

საბჭოთა სეპარატიზმი

1978 10

10 /1978

საბჭოთა სელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური შურნალი

შინაარსი

ქართული მხატვრები ლენინური კომპაგვირის 60 წლისთავს	2
ელენე კობახიძე — ახალგაზრდა გრაფიკოსები კომპაგვირის 60 წლისთავს	7
ლიანა ბახტაძე — ბალადა ახალგაზრდა გვარდიანზე	10
ნიკო ფირფიტაშვილის ნაწარმოებების გამოფენა	14
დილოზი (არჩილ სულაქაური, თეგვიზ მირზაშვილი)	15
გიორგი ხოშტარია — ნიკო ფირფიტაშვილის ნატურმორტი	24
გასტონ ბუაჩიძე — სიტყვები ფირფიტაშვილის ფერწერაზე	34
ლეო ტოლსტოი — რა არის ხელოვნება?	42
ეზერ გუგუშვილი — შალვა ლავგაშვიდი	47
გვიო ორჭონიძე — გზები და პერსპექტივები	56
თენგიზ კიკიაშვილი — ნარკვევები თბილისის ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან	70
კვალაიაძე, ზაქარია ფალიაშვილის უცნობი ფოტო- მინტები	80
ბიძინა კვერნაძე — არვო პირატის კონცერტი თბილისში	88
დავით კოჭორიძე — მიხეილთ სამცხე-ჯავახეთის ისტორიულ ძეგლებს	90
მედეა სურგულაძე — მკრეხაშვილი ქართული კულტურის კრეკაგანდის ისტო- რიიდან	96
ივანე შოვინი — მც ბალერინა ვარ	105
ახალი წიგნები	113
პრუნიკა	114

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი

მთავარი რედაქტორი
თეატრი
საზოგადოებრივი კულტურის
პაპი ბაქრაძე,
მხატვრული მუშაობა,
ნოდარ გუგუშვილი,
გასტონ ბუაჩიძე,
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
მთავარი რედაქტორი
თეატრი
საზოგადოებრივი კულტურის
პაპი ბაქრაძე,
მხატვრული მუშაობა,
ნოდარ გუგუშვილი,
გასტონ ბუაჩიძე,
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი

საქართველო ნოემბერი 60



გაბრიელ ლა
კომკავშირის
პირველი პირი —
კომკავშირის

ლ. ი. ბრეჟნევი

ქართველი მხატვრები ლენინური კომკავშირის 60 წლისთვის

რსაშშშიმპრეზი გამოფენა „ქართველი მხატვრები ლენინური კომკავშირის 60 წლისთვის“, რომელიც ამ ცოტა ხნის წინ მოეწყო საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში, ერთ-ერთი საინტერესო იყო უკანასკნელ წლებში გამართულ გამოფენებს შორის. საბჭოთა ახალგაზრდობის ამ დიდი ზეიშისადმი მიძღვნილ ექსპოზიციაში სახელოვანი ოსტატების: თ. მირზაშვილის, ზ. ნიჭაძის, გ. თოიძის, მ. ახობაძის, დ. ერისთავის, ნ. ფალავანდიშვილის გვერდით, რაღა თქმა უნდა, აქტიური მონაწილეობა მიიღეს ახალგაზრდა ფერწეურებმა, გრაფიკოსებმა, მოქანდაკეებმა, კერამიკოსებმა, რომლებიც თავის ნამუშევრებში ცდილობენ სრულად ასახონ ეპოქის მაკისცემა, მისი წარუფიქრებელი შემოქმედებითი მიჯნებისაკენ.

ბუნებრივია, როგორც ახალგაზრდა ხელოვანათათვის, ისე გამოცდილი ოსტატებისათვის უპირველეს ამოცანად კვლავაც რჩება სახელოვანი საშუალებების ქმედითობა. ამ თვალსაზრისით, ახალი ექსპოზიცია ავლენს ქართველ მხატვართა ძიებების სასიათსა და მიმართულებებს, წარმოაჩენს თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში არსებულ მხატვრულ-სტილისტურ ტენდენციებს.

თანამედროვე ახალგაზრდობა, მისი სულიერი სამყაროს მისი ადგილი და როლი ჩვენი ქვეყნის მომავლის მშენებლობაში, საბჭოთა ახალგაზრდობის შრომითი შემართება — ასეთი იყო გამოფენის ძირითადი თემატიკა, რამაც ერთგვარად განსაზღვრა ექსპოზიციაში შესულ ნამუშევართა ჟანრობრივად რაკალი.

გამოფენის ფერწერულ განყოფილებაში წარმოდგენილი იყო თანამედროვეთა პორტრეტები, თემატური კომპოზიციები, ჩვენი ქვეყნის დიად მშენებლობათა ამსახველი სურათები, ინდუსტრიული პეიზაჟები.

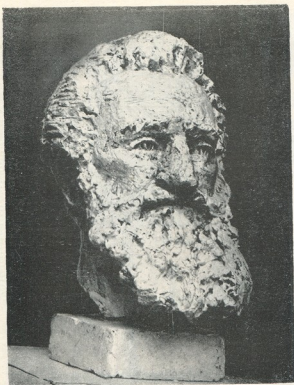
პორტრეტულ ჟანრში კვლავაც საინტერესო ნამუშევრები წარსდგა გამოფენაზე ზ. ნიჭაძეს, რომლის ნამუშევრებში „სტუდენტი გოგონას პორტრეტი“ ახალი რაკურსით წარმოაჩინა სახელოვანი ოსტატის ფერწერული შესაძლებლობები.

შემოქმედებითი ამოცანების ღრმა გააზრება, მაგფიონი ინდივიდუალობა და მალალი ოსტატობა გამოარჩევდა რ. თორდიას („ქალის პორტრეტი“), გ. კილაურდიძის („სახელისონიში“), თ. ხუციშვილის („მსახიობი ქალის პორტრეტი“) ფერწერულ პორტრეტებს.

7 მატროზების საგჟოთა ხალხი
აღნიშნავს საგჟოთა სოციალისტური
რესპუბლიკების კავშირის
ახალი კონსტიტუციის მიღების
ერთი წლისთავს

გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე





ს. გიგელიძე
ბაბუა

ზ. ნიჭიშვიტი
სტუდენტი გოგონა

დ. ურბნაძე
მეჩაი გ. ბერიძე





სიჭაბუკე





გ. შვაცაბაია

გამარჯვებული

საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი პორტრეტული ჟანრი გრაფიკის განყოფილებაშიც. ამ ნამუშევრებს შორის აღსანიშნავია ნ. ფალავანდიშვილის „ზ. ჯაფარიძის პორტრეტი“ (გუა-ში), დ. ერისთავის „მეჩაიე მ. ბერიძის პორტრეტი“ (ფანქარი), ტ. სისაურის „გოგონას პორტრეტი“ (ფანქარი), და სხვ.

პორტრეტების რიცხვმრავლობა იყო კანდაკებაშიც. ბევრმა მათგანმა ყურადღება მიიქცია საინტერესო მხატვრული მიგნებებით, ფორმათა ლაბიარობით, პლასტიკური აზროვნების ორიგინალობით. მოქანდაკეთა გარკვეულ წარმატებებზე პორტრეტის ჟანრი მეტყველებს ს. გირკველიძის „ბაბუა“, თ. კიკალაშვილის „შალვა ამირანაშვილის პორტრეტი“, გ. შვაცაბაიას და სხვათა პორტრეტული ნამუშევრები.

გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებში ფართო ასახვა ჰპოვა ჩვენი ქვეყნის დიადმა მშენებლობებმა, საბჭოთა ახალგაზრდობის შრომითმა გმირობამ.

ახალი სამრეწველო კომპლექსების მშენებლობა აისახა ს. მელქაძის („ბაბი, ნია-გრუზინსკაია“), ვ. ორჯონიკიძის („გა-

ზაფხული ბაზუკა“), ც. ხომასურიძის („ქართველ კომკავშირელები ბაზუკა“), გ. დოგუშვიის („ქიმიური ქარხანა“) ნამუშევრებში, ვ. კოზირევის გრაფიკულ სერიის „ტირდას ახალშენები“ (ქსილოგრაფია). ამ მშენებლობებში მონაწილე ახალგაზრდები აუსახავთ თავიანთ ნაწარმოებებში ა. მოსიაშვილის („მესამე სემესტრი“), ვ. კიკნაძის („კომკავშირული საგზურარი“, ქანდაკება), სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა ახალგაზრდა ფერმწერის შ. შანიძის ტილომ „შაბათობაზე“. გონებრივი შრომით დაკავებულ ადამიანთა საქმიანობას მიეძღვნა ლ. ჯაფარიძის („ფიზიკოსები“), ა. მაღლაკელიძის („ქირურგები“) და სხვათა ნამუშევრები.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ბევრი ნამუშევარი ზოტასასხამდა ადამიანის სხეულის პლასტიკას, მის ძალასა და შეცდომებებს, ამასთან არის დაკავშირებული სპორტის, საბალეტო და საციკლო სელოვნების თემა. ამ ნამუშევრებს შორისაა ცნობილი სპორტსმენის ნ. დროშოვას პორტრეტი (ავტორი ვ. დროშოვი), ზ. ჯოხაძის სკულპტურული ჯგუფი „ტანმოვარჯიშები“ და სხვ.

გამოფენის თვალსაჩინო ნაწილს წარმოადგენდნენ ახალგაზრდა გრაფიკოსები, რომელთა ნამუშევრებში კვლავაც გამოჩნდა თანამედროვეობის გრძნობა, საკუთარი მხატვრული ენის ძიება, მასალის ოსტატური ფლობა, შემოქმედთა მისწრაფება პოეტურ-სიმბოლური წყობისა და მეტაფორებისადმი, პარობითი გარემოს შექმნისადმი, ზოგადი მხატვრული აზრის გადმოცემის ამოცანას რომ უკავშირდება. გამოფენის გრაფიკული განყოფილება შედგენილი იყო როგორც მასალაში (ლითოგრაფია, ლინოგრაფიურა, ქსილოგრაფია, ოფორტი) შესრულებული სერიული ფურცლებით, ისე აკვარელით, გუაშით, სანგინით, ნახშირით, ფანქრით შესრულებული დაზვერის ნამუშევრებით. დიდი ადგილი დაეთმო ექსპოზიციაში ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ილუსტრაციებს. ნაკლებად საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი გამოფენაზე პლაკატის ტიპის შემოქმედება.

ცენტრალური დარბაზი ტრადიციულად დაეთმო დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს. ყურადღება მიიქცია ახალგაზრდა კერამიკოსთა ზოგიერთმა ნამუშევარმა, რომელშიც ჩანს ფორმის განახლებისაკენ სწრაფვა, ხელოვნებამ და დარგის ტრადიციების შემოქმედებითი ათვისება.

ახალგაზრდა ბრაფიკოსები კომპაზიციონის 60 წლისთავს

ელენე კობახიძე

კომპაზიციონის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ გამოფენაზე საინტერესო ნამუშევრებით წარსდგნენ ახალგაზრდა გრაფიკოსები, რომელთა შემოქმედებამ ერთგვარად ასახა თანამედროვე ქართულ გრაფიკულ ხელოვნებაში მიმდინარე მხატვრული პროცესები.

გამოფენის გრაფიკული განყოფილება გამოირჩეოდა როგორც თემატური და ჟანრობრივი, ისე სტილისტური ძიების მრავალფეროვნებით. ექსპოზიცია მოგვითხრობდა ჩვენი ახალგაზრდობის ცხოვრებაზე და შრომაზე. საბჭოთა ხალხის ისტორიაზე, დღევანდელ დიდ მშენებლობებზე, ქართული პეიზაჟის სიდიადეზე. წარმოდგენილი იყო გრაფიკის ყველა სახეობა და ჟანრი, ჩანახატი და წიგნის ილუსტრაცია, დაზგური გრაფიკა და სერიული გრაფიკული ციკლები.

ზღაპრულ გარემოში შეგვყავართ გ. წერეთლის ნამუშევრის „ძველი ინსტრუმენტი“ (ლითოგრაფია). ღრმა ფილოსოფიური აზრია ჩაქსოვილი ამ ძველ, აბსტრაქციულ-გეომეტრიულ ფიგურების მონაცემებით შედგენილ ჩასაბერ ინსტრუმენტში. სურათის ზედა სიბრტყეზე გეომეტრიულ-გრაფიკული ხეულებიდან ჩნდება ძველი ქალაქის სახე. ძველი ქალაქი დაპირისპირებულია ძველი მუსიკალური ინსტრუმენტის ზღაპრულ გამოსახულებასთან. ძველი ქალაქი ცოცხლობს, სუნთქავს, მასში მომავალი დადის, მაშინ, როდესაც ძველ ჩასაბერ ინსტრუმენტს

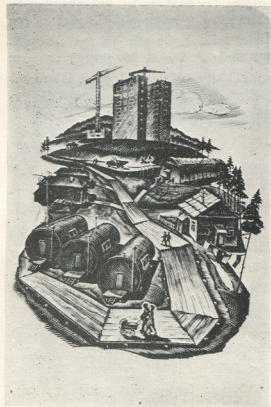
მხოლოდ მოგონებისათვისღა ინახავენ, როგორც რელიქვიას. ამიტომაც გამოსახა იგი მხატვარმა თეორ, სადა, უფორმო ლაქაზე.

განსხვავებულ, ცოცხალ გარემოში შეგვყავართ გ. წერეთლის მეორე ნამუშევრის „უკანასკნელი ცნობები“ (ლითოგრაფია). სურათზე ერთმანეთის პირისპირ გამოსახულია ორი ერთნაირ სამგზავრო ტანსაცმელში გამოწყობილი ახალგაზრდა. ისინი რადიომიმღებს უსმენენ. ახალგაზრდების მზაყოფნაზე, შეასრულონ სამშობლოს ნებისმიერი დავალება, მიგვითხრობს მათი პოზები, მღელვარებისაგან დაძაბული, მეტყველი სახეები. სურათის ორივე მხარეს ფართოფოტოლანში მცენარის აბსტრაქტულ-სტილიზებული გამოსახულება ერთგვარად იმეორებს ფიგურათა აბრისს, გარკვეული რიტმი შეაქვს კომპოზიციაში. ნახევარწრის ფორმის წყლის გუბე კომპოზიციურად აკავშირებს ერთმანეთთან ფიგურებს, ამასთან გამოჰყოფს მათ სურათის ზედა სიბრტყეში მოთავსებული სოფლის პეიზაჟისაგან, რომელიც იდილიური განწყობილებითაა შესრულებული. ფიგურათა დაძაბულობისა და პეიზაჟის სიმშვიდის კონტრასტული განსაზღვრავს ამ ნამუშევრის გამომსახველობას. გ. წერეთლის ორივე ნამუშევარი შესრულებულია მხატვრისათვის ჩვეული მაღალი ოსტატობითა და პოეტურობით.



გ. წერეთელი
ძველი ინსტრუმენტი

გ. კოზრევი
ტინდა — ბაჰის დედაქალაქი



ა. ჩხაიძის ნამუშევრისათვის „კოლხეთი“, მებადურთა შრომას რომ ასახავს (ლითოგრაფია), დამახასიათებელია მშვიდი, გაწონასწორებული კომპოზიცია, ნახი, დენადი რიტმი. ნახატი მკაფიო და გამომსახველია. მხატვარი ძუნწი გრაფიკული ხერხებით გადმოსცემს სამუშაო ატმოსფეროს. თოლიების თეთრ სილუეტებს ღირიკული მომენტები შეაქვთ კომპოზიციაში.

თავისუფლად, მაღალი პროფესიონალიზმით, ქსილოგრაფიის ტექნიკისა და მისი ტრადიციების ღრმა ცოდნითაა შესრულებული ე. კოზრევის გრაფიკული სერია „ტინდა — ბაჰის დედაქალაქი“.

ზ. დეიჩაძის მიერ გამოფენაზე წარმოდგენილი ორი ნამუშევრიდან ყურადღებას იმსახურებს „მოლოდინი“ (ავტოლითოგრაფია). სურათზე განმარტოებით მდგომ ხის სკამზე ძალზე მეტყველ პოზაში ახალგაზრდა ქალია გამოსახული. იგი სინანულით შეაყურებს მოშორებით მდგომ სადა მაგიდასა და ორ სკამს, რომელთაც კომპოზიციაში აზრობრივი დატვირთვა აქვთ. მაგიდაზე ჩამოყვანილი შავი ფოთლები ყრია. კომპოზიციის ლირიკულობა არბილებს დრამატულ სიტუაციას. მხატვარი ახერხებს სურათის რთული ემოციური ქვეტექსტის გამოვლენას. სურათიდან შეიგრძნობა არამარტო ტკივილი და დარდი, არამედ რწმენა სიცოცხლის სიძლიერისა, კომპოზიციის ლაკონიურობით გამოირჩევა ნ. ცინცაძის ნამუშევარი „სიმღერა“ (ოფორტი). სურათის ქვედა რეგისტრში ახალგაზრდების ჯგუფია გამოსახული. ისინი სადიდებელ ჰიმნს უმღერიან ძველ ხელოვნებას. სურათის ზედა რეგისტრი დათმობილი აქვს ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლის გამოსახულებას. მთელი აქცენტი გადატანილია ახალგაზრდების სახეთა გამომეტყველებაზე. მხატვარმა კარგად შეძლო მათი სულისა და ძალის გამოვლენა.

ოფორტის ტექნიკის ტრადიციული ხერხებითაა შესრულებული ს. ალავერდიანის გრაფიკული სერია „ტყის მჭერლები“, რომელიც გვხვიაღვს უშუალოდ, თავისუფალი კომპოზიციით, ნახატის პლასტიკით.

სითბოთი და სიყვარულით არის გამსჭვალული მ. ჯაფარიძის ნამუშევრები „სიმღერა“ და „ცელესიაში“ (ოფორტი).

გამომსახველი დეკორატიულობით გამოირჩევა მ. ნონიკაშვილის ოფორტები „პეიზაჟები“ და „ფანჯარა“. მხატვარმა მცირე ზომის სამკუთხედების, ოთხკუთხედების, რომებისა და სტილიზებული მცენარეების გამოსახულებათა პარმონიული მონაცვლეობით შექმნა ძალზე მშვიდი,

შინაგანად განმუხტული, დახვეწილი გეომეტრიულ-გრაფიკული კომპოზიციები.

ვ. ქობულა „ჯემალ გოგუას“ პორტრეტში (ქალაღი, სანგინა) გარდა პორტრეტული მხატვარებისა, ახერხებს გამოავლინოს ახალგაზრდის ნებისყოფა, შემართება და ენერგია.

საერთო ინტერესი გამოიწვია მ. გელენიძის სურათმა „მთიბავეთი კომედიური შაბათობაზე“ (ქალაღი, გუაში). მოძრავი დინამიკური კომპოზიცია გამსჭვალულია დიდი სიყვარულით შთობიური სოფლის პეიზაჟისადმი. მხატვარი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ ბევრია ლამაზი, საყურადღებო და საოცარი ჩვენი ჩვეულებრივი ცხოვრების გარემოცვაში.

გამოყენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი წიგნის გრაფიკა, ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევართა შორის გვხვდება როგორც კლასიკური ლიტერატურის, ასევე თანამედროვე ნაწარმოებების ილუსტრაციებიც.

ლ. შენგელიძეაა მ. შიძის ილუსტრაციები ი. ცურტაველის „შუშანიის წამებისათვის“ ყურადღებას იპყრობენ ოდნავ ნერვული სტილით, შინაგანი დრამატუზმით. ნახატის დახვეწილი პლასტიკურია უძველეს ქართულ საეკლესიო საგუნდო მუსიკასთან იწვევს ასოციაციას.

საბირულია თავისი სახითი ლ. ზამბახიძის ილუსტრაციები ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებისათვის „კაცია-ადამიანი!“ აქ მხატვარი იყენებს ფორმათა თამაშ უტრირებას, რომელიც დამყარებულია არა თვითნებურ არჩევანზე, არამედ ლიტერატურული მასალის ღრმა ცოდნაზე.

საინტერესოაა შესრულებული კ. ფაჩულის ილუსტრაციები თ. ბიბილურის ნაწარმოებებისათვის.

ძალიან ხშირად ლექსების, საერთოდ, პოეტური ნაწარმოებების ილუსტრირება ისაღწერება მხოლოდ სათაურების, ჩანათების გაფორმებით. ამ მხრე ა. რიყინაშვილის ილუსტრაციები ომარ ხაიამის „რობაიებისათვის“ ბედნიერ გამოჩაქლის წარმოადგენს. მხატვრის მიერ გამოყენაზე წარმოდგენილი ოთხი გრაფიკული ფურცელი თავისებურადაა გადაწყვეტილი. შავ, სადა ფონზე მრგვალი, მცირე ზომის თეთრი შრიფტით შესრულებული ლიტერატურული ტექსტი და ასევე თეთრი წერტილი შტრახებითა და კონტურული ხაზებით შესრულებული გამოსახულებები ქმნიან ერთიან, ორგანულად შერწყმულ გამომსახველ კომპოზიციას.

აკაკელის ტექნიკის სპეციფიკამ, მასალის მობილურობამ შესაძლებლობა მისცა მხატვრებს ნამუშევრები პირდაპირ გუაში, ქარხანაში,

ველზე თუ პლანკაციებში შესრულებინათ. სწორედ ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ თანამედროვე აკაკელისტების ნამუშევრები ერთგვარად რეორტაჟული სახითისაა. გამოყენაზე წარმოდგენილი აკაკელით შესრულებული ნამუშევრებიდან აღნიშნის ღირსია მ. თუმანიშვილის „ბაშკირეთი“ და ლ. გლობას „სიხარული“ და „ტრადიცია“. ორივე მხატვრის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელია ნახტის დენადი კონტური, დინამიკური კომპოზიცია, ნახატი შესრულებულია თავისუფალი, მსუბუქი მონასმებით. მკაფიო კონტრასტული ფერების მკვეთრი დაპირისპირებით.

ცხადია, ასეთი სახის დიდ გამოყენაზე გამოიყენებული არ არის სუსტი, ნაკლებად გამოხატული ნამუშევრების მიხედვით. საანტერესოა წარმომებების გვერდით უქაბოზიცია შეიცავდა ნამუშევრებს, რომლებშიც თანამედროვე ცხოვრების მოვლენები ზედაპირულად, უფერულად, ილუსტრაციულადაა გადმოცემული. საკუთარი ინდივიდუალური ხედვის გარეშე შესრულებულ ასეთ კომპოზიციებში ერთი შეხედვით, არის ჩვენი თანამედროვე დღის ყველა დეტალი. ბლუმინგები, ამწები, მილები, ხარაოები, ქარხნების გამოსახულებანი, სახაზავი დაფები და სხვა. მაგრამ ყველა ეს კომპონენტი ერთ კომპოზიციის მოქცეული ვერ იძენს მხატვრულ აზრს, კარგავს მხატვრულ განმოსახველობას. ასეთებია გამოყენაზე წარმოდგენილი „მივლინება“, „მარნეულის სამთო გადამამუშავებელი კომბინატი“, „ფიქირები“, „სტუდენტები“ და სხვა.

თანამედროვე მხატვრული გრაფიკის პრობლემები მჭიდროდაა დაკავშირებული მის სტილისტურ განახლებასთან. ზემოთ აღნიშნული გრაფიკული ნამუშევრებიდან უმრავლესობამ გამოავლინა არამარტო ეროვნული თავისებურებანი, სიახლოვე ძირეულ ეროვნულ ტრადიციებთან. არამედ თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების მხატვრულ მიღწევათა ღრმა ცოდნაც.

ახალგაზრდა გრაფიკოსების ნამუშევრებში კარგად ჩანს გრაფიკული ტექნიკის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სხვადასხვა ტექნიკაში მუშაობის მაღალი პროფესიული დონე.

ბეჭედი სხვაგვარად გვეჩვენება

(ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“ ზ. პრისთავის სახ.
გორის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე)

ლიანა ბახტაძე

ზ. პრისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე წარმატებით დაიდგა ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდია“ (ინსცენირება და დადგმა ხელ. დამსახ. მოღვაწე ი. კაკულიასი, მხატვარი — შ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი — ჯ. ბეგლარიშვილი).

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ დათვალიერებაში სპექტაკლმა პირველი ადგილი დაიკავა. საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოცხადებული კონკურსის შედეგების შეჯამების შემდეგ სპექტაკლი „ახალგაზრდა გვარდია“ სცენის საუკეთესო ნამუშევრად სცნეს. რეჟისორი ი. კაკულია სცენის საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის თეატრალური საზოგადოების ფულადი პრემიით დაჯილდოვდა. მასთან ერთად დაჯილდოვდნენ მხატვარი შ. ხუციშვილი და მსახიობი ქ. კაბულაშვილი.

დაბოლოს, სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს, საბჭოთა არმიისა და სამხედრო-სახელგაო ფლოტის მთავარი პოლიტიკური სამმართველოს და რსკსრ თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოცხადებულ დათვალიერება-კონკურსში „ახალგაზრდა გვარდია“ მოიპოვა მეორე ადგილი და გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორის ა. დ. პოპოვის სახელობის ვერცხლის მედლები და ფულადი პრემია. ეს მართო გორის თეატრის კი არა, მთელი ქართული თეატრის, ქართული თეატრალური ხელოვნების გამარჯვებაცაა, რამეთუ ამ დათვალიერება-კონკურსში მონაწილეობას იღებდა საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა თეატრი. ეს დიდი ჯილდო გორის თეატრის სპექტაკლმა „ახალგაზრდა გვარდია“ დაიმსახურა სამხედრო-პატრიოტული თემის საუკეთესოდ ასახვისათვის.

ცნობილმა რუსმა მწერალმა ალექსანდრე ფადე-

ევმა მონუმენტური ტილო მიუძღვნა ახალგაზრდა გვარდიელების გმირობას. მან შექმნა რომანი „ახალგაზრდა გვარდია“, რომელშიც მაღალმხატვრულად და თანაც დოკუმენტური სიზუსტით არის ასახული გვარდიელების საგმირო საქმენი. ეს ნაწარმოები მრავალი რეჟისორის შთაგონების წყაროდ იქცა. შეიქმნა მრავალი სპექტაკლი, შეიქმნა სერგეი გერასიმოვის შესანიშნავი ფილმი.

ლიტერატურული პირველწყაროდ ი. კაკულიამ შექმნა უაღრესად მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელი ინსცენირება. თითო პატარა ეპიზოდით გვარდიელები მთელი მოღვაწეობა გაგვიცოცხლა სცენაზე. ოსმუხნიების სახლში გათამაშებული შემზარავი სცენით ჩვენს წინ აისახა ათასობით და ათათასობით საბჭოთა ოჯახის მდგომარეობა, რომლებიც ფაშისტთა ოკუპანტების არაადამიანურობის მსხვერპლნი იყვნენ. ელი-ზავეტა ალექსეევას სახით შეიქმნა მილიონობით ტანჯული დედის სახე. ერთი სულ პატარა ვიწოდური როლით „ძია ანდრეი“ მან გააერთიანა ახალგაზრდა გვარდიელთა ხელმძღვანელი ყველა პარტიული მუშაკის სახე. ეს იგან ფეოდოროვიჩივცა, ლუტიკოვიც, მატვეი კოსტიკოვიჩი შულგაც, ფილიპ პეტროვიჩიც და მრავალი სხვა კომუნისტები. შეიქმნა ზოგადი სახე კომუნისტისა, გამარჯვების რწმენით რომ ადის ეზაფოტზე, ეგნატე ფომინი — სულ რამდენიმე წუთს ჩანს სცენაზე, მაგრამ მის სახეში გაერთიანდა ყველა გამცემი, ყველა პროფოკატორი. ერთმა გერმანელმა ოფიცერმა თავის თავში ჩაიტია ყველა გერმანელი ოკუპანტი. თვით ახალგაზრდა გვარდიელებიც კი, რომლებიც ცალ-ცალკე საოცრად ინდივიდუალური არიან, ერთმანეთისაგან ძლიერ განსხვავებული ხასიათებით, ინსცენირებაში შეირწყა ერთ სახედ. მდიდარი სულიერი სამყაროს მქონე გმირ ახალგაზრდად, რომელიც მუდამ მზად არის შეეწიროს მომხდელი ხა-

ლხის თავისუფლებასა და ბედნიერებას. ინსცენირებაში წინა პლანზეა წამოწეული მთელი ორგანიზაცია, წარმოჩენილია ძირეული მხარე პატრიოტული ბრძოლისა, მგზნებარე, უანგარო ბრძოლისა. ინსცენირების გმირია თითოეული ცალ-ცალკე და ყველა ერთად, შვედური მტკიცე ფიცით და ლოზუნგით „ერთად, სამუდამოდ!“

დასაწყისიდანვე მაყურებელი იმუხტება რაღაც საინტერესოს მოლოდინში. დაუდევრად მიწოლილი გოგო-ბიჭები მდინარის პირზე, შემდეგ ბიჭების თანდათანობითი ზეაწევა, აღზევება აფეთქებების ხმაზე, შემზარავი შეძახილები „შახტებს ანგრევენ!“, გერმანელი ოფიცრის საზეიმო სვლა დარბაზის სიღრმიდან სვასტიკიანი დროშით... აი, ადრის ოფიცერი კიბეზე მალა, მიიწევეს სულ ზემოთ და ზემოთ და ამაგრებს დროშას. აფრიალდა ფიურერის დროშა ქალაქის თავზე. ავანსცენაზე აწევია გერმანული მუზარადები, მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაყურებელს ოკუპაციის შთაბეჭდილებას უქმნის მხოლოდ ერთი გერმანელი ეფერეიტორი და გერმანული მუზარადები, რომლებიც საოცრად რაციონალურად არის გათვითქმნილი. საჭიროების შემთხვევაში თვით გვარდიელები ამ მუზარადებით გერმანელებად იქცევიან; ხან გუშაგები არიან, ხან მოქიფენი, ხანაც მკეთუხლართებს ქმნიან, მეტად შთამბეჭდავია სცენა ლაბირინთისა, როდესაც იულია და ვალია ერთმანეთს დაეძებენ და ძლიერ იკვლევენ გზას გერმანელების მიერ შექმნილ ლაბირინთში. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ეს მკეთუხლართებია, რომლისგან თავის დაღწევა სიცოცხლის ფასად უკლებათ განაწამებ ადამიანებს. რომელი ერთი გავიხსენოთ, ამ სპექტაკლში იური კაკულიამ რეჟისორულ მიგნებათა მთელი ფეიერვერკი წარმოვუდგინა. საინტერესოა კონცერტის სცენა. ახალგაზრდა გვარდიელებმა მიაღწიეს იმას, რომ გერმანელი ოფიცერებისათვის კონცერტს ჩატარებინათ. მათ მიერ შესრულებულმა სხვადასხვა ნომრებმა გერმანელთა მოწონება დაიმსახურა. კონცერტის მსვლელობის დროს სერგეი ტიულენინმა მოახერხა შენობის სახურავიდან დროშის ჩამოსხმა, რომელიც გადასცა ლუბა შევცოვას. ბიუსეს ცნობილი მელოდის („ტორეადორის“) პანგებქვეშ შემოვარდნა სცენაზე ლუბა გერმანული დროშით ხელში და საცეკვოდ იწევეს გერმანელ ოფიცერს. ამ სცენის კულმინაციურ წერტილს წარმოადგენს სწორედ გერმანელი ეფერეიტორის და ლუბა შევცოვას ცეკვა გერმანული დროშით. ეს არის კორიდა ორი მტრული ბანაკისა — საბჭოეთისა და გერმანიისა — სინათლისა და წყვილისა,

რომელიც ტორეადორის — ლუბა შევცოვას განარჯვებით მთავრდება. ლუბა დროშას ფეხქვეშ უდებს გერმანელ ოფიცერს და გარბის სცენიდან. ცეკვავს გერმანელი ოფიცერი სვასტიკიან დროშაზე, ცეკვავს თავგამოდებით, თავისივე ჩექმით თვლავს ფიურერის დროშას, სანამ გამოერგვება და დრალით გაფარდება სცენიდან, ახალგაზრდა გვარდიელები უკვე აკეობენ თავის საქმეს. რეჟისორი კი ასე სატოვნად, შთამბეჭდავად ამბობს თავის სატქმელს. დარბაზში ისმის ტაში. ეს ტაში პირველ რიგში რეჟისორს ეკუთვნის, ხოლო შემდეგ შემსრულებლებს. ძალზე საინტერესოა არის გამოყენებული მაყურებელთა დარბაზი სამოქმედო ასპარეზად. მაგრამ ყველაზე შთამბეჭდავი გვარდიელთა გაცემისა და მათი გესტაპის ჯურღნულებში ჩაყრის სცენაა. თავდაყირა ჩაიღია ნახევრად შთავილი სტახოვიჩი და წამების ქვეშ ასახელებს გვარდიელთა გვარებს. მართალია, სცენაზე არც შანთებია და არც როზეტები, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს გახსურებული შანთების ქვეშ აიძულებენ მას გასცეს ამხანაგები. დასახელებული გვარდიელები კი პერანგებს იხდიან

სცენა სპექტაკლიდან





სცენა სპექტაკლიდან

და თავგამებებით ეშვებიან ზემოდან სიღრმისაკენ. შემდეგ კი ეს ჩამოფლეთილი, განაწამები, ჩაგვები სხეულები ერთდებიან ისევ ერთ მთელად, აღიმართებიან და მთელი ძალით მღერიან „ინტერნაციონალს“, ერთმანეთს ეკვრიან და თანდათან იხსცებიან ავტომატის ჯვრით. სიმღერით ეგებებიან სიკვდილს ეს უწვერულვაშო, უდროოდ გატარარაგებული ახალგაზრდები, ახალგაზრდები, რომლებიც ოდესღაც ქდურტულებდნენ ცისკენ ფერენილი მტრედის დანახვაზე. რომლებმაც ვერ მოასწრეს სიხარული, სიყვარული და დავგვიტოვეს მარადიული სსოვნა, აიგდნენ რა უკვდავების მწვერულზე. დაბოლოს, სცენაზე ვხედავთ მათ გაქცეულ, ძველად ქცეულ სხეულებს. ეს არის მონუმენტური სკულპტურა, მემორიალური კომპლექსი და იგი შექმნილია არა რომელიმე სკულპტორის, არამედ რეჟისორ იური კაკულიას მიერ. ვიდრე ფარდა დაიხურება, ისეთი გრძნობა გვიპყრობს, თითქოსდა ეს-ეს არის ამ სკულპტურული კომპლექსის ძირში უნდა აგზავნიდეს მარადიული ცეცხლი, რომელთანაც ჩვენ, მაყურებლებმა, მუხლი უნდა მოვიყაროთ და თავგანი გვქვით ამ მაგიკ ახალგაზრდების ნათელ სსოვნას.

რეჟისორის შთანაფიქრს დიდებულად ასხამს ხორცის სპექტაკლის მხატვრობა (რესპ. დამასხ. მხატვარი შოთა ხუციშვილი). ეს ნიჭიერი მხატვარი ფაქიზად შეიგრძნობს ნაწარმოების სულს, რეჟისორის თვალთახედვას, სჭერდის სამოქმედო გარემოს, სივრცეს, გრძნობს ეპოქას. ჩვენ არაერთხელ ვყოფილვართ მოწმე შოთა ხუციშვილის გამარჯვებისა, მაგრამ განსაკუთრებით ბედნიერი აღმოჩნდა იური კაკულიას და შოთა ხუციშვილის შემოქმედებითი მეგობრობა. სხვადასხვა სპექტაკლებში მხატვარი ორგანულად შეერწყა რეჟისორს და ამ ურთიერთგაგების და

თანამეგობრობის შედეგად მივიღეთ მაღალმხატვრული ქმნილებები („უბედურება“, „მსხვერპლი“, „განთიადი აქ წყნარი იცის“ და სხვა.) „ახალგაზრდა გვარდიის“ დეკორაცია მეტად მსუბუქი, მარტივი, მაგრამ მრავლისმთქმელი — კიბე და მის გვერდებზე აქეთ-იქით დაცურებული მოედნები. ეს არის და ეს. მაგრამ რა შინაგან დატვირთულობას ატარებს ეს მოედნები, როგორ სამოქმედო ასპარეზს უქმნის გმირებს და როგორ გვაჯერებს, რომ ყოველი სურათი ახალ-ახალ სცენაზე ხდება. ეს მოედნები ხან ოსმუნებიან ბინაა, ხან ლუბას ოთახი, ხან სკოლის სვენიია, ხან საკონცერტო დარბაზი, ხან ეგნატე ჟომინის ბინაა, ხან გვარდიელთა საიდუმლო თავშესაფარი. ეს დეკორაცია განზოგადებული ასახავს კონკრეტული გარემოსი. ის მთლიანობაში თითქმის შახტის შთაბეჭდილებასაც გვიქმნის. ზოგჯერ კი ჩვენს წინ, თითქმის, პირამიდა აღმართულა, რომლის თავზეც შენაცვლებით მოქცევიან გამარჯვებულები. შუაში აღმართული კიბე მოქმედ გმირთა ზეასვლის ან დაცემის სიმბოლოა. ამ პირამიდის წვერი თითქმის ის პიედესტალია, რომელზეც ადიან მირალურად გამარჯვებული გმირები. ამ კიბეზე ადის და მის თავზე ეგებება სიკვდილის „ძია ანდრეი“. აქვე, ამ პიედესტალზე იქცევიან ძველნად დაღუპული გვარდიელები. ცსოწონია მარტივი ნახაზის და თანამედროვე ფორმის კოსტუმები.

სპექტაკლს კიდევ უფრო შთამბეჭდავს ხდის კომპოზიტორი ჯემალ ბეგლარიშვილის მუსიკა — ხან ნაზი და სათუთი, ხან მგზნებარე და ბოჰოქარი. ხოლო ამ მუსიკის სიღამაზეც და ძალაც ჩვენ შევიგრძენით გორის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონთა ანსამბლის მეოხებით, რომელთა-ნაც შესანიშნავად იმუშავა ქორმეისტრმა ზაქარია კაკალაშვილმა. მოწონებას იმსახურებს

ცეკვები, რომელთა დადგმა ი. ზარეცკის ეკუთვნის. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს, მათზე, ვინც სპექტაკლი ჩვენამდე მოიტანეს, აგვადღევს, განგაცდევინეს, მხოლოდ ერთი სიტყვით ვიტყვოდით — „დიდებული ანსამბლია“. მაგრამ ჩვენ გვინდა ცალ-ცალკე მოვისხენით თითოეული მათგანი. ახალგაზრდა გვარდიელთაგან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ჟუჟუნა კაბულაშვილი, რომელმაც ოსტატურად გამოძერწა მკვირცხლი და დაუდევარი ღუმბა შეცვოვას სახე, მკაცრი და დაკვირვებული, ჭკვიანი და სადი განსჯის მქონე ულიანა გრომოვა — ნელი ინასარიძე, თამაში და მამაცი ვალია ბორცვი — ინგა ბადალოვა, ნაზი, მაგრამ უშიშარი ლუდმილა ოსმუხინა — მანანა თევდორაშვილი, მშოშრა, მოკრძალებული და მეოცნებე ვალია ფილატოვა — ნარგიზა სალუქაშვილი, მომხიბლავი და ვაჟკაცური საშა ბონდარიოვა — დარეჯან ჭამაური, ბუნებით თავშეკავებული, სერიოზული ოლეგ კოშველი — მერაბ რატიშვილი, მორცხვი, პოეტური და უდრეკი ვანია ზემნუხოვი — ნოდარ მდინარაძე, საოცრად პუნქტუალური, საქმის ერთგული ჟორა არუთინოვი — შალვა კედოშვილი, გვარდიელთა შტაბის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი, გულადი სერგეი ლევაშოვი — გივი მწყერაძე, მზიარული და მამაცი რადიკ იურკინი — გოგი ნადიბაძე, მეგობრების გამცემი, საქმის მოღალატე სტახოვიჩი — კობა გაბეშია, მტრის სიძულვილით გულანთებული ვალოდია ოსმუხინი — ვ. ხინჩიკაშვილი. ასე გახსნეს თავიანთ გმირთა სახეები ახალგაზრდა მსახიობებმა. ახალგაზრდებს ძველი იაოზის მსახიობებიც უმშვენებდნენ გვერდს, დიდი სიყვარულით ქმნიან რა ეპიზოდურ როლებს, არ შეიძლება არ მოვისხე-

ნით ელიზავეტა ალექსეევნას როლის შემსრულებლები — რესპ. დამასხ. არტისტები. მათგან თეფან ბოჭორიშვილი და ნინო ზალდასტანიშვილი. ამ პატარა როლში ორივე მსახიობმა დაგვანახა პატრიოტი საბჭოთა დიდის ზოგადი სახე. დაუფრყარია ოთარ დათუნაშვილი საბჭოთა კომუნისტის — „ძია ანდრეის“ ეპიზოდურ როლში. მას ფაშოტაზე მიაცილებს რწმენა, რომ გამარჯვება ჩვენი იქნება. მაცურებლის ზიზლს იმსახურებს გამცემი ევანატე ფომინი, რომელსაც ანსახიერებს არტემ მურადოვი, მაცურებლის განწყობილება მსახიობის წარმატებაზე მეტყველებს. გასაკუთრებით აღსანიშნავია მსახიობი ოთარ ქუთათელაძე გერმანელი ეფრეიტორის როლში. ეს სახე დიდ დატვირთვას ატარებს, მან უნდა დაანახოს მაცურებელს გერმანელი ფაშისტის განზოგადებული სახე, სახე ბარბაროზისა, რომლისთვისაც უცხო არ არის საბჭოთა მოქალაქის წამებით ტკბობა. არც ალერასხინი ცხოვრება, ქეიფი, დროსტარება და ლოთობაა მისთვის უცხო. ის ხან რიგითი ოფიცერია, ხან ჯარისკაცია, ხან ქალაქის კომენდანტი, ხან გესტაპოს ჯალათი. მსახიობმა თავისი შესანიშნავი მონაცემებით, როგორც გარეგნული, ისე შინაგანი, ხმა, პლასტიკაც მშვენიერად გამოიყენა პიტლერული ოფიცრის სულიერი სამყაროს გასახსნელად.

„ახალგაზრდა გვარდია“ დაძაბული რიტმული სპექტაკლია, ემოციურად ძლიერი და შთამბეჭდავი. მთავარდება სპექტაკლი და აღელვებული მაცურებელი გულწრფელი, ხანგრძლივი ტაშით აჯილდოებს სპექტაკლის შემქმნელებს, ყველას, ვინც მაცურებელს ასეთი სიაოვნება მიანიჭა.

სცენა სპექტაკლიდან





ნ ი კ ო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებების გ ა მ ო უ ე ნ ა

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გაიხსნა ნიკო ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებების გამოფენა, რომელიც მხატვრის ნამუშევართა აქამდე მოწყობილ გამოფენებს შორის უველაზე ვრცელია. აქ წარმოდგენილია საქართველოს მუზეუმებსა და თბილისის კერძო კოლექციებში დაცული სურათები. მაყურებელი გაეცნო ხელოვნების მოყვარულთა ფართო წრისთვის უცნობ ნამუშევრებსაც.

ბაზრის ახალი ზედამხედველი ქალი. ფრაგმენტი.

დ ი ა ლ ო გ ი

არჩილ სულაპასური — მართლაც, უდიდესი მოვლენის მოწმენი გაგზდით: საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გაიხსნა ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევართა გამოფენა. თუ არა ვცდები, ასე სრულად ფიროსმანი ჯერ არსად გამოუფენიათ, არც ჩვენი, არც ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ.

თენგიზ მირხაშვილი — საკმაოდ დიდი ექსპოზიკია. რა თქმა უნდა, უკეთესი იქნებოდა, ერთხელ მაინც გამოგვეფინა ფიროსმანის ყველა ნამუშევარი, რაც დროის უკუღმართობას გადაურჩა. სულ აღრიცხულია ფიროსმანაშვილის 213 სურათი, რომელთაგან 30-ზე მეტი რესპუბლიკის გარეთაა გატანილი. მათ შორის: „არსენალის მთა ღამით“, „მებადური კლდეებში“, „თეთრი ძროხა“, „მოქალაქეთა ქეიფი გრამაფონით“. აქ გამოფენილია მხოლოდ საქართველოს მუზეუმებსა და თბილისის კერძო კოლექციებში დაცული სურათები, ისიც არასრულად.

არჩილ სულაპასური — ამ გამოფენისაგან მიღებული შთაბეჭდილება გრანდიოზულია, მართალი გითხრა, დიდი ხანია ასე არაფერს ავუღელე ვეებივარ. უკვე სამოცი წელი გავიდა ფიროსმანის გარდაცვალებიდან და ამ სამოცი წლის მანძილზე თუკი მისი მემკვიდრეობის გამოფენები ეწყობოდა, ჩემის აზრით, გამოფენის ორგანიზატორები ან მესვეურები მაინც შერჩევით აფენდნენ სურათებს, გამოჰქონდათ ის ტილოები, რაც საუკეთესოდ ანდა გამოფენის ღირსად მიიჩნდათ. საზოგადოებას მორცხვად უმაღლედნენ ბევრ ტილოს, თითქმის ეწინააღმდეგებოდა, რომ შერჩევისას მიაყენებდნენ მათ დახვეწილ გემოვნებას. როგორც ჩანს, თვითონვე არ იყვნენ ზოლომდე დარწმუნებული მხატვრის სიდიადეში.

თენგიზ მირხაშვილი — ერთი მხრივ ეს გასაგებია. ტრადიციულ ფერწერაზე აღზრდილი მკურნებლისათვის ფიროსმანის ხელოვნება უჩვეულო მოვლენაა. ის არ განიხილავდა არსებული მოვლენითა და სქემებით. ცნობდნენ რა მისი შემოქმედების ერთ მხარეს — გულუბრყვილობას და უშუალობას, არ აღიარებდნენ რო-

გორც ოსტატს. ფიროსმანის შემოქმედებისადმი ასეთი მიდგომა დღემდეა შემორჩენილი.

გარდა ამისა, თუ ქართველი ხალხის პოეტურ და მუსიკალურ გენიას უწყვეტი ტრადიციები აქვს და მისი აღქმის უნარი ჩვენი თანდაყოლილი თვისებაა, იგივეს ვერ ვიტყვით ჩვენში ფერწერის ტრადიციების უწყვეტობის შესახებ, ამიტომ ნიკო ფიროსმანაშვილი, როგორც თავისი დროისათვის ქართული ეროვნული ტრადიციების ჭეშმარიტი მატარებელი მხატვრობაში, ამ თვალსაზრისითაც ძნელად იქნა აღქმული. ყოველივე ეს ალბათ ახდენდა ერთგვარ გავლენას სურათების შერჩევაზე გამოფენებისათვის.

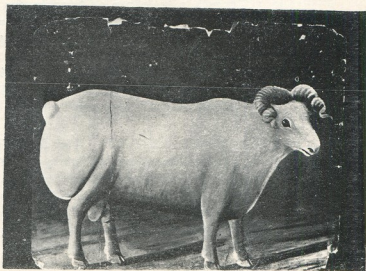
არჩილ სულაპასური — ფიროსმანის შემოქმედებას, მის მთლიან მემკვიდრეობას პირობითად შეიძლება „ტიპიკური“ ეწოდოს; იგი ხატავს იმას, რასაც ცოცხლად, უშუალოდ ხედავს; ხატავს იმას, რაც დღესაც ნახა და მის მესხიერებას შემორჩა, და კიდევ: რაც არასოდეს უნახავს, რაც ამაღლ გავუგონია ან წაუკითხავს ანდა როგორც წარმოუდგენია.

პირველი — ქალაქური ცოცხი ამსახველი სურათები, ქალაქის შემოგარენი, ქალაქის მკვიდრთა პორტრეტები და სხვა; მეორე — ბავშვობის მოგონებები ტილოზე გადატანილი, სოფელი, კარ-მიდამო, თავისი კრუს-წიწილიანად, სოფლური ყოფა, ხსოვნაში ჩარჩენილი სახეები... სხვათა შორის, ძალზე დამახასიათებელი დეტალი მიკანასხე: საკანაშორიდან ბოლი ყოველ სურათზე მარჯვნივ მიიწევს, თითქმის ქარი სულ ერთი მხრიდან უბერავდეს. ბავშვობაში ნახნა და განცდილი კვამლი ასეა სამუდამოდ ფიქსირებული მხატვრის მესხიერებაში; მესამე უკვე მისი წარმოდგენისა თუ წარმოსახვის ნაყოფია. ასეთებია ისტორიულ თემებზე შესრულებული ტილოები, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, ეგზოტიკური ცხოველები და სხვა.

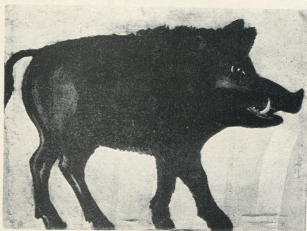
თენგიზ მირხაშვილი — ფიროსმანაშვილის სამყაროს საზღვრები მართლაც ფართოა. მაგრამ ჩემთვის მაინც მთავარია რწმუნე და შის მიერ არის შექმნილი ეს სამყარო. ეს ის იშვიათი და ბედნიერი დამთხვევაა, როდესაც უფაქიზესი სულისა და მძლავრი გონების ადამიანი განგება



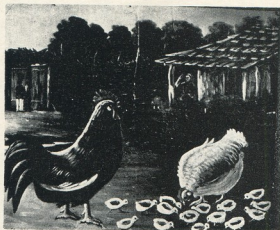
დღეობა ბოლნის-ხაჩინში
 მუშა სოსო
 ყოჩი
 მეთევე კლდეებში
 ბორანი დიდებში
 სასაბილოსთან გაჩერებული ებლი
 ხილის ფარდული







ტახი



მამალი კრუწ-წიწილებით

ხელოვანის განუმეორებელი ნიჭით დააჯილდოვა.

არჩილ სულაპასური — ერთი რამ მეც შევნიშნე: ფიროსმანმა როგორც დაიწყო, ისევე დაამთავრა ხატვა. უფრო ზუსტად: თითქოს ყველა ტილო მხატვარმა შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში დახატა. პირველ გადადგმულ ნაბიჯებსა და ბოლო მონასმებს შორის განსხვავებას ვერ პოულობ. ყველაფერი, რასაც ხედავ, ზეგავიით ერთ დღეს მოხეტიალსა ჰგავს. ფიროსმანის შემოქმედებას განვითარების ზეფაშავალ ხაზს ვერ მოუწახვ. იგი დასაწყისშივე სრულყოფილია. თარიღი რომ არ იცოდებ, ვერ იტყვი, რომელია ადრინდელი ნახატი და რომელი — გვიანდელი.

თენგიზ მირზაშვილი — ამაში მდებარეობს მისი სიახლოვე ხალხური შემოქმედების საწყისებთან. ხალხურ შემოქმედებაში ძნელად შეიმჩნევა განვითარების საფეხურები. ფიროსმანის მიერ შექმნილი სახეებიც ხომ ხშირად ისევე ზოგადად მარადიულია, როგორც, მაგალითად, ხალხური პოეზიის სახეები. დააკვირდით ამ ტახს, ამ კურდღელს, ამ მელას, ანდა ამ ლომს, ჟირაფს, არწივს... არსებობს ხალხური ლექსი: შავ ხევში შავი ყორანი ჩავა და ჩაეჭანება... აქ კონკრეტულ ყორანზე ხომ არ არის საუბარი? არც ის შავი ხევი კონკრეტული. სხვანაირად ჩემთვის გაუგებარი იქნებოდა, რატომ ხატავდა ფიროსმანი ცალკე აღებულ *ცხაარს*, *ლომს*, თუ ჟირაფს.

არჩილ სულაპასური — ამ „შავ ლომზე“ მეც მიფიქრია ბევრი, ოღონდ სხვა თვალსაზრისით. მე მეჩვენება, რომ ფიროსმანს რა საღებავიცა ჰქონდა ხატვის დროს, იმ საღებავებით ქმნიდა.

თენგიზ მირზაშვილი — შენ გინდა თქვა, რომ „შავი ლომის“ შექმნის დროს მხოლოდ შავი საღებავი ჰქონდა და „ყვითელი ლომის“ შექმნისას — მხოლოდ ყვითელი საღებავი?

არჩილ სულაპასური — მაგრამ მე ამაში არ ვხედავ რაიმე დამამცირებელს. პირიქით, ეს მისი დიდი ტალანტის კიდევ ერთი მხარეა.

თენგიზ მირზაშვილი — ფიროსმანის სურათებზე მე ფერების გაჭირვებას თუ სიმწირეს ვერ ვგრძნობ. იგი სწორედ იმ ფერებს იყენებს, რაც სჭირდება ჩანაფიქრის განსაზოგადებლად.

არჩილ სულაპასური — თუ ჩანაფიქრს ახორციელებს იმ ფერებით, რაც მოეცემა?

თენგიზ მირზაშვილი — არც ვე არის გამოცდილი. მაგრამ ხომ იყო შემთხვევები, როცა მას საღებავები საკმაოდ გააჩნდა? ფიროსმანს არც ერთ შემთხვევაში კოლორიტული დახვეწილობისა და ლაკონიურობისათვის არ უღალატნია.

არჩილ სულაპასური — საინტერესოა სურათის ზომების შესახებ შენი აზრი. თვალისთვის უჩვეულო, ანდა შეუჩვეველი, არასტანდარტული ზო-

მეზია. აქაც იგივე მდგომარეობაა, თითქოს, რა ზომის ტილოსაც (მუშაობა, მუყაო, თუნუქი) მოულობდა, იმ ზომისთვის ქმნიდა გენიალურ კომპოზიციებს.

მინერალ მირზაშვილი — დარწმუნებული ვარ სურათის ზომებს ფირისმანი შეგნებულად ირჩევდა, თუმცა ერთი შეხედვით ეს ზომები მართლაც მოულოდნელი შეიძლება მოგეჩვენოს. სურათების ზომები ისეა შერჩეული, როგორც ამას გარემოება მოითხოვდა (შეშვების სურვილი, დუქნის კედლის ზომები, სიუჟეტისთვის საჭირო არე), ზოგიერთი სურათი რამდენიმე ერთმანეთზე შეერთებული თუნუქისა ან მუყაოს ნაჭრისგან შედგება, ასე რომ მხატვარს სურათის ზომაზე უთუოდ გააზრებული ჰქონდა. საერთოდ, ფირისმანი დიდი გულისყურით ეკიდებოდა სამუშაო მასალის მომზადებასა და შერჩევას.

არჩილ სულაბაშვილი — ამ გამოფენაზე გავიცანით ერთი ჭაბუკი, რომელიც ფირისმანის „მეფე-ზის“ ასლს ხატავდა. იგი სამხატვრო აკადემიის ფერწერის რესტავრაციის ფაკულტეტის სტუდენტი

აღმოჩნდა. თითქმის სასწორკვეთილმა გულწრფელად მითხრა: ამ სურათის ვერაფერი გავუგე, ამის ზუსტად გადმოხატვა თითქმის შეუძლებელიაო. გაოცებული და აღტაცებული იყო ფირისმანის ოსტატობით. როგორც ჩანს, სტუდენტი ასლა ამყარებდა კონტაქტს ფირისმანთან და ცდილობდა მისი ოსტატობის ზოგიერთი საიდუმლოს ამოხსნას.

მინერალ მირზაშვილი — როგორც ყოველ გენიალურ ქმნილებაში, ფირისმანის სურათებშიც რთული „კოდი“ არის ჩადებული და მისი „ამოხსნა“ უდიდესი სიამოვნების მომნიჭებელია.

არჩილ სულაბაშვილი — რატომღაც მგონია, ჩვენში ძალიან ცოტანი არიან ისინი, ვინც ცდილობს ფირისმანს ბოლომდე ჩაწვდეს და ბოლომდე გაიგოს მისი სიდიადე, უმრავლესობას ფირისმანის პიროვნებაზე შექმნილი ლეგენდა უფრო ხიბლავდა და უფრო ძვირფასად მიაჩნია, ვიდრე მისი შემოქმედება და სწორედ იმ ლეგენდის გამო თუ გადახედავს ხანდახან მხატვრის ტილოებს მოწყალე თვალთ. მოწონი ფირისმანზე დაწერილი

პანო ექვს სურათად. (სურათი მეექვსე — ბულაქანი)



ლექსები და მოთხრობები, მისი იდეალებით მოცული ცხოვრება, ფრანგ აქტრისასთან გამოჯ-ნურება...

თენგიზ მირზაშვილი — კიდევ უფრო გაუგე-ბარი და აუსხნელია ის დაუდევრობა, რომელსაც ფიროსმანის შემოქმედებისადმი დღემდე ვიჩენთ. ძნელი დასაჯერებელია, რომ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს, სადაც თავმოყრილია მხა-ტერის ნამუშევრების უმეტესი ნაწილი, პირობე-ბი არ გააჩნია მათ შესანახად.

თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე არ არის შესწავლილი სურათების მდგომარეობა და მათი რესტავრაციის საკითხი.

ძნელი დასაჯერებელია, რომ დღემდე არა გვაქვს არც ერთი ფუნდამენტური მეცნიერული გამოკვლევა მისი შემოქმედების შესახებ.

დღემდე ვერ შეგძელით პოლიგრაფიის თანა-მედროვე მიღწევების დონეზე მისი სურათების რეპროდუცირება.

არჩილ სულაბაშვილი — ასეთი პირდაპირი ლა-პარაკი ალბათ ბევრს გააღვიანებს.

თენგიზ მირზაშვილი — პირიქით, იმედი მაქვს, რომ მხატვრის მემკვიდრეობისადმი დამო-კიდებულება უკეთესობისაკენ შეიცვლება.

არჩილ სულაბაშვილი — ამას წინათ „პრავდა-ში“ წავიკითხე ცნობილი მხატვრის, აკადემიკოს კემენოვის წერილი. ამ წერილში აკადემიკოსი მხატვარი ფიროსმანს ტალანტის ხარისხით ჯო-ტოს და ელ გრეკოს ადარებდა. ამ წერილის კრი-ტიკული პათოსი მიმართული იყო რუსეთში ფი-როსმანის მიმბაძველთა წინააღმდეგ. როგორც ჩანს, რუსეთში ფიროსმანს იმდენი მიმბაძველი გაუჩნდა, რომ ამის გამო სტატიაც კი დაიბეჭდა. ჩვენში ასეთი მისწრაფებები არ შეიძენვეს, რაც მე დადებით მოგვლენად მიმაჩნია. თანაც არ მინ-და ეს ავხსნა ისევ ფიროსმანის შემოქმედებისად-მი გულგრილი დამოკიდებულებით.

თენგიზ მირზაშვილი — ის, რითაც დიდი ფიროსმანი, როგორც ხელოვანი — ფენომენალუ-რი კომპოზიციური ნიჭი, ე. წ. დიდი ფორმის შექ-მნის უნარი, ფუნჯის ვირტუოზული ფლობა, სი-სადავე და ლაკონიურობა — მას აყენებს იმ მხა-ტვართა რიგში, რომელთა მიმაძევა შეუძლებელია. ამიტომ ადარებს კემენოვი ფიროსმანს გოლიათს, ხოლო მის მიმბაძველებს — პიგმეებს.

გარდა ამისა, ფიროსმანმა შექმნა თავისი, ფი-როსმანისეული სამყარო, რომელიც განუყოფრებუ-ლია.

არჩილ სულაბაშვილი — მართალია, ფიროსმა-ნი ხატვის მასწავლებლად არ გამოგვაგდგება.



ქალი ძროხას წველის

ხატვის გაკვეთილებს ვერ ჩავვიტარებ. არც არის საჭირო, ვინც მისგან ხატვის სწავლას ან მიბაძვას დააპირებს, ის იმთავითვე განწირულია, მაგრამ მისგან შეიძლება ისწავლოს საქმისადმი თავდადება. გმირობამდე მისული საქმის ერთგულება... ფიროსმანი მაინც სხვა რამისთვის არის ამქვეყნად მოვლენილი, ფიროსმანს უნდა უყურო, გაოცდეს და დატკბეს იმ სამყაროთი, რომელშიც ამდენი სიკეთე და სიმშვიდეა გაფენილი.

თმნგიზ მირზაშვილი — ფიროსმანი ამ სამყაროს თითქმის არასდროს ტოვებდა. მუდმივი კონტაქტი ჰქონდა მასთან დამყარებული.

არჩილ სულაბაური — ამ სამყაროში შესვლი-სთანავე ალბათ დაევიწყდა პაროლი, რომლითაც გამოსასვლელ კარს უღებდნენ. დარჩა იქ სამუდამოდ და თავისი მშვიდი სიკეთით ცხოვრების ყოველდღიურობა მარადიულობად გადააქცია.

თმნგიზ მირზაშვილი — თუ შემოქმედი საკუთარ სამყაროსთან კონტაქტს შეასუსტებს, რაც უნდა ნიჭიერი იყოს იგი, მაინც თანდათან განიძარცვება და გაღარბდება.

არჩილ სულაბაური — რამდენჯერმე ვიყავი გამოფენაზე და დავრწმუნდი, რომ ფიროსმანის სამყარო მნახველებისათვის კარგად არის მიწოდებული. რა პრინციპით არის დალაგებული თუ განაწილებული ტილოები?

თმნგიზ მირზაშვილი — გამოფენის მომწყობათა წინაშე საკმაოდ რთული ამოცანა იდგა. როგორი პრინციპითაც არ უნდა ესეულმდგანეალათ მათ, იქნებოდა ეს ქრონოლოგიური, სიუჟეტური თუ ჟანრული, ყველა შემთხვევაში ექსპოზიცია ფორმალურ ხასიათს მიიღებდა. ამიტომ ვერდებოდა ინტუიციას. მხატვრის შემოქმედების გულდასმით შესწავლის შედეგად, გამოფენის ორგანიზატორებმა სურათები განალაგეს იმგვარად, რომ ფიროსმანის სამყარო მაყურებლისათვის უკეთ გახსნილიყო.

რასაკვირველია, შესაძლოა ექსპოზიციის სხვაგვარი გადაწყვეტაც.

არჩილ სულაბაური — ფიროსმანი ისეთი მხატვარია, რომ კაცს მისი სურათების ნახვის საშუალება ყოველთვის უნდა ჰქონდეს, ამისთვის, რა თქმა უნდა, აუცილებელია, ფიროსმანის მუზეუმის შექმნა. ეს აქამდეც უნდა გაკეთებულიყო. ადამიანი საყვარელი წიგნის ერთხელ წაკითხვით არასოდეს კმაყოფილდება. ხანდახან მოენატრება ესა თუ ის ადგილი. თაროდან გადმოიღებს წიგნს, გადაშლის, წაიკითხავს. ასეა მუსიკაც, ასეა მხატვრობაც... მითუმეტეს ფიროსმანი. ერთხელ ნახვა, წამიერი თვალის გადავლება ამ დარბაზებისათვის, საკმარისი არ არის. ამ სურათებს უნდა უყურო, რომ ჩაყვდეს მის არსს ბოლომდე. ანდა თუ რომელიმე სურათი მოგენტრება, უნდა შეგებდეს ამ ნატვრის ასრულებას. ამასათვის საჭიროა ფიროსმანის მუზეუმის გახსნა.

დათვი ბელუბით





საეკლესიო დღესასწაული

ორთავლის ტურფა მარაოთი
ირეში თავისი ზღარტით
მგზავრები



ваться, вдруг приковывают внимание, властно заявляют о себе, становятся значительными, увлекательными, прекрасными» (Э. Кузнецов. Пироманти, Л. 1975, стр. 87).

თუმცა ავტორის ეს სიტყვები მხოლოდ დიდ ნატურმორტს ეხება, ჩვენი აზრით, იგივე ითქმის ხუთივე ნიმუშზე და საერთოდ ყველა ამ ნატურმორტზე, რომელსაც მაღალი ხელოვნების ბეჭედი აზის. ნიკო ფირსმანაშვილის ნატურმორტების სპეციფიკა კი ისაა, რომ ვერც ერთ სხვა ნატურმორტში ვერ ნახავთ ასეთ გარდასახვას, ასეთ კონტრასტს, ერთი მხრივ, ძალზე უბრალო ყოფით საგანსა და მეორე მხრივ მაკარ, ამალეხულ, თითქმის სულიერ წარმოდგენას შორის. რაც შეეხება ნატურმორტების ინდივიდუალურ თავისებურებებს, პირველ რიგში აღსანიშნავია დიდი, ზოგადი თემის ორ, უფრო კონკრეტულ, ქვეთვამად გაყოფა: „პერ-მარლის“ ზოგადი თემა, ერთ შემთხვევაში „სუფრის“, ხოლო მეორეში — „ვიტრინის“, „ჩვენების“ სახით წარმოდგება. ეს დაყოფა, რა თქმა უნდა, პირობითია: ხუთივე ნატურმორტში არის როგორც „ჩვენება“, ისე „სუფრა“, მაგრამ რიც სურათებში, წინა პლანზე ამ თემათაგან ერთ-ერთი გამოდის. სხვაობა ქვეთვებებს შორის აღსანიშნავია იმდენად, რამდენადაც ის კარნახობს ნაწარმოებთა განსხვავებულ დაწყევებას. „მცირე ნატურმორტსა“ და „ნატურმორტში დოქტორ და ბოთლები“ აქცენტებიერება „სუფრა“, დანარჩენ ნატურმორტებში „ვიტრინა“, „ჩვენება“.

ნატურმორტების მხატვრული სახის შექმნაში უდიდეს როლს თამაშობს სურათის აგების ზოგადი პრინციპი, პირველ რიგში ევალუების გარეშე ურველოდ განსჯელება. მხატვარი მას მაქსიმალურად განყენებული სახით, ყოველგვარი კონკრეტული ნიშნების გარეშე წარმოვიდგენს. მოცულობითი და წონიად ყოფითი საგნები განყენებულ, გაურკვეველ სივრცეში თუ ნეიტრალური სიბრტყის ფონზე იმოყვებიან. უფრო ზუსტად კი, ფონში შეთავსებულია როგორც სივრცის, ისე სიბრტყის თვისებები. მხოლოდ ერთ, მცირე ნატურმორტში ცხედვეთ შედარებით კონკრეტულ ფონს, სადაც პიუნა-ჟია მინიშნული.

საგნები გარკვეული წესით არიან განლაგებულნი და ქმნიან ძირითად კომპოზიციურ ჯგუფს. საგანთა ურთიერთთავსებრი, მათი მოთავსება სიბრტყეზე თუ სივრცის რიგორც პირობითი, ისე კონკრეტული, რეალური ნიშნებით ხასიათდება.

ერთი მხრივ, მთავარი კომპოზიციური ელემენტი მოგაგონებს ყოფით საგანთა რეალურ, ცოცხალ ჯგუფს. თავისი განლაგებით საგნები თითქმის გულისხმობენ მაგიდასა თუ კედელს და საერთო ჯამში მიგვანიშნებენ „სუფრას“, დუქსას, თუ მაღაზიის ვიტრინას. მეორე მხრივ, საგნები გამოყენებულია მათი ფორმის სპეციფიკის გათვალისწინებით, როგორც ტექტონიკური მასალა. ამგვარად, პირობითად, მაგრამ მაყიო-ოდ, იგება მთავარი კომპოზიციური ჯგუფი, რომელიც ძირითადად ფორტეტურად და სიბრტყობრივადაა გაშლილი. მთავარი კომპოზიციური ჯგუფი გამოირჩევა აგების სისადა-ვითა და უბრალოებით. სტარბობს პარალელურად თუ პერ-

პენდიკულარულად განლაგებული საგნების მკაცრი ვერტიკალები და პორიზონტალები. ცალკეული დიაგონალები არ გამოდინ საერთო სიბრტყიდან. საგნები სრულიად არ ფარვენ ან ოდნავ ფარვენ ერთმანეთს. შეტ-ნაკლები თანაბარი ინტერვალებით, ისინი მკერვიად, მაგრამ სიმეიდროვის გარეშე ლაგდებიან სასურათო სიბრტყეზე. ამგვარი აგება, გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც ძალზე უბრალოა, მაგრამ ამავე დროს, გაბედული.

სასურათო სიბრტყე მთლიანადაა გამოყენებული, კიდიდან კიდეშდე. მთავარი კომპოზიციური ჯგუფი კარგად არის მორგებული ფორმატს. ამავე დროს, გხედვეთ მაყიო აზრობრივ დიფერენციატება: კომპოზიციური ჯგუფი თავისი მატერიალუბითა და აგების სიკვეთრით ნათლად უპირისპირდება ფონს, ხოლო თვით ჯგუფში გამოყოფილ მთავარი საგნები, ზომებითა და მდებარეობით. სასურათო სიბრტყის მთლიან, თანაბარზომიერ დატვირთვას უპირისპირდება ქვედა კილის საზუსტა ტექტონიკური „ნაგებობის“ საფუძვლით, და ბოლოს, მთელი „ნაგებობა“ გაწონასწორებულია, მიუხედავად იმისა, რომ კონკრეტულად არაფერს არ ეყრდნობა. პირობითად აგებული, იგი ასევე პირობითად ეყრდნობა თითქმის ნაგულისხმევ ჩარჩოს.

ამგვარად, ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული ჯგუფის, პირობითი ნაგებობის, სიბრტყეზე საგნების თანაბარზომიერი განლაგების ნიშნები ისეა შეთავსებული ერთმანეთთან, რომ ხშირად გარკვეული წინააღმდეგობა მაინც რჩება. ეს წინააღმდეგობა არც იმდენად მკვეთრია, რომ დაარღვიოს სურათის მთლიანობა, მაგრამ საკმარისია სურათის მრავალწანაგობის, საოცარი „თამაშის“ აღსაქმელად. ყველაზე სადად და მარტივად ეს განხორციელებულია გარემოში, რომელიც შეიძლება იყოს, როგორც კონკრეტული საგნებისა და ცხოვრებისეული ჯგუფებისთვის ჩაბნელებული ინტერიერი, ისე პირობითი ნაგებობის გაურკვეველი გარემო და ნეიტრალური სიბრტყე-ფონიც. აღქმის ეს მრავალგვარობა უფრო მკვეთრად იგრძნობა საგანთა განლაგებაში: კონკრეტულ სცენაში რიგი საგნებისა კედელზე ჩამოვიდებულად აღიქმება, მაგალითად: ფეხი, თევზი, დაკული ცხვარი და სხვ. ხოლო პირობითი ნაგებობის ტექტონიკურ ჯგუფში იგივე საგნები თითქმის სვეტების ვით აღიმართებიან; რიც შემთხვევაში, ერთი და იგივე საგნების განლაგებაშია საზუსტესადაა როგორც სიბრტყობრივი, ისე სივრცობრივი გაღმის ნიშნები. სურათის ამგვარი აგება, ერთი მხრივ, ხაზს უსვამს გამოსახული ჯგუფის, საგნების ყოველდღიურ, ყოფით ხასიათს, მათ ჩვეულებრიობას და, მეორე მხრივ, ეს უბრალო სურათი იქვე წარმოვიდგება არარეველბრივ მაკარ და ამალეხულ საგანთა ჯგუფად. დოქტორ და ბოთლები, ძხვებული და თევზი, შაქრის თაყი, ხილი და შამფურზე წამოცმული შუკანები გვიხიბლვენ თაყიანით უბრალოებით, ყოფითობით, იძენენ იმ მნიშვნელობას, თითქმის სულიერებასაც კი, რომელიც მათ უშუალო ყოველდღიურობაში არ შეიძლება ჰქონდეთ. ყოველგვარ ეს ნათლად წარმოვიდგება მაყიოდ შემოსაზღვრულ სასურათო



სიბრტყეზე, სადაც საგნები გარეგანი იკონებებიან როგორც ცალ-ცალკე, ისე მთლიანობაში.

აღნიშნული დაპირისპირებანი გვხვდება კომპოზიციის ყველა კომპონენტში: გარემოში, მთავარ გამოსახულებათა ანუ საგნების ურთიერთგანლაგებაში და მათ საერთო თანაწილობაში. სურათის სახალისი შემქმნელი დიდი როლს თამაშობს კიდევ ერთი ტიპის კონტრასტი — განზოგადების შედეგად გაძლიერებული დაპირისპირება უკვე თვით გარემოსა და საგნებს შორის. განყენებულ ფონზე საგანთა მატერიალურობაც და მნიშვნელობაზეაც აგებია თუ დაყენების გამომავალზე — კიდევ უფრო მეტადვე დიქტობს: და რაც მთავარია, იქნება ის განუმეორებელი, თითქმის ფანტასტიკური, იდეალურობითა და უჩვეულობით აღსავსე განწყობა, როცა ყოველი საგანთა ჯგუფი უკვე საარსებო გარემო სივრცეში წარმოგვიდგება. მკაცრი ნაგებობა, ძალზე ექსტრავაგანტური საშენი მასალისაგან იგება, ხოლო საოცარი ხალისი მოხარშული ქათმებისა და ტიგორებისაგან „იქმნება“.

ნატურმორტის კომპოზიცია თავისი სხეულოვანი მიმართულებითა საგნის მაქსიმალური გამოვლენასაგან. მაგრამ ძლიერი დაპირისპირება განყენებულ ფონსა და საგნების მატერიალურობას, განლაგების ზნეობითობას და ამ საგანთა ყოფილობას შორის, არასოდეს არ გადადის შეუსაბამობაში, ვინაიდან გამოსახულებაც იგება და მოდელირდება იმავე ზოგადი პრინციპების მიხედვით, როგორც კომპოზიცია (ფონი, განლაგება, წონასწორობა). თითოეული საგანიც თავისთავად ატარებს რეალობის, დამახასიათებლობის, ძლიერი განზოგადებისა და სიბრტყეობის ნიშნებს. ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში ფორმის განზოგადებაც ე. კუზნეცოვი წერს:

«Материальной убедительности Пирсманашвили достигает решительным упрощением формы — таким решительным, на какое редко кто осмеливается, при котором форма укрупняется, утрачивая мелкие переходы, отклонения, разрушающей целостности впечатления основной массы. Придавая изображению мощь и статичность, Пирсманашвили однако не приходит к схематизму и отвлеченности, потому что законизм формы у него дополняется и как-бы уравновешивается активностью письма» (გვ. 79). როგორც კუზნეცოვი წერს, ფიროსმანაშვილი, საგანთა ასახვისას, უარს ამბობს მხოლოდ იმ დეტალებზე, რომლებიც ხელს უშლიან ძირითადი ფორმის აღქმას. ყოველ შემთხვევაში, როგორც არ უნდა იყოს ნ. ფიროსმანაშვილის ფორმა, სტეპანური თუ ცოცხალი, ამის მიზნით, პირველ რიგში თვით ფორმის აგებულებაში უნდა ვეძიოთ. მიუხედავად ფორმის დეტალს თუ გამოკლებს, ეს აგების საკითხია და უშუალო კავშირი აქტიურ ფერწერასთან მას არა აქვს.

ამგვარად, როგორც არ უნდა აწვავდებდეს ნ. ფიროსმანაშვილი ფორმას, გამოსახულებანი პროპორციულ შეფარდებასა თუ პლასტიკურ დინებაში ყოველთვის ინარჩუნებენ ტიპურ, დამახასიათებელ, სახეობრივ ნიშნებს. რა თქმა უნდა, არ შეიძლება განზოგადების მნიშვნელობის უგულებელყოფა, რომლის შედეგადაც მატულობს დიდი ფორმის შეგრძნება, საგნის მნიშვნელობა, მაგრამ მთავარია ამ ორი საწყისის — განზოგადების და კონკრეტულობის ერთიანობა.

ნატურმორტში ფორმის რელიეფურ გამოსახვას განაპყრობს სპექტი და არა სრული სიმრგვალის ილუზიასთან*. ამგვარი

მოცულობის მქონე ფორმა კარგად ეხამება კომპოზიციის საერთო-სივრცობრივ გადაწყვეტას. საგნების სიმრტყეობა შეფარდების თვალსაზრისით, აღსანიშნავია ერთგვარი დეფორმაცია, რომელსაც მხატვარი გარკვეულ შემთხვევაში მიმართავს. ძირითადად ეს არის წრეული ფორმები, რომლებიც რაკურსში გამოსახვისას ბრტყეულებიან, რათა ზედმეტად არ დაარღვიოს სასურათე სიბრტყე. საგანთა რელიეფური ფორმა, კარგად სილუეტის მონახვისა, მოდელირდება მეტად სხეულოვანი შეჭრადილივანი გრადაციით. საგნის გამოსახულება მუშავდება ტრადიციული ნახევარტონით, რეფლექსით, ბლიკით, სხვადასხვა ძალის შეჭრადილით. მათ შორის გადასვლები რბილია, მაგრამ შეჭრადილის განაწილება ფორმაზე უწყვეტია. იგი ლაგდება ფართოდ, ზოგად ფორმის შესაბამისად. ტიპური ვალუორის, როდესაც ზედაპირის მცირედი მონაკვეთი კი ციმციმებს, ამ შემთხვევაში, ვერ ვნახავთ. აღსანიშნავია ფონის თუ სივრცის მოდელირებაც, რაც შემთხვევაში (მაზე მუშაობა), ფონი საერთოდ არ მუშავდება. მუშაში თუ უშუალოდ არ ცისფერ. მუშაშია სხვადასხვის ერთი, თითქმის თანაბრად დადებული ფერით იწერება. მაგრამ ეს არ არის ლოკალური, „გაჩერებული“ ფერი. გარკვეულ სახით ფუნქციის ის მინიმალურად. ფონის სიმუქეში თუ ცის ფერში გარკვეული სიღრმე ან სიფრცხილეობა. ამგვარად, სივრცის მოდელირებისას მხატვარი მაქსიმალურ ლაკონიურობას აღწევს, ასევე ლაკონიურია ფორმის, მოცულობის მოდელირებაც. ფორმის დამუშავების ამ ცნობილ ხერხს აღნიშნავს ბევრი მკვლევარი (ე. ზინდერფი, ე. კუზნეცოვი, თ. ფიროსმანაშვილი და სხვ.). კერძოდ, მხატვარი ჩრდილის გადმოსაცემად იყენებს უშუალოდ ფონის რეალურ ფერს.

სურათის ფერადონი მხარე, კოლორიტი, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ყველა სხვა კომპონენტთან. ფერი იმდენად არის მახასიათებელი საგნობრივ ფერს, იმდენად არის პირობითი ან რეალური, რამდენადაც პირობითი ან რეალურია სურათის საერთო გადაწყვეტა. ფერი სახითად არც ზედმიწევნით ზუსტია და არც აშკარად გარდაქმნილი, ტრანსფორმირებული. ერთი და იგივე საგნები სხვადასხვა ფერში წარმოგვიდგებიან, მაგრამ ვარაიკათა დამუშავების დაბალია აქ საკმარისად დიდია. რაც შემთხვევაში გადახვევებს აქვს ადგილი. მაგალითად, თეთრი ხორცი ან ფერადიდან გაურკვეველი მონოქრომული ხილი. თუ გაითვალისწინებთ, რომ ფორმის რამდენადაც პირობითად იმდენაა ჩანსელებული თუ განათებული სივრცის ფერს, ნათელი გახდება, რომ კოლორიტიც რეალური და პირობითი, ეროვნულად ფანტასტიკური საწყისების შესაბამისაა აგებული, რაც შეეხება ფერადობას გრადაციას, იგი იმდენად არის, რამდენადაც ფორმის ფერწერული დამუშავებას აქვს ადგილი. ფონი, ფაქტურად, ლოკალურია, მაგრამ გარკვეულ სიღრმის მქონე, საგნები უფრო ფერწერული, მაგრამ ძალზე თავისებური, ზოგადი ფერწერული დამუშავებით. ამის შედეგია პირობითი, განყენებული და ცოცხალი, ფერწერული საწყისების საინტერესო შეხამება. ფერადონი წონასწორობა მიიღება აქრომატიკული და ქრომატიკული ფერების დაპირისპირებით, როდესაც მონაცრისფრო-მომაო ფერებს „უკრავთ“ ქრომატიკული, ძირითადად მოწითალო ფერები. ფერის ემოციური ქვედაპირა საკმაოდ იცვლება თითოეულ სურათში ინტენსიობის, ფერადონის სისუფთავის მიხედვით, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, კოლორიტი აიგება

* რელიეფში იგულისხმება არა სტელატურულობა, არამედ ფორმის სიბრტყეობა შეფარდება, მისი სიბრტყეზე გამლა.

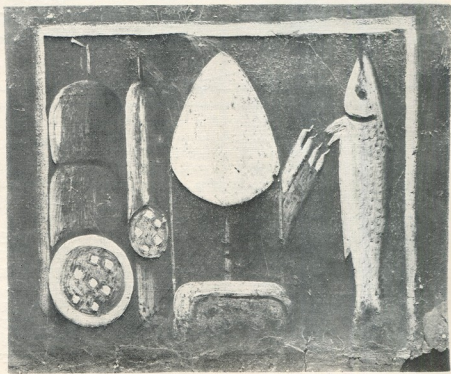
რამდენიმე ფერის მქონე, ძალზე შეზღუდული დიაპაზონის პალიტრით, კოლორიტშიც ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია შესაშვებათა სიახლე, გაბედულება და არა ფერადოვანი სიმრავლე, სიჭარბე. კოლორიტის ამგვარი გადაწყვეტა ერთმანეთში ახამებს კეთილშობილურ თამყვავებას და შესაშვებათა ერთგვარ სპეციფიკურობას (ქრომატული, აქრომატული).

ნატურმორტების ზოგადი განხილვის შედეგად, გამოვყავით ის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც შეტ-ნატურებად ახასიათებენ ხუთივე ნიმუშს. ანალოზს შედეგად გაირკვა: რეალობის გარკვეული სფეროს, საგნობრივი სამყაროს ასახვისას მხატვარი ამჟღავნებს ერთიან მიდგომას, ხედვას სურათის სველა ძირითად კომპონენტში: ნატურის შერჩევაში, საერთო სასურათო აგებაში, ცალკეული გამოსახულების ფორმისა თუ სივრცის მოდელირებაში, ფერწერულ-კოლორისტულ მხარეში. ნატურა არჩეულია ერთიანი თემატიკური მიდგომის მისუდვით. მთავარ მხატვრულ „საშუალებად“ სურათის შექმნისას გვევლინება მხატვრის განმაზოგადებელი ხედვა, საოცარი გაბედულება და ზომიერების გრძნობა შესაშვებაში, სურათის სპეციფიკის უტყუარი ალღო. მხატვრის ხედვის თავისებულება გამოიხატება ისეთ შერჩევაში, როდესაც რეალობის გარკვეული ნიშნები ხან ძლიერ განზოგადდება — შეირჩევა მთავარი, ხან უკიდურესობაზე მიდის — გაყენებული ხდება, ხან კი საკმაოდ კონკრეტულ ფორმებში გვევლინება. ვიღებთ ძლიერ დაპირისპირებულ ელემენტებს, რომელთა შეხამებაც დიდ გაბედულებას, ტაქტს და ზომიერების გრძნობას მოითხოვს. გაბედულებაზე საუბრისას არ ვძვებით სურათის შექმნის მოტივაციურ მხარეს, ე. ი. რამდენად შეგნებული და, მით უმეტეს, რაციონალურად გაანგარიშებულია ეს გაბედულება. ამის მტკიცება უშუალოდ ანალოზიდან გამომდინარე საკმაოდ რთულია, მაგრამ შესრულების უბრალოება და ძალდაუტანლობა მხატვრულ უშუალობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, ე. ი. ისეთ მიდგომათთან უნდა გვეჩვენდეს საქმე, როდესაც მხატვარმა შეიძლება ვერც კი შეაფასოს ეს ხერხი, როგორც მაინცდამაინც გაბედული, განსაკუთრებული. იგი

მას ჩვეულებრივი და თავისთავად ნატურისსებები უწევდა. ეს არის გამბედილობა, რომელიც ხშირად ბავშვებსა, მწვეალურ ადამიანს ძალდაუტანებლად აკოვონებს იმას, რაც სხვას ძალიან რთულად ან შეუძლებლად მიაჩნია. მთავარია ის, რომ ნ. ფიროსმანაშვილის გაბედილობა გამართლებულია სურათის ლოგიკიდან გამომდინარე, რომელიც უფრო გრძნობით აღიქმება, ვიდრე რაციონალური ანგარიშით.

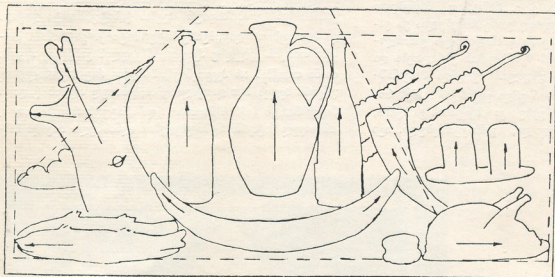
როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნატურმორტის საერთო დიდ თემაში აშკარად შეიმჩნევა ორი ქვეთემა — „სუფრისა“ და „ვიტრინისა“. თითოეული ქვეთემის სურათს თავისი დამახასიათებელი ნიშნები გააჩნია. თითოეული მოთხოვს თავისებურ გახსნას, კარნახობს განსხვავებული მნიშვნელობის თუ ხატოვანების მქონე გარემოს, საგანს. მათი ფორმის სპეციფიკა კი, თავის მხრივ, იძლევა სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტის საშუალებას. ანდნად, ორივე ქვეთემა მკაფიოდ გამოირჩევა. ერთ შემთხვევაში იგულისხმება სუფრა, მაგიდა, მეორეში — კედელი; შესაბამისად, სუფრა პორიზონტალურად იშლება, ვიტრინა — ვერტიკალურად. „სუფრის“ ქვეთემის სურათები აგებულია მკაფიო სიმეტრიაზე, აქცენტირებული შუა ღერძით, მარცხენა და მარჯვენა ნაწილების დაპირისპირება-გაწონასწორებით. მათში უფრო თვალსაჩინოა გარკვეული მოწესრიგებულობა. სურათის ეს თვისება, ერთი მხრივ, უნდა გამომდინარებოდეს ქართული სუფრის მკაფიო რიტუალური ხასიათიდან, მეორე მხრივ, სიმეტრია ფორმის სპეციფიკითაცაა ნაკარნახები. სუფრაზე მთავარი საგნებია ღოჭი, ბოთლები, რომლებიც ფორმათა ნათელი სიმეტრიულობით კარნახობენ კომპოზიციურ აგებას („ნატურმორტი ღოჭითა და ბოთლებით“ და „მცირე ნატურმოტი“). ვიტრინაში საგნები თითქმის კედელზე ჰკიდია, ან კედლის გასწვრივ აწყვია. ისინი თითქმის არ ჰკვეთენ ერთმანეთს, რაც მაქსიმალურად უწყობს ხელს მათ დათვლირებას, ნათელ აღქმას („დიდი ნატურმორტი შაქრის თავითა“ და „ნატურმორტი ხილით“). თითოეულ ნატურმორტში ვხვდებით აღნიშნული ზოგადი ნიშ-

ნატურმორტი (დუქნის აბრა)



ნების ინდივიდუალურ გადაწყვეტას, სპეციფიკურ განუმო-
რებელ თვისებებს.

შესამებათა ზომიერებითა და პარმონიულობით გამოირჩე-
ვა „ნატურმორტი დოქითა და ბოთლებითა“. მკაფიოდ აქ-
ცენტრებული ცენტრალური „ფიგურა“ — დოქი, თითქმის
უგზინება სურათის ზედა კიდეზე. მისგან სიმეტრიულად,
გვერდიგვერდ, ოდნავ ქვემოთ, ბოთლებია, შემდეგ ისევ, ოდ-
ნავ ქვემოთ განლაგებული საგნები აწონასწორებენ ერთმან-
ეთს. საგანთა მთელი ეს ჯგუფი ქვემოდან არის გაზარტეუ-
ლი: ცენტრში — შოთი პურით, გვერდზე კი, თუფშეზე და-
ლაგებული სხვადასხვა საგნებით. კონპოზიციის ამ ნაწილ-
შიც მკაფიო სიმეტრიაა: კიდევებარებული შოთი თავად სი-
მეტრიულია, თუფშები კი თანაბრად არიან დაშორებული ცენ-
ტრალური ღერძიდან. კომპოზიციის წონასწორობაში გარკვე-
ულ როლს თამაშობს საგანთა მიმართულების კვედა კიდის
ერთ პორიზონტალზე განლაგებული „ციცხალი“ და მოხარ-
შული ქათამი მკაფიოდ განსზე, ურთიერთსაპირისპიროდ,
მარცხნივ და მარჯვნივ არიან მიმართულნი. მათ პარალელუ-
რად პორიზონტალურ ხაზზე მდებარე საგნები კი თითქმის
იჭერენ ქვემოდან დიაგონალურად განლაგებულ საგნებს:
ვაშლები გროვა — გაბერილი ტიკს, თუფშზე დადებული
ორი ტიკა — შამფურებსა და ყანწს. დიაგონალურად, განსზე
მიმართული საგნები ამავე დროს უკავშირდებიან ცენტრს:



ნატურმორტის
სქემა

ტიკი, რომელიც მარცხნივაა მიმართული მარჯვნივ გაშვარი-
ლი წვეტით თითქმის ჰბლაუჭება ბოთლის თავს ცენტრში.
ცენტრისაგან უკვე საპირისპიროდ, მარჯვნივ — მიმართული
შამფურების ხაზს იქვე უპირისპირდება ისევ ცენტრისკენ
მიმართული ყანწი. შოთი პური თავისი კიდეებით უერთდება
როგორც ერთ, ისე მეორე დიაგონალურ მიმართულებას, ხო-
ლო მის ზევით განლაგებული ცენტრალური საგნების მკა-
ფიო ვერტიკალები ზევითკენ არის აშვებული. ამდენად, სა-
განთა საპირისპირო მიმართულებანი საერთო ჯამში წონას-
წორდებიან. ეს კონტრასტის პრინციპია, რაც გარკვეულად
გაოცებას იწვევს. კონტრასტის მიღებულ იქნა ფიგურის
წონასწორობაში და იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ადა-
მიანის პლასტიკასთან, მის მოძრაობასთან. ძირითადად გა-

წონასწოების ეს პრინციპი გამოიყენება რეპრეზენტაციურ
ხასიათის კლასიკური ან ბაროკოს სტილის ხელოვნებაში და,
როგორც წესი, იძლევა მდიდარი პარმონიის შეგრძნებას.
აქცენტების ამგვარი პარმონიზირება ნატურმორტში მეტად
ორიგინალურად გამოიყურება.

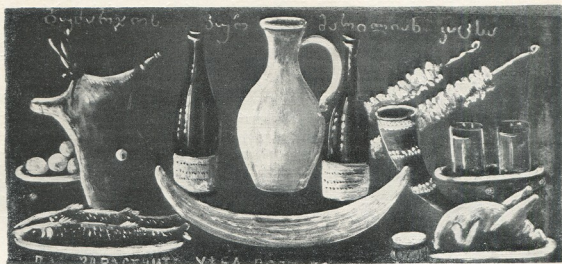
თავისებურია აგრეთვე საგანთა განლაგება სასურათო სიბ-
რტყვე თუ სივრცეში. ორ რიგად, პარალელურად მოთავსე-
ბული თუფშები უკანა პლანის ერთგვარი პერსპექტიული და-
პატარაებით, აგრეთვე საგანთა ურთიერთ გადაკვეთით, მი-
თითებულია საგანთა სივრცობრივი განლაგება სუფრაზე; ამა-
ვე დროს, იგივე საგნებში სიბრტყობრივი გაშლის ნიშნებიცაა
მოცემული. მაგალითად: შოთი პურით ბოთლებისა და ყანწის
ოდნავი გადაკვეთა ხაზს უსვამს პლანობრივ-სივრცობრივ
განლაგებას, თან თავისი მრუდე ფორმით თითქმის ქვემოდან
იჭერს ცენტრალურ საგნებს. უკანა პლანზე გამოსახული ვაშ-
ლები და ტიკები ამავე დროს სიბრტყობრივად ლაგდებიან
„ციცხალისა“ და მოხარშული ქათმის ზევით. მათი განლა-
გება გადაკვეთის გარეშე და კონკრეტული გარემოს უქონლო-
ბა, შესაძლებელი ხდის, როგორც ერთ, ისე მეორე ვარიანტ-
ში აღქმას. ვაშლების გროვა ნახევრად მიმაღულ ტიკს უკან,
ე. ი. სიღრმეში, ამავე დროს თითქმის იჭერს ტიკს,
გამოდის, იგივე საგნები ერთ სიბრტყეში ლაგდებიან. ამას-
თან საგანთა განლაგებაში ერთდროულად ხაზგასმულია, რო-

გორც წონასწორობა ფუნდამენტზე, ძირზე დაყრდნობით, ისე
სასურათო სიბრტყეზე თანაბარზომიერად განლაგებული საგნე-
ბის ჩარჩოთან შეფარდებით, კერძოდ: საგანთა განლაგებაში
შეიმინევა მისწრაფება სამკუთხა თუ პირამიდული ფორმისადმი
(ცენტრისაკენ მიმართული დიაგონალები: მარცხნიდან ვაშ-
ლის გროვა, ტიკის კიდე, ბოთლის თავი, დოქი, მარჯვნიდან
ყანწი, ბოთლი, და ისევ დოქი). ამასთან მიიღება
მკაფიო ობსკურენდიც: ტიკის ზედა კიდე, ორივე ბოთლის
და შამფურის თავები ერთ პორიზონტალურ ხაზზე
დებიან. ზედა და ქვედა პორიზონტალები დამატებით ხაზგას-
მულია ქართული და რუსული წარწერებით. მხოლოდ დოქის
ტუჩი ჰყოფს ქართული წარწერის პორიზონტალს, რითაც კიდევ
ერთხელ ვსწვება ხაზი დოქის ცენტრალურობას. მთელ ამ სა-

განთა ჯგუფს კიდევ ერთხელ ჰკრავს ოთხკუთხედში ფერწერული ჩარჩოს წვრილი ზოლი. ამდენად, როგორც ანალიზიდან ჩანს, ქართული სუფრის ტრადიციული სამკაული იქცევა პარმინიულ, მკაფიოდ გაწონასწორებულ ნაგებობად. განსაკუთრებით თვალნათლივია ამ კომპოზიციაში ზემოაღნიშნული სიმბრტყობრივ-სივრცობრივი „თამაში“.

«В действительности достичь средствами художественной изобразительности требуемой глубины довольно не трудно. Это искусство, которым восхищаются не посвященные, легко постигает каждый учащийся. Более трудная проблема для художника заключается в том, чтобы сохранить фронтальную плоскость и в тоже самое время получить желаемую глубину» (Р. Арихейм, «Искусство и визуальное восприятие» Прогресс, Москва, стр. 228).

წერის მანერაში საერთო სიზუსტის, თავშეკავებულობისა და ლაკონიურობის მხრივ საკმაოდ მრავალფეროვანია. საგნები იწერება ერთიანი ფერადოვანი ლაქით, რომელშიც ფონის მუქი მომწვანო-მოწიწი ფერი გამოსჭვივებს მეტ-ნაკლები ძალის მქონე ღია-მომწვანო ჩრდილის სახით. ბლიკები იდგება ძუნწად, ზუსტი და თავისუფალი პასტელური მონასწებით.



ნატურმორტი

ზოგჯერ საგნის მთელ კიდეს მიყვება ბლიკის ნათელი ზოლი. მუქი საგნები — ბოთლები, ჭიქები, ტიყი, ყანწი ძმუნადა მოდულირებული მუქ ლაქაზე რამდენიმე ბლიკით. ძირითადად, ნატურმორტში ბატონობს დიდი საგნების გლუვი, ზოგადი ფორმები, რომლებიც შედარებით მშვიდადაა დაწერილი. უფრო თავისუფლად ასრულებს ნ. ფირსმანაშვილი დაწვრილმანებულ ფორმას. მაგალითად: რამდენიმე ერთმანეთში შერეული მონასმით დეტალიზაციის გარეშე გამოქყნებული მწვადის, შემწვარი ხორცის სპეციფიკური ფორმა. ასევე თავისუფლად წერს მხატვარი ყანწის მორთულობას თუ წარწერას ბოთლის ეტიკეტზე. განსაკუთრებით ვირტუოზულად, არტისტულად არის შესრულებული თევზის გამოსახულება. ფაქტობრივად ეს არის ნუქ ფინზე დადებული რამდენიმე წყვილი ხაზი და სწრაფად მოხმული წერტილოვანი, ნათელი ბლიკისმავარი ლაქები. მიღებულია საოცრად ცოცხალი, დამახასიათებელი და ამავე დროს ზოგადი ფორმა. ამ-

დენად, წერის ფორმის ერთგვარი დაქუცმაცება კომპოზირებულია წერის გაზრდილი თავისუფლებით, რამდენადაც შენარჩუნებულია ფორმის საერთო ზოგადობა.

ძალზე ორიგინალურია ნ. ფირსმანაშვილის ნატურმორტების ტონალურ-ქრომატული გადაწყვეტა. მიღწევა, რამდენადაც ფონი დაუმუშავებელია, უძრავია, ეს არის სიმბრტყე, მაგრამ ამავე დროს თითქმის ყველა საგანს დაჰკრავს ფონის ხან მუქი, ხან ღია-მოწიწისფერი, მომწვანო ჩრდილები. მუქი საგნები თითქმის ერწყმებიან ფონს. ერთიანი მომწვანო-მოწიწისფერი გამა და შუქ-ჩრდილის ეს თავისებურება პირობითად, მაგრამ შესაძენად ქმნის მომწვანო შუქით განათებული სივრცის შთაბეჭდილებას, ყველა საგანს თითქმის ერთიანი მომწვანო-მოწიწისფერი შუქი დაჰკრავს. ვაშლებს, თევზებს და ტიყს მხოლოდ საგანგებო განათებით შეიძლება მიაწიო ამგვარი ფერადოვნება. განათება იმდენად ეცემა საგანს, რამდენადაც ეს ფორმის გამოსაყვანადაა საჭირო, ე. ი. განათება პირობითია. იქნება შთაბეჭდილება თითქმის სურათის გარეშე, მარცხნიდან მარჯვნივ საგნები რაღაცამ განათა. წარწერაც კი არათანაბარი ძალითაა გამოყვანილი, თითქმის შუქი ასოებზეც ათამაშავს. კოლორეტი გარკვეულ კომპოზიციურ როლსაც თვითონვე, როდესაც შეა-

ფიო აქცენტს უკეთებს ცენტრალურ გამოსახულებას (დოქს) შედარებით ინტენსიური მოწითალო-მოყავისფრო ფერით.

მხატვრული ფორმის შესახებ ყოველივე ზემოთქმულს მნიშვნელობა ენიჭება საგნების აზრობრივ მხარესთან კავშირში, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს არის ქართული სუფრა უბრალო, ყოფილი საგნებით, მხოლოდ მაშინ იქნება მნიშვნელობას განზოგადების ანალიზებულობა, ფანტაზია და იდეალუ-

ბა. ორი, ქართულ და რუსულ ენებზე შესრულებული წარწერა „გაუმარჯოს პურ მარილის კაცსა“ დამატებით მიგვანიშნებს საგანთა ადამიანის ყოფასთან კავშირზე და ხაზს უსვამს სურათის მთავარ იდეას — ქართული სუფრის სიდიადეს.

„მცირე ნატურმორტი“ აღნიშნულ ზოგად თვისებებთან ერთად ხალისიანობითაც გამოირჩევა. მონუმენტური საწყისი აქ თავისებურად ერწყმის მომცრო ფორმებს, სიმკაცრე სიფაქიშეს. ერთი შესვლით ნატურმორტში თითქმის წარმო-

გენილა ჩვეულებრივი გარემო — ცა, მცენარეები, პეისაჟი, მაგრამ ცა ისე ერთგვაროვანია, მიწის ზოლი უმნიშვნელო, ხოლო მცენარეთა გამოსახულებები ისეა მოწყვეტილი მარცხენა კედელში, რომ ძნელია ითქვას რა სჭარბობს — პირობითი სიმრეცეა შეგრძნება თუ გარკვეული სივრცისა. ვიწრო და გრძელი ფორმატის სასურათე სიმრეტყვე საგანთა გამო-სახულებანი ბატონობენ. დომინირებს ღვინის ჭურჭელი და ხილი. სურათში შედარებით მეტია გადაკვეთის სახეები და თუკი მეტ ფონზე განლაგებულ ნატურმორტიში არის საგნების გარკვეულ სივრცეში ყოფნის შეგრძნება, მეორე ნატურმორტიში ცა თითქმის ბრტყელად არის მოდგმული. ცის ფონზე მკაფიოდ იკითხება სიმეტრიულად აგებული მთავარი კომპოზიციური ჯგუფი. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს თევზზე მთავსებული დოქი თითო ჭიქით ორივე მხრიდან, მარცხნივ განლაგებულია ტიკისა და დოქის დიდი მასები და მომცრო ზომის მცენარეული მოტივი. მარჯვნივ გამოსახულია სასამართოს ასევე დიდი მასა და უფრო მეორე ზომის ხილი, პური, თევზი, ფრინველი. ამგვარად, კომპოზიციას მარტივ წონასწორობაში მოყვანილი, მაგრამ ამ უბრალოდესასთან ერთად იგი ძალზე შეტყვევია. დიდი საგნების ზომა-ფორმები შთაბეჭდვად გამოიყურება ცის ფონზე ვიწრო ჩარჩოში. სანტერესისა მცენარეებთან საგანთა შეფარდება: მოტივები ხს. პური ღვინის ჭიქის ტოლია. სასამართლო როგორც საგანთა მასშტაბურობა, მნიშვნელობა, ისე ბუნების პირობითობა. ბუნება სიმეტრიულად აგებული მთავარი კომპოზიციური ჯგუფის ნაწილია. ამავე დროს, ნატურმორტიმ გაბატონებულ სიმეტრიისა და ფორმტალერობას გარკვევით უპირისპირდება სრულიად სხვაგვარი განლაგების ელემენტები — თუმცა მცენარულ მოტივს მეორე ადგილზე უკავია კომპოზიციამ, ვას მაინც საკმაო მნიშვნელობა ენიჭება. მარცხენა ნაწილი ჩვეულებრივ აღიქვამს, როგორც კომპოზიციის დასაწყისი, მიუხედავად ასე აშკარად სიგრძეზე გაჭიმულ სურათში. გარდა ამისა, მცენარეულობა ერთადერთი აქცენტია, რომელიც იკავებს ფორმატის ზოლი სიმაღლეს და იკვეთება კიდევ სურათის ზედა კიდე. სიმეტრიულ განლაგებას ერთგვარად უპირისპირდება მარცხენა მხარე, როგორც სურათის დასაწყისი. საგნები თავიანთი განლაგებით ძირითადად ამ მიმართულებას უსაბამო ხაზს მარცხნიდან მარჯვნივ. მათი განლაგების დონე მარჯვენა მხარეს გარკვეულად დაწეულია, ხოლო მიწის ზოლი თითქმის დიპონორულად შედის სიღრმეში იმავე მხარეს. აღსანიშნავია კიდევ ერთი დეტალი, კერძოდ: დოქი და მარცხენა ჭიქა უშუალოდ ცის ფონზე აღიქმებიან, მარჯვენას ვიწრო სახამართლის მასა ედება. სიმეტრიის ამ ხერხებით გამოწვეული აშკარა დარღვევა გაუგებარი იქნებოდა, რომ არ გაგვეთავისუფლებინა მარცხნიდან მარჯვნივ ერთგვარი სივრცითი რეკონსტრუქცია. ე. ი. ისევ ოას იქნეს უფრო კონკრეტული, დანამოკერი ელემენტების დაპირისპირება სტატკურად გაწონასწორებულ სიმეტრიულ მოტივებსათან. ამგვარი გადაწყვეტა არ არის ერთადერთი. ნ. ფირსონმანშვილის შემოქმედებაში. მსგავს ანოცანას სწევებს მხატვარი ცნობილ პანოში „კახეთის ეპისი“. სურათის აღქმაში აღსანიშნავია კიდევ ერთი ელემენტი: თუკი საგნების დიდი და განსხვავებული ფორმები ავეთ, სურათის ვიწრო და გრძელი ფორმატი, კომპოზიციის ფრჩხული გაშლა და აბსოლუტური წილების სიმძირე აქაწეულების მონუმენტურ სიმაკერეს და უფრო დეორატულ პლანში გადაკავას ნაწარმოები. სიმკაცრე

აქ ნაკლებია, მაგრამ მეტია ხალისი, ამ განცდას განსაკუთრებით უწყობს ხელს კოლორტი. საგნები ფერადი ელემენტებით გამაშია დამუშავებული და მოთქმისფრო, მოწითალო, ყავისფერ ტონებშია წარმოდგენილი. ამ თილ გამას, თავის მხრივ, უპირისპირდება ნათლად და გლუვად დამუშავებული ცივი ცისფერი.

„დიდი ნატურმორტი“ ალბათ ყველაზე მეტად იქცევა ყურადღებას. ნ. ფირსონმანშვილის ამ ჟანრის ნაწარმოებებს შორის. მის შესახებ აღფრთოვანებით წერდა კ. ზაძეშვილი:

«Картина производит волшебное впечатление богатством форм, смелостью цветового решения» (К. Зданевич, Пироманавили, стр. 24).

იგი აღნიშნავდა აგრეთვე ლაკონიური წერის ოსტატობას და შვე ფონზე საგნების პირობითი განლაგების გაბეჭვლებას. ცალკეული სურათების განხილვისას თითქმის ყველაზე მეტ ყურადღებას „დიდი ნატურმორტი“ უთმობს ე. კუხნიკოვი, აღნიშნავს რა კომპოზიციური აგების გაბეჭვლებას, მკვლევარი გამოარჩევს აგების ტექტურს პრინციპს, როდესაც დიდი საგნები „ჟოლინების“ და „საყრდენების“ მსგავსად გამოყენებული, რის შედეგადაც ხდება საგანთა მასის ორგანიზება. ძნელია ობიექტური შეფასებით უპირატესობა მიანიჭო რომელიმე ნატურმორტს. თითოეულს მკაფიოდ გამოხატული სურათური ღირსება გააჩნია. „დიდი ნატურმორტი“ გამოარჩევს სიმძლავრე, ენერგია, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი პათოსიც. ეს ძალით, პირველ რიგში, კონტრასტების სიმძაფრისაგან უნდა მომდინარეობდეს. ერთი მხრივ, სურათში აშკარად იგულისხმება გარკვეული კედელი, რომელზეც წონადი, მოცულობითი საგნები უნდა ეკიდოს. თან ეს ხომ საკმარისაშეძლია! მათი ყოფილი ხასიათი სახეებით გარკვევით მოითხოვს იმ გარემოზე, საიდანაც ეს „საყნა“, საგნები, უნდა მომდინარეობდნენ — კერძოდ დეკანის კედელზე თუ მაღალი ვიტრინაზე. მეორე მხრივ, კონკრეტულად კედელი არ ჩანს, სურათში გაურკვეველი სივრცეა, სადაც საგნები კი არ ჰკიდია, არამედ ტექტონიკურად აღიან განლაგებული, მაგრამ როგორ შეიძლება მსხლების „ფუნდამენტი“ იქნებოდა თევზის „ჟოლინის“ დიდ საგნებს შორის მთელ სურათზე ნიშნავებული შედარებით მეორე ზომის საგნები ვერც ტექტონიკურ ნაგებობებში განგრძებიან და ვერც კედელზე. ამდენად იქნება ძალზე უსუნური — თევზითა და მწვანებით „დარითული“ ხალიჩა. ის საგნები არც ორნამენტის ემსავლება და არც დეკორატიულ ლაქას. „ვიტრინა“, „ტექტონიკური ნაგებობა“ და „ხალიჩა“ ძალზე განსხვავებული საგნებია. ერთი სახიდან მეორეზე გადასვლა გარკვეულ ნახტომს, გადართვას მოითხოვს. კონტრასტი ხაზგასმულია რიგი დეტალებით. საგანთა უმრავლესობა ნატურმორტიში ათფერის ეფრინობა, სამკაილოდ დოქი, ძხვი და დაკლული ცხვარი ხასიასმულად ჰკიდია ცენტრში საგნებით ილუზორულად გამოსახულ ლურსმნეზე. ამასთან ორი ძხვის რგოლი ასევე ილუზორულადაა გამოსახული ერთი მეორის უკან სივრცეში. კონტრასტი კიდევ უფრო ძლიერდება საგანთა მოცულობითი მოვლიერების შედეგად. მათი განსხვავებული, მძლავრი, თან დამასახიანებელი კლასიკური ფორმა — მოცულობითი. მაგრამ დადნენიე საგანი უფრო ხორბითია, აშკარად ბრტყელი და გრაფიკული. განსაკუთრებით ეს იქმის ორ ბოთლსა და ყანწზე. სანტერესია მათი შედარება იგივე გამოსახულებებთან „ნატურმორტიში დიქითა და ბოთლებით“. ამ ნიმუშში ბოთლები მოცულობითი და

პლასტიკურია, დაწერილია ზოგადად, მაგრამ ცოცხლად, მოძრავი ბლიკებით. ისინი მყარად დგანან სურათის ცენტრში, ე. ი. ყოველმხრივ ხაზგასმულია მათი წამყვანი როლი. „დიდი ნატურმორტიში“ ბოთლები სურათის კიდებთან სიბრტყობრივად, გრაფიკული მონასხუთია გამოსახული. აღნიშნულ ორ ნატურმორტში ბოთლების სასეებით განსხვავებულ ხასიათზე შეუთითებს თუნდაც ერთი დეტალი — ეტიკეტი. პირველ შემთხვევაში ზოგადი, მოცულობითი ფორმის შესაბამისად წარწერა მოცემულია პუნქტირით, რაც არ არღვევს საგნის ერთიანი მოცულობითი ფორმის აღქმას. მეორე შემთხვევაში კი მაგაფო გრაფიკული წარწერა კიდევ უფრო აბრტყელებს ფორმას. ეს სხვაობა განპირობებული უნდა იყოს საგანთა განსხვავებული როლით ნატურმორტების თემატიკაში. დიდი ნატურმორტში ღვინის თემის შედარებით დაქვემდებარებულობა გამოყენებულია კონტრასტისათვის. ბოთლების, ყანწის, დოჭის პატარა ზომებითა თუ სიბრტყობრივი ფორმებით ხაზგასმულია ძირითად გამოსახულებათა დიდი მოცულობები და პლასტიკა.

„დიდი ნატურმორტი“ საერთოდ მოდელირების ხერხების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. უკვე აღნიშნულის გარდა გამოყენებულია რიგი სხვა ხერხებისა, კერძოდ, ნ. ფიროსმანაშვილთან საკმაოდ გავრცელებული მანერა. იგი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც გრაფიკულისა და ფერწერის შენაზავი, როდესაც ფორმაზე შეუქრდილის თამაში ერთგვარად პირობითად არის გადმოცემული პარალელურად დადებული ჰორიზონტალური მონასმებით (თევზი სურათის მარცხენა ნაწილში, ქვევრი „მცირე ნატურმორტში“).

გვხვდება ფერადოვანი მოდელირებაც, როდესაც საგნის, ფორმის მოდელირებისათვის უშუალოდ ფერის ტონალური

თვისებები გამოიყენება. მაგალითად: მსხლები, ანდა ღრბული დაკლულ ცხვარზე; კიდებზე დადებული უფრო ინტენსიური წითელი, ვიდრე ღრმულის სიღრმეში. განსაკუთრებით საინტერესოა მოდელირების ნეგატიური მანერა, როდესაც თეთრ თუ მოვერცხლისფრო საგნებზე მოცულობა მეტი ტონალითაა ამოდი (ლოჭი, ტიკი, დაკლული ცხვრის თეთრი ზედაპირი).

„დიდი ნატურმორტი“ თვალში საცემია მუშაობის როლი. მისი შავი, პრიალა ზედაპირი ყველაზე უკეთ ათავსებს თავის თავში როგორც უკუნითი ღამის, ისე ღამაში ფერადოვანი სიბრტყის თვისებებს. კოლორიტი მრავალფეროვნად აღიქმება, მიუხედავად იმისა, რომ სულ რამდენიმე ფერია გათამაშებული — წითელი, ყვითელი და მცირეოდენი მომწვანო შავ-თეთრთან, ე. ი. კოლორიტი ქრომატული და აქრომატული ფერების მკაფიო დაპირისპირებაზეა აგებული. საგნების თავისუფალი მონაცვლეობის შედეგად მიეღ სასურათო სიბრტყეზე ერთმანეთს მიეცება ლოკალური, მაგრამ ღრმა შავი და ფერწერულად დამუშავებული ფერადოვანი ლაქები.

ამდენად „დიდი ნატურმორტი“ აგებულია თავშეკავების, ლაკონიურობისა და მრავალფეროვნების, განყენებულის, პირობითისა და რეალურის, კონკრეტულის, მატერიალურისა და იმატერიალურის პარამონიულ შეხამებაზე სურათის ყველა კომპონენტში.

ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმი აშკარად იჩენს თავს „ნატურმორტში შაქრის თავითა“ და „ნატურმორტში ხილით“. ამ ნაწარმოებებში სხვა ნატურმორტებთან შედარებით კიდევ უფრო პროზაული საგნებია წარმოდგენილი. შესაბამისად უბრალო სურათის გადაწყვეტაც. მაგრამ მხატვრულ პრინციპად ქცეული ეს ხაზგასმული უბრალოება თავისებურ ეფექტს იძლევა: ნატურის შერ-

ნატურმორტი





ჩვეის, განლაგების, დამუშავებისა და კოლორიტის სისადავე, გადასული მკაცრ თავდაპყრობიანობა, კიდევ უფრო აძლიერებს კონტრასტს პროზაულ საგნებს და მათი ასახვის, წარმოდგენის სერიოზულობას შორის. პირველ ნატურმორტში შეჩერებული მხოლოდ მოგარბ ფორმები, მეორეში — მომრგვალებული. პირველში საგნები ძირითადად ვერტიკალურება აგებული, მეორეში — სიდიდის მიხედვით სამ პორტიონტალურ შრეზე. ორივე სურათში აშკარად იგრძნობა რეალური მოტივი, ერთი შემოსევებაში „ვიტრინა“, მეორეში კი ბაზრის თუ მართვის უკრძღო, სადაც ხილი აწყობა. პირობით ფონზე გადატანილი კონკრეტული, ყოფითი მოტივები უკვე სხვაგვარ იერს იძენენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ფონი ამ შემთხვევაში ისე მრავალმნიშვნელოვანი აღარაა. ღია მოყავისფრო „ნატურმორტში“ შაქრის თავით“ და მუქი „ნატურმორტში ხილით“ — ფონი უფრო სინტაქსობრივია და ფაქტიურად არ გააჩნია სიღრმის თვისებები, მის ცალმხრიობას გარკვეულ კომპენსაციას უწყებს ფერწერული ჩარჩო, რომელიც არ ზოლად ევლება კონკრეტულ ჯგუფს. ფონი ჩარჩოსთან შედარებით თითქმის ოდნავ უკან იწევის და ქმნის იმ სიღრმეს, რომელიც აუცილებელია მოცულობითი საგნების სურათზე მოთავსებისათვის. ნატურის ზოგადი ფორმები, თითქმის გაქცეული ამ ჩარჩოში, კიდევ უფრო მძლავრად აღიქმება. კომპოზიციისა და საგანთა ფორმის სიმარტივისა და ერთგვაროვნების მიუხედავად, მხატვარი მაინც ასხერხებს გარკვეული რიგბუნები „თამაში“ შეიტანოს სურათში. ვერტიკალურ საგანთა რიგში შაქრის თავი ბატონობს. მის წინ ქვემოთ ყველის ნაჭერი დევს, შაქრის თავის უკან კი საწითლების კონა ჩანს. მარცხნივ ძეხვი პატიდა, მარჯვნივ კი თევზი — საყრდენის გარეშე. ე. ი. ვხვდებით იგივე კონტრასტულ „თამაშს“, როგორც „დიდ ნატურმორტში“, რაც ამ ხერხის გარკვეულ კანონზომიერებაზე მეტყველებს. სურათის სიმკაცრე განსხვავებულ საგანთა მსგავსება-გამოყოფითი ცოცხლდება. ძეხვეულში ეხვევა დიდი და პატარა მსგავსი ფორმების შეფარდებას, იგივე მორღებდა შაქრის თავისა და თევზის გამოსახულებებს შორის. ორივე ფორმაზე შევრთვება — თევზზე ბუნებრივი ფარულგობი, ხოლო შაქრის თავთან საწითელი ფარულგობითი ამოშვრილობა. მათი წვრილმანი ფორმები აცოცხლებს განლაგებას და დიდი ფორმების სიმკაცრეს. თევზის თავი თითქმის იმეორებს შაქრის თავის ფორმას. მსგავს ფორმათა შედარებისა კიდევ უფრო მეტეხვრად ხაზს სვამდა: შაქრის თავის გლუვი მასა, ერთი მხრივ და თევზის თავის დამახასიათებელი წერტილი, მეორე მხრივ. შაქრის თავის ქვედა ნაწილი აქვე გამოასახული ყველის ნაჭრით, თავისებურად მორღებდა ძეხვის ტრირის ფორმამ. კონტრასტი ყველის თითქმისა ფორმასთან და მუქ წერტილებთან კიდევ უფრო დამახასიათებელს ხდის ძეხვის სიმრგვალებს და ქონის თეთრ წერტილებს. მაქსიმალური სისადავე გამოარჩევს საგნების აგება-მოდგომებისაგან. კიდევ უფრო სადად არის განაწილებული მუქ-ჩრდილი. მაგალითად: შაქრის თავის შუა ნაწილი, ფაქტიურად, ფონის ყავისფერზე დადებული სამი თხელი ზოლად და ერთი ბოცითა დაწერილი. ფერწერული ჩარჩოს თეთრი ზოლი ორივე ნატურმორტში სქელი ფუნჯის ერთი, თითქმის დაუდგარი, ალაგ-ალაგ შეთხლებული მონასმითაა გათლებული. კონტრასტი მოცულობითობასა და სინტაქსობრივობას, ხელშეწყობს მატერიალურობას და განყენებულობას შორის კიდევ უფრო გაზრდილობა. მოცულობითი ფორმის სინტაქსობრივ შეფარდება უფრო ნათლად ჩანს დეფორმაციის

მაგალითზე კონკრეტულ ნასატში — დიდი ძეხვის მრგვალი ტრირი სურათად სინტაქსობრივია. თვალში საცემად ძეხვის მოუხეშავი ქონიანი ზედაპირი, ამასთან ტრირის სწორი გამოსახვა სიღრმეში დარღვევდა საერთო სინტაქსობრივ წარუღას. ამ ხერხის გამიზნულ გამოყენებაზე მეტყველებს გოგონა ფორმის რაუკურება მასთან, მაშინ, როდესაც ეს მხატვარს სჭირდება (მაგ., დომის ტრირი „დიდ ნატურმორტში“).

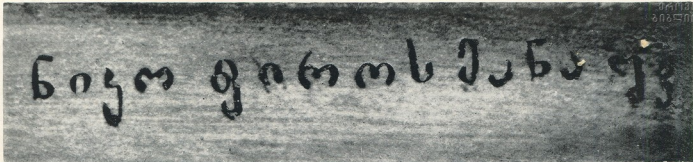
ამგვარად, სუთი ნატურმორტის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზთან ჩანს გადაწყვეტილი, ცალკეული მიგნებების და ხერხების სიმრავლე, რომელსაც მხატვარი იძლევა ერთიანი მიდგომის ფარგლებში, რაც თავის მხრივ ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სისტემაზე მეტყველებს. ეს სისტემა ვლინდება ზოგადი ხედვის შესაბამისი მხატვრული ხერხების მიგნებაში, სურათის მხატვრული ორგანიზების ყველა ასპექტში: სურათის კომპოზიციურ აგებაში, ცალკეული გამოსახულებების აგება-მოდგომებში, სურათის ფერწერულ-კოლორისტულ გადაწყვეტაში. ვხვდებით სურათის, სადაც პარმონიის საფუძვლად უდევს ყოველი ნაწარმოების განმასაზღვრელი სამი საწყისი — ობიექტურად არსებული კონკრეტული, ხილული რეალობის, სპეციფიკური თვისებების მქონე სასურათო მასალისა და მხატვრის ინდივიდუალურობის, მისი დამოკიდებულების დაპირისპირებამდე ასული გამოვლენა. რა თქმა უნდა, იგულისხმება ამ საწყისების მადომინირებელი როლი სურათის რომელიმე ასპექტში და არა მისი სუფთა სახით არსებობა. თითოეულ ამ ტენდენციას თავისი სპეციფიკა ახასიათებს, ხოლო მათი ერთიანობა ქმნის სურათის სახეს — ერთადერთ და განუმეორებელს. მაქსიმალურად უბრალო, ყოფითი რეალობა დაკავშირებულია ქართული ადამიანის ცხოვრების გარკვეულ მხარესთან — ქართულ სუფრასთან; პირადად ვლინდება ძლიერ განზოგადებაში, ხერხების ლაონიერობაში. მასალის თავისებურება ძველს ფორმების, ჩარჩოს, ზეგნის სადგების, სასურათო სინტაქსის გამოყენება-გამოვლენაში. რეალური სამყარო, ამაღლებული და გარდაქმნილი ნ. ფიროსმანის მიერ, ნათლად და მკაფიოდ წარმოგვიდგება. ნატურმორტში წარმოგვიდგება როგორც საგანთა მატერიალურ ღირებულებს, ისე მათ კავშირს ადამიანთა ყოფასთან, სუფრასთან, ხოლო სუფრას — ამაღლებულ, მნიშვნელოვან, სულიერ მოვლენას.

ჩატარებულ ანალიზს და დასკვნები საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ იმ წინამძღვრებზე, რომლებმაც განაპირობეს ეს მხატვრული ფენომენი. თავის მხრივ, მათი გამოვლენა დადგენს მხარე ფიროსმანაშვილის სურათის გაგებასა და შეფასებაში. მხატვრის დამკვეთთა წრე ცნობილია: ძირითადად ესაა მეღვინეები, XIX ს-ის თბილისის მოქალაქეთა საკმაოდ ფართო ფენა. მათი დაკვეთა, მოთხოვნა სახეებით გასაყვია. სურათში მათ აინტერესებდათ, პირველ რიგში, საჭმელ-სამელის, სუფრის რეკამა. მხატვარს ამ ჩარჩოებში უნდებოდა მუშაობა, მაგრამ დიდი მხატვრისთვის ჩარჩო არასოდეს არ არის შემუშავებული. პირიქით, ის მას სურათის შექმნისათვის იყენებს. ნ. ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებზე რეკლამის ფუნქციას ასრულებენ და ამდენად მათში ბევრია აბრისეული. აბრის დამახასიათებელი ნიშნები კი თვალნათლივობა, მთავარი საგნის წარმოჩენა, აქედან გამომდინარე დეტალების სიმკიცრე, მხატვრული ენის სიმარტივეა. ყოველივე ამას შევადგომ ნ. ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებში. თუნდაც მისი გაუგებელი მხატვრული ხერხი — გარემოს ძლიერი განზოგადება, განყენებულ ფონზე საგნის წარმოჩენა. შესაძლოა ბევრი რამ

სწორედ აბრიდან მომდინარეობდეს. ამითვე უნდა იყოს განპირობებული ფიროსმანის ხერხების ლაკონიურობაც. მაგრამ ასევე ცხადია, რომ ნატურმორტები ხარისხობრივად სხვა, უფრო მაღალმხატვრული მოვლენა, დაზგური სურათის სახით წარმოდგენილი. შეიძლება ითქვას, რომ აბრაამ გარკვეული რილი იოპაშა ფიროსმანაშვილის სურათის ჩამოყალიბებაში, მაგრამ მხატვრობის ძირითადი საწყისები უფრო მნიშვნელოვანი წყაროდან მომდინარეობენ. ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებულ ლიტერატურაში უკვე ჩამოყალიბდა გარკვეული აზრი. თითქმის ყველა მკვლევარი აღნიშნავს ფიროსმანის ხედვის ზოგად ხასიათს, მისი სურათების მონუმენტურობას. სწორედ ამაში პოულობენ მის ეროვნულ საწყისს და უკავშირებენ ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელ ზოგადობას, ეპიკურობას. უფრო კონკრეტულად ამ საკითხზე მსჯელობს ვ. იაქულეთი, რომლის აზრით თავის წიგნში მოყვანილი აქვს კუნძულები:

«Его инстинкт разгадал ту монументальную живопись, к которой мучительно движется европейское искусство нескольких десятилетий». Отоят куст-склепости и да спелся: «Уточняя эти слова, очевидно следует сказать, что Пироманашивили осуществил тот синтез монументального и станкового, к которому тянулось новейшее искусство... (გვ. 118) სინთეზი მას შემდეგნაირად წარმოუდგება: «Пироманашивили-ническое начало сплетается и сливается воедино». (გვ. 125). ამ შემთხვევაში ჩვენ არ ვსჯებით იმის შესახებ თუ რამდენად ეს დასკვნა მართებული. გვსურს მხოლოდ გამოთქვით აზრი დაზგური და მონუმენტური საწყისების სინთეზის შესახებ. კერძოდ: ამ თვალსაზრისით მხატვრის შემოქმედება უნდა განვიხილოთ, როგორც კანონზომიერი ისტორიული პროცესის კონკრეტული გამოხატულება: ქართველი მხატვრის მიერ ევროპულ ფერწერის გარკვეული კუთხიდან ათვისებისა. ეს იყო მეტად რთული პროცესი. XIX ს-ში, როდესაც ევროპული მხატვრობა საკრიტიკოლო შემოვიდა, მას უკვე გაეღილი ჰქონდა განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორია. იგი ჩამოყალიბდა სპეციფიკურ სიკეთად ბაზაზე, თავისი ფსიქიკისა და ესთეტიკური იდეალების მქონე რეგიონში. ზოგადად მას ახასიათებდა ხედვის ძლიერი კონკრეტულობა, რომელიც თავის მწვერვალს აღწევს XVII ს-ში ტალიურ, ფლანდრიულ, პოლანდიურ, ესპანურ ხელოვნებაში. ჩამოყალიბდა შესაბამისი მხატვრული ხერხები, შეიძლება ითქვას, საერთო შემოქმედებითი სტილი, კანონი და უკვე მზა სურათის ეს ხელოვნება მოდის ძლიერი განსხვავებული ნიადაგზე, სადაც იწყება მისი შეთვისებისა და გადამშევენების რთული პროცესი. ტიპიურია, რომ ორგანულად პირველად ეს განახორციელა არა აკადემიური განათლების მქონე მხატვარმა, არამედ თვინიანსწავლამ. თვინიანსწავლობის ქვეშ უნდა გაავითო მხატვრის მიერ რაიმე არსებული მხატვრული სისტემის დამოუკიდებელი გზით გადამშევენა საკუთარი მოთხოვნილებისად მიხედვით, სპეციალური მხატვრული სკოლის გახსნის გარეშე. ჩვენ არ ვიხიბით იმ საკითხს, რამდენად ინტელექტური, თუ რაციონალური იყო ეს პროცესი, მთავარია ის, რომ გარდაქმნა თანმიმდევრულად განხორციელდა ყველა სასურველ ახსენებში: მხატვრულ სისტემაში ყოველი რეალი ურთიერთგანსაზღვრულია, ცვლილება ერთ რეალში ითხოვს შესაბამის ცვლილებას მეორეში. თავის მხრივ სისტემის გარდაქმნისას, თვით სისტემა ახდენს გავლენას გარდამქმნელზე: გარდაქმნიდა რა თავისი ზოგადი ხედვით უფრო კონკრეტულ

ხედვავ ადმოცნებულ მხატვრულ სისტემას, ნ. ფიროსმანაშვილის მიდგომაზე შესაბამისად უფრო კონკრეტულად შეიძლება. რას გვავლენენ ამ მხრივ განხილული ნატურმორტები? ჯერ ერთი, როგორც თავიდანვე აღვნიშნავთ, ნატურმორტი, თავისი კონკრეტულობით, როგორც კანონი, დასაქოვდებოდალი იყო მომანქნია. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ გლამაზობთ რაიმე პირდაპირ კავშირზე ევროპის რომელიმე მხატვრულ მომდინარეობასთან, მაგრამ ზოგადად ჯანის ცნება, ე. ი. „არაკონკრეტული ნატურა“ დამოუკიდებელ სურათად წარმოგვანა, ევროპიდან მოდის, ამავე დროს მკვერთად ჩანს სხვაობაც. ხედვის ზოგადობიდან გამომდინარე ფორმის სისადავესთან ერთად ჩნდება მეტი კონტრასტები კონკრეტულსა და ზოგადს, განყენებულსა და მატერიალურს, პირობისა და რეალურს შორის. დასავლეთ ევროპული სურათის და კერძოდ, ნატურმორტის ნიშნაი გარემოს მეტ-ნაკლებად გარკვეულობა. უფრო ზუსტად კი XVII ს-ის ფერწერაში, მაქსიმალური რეალობის მოთხოვნიდან გამომდინარე, გარემო გადმოიცემა, როგორც დიდი სამყაროს ფრამენტები: ნატურმორტი, როგორც წესი, გამოისახება ინტერიერის ნაწილში, აუცილებლად გადმოიცემა სივრცე მეტ-ნაკლებად პარავიანი შექ-ჩრდილოთ, რომელიც ერთგვარად რბილად, ფერწერულად იძირება გარემოს საზღვრები. ფიროსმანს გარემოს გარკვეულობის პრინციპი მაქსიმუმამდე მიჰყავს. გარემოს სახეობი ფუნქცია კლებულობს და ძლიერდება ფონის ფუნქცია. შექ-ჩრდილი კონკრეტულად არ გამოისახება, ე. ი. გამოსახულებებს, საგნებს შემოეცლება გამაერთიანებელი გარემო. ძლიერდება კონტრასტი ფონსა და გამოსახულებებს შორის. სურათში საგნების გამაერთიანებელი შექ-ჩრდილოვანი გარემოს ნაცვლად იგი იყვანს მაფიო ავების, ტექტონიკური ვანლაგების პრინციპს. შევიკრებულ ჩარჩოში საგნები უკვე ჩარჩოსთან შეფარდებაში პოულობენ წონასწორობას. საგნების ფორმის ზოგადობა, ფონის დამუშავებლობა იწყებს ტიპიურ ვალორის გადასხვაფერებას, მის ლაკონიურ წარმოდგენას, რაც თავის მხრივ სცვლის სურათის საერთო ფერწერულ შედაბრს. ევროპული ფერწერისათვის ტიპიურია საგნებს შედარებით გულმოდგინე დამუშავება. ეს ხერხი ნ. ფიროსმანაშვილთან კონტრასტული ხდება — ფონი დაუმუშავებელია, საგანი კი შედარებით ენერგიულად დამუშავებული. ევროპული სურათის კოლორიტს ახასიათებს ერთიანი განათებიდან გამომდინარე ფერადოვანი გამა, სადაც ფერი, ერთ ტონალობაზე დაყვანილი, გარკვეულად კარგავს თავის ქრომატულ თვისებებს და მთავარი საგანი ფერადოვან კომპოზიციაში გამოირჩევა შედარებით მეტი ინტენსიურობით. ფიროსმანთან ფონი საერთოდ აქრობა ტელე ხდება და კოლორიტს იკვება არა იმდენად ცივი და თბილი ფერების დაპირისპირებაზე, რამდენადაც ქრომატულისა და აქრომატულის. ამდენად, მხატვრობის მაგალითზე დავინახოთ სასეზ ბით ენოიანი მხატვრული სისტემა, რომლის საწყისები როგორც დასავლეთ ევროპული ფერწერული სისტემიდან, ისე ადგილობრივი ტრადიციებიდან, ხალხური ხედვიდან მომდინარეობს. ახალ მხატვრულ სისტემაზე შექმნილ მხატვრობაში ახლებურად ისმება ფერწერის სპეციფიკური, ფუნდამენტური საკითხები: როგორც ზოგად ფერწერული, ისე ამ განსაკუთრებული დამახასიათებელი ნ. ფიროსმანაშვილის სიდიადე იმაში დამახასიათებელია, რომ მან თავისი ტრადიციის ძალით გარდასახა განსხვავებული ნიადაგზე ადმოცნებულ მხატვრულ-ფერწერული სისტემა და შექმნა ახალი, განუყოფრებული მხატვრული — სამყარო.



ს ი ტ ყ ვ ე ბ ი უ ი რ ო ს მ ა ნ ი ს უ ე რ ნ ე რ ა ე უ ი

გასტონ ბუაჩიძე

უდიობანში მიღებულია, რომ მხატვარი ხელს აწერს თავის სურათს. ხელმოწერა ყველაზე ხშირად სურათის პირზე კეთდება, უფრო იშვიათად კი — მის უკანა მხარეზე. დასრულებულ სურათზე ავტორის ხელის მოწერას ვერ გაავიჯივებთ რომელიმე ქვეთრისა თუ ანკეტის ბოლოს დასმულ ხელმოწერასთან. აღმისათვის მნიშვნელოვანია მხატვრის ხელმოწერის ფერი, სიდიდე, სურათის ფართობზე მისთვის დათმობილი ადგილი.

მხატვარი არჩევანის წინაშე აღმონდება ხოლმე. მას ძალუძს ხელმოწერას ისე შეხედოს, როგორც მომავლურებელ ვალდებულებას და მცირე მოცულობის ასოები სურათის ქვედა კუთხეში იმგავრად მიაწეროს, რომ ისინი ნაწარმოების კოლორიტში გადაიკარგონ. ასეთი მხატვრებისათვის სურათი თავისთავად მეტყველ, მშვენიერ მთლიანობას წარმოადგენს, რომლის ერთიან ქსოვილში სიტყვები დაუპატიჟებელ თვითმარტეობად შედიან, ზოგი მხატვარი კი დამატებით ამოკბს სურათს საერთო ჩანაფიქრისადმი დამორჩილებული და მოჩუქურთმებული სიტყვებით: ტიციანი, მაგალითად, სურათს ისე აწერდა ხელს, გეგონებოდა მარმარილოში კვეთდა თავის სახელს; პირამიდის აგებდა თავისი ინიციალებით დიურერი.

ყველასათვის გასაგები ენით, ფიროსმანის ფერწერა ადამიანის უმთავრეს, ნაწილობრივ — ღრრისაგან დამოუკიდებელ, მარადიულ თვისებებზე მოგვიოხრობს. მაგრამ მთელი რიგი თვისებებით იგი სწორედ თავის ეპოქას — გასული საუკუნის დამლევსა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისს უკავშირდება.

მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო წლების თბილისი წვრილ ვაჭართა და მედუნეთა ურიცხვი აბრების ქალაქი იყო. ნაირგვარი რეკლამა აბრებიდან და განცხადებებიდან აფიშებსა და საგაზეთო ურცელზე გადაინაცვლებდა ხოლმე, სადაც მის ასაწყობად სპეციალურ მსხვილ შრიფტს იყენებდნენ. შუქრეკლამა და გაფერადებული ფარნები (ზოგი მათგანი თვით ფიროსმანის ნახელავი იყო) დამოთაც მოქმედებდნენ. ეპოქა უკვე იწყებდა ცხოვრებას სიტყვათა ინტენსიურ ატმოსფეროში. ხელოვნების სხვადასხვა დარგი და, მათ შორის, ფერწერაც ამ ახალ მოვლენას გამოეხმაურა. მაღვივრი, კანდინსკი, შაგალი და მრავალი სხვა მხატვარი სიტყვასა და ასოს თავისი სურათების საშუალებით მასალად იყენებდნენ. ფიროსმანმა თავის ყაიდაზე გარდამქმნა ღრრის ეს ნიშანსვეტი.

ფიროსმანის სურათებზე უხვად არის გაბნეული ავტორისეული წარწერები. მათ, რაღა თქმა უნდა, ყველა ხედავდა, ვინც კი ფიროსმანით დაინტერესებულა, ოღონდ ამ წარწერებს ფერწერულ მნიშვნელობას არავინ ანიჭებდა. მაგრამ საკმარის

ფრაგმენტი წიგნიდან „ფიროსმანი ანუ ირმის განავარდნა“.

სია ფიროსმანისეული სურათის სხვა კომპონენტებთან ერთად მასში მოქცეული სიტყვებს დააკვირდი, რომ აღმოაჩინო: მათ გარკვეული ფუნქცია ჰქონიათ დაკისრებული.

მხატვრის ათქმელი სხვა არის, სწორედ რომ ფერწერული. ფიროსმანი ისეთი ბედნიერი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, რომ ყველაფერს მხატვრის თვალთ უყურებდა და სხვათა რად არც შეძლო მოქცეულიყო. როდესაც იგი სურათზე მუშაობდა, მისი ფუნქცია ყოველივეს ფერწერის ენით ამტკვევლებდა, მათ შორის — სიტყვებსაც. ფიროსმანის სურათის საერთო ჩანაფიქრის სრული გაგებისათვის სიტყვების გათვალისწინება აუცილებელი ხდება. ჩვენი წერილიც სწორედ ამ საკითხს ეხება.

კონკრეტული მაგალითების გააზრებას აქ მხოლოდ რამდენიმე ზოგად დაკვირვებას წავუძღვარებთ. ყველა წარწერა ფერწერულად ერთნაირად საინტერესო არ არის. ამიტომ ჩვენც მეტწილად იმ შემთხვევებზე შევჩერდით, რომლებიც უფრო მეტწილად მოგვეჩვენა (მრავალი სხვა საინტერესო შემთხვევა წერილის ფარგლებში ვერ დაიტაკა).

ფიროსმანისეული წარწერების კანონებით თვისება ისაა, რომ ისინი ერთგვარად „ბანს აძლევენ“ სურათის სათქმელს, თუ გნებავთ — ფერწერის „პოლიფონიურობას“ ემსახურებიან. მაგალითად: ფიროსმანის შემოქმედების ერთ წამყვანი თემაა დიდის სიყვარული, ალერსი (ვლენის ქალი შელოცვით, კრუხი წიწილებით, ირემი თავისი ბღარტით და ა. შ.). ამ თემის გადაწყვეტა რამდენიმე დონეზე ან რეგისტრში ხდება: უშუალოდ, უსულო საგნების ურთიერთობის ჩვენებით (ჩვენ გნებავთ, თუ როგორ ამტკვევლებს ფიროსმანი დიდსა და პატარა ჩაიდანს); წარწერის ასოთა ურთიერთობაში (აქაც გნებავთ, თუ როგორ აკისრებს ფიროსმანი ზოგ ასოს „დიდის“ ფუნქციას, ზოგასაც — „შეილობს“). რა ხდება ამის შედეგად? რა და, ფერწერის სათქმელის მრავალგზის გაძლიერება. ისევე როგორც მუსიკალური ნაწარმოების მისმენისას ამა თუ იმ თემის გამოჩენა, წაყრუება საერთო შთაბეჭდილებას აღარბიბებს, ასევე ღარბილება ფიროსმანის სურათი მისი ერთი შესხედვით „წერილობანის“ გაუთვალისწინებლობით.

თითოეულ შემთხვევაში სიტყვა ნაწარმოების შინაარსისა თუ ელვადობის შესაბამისად ეთვისება მუშამბას. ფერების მსგავსად, სიტყვები ზეიმიობენ, მისხველს თავის სიხარულს უზიარებენ, ანდა ნაღვლობენ, ტკივლისგან იკუმშებიან, სიტყვა თოვლით იყრება, მტვრისაგან იგუდება, მზის მცხუნვარე სხივებით დნება. მხატვრის ჩანაწერები მის მიერ აღქმული სამყაროს სურათის ერთი არსებობა წახანდა. ზოგჯერ, ნოტებს შორის კომპოზიტორის მინიშნებასავით, სიტყვები გვიკარნახობენ, თუ რა ტემპში, რომელ ტონალობაში უნდა აღვიქვათ რთველი, ჭორწილი, სახალხო ზეიმის სცენა...

ფერწერა თვალთ აღიქმება და ფიროსმანისეული წარწერებიც მის თვალსაჩინოებას უწყობენ ზელს: ასეთ შემთხვევას ნახავს მეთხველი იმ აზრზე, სადაც სელტურის წყალი სიფონიან ბოთლშია ჩასხმული და წარწერის ერთ-ერთ ასოსაც მსგავს „სიფონის“ მიუხატავს ავტორი.

თავისებურ დახმარებას უწყვეტ წარწერები ფიროსმანს ზოგიერთ სურათის კომპოზიციის აგებაში, დედაპირის გამოტა-

ნაში. ასე მაგალითად, შამილის თემისადმი მიძღვნილ სურათში, მთავარ იდეას — რუსი ხელმწიფის ჯარისადმი დახმარების იდეას — ხის კიბე გამოსატაცეს, რომლის გვერდით მხატვარი აგრეთვე კიბის ფორმით განალაგებს თავის წარწერას. (პოეზიაში ამ ხერხს კალიგრამა ეწოდება. მას პოეტები ანტიკურიდან მოყოლებული დღემდე მიმართავენ. გიიომ აპოლინერის პოეტური კრებული „კალიგრამები“).

ფიროსმანს აქვს თავისი საყვარელი ფორმები, რომლებსაც იგი ხშირად მიმართავს ხოლმე. ერთი ასეთი ფორმაა — რკალისებური: შოთი პური იქნება ეს, ცხენის ნალი, ახალი მთვარე, ფაეტონის ჩახსქეილი ნაწილი თუ მარგარიტას კაზის დეკოლტე. ასევე რკალისებურად განალაგებს მხატვარი წარწერასაც: „კამანისა გაუმარჯოს ბეგო კეთილი ცხოვრება დღმერთს ყველას გამარჯლოს“. ამ წარწერის თეთრი ასოები მძივებივით ამკობენ ცის ლავარებს.

მეოთხედს შეიძლება ასეთი შევითხვაც დაებადოს: ყოველივე ამას განზრახ, წინასწარი მიზანდასახულობით თუ აკეთებდა მხატვარი? გონებრივი ჩანაფიქრის შედეგი თუ იყო ეს მრავალრიცხოვანი პარალელები წარწერებსა და საუთრივ ფერწერას შორის? ამ შევითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა ძნელია. შემოქმედებითი აქტი მაინც იდუმალებითაა მოცული. ცნობილია, თუ რა დიდია ინტუიციის წილი ნაწარმოების შექმნის პროცესში. მთავარი მაინც ეს არის, რომ ნამდვილ შემოქმედთა ნაწარმოებებს საოცარი შინაგანი ლოგია და მთლიანობა ახასიათებს. ამ ლოგიკური მთლიანობის ნაწილად ფიროსმანის წარწერებიც, რომლებიც თელ მის ფერწერასთან ერთად — მისი მდიდარი მხატვრული „მე“-ს გამოვლინებაა.

და კიდევ ერთი რამ: სხვადასხვა ენებისადმი მხატვრის მიმართება. კავკასია და, კერძოდ, თბილისი უსსოვარდ დროიდან იყო მრავალ ცივილიზაციითა გზაჯვარედინი და ეს ჩვენი სიმდიდრეა. ბუნებრივია, რომ ფიროსმანის მშობლიური ენა იყო ქართული. და, რაც მხატვრისათვის არსებითია, თვით ქართული ასოების მოყვანილობა იყო მისთვის ახლობელი და ერთ-ერთ შუამავალს წარმოადგენდა გარეშე რეალობის ფორმათა ათვისებისას. ზოგიერთ გამოსახულებას ფიროსმანის ფუნჯი ქართულ აზნას ამსგავსებს („ო“-ნის ფორმის ღრუბლები...), ქართული ასოები მას სამკაულებივით შეჰყავს ფერწერულ ქსოვილში. ეს სტერეოტიპი იმდენად ძლიერია ფიროსმანში, რომ იგი განსაზღვრავს სხვა აზნანთა აღქმასაც. მაგალითად, რუსულ წარწერებში ასოები ხშირ შემთხვევაში ქარ-





ქეიფი



ქეიფი. ფრაგმენტი

თული დამწერლობის ყაიდზეა დამრგვალებული, „მოშინაუ-რებელი“. ფიროსმანის დროს საქართველო რუსეთის იმპე-რიის შემავალი ნაწილი იყო და ამდენად გასაკვირი არ არის მის ნამუშევრებში რუსული წარწერების სიმრავლე. მაგრამ ფიროსმანის კომპოზიციებში მათი ხატოვანი სათქმელი მხედ-ველობიდან გამომდინარეობს, თუ დავივიწყებთ, რომ ისინი — საშენი მასალაა ქართველი მხატვრის ხელში.

„ციც-ციცი პივა“

აბრის ქვედა ნაწილში შავ ფონზე ფიროსმანის მსხვილი თე-თრი ასოებით გამოუყვანია რუსულად: *ХОЛОДНЫЙ ПИВО*, ხოლო უფრო დაბლა მომცრო ასოებით: „ციცი-ციცი პივა“.

კლიენტი მაგიდას უხის. ოფიციატმა ლუდის ორი ჭიქა მოიტანა, ჭიქებს ქაფი გადასდით. ოფიციატის შავი ტანსაც-მელი ლუდის თეთრ ქაფთან ჭმნის კონტრასტს. ჭიქა უკვე მაგიდაზეა. კლიენტმა მოკიდა მას ხელი და ეს-ესაა ლუდს გემოს გაუსინჯავს. მეორე ჭიქა კი ოფიციატის ხელს ჯერ კი-დეც არ დაუშვია მაგიდაზე. სიუჟეტის განვითარებას ასოების გარინდებულობა უპირისპირდება.

საგანთა არსი ყოველთვის გამოყოფილია. აბრა ლუდს უწევს რეკლამას, ლუდის სიუჟეტს, ამიტომ ჭიქის გვერდით მხატვარმა ხელადაც გამოსახა.

ფიროსმანის სუფრაზე საჭმელი ყოველთვის ხელუხლებე-ლია. იგივეა აბრაზე: ყველა სასმისი სასუბა ლუდით. სასმის-თა გვერდით წარწერის ასოებიც განსაკუთრებულად სასენი ჩანან.

ლევო პარლანკი

ეს მოხდენილი აბრა შავად შედგებულ თუნუქზეა შესრულე-ბული. გრძელ სწორკუთხედს აგვიგვიანებს ნახევარწრის ფო-რმის დეტალი, რომელზეც ორთავალაზე შედგებული ღვინის კასრია გამოსახული. წინარზე შემჯდარი გლხინი კამჩნებს მი-ერეკება. ურემს ნაბიძინი კაცი მიჰყვა და ხელში ღოჭი უჭი-რავს. თავისი კოლორითი მიწა და დრუღები ყავისფერ

კასრსა და ორთავალს მოოქროსფრო ბორბალს ეხმინებთან.

ოქროსფერი აბრის ორმაგ ჩარჩოსა და სწორკუთხედს შო-რის ჩასმულია წარწერა: „*Кахетинское вино Карда-нахъ*“. სიტყვაში „*Кахетинское*“ ასოები თანდათან პატა-რავდებიან და შემდეგ კვლავ ოხრდებიან. ამავე ხერხს მიმარ-თავს მხატვარი სურათების წარწერებშიც. ეს გასაკვირია: აბრებს ხომ მხატვარი ხატავს, ხოლო თავისი სურათების შექ-მნისას მხატვარს აბრების შემსრულებელი არ ავიწყდება.

თუკი რუსულ ტექსტში სიტყვებს შორის ინტერვალთა დაცული, ქართულ წარწერებში ასოები ერთ გრძელ სიტყვა-დაა შერწყმული. რუსული წარწერა აღიქმება როგორც ინფო-რმაცია, ხოლო ქართული, ამავე დროს, შემამოკლებელია.

პასური ღვინის საწყობი

სიტყვები „კახური ღვინის საწყობი“ ერთ მთლიანობა-დაა შერწყმული, მხატვარმა ასოები ერთ სიმაღლეზე განლა-გა. ასო „ბ“-ანის კუთხოვანი მოხაზულობა ფიროსმანთან სა-კმაოდ იშვიათია. ჩვეულებრივ, მხატვარი გოლინისავე და-ღმავალ ხაზს ოდნავ ამრგვალებს ხოლმე. მაგრამ წინამდებარე წარწერის ყველაზე დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ პატარა „ო“-ნი „ასო „ბ“-ანმა“ „შეიფარა“: ასოთა შეხა-მებაში „ო“-ნის მომდევნო ასო თავისი ზედა ხაზით თითქოს იფარავს „ო“-ს. ასევე „შეიფარებენ“ ქვედა წარწერის „ა“ და „ი“, „მ“-სა და „ლ“-ს. და თუკი „ი“ ბუნებრივად მოთა-ვსდა „ლ“-ს სამმაგი თალის ქვეშ, სამაგიეროდ „შ“-ს თავისი ერთი ფრთის წაგრძელება მოუხდა, იმისთვის, რომ „ა“-ს გა-დაფარებოდა.

თეთი ასოების მოყვანილობაშიც კი მხატვარი დედა-შვი-ლურ ალერსს ხედავს, ესოდენ შთაბეჭდილად რომ აქვს გად-მოცემული დედისა და შვილების, თეთრი დათვისა და ბელე-ბის, ღორისა და გოჭების, კრუხ-წაწილების გამოსახულებებ-ში... მშობლიური ანბანის განყენებულ მოხაზულობაში მხატ-ვრის თვალად პატარა, მაგრამ გულში ჩამწვდომი მოთხრობები დაინახა, რომელთა არსებობის შესაძლებლობაც კი არავის მოსვლია აზრად.

ლიმონადი და ლიმონები

შვიდი პორიზონტალური ფერადი ზოლი ქვემოდან ზევით ასვლეს თუნუქის სწორკუთხედს. აბრის კოლორიტის ძირითადი ფერი ბაცი მწვანეა. შავი ხაზები შემოფარგლავენ აბრას, ფერად ზოლებს ურთიერთისაგან მიჯნავენ და გამოჰყოფენ სამ-სტრიქონიან წარწერას:

чай—пиво
и лимонадъ сельтерская
раз. креп. напитковъ

წარწერის შუა სტრიქონი შედარებით მცირე ზომის წითელი ასოებისაგან შედგება.

ცისფერ ზოლზე, სხვადასხვა სასმელით სასვე ბოთლებს შორის სელტერის წყალი და ლიმონათი გვევლეძება. სელტერის წყლის ბოთლზე სიფოხია დამატებული. წარწერის მთელ სტრიქონში მხოლოდ ერთი ასოა გამოყოფილი: ეს გახლავთ სიტყვის „сельтерская“-ს პირველი ასო — მისთვის მხატვარს მისვლე ხაზი მიუხატია... როგორც სიფოხი ბოთლზე, იეროგლიფების მსგავსად ცალკეული ასოები, **ზოგჯერ**, ჩამოფრულ სურათებს შეიცავენ.

ბოთლში ჩასხმული ყვითელი სასმელი და ხის ტოტებზე გამოსხმული ხილი ერთი ფერისა და თითქმის ერთი კონსისტენციისაა. ლიმონათის მიღმა ფიროსმანმა ლიმონის უხვი მოსავალი დაგვიხატა. მას ასევე უყვარს ღვინით სასვე ხასში-ღვინის მიღმა ყურძნის მტკვნელობით დასუნძულული გენახის წარმოდგენა. ფიროსმანის ხატოვანი აზროვნება ნატურალურია: გადამუშავებული „ტექნოლოგიზირებული“ პროდუქტების მიღმა იგი მუდამ „დედა-ხილს“ გვჩვენებს.

აბრა სურათზე

ფიროსმანის ზოგიერთ სურათზე ხშირად სხვა სურათი, ალამი თუ ხატია გამოსახული. სურათში სურათის ჩვენებით ხდება პერსპექტივის რიგოშტეული გაღრმავება.

„ოთხთი ღუქმა“ რომისიებური აბრა ღუქანში მოსულ მოქიფეებს ეგებება: სტუმრების შესახვედრად მდღუქნეც გამოსულა. სიტყვამ მოიტანა, და ღია კარების შავ ფონზე გამოსახული მდღუქნეც ხომ სურათია სურათში.

აბრა და წარწერა ფერწერამ ჩაიყოლია. გალბა თვით წარწერის სიმავე, ხოლო აბრის სითერეს ცის ფერი შეეზავა. გე-

გონება აბრა სურათში გამოავლესო. და კიდევ: სახლის ფასადი, მდღუქნის სილუეტი სავსებით მკაფიოდაა წარმოდგენილი. აბრა კი ოღნავ წაშლილია. გვეგონება, სწორედ აბრა აღჭმული გაქანებული ეტლიდან, რომელიც უცვრად ამუხრუჭებს.

ბუნებრივია დავუშვათ, რომ მოქიფენი ჯერ აბრას დახედავენ, შემდეგ კი — მდღუქნეს.

შუნიღვლი საქართველოს ქორწილი

ფიროსმანის სურათების უმრავლესობა ავტორისეული წარწერების გარეშე დარჩა. ფერწერა, მართალია, უსიტყვოდაც მეტყველი და გასაგებია, მაგრამ ფუნჯის უკანასკნელი მონას-მის შემდეგ სურათი დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს და მრავალ საკითხში მხატვრის ნებაზე აღარ არის დამოკიდებული. მხატვლის მიერ სურათის სხვადასხვაგვარი აღქმა კარ-ღუვალა.

მაგრამ ზოგჯერ სურათის აშკარად ნაძალადეფ ამოკითხვასაც აქვს ადგილი. სურათის სახელწოდება უკვე მის ინტერპრეტაციას შეიცავს. უსათუროდ დარჩენილი ფიროსმანის სურათები სხვადასხვა დროს კრიტიკოსებმა ნაირგვარად მონათლეს. ზოგჯერ უცხო სახელწოდება სურათის შინაარსს ამა-ხინჯებს, სულ სხვა რამეზე ამასვილებს ყურადღებას, ვიდრე ეს ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული.

ასე დავმართა სურათს, რომელიც კატალოგებში მოხსენიებულია როგორც „ქორწილი კახეთში“. ასეთი სახელწოდების მატარებელი ფირფიტა სურათის ჩარჩოზეა მიკრული. მისი წაკითხვის შემდეგ მნახველი სურათის დეტალებში ცდილობს მხატვრის უშუალო დაკვირვებების კვალი დაინახოს, ადგილობრივ ადამ-წესებს გაეცნოს. სურათზე აღბეჭდილ წეს-ჩვეულებებში იგი ეძებს იმას, რაც კახურ ქორწილს განასხვავებს, ვთქვათ, იმერული ან გურული ქორწილისაგან.

მაგრამ მას შემდეგ, რაც მაყურებელს თვალში მოხვდება მოცუთალო მიწაზე საქორწილო კორტეცის ქვემოთ, სურათის მარჯვენა მხარეს გაკეთებულ ორსტრიქონიან წარწერას:

უწინდელ საქართველოს ქორწილი. სურათის მისულ აუქსამი ნამდვილი გადატრიალება მოხდება: თურმე ამბავი უწინდელ საქართველოს ეგება! ავტორისეული რემარკა მიიღო რიგ არსებით დაუსუსტებას შეიცავს. პირველ ყოვლისა, საუბარია არა ავტორის მშობლიურ პროვინციაზე, კახეთზე, არა-

უწინდელი საქართველოს ქორწილი



უწინდელი საქართველოს ქორწილი. ფრაგმენტი





მელიტონ ჩხეიძის პორტრეტი

მედ მთელ საქართველოზე. მოქმედების არის ამგვარი გაფართოება ნიშანდობლივია ფიროსმანისათვის, რომელსაც საკუთარი თავი კუთხურ ზნე-ჩვეულებათა ამსახველად კი არ მიაჩნდა, არამედ სრულიად საქართველოს მხატვრად მოქმედება წარსულშია გადატანილი. ამ ფაქტში შეიძლება დავინახოთ ქვეყნის დიდებული წარსულის ნოსტალგია, იმ დროის გახსენება, როდესაც ჯალღური ზნე-ჩვეულებანი და, მათ შორის, საქონიწილო რიტუალიც უფრო ძლიერად და მომხიბვლელი იყო.

ცხადია, სხვა საქმეა, თუკი მხატვრის მიერ წარმოდგენილი ძველი დრო, მისდა უნებლიედ, გასული საუკუნის დამლევის კახეთს მოგვაგონებს...

ყარაღმა ცხენი ბაიბაშა

მთვარე ცოტა ხნით გამოჩნდა ღრუბლებიდან, რათა ბოროტ საქმეს მოჰფინოს შუქი. ცხენოსანი ყარაღი ქურდულად წინ მიიწევს და თან უნაგირით მოპარული ცხენი მიჰყავს. კლდე, რომელსაც იგი გაუსწორდა, მთვარის სხივის შეხებისაგან, როგორც მოწმის ჩვენებისაგან, აბურძღვნილა. კლდოვანი ფენების მიმართულებით აღიმართა თეთრი წარწერაც:

Разбойник украл лошадей.

ცხენმა და მხედარმა ყური ცქვიტეს. თითქოს უსიამოვნო რაღაცა შეეხო, ცხენი განზე გადავა წარწერისაგან, ფეხები გაუშეშდა და ადგილიდან აი ძივრის. წარწერა მუქ კლდეზე თითქოს მთვარის შუქითაა მიწერილი. საკმარისია მთვარე კვლავ ღრუბელს ამოეფაროს, რომ წარწერა ჩაქრეს და ქურდობის თანამზრახველ ღამის წყვილიან შეუერთდეს. მაგრამ, ერთხელ რომ გამოჩნდა, წარწერა ამიერიდან ბრალს სდებს და აფრთხილებს: გზაზე ყარაღს სხვა მხილებანიც ელის.

ასო-შარანი

ფიროსმანის ნამუშევრებს შორის ბევრია თამარ მეფისა და შოთა რუსთაველის გამოსახულებები.

ერთ-ერთ სურათზე თამარს ხელთ უპყრია პოემის გრაფი-

ლი, რომელზეც პირობითადაა გამოყვანილი ხელნაწერის შავი სტრიქონები. დროთა განმავლობაში ფიროსმანის ხელწერა უფრო ზომიერი, უფრო გაბეღული, და როდესაც ეს საჭირო იყო, უფრო სწრაფი ხდებოდა. მოწიფულ ასაკში შესრულებული საუკეთესო სურათების ზოგიერთი ფრაგმენტის დაკვირვებული ნახვა ცხადყოფს, რომ მხატვრის ყალბი სახეების, ფიგურებისა და საგნებისაგან მიღებული მხოლოდ ზოგადი (ან, უკეთ, — განზოგადებული) შთაბეჭდილების ფიქსირებას ახდენს. მაგრამ ყოველივე ეს იმდენად ცოცხლადაა დაქერილი, რომ დამატებითი დეტალები მხოლოდ ჩაკლავდა გამოსახულებას. ამ საერთო ტენდენციის გამოვლენაა ნაწერის გადმოცემა ფერწერის საშუალებებით. აღქმის მანძილისაგან დამოუკიდებლად და სურათისათვის ტექსტის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, სიტყვები ან მთლიანადაა წარმოდგენილი, ან ფრაგმენტულად, ანდა პირობითად. აქ სწორედ ამ უკანასკნელ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე.

შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე. ფრაგმენტი



თამარ მეფეს ხელთ მისდამი მიძღვნილი ეტრატის ხეუ-
ლი უპყრია. რუსთველურ ტექსტს სტრიქონთა ტალღისებური
დინება წარმოგვიდგენს. ეს შეიძლება იყოს „ვეფხისტყაოს-
ნის“ ნებისმიერი პასაჟი... (განზოგადების ანაგე აუცილებლო-
ბამ წარმოშვა საჭიროებო რიტუალის ნიმუში მთელი საკა-
რთველსათვის).

სურათის მარჯვენა წარეს, დედოფლის ფერხითი პორიზო-
ნტალური ერთსტრიქონიანი წარწერა ბაც მწვანე ფონზეა
გამოყვანილი: თამარ დედოფალი ნიკო ფიროსმანაშვილს.

წარწერის ერთ-ერთ ასოს, ჩვეულებისამებრ, ფიროსმანი
გამოჰყოფს და ამკობს. ეს ასო აღმოჩნდა ორგზის გამეორე-
ბული „ფ“. მხატვრის ფუნჯისათვის საკმარისი იყო ოდნავ
აეწია მისი თავი და დაეშვა რგოლი, რომ ასო ღუქნის შესას-
ვლელთან ჩამოკიდებულ ფარანს დამსგავსებოდა. მხატვრის
არჩევანი შემთხვევითი როდია. ეს „ფარანი“ ხომ მისი გვარის
პირველი ასოა. სურათიდან სურათზე გადადის იგი ავტორი-
სეულ ხელმოწერასთან ერთად, და, დაოგენეს ფარანს მსგავ-
სად, ასახვის ღირს სიუჟეტებსა და ადამიანებს ეძებს.

ინიცილები ბაჰანზე

შავი და ოქროსფერი ტონების კოლორიტული კონტრას-
ტი წარმოადგენს ერთ-ერთი საინტერესო სურათის „მატარე-
ბლის“ (ჩვეულებრივ, „კახეთის მატარებლად“ წოდებულ)
ძირითად ფერწერულ მოტივს. ვაგონის განათებული ფანჯრე-

ბის ფონზე ადამიანთა პატარა სილუეტები მოჩანს. ვაგონის
ფანჯრების (შავით შემოვლებულ) ოთხკუთხედებს ისე აღი-
ქვამ, როგორც ორ ფერში გადაწყვეტილ პატარა სურათებს.

საერთო ჩანაფიქრს ასოთა მოყვანილობაც ემორჩილება.
ყვირელ ბაჰანზე ფანტასტიკურად განლაგებულ ტიკებს, კას-
რებსა და ქვევრებს შორის მხატვრის ინიციალებიცაა: H. II
ეს ასოებიც მატარებელთან გამოტანილი ამ მხარის ღირსშე-
სანიშნაობა გეგონებათ. როგორც ჩვეულებრივ, ხელისმოწერის
ბოლოს (ამ შემთხვევაში — მეორე ინიციალის შემდეგ) ფი-
როსმანი წერტილს არ სვამს: საკუთარი ნაწარმოებისაგან,
ცხოვრების ფართოდ გადამღილი სურათისაგან თავისი სახე-
ლის გამოცალკევება მას არ სურს.

რკინიგზის სადგურის ბაჰანზე დაწყობილი ასოები სამყა-
როში გაჭრილ პატარა ფანჯრებად ქცეულან. ასოთა აბრისს
შორის ელვავე ყვითელი ისე მოჩანს, როგორც ვაგონების შა-
ვად შემოვლებულ ფანჯრის რაფები.

სიტყვები მსახიობი ქალის ფერხითი

ფიროსმანის უშუალოდ მისი წარწერების მიმართულები-
დანაც ჩანს: სტრიქონი ჩვეულებრივ პორიზონტალურად მიე-
მართება ხოლმე, თითოეული სტრიქონის სიგრძის ყოველგვა-
რი საგანგებო მოვარების გარეშე: პირველ სტრიქონში იმდე-
ნი სიტყვა ჩაიწერება, რამდენსაც იგი დაიტევს, ხოლო დანარ-
ჩენი სიტყვები მეორე სტრიქონში გადადის...

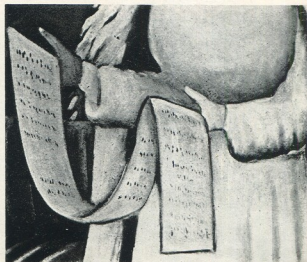
მაგრამ თუკი წინდახედულობისა და ყურადღების გამო-

შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე.



შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე.

ფრაგმენტი



ჩენა სურს, მხატვარი ამასაც შესანიშნავად ახერხებს.

ასეა მსახიობი ქალის პორტრეტზე: სიტყვები „Актриса Маргарита“ გამოყვანილია მსახიობი ქალის მარჯვენა ფერხით, ხოლო მხატვრის ხელისმოწერა ქალის მარცხენა ფეხის თითებთან იწყება. ორივე შემთხვევაში წარწერა დაქანებულია.

სიტყვები, ისევე როგორც ყვავილები, მარგარიტას რომ უპყრია ხელთ, თეთრია. მარგარიტას ფერხით სიტყვების კონა დევს. თეთრი, როგორც ფირისმანის ფიქრები და როგორც ყოველივე ის, რაც მას ქალისათვის ჯერ კიდევ უთქმელი დარჩენია.

მხატვარი ხელს სრულად აწერს: „Н. Пирсоманаши-ли“. ხელმოწერის ხაზი აქ უფრო უახლოვდება პორტიონ-ტალს, ვიდრე სიტყვებში: „Актриса Маргарита“.

ხელმოწერა გამოყვანილია სურათის ფუნქციონალურად მნიშვნელოვან ადგილას — ორი მოჭრილი ხის ქვემოთ. მიჭრილი ხეები: დედისეული საწყისი, ალერსი, სიყვარულის სითბო ან მოკვეთილობის სიმწარე, განშორების სევდა...

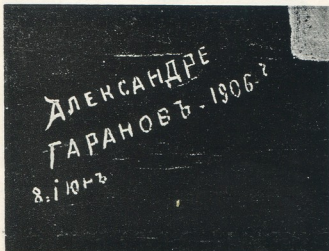
პოემის დაბადება

დიპტიქონზე, რომელიც შოთა რუსთაველსა და თამარ მეფეს წარმოგიდგენს, წერის იდეას არსებითი როლი აკისრია.



ალექსანდრე
გარანოვის
პორტრეტი

ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი. ფრაგმენტი



მაგრამ იგი პირობითად, მინიშნებითაა გადაწყვეტილი.

კედელზე, ტახტზე ჩამოქდარი რუსთაველის უკან თეთრ-ფორებიანი წითელი ალამი ჰკიდია. წითელ ტილოზე გამოსახულია თეთრი ცხენოსანი შუბით, მის ქვემოთ კი ტალღისებური ხაზი: წმინდა გიორგი გველეშაპს განგმირავს.

ცხენოსნის ზედა და ქვედა კიდეს ორი პირობითი სტრიქონი საზღვრავს, რომელიც ტექსტის იმიტაციას წარმოადგენს.

წერის იდეას გამოჰყავს ორი თეთრი ბატის ფრთა: ერთ-ერთი მათგანი პოეტის ფეხსახეა მიმარებული. მეორე მას სამი თითით უჭირავს და გადაშლილი წიგნის თეთრ ფურცელზე პირობითი შავი სტრიქონები გამოჰყავს. საინტერესო შეუთავსებლობაა: მაშინ როდესაც რუსთაველს წიგნის მარცხენა ფურცელზე გამოჰყავს სტრიქონი, მომდევნო, მარჯვენა ფურცელზე უკვე გამოყვანილი სტრიქონი მოჩანს! საერთოდ კი თეთრ ფონზე პოეტის ხელით გამოყვანილი ორივე სტრიქონი ყველაზე მკაფიოდ წარმოგვიდგენს წერის იდეას. თეთრ წერის წმინდა საქვე, ამგვარად, სიერმესხმულია ქაღალდისა და ბატის ფრთის სითეთრეში. თანაც, გადაშლილი წიგნი და ბატის ფრთა გამოსახულების ცენტრალურ ნაწილშია მოთავსებული.

რეალური განმარტებითი წარწერა და მხატვრის ხელმოწერა დამხმარე როლს თამაშობენ. ქვემოთ, სურათის კიდის გასწვრივ, შავით ყავისფერ ფონზე გამოყვანილია „შოთა რუსთაველი“ და გარკვეული ინტერვალის შემდეგ, იმავე დონეზე — „ნიკო ფირისმანაშვილი“.

სურათის ქვედა ნაწილის შუა ადგილი ასოებისაგან თავისუფალია. ეს უთუოდ ფირისმანის წარწერების ერთ-ერთი მუდმივი მოთხოვნილება გახლავთ.

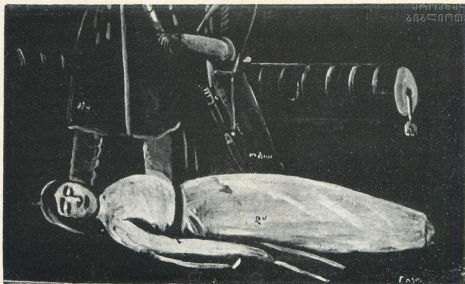
თამარ მეფის ამსახველი დიპტიქონის მეორე ნაწილში ქუჩის იდეა კვლავაც სურათის ცენტრშია „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის გრავილის სახით, რომელიც დედოფალს მოწონებით უკირავს ხელში. მაგრამ აქ უკვე წერის იდეა სახეშეცვლილია, ერთსა და იმავე დროს დასრულებული (ვინაიდან ტექსტი — რა თქმა უნდა, პირობითი სტრიქონებისაგან შემდგარი — უკვე დაწერილია) და პასიური ვარიანტითაა წარმოდგენილი წერის იარაღის — ბატის ფრთის — გაქრობის გამო.

წარწერა იმავე მოკრძალებული მანერითაა შესრულებული, რითაც მარგარიტას პორტრეტზე: დედოფლის მარჯვენა ფეხს მიბჯენია სიტყვები „თამარ დედოფალი“, ხოლო მის მარცხენა ფეხთან იწყება ხელმოწერა, რომელსაც სურათის დასაბნელებული კუთხე წყვეტს: ნიკო ფირისმა (ნაშეილი).

მხატვარი ორგზის გამეორებული ხელმოწერით ან პერსონალურად უდასტურებს თავის პატივისცემას თითოეულ გამოსახულ პიროვნებას, ანდა დაუშვებს დიპტიქონის თითოეული ნაწილის დამოუკიდებელი არსებობის შესაძლებლობას.

და ბოლოს: თუცა თეთრი გრავილი მთლიანად პოემის პირობითი სტრიქონებითაა გადასერილი, თვითონ ეს სტრიქონები უფრო ბავია, ვიდრე პოეტის მიერ დიპტიქონის მარცხენა მხარეს გამოყვანილი სტრიქონები. აქ თითქოსდა რუსთაველის პოემის წერის პროცესში წარმოდგენილი მსუყვე სტრიქონი უპირისპირდება პოემის უკვე წარმოშობილ მრავალ ფერგადასულ სტრიქონს. ერთის მხრივ — შემოქმედებითი აქტი, ხოლო მეორეს მხრივ — ჭერეტის, ალექსის მომე-

სცენა ვალერიან
გუნიას პიესიდან
„და-მა-მ“. ფრაგმენტი



ნტია აღზედილი. მატერიალურად ამ კონტექსტში დაპირის-პირებულია სამუშაო საგანი, შავი ვარიანტი, წიგნი და გადა-თეთრებული ტექსტი. გრაგნილი. თუკი დიპტიონს ორად გაე-ჭრით, ამ ფუნქციას დაკარგავს წიგნიც და გრაგნილიც.

მიწვევები

გარანოვის პორტრეტი სიცოცხლეში დადგმულ ქანდაკებას გაეს. მისი კომპოზიცია იმდროინდელი ფოტოგრაფიის ნიმუშებს გვაგონებს.

წარწერა ამ სურათში მასიურ ტუმბოზეა შესრულებული. ეს ხერხი ერთგვარ მონუმენტურობას ანიჭებს ნამუშევარს (მსგავს ხერხს მიმართა დავიდმა თავის ტილოში „მარატის სიკვდილი“, სადაც წარწერა მასიურ მაგიდაზეა შესრულებული. ამ წარწერას განიხილავს თავის წიგნში „სიტყვები ფერ-წერაში“ მიშელ ბიუტორი). შავ ტუმბოზე კუთხით აღმართულ სამ სტრიქონად რუსულად, ნაბეჭდი ასოებით გამოყვანილია:

Александр
Гарановъ
1906 г. 8 июнь

რუს ქურქში გამოწყობილი მონადირე ირემზე შემჯდარა და თეთრ დათვს ესვრის. დათვი ხეზე აცოცვას ცდილობს. თოფის ღულუდან გამოვარდნილი ტყვიის ტრაექტორია პირი-ზონტალური თეთრი ვიწრო ზოლის სახითაა წარმოდგენილი;

ზოლის ქვემოთ, მის პარალელურად, თეთრ თოვლზე სურათის ქვედა კიდესთან ყავისფერი ასოებით გამოყვანილია წარწერა: „Дунгуский река Емуть“. სწორედ რომ საკვირველი წარწერაა ისეთი სურათისათვის, სადაც მდინარის კვალიც არ ჩანს...

წარწერა სურათს დამატებით განზომილებას ანიჭებს, ვინაიდან მაყურებელს აიძულებს შორეული ციმბირის მდინარე წარმოიდგინოს. მისთვის, ვინც ამ ციმბირულ პეიზაჟში ყინუ-ლით დაფარულ მდინარის დინებას იგრძნობს, წარწერა მოულოდნელად, ჯერ კიდევ ფერში განუცხადებულ სურათს სურათში წარმოქმნის.

ოსტობა

ოსტობითი ელემენტი მხატვრის ინდივიდუალურ აღქმასაც ახასიათებს და ქართული სიტყვის ბუნებასაც: თუმცა ორივე ფორმა არსებობს, მაგრამ ქართულად უფრო ბუნებრივია ით-თქვას „პურს აცხოვენ“, ვიდრე „პურის გამოცხოვა“. ეს გა-რემოება ახალ შუქს ჰფენს წარწერებსა და საკუთრივ ფირო-სმანის სურათების წერწერას შორის არსებულ კავშირს. ეს კავშირი უფრო ფართო და მრავალმხრივია, ვიდრე ერთი შე-ხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს.

ორი გლეხის ქალი პურს აცხოვს: ერთი ფიჩხს აგდებს გა-ხურებულ თინეში, მეორე კი პატარა მაგიდაზე ცოხს ზელს. მოყვითალო ფონზე შავი წარწერა სურათის ქვედა კიდეს მი-ყვება და გვაუწყებს: პურს აცხოვენ.

შედარებითი გრძობადობა ამ ზმნისეული ფორმისა — პურს აცხოვენ — მონათესავეა დროის ფირისმანისეული აღქმისა: მხატვარი მეტწილად ჩრქევს არა სწრაფმავალ მო-ქმედებას, არამედ გრძობად მდგომარეობას. შენელებული დრო და გაფართოებული სივრცე მხატვრის ეპიურ ნაწარმოე-ბებში შესანიშნავად უხდება ურთიერთს.

გარდა ამისა, აბსტრაქტულ ფორმებთან შედარებით, კონ-კრეტულ ზმნურ ფორმებში არის რაღაც ღირსება, მნიშვნელო-ბა, სიცოცხლისეული შინაარსი: „პურს აცხოვენ“, ეს ქდერს დაასლოებით როგორც „მზე ამოდის“.

ამრიგად, ფერწერული ჩანაფიქრისა და სათქმელის ამოკ-ითხვაში თავისი წვლილი შეაქვს ავტორისეული სიტყვების შინაარსს, ხასიათს, განლაგებასა თუ მოყვანილობას. სიტყვები ფიროსმანთან არა მხოლოდ აზუსტებენ და წარმართავენ მა-ყურებლის აღქმას (რაც თავისთავად ცოტა რთულია), არამედ ასახეის პროცესში ახალ ფორმათა წარმოქმნაში მონაწილეო-ბენ.



ნ. გე

ლ. ნ. ტოლსტოის
პორტრეტი

ლევ ტოლსტოი

რა პრის ხელშეწყობა?

რატომ გამოდის ესოტიკურ მეცნიერებაში მშვენიერის არსზე გამოთქმული აზრებიდან, ზემოთ მოტანილი განმარტებებიდან თუკი გამოვრცეხავთ სავსებით უზუსტო, და ზედოვნების შეუსაბამო განმარტებებს მშვენიერისას, რომელთა თანახმადც მშვენიერის არსი გამოიხატება ხან მისი სარგებლიანობით, ხან — მიზანსწრაფულობით, ხან — სიმეტრიულობით, ხან წესრიგით, ხან — პროპორციულობით, ხან — სიმწიფრით, ხან — შემადგენელ ნაწილთა მარშონით, სანუისთა შერწყმით, თუ არაღ ჩავთვლით ამ მიუღებელ ცდებს ობიექტური განმარტებისას, — მშვენიერის უკვლავ ესთეტიკური განმარტება შეიძლება ორ ძირითად თვალსაზრისამდე დაეიყვანოთ:

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1978 წ.

პირველი — მშვენიერი არის თავისთავად არსებული რამ, აბსოლუტური სრულქმნილების — იდეის, სულის, ნების, ღმერთის ერთ ერთი გამოხატულება და მეორე — მშვენიერი არის ის, რაც ჩვეულებრივ სიამოვნებას გვაჩვენებს, გვატბობს და მიზნად არ ისახავს პირად სარგებლიანობას.

პირველ თვალსაზრისს იზიარებდნენ ფიხტე, შელინგი, პეგელა, შოპენჰაუერი და მოფილოსოფოსი ფრანგები: კუზნი, ეუფრუა, რავენსონი და სხვ., მეორეზაზისხოვან ფილოსოფოს-ესთეტიკოსებს არ ვასახელებთ. მშვენიერის ამ ობიექტურ-მისტიკურ განმარტება მზარს უკერს ჩვენი დროის განათლებული ადამიანების ნახევარზე მეტი. მშვენიერის ასეთი გაგება ძალზე გავრცელებულია, განსაკუთრებით უფროსი თაობის ხალხში.

მშვენიერის მეორე გაგება — მშვენიერის სიამოვნებას გვაძინებს



მოგზავნა მინაიოს. მათთვის რაიმე სარგებლობის გამოარავსვით, მაგრამ აქ ხელგონების სფეროში შეიძლება მოხდეს ფოკუსები, ტანჯარქოშული ნომრები და ა. შ. რომლებიც უფრო მეტად უნდა შორს დგანან და, პირიქით, ბევრი რამ, რაც უსიამოვნო შთაბეჭდილებას გაქვნიის, ვთქვათ, მაგალითად, პირდაპირად აღწერილი სასტიკი, გულმოდგინეობა სცენა, ენაობა და სცენა სპექტაკლისა უფრო მეტად ხელგონების ნიმუში იქნება.

ყველა ამ განსაზღვრების უფროსება იქნა მოდის, რომ ხელგონების მიზნად ისახება მისგან სიამოვნების მინიჭება და უფრო მეტად უფროდის მისი დანიშნულება ადამიანისა და ცაცობრიობის ცხოვრებაში.

იმისათვის, რომ ზუსტად განვმარტოთ ხელგონება, საჭიროა, ყოფილი უწინარეს, აღარ შევხედოთ მას, როგორც ტკბობისა და შუალებას, არამედ უნდა წარმოვადგინოთ ადამიანის არსებობას ერთ-ერთი საბოლოო, თუ ხელგონებას ასე მივუდევებთ, შეუძლებელია არ დაგვინათ, რომ იგი ადამიანს ურთიერთობის ერთ-ერთი საშუალებაა.

ხელგონების ყოველი ნაწარმოები ჩვენ გარკვეულ კავშირს ჰქონდა მათთან, ვინც შექმნა ხელგონების ნაწარმოები ან ქმნის მას და ყველა იმისათვის, ვინც ხელგონებას ან ნიმუშს შექმნილია ერთად, მის უწინარეს უკვე განიცადეს იგივე მხატვრული შთაბეჭდილება ან შედეგი განიცდიდა მას.

სიტყვა, რომელიც გამოვიყენებთ ადამიანის აზრებს და გამოცდილებას, ემსახურება ადამიანთა ერთიანობას, ზუსტად იგივე გვეუბრის ხელგონებაზე. ღოღონდ, ხელგონების თავისებურება ისაა, რომ თუ სიტყვა ერთი ადამიანი გადასცემს მეორეს თავის უპირობო, ხელგონების ადამიანები ერთმანეთს თავიანთ გრძნობებს გადასცემენ.

ხელგონების ქმედება იმაზე დამყარებული, რომ ადამიანს, რომელიც სწენით ან თვლით აღიქვას მეორე, სხვა ადამიანის გრძნობას, ძალუძს თვითვე განიცდეს ის, რასაც განიცდის ის სხვა.

უმარტივესი მაგალითი: ადამიანი იცის — და მეორე, ადამიანი ხალისიანდება. ერთი ტირის და მეორეს, ვინც ისმის მის ტირილს, წუხილით უფუფხვს. კაცი ხარბის, ბრბოებს და, სხვა ვინც ამას ხედავს, თვითონაც ცხარდება, ბრბავდება. კაცი თავისი მოძრაობებით, სახით, მხით სიმწერეს, იმედიაზნობას გამოხატავს და ეკვეთს განწყობილბა ეფუფხვით სხვებთან. კაცი იტანება, ეყნის, იტანება და მისი ეს ტანჯვა სხვასაც ვალდებულს: ადამიანი გამოხატავს თავის აღფრთოვანებას, მოწონებას, შიშს, ამა თუ იმ საგნების, პიროვნებების, მოვლენების მიმართ მოწონებას და სხვები იმეც საგნების, პიროვნებების, მოვლენების მიმართ ასაკვის განცდილ იმეცალებიან.

სხვა ადამიანების განცდილობა შემსწავლავს ეს უნარი ქმნის სწორად ხელგონების ქმედითობის საფუძველს.

თუ ადამიანი თავისი გამომეტყველებით ან მის მიერ გამოქმნილ ბეგრებით იმავე წუთის, სხვათა თვითონ განიცდის რამეს, სხვასაც სხვასაც განცდილ მოკვლავს, თვითონ თუ ემოქნარება, სხვასაც მოაყრდნობს დამოქნარებას, თვითონ თუ ეცინება, სხვასაც აცინებს, თვითონ თუ ეცინება, სხვასაც აცინებს, თვითონ თუ იტანება, სხვასაც ატანებს. ეს ქერ კიდევ არ იქნება ხელოვნება.

ხელოვნება მაშინ იწყება, როცა ადამიანი, იმ მონიშნით, რომ რაც თვითონ განიცადა, სხვასაც განაცდილობს, კვლავ, გამოქმნილი აღიქვას თავის თვით იმავე განცდას და გარკვეული გარკვეული ნიშნებით გამოხატავს მას.

აი, ისევ უმარტივესი შემთხვევა: ბიჭუნა, რომელმაც, ვთქვათ, იშპა კამა — მხელს შეუთვლა, გუგუხვა, როგორც მოხდა ეს და, იმისათვის, რომ შეეძლოს განაცდილობის ის, რაც თვითონ განიცადა, გამოხატავს თავის იწყოფიერ მდგომარეობას, ვითარებას, ტყეს, ქერ იმას, თუ რა არხიანად მოხირობდა ტყეში, მერე კი რომელიც უცხადებდნენ შეუთვლა მეგობრს, როგორი სილათი ჰქონდა იმ მეგობრს, როგორი მოძრაობა, რა მანიქლი იყო მასსა და მეგობრს შორის და ა. შ. უკიდურესად, თუკი ბიჭუნა ამბის მოყოლის დროს ისევ განიცდის იმას, რაც უკვე განიცადა და მსმენელსაც აძივლებს განიცადონ იყოფილება, ხელოვნება. თუ ბიჭუნას იცოდა უნახავს მეგობრს, მაგრამ საეროდ ეწინადა, ვთუკი გზაში შეეძარბოდა და ცდილობს ეს თავისი შიში სხვასაც განაცდილობს, ამისთვის თბუზს მეგობრს შეხედურის ამავს და ისე ჰყვება, რომ მსმენელბი და-

აქერის და შიში მოგვაროს მათ, — ისეც ხელოვნება იქნება. ზუსტად ასევე, ხელოვნება იქნება, თუ ადამიანი სინამდვილეში განიცდილობს უარსხსხულ ტანჯვას ან სიამოვნებას ტოლუქს ან სხვა მარტილში ისე შეახსნას ხორკის, რომ სხვასაც განაცდილობს შესაძლებელს განიცდის. დიამ, ზუსტად ასევე, ხელოვნება იქნება, თუ ადამიანმა განიცადა ან წარსიხსნა ეს განცდილობა, ისე, რომ მსმენელსაც გადასცემა და ახლა ისინიც მისი მსგავსი განცდილობით არიან შემსწავლდები.

სულ სხვადასხვაგვარი განცდილობა, ძალზე მასწავლებ და ძალზე უფროდის ძალზე მნიშვნელოვანი და მთლად უმნიშვნელონი, ყოველად უმსგავსონი და ძალზე სასიკეთონი, თუკი ისინი მითხველს, მათუთხველს, მსმენელს აიხრებოთ, ხელოვნების საგნს შეუადგენს. გაუთხვევის ან ბედსწერის თუ ღვთის მიმართ დღმორჩილებლობის გრძნობები, ღრბითი გადმოცემული, ან — შეუცვრებულთა უსახელო ბედსწერები, რომანში აღწერილობა; ან — აფორცდილი ენის, სურათის სახელობა; ან — სიმწერა, სახეობი მუსიკალური მარშით გამოხატობა; ან — ცუკვის ენით გამოხატობა მათარულობა; სასიკეთო ანეგდოტები გამოქმნილი კომიკის; ანდა — განცდა სიჩუმისა, სადამოს ფერწერული პიჯიჯი ან ძილისპირული ნაწიბი შენაგზრობა — ეს ყოველად ხელოვნება.

მათუთხველბი, მსმენელბი შემოსწავლენ იმავე განცდილობა, რომელიც მისი შესახველი იყო შემსწავლელთა? ხელოვნებათა გვერდსა სიკეთა და სხვა.

კვლავ აღნიშნავ შენს სასიხარუო უკვე გაღატანილი ბანდლა, და იმის შემდგომ, რაც კვლავ ბანდლაბინი შენს თასს ის, რაც აღარ ბანდლადა და სიტხუბავთ ბაზიზიზიზი მოძრაობა. ბაზიზი, ხაზიზი, შერბიზი, ბაზიზიზი, სხაბიზი, ბიზიზიზი ბიზიზი ბანდლა ან ბაზიზიზი, რომ სხვაბაზ ბანდლადა ის, რასაც შენ ბანდიდი, — ესაა ჰამბაზა ხელმწიფიზიზი. ხელმწიფიზიზი ბანდიზიზი ბანდიზი, რომელც იმავე მომთაბარბიზი, რომ ბანდიზიზიზიზი, ბაზიზიზი ბაზიზი ბაზიზი ბაზიზიზი ბიზიზი ბაზიზიზი ბაზიზიზი, რაც თვითონ ბანდიდი, ის სხვა. აი კი უკვე ან ბანდიდი იმსახვალბიზი და შენი თანამგზრობა. ბანდიზი ბანდიზი.

ხელოვნება არის, როგორც მეტაფიზიკის ამბობენ, გამოვლინება რომელიცაღ იღმუბო იღიბის, მწვენიობის, ღვთისა; მაგრამ იგი არის, როგორც მეტაფიზიკის ამბობენ, თამაში, რომელთაც ადამიანი უმეცობ, დარგოვები ენერგიის ხარკავს; ხელოვნება არ არის ზეცობის გამოვლინება გარკვეული ნიშნებით; არ არის შექმნა სახიამოვნო საგნებისა, რაც მოთავრია, — არ არისო ტკბობა, არამედ, იგი არისო ცალკეული ადამიანისა და ცაცობრიობის სიცოცხლისა და სიკეთისეც წრადიზიზიზი აუცილებელი რამ, რაც ადამიანს ურთიერთობის ისეთი საშუალებაა, რომელიც მათ ერთი და იმავე განცდილობა მსწავლავს და ამით აუჯანყობს მათ.

ადამიანს აქვს უნარი ჩაწვდეს სიტყვებით გადმოცემულ აზრებს, ამის მეოხებით ადამიანს შეუძლია გაიგოს ყველაფერი, რაც მისთვის არის სურბოში გაუცქიბია ცაცობრიობას, სხვისი აზრების წვედო. მისი უნარის მეოხებით შეუძლია ანეგდო, აწუწოთ თანამოწილელ იყოს სხვა ადამიანთა ქმედებისა და სწორად ზემოაღნიშნული უნარის წყალობით, შეუძლია თანამედროვეებსა და შოამიზაღვლეს გადასცეს სხვათადაც შეთვისებული და საკუთრივ თავისი, მის არსებულ წარმოდგენებს ასევე; ზუსტად ასევე, იმ უნარის გამო, რომ ხელოვნების მეოხებით შეუძლია სხვათა განცდილობა შემსწავლავს, ადამიანს გრძნობათა საყაროში ხელმწიფედაც ყველაფერზე, რაც მანამდე გარკვეული ცაცობრიობას, მისთვის საცნარის სხვა თანამედროვეთა განცდილობა და განცდილობა გარდასცემს კიანწლეულითა წიაღ მცხოვრები ადამიანებისა, და მას შეუძლია თავისი განცდილობა სხვებს, თანამედროვეებს და შოამიზაღვლობას გადასცეს.

ადამიანს ამის უნარი რომ არ ჰქონდეს, რომ არ შეეძლოთ თანამოწილეთა სიტყვით გამოხატული ნაფიქრ-ნაზრტვის აღქმა და თანათონ აზრების სხვათათვის გადაცემა, ისინი ცხოველებს ან კასარს ჰაუზრტვის ემსახურებოდნენ.

ადამიანებს რომ არ გააჩნდეთ იმის უნარი, რომ ხელოვნება განიცადონ, ეჭვი არაა, ისინი უფრო ველონ და, რაც მოთავრია, ვთაი-შულ-განაცდილებული ერთმანეთს მტარდწაიღებულბი იქნებოდნენ. ამიტომაც, ხელოვნება არის ძალზე მნიშვნელოვანი ქმედება, ისე-ლივე მნიშვნელოვანი და იმდენადვე საყუფილოთა, როგორცია და-პარაკის უნარი.

სიტყვა მხოლოდ ქადაგებით, ორატორული შეკრებებზედებით ან წარებით არ ზემოქმედებს ჩვენი, არამედ უკუაღმართი, რთული ჩვენ ერთმანეთს გადავცემთ ჩვენს ფიქრებსა და გამოცდილებას, ანუ, ლოცვებას, ამ სიტყვის ფართო აზრით, მთელ ჩვენს ცხოვრებას მოიცავს და ჩვენ ამ ხელოვნების მხოლოდ ზოგიერთ გამოცდილებაში მივიჩნევთ ხელოვნებას — ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით.

ჩვენ შევჩვენებთ, რომ ხელოვნებად ვთვლით მხოლოდ იმას, რასაც ვკითხულობთ, რაც გვეხმის, რასაც ვიგნებთ თეატრებში, კინოცენტრებში, გამაყვანებში, ხელოვნებად მივიჩნევთ ნაგებობებს, ქანადებებს, პიუბებს, რომაინებს... მაგრამ უკუღმართი ეს მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია იმ ხელოვნების, რომელითაც ჩვენ ცხოვრებაში ვერთიანდებით. ადამიანის მთელი ცხოვრება სასტავ ხელოვნების რაგანდარა ნაწარმოებებით, დაწყებული იავანათა, ანგლობებით, გამოჩვენებებით, სახლის მორთულობით, ტანსაცმლით, ავეჯდებით, დამაბრუნებელი საცდისო წარებით და საზოგადოებრივით. უკუღმართი ეს ხელოვნების სფეროა. ასე რომ, ჩვენ ხელოვნებას ამ სიტყვის ვიწრო აზრით ვუწოდებთ არა ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროს, რომლებიც გრძნობებს, განცდილებს გამაყვანებს, არამედ მხოლოდ იმას, რომელსაც ჩვენ ამა თუ იმ მოსარტებით გამოყოფთ ფართო აზრით ხელოვნების სფეროში ადამიანის მოღვაწეობიდან და რომელსაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ.

ადამიანები ასეთ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ ყოველთვის აღნიშნული მოღვაწეობის იმ ნაწილს, რომელიც გადმოსცემდა რელიგიური ჩრწებიდან გამომდინარე შეგრძნებებს და მთელი ხელოვნების ამ მცირე ნაწილს მიიჩნევენ ხელოვნებად ამ სიტყვის ყოვლისმომცველი მნიშვნელობით.

ასე უფროსდნენ ხელოვნებას ძველი საშარის მოაზროვნეები: სოქრატე, პლატონი, არისტოტელე. ასეთად თვალსაზრისს ჰქონდათ ხელოვნებაზე ებრაელ წინასწარმეტყველთა და ძველ ქრისტიანებსაც. ასევე ესმოდან ხელოვნება მამადაიანებს და ასევე ესმით ჩვენი დროის ხალხები რელიგიურ ადამიანებსაც.

კაცობრიობის ზოგიერთი მასწავლებელი, მაგალითად, პლატონი თავის „რესპუბლიკაში“, პირველი ქრისტიანები, და მკაცრი მამადაიანები და ბუდისტები ასევე უარყოფდნენ ყოველგვარ ხელოვნებას. ხელოვნებას იმ თვალსაზრისის გამოხატულებად ხაზი (საწინააღმდეგოდ მასზე დღეს არსებული აზრისა, რომლის მიხედვითაც ყოველგვარი ხელოვნება მოსაწონია, თუ იგი სიამოვნებას გვანიჭებს) თვლიდა და თვლის, რომ ხელოვნება სიცივისგან განსხვავებული, რომლის მომსენა აუცილებელი არაა, საშუალო იმით, რომ იგი ადამიანებს ძალით ახვებს თავზე თავის ნებას და კაცობრიობა ცაცობითი ცოდნის დაკარგავდა, თუკი ყოველგვარ ხელოვნებას ადევნებოდნენ, ვიდრე რომელიც გნებავთ ხელოვნების არსებობის დაშვებით შეიძენდა.

ყოველგვარი ხელოვნების გამოჩენისავე ეს ადამიანები, ცხდია, მართალი არ იყვნენ, რადგან უარყოფდნენ იმას, რასი უარყოფაც შეუძლებელია, — ხელოვნება ურთიერთობის ის აუცილებელი საშუალებაა, ურთიერთდაც კაცობრიობა ვერ იარსებებდა. მაგრამ უფრო მართალია როდღე აჩიან ჩვენი ევროპული ცივილიზებული საზოგადოების, ჩვენი წრის, ჩვენი თანამედროვეის ის ადამიანები, რომლებიც ყოველგვარ ხელოვნებას უფეროდ მხარს, იოვდნენ კი ის მშვენიერებს ენახებოდნენ, ანუ ადამიანებს სიამოვნებას ანიჭებდნენ.

წინათ ემინოდნენ, ვთათო, ხელოვნების ნაწარმოებთა რიცხვით მოხედვის ადამიანთა გამხრწნელი ნიშნუშები და მათ კრძალავდნენ. ამო მხოლოდ მისი ემინათ, ესა ზოო ის სიამოვნებას და მოგაყვანდნენ და ყოველგვარ ხელოვნებას მფარველობდნენ. ამ რე უფრობი, რომ ეს უკანასკნელი მშვედლუბა ცაცობითი უფრო უბშია, ვიდრე პირველი თვალსაზრისი და მისგან გამომდინარე შედეგები ბევრად უფრო დიდი ზიანის მომტანია.

VI

მაგრამ როგორ შეიძლებოდა მომხდარიყო, რომ გიგიე ხელოვნება, რომლის არსებობა ძველად ან მხოლოდ დევნებული ან სულაც უარყოფილი იყო, ჩვეს დროში თვითება მხოლოდ და მხოლოდ კარგ საქმედ, იოვდნენ კი იგი სიამოვნებას გვანიჭებდეს.

ეს შედეგი მიუზნების დრო მოხდა.

შევახსენა ხელოვნების ღირსებებია, ანუ იმ გრძნობებია, რომლებსაც იგი გადმოცემს, დამატებდებია ადამიანების მიერ ცხოვრების აზრის გავებაზე, იმავზე, თუ რა მოაჩინათ მათ ამ ცხოვრებაში სიკეთედ და რა ბორტებდა. ცხოვრებისეული სიკეთე და ბორტები:

მა კი განისაზვრება იმით, რასაც რელიგიის უწოდებდნენ. კაცობრიობა განსხვავდება იმწარფვის ცხოვრების დაშალი, უფრო ეკრძო და ნაღებ ნათელ გავებშიც ცხოვრების მაშალი, უფრო ზოგად და უფრო ნათელი გავებშიაც, და როგორც ყოველი მოძრაობის დროს, ამ მოძრაობის დროსაც გამოყოფიან მშენაწინი აჩიან ადამიანები, რომლებსაც სხეებზე ნათლად ესმის ცხოვრების არსი და ამ მშენაწინ ადამიანთა შორისაც ჩვენს თვალწინ ყოველთვის იყავება პიუბებია, ის ერთი, ვინც შთამბეჭდავად, ნათლად, თვალსაჩინოდ ძალბუბა — სიციფიც და სიციფიებით — გამოჩნდეს ამ აზრს ცხოვრებისაში. ამ ადამიანის მიერ ცხოვრების ამ აზრს გამოხატვა, იმ გადმოცემებითა და წეს-ჩვეულებებითა ერთად, რომლებიც, ჩვეულებრივ იქნება ამ ადამიანის სახელოდ, მის სხვადასთან დაკავშირებით, არის სწორედ რელიგია. რელიგიები არის გამოხატულება, ამას-არასი იმ უმაღლესისა, რისი წვდომაც მიეცემულ დროსა და მოცემულ საზოგადოებაში მშენაწინ ადამიანებს ძალბუბ, ესაა არსათარსი ცხოვრების გავებისა, რომლისცავე გარდუვალად, ნიადაგ-არსეფივან და უახლოვდნება კიდევ ამ საზოგადოების დანარჩენ წევრებში. თუ გრძნობები ადამიანებს ახლოვდნენ იმ იდეალთან, რომელსაც რელიგია სახავს, თუკი ადამიანები იოვანშებთან მას, არ უპირისპირდებიან, — ის გრძნობები კარგი გრძნობებით ყოფილა; ცუდია ის გრძნობები, რომლებიც იდეალს გავრძობდნენ, მას გაპიროსპირებენ, გვითრევენ.

თუ რელიგია ცხოვრების აზრად სახავს ერთიან ღმერთის თავიანისცემას და იმის აღსრულებას, რაც ღმერთს ნებად ითვლება, როგორც ეს იყო ებრაელებში, მაშინ ღმერთი და მისი კანონებისაში თავიანისცემა, გამოხატული ხელოვნებით, — წინასწარმეტყველთა წმინდა პიუბია, ფსალმუნები, წიგნი შესაქმნია — კარგი, დიდი ხელოვნებაა. და ყველაფერი, რაც ამას უპირისპირდება, როგორც ღმერთი და მისი ნებად დღევანელი კანონებისთვის უცხო, მიუღებელი გრძნობების გამოხატულება, უმსგავსო ხელოვნებად იქნება მიჩნეული. თუ რელიგია ცხოვრების აზრად სახავს მწიფერ ბედნიერებას, სილამაზეს, ძლიერებას, ასეთი აზრის შემცველი ხელოვნების მიერ გადმოცემული ცხოვრებისეული სიხარული და სიხშივე კარგი ხელოვნება იქნება; ის ხელოვნება კი, რომელიც წნებობიანობა და გულგატეხილობას გამოხატავს, უხერხი ხელოვნება იქნება, როგორც ეს ბერძნულსა აღარავს. თუკი არსებობს აზრად ადამიანთა თავისი ხალხის კეთილდღეობას, წინაპრების თავიანისცემას და იმ ცხოვრების გარგებებას დასისახას, რომლითაც მისი წინაპრები ცხოვრობდნენ, ხელოვნება, რომელიც ამკედრებს ხალხის კეთილდღეობისთვის, წინასართა განდიდებისთვის, მათი ანდერძის აღსრულებისთვის, პირადი კეთილდღეობის მსგეფრულად გაღების სიხარულის გრძნობას, კარგ ხელოვნებად იქნება აღიარებული; ის ხელოვნება კი, რომელიც ამის საწინააღმდეგო გრძნობებს იტეზმარებებს, ცუდ ხელოვნებად იქნება შერაცხული, როგორც ამაში უარყოფილება და ჩინებულება და დგარწმუნებს. თუკი ცხოვრების აზრად ჩავთვლით ჩვენი თავის გათავისუფლებას ცხოველური გრძნობებისგან, მაშინ ხელოვნება, რომელიც აღაპილებს სულს და დამბალებს ბორქს, კეთილი ხელოვნება იქნება, როგორც ეს ბუდისტებშია მიჩნეული და ყველაფერი, რაც ბუდისტული წნებების გახელებისთვის შეიქმნება, ცუდ ხელოვნებად შერაცხება.

ყოველთვის, ყველა დროის ყველა საზოგადოებაში არსებობს ამ საზოგადოებისთვის საერთო რელიგიური შეგნება იმისა, რა არის კარგი და რა არის ცუდი და სწორედ ეს რელიგიური შეგნება განსაზვრავს ხელოვნების მიერ გადმოცემული გრძნობების სიყვარებას. და ამიტომ, ყველა ხალხი ყოველთვის კარგ ხელოვნებად მიიჩნევდა, მხარს უჭერდა იმ ხელოვნებას, რომელიც გამოხატავდა ამ ხალხის შრომათთვის საერთო რელიგიური შეგნებებიდან გამომდინარე გრძნობებს; ის ხელოვნება კი, რომელიც საერთო რელიგიური შეგნებიდან გამომდინარე გრძნობებს უპირისპირდებოდა, იკიცხებოდა და უარყოფიდა. ხელოვნების დანარჩენი უზარმაზარი სიერე კი, რომლის მეხსიებითაც ადამიანები ურთიერთობდნენ, საერთოდ შეუფასებელია რჩებიდა და მხოლოდ მაშინ ზეგნებად უარყოფის საგანი, როცა იგი თავისი დროის რელიგიურ შეგნებას უპირისპირდებოდა. ასე იყო ეს ყველა ხალხში: ბერძნებში, ებრაელებში, ინდუებში, ეგვიპტელებში, ჩინელებში. ასეთად ვითარება იყო ქრისტიანობის მოვლენის შემდეგაც.

(გაგრძელება იქნება)

შ ა ლ ვ ა ღ ა მ ბ ა შ ი ქ ე

ეთერ გუგუშვილი

სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე შალვა ღამბაშიძემ „ლიტერატურული გაზეთის“ რედაქციას გადასცა სტატია გამოჩენილ მსახიობ ალექსანდრე იმედაშვილზე. სტატიაში საუბარი იყო იმაზე, თუ როგორი სიწმინდით ემსახურებოდა ალ. იმედაშვილი ეროვნულ კულტურას, როგორი პასუხისმგებლობის გრძნობით ეციდებოდა იგი თავის პროფესიას, როგორი გამძვინვარებით ებრძოდა სიყალბეს სცენაზე.

შესაძლოა, სხვა დროს შ. ღამბაშიძეს ეს წერილი უფროსი კოლეგის მიმართ მსახიობის პატივისცემის კიდევ ერთ გამოხატულებად მერქნიათ, მაგრამ განგების ძალამ იწება, რომ ეს სტატია შ. ღამბაშიძის უკანასკნელი, სიკვდილისწინა სტატია ყოფილიყო. ამის გამო სტატიის ყოველმა სტრიქონმა მაშინ რაღაცნაირი განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა. მასში მკვეთრად და ნათლად გამოიკვეთა თვით ავტორის პიროვნება. ეს იგრძნობოდა ყოველ ფრაზაში, მის ღამბაშიძისეულ დამოკიდებულებაში ცხოვრებასთან, ხელოვნებასთან, მის შინაგან სიფაქიერესა და სიწმინდეში.

შალვა ღამბაშიძე არაჩვეულებრივი მსახიობი და პიროვნება იყო. მასში ბედნიერად ერწყმოდა ერთმანეთს მხატვრის ნიჭი, პიროვნული მომზიდველობა, შინაგანი კეთილშობილება, სულის სიღამაზე, სიღარბისლუ და გონიერება, ბუნება მის მიმართ ხელგაშლილი აღმოჩნდა — ზემოთ აღნიშნული ყველა თვისება შ. ღამბაშიძეს უხვად ჰქონდა მომადლებული. ეს იყო საოცრად პარმონიული და მთლიანი პიროვნება.

შ. ღამბაშიძეს მსახიობების სინდისი ეძახდნენ. იგი ადამიანებთან ურთიერთობაში იყო უბრალო და წიფელი, რაღაც

ბავშვურად უშუალო. მის გვერდით ყოველთვის მშვიდად გრძნობდით თავს. იგი ასხივებდა შინაგან სითბოს, გულითადადობას, ადამიანების ბედის მიმართ გულისხმიერებას.

როგორც დიდი მხატვარი, რომელიც გულისყურით, მოთხოვნეულობით ეციდებოდა ყოველგვ ახალს, შ. ღამბაშიძეს შეეძლო ცხოვრებასა და ხელოვნებაში შეეჩინა ყველაფერი საინტერესო — ესა თუ ის საყურადღებო როლი თუ მნიშვნელოვანი სპექტაკლი, ახალგაზრდა პოეტის შთამბეჭდავი ლექსი თუ ფერწერის ეტიუდი. იგი თავის აზრს ხმამაღლა, დაუფარავად გამოთქვამდა და ცდილობდა, რომ თავისი აზრი სხვებისთვისაც შეეგონებინა. იგი პრესის ფურცლებზე ეხმაურებოდა თავისი კოლეგების შემოქმედებით წარმატებებს. და ამას იმიტომ კი არ აკეთებდა, რომ თავისი აზრებისა და შეხედულებების რეკლამა გაეწია (საოცრად შორს იდგა ამგვარი ცდუნებისაგან!) არამედ შინაგანი მოთხოვნისაგან. ჰქონდა თავისი სიხარული ყველასათვის გაეზიარებინა, თანამოქმედ ხელოვანთათვის სიხარული მიენიჭებინა. თავის აზრს ყოველთვის გულწრფელად, ალაღად გამოხატავდა და ესეც იყო მისი უსაზღვრო პატიოსნებისა და კეთილშობილების გამოხატულება.

შალვა ღამბაშიძემ ქართულ სცენაზე მრავალი როლი შესრულა — დიდი როლებიც და პატარა, უმნიშვნელო, „დღიური“ როლებიც. ამ როლების დიდი უმრავლესობა ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის გვერდაუღებელ, ბრწყინვალე ფურცლებად იქცა.

შ. ღამბაშიძე, ბევრი მისი თანატოლის მსგავსად, სწავლობდა გ. ჯაბაძარის სტუდიაში, რომელიც 1920 წელს და-

ამთავრა. შემდეგ იყო რუსთაველის თეატრი, შემვედრა კოტე მარჯანიშვილთან, რომელმაც მსახიობის შემდგომი ბედი განსაზღვრა. ნიჭიერი მოწაფე არასოდეს დასცილებია თავის დიდ მასწავლებელს. მასთან ერთად წავიდა ახალ, ქუთაისში ორგანიზებულ თეატრში, სადაც იგი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა სცენის ოსტატად.

კ. მარჯანიშვილმა შეხვედრამდე შ. ღამბაშიძემ ოცამდე როლი შეასრულა. მათ შორისაა დათო ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“, ვიქტორი დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებაში“, ლევ ვერის სარდუს პიესაში და მორთ „მადამ სანჟენში“. ამ პერიოდის შ. ღამბაშიძის როლთაგან საუკეთესოა ურსუ ჰ. სენეკეის დრამიდან „ვიდრე ჰხვალ?...“ ვერეიკო ანჯაფარიძე, უკვე შ. ღამბაშიძის გარდაცვალების შემდეგ, წერდა თუ როგორ ესათუებოდა და ემოლიავებოდა ურსუ-ღამბაშიძე მის, ანჯაფარიძის ლიგიას. რამოდენა ნიჭი და ძალა უნდა ჰქონდეს მსახიობს, რომ ოცდათხუთმეტი წლის შემდეგ პარტნიორმა ქალმა-მსახიობმა ასეთი სიმაღლით გაიხსენოს სცენაზე კოლეგასთან თანაცხოვრების წუთები.

პირველი როლ, რომელიც შ. ღამბაშიძემ შეასრულა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში, იყო ესტევანი ლოპე დე ვეგას „ფუენტე ოვეუნაში“. ამ როლმა თავისებურად შეაჯამა მსახიობის პირველი სცენური ნაბიჯები და იმადრთულად სამეგრისო გზა გაუხსნა მას.

ესტევანის როლი შ. ღამბაშიძეს ერთბაშად არ მიუღია. ეს როლი მას მისცეს კ. მარჯანიშვილის ბრწყინვალე ფუქ-

მდებლურ სპექტაკლის განმარტებული პრემიერის შემდეგ. ეს როლი შ. ღამბაშიძის მისმა საყვარელმა მსახიობმა-მღერ-ქაანდრე იმედაშვილმა გადასცა. და ეს ნიშანდობლივი ფაქტია. საჭირო იყო ამ როლის სხვაგვარად, განსხვავებულად, ახლებურად შესრულება, თორემ დიდი წინამორბედის მიერ შექმნილი მხატვრული სახის ბრმად გამოერება კარგს არაფერს მოიტანდა.

ახალგაზრდა შ. ღამბაშიძის მიერ შესრულებული მოხუკი ესტევანი, პირველ ყოვლისა, მოქალაქე იყო. ამ ხასიათისთვის უფო იყო ის ტრადიციული მოუქნელობა, რაც მდამიოთა ბუნების გამოსაკვლევად აუცილებელ „ნიშნადაა“ ხოლმე მიჩნეული. და მაინც, ეს იყო მშრომელი გლეხკაცი, ხალხის მოყვლიდან, მისი გულისგულიდან გამოსული ბრძენი და სულ-გრძელი ადამიანი, დარბაისელი, ზორბა, წელში ამყავდ გამოართული კაცი. იგი სიხარულშიც თავდაჭერილი იყო და ჭირ-შიც.

შესაძლოა, სხვა რომელიმე მსახიობისათვის უფრო მოსახერხებელი იქნებოდა ამ ხასიათის აგება კონტრასტულად დაპირისპირებულ ემოციებზე, რისთვისაც საფუძველს იძლეოდა უბრალო საკმაოდ შეძლებული გლეხკაცის — ესტევანის გარდასახვა დაუოკებელ, გამძვინვარებულ შურისმაძიებლად.

შ. ღამბაშიძე ამ გზით არ წავიდა. მისი შესრულებით ესტევანის ხასიათი, ბუნება არ იცვლებოდა. იცვლებოდა მხოლოდ მისი მოქმედების რიტმი, რომელიც უფრო მაშაფი, მეგვთრი ხდებოდა. ესტევან-ღამბაშიძეში საშინელი მძვინვარების დროსაც ისევ ის დარბაისელი, ამაყი, ჭირშიც დიდებული სწორედნება ცოცხლდებოდა. იგი სულაც არ ჰგავდა ცხოვრებისაგან დამეხილ, მიწასთან გასწორებულ კაცს და არამცდარამც სიბრაჟულის გრძნობას არ იწვევდა. იგი პირად მწუხარებაზე მაღლა დგებოდა. ესტევანი განსახიერებდა სახალხო სოციალური პრეტესტის, ხალხის სინდისისა. და, შესაძლოა, სწორედ ამიტომაც უფრო ღრმა, უფრო პათეტიკური ჩანდა მისი საკუთარი სულიერი დრამა.

იგივე შეხამება გარეგნული სიღარბაისლისა და შინაგანი გასასტიკებისა იყო დამახასიათებელი შ. ღამბაშიძის ალბერტ კროლისთვისაც (ე. ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“). ეს იყო ძლიერი, მამაცი, კეთილშობილი, ფიქრიაში ადამიანი. მსახიობისა და მისი გმირის პიროვნული თვისებების ერთგვარობამ ბრწყინვალე შედეგი გამოიღო. განცდათა ღრმა სიმაღლედ, უშუალოდ, სულიერი სიწმინდედ ზღავდა ოსტატობაში თავდაპირველად საგრძნობ ხარვეზს. და მაინც, სწორედ იმ წლებში, ალბერტის, მენგოს („ფუენტე ოვეუნა“), ირაკლის (შ. დადიანი „კაკალ გულში“) შემდეგ, შ. ღამბაშიძე ქმნის თავის ერთ-ერთ საუკეთესო როლს — დე სილვას კ. გუცკოვის „ურეიდ აკოსტაში“.

დე სილვას უსულო, სასტიკ რეზონირად, ურჩი მოწაფისათვის სენტენციების მკითხველ მოძღვრად გამოყვანა იოლი საქმე იყო. შ. ღამბაშიძე, დიდი სცენური სიმართლის აქტიური, როლის ასეთი წაკითხვით ვერ შემოიფარგლებოდა. მსახიობი, სირცხასას რა რეჟისორის ჩანაფიქრს, ცდილობდა ჩაწვდომოდა დე სილვას რთულ გაორებულ ხასიათს, და სწორედ ეს გაორებულობა აქცევდა დე სილვას ცოცხალ, ქმედით ხასიათად. შ. ღამბაშიძისათვის სწორედ ეს სირთულე იყო შთაგონების წყარო.

მისი დე სილვა ბრძენი იყო, უწინარეს ყოვლისა, ყოფაცხოვრებისეული სიბრძნით, რომელიც მას საშუალებას აძლევდა დამდგარიყო სქოლასტიკის კანონებსა და კერძო ღო-

დე სილვა — „ურეიდ აკოსტა“



მებზე, მაღლა, რომლებიც ყოველივე ცოცხალს, გაბედულს, ახალს ხელ-ფეხს უბრკავენ. თავისი შინაგანი ნათელმზილ-ველობით იგი ზოგჯერ იმ სიღრმისეულ ჭეშმარიტებამდე მი-ღიოდა, რომელთა წვდომაც მას შინაგანად ანთავისუფლებდა, მაგრამ მათზე ხმამაღლა ლაპარაკს ვერ ბედავდა. და ეს იყო ბიძგი იმ შინაგანი სულიერი ჭიდილისათვის, რაც განუყოფ-ლად თან სდევდა დე სილვას არსებას. ეს იყო ბრძოლა თავის თანამოაზრებზე დიდად შორსწასულა ბრძენაკისა დოგმა-ტიზმის, სქოლასტიკის, რელიგიური ცრუმორწმუნეობის კანო-ნიკით შეზოგოვან ღვთისმსახურთან. ამ ბრძოლის ფონზე მკვე-თრად ისახებოდა დე სილვას საოცრად მომხიზნველი, კე-თილშობილი ფიგურა.

დე სილვა-ლამაშიძე არ მალავდა თავის სიმბათიას ურ-იელსადმი. ბრძენი მოძღვარი არა მარტო ებრძოდა თავის მოწაფეს, არამედ მისი გადარჩენისათვისაც იბრძოდა. იბრძო-და მოვალეობის შეგნებიდან, მოწაფის წინაშე პასუხისმგებ-ლობის გრძნობიდან გამომდინარე. იგი მკაცრი, სასტიკი, ავი იყო მოწინააღმდეგის—ურიელის მიმართ, შეძლო მისთვის მრისხანება დაეტეხა თავზე, მაგრამ მშვენიერების ამ წუთებ-შიც კი იგი რჩებოდა თავისი დიდი, ბრძენი და მამაცი მო-წაფის თავყანისმცემლად, რამოდენა მსახიობი უნდა ყოფილი-ყავი, რომ ასეთ ბეწვის ხიდზე გაგველო, რთული ფსიქოლო-გიური ნიუანსები გადმოგვეცა! დე სილვა-ლამაშიძე ტრაგი-კული პათოსით აღბეჭდილი ხასიათი იყო. მასში ბუდობდა შექსპირული სული და სწორედ ამიტომ იქცა ეს ხასიათი ოტელოს წინასახედ.

საერთოდ, ტრაგედია შ. ღამაშიძის სტიქია არ იყო და მაინც, ოტელოს როლი კ. მარჯანიშვილმა სწორედ მას და-ასურა. რამ მიაღებინა რეჟისორს ეს გადაწყვეტილება? რა-ტომ დააკისრა მან შ. ღამაშიძეს, რომელიც თავისი შინაგანი მონაცემებით სულაც არ აცხადებდა პრეტენზიას ტრაგიკო-სობაზე, მსოფლიო დრამატურიის ერთ-ერთი ყველაზე ტრა-გიკული როლის შესრულება? როგორც ჩანს, ეს განასაზღვრა ისევ და ისევ შ. ღამაშიძის, როგორც პიროვნების, მოქალა-ქის შინაგანმა სიწმინდემ, მიაშიტობამ, მიწნდობლობამ, სი-ყვითის რწმენამ, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმან, რაც ქმნის შექსპირის გმირის ბუნებას.

კ. მარჯანიშვილის თავსატეხ ამოცანად არც ქვეულა პრობლემა, — რა უფრო მნიშვნელოვანი იყო, რისთვის გაე-ცა ხაზი, ოტელოს ტიტანური მძინეარებისათვის თუ შინა-განი სინათლისა და ადამიანებისადმი მისი უსაზღვრო რწმე-ნისათვის? რეჟისორმა ამ როლის შემსრულებლად შ. ღამა-შიძის რჩევით მკაფიოდ გამოხატა თავისი პოზიციი. იგი მსახიობ შ. ღამაშიძეს აკისრებდა პარონიულად მშვენიერი ადამიანის ბუნების გადმოცემას. შემთხვევითი არაა, რომ შ. ღამაშიძეს როლის პირველი ნახევარი უფრო გამოუვიდა, როცა ოტელოს სულში ანგოლოზი დემონს არ იყო შეჭიდებ-ული, როცა ის არ იყო შეძრული ვერაგობის, ბოროტების, უკეთურების ქარბორით.

ოტელო-ლამაშიძე სინათლესა და სიკეთეს აფრქვევდა. ბედნიერებობა და სიხარულით იყო იგი გათავებული სენატში, თუმცა კი ცილდობდა თავს. მორიგად და დაეცა თავისი ნებატი განცდები. რაოდენ მომხიზნველი იყო მისი გულუბ-რველობა — ვერა და ვერ გაგოვ რა უნდოდა მისგან ან სე-ნატორებს, ან დოქს, ან ბრამბაცოს! ვერ გაუგია, რა დაუ-შავებია, რისთვის ასამართლებენ! იგი დღეადა იმ შინაგანი



კუტლუხი — „ზაგრატიონი“

მღელვარებით, რომლითაც დელავს ბავშვი, რომელსაც და-ტუტსავენ იმის გამო, რომ რაღაც დააშავა, მას კი ვერც წა-მრთოდენია, რამე ისეთი, საჩოთითო თუ ჩაიღინა. ღიხს მაგის ვერ გაუგია, რა შესცოდა, მაგრამ ეს გამოწვეულია მი-სი შინაგანი სიწმინდით, კეთილშობილებით, იმით, რომ არ შეუძლია ცუდი, უსცავსო საქმის ჩადენა.

აი, ამიტომაც, რომ ოტელო-ლამაშიძე თავს არ იმართ-ლებს, არც ცდილობს რაიმე დაამტკიცოს, ან, უბრალოდ, თავი დაიცვას. უდრტიველობა და წონასწორობა იყო ის ძალა, რამაც სენატში მას გაამარჯვებინა. მერე და მერეც ასეთი იყო ოტელო და ეს იყო ბედნიერების, მისი სიყვარულის გამარ-ჯვების საწინდარი. ასეთია ის და უნდა ასეთი იყოს, ამიტო-მა, რომ არ სურს იაგოს პირქუშ შეგონებებს ყური უგდოს და თავგაბოდებით უძალიანდება კომპარულ ზმანებებს.

ოტელო-ლამაშიძე ებრძოდა მისი უდრტიველობისა და ბედნიერების მტერს, დიდხანს ებრძოდა, ებრძოდა იმ ალღი რწმენით, რომ ჭეშმარიტება, სიკეთე გაიმარჯვებდა. რადე-საც კი სატანა — იაგო ახერხებდა მისი სულის ამღვრევას, ოტელო დიდი, შეურაცხყოფილი ბავშვი ხდებოდა, რომელსაც მარტო ელემენტულადრე ტირილი კი არ შეძლო, მისი ფეხ-ქვეშ გათელილი ილუზიების დასაცავად ბრძოლაც ძალუძდა. დიდმა ბავშვმა უშიშესი დანაშაული ჩაიდინა. ეს არც აფეჭტი იყო და არც გონსგადასული მძინეარება. შეურაც-

სყოფილი, შეგონებული, რწმენა და წდომადიკარგული ბა-
ვში ამბობდა, შურისძიებად აღდგა, რადგან დაუმსხვრის
ბროლის კოშკი, ხატ-სალოცავები შეუვინეს, თავს ლაფი და-
ასხეს. მან ყველაფერი დაკარგა, რაც მთავარია, დაკარგა თა-
ვისი თავი და, აი, იგი ბეჩავი, საბრალობელი, უოცნებო, უმ-
ომაგალო, დგას ჩვენს წინაშე. სულში წკვარამი დაუსადგურ-
და, ხელები ჩამოუშვარდა, შუქიანი თვალები ჩაუელამდა.
და როდესაც ოტელო-ლამაშიძე დეზდემონას უკოდვლილობაში
რწმუნდებოდა, იგი თითქმის მეორედ იბადებოდა. არა, მას
სიმართლის გაგებით თვალი არ ეხალებოდა, იგი სწორედ
რომ მეორედ იბადებოდა და მისი სახე კვლავ ბავშვური ბედ-
ნიერი ღიმლით ცისკროვნდებოდა. ეს იყო სისხარული, ბედ-
ნიერება ბავშვისა, რომელსაც მისი რწმენა, მშვენიერ სამყა-
როზე ოცნების უფლება დაუბრუნეს. მას დაუბრუნეს უმწიკე-
ლო, ხელუზლებელი, შეუკანძლავი, წმინდა სამყარო, როგო-
რიც ადრე, სულის ამღვრევამდე ჰქონდა. და სიკვდილსაც იგი
შეეგება იმავე ბავშვური ღიმლით. სიკვდილით იგი ხორცისა
და სულის სიმშვიდეს, წონასწორობას ეზიარა.

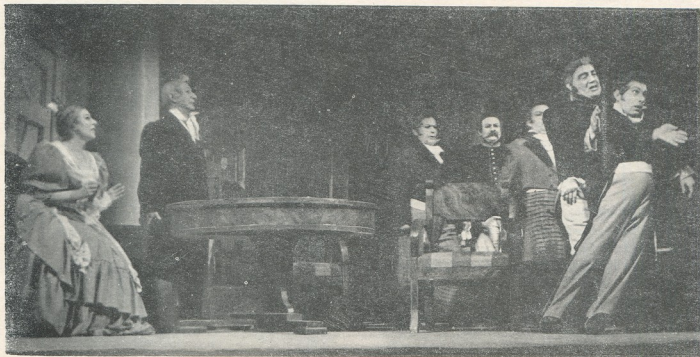
შ. ლამაშიძის მიერ შექმნილი დადებითი პერსონაჟების
ხასიათები და სახეები შინაგანად ჰგვანან მათ შემოქმედს.
მაგრამ შ. ლამაშიძეს უარყოფით გმირთა საკმაოდ ბევრი
როლიც აქვს შესრულებული. შესაძლოა, მსახიობი ყოვლად
საძაველ პიროვნებასაც თამაშობდა, მაგრამ მის როლებში
მაინც კრთოდა განსაკუთრებული, შ. ლამაშიძის გულის კა-
რნახით, შინაგანი ნებით წარმოშობილი სასიკეთო ნაპერ-
წკალი.

შ. ლამაშიძის მიმდე, ზორბა სხეული, მისი დარბაის-
ლობა, აუჩქარებლობა, ძუნწი ჟესტები ირგვლივ ყოველთვის
ასადგურებდნენ სიმშვიდის, შინაგანი წონასწორობის გან-

წყობილებას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი კეთილმო-
ბილ, საპატივცემულო, სინდის-ნაშუსიან კაცებსა და მშობლებს
ხოლო ასეთი ხასიათი მას ბევრი აქვს შექმნილი. მეტწილად,
სწორედ მათი, კეთილშობილი, პატიოსანი ადამიანების ხა-
სიათების შექმნა იყო შ. ლამაშიძის სტიქია და იგი საოკარი
ბუნებრიობით ახერხებდა ასეთი ხასიათების გამოძერწვას.

საკვირველი ტაქტიკა და შინაგანი კეთილშობილობით ას-
რულებდა იგი საშკოთა ადამიანების, კომუნისტების, ინტე-
ლიგენტების — მეცნიერების, ექიმების, ინჟინრების როლებს
მას მოუხდა თამაში მთელ რიგ ტრაგედიათა პიესებში, რო-
მლებშიც მიქმალული იყო რთული ცხოვრებისეული კონფლი-
ქტები და კოლიზიები. მსახიობმა იცოდა, რომ ამ გზაზე ჰა-
იპარად გადადგმული ყოველი ნაბიჯი მას მიიყვანდა მოსა-
წყენ თეატრალურ სქემამდე, სიყალბემდე, პრიმიტივამდე,
რასაც მისი ესთეტიკური კრთოთ ვერ იგულებდა. ლიტერატურ-
ული თეატლსაზრისით სწორსაზოგადი, ზერეულ პერსონაჟები-
სათვის შ. ლამაშიძე ეძებდა შთამბეჭდავ, ემოციურ მსატ-
ვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს, მათ მაპერსონიფი-
კირებულ შტრისებსა და დეტალებს და ხშირად აღწევდა კი-
დეც სცენური თეატლსაზრისით საინტერესო ხასიათების შექ-
მნას. იგი გრძნობდა თავისი დადებითი პერსონაჟების შინა-
გან კონფლიქტებს, მას ჰქონდა იშვიათი ნიჭი ტრაგედიათა
ბრძოლისა. მაგრამ მისი დადებითი გმირები სულაც არ იყ-
ვნენ დაშაქრულ-დამტკბარი „ანგელოსები“ და „კეთილი ძი-
ები“, რომლებსაც არასოდეს არაფერი ეშლებათ. არა, მსა-
ხიობს კარგი ადამიანის, ღირსეული პიროვნების ჩამოყალი-
ბების პროცესი მიაჩნდა ბრძოლად, რთული სულიერი პრი-
პეტების შედეგად. იქ, სადაც ლიტერატურულ პირველწყა-
როში არ იყო ასეთი კონფლიქტები და პერიპეტები, შ. ლა-
მაშიძე თვითონ ქმნიდა მათ. სხვაგვარად მსახიობს არ შე-
ეძლო გმირის ხასიათზე მუშაობა.

სცენა სპექტაკლიდან „რევიზორი“





გ.ლორდინი „რევოლუცია“

შ. ღამბაშიძე თამაშობდა ურყევი, შეუპოვარი ბოლშევიკის — კობას როლს კ. კალაძის პიესაში „როგორ?“. ეს იყო შ. ღამბაშიძის მიერ შექმნილი ერთ-ერთი პირველი სახე ბოლშევიკისა (ისევე, როგორც ვასილის როლი ვ. კირშონის პიესაში „რელსები გუგუნიბენ“). და ეს პრინციპულად ახალი მომენტი იყო ახალგაზრდა მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში — ეს როლი მან კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით შექმნა.

მსახიობის დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება იყო პროფესორ ბოროდინის სახე ა. აფინოგენოვის „შიშში“. აი, სად გამოჩნდა მთელის ძალით შ. ღამბაშიძის არტისტული გაჭაწება, სად ცხადყო მან ყველასთვის, თუ რა ღრმად შეეძლო ადამიანის სულში წვდომა.

ბოროდინის სახე შ. ღამბაშიძისათვის იქცა ფართო, შესანიშნავ პლატფორმად, რომელზეც მსახიობმა თავისი მსატყურელ-გამომსახველობითი შესაძლებლობების არსენალი მიზანსწრაფულად, კმედიოდ გამოიყენა.

ბოროდინს — ამ კეთილშობილ, სპეტაკ პიროვნებას გულწრფელად სწამს, რომ ის მართალია, იგი დარწმუნებულია, რომ შეუცნობელია მისი ე. წ. ადამიანის ფიზიოლო-

გიური თეორია, რომლის თანახმადაც ადამიანთა ცხოვრება მთლიანად დამოკიდებულია არა საზოგადოებრივი ცხოვრების წესზე, არამედ ისეთ ცნებებზე, როგორიცაა შიშოლი, შიში, სიყვარული, მრისხანება და ა. შ. შ. ღამბაშიძის ბოროდინი იმიტომაც იყო ძალზე ადამიანური და დამაჯერებელი, რომ ეს მეცნიერი მშვენიერი და ლამაზი იყო. მაშინაც კი, როცა თავის არსებითად მცდარ თეორიას იცავდა, მაგრამ მისთვის ხომ ეს თეორია მცდარი სულაც არ იყო, და მეცნიერი თავის სიმართლეს იცავდა!

დიას, ბოროდინი-ღამბაშიძე ცდებოდა. იგი ერთბაშად არ მისულა ჭეშმარიტებამდე. შ. ღამბაშიძე არწმუნებდა, აჯერებდა მაყურებელს, რომ მისი გმირი, მართალია, თავის თავთან მიმდე და მტანჯველი ბძროლის შემდეგ, მაგრამ მაინც უნდა მისულიყო და მივიდა კიდევ ჭეშმარიტებამდე.

ბოროდინი-ღამბაშიძე აზროვნებდა. იგი „დამარცხდა“, მაგრამ, არსებითად, ეს იყო გამარჯვება, რადგან შეცდომის გაბედულად აღიარებით იგი დარბა ღირსეულ პიროვნებად, მას არ უღალატა თავისი თავისათვის — ბოროდინი ჩვენს თვალწინ ბოლომდე პატიოსანი, პირდაპირი, კეთილშობილი, უკომპრომისო პიროვნება და მეცნიერია.

ა. აფინოგენოვის მიერ პიესაში „შორეულნი“, რომელიც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში რეჟისორმა დიდი აზნაძემ დადგა, შ. ღამბაშიძემ გენერალ მალკოს როლი შეასრულა. მსახიობი აქაც უკომპრომისო, პრინციპულ გზას ირჩევს. მისი მალკო ყველაზე ნაკლებად სწორედ თავის ავადმყოფობაზე ფიქრობდა. იგი ითქვას ირონიულადვე უყურებდა თავის ტკივილებს. ეს პოზა არ იყო. მას სიცოცხლე სწყუროდა, მძლავრი ფრთებით მალა აფრენა, დევნილული ნაბიჯებით წინსვლა სწყურდა, თავისდაუნებურად ფიქრობდა: ღამბაშიძე სიცოცხლეს თამაშობს იქ, სადაც სიკვდილზე უნდა იყოს საუბარი, იგი მხნეობას და ძლიერებას უსვამს ხაზს იქ, სადაც, არსებითად, ადამიანი უძლურია. და სიცოცხლის ადამკვიდრების ამ სტიქიაში შ. ღამბაშიძე საოცრად ლაღად, ბუნებრივად გრძნობდა თავს.

წლები გადიოდა. შ. ღამბაშიძე თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიას ამდიდრებდა თანამედროვეთა ახალი და ახალი სახეებით. ამ გმირთაგან ორი მაყურებელს რაღაცით სევდ ბოროდინს მოაგონებდა. ესენი იყო სერგო მალალაშვილი, დ. ანთაძის, შ. ღუმბაძისა და ვ. ჩიქოვანის პიესიდან „უბრალო ადამიანები“ და პროფესორი გოლეტიანი ვ. პატარაიას პიესიდან „სანაპიროზე“.

მსგავსად ა. აფინოგენოვის „შოშისა“, ორივე ამ პიესაში იდგა ადამიანის მიერ საკუთარი შეცდომების გაბედულად აღიარების პრობლემა. სწორედ ამით ეხმაურებოდა ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებები ა. აფინოგენოვის პიესის პათოსს.

ბრწყინვალე იყო შ. ღამბაშიძის ინტენური ზაბელინი ნ. პოგოდინის „კერმლის კურანტებში“. მაყურებელზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა რუსეთის ზედ-ილაზელ დრამად ჩაფიქრებული, ისტორიული სიმართლის მაძიებელი ეს სვედინი ადამიანი. ეს იყო გონიერი, თითქმის ბრძენი კაცი, რომელიც ღირსების გრძნობას უკიდურესი გულშემატკივრების დროსაც კი ინარჩუნებდა.

დრომ, ისტორიამ, მკვეთრად, მთლიანად შეცვალა ზაბელინის ცხოვრების მდინარეა. აქამდე თუ ზაბელინის ოჯახი უზრუნველად, შეძლებულად ცხოვრობდა, ახლა მორჩა, ყველაფერი თავდაყირა დადგა. ეს ზორბა, მოუქნელი, დაბნეული კაცი მაყურებლის სიბრაღულსა და თანაგრძნობას იწვევდა. მაყურებელი ხედავდა, რომ ეს კაცი გზაჯვარედინზე იდგა და მნიშვნელოვანი, არაჩვეულებრივი რამ უნდა მომხდარიყო, რომ მისი ცხოვრების გზა გამოეკვეთილიყო.

და ასეთი მომენტიც დადგა. ვ. ი. ლენინთან შეხვედრა ზაბელინისათვის გადამწყვეტი გამოდგა. იგი ლენინთან შესახვედრად აფორიაქებული წავიდა. იგი დაძაბული იყო, მოლახვიანად იქცა. რწმენა და ეჭვი, რაღაც მნიშვნელოვანის იმედი და უნდობლობა ერთმანეთს ერწყმოდა. იგი ელოდა რაღაცას, რაც აქამდე მისთვის მიუწვდომელი, იდუმალი იყო.

საკუთარი ღირსების გრძნობით დგას ზაბელინი-ღამბაშიძე უცნობი კაცის წინაშე და გაურკვეველია რა გადაწყვეტილება მიიღოს მან. ერწმუნება ლენინს? მერყეობს? ისევ ისე გზის გასაყართან დარჩა? თუ არ მიიღო ლენინის მიერ შემთავაზებული წინადადება და ამით ახალ ხელისუფლებასთან მისისუფლები ხიდი დასწვა?

ზაბელინი-ღამბაშიძე გარდატეხა აქ, ამ სცენაში არ ხდება. გარდატეხა მერე, უკვე სახლში ხდება, როცა ის ფიქრობს, ანალიზებს ყველაფერს — მთელ თავის ცხოვრებასაც



სოლომონ ისაკიანი — „სოლომონ ისაკიანი მეკლესიისთვის“

და იმასაც, რაც სულ ახლახან მოხდა. და აქ. თავის მყუდრო ბინაში, ზაბელინი ბევრი, მძიმე, მტანჯველი ფიქრის შემდეგ პატიოსნად ირჩევს გზას — საბჭოთა ხელისუფლებისკენ მიმავალ გზას.

შ. ღამბაშიძე ამ სცენას დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმით, ქემშარიტი დრამატული განცდით ასრულებდა.

შალვა ღამბაშიძე იმისათვის იყო დაბადებული, რომ ცხოვრებამაც და სცენაზეც ნათელი იდეებით დაეყვანა. ბინა. ყველაფერს, რასაც ის ქმნიდა, კაცთმოყვარობის გვირგვინი ადგა. გაეხსენოთ მისი გულალაღი, მიაზიტი, მხიარული, გონებასხელი კაცუტა პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერიდან“, ალ. ყაზბეგის თანდათოვლილი ბრძენი მოძღვარი, ან ილია ჭავჭავაძის არჩილი („ჩატეხილი ხიდი“).

ადამიანის ბუნებაში კეთილი, მშვენიერი, იდეალური საწყისების ძიებისკენ ლტოლვამ განაპირობა შ. ღამბაშიძის ცხოველი ინტერესი დიდი ისტორიული პიროვნებისადმი. მან შექმნა მთელი გალერეა, ისტორიულ გმირთა ხასიათებისა — გიორგი სააკაძე, კუტუშოვი, კათალიკოს-პატრიარქი ანტონი, პაატა ბატონიშვილი... იგი ცდილობდა თითოეული ეს პერსონაჟი თანამედროვეობის სულისკვეთიდან გამომდინარე დაეხასიათებინა, წარმოეჩინა მათ ბუნებაში მარადიული, წარუვალელი ნიშნები.

გიორგი სააკაძეში (შმაგინ ჩხეიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით) შ. ღამბაშიძე ხედავდა, უწინარეს ყოვლისა, საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის, თავისუფლებისათვის მებრძოლ დიდ მხედართმთავარს. იგი სახალხო

გმირის ასასიათებდა. შ. ღამაშივე მთელი თავისი არსებით გამოხატავდა დიდი მოურავის სულის სიმტკიცეს, შეუპოვრობას, მიზანდასახულობას. ფიცგელი და დაუოკებელი, მრისხანე და ლომეული იყო შ. ღამაშიდის გიორგი სააკაძე, მაგრამ, ამავე დროს, ბრძენი და მომხიბვლელი. იგი გრანდიოზული იყო თავისი შედარებით, ქმედებით და მას ვერავითარი ძალა ვერ ააღებინებდა ხელს თავის რწმენაზე.

სულ სხვაგვარი იყო შ. ღამაშიდის კუტუშოვი. აქ იგი გარეგნულად სტატიკური, აუწყარებელი, მძიმე იყო. მოძრაობებით, ფესტებით, აუღელვებლობით მსახიობი გადმოსცემდა თავისი გმირის მტკიცე, ურყევ ხასიათს, მის რწმენას, რომ ყველაფერი ისე იქნება, როგორც მან განჭვრიტა. უყურებ შ. ღამაშიდის გმირს და გჯერა, რომ ასეთ მონოლითურ პიროვნებას, რომელიც უბაქბოვოდ, უხმაურად ასახმდა ხორცს მტრის განადგურების გეგმას, შეეძლო ხალხის მიყვანა გამარჯვებამდე. კრიტიკოსი ბესარიონ ჟღერტი აღნიშნავდა, რომ შ. ღამაშიდის კუტუშოვი სცენაზე თითქოს ლ. ტოლსტოის რამანის ფურცლებიდან ავიდა და რუსი ხალხის სიდიადე და სიბრძნე წარმოაჩინაო.

შ. ღამაშიდის კუტუშოვი სულაც არ ჰკავდა რაღაც სამუშეოში ახლს, ცეც, სწორხაზოვან სქემას. ეს იყო ადამიანი, რომლისთვისაც არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო — გარეგნულად მკაცრი, პირქუში, ბუზღუნა კუტუშოვი შინაგანად ლმობიერი, კეთილი ბერიკაცი იყო, რომელიც განასახიერებდა მხატვრულ დისციპლინასა და სტრატეგიის არაწვეულე-ბრივ გამჭარბობას.

კუტუშოვი იყო შალვა ღამაშიდის ერთ-ერთი საუკეთესო

კნუროვი — „უშიათოა“



როლი. ამ როლში მოხდა სწორედ ის სინთეზი მხატვრობისა და ყოფითობისა, რასაც შემოქმედი სრულყოფილად შეძლო ვალამდე მიყავს.

შ. ღამაშიდის ტალანტის მომხიბვლელობამ, ამაღლებული საწყისისკენ მუდამემა სწრაფვამ წარუშლელი ბეჭედი დაასვა პაატა ბატონიშვილის სახეს (ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“). პიესაში პაატა ბატონიშვილი უპირისპირდებოდა ერეკლე მეორის პროგრესულ და ფხიზელ პოლიტიკას, ამდენად, ობიექტურად იგი სულაც არ თამაშობდა დაღმბით როლს საქართველოს ისტორიაში. და გეგმადებოდათ ასეთი აზრი: შალვა ღამაშიდე უნდა ყოფილიყო, რომ სწორხაზოვანად, ცალმხრივად არ წარმოგვსახა მცდარ პოლიტიკურ პოლიტიკურ მდგომარეობის პიროვნების ბუნება, დაგვანა მასში გარკვეული ღირსებებიც. თანაც ისე, რომ მას სპექტაკლში იღებურ აქცენტთა შეწონასწორებისას სასწორი არაბოიკტურობისკენ არ გადაეხარა. შ. ღამაშიდე თავის თავზე იღებდა მაქვს მთავრად გასვლის პასუხისმგებლობას. შ. ღამაშიდის შეეძლო გრძნობათა და ემოციათა გადმოცემაში მაქსიმალისტი ყოფილიყო. მსახიობი ზოგჯერ შლიდა იმპოზანტურობის შემოზარკველ საზღვრებს და მაშინ იგი გამომსახველობით საშუალებათა და ფერთა შთამბეჭდველ გამას ქმნიდა.

შალვა ღამაშიდე უზიარა კომიკურის სტიქიას. იგი მხაფრად გრძნობდა ამ ჟანრის მრავალსაიერ ფაქტურას — სასაცილოდან მძაფრად სატირულამდე, ღიმილის მომგვრელიდან მომაკვდინებელ დაცინვამდე.

შ. ღამაშიდის სახასიათო, კომედიური როლებიც გამოკვეთილი ინდივიდუალური ნიშნებითა იყო აღმუშავებული. ეს როლები სიმსუქნით, მწვერვალ იუმორით, ექსცენტრულობით არ ხასიათდებოდა, მაგრამ ეს იყო ჭეშმარიტი, გადამღები იუმორი, რაც მიღწეოდა განსაკუთრებული, წმინდა ღამაშიდისებური გამომსახველობითი საშუალებებით.

მისი კომედიური პერსონაჟები რაღაცნაირად უმწიფონი იყვნენ და, თითქოს, მფარველობას საჭიროებდნენ. მისი მენგო-ფუნტე ღვებუნაში“ გიჟმატი, მხიარული ყმაწვილკაცი იყო, მაგრამ ეს იყო კაენიანი, სვედიანი მხიარულება.

შ. ღამაშიდის მენგო სულით პოტი-ლირიკოსი იყო. მისი მოუქნელი, ზოზინა კაკუტა „ყვარყვარე თუთაბერიდან“ თანაგრძნობასა და სიბრალულს იწვევდა.

მოზრიყო, მოუქნელი კომედიური პერსონაჟები ხშირად გვხვდება შ. ღამაშიდის „ნამსახურობის სიაში“. იგი ხაზს უსვამდა უფსკრულს, რომელიც არსებობდა ცხოვრებაზე ამ პერსონაჟების წარმოდგენასა და მისაღებ ფიზიკურ-ზნეობრივ ნორმებს შორის. ამ შესაბამისობაში უხედავად იგი თავისი კომედიური პერსონაჟების ოლიოზურობის მიზეზს. ასე შეიქმნა ძალზე მიწიერი, ცხოვრებისეული, სახიერად სცენური ხასიათი რიპაფრატისი.

რიპაფრატის როლი შ. ღამაშიდე, როგორც იტყვიან, თავს ისე გრძნობდა, როგორც თევზი წყალში. ამ როლში იგი წელში გაბართული, ლაღი იყო. მსახიობი ტკბებოდა თავისი გმირის ემოციური აღტკინებით, თითქოს მის ახირებულობასა და დარღმინდობას გემოს ატანსო. ავტორი ამ ემოციების გადმოცემაში მაქსიმალურს აღწევდა და იგი ქმნიდა პიპობოლიზებული, მსხვილ რაკუსებს.

რიპაფრატა-ღამაშიდე აწყვეტილი, ავარდნილი, გიჟმაქური საქციელის კაცი იყო. ქაოსითა და ანარქიით იყო აღბეჭდილი მისი ბუნება. იგი ირგვლივ შფოთას და რია-რიას თესავდა. ეს დღევით კაცი ცელქ ბაჟებს ჰგავდა, ჯიუტსა და

კერპს, რომელმაც არც კი იცის, რომ გამოუსწორებლად სკანდალური საქმე გააკეთა.

მაგრამ შ. ღამბაშიძეს მსილების, განქიქების ნიჭიც ჰქონდა. მსახიობ-რეალისტს კარგად ესმოდა, თუ რას იზიზნავდა ბრძოლა უკეთუბნისათვის, უზენაესათან. კეთილი, რბილი ხასიათის შ. ღამბაშიძე ზოგიერთ როლში სასტიკი, უკომპრომისო ხდებოდა. ეს მას შეეძლო.

ყველათვის, როცა რომელიმე სცენურ გმირს ამხილებდა, მსახიობი ცდილობდა გაეზიზნებინა, რა იყო მიზეზი მისი გმირის უკეთური საქციელისა, გადაგვარებისა, ცდილობდა გაეგო რამ მისცა ბიჭი დანაშაულს, იგი თავის უარყოფით პერსონაჟებს არც ამართლებდა და არც იბრალებდა, მაგრამ ყველასთვის ცდილობდა აეხსნა, დაესაბუთებინა მათი საქციელი, ისე, რომ მაყურებელსაც დარჩენიდა საფიქრალი.

შ. ღამბაშიძე-სატირიკოსი ჰუმანისტი-სატირიკოსი გახლდათ. იგი ბოროტებას გმობდა ადამიანის საკეთილდღეოდ და უმცავსოების გმობის დროსაც ისეთივე მძულარეობას ჰყავდა შეპყრობილი, როგორც სიკეთის დამკვიდრებისას.

შ. ღამბაშიძემ გოგოლის გოროდნიჩი ითამაშა. შესაძლოა უცნაურად მოგეგონოს, რომ სწორედ შ. ღამბაშიძეს, საოცრად წმინდა, კრისტალური ზნეობის კაცს, რომელმაც ვერც კი წარმოედგინა თუნდაც ერთი უღირსი ნაბიჯის გადადგმა, დაეკისრა მსოფლიო დრამატურგიაში ერთ-ერთი ყველაზე ბოროტი, დაუდნობელი და სასტიკი სატირული როლის შესრულება.

და ისევ ისმის კითხვა: რა შეხების წერტილი დაინახა რეჟისორმა (ა. თაყაიშვილი) ამ ჰიპოკრიზიულ უკეთუბნებას — გოროდნიჩსა და ხორცეჭმელ სიკეთეს — შ. ღამბაშიძეს შორის? რა გარანტია ჰქონდა რეჟისორს, რომ საოცრება მოხდებოდა და სცენური პარამონა დამყარებოდა მსახიობსა და კომედიის პერსონაჟს შორის?

შ. ღამბაშიძის შეხედვრა გოროდნიჩთან მსახიობის მთელი წინააღმდეგობით ბიოგრაფიით იყო შემზადებული. შ. ღამბაშიძე წლების მანძილზე ქმნიდა მამხილებელი ხასიათის სცენურ ხასიათებს, გმობდა ბოროტებას, არა მარტო გმობდა, ხსნიდა მის ბუნებას და ამკვიდრებდა სიკეთეს.

ძნელი მისაგებური არაა, რომ ყველა ეს როლი „თავისდა“ არ მიაჩნია შ. ღამბაშიძეს. მას გაუძნელდა, მაგალითად, პუშკინის სალიერიის თამაში. და, ასევე დროს, სხვა ვერავინ ითამაშებდა მრავლამაინც ასეთ სალიერიის — შ. ღამბაშიძე ამ როლშიც ბრძოლა ფსიქოლოგად, ადამიანის ბუნების ანალიტიკოსად მოგვევლინა, რეჟისორ გ. ყუშიტაშვილს შ. ღამბაშიძე სჭირდებოდა ამ როლში, რათა სპექტაკლში ბოროტება და სიკეთე სწორხაზოვნად, მოსაწყენად არ დაპირისპირებოდა ერთმანეთს და სათანადოდ გასულიყო მოცატრისა და სალიერიის ურთიერთობის რთული კოლონია, გამოკვეთილიყო კონფლიქტის ფილოსოფიური სიღრმე, სალიერიის რთული დრამატურგიული სახე ტრაგიკულად აღქმებულიყო.

შ. ღამბაშიძისათვის როლების სწორხაზოვნად გახსნა უცხო იყო. იგი თავის გმირებში ეძებდა იმას, რაც ხელის-გულზე არ ჩანდა, სულის სიღრმეში იყო ჩაიდუმებული. მისი დეი სილვა საოცრად რთული სულიერი პერიპეტეიებით იყო აღბეჭდილი. მისი დარისპანი უბრალოდ კომიკური პერსონაჟი არ ყოფილა, ეს ხასიათი საოცარი ნაღველით, დრამატული, ტრაგიკულად აწეული ძვრადობით ნუსხავდა მაყურებელს. ქორ-ვაჭრისა და მეფაშის, სოლომონ მეკლანუ-

აშვილის თამაშისა შ. ღამბაშიძე სულაც არ ფიარგულვოდა ამ პიროვნების უარყოფითი მხარეების წარმოჩენით. მაქსიმურდა გაეხსნა ის შინაგანი წინააღმდეგობები, ამ გმირს რომ აწევალბოდა. მსახიობი კიდევ კიბავდა თავის გმირს და კიდევაც იბრალბოდა. ამით მიაღწია მსახიობს სცენური ჩანაფიქრის სიღრმეს.

გოროდნიჩთან შეხედვრა მართლაც რომ არ იყო მოულოდნელი. მაგრამ ეს შეხედვრა მსახიობს მაინც დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებდა.

ამ როლში შ. ღამბაშიძე ემოციებს დიდ გასაქანს აძლევდა, მათ ყოველთვის თავისი გმირის ამა თუ იმ ნიშნის, თვისების მაქსიმალურად, ხსენილი პლანით წარმოჩენისკენ წარმატებდა.

მსახიობი სპექტაკლს უმაღლესი ნოტიო იწყებდა. კომედიის ცნობილ პირველ ფრაზას იგი ამბობდა მრავალ მაგიდასთან მჯდარი, იცა პირმოქმედი, მოულოდნელი, ნაგავადები ბრძოლისათვის გამზადებული, ყოველ სიტყვას მეკვეთად წარმოთქვამდა და შემინებულს ან დაბნეულს სულაც არ ჰკავდა. ძლიერი, უხეში მუშტები თითქმის სამიზნეს ეძებდნენ. გოროდნიჩს ტუჩები მაგრად მოეკუმა და მისი გამბედაობა და მთელი იერი არაფერ ცხოველურს, არადა-მიანურს უსვამდნენ ხაზს.

საღლა იყო შ. ღამბაშიძის შუქიანი, კეთილი თვალები? სად გაქრა მისი ღმირი, მისი მომზიდველობა, სითბო? ამ წუთის ავტორი მთლიანად უარს ამბობდა თავის „მეზე“, იგი სულადობდა და ფიზიკურად მთლიანად ტრანსფორმირებული იყო, რასაც თვატრის ენაზე სცენური გარდასახვა ჰქვია. მაგრამ შ. ღამბაშიძე შ. ღამბაშიძე არ იქნებოდა, თავისი გმირის მხროლვე ასეთი, გარეგნული დამსახიბებითი მზეზღუდულიყო. მსახიობი იცვლევდა თავისი გმირის სულს, შინაგან ბუნებას.

შ. ღამბაშიძის გოროდნიჩი სულ ცოტა ხანს იყო გოროზი და თავადი. სალდაფონის სიყოჩაღ და სიმხნევე, სისასტიკე და სიძაბედე თანდათან იწვევდა მეორე პლანზე და თვალსაჩინო ხდებოდა მისი გონებაზღუვნობა, ცხოველური შეზღუდულობა. და გოროდნიჩის აგი თვალები უკვე უწეობას, უსუსურობას გამოხატავდნენ, ხელების მოჭრილიყენი ძარს უგარდებოდა, ეს თვალები და ეს ხელები უკვე არც ძალას, არც მხეცურ მძინეარებას, არც ბრძოლისათვის მზადყოფნას არ გამოხატავდნენ. სპექტაკლის მნახველებს სამუდამოდ დამახასოვრებად გოროდნიჩი-ღამბაშიძე, რომელიც წარმოგენის ფინალში დგას სცენაზე მათრასით ხელში, გაოგნებული, უმწეო, — ვერაფერი გაუვია, რა დეკარათა, რა ამბავი მის თავს. საპნის ბუშტი გასკდა. და იმ წუთს გეგზარეობით ეს გრანდიოზული, მონუმენტური, მაგრამ კოლოსალური პაწაწიჩტელა ბაყაყდევია. ახლაც დიდებულად ითამაშა მსახიობმა მიღებისათვის, ცვლქობაში ჩავლებული ბავშვი.

შ. ღამბაშიძე გოროდნიჩის ბუნებას ხსნავდაც რავერისტი წაქვდა, ამასთან, იგი სულ მედამ ხაზს უსვამდა მის საქციელში ცხოველურ ინსტინქტებს. მას შეეძლო სულმოუთქმელად ერობროსა, სალდაფონურად უხეშად აღტაცებულიყო, ასევე უხეშად. ბრიყვულად ეღრიალა ქვეშევრდომთათვის ან მონურად ექვესვლა ხოლსტატკოსს წინაშე და ყველა შემთხვევაში თქვენს წინ იდგა ადამიანობადაკარგული არსება, თითქმის პირუტყვი.

ღიას, შ. ღამბაშიძის გოროდნიჩი ჭკუა-გონებითა და გა-



მგზავლობით. არ ბრწყინავდა, შესაძლოა, ეს ერთგვარად ექნააღმდეგებოდა დრამატურგიულ მასალას (გოროდნის, უმეტეს შემთხვევაში, საკმაოდ ჭკვიან, მიხედვრულ კაცად წარმოსახვენ, კერძოდ, ასეთ გოროდნის თამაშობდა მ. შრეგანიძე), გოროდნის გონებააღმდეგობისა და არაკაცობის სახეაშით შ. ღამაშიძე ავითარებდა იმ იდეას, რომ განწირულია სახელმწიფო, რომლის ზღვისუფლების სათავეში ამისთანა ბრყინები დგანან. ასეთია როლის შ. ღამაშიძისეული გააზრება.

შალვა ღამაშიძე ძალზე მრავალმხრივი მსახიობი იყო. მას შეეძლო ყოფილიყო დარბაზული და თავდაჭერილი, ვითავე, რომცა სპექტაკლ „არსენას ლეკსში“ მკითხველის როლს ასრულებდა — სპექტაკლის მარჯანიშვილისეული გადაწყვეტის სიმძიმე ამ როლს აწვა; შეეძლო ყოფილიყო დამარბაველად ღამაში (ტარეილ მკლავად „ნიმუშების გურამი“). შეეძლო იმერეთის მეფე ჭაბუკარის, რამდენადღე ისტორიულად განყენებული მეფის სახე (გ. ჯაფარიძის „ვათაბერის ასული“) გამოქვეყნა ან ჩანებულად ვთამაშა დარბაზში, ესაუბრებოდა მაყურონის როლი კ. სიმონიშვილს, „რუსეთის საკითხში“. ყველა ეს როლი მზანაში სიმათლით იყო აბეჭდული. მსახიობს ჰქონდა იშვიათი ნიჭი სცენაზე თეატრალურის არათეატრალურთან, ყოფითის პირობით-ამაღლებულთან შერწყმისა.

„არაფერ არ უნდა ვითამაშო! როგორ მივაღწიოთ ამას? ამასთანვე, უნდა ვიყოთ არაჩვეულებრივად თეატრალური“, — ჩაწყრა ერთხელ თავის დღიურში ნ. ხმელი-ოვა. საბჭოთა ეპოქის დიდ მსახიობის აწვავებდა ეს პრობლემა, მას აუწყებდა არსი ცხოვრებისეული სიმათლისა და სცენური სახეობების ურთიერთმიმართებისა...

ესადია, არც შალვა ღამაშიძის შეეძლო ამ კითხვაზე ამოწურევა პასუხის გაცემა. მაგრამ თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკით მას არაერთხელ ესაუბრებოდა ამ პრობლემის გადაჭრის რეალურობა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში გ. გაბესკიიას დრამაში „უფსრულოან“ მან ანთიმოზი ითამაშა.

ანთიმოზს საშინელი უბედურება დაეტყდა თავს. ომში დავლბა ვაჭი, რომლის სიყვარული მთლიანად რძალსა და შვილიშვილზე გადაიტანა. რძალი უდიდეს კაცზე თხოვდებოდა, ფინალში შვილიშვილი კვდებოდა...

რამდენჯერ დაიჭრა საწყალი ანთიმოზი! რამხელა ოსტატობა ჰქონდებოდა მსახიობს ცხოვრებისეული სიმათლის გადაწყვეტაში და თეატრალური ატმოსფეროს შესაქმნელად. შ. ღამაშიძეს კარგად ესმოდა, რომ მაყურებელი არ აპატიებდა „პრობოცის“ მცირეოდენ დარღვევასაც კი. მაყურებლისთვის ძალზე წმინდა, უშეგავსე ტკივილები უნდა გადაეცა მსახიობს. შ. ღამაშიძისთან მსახიობს უფლებს არ ჰქონდა ანგარაში არ გაეწია ამ გარემოებისათვის. და ამ პასუხისმგებლობის გრძნობით აღტკინებული მსახიობი ყოველ წარმოდგენაზე თითქმის სისხლის გაღებით თამაშობდა გატანჯული ბერეკაცის როლს. ანთიმოზი-ღამაშიძე წარმოდგენლად ბუნებრივი, უშუალო იყო. ყველაფერი, დაწყებული ტანსაცმლიდან, თავდაჭერით, ჟესტებით დამთავრებული, ესადაფოდა, რომ ეს იყო ცხოვრებაში რითიმე გამოურჩეული ცაცი, ვისაც რაიმე გმირობა არ ჩაუდგინა და ვისი ხვედრიცა ყოველდღიური, მუსლაჟურული გარჯა. და მაინც, ანთიმოზი იყო რაღაც ისეთი, რაც მის მიმართ არა

მარტო პატივისცემის გრძნობით გმსვენაღდათ, არამედ ალტაცებაშიც მოჰყავლით. ეს რაღაც იყო მისი დამაინაფრესი მომხიბვლელობა. იგი სიყვითესა და სითბოს აშუქებდა, ბედის მუსანათობამ ამ ადამიანში ვერ ჩავლა მთავარი — ღირსების გრძნობისა და სულის სიმწინდე. პირიქით, ცხოვრების ქარტყილებთან ბრძოლაში გამოჰყოფლი კაცის ეს სულიერი სიმალლე კიდევ უფრო მშვენიერი ჩანდა. და სწორედ ამით, ყოფილიდან, ჩვეულებრივიდან, ადამიანის სულის გასაღად სიმაღლემდე ასვლით აღწევდა შ. ღამაშიძე სინთოსის იმ რთულ „პრობოცისა“, რომელიც ქმნიდა სცენური პარმონისა და თეატრალური სახიერების პარმონისა.

შეიძლება ითქვას, რომ ანთიმოზის სახე იყო მშვენება სპექტაკლისა. დამხმელი, ბედისაგან ბეჭერე განწირული ანთიმოზი ყველაფერზე ძლიერი აღმოჩნდებოდა. ის იმარგვეს, პაპა ანთიმოზი შ. ღამაშიძის სცენური შედეგრი იყო. ანთიმოზი იყო კინიტესენცია მსახიობის კეთილშობილებისა, უდრტკინებლობისა, პატოსნებისა, სულიერი სილამაზისა.

... ანთიმოზს შვილიშვილი უკვდებოდა ხელზე. პიესაში ეს სცენა საკმაოდ გაჭიანურებულია — მას თითქმის მთელი სურათი ეთმობა. აქ მხოლოდ ცრემლებითა და კნესით ვერაფერს გააწყობ. და ანთიმოზი-ღამაშიძე არც კენესობდა, არც ყვიროდა, გონს არ კარგავდა. იგი შვილიშვილის საწოლთან ფუფუსებდა, წამალს აძლევდა, თავზე ხელს უხვამდა, საშველს ელოდა, ვინ იცის საიდან, ერთი სიტყვით, საქმეს აკეთებდა. იგი იბრძოდა შვილიშვილის გადასარჩენად, იბრძოდა მარტოდმარტო, ულმობელ სიკვდილს თვალში შესცქეროდა და არ ებუებოდა. მას სასწაულის სჯეროდა. აი, იგი ცცავას იწყებდა, ცცავებად მომავლად შვილიშვილისთვის, ცცავებად მთელი არსებით, რადგან მართლა სჯეროდა, რომ ამ ცცვეთი ბავშვს გაახარებდა. იგი თითქმის ერთ ადგილზე ცცავებდა, ოდნავ გასაგონად უკრავდა ტაშს და რაღაც გაუგებარს ბუბუბებდა — რომელიღაც მელოდის თუ ლოცვას, ეს ცცავა მისი გაჟამებული სულის კივილი იყო.

ანთიმოზის შემდეგ შ. ღამაშიძემ მალე ითამაშა შრუსბერის როლი შილევის „მარიამ სტიუარტში“, ეს მისი უკანასკნელი როლი იყო.

ვერცო ანჯაფრდიე, რომელიც მარიამ სტიუარტს ანსახიერებდა, შ. ღამაშიძის სიკვდილის შემდეგ იხსენებდა „მრუხბერი-შალვას მორთილავარ ხელებს, მის ვედრებას, მის გასათვარ ალერსს“.

შალვა ღამაშიძემ შრუსბერი ერთადერთხელ — პრემიერაზე ითამაშა. სპექტაკლის დროს სცენაზე მან ცუდად იგრძნო თავი, ღრმად ჩაისუნთქა ჰაერი, შეაბრბაცდა. დარბაზს ეღღმდ დუარა. ხალხმა წითელი სუნთქვა შეკრა, მაგრამ მსახიობმა წონასწორობა შეინარჩუნა, სცენიდან არ გასულა, თამაში გააგრძელა. როგორც იყო, ტანჯვა-წამებით მიიყვანა სპექტაკლი ბოლომდე.

იგი ამ დღეს გამოეთხოვა თავის თეატრს, რომელიც, არსებითად, მისი სიცოცხლის, ამქვეყნიურად ყოფნის აზრს გამოხატავდა. რამდენიმე დღის შემდეგ ქართველი ხალხი მის დიდუბის მართონისკენ მიაცილებდა.

მსახიობი მოკვდა სცენაზე. ასეთი სიკვდილის ბრძოლის ველზე სიკვდილს ადარებენ.



გ ზ ე ბ ი

ლ კ

პერსპექტივები

თანაპეაროვე ქართული

გუნიკის ბანკითარაგის

ჯოგიაკოთი სკიოთისი

გივი ორჯონიკიძე

IV. მომავალი და ფოლკლორი

ბანკითარაგის სხვადასხვა ეტაპზე ეროვნული მუსიკის წინაშე სხვადასხვა ამოცანები დგება. ის, რაც აქტუალური იყო, გუშინ, დღეისათვის შესაძლებელია გადაიჭრას და თავისი სიმწვანე დაკარგოს. შეხედულება, გუშინ რომ ძიებებს წარმართავდა, თანამედროვეობამ შეიძლება უარყოს ან და, პირიქით, შესაძლოა ის, რაც უმნიშვნელოსა და მცდარის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, დღეს აუცილებლად გაიზიაროს.

ზ. ფალიაშვილის ეპოქაში იმის ფასდაუდებელი ესთეტიკური მნიშვნელობა უნდა გახსნილიყო, რაც გლეხურ ფოლკლორს შემოენახა. უფრო მეტიც, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა იყო იმ ფუნდამენტის გამოჩენა, რომელზედაც თანამედროვე მუსიკალური კულტურა უნდა აშენებულიყო. ამიტომაც, ყველაფერთან ერთად, უდიდესი მნიშვნელობა ქართუ-

ლი ხალხური მუსიკის საუკეთესო ნიმუშების გამომზეურებას ენიჭებოდა. მას, ხალხური შემოქმედების სახით შემორჩენილ მუსიკას, ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივების მხატვრული განზოგადების უნარი უნდა გამოემჟღავნებინა. ამიტომ თავისთავად სწორი, ნაყოფიერი, მე ვიტყვოდი, ნოვატორული იყო ხალხური ნიმუშების საოპერო დრამატურგიაში ჩართვა, დრამატურგიული ფუნქციების განხორციელებისათვის მასალის თვით ხალხური შემოქმედების წიაღში გამონახვა.

ქართულ მუსიკაში თავისებური სიტუაცია შეიქმნა, რომელიც განსაკუთრებით 30-50-იანი წლების ეტაპებისათვისაა დამახასიათებელი. ერთის მხრივ, სიმფონიურ-ინსტრუმენტული მუსიკა რიგორისტულ სიმკაცრეს იჩენს ყოფითი მუსიკისადმი, რომელიც სტილისტური თვითმყოფადობისა და განსაკუთრებით დახვეწის თვალსაზრისით საგრძნობლად ჩამოუვარდება ფოლკლორის ტრადიციულ „გლეხურ“ ქანრესს. ყოფითი მუსიკის ქმნადობა, ამავე დროს, ცოცხალ მუსიკალურ კულტურაში არასოდეს არ წყდება და შეიძლება ითქვას, რომ მისი ქანრული მრავალფეროვნება თანამედროვეობის სუნთქვითაა გამსჭვალული. ეროვნული კულტურის სწორედ ამ სფეროს დაცდა იმთავითვე თავისებური ტაბუ, რომელიც მთლიანად დღემდე არაა მოხსნილი, თუმცა კომპოზიტორთა ახალი თაობა სულ მეტი და მეტი სითამამით მიმართავს ამ სფეროს ცოცხალი, მოქნილი, სოციალურად კონტაქტუალური ინტონაციის ძიებაში. მაინც მისი გემო ჯერჯერობით სიმღერის ოსტატებმა უფრო იგრძნეს — რ. ლალიძემ, გ. ცაბაძემ, ვ. ზარაშვილმა. „სერიოზულ“ ქანრებში ეს ინტონაცია უფრო ძნელად იკავებს გზას, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში მის აქ მოსვლამ წარმატებაც მოიტანა. მხედველობაში მაქვს ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა რ. ლალიძის „ლეო“, ი. კეჭეყაიას „ძველი თბილისის სიმღერები“, ვ. ზარაშვილის კონცერტი ჩელოსა და ორკესტრისათვის.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ყოფითი მუსიკის ესთეტიკური ღირებულების აღიარება ჩვენ დროში კინოსა და ესტრადიდან დაიწყო, აქედან მოვიდა იგი მუსიკალურ თეატრსა და ინსტრუმენტულ მუსიკაში.

რადგან ყოფითი მუსიკა ასეა თუ ისე „აგრძალული ხელი“ აღმოჩნდა, თანამედროვეობის თემის გამოხატვის მთელი სიძიმე ტრადიციული ფოლკლორის ქანრებს დააწვა, ფოლკლორის იმ ფორმებს, საზოგადო პრინციპებს და ინტონაციურ მასალას, რომელსაც წლოვანება აღარ გააჩნია და რომლის მოახლოება ჩვენს დროსთან ტრადიციული მუსიკის საგრძნობ გარდასახეფერებას მოასწავებს. ფოლკლორის ათვისება-განვითარების პროცესი ჩვენი ქართული საბჭოთა მუსიკის ქმნადობის ჩამოყალიბება-მოწეფების პროცესის გარკვეული განზომილებაა. იგი სხვადასხვა შემთხვევაში მეტ-ნაკლები წარმატებით ხორციელდება, მაგრამ მთლიანად ახალი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, გიგანტური სამუშაოს შედეგია. თვისობრი-

იბეჭდება განხილვის წესით
დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1978 წ.

ვად ახალი მუსიკალური წყობის დამადასტრუქტურელი, რომელიც, ცხადია, ორგანულად დაკავშირებული ნიადაგთან, მაგრამ მასზე აღარ დაიყვანება და, ამასთან ერთად, ახალი დროის სუნქვითაა გამსჭვალული. მე საგანგებოდ მუსრს აღვნიშნო, რომ ყველა იმ ფაქტორებს შორის, რომელიც განაპირობებდა „გარდასხვაფერების პროცესის“ ინტენსიურობას, გმირული შემართება და, საზოგადოდ, სინამდვილესთან შემოქმედებითი დამოკიდებულება განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა.

ჩვენთვის ერთნაირად საინტერესოა იმის გამოჩვენება, თუ რა მიზეზი იწვევდა კომპოზიტორთა შუარდ ინტერესს ხალხური შემოქმედებისადმი, რა განსაზღვრავდა ჟანრულ-ინტონაციური წყაროების გამოყენების ინტენსიურობას და იმასაც, თუ რა შედეგი მოჰქონდა მას თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარებისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრულ-ინტონაციურმა იმთავითვე საწყის-თემბაქოური მნიშვნელობა შეიძინა ჩვენი მუსიკისათვის, იგი ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში რეალური სინამდვილის, დოკუმენტურ-საგნობრივის სიმბოლოდ იქცა, ასოციატიური კავშირების, წარმოსახვითი მიმართებების რეალური საფუძვლის მნიშვნელობა შეიძინა.

თემატური მარცვლის განვითარება თავისთავად შინაგანი სიუჟეტუაა, მუსიკის ნერვა, მაგრამ მას სინამდვილემ რეალური „გასაღები“ არ გააჩნია, ჟანრულ ბეგრეწიერთის გარეშე იგი თითქმის დახშულ გარემოში მოქმედებს. ჟანრული ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ყოფითს, საგნობრივს, თვალსაჩინოებას სძენს თვით ფსიქოლოგიურს, ადამიანურსაც. კომპოზიტორისეულ თუქსში თვით ჟანრული განიცდის გადახალისებას, იცვლება მისი წმინდა მუსიკალური სტრუქტურა. მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ იცვლება თვით ჩვენი დამოკიდებულება ჟანრულთან. „ოუ, ნანა“ ბალანჩიშვილის პირველ სიმფონიაში ისეთ კონტექსტშია მოქცეული, რომ ძალდაუტანებელი აღიქმება ომის-დროინდელი სიტუაციის შესატყვისად (გმირთა ფრონტზე გატარებისას დედის დარდი და სხვ.). ამრიგად, ჟანრული ამჟღავნებს თავის ფარულ შესაძლებლობებს დაუკავშირდეს თანამედროვეობას, თანამედროვე აოციალური მომენტი და ამ მომენტთან მხატვრის დამოკიდებულება გამოხატოს. სეანური „ლილე“ ბეგრ ქართულ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებშია გამოყენებული, მაგრამ მისი სიმბოლიკა აღარაფრით აღარაა დაკავშირებული მზის კულტთან. დღეს იგი ზემოის, დღესასწაულის სიმბოლიკა, გასხივონებულობის და ჰიმნისებური ფერადობის სიმდრეა.

ქართული თანამედროვე მუსიკის შედარებისას მთლიანად ხალხურ საგუნდო კულტურასთან, არ შეიძლება ყურადღება არ მიიპყრას მთავარი მუსიკალურ-აზრობრივი პრინციპების გარკვეულად სხვაობამ. სანამ ან სხვაობაზე რასმოს ვიცნობდით, ორიოდ სიტყვა მისი ისტორიულ-ფსიქოლოგიური გარდუვალობის შესახებ. ქართული პროფესიული მუსიკა იქმნებოდა არა მარტო როგორც ორგანული გაგრძე-

ლება და განვითარება არსებული ეროვნული სამუსიკო ტრადიციებისა, არამედ უკვე არსებული პროფესიული კულტურების დიდი ზეგავლენით. ის, რაც ნიადაგში მოიპოვებოდა, ის, რაც ეროვნული მუსიკალური აზროვნების საფუძველს შეადგენდა, რასაკვირველია, იმთავითვე უმნიშვნელოვანეს ფაქტორის როლს თამაშობდა. იგი მოქმედებდა ქვეცნობიერად, თუნდაც ისეთ განზომილებებში, როგორცაა ტემპერამენტი, ფსიქოლოგია, ესთეტიკური იდეალი და, ზოლის, მასალა.

მაგრამ პროფესიული კულტურა, რომელმაც ფეხი დაიბოძა XIX — XX საუკუნეების მიჯნაზე აიღო, იმთავითვე, როგორც აღინიშნა, ევროპულ კულტურაზე აღმოჩნდა ორიენტირებული, ევროპაში და რუსეთში იყო ის სანიშნავი მოდელეები, რომლებიც იმდროინდელ პრობლემაზე როგორც უნივერსალური, უდავო და არსებითი, როგორც კომპოზიტორული შემოქმედების ერთადერთი შესატყვისი ფორმა აღიქმებოდა.

ევროპული მუსიკის უკანასკნელი 400 წლის განვითარების ერთ-ერთი შედეგი ის გახლდათ, რომ მუსიკალურ ქსოვილში თანდათან ჩამოყალიბდა მელოდიური ბირთვი, თანდათან გამოიყო იგი „ჰომოფონიურ-აკორდულ“ თანხლებას, თანდათან მოხდა მისი ისეთი ინდივიდუალიზაცია, რომ მუსიკალური სახის სინონიმად, მის სრულფულებიან წარმომადგენლად თმა, მელოდია იქცა, ხოლო ქსოვილის დანარჩენმა მიმჩნეადა კი, თუკი მათი აზრობრივი დატვირთვის მიხედვით ვიმსჯელებთ, პერიფერიული მნიშვნელობა შეიძინეს. მელოდიური საწყისის ინდივიდუალიზაციის და, ამრიგად, აქტიური ინტონირების ერთ-ერთი წინაპირობა იყო მისი გარკვეულ ხმაზე „აგწარა“, მას და მის ბეგრად გარემოცვას შორის გარკვეული დისტანციის შექმნა.

იმ დროისათვის, როდესაც ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ ფეხი აიღო, ევროპულმა ჰომოფონიურმა სტილმა სახელოვანი გზა ახალთა, უდიდესი მხატვრული მონაპოვრებით აღმტყდილი. მელოდიური აზროვნების მიღწევები იმდენად კარგადაა ცნობილი, რომ აქ არავითარი გამართლება არ შექნებოდა მათ შესახებ საუბრის წამოწყებას. ქართული მუსიკა სწორედ ამ ჰომოფონიურ კულტურაზე და მის არსებით პრინციპებზე იდებს ორიენტიაციას, ითვისებს და იგუებს იმას, რაც ამ კულტურის ბუნებას შეესატყვისება.

აქ ერთი პატარა შენიშვნაც უნდა გაკეთდეს: XIX — XX საუკუნეების მიჯნა არა მარტო უმაღლესი წერტილია ჰომოფონიური სტილის განვითარებაში (მან უფრო გვიანდელ ეპოქაშიც ბევრი ფასდაუდებელი მიღწევით აღინიშნა თავისი შემდგომი გზა, საკმარისია აღინიშნოს პარტოკის, პრუჟოვიცის, შესტაკოვის, ონეგერის და სხვ. მიქმედება), არამედ ის მიჯნაც, სადაც თავს იჩენს კრიზისული მოვლენები, ამ სტილის დარღვევის აუცილებლობა (ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ სტილის გარკვეული ცალმხრიობა და მისი მხატვრული შესაძლებლობების ზღარიც ცნობიერი გახლდა).



ამ კრიზისიდან გამოსვლის ერთ-ერთი გზა ძველი პოლიფონიური კულტურის აღორძინებაა. რასაკვირველია, პირდაპირ რეტრისპექციაზე ლაპარაკი ძნელია, განვლილი გზის „ნადავლი“ უბრალოდ კი არ იქმნა უკუგდებული. მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო აღორძინებაში, სინთეზის ხასიათი შესძინა მას. ამიტომაც ახალი პოლიფონიური კულტურა, ახალი პოლიფონიური პრინციპები იმდენად ახლებურად გამოიყურებოდა, რომ დიდი ხნის მანძილზე ტრადიციებთან მათ გაუმრავლეს ლაპარაკზე კი ზედმეტი იყო.

ჩვენში ახალ „ლენკარულ აზროვნებას“ ჯერჯერობით თავი ვაფრთხი არ გამოუჩენია. მართალია, ცალკეულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (მაგალითად, რ. გაბრიცაძის ნაწარმოებში, მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკა გვხვდება, მაგრამ იგი უფრო შორეული მოვლენების უჭირავს, ვიდრე ერთიანი ნაკადის თუნდაც შტო, რომელიც ძირითად მაგისტრალთან გარკვეულ მთლიანობას უნდა ქმნიდეს.

ძნელია იწინასწარმეტყველო, თუ რა გეზს აიღებს მომავალი, მაგრამ ვფიქრობ, რომ პოლიფონიური აზროვნების თვითმყოფადობისაკენ ნაწარმოებმა აუცილებელს გახდის ქართული ხალხური მრავალხმიანობის უფრო ღრმა წვდომას, რაც კომპოზიტორებს ევროპული მუსიკის გარკვეული დროისათვის დამახასიათებელი კონცეფციის შემოკრთავი პრინციპებისაგან გაათავისუფლებს, მუსიკას მრავალნაკადი სტრუქტურის ხასიათს დაუბრუნებს და სხვადასხვა ხმების ტოლდალფანე კომპონენტების მნიშვნელობას კვლავ მიაჩნტებს.

ეროვნული მუსიკის წყაროები მხოლოდ მაშინაა უშრეტო, როდესაც ცხოვრება მათთან ახალი მიმართების აუცილებლობას ქმნის. მე ხშირად გამოვიტყე კომპოზიტორის ჩივილი თავისი კოლეგების მისამართით: „ეს დალოცვილები, ნაცვლად ქართული ფოლკლორის უცნობი ნიმუშების ძიებისა, მაინცა და მაინც უკვე ჩემს მიერ გამოყენებულ ტიპიკაზიონს“ თავი გაანებნით იმას, თუ რამდენად საპრაქტიკოა ასეთი სახის საყვედური კონკრეტულად ამ კომპოზიტორის ბავშვთან. მაგრამ თუკი კომპოზიტორი თანამედროვე შემოქმედებით პროცესში უცნობ ნიმუშს ჩართავს, ამ ფაქტს ის მნიშვნელობა მაინც ენიჭება, რომ საზოგადოებრივ სარბიელს უმართებლოდ მივიწყებული მუსიკა დაბრუნდება. არსებითი კი შემდეგია: თუკი ხალხურ სიმღერასთან თქვენი საკუთარი მიმართება არ გამოამყვანებთ, თუკი ის კუთხე არ იპოვებ, რომელიც მაინცა და მაინც ამ ნიმუშის გამოყენების აუცილებლობას ადასტურებს, მაშინ თქვენნი ნადავლი ისევ ეთნოგრაფმა იკვლიოს — ხელოვნებასთან მას საერთო არა გააჩნია რა, რადგანაც მასალა, რომელიც ამირიდან თქვენს სახელს ატარებს, ფაქტურად თქვენ არ გვეკუთვნით, ხოლო ის, რაც თქვენ მასში უნდა შემოგვტანათ, მუსიკის მიღმა დარჩა. გნებავთ უსემი შედარება? თუ თქვენ იტყვიან, რომ ავეჯი კაკლის ხიდანაა ნაკეთები, ამით მისი ღირებულების მხოლოდ ერთ მხარეს აღნიშნავთ და თანაც არა ძირითადს, რადგან ავეჯი უსაბავაო ტკანში და საზოგადოდ სახმარადაც უფარისი გა მოდებს. ხელოვნების ნაწარმს კი ლაშაონი არ უნდა აკლდეს. გარკვეული თვალსაზრისით იგი განუმეორებელიც უნდა იყოს (ყოველ შემთხვევაში, თვით არ იმეორებდეს უკვე არსებული ნიმუშს). აი, სწორედ ხელოვნების ნიმუშის ქმნადობის გამიორავი კაკლის ხის, როგორც უქირფასესი მასალის ღირსებები.

ახლა ისევ ქართულ სიმღერას დაუბრუნდეთ: დღეს, რამდენი კომპოზიტორული ინდივიდუალობაცაა, უმრავლეს შემთხვევაში მუსიკალური წყაროებისადმი იმდენი მიდგომაცა და ფოლკლორის თავისებურებათა იმდენი ხედვაც უნდა იყოს (მეტ-ნაკლებად ერთმანეთისაგან განსხვავებული). მაგრამ სტრუქტურა და საერთო ტენდენციის ის განზომილება, რომელიც ამ „ცალკეულთა“ ერთობლიობას ქმნის. გარკვეული განწყობის ირგვლივ აჯგუფებს. შეიძლება გადაჭრით თქვათ, რომ ამგვარი 60 წლის მანძილზე, მიიღო შინაგანი სხვადასხვაობის მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორთან დამოკიდებულების ყველა ვარიანტი მოისინჯა, გარკვეული თვალსაზრისის პოზიციებიდან ეს მიმართებები შეგვიძლია გავამოთხავოთ და ის მთავარი ტენდენცია და შემოქმედებითი პათოსი აღვნიშნოთ, რომელიც არსებითად განპირობებდა ხალხურ მუსიკასთან ურთიერთობის მთელ ამ მრავალფეროვნებას. ფოლკლორი იყო შესატყვისი ჟანრულ-ინტონაციური მასალის, პარმონიულ-კილოური თავისებურებების, სახასიათო რიტმულ-ტემპრალური, თვით პოლიფონიური ხერხების ამოუშურავი რეჟიმური, რომლიდანაც ამოტანილი ძველმედიანობა ევროპული მუსიკალური აზროვნების (სიუსტრასათვის მოგავიწყობა — გარკვეული ეპოქის მიერ შექმნილ) კონცეფციას. ეროვნული აზროვნების რეჟიმურიდან ამოტანილი უფრთხილად ევროპული „კონცეფციისათვის“ დამახასიათებელ თავისებურებებს და ამ სახით მკიდრდებოდა როგორც ახალი ფუნოზიმი, როგორც ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი აზროვნება.

ესაბი, ეროვნული კულტურისათვის ამ ტენდენციას დიდად დადებითი მნიშვნელობა აქონდა. მისი მთავარი მონაპოვარია ახალი ინტონაციური წყობის შექმნა, საკუთრივ მელოდიური აზროვნების განვითარება, რომლის სტრუქტურაში ეროვნულთან ერთად, ევროპული მუსიკის ნიშან-თვისებებია გათვალისწინებული. ეს ინტონაციური წყობა ეროვნულისათვის შენამატა არა მარტო თავისი წმინდა მუსიკალური თვისებების გამო (თუნდაც იმიტომ, რომ ახალია, წინამორბედ ხანისათვის უცხოა), არამედ თავისი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დატვირთვითაც. როგორც ახალი სინამდვილისათვის დამახასიათებელი მოვლენების მხატვრული განზოგადება.

მაგრამ ეს თვით ჩვენს კულტურაში ნაგულისხმევ შესაძლებლობათა მხოლოდ ნაწილობრივი რეალისაცაა და, სხვათა შორის, ისტორიული განვითარების ლოგიკის თავისებურებით აიხსნება, რომ ჯერ აი ეს, გარკვეული თვალსაზრისით ტრადიციული ნაყადიანად გადახვევის ტენდენცია უნდა განვითარებულიყო, რომ ტრადიციების სხვა მხარეებს თვალსაჩინოება შესძენოდათ. ის მხარე კი, რომელიც პირადად მე ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტად მიმაჩნია და რომელიც მისი მრავალხმიანობის ბუნებაში დევს, ჯერჯერობით პროფესიულ მუსიკაში იმ როლს ვერ თამაშობს, რომელიც მას თვით ხალხურ შემოქმედებაში აქვს. აქ, ახალ მუსიკაში ეს პოლიფონიური პრინციპი მთლიანად დაქვემდებარებული, არსებითად მხოლოდ ერთი მომენტია, იქ — აზროვნების დომინანტა (არა, უზუსტო გამოთქმავა, უკეთესია ასე განვსაზღვროთ: აზროვნების ძირითადი მოდელის, რომელიც თვით მასალის ბუნებას, მთელი ძვლადი ქსოვილის ნიშან-თვისებებს განაპირობებს).

მომავალშიც ალბათ, ისევე როგორც დღეს, ქართულ მუ-



სიკაში ბევრი ერთმანეთის საწინააღმდეგო სტილისტური ტენდენცია იმოქმედებს. მაგრამ, ალბათ, ქართული მრავალსიმიანობის აღორძინება უფრო ინტენსიურ ფორმებს მიიღებს. ჩვენმა ერმა შემოინახა და ქართულ პროვინციულ მუსიკას გადასცა, მრავალნადავ მელოდირებისა, მეთილი, ისეთი ქსოვილის შექმნისაკენ მისწრაფება, რომელშიც თუშეთის ხმების და მასალის გარკვეულ მომენტებს თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ არსებითად მხატვრულ სახეს მთელი ბგერადი ისრები ქმნის, რომელშიც ლაპარაკი მიდის არა სხვადასხვა ღირსების ფუნქციონირებაზე, არამედ უფრო მეტის, კანონიერებით, ტოლბალოვან კომპონენტთა თანამოქმედებაზე. ხალხურ სიმღერაში ასეთი წონაწირობა თანამოქმედების პირობაა, შემდეგი განახლების, სიმღერის ქმნადობის უშუალო წყაროა, პროვინციულ მუსიკაში კი იგი, უდავოდ, შემოიტანს შემოქმედებითი ენერგიის დინამიკას, სქემებისა და სტაბილური ფორმების განპირობებულობის გადალახვის ძალას.

ქართი ზოგადკულტურული კონცეფციის ნაყოფია, სინამდვილის გარკვეული მხარის განზოგადების ტიპი, მოდელი. ქანრის მთვებით კომპოზიტორი მას აჩვენებს რადგან-მირდება კულტურულ ტრადიციას და ამიტომაც მისა შემოქმედებითი მოღვაწეობის ნაყოფიც, ამრიგად, ქრთვული ესთეტიკური თვალთახედვიდან „დასაბუთებულა“ სტატუსს იღებს.

მაგრამ ქანრის თავისებურებები, ქანრის სპეციფიკური შტრიხი კომპოზიტორისათვის შესაძლოა მხოლოდ ამოსავალ წერტილიად იქცეს. კომპოზიტორი მას სრულიად ახალ კონტექსტში მოაქცევს, ახალი მნიშვნელობის ასპექტებით დატვირთავს მას, ქართული მუსიკიდან ამის საილუსტრაციოდ მრავალი მავალთის დასახელება შეიძლება. მაგალითად, ბალეტში „ოტელი“ მთავარი გმირის სიკვდილისწინა მონოლოგისათვის ა. მაჭავარიანმა ოსტატურად გამოიყენა ხალხური „დაიგვიანეს, ჯერ არსად ჩანან“, რომელშიც დრამატული მშფოთვარება, სასოწარკვეთილებისა და მონანიების გრძნობა გამოხატა. ცხადია, თავისი ფსიქოლოგიური და დრამატული ეს ეპიზოდი სრულიად დამოუკიდებელია ხალხური ტრადიციისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, მისი არსებითი მხარეების ორგანული განვითარებაა. კანონიკური ქანრი ამ შემთხვევაში სრულიად ახალ ჟღერადობას იძენს, ახალი იდეურ-თემატიკური იმპულსითაა გამსჭვალული.

ქანრულთან დამოკიდებულების მრავალფეროვნებითაა აღბეჭდილი სულხან ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედება. „მზე შინა და მზე გართა“ მთრე კვარტეტში მთლიანად ხალხურის სფეროშია დატვირთული, თითქმის კოლასის ხასიათს ატარებს. კომპოზიტორმა სიმღერას ოსტატურად შეუნარჩუნა პირველწყაროს კოლორიტი, მთელი ის ატმოსფერო, რომელიც ამ სტილით მუსიკირებას ახლავს, „მზე შინა და მზე გართა“ ცინცაძის კვარტეტში ინსტრუმენტული ხერხებით აღერებული ხალხური სიმღერაა, დამახასიათებელი მიაშიტობით, მელოდური ხაზის მდორე მდინარეებით და მისი განმეორებით, მე ვისკოდი, კოლორატის გამჭვივარელობით და შინაგანად ეკსპრესიული ემოციით.

მეექვსე კვარტეტში კი „გაფრინდი შავი მერცხალი“ საწყისი ინტონაციაზე აგებული თავსატაური მოტივი ხალხურ პირველწყაროს იმთავითვე უპირისპირდება ურყევლო ექსპრესიით, შინაგანი მშფოთვარებით. ამ მოტივში (კვარ-

ტეტის მანძილზე კი მისი აღნიშნული თვისებები ხაზგასმულია) ნაკლებად შეიგრძნობა საკუთრივ სასიმღერო ექვსე ინსტრუმენტული რეიტატივის ნიშნები. შესაბამისად დაიარღვა ხალხური პირველწყაროსათვის დამახასიათებელი დიატონური სირბილი, ხანრანი მოძრაობა მკვეთრ ინტერვალებზე ნახტომებმა შესცვალა.

რასაკვირველია, მთრე შემთხვევაში უფრო თვალნათლივ ჩანს, რომ კომპოზიტორი საკმაოდ აქტიურად შეიტრა სიმღერის გარეუტყრამი, თავისი იდეის და შესაბამისად საზღვრებსა იგი. მაგრამ გულბრუნვითობა იქნებოდა, რომ მხოლოდ გარდასხვაფერების „კუთხისა“ სიღლით გზომით ინიციატიური მიდგომა ხალხური პირველწყაროსადმი. „ნიციატიური მიდგომის“ ხარისხი განიშნება უფრო ზოგად მასშტაბით: იმით, თუ მთლიანობაში აღებული ნაწარმოები როგორ გამოხატავს ისტორიულ აუცილებლობას, თანამედროვე სულიკვეთებას, სოციალურად მნიშვნელოვან წვომარეობას და სხვა პრობლემებს. შ. მშველიძის „ზევიადურში“ ე. წ. ფშური კილო ხომ ამოსავალი წერტილი და არსებითი მომენტია მთავარი გმირის დახასიათებაში. პირველწყაროს კომპოზიტორის პარტიტურაში მთლიანად შემოინახა თავისი დამახასიათებელი წყობა, სპეციფიკური გამომხატველობა, რაც უფლებას გვაძლევს იგი ციტატის რანგში განვიხილოთ. მაგრამ ეს ციტატა „ზევიადურის“ არსებითი მომენტია, მისი წერტი, მისი ფსიქოლოგიური ფოკუსი. კომპოზიტორის დამახასიათებელი ისაა, რომ მან „სნაიპურული სიზუსტით მონახა პოეტური სახის მუსიკალური შესატყვისი. მსმენელისათვის კი, ბოლოს და ბოლოს, სახის წარმავლობას მნიშვნელობა არ აქვს. მთავარი ისაა, რომ ტრაგიკული ნაღველი, რომელიც ფშავერ კილის მსჭვალავს, გმირის ტრაგიკულ სიკვდილს გავსებებს, შესაძლოა ეს აზრი მხოლოდ ჩემს სუბიექტურ პოზიციას გამოხატავს, მაგრამ მე მაინც მინდა აღვნიშნო, რომ ფოლკლორული წარმომადგომის მიზეზდაცაა, „ზევიადურის“ თემა მშველიძის მუსიკის უმაღლესი მიღწევაა, იმდენად გამომხატველია იგი და ისეთი სიღლიერითაა მასში მხატვრული ჩანაფიქრი რეალიზებული.

ხალხური მასალისადმი დამოკიდებულების დინამიკა — კულტურის განვითარების ერთ-ერთი აუცილებელი მხარეა და ამ მხრე საინტერესო მოვლენებმა იჩინეს თავი განსაკუთრებით უკანასკნელი 20-25 წლის მანძილზე. საქმე იმაშია, რომ თუ მხედველობაში არ ვიჭირებთ იმ შემთხვევებს, როდესაც კომპოზიტორი ხალხურ მასალას საწყის სახითაა უნარჩუნებს, მაშინ დავრწმუნდებით, რომ ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში ქანრული მასალა გროტესკიზაციას განიცდის, მუსხისა იუმორის, ექსცენტრიკადის და მოტორული იმპულსის გამტარის ხდება. ეს ტენდენცია სტილისტურად განსხვავებულ კომპოზიტორთა შემოქმედებას ახასიათებს — ს. ცინცაძის (ბოლო წლების კვარტეტებში), ს. ნასიძის (სიმფონია, რ. გაბრიელის (არსებითად მთრე სიმფონიიდან ყველა მომდევნო ოპუსში), ბ. კვერნაძის (ბალეტში „ბერეკათა“), აზნაურის (სონატაში ჩელოსათვის) ასეთიანი სიბრტყეში გარდაცხდილი ქანრულობა კარგ შესაძლებლობებს შეიცავს მუსიკალური ენის გამაზფრებისა და განახლებისათვის, რადგანაც თითქმის და ფსიქოლოგიურად ამართლებს უკიდურესობებს, გაზვიადებას, გაუცნაურებას.

საინტერესო და, ამავე დროს, არტუ მწიგაიათა ისიც,

რომ კომპოზიტორები ამ შემთხვევაში უმეტესად დასავლურ-ქართულ კერძოდ გერულ სიმღერაში პოულობენ დასაყრდენს. გერულ ხალხურ სიმღერას მრავლად აქვს შემუშავებული რიგით-მელოდიური ტიპები, რომლებიც იმჟამინათესაი, ფლერადობის სიმძაფრით გამოირჩევა და თუ თვით არ გამოხატავს გროტესკულ საწყისს, ყოველ შემთხვევაში, ჩინებულ მასალას შეიცავს მის გადმოსაცემად. ამ მხრივ, მაგალითად, საინტერესოა რ. გაბრიძის მეორე სიმფონია (განსაკუთრებით მისი „კარნავალი“ — ფუგა“ და „ჩქარი მამანობა“), სადაც ხალხურ მასალა თემატა უშუალოდ არაა გამოყენებული, მაინც მახვლოვანივრადაა გარდატეხილი კრიმანტელისათვის დამახასიათებელი მელოდიური სვლების, მელოტეკურების ელვარების რომ ანიჭებენ. საველისხმოა რ. ქარუნჩიშვილის „საცეკვაო იმპროვიზაციები“ და „სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის“, აზარაშვილის მთელი რიგი კამერული ნაწარმოებებისა და ინსტრუმენტული კონცერტების, სადაც გროტესკული საწყისი ცხოვრებისეული მოვლენების მძაფრ აღქმას თვალსაჩინოებას სძენს.

ის, რაც ეროვნული სტილის გაფართოებას, მხატვრულ განვითავებასა ახალი ტიპების დამკვიდრებას მოასწავებს — ყურადღების ღირსია. ამ მხრივ „ქართულის გროტესკიზაციის“ პრინციპსაც არ შეიძლება დავუკარგოთ მისი დანებებით მნიშვნელობა. მაგრამ ეს ასეთი საკითხის დასმა მუსრეს: ხომ არ მკვიდრდება ბოლო ხანს ქართულისადმი რამდენიმე ერთფეროვანი დამოკიდებულება, ერთგვარი სტერეოტიპი, რომელმაც განსაკუთრებით ინსტრუმენტულ მუსიკაში იმპლავა? ინსტრუმენტული საგანგებოდ იმიტომ დავასახლებ, რომ მუსიკალურ თეატრში თუ ვოკალურ მუსიკაში ქართულთან დამოკიდებულების სხვა ტიპები ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ თავის მნიშვნელობას. ის კი არა, ხანდახან ხალხურისა და ტრადიციულისადმი განსაკუთრებული პოეტითი გამოირჩევიან. პოეტები ამ კონტრემტულ პასიურობის სიმბოლო არ არის, და რომ ეს ასეა, საკმარისია დავასახელოთ ო. თაქიაშვილის „ეურული“ და „მეგრული სიმღერები“, ი. კეკელიძის „ქველი თილისის სიმღერები“, ნ. გაბუნია, „არაგვი“, რომლებშიაც ხალხური მასალა კომპოზიტორისეული ხედვის ასპექტშია მოწოდებული და, ამავე დროს, თავის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს ინარჩუნებს, არ იმსჯელება „მეორადი თავისებურებით“, რომელთაც ჩვეულებისამებრ პიქტიტი ხალხურთან ავტორისეულზე გადააქვთ.

ესეთი ტიპები, რომლებშიც ხალხური „მოდელი“ თავის პატერნიასაც აყვებს და ამავე დროს ინტენსიურ გარდასახვებებს განიცდის, ინსტრუმენტულ ქმნილებებშიც გვხვდება. საკმარისია საამისოდ გ. ყანჩელის მესამე სიმფონია დავასახელოთ, რომელიც მილიანად ხალხური „დანამღერებლანა“ ამოწმებული, არსებითად ამ მოტივის გაშლად განვითარება და ახალი ელემენტებით შევსება, კომპოზიტორი ერთის მხრივ, საწყის განწყობილებასაც და მელოდიურ სტრუქტურასაც საგრძნობლად შორდება (კონტრასტს უკიდურესად ამძაფრებს), მეორე მხრივ, კი, ერთი წუთითაც არ ივიწყებს სიმონიის ამ ინტონაციურ საყრდენს. შეიძლება ასეთი მიდგომის სხვა, არანაკლებ მჭიდროდ შევსებული ფაქტებიც მოვიშველიოთ. მაგალითად, მშვენიერადაა გახსნილი „კეისერის“ ინტონაცია და ბუნება ს. ნასიმის მეორე სა-

ფორტეპიანო კონცერტის პირველ ნაწილში, ოსტატურად გამოყენებული ხალხური „განდაგანის“ რიტმული ელემენტი. ბ. კვერნაძის „ცეკვა-ფანტაზიაში“.

და მაინც, როგორც უკვე იქნა აღნიშნული, ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში „გაუტყობის ტენდენცია“ უფრო მეტად წარმოდგენილი და ქართული საწყისის უფრო ინტენსიური გარდასახვებების საფუძველს ქმნის. ჩვენთვის კი ამ პრინციპის მოქალაქეობრივი უფლებების აღიარებათან ერთად, ისიც ეჭვგარეშად სასურველი, რომ ქართლის ევოლუციის, შინაგანი პოტენციის გამოვლენის სხვა ტიპებსაც შევანარჩუნებინათ თავისი მნიშვნელობა.

მთელი რიგი პრინციპების, რომელთა მიხედვითაც შეინიშნა ა. მატეარაიანის „ბორუმი“ და „დღეური“, ცინცადის საკვარტეტო ნინიატურები, ა. ბალანჩიშვილის მფინიის „ხალხური ეპიზოდები“, ო. თაქიაშვილის სკარტო საფორტეპიანო კონცერტი — დღეს თითქმის „მოქმედებადანა“ ამოღებული. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მათ ვარგისიანობა დაკარგეს, ან არა და ეს ხერხები მოქმედდა. არა, ბევრმა მათგანმა დროის და შესაბამისი სახე იცვალა, ახალი თავისებურებით გადაიღრდა. ს. ნასიმ ქმნ მოთხდელი საუკუნის მანძილზე დიდი გზა განვლია მისი პირველი საფორტეპიანო კონცერტი, რომელმაც არსებითად მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი აღინიშნა ჯერ კიდევ 50 წლების დასაწყისში და V სიმფონია, რომელ პრემიერაც წელს განხორციელდა, ამ კომპოზიტორის მოქმედების პოლარული წერტილებია. მაგრამ ორივე „ნოსტიკულია“, მისი კომპოზიტორული ინდივიდუალობის ადებქდელი, მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციით ამტკვევლებული. მე როდესაც თუნდაც ამ ნაწარმოებს სტრუქტურის მთლიანობას ხაზს ვუსვამ, უპირველეს ყოვლისა, ქართლისადმი კომპოზიტორის მიდგომის პრინციპის სიმყარე ვითვალისწინებ. პირველ კონცერტსა და V სიმფონიაშიც სხვადასხვანაირადაა გარდატეხილი, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ეროვნულ-სახასიათო მელოდიკის სიმკვეთრე მოქნილობას და შინაგან დინამიკას განაპირობებს.

ს. ნასიმ ინსტრუმენტულად რომ აზრებებს, ეს დასტურდება არა მარტო იმით, რომ ამ ქანრში მას ბევრი ნაწარმოები აქვს შექმნილი, არამედ თვით მისი ინტონაციური აზროვნების თავისებურებით, კომპოზიტორის მიდრეკილებით სხარტ, მოკლე სუნთქვის თემატიკისადმი, მელოდიური სახეების დამუშავებითი ხერხებით გაშლა-განვითარებისადმი.

ესეც ერთ-ერთი იმ შემთხვევათაგანია, როდესაც კომპოზიტორი ქართლის შინაგანი პოტენციის გახსნის უნარს ამჟღავნებს, არ კმაყოფილება მისი ზედაპირული, წმინდა მუსიკალურ-ტექნოლოგიური თავისებურებების ექსპლუატაციით. ქართულისადმი დამოკიდებულებაში ეს უკვე ექსტენსიური პრინციპი კი არ არის, არამედ ინტენსიური, იგი თვით ამ ქართულის მომავალ განვითარებისათვის ხელსაყრელ პირობას ქმნის.

V. ინტერნაციონალური პიქშირება

ცხადია ქართული მუსიკის მიმართული მსოფლიო კულტურა გამოვლენებისათვის დროთა განმავლობაში უკუელულად ვერ დარჩებოდა. კულტურის თვალსაწიერის გაფართოება მისი ბუნებრივი ზრდის დამატატურებელია. თა-

ნაც კულტურულ ურთიერთობათა დიპაზონი, ასეთი გამოთქმა უხერხული თუ არ იქნება, ფართოდება როგორც განში, ასევე სიღრმეში.

მე საკუთრივ იმას ვგულისხმობ, რომ, ერთის მხრივ, მრავალხელა სხვა კულტურებთან შეხების წერტილები და „ორბიტიანი“ ახალ-ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი მოვლენები ხდება, ხოლო, მეორეს მხრივ, დროთა განმავლობაში ხდება თვით ამ მოვლენების სიღრმისეული ფენებში გასვლა. ასეთი დამოკიდებულება ველოვარა კულტურების ურთიერებაში ბის და მათ შორის მჭიდრო ურთიერთობის დამყარების შედეგია.

ინტერესი სხვა კულტურებისადმი შესაძლოა უბრალო ცნობისმიწყარების დაკმაყოფილებითაც შემოისაზღვროს. მაგრამ თუკი ეს ინტერესი შემოქმედებაშია გამოხატული, იგი ასიმბოლაციის ფაქტია და მაშინ მის მნიშვნელობას ის განსაზღვრავს თუ რამდენად გაუადვილა მან ხელისუფს საკუთარი მეომის გაგება. სტრავინსკის სტილის პირველი (ამ შემთხვევაში მართლაც რომ უნიკალურ მაგალითის მიგმართე) განპირობებულია კომპოზიტორის დაუშვებელი ჭინთი მისთვის უცნობ მოვლენებს სიცოცხლე დაუბრუნეს. მაგრამ ამ ხელახლა აღმოჩენილ გიიომ დე მავის, პერგოლეზეს, ბახის, ჩაიკოვსკის და სხვათა განუმეორებლობა იმითაა განპირობებული, რომ მათი მუსიკის ძარღვეში თვით სტრავინსკის სისხლს სწევს. ეს ნეოლასიციზმი (ძალად უსუსრს გამოთქმა, ბევრი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიშნით დამძიმებული, მაგრამ უკეთესი არ მოგვეგოება) არსებითად თავისი მეომის ძიება, მივლევა და გაშუალება იყო. რაველის ალიაზრებით იგი დიდება და ვალდებულება ბალაიჩივის პიანისთანაა. მაგრამ ფრანგი კომპოზიტორის ნაწარმოებები რომ სულ სხვანაირად ჟღერს, ამაში „ბრალი“ თვით რაველს მიუღდის. საკუთარი მეომის შემეცნებისათვის, როგორც ჩანს, ფრანგი კომპოზიტორისათვის, „ბალაიჩივისეულს“ არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. თუ ვაგნერისა და სახოგადოდ გემანული რომანტიზმის ზეგავლენას გამოვრიცხავთ, ვერას გაუგებრებ ფრანგული იმპრესიონიზმის თვითუკვას და სტილს. ამ შეფარდებისა და კავშირების თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ერთდროულად მეგვიდრეობითიც და ანტაგონისტური შეიძლება ვეწოდოთ.

ალბათ ეკლექტიკოსისაგან ჯერმარტივ ხელოვანს ის გამოარჩევს, რომ მის მუსიკაში შეთვისებული აღარ მეორდება, იგი გარკვეული თვალსაზრისით პოლემიკურ დამოკიდებულებასაა დიდანობა. დიხს, ბარტოკის მუსიკამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ს. ცინცაძეს. მაგრამ ქართული კომპოზიტორის თვითმყოფადობა არ დაუკარგავს. ბარტოკისეული მის, ენკაძისეულ სტილშია ჩართული, პირველწყაროს სიცოცხდება და უპირისპირდება კიდევ. ასევე მოიძლება ითქვას იმ შემოქმედებითი მიმართების შესახებ, რომელიც თ. თაქია-შვილის მუსიკას გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორის გიორგი სიირიდილის ძიებებთან აკავშირებს. მათი ესთეტიკური პოზიციების მთლიანობის დამტკიცება არავითარ სირთულეს არ გამოადგენს, „შეუიარაღებელი“ თვალთვალ კარგად ჩანს: რეგულირებისათვის წერტილი ერთგული სასიმღერო ფორმებია, ორივე მისწრაფვის ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ჟანრულ-ინტონაციური მასალის არა მარტო გამოყენებისაკენ, არამედ, სახოგადოდ ხალხური სტილისტიკის, სახეთა განზოგადების პრინციპების აღორძინე-

ბისადმი, მუსიკალური ენის მაქსიმალური დემოკრატიზაციისაკენ. მაგრამ თვითველი მათგანი შესაბამის ენობრივ ტრადიციებს ვერდნობა და სხვა თუ არა, ეს ფაქტორი განპირობებს მათი მუსიკის ერთმანეთისაგან მკვეთრ განსხვავებას. ამას თუ ისიც დაუმატებ, რომ თვითველი მათგანი მჭიდროდაა დაკავშირებული თავის ეროვნულ ლიტერატურასთან და განსაკუთრებით პოეზიასთან (აქედან კი არა მარტო განუმეორებელი ინდივიდუალობით აღმგვილი მხატვრული სახეები წარმოგვება, არამედ მელოდია, რიტმი, პოეტური ინტონაცია) გასაგები გახდება, თუ რაოდენ დამოკიდებულა მათი შემოქმედება ერთმანეთისაგან.

თავისი მრავალფეროვანი ინტერნაციონალური კავშირების მიუხედავად ჩვენი მუსიკა ითვისებს მხოლოდ იმ თავისებურებებს, გამოხატულ ხერხებსა და მუსიკალური აზროვნების პრინციპებს, რომლებიც აუცილებელია მისი საკუთარი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ ჩვენში განსაკუთრებული ინტენსიობით ვითარდება სიმფონიური აზროვნების უმაღლესი ფორმა—სიმფონია, და შდარებით ნაკლები შედეგინაობით ხსიათდება სიმფონიური პოემის, სახოგადოდ, პროგრამული მუსიკის ჟანრების ველოვარა. ქართული მუსიკა არსებითად გულგრილი დარჩა პარმონიული სისტემების ექსტრემიზმის მიმართ, ჩვენში ვერ დამკვიდრდა ატონალური აზროვნება, ვერ იკიდებს ფესს თორმეტრიანი სისტემა, თუმცა მისი ათვისების ცალკეული ცდები გვხვდება. სამაგიეროდ, ქართველი კომპოზიტორები დიდ ინტერესს იჩენენ რომანტიკული პარმონიის მიღწევისადმი, თავისებურად ითვისებენ იმპრესიონისტების გამოცდილებასაც. ბარტოკი ქართული მუსიკისათვის ნ. გაბუნია ამოთაინა და მანვე შემოქმედებითად გამოიყენა დიდი უნერგული კომპოზიტორის მუსიკალური ენის თავისებურებანი, ჟანრისადმი ბარტოკის მიდგომის პრინციპები. მუსიკის სონორულ განზომილებებზე აქცენტის გადატანა ბოლო დროის შემოქმედებითი ძიებების ნაყოფია და იგი განსაკუთრებული ძალით გია ყანჭილის დარგვა გაბიჯების ნაწარმოებებში იჩენს თავს, თუმცა სონორული განზომილების ნატყვი გრძნობა თ. ბაკურაძემაც გამოამჟღავნა თავის სიმეზიან კვარტეტში. ამ სფეროში თვალსაჩინო მიღწეული უფრო ადრინდელი ძიებებითაცაა განპირობებული, კერძოდ ტემბრალური მომენტის იმ სიმახვილოთ, რომელიც ნ. მამისაშვილის ინსტრუმენტული მინიატურების და ბ. კვერნაძის სიმფონიურ ქმნილებებს ახასიათებდა.

ბოლო დრომდე ქართული მუსიკისათვის არ იყო დამახასიათებელი „გაუესიობის“ პრინციპი, რომელიც მუსიკალურ ხელოვნებას რომანტიკულმა მიმართულებამ დაუმკვიდრა. „გაუესიობა“ ადამიანისეულისადმი საპირისპიროს მუსიკალური განზოგადების ქმედით მეთოდად იქცა. როდესაც ამ საშუალებას ს. ცინცაძე მიმართა (თუ არ ცდებით თავდაპირველად I სიმფონიის, ხოლო მოგვიანებით IV კვარტეტში), კომპოზიტორი „გაუესიობის მეთოდის“ საშუალებით მიღწეული ეფექტებით უფრო იყო გატაცებული, ვიდრე მსოფლმეგველობრივი პრობლემების გადაწყვეტის პერსპექტივით. შემდგომში ამ მეთოდს მეტანაწილად წარმოადგენს. ს. ნასიძე (ბრწყინვალედა, მაგალითად, მის V სიმფონიაში ჟანრულის ტონალობა შეცვლილი — იგი აღვირახსნილი ღრუბლის, „ანტისულიერი“ ძალის მქონეაზრების სიმბოლოდაა ქცეული) რ. გაბიჩაძე, ა. მჭავარიანი და



სხვ. და მაინც „გაცეცხობის“ მეშვეობით ჯერჯერობით თავისი გადამწყვეტი სიტყვა არ უთქვამს და არ ექცა ტრაგიკული კოლოზიების ასახვის ქმედით საშუალებად.

ქართული მუსიკის თვალსაწიერის და მისი ინტერნაციონალური კავშირების გადართმევასთან ერთად თავს იჩენს ეკლექტიზმის გარკვეული საფრთხე. ორიგინალურისა და სხვისი მონაპოვრის ურთიერშესაზღვრება შესაძლებლობანი უსაზღვროა. ღია კარების შეტყვების შთაბეჭდილებას დასტოვდება ამ შესაძლებლობათა შემოქმედებითი რეალისაციის დღეებითი მნიშვნელობის ხაზსასხე. მე მხედველობაში მხოლოდ ის შემთხვევები მაქვს, როდესაც „არათავისი“ (ეს აუცილებლად „გარედან“ შემოტანილი კი არ უნდა იყოს, იგი მხოლოდ რიგ შემთხვევებში ერთგული ტრადიციიდანაც შეიძლება აღმოჩნდეს ნაესხები) ნაწარმოების ქსოვილში (ან და შემოქმედებითი სტილის კონტექსტში) თავის შეუთავსებლობას ამტკიცებს საკუთრივ კომპოზიტორისეულით.

ბოლოურს უთქვამს: „დასტოვებული ეკლექტიკოსის სუსტი ადამიანია, რადგანაც მისი არ უყვარს, მას არა აქვს იდეალი. მას არა აქვს მიდრეკილება. თავისი ორიგინალური თვალთახედვის პოზიციიდან შექმნილ ნაწარმოებს, რაოდენ მნიშვნელოვანია, არ უნდა იყოს მისი ნაკლოვანებანი, მუდამ გააჩნია მიზიდულობის დიდი ძალა“.

ამ სიტყვებში ეკლექტიზმის არსი იშვიათი შთაგონებითაა გახსნილი. სიყვარული, რომელსაც ბოლდური იხსენებს, ისე უნდა გავიგოთ, როგორც მხიქტურ-შინაარსულის გამოსატყისადმი სწრაფვა, როგორც ამჯერად უსიხად სამყაროს ქნალობისაკენ მისწრაფება, რომელიც მხოლოდ შესწავლით გაცნობიერება, სინამდვილისადმი პირადად შესწავლითაა მიმართული. მიყვარება და მხატვრულ განსჯაზედამი ეძებს გამოსავალს. ის თუ მართლაც შენია, შენი გრძნობა და გონის შემოქმედების ნაყოფია, თავის შესატყვის გამომსახველ მასალაში გვევლინება, თავის შესატყვის ენას გამოსახავს. აჲ, ვისაც და რასაც არ უნდა დავუყრდნო, თავის „უცხო“ ბუნებას პირველწყარო ვერ შეინარჩუნებს, აუცილებლად ახალი „გაგების“, ახალი სინამდვილისა და წამოხდის იმპულსის ზეგავლენის ქვეშ მოექცევა, გარდასხვავდებოდა. „შენ“-ით გათვლინებია. ის „შეუთავსებელი“ კი შესაძლოა რაიმე კონკრეტულ დრამატურული ამოცანის ექსახურება, თავისთავად მიმოიდგელია და რაღაც მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს, ოღონდ მას შენს იდეასთან შინაგანი კავშირი არ გააჩნია.

ჩვენი კრიტიკოსები ეკლექტიზმის გამოვლენებისადმი დიდ შემოქმედებლობას იჩენენ. არ გვბრძნობს. ის კი საშიშია სენია, რომელიც განსაკუთრებით ახალგაზრდობას ემუქრება. ცხადია, კომპოზიტორი სიმუცავს, ისე ვერ მიადწევს, რომ ვისიმე გაეცნოს (პირდაპირი თუ გაშუქებული) არ განიცადოს. მაგრამ მისგან ხელოვანი არ გამოვა, თუ სხვათა ზეგავლენის პარალელურად მას არ გამოეყრება თავის „მოზიბის“ დაცვის, ყოველი მხატვრული მოვლენის მიმართ აქტიური პოზიციის დაჭერის უნარი. მეორეს მხრივ, მხატვრული ამოცანის გადაჭრისას მან იმაზე კი არ უნდა იზრუნოს თუ საამისოდ სხვისი არსენალიდან რა გამოადგება, არამედ იმაზე, რომ ამა თუ იმ იდეას თავისივე სტილში მოუძენის შესატყვისი, თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის მოზიბიზება მოახდინოს. გონიერული თვითშეზღუდვა ეკლექტიზმის საფრთხიდან საკუთარი შემოქმედების დაცვის წინაპირობაა. მე ამაში იმ სიტუაციას გველისხმობ, რომ

შემოქმედმა კარგად უნდა გაითვალისწინოს ამჟამად თავისი ალბებისა თავისი შესაძლებლობანი. თუმა სხვისი მხარე შინაგანი მოთხოვნილობის საპასუხოდ უნდა შეირჩეს და არა თავისი ზოგადკაცობრიული ავტორიტეტით, ჟანრი ხელოვანის სტილისტურ მიდრეკილებებს უნდა შეესატყვისებოდეს და მისი არჩევისას ხელოვანმა მხოლოდ მხატვრულის ინტერესებით უნდა იხელმძღვანელოს და არა პესტიკულურ მოსაზრებებით.

გრიგი არსებითად მინიატურისტი იყო, განა ეს აწინააღმდეგებს მისი მუსიკის მნიშვნელობას, განა მის დასმასაფასებს მხოლოდ მუსიკალური კულტურის წინაშე ვინმე სადავოდ ხდის? შოპენი არსებობდა მხოლოდ ფორტპიანოსათვის წერდა. ვინმეს განა თავად მოუვა აზრი მისი ექსპერიმენტის შესახებ? გერმანელი ხალხისათვის „ფაუსტის“ იგივეა, რაც ჩვენითვის „ვეფხისტყაოსანი“, მერე მა არის, რომ არც ერთი გერმანელი კომპოზიტორი არ დასტიფდება გოლიათის და არ უცდია გოთუფს პოემის მთელი სასესიო მუსიკაში გადატანა? ვერდი მუსიკაში უბედოდა „შექსპირილოვანია“, მაგრამ სრულიად შეგნებულად გააჩნდა თავი „პამლეტისა“ და „მეფე ლირისა“ თუმცაზე ოპერების შექმნას (თუმცა უკანასკნელს დიდი ხნის მანძილზე უტრიალა).

ახლა ამ პრობლემას სხვა კუთხიდან შევხედოთ: ვთქვათ თქვენი შემოქმედებითი მეობა გარკვეულ სტილში გამოძღვანდა. დავუთვალო, რომ იგი თქვენს მხატვრულ ბუნებას შეესატყვისებო. მაგრამ ჩვენი დრო ახალ-ახალი მოვლენების პირისპირი გაყენებით, დღემდე თქვენთვის მრავალი უცნობი სტილის გაგნობის საშუალებაც გვძლევა. მე იმის თქმა არ მსურს, თითქმის თქვენ ყოველ მათგანს გულდასმით შეისწავლით და ამის შემდეგ სიახლეთ, როგორც შემცობილი აუცილებლობა, ისე შემოღის თქვენს მუსიკაში. არა, მე მინდა უბრალოდ მოგაგონოთ, რომ თქვენს თვალში თქვენსავე სტილის იმდენი ავტორიტეტი უნდა გაჩნდეს, რომ ყოველ შემხვედრს უპირატესობა არ მიანიჭოთ. სტილი გარკვეული თვალსაზრისით ხელოვანის რწმენაცაა, მისი კრძალ. სტილი სრულებითაც არაა შემოფარებული მოცემულობა, მას შინაგანი გაფართოების, გარდაქმნა-გადახალისების რესურსები უნდა გაჩნდეს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დაატყვევებს იგი თავის სიცოცხლისუნარიანობას, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში გამოამტკიცებს იგი წინააღმდეგობის გაწევის უნარს.

სტილისტური „ზიგზაგი“ სხვათაშორის მაინც და მაინც ნეგატიური მოვლენა არ არის, მან შესაძლოა შემოქმედებითი გადახალისებაც გავუწყოს. ამ უკანასკნელის მშვენიერი ილუსტრაციას იმ ვარდებტყა, რომელიც დაახლოებით ამ თხზომებიტოდ მისი წინათ მოხდა რ. გაბიჩაძის შემოქმედებაში. ახალი სტილი, რომელიც მის ნაწარმოებებში იჩენს თავს და რომელიც რ. გაბიჩაძის მანამდე შემოქმედებას ასახიადებს, არსებითად უფრო მეტად შეფარდება კომპოზიტორის ინდივიდუალობას. ახალ ინტონაციურ და საზოგადოდად გამომსახველ ხერხთა სფეროში კომპოზიტორი უფრო ბუნებრივად გრძნობს თავს, ამიტომაც მისი ძიებები ნაყოფიერი გამოდგება.

როდესაც სტილისტურ „გადართვებზე“ ვლაპარაკობ, მე მხედველობაში მაქვს სხვა, კერძოდ, ის საწყისი ფაქტი, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში კომპოზიტორებმა თავისივე სტილის დიდებულ იგიწყებენ და ამიტომაც ვერ იფასვენ მას, ადვილად ექცევიან უცხო ზეგავლენის ქვეშ. მას კი შესაძ-

ლოა თავისიგად დიდი ავტორიტეტი აქვს მოპოვებული, მაგრამ აი, ამ კონკრეტული კომპოზიტორისათვის არცთუ ისე გამოსადეგია, ბელა ბარტოკმა, სხვადასხვა დროს, ფრანგი იმპრესიონისტების, შუდლომ სტრავინსკის და უფრო გვიან შონბერგის გარკვეული გავლენა განიცადა. მაგრამ, ჯერ ერთი, არანაკლებად ავტორიტეტული სხვა მიმდინარეობების მიმართ გულგრილი დარჩა და რაც მთავარია, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში თავის „ბარტოკობას“ ინარჩუნებდა, აღრმავებდა და ხვეწმდა. ამიტომაცაა იგი იშვიათი თვითმოყვადის კომპოზიტორი.

მრავალი სტილის მიმართ ასეთივე ურთიერთობა ჰქონდა ნ. რიმსკი-კორსაკოვს. მისი შემოქმედების უკანასკნელ მერიტობს ადვილად შეიმჩნევა მის მუსიკაზე გავრცელების გარკვეული ზეგავლენა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ როგორც გავრცელების დრამატურგიული პრინციპები, ასევე საორკესტრო ხერხები რიმსკი-კორსაკოვს ძალიან თავისებურად აქვს გა-მოყენებული და სახალხო გერმანული კომპოზიტორის ძიებებითან სადავოდ არ ხდის რუსი კომპოზიტორის თვითმოყვადობას. ჩვენს დროში გიორგი სვირიდოვის მუსიკაზე გარკვეული ზეგავლენა მოხანდა რფსს შემოქმედებამ. მაგრამ „ესენინის ხსოვნის“, კანტატის და „კურსკის სიმღერების“ ავტორი, ამის მიუხედავად, განუმეორებელი ინდივიდუალობის მხატვარია, რომელმაც შესძლო თავისი შემოქმედებითი მეოხისამდე დამოუკიდებლობა ყოველივე „უცხოში“.

ანდრია ბალანჩივაძე არა მარტო ქართულ, არამედ, რუსული მუსიკის ცხოველყოფილ ტრადიციებთანაა დაკავშირებული. მან ორგანულად შეითვისა ჩაიკოვსკის, რიმსკი-კორსაკოვის, შოსტაკოვიჩის მუსიკის მთელი რიგი თავისებურებანი. ამავე დროს, ჩვენმა გამოჩენილმა შემოქმედმა გარკვეული გავლენა განიცადა ფრანგული კომპოზიტორული სკოლისა. მაგრამ თუკი ჩვენ სტილისტური სიწმინდის ეტალონის დასახელებას მოვიტყუებდით, საამისოდ ანდრია ბალანჩივას შემოქმედება განსაკუთრებით დირსებული მაგალითი იქნებოდა. მან თავის მუსიკაში, მთელი თავისი შემოქმედებითი გზის მანძილზე შეძლო თავისი ინდივიდუალობის შენარჩუნება. ის მხატვრული ამოცანები, რომელთაც იგი სხვადასხვა დროს მიმართავდა მისი ხედვის, მისი სტილის შინაგანი ევოლუციის ნაყოფია. ამიტომაც განსაკუთრებული სტილისტური მთლიანობა ახასიათებს მის ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა სიმფონიები, ინსტრუმენტული კონცერტები, ბალეტები თუ საფორტეპიანო მინიატურები. ყველაფერ მისი ხელწერაა, ყველაფერ ერთი მხატვრული მოფხმედებადონა, ყოველ თავის ნაწარმოებში კომპოზიტორი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენით მეტყველებს. თავისი გამჭვირვალებით და მონოფერმობით ეს სტილი მართლაც რომ სამაგალითოა და საუკეთესო დადასტურებაა ხელოვანის მიერ თავისი მეოხის დაცვის აუცილებლობას.

სტილისტური სისუფთავე მხოლოდ კომპოზიტორის საზურუნავი არ არის. მთლიანად ეროვნული სტილი ინდივიდუალურ სტილთან ერთობლობაა და, ცხადია, თვითმიყოფადობისათვის ბრძოლა, ერთდროულად, ეკლექტიზმთან შეუთავსებლობასაც უნდა ნიშნავდეს. ამავე დროს, ეკლექტიზმი საზოგადოებრივი გემოვნების შერყევის საფრთხესაც ქნის. მისი ზემოქმედება შეიძლება შევადაროთ იმ ადამიანთა საუბრისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას, რომლებიც ერთმანეთში დაუზოგადად ურევენ სხვადასხვა ენებს.

60 წელი საკმაოდ დიდი ვადაა თოთიოული მუსიკისმცოდნეობის სხვადასხვა დარგების განვითარებისათვის. ცხადია, ამ ხნის მანძილზე მუსიკის შესახებ ჩვენმა მეცნიერებმა და კრიტიკულმა აზრმა ბევრ წარმატებას მიაღწია. ქართული მუსიკისმცოდნეობის საგანი მთელი ამ პერიოდის მანძილზე ქართული მუსიკა იყო — როგორც ხალხური, ასევე პროფესიული. პერიოდული პრესის თუ ინფორმაციის სხვა საშუალებათა მეშვეობით, წიგნებში, რეჟისურებში თუ სხვა სახის გამოკვლევებში, ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის მიერ იქმნებოდა ქართული მუსიკალური ცხოვრების მატარებელი, გარკვეულ ასახვას ჰპოვებდა ყველა უმნიშვნელოვანესი მოვლენათა აგაგრაგი. ქართულმა მუსიკისმცოდნეობამ შეიმუშავა გარკვეული აზრი ეროვნული ტრადიციების, სტილის, დამახასიათებელი მუსიკალური ენის, ქანთულ თავისებურებათა შესახებ. ჩვენში შეიქმნა სხვადასხვა ღირსების გამოკვლევები ქართული საბჭოთა მუსიკის ისტორიის, ხალხური შემოქმედების, ცალკეულ კომპოზიტორთა თუ მათი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების შესახებ. დიდი სამუშაო იქნა ჩატარებული ხალხური მუსიკის ნიმუშთა შეკრების, ჩანაწერთა გაშიფვრის და მათი გამოქვეყნების თვალსაზრისით.

ქართული მუსიკისმცოდნეობის სათავეებთან დიმიტრი არაკიშვილი დგას. მომდევნო თაობა (შალვა ასლანიშვილი, ლადო დონაძე, გრიგოლ ჩხიკავაძე, პავლე ხუჭუა) 30-იანი წლებიდან თითქმის დღემდე უმნიშვნელოვანეს სამეცნიერო ცენტრებს განაგებდნენ, დიდ პედაგოგიურ მუშაობას ეწევიან. მათ კალამს ბევრი გამოკვლევა ეკუთვნის. ისინი მრავალი საინტერესო სამეცნიერო წამოწყების ინიციატორები არიან. კრიტიკული აზრის ჩასახვესა და განვითარების ისტორია დაკავშირებულია მათ სახელებთან, მუსიკისმცოდნეთა მომდევნო თაობა — ა. წულგუძე, მ. ახმეტია, გ. ტორაძე, ე. ძიძაძე, მ. ფიჩხაძე, მ. მაჭავარიანი, ნ. ჭავჭავაძე, მ. იაშვილი, გ. ვაკარია, ე. ბალანჩივაძე და სხვები, ფოლკლორისტები — ვ. ახობაძე, ი. ჩიჯავაძე, ა. ერქომაიშვილი, ე. ჭოხონელიძე, კ. როსტამაშვილი, მ. კორღაია და სხვ. თავის ხელში იღებენ ესტაფეტას. თანამედროვე მუსიკალური შემოქმედების და მუსიკალური ცხოვრების ასახვის მთელი სიძნელე მათ დაწვა. პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც ართულებს მათ მისიას. ამ თაობამ მრავალი სიახლე შემოიტანა ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში, მრავალ ახალ თემს მიმართა. არსებითად და გააგრძელა უფროსი თაობის გზა იმ თვალსაზრისითაც, რომ დაუჩერდნო მოსაზრებათა სისტემას, რომელიც ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ფუძემდებელთა მიერაა შემუშავებული.

ცხადია, ახალ თაობას რთული შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა უხდებოდა. ეს არცაა გასაკვირი: თვით მუსიკალური შემოქმედება გართულდა, გაიზარდა კომპოზიტორთა რაზმი, ახალი დრო სულ უფრო და უფრო მეტი დაჟინებით მოითხოვს ხელოვნური სპეკიულოზიციას (მაგალითად, სამეცნიერულ ხელოვნების მცოდნეობის, სოციოლოგიის, ესთეტიკის (ესეის) და სხვ.). ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავებაც გარკვეული სირთულეების წინაშე გვაყენებს. უკანასკნელი 15-20 წლიდანვე მაინც ხომ ტექნიკური გადარჩადების, ტექნოლოგიური ნახტომების ხანაა. ახალი მუსიკალური გამოშვებლობა მოითხოვს იმ მოვლენების გულდასმით შესწავლას,

არა მარტო ემპირულ დაკვირვებებს ცალკეულ თავისებურებებზე, არამედ მათი კანონზომიერი ხასიათის დადგენას და სხვ. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას კი ჯერჯერობით უჭირს ამ სირთულეებს თავი გაართვას.

იმ მიზეზთა შორის, რომლებიც აბრკოლებს მუსიკისმცოდნეობის განვითარებას, ერთ-ერთი უმოკერესი ისაა, რომ ჩვენ თვითონ უსუსტად არ ვიცით რას ველით მისგან, რა ფუნქცია აკისრია მას. მართალია, ხელში შეიძლება ფარგალი დაიჭირო და კალკულატორიც მოიშველიო, კარგად გამოთვლიო რამდენია შენზე და შენს კოლეგებზე ნათქვამი, დათვალო შენიშვნები და ეპითეტები და ამით გამოიანგარიშო მუსიკისმცოდნის ნაშრომის ღირებულება. მაგრამ მაშინ მუსიკისმცოდნეობის რაობის და ღირსების შესახებ იმდენად აზრი გვექნება, რამდენი წვერიცაა კომპოზიტორთა კავშირში გაერთიანებული. ეს, ცხადია, ხუმრობაა, მაგრამ ეს იუმორია იმ ჯოხის მისამართით, რომლითაც გალახული ხარ.

მუსიკისმცოდნეობა არა თუ მრავალ დარგს, არამედ მრავალ ფუნქციას გულისხმობს. მაგალითად, არ შეიძლება ერთმანეთთანააგო არ გავიჯნოთ მცნებებმა და კრიტიკა, პროპაგანდა და ანალიზი, მუსიკისმცოდნეობა ჩვეულებრივი მკითხველისა და მუსიკისმცოდნეობა სპეციალისტისათვის. მუსიკისმცოდნეობა აღწერითი, რეკლამური, მუსიკისმცოდნეობა მეგუზურის როლი და მუსიკისმცოდნეობა პრობლემური, სპეციალური საკითხების გამოძველევი.

თუ, თქვენ, მაგალითად მუსიკალური ცხოვრების თანამედროვე პანორამის გადმოცემა გავიჯნობათ, ვაღდებელი ხართ მთელი მისი „ნიეთიერი“ სინამდვილე გაითავისწინით. თუ საოპერო თეატრში ხუთი თანამედროვე ქართული ოპერა იდგმება (ღმერთმანი, ეს ციფრი ყოველგვარი წინასწარგანზრახვის გარეშე დავასახელო — უბრალოდ წაშობდა) კეთილად იჩნებო და ხუთივე დაბასათივე, ისიც უფრო არ იჩნება, რომ მკითხველმა მათი ღირებულებაც გაიგოს ე. ი. ისე მოიქცეთ, რომ თვით პანორამამ რეალური პროპორციებით შეინარჩუნოს. სინამდვილეში ხომ ასეა: ყოველი ნაწარმოები განსხვავებული ღირსების და ზემოქმედებისაა, ყოველ მუსიკას თავისი საკუთარი იდეურ-ემოციური დატვირთვა გარჩნია. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თქვენს აღწერას ღირებულება არ ექნება. იქიდან ისეთივე ძნელი გასაგებია იქნება „კინ ვინაა“, როგორც ტელეფონის აბონენტთა სისი დათვალიერებისას.

მაგრამ თუ წერილში შემოქმედების ესთეტიკური ან და სოციალურ-ფსიქოლოგიური საკითხების კვლევაა, მაშინ ემპირიული მასალა ატვრის მოჩანაობი ექნება ამა თუ იმ დებულების საილუსტრაციოდ და არა მთლიანი პანორამის შექმნისათვის. თუ თქვენ, მაგალითად, იმის დასახუტება გსურთ, რომ ქართულ მუსიკაში სიმფონიის ორიგინალური ნიმუშები შეიქმნა, საამისოდ საჭიროსია ა. ბალანცაძის სიმფონია მიმოიხილოთ, თუმცა, ამავე აზრის ილუსტრირება, შესაძლებელი იქნებოდა ს. ნასიძის, გ. ყანჭილის და მთელი რიგი სხვა ავტორების ნაწარმოებთა მაგალითზე. ქართულ მუსიკაში ერთადდა გაჯერებული ქართული მასალის ტოკატური საწყისით გამსჭვალვის ხერხი, იგი ბევრი კომპოზიტორის ნაწარმოებში გვხვდება (ს. ცინცაძის ტკატეზში, რ. გაბრიელების კამერულ სიმფონიებში, ს. ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტში, ფ. ლომოტის „რომანტიკულ სიმფონიაში“ და სხვ. ნუთუ, როდესაც ტოკატურობაზე ჩა-

მოვარდება ლაპარაკი, მთელი რესტრის გადმოშლამა საჭირო, მსავსად ხანუშას სამოთხო სისა?

მუსიკისმცოდნის ნაშრომი სხვადასხვა პროფილისა უნდა იყოს იმისაგან დამოკიდებულებით მუსიკისმცოდნეობისთვის იმა იგი გათვალისწინებული, თუ პროფესიონალისათვის. თუ სპეციალისტებზეა გათვალისწინებული, მაშინ აუცილებელი არაა, რომ ავტორი ნაწარმოების ისეთ მხარეებს შეესხოს, რაც თავისთავად იგულისხმება, რადგან მისი მოზანი ექნება გამოხატულობის სპეციფიკური ნიშნების აღწერა და განმარტება, გენტიკური კავშირების და მხატვრული ღირსებების დადგენა. ამ მიზნის მისაღწევად კი სპეციალური ტექნიკილოგია, კვლევის სპეციფიკური მეთოდებია საჭირო. ამას ვერც გამოთქვების წარმოადგენს. შევსდეს, ვერც ასოციაციების სიუხვე და ვერც თამაში პარალელებით. თუ მუსიკა რიტმულად მძაფრია, საჭიროა ამის განმარტება, რა ხერხებითაა ეს სიმხვევლე მიღწეული, თუ მელოდია რამე განსაკუთრებულობას წარმოადგენს, ამის გაზიფრვაც აუცილებელია. მუსიკისმცოდნეობისათვის კი, პირიქით, არსებითი იქნებოდა მხატვრული სახის განმარტება, ველოდური კი, რასაც აღწერი, მაგალითად, ცოტა არ იყოს, უხედბტი სიმეცხრად „მუსიკის ირგვლივ“ ურდებო. ეს „ირგვლივიც“ საინტერესოა, იგი ნაწარმოების ბიოგრაფიასაც, მის მუსიკალურ ცხოვრებაში არსებობასაც გვამცნობს. და განა ასოციაციები და პარალელები მუსიკის შესახებ თბრობას მხატვრობობას არ ანიჭებს? ეს კი აადვილებს მუსიკის აღქმას, გარკვეულ კონტექსტს აგრძნობინებს მკითხველს.

სამწუხაროდ, ასეთი ფუნქციების ნაიჭივრის ნაცვალად, ხშირად ისეთ მუსიკისმცოდნეობით ნიშნების გვხვდებით, სადაც მცენერულ-საბრძანებელი და კვლევით-რეკლამური (ასეთი უქნაური კომპოზიტორი შემთხვევით არ მიხმარია) ერთმანეთს ერწყმის. ფუნქციების დუალიზმი აუფასურებს შესაბამის ნაშრომს, როგორც სპეციალისტისათვის (იმიტომ რომ აქ ბევრი ტრიალური მოსაზრებაა გამოთქმული, ხოლო რაც არსებითია, ბოლომდე არაა განმარტებული), ასევე მოყვარულისათვის (რადგან „სპეციალური პასაჟები“ კრიტიკასგანა და მთლიან მონახირობას აბუნდელავებს).

ქვეთავსური მიდგომის ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, გაგების სიღრმე და სიმართლე განსაზღვრავს და შემდგომ შეფასების ფორმირება. ეპითეტური კონტენტისა ღირებულება მინიმალური — საკმაოდ საეჭვოა. ყოველ შემთხვევაში იგი შინაარსეულისა და იდეური მიმართების განმარტებად არ გამოდგება, თითქმის თავისთავად ცხადია, რომ კომპოზიტორი ყველაზე მეტად იმას უნდა ნატობობდეს, სწორად იქნეს გაგებული, კრიტიკოსმა ის აღიქვას, რაც მის მუსიკაში, რეალურად დგეს. ამ შემთხვევაში კრიტიკოსი კომპოზიტორის მოყვარულად გვევლინება, მსმენლისათვის მუსიკის სპეციფიკური შინაარსი მეტ თვალსაჩინოებას იძენს, უფრო გასაგები და ამრიგად უფრო მისაწვდომი ხდება, უფრო სრულად (სიღრმისეული ფენების უფრო აქტიური მონაწილეობით) შემოიღის ესთეტიკურ განცდაში.

თეორიულად თითქმის ყოველთვის ასე უნდა იყოს. სინამდვილეში კი საკმაოდ განსხვავებული სურათი გვაქვს. ჯერ ერთი, თვით, კრიტიკოსები საკმაოდ ხშირად გვცდებიან და მუსიკის უხდაზრებელ გაგებას გვყრდებიან. მაგრამ, რადგანაც კრიტიკულ არსს გარკვეული სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭება, ამიტომ იზრდება შეფასების მონენტის ღირებულება და, ამრიგად, ღირებულება თვით შე-

ფასების გამოზნატვები ეპითეტებისა. შემცენების თვალსაზრისით ეპითეტები წმინდა სიტყვიერი ბალასტია, მაგრამ მათი შემოქმედება ე. წ. საზოგადოებრივ აზრზე საკმაოდ დიდია და ეს კარგად იცის როგორც კომპოზიტორმა, ასევე კრიტიკოსმა. ეპითეტებს ამიტომ სამომხმარებლო ღირებულება მაინც გააჩნიათ, ისინი საკვლამო ფუნქციებს ასრულებენ.

შეიძლება ოდნავ გადაჭარბებულად მიგვეჩვენოს, მაგრამ დასახლებული „სამომხმარებლო ღირებულება“ თავის უკუქმედებას ახდენს კრიტიკული აზრის მიმართებასა, შინაარსსა და ხარისხზედაც. თუ „გაგების“ აუცილებლობაზე მეტი მნიშვნელობა „შეფასების მომენტმა“ შეიძინა, მაშინ თვით კრიტიკულ ნააზრში გაყიდვებით მეტი მნიშვნელობა აქვს იმას თუ როგორ არის ნათქვამი, ვიდრე იმას, თუ რა არის ნათქვამი.

აზროვნების ინტენსიურობა მოვლენებში ჩაღრმავების დინამიკით განისაზღვრება. მხატვრული მოვლენა მრავალფეროვანია და ამოუწურავი არა მარტო თავისი საკუთარი შინაარსით, არამედ ცხოვრებისეული მიმართებების ცვალებადობის გამო. დღეს ჩვენ ა ს ე რ ი გ ა დ გ ე ვ ს მ ის ეს მუსიკა, მაგრამ ხელაღწეული დღე მის სხვა განზომილებებსაც წამოაჩენს, უკუაღდებს ანდა დადასტურებს მოპოვებულ ცოდნას, მოახდენს მის კორექციას, მხატვრული მოვლენის უფრო ფართო კონტექსტში აღქმისათვის ხელსაყრელ პირობებს შექმნის. სწორედ ეს პროცესი განსაზღვრავს იმას, თუ რა არის კრიტიკული აზრის, მუსიკისმცოდნეობის მიერ თქმული.

ამის საწინააღმდეგოდ, ჩვენში არცთუ ისე იშვიათად გვხვდებით მოვლენას, რომელიც „პირველი შეხების ცოდნად“ შევიძლია მოვხალოთ. ამ შემთხვევაში აზრი ნაწარმოების შესახებ იქმნება მისი პირველი შემფასების მიერ. არა მარტო იქმნება, არამედ ყოველგვარი დისკუსიის გარეშე „ოფიციალური“ შეხედულების მნიშვნელობას იძენს. არსებობს, მაგალითად, სერიოზული გამოკვლევა „აბესალომ და ეთერას“ შესახებ. ეს განა შემდგომი კვლევა-ძიებიდან ხელის აღებას უნდა მოსწავებდეს? შალვა შველიძის მთელი რიგი ნაწარმოებების მისამართით სხვადასხვა მუსიკისმცოდნეებს დაახლოებით ერთნაირი მოსაზრებანი აქვთ გამოთქმული (თავისთავად საინტერესო ამოცანა ამ შესხედულებათა ნამდვილი ავტორის ვინაობის დადგენა). ნეთუ ასეთი ერთიანობა, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ამ მუსიკაში სადავო მდარაფერია?

მე, სხვათა შორის, ასეთი მოსაზრებაც მომიმენია: ენა და ეს კომპოზიტორი უკვე გამოკვლეულია, ან არა და, ეს და ეს ჯანრი უკვე შესწავლილია (იგულისხმება, რომ შესაბამის თემზე დისკუსაცია უკვე დაიწყო). რაღა საჭიროა უკვე თქმულის გამეორება. უკვე თქმულის გამეორებას მართლაც აზრი არა აქვს, მაგრამ კვლევის განგრძობა, არსებული ცოდნის გაღრმავება ჩვენი შეცნირების განვითარებისათვის არსებით მნიშვნელობას იძენს.

თუკ „რა ა ნათქვამი“ ხანმოკლე სუნთქვისაა, „როგო რა ა ნათქვამი“ დიდ ავტორიტეტს ვერ დაიქანდის. მართალია ეპითეტების ძალას ყველა კარგად გრძნობს და მოხერხებულად იყენებს, დასაბინი ისაა, რომ თვით ეპითეტების საშინელი სისწრაფით ცდებდა. საკმარისია ვინმემ უფრო მეტხარე ზედსართავის სახელი შემოგთავაზოთ (ყველაფერი ხომ ტექნიკამენტზე და შინაგანი კონტროლის გრძნობაზეა) და-

მოციდებული), რომ შედარებით ზომიერი ეპითეტ გახსუნება და მოელ თავის მიმზიდველ ძალას დაკარგავს. ეპითეტები საგაზეთო სტილის უფრო უხდება, მაგრამ ამ უკანასკნელთათვის დამასასიათებელმა ზედპირულ-სარკველში ხასიათმა საკუთრივ მუსიკისმცოდნეურ ნააზრში დამყვიდრა ადგილი. ეს სტილი ანაგვიანებს ჩვენს აზროვნებას, ნამდვილი ანალიტიკური მსჯელობის უხეირო შენაცვლება და თუ გვესურს, იგი ჩვენი მუსიკისმცოდნეობიდან უნდა განიღვენოს.

წმინდა ესთეტიკური ნააზრის სოციალური განპირობებულობა სხვათა შორის იმაშიც ვლინდება, რომ მუსიკის შეფასებისას ჩვენ ვითვალისწინებთ პრესტიჟის ინტერესებს. მეცნიერული შეფასებისას ტექნიკური დადგენა უმთავრესი საზრუნავია. პრესტიჟულობის ინტერესების დაცვა კი მთლიანად სოციალურ სფეროს მიეკუთვნება. იმის გარეშე და გულგრძელობა იქნებოდა, თითქმის სოციალური მოტივები მეცნიერულ მსჯელობათა ხარისხზე არ მოქმედებს და თითქმის მუსიკისმცოდნეობას უნარი გააჩნია მთლიანად განთავისუფლდეს პრესტიჟის დიქტატისაგან თუკი საქმე თანამედროვე შემოქმედებას შეეხება.

ჩვენ კრიტიკულ ლიტერატურას თვალს რომ გადავავლოთ, საოცარ სურათს წავაწყდებით: მისი მრავალი ნიმუში მიმნოგრაფიის ჟანრს ეკუთვნის, თვით ნაწარმოებები კი უკვალდ გააქრა. ჩემს კოლევებს რომ არ ვგვბოთ თითქმის „ვინმეს“ ამაში ბრალი არ მიუძღვის, უნდა ვაღიარო, რომ ხშირად შემიცოდავს. მაგრამ მთავარი ხომ მაინც ისაა — ტექნიკაზე დადავინით, თუ ხარვეზეზე თვალის დასუტვა ფსიქოლოგიურად შეიძლება აისხნას, სოციალური ფუნქციის შესრულების თვალსაზრისით კრიტიკოსს ვერაფერი ვერ გააპართებს. ჩვენში, როგორც ითქვა, პანევირეული ხასიათის მთელი ლიტერატურა არსებობს, რომლის შესატვის მუსიკა უკვალდ გააქრა. ყოველივე ეს მე მაგრნებს ბაზალტში და მარმარილოში ჩასმულ სასაფლაოს. სადაც გარდაცვლილის ვინაობას ოქრის ასოებიდა გვაუწყებს.

ზემოთ დახასლებული გადაფასების სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოსაზრება აღმინიშნავს კიდევ (კერძოდ, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1976 წლის № 9 და 10-ში გამოქვეყნებულ წერილში „ქართული მუსიკის დღევანდელი“ და) დღეს მათ უკვეთი არგუმენტებისათვის კიდევ რამოდენიმე მოსაზრების გამოთქმა მსურს: გადაფასების სიხშირე ხშირად ჩვენი სამხრეთული მცხუნვარების, თავდაუტყრელი ტემპერამენტის ბრალია. აბა დახედეთ ჩვენს რეცეზიებს, განა თვალში არ გვეყვება, რომ მათ ზომიერება აკლიათ? ელვარი, ბრწყინვალე, გაიცისკოვნებული, აი ასეთი ეპითეტების კორიანტელი დგება და ისეთი მთაბეჭდილება გვემწევა თითქმის ყოველი სიტყვა ღვინით სასვსი წყლიდანაა ჩამოვრეკვეული, ანდა ნათქვამია იმის სურვილით, რომ ხვევან-ხვევითი კომპოზიტორის ნეკნები შეუღეწო.

მე, მაგალითად, დიდი თავყვანისცემებით ვარ ჩვენი საკომპოზიტორი სკოლის დამაჩენელი წარმომადგენლების — ა. ბალანაივას, ა. მაჭავარიანის, თ. თაქაიშვილის, ს. ცინცაძის, გ. ყანჩელის, ბ. კვერნაძის და სხვების შემოქმედებისა. მაგრამ განა მათ ცალკეულ ნაწარმოებთა შესახებ, თვით საუკეთესო ქმნილებათა სხვადასხვა მხარეების შესახებ დავა არ შეიძლება? შესაძლებელია ნაწარმოები რაიმე თვალსაზრისით უნაკლო იყოს. ამ შემთხვევაში უკანონოდ ნუ გამოვცხადებთ სხვა თვალსაზრისს, რომელიც მუსიკის



გარკვეული მომენტების გამო უკმარობის გრძნობას გამოთქ-
ვამს. კრიტიკული შენიშვნა სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თი-
თქოს კრიტიკოსი გაგების უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა,
იგი მხოლოდ განსავსებელი შესვლელების არსებობის მაუწყ-
ებელია. მაგრამ ის ხომ უფრო დამაფრთხილებელია, როდესაც
კრიტიკა განსჯის ვულგარულ უარს აცხადებს! რასაკვირვე-
ლია, ჩვენი საქმეა ყველა ხარვეზზე თავლის დახევა, მაგ-
რამ მსმენელი თავის მხრივ თავს ვალდებულია არ ჩათვლის
ბრმად გამოგვეყვას და ჩვენი შეფასებები მორჩილად გაიზი-
აროს. ჩვენ შეგვიძლია რომელიმე კომპოზიტორის მუსიკის
ღირსებები გავაზვიადოთ. მაგრამ მსმენელსაც ხომ შეუძლია
თავის თავს უაღრესად ელემენტარული და ბუნებრივი კი-
თხვა დაუსვა: თუ გამოჩენილი სიმფონისტია, არაა რომ შემ-
სრულებელთა ინტერესს არ იწვევს, რატომ არ სრულებს
ჩვენი რესპუბლიკის მიღმა? იმას ხომ ვერ მოვიმჩივებთ,
რომ სხვაგან მისი პარტიტურების და ჩანაწერების გაცნობის
საშუალებას არ ჰქონდათ. ვერ მოვიმჩივებთ იმის გამო,
რომ ეს მეტყარის სიცრუე იქნებოდა. ამ მხრივ ყველა კომპო-
ზიტორი დაახლოებით ერთნაირ მდგომარეობაშია და რო-
მელს რისთვის ანიჭებენ უპირატესობას, ეს კრიტიკოსებმა
და თვით კომპოზიტორებმა იკვლიონ.

ჩვენი კრიტიკული აზრის განვითარებას კიდევ ერთი
ლოკალური მიზეზი აძლელებს. ქართველ მუსიკოსებს ძა-
ლიან ვიწრო ასპარეზზე გვიხდება მოღვაწეობა. ერთმანეთ-
თან მჭიდრო პირადი ურთიერთობა გვაქვს და თვითუფლი
თქმული სიტყვა პირველ რიგში, სწორედ ამ ურთიერთობას
აწვება: იგი ან უფრო გვაახლოებს ან არა და უფრო გადაგე-
კიდებს (ეს უკანასკნელი, სამწუხაროდ, უფრო ხშირი შემ-
თხვევაა). ერთ გონიერს თუვაგან: კრიტიკოსმა არც იმის შე-
სახებ უნდა დასწეროს, ვინც ძალიან უყვარს და არც იმის
შესახებ, ვინც საგას. ორივე შემთხვევაში სუბიექტური
იქნებო. თუ პირადი ურთიერთობა კრიტიკას ვეტოს და-
ადებს, ჩვენში ეს პროფესია უნდა აიკრძალოს. მართლაც საში-
ნელობაა, რომ გაკრიტიკებულს გზას ვერ აუქცევს და მისი ტემ-
პერამენტის და შესაბამისად ჰონორარსაც მიიღებ (დაქვეი-
თების გარეშე). კიდევ კარგი, თუ თავის გულისწირობა მისალ-
მების შესაბამის ფორმაში გამოხატავს. მაგრამ არც ისაა გამორიც-
ხული, რომ ავითვალწუნოს, შურისძიების გრძნობით გონება
დაიარღილოს და სამაგიეროს გადახდის ფიქრს გადაჰყვეს. ძა-
ლიან დიდ სარგებლობას არ მოუტანს სასოვადლობას აქ-
ტიური კრიტიკული მოღვაწეობა ასეთ პირობებში? იქნებ
მაინც ის აჯობებდა სადღეგრძელოებში და გუნდურუკის კმევა-
ში გაგვეტარებინა დრო ღელსურებით — ჩვენ ხომ ყველა
ძმები ვართ და თქვენც კეთილი სიტყვა შეგავსივით.

მხატვრულ მოვლენებზე მსჯელობისას ჩვენ საკმაოდ ხში-
რად მივდივართ კომპარატივზე, თუ შეიძლება ასე ითქვას,
ჩვენს ესთეტიკურ სინდისთან. მართალია, მხატვრული ნაწა-
რმოები გარკვეული მთლიანობაა, მაგრამ ამ მთლიანობას
სხვადასხვა მხარეები გააჩნია და ყოველი მათგანი შესაძლოა
სხვადასხვა ხარისხით იქნეს შესრულებული. პროფესიონა-
ლი და, მით უმეტეს, კრიტიკოსი ვალდებულია მხატვრული
მოვლენა დიფერენცირებულად აღიქვას. პროფესიონალიზა-
თის, ბოლოს და ბოლოს, თვით სუსტ ნაწარმოებში შეიძლება

საინტერესო მომენტები აღმოჩნდეს: ან ჭარბულ-ენთუზიას-
ური გადაწყვეტა, ან დრამატურგიული ხერხი, *ორიგინალუ-
რი კონსტრუქცია*, მუსიკალური ენის რომელიმე მხარე და
სხვ. ცოცხალი აღქმის პირობებში მსმენელი ყოველივე
ამას ვერ ითვალისწინებს. მისთვის არსებითი მნიშვნელობა
სწორედაც რომ მთლიანობას ენიჭება. მისთვის მუსიკა ცო-
ცხალი ორგანიზმია, რომელსაც იგი იღებს, ან არა.

მე მსურს ამასთან დაკავშირებით ერთი მაგალითი მო-
ვიყვანო. იგი შ. შველიძის ენება და იმედო მაქვს ჩვენი სა-
სიკადლო კომპოზიტორი მისთვის ჩვეული სულგრძელობით
მაკატებს მას, მით უმეტეს, რომ ბევრჯერ კალმით დამიმ-
ტკიცებია მისი შემოქმედებისადმი პატივისცემა. მე, მაგალი-
თად, ერთხელ და სამუდამოდ დამამახსოვრდა საოპერო თეა-
ტრის დარბაზის გულისმომკვეთი სიცარილე იმ დღეე-
ბში, როდესაც აქ შ. შველიძის „ამბავი ტარიელისა“ ანდა
„დიდოსტატის მარჯვენა“ იდგებოდა. ხანდახან სპექტაკლს
სულ რამდენიმე კაცი — შველიძის მუსიკის განსაკუთრე-
ბული ენთუზიასტები ვესწრებოდით ხოლმე.

იმას ნუ მეტყვი, რომ ხალხი თეატრში არ დადისო.
იგივე საზოგადოება რატომღაც „მინდიასაც“ და უფრო
გვიან „ლელოსაც“ ესწრებოდა.

რამაა საქმე? მე გულწრფელად ვაცხადებ, რომ შველი-
ძის ოპერაში ბევრი საინტერესო ინტონაციური მიგნებაა,
რომ აქ არის ღრმა და ორიგინალური მუსიკა (ყოველივე
ამის შესახებ დამიწერა კიდევ). კომპოზიტორის ოპერები
საინტერესოა ვოკალურადაც, რადგანაც კომპოზიტორი კარ-
გად გრძნობს ქართული სიტყვის ბუნებას, ეროვნულ სა-
წყისს.

მაგრამ ისიც სასებით გარკვევით უნდა ითქვას, რომ
მისი ოპერები უშუალოდ გატარებული და დრამატურგიუ-
ლად სუსტია. დაუსრულებელი იმპროვიზაციები სხვა ჯანრის
ნაწარმოებებსაც ახიანებს, ხოლო მუსიკალური თეატრისათ-
ვის მომაკდინებელია. სასოვადოდ, დრამატურგი შველიძის
ნაწარმოებთა აქილევსთა ქუსლია (ამის შესახებ ნაწარმი
კომპოზიტორისადმი მიძღვნილ თვით საიუბილეო წერილ-
შიაც კი მომიხდა).

შემოქმედების ნაყოფი მხოლოდ მაშინ აღწევს მხატვ-
რული მისის რანგს, როდესაც ყოველივე შემთხვევითისაგან დაი-
ხვეწება, როდესაც ფორმის ყოველივე მომენტს აუცილებ-
ლობა განაპირობებს. გაანგარიშების უნარი არა მარტო ოს-
ტატობის მიმინშნებელია, არამედ ფანტაზიის ხარისხისაც.
პითაგორელები (ჩვენს დროში კი მათი ესთეტიკის პირდა-
პირი გადაახილი სტრაფინსკის პოეტკაა) მუსიკას მათემა-
ტიკას უკავშირებდნენ. ეს, ალბათ, უკიდურესობაა, მაგრამ
მუსიკალური სტრუქტურა რომ რაციონალურ ნაწყისს ვერ-
ღნა და პროპორციის გარეშე წარმოუდგენელია, დავას არ
იწვევს.

მე სპეციალურად იმ ხელოვნათა ჩამოთვლას არ შევედ-
გები, რომელთაც პროპორციების გამახვილებული გრძნობა
აქვთ — ეს ყოველი ჭეშმარიტი მუსიკოსის თვისებაა და ყო-
ველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებურად განიჭადკდება, მა-
გალითად, ნ. ნასიძის სიმფონიაში „ფაროსმანი“ რთული შე-
მოქმედებითი ამოცანაა გადაწყვეტილი. თავისი ჩანაფიქრის
შესატყვისად (მხატვრის გარემოთა და მისი შინაგანი სამყა-
რის)



როს თანარსებობით განპირობებული დრამატიზმი) კომპოზიტორმა ორალნიანი ჟანრულ-ინტონაციური სტრუქტურა შექმნა: ერთის მხრივ ის, რომელიც „გარესამყაროს“ შეფარდება და რაც უბუნ, „ფელღარულ“, საყოფაცხოვრებო მუსიკიდან ველური აღგზნების ჟანრულბუნებამდე განფენილი, მეორე პლანს კი მხატვრის შინაგან სამყაროსთან დაკავშირებული მუსიკა ქმნის და მისი ემოციურ-იდეური დეტალირება, მისი ტონალობა სულ სხვა ხასიათისაა. ეს უკვე საკუთრივ ფსიქოლოგიური განზომილებაა მუსიკისა. მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერის სიტყვიერი განმარტება არ ახლავს, მისი სახეები იმდენად მეტყველია, რომ „პროგრამა“ ადვილად ამოკითხება.

ეს ორი ჟანრობრივ-ინტონაციურად განსხვავებული პლანტი, ამავე დროს, არც „გეოგრაფიული“ და არც ფსიქოლოგიურად არაა ერთმანეთისაგან დაშორებული. კომპოზიტორის დრამატურგიული ოსტატობა სწორედ იმაში გვინდობა, იგი ქმნის ამ ორი საწყისის ურთიერთობის უაღრესად საინტერესო სურათს. მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე ფსიქოლოგიური წვდომის იშვიათი ძალით იგი გვიჩვენებს მხატვრის ტრაგედიას, მისი შთაფრთხილის ძალას და სულიერ მარტოობას. სიმღერის მისმენის დროს ფორმის ყოველი მომენტი მოულოდნელი და ამატობა დრამატურგიულად საინტერესოა. ამავე დროს, ყველაფერში აზროვნების დისციპლინა და სამაგალითო ლოგიკა იგრძნობა.

მე კვლავ ვუბრუნდები მთლიანობის პრობლემას, რომელიდანაც ასებობად ჩვენი მსჯელობა დაიწყო. მთლიანობის საკითხი ამჟამად მუსრს რამდენადმე განსხვავებულ ასპექტში დავაყენო. ის, რაც ზედმეტია, არა მარტო აი ამ კონკრეტული ნაშრომის ნაკლია, იგი ადგილობრივი „ღირსშესანიშნაობის“ მნიშვნელობით უნდა დაკმაყოფილდეს. რადგან მოცულობის მიღმა ვერ აღწევს. „ზედმეტი“ ესეთიკურ მოვლენათა რიგს არ ეკუთვნის, მსგავსად ხორციუბისა, იგი სტრუქტურის გარეთ რჩება. მხატვრული ღირებულების მსაზღვრელი ისიცაა, რომ იგი მარტო აი ამ კონკრეტულ მოვლენას არ ეკუთვნის. არამედ „საერთო ესეთიკურ გამოცდილებას“ უერთდება. ამიტომ მე იძულებული ვარ ზემოთ გამოთქმული ჩემივე აზრის გარკვეული კორექცია მოვხადინო: თუ მართლაც აღმოჩნდა და მიენება, მაშინ მას მხატვრულ სტრუქტურაში ადგილი უნდა დაეკავებინა. რადგან ამატატურად მთლიანობისაგან, ნაწარმოების დღდაპირისაგან მოწყვეტის ნაწარმოების რომელიმე მხარის შეფასება შეუძლებელია. მაგალითად, ნ. გაბუნის „არაკი“ გერული სიმღერისათვის დამახასიათებელი „კოკალური ბერკის სპეციფიკა“ მხატვრული სახეების შინაარსისა და ფორმის არსებითი მსაზღვრელია. ის მსაზღვრელი შედის მხატვრულის სტრუქტურაში. მაგრამ ნ. გაბუნის აღმოჩენის მნიშვნელობა სცილდება „არაკის“ ფარგლებს, იგი „საერთოესეთიკურ“ გამოცდილებას უერთდება. პრაქტიკულ-შემოქმედებითი თვალსაზრისით იგი მან კერძოდ ის როლი ითამაშა, რომ ერთგვარი მუსიკის წმინდა სამეცნიერელო ინტონაციისადმი მუსიკოსთა ყურადღება გაამახვილა.

სხვათა შორის, მასალის დამორჩილება, მისი ერთი ღერძის მნიშვნელობის იდეისადმი დაქვემდებარება, ინდივი-

დუალური თვისებაა და საზოგადოდ კომპოზიტორული აზროვნების დონის მაუწყებელიც. ხშირად მომხდარა, რომ კომპოზიტორი გარკვეული დრამატურგიული ფუნქციისათვის შესაბამის ფოლკლორულ მასალას მიმართავს და მერე კი თითქმის ავიწყებს საწყის მიზანს და ჟანრული საწყისის შესაძლო სისრულით გამოვლენისკენ მიისწრაფვის. სწორედ ასეთი შემთხვევა ქმნის მრავალსიკვამილის საშიშროებას. მასალის შეკუმშვა, ფორმის ლაკონიურობა მისი ტეგადობის წინაპირობაა. იგი კომპოზიტორული აზროვნების აქტივობის საცდელი ქვაა. თუ ჯიარული მუსიკის მივლ პანორამას გავითვალისწინებთ, უდავოდ დავრწმუნდებით იმაში, რომ მის პროგრესს მასალის დამორჩილების, მისი საკუთრივ კომპოზიტორისეული იდეებისადმი დაქვემდებარების გვევლინად გასწორებული უნარები ადასტოვებს.

ჩვენი ერთიკ. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას და კრიტიკას მაშინ ექნებათ მეცნიერული ღირებულება, თუ ისინი კონკრეტულ შეფასებებთან ერთად საერთო მეთოდოლოგიურ პრინციპებსაც შეიმუშავენ. არ შეიძლება ორიგინალური მოვლენის ბუნებაში ბოლომდე გაუჩვევ მხოლოდ ნასესხები მეთოდოლოგიის საფუძველზე. საერთო კონკრეტულზე ყვეანის ლოგიკურ-მეცნიერული გზით. ყოველი მხატვრული ფაქტი თავის განუყოფრებლობას გულისხმობს და მეთოდოლოგია ამ მომენტსაც უნდა სწავდებოდეს, თუ ტრადიციულ ანალიტიკურ აპარატს ყველა მომენტის ასხნა შეუძლია, მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი რიგზე არ ყოფილა, მასში სიცოცხლეს თავისი განუყოფრებლობა არ შეუტანია.

ამას მე იმისათვის ვამბობ, რომ ჯიარველ მკვლევართა ყურადღება საკუთარი მეთოდოლოგიის გამოუმუშავების აუცილებლობაზე გაამახვილო. მუსიკის განვითარება გარკვეულ კანონზომიერებებს ემორჩილება, მაგრამ, მეორეს მხრივ, მუსიკა თვით ქმნის ამ კანონზომიერებას. გაგაჩნია კი დღეს ის მეთოდოლოგია, რომელიც აღმოცენებულია ჯიარველი ფოლკლორის და ეროვნული მუსიკის კვლევის პროცესში, რომელიც უპირველეს ყოვლისა მის სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოვლენაზეა გამიზნული?

ტერმინში „მთლიანი“ ანალიზი (იგი, როგორც ცნობილია, თეორიულ აზროვნებას ცნობილმა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეებმა უ. მაზულმა და ვ. ცუკერმანმა დაუზგადრეს) ჩვენთვის უპირველეს ამოცანას „მთლიანის“ კეთვალისწინება წარმოადგენს. ის კი სწორედ, რომ განსაკუთრებულის მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას. ჩვენს ფოლკლორში (ისევე როგორც სხვა, ნებისმიერში) თავისი განუყოფრებლობაა. ანალიზმა, სხვათა შორის, ესეც უნდა დაადგინოს. მაგრამ მან იგი უნდა შეისწავლოს არა როგორც იზოლირებულ ფერმენტი, არამედ მის მრავალმხრივ კავშირში სოციალურ-ფსიქოლოგიურთან, ისტორიულთან, მის გასვლებში სინამდვილის წიაღში, ჩვენ ამის არა მარტო კონსტატაცია გვჭირდება, არამედ შესაფერისი მეთოდოლოგიის გამოუმუშავებაც, რომელიც ახსნათან ერთად ასახულებს კიდევ.

დაიხ, სტილისტური მრავალფეროვნება დღევანდელი ქართული მუსიკის რეალობაა, მისი დამახასიათებელი თვისებებია. თუ არა მხოლოდ კომპოზიტორულ შემოქმედებას ეიჭირებათ მხედველობაში, არამედ საზოგადოებრივად მუსიკალურ ყოფას, ჩვენ შეგვეძლება იმის თქმა, რომ სურათი ჭრელი და ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებითაა აღსავსე. მთავარი, რასაც განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს (და რასაც ჩვენი საზოგადოება საკადრისი გულსყუთი ეკიდება), ეს არის ხალხური სიმღერის არა მარტო შემონახვა, არამედ მისი კულტივირება, მისი ფართო გავრცელება, მისთვის ეროვნული საზოგადოებრივი მუსიკალური ენის მნიშვნელობის დაბრუნება. ჩვენ ბედნიერნი ვართ, რომ ქართული ხალხური შემოქმედება ჯერჯერობით სამუზეუმო ექსპონატად არ ქცეულა. მისი ციციხელი კერები მრავლად მოიპოვება, გაფანტულია ხალხში, სოფლად თუ ქალაქად. ჯერჯერობით იგი წარმატებით იცავიებს მასობრივი სანდუგობრივი საშუალებების სტანდარტიზებული პროდუქციის შემოკრევის. ეს კერები უნდა გაავალდებოთ და მოვამრავლოთ. გვეყოფა დაუსრულებელი ლაპარაკი ხალხური შემოქმედების მნიშვნელობის შესახებ. ყველასათვის ცხადია, რომ ხალხური მუსიკის მეურვედ, სხვებთან ერთად, მხატვრული თვითშემოქმედება უნდა იქცეს. გამართეთ კონკურსები ხალხური სიმღერის უცნობი ნიმუშების გამოძიებებსა, აღმოჩინებასა და საუკეთესო შესრულებასზე — ნახეთ რა საყოფიერო მოსავალს მოიძიებთ დახმარებით ხალხური სიმღერის მოყვარულებს პედაგოგიური ფირფიტებით და შედგენი აქაც არ დაყოვნებს. ფართოდ გაუღეთ ხალხურ სიმღერას სკოლის კარები და იგი მოზარდათვის აუცილებელი სულიერი საზრდოს მნიშვნელობას შეიძენს.

დაიხ, ჩვენი ბედნიერებაა, რომ ქართული სიმღერა კიდევ ქვერს ქართული კაცის ბუნებაში, რომ იგი მისი სული და ხორცია, არსებითი და მნიშვნელოვანი, ჩვენი აზროვნებისა და ახალი შემოქმედებითი პროცესების საიმედო დასაყრდენი. ყველაფერი ის, რაც ამ საინტერესო სფეროს ეხმარება, აძლიერებს და უერთდება მას — ჩვენი „მხატვრული ბალანსის“ აქტიური მხარეა და იგი მუდამ მხარდაჭერას ჰპოვებს ჩვენი კულტურის გულშემატკივართა შორის.

მაგრამ (ესეც უკვე აღვინიშნა) დღეს მის გვერდით ვითარდება ეროვნული კულტურის სხვა სექტორებიც, რომლებშიც უფრო თვალსაჩინოა ინტერნაციონალური კავშირები და რომლებშიც ბევრი სახალხო მკვიდრდება. აქ ისეთი მოვლენებიც იჩენს თავს, რომელთაც გაშუალებული კავშირები აქვთ ხალხურ შემოქმედებასთან. ანდა, როგორც ვთქვით, დამოუკიდებელი არიან მისგან. ჩვენ ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქმის ეს „უცხო სხეული“ თავისთავადი და ავტონომიურია და რომ იგი თითქმის საყრდენს უჭნის საკუთრივ ეროვნულს, არა, მათ შეხების მრავალი წერტილი გააჩნიათ და

მათ შორის „ნივთიერებათა ცვლის“ პროცესი. მათი ურთიერთობა — რეალობა და ყველაფერი იმაზე იქნება დამოკიდებული, შესძლებს თუ არა ავთენტურ-ეროვნულ ეპოქას არ ჩამორჩეს, დროის მიერ წამოჭრილი ამოცანების საპასუხოდ აუცილებელი მოქნილობა და პოტენცია გამოამჟღავნოს.

საქმის ვითარება ჩვენ არც ისე უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქმის ქართული მუსიკის ყოველი ახალი მოვლენა ზედა მავალ ხაზზე დევს და თითქმის იგი აუცილებლად ამტკებს ადრე მიღწეულს. არც ჟანრის და არც ცალკეული შემოქმედლის განვითარებაში გვიანდელი გარდაუვალად არ ხსნის ადრეულს. „აბესალომ და ეთერი“ ჟანრის სათავესთან შეიქმნა, ა. ბალანჩიშვილის სიმფონიის მნიშვნელობა დროს არ გაუზუნიება, შ. შველიძის „ზედადური“ — ალბათ ყველა მუსიკოსი დამთვანხმება — ქართული სიმფონიური პოემის საუკეთესო ნიმუშია. ს. ცინცაძის მინიატურებს დრომ ვერაფერი დააკლო, მიუხედავად კომპოზიტორის ინტენსიური ევოლუციისა. იმ პრინციპებმა, რომელთაც თავი ა. ბალანჩიშვილისა და ვ. ჭაბუკიანის „მოთბის გულში“ იჩინა, ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაცოცხლებელ ძალის მნიშვნელობას ინარჩუნებს მისი შემდგომი განვითარების რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე. ა. მაჭავარიანის რამდენიმე ვოკალური მინიატურა და მათ შორის „მეტა მზის სახე“ — ამ ჟანრის საუკეთესო მიღწევასთან რიცხვს განეკუთვნება. სიმღერაზე ამბობენ, იგი დღევანდელი დღის ხელოვნებაა, პეპელასავით ლამაზი და მასავით ხშირად დღემოკლე, მაგრამ რ. ლალიძის საუკეთესო სიმღერებს ქედრადობის მიმზიდველობა არ დაუკარგავს, ჩვენი ხალხის ძალ-რბილში გაჯდა, მისი მუსიკალური ცნობიერების გარკვეულ ფენაში დაისადგურა.

ამასთან ერთად, ხელოვნების წინსვლამ ისეთი მომენტებიც იცის, რომლებიც თავისი შექმნის დროს ვერ გაცდა, რომელთაც იმთავითვე მცირე ანდა არავითარი ღირებულება არ ჰქონია, რომელთა მნიშვნელობაც კომპოზიტორის ბიოგრაფიისთვის უფროა საინტერესო, ვიდრე კულტურის საერთო მასშტაბისათვის. კარგია, თუ თავის დროზე მაინც მათ რაიმე სიხლის დამკვიდრებას შეუწყვეს ხელი, კარგია თუ მათ ცალკეულ ელემენტებს მუსიკალური ცნობიერების ჩამოყალიბებისათვის რაიმე როლი უთამაშნია, კარგია თუ მათ იმ ექსპერიმენტის როლი მაინც ითამაშეს, რომლის ეფექტიც შემდგომ მოვლენებში მაინცაა გათვალისწინებული.

რისთვის მოგვიხდა ამ სიტუაციის შესახებ ლაპარაკი? ჩვენ დროში საკმაოდ განვითარდა გრამფირფიტების მრეწველობა, ადვილად კეთდება ნაწარმოებები ჩანაწერები, ხშირად თვით მათი საკონცერტო შესრულებისას. და თუ ისე მოხდა, რომ პირველი შესრულება უკანასკნელია, ჩანაწერების მრავალჯერადი გამოცემა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. სამწუშაროდ, ისეთი მუსიკა, რომელიც „მორალურად მოძველდა“ და მსმენელისათვის აღარავითარ ინტე-



რეს აღარ წარმოადგენს, საკმაოდ დიდი რაოდენობით ჟღერს რადიოგადგომებიდან. მე ვიცი რადიოს მუშაკთა თავადებულ შრომის შესახებ ქართული მუსიკის პროპაგანდისათვის, მე ვიცი, რომ მათი ყურადღება არც ერთ ღირს-შესანიშნავ ქმნილებას არ აკლდება. მაგრამ ყოველდღეურად ეთერში გადასაცემად მათ უზომოდ ბევრი მუსიკა სჭირდებათ, რადგანაც, თუ არ ვცდები, მარტო მუსიკისათვის განკუთვნილი საათების რაოდენობა 16 აღწევს და ქართულ მუსიკას ამ დროის საკმაოდ დიდი წილი ეთმობა.

მსმენელობათვის ბრძოლაში რადიოსა და ტელევიზიის როლის გადაფასება ძნელია. ცოცხალ გამხელელი სჯობს, ამ მხრივ ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი, საჭიროა უფრო მეტი გამოცდილებათა, მუსიკის უფრო თანამიმდევრული და თანამედროვე საზოგადოებრივი ინტელექტუალური მსმენელისათვის, თანამედროვე საზოგადოებრივი ინტელექტუალური მსმენელისათვის, მაგრამ სოციოლოგიური გამოკვლევების გარეშე მსმენელს რეალურად ვერ გააცინებთ, ალღის ვერ აწვდებთ იმას, რა იზიდავს მას ტელე თუ რადიოგადგემაში და რა აიძულებს გამოირთოს ისინი. მსმენელთა კონფერენციები, მსმენელთა ანკეტები, მსმენელთა და მუსიკოსთა შეხვედრები მრავალ მაგადსთან, დისკუსიები მუსიკალურ-საგანმანათლებლო-პრობლემაზე, რომლებიც ჩვენ ელემენტარული პედაგოგიური საკითხების განმარტებას გაუძღვებიან — ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ სურვილების სფეროს ეკუთვნის, ჯერ კიდევ გილის თავის დროს.

მაგრამ ერთი რამ კი ნათელია: ესთეტიკურად ნეიტრალურის, უსარისხოს პროპაგანდა დამუშავებია. მართალია მძიმე მდგომარეობაა — ამ ნაწარმოებთა უკან ცოცხალი ავტორები დანაწილები და გამოცდილება გავრცელებული, რომ მას თავისი ინტერესების დაცვის უნარიც გააჩნია და საბრძოლო ტემპერამენტიც. მაგრამ თუკი პირადულსა და საზოგადოებრივ ინტერესს შორის საკონფლიქტო სიტუაცია შეიქმნება, დაე, ისევ უკანასკნელმა აჯობოს — საქმისათვის, კულტურის წინსვლისათვის ეს უკეთესია. „დრო განსჯისო“, ეს აფორიზმი შეიძლება ჰქვიათ ადამიანმა შემოფთაფლას, მაგრამ იგი პასიური მოცდის ფორმულაა. ჩვენ კი დროსთან აქტიური დამოკიდებულების მომხრეები ვართ. თუ დროს დავგნებარებთ უღირსი ჩამოიფრთხოს, მაშინ იგი უფრო დიდ მანძილს გაივლის, უფრო ღრმა და საინტერესო შინაარსით დაიტვირთება, მეტ ღირებულებას შეიძენს.

ქართული მუსიკის მერმისი იმისაგან დიდადაა დამოკიდებული, რთავლისწინებენ თუ არა კომპოზიტორები მსმენელს, რაორთი შემოქმედებითი პროცესის აქტიური, ქმედითი ძალას. რასაკვირველია, თანამედროვე მსმენლის ზნეობრივი ინტელექტუალური თავისებურებანი მუდამ ერთ ადგილზე არ არიან. მის განვითარებას ხელს უწყობს ჩვენს ქვეყანაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება. მაგრამ ამ პროცესში მუსიკამ თავისი წვლილი უნდა შეიტანოს. მან მსმენელს სინამდვილის „გაგება“ უნდა შესწავლოს, სილამაზისადმი სიყვარული უნდა დაუნერგოს მას. მუსიკამ მსმენელში შემოქმედებითი ნატურა უნდა გახსნას. ეს არის მისი ყველაზე საპატიო მისია და ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაც მხოლოდ ამ საზომით შეიძლება იქნეს შეფასებული.

რასაკვირველია, ყველა ნაწარმოებისაგან და ერთიანი

ზომით ვერ მოითხოვ სოციალურ-ფსიქოლოგიური მატაკის აქტუალობას. მხატვრულ პროდუქციას მხოლოდ „ცხელი უბნები“ არ ქმნის. კვლავაც, ალბათ, ბევრი დაიწერება მუსიკა, რომელიც უფრო ლოკალური მიზნების განხორციელებისათვისაა მოწოდებული ადამიანი უსაზღვრო და მუსიკა ხშირად მისი ემოციური ცხოვრების მხოლოდ ცალკეული მხარეების ასახვით მკაფიოდდება.

ბოლოს და ბოლოს, ინტიმური ცხოვრების აღბეჭდვისას მუსიკას არა ერთი და ორი გამაჩრავება უზენაშია. მეტიც, ისიც მომხდარა, რომ სუბიექტური მანიერების ასახვის კომპოზიტორის დიდი ნოვატორული ალღო გამოუჩენია და მუსიკალური ხელოვნება ახალი მხატვრული სახეებით, განწყობილებებით და თემებით გაუმდიდრებია. დებუისი-ნოვატორი მისი ფოკალური და საფორტეპიანო მინიატურებიდან იწყება. ინტიმური ცხოვრების წვდომის იშვიათი ძალითაა აღბეჭდილი მუხრეტისა და მუხმანის სიმღერები და საფორტეპიანო პიესები. ასეთ მუსიკასაც დიდი საარსებო მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების განვითარებისათვის.

ჩვენშიც ბევრი საინტერესო ნიმუში შექმნილა, რომელშიც ადამიანური ურთიერთობების პოეზიაა გადმოცემული, რომელშიც ჩვენი ცხოვრების ფერადოვნებაა აღბეჭდილი, ჩვენი ბუნებისა და, ბოლოს, ჩვენი დედაქალაქის კოლორიტი გამოსჭვავს. ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის გ. ცაბაძის სიმღერებში სწორედ ეს სიმებაა აფერებელი. „იი, იმ მოაზრდა“, „მინდა გაკოცო, მაკოცო“, „თბილისური სერენადა“, „ახალი მუხამაზი“, „ხელოვნება“ და მრავალი სხვა მისი სიმღერა ლირიკული სიბოროტაა გამსჭვალული. გვიხიდავს გრძნობრივებით, უშუალოებით, მე გიტყვით, ინტიმური ურთიერთობების დამასახიანებელი სიწმინდე, მელოდიური სისასხით, მისი ღია ექსპრესიით.

მაგრამ დღევანდლობა, ამასთან ერთად, დიდ სოციალურ-ფსიქოლოგიური ჟღერადობის მუსიკას ითხოვს. დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის, რაც მთლიანად კაცობრიობის წინაშე დგას, დღეს ზნეობრივი პრობლემატიკა ვერ შემოიფარგლება მხოლოდ ინტიმური სფეროთი, მასში პირადულისა და სოციალურის ისეთი კავანძები წარმოქმნილა, რომელთა გახსნაშიაც ხელოვნებამ თავისი სიტყვა უნდა თქვას. ისტორიზმი, ფართო სოციალური ხედი, აქტუალური საზოგადოებრივი ცხოვრების კონტექსტში ჭერტა—აი, რა ამოცანა დგას ხელოვნებისა და კერძოდ ქართული მუსიკის წინაშე, და ამ ამოცანის საკადრის გადჭრა განაპირობებს მის მნიშვნელობას ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი ლაპარაკი მუსიკაზე, როგორც სულიერ აუცილებლობაზე, სწორედ მაშინ შესაძლებელი იგი ვიწრო-პორპორაციული მასშტაბების დაძლევისა და მაშინ თავისი ადგილის დამკვიდრება დიდ საზოგადოებრივ სარბიელზე.

ინტელექტუალური
სიყვარული
უნივერსალი

ნ ა რ კ ე ე ე ე ბ ი თ ბ ი ლ ი ს ი ს ქ ა ლ ა ქ ი მ შ ე ნ ე ბ ლ ო ბ ი ს ი ს ტ ო რ ი ი ღ ა ნ

თენგიზ კვირკველია

„ქალაჩა წარსული ყოველგვარ ვითარებაში
ყველასათვის არაქვეულებრივად საინტერესო
ეპოქად დარჩება, ვინაიდან იგი უფრო მაღალი
განვითარების მქონე ყოველივე გვიანდელის
საფუძველს წარმოქმნის.“

ფ. ენგელსი. „ანანი. დიუჩინი“-ი.

მანამდღემდე ადამიანი მძაფრად გრძნობს, რომ იგი ცხოვრობს არა მხოლოდ სივრცობრივ განზომილებებში, არამედ დროის დინებაშიც. იგი სწავლობს თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელ ახალ მოვლენათა აღქმასა და გაგებას და ამავე დროს ცდილობს იყოს გულმოდგინე პატრონი ყოველივე საუკეთესოსი და საინტერესოსი, რაც კი შეგვჩნა კაცობრიობამ ქვისა და ატომის ხანების შუალედში.

ჩვენი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელია მზადრი ინტერესი ისტორიის ძეგლებისადმი. ეს მოვლენა შემთხვევითი როდია. იგი მოწმობს კულტურის, ხალხის თვითშეგნების ახალ აღმავლობაზე, საბჭოთა ადამიანის მდიდარ სულიერ ცხოვრებაზე. შესაძლოა პარადოქსად მოგვეჩვენოს ეს გარემოება. მაგრამ რაც უფრო მეტად მიიღწევიან ჩვენი აზრები მომავლისაკენ, რაც უფრო სწრაფად ვითარდება მეცნიერება და ტექნიკა, მით უფრო ფართო ხდება ინტერესი წარსულისადმი.

შეუძლებელია ქალაქების მომავალი გაანათავისუფლო წარსულისაგან. გვსურს ეს თუ არა, ისტორია იარსებებს შენობასთან ერთად. იგი იარსებებს ქალაქში, თუნდაც სრულიად ახალგაზრდაში, მითუმეტეს ისეთ უძველეს ქალაქში როგორც თბილისი.

ჩვენ ყოველდღე ჩავევლით ქალაქთან შესისხლბორცებულ ნაცობ შენობებს და, ხშირად, თანამედროვე ცხოვრების მაღალტემპთან ფერხულში ჩაბმულნი, არც კი შევჩერდებით, არც კი შევანელებთ ფეხს, რათა შენობაზე ამოვივითხოთ ჩვენი ქალაქის ქვის მატრიანეს კიდევ ერთი ფურცელი.

უთავაზობთ ზოგიერთი მკითხველისათვის მივიწყებულ, ზოგიერთისათვის კი ალბათ უცნობ სტრიქონებს ჩვენი დღე-ღამეების ცალკეული უბნების ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან.

I. ლენინის სახელობის მოედანი

თბილისის მთავარი მოედანი არტუშ შორეულ წარსულში ქალაქის გალანის გარეთ მოქცეულ უკაცრიელ ადგილს წარმოადგენდა. გალანის დახსლოებით დღევანდელი მოედნის აღმოსავლეთ მხარის განაშენიანების ხაზს (ოდნავ სიღრმეში) გასდევდა და ქვევით პუშკინის ქუჩის სწვრივად ეშვებოდა. იმ ადგილზე კი, სადაც დღეს ლესელიძის ქუჩა ერწყმის მოედანს, ქალაქის ერთ-ერთი მთავარი („კოკრის“) კარიბჭე იყო. ამ ადგილს, ისევე როგორც დღევანდელი რუსთაველის პროსპექტის დასაწყისის ირგვლივ განლაგებულ ტერიტორიას, გარეთუხანს უწოდებდნენ. მინდორს ავანანთ ხევი (სალალაის ხევი) სერავდა. ხევის სალალაის ფერდობიდან წამოსული ნიაღვარი ჩაუყვებოდა მტკვრისაკენ.

მოედნის დღევანდელი მოშენება, ერთი ორი ნაგებობის გარდა, გასულ საუკუნეშია ჩამოყალიბებული და სტილისტურად საკმაოდ ჭრელ სურათს ქმნის.

მეტყვამეტყ საუკუნის ქართველი ისტორიკოსის პლატონ იოსელიანის ცნობით დღევანდელი მოედნის ჩრდილოეთ მხარეზე, დაახლოებით იმ ადგილზე, სადაც ამჟამად ხელოვნების მუზეუმი, მე-17 საუკუნის მიწურულს მეფის ქარვასლა მდგარა. იგი საკმაოდ დიდი ზომისა ყოფილა და ოთხმოცამდე სადგომს მოიცავდა. მისივე ცნობით, ქარვასლა თურქებს დაუნერგვიათ 1724 წლის შემოსევისას. ამ ქარვასლის დაღეგმარებასა თუ გარე სახეზე სხვა არავითარი საბუთი არ მოგვეპოვება. იგი ნაჩვენებია არ არის არც ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ თბილისის 1735 წლის გეგმაზე.

ვახუშტისა და მე-18 საუკუნის 80-იან წლებში შედგენილ თბილისის გეგმაზე მოედნის ტერიტორია სამხრეთიდან და



ჩრდილოეთიდან ბაღულობა გარშემორტყმული. ვახუშტის გეგმით აქ არის მეფის, დედოფლის და მამასახლისის ბაღე-
ბი, ხოლო პიშჩეების 1785 წლის გეგმაზე მეფისა და დე-
დოფლის ბაღებს გარდა გიორგი ბატონიშვილის ბაღიც არის
აღნიშნული. ვახუშტის ბაგრატიონის ამ დავლებში ერთად-
ერთი შენობა აქვს ნაჩვენები, რომელსაც იგი „ბეჟანის ქარ-
ვასლას“ უწოდებს. იგი დაახლოებით იქ იდგა, სადაც დღეს
ქალაქის ადმსკომის შენობაა. ვახუშტის მიერ ნახსენებ
ფორეულათნ ბეჟანს და მის მძას ვრცელი ბაღები ჰქონიათ
ფარეულის შიგნითაც. 1800 წლის გეგმაში კოჯრის კარიდან
თითქმის დიდმის კარამდე (დღევანდელი ვერცხლის ქუჩის
ბაღაწყისი) გალავანს მიტანაშეხულია საცხოვრებელი სახ-
ლები და მცირე სახელობითაა.

მოედნის ინტენსიური განაშენიანება მე-19 საუკუნის
პირველ მეოთხედში დაიწყო. იმდროინდელ შენობათაგან
ჩვენამდე მოაღწია 1824 წელს აგებულმა კაპაჩიის არმიის
შტაბმა. შენობის არქიტექტურა რუსული კლასიციზმის ნიმუ-
შებს ატარებს. მოედნის მოპირდაპირე მხარეს, გალავნის
სწვრივად ერთ-ორ სართულიანი საცხოვრებელი სახლები
შენდებია, იმ დროინდელი თბილისისათვის დამახასიათებელ
მედიდული აივნებით, რომელთაც აუკურული ორნამენტული
შემკობილი მოაჯირეები და ტიშანები ამშვენებდა. ერთ
ასეთ სახლში, რომელიც ყოფილ ბავშვთა უნივერსიტეტის ად-
გილას იდგა, 1829 წელს დიდი რუსი პოეტი ალექსანდრე
პუშკინი გაჩერებულა. ეს სახლები მე-19 საუკუნის მეორე
ნახევარში სხვა ნაგებობებმა შეცვალა, რომელთა დიდმა
ნაწილმა ჩვენამდე მოაღწია.

1825 წელს იაკობ ზუბალაშვილი თურქესტანიშვილის-
გან გამოსყიდულ მიწის ნაკვეთზე მოედნის ჩრდილოეთ მხა-
რეზე სასტუმროს აშენებს. ოდნავ მოგვიანებით, 1838 წელს
შენობა საეკლესიო უწყებამ შეიძინა სასულიერო სემინარი-
ისა და სინოდის გასანათავსებლად. დღეს ამ შენობაში ხე-
ლოვნების მუზეუმია. იგი ეკცხოველის და პუშკინის ქუჩე-
ბის გადაკვეთაზე მოქცეული და მთავარი ფასადით მოედან-
ზე გადის. ეს შენობაც რუსული კლასიციზმის ფორმებშია
აგებული.

ამ ორი შენობის — შტაბისა და სასტუმროს მშენებლო-
ბით თითქოსდა უნდა გამოკვეთილიყო ერთიანი ანსამბლის
შექმნის იდეა. მაგრამ, ოდნავ ჩასახლები სტილისტური ერ-
თიანობა შედგომში აღარ განვიხილავთ და მოედნის
ნაირ-ნაირი ელექტიკური შენობებით მომწინა.

იმ ადგილას, სადაც დღეს მცირე სკვერია შემორჩენილი,
მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში და შემდგომშიაც გასას-
ხილავ მთლიანი შეშით დატვირთული შენობების გასაჩერე-
ბელი იყო. კვირაობით მოედანზე დიდი ბაზრობა იმართე-
ბოდა. 1885 წელს აქ ხეივანი გაშენდა, რომლის ნაწილი
დღესაც ამშვენებს აქაურობას. ალექსანდრე პუშკინის ბიუს-
ტი კი ამ ხეივანში მოქანდაკე რ. ხუდოროვიჩმა დადგა 1890
წელს.

1829 წელს რუსი ჯარის მიერ თურქეთთან ომში ერევ-
ნის ციხე-ქალაქის დაცვაშეკრის აღსანიშნავად მოედანს
ერვნების სახელი უწოდეს. რუს ჯარის პასევიჩი სარდლობდა
და ამიტომ ხშირად მას პასევიჩი-ერევნელის მოედნისაც
უწოდებდნენ. ამის შემდეგ მოედანმა რამდენჯერმე იცვალა
სახელი.

გასული საუკუნის შენობათაგან, რომელთაც ჩვენამდე ვერ
მოაღწიეს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია თეატრის და ქარ-

ვასლის ნაგებობა, იგი საკმაოდ მონუმენტური იყო და მთლიან
ტონობდა მაშინდელ ერევნის მიედნის სიერეში. არქიტექტო-
რთ კოვანი სკუდირის პროექტით თეატრის საფუძველი
1847 წელს ჩაყარა. 1851 წლის 12 აპრილს იგი სახეი-
მოდ გახსნეს. შენობის დაგეგმარების თავისებურება მუ-
ნებლობის პირობებით იყო ნაკარნახევი. მეფის ხაზინა უარს
ამბობდა თეატრის მშენებლობისათვის საჭირო სახსრების
გაღებაზე. გამოსავალი მანაც მოიძებნა. მიმართეს კერძო
პირებს იმ პირობით, რომ თეატრის გარდა შენობის დიდ
ნაწილში საკაზოები მოთავსდებოდა. ამასთან, მაღაზიები
ამ პირების კერძო საკუთრებაში რჩებოდა, ხოლო თეატრი
კი ქალაქს გადაეცემოდა.

შენობის გეგმა წარმოადგენდა მართკუთხედს, ზომებით
47 მ. × 78 მ. შენობა ოთხსართულიანი იყო. მიწის დონის ქვე-
ვით, განლაგებული სართულები და ნაგებობის პერიმეტრზე
მოხვედრილი სათავსები საფარო საწყობებს, მაღაზიებს და და-
რქსებულუბებს ეკავა (აქ 44 მაღაზია იყო თავმოყრილი). თეატრ-
ის კი შუალედ მოცულობაში იყო განთავსებული. პარტერი,
ლოჯიების ორი იარუსი და ქანდაკა 700 მაყურებელს იტევ-
და. შენობის გარე არქიტექტურა და ინტერიერის მხატვრულ-
ლი საზე სრულიად სხვადასხვა იყო. ფასადების დამუშავებ-
ლას ჯოვანი სკუდირმა კლასიკური (რენესანსის ეპოქის)
მოტივები გამოიყენა. ინტერიერები კი იმ დროს თბილის-
ში მყოფი ცნობილი რუსი მხატვრის გ. გაგარინის ესკიზე-
ბით შესრულდა. გაგარინმა ჩანაფიქრს სასურველად გ. წ.
„აღმოსავლური“, „გერმანიკური“ სტილი დაუდო (სტალა-
ქტიკები, არაბესკები და ა. შ.). უნდა ითქვას, რომ გ. წ.
„აღმოსავლური“ თუ ცრუ მაგრიტანული სტილი იმ დროს
თბილისში აშენებულ ზოგიერთ სხვა შენობის გარე და ში-
და არქიტექტურაშიც ხვდებით.

თანამედროვენი აღტაცებულ შეფასებას აძლევდნენ თეატრ-
ის შენობას. რუსი მწერალი გ. სოლოგოვი, რომელიც დი-
დხანს ცხოვრობდა თბილისში, წერდა: „თბილისში ერევნის
მოედანზე აგებული თეატრი თავისი შიდა მოპირკეთებით
ტოლს არ დაუდებს არცერთ სხვა თეატრს. უსულო კალმით
არ გამოითქმება ახალი დარბაზის იველური მოპირკეთე-
ბის უდიდესი მშვენიერება და კომპოზიბა. იგი აღმოსავლუ-
რი ნახატების საფუძველზე შექმნილ მინაწერებისაგან შედ-
გენილ სამაჯურს წააგავს.“ შემდეგ მწერალი ასეთივე
აღფრთხილებული კლითი განხატობის შენობის აღწერას.
ალექსანდრე დიუმა, რომელიც 1879 წელს ეწვია თბი-
ლისს, აღნიშნავდა: „რეში ცხოვრების მანძილზე მე თითქმის
ყველა თეატრს მოვინახულე, მაგრამ არც ერთი მათგანი
ვერ შევიტრება სილამაზით თბილისის თეატრს“—ო.

თეატრს არსებობის მეტად ხანმოკლე ისტორია აქვს —
ოცდასამი სუზონი. 1874 წლის 11 ოქტომბერს, როდესაც
თეატრში ოპერა „ნორმა“ მიდიოდა, შენობას ხანძარი გაუ-
ჩნდა და დაიწყო. ამის შემდეგ თეატრი აღარ აღდგენილა,
შენობა მთლიანად ქარვასლას დაეთმო. ქარვასლა მოედნის
შუაგულში იდგა და მას რამდენიმე ქუჩად ყოფდა. ერთ-
ერთ მათგანზე „კონსანს“ გაჩერდა იყო.

გასული საუკუნის 80-იანი წლებისათვის მოედანი ძი-
რითადად მოშენებული იყო. 1876 წელს ინტ. ი. იაკოვლევის
პროექტით გადაკეთდა შტაბის გვერდით მდგარი შენობა,
სადაც სასტუმრო „Kavkaz“-ი მოთავსდა. შენობამ დღემდე
დგა. დაახლოებით მავე დროს არის აშენებული
სახლი მოედნისა და სალაღოკის ქუჩის (დღევანდელი —



კიროვის) კუთხეზე, რომელიც შემდგომში ასევე სას-
ტუმროდ („ინტერნაციონალი“) გადაკეთდა. ახალი შე-
ნობები ჩნდება მოედნის მოპირდაპირე მხარეზეც, გასუ-
ლი საუკუნის შუა ხანებში აფეთქებული ქალაქის გალავნის
ხაზის სწორედად. ამჟამად მთვან თავისი მასშტაბით გა-
მოირჩევა ყოფილი „ბავშვთა სახელოსნო“ შენობა, რომელიც
თავდაპირველად „თბილისის პასაჟის“ სახელწოდებას ატა-
რებდა. იგი 1901 — 1902 წლებში ააშენეს არქიტექტორის
მიმეივიჩის პროექტით. 1935 წელს არქიტექტორმა ნ. ნეპ-
რინცევმა შენობას სართული დააშენა.

მოედნის ერთი მხარე მთლიანად უკავია კოშკით დაგ-
ვირგვინებულ თბილისის საბჭოს აღმასკომის შენობას. იგი
აშენდა გასული საუკუნის 30-იან წლებში და ამის შემდეგ
რამდენჯერმე გადაკეთდა. 1879 წლიდან ამ შენობაში ქალა-
ქის უფროსი პოლიციებისტერის კანცელარია და პოლიციის
განყოფილება იმყოფებოდა. 1878 წელს გამოცხადდა კონ-
კურსი შენობის „საქალაქო სახლად“ („городской дом“)
გადაკეთების პროექტზე. კონკურსზე გამარჯვა არქიტექტორ
შტერნის პროექტმა. გარე არქიტექტურაში ასახულია იმ
დროისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია ე.წ. „ეგზოტი-
კური“ სტილის შექმნისა. საინტერესოა, რომ როგორც ძვე-
ლი პოლიციის შენობის ასევე ახალი ნაგებობის არქიტექ-
ტურაში კოშკი ბატონობდა. პირველ შემთხვევაში სახანძრო
საებგუროს როლს ასრულებდა, მეორეში — რატუმას ტრა-
დიციულ არქიტექტურულ ატრიბუტს წარმოადგენდა. 1910
წელს შენობა დააშენეს, ხოლო 1912 წელს გაფართოვეს.

რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე მოედანი კეთილ-
მოუწყობელი იყო. თანამედროვეთა მოწმობით წვიმიან ამინდ-
ში აქ გაუვალი ტალახი, ხოლო მშრალ ამინდზე წარმოუდგენე-
ლი მტვერი იყო. მოედანზე საკვირაო ბაზრები ეწყობოდა
მოედნის სამხრეთე მხარეზე ეკ იმპროვიზებული „ბირჟა“
შედგებოდა ხოლმე. საღამოობით აქ თავს იყრიდნენ ვაჭრე-
ბი და ხელოსნები სხვადასხვა სახის სავაჭრო გარეგნისათვის,
მხოლოდ გასული საუკუნის 70-იან წლებში დაიწვეს მეცირე
სამუშაოები მოედნის კეთილმოწყობისათვის. აგურის გამა-
რით გადაიხურა ავანთან ხევი. ამ კოლექტორს ნიაღვრის
წყლები სალაღავის ფერდობიდან მტკვარში გადაყავდა
(ახლანახ, ბარათაშვილის ქუჩის რეკონსტრუქციასა და კო-
ლმურნეობის მოედანზე მიწისქვედა გადასასვლელის მოწყ-
ობისას გაიხსნა ამ კოლექტორის ნაწილი). 1884 წელს
ერევნის მოედანზე ბაზარი გააუქმეს (იგი ვერის დაღმართზე
გადაიტანეს). 80-იან წლებში, როგორც იქნა, მოედანი ქვა-
ფენილით დაიფარა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ოცდაათი-
ან წლებში დაიწყო მოედნის ძირფესვიანი რეკონსტრუქცია.
1934 წელს დაიწყო ქარვასლის მონუმენტური შენობა
და მის ადგილას დემონსტრაციებისა და პარადების ჩასატა-
რებლად ვრცელი ტრიბუნები ააგეს. პროექტით ტრიბუნები
ლენინის ძეგლის თავისებურ კავრცხლებად იყო ჩაფიქრე-
ბული, მაგრამ პროექტი ბოლომდე არ განხორციელდა. 1938
წელს მოედნის ცენტრში მოშალეს და ახალი ტრიბუნები
ააგეს აღმასკომის მოპირდაპირე მხარეს, სკვერის პირველ (ეს
ტრიბუნებიც ასევე აიღეს 50-იან წლებში). მოედნიდან
აიღეს ტრამვას სახეები. დღეს არ შეიძლება სინანული
არ გამოეთქვათ ქარვასლის მონუმენტური შენობის დანგრე-
ვის გამო, მაგრამ ოცდაათიან წლებში ასე მძაფრად არ
მდგარა გასული საუკუნის თბილისური ნაგებობების შემონა-

ხვის საკითხი. დღესაც მოედნის ბეტონის ზედაფენში
ჩამალულია აგურის მაღალი კოლექტორი და ქარვასლის
თაღებითა და კამარებით დახურული ვრცელი სარდაფები.
გამორიცხული არ არის, რომ მომავალში თბილისელები მათ
გაწმენდნენ, კვლავ გამოავლენენ და გამოიყენებენ. დღეს
ხომ მრავალი ძველი ქალაქი ცდილობს მიწის ქვეშ განალა-
გოს ზოგიერთი დაწყებულია და ამისათვის ხშირად იყე-
ვება მიწის ზედაპირის ქვევით შემორჩენილ ნაგებობათა ნა-
შთებს.

1956 წელს, 21 აპრილს საზეიმოდ გაიხსნა ვ. ი. ლენინის
ძეგლი (მოქანდაკე ვ. თოფურაძე, ვ. ჯაფარიძის მონა-
წილობით; არქიტექტორები: გ. მელქაძე, კ. ჩხეიძე, კ. ხეჩი-
ნაშვილი, შ. ყავლაშვილი). ძეგლის სიმაღლეა (პოსტამენ-
ტთან ერთად) 18,5 მეტრი, თვით ფიგურისა — 7,5 მეტრი.

დღის წესრიგშია ლენინის მოედნის შემდგომი რეკონსტრუქცია. სხვადასხვა დონის არქიტექტორების მიერ არავითარ
პროექტი იყო შემთავაზებული. მოედანი შუასაუკუნოვანი
ბიზნოსის, მე-19 საუკუნის სალაღავის და ახალი ქალაქის მი-
ჯანსაღი და მისი რეკონსტრუქცია მძაბურულად
კომპოზიციურად მეტად რთულ პრობლემას წარმოადგენს.

II. რუსთაველის პარკისძობი

თბილისი მხრებს შლის, ფართოვდება, სიმაღლეში იზრ-
დება. ჩნდება ახალი ქუჩები, მოედნები, მაგრამ რუსთაველის
პროსპექტი კლავიანდებურად თბილისის მთავარ და ერთ-ერთ
ულანებს ქუჩად რჩება. ხელების შენაცვლება, მასტკაბური
განაშენიანება, უხვი გამწვანება მზით აღესილ ქუჩას განუ-
მეორეველ ემსხინებეს.

პროსპექტის ნაირსახეობა არქიტექტურაში ადვილად
იკითხება მისი ჩამოყალიბების ძირითადი ეტაპები. ქუჩის
ინტენსიური განაშენიანება მე-19 საუკუნეში დაიწყო, როდ-
ესაც თბილისმა მძაფრად იწყო ზრდა ჩრდილო-დასავლეთი-
საკენ.

ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ თბილისის
1735 წლის გეგმაზე დღევანდელი პროსპექტის ხაზზე დიდ-
მის გზა გადიოდა, რომელიც ქალაქის გაღავნის კარიბჭეს-
თან იწყებოდა. მხოლოდ ამ გზის აღმოსავლეთით, ფერდო-
ბზე აწესდ ადინშული ვახუშტის დასახელებული უბანი ე.წ.
„გარეთუბანი“. ეს უკანასკნელი ვრცელდებოდა დღევანდ-
ელი პროსპექტის, ლენინის მოედნის, კოლმურნეობის მოე-
დნისა და ჯორჯიაშვილის ქუჩას შორის. გზის გასწვრივ
არსებულ დიდ შენობათაგან ვახუშტი აღნიშნავს არაგვის
ერისთავის სასახლეს და წმინდა გიორგის სახელზე აგე-
ბულ, გალავნებით შემოზღუდულ სამ ეკლესიას: სომხეთის
(პაშა), კალოუზნისა და ქვაშვეთის, ქვაშვეთის წმინდა
გიორგის ეკლესია განაპირა ნაგებობა იყო გარეთუბანში.
ქაშთან ეკლესიას ამჟამინდელი საკრთველოს მეურნეობის
გვერდით მდებარე ტერიტორია ეკავა, იქ სადაც ახლა მა-
სპირი საცხოვრებელი სახლის კუთხის მონიერგებული
სვეტნარიანი ლოჯია ქმნის. კალოუზნის ეკლესიის ადგილას
დღეს რუსთაველის სახელობის კინოთეატრია. გზის გადაღ-
მა ეკ ვახუშტის გეგმაზე მხოლოდ ციციშვილების სახლია
ნაჩვენები (დაახლოებით ახლანდელი კავშირგაბმულობის
სახლის ადგილზე).

მეფე გიორგი მეთორმეტესთან შეთანხმების საფუძველზე
1799 წლის 26 ნოემბერს თბილისში შემოვიდა რუსეთის



გოლოვინის პროსპექტი. მარცხნივ
გვიძი ამილახვრის მიერ 1742 წ. აღ-
რინდელ ადგილზე აშენებული ქვა-
შენიშნის ეკლესია

ვერთა პოლკი, გენერალ-მაიორ ლაზარევის მეთაურობით. პოლკს თან ახლდა კვარტირმეისტრთა ნაწილის პორუჩიკი პიოტო, რომელსაც დავალებული ჰქონდა თბილისისა და მისი შემოგარენის გეგმის შედგენა. ჩუიკოს მიერ 1800 წელს შედგენილი გეგმა პირველია თბილისის გეგმათა შორის, რომელიც ინსტრუმენტული გაზომვის წესითა და მასშტაბითა შესრულებული. გეგმის ორიგინალი დაცულია მოსკოვში, ცენტრალურ სამხედრო-ისტორიულ არქივში. გეგმა ფაქტურად ასახავს გვიანფეოდალური ხანის თბილისის განაშენიანებას. როგორც ირკვევა, საუკუნის მანძილზე გარეთუბანში დიდი ცვლილებები არ მომხდარა. დიდმის გზის დასაწყისში კვლავ სამი ეკლესიაა აღნიშნული. აქ, ვახუშტის გეგმისგან განსხვავებით, დასავლეთ მხარეზე მეფის ბაღებია ნაჩვენები (ამ ბაღების მცირე ნაწილია შემორჩენილი პიონერთა სასახლის მიდამოებში). საცხოვრებელი უბნები კი გეგმის შედგენის დროისათვის თითქმის მთლიანად დანგრეული იყო ალა-შაჰმად-ხანის მიერ.

შემდგომ, 1802 წლის გეგმაზე მომავალი პროსპექტის დასაწყისში უკვე ნაჩვენებია დიდი ზომის ადმინისტრაციული ნაგებობა „Правительственные места“ დღევანდელი პიონერთა სასახლის ადგილას). იგი შიდა ეკლესიური მიმართულებით მდგარი ორი კორპუსისაგან შედგებოდა და რამდენიმე თვეში იყო აშენებული ადგილობრივი ოსტატების მიერ. 1807 წელს ამ ადგილას მთავარსარდლის ახალი სასახლის მშენებლობა დაიწყო. ამ დროს ქუჩას ოფიციალური დასახელება ჯერ არ გაჩნდა. მას „რუსეთისკენ მიმავალი გზა“ ეწოდებოდა. ამ გზის ინტენსიური განაშენიანება გასული საუკუნის ათიან წლებში იწყება. სასახლის მოპირდაპირე მხარეზე, ოდნავ ირბიდა, სტამბის და პაუბტკატის შენობა აიგო. სასახლის გვერდით კი შემად-

ლებზე (მთავრობის სახლის ზედა კორპუსის ადგილას) არსენალის მასიური კორპუსი შენდებოდა. 1828 წლის გეგმაზე ამ ადგილებში ორი მოედანია გამოკვეთილი — ნიკოლოზისა და ალექსანდრესი. პირველი მთავანი სასახლის წინ იყო მოწყობილი. ამ მოედნის ნაწილი დღეს საქართველოს ისტორიულ მუზეუმს უკავია. ალექსანდრეს მოედანი კი ქუჩის ნიშნულის გაცილებით დაბლა იყო, იქ სადაც დღეს 26 კომუნარის ბაღია გაშლილი. ნიკოლოზის მოედანი გასული საუკუნის ოციანი წლების ქალაქის მთავარ მოედნად ითვლებოდა. აქ სხვადასხვა სახის საუკიმო ცერემონიალები, აღლუმები, ფიერვერკები, დიდი ეწყობოდა ხოლმე. ორმოციან წლებამდე განაშენიანება ფაქტურად არ გაცდენია პაუბტკატის შენობას და დიდმის გზა ხეობით გადასერილი მიდამოებში მიემართებოდა. 30-იანი წლების ბოლოს გამოკვეთილი მშენებლობის ტენდენციის ზრდის ტენდენცია ამ გზასაც შეეხო. 1837-1839 წლებში აშენდა ვაჟთა გიმნაზია (ახლანდელი პირველი სკოლა). 1845 — 1847 წლებში არქიტექტორ სემიონოვის პროექტით ყოფილი მთავარსარდლის სასახლის ადგილას რუსული კლასიციზმის ფორმებში ააგეს ახალი სასახლე, რომელიც მოგვიანებით (1865-1867 წლებში) ძირფესვიანად გადაკეთდა.

მე-19 საუკუნის ორმოცდაათიან წლებისათვის პროსპექტი ორივე მხარეზე მოშენებული იყო ყოფილ მოსკოვის საგუ-მაგომდე (აწინდელი მოსკოვის ქუჩის დასაწყისი). ორმოციანი წლებიდან „რუსეთისკენ მიმავალ გზას“ მთავარმართელების გოლოვინის სახელი უწოდეს. ერთ-ერთ ფოტოზე, რომელიც ამ წარბის ახლავს, გოლოვინის პროსპექტის ერთი ძველი ჩანახატია ასახული (მეფის ნაცვლის სასახლე, არსენალი, გიმნაზია). ყურადღებას იპყრობს ნახატის წინა ხედი, სადაც თავისებურადაა გადმოცემული იმ დროის



თბილისისათვის დამახასიათებელი აღრევა აზიური და ევროპული ჩვევებისა, რაც იკითხებოდა ტანსაცმელსა და სხვა ატრიბუტებზე და ასევე ნათლად იყო ასახული ქალაქის არქიტექტურაშიც. და მართლაც, ნახატზე მოჩანს როგორც ანტიკების ქარავანი, ასევე ებელი, მხედრები და „ოთხცხენიანი კარეტა, ადგილობრივ და ევროპულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მოქალაქენი. ერთი იმდროინდელი მოწმობისა არ იყოს, მე-19 საუკუნის თბილისი იანუსს მოგვანებდათ, რომელიც „...ერთი სახით აზიისკენ იყო მიპყრობილი, მეორეთი კი — ევროპისაკენ“.

მიწის ნაკვეთები გოლოვინის პროსპექტის გასწვრივ მხოლოდ მეფის ნაცვლის განკარგულებით რიგდებოდა. ეს წესი არ შეცვლილა ქალაქის თვითმმართველობის დადგენის შემდეგაც. პროსპექტზე სახლდებობები მეფის მიხედვით, თავად-აზნაურობა, სამხედრო პირები. პროსპექტის კეთილმოწყობა ორმოციანი წლების ბოლოს დაიწყო. 1848 წელს იფინება ტროტუარები, გაშენდა ხეივანი. 1862 წელს გაიყვანეს წყალსადენი. წყალს მტკვრიდან ქაჩადნენ თბილისის ნაწიანით.

პროსპექტის განაშენიანება მკვეთრად იცვლის სახეს გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან. პროსპექტის გასწვრივ შენდება მონუმენტური საზოგადოებრივი ნაგებობები, რომლებიც ძირფესვიანად ცვლიან მოწმობების მასშტაბს და ქუჩას მეტ იმპოზანტურობას ანიჭებენ. ამ შენობათა შორის აღსანიშნავია ორსართულიანი მუზეუმის შენობა პროსპექტის დასაწყისში, რომელიც 1910 წელს დაიარსების ახლანდელი მუზეუმის მშენებლობისათვის. ამ წლებში პროსპექტის ამავე მხარეს შენდება „დიდების ტაძარი“ (ახლა — სამხატვრო გალერეა), სასტუმრო „მაცუტაიკი“ (სასტუმრო „თბილისი“), არტისტული საზოგადოების შენობა (რუსთაველის სახ. თეატრი), სახაზინო თეატრი (ოპერის თეატრი). მოპირდაპირე მხარეზე გამოირჩეოდნენ მეფისნაცვლის სასახლე (ახლა — პიონერთა სასახლე), ე.წ. „თბილისის კრუეკი“ (დღეს — ოფიცერთა სასახლე). მე-19 საუკუნის დასასრულისათვის პროსპექტის სიგრძეში ბატონობდა, კავკასიის მხარის დაპყრობის აღსანიშნავად აგებული, ალექსანდრე ნეველის სახმედრო ტაძარი. ტაძარი იდგა გუნიბის მოდანზე, მონაგვეზე, რომელიც ღმრთე მთავრობის სახლის კორპუსებს უკავია. მისი მშენებლობა 1871 წელს დაიწყო და 1897 წელს დათმარდა. ნაგებობა პროფესორ დ. გრიშის პროექტით, იმდროინდელ რუსეთში გავრცელებულ „ბერძნულ-ბიზანტიური სტილში“ იყო განთავსებული და საკმაოდ მონოტონური ფორმებისა და პროპორციებისა გახლდათ. პროსპექტზე აშენებული შენობების სტილისტური მრავალფეროვნება ნიშანდობლივი იყო იმ პერიოდისათვის. იმ ხანებში პროსპექტზე და მის მიმდებარე უბნებში დასახლება დაიწყო წელსამარეული ბურჟუაზიის წარმომადგენლებმა. იმდროის საცხოვრებელი სახლებიდან გამოიყოფოდა 1872 წელს არქიტექტორ ზალცმანის პროექტით აგებული ზალცმანის სახლი პროსპექტისა და ბესიკის ქუჩის კუთხეზე. სახლი, გადაკეთებული პირველი სართულით, შემონახულია. ასევე აღსანიშნავია საცხოვრებელი სახლი 1877 წლ., რომელიც დაინერგა კავშირგამბელობის სახლის მშენებლობისას.

80-იან წლებში გოლოვინის პროსპექტზე ერევნის მოედნიდან ცხენისწვიანი რკინიგზა — ე. წ. „კონკა“ გამოიყვანეს,

რომელიც მოსკოვის საგზაგოსთან ერის დაღმარებულად გადავიდა. 1905 წელს „კონკა“ ტრამვაი შედგა. განაგრძობდა იერის შეცვლას საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგაც. რადიკალურ ღონისძიებებს მიმართეს პროსპექტის კეთილმოწყობა. ოდიათიან წლებში გაფართოვდა ყოფილი სასახლის ქუჩა, რომელიც ვიწრო ყელს მქონდა პროსპექტსა და ერევნის მოედანს შორის (პიონერთა სასახლის ბაღიდან მოედანამდე). ამის შედეგად პროსპექტი უშუალოდ შეუერთდა მოედანს. ქუჩიდან აიღეს ტრამვაის ხაზები, კეთილმოწყობისა და გამწვანების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი სამუშაოები ჩატარდა 1965 წელს (არქ. ა. ბაქრაძე). პროსპექტის მასშტაბის და არქიტექტურული სახის ჩამოყალიბებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ისეთი მონუმენტური შენობების აგებას, როგორიცაა მთავრობის სახლი, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის ფლილი, ტელეგრაფი, კავშირგამბელობის სახლი, სასტუმრო „ივერია“. რომელმაც ძირფესვიანად შეცვალეს პროსპექტის იერი.

ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს რუსთაველის პროსპექტზე მდგარი ზოგიერთი მნიშვნელოვანი შენობის ისტორიის გახსენება.

პიონერთა სასახლე ყოფილი მეფისნაცვლის სასახლეა. შენობას მთლიანად შემორჩა პირვანდელი სახით გარე არქიტექტურა. 1865-1867 წლებში ძირფესვიანად გადაკეთდა ძველი სასახლე, რომელიც ადრე კლასიციზმის ფორმებში აშენა არქიტექტორმა სემიონოვმა. პირველ ხანს არ ფიქრობდნენ ძველი სასახლის რეკონსტრუქციაზე და გამოცხადდა კონკრეტული ახალი შენობის პროექტზე. მისი მშენებლობა ნაგულისმევი იყო იმ ადგილზე, სადაც ახლა მთავრობის სახლია. მაგრამ ახალი სასახლის მშენებლობა ვერ მოხერხდა და გადაწყდა ძველის გადაკეთება. პროექტის შედგენა და მშენებლობის ხელმძღვანელობა ოტო სიმონის დაევალა. სიმონის (წარმოშობით შვედი) რადიკალური ათეულ წელს მოღვაწეობდა თბილისში. მან საგრძნობლად გააფართოვა ძველი სასახლე. სასახლის დაგვიგნებრა მეტად პარადული გახდა. სრულიად შეიცვალა შენობის გარე იერი. კლასიციზმ რენესანსული მოტივები ცვლის. მხოლოდ პირველი სართულის ფარგლებში იქნა შენარჩუნებული თაღები, მაგრამ შეცვლილი გარე ფაქტური. რენესანსული მოტივები მეტად მკაფიოდ მეორე იარუსის კომპოზიციაში იკითხება. უნდა აღვნიშნავ იპოვოს როგორც ფასადების, ასევე ინტერიერების არქიტექტურული დეტალების გამოსატყვის მაღალი პროფესიონალიზმი.

ისტორიული ძეგლს წარმოადგენს აგრეთვე პიონერთა სასახლის ბაღი. მისი ნაწილი იმ დიდი ბაღის მცირე ფრაგმენტია, რომელიც გიორგი მეთორმეტეს ეკუთვნოდა, ლითონის ცხარე, რომელიც ბაღს გამოყოფს პროსპექტისაგან, 1953 წელს დაღვს არქიტექტორების თ. კალანდარიშვილისა და დავით მორბედიანის პროექტით.

საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი პროსპექტის ერთ-ერთი მონუმენტურ შენობათაგანია. მისი არქიტექტურული სახის შესავალი ნაგებობის მშენებლობის ისტორიის თავისებურების გათვალისწინებით არის შესაძლებელი. ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის წინ გადაწყდა თბილისში „კავკასიის მუზეუმის“ მშენებლობა. გადაამუშავალა (1910 წელი) პროექტი არქიტექტორმა ტატიშჩევმა შვადგინა. პროექტი აშკარად „აღმოსავლურ-



ხსლამურ“ გაიდაზე იყო დამუშავებული. თვალში გვემო-
დათ წაისრუთლიანი პორტალები, მინარეთის მსგავსი
ფორმები, სტალაქტიკებით დამუშავებული კარნიზები, მო-
პირკეთება მაიოლიკური ფილებით და ა. შ. მაგრამ მშენებ-
ლობა 1913 წელს დაიწყო მ. ნეპრინცევის პროექტით. მან
„გაიზარა“ წინამორბედის და შენობის არქიტექტურა
კვლავ „ადმოსავლურ-ისლამურ“ სტილში იქნა ჩაფიქრე-
ბული. აქვე უხვად იყო გამოყენებული ზემოთ ჩამოთვლილი
აბრეშუბები. 1917 წლისათვის შენობა ძირითადად აშენ-
და. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ცხადი
გახდა, რომ ადრე ჩაფიქრებული არქიტექტურულ-მხატვრუ-
ლი კონცეფცია ვერ დააკმაყოფილებდა საბჭოთა საქართვე-
ლოს საზოგადოებრიობას. 1927 წელს მუზეუმის მშენებლო-
ბა განახლდა არქიტექტორ ნ. სევეროვის პროექტით. ავტორი
საკმაოდ შებოჭილი იყო უკვე ამოყვანილი შენობის პრო-
პორციებით და კედლის დანაწევრების ხასიათით. და მაინც,
ავტორმა შეძლო საზოგადოებრივი შენობის დამაჯერებელი
მხატვრული სახის შექმნა. მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა,
ტყალსაინია მუზეუმის ნათელი, მაგარი კომპოზიცია. სა-
დაც ტაქტით არის გამოყენებული ქართული ხუროთმოძღვ-
რების ელემენტები. ყოველივე ეს გამოყოფს მუზეუმის არ-
ქიტექტურას იმ წლებში აგებული შენობებისაგან. მისი
მშენებლობა 1929 წელს დამთავრდა.

ბრინჯაოს მედალიონი შოთა რუსთაველის პორტრეტით
მუზეუმის მარჯვენა ფრთის კედელზე მოქანდაკე ელგუჯა
ამაშუკელმა შეასრულა 1958 წელს.

რუსთაველის სახლ კინოთეატრი ასევე არ-
ქიტექტორ ნ. სევეროვის მიერ არის დაპროექტებული. მისი
მშენებლობა 1939 წელს დამთავრდა. ადრე აქ იდგა ჰაუპ-
ტვახტის შენობა, რომელიც მკვეთრად იყო გამოწეული პრო-

საექტის განაშენიანების სახიდან. მის წინ ამოყვანილი
სვეტნარი რუსული კლასიციზმის სტაღში იყო შესრულებული.
ადრე კინოთეატრის ადგილზე იყო წმინდა გიორგის კალო-
ნის ეკლესია. ლეკენდა გადმოგვეცხს, რომ იგი თითქმის
აგებული ყოფილა თემურ-ლენგის ურდოების ცხენებით გა-
თელილი ბავშვების სამახსოვროდ. ორმოცი წლის წინ აშე-
ნებული კინოთეატრის დღესაც ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია
თბილისის კინოთეატრებს შორის. მას მაგფიო და მოხერხე-
ბული დაგეგმარება ახასიათებს. გონებამახვილურად გადაწყე-
ვებული კიბეების მეშვეობით გამარტივებულია მაცურებელ-
თა ევაკუაცია. 1973 წელს კინოთეატრის ინტერიერები ძი-
რფესიანად შეიცვალა. მკვეთრად გაუმჯობესდა კომფორტი,
ყურადღებას იპყრობს ვესტიბულების და მაცურებელთა
დარბაზის მხატვრული სახე (არქიტექტორები შ. ყალაშვი-
ლი, ვ. ქურთიშვილი). ქანდაკებები, რომლებიც დადგმულია
მეორე იარუსის დონეზე მოწყობილ კონსოლებზე, შესრუ-
ლებულია მოქანდაკეების ვ. თოფურიძის (ოთხი ქანდაკება
მთავარ ფასადზე) და ა. შ. მიქაბაძის (ქანდაკება გვერდით
ფასადზე) მიერ.

მთავრობის სახლი არქიტექტურულ-კომპოზიცი-
ურად წამყვანი ელემენტია პროსპექტის დიდი ნაწილის
სივრცის ორგანიზაციაში. ამ ტერიტორიაზე, ყოფილ დუნი-
ბის მოედანზე, აღმართული იყო ალექსანდრე ნეველის სამ-
ხედრო ტაძარი, რომელზედა ტერასაზე იდგა არსენალის
კოშპესები, რომლებიც გასული საუკუნის ოცინა წლებში
იყო აშენებული.

საქართველოს სახლის პროექტზე გამოცხადებული იყო
საკავშირო კონკურსი, რომელიც ხუთ ეტაპად ჩატარდა და
1932—1935 წლებში გრძელდებოდა. გარდა იმისა, რომ
კონკურსი მიზნად ისახავდა ოპტიმალური ვარიანტის გამო-

გოლოვნის პროსპექტის ნაწილი გასული საუკუნის 80-იან წლებში. მარცხნივ პაუბტეხტი. მის უკან — კალონის ეკლესია. ამჟამად
აქ რუსთაველის სახელობის კინოთეატრია.





მეფის ნაცვლის
სასახლე 1867 წლის
რეკონსტრუქციამდე.
არქ. ი. სემიონოვი 1807 წ.

ვლენას, მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ წლებში მიმდინარე შემოქმედებითი ძიების გზების დასადგენად. გარდა ამისა, კონკურსმა ხელი შეუწყო ახალგაზრდა ნიჭიერ ხუროთმოძღვართა გამოვლენას. მრავალეტაიანი კონკურსით არჩეული პროექტი ნაწილობრივ იქნა განხორციელებული. 1938 წლისათვის აშენდა მხოლოდ ზედა კორპუსი (არქიტექტორი ვ. კოკორინი, გ. ლეჟავას მონაწილეობით). დიდი სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ, 1946 წელს კვლავ გამოცხადდა კონკურსი პრისპექტზე გამავალი მთავარი კორპუსის პროექტზე. 1953 წელს დამთავრდა ამ კორპუსის მშენებლობა (არქიტექტორები ვ. კოკორინი, გ. ლეჟავა, ვ. ნასარიძის მონაწილეობით). ორი კორპუსის არქიტექტურა განსხვავებულია და ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების ეტაპების თავისებურებას ასახავს. მთავრობის სახლის კორპუსების სივრცითი ორგანიზაციის ძირითად იდეას უკვე პირველი რიგის მშენებლობისას დაედო საფუძველი. ეს იდეა გამოიხატება კორპუსების სივრცითი ორგანიზაციაში ერთიანი გამჭოლი ღერძის გარშემო. მაორგანიზებული ღერძი გადის მთავარ მონუმენტურ თაღელზე, ქვედა ეზოს პრობილენზე, ზედა ეზოს ღერძზე, ხაზგასმულია შიდა ეზოს პარადული კიბეებით და მთავრდება ზედა კორპუსის ცენტრში, მცირე პრობილენში. მთავარი ფასადი, ლოჯის შიდა კედლის ჩათვლით ბოლნისის ტუფითაა მოპირკეთებული. ერთიანი ფერადოვანი გაზა ადლიერებს შენობის მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას.

კ ა ვ შ ი რ კ ა მ უ ლ ო ბ ი ს სა ხ ლ ი აშენდა 1934 წელს (არქ. კ. სოლომონოვი). მას შემდეგ რაც დაანგრეს 1877 წლიდან არსებული სამხარეთლიანი საცხოვრებელი სახლი. უსახო და სქემატური შენობა უცხო იყო პრისპექტისათვის. შენობის არქიტექტურაში იგრძნობოდა ზედაპირული მიმბაძელობა კონსტრუქტივისზისადმი. 1974 წელს განხორცი-

ელდა შენობის რეკონსტრუქცია არქ. ი. ჩხენკელის პროექტით. მაღალი ცოკოლი მოპირკეთებულია პოლირებულ მარმარილოთი, კედლები — თეთრი ეკლარის ქვით.

კ ო მ უ ნ ა რ ე ბ ი ს ბ ა დ ი ო რ დინეზეა გადამოღილი. ბაღის ქვედა ბაქანზე ძველად ყაბახი მდებარეობდა. ყაბახი ნაჩვენებია ტურნეფორისეულ 1700 წლის ნახატზე. მას მიუთითებს ოდნავ მოგვიანებით ვახუშტი ბაგრატიონიც თავის თბილისის რუკაზე. ამ ადგილზე კვლავ ყაბახია მე-19 საუკუნის დასაწყისში (თბილისის 1800 წლის გეგმა). აქ სხვადასხვა სახის ასპარეზობა იმართებოდა ხოლმე. ერთმანეთს ცვლიდნენ ცხენოსნები, მოჭიდავეები, ყორები, აქლემები, მამლები...

ძველი თბილისის მცოდნე და მოტრფიალე იოსებ გრიშაშვილი ასე აღწერდა ყორების ჭიდაობას: „ყველაზე ძლიერ გავრცელებული იყო ყორების ჭიდაობა. ჭიდაობის მოყვარულნი დაყოფილ ერეკლას სახლში ზრდიდნენ, განსაკუთრებული მზრუნველობით ექცეოდნენ, პურზედ ინახავდნენ და ჯაჭვითა ჰყავდათ დამოული, რომ უბრალოდ არავის დასტკებოდა. ყორაობის დროს კი ქვით ათრობდნენ, ყელზედ ფერად მიცვივანი საყელის უკეთებდნენ, კოროს ენდროთი უღებდნენ და უკანადატანილ რქის წვერებს კოჭაიდ გადუხერხავდნენ... ჭიდაობის ადგილას პატრონებს ყორები „დროშეებით“ მოჰყავდათ, თან აუარებელი ცნობისმოყვარე ხალხი მისდევდა. ჯერ ითათბირებდნენ, მერე აჭიდავებდნენ... ჭიდაობის გათავეების შემდეგ, ყველანი „ჩახსდებოდნენ“ მტკვრის პირას ჩარხებთან და იმართებოდა მეგობრული ქეიფი“ (ი. გრიშაშვილი, „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ თბ. 1927 წ.)

დღევანდელი ბაღის ზედა ბაქანზე ქვაშვეთის ეკლესიასა და ჯორჯიაშვილის ქუჩას შორის გვიან შეასაუკუნებში ქართული სასახლო იყო. დაახლოებით აწინდელი ძეგლაძის



ქუჩის სწორივად მიმოფანტული იყო აგურის წერილი საწარმოები — აგურხანები. ისინი მოშალეს კავკასიის მხარის მთავარმართებლის ერმოლოვის განკარგულებით, რადგან „...ისეთი ორმოები გაჩნდა, რომ საფრთხეს უქმნიან არა მარტო ცხენოსნებს, არამედ ფეხითმავალთაც“.

გასული საუკუნის შუა ხანებში ძველი ყაბახის ტერიტორიაზე მოაწვეს სამხედრო პლაცი, 1859 წელს კი საფუძველი ჩაეყარა ფორდობზე გაშლილ ბაღს, ბაღი დააპროექტა არქიტექტორმა ოტო სიმონსონმა (ეს ის სიმონსონია, რომელმაც დღევანდელი ბიონერთა სასახლე ააშენა). ბაღს რუსეთის იმპერატორის პატივსაცემად ალექსანდრეს სახელი უწოდეს. ბაღის ზედა ნაწილში 1909 წელს დადგეს მოქანდაკე თ. ხოდოროვიჩის მიერ შესრულებული ნ. გოგოლის ძეგლი. ეგნატე ნინოშვილის ბიუსტი, რომელიც ვარდისფერ კვარცხლზევე დგას ჯორჯიაშვილის ქუჩისა და პროსპექტის გადაკვეთასთან 1922 წელს აღმართეს. ბიუსტი იაკობ ნიკოლაძის ნაშუშევრია. ბაღის საწინააღმდეგო მხარეს ჯორჯაძის ქუჩის მხრიდან 1936 წელს რუს პოსტამენტზე დადგეს თეთრ ქვამი გამოკვეთილი გამოჩენილი რევოლუციონერის ლადო კეცხოველის ძეგლი (მოქანდაკე ვ. თოფჩიძე).

ბაღის ტერიტორიაზე მდგარი შენობებიდან ორი რუსთაველის პროსპექტზე გადის — ქვაშვეთის ეკლესია და სურათების გალერეა.

ქვაშვეთის წმ. გიორგის ეკლესია პროსპექტის დონეზე დაბლა დგას. გადმოცემით, უძველეს ხანაში, როდესაც ეს ტერიტორია ტყით იყო დაფარული, ამ ადგილას კერპთაყვანისმცემელთა სალოცავი — საკერპე მდგარა. პირველი ქრისტიანული ეკლესიის შენებლობას ცამეტაგან ერთ-ერთ სარიელ მისიონერს — მამია დავითის სახელს უკავშირებენ. უძველესმა ეკლესიამ მე-18 საუკუნის შუა ხანამდე იარსება. მის ადგილას 1742 წელს გივი ამილახვარი აშენებს აგურის ეკლესიას. ოთხი ნახევარწრიული ასიდა გამოვლენილი იყო მოცულობრივ წყობაში. ტაძარი გარშემორტყმული იყო გალავნით. ამ ეკლესიის ფოტო შეინახუ-

ლია და ვთავაზობთ მკითხველს. შემდგომში შენობა-ნაგებობა და საკითხი დადგა მისი შეცვლის აუცილებლობაზე. ახალი ტაძრის მშენებლობა დამთავრდა 1910 წელს გამოჩენილი არქიტექტორის ლეოპოლდ ბილფელდის პროექტით (ბილფელდი ეროვნებით გერმანელი იყო, რომელმაც რუსეთის ქვეშევრდომობა მიიღო და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემია დაამთავრა. იგი მრავალი წლის მანძილზე მოღვაწეობდა საქართველოში და ბევრი შენობა აქვს აშენებული თბილისში). ნიშანდობლივია, რომ ბილფელდმა კონკრეტული დაგეგმვა მიიღო: ახალი ეკლესიის ნიშნულად მას უნდა მიეღო სამთავისის ტაძრის შესანიშნავი არქიტექტურა. აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძეს მოყვას განსვენებული კათალიკოსის კალისტრატე ცინცაძის მონაყოლი ქვაშვეთის ეკლესიის ნიშნულად სამთავისის ტაძრის მიღების თაობაზე. თავადი ივანე ამილახვარი (ქვაშვეთის ეკლესიის მამულების გამგებელი კომიტეტის თავმჯდომარე) თანხმდებოდა ძველი ეკლესიის მონგრევას, რომელიც მისმა წინაპრებმა ააშენეს. მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ ეკლესიის ნიშნულად საამილახვროში მდგარ სამთავისის ეკლესიას მიიღებდნენ. თავისთავად აღსანიშნავია ელექტრისმის ბატონობის წლებში ქართველი საზოგადოებრიობის მისწრაფება ნაციონალური ფორმებისაკენ.

ბილფელდმა თითქმის სამთავისის ასლი შეასრულა, მხოლოდ ნაწილობრივ გარდაქმნა წყობა და დეტალები. ორი გინალმა შედარებით ქვაშვეთის არქიტექტურა გაცილებით „მშრალია“. ამის მიუხედავად, ეკლესიის მხატვრული სახე, პარონიული არქიტექტონიკა, სილუეტი მეაფიოდ არის გამოკვეთილი პროსპექტის პანორამაში.

სურათების გალერეა აშენებულია 1885 წელს. შენობა განკუთვნილი იყო სამხედრო-ისტორიული მუზეუმის, „დიდების ტაძრისათვის“. მის არქიტექტურაში გამოყენებულია ბაროკალური მოტივები — ტესილი ანტაბლე-მენტი, ექსედრა (ნახევარწრიული ნიში) ცენტრში, პროფილირებული დაფები და ა. შ.

ქარვასლა ერენის
(დღევანდელ ლენინის სახ.)
მოედანის, არქ. ჯ. სკუდიერი 1851 წ.



სასტუმრო თბილისის მშენებლობა 1915 წელს დასრულდა. თავდაპირველად (1911 წელს) სასტუმროს მშენებლობა დაიწყო არქიტექტორ ა. ოზურგის პროექტით. მაგრამ მშენებლობის პროცესში გადაწყდა კონსტრუქციების შეცვლა. მოხდას უკვე ამოყვანილი ნაწილები (გოკოლის სართული ჯორჯიაშვილის ქუჩიდან და ოთხი სართული ეზოში). ახალი პროექტი შეადგინა არქიტექტორმა გ. ტერ-მიქელაშვილმა. შენობის ოდნე შეხსენილი სახი და მომრგვალებული კუთხე მიყვება პრუსიანების რბილ მოხვევას. მის არქიტექტურაში გამოყენებულია ბაროკული და რენესანსული მოტივები. მიუხედავად გარკვეული სქემატიურობისა, ფასადებს მაგალიტ ტექტონიკური სტრუქტურა გააჩნია. ყურადღებას იქცევს დეტალების ოსტატური ნახატები.

რუსთაველის სახ. თეატრი აგებულია რამდენიმე ორ-სამ სართულიანი სახლის ნაცვლად, რომლებიც დაანგრიეს მე-19 საუკუნის დასასრულს, „არტიკულური სა-ზოგადოების“ შენობის (ასე ეწოდებოდა თეატრს თავდაპირველად) მშენებლობა დაიწყო 1900 წელს და უკვე 1901 წლის თებერვალში იგი აკურთხეს. თეატრის პროექტი შეადგინეს არქიტექტორებმა კორნელი ტატარშვილმა და ალექსანდრე შიშკევიჩმა) ორივე არქიტექტორს ბევრი აქვთ ამენებული თბილისში. ტატარშვილის ნაწარმოებთა შორის თეატრის გარდა აღსანიშნავია სახლების სალაგაში, რუსთაველის პროსპექტსა და ჭავჭავაძის ქუჩის კუთხეში, კეცხოველის ქუჩაზე. შიშკევიჩი ერთ ხანს თბილისის საქალაქო არქიტექტორი იყო. მისი პროექტებითაა ამენებული კონსერვატორია, სასამართლო, საცხოვრებელი სახლიები. 1949 წლის ივნისში თეატრის შენობა ძლიერ დაზიანდა ხანძარმა. პრაქტიკულად ხელშეუხებელი მხოლოდ გარე კედლები და რიჩა. თეატრის ერთ წლიწინაში აღადგინეს ძველი ნახაზებისა და ფოტოების საფუძველზე. ამგვარად, შენობის არქიტექტურამ ჩვენამდე თითქმის შეუცვლელად მოიღწია. გამონაკლისის წარმოადგენს 60-იან წლებში გადაკეთებული პირველი სართულის ფსადი (გაფართოვდა და შეიშინა ღიობები). თეატრის არქიტექტურული სახას საფუძველზე გვიანი ბაროკოს ფორმები შეადგენს. თეთრი ქვით მოპირკეთებული ფასადი უხვად არის დაფარული „როკოკოს“ სტილის ორნამენტით. იგივე სტილშია მოპირკეთებული მაყურებელთა დარბაზიც. ასევე მხოლოდ ნაკლები პომპეზურობით დამუშავებულია მცირე დარბაზი. თეატრის სხვა სათავსებში (ფოიე, ვესტიბული და სხვ.) სტილისტური ერთიანობა დაცული არ არის. აქ შეხედებით როგორც ბაროკულ, ასევე რენესანსულ და კლასიკურ მოტივებს. ეს გარემოება დამახასიათებელია იმ პერიოდისათვის, როდესაც თეატრი შენდებოდა.

თეატრის მიმდებარე შენობა ააშენეს მე-20 საუკუნის დასაწყისში. აქ სასტუმრო „Боярские номера“ იყო განთავსებული. 1912 წელს იგი დააშენეს და ნაწილობრივ გადააკეთეს, რის შემდეგ მას „პალას-ოტელი“ დაარქვეს. 1917 წლის ხანძარმა გაანადგურა შენობის შიდა სივრცე. 1923 წელს აღდგენილი შენობა სხვადასხვა დაწყებულებებმა დაიკავეს. დღეს აქ კინოტურის სამინისტროა.

ფილიპოვილის სახ. ოპერის თეატრი (აღ-რე მას სახაზინო თეატრი ეწოდებოდა) გაიხსნა 1896 წლის 3 ნოემბერს გლინკას ოპერა „ივანე სუვანინის“ წარმოდგენით. სახაზინო თეატრის მშენებლობას წინ უსწრებდა 1876 წელს გამოცხადებული კონკურსი პროექტის შესადგე-

ნად, რის შედეგადაც მიღებულ იქნა პეტერბურგელი არქიტექტორის ვ. შრეტერის პროექტი. თავდაპირველად შენობის მშენებლობას აპირებდნენ დღევანდელი კომუნარების ბაღის ტერიტორიაზე, სადაც შემდგომში „დიდების ტაძარი“ — სამსედრო-ისტორიული მუზეუმი (დღევანდელი სურათების გალერეა) დაიგა. შემდგომში ეს ნაკვეთი უარყვეს სიმეირის გამო. პროექტის საბოლოო ვარიანტი მოიწონეს 1880 წელს. თეატრის დიდხანს, თექვსმეტი წლის მანძილზე შენდებოდა (შედაგრებისათვის გაისვენეს, რუსთაველის თეატრის შენობა წელიწადნახევარში აშენდა). მშენებლობა რამდენჯერმე შეწყდა. იყო ეპიდემიები, როდესაც დამთავრებული შენობის გადაცემასაც კი აპირებდნენ საინტენდანტო სამმართველოსათვის საწყობის მოსაწყობად.

შენობის აღმოსავლური ე.წ. „მავრიტანული“ სახე შექმნილია შესრული თაღების, დეკორატიული კოშკურების, სტალაქტიკური მოსარათების, ორნამენტული ხლართის და სხვა მოტივების გამოყენების წყალობით. რა თქმა უნდა, ტერმინი „მავრიტანული“ ამ შემთხვევაში სრულიად პირობითია, რადგან საქმე გვაქვს მხოლოდ შედაპირულ სტილსაყვასთან. ჩვენ მოწმენი ვართ თუ როგორ დაიწყო 1974 წელს თეატრი და კვლავ აღგა ფერფლისადა (არქიტექტორები ლ. მემშარაშვილი და მ. მაჩაბიძე).

ოპერის ორთავ მხარის მცირე სკვერებია. მარჯვენა სკვერში დგას აკაკი წერეთლის ბიუსტი, რომელიც შექმნა იაკობ ნიკოლაძემ. ბიუსტი 1924 წელს დაიდგა და რუს ქვაში იყო გამოვევილი. 1955 წელს იგი ბრინჯაოს ბიუსტად შეცვალა, რომელიც ორიგინალის ზუსტ ასლს წარმოადგენს. მომხდელია თეატრის ხელმძღვანელ მოწვევით სკვერი, რომლის რეკონსტრუქცია განხორციელდა 1965 წელს არქიტექტორ ა. ბაქრაძის პროექტით. აქ კარგად არის გამოყენებული ძველი სტუმბი და ქანდაკებები. ბაღის სიღრმეში მდებარე ს. ფალიაშვილის ძველი შესრულებულია მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილის მიერ.

თეატრის სახლი. რომელიც რუსთაველის პროსპექტზე და ზესიანის ქუჩის კუთხეში დგას, 1961 წელს არის აშენებული. მანამდე აქ იყო ორსართულიანი კერძო სახლი, რომელსაც ქირაობდა თბილისის ერთ-ერთი კლუბი ე.წ. „Тифлисский кружок“-ი. თავდაპირველად განიზრახეს შენობის დაშენება და 1913 წელს შეუდგენენ კიდევ საგეგმოსტრუქციო სამუშაოებს (აქ. დ. ჩისლიკი). მაგრამ მშენებლობის პროცესში მომხდარმა კატასტროფამ შენებლობა აიძულა უარი ეთქვათ ჩანაფიქრზე და ახალი შენობა ააგეთ (ძველი შენობიდან მხოლოდ ზოგიერთი საყრდენი კედელი შემორჩა). ნეოკლასიკური სტილის არქიტექტურაში გამოყენებულია ბაროკული და რენესანსული მოტივები (ორიარუსიანი იონური პილასტრები, აკროტიერონებით დაფარვივებული ფორნიკონები და შ.). პლასტიკურად მდიდრულად არის დამუშავებული შენობის კუთხე; ნახევარწრიული ღრმა ლოჯიის სახით, რომელიც პირველ ბარუსზე ხასჯასმულია დორიული სვეტნარით, ხოლო მეორეზე — კარიადიგებით. ყურადღებას იპყრობს შენობის მოპირკეთება თეთრი ეკლარის ქვითა და ვარდისფერი ტუფით.

მარქსის-მ-ლენინის მისის ინსტიტუტის ფილიალის შენობამ ახალი მასშტაბი შესძინა პროსპექტის შუაწელს. მშენებლობას წინ უსწრებდა მეტად საინტერესო კონკურსი, რომელშიაც მონაწილეობას ღებულობ-

დნენ ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილი ხუროთმოძღვრები: მოსკოველები: ა. შუჟევი, ი. ფომინი, ვ. კოკორინი, ა. ვლასოვი, თბილისელები: ნ. სვერდოვი, მ. კალაშნიკოვი. გაიმარჯვა ა. შუჟევის პროექტი, სადაც ნათლად იკითხებოდა ნაგებობის იდეა. პროექტი იცვლებოდა და იხვეწებოდა მშენებლობის პროცესშიც, რომელიც 1938 წ. დასრულდა. ნაგებობის ქალაქმშენებლური მნიშვნელობა განისაზღვრება მისი ადგილმდებარეობით პროსპექტის მოსაზღვრე. ნაგებობის ხასიათი, მისი ადგილი პროსპექტის განაშენიანებაში მოითხოვდნენ ფორმების მონუმენტურობას. რუსთაველის პროსპექტზე გასულ ფასადის არქიტექტურის წამყვანი მოტივია უზარმაზარი პორტალი სივრცით 81 მ. და სიმაღლით 17 მ., შორ-შორ დაყენებული შეწყვეტილი სვეტებით. ხუროთმოძღვარი იღებდა რა საფუძვლად კლასიკურ ხერხს, ფორმას ან მოტივს, სახეს უცვლიდა მას და არ ეშინოდა დაერევა კლასიკური ელემენტების კანონიკური წყობის წესი. ამასთან, ინსტიტუტის შენობის არქიტექტურა მკაფიო მაგლათია ომის წინა წლებში დამკვიდრებული ერთ-ერთი ტენდენციის, როდესაც შენობის კლასიკური ჩონჩხი ეროვნული ორნამენტებით იმსუბუქოდა. ამ შემთხვევაში ქართული არქიტექტურისადმი მიმართვა ძირითადად გამოისახა ორნამენტული ფოლკლორისა და დეტალების გამოყენებაში. ფართოდ არის გამოყენებული ადგილობრივი საშენი მასალა (ბოლნისის ტუფი, კურსების ტეშენიტი, მარმარილოს ადგილობრივი ჯიშები და ა.შ.). მშენებლობაში მონაწილეობდნენ ხეზე და ქვაზე ქრის, ლითონზე ქედვის ადგილობრივი ისტატიები. მთავარ ფასადზე წამყვანი ადგილი უკავია ბარელიეფებს და გორელიეფურ პანოებს. ფრესის მთელ სიგრძეზე მოთავსებული ბარელიეფების ავტორია მოქანდაკე თამარ აბაყელი, (ხელოვანის ორთავ მხარეს მოთავსებული დიდი ზომის (4,5 მ. X 5,5 მ.) გორელიეფური პანოებისა — იაკობ ნიკოლაძე.

„ზარია ვოსტოკას“ რედაქციის შენობის აღგებულზე საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე ფიქრობდნენ კლდის „თბილისის საკრებულოს“ („Тифлисское собрание“) აშენებას. ჩაიყარა კიდევ საძირკვლები და ამოყვანილი იქნა სარდაფის კედლები. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე კლდის მშენებლობა შეწყდა. ძველ საძირკვლებზე რედაქციის შენობის ამოყვანა 1926 წელს დაიწყო და 1930 წელს დასრულდა. პროექტის ავტორია არქიტექტორი დ. ჩიხილივე, რომელმაც კონკურსში გაიმარჯვა. შენობის მოცულობა კარგად არის „ჩაწერილი“ პროსპექტის საერთო სიგრძე და სასაიამფო პროპორციებისა. მისი არქიტექტურა გადმოგვცემს 20-იანი წლების შემოქმედებითი ძიების ერთ მხარეს. იმ დროს იყო რამდენიმე ცდა კონსტრუქციული პრინციპების დანერგვისა, თუმცა ამგვარი ცდები ძირითადად ფორმალისტურ ხასიათს ატარებდნენ. ზოგიერთ შემთხვევაში იგრძნობა სურვილი კონსტრუქციის ტიპი სქემისათვის „აღვილობრივი“ კლონობის მიზნებისა. სწორედ ამგვარ შენობებს ეკუთვნის „ზარია ვოსტოკას“ რედაქციის შენობაც (მაქციეთ ყურადღება ზუსთართულიანი ნაწილის ვერტიკალური დანაწევრების დაგვირგვინებას შეისრული თაღებით).

სასტუმრო „ივერიის“ არქიტექტურის შესახებ ბევრი დაიწერა და ჩვენ მიზანს არ შეადგენს მისი არქიტექტურის ანალიზი. მხოლოდ ზოგიერთ გარემოებას გავუსვამთ ხაზს, შენობის არქიტექტურის მნიშვნელობა (არქი-

ტექტორი თ. კალანდარიშვილი, ი. ცხომელიძის თანაავტორებით, 1967 წ.) არ ამოიწურება რუსთაველის პროსპექტისკენ გახსნილი მოედნის ფორმირების ლოკალური ამოცანით. მისი ქალაქმშენებლური როლი გაიცხადებოდა ფართოა. ავტორმა ზედმიწევნით გაითვალისწინა რელიეფის თავისებურებანი და შენობა მოხერხებულად დასვა კონცხზე, რამაც ავტორს საშუალება მისცა მიემართა მაღლივი კომპოზიციებისადმი ისე, რომ არ დაერღვია პროსპექტის და მოაწმინდას ფერდობი განაშენიანების ჩამოყალიბებული მასშტაბი. ამავე დროს შენობა დომინანტად იქცა ქალაქის ვრცელ სივრცეში. მას მეტად მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური როლი აქვს თბილისის ცენტრის ანსამბლის ფორმირებაში.

აღსანიშნავია, რომ ავტორმა თანამშრომლობა შესთავაზა შემოქმედებითად საინტერესო მხატვრებსა და მოქანდაკეებს. მხედველობაში გვაყავს განსვენებული გულად კალაძის რელიეფური პანო, გურამ კორძაბას ქალის ფიგურა ყვავილით. ალკო გორგაძის შესანიშნავი ქედური ფიგურები. ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე ბ. ბერძენიშვილის მიერ შესრულებული ფერწერა და ტ. წერეთლის კერამიკული პანო.

სასტუმრო „ივერიის“ არქიტექტურა სათანადო ადგილს დამკვიდრებს ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში.

პროსპექტის ამთავრებს რუსთაველის მოედანი, რომლის ჩრდილო-დასავლეთ მხარეზე შოთა რუსთაველის ძეგლი დგას. ძეგლის პროექტი კონკურსის შედეგად იქნა მიღებული და განხორციელდა 1942 წელს (მოქანდაკე კ. მერაბიშვილი, არქ. შ. ტულაშვილი). პროექტი ბოლომდე არ განხორციელებულა. კერძოდ, არ აშენდა პროექტით გათვალისწინებული სვეტნარი ძეგლის უკან. უნდა აღინიშნოს, რომ ძეგლის კომპოზიცია არ ითვალისწინებს მოედნის განლაგებას რთულ რელიეფზე და გამიზნულია უშუალო სახალხოვრივად აღსაქმელად. არქიტექტურული ფორმები დასაუსამენ ძეგლის მხატვრული სახის ერთგვარ დეკორატიულობას. გადამწყდა მოედანზე ახალი ძეგლის დადგმა. მაგრამ, აქამდე ჩატარებულ კონკურსებს ჯერ არ მოუვლიათ სასურველი შედეგი, როგორც ჩანს, მონუმენტის შექმნა უნდა დაიწყოთ მას შემდეგ, როდესაც საბოლოოდ გაირკვევა მოედნის მომავალი მოცულობრივ-კომპოზიციური წყობა და გაირკვევა ძეგლის ადგილი მოედნის მომავალ ანსამბლში.

პროსპექტის თანდათან იცვლის სახეს. ჩნდება ახალი შენობები (მოთვრდება ტელერაფის ახალი შენობის მშენებლობა), მცირე ფორმები, გადასაღისდა პროსპექტის მომენების პირველი სართულები, გამწვანება... არქიტექტორების წინაშე მეტად პასუხსაგები ამოცანა დგას: პროსპექტის განახლებისას შენარჩუნებულ იქნას არა მარტო ისტორიული ძეგლები, არამედ ისტორიულად ჩამოყალიბებული ადამიანის მიმართ თანამასშტაბური მოცულობრივ-კომპოზიციური წყობაც.

ზაქარია ფალიაშვილის უცხოური დოკუმენტები

საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში დაცულია ზაქარია ფალიაშვილის მიერ შედგენილი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის წესდება, ორი განცხადება და წერილები, რომლებსაც დიდი კომპოზიტორი 1930-1933 წლებში მოსკოვში უგზავნიდა საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის რწმუნებულს, თვალსაჩინო იურისტსა და საზოგადო მოღვაწეს გიორგი ჟორდანიას (1885-1937).

გიორგი არის გამორჩენილი ქართველი ისტორიკოსის თედო ჟორდანიას შვილი. სწავლა-განათლება მიიღო ჯერ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში, შემდეგ მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, რომელიც 1911 წელს დაამთავრა. იგი სტუდენტობის პერიოდიდან ეწეოდა აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანობას. მოსკოვში მყოფ ქართველებთან, მათ შორის პროფესორ ალექსანდრე ხასანაშვილთან ერთად იბრძოდა ქართული კულტურის აღორძინებისა და პოპულარიზაციისათვის.

გ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით 1907-12 წლებში მოსკოვსა და თბილისში დაარსდა ქართული კულტურის მოყვარულთა საზოგადოება.

უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ იგი დაბრუნდა სამშობლოში და აქტიურად მღვდელმთავრობდა იმდროინდელ ჟენნალ-გასეიფში. გარდა იურისტ-პროფესორისა, მისი ინტერესების სფეროში შედიოდა ქართული ლიტერატურა, თეატრი, ეთნოგრაფია, ფოლკლორი...

გ. ჟორდანიას სხვადასხვა დროს მუშაობდა ადვოკატად, ლათინური ენისა და სამართალმცოდნეობის მასწავლებლად, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მსახურობდა იურისტად სარკიეო სამმართველოში, მიწსახოშსა და სახკომსაბჭოში, თბილისის სახელმწიფო ოპერის თეატრში. 1935 წლიდან იგი მუშაობდა მოსკოვში ჯერ მცირე თეატრის ფილიალში, 1937 წლიდან საავტორო უფლებათა დაცვის საზოგადოებაში.

ზაქარია ფალიაშვილის წერილები და ერთი განცხადება, დაწერილია იმ დროს, როცა გ. ჟორ-

დანია მუშაობდა იურისკონსულად თბილისის ოპერის თეატრში (1929-1932 წლებში). მას, სხვათა შორის, ევალებოდა თბილისის საოპერო თეატრის საგარეო საქმეების მოგვარება — საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში ქართული ოპერების დადგმებზე ხელშეკრულებების გაფორმება და სხვა.

ჩვენი რესპუბლიკის გარეთ ზ. ფალიაშვილის ოპერების გატანის საკითხი დაისვა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე. პირველად ეს საკითხი წამოჭრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დირექტორმა, ცნობილმა კომპოზიტორმა მ. იბოლიტოვ-ივანოვმა, მან 1924 წელს აღძრა შეამდგომლობა საკავშირო განათლების სახალხო კომისარიატის წინაშე სსრკ დიდ თეატრში „აბესალომ და ეთერს“ დადგმის თაობაზე. ოპერის განხილვის შემდეგ მიღებულ იქნა გადაწყვეტილება მისი დადგმის შესახებ მოსკოვში, ლენინგრადში, ხარკოვში, კიევისა და ოდესაში. მაგრამ ეს გადაწყვეტილება ვერ განხორციელდა. „აბესალომ და ეთერი“ მხოლოდ 1931 წელს დაიდგა უკრაინულ ენაზე ხარკოვში. ამ შესანიშნავ პრემიერას ესწრებოდა თვით ავტორი.

1933 წელს გადაწყდა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა სსრკ დიდი თეატრის სცენაზე. დადგმა უნდა განხორციელებინა კოტე მარჯანიშვილს, მაგრამ რატომღაც ეს გადაწყვეტილებაც ქალაქიდან დაიშალა. ყოველივე ამასზეა ლაპარაკი ზ. ფალიაშვილის წინამდებარე წერილებში.

„აბესალომ და ეთერმა“ და „დაისმა“ მოსკოვში პირველად გაიბრწყინეს 1937 წელს — ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე, სადაც ზ. ფალიაშვილის ოპერებმა პოპულარული გამოხმაურება, როგორც პრესაში, ისე მსმენელთა შორის.

დიდი თეატრში კი „აბესალომის“ დადგმა მხოლოდ 1939 წელს განხორციელდა. აქედან მოყოლებული ზ. ფალიაშვილის საოპერო ნაწარმოებები დიდი წარმატებით იდგმება მოძვე რესპუბლიკებისა და საზღვარგარეთის საოპერო სცენებზე.

პახტაჲა ზურაბიძე

პუბლიკაცია

ჩაქარია ფალიშვილი



ძვირფასო გიორგი!

დღეს მივიღეთ შენი დიპეშა, მე, კანდელაკმა და ფაღავამ² და აი პასუხსაც გწერ და „დაიხის“ ნოტების მატერიალსაც ამასთანავე გიგზავნი. ნოტებს ვგზავნი, როგორც იწერე, პარტიულ რასს, ორესტრის პარტიებს და კლავირს, (არ ვიცი მხოლოდ რაში დაგვირდათ „დაიხის“ კლავირი?) ზედ, ე. ი. 21-ში, აქედან გამოდის „ეურიფრის“ მატარებელი და ნოტებს გამოვგზავნი ან „პროვინციის“ ხელით, ან კიდევ მარჯანიშვილის ქალი მოდის ამ მატარებლითვე და მისი ხელით. ყოველ შემთხვევაში, მაშინათვე ტელეგრაფით გაცნობებთ, თუ ვის უნდა მოკითხო ნოტები. სულით და გულით ველით დიდი თეატრის დირექციის გადაწყვეტილებას შესახებ „აბესალომ და ეთერისა“! მაგრამ ჩვენ ყველაზე დარწმუნებულები ვართ, რომ შენ ინტერგის და გამოცდილებას აქვს გამოიყენებ და საქმეს, რომელიც უკვე მოწოდებულია ჩვენს სასარგებლოდ დაავაგრძივებ.

შენს დიპეშაში ის ადგილი, სადაც ნათქვამია *Вообще ноты легинок, представляющий интерес. Зрения наркомпроса Грузини шлите мне и т. д.*

ჩვენ ეს ადგილი — „ნარკომპროსის“ აზრი — ესე გავიგეთ, რომ ჩვენი სულ „ლიერები“ იქნება შესრულებული და სხვა არაფერი! ანაბათის ხელოვნების სექტორიც გწერს (ტელეგრაფით), რომ რადგანაც ოქტომბრის ზომის დღეს, საცეკვაოების გარდა შესრულებული იყოს ვოკალური ნომრებიც, მაგ: იმ ნოტებზედ, რომელიც მე გადმოგიცი: ეთერის აბია, აბესალომის არიოზო, აბესალომის და მურმანის დუეტო, არაიშვილის ოპერა შოთაღამ, „დაიხიდან“, რომლის კლავირსაც გიგზავნი და სხვა... ამას თუ მოაზრებ და რომდენიმე ნომრს ვოკალურსაც შესარულები-

¹ ლუან (ლუი) კანდელაკი — ხელოვნების მუშაი, ოპერის თეატრის იმპროვიზირი დირექტორი.

² აკაკი ფაღავა — გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწე.

ნებ, ეს, მტად დიდი საქმე იქნება ქართული მუსიკით პროგრამის შეცვლისათვის.

ამის გარდა, თუ ხატრი გაქვს, ჩემს ნოტებს უფრო უადე და არავის ხელში არ ჩაუდგო თეატრის გარდა. ხომ იცი, ხელთაწერს ყურის გდება უნდა და ამას მით მომეტებული ვთხოვ და ხაზს ვუსვამ კიდევ და რათა? აგერ გაგიშუქები საზღვარგარეთიდან მოსული — „ვენუტორგის“ ცნობა, რომელიც აქ მოუვლია თეატრს, ჩვენი ოპერების პარტიულ რეგისტრის და კლავირების გადაწერის შესახებ და რომელთანაც ამ საქმეზედ მოსალაპარაკებლად მე შენ ნდობის ქაღალდიც გადმოგიცი, მოხდა შემდეგი:

გუშინწინ მამაბელმა გამოიძახა თეატრში და ვიღაც ქალი, მტად „სალიდნი“, გამაცნო, ეს ქალი, როგორც გამოირკვა ყოფილა «Заведующая экспортным отделом международной книги в Москве, Мисс Гаври Ариис Микущина. ეს უფილიო მივიღებთ სსსრშიც და თანაც დავაღებთ ქაინა მისულიყო ჩვენი თეატრის დირექციასთან და მოერწერაგებია ამ ოპერების გადაწერის და შეძენის საქმე.

მამაბელს უთქვამს, რომ ნოტების გადაწერის საქმეს თეატრი კისრულობს და, რაც შეეძება ავტორებთან მოლაპარაკებას, ეს თქვენ თვითონ მოლაპარაკეთო, აი, ამ მოსალაპარაკებლად ვიყავი გამოძახებული... მაშინრა შემდეგი: რომ საზღვარგარეთიდან, ბერლინი და მ თხოულობენ თქვენა ნაწარმოებების პარტიურებისა და საქირაო მათი გადაწერა და გადაგზავნა და სხვა... მაშინ მე შევეკითხე, რომ რა მიზნით თხოულობენ მეთქი: უნდათ მათი გამოცემა, თუ იქ დადგმა მეთქი? მან მიპასუხა, რომ გვორნებ რადიო თხოულობსო, ე. ი. ეხლა შევიკეთო, რომ თხოულობს ბერლინი რადიოსათვის. მერე შევეკითხე, რომ, ავტორს ვინ ამღვებს გარანტიას, ეს ნოტები არ გაიზნება და მათვისებდელი არ იქნება მეთქი ვინმე პირისგან იქ და ამის გარდა ვინ დაიცავს მეთქი ავტორის ინტერესს პონორარის მიღების საქმეში?



საქართველოს
ხალხთა ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მან მოასუხა, რომ არავინაო! რადგანაც ს. ს. ს. არ შედის
в международную конвенцию в Европе, მაშ, გამოდის მეთი
რომ ავტორი, როგორც გაიცოლებდა ს. ს. რის საზღვარს, მაგრავს
თავის საავტორო უფლებებს და ხელს იბანს მეთი? ამა-
ზედ მოასუხა, რომ, რადგანაც ჩვენ არ ვამოცუთ იაჟურ ავტორებს,
საავტორო პონორასაო, მაშინ ჩვენც ნებააა გვაქვს მოვხოვოთ
მათ საავტორო ჩვენი ავტორებისთვისაო! ამაზედ მე მაგრად დაუდექი
და უთხარი, რომ ჩემდა საუბედუროდ მე იძულებული ვარ არ
მოცუთ ნება ჩემი თხოვლების პარტიტულების გაღწერაზე მეთი.
ამან, რომ შეხედა, რომ მე მაგრად ვიკაი, მაშინ მოხიზა, თქვენი
მოსაზრება და პირობები მოთხარით, თუ რა პონორაოი დაგაცაჟო-
თალებოთ, თუ ეს ნოტები იქ ან გამოიცა, ან დაიდგება ან რაღო
ისარგებლებს და სხვა? მაგალითად, თქვენ შეგიძლიათ მისცეთ
ნება განსაზღვრული წლით ჰირით იქონიეს ეს ნოტები და მერე
კიდევ ამისთანები მოთხარა შე, როცა შევატყე, რომ კანონი ერთია,
მაგრად არც ისე ძნელი უყოფა კანონის გვერდის ახვევა, (რად-
განაც მან თვითონვე შემოთავაზა რას ს მოვითხოვ და საავ-
ტოროსა), მაშინ მე უთხარი, რომ მოსკოვში იმყოფება ამაზო-
ბად საქართველოს განსაკუთრებული გ. უორდანი, რომელ-
საც მინდობილი აქვს „აბესალომის“ დიდ თეატრში დადგმის საქმე
და ჩემგან პირადად კი მას აქვს სრული რწმუნებელი ქალაქი
იქაურ „ფუნტორთან“, მოლაპარაკება გამართოს ჩემს მაგივრად
შესახებ იმ საქმისა, რომელიც, როგორც თქვენც, ისე მომეტებელია
მათეატრისთვის მეთი, ამაზედ მე ის დამთანხმდა და მომცა თავისი
მისამართი; რომ თქვენ ის ნახოთ და მოელაპარაკოთ ამ საქმეზედ.
მისი მისამართი: Международная книга, Кузнецкий мост 18,
Эксприятный отдел Мухомина телефон 3-75-46. Москва.

ეხლა, ძმაო გიორგი! გაწუხებ, მაგრამ სხვა გზა არა მაქვს, გიხოვ
აქ საქმესაც გაუძეოდ და სერიოზულად მოელაპარაკო მაგათ, რომ
მე არაფერ შემხვევავში არ შემძლიან დაფიქრონ და ჩემს მოსა-
ზრედ ხელები დაიხიზნა და გარუდული დაჯრჩი! რას მიქცია საზღ-
ვარკარგო იდგმებზედ ჩემი იპირები, იქ ვიცი ჭკუაზედ მოუ-
და შეშლის, ისარგებლოს იმითი და მე პირადადებელი უცქეროდ
თუ, როგორ ფარფარებენ ჩემს ნაწარმოებებზედ სხვები? ავტო-
რის უფლები, — შენ ჩემზედ უფო იცი, უნდა იყოს კანონით
და იცოდ და რადგანაც იმისთანა კანონი არა სტეობს, არ ჩვენი
ინტერესების დასაცვლად მაგათ თავი არა სტეივთ, მაშინ (ადი-
ლი) არ არის ამისი თქმა ჩემთვის, როგორც ავტორი და ქართველი
საზოგადო მოღვაწე, იძულებული ვიქნები ნება არ მიაცე მათი
გადაწერისა და ევროპაში გატანისა მე ამის სრული უფლება ვიცი.
რომ მაქვს. შენც არა ერთხელ გითქვამს ჩემთვის, მაგრამ რასაც
ვირკვევს სტრის, ეს საკითხი საქმიანობისთვის ნაკუთოფობით
გადაწერდეს და იქ, ევროპაშიც ფები მოიდგას ჩვენმა კულტურამ.
უცნოდ შემთხვევით „ვენეტორგამ“ უნდა შეტყარს ჩემთან ხელ-
მოწერა, იმის მხრივ, რომ ეს ჩემი თხოვლები არ გაანებდა
და იქ არავინ არ დაირემებს, ავტოვებ პონორარის მხრივაც უნდა
უზრუნველყოფილი ვიყო, რადგანაც ქველმოქმედებას აქ ადგილი
არ უნდა ჰქონდეს. მე იმედო მექვს შენც დამეთანხმები
ამაში!

ეხლა ნეტავი ციცოდ თუ რა მდგომარეობაში არის „აბესა-
ლომის“ საქმე? კიდევ დამოხოდნისარ გამარჯვებაზედ! ამ ნეტავი
რანარად იღებს მონაწილეობას მელიქ-ფაშავეი,³ იპოლიტო-
ვიკოვიცა და სხვებიც.

ველით პასუხს სულით და გულით. დებეშას დღესვე გამოგა-
ზავნის მთ. ხელმოწერა.

მამ იყავი ქაშრთელად.
შენი ვაჟი გვიო მომაკიოთ.

შენი კეთილის მსურველი ზაქარია ფალაშვილი.

დასაბამი

ძმაო გიორგი!

ეს წერილი დამთავრებული მაქონდა, როცა მივიღეთ შენი
დებეშა, „აბესალომის“ დადგმის მიღების შესახებ. გულწრფელად
გლოცავ გამარჯვებისათვის თუმცა ვერ გამოვრკვეულვართ, რად
მიზნა ესე, რომ უნდა დაიდგას „ფილიალიზი“ და არა დიდ
თეატრში? მაგრამ, ალბად, ჩემი სახატაო მიზეზი არის, რომლის
გაშუქებასაც წერილით ვაცნობებ. მე ხსოვოდ მემინა, რომ
მოქსრობა ამ სტონში მისი დადგმა? დრო მებდა ცოტა არის,
იმ შემთხვევაშიც კი, რომ მაშინ 1948 წელსაც დაიდგას! წარ-
მოიდგინე რამდენი სამუშაო არის: ჭერ თავდაპირველად თარგ-
მანი. ეს თარგმანი, როგორც აქ გავაფრთხილეთ და მელიქ-ფაშა-
ვესაც ვწერდი, კიდევ გარკვეულად უნდა უყუდებოდ ული
იყოს, თავისი უფარგისობის გამო, ეს შეზარაზებაც კარგად იცის
და შეგი, მისი უფარგისობის გარდა, ჩემი მოსაზრებაც მაქვს მაგ
თარგმანის შესახებ. მაშ, საქმეა პირველ რიგში მისი ახლად
გადათარგმნა, ამას კი დიდი დრო სჭირაინ. მერე მთელი ნოტები
გადაწერა, არლებს დარჩება და მათი შესწავლა და კიდევ ბევრი
სხვა რამ. აიხ, ალბად, შენც დიდ უფრადლებას მიაცევ და სერი-
ოზულად მოელაპარაკები დიდი თეატრის დირექციას, რომ ხელ-
დახელი არ მოხდეს „აბესალომის“ დადგმა! მოაგრმუნის შესა-
ხებაც ფოტოგ კარგად, მანდ უნდა ითარგმნოს, თუ აქა? ეს მებდა
სერიოზულად და საჩქარო საკითხია, რადგანაც მანამ თარგ-
მანი არ იქნება მზად, არტისტებს და გუნდს ვერას შეასწავლი.
საზოგადოდ, როცა ეს საკითხი ფოტოგურად გადაწვევტალია
და მიღებულია მისი დადგმა მოსკოვში, ალბათ ეხლა დიდი თეატ-
რის დირექცია გამოვიძახებს მოსკოვში, როგორც შე, ისე დამაღ-
მელსაც და ერთად შეთანხმებით ამ საკითხს გამოვარკვევთ. ეს კი
უნდა მოხდეს და უყუენებლიც, რადგანაც, გიმეორებ, რომ
დრო მებდა შეზღუდულია, რომ ამ სტონში ის წავიდეს მანდ,
ღირსებულად ისე, როგორც სჭირაოა ეხლა თუ ხათრი გავს, შეი-
ტუიბინე, თუ რა სახით მიიღეს მონაწილეობა ამ საკითხის დად-
ბითად გადწვევტაში, მელიქ-ფაშავემ, თუ იპოლიტო-ვიკოვიცა,
რომ მათ წერილობით მაღლობა გადაუხადეს და აქ შეტევა შეს
მონაწილეობას ამ საქმეში, დიდი, დიდი მაღლობის ღირსი ხარ,
რომელსაც პატივისცემით გიძეფნი. მე ძალიან მოხარული ვარ, რომ
შეზარაზებაც? მთლიან მონაწილეობა, (ტელეგრაფიანდ სწანს) ეს
ხომ დიდი პატივისცემულია ჩემი „აბესალომ და ეთერისა“.

მამ, შენი კორიგე, გიორგი. ცველფერის თადარგი დაიკავე,
რომ ეს შენი ღირსებულად დაჯივარებდეს და არ შეტყვებო.
თავდაპირველად კი თარგმანი და კიდევ თარგმანი.
მე მაინც ვიმედოვნებ, რომ, ბევრი სერიოზულ ტექნიკური საკით-
ხების გადასწვევად, სადღე მე უსათუოდ დაიჭიო ვარ, დიდი
თეატრის დირექცია ჩვენ ხელმოწერების სექტორთან შეთანხმებით
ერთი კვირით მაინც გამოიძახებს მოსკოვში.

მამ, ველი შენგან პასუხს.

შენი პატივისცემული ზაქარია ფალაშვილი

³ ალექსანდრე შამილის ძე მელიქ-ფაშავეი (1905—1963), ცნო-
ბილი საბჭოთა დირიჟორი.

⁴ მიხეილ იპოლიტო-ვიკოვი (1859—1935) — გამოჩენილი კომ-
პოზიტორი, დირიჟორი და პედაგოგი.

ტფილისი 25. 10. 32 წ.

პირდაპირი პირობები

„დაიხსი“ კლავირი და ლეკური: პარტიტურა და ორგანოს
ბები გამოგზავნა მარკანოვილის სიძის ხელით, რომელიც ცო-
ლით მოდიოდა მოსკოვში და ზედაც დებუა დავადენ, რომ
დახვედრდოდა და მიგეღო ეს ნოტები. ალბათ, ეხლა მიღებული
გეგმება კიდევ. (ეს იყო რადგანაც) 24-ს ამ თვისას, კლავირის
წინა გვერდზედ იყო დიდი ვრცელი წერილიც. ალბათ იმასაც
წაკითხავდი.

გუშინ კიდევ გამოგზავნე დებუა, შესახებ სახლარგარე-
თიდან ნოტების „აბესალომის“ და დაიხსი“ მოთხოვნებისა, სადაც
გწერდი, რომ без моей санкции не заключать договора с Внеш-
торгом и т. д. ალბათ, ამასაც მიიღებდი. ეხლა ამის შესახებ ქვემოთა
გწერი შესახებ შენი საქმისა ხელწოდანი, ფაქტად მითხრა, რომ თუმცა
კანტა გამოსვლა გიორგისა, მაგრამ იმედი აქვს სულ ყველა-
ფერი გამოკეთდება და მასაც მოუწერია შენთვის ამის შესახებ
წერილი და დებუა. რაც შეეხება შენს აქ ჩამოსვლას რამოდენ-
იმედ დღით, როგორც კომისარი, ისეც ლეო კანდელიძე გერგეო-
ბით გარკვეულ პასუხს არ იძლეოდა, თუმცა მეც და აკაკი ვივა-
ვით და პირადად ვთხოვეთ ორივეს. ეხლა, როგორც შენ ვითქვამს
აკაკი ფადავასათვის ტელეფონით მოსკოვიდან, ველით იმ თქვენს
ვ. ი. შენ და ა. მესხის მოხსენებას ბედიასადმი და გვინდა გავე-
ცნოთ მის შინაარსს.

მანამ კი ორიოდ სიტყვით გეტყვი ჩემს უმეაყოფილებას მოს-
კოვის დიდი თეატრის დირექციისადმი ნიშნავს. (ამ წერილის
მოწერას მისთვის უფრო ექიქარებდი, რომ ხვალ აქედან მოდის
მოსკოვში ჩანდიერის ქალი ტატიანა — გვარს არ ვიცი და რად-
განაც იმის ბინაზედ დგახარო შენც და გვიცი, იმედი მაქვს მა-
შინვე გადმოგცემს ამ წერილს).

მე უმეაყოფილება მთელი, უფრო კი, სწორედ, რომ ვსთქვით,
გულწაღებობა... ესე უფროაღებოდ მოქცევის. საქმე შემდეგ-
ნა: 1) რით ხელმძღვანელობდა დიდი თეატრის დირექცია, როცა
„აბესალომის“ და თეატრის“ დადგმა გარდაწყვიტა „ფილიალში“ და
არა დიდ თეატრში? თუ, რომ „ალმატი“ ღირსი იყო დადგმული-
ყო დიდი სენაზედ (თუმცა მერე კი გადაიტანეს ფილიალში), რა
დაამაგა „აბესალომის“ და? 2) ამ სერგონი დადგმა? მაშინ,
როცა რუსული თარგმანი არ არის, როგორა გვარნათ, ეს სერა-
ოვოლი დადგმა იქნება განა? არა და არა ეს იქნება, მეტი რომ
არა ვსთქვა საშუალოდ ჩასაღდადება ქართული ოპერისა და ჩვენი
კულტურისა, რომელიც პირველად უნდა გაეღებს საქართველოს
საზღვრების იქით და ისიც სად? მოსკოვში? 3) რადგანაც ესე
ფაქტობრივად უნდა დაიღვას ამ მოკლე ვადაზედ „აბესალომი“, მე
ფიქრობ, რომ სახელოვნო კომისიამ ალბათ მიიღო ეგ რუსული
ტექსტი, რომინისა (ავტორისა) და მაგ თარგმანით უნდათ
დასდგან ეს ოპერა. მე შენც გთხოვე ამის შესახებ, მელოდ-ფა-
ნეცსა და ი. ივანოვსაც მიწერი, რომ ეგ თარგმანი ყოველად
უფარგისა და ყოველდ მოუდებელი, რადგანაც მაგ ტექსტით შეს-

რულებული „აბესალომი“ ერთი ათად დაჰყარავს მისი მუ-
სიკის კოლმორის სილამაზეს და დავიდულებით, როგორც მე
ავტორი, ისეც განსაუტრებთ ჩვენი ქართული მუსიკალური კულ-
ტურა.

მე, ჩემო გიორგი! როგორც ქართველი კაცი და დიდი საზო-
გადო მოღვაწე, როგორათაც შენ გიცნობს მთელი ქართველი
საზოგადოება, ამაზედ დამთავრებები და ყველა ღონეს იღონე,
რომ ჩვენ ქართველი ერთი თვისი კულტურით უწარმოა მოხილება-
...არ წარსდგეს მანქანა ჩვენთვის და პირადად ჩემთვისაც არის სი-
ვდილ-სიცოცხლის საკითხი და საჭიროა, რომ „აბესალომი“ დადგ-
მული იყოს ღირსეულად და დიდი თეატრის დირექციამ ეს დააფასოს
და ყოველი ღონე იღონოს მის საუკეთესოდ გასაშუქმელად. ყოველ
შემთხვევაში, ველით თქვენს მოხსენებას ბედიასადმი და ვნახოთ თუ
რა შინაარსისა არის ის. ამას მე შენა გწერ, როგორც ჩემს მეგობარს,
მუდამ ჩემთვის კეთილის მეოფელს და ჩვენი მუსიკის მოტრფი-
აღებავან პირს. ეხლა შესახებ „ვენეტორგის“ კიდევა გთხოვ,
რომ ჩემთან შეთანხმებით მოიქცე და უჩემოდ არაფერი ხელ-
შეკრულება არ დაუდგა მათ. რადგანაც მე დანაშაულებით შე-
ვტყუე, რომ ნება არა აქვს „ვენეტორგის“. მე, როგორც ავტორს,
ანგარიში არ გამოიწი. შემთხვევა ბევრი ყოფილა და ეხლაც
არის, რომ თუმცა международной конвенции нет у Сов. власти
с Европой, მაგრამ ყოველი ავტორი, აქაური თუ ევროპელი, იღებს
აუტორთან თავის საავტორო „ვენეტორგთან“ ხელშეკრულების ძა-
ლით. ამაზედ მეტს ააზარს ვიტყვი, რადგანაც შენ ათასზედ ჩემზედ
მეტი გეცნობს ამ საქმისა და ისე მომიწოებს ამ საქმეს, როგორც
შენი საყვარელი შვილი გვიასთვის, რომლისთვისაც მუდამ სიე-
ვის მომსურებელ ხარ! შენი ჭიმივე გიორგი! ჩემს ნოტებს უფრო
უფედ და არას გზით თეატრში არავის ამ მისცეს გადასაწერად.
მე მეშინია, რომ „ვენეტორგმა“ არ გადასწეროს მანდ ჩემი
პარტიტურები და კლავირები. როგორც დებუშვილი გწერდი, ამ
შემთხვევაში ავტორის ინტერესების დაბეკვლა — ჩვენი და
რუსების „დრამატიზმის“ გარდა, არის КОСЧ-იც. ალბათ ესეც
შენ ჩემზედ უკეთ იცი და კმარა ამაზედ კიდევ ლაპარაკი და შენი
შეწუხება. მაშ შენი ჭიმივე, გიორგი! „აბესალომის“ შესახებ, რო-
გორც ზემოთა გთხოვ, დაუცურდო და ეს საქმე სასარგებლოდ
ჩვენი საყვარელი მუსიკისა დაავარგინე ისე, როგორც მას შემ-
ფერის.

დიდ ბოძონს ვიხიდი შენ წინაშე შენი შეწუხებისათვის, მაგრამ
რა ღწნა, რომ შენ მეტა პარტონი ამ გზაობად მე სხვა არავინა
მეპას და არც მინდა მეუადეს.

მეწერ დაწერაბებით იყავით! დამერწმუნე, ამ წერილსა ვსწერ
ს რ ულია და დაწერა რ ებ ული იხე. როგორც ავტორი კი
არა, არამედ ერთი საზოგადო მოღვაწეთაგანი.

დიდის სიყვარულით მოგვითხივთ მეც და ვანოც. შენი ერთ-
ბული ზაქარია ფალიაშვილი.

ველი პასუხი

7 ერთი ბედი — პარტიტული ხელმძღვანელი მეშვიკი.

8 უცხო ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის საყვარელი
საზოგადოება.

9 ივანე ფალიაშვილი (1868—1934) — გამოჩენილი ღირიყელი
და პედაგოგი (თბილისის საოპერო თეატრის მოვარე ღირიყელი).

6 მამია ხუბუნი — განათლებით იურიტი, უცხო ენების (ფრან-
გული) სპეციალისტი, ამ პერიოდში მოღვაწეობდა ხელოვნების
საქმეთა სამმართველოში.

ტელისი 10. 12. 32 წ.

ძმარ ბიოგრაფი

იწერები, რომ „სდუმარა“! ეგების მიწერები რამეზე და სხვა ამისა. მე კი ვიპასუხებ, რომ არც „სდუმარა“ და არც პაქს საბუთი, რომ მაგოდენა მამე საქმის ჩამტარებულს, როგორც ჩვენი კულტურის, ისეც პირადი ჩემთვის, რამეზედ ვემდურებოდე! რაც მანდა ხარ, სუთი წერილი გამოიმგავანია შენთვის ტელეგრაფის გარდა, საქმეზედც მიბასანია შენთან, ბოლო წერილი კიდევ კოტე მარქანთიშელს გამოვტარე შენთვის დამგოსცემად და აღბად ამასც მიიღებდი. ესაა შენ წერილი არის პასუხი იმ დღეშისა, რომელიც მე მივიღე ბედიასაგან, და რადგანაც ძნელია ტელეგრაფით ყველაფრის თქმა, ვამჩნობდი ცოტა დაგვიანებით მოგწერო უცდლოფრის დაწვრილებით, რასაკვირველია, დიდი კულტურული საქმე არის ჩვენითვის „აბესლომის“ კლავირის გამოცემა, ყოველი ღლივ უნდა ვიღოთოთ, რომ ის შესრულებს, მაგრამ, ის პირაბები, რომელიც მე შემთავაზეს, ე. ი., 2500 მანეთი, ვარდამებთბი მცირეა! შენ, ჩემო გიორგი, უთხრე იგი ყოველივე საავტორო უფლებების დაცვის კანონები, მაგრამ მეც არ შემოძლიან სულ ვიკვედმოქმედო! შავ, ხარკოვში „აბესლომის“ დადგმის საავტორო უფლებების გნო-რარდამ უარი მათქმევინეს, ეს „სმიქა“ არიოს, მეც დავთანხმდი და ერთი კაბიკი არ ამიღია, მანდ დადგმის უფლებების პონორარზე და მე ვკონცე მებტად კარქეტულად მოვიკეთე. შენ შეკიზახე თუ, რას მოვიბოძე დიდ თვარდამ. მოგწერე **ნა უსმინებო დირექცი, „ავტორიზაცი“** დაბეჭდვის შემდეგ ნი თანხმობა განცხადოდა და ესლა ეკ, როცა საქმე მის დაბეჭდვაზე მოვიდა, აქაც მეუბნებიან „გროშები“ მიიღო და სხვა. შენ კარგად იცი, რომ საქართველოს მასშტაბზე, ავტორის თითო დაბეჭდვით გვერდზედ ერგება 25 მანეთი. აბესლომ, რომ დიდი ბეჭდვლის, გამოცემა 2500—2400 გვერდი. სხვა იანვარიშე თუ რას შეეძრა პონორარს, 5000 მანეთად ვე. ლაბდ მანდც იგივე ტარდობა ამისდაგარე მეც უნდა ვიყო დამკვეთობებულე. მეორე კიდევ ისა, რომ, არც ბედიას და არც შენ არა მწერთ, თუ ვინ უნდა გარდისცეს კლავირი „ვიზმა“, თუ ძალიან სო თუ ეგების „ინვესტირება“, რომელიც დღესაც მთელ ჩვენს ქვეყნის სამუსიკო მღერეების და თხოვლობის დადინებით ჩემი იმერების პარტიტურას და კლავირებს, მარქანთიშელის ხელთა წერილში გერდა და ესლაც გაწვდეს და გიმეორებს, რომ ერთი გვერდის კი ჩვენი ნაწარმოებების თეატრმა არ მისცეს „ინვესტირება“ ან კიდევ ვინც უნდა ითვის გადასაწერად. მაგ. გვერდი შეიც და მელიტ-უშავეცას, სად არის ჩემი კლავირი „დაიოსი“, რომელიც მე გამოგზავნე შენ ნოემბერის საწიეო დღისათვის? ნოტები ყველა მივიღე და ის კლავირი კი არა სჩანს! შევცდებ, რომ ის იყო მისეული უნანესათვის გადასაწერად, თორემ სხვაწარად რაში სჭირდებათ მანდ „დაიოსი“ კლავირი? ამასაც შენა გიბოვ გამოარკვეო! მამ, კიდევ გამოცემის შესახებ ჩემი პირობა ასეთია, 1000 ევრემზად, რომ ვაგოს-სენ მივიღო უნდა 5000 მანეთი მაინც და არა ნაკლები, თანაც კანონიერი 15 დაბეჭდილი ევრემზლარი საავტორო. ეს არის ჩემი პირობა, რომელიც უნდა მომუცეს ხელშეკრულობის დადგმა ჩემთან და მისი ნახევარი ავანსი. სხვაწარად არ შემოძლიან მოვიკეთ და სურავინ ნუ მისაყვედურებს. ესლა შესახებ ჩემი მანდ გამოძახებისა, როგორც ავტორისა. მე ველი კოტეს ნათესადას აქ, ეგებ იმან მაინც მოთარბას ამის შესახებ რამე ახალი! მაგრამ ზე გაუგებრად მიმჩინია ამითანა ნემდამი მოკცეცა კოტე, როგორც დამდგმელი, ოფიციალურად იყო გამოწვეული მანდ, ეს ებეც უნდა მომზადარყო, მთარქმედ აღ. ყანჩელს აქტარებენ თარგმნის საქმეზედ ხელშეკრულებას და ავანსსაც უგზავნიან. ხეცე სასიხარულოა და ესიც უნდა იყოს და

მე კი, გვერდზედ ვარიუფულითა ვარა რაშია, კაცო, საქმე? მე ვკონცე, რომ პირველი მე უნდა გავხსენებოდი ყველას. მესმის, მხოლოდ: **რა ერთხელ და ათჯერ, ხან ფილალიზო, ხან დიდ თეატრში** და წინააღმდეგად, მე დარწმუნებული ვარ, რომ მეც ერთი ორი კვირით მანდ ჩამოვსულავი. შენთან ერთად მეც ხალხს დანებანებული და საქმეს წინ წავყვედით. გვერდი და კიდევ გიმეორებს, ჩემო გიორგი! რომ იანვრის 1-16-მდე კონსერვატორია იქნება დათხოვნილი, „კარეულიში“ არის და რადგანაც მე ვფიქრობ, რომ „აბესლომის“ მანდ დასაღმგმლად მე ორჯერ უნდა მომიხდეს ჩამოსვლა, ესლა და დადგმის დროს. ამ „კარეულიში“ მისარგებლონ და გამოძახებონ სხვა და სხვა მუსიკალურ ტექნიკური საქმეების გამოსაკვევად. რასაკვირველია, როგორც შენა მწერდი და ნანდელიც არის, ჩვენ კი არ უნდა ვუბნეოთ ჩემი გამოძახება, თითონ დიდი თეატრის დირექციაც უნდა იყოს ამში დანტერქესებული და უნდა გამოიმძახოს უეჭველად. ეს, ვგონებ, მის ვალდებულებას შეადგენს, მაგრამ ამდენი ცდა და ლოდინი მე არ მომწონს და დანამდებლობით შემოძინა ვსთავა, რომ დიდი სასარგებლო ვიყავი მე მას იქ დადგმაში და კიდევ დახმარაგეთ. ვგონებ! ყოველ შემთხვევაში მოვუვლი კოტეს აქ დაბრუნებას და შენ კი გიბოვ მე საქმეს წინ მსდგლობა მისიე და ამ იანვრის „კარეულიში“ საშუალება მომეცეს ვისარგებლო, რადგანაც ბოლოს და ბოლოს სასახური სამსახურია და ვამძინებლავა მამშალ მისი მიტოვება.

ბედისა დღეს ელიან აქ და, რასაკვირველია, მე ვინახულებ და რასაც შენა გწერ, ამასვე ვუბნევი იმასაც.

ყანჩელი სარგმნის „აბესლომს“ და რაც გადათარგმნა, ყველას მომწონს, ორი სურათი უკვე ეძლეა აქეს, ესლა სარგმნის მეორე აქტს, ჩემთან ერთად ყოველ დღე მეშუაბის და ტექსტს ჩემის დამხმარებელი უთენებს მუსიკას, მაგრამ თუ 25 დღეშისათვის ვერ მოასწრო, ეს არც მისი და არა ჩემი ბრალი არ არის. პირველად, რომ ედა ერთი თვე მებტად ცოტა, და მეორეც ისა, რომ სულ წინარდ გაუქანაწერა დიდმა თეატრმა ავანსის გადმოგზავნა, რომ ის ვერ მოგვცა გულთხე მუშაობას, ყოველ შემთხვევაში, როგორც ალექსანდრე ამბობს, იანვრის პირველ რიცხვებზედ მზად იქნება კლავირი მიწერილი ტექსტით და თუ მე მომიხდა მანდ ჩამოსვლა, თითონვე ჩამოვტან და კიდევ როგორც თეატრის ყანჩელთან ხელშეკრულებში არის ნათქვამი, ის გადასცემს თარგმნის კოტე მარქანთიშელს, მხოლოდ კლავირი სუთია, ტექსტმიწერვათა საჭირო და რა ექნა არ ვიცი? მე ერთი კლავირია მაქვს, მაგრამ ისეთნაირადაა ტექსტით ქართულად, რუსულად და სხვა ენებზე მიწერილი, რომ ადვილად არა არის სად მიწერვის ახალი ტექსტი!

მამ, ჩემო კარგო გიორგი! ის საკითხები მოაწერსაგე:

- 1) გამოცემის საკითხი.
 - 2) დიდ თეატრთან ჩემი ურთიერთობის შესახებ.
 - 3) „ინვესტირების“ შესახებ, რომ არაფერი მისცეს გადასაწერად და ამასთან ერთად „დაიოსის“ კლავირის შესახებ და
 - 4) ჩემი მუსიკუმი გამოწვევის საკითხი.
- ნინა ოლიანოშნა მოთარბა, რომ ის წერილი კიდევ მოგისწერებს შენ მოსკოვში.

ცემად დიდ თეატრში დაიდგას უეჭველად კოტე ამ აზრისა არის, როგორც მან მოთარბა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის უარს განაცხადებს დადგმაზე. მეორე მხრივ კიდევ მეშინიან სულ არ მოიხსნას მისი მანდ დადგმა! მამ, იყავი ქაბრთელად, გიხსრებე გამარჯვებას.

ყანამ დიდის პატივისცემით მოგეკუთხა.

შენი მუჟად მადლობრი ზაქარია ფალაშვილი
ველი პასუხს.

(საქართველოს სსრ სესია, ფონდი 1813, საქმე № 333, გვ. 1-32).

ბრუნის სხალმწიფო კონსერვატორიის წახლება

მონაცემთათვის

1. ტოლისის სახელმწიფო კონსერვატორია რესპუბლიკის უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებელია, იმუშავებს სახალხო განათლების სამინისტროს გამგებლობაში და მისივე ისახავს, მისვე სრული უმაღლესი მუსიკალური სპეციალური განათლება იმ პირთ, რომელთაც თავისი მოღვაწეობის დარგად მუსიკალური ხელოვნების ასპარეზო აურჩევიათ. გარდა ზემოაღნიშნულისა, სამუსიკო სამეცნიერო მოღვაწეობის დარგში კონსერვატორიის დასახული აქვს შეკრების და დაამუშავოს ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მასალები, რისთვისაც იგი აწეობს სამუსიკო სამეცნიერო ექსპერტის, ბეჭდვას სამუსიკო-სასწავლო სახელმძღვანელოებს და სხვა...

2. კონსერვატორიაში სწავლების ვადა განისაზღვრება მოსწავლის ნიჭიერებით, მისი კონსერვატორიაში შესვლის დროს მომზადების ხარისხით და მეცადინეობაში წარმატებით, მხოლოდ იმ პირობით, რომ კონსერვატორიაში მისი ყოფნის დრო არ აღემატებოდეს ექვს წელს.

შენიშვნა: კონსერვატორიის უფრო დაყოფა ორ განყოფილებად: საშუალო და უმაღლესი. უფროდეს უფროდეს შესვლისას სპირა ან საშუალო სკოლის კურსის დამთავრება ან არა და შეიძლება მომზადებით მუშაობა თვით კონსერვატორიაში შეერთებული საშუალო სკოლის პროგრამით.

3. კონსერვატორიაში შემდეგი სპეციალური კლასები: 1) დავა ფორტეპიანოზე, 2) ვოლინოზე, 3) ვოლიანტზე, 4) გლობო, „Solo“, 5) კონსერვატორიის თეორიის სპეციალური კლასი; (სპეციალური პარმონია, კონტრაპუნტი, კანონი, ფუგა, სპეციალური ინსტრუმენტება, პარტიტურის კითხვა და პოპულარული თხზულება, 6) საფობარო კლასი, 7) დავა საორგანოზე, ინსტრუმენტება: ფლეიტა, ობოი, საევირი, „Piccolo“, კლარინტი, ფაგოტი, ვოლანტი, ტრამბო, ტრამბონი, ტუბა, წინწილები და ყველა სარტყამი იარაღები, კონტრაბასი, ებანი (პარაფა) და სხვა... 8) დავა ორგანოზე.

სავალდებულო საერთო-განათლების სამუსიკო კურსები: 1) ქართული სასულიერო და საერო მუსიკის ისტორია, 2) საერთო მუსიკის ისტორია 3) რუსული მუსიკის ისტორია, 4) ხელოვნების ისტორია და ესთეტიკა, 5) საარსებო, არაბული და სომხური მუსიკის ისტორია, 6) მუსიკის ელემენტარული თეორიისა და სოლფეჯიო I კურსი, 7) სოლფეჯიოს მეორე კურსი და პარმონი I კურსი, 8) პარმონი II კურსი, 9) მუსიკის ენციკლოპედია, 10) სავალდებულო ინსტრუმენტება, 11) სპეციალური სოლფეჯიოს მესამე კურსი, მომღერალთათვის (სიმღერის კლასი „Solo“) 12) საორგანო-სკოლის კლასი, 13) გუნდობრივი კლასი, 14) საორგანო-ვოკალური ანსამბლის კლასი (ქართული და რუსული-აღიღერ ენებზე), 15) ინსტრუმენტალური ანსამბლის კლასი ფორტეპიანოთი, 16) კვარტეტის დავის კლასი, 17) ტაბლური ენა, 18) პასატუა, 19) დარტების, 20) სავალდებულო ფორტეპიანოს კლასი, სპეციალისტის მიხედვით ან ფორტეპიანოზე დაპყრობითა და 21) სავალდებულო ადრის კლასი (ვიოლინოზე დაპყრობითა). შენიშვნა: 1) 17, 18, და 19 ზემოაღნიშნულ მესამე მუხლის საფუძველზე მხოლოდ მოსწავლეთათვის გალობა „Solo“-ს კლასში.

შენიშვნა: მე-2: გარდა ჩამოთვლილ სპეციალურ და სავალდებულო საერთო - განათლების დისციპლინებისა, კონსერვატორიის საბჭოს შეხვედრებით შეიძლება შეიღებოს იქნას პროგრამაში სწავლება სხვა დამატარ სანებისა უფლებმზრევი მუსიკალური განვითარებისათვის, როგორც მაგ. უცხოეთის ლიტერატურის ისტორია, კულტურის ისტორია, მუსიკალური ლიტერატურის კურსი სპეციალისტის მიხედვით და სხვა...

4. კონსერვატორიაში მოსწავლეობა მიღება ასაკის მხრივ სავსებით დამოკიდებულია მათ ნიჭიერებასა და ამორჩეულ სპეციალობაზე, აგრეთვე ამ სპეციალობის მონაწილის ხარისხზე. განსაკუთრებულ შემთხვევაში კონსერვატორიაში მოსწავლის მიღების საკითხი კონსერვატორიის საბჭოს გადაეცემა განსაკუთრებულად.

5. კონსერვატორიაში შესვლითი ვალდებულება ამორჩილის გენსამ მუხლში ჩამოთვლილი ერთ-ერთი სპეციალობა, იმ ადგილებელის პირობით, რომ უნდა განვლიოს მან ამ სპეციალისტისათვის ყველა სავალდებულო საერთო-სამუსიკო განათლების საგნების კურსი.

6. კონსერვატორიის კურსის დამთავრებული, რომელიც წარმოადგენს საშუალო სასწავლებლის დამთავრების მოწოდების მოწოდებას, კონსერვატორიის გამოცდებულ კომისიაში გამოცდების ჩაბარების შემდგომ, მიიღებს კონსერვატორიის დამთავრების დიპლომს, რაც მას ხელშეწყობს საერთო-სამუსიკო სავალდებულებას აწიქებს.

პირადი შედგენილობა

7. კონსერვატორიის სათავეში დგას აკადემიური კონსერვატორიის საბჭო, საბჭოს მიერ ამორჩეული კონსერვატორიის დირექტორი და ინსპექტორი (დირექტორი არა ყოფნის დროს მის თანამდებობას ინსპექტორი ასრულებს).

8. კონსერვატორიის საბჭო, რომელსაც თავმჯდომარეობს კონსერვატორიის დირექტორი, ან მის არა ყოფნის დროს ინსპექტორი, შედგება პროფესორებისაგან და უფროს მასწავლებლებისაგან.

9. კონსერვატორიის საბჭო მართავს კონსერვატორიის ყოველგვარ საქმეს, ამისთანავე, იმ დარგში, რომელიც ენება საშუალო სასწავლო კლასებს, იგი იყავს სპეციალისტის მიხედვით განყოფილებად: 1) ფორტეპიანოს (სადაც შეიძლება ყველა მასწავლებლები ამ სპეციალობაში), 2) გალობის „Solo“ (ყველა მასწავლებელი ამ სპეციალობაში), 3) თეორიული (ყველა მასწავლებელი თეორიისა და კონსერვატორიის საბჭოს ამორჩეული, ის წევრება სხვა განყოფილებებისა, რომელთაც სპეციალური მასწავლება და სტაჟი აქვთ ამ სპეციალობაში) და 4) სიმღერისა და ჩამატარევი ინსტრუმენტების (ყველა მასწავლებელი ამ სპეციალობაში).

ყოველი განყოფილების სათავეში დგას თავმჯდომარე, რომელსაც ირჩევენ განყოფილების წევრები თვის შორს. კონსერვატორიის დირექტორი და ინსპექტორი შეიძლება ყოველ განყოფილების შემადგენლობაში თანამდებობისაზე.

გარდა ზემოაღნიშნულ განყოფილებათა, კონსერვატორიის საბჭო გამოიყვანს თავისი წრიდან საარჩევნო წესით განსაკუთრებულ სამი წევრისაგან შემდგარ საფინანსო კომისიას, რომელსაც თავმჯდომარეობს დირექტორი ინსპექტორის მონაწილეობით, (დირექტორის არ ყოფნის დროს თავმჯდომარეობს ინსპექტორი). ეს კომისია მართავს კონსერვატორიის საფინანსო-საბაზო ნაწილს.

10. კონსერვატორიის საბჭო ირჩევს დირექტორს, ინსპექტორს და სამატარ და სამუსიკო საგნების ყველა მასწავლებლებს, აწიქებს მათ უმაღლესი სამუსიკო-სამეცნიერო ხარისხს და ათავისუფლებს ამ პირთ თანამდებობებისაგან.

11. კონსერვატორიის საბჭოს უფლება აქვს განთავისუფლოს სწავლის ფასისაგან ნიჭიერი და ღარიბი მოწოდების, ჩარცხის კონსერვატორიაში ისინი შედგათთან პირებში და მოუსაქოს მათ სტიპენდიები.

12. კონსერვატორიის საბჭო აწესებს ფულის რაოდენობას, რომელსაც აბეჭდებენ სახალხო განათლების სამინისტროს.

13. კონსერვატორიის დირექტორი და ინსპექტორი, ამორჩეულნი კონსერვატორიის საბჭოს მიერ, პირველი—სამი წლის ვადით, ხოლო მეორე — ხუთი წლის ვადით, დამტკიცებულ იქნებიან თანამდებობაზედ სახალხო განათლების სამინისტროს მიერ.

14. კონსერვატორიის პროფესორები და უფროსი მასწავლებლები ან 1) თეორიულს საგნების ან 2) საკრავების მუსიკის და ან 3) ვოკალური მუსიკის წარმომადგენლები არიან.

15. კონსერვატორიის პროფესორებზე შეიძლება არჩეული იყოს ის პირი, რომელსაც ევროპის ერთ-ერთი კონსერვატორია აქვს დამოუკრებელი და სულ ცოცხა ხუთი წლის განმავლობაში ექნა-ერთ კონსერვატორიაში ან თანასწარი უმაღლეს სასწავლებელში უფროსი მასწავლებლად ნამუშაოა.

16. კონსერვატორიის უფროსი მასწავლებლად შეიძლება არჩეულ იქნეს, თეორიულ საგნებისა და საკრავების მუსიკისათვის მხოლოდ ის მუსიკოსი, რომელსაც ევროპის ერთ-ერთი კონსერვატორია ან თანასწარი უმაღლესი სასწავლებელი აქვს გათავაზებული და არა ნაკლებ სამი წლის მუსიკალური და პედაგოგიური გამოცდილება აქვს. თეორიულ საგნების პროფესორ-მასწავლებლებს კი ამის გარდა მოეთხოვებათ დისერტაცია, ან სერიოზულ დიდი მუსიკალურ ნაწარმოებების სახით: ოპერა, ბალეტი ან სიმფონიის პირველი ნაწილი ან სერიოზული თეორიული გამოკვლევის სახით.

17. ვოკალური მუსიკის პროფესორად შესაძლებელია არჩეული იყოს ხელოვანი, რომელსაც, მიუხედავად ზემოხსენებული მუხლებისა, კონსერვატორია თუქცა დამოუკრებელი არს აქვს, მაგრამ ათი წლის შესაფერისი საპასუხისმგებლო გამოცდილება აქვს, უფროსი მასწავლებლად კი ამა ნაკლებ ხუთი წლის გამოცდილებაა საჭირო.

18. თავისუფალ კაიედრაზედ პროფესორებისა და უფროსი მასწავლებლების არჩევა შეიძლება მხოლოდ ისეთი პირებისა, რომლებიც ამ წესების 15 და 16 მუხლს აკმაყოფილებენ, ან კონსერვატორიის პირებს შემადგენლობაში, ან გარეშე პირებს მოწვევით ან არა და კონკურსით. არჩევანი კონსერვატორიის საბჭოში უნდა მოხდეს ფარული კენჭის ყრით.

კონსერვატორიის შტაბი

17. კონსერვატორიის შტაბს შეადგენს: პროფესორები, უფროსი მასწავლებლები, საციალური საგნების მასწავლებლები (ხისა და თითბრის საკრავების, სარტყამი იარაღების, არფის, კონტრაბასის და ორგანოს მასწავლებლები), საციალური თეორია — კომპოზიციის მასწავლებლები, აგრეთვე სავალდებულო თეორიის, სავალდებულო ფორტპიანოსი და სავალდებულო ლტის მასწავლებლები, იტალიური ენის, პლასტიკის და ფარეკიების მასწავლებლები, აკომაინატორები და რეპეტიტორები.

აღმინისტრატორი

18. დირექტორი, ინსპექტორი, ინსპექტორის თანაშეწენი, ბუხალტერი, მოღირი, კანცელარისი მართველი, საქმის მწარმოებელი, ეკსეკუტორი, წიგნ და ნოტების საცავის გაეცე, რეზინგბონზიდ მომუშავე და დაბალი მისამახურებელი.
(ლტ. 1 არქივი, ფ. 181, აღწ. 1. სპ. № 1, გვ. 148-151).

სახალხო განათლების კომისარიატთან არსებულ ხელშეწყობის განყოფილების კოლეგია

კომპოზიტორი პროფესორი
ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილი

თხზვან

ვინათგან ჩემი განმრთობა ამ ბოლო ხანებში მეტად შეირკა და ექიმების დაფინებით რჩევი შესაძრობა დაუყოვნებლად სტრიალური და სისტემატური წაშლობა და განსაყოფრებით გაძლიერებული ქაანსა ძარღვებისა და ფილტვების სისუსტის წინააღმდეგ და ამას უკვლას კი ესპირობა მატერიალური სახსარი, რომლის მხრიადაც მე, როგორც ოჯახის პატრონს მეტად შეეწყოვებოდა და მოკლებული ვარ, ამისათვის მოცმართავი უმორჩილესი თხოვნით მომუშადაგმომოთ სახალხო განათლების კომისარიატის წინაშე, რომ მან აღმოჩინის მატერიალური დახმარება შემდეგის სახით: მე მქონდა შედენილი საკუთარი ფსით ნოტების საზეტო ქაღალდი „მასლიანკა“, რომლის ერთი ნაწილიც ვიხმარე შარჟან ჩემი ოპერის „ახესალში და ეთერის“ ორი ნომრის კალკე გამოსაცემად. განარახული მქონდა კიდეც რამდენიმე ნომრების და საბავშვო ქართული სიმღერებისა და მან ნაწილიც უხსნრობის გამო ეს ვეღარ მოვახერხე. ეხლა ეს გადარჩენილი ქაღალდი 10-11 ფუთამდე მოაგრობის განკარგულების ძალით რეგისტრაციაშია გატარებული ქართულ ხელოვანთა კავშირში. ეხლა გამეორებითა ვთხოვთ შეუადგომლობას სახალხო განათლების კომისარიატის წინაშე, რომ ეს ქაღალდი ხელოვნების განყოფილებამ ქართული ნოტების გამოსაცემად შეიძინოს და მისი ღირებული ფსი მომცეს, რუმ ეს ფული ამ სიძვირეში მოვიხმარო ჩემი განმრთობის აღადგენად, რადგანაც უკიდურეს შემთხვევაში, ექიმების აზრით თუ ეხლავე არ შეუდგვი წაშლობას ყოვლად შესაძლებელია ავადმყოფობა ისე გართულდეს, რომ შემდეგი ფულითაც კი ვეღარ დავიბრუნო ის. მით მომეტებული ეს ქაღალდი ეხლა ჩვენ მეტად ვჭირის, სხვა და სხვა სასიმღერო კრებულებში, გამოსაცემად. ერთ ამისთანა მუშაობათაგანს, ქართული სიმღერის კრებულს, 16 სიმღერებისაგან შემდგარს ფორტპიანოს აკომანიმენტით სკოლებში სახმარებლად ამასთანავე ერთად გიდგენთ და თუ მუსიკალური კოლეგია შესაძლებლად დაინახავს, ვთხოვთ ეს კრებული დაიბეჭდოს მომავალ საწავლო წლის დაწყებისათვის.

მიღე მაქვს, რომ როგორც ხელოვნების კოლეგია, ისიც სახალხო განათლების კომისარიატი უტოვლებით მოქცევიან და ჩემს თხოვნას და ამით შეძლებას მომცემს, ჯან-ღირ მოვყავირობა და განვაძრო ჩემი საუკრავი მუშაობა ქართული მუსიკალური ხელოვნების საკეთილდღეოდ.

ეს ჩემი თქვედამი მომართვა გამოწვეულია იმით, რომ ეს არის ერთად ერთი გზა ჩემთვის, რომ მივაღწიო ჩემს მიზანს.

პროფესორი ზაქარია ფალიაშვილი

ქ. ტფილისი 1921 წ. 21. IV (სპ. სსრ ლტს არქივი, ფ. 181, ანაწ. 1, სპ. № 1, ფ. 16).

1. განცხადებას დართული აქვს რეზოლუცია: სასრველია თხოვნა ფალიაშვილის, როგორც გამოჩენილი მოღვაწისა და შემოქმედის ქართული მუსიკის სფეროში, დაგმყოფილებული იქმნას, თუ გინდ გამოჩალის წესით. 27 აპრ./1921 წ.

ტფილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დირექტორის
რეპუბლიკის სახალხო არტისტის პრემიის ზაქარია
ფალიაშვილის

განცხადება

ოცა თერთმეტი წელია რაც ტფილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ვმსახურობ, როგორც პროფესორის, ისე ინსტრუქტორის და დირექტორის თანამდებობაზედაც. სხვებთან ერთად დიდი აქტიურობით მონაწილეობა მქვს მიღებული სამუსიკო სკოლის კონსერვატორიად გარდაქმნის საქმეში. ამ ხნის განმავლობაში მხოლოდ ერთხელ მისარგებელია ერთი თვის შევადგენი 1931 წ. ქ. ზარკოვში. როცა იქ იღვებოდა პირველად ჩემი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, სადაც ჩემი იქ ყოფნა აღუილებრივ. საჭირო იყო. განმრთობდა ხელს მწეობდა და სამსახურის სინდისიერად ვეწეოდი.

დღეს მოხდა ის, — რომ ძალზედ დაავადებულმა იძულებული ვარ მოვმართო თქვენ, რომ მიშუამდგომლოთ სადაც კი ჭერ არს, რათა სერიოზულად სამკურნალოდ მომიტყოს ორი თვის შევადგენა, როგორც აქ წამლობის კურსის დასამთავრებლად, ისე ზაფხულში, სადაც ექიმები მირჩევენ, სადმე წასასვლელად და წამლობის გახატვებლად. მაგრამ, რადგანაც ეს ყველა იწვევს ზარს, რომლის საშუალებაც არა მქვს, ამისათვის აქაც გთხოვთ, — რომ გადარიცხული არ ვიქნე სოც. დამსწევ სალონში (ამ ორ თვეს) და ერთდროული მატერიალური დახმარებაც აღმომიჩინოდ, ან განსახლების ან კიდევ სახ. კომისიარო საბჭოსაგან.

თუ ამ ორმოცი წლის განმავლობაში რა ღვაწლი მიმიძღვის ქართული მუსიკის განვითარების საქმეში, მე ამაზედ არას ვიტყვი რა, რადგანაც ჩემი ნაშრომები ყველასათვის პირნათელია.

რაც შეეხება კონსერვატორიაში ჩემს საგნებს, I და II კურსის პარმონიას, დაბეჭდილებითა გთხოვთ ამხ. შ. მშველიძეს გადასცეთ, რადგანაც ის, როგორც ბაგირიკის მოწაფე, იმ სისტემითვე განაგრძობს მეცადინეობას, რომელსაც მე ვწარმოადგენდი. ყოველივე საჭირო დასკვნებს ექიმებისას, რომლებიც მე მწამლობენ, პირველივე მოთხოვნისათვის ამბობ რწამოვიადგენი.¹¹

შეგებულებას გთხოვთ პირველი აპრილიდან. იმედი მქვს ამ ჩემს თხოვნას ყურადღების მიაქცევთ.

კომპოზიტორი ზაქარია ფალიაშვილი

23/III 1933 წ.

ქ. ტფილისი (ლესკა, ფონდი №88, ანაწ. 1, საქ. 111, გვ. 22 — 23.)

¹¹ზ. ფალიაშვილის ამ განცხადებასთან ერთად (გვ. 19, 21) დაცულია 2 საექიმო დისკენა, პირველი — აკადემიის რეინაზის ცენტრალური ლაბორატორიიდან, რომელიც გაეცემულია 1933 წ. 26 მარტს (№ 120) და მეორე — შინაგან სწავლებათა დაავადების კათედრიდან (ხელს აწერს დოცენტი ნ. გეგეჭკორი), რომლებშიც მითითებულია დაავადება და ამასთან დიაგნოზიები ხანგრძლივ მკურნალობის აუცილებლობა

განცხადებას აქვს ასეთი რეზოლუცია: „გაეცეს შევადგენა ერთი თვით“.

პ რ ვ ლ

პ ი ა რ ტ ი ს

ქ მ ნ ც ე რ ტ ი

თ ბ ი ლ ი ს უ ი

ბიძინა კვერნაძე

ცნობილმა ესტონელმა კომპოზიტორმა არგო პიარტმა შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩენისთანავე მიიპყრო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება, მან იმიავითვე მოიპოვა მაღალნიჭიერი და ძალზე თავისებური ხელოვანის სახელი.

არგო პიარტი დაჯილდოებულია უტყუარი შემოქმედებითი ადლითი, რომლის წყალობითაც თავის სათქმელს იგი ყოველთვის ზუსტად მკვეთრად, დამაჯერებლად გადმოგვცემს ხოლმე. მას გააჩნია მუსიკალური კომპოზიციის — იდიის, სახეების, შინაარსის—რელიეფური გამოთქმვის, დამუშავების, განვითარების იმეოთა უნარი. ყოველი მისი ნაწარმოებიდან გამოსჭვივის მაღალი ინტელექტი, ლოგიკა, რითაც იგი იმორჩილებს, გუქს აძლევს, მართავს საკუთარ შემოქმედებით სტიქიას.

არგო პიარტმა თანამედროვე საბჭოთა კომპოზიტორებს შორის პირველთაგანმა გაარღვია მუსიკალური სტანდარტების რკალი. ტექნოლოგიური სახელები თამამად გამოიყენა ადამიანის სულისმცირი სამყაროს წარმოსახნად; მისი გრანტიზებისა და ფიქრების გასამყდვანებლად. ამიტომ შემოქმედებს ჩვენზე მისი მუსიკა, ამიტომაც არგო პიარტი ნამდვილი კომპოზიტორი.

სიახლეების ძიება, სტანდარტების რღვევა, ნოვატორობა ყოველთვის იწვევდა წინააღმდეგობებს, ბრძოლებს, კრიტიკას. ყოველივე ამას არც არეო პიარტი ასცდა. შთაბრძნა ის, რომ პიარტმა დააჯერა, ააღელვა, გაიტაცა მსმენელი. გაიმარჯვა იმან, რასაც ეძახდნენ ექსპერიმენტს, რაც ადრე შეცდომად მიაჩნდათ.

არეო პიარტის საატეორო კონცერტმა, რომელიც ჩვენს დედაქალაქში გაიმართა, დიდი ინტერესი გამოიწვია, რასაც მოწმობს ხალხით გაჭედილი საკონცერტო დარბაზი. მსმენელის წინაშე წარსდგა ხელოვანი, რომელმაც გაიარა გზა აღსაყვებელით, კონტრასტებით და სიძნელეებით. მოგვამენინა სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ჭეშმარიტად მაღალხატვრული ნაწარმოებები, რომლებმაც მოგვებილეს და დაგვატყვევეს.

„პოლიფონიური სიმფონია“ შექმნილია 1964 წელს. ამ ნაწარმოებს კარგად იცნობს მუსიკალური საზოგადოება. 14 წლის შემდეგ მას ისეთივე წარმატება ხვდა, როგორც პრემიერაზე. სიმფონიამ კვლავინდობრად მოგვებილა თავისი სიახლით. ასევე ფართოდაა ცნობილი პიარტის ჩელოს კონცერტი (1966), რომლის განმეორებასაც ასე დაჟინებით ითხოვდა მსმენელი.

სრულიად სხვა სამყაროში აღმოჩნდით, როცა გაისმა Cantus-ის (1977) პირველი ბგერა. სულგანაპუნნი ვუსმენდით დიდებულ მუსიკას, რომელიც აგაფორიანებს, დაგაფიქრებს და სევდას მოგვგრის. Cantus-ი შესანიშნავი ქმნილება გახლავთ. საოცრად შთამბეჭდავია ის სიღრმე შუა ხმებისა, მაღალი რეგისტრის ვიოლინოების ფონზე რომ ისმის, თანდათან რომ ძლიერდება და ეღება მიუღწევად არსებას. ამ დროს სრულიად არ ფიქრობ იმ ხერხებზე, გამომსახველობით საშუალებებზე, შემოქმედებით მეთოდზე, რომლითაც შექმნილია ეს საოცრად ამაღლებელი და ჭეშმარიტად ცოცხალი მუსიკა. ნურავინ იფიქრებს, თითქმის სიმფონია და ჩელოს კონცერტი, რომლებიც Cantus-ის საპირისპირო პოლუსზე დგანან, ნაკლებად ზემოქმედებდნენ მსმენელზე. საქმე ისაა, რომ ამ ოპუსებს ჩვენ უკვე ვიცნობთ, Cantus-ი კი შექმნილია ახლო წარსულში.

არეო პიარტის შემოქმედებითი პაუზა, რომელიც რამდენიმე წელიწადს გაგრძელდა, დაგვირგინდა მესამე სიმფონიით. ეს ჭეშმარიტად ახალი ნაწარმოები — გამომირჩევა ორიგინალური ქლერადობით, ინტონაციით, ფორმით. პიარტმა აქ ახალი სიფრთხილი გადაგვიშალა.

მოვიყვან ავტორის სიტყვებს ამ სიმფონიის შესახებ: „ჩემს მუსიკაში სიმღერის შესაძლებლობას ყოველთვის მოკლებული ვიყავი. მაგრამ

ამ ხელოვნების დაუფლების იმედს მაინც არ დამიკარგავს“...

ეს სიტყვები წარმოადგენს ამ სიმფონიის გასაღებს, თავისებურ პროგრამას. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს ის სადა და თავისებურად მღერადი მოტივი, რომლითაც პიარტი ხილს სდებს ძველსა და ახალ მუსიკალურ სინამდვილეს შორის. ამ სიმფონიაში პიარტი სრულიად სხვაგვარად იმორჩილებს ორკესტრს, უბრალოდ, შთამბეჭდავად მოგვიხირობს ძალზე მნიშვნელოვან ამბავს.

კონცერტის კულმინაციად გადაიქცა ფანტაზია დო მაჟორი ფორტეპიანოს, ზერეული გუნდისა და ორკესტრისათვის (1968). ამ ნაწარმოებმა უდიდესი შთაბეჭდილება დასტოვა შინაგანი ძლიერების და არტისტისხის წყალობით. იგი უახლოვდება ნამდვილ დრამას, რომლის საპირისპირო პოლუსებს ქმნიან საკუთრივ პიარტისა და ბახის მუსიკა, რომელსაც ავტორი იყენებს კოლაჟის სახით. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება თითქმის პიარტი ჯოჯოხეთურ ატმოსფეროს უქმნის ბახის ღვთაებრივ მუსიკას, რომელსაც იგი ამუშავებს დიდს ოსტატობითა და ბუნებრივობით. კულმინაციურ მომენტში კი მას თითქმის ლავა წაღკავსო, რის შემდეგადაც ახალი ძალით აღსდგება მარადიული მუსიკა ბახისა.

„ჩემი კოლაჟები, — ამბობს პიარტი — ესაა სურვილი გადავწერო ყველაფერი მისთვის ჩვეული, პირვანდელი ატმოსფერიდან უცხო გარემოში. ქსოვილია შესაბამისობის, შთაფასების ცდა გამართლდა, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა!“

მართლაც, ამ გადახვევას კომპოზიტორი ისეთიანრი ოსტატობით აკეთებს, რომ ბახისა და პიარტის მუსიკა ორგანულ მთლიანობას აღწევს. ფანტაზიამ მოხილა მსმენელი, რომელმაც მხურავლე ოვაციებით დააჯილდოვა ავტორი.

არეო პიარტის ნაწარმოებები მაღალ დონეზე შესრულდა. სამეგრელოებით ოსტატობა გამოავლინეს ვიოლინისებმა ტომას ვულმბამ, პიანისტმა ჯარჯი ბალანჩივაძემ, საქართველოს სახელმწიფო კაპელამ გივი მენჯიშვილის ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო აიმ-ფონიურმა ორკესტრმა. განსაკუთრებულ ქებას იმსახურებს ჟანსუდ კახიძის სადირიჟორო ოსტატობა. ჯ. კახიძემ მისთვის ჩვეული შთაბეჭდილებით, არტისტიზმით, ოსტატობით ჩამოიტყა სხვადასხვა ფორმისა და შთანაფერის ნაწარმოები, მსმენელამდე მიიტანა პიარტის რთული ფსიქოლოგიური სამყარო, რომელსაც თავისი მკვეთრი სადირიჟორო ხელწერის წყალობით სიცხადე, ხილვადობა მიაწიჭა.

მიშხელოთ სამეცხე-ჯაფახეთის ისტორიულ კვლევებს

დავით კოკორიძე

ჩვენს სახელმწიფო დიდ ყურადღებას აქცევს, აფასებს და უდიდესი მზრუნველობით ეკიდება სულიერი და მატერიალური კულტურის საგან-ძურთა დაცვას, შესწავლას, რესტავრაციას და მოვლა-პატრონობას. ბევრი რამ გაკეთდა ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და შესწავლის საკითხთან დაკავშირებით. ხალხის მიერ შექმნილი მრავალსაუკუნოვანი კულტურის მიმართ პარტიისა და მთვრობის ზრუნვის კიდევ ერთი დადასტურებაა ამ ბოლო დროს მიღებული მნიშვნელოვანი დოკუმენტები: კანონი — „ისტორიისა და ბუნების ძეგლების დაცვა-გამოყენების შესახებ“ 1976 წლის ოქტომბერში, და საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება — „რესპუბლიკაში ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლების დაცვა-გამოყენების მდგომარეობისა და ამ საქმის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1978 წლის 24 თებერვლის დადგენილებით შეიქმნა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვის და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო. მისი მი-

ზანია რესპუბლიკის ტერიტორიაზე არსებული ისტორიის, არქიტექტურის, ფერწერის, გამოყენებითი ხელოვნებისა და ბუნების ძეგლთა დაცვის და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო. მისი მიზანია რესპუბლიკის ტერიტორიაზე არსებული ისტორიის, არქიტექტურის, ფერწერის, გამოყენებითი ხელოვნებისა და ბუნების ძეგლთა გამოვლენა, აღრიცხვა, პასპორტიზაცია, მეცნიერული შესწავლა და რესტავრაცია-რეკონსტრუქცია. იგივე გაუწევს პროპაგანდას ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების საქმესაც. ამ მიზნით სამმართველოსთან საზოგადოებრივ საწყისებზე შეიქმნა სამეცნიერო-მეთოდური საბჭო. რომლის წევრებიც ცნობილი მეცნიერები და ამ დარგის სპეციალისტები არიან. ე. ი. მკვიდრ ნი-დაცვზე დადგა ერის საგანძურის დაცვა და მოვლა-პატრონობა. რაც კი კეთდება თვალსაჩინოა, მაგრამ გასაკეთებელი ჯერ კიდევ ბევრია.

წინამდებარე წერილს, რომელშიც საუბარია სამხრეთ საქართველოს ისტორიული ძეგლების მდგომარეობისა და მათი მოვლა-პატრონობის გაუმჯობესების შესახებ, ვფიქრობთ, გაითვალის-

წინებს ახალი სამმართველო თავის მომავალ უადრესად პატრიოტულ და ეროვნულ საქმიანობაში.

საქართველოს ძველი კულტურის აკადია და ერთ-ერთი დიდებული მხარე სამცხე-ჯავახეთი ჩვენი ერის საამაყო მატერიალური კულტურის ძეგლთა ცოცხალ მუზეუმს წარმოადგენს. საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლთა სიით, რომელიც 1959 წელს გამოიცა, აქ 237 ძეგლია აღრიცხული (ფაქტიურად 500-ზე მეტია). მათგან: ადიგენის რაიონში — 32, ასპინძის — 61, ახალქალაქის — 28, ახალციხის — 62 (ქ. ახალციხეში — 8). ბოგდანოვკის — 20 და ბორჯომის რაიონის 34 ძეგლი. გვხვდება გამოქვაბულების ნაშთები, ფიქალთი ნაგები დარბეზები ანუ პირანდელი ქვაბ-საცხოვრებლები, ნასახლარები ანუ სახიზარ-სამალაგები, ციხეები, ეკლესია-მონასტრები, სახელობრ: გამოქვაბულები ანუ პირანდელი ქვაბ-საცხოვრებლები (ბუნებრივი) ბნელის, ოსკერის, მუსხის, ელიაწმინდის, ქუშის მონასტრის (სივრთის ტყეში)... ხელოვნური — ზიკილიის, გიორგიწმინდის, ბაილდის. ურავლის, კიკიბოს, ჩიხორიშის, დადმის, ერკოტის, აბგიტის, ქუჩის, ძეგლის, ტობის, გელსუნდის, ჯოლდის (ჭოლთა), თმოგვის, ვანისქვაბების, ვარძის, ჭაჭარის, სამსარის... დიდი ლოდების უდუღაბოდ ნაგები ნასახლარების ნაშთები: გოკიოს, ხიზაბაგარს თოკის... ქვა-ფიქალით ნაგები დარბეზი ანუ სახიზარ-სამალაგები: ვარძის, ჭაჭარის, ბერისხევის, ბერთაყანის, ზედათმოგვის, ხიზაბაგარის, დადმის (იქ, ივ. გვარამიძის მიხედვით, უღრსმული წარწერებიც ყოფილა), მუსხის, ურავლის, ვარძის (დარბეზი შესასვლელი აქვთ აღმოსავლეთიდან, დაყოფილი არიან რამდენიმე მიწისქვეშა განტოტუბად და აქვთ პატარა სამლოცველოებიც); ეკლესია-მონასტრები: კუმურდოს, ვარძის, საფარის, ზარზმის, ჭულეს... ციხეები: აწყურის, ახალციხის, ხერთვისის, თმოგვის, ახალქალაქის, გოგის, პეტრეს, წალკერის... XVI-XIX სს.ლამაში არქიტექტურული მერკებისაშუდური გვიგვიანი-ერდოიანი ანუ თაკარბიან-გუმბათოვანი დარბაზები და ოდები: ჭაჭარში, ახალციხის ძველ ნაწილში — რაბათში, ვალეში, უდეში, ანდრიაწმინდაში, ვარეგანში, კუმურდოში, კოთელიაში, განძაში...

წინაპრების მიერ შექმნილმა ამ საამაყო მემკვიდრეობამ, ხელთუქმნელმა და განუმეორებელმა ძეგლებმა დაიცვეს ჩვენი მიწა-წყალი, კულტურა, ენა... ერთგულად გვემსახურნენ და ჩვენი გმი-

რული წარსულის ცოცხალი მოწმენი არიან. მათზე არსებულმა ბევრმა ძეგლმა ქართულმა წარწერამ ჩვენამდე შორეული წინაპრების ისტორიის მუშევრები ცალკეული ცნობები მოიტანა. მაგრამ მოუვლულობის და უდიდური მოპყრობის გამო მათი უმრავლესობა საგალაო მდგომარეობაშია.

ასალციხეში ჩვენი საუკუნის დასაწყისში აღწერილი 36 ისტორიული ძეგლიდან დღეისათვის ნახევარზე მეტი ისეა განადგურებული, რომ მათი კვალიც არ ჩანს. დაზიანებულია ციხისა და ათაბაგთა სასახლის კედლები, მთლიანად დანგრეულია იოანე ნათლისმცემლისა და იოანე ოქროპირის ეკლესიები, ამაღლების ტაძარი, ციხე-მაგრესთან არსებული კარის ტაძარი. გუმბათიანი აბანოები. რაბათის ძველი ხიდი, „ყუღების“ ძველთაძველი ციხე-კოშკი და ა. შ. ბევრიც ისე დაინგრა და განადგურდა, რომ მათ შესახებ აღარაფერი ვიცით. აღარ არსებობს მესხეთისათვის დამახასიათებელი, ცნობილი მერცხლისბუდური ანუ ვიკრეგინიანი საცხოვრებელი დარბაზები: ლიჩქელების, სააკაძეების, ბეჭიაძეების — რაბათში, ნასყიდაშვილების — ვალეში, „თენოთი“ — ხიზაბაგარში. თუმცა დღემდე შემორჩა ბალაიანის ხისკედლებიანი მოქუქურამებული უნიკალური დარბაზი რაბათში, მაგრამ არავინ ფიქრობს მის დაცვა-შენარჩუნებაზე.

დაინგრა ახალქალაქის ციხე და სოფლების — ორჯის, ურავლის, აწყურის, გიორგიწმინდის ძველი ეკლესია-მონასტრები, ვანისქვაბებისა და სამსარის გამოქვაბულთა კომპლექსები. მათი გათლილი, მოჩუქურთმებული ქვები განივებულ-დატაცებული და გამოყენებული იქნა სამშენებლო მასალად. ამიტომაც, რომ ბევრ სოფელში სახლების კედლებში ეკლესიების ჩუქურთმებიანი, ზოგან კი წარწერიანი ქვები ჩატანებული. საშენ მასალად გამოყენებისა და კედლები ძვირფასი ნივთების ძებნის მიზნით ძეგლებს ზოგჯერ სპეციალურად ანგრევენ. მაგალითად, ამ ოციდან წლის წინ დიაკონიტის სამადოს ფრეშებმა თვითნებურად გამოანგრიეს ბაიების ფრესკებიანი ეკლესიის შიგნითა ჩრდილოეთის კედელი. არის ძველი წარწერების ბასრი იარაღით ბარბაროსულად ამოტყვევების შემთხვევებიც.

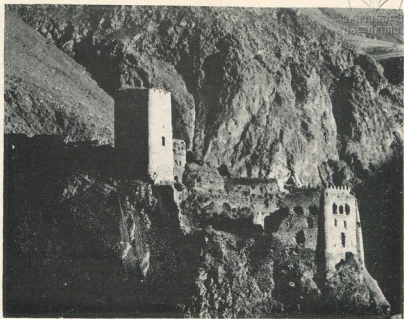
სათანადოდ არ არის დაცული და მოვლილ-დასუფთავებული საყოველთაოდ ცნობილი უნიკალური ძეგლებიც: ახალქალაქის, ახალციხისა და ხერთვისის ციხეები, ვარძა, კუმურდო, საფარა, ზარზმა, თსიკელი... კედლებზე ათასწარი მინაწერებია გაკეთებული. დაუცველია მათი გა-

რემო ლანდშაფტიც. ზოგიერთ მნიშვნელოვან ძეგლიან დღემდე არ არის მისასვლელი გზები, არ აქვთ მემორიალური დაფები და არსებული ძეგლი წარწერების ახალი ქართული დაწერილი ასლები. კუმურდოს ხილვით შუწუხებულ ქართულ მეცნიერთა ერთი ჯგუფი გაზეთ „კომუნისტში“ (1964 წ. № 239) გულსატკივლით წერდა: „...ტაძრის შიგნით და გარეთ გულსატკენი უწესრიგობა და არეუ-დარეულობა სუფევს. გუმბათისა და კედლების ჩამოშლილი ნაწილები ერთმანეთშია ალუფხული... კედლებს და წარწერებს უღმობლად აზიანებს ავდარი. ერთი სიტყვით, გულსყურანი. მოსიყვარულე მომვლელის ხელი აკლია ამ ძეგლს და ბევრ სხვასაც... მესხეთ-ჯავახეთის ბრწყინვალე საისტორიო ძეგლებს უმძევლად მეტი ყურადღება ესაჭიროება“.

ბევრი ახლად აღმოჩენილი ნივთი იკარგება. უკვლად დაიკარგა, ამ რამდენიმე წლის წინ ახალციხის რაიონის სოფლებში ანდრიაწმინდასა და ანდაში ნაპოვნი ოქროს ნივთები: ბეჭდები, საყურები, სამაჯურები. ანდრიაწმინდის ას-ლოს ნასოფლარ ულგაში არსებული 9 სამარხი ქვაყუთიდან ორი გახსნილია. ახალქალაქის რაიონის სოფლებში — მერენიაში და იხტილაში მიაკვლიეს ქვის სუფელს ნაკვობებს და აკლდამას. მაგრამ უყურადღებობის გამო ესეც დაიკარგა. 1954 წ. ქ. ახალქალაქში, კერძო ოჯახში ენახეთ რამდენიმე მონეტა, ერთერთი თამარ მეფისა, მაგრამ ისიც დროზე არ იქნა შეძენილი და გაქრა.

უდიდესი ნიადაგა და ისპობა ჩუქურთმისა და წარწერიანი ქვები, ცკლსიების ფრესკები და ა. შ. სხვაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, მაგალითად ბორჯომის რაიონის სოფ. ქვაბისხევის მარიამწმინდის ეკლესიის XII ს-ის მნიშვნელოვანი მხატვრობის („იაი“ და „შოთა“ სპეციალისტების აზრით ეს „შოთა“ დიდი პოეტის შოთა რუსთაველი, ხოლო „იაი“ მისი დედა უნდა იყოს) დაუცველობაც კმარა.

ამ 20-25 წლის წინ ბათუმიდან 70 წლის მოხუცი ალექსანდრე თორთველი ახალციხის მუზეუმში გვწერდა, რომ „1903-1907 წლებში ახალციხის რაიონის სოფელ ანდაში ბიძაჩემთან ზაფხულობით სააგარაკოდ ჩამოსვლისას ანდასა და ანდრიაწმინდას შორის არსებულ ბორცვ „კუნტრუშაზე“, რომელიც ცოტათი ჩაწეპილი იყო, ფეხის დაკვირვის რაღაცა ზარისებური ხმა ამოდიოდა ქვევიდან... მაინტერესებს ამ მოვლენის ახსნა... ეს მაინტერესებს კიდევ იმიტომ, რომ თვით ანდაში ხშირი იყო შემთხვევა მიწის დამუშავებისას წაფაწყდებოდათ კარგა ღრმა ხვრელებს. რომლის მიმართულებაც მიდი-



ხერთვისი

ოდა საფარისაკენ მახსოვს ისიც, რომ რამდენჯერმე ვცადე ხერელში გავლა, მაგრამ ასანთი და სანთელი ხელად ქრებოდა და ხელის ელნათურა აბა სად იყო მაშინ. შეიძლება „კუნტრუშის“ წარმოადგენს რაიმე ინტერესს იმ ხვრელე-ბთან დაკავშირებით (ლაპარაკია იმდროისათვის გამოქვეყნებული ჩვენი წერილის — „დარნების ანუ სახიზარ-სამალაგების შესახებ“). სამწუხაროდ, აღნიშნულთან ერთად, დღემდე ვერ მოვახერხეთ სხვა ბევრი საინტერესო ადგილის შესწავლა.

უყურადღებობის გამო მოსპობის პირასაა მისული არსიანის მთების დასავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ კალთებზე ანუ ქვაბლიანის ხეობის ზედა მხარეს, ახალციხე-ბათუმის გზატკეცილის 105 კმ-ზე, ძინძეს ხეობის დასაწყისში შემორჩენილი მესამეული პერიოდის მცენარეთა უნიკალური ნამარხი — „გაქვავებული ტყე“ (ძვირფასი ჰერბარიუმი), სადაც გულკანის ლავას ხეები დაუფარავს და დროთა განმავლობაში ფორამფეცული, ერთგვარი დაკონსერვებული სახით გაქვავებული შემოუნახავს. მისი ასაკი დაახლოებით 15 მილიონი წლით განისაზღვრება. სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მცენარეების პარალელურად გვხვდება: პალმის, დაფნის... ფოთილოთა გაქვავებული ანატექტებიც) ბუნების ასეთი სიმდიდრე და საოცრება მხოლოდ იმ მხოლოდ აშშ-ში. ნახევარკუნძულ ფლორიდაზე). გაქვავებული მორები ისე მაკრივია, რომ მისგან ამზადდნენ: საათის ქვებს, ზუსტი

ხელსაწყოების ღერძებს, საყრდენ ბალიშებს, პრიზმებს, ფირფიტებს... ამიტომაც იყო, რომ გოდერძის უღელტეხილის ამ იშვიათი ტყე-ნა-მარხის დიდი ნაწილი — გაქვავებული მორები ბუღდოშერებით მოთხარეს, ბათუმში საგანგე-ზოდ გახსნილ საწარმოში გაზიდეს და სამკაულ-ების, სათამაშოების, ღილების დასამზადებლად გამოიყენეს. სასურველი და აუცილებელია დარ-ჩენილი „გაქვავებული ტყე“ მკაცრი რეჟიმის სახელმწიფო ნაკრძალ-მუზეუმად იქცეს, რაც მის განაგება-დატყებისაგან დაცვის გარდა ხელს შეუწყობს უამრავი მნახველის მიზიდავასაც.

აღდგენას საქმიროებს ახალქალაქის, ახალცი-ხის, აწყურის, თმოგვის, ხერთვისის ციხეები; ბიე-თის, თისვლის, კუმურდოს, ჭულეს ცკლესია-მონა-სტრები, ახალციხის ციხის რესტავრაციაზე არ-სებობს ზემდგომი ორგანოების და თვით საქარ-თველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გადაწყვეტილე-ბა, მაგრამ მის განხორციელებაზე ჯერ არავინ ფიქრობს. უფრო მეტიც, ციხის კომპლექსის ტე-რიტორიაზე ჯერ კიდევ განლაგებულია საავად-მყოფო და აგტოპარკი. ნუთუ დრო აღარ არის, რომ ამ ისტორიული ქალაქის ძველი ნაწილის — რაბათის ეს პატარა კუთხე მაინც გამოცხადდეს ნაკრძალად და მთლიანად თუ არა, ჯერჯერობით

ნაწილობრივად აღდგეს, გაიწმინდოს, კეთილ-მოეწყოს და დარბოს ხეები ციხის შიგნით და შემოგარენის მოხარბეულ ტერიტორიაზე. ე. ი. მოუვლელობა-უყარაობა-დაუღვევრობის გამო სხვაგანაც ინგრევა, ზიანდება და იგარგება ძეი-რფასი ქვები და ღირსშესანიშნაობები. რატომ-ღაც არ ხორციელდება, აგრეთვე, კანონი — ძვე-ლი ქალაქების ტერიტორიაზე საერთო დაგეგმა-რების გარეშე მშენებლობის აკრძალვისა და მა-სზე მტკიცე კონტროლის დაწესების შესახებ.

მართალია, სარესტავრაციო მცირე სამუშაოე-ბი პერიოდულად წარმოებს ვარძაში, რომელ-ზეც ოთხი საკავშირო ტურისტული მარშრუტი გადის და ყოველწლიურად 50 ათასი ტურის-ტი, მათგან 2 ათასამდე უცხოელი ნახულობს, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ აღდგა მსოფლიო მნიშ-ვნელობის ეს ძეგლი. ძველი, რომლის შესახებ-აც სამართლიანად ამბობენ: „ესაც არ უნახავს ვარძია, ის კარგელი ხალხის ისტორიას ვერ წაიკითხავსო“; მისი უცხოელი მნახველები აშეა-რად აღიარებენ, რომ „უკვდავია ასეთი უნიკა-ლური ძეგლის ამშენებელი ხალხიო“. მისი გრა-ნდიოზული ზილვით განცეფფრებულმა ცნობილმა ინგლისელმა მწერალმა ჯეიმს ოლდრიჯმა განა-ცხადა — „დიდებულია, დიდებული თქვენი ვარ-ძია, ბევრი ქვეყანა მინახავს, მაგრამ ამითინა საოცრებას არ შევხვედრივარ. ნეტა რა ხელმა გამოგვთა ეს გამოქვამულები, რა ფუნჯმა მოხა-ტა ეს ფრესკები“. ვარძიას შესაფერისი ყურად-ღება არ ექცევა. ეს არ ითქმის იმ პერიოდზე, როცა იგი საქართველოს სსრ მცენიერებათა აკა-დემიის სისტემაში შედიოდა, იმ დროს ბევრი რამ კარგი გაკეთდა მხარისა და თვით ძეგლის დაცვა-რესტავრაცია-შესწავლის მიმართულებით. სასუ-რველია, ვარძია საბაგირო გზით დაუკავშირდეს ტერიტორიულად ახლომდებარე ვანიქვაბებისა და თმოგვის მსგავს მნიშვნელოვან ძეგლებს. ამით გაიოლდება მათი ნახვა-დათვალიერება. თუმცა ასეთი მშენებლობის განხორციელების რაღა იმედი გვექონდეს, როცა 20 წელიწადზე მეტია მენდება და ძლივს აშენდა ტურბაზის შე-ნობა.

ამ 15 წლის წინ უკვე შედგენილი გეგმით და ხარჯთაღრიცხვით ახალციხის ძველი ნაწილი — რაბათი საბაგირო გზით უნდა დაკავშირებოდა ქალაქის ცენტრს, მაგრამ მისი მშენებლობა არა თუ არ დაწყებულა, არამედ საერთოდ დაიწყება თუ არა, ესაა საკითხავი.

ვარძიის ტურბაზის სასურსათო პროდუქტებით მომარაგებისა და ტურისტებისათვის ჯავახეთის

ზედა ვარძია



მშენებრივი ზეგანის გაცნობის მიზნით, შეიძლება საბაგრო გზა გაკეთდეს ვარძიდან სოფელ გოგამამდე, ტრანსპორტის ეს სახე იქაური ბუნებრივი პირობების, მთაგორიანი რელიეფის გამო აუცილებელი და პერსპექტიულია. იგი შესაძლებელი გახდება თუ ქ. ახალქალაქში დაგეგმილი საბაგრო გზების მოწყობილობათა ქარხნის მშენებლობა განხორციელდება.

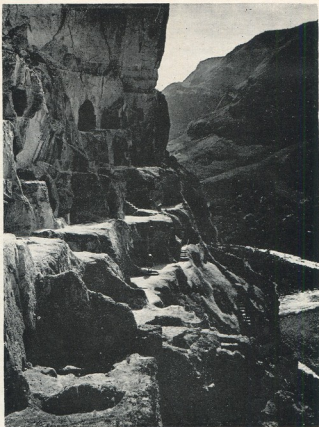
ამ რამდენიმე წლის წინ ვარძის ახლოს, ჭაჭარში მდებარე დიდად მნიშვნელოვანი ძველი საცხოვრებელი გვირგვინიანი „დედაბოძებისა“ და „ვერძისთავებისა“ გამოსახულებიანი დარბაზი — ხუციშვილებისა მთლად დაანგრეს და ისე ჩამოიტანეს თბილისში ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის პარკ-მუზეუმისათვის. 1966 წ. ახალციხეში შოთა რუსთაველის ახლად აგებული ძეგლის საყრდენისა და მოედნის გასალამაზებლად ურავლის ხეობის ისტორიული ძეგლებიდან რამდენიმე მორუქურთმებული ვაზის მტევნებიანი და ვერძისა და ცხვრის გამოსახულებიანი ქვები ჩამოიტანეს. ჩუქურთმებიანი ქვები კედლებში ჩაყოფის, ხოლო ვერძ-ცხვარ-ქანდაკებიანი ორი ქვა მოედანზე დადგეს, მაგრამ მათგან ერთი უკეთესი ქვა, სად გაქრა, კაცმა არ იცის. იგივე ითქმის ადიგენის მხრიდან ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ჩამოტანილი ძველი ქართული წარწერისანი მთლიანი ქვის შესახებაც, რომელც მუზეუმის ძველი შენობიდან ახალ შენობაში — რაბათის ციხეში გადატანისას მანქანიდან გადაადგეს და დაამსხვრიეს, ისე რომ, მისი არც წარწერა გაუშიფრავთ და არც კარგი ფოტო-სურათი გადაუღიათ.

სასურველია, აქაურ მნიშვნელოვან კულტურის ძეგლებთან, განსაკუთრებით კი ვარძისთან დაარსდეს კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი; შეიქმნას და განვითარდეს დასვენებისა და მასობრივი ტურიზმის ზონები, რომელთა გაშლის ფართო შესაძლებლობა არსებობს იმ მხარეში.

ნასოფლარებში, ტყეებში, კლდეებში, მთებში ბევრი ფელსია, ციხე, გამოქვაბული, სახიზარი, დარანი და სხვა თევდაცვითი ნაგებობა ჯერ კიდევ შეუსწავლელ-აღურიცხავია. ახლა როცა ცხოვრებაში დამკვიდრდა სკოლებისა და დიდი წარმოება-დაწესებულებების ისტორიის შექმნის პრაქტიკა, გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს პირველ რიგში გამოვავლინოთ, აღვრიცხოთ და შევისწავლოთ ახალი ძეგლები, შეიქმნათ ნარკვევები მატერიალური კულტურის უფრო ცნობილი ძეგლების შესახებ. შევადგოთ ხალხში

დღემდე შემორჩენილი თქმულებები და გადმოცემები ამა თუ იმ ძეგლის შესახებ, შევკრიბოთ ისტორიული, არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული, ტოპონიმიკური და სხვა მასალები ცალკეული სოფლების, საბჭოებისა და შემდეგ რაიონების მიხედვით. ამავე დროს ადგილებზე ლექცია-მოსხენებების საშუალებით მოსახლეობას უნდა გავაგებინოთ რა ღირებულება დასაცავი ძეგლი. ახალგაზრდობას უნდა შევავალოთ წინაპართა ხელით შექმნილი ღირსშესანიშნავი და მათ მიმართ პატივისცემის, მოკრძალების, ზრუნვის და მომთხოვნელობა-პასუხის მგებლობის გრძნობა ჩვენდღევანდელს. ეს კი გაკეთდება მაშინ, როცა ახალგაზრდები თავიანთი თვლით პრაქტიკულად დაინახავენ ამა თუ იმ ძეგლის აღდგენას. მათზე სახელმწიფოს ზრუნვას. ამ საქმის მთავრები უნდა იყვნენ მხარეთმცოდნეობის მუზეუმები. მათ სათანადო სპეციალისტების დახმარებით უნდა მოაწიონ კომპლექსური, სამეცნიერო ექსპედიციები, შეკრიბონ ამოურყველი ტოპონიმები, ჩაატარონ სამეცნი-

ვარძი





ვანის ქვაბი

ერო სესიები, მოამზადონ და გამოსცენ სამხარეთმცოდნეო შრომები, მიაწვონ მხარის ძეგლი და ახალი ყოფის ამსახველი სამუშეოში საექსპოზიციო გამოფენები, რომლებშიც წარმოდგენილი იქნება მხარის, რეგიონის თავისებურება, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის განვითარების ასპექტში, ისე, რომ მათი ნახვით დადგინდეს სრული წარმოდგენა შექმნას ამ მხარეზე.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია კულტურის ძეგლების დაცვის მიზნით, ადგილებზე ძირითადი კუთხვებისათვის ანუ თითოეული ზონისათვის (ქართლი, კახეთი, სამცხე-ჯავახეთი, აჭარა, გურია...) დაწესდეს ძეგლთა დაცვის თითო ინსპექტორის შტატი, ან იგი ოფიციალურად დევალის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ერთეულ მეცნიერ მუშაკს, რომელიც მასზე დასაცავად გაპირიონებულ ძეგლს, ან ძეგლებს არსებული კონკრეტული მდგომარეობის აღმნუსხველი სპეციალური აქტით ჩაიბარებს და პასუხისმგებელი იქნება მის მოვლა-პატრონობაზე. ამით აღიკვეთება მცველებად შეუფერებელი პირების დანიშვნა. მნიშვნელოვან ძეგლებს მაინც ჰყავდეს ისეთი კვალიფიციური მცველები, რომლებიც ექსკურსიამძღოლის მოვალეობასაც შეასრულებენ და არა ისეთები, რომლებიც, ზოგჯერ მოხუცებულობის გამო, თვითონ საჭიროებენ ყურისგდებას. ეს იმის ბრალია, რომ მცველების

შერჩევას, დანიშვნას და მათი მუშაობისადმი კონტროლს ჯერ კიდევ კარგად ვერ ხელმძღვანელობენ სახალხო დეპუტატების ადგილობრივი საბჭოები.

ეს მხარე ჩამორჩა არქეოლოგიური კვლევაშიც მხრივაც. არქეოლოგიური გათხრები აქ გვიან, 60-იანი წლებიდან დაიწყო და ისიც მცირე მასშტაბით, მხოლოდ ახალქალაქში, ახალციხეში. ვანისქვაბებში, ძველში, ნიალოს მიდამოებში და ჩითახეთთან, მაშინ, როცა შეუსწავლელია უძველესი ქალაქები — ოძრხე, წუნდა და მიწისძვრის შედეგად დამარხული ციხე-ქალაქი თმოგვი. აგრეთვე, დარნები, ქვა-ყუბოები, მიუვალი კლდეების გამოქვაბულები (აგარის, ჩუნჩხის...), ეპიგრაფიკული ძეგლები (სამწუხაროდ, დღემდე აღრიცხულიც კი არაა ყველა წარწერა) და უამრავი ადრეული თუ შედარებით გვიანდელი სხვა მატერიალური კულტურის ძეგლი, საინტერესო ადგილები.

ჯერ კიდევ არაა დაწყებული მხარის კომპლექსური შესწავლა. უფრო მეტიც, სამცხე-ჯავახეთის 6 რაიონიდან (აღიგენის, ასპინძის, ახალქალაქის, ახალციხის, ბოგდანოვცის და ბორჯომის) დღემდე მატერიალური კულტურის ძეგლების შესახებ არსად ჩუტარებიათ სპეციალური სამეცნიერო სესია და არ განუხილავთ მათი მდგომარეობის საკითხი. პრაქტიკულად არ დაუწყიათ ძეგლების გაპირიონება დიდ ორგანიზაციებზე, და, ცხადია, არაფერი გაუკეთებიათ საშუალო საქმიანობის მხრივაც. ადგილობრივი ძალებით შეძლებისდაგვარად ზოგიერთი გადაუდებელი სამუშაოს შესრულება, მაგრამ არაფერი კეთდება, რამდენადაც ამ მხარეში ადგილზე არ არსებობს რესპუბლიკური სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო-საგულისხმოს რაიმე უბანი, ან ბაზა. მაშინ, როცა არის სამისო პირობები. თუმცა, როგორც საერთოდ რესპუბლიკაში, იქცა არაა ამ საქმის სპეციალისტები, განსაკუთრებით კი მხატვარ-რესტავრატორთა კადრები.

უფრო მეტი მატერიალური კულტურის ძეგლი: ციხე-სიმაგრე, გვლესია-მონასტერი... უნდა აღვაღვიროთ, რესტავრაცია გაუკეთოთ, ფაქიზად მოვეუაროთ, დავიცვათ და შემოვუნახოთ მომავალ თაობას. ამ საპატიო საქმეში უფრო მეტი ყურადღება და მზრუნველობის გამოჩენა მართებთ არა მარტო ძეგლების მცველებს, კულტურის მუშაკებს და ინტელიგენციას, არამედ მთელ მოსახლეობასაც. მათზე გული უნდა შესტკიოდეს უკლებილი ყველას — დიდსაც და პატარასაც, ვისაც უყვარს და პატივს სცემს თავის წარსულს, აწმყოს და იმედით შეპყრების მომავალს. უმჯობესია, მნიშვნელოვანი ისტორიული ძეგლები

გამოცემადმოთ ნაკრძალუბად, ქიშიური სხნარის საშუალებით გაგზონდოთ თანამედროვეთა მინაწერებისაგან. გავასუფთავოთ შემოგარენი, გაციყვანოთ გეთილმოწყობილი მისასვლელი გზები და მოგაწყობოთ მცირე მუზეუმი-გამოფენები. ისე, რომ მათ ჩინებულად უნდა ვევილიდეთ, ვუფრთხილდებოდეთ და ფაქიზად ვუნასავდეთ მომავალ თაობას. ასეთი გრძნობით იყო გამსჭვალული ბეგერი ჩვენი უფროსი თაობის პატრიოტი წარმომადგენელი და სიძველეთა ქომაგი. მამა-შვილი ივანე და კონსტანტინე გვარამაძეები, მიხეილ თამარაშვილი, მიხეილ ინასარიძე და სხვები. მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი პიროვნების შესახებ 1892 წელს გაზეთი „ივერია“ (№ 119) ეტყობინებოდა. რომ უბრალო უსწავლელმა პატრიოტმა სტეფანე თათაქიძემ ადგილზე რამდენჯერღვე შეაგროვა შეწირულებანი, შემდეგ მთელი საქართველოც შემოიარა, რათა აღედგინათ საფარის მონასტერი და გაეცეთებინათ მისასვლელი გზა.

რაკი ამ ბოლო დროს ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სისტემაში გადავიდა, ხოლო აკად. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტმა სამეცნიერო უკრძი — არქეოლოგიური ცენტრი შექმნა ბორჯომში (ჩვენი აზრით, მისი გახსნა აუბოებდა ჯავახეთში — ახალქალაქში, ან ვარძიში), უნდა ვიქონიოთ იმედი, რომ გაფართოვდება სამიებო სამუშაოები და მუზეუმი გახდება მხარის სამეცნიერო და იდეური პროპაგანდის ერთადერთი ძირითადი კერა.

იმედი გვაქვს რესპუბლიკის ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვის და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამხარეთველო გაითვალისწინებს მხარის მდიდარი მატერიალური კულტურის ძეგლების არსებულ მდგომარეობას, ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანოების დახმარებით უთუოდ დიდ ყურადღებას მიაქცევს სამცხე-ჯავახეთის სიძველეების შესწავლას, დაცვასა და რესტავრაციას.

მერქაულ ასპარეზზე ქართული კულტურის წარმოჩენის ახალი ეტაპი XIX საუკ. 20-30-იანი წლებიდან იწყება და იგი ცნობილი ფრანგი ორიენტალისტის და ქართველოლოგის მარი ფესლიტე ბროსეს სახელთანაა დაკავშირებული².

მარი ბროსე (1802-1880), ოცდაათი წლის ასაკიდან ჩაება ქართველოლოგიურ კვლევა-ძიებაში და თითქმის მთელი შემდგომი სიცოცხლე ამ საქმეს შეაღია. დაუმრეტელი ენერგიისა და უნივერსალური ხასიათის მკვლევარმა არა მარტო შემოღ შეგროვებინა უმდიდრესი კოლექცია ქართული კულტურის წერილობითი ძეგლებისა, არამედ მათი უმრავლესობის ფრანგულ ენაზე თარგმნაც მოასწრო და მათ სათანადო მეცნიერული კომენტარებიც წარუმძღვარა. მან გამოსცა ქართული ისტორიული წყაროები, დაამუშავა თითქმის ყველა ის საკითხი, რომელთა გარკვევა აუცილებელი იყო ევროპაში ქართველოლოგიის მეცნიერულ დარგად გადქცევისათვის³. მარი ბროსეს დიდი ღვაწლს მისი თანამედროვე ქართველი მოღვაწენი ყოველთვის დიდი მოწიწებით აღნიშნავდნენ. ნ. მარი და ი. ჯავახიშვილი მარი ბროსეს სამართლიანად თვლიდნენ „საქართველოს მეთოდური მეცნიერული შესწავლის მეთაურად“ და „ევროპაში ქართველოლოგიის ფუძემდებლად“.

მარი ბროსეს ბრწყინვალე ნაშრომები ქართველოლოგიაში, რომელთა დიდი ნაწილი პარიზში (მაშინდელი ევროპული კულტურის ერთ-ერთ უდიდეს ცენტრში) იბეჭდებოდა, ადვილად ხელმისაწვდომი გახდა მთელი ევროპული სამყაროსათვის. ფრანგულ ენაზე გამოცემული მისი გამოკვლევა-ნი პარიზზე არანაკლები ინტერესით ვრცელდებოდა ინგლისში. ინგლისის საზოგადოებრიობას იგი უკუღმედა ინტერესის იმ ქვეყნისადმი, რომლის ძველი და მდიდარი სულიერი კულტურა ფრანგი მეცნიერის ნაშრომში მიმოხედვლად იყო ასახული.

დამახსიათებელია, რომ მარი ბროსეს ბევრი ნაშრომი სასწრაფოდ ითარგმნებოდა ინგლისურ ჟურნალ „Asiatic journal“-ში. მარი ბროსეს სამეცნიერო-ქართველოლოგიური საქმიანობის ასეთი ფართო დიპაზონი ქართველოლოგიური სამეცნიერო ძიების ახალი საფეხურის შემაპირებელი გახდა. სამართლიანად შენიშნავს ცნობილი ინგლისელი ქართველოლოგი დავით ლანგი, რომ „ბროსეს დროიდან ვიწყებთ ქართველოლოგიური მუშაობის ისტორიას ოქსფორდში“⁴.

მარი ბროსეს ინტენსიური ქართველოლოგიური ძიების პერიოდს ემთხვევა ინგლისში მეცნიერული ქართველოლოგიის აღმოცენება. ამ საქმის მოთავედ აღიარებულია წარმომადგენელი შევიცარელი, მაგრამ მთელი სიცოცხლის მანძილზე ინგლისში მოღვაწე სოლომონ სიზარ მაღანი, რომელმაც არა მარტო ღირსეული მეცნიერული მემკვიდრეობა დატოვა ორიენტალისტიკაში, არამედ უმდიდრესი პიბითოთიკაც, პირადად მისგან ოქსფორდის ინდოეთის ინსტიტუტისათვის შეწირული.

მეცნიერული კულტურის პროგრესი იმპერიზმის

მელა სურგულაძე

დ. ლანგი სოლომონ სიზარ მალანს „თავისი დროის ყველაზე უფრო უნივერსალურ ლინგვისტს“ უწოდებს.⁵ მან კარგად იცოდა ლათინური, ფრანგული, ესპანური, იტალიური, გერმანული, ჩინური, იაპონური, მალაური, სპარსული, სომხური, ქართული და სხვა ენები. მისი მოღვაწეობის სფერო სასულიერო ლიტერატურა იყო და ძირითადად ბიბლიის ტექსტებს ეხებოდა. სახარების ტექსტის დადგენაზე მუშაობისას იგი სირიულ, ეთიოპურ, სომხურ, საპიდურ, მემფისურ, არაბულ, სპარსულ ვერსიებთან ერთად ქართულითაც სარგებლობდა. ჩანს, ქართულ ეკლესიაზე მალანს საკმაოდ ფართო წარმოდგენა ჰქონდა და ინტერესს იჩენდა მისი ისტორიული წარსულისადმი. შესაძლოა, ეს ინტერესი მას ბროსეს ქართველოლოგიურმა ნარკვევებმაც გაუღვივებინა. 60-იანი წლებისათვის მალანს, როგორც ჩანს, კარგად სცოდნია ქართული ენა. 1866 წელს მან გამოაქვეყნა პლატონ იოსელიანის ნაშრომის „საქართველოს ეკლესიის ისტორიის“ ინგლისური თარგმანი და იმდენი სასარგებლო შენიშვნა დაურთო, რომ, დ. ლანგის სიტყვებით, „იგი დღევანდლამდე ძვირფას საცნობარო წიგნად რჩება“.⁶ მალანი კარგად იცნობდა იმდროინდელ საქართველოს; ქართული ეკლესიის მოღვაწეთა საქმიანობასაც თვალს ადევნებდა. იგი განსაკუთრებით დაინტერესებულია 70-იანი წლების განთქმული საეკლესიო მოღვაწის ეპისკოპოს გაბრიელ ქიქოძის „ქადაგებნით“ რომელიც წიგნადაც გამოუცია.

ცნობილია, რომ გაბრიელ ეპისკოპოსი ერთ-ერთი უგანათლებლესი სასულიერო პიროვნება იყო 70-80-იანი წლების საქართველოში. მისი ქადაგებანი განძქმული იყო მთელს რუსეთში. ი. ჭავჭავაძე, ამ ქადაგებათა განსაკუთრებულ ღირებულებას რომ ეხებოდა, მიუთითებდა: „მთელი მოძვერება აწ განსვენებულის სახელოვანის მღვდელ მთავრისა რომ აიღოთ, ძნელად იპოვით მაგალითს, რომ მეცნიერება გაეწიროს სარწმუნოებისათვის, ან სარწმუნოება — მეცნიერებისათვის. პირიქით, იგი სარწმუნოებას ამეცნიერებდა და

მეცნიერებას ასარწმუნოებდა, თუ ასე ითქმის, და მთელი სიბრძნე მისი ამაშია გამოსახული“.⁷

1867 წელს მალანმა ინგლისურად თარგმნა ეს ქადაგებანი. თარგმნის პროცესში გაბრიელ ეპისკოპოსის პიროვნებით იმდენად დაინტერესდა, რომ გადაწყვიტა საქართველოში გამგზავრებულიყო და პირადად ენახა იგი. 1872 წელს მალანმა „ჩაყარა მცირედენი საჭირო ნივთები თავის შავ აბავში, ბევრი დავიდარაბის გარეშე დაადგა კავკასიის გზას და 23 მაისს ქუთაისს ჩავიდა. იქ ესტუმრა ეპისკოპოსის რეზიდენციას“.⁸ გაბრიელის პირადად გაცნობას მალანზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია. ერთი კვირა დაუყვია მას ქუთაისში, თან დაჰყვებოდა გაბრიელს წირვასა და მღვდელმსახურებაზე, გასცნობია ქართული სასულიერო კულტურის ძეგლებს, უნახავს დავით მეფის აგებული ტაძარი (გელათი), კონტაქტი მიღმყარებია ქართული კულტურის ბევრ ადგილობრივ მოღვაწესთან და ქუთაისის საკათედრო ტაძარში ქართულ ენაზე ქადაგებაც წარმოუთქვამს.

სოლომონ სიზარ მალანს შემდეგაც არ შეუწყვეტია ქართულ სასულიერო ლიტერატურაზე მუშაობა. მისი ნარკვევები მეცნიერული თვალსაზრისით დიდ ღირებულებას არ წარმოადგენს, რადგან „საღვთო წერილით გატაცებამ ხელი შეუშალა მას პრიტიკულად მიდგომოდა აღმოსავლურ ქრისტიანულ ლიტერატურას“. მიუხედავად ამისა, მისი დამსახურება, საერთოდ, და კერძოდ ქართული სამყაროს კულტურის პოპულარიზაციის ადრეში, დიდია. „სასიამოვნოა მოსაგონებლად, რომ ასეთი დიდი პოლიგლოტის გულში ქართულს უპირატესი ადგილი ეჭირა“.⁹

უ. რ. მორფილი (William Richard Morfill) 1834 წელს დაიბადა და 50-იან წლების მეორე ნახევარში გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე ენათმეცნიერების დარგში. მორფილი, სლავური ენების სპეციალისტი გახდა, იგი კა-

რგად ფლობდა რუსულ, პოლონურ, ბულგარულ, სერბულ და სხვა ენებს და ინგლისურ ენაზე მათი გრამატიკაც შეადგინა. 1900 წელს მორფოლოგიური პროფესორის წოდება მიიპოვა და ოქსფორდის უნივერსიტეტში მუშაობდა სლავისტიკის კათედრაზე.

1888 წლის 21 აპრილს უ. მორფილი თბილისში ჩამოვიდა. თბილისში მორფილის ყველაზე ახლობელი და მთავარი მეგობარი ალ. ცაგარელი იყო. ჩვენთვის ჯერ კიდევ გაურკვეველია ქართველი მეცნიერი თბილისში დასვდა ინგლისელ კოლეგას, თუ პეტერბურგიდან ჩამოჰყავა. ეს მეორე უფრო სავარაუდოა, რადგან ძნელია წარმოვიდგინოთ, რომ აპარილი, საუბრისობის სწავლების ყველაზე ცხარე მონაწილე, პროფესორი თბილისში დასასვენებლად ყოფილიყო. ინგლისელი სტუდენტის მეგობრობა-მასპინძლობა მან, სავარაუდოა, პეტერბურგის უნივერსიტეტის სამეცნიერო ხელმძღვანელობის ნებათაღებობით იპოვა.

უ. მორფილი თბილისში ცხრა დღე დაჰყო. გახ. „ივერიაში“ 1888 წლის 3 მაისს მეთვრეტელებს აუწყებდა: „გუმინ-წინ გაუმგზავრა თბილისიდან სტამბოლში და იქიდან წავა ინგლისის პროფესორი ოქსფორდის უნივერსიტეტისა, ფილოლოგი ვ. რ. მორფილი, მცოდნე ქართლის ენისა და ლიტერატურისა. მორფილი სულ რამდენიმე დღეს დარჩა თბილისში, ინახულა ჩვენი რედაქცია და განცხადება: „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა“, საცა დათვალიერა ბიბლიოთეკა ქართულის ხელნაწერებისა და ქართული დამბეჭდილი წიგნები. სხვათაშორის საზოგადოებამ მიაჩნდა ბ-ნს მორფილს სურათებიანი „ვეფხისტყაოსანი“. მორფილს უკვე დამზადებული ჰქონდა რამდენიმე წერილი საქართველოს ლიტერატურასა და ქართულს ენაზედ. ქართული ენის შესახებ ბ-ნი მორფილი უფრო იმ აზრისაა, რომ ეს ენა სტრუქტურადაა, განსაკუთრებული ენაა და არც ერთს მეცნიერებაში ენათა ჯგუფს არ ენათესავება. მით უფრო ძვირფასია მეცნიერისათვის ეს ენა, რომ მხოლოდ ევ დარჩენილა მთელს აღმდამიწის ზურგზე და შენახულა დღემდე. მაგრამ ეს აზრი მეცნიერების კუთვნილება არ არის და „კერძოდ ჩემი აზრიაო“.

რეპორტაჟიდან ჩანს, რომ მორფილი პირადად გაცნობილია 80-იანი წლების ქართველ საზოგადო მოღვაწეებს და მათთან ქართული ენისა და ლიტერატურის საკითხებზე მსჯელობა ჰქონია¹¹. იგი სახლში მიუწვევია ილია ჭავჭავაძეს, რომელსაც ინგლისელი სტუდენტისათვის მისი მეგობრები წარუდგინა. მორფილის თბილისში ჩასვლისას სხვა საზოგადოებრივ, კერძოდ, რუსული ოფიციოზი „კავკასიცი“ (1888. 110) გამოეხმაურა.

საქართველოდან მორფილი თავის ქვეყანაში წარუშლელი შთაბეჭდილებებით დაბრუნდა. იგი მოხიბლდა საქართველოს ბუნებით, ქართული სტუმართმოყვარეობით, ქართველი ეროვნული ინტელიგენციის გულმხერვალე პატრიოტიკაში. საქართველოდან საჩუქრად მან მრავალი წიგნი წაიღო. ამ ლიტერატურას კიდევ მეტის გატაცებით ჩაუჯდა მეცნიერი და საქართველოს უშუალო გაცნობით გამოწვეულ შთაბეჭდილებათა ზეგავლენით დაწერა იმავე წელს გრცელი სტატია „საქართველოს ენა და ლიტერატურა“.

საქართველოში ინტელექტუალურად აღფრთხილებული უ. მორფილის ქართველოლოგიურ მუშაობას და საზოგადოებრიობას დაუყოვნებლივ აცნობდნენ ინგლისელი მეცნიერის დაკვირვებებს საქართველოზე. იმავე წელს აგვისტოში გა-

ზეთ „ივერიაში“, ხოლო შემდეგ ჟურნალ „თეატრში“ გამოქვეყნდა ასეთი ცნობა: „ქართული ენისა და ლიტერატურის მცოდნეს პროფესორს ოქსფორდის უნივერსიტეტისა ბ-ნს მორფილს უკვე დაუბეჭდია თავისი წერილი „ქართულ ენასა და ლიტერატურაზე“ ინგლისურ საყოველთაო საკითხო გაზეთში, რომელსაც ეწოდება „The Academy“ გაზეთის ნომერია 846. ივლისის 21... წერილის ასეთი სათაური აქვს „The Language and Literature of Georgia“, წერილი ჯერ გათავებული არ არის და როგორც ეტყობა, შემდეგ ნომერში კიდევ იქნება გაგრძელებული“¹². „ივერიაში“ მორფილის სტატიის თარგმანი დაბეჭდა თავის ფურცლებზე. თარგმანი ამ სტატიის გვერდების სტეფანე ჟურნალშიც, ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეს, ხალხისას, რომელიც ადრე გაზეთ „იმედში“ თანამშრომლობდა, ხოლო შემდეგ „ივერიაში“ დაიწყო მუშაობა.

უ. მორფილის სტატია „საქართველოს ენა და ლიტერატურა“ მართალია, უპირატესად კომპილაციური ხასიათისაა და ქართველი ავტორების (ჩუბინაშვილი, ცაგარელი, ხაჩანაშვილი და სხვ.) ნარკვევებს ემყარება, მაგრამ შეიცავს ზოგ საყურადღებო დაკვირვებასაც. სტატიაში ჩანს ქართველი ერისადმი, მისი კულტურისადმი ავტორის დიდი სიმპათიები, სიყვარული და პატივისცემა.

1889 წლის ივლისში „ივერიაში“ დაბეჭდა უ. მორფილის მეორე სტატია საქართველოს შესახებ (თარგმანი ს. ჭრელაშვილისა), რომელიც წართავდებდა პროფ. ალ. ცაგარელის პალესტინაში, სინაის მთაზე მოგზაურობის ანგარიშის რეცენზიას.

უ. მორფილის ამ პირველ სტატიებს ქართული საზოგადოებრიობა მიწოდებით შეხვდა და ამიერიდან მეცნიერის ქართველოლოგიური საქმიანობით დიდად იყო დაინტერესებული და მას სათანადო ლიტერატურასაც აწვდიდა. მორფილითან განსაკუთრებით ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ალ. ცაგარელს, რომელიც 1891 წელს, როგორც ორიენტალისტ კონგრესის მონაწილე, ლონდონში იყო სტუმარი¹³. ინგლისის დედაქალაქში ამ ორი მეცნიერის შეხვედრის თაობაზე რამე ხელშეასხები მასალა, მართალია, არ გავაჩნია, მაგრამ უსაუფუძვლო არ უნდა იყოს ვარაუდი, რომ მორფილმა ცაგარელს იქ მასპინძლობა გაუწია და ისინი კიდევ უფრო დაახლოვდნენ.

მორფილი ასევე შემოქმედებითად ახლო იყო ალ. ხაჩანაშვილთან, რომელიც თავის ნაშრომებს ქართული ლიტერატურის ისტორიაზე ინგლისულ კოლეჯს უგზავნიდა. ამ ნაშრომებს მორფილი ყურადღებით ეცნობდა და ბევრ მათგანს ჟურნალ „აკადემიის“ ფურცლებზე რეცენზიასაც უძღვნიდა. ასევე ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ინგლისელ მეცნიერს მ. ჯანაშვილთან, რომელიც აგრეთვე სისტემატურად უგზავნიდა ოქსფორდელ პროფესორს საკუთარ და კოლეჯების ნაშრომებს ქართული ენის ლიტერატურისა და ისტორიის საკითხებზე.

1900-1904 წლებში უ. მორფილმა დაბეჭდა მრავალი საყურადღებო რეცენზია-ნარკვევი ქართული კულტურის ისტორიის საკითხებზე. ამ რეცენზიებში განხილულია მოსე ჯანაშვილის „Царица Тамара“, არტურ ლიპიტის „Georgische Dichter“, ალ. ხაჩანაშვილის „Очерки по истории Грузинской словесности“, III, XIII—XVIII в. მისივე „ბალაჰვარი და იოსადაფი“, ლიპიტის მიერ დრეზდენში გამოცემული „Das Georgische Volk“ და სხვ.¹⁴

მორფილის ზემოთ ჩამოთვლილ ნაშრომებიდან ჩანს, რომ მას მართებულად გაუარსებია ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ-წარსული, მისი განვითარების ცალკეული ეტაპების თავისებურებანი.

ქართველოლოგიურ საკითხებზე მორფილის ეს ნაშრომები, როგორც ამას სამართლიანად მიუთითებენ დ. ლანგი, ბ. ოროსესკია და სხვ., არ წარმოადგენს ორიგინალურ მეცნიერულ ნაშრომებს, შექმნილს პირველწყაროებზე ავტორის მუშაობის შედეგად. მორფილი მეთიხველს აწვდის ქართველი ავტორების ნაშრომებიდან ამოკრებილ; კომპილაციურ მასალას. მორფილი ამ შემთხვევაში პოპულარიზაციას ეწევა საქართველოს ისტორიული წარსულისა, ინგლისელ საზოგადოებას აცნობს ქართველ ხალხს, მის ისტორიას, მის წვლილს საკაცობრიო ცივილიზაციაში. ამგვარად, მორფილის ქართველოლოგიურ ნარკვევებს მხოლოდ საპრობაგანდო დანიშნულება აქვთ და მეცნიერული ქართველოლოგიის გამდიდრების თვალსაზრისით ისინი ღირებულებას არ წარმოადგენენ. ინგლისელი მკითხველი ამ ნარკვევებით შედიოდა სრულიად ახალ სამყაროში, რომელიც, მორფილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ერთ-ერთი — ყველაზე მომზადი კუთხეთაგანია დედამიწის ზურგზე“. ასეთი ღრმა სიყვარულით გამთბარი საცნობარო მასალა აძრდარა ინტერესს ამ ქვეყნის ნახვისა და ახლო გაცნობისათვის.

* * *

ინგლისურ-ქართული ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობის გაიზრდისათვის და-ძმა უორდროების სახელთანა დაკავშირებული.

უორდროებს დიდი ღვაწლი მიუძღვით ინგლისის საზოგადოებისათვის ქართული ლიტერატურის, ქართველი ხალხის ყოფის, ისტორიის გაცნობის საქმეში, ოქსფორდის უნივერსიტეტში მათ მყარი საფუძველი დაუდეს ქართველოლოგიას, როგორც სამეცნიერო დისციპლინას, საერთო სახსრებით შექმნეს მდიდარი — უორდროებისული — ფონდები, რომლებიც მათვე გაამდიდრეს უნიკალური ქართული ხელნაწერებით, წიგნებით და სამეცნიერო ლიტერატურით ქართველოლოგიის პრობლემებზე.

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ უორდროებსმა ინგლისში, ოქსფორდში ქართველოლოგიურ სამეცნიერო სკოლას ჩაუყარეს საფუძველი, რომელიც დღეს დიდი ინტენსივობით განაგრძობს თავის სასარგებლო საქმიანობას. კერძო ის იქნება განცხადება, თუ ინგლის-საქართველოს კულტურულ ურთიერთობაში და-ძმა უორდროების მოღვაწეობას ახალ ეტაპად მივიჩნევთ.

ოლივერ უორდრობი — უფროსი ძმა მარჯორი უორდრობისა, დაიბადა 1864 წელს. 1887 წელს მან, დაასრულა თუ არა უნივერსიტეტი, გადაწყვიტა სამოგზაუროდ წასულიყო აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ამ წელს იგი ეწვია საქართველოსაც. იყო ბათუმში, ქუთაისში, სურამის უღელტეხილით გადავიდა აღმოსავლეთ საქართველოში, საცაო ხანი დაჰყო თბილისში, სტუმრად იყო კახეთსა და მთიანეთში. მოგზაურობისას ოლივერ უორდრობმა, როგორც ჩანს, თბილისში ქართველ ნაცნობ-მეგობართა წრეც გაიჩინა, ამ წრეში მას უამბობდნენ ქართველთა წარსულზე, მის ყოფასა და კულტურაზე, საჭირობოვდა საკითხებზე. ერთ-ერთი

ასეთი ახლობელი მისთვის იყო ივანე მაჩაბელი, რომელიც ამ დროს შექსპირის თარგმანზე მუშაობდა. ეს კულტურაში იმ წერილებით, რომლებსაც ოლივერ უორდრობი ინგლისში დაბრუნების შემდეგ სწერდა ივანე მაჩაბელს. თავის შერიცხ. მაჩაბელი უორდრობს თავის თარგმანებს უგზავნიდა.

საქართველოში მოგზაურობამ უმატა ოლივერს, როგორც ჩანს, იმდენად მოხიბლა, რომ გადაწყვიტა შობაგებულებანი თანამემამულეთათვის დაუყოვნებლივ გაეზიარებინა. ინგლისში დაბრუნებისთანვე დაწერა მან და 1888 წელს უკვე გამოაქვეყნა წიგნი სათაურით „საქართველოს სამეფო — მოგზაურობის შობაგებულებანი ქალების, ღვინისა და სიმღერების ქვეყანაში“¹⁵. ახალგაზრდული უშუალობითა და ტემპერამენტით იყო წიგნი ალყრელი საქართველოს ცალკეული კუთხეების გაცნობით მიღებული შობაგებულებანი, მოთხრობილი იყო აგრეთვე ქართველი ხალხის წარსულზე, მის კულტურაზე, დასასიამოებელი იყო ქართული ლიტერატურა. დამატებანი წიგნისა შეიცავდა საინტერესო ბიბლიოგრაფიულ მასალას.

წიგნი მკითხველ საზოგადოებას, როგორც ჩანს, მოეწონა. მას საგანგებო რეცენზიაც მიეძღვნა, სადაც ნათქვამი იყო: „ბატონი უორდრობის ნაშრომი გეოგრაფიის თანამედროვე მოგზაურობის შობაგებულებათა გადმოცემის იმ მცირერიცხოვან წიგნთა რიცხვა, რომელნიც ღირსნი არიან თითქმის მხოლოდ ქებისა. ამ წიგნის წაკითხვა უნდა ურჩიონ ყველას, ვისაც სურს სანდო პირველწყაროებიდან შეიძინოს ცოდნა ფრიად საინტერესო და თითქმის უცნობი ქვეყნის შესახებ... ბატონი უორდრობს თავისი ნაშრომისათვის დაურთავს საქართველოს ისტორიის, ენისა და ლიტერატურის მშვენიერი მიმოხილვა და ძირფესვი ბიბლიოგრაფია. პირველ მათგანს ის უპირატესობაც ახლავს, რომ გადასინჯულია ცნობილი მეცნიერის ბატონი უ. რ. მორფილის მიერ“¹⁶.

როგორც ჩანს, ოლივერ უორდრობი ამ წიგნზე მუშაობის პირველში ახლოს იყო მორფოლთან და მისი რჩევითა და დახმარებით სარგებლობდა. არაა გამორიცხული, რომ ქართული თეატრისადმი სიყვარული და მიდრეკილება ახალგაზრდა ოლივერს მანაც გაუღვივა.

1888 წელს ოლივერ უორდრობი შედის ბალიოლ-კოლეჯში, ჩანს, მას გადაწყვეტილება მიუღია ემუშავა დიპლომატიურ ასპარეზზე და სამისოდ სერიოზულ სამუშაოს შეუდგა. უორდრობმა ენერგიული მეცადინეობა დაიწყო რუსულ და ქართულ ენებში. მისი ხელმძღვანელი ამ დისციპლინებში იყო ჩვენთვის უკვე ცნობილი უილიამ მორფილი, რომელიც ოლივერის ბეჯითობით დიდად იყო გაცხოფილი; და მას წარმატებებს უწინაწარმეტყველებდა.¹⁷ ოლივერი განსაკუთრებული გატაცებით მუშაობდა ქართველოლოგიაში: დ. ლანგი აღნიშნავს: „ბოდლის ბიბლიოთეკაში უორდრობის ხელნაწერთა შორის ბევრი წერილი მოწმობს, რომ ქართველმცოდნეობის საკითხები კვლავ ინარჩუნებდნენ მისთვის მომზილობაში მამნიც კი, როცა იგი ხარისხის მოსაპოვებლად მუშაობდა, ანდა სტუდენტურ ცხოვრებაში იყო გართული“¹⁸.

საქართველოს სიყვარული, ქართული თეატრისადმი მიდრეკილება ოლივერმა, როგორც ჩანს, ოჯახში შეიტანა და, ამ მხრივ, ყველაზე მეტად თავისი უძეცოსი და, მეტად ნიჭიერი ქალიშვილი მარჯორიც აიყოლია. მარჯორი 1869 წელს იყო დაბადებული და ოლივერი რომ საქართველოდან

დაბრუნდა, 18 წლისა უკვე საკმაო განათლება ჰქონდა მიღებული. მარჯორის განსაკუთრებული ნიჭი აღმოაჩნდა ენების შესწავლაში. იგი ამ დროს საუკეთესოდ ფლობდა ფრანგულს, გერმანულს, იტალიურს (შემდეგში შეისწავლა რუსული, ქართული, რუმინული). ძმის მოწოდებითაა საქართველოზე და განსაკუთრებით მისი წიგნის გამოქვეყნებამ და წარმატებამ მარჯორი წააქვს საგანგებოდ შესწავლა ქართული ენა და უფროს ძმას გვერდში ამოსდგომად ქართველმცოდნეობის დარგში დასახული გეგმების შესრულებაში.

1892 წელს ოლეგმა დასრულა ბალონიკ-კოლეჯი და დიპლომატურ სამუშაოდ დაინიშნა მიილი. იგი გააწესეს ბრიტანეთის ელჩის პირად მდივნად პეტერბურგში. „ასე დაიწყო მისი დიპლომატიური და საკონსულო კარიერა, — შენიშნავს დ. ლანგი, — რომელიც დრო და დრო ავადმყოფობით გამოწვეული ინტერვალებით ოცდახუთმეტ წელზე მეტს გაგრძელდა. მიუხედავად სამსახურით დატვირთულობისა, უორდროპის ინტერესი ქართული ლიტერატურისადმი მაინც არ შესუსტებულა, მას ახლა ეხმარებოდა და ახალსებდა ხუთი წლით უმცროსი თავისი და მარჯორი, რომელიც თან ახლდა სხვადასხვა საკონსულო ადგილებში, რომელთა შორის იყო ყიზიმი, პოლონეთი, ტუნისი, პატიც და რუმინეთი.“¹⁹

იშვიათი ბეჯითობითა და ნიჭით დაჯილდოებულმა მარჯორიმ მალე ქართული ენა (ძველი ქართულიც) იმდენად შეისწავლა, რომ მთარგმნელობით საქმიანობას მიჰყო ხელი. და-ძმის არჩევანი, პირველ რიგში, ქართული ზღაპრების წიგნზე შეჩერდა. ლ. აღნიაშვილის მიერ შედგენილი ქართული ზღაპრების წიგნი სწორედ მძიმე წლებში გამოვიდა თბილისში და როგორც ჩანს, ოლეგმა საკარგელოში მოგზაურობიდან დაბრუნებისას ჩაიტანა ოჯახში. ქართული ზღაპრების ინგლისურში გამოცემა აღნიაშვილის წიგნს, ცაგარის მეგრულ ეტიუდებს, გურული ზღაპრების კრებულს ეყრდნობა. ზღაპრებისა და იგავების თარგმნაზე და-ძმა ერთდროულად მუშაობდნენ. შედეგი ის იყო, რომ 1894 წელს ლონდონში გამოქვეყნდა ქართული ზღაპრებისა და იგავების ორი წიგნი²⁰ (Georgian Folk Tales, London, 1894).

ამ გამოცემას ინგლისელი მკითხველი საზოგადოება ინტერესით და მოწონებით შესვდა. დაიბეჭდა რეცენზიები, რომლებიც გამოცემას დადებითად აფასებდნენ.

აღსანიშნავია, რომ უორდროპის წიგნის გამოცემა და მისზე გამოხატულება ქართველი საზოგადოებრიობისათვის იმთავითვე ცნობილი გახდა. გაზ. „ივერიამ“ დაბეჭდა რამდენიმე რეცენზიის თარგმანი, ვერძოდ ლონდონის ჟურნალის „Saturday Review“-ისა, რომელიც წერდა: „ჯერ არ გამოცემულა წიგნი ასეთი მოხერხებით, როგორიც ამის მისი მარჯორი უორდროპის, Georgian Folk Tales“ გამოცემული აღფრთხილებს მიერ, რომლის გამოცემულ წიგნებსაც სწორედ ლამაზად ეწოდება „Grimm Library“. ეს მშვენიერი მონოგრაფია საერთო სიტყვიერებისა, არაკების სახით დაწერილი კრიტიკული გამოკვლევებისათვის და დიდად სახალისო საშრობი საქმეა. ამ წიგნს ეძღვნება სხდის ძვირფასადა, რომ ბევრი მეცნიერისათვის უცნობი ენიდან არის გადმოთარგმნილი, რის გამოც წიგნი დიდად იზიდავს „Grimm Library“-ის ინგლისელი მკითხველების ყურადღებას“.

„ივერიამ“ თარგმნა აგრეთვე მარჯორი უორდროპის გა-

მოცემავზე რეცენზია უილიამ მორფილისა, მას ხომ ქართული საზოგადოებრიობა უკვე იცნობდა და პატივს სცემდა. „ივერიიდან“ ვიგები იმისაც, რომ ქართული ზღაპრების ინგლისურ თარგმანი ნიუ-იორკელი მკითხველების ყურადღება მიუპყრია და გაზ. „Nation“-ში დაბეჭდილა კიდევ რეცენზია ამ წიგნზე²¹.

პირველი წარმატებამ ახალგაზრდა ქალი, როგორც ჩანს, დიდად გაახარა და წახალისა. ახლა გადაწყვიტა თავი ეცადა უფრო რთულ ჯანში — პოეზიაში. ამისათვის აირჩია ილია ჭავჭავაძის „განდევლი“.

„განდევლი“-ს თარგმანი მარჯორი უორდროპმა 1894 წელსვე დაამთავრა და მისი გამოქვეყნების ნებართვის წერილით მიმართა ავტორს — ილია ჭავჭავაძეს.

ინგლისელი ქალის ეს პირადი წერილი²², მშვენიერი ქართულით დაწერილი, ილია ჭავჭავაძემ გარკვეული მოსაზრებით გაზ. „ივერიის“ ფურცლებზე დაბეჭდა. ილია ამით მკითხველ საზოგადოებას მიაწვდინა იმ ინტერესზე, რომელსაც ქართული ენა და ლიტერატურა იწვევდა უცხოეთში.

სავარაუდოა, რომ ილიას მითითებითვე დაიბეჭდა „ივერიის“ ფურცლებზე მისი თანამშრომლის, არტემ ახნაზაროვის („რიონი“) ფელეტონი, რომელიც ამ წერილის მაგალითზე დაურთებდა ამთარგმნელს იმ ქართველ ქალებს, რომლებსაც მშობლიური ენა დაიწყებული ჰქონდათ უკვე, ქართულ ლიტერატურას უგულისხმოდ ცდილობდნენ, ფრანგულ ბელარუსული რომანებით იყვნენ გატაცებული და დედა-ენის დაიწყება „განათლების ნიშნად“ მიაჩნდათ.

„თუ ინგლისელმა ქალმა შეძლო ლონდონში — წერდა ბოლის „რიონი“, — ქართულის ერთი სიტყვის გაგონება და, კი, ასე ლამაზად შესწავლა ქართული ენისა, ნუთუ აქ, საქართველოში, თქვენ არ შეგიძლიათ ქართული შეისწავლოთ, ის ენა, რომლის „ნანათი“ ურწევია დედის თქვენი აკვნა, რომელიც დაბადებითანვე ყურში გაქვთ ჩაწეული? სდუმოთ განსა, სდუმოთ, მაგრამ აქ დუმილი არა ჰქონა. მიჰაჰათ ჩქარა თქვენს უცხოელ დას და თქვენც გაითავისუფლეთ თავი სირცხვილისაგან და ჩვენს ქვეყანასაც ააშოროთ სირცხვილი. საიდუმლოთ ერთ ამბავსაც გეტყვი: როგორც ყური მოგვართ, ქართველ ყმაველ კაცებს, რომელთაც მის მარჯორი უორდროპის წერილი წაუკითხათ, გადაწყვიტა, რომ არც ერთი ქართველი ქალი არ შეგერთოთ, თუ საფუძვლიანად არ იცის ქართული ენაო. ესლა რაღას იტყვიო, არც ეს გასჭირს?“²³

როგორც მოსალოდნელი იყო, წერილმა დიდი ხმაური გამოიწვია. ქართველი ქალები შოროქნოდნენ, ბევრს გულში მოხდა მასართი ისარი. ბევრმა უსამართლოდ ჩათვალა ფელეტონისტის საყვედური და საკითხი უფრო ფართო პლანზე გადაიტანა — ქალთა ემანსიპაციის საკითხი დააყენა. საპასუხო წერილები დაიბეჭდა იმავე „ივერიამში“. განსაკუთრებით საყურადღებოა ბარბარე სულხანიშვილის, ეკატერინე გაბაშვილის, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის და სხვ. პასუხები. ე.ე. სულხანიშვილი ქართველი ქალების ასეთ გადაგვარებას საზოგადოებრივი ცხოვრების უკუდგომითობით ხსნიდა. ე.ე. გაბაშვილი მთელ იმედებს მომავალზე ამაყებდა. ერთი სიტყვით, ეს პაექრობა დიდად სასარგებლო იყო და ქართული საზოგადოებრივი აზრის გაინტენსიურებას უწყობდა ხელს.

ილია ჭავჭავაძეს, ჩანს, ეს პაექრობა ეროვნულ-განმა-



თავისუფლებული მოძრაობის აღმავლობის გამოვლენებად მიჰყვანდა და მას ემყარებოდა ხელმძღვანელი. ამ პერიოდში მან მოაწადა და მარჯორი უორდროს მისწრა პასუხი, რომელიც, აგრეთვე მასში აღძრული საზოგადოებრივი საკითხების გამო „ივერიაში“ დაიბეჭდა.

„8/20 სექტემბერი, 1894.

მოწყალეო ხელმწიფე!

დიდად მოხარული ვარ, რომ ჩემს „განდევილს“ თქვენი ურადლება მიუტყვევია. სასახლოდ მიმჩნია, რომ მოგიწადინებთ და გადაგიტარებთ იმისთვის.

ინგლისმა მეტად ცოტა რამ იცის ჩვენის უბედურის ქვეყნისა და დაობლებულის ერისა, რომელსაც ერის დროს თავისი სახელოვანი წარსული ჰქონია, თავიი გვირის, მეცნიერნი, მწერნი და პოეტნი ჰყოლია და მაისი მეოხებით გულდაგულ დახვედრია განათლების მტრებს—ბარბაროზებს.

ყოველს ქართველს თავისაწონებლად ექნება, რომ თქვენ და თქვენს პატივცემულ ძმას ჩვენი ყველაგან დავიწყებელი ქვეყანა შეგვიტყვევია და ჩვენის მწერლობისა გადარება ჩვენი ავი და კარგი აუწყით იმ სიყვარულით, რომელიც ასე ამშვენებს ადამიანს, და გულისკეთილთ, რომელიც დაუფასებელი ნაგებია ბედისაგან დაჩაგრულათვის.

სასურველია ვერა ინგლისისა იცოდეს, რომ ამ ჩვენ პატარა ქვეყანაშიაც საქმობს გონება და იძვრის გული; რომ აქვე აქვთ თავიი ნატრა და თავისი იმედი; რომ აქაც არის თავისი წამება და წავლება უკეთესად დღეთათვის და არა რას კაცობრისა არ ეუცხოება.

ყოველივე ეს ზედ-დარწმუნული აქვს ჩვენს პატარა მწერლობას, რამოდენადც კი გარემოება ნებას იძლევა. ამიტომაც გადარება ინგლისურად ჩვენის მწერლობისა გადარება ჩვენი გულისკეთისა, ჩვენის გულითადის ნატრისა, ჩვენის ჭიროსა და ლხინისა, ჩვენის გონების და გრძნობის ძალდონისა საყოველთაო საწინააღმდეგობად.

ამ მიზივ თქვენი განათლებული და გულმგებრკივარი მეცადინებთა ჩვენის გონების წაწარმოებთა თარგმანისათვის დიდ სამსახურად მიჩნეულ იქნება ყოველის ქართველისაგან და ჩვენს მადლობას თქვენდამი სამზღვარი არ ექნება.

ჩემი „განდევილი“ მომითმევი თქვენთვის, როგორც გენებთ ისე იმსახურეთ. დარწმუნებული ვარ, რომ ჩემს ნაწერს თქვენზე უკეთესს პატრონს და მფარველს ვერ აუჩერებ.

გვირდებით ჩვენში მობრძანებას, სიხარულით დავიცვავდებით და უმორჩილესად გთხოვთ წინადვე გეაცნობო, როდის და რა ზნით მობრძანდებით. იმედი გვაქვს, რომ ჩვენი უბედური, მაგრამ მშვენიერი ქვეყანა, თავს მოგაწონებთ და დაგამახებთ, რომ იგი ღირსია თქვენის ყურადღებისა და სიყვარულისა.

თქვენის მობრძანების სიხარულით მოლოდინე და ღრმად პატივისმცემელი

ილია ჭავჭავაძე²⁴

ილიას ნებართვის შემდეგ მარჯორი თარგმანი გადისცა გამოცემელობას. თვით კი, ილიას მოწყვეთი წაქეზებული, მასთან ერთად საქართველოში გამოემგზავრა.

საქართველოში ხანგრძლივი მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი მარჯორი უორდროს გადმოცემული აქვს ნარკვევში „შენიშვნები 1894-95 წლებში საქართველოში მოგზაურობის შესახებ“. ეს ნარკვევი ხელნაწერის სახით დაცულია

ოქსფორდის ბიბლიოთეკაში. მისი პირველი თარგმანი ლეონა თაქაიშვილ-ურუშაძეს ეკუთვნის, რომელმაც ეტიკეტით მოაქვეყნა თავის ნარკვევში „მარჯორი უორდროსი“.

მარჯორი უორდრობის ნარკვევში მოკლედ, გამოკვეთილად და დასასათბებლად ქართული ლიტერატურის კორიფეები ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი. იგი თითქმის ბოდიშობს, რომ „აქ შეუძლებელია მოვისახრობო ყველა აოტივ და პოეტი ქალი, რომელსაც სახელი გაითქვას საქართველოში“. დამოუდებელია, რომ „ინგლისელი საზოგადოება მალე უფრო გაეცნობა ამ ხალხის ძველსა და ახალ ლიტერატურას, რომელიც დასავლეთისათვის თითქმის სრულიად უცნობია, მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო ყოველთვის დასავლეთისკენ უფრო ისწრაფვოდა ვიდრე აღმოსავლეთისკენ.“²⁵

მ. უორდრობის ეს ნარკვევი დიდი სიყვარულით და შთაბეჭდილობითა დაწერილი. ივრძნობა ის ღრმა შთაბეჭდილება, რომელიც საქართველოში ამ პირველმა სტუმრობამ მოახდინა მარჯორი უორდროსზე, მისი სიყვარული ქართული ხალხის და ბუნებისადმი და მისი გულწრფელი აღფრთოვანება რუსიფიკაციის განურჩეველი პოლიტიკის გამო, რომელიც იმ ხანებში ტარდებოდა ქართულ სკოლაში, ცეცხლსა და საერთოდ, კულტურულ ცხოვრებაში.²⁶

მაგალითად, 1898 წლის იანვარში ოზურგეთიდან გამოგზავნილ კორესპონდენციაში ნათქვამია: „ამ თვის 25-ს ოზურგეთში გვეწვივნენ ინგლისელი სტუმრები და—მე უორდროსი და 26-ში დათავალისკეს შემოქმედის მონასტერი, მისი ძვირფასი დიდი სიმდიდრე და ხელოვნება. ზოლო 27-შემოვიდნენ ჩვენს წიგნის მაღაზიაში და წიგნისაგანი, საიდანაც 10-12 მანეთის წიგნები წაიღეს, რომელნიც თბილისში ვერ ემოვათ.“

მართალი უნდა მოგახსენოთ, რომ ჩემს სიხარულსა და აღტაცებას საზღვარი არაქვს, როდესაც მშვენიერის ქართული მითხრეს: „ახალ სენაში და ოზურგეთში დაბეჭდილი წიგნები რაც გაქვთ, მომიტანეთო“. ჩვენი ქართველი „ბარბაროზი“ და „დამბეი“ რომ შეიძინა მაღაზიაში, მეუბნებიან: „აკაკის სიჩინიანას“ მშენ ტიპოგრაფიაში ტარტომ არ ბეჭდავო, ან კიდევ „ნოვოე სენაკის“ ტიპოგრაფიაში უფრო „დახლოი“ გაქვს, თუ ოზურგეთშიო“, და სხვ.

ამა მოდით და ამ დროს უე მოგვად აღტაცებაში, როდესაც იმ შესანიშნავი და ჩვენზე დიდად დამოუდებელი სახელმწიფოთაგან, სადაც სხენება ქართველისა არ არის, მოდის ადამიანი, რომელსაც თავისი შეუსწავლია ქართული ენა და ოზურგეთის სტამბების გამოცემა მომწოდებთო.“²⁷

1895 წელს ლონდონში გამოცემა ი. ჭავჭავაძის „განდევლის“ მარჯორი უორდრობისეული თარგმანი.

პოემას წამდგარებული აქვს მთარგმნელის წინასიტყვაობა, სადაც გადმოცემულია ილია ჭავჭავაძის მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები, მისი მოღვაწეობის დასასაბუთად. ანს.ლ.ნ. დასასათბებელია „განდევლის“ იდეური მრწამსი და მხატვრული ღირებულება.

მ. უორდროსი პოემის იდეური მრწამსის შესახებ მრავალი საყურადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული. ზოგი საკამათოც, რასაც ქართული კრიტიკაც გამოემგზავრა.²⁸

თარგმანს ინგლისელი საზოგადოება მოწონებთ შეხება და დაიბეჭდა რეცენზიები. ინგლისური პრესა მადლიერების გრძნობით აღნიშნავს მ. უორდრობის დასასაბუთებს „უცხო მწერლის“ ინგლისურად ამტკვევლებაში. ჟურნალ „Acade-

რუსეთში გამოაქვეყნა პოემის შინაარსი და მისი ინგლისური თარგმანის შეფასებაც გააკეთა.²⁹

განდევლის ინგლისურ გამოცემას დაუყოვნებლად გამოეხმაურა ქართული პრესაც. იგი დიდ მადლიერებას გამოხატავდა ინგლისელი ქალისადმი, რომელმაც ქართული პოეზია ინგლისში გაიტანა. მ. უორდროპი ქართული ინტელექტუალური უახლოეს მეგობრად იქნა აღიარებული და მისდამი პატივისცემამ და აიყვარულმა ქართველ ინტელექტუალურმა საყვარელმა ხასიათი მიიღო.

თვით მარჯორი უორდროპს, საქართველოს სიყვარული, როგორც ჩანს, მისმა ნახვამ კიდევ უფრო გაუძლიერა და ეს გრძნობა მან მთელ ოჯახს გადასცემს: გადაწყდა ეს „საოცრების ქვეყანა“ საკუთარი თვლით ენახათ მარჯორის მოზღუნებს და უმცირეს ძმას თანხა. 1896 წლის გაზაფხულზე უორდროპები ჩამოვიდნენ საქართველოში.

თბილისიდან სტუმრები კასეთში მოიწვია ცნობილმა ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ ივანე როსტომიშვილმა. კასეთში სტუმრებმა დაათვალიერეს სილნადი, ზოდის წყინდა ნინოს მონასტერი, ქვემო მაჩხაანი. მასპინძლობაში აქტიურად მონაწილეობდა სილნად-ქიზიყის ინტელიგენცია. როსტომიშვილთან სტუმრობა წარუშლელი დარჩა მარჯორის მესსიერებში. იგი ძალზე დაუახლოვდა როსტომიშვილების ოჯახს, განსაკუთრებით ივანეს მეუღლეს ელენე როსტომიშვილს, რომელთანაც სისტემატური მიმოყურა ჰქონდა. მარჯორით მონათლა ამ ოჯახის ერთადერთი ქალიშვილი ელენე, რომელსაც სიყვარულს და მზრუნველობას არ აკლებდა.

ასევე წარუშლელი დარჩა მარჯორის მესსიერებში მისი სტუმრობა გირიჯა წერეთელთან, სოფ. ჭალაში, დიმიტრი აბაშიძესთან სოფ. სავანეში, ბექან წერეთელთან საჩხერესა და ჭიათურაში.

იმერეთის ლამაზმა და რომანტიკულმა ბუნებამ, იმერელ ხალხის უწვევლო სტუმართმოყვარეობამ, სიდარბაისლემ, სილნადი, სიმღერებმა იმდენად მოხიბლა მ. უორდროპი, რომ მას ამ მხარის დატოვება დიდად გაუძნელდა. მაგრამ 20 ივლისს ინგლისელი სტუმრები სასურველში ილია ჭავჭავაძესთან იყვნენ მიპატიჟებული. ამ დღეს დიდი ქართველი მწერლის მამულში დღგობა იმართებოდა და საქართველოს ყველა კუთხიდან იყრიდა თავს მოწინავე ქართული საზოგადოებრიობა.

საქართველოში ორჯერ მოგზაურობით მარჯორი უორდროპმა პირად ნაცნობობის ფართო წრე გაიჩინა. ეს არ იყო შემთხვევითი, ან ოფიციალური ნაცნობობა. მას საფუძვლად ედო ორმხრივი გულწრფელი პატივისცემა და სიყვარული. მ. უორდროპმა საქართველო ისე შეიცარა, რომ მას თავის მეორე საშობლოს უწოდებდა. იგი ქართველი მკვიდრებით იყო დანატრესებული ამ ქვეყნის წესისუფლითა და მომავლით, განიცდიდა მის სიხარულსა თუ აწებლობას, ქართველ მოღვაწეთა მხარდახმარ იღებდა მისი უკეთესი მომავლისათვის. მ. უორდროპს სისტემატური მიმოყურა ჰქონდა ცნობილ ქართველ მოღვაწეებთან, განსაკუთრებით ქართველ ქალბუნებ ³⁰ — ი. ჭავჭავაძის მეუღლესთან — ოლფა გერამიშვილ-ჭავჭავაძესთან, გ. წერეთლის მეუღლესთან — ანასტასია თუმანიშვილ-წერეთელთან, ივანე მაჩაბლის მეუღლესთან, ი. როსტომიშვილის მეუღლესთან და სხვ. მარჯორი სისტემატურად ღებულობდა ქართულ პრესას და საქართველოს ყოველდღიური ცხოვრების კერსში იყო. 1896 წ. დასავლეთ საქართველოში იყო დიდი წყალდიდობა, რო-

მელმაც იმერული გლეხობა დააზარალა, ქართველმა ინტელიგენციამ დაზარალებულთა დასახმარებლად თანხები შეგროვება დაიწყო. სწორედ ამ ხანებში ქუთაისის გუბერნიის თავადაზნაურთა წინამძღოლმა სიმონ წერეთელმა მიიღო მ. უორდროპის ბარათი და შემოაწირი თანხა.

დიპლომატური მოღვაწეობის სარბიელზე ოლივერ უორდროპი სხვადასხვა ქვეყანაში ცხოვრობდა (იტალია, საფრანგეთი, რუსეთი, რუმინეთი, პოლონეთი) მას თითქმის ყველგან თან ახლდა თავისი და მარჯორი, რომლებიც დამოუკიდებელი ოჯახი არ ჰყოლია და ძმასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თავისი შემოქმედებითი საქმიანობით. მარჯორი მთელ დროს ქართველოლოგიურ საქმიანობას ანდომებდა. სრულყოფდა ქართული ენის ცოდნას, კითხულობდა და ლიტერატურას ქართველი ხალხის ისტორიის შესახებ, ღებულობდა ყველა ადრინდელ ქართულ გამოცემას. ერთი სიტყვით, იგი ცხოვრობდა საქართველოში, ეს იყო მისი ინტელექტუალური, შემოქმედებითი სიცოცხლის მთავარი თემა.

სამასხურიდან თავისუფალ საათებში ქართველოლოგიურ საქმიანობაში მარჯორი გვერდში ედგა მისი ძმაც, რომელიც ასავე ფართოდ იყო განსწავლული ქართველოლოგიაში. დამის ერთობლივი მუშაობის შედეგი იყო 1900 წელს ინგლისურ ენაზე „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ გამოქვეყნება.

ეს მნიშვნელოვანი ქართული ძეგლი უორდროპებსა თარგმნეს საბინისის ერეკლეს მიხედვით („საქართველოს სამოთხე“), თუმცა, როგორც წინასიტყვაობაში აქვთ აღნიშნული, ხელთ ჰქონიათ ეჭვი. თაყაიშვილის მიერ 1892 წ. გამოცემულ „ახალი ვარიანტი წმ. ნინოს ცხოვრებისა“ და შეიტყვის კიდევ ტექსტში განსხვავებანი, რაც ეჭ. თაყაიშვილის გამოცემას აქვს საბინისის ტექსტთან შედარებით.

და-ძმა უორდროპების ქართველოლოგიური მოღვაწეობის გვიგერების მაინც გენიალური „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ ენაზე თარგმანა. ამ რთულ საქმეს მარჯორი უორდროპმა მთელი სიცოცხლე მონაწილეობა, მაგრამ იგი ვერ დაასრულა მაინც. ოლივერმა განაგრძო დის დაწყებული საქმე, რომელშიც თვითონაც თავიდანვე ცხოველ მონაწილეობას ღებულობდა და მხოლოდ 1912 წელს შეძლო თარგმანის გამოქვეყნება.

მარჯორის გარდაცვალებამ (1909 წ.) ქართველი საზოგადოებრიობის დიდი მწუხარება გამოიწვია. ყველა გულწრფელად გლოვობდა ინგლისელი მეგობრის, კეთილშობილი პიროვნების უდროოდ დაკარგვას. „განსვენებულის სიკვდილით საქართველომ დაჰკარგა დიდი მცოდნე ჩვენი ისტორიისა და ლიტერატურის და ამასთან ერთდროულად მეგობარი... განსვენებული სიცოცხლე და ჩვენი ქვეყნის სიხარულითა და ვარაძით, — წერდა გაზეთი „დროშა“³¹. „საუკუნოდ იყოს სხენება შენი, კეთილშობილო და დიდბუნებოვანი ადამიანი. საუკუნოდ იყოს სხენება შენი, როგორც შენს ძმა-მეგობრის ოლივერისათვის, ისე ჩვენს შორის, შენთვის უცხო მაგრამ ძვირფასს მეგობარ ქართველთა შორის. დავწი შენი დიდი იყო ჩვენი წინაშე და მადლობელი ქართველი ერიც ვეძებო დაუვიწყარ ჰყოს შენი სახელი, სანამ საქართველო იარსებებს“, — წერდა ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“.³²

მარჯორის გარდაცვალების შემდეგ „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისური თარგმანის გამოცემის საქმეს, როგორც ვთქვით ხელი მოჰკიდა ოლივერმა, რომელიც დაახლოებით სამი წელი მუშაობდა თარგმანის საბოლოო რედაქციაზე. ამ საქ-



მიანობის პროცესში ოლივერ უორდროპს მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ მეცნიერებთან და ქართველ მოღვაწეებთან — ნიკო მათთან, ექვთიმე თაყაიშვილთან, ა. წერეთელთან, ალ. სარაჯიშვილთან, ი. ყიფშიძესთან, გ. თუმანიშვილთან, გ. ყაზბეგთან და სხვებთან, რომლებიც ოლივერს აწვდიდნენ საჭირო ლიტერატურას, სწავნიდნენ კონსერვაციას, აძლევდნენ განმარტებებს. „ვეფხისტყაოსანზე“ სარდაქციო მუშაობასთან დაკავშირებით.

ოლივერ უორდროპი თავისი დის სახელის უკუდავაყოფა და მის მიერ დაწყებული ქართველოლოგიური საქმიანობის შემდგომი გაცხოველების მიზნით ახორციელებს დიდ კეთილშობილურ საქმეს: 1910 წელს იგი ოქსფორდის უნივერსიტეტს სწირავს 3000 სტერლინგს განსვენებული მარჯორი ვიღტ უორდროპის სხოვნის უკუდასაყვად ქართული ენისა და ლიტერატურის და ისტორიის შესწავლის საქმის წამასპისებელი ფონდის დაარსებისათვის. საგანგებო დადგენილებამი აღნიშნულია, რომ ფონდის შემოსავალს გამოვლბა მოახმარს ბოლოს ბიბლიოთეკის ქართული განყოფილების გაუმჯობესებასა და გარდას, ქართული ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის შესახებ ქართული და ინგლისური ნაშრომების გამოცემის საქმეში ხელისშეწყობას, ინგლისელი სტუდენტებისათვის ხელის შეწყობას ქართული ენის, ისტორიისა და ლიტერატურის შესწავლაში, ქართული ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის საჯარო სწავლებას ოქსფორდში და სხვ.³³

ასეთი ფონდის შესახებ 1910 წლის 12 მაისს უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭომ საგანგებო დადგენილება მიიღო. ამ ფონდის დაარსება და მისი შემდგომი საქმიანობა, რაც ცალკე შესწავლის საგანია, უაღრესად დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საქართველო-ინგლისის კულტურული ურთიერთობის ისტორიაში.

1911 წელს ამ ფონდის დაარსებასთან დაკავშირებით და, აგრეთვე, „ვეფხისტყაოსნის“ საბოლოო რედაქციასთან დაკავშირებული საკითხების გამო ოლივერ უორდროპი განმეორებით ეწვია საქართველოს.

ოლივერის სტუმრობა საქართველოში ღირსშესანიშნავი მოვლენა იყო, რასაც დედაქალაქის ინტელიგენცია მსურველად გამოეხმაურა. 1911 წლის 24 იანვარს ქართველი ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა ოლივერ უორდროპი მიიწვიეს საღამოზე, რომელზეც მისი დის სხოვნა მიეძღვნა. „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ თავმჯდომარე გიორგი ყაზბეგმა ოლივერ უორდროპს მთავრად ადრესი, სადაც იყო დაბასათებული უორდროპების საქმიანობა ქართული კულტურის ინგლისური საზოგადოებრიობისათვის გავრცობის საქმეში. „დღივ ხანია, — ნათქვამია ადრესში, — რაც მორეული ალბომისი შეიღებმა ბაგონმა უორდროპმა და მისმა განსვენებულმა, ბედილსავე საქართველოს ნაპირზე მოხვედრებულმა, გულითადად შეიყვარეს ჩვენი ქვეყანა და შეუდგნენ მის შესწავლას. აქ ჩაისახა სიმპათიის ის პირველი ნაპერწკალი, რომელიც ინტელიგენციისა და განსაკუთრებით ჩვენი პოეტის ილია ჭავჭავაძის წყალობით მეგობრობად გადაიქცა. მაშე ამ მეგობრობას მოჰყვა ქართული ენის შესწავლის წადილი და ბოლოს — წარმატების შედეგად, რაც ფრიად იშვიათია უცხოეთისათვის თანამედროვე ქართული მწერლობის სანაჭეო ნიმუშის თარგმანი ინგლისურად. თავისი მცადიდებომატი განსვენებულმა ქალბატონმა უორდროპმა, რომელიც გარდა-

ცვალებამდე ითვლებოდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრად, ჩვენი სამშობლოსკარი გაუღო ინგლისელ ხალხს. თავისი დიდი დავალებით ქალბატონმა უორდროპმა, ჩვენი გულწრფელი სიყვარული დაიბასურა. განსვენებულის ძმა, ჩვენი პატივცემული სტუმარი განჯაბრობს მისი დის დაწყებული საქმეს და ამთავრებს ჩვენი ნის შესწავლას. ის არ ზოგავს ძალ-ღონეს, არ იშურებს ხარჯს და აგროვებს მასალას მისი ოჯახის მიერ ოქსფორდში დაარსებული ქართული ენის ფონდის და ქართველოლოგიის წიგნთსაცავისათვის. განა ყოველივე ეს არ მოწმობს ბატონი უორდროპის სიყვარულს საქართველოსადმი?...“³⁴

საღამოზე ო. უორდროპს სიტყვით მიმართა აგრეთვე ექვთიმე თაყაიშვილმა, რომელმაც დაბასათა და-ძმების დაუღალავი მუშაობა ქართველოლოგიაში, „თბილისში დილიდან საღამომდე ბ-ნი ოლივერი დადის წიგნების მალა-ზაში და ბუკინისტებთან, ყიდულობს ძველ და ახალ გამოცემულ წიგნებს ქართულ ენაზე და აგრეთვე სხვა ენებზედაც თუკი ეს წიგნები ეხებიან საქართველოს შესწავლას და აგზავნის ოქსფორდში. ქართულ წიგნებსა და ხელნაწერებს იგი ეძებს ყველგან, სადაც ხელი მიუწვდება.“³⁵

საქართველოში მოგზაურობა ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ამ დროს „ვეფხისტყაოსანი“ უკვე აწყობილი იყო გამოსაცემად და კორექტურაზე მუშაობდა ოლივერი.

აქ იგი ზოგიერთი ადგილების დაზუსტებაზე ზრუნავდა. საქართველოში ლონდონში დაბრუნებულ ოლივერს, ზღვით მოგზაურობის დროს წილად ხვდა ცნობილი რუსი პოეტის ბალმონტის გაცნობა. ოლივერმა ბალმონტს გააცნო „ვეფხისტყაოსნის“ მისი დიდი ინგლისური ინგლისური თარგმანი. „ვეფხისტყაოსნის“ ამ პირველმა გაცნობამ კონსტანტინე ბალმონტის დიდი აღტაცება გამოიწვია. როგორც ცნობილია, ამ შეხვედრამ ბალმონტს შთააგონა „ვეფხისტყაოსანი“ რუსულად ეთარგმნა, რაც განახორციელა კიდევ.

1912 წლის მიწურულში ლონდონში გამოცა „ვეფხისტყაოსნის“ მარჯორი უორდროპისეული თარგმანი. თარგმანს დართული ჰქონდა წინასიტყვაობა, დაწერილი ოლივერ უორდროპის მიერ, მის მიერვე შესრულებული თარგმანი ნ. მარის მიერ განმარტებული სტრუქტურის, ბიბლიოგრაფიული ცნობებით „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ და საძიებელი.

ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით მარჯორი უორდროპისეული თარგმანის ღირსებებზე. თავდაბლ, თავისთავისაღრი კრიტიკულად განწყობილ ქალს, „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანის სრულყოფილად არ მიანდა და თვითონვე ამბობდა — ათი წლის მუშაობა კიდევაც საჭირო ინგლისური ტექსტის სრულყოფისათვის. რა თქმა უნდა, ეს გადაჭარბებულია. სპეციალისტების აზრით, იგი ზუსტად და ერთობლივ საუკეთესო თარგმანია რუსთაველის უცხოურ ენაზე. რა თქმა უნდა, ზოგიერთი უზუსტობა ონდავდაც არ ამცირებს ამ თარგმანის უდიდეს მნიშვნელობას, რომელზეც ინგლისელი მეცნიერები მოხიბლეს და გააცნობოვლა მას სურვილი ღრმად გაეცნოთ ისტორია და კულტურა იმ ხალხისა, რომელმაც ამ გენიალური ქმნილების ავტორი წარმოშვა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურად გამოცემა აღაფრთოვანა მოხუცი აკაკი, რომელმაც აპასთან გაისწიეს 90-იანი წლების მიწურულში თბილისში გაცნობილი სათნო ქალიშვილი მარჯორი და საგანგებო ლექსი უძღვნა.

„ვეფხისტყაოსნის“ გამოქვეყნების შემდეგ, სახელმწიფო სამსახურიდან გადამდგარი ოლივერ უორდრობი მეტის გატაცებით შეუდგა ქართველოლოგიურ მოღვაწეობას. 1911 წელს მან გამოსცა სვანური ენის სიტყვარი, 1914 წელს გიორგი ბრწყინვალის კანონები. ამავე პერიოდში იგი გატაცებით მუშაობდა „ვისრამიანის“ ინგლისურად თარგმანზე. ამ ხნის მანძილზე ოლივერ უორდრობს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ნიკო მართან, ექვთიმე თაყაიშვილთან და ქართველოლოგიის სხვა გამოჩენილ სპეციალისტებთან.

ოლივერ და მარჯორი უორდრობებს ქართველოლოგიურ კვლევა-ძიებაში მხარს უმუშევრებდა ფრედერიკ კორნუალ კონიბირი (1856-1924). კონიბირმა სომხურთან ერთად შეისწავლა კლასიკური ქართულიც და მისი რამდენიმე ძეგლიც გამოაქვეყნა. 1888 წელს კონიბირი საქართველოს ესტუმრა და ამ ქვეყნის ღირსშესანიშნაობანი დაათვალიერა და შეისწავლა. 1896 წ. კონიბირმა გამოაქვეყნა წერილი „ვარდანი“-სა და იოსალაფის თქმულება ძველ ქართულსა და სომხურ მწერლობაში“, ხოლო მომდევნო წელს — „ახალი აღქმის პეიტიას ვერსიის განვითარება, განმარტებული ძველი სომხური და ქართული ვერსიების ცნობებით“. მის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე შრომები „ახალი აღქმის ქართული ვერსია“, „საქმე მოციქულთა. ძველი ქართული ვერსია“ და სხვ.

ქართველოლოგიური კვლევა-ძიების საერთო ინტერესებმა უორდრობები და კონიბირი დაახლოვა და XIX ს. 90-იანი წლებიდან მათ საერთო ძალით ბევრი ძვირფასი საქმე განახორციელეს.

კონიბირი — უნივერსალტი-კოლეჯის საპატიო წევრი ასეთ ნაყოფიერ საქმეს, ოლივერთან ერთად, თუ განცალკევებით, სიცოცხლის ბოლომდე ეწეოდა.

შენიშვნები:

1 აღნიშნული ეტაპების შესახებ იხ. ჩვენი სტატია „ქართული საზოგადოებრივი აზრი ინგლისის შესახებ“, ჟურ. „ცისკარა“, 1976 № 12

2 დაწერილებით ამის შესახებ იხ. ს. ნ. კაკაბაძე აკად. M. Brosse-н его значение в Грузинской историографии („საისტორიო მოამბე“. 1925, 11) შ. ხანთაძე, მარი ბროსე... 1966. მისივე „ნარკვევი ევროპული ქართველოლოგიის ისტორიიდან“ (ქართული ისტორიოგრაფია; 1; 1968. გვ. 106, რ. დოდაშვილი. მარი ბროსე — ქართული მწერლობის მეკლევარი, 1962 წ.

3 შ. ხანთაძე, მარი ბროსე. გვ. 3.

4 Lang D. Georgian in Oxford slavonic, papers Oxford, 1959. (დ. ლანგის ეს ნაშრომი ითარგმნა და ქართულ ენაზე დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისკარაში“. იხ. „ცისკარა“ № 4, 1957 წ., გვ. 139-151.

- 5 დ. ლანგი. მით. სტატია.
- 6 იქვე.
- 7 ი. ჭავჭავაძე, სიტყვა თქმული გელათის მონასტერში გაბრეცებისკოპიისის დასაფლავების დღეს. თბ., სრული კრებული ზეთ ტომად, ტ. 11. თბ., 1941, გვ. 542.
- 8 დ. ლანგი. მით. სტატია.
- 9 დ. ლანგი, მით. სტატია.
- 10 გაზ. „ივერია“ № 31, 1888.
- 11 იხ. დ. ლანგის დასახელებული სტატია. ნატალია ორლოვ-სკიაი, მორფილის ნაშრომები ქართული ფილოლოგიის დარგში ჟურნ. „ცისკარა“. 1964, № 6.
- 12 ჟურნ. „თეატრი“ № 26, 1888 წ. (ჟურნალს ეს ცნობა აღებული აქვს გაზ. „ივერიადან“, იხ. № 91, 1888 წ. 26 ივლისი).
- 13 ა. კინწურაშვილი. აღექვანდრე ცაგარელი.
- 14 დ. ლანგის მითითებული სტატია. ნ. ორლოვსკიაი, მორფილის ნაშრომები ქართული ფილოლოგიის დარგში.
- 15 უორდრობის ეს ნარკვევი შარშან მეორედ გამოიცა ინგლისში (იხ. ჩვენი სტატია გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“ 1977 წ. 24 იანვარი, „საქართველოს სამეფოს“ ახალ გამოცემა).
- 16 იხ. დ. ლანგი, ქართველური კვლევა-ძიებანი ოქსფორდში, გვ. 143.
- 17 დ. ლანგი, მით. სტატია.
- 18 დ. ლანგი. იქვე, გვ. 144.
- 19 დ. ლანგი, მით. სტატია, გვ. 144.
- 20 იქვე.
- 21 „ივერია“ 1895, № 20. ლ. თაქთაქიშვილი-ურუშაძე მარჯორი უორდრობი, გვ. 26-27.
- 22 გაზ. „ივერია“, 1894, № 191.
- 23 გაზ. „ივერია“, 1894, № 193.
- 24 ილ. ჭავჭავაძე. თბ., ტ. 10, თბილისი, 1964, გვ. 138-139.
- 25 ლეილა თაქთაქიშვილი-ურუშაძე, მარჯორი უორდრობი, გვ. 49.
- 26 დ. ლანგი, მით. სტატია, გვ. 145
- 27 „ივერია“, 1895, №25.
- 28 იხ. „მოამბე“, 1896, № 9-10.
- 29 ლ. თაქთაქიშვილი-ურუშაძე, მარჯორი უორდრობი, გვ. 51
- 30 ქართველ მოღვაწეთაღმ მ. უორდრობის წერილების ერთი ნაწილი გამოაქვეყნა ლ. თაქთაქიშვილი-ურუშაძემ, იხ. მისი მარჯორი უორდრობი.
- 31 გაზ. „ზროება“, № 280, 1909.
- 32 „საქართველოს მოამბე“. 1909, № 8.
- 33 დ. ლანგი, მით. სტატია, გვ. 148.
- 34 იხ. გაზ. „თემი“. 1911 № 5, დ. ლანგი მით. სტატია, გვ. 147-148.
- 35 გაზ. „თემი“, 1911, № 5.

ივებ შოვირე

მ ე ბ ა ლ ე კ ი ნ ა მ ა რ



ივებ შოვირე

ზველბან, სადაც კი მოგვედრილად, უამრავ, თითქმის ყოველთვის ერთნაირ და ზნორად უაზრო კითხვას მაძლევდნენ. მეცითხებოდნენ ჩვენს, ჩემს პირად ცხოვრებაზე და ძალზე იშვიათად იმ ერთადერთზე, რაზედაც მე მუდამ საღისით ვლაპარაკობ — ჩემს პროფესიაზე. სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ ბევრ რამეზე არასოდეს მისაუბრია და, მით უმეტეს, არ დამიწერია.

მაგრამ ჩემს წინაშე დასმულ ამოცანას ერთგვარ უბერსულობამდე მივყავარ. და ეს იმიტომ არ ხდება, თითქმის მუშინია წიგნის პირველივე გვერდზე ძალა გამომდიოს. პირაქით, ასე მგონია, ასობით გვერდს გავავსებ-მეთქი იმაზე წერით, რასაც მთელი ჩემი ცხოვრება შევწირე. ამაზე შემძლია გაუჩერებლად ვილაპარაკო. მე სხვა რამ მაღელვებს.

ვინ არ შეგვედრია დაუღალავ მთხრობელებს, რომლებიც მხოლოდ თავის თავს ართობენ და საშინელ მოწუნილობას ჰგვირჩევენ. განა, რაც მე შიტაცებს, იმან აუცილებლად უნდა დაინტერესოს გარშემო მყოფნი? განა ყოველ მსახიობს ერთხელ მაინც არ ჰქონია შემთხვევა მაყურებლის გულგრილობა ეგრძნო მაშინ, როცა მისი აზრით ამ მაყურებელს აღივცდა საუკეთესოს, რაც კი მას გააჩნდა? ნუთუ მეც იგივე შეცდომა უნდა გავიმეო-

ვებქველეთ შემოკლებით.

რო? მეორე მხრივ, ვერა და ვერ ილაპარაკებ პროფესიაზე, როგორც არ უნდა იყოს იგი, თუ არაფერს ვიტყვით მას სპეციფიკაზე, ცეკვის სპეციფიკა კი სიტყვებით ძნელი გადმოსაცემია. დროდადრო მეტიოდენი განმარტებების მოცემა მომიწევს; მე შევეცდები, რომ ეს განმარტებები გასაგები იყოს და წინასწარ ბოდიშს ვიხდ იმათთან, ვინც საგანი იცის და ვისაც ეს განმარტება არა სჭირდება.

ყოველ პროფესიას თავისი სირთულეები აქვს, ჩემს პროფესიასაც მრავალი სირთულე ახლავს და არა მგონია, რომ მათი მიჩქმალვა საჭირო იყოს. და არც ის მინდა, რომ ეს წიგნი საყვედურებით ავსო (ასე ბუზლუნა აღმანიის სახელი გამოვარდება, რაც ჩემთვის სულაც არ არის დამახასიათებელი). და ამიტომ, დღე, მკითხველმა ნება დამართოს თავიდანვე შევჩერდე ჩრდილოვან მხარეებზე, და ამას მოჰყვება ყველაფერი ნათელი, როგორც შრომის გასამრჩელო.

ბალერინის პროფესია არ უნდა ურჩიოთ მათ, ვინც მეტისმეტად ზრუნავს თავის მატერიალურ და სულიერ კომფორტზე. მე ამაში აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ, მით უმეტეს, რომ პირადად მე ბედს ვერ დავემდურები. რაღაჲნ სწრაფად დავიკავე საერთაშორისო კლასის ვარსკვლავის სახარბიელო მდგომარეობა, მე კარიერის დასაწყისშიც კი არ წავეწლომეიარ სიმინელებს.



გრანდ-ოპერაში მასხაური ყოველთვის მანთავისუფლება ზეაღწეულ დღეზე ფიქრისაგან, რაც ესოდენ მძიმე პირობებს წარმოადგენს უკიდურ ახალგაზრდა (და არამარტო ახალგაზრდა) ბაღირიანას და მოცეკვასათვის.

ამგვარად, რა შესაძლებლობები იშლება ბაღირის მსახიობის წინაშე, როცა მას თან სდევს წარმატება?

მწერალს და განსაკუთრებით დრამატურგს შეუძლიათ, პოპულარიზაციაში, მაგარიონი სიღრმედ და მათი სახელები შეიძლება მოხდეს „სახელოვან ადამიანთა“ ცნობაში. კომპოზიტორის ნაწლები შესაძლებლობები აქვს, მაგრამ პატივმოყვარე ზრახვების დამკაყოფლებს მისთვისაც ხელმისაწვდომია.

უსაზღვრო წარმატება მატერიალს, რომელსაც თანამედროვეობა აღიარებს და მოუპოვებს და იმასაც კი, ვინც სიღარიბეში ყვდება, შეიძლება, იმედი ჰქონდეს, რომ მოგვიანებით კოლექციონერები მის ცოცხლობას გაუგონარ ფასად შეძენენ. სიკვდილის შემდეგ მატერიალის აღიარების მავალთი უპირატესია.

დრამატულ აქტორის, როგორც სცენაზე, ასევე ეკრანზეც უდიდესი შესაძლებლობები აქვს, რომ თავისი ნიმი ფულად აქციოს. დიდიფორის, ვირტუოზული პიანისტის ან მევიოლინის სახელი კომერციულ ფასეულობას წარმოადგენს არა მარტო კონცერტისთვის, არამედ გრამფანაქრების ფირმისთვისაც.

ოპერის ან კომედიოპერის მომღერლებს, მათაც კი, თუ მას აღიარებს ან მოუპოვებს საზღვარგარეთ და, მასთანადე, არც დიდ მონიერებას იღებს, შეუძლია გამოვიდეს ათობით მუსიკალურ თეატრში. ის მღერის რადიოში, კონცერტებზე, მის სიმღერებს იწერენ ფირფიტებზე. დაბოლოს, მას აქვს კიდევ უფრო ძველი, რომლის წყალობითაც შეიძლება პოპულარული გახდეს სიმღერისა და კონის ანგარიშით.

მოცეკვავე და ბაღირიანა კი?

ბაღირის მსახიობი პრაქტიკულად მოქმედებს მხოლოდ სცენის, მაგრამ, სამწუხაროდ, არა უკუელ სცენის პირობებში. ის იმისათვის არსებობს, რომ ბაღირებში გამოვიდეს. ბაღირები კი ნაკლებად იღებენ, რადგან ისინი შენოსალობის მხრივ არახელსაყრელია. მას შემდეგ, რაც დასის დირექტორი სარსტემა მინიშნობის დონეზე ანგარიშს გაესწორებს კონცერტბაღირის მსახიობებს, როცა გაისტუმრებს ორქესტრებს, გადაიხდის დეკორაციების, კოსტუმების, დარბაზის, ჩეკლამის ქირას და ა. შ. მას თითქმის აპირებენ რჩება „ვარსკვლავებისთვის“, რომლებზეც დამოკიდებულია შემოსავლის დიდი ნაწილი. ამგვარად, წამყვანი ბაღირიანის მატერიალური კეთილდღეობა ძალზე უმნიშვნელოა. მაშინაც კი, როცა „ვარსკვლავი ამოვიდა“ და მაღალა ყველაფერს, რასი მიეწვევს მას შეძელივს ან პროფესიისა. ის ეწევა მოუფინებარ და მოქმედებდა ცხოვრებას, რომლის აღწერასაც მე შეეცდებით. და ეს გრძელდება მანამ, სანამ ის არ „ჩაქრება“ და წუთიერ მოცეკვებებს არ დატოვებს.

ბაღირიანა აღირ დგება, არაღწეაღად მის შესაძლებლობა მას შეეძლება, რაც ის ძალიან გვიან დაწვა. მისი პირობების მოთხოვნა კარგ სახისათ და სულის მხნეობას და ანტიმ იგი ისეთ მდგომარეობაში არ უნდა იყოს, რომ უძილობას ებრძოდეს. ამგვარად, ბაღირიანა დგება ცხრათ საათზე, მსუბუქად საუბრის (მან ბეჭერ არ უნდა ქაშის) და მდიდს საბალეტო კლასში.

საბალეტო კლასი ყოველდღიური სავალდებულო ვარჯიშია. ბაღირიანა და კერძო გავაითლებს იღებს, ან გავაით შედევინებობს. ასეთი გავაითობის ღირებულება დამოკიდებულია პედაგოგის ღირსებაზე. მაშინაც კი თუ იქვე პედაგოგთან არ შეცვლიდნობი, იხილთ პიანისტისა და დარბაზის ქირას, რომ შესაძლებლობა გქონდეთ, თუდაც ერთი საათის განმავლობაში „კიდელთან“ და შემდეგ „შუა დარბაზში“ შეასრულოთ კლასიკური ეგზერცისის სრული კომპლექსი.

პირაში არსებობს რამდენიმე საუცხოო, ნათელი, კარგად რომ ნიავდება და დიდი რაოდენობით შესაის კანინებანი ბაღირის დარბაზი. მაგრამ მათი უმრავლესობა — ძველი, დაზარალებიანი, ზნელ და პაქიუშ შენობებშია მოთავსებული. უმჯობესია არ ვიფიქროთ იმაზე, თუ რამდენ მტკვრს უკლავას ბაღირიანა ერთი წლის მანძილზე ასეთ დარბაზებში და სცენაზე მუშაობისას. მაგრამ რამდენიმე არ უნდა გადავწყვიტო, მტკვრი ვერ დაწვარდება. ბაღირის კლასის დამთავრების შემდეგ მსახიობები, ჩვეულებრივად,

რეტორიანში საუზმობენ. ბაღირიანის იშვიათად შეუძლებელია სურფასთან დიდხანს დაუცხივდეს. დღის მეორე ნახევარში რეტორიანშია დაკავებული.

მაურებნელს წარმოადგენს არა აქვს თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ბაღირიანისთვის ეს რეტორიანული და რამდენ ხანს გრძელდება ისინი.

მუსიკალისთვის რეტორიანა მუსიკალური ტექსტის წაქოთება და მისი საგულდგულო დაზეპვაა.

დრამატული ხელოვნების სფეროში რეტორიანა — რევიოსორის ხელმძღვანელობით ტექსტის მოქმედებად ქვეყანა.

ბაღირები ტექსტი პრაქტიკულად არ არსებობს და მთელი სპექტაკლი რეტორიანის დროს იქმნება. ნაწიხევისათიანი ბაღირის დასაბამებლად უაუცილებელია ყოველდღიური რეტორიანა ორი თვის განმავლობაში და ეს ნორმალიზაცია.

რეტორიანებს სპექტაკლი მოჰყვება და ზნირად ბაღირიანს დრო არ ჰყოფნის, რომ რეტორიანოდან სპექტაკლამდე კიდევ ერთხელ წაიხეზოს. გარდა ამისა, არ შეიძლება მამდრო კუთხით სცენაზე გამოსვლა, ისევე, როგორც დამძიმებული ფეხებით (ამიტომ, მან აუცილებელი მასეისათვის დრო უსთავებ უნდა გამოიხატოს) იგი შიშობს ფეხზე მგამობი, ერთი სახეობით იტავს და მხოლოდ სპექტაკლის შემდეგ ვაშვრბობს. მაგრამ მაშინვე კი არა. ჭერ უნდა გრძიო მოიკლდეს, ტანისათვის გამოიკვალდეს, მსახიობის საირფარგოში მიიღოს ზოგირდით მნახველი. ამასთანავე უკვე შუაღამე დგება. ბაღირიანა ღამის ორ საათზე ადრე ვერ წეება. მეორე დღეს კი ყველაფერი თიავდან იწყება. ასეთია საშუალო დღის ხანგრძლივობა. „უღელში შეზნულმა“ ბაღირიანის, რომელიც, ვთქვათ, ერთი თვის განმავლობაში ტრისა და იმავე ქალაქში გაშობის.

რასაკვირველია, ბაღირიანა ყოველ საღამოს არ გამოიღოს სპექტაკლი არც არც ყოველდღე ატარებს რეტორიანის. თუ მას ძალიან დატკბობით დღე არა აქვს, შეუძლია თავისუფალი დრო როგორც უნდა ისე გამოიყენოს. (ამაზე შემდეგ ვილაპარაკებთ). მაგრამ „მთლიანად უღელში შეზნულმა“ ბაღირიანა გამონაკლისია. მათი უმრავლესობა სპექტაკლითან ერთად ქალაქიდან ქალაქში გადადის. ეს გაუფლებელი მეორედან; ამრავად, თავისი ღირბის მნიშვნელობაზე ნაწილს ისინი მატარებლობაში, მანქანებში ან თვითმფრინავებში ატარებენ. მათ ტრენებში, როცა ბაღირიანა ზედიზედ ორ ღამეს არ ათევის ერთსა და იმავე ადგილას, ამას ემატება კიდევ ჩემოდნების ყოველდღიური ჩაშვება და ამოღება. ერთი ადგილიდან მეორეზე უფროსა დასავლდა ზოგჯერ აუტენდელ პირობებში უხდებათ. და აი, გაწვავლებული და ქანცავლებული ბაღირიანა მაშინვე სცენაზე გამოდის: ორი ათასმა მაყურებელმა უნდა გადაიხადოს, რომ მისი ხელოვნება იხილოს და იგი უნდა იღიმებოდეს.

ამასთან, ნურავან იფიქრებს, რომ სცენაზე ბაღირიანას მუშაობის ხარისხი დამოკიდებულია მხოლოდ მის ნიჭზე, მის ფიზიკურ და ინტელექტუალურ შესაძლებლობებზე. ჩვენ ვემიარჩილებით ხუთ კომპონენტს და ისინი ჩვენს ნება-სურვილებზე არ არიან დამოკიდებული — ეს არის ფეხსაცმელი, იატაკი, განათება, ორგანოები და მაყურებელი. შემდეგ თითოეულ მათგანზე დამკვირვებელი შეგჩერდება.

მაგრამ ყველაფერი არც ისე ძნელი იქნებოდა, რომ არა მადე რაოდენი გაზიქრება და მორალური მეტრობა, რაც ჩვენს ხელობას ახასიათებს. ბაღირის მსახიობი, თუ მას არსებობს სხვა არავითარი საშუალება არა აქვს, უნდა მოაწარმოს და რაც შეიძლება მაქსიმალურად ისარგებლოს თავისი კარიერადან, რადგან იგი ისევე ხანმოკლე, როგორც მორიგის კარიერა, თავდაპირველად ის რომლებს მისაღებდ დაიბრებს, მეტი მათ შესწარწერნებლად; ახალგაზრდა მეტოქეებს მისი სულ ატარა შეცდომაც კი არ ეტარებთ. ადვილი მისახედობია, რომ ამ პირობებში მუშაობისას რამდენიმე თვით არ რამდენიმე კვირით შესვენება კატასტროფას წარმოადგენს. ეს საშრობო მუშევრად გემქნებათ, რადგან დიზოტური ტრავმა — ზნირა მოვლენაა. თუმცა მე (ფუი უმასკ), სტრონული ტრავმა არასოდეს მიმიღია. მაგრამ სახალტო წრეებში იმის მხოლოდ დავუცილობაზე, ნაღბობზე, მენსკის ოპერაზე, თაბაშირის დაგებაზე საუბარია, რომ აღაზრებო ვთქვათ ბებერბაზე, გადაუკვეთილ ფეხებსა და სხვა მრავალ დროებით ჰენზე, რომლებიც ძალიან მტკივნეულია, მაგრამ ცეცხლაში შიან ზელს არ გვიხილს. მაგრამ თუ თქვენ თვებზე მტ ხანს სწორედ იყავით



მიჭაქველი მეცნიერის გაგლეჩის ამ მალეების გადაჭრულობის გამო, ამის შემდეგ კი რამდენიმე წელი უნდა მალეები მოგვარებოდა, მთელი ვარჯიში, რაც რამდენიმე წლის დამახული შრომად და მრავალ გამჭრელებად დაგივლიდა, ყველაფერი წყალში იურება და იძულებული ხარო თავად დაიწყო. ამასთან, ეს უნდა გაეთედეს უდიდესი სიფრთხილით, რაც სრულიადიც არ მსუბუქებს თქვენს ამოცანას. ხოლო მუშაობის შედეგებიც თუ არა, რწმუნდებით, რომ აღარ გაგანიათ ძველი შესაძლებლობანი და აღარც ძალი შეგწევთ დაბრუნებოთ ის, რაც თქვენმა იძულებითმა უმოქმედობამ დაგაგრივინათ.

დასასრულ, იმასაც ვიტყვით, რომ ბალერინის პროფესიას ხელს ვერ მოჰკიდებ, თუ კარგი განმრთვობა არა გაქვს. მაგრამ არც ის უნდა ვიფიქროთ, თითქმის იგი მაგნა განმრთვების სათავეს. თუმცა პავლოვა ამ წილის გარდაიცვალა არბიტული ტურნეს დროს, ხოლო ნიენისკი და სესიფიციევი გონება დაკარგეს, მაგრამ ბალერის სახელგანთქმულ მოღვაწეა შორის რამდენიმე შესანიშნავად აღამაინა იტალია ღრმა სინერგიულ უხვარის ითხმისადროს წლის გარდაიცვალა, ტალიონი — იოსებოვი, და ის იმ ეპოქაში, როცა სიცოცხლის საშუალო ხანგრძლივობა აბლანდებულ გაიღვიბით ნაღვლები იყო. ოღონა პირობათქვეყნისა ან ახლა თითქმის იოსებოვიდაი წილისა და კიდევ ასწავლეს ან ჩვენი ძვირფასი კარლტა ზამხელი, ეს „ახლაგარდა კალაგარონი“, რომლის სოლო გამოსვლები გრანდ-ოპერაში 1894 წელს შედგა.

ბალერის მსახიობები მაყვრ დისციპლინის უნდა ემორჩილებოდნენ, ასე მაგალითად, ბალერინმა უნდა დაიცავს დიდება, რომელიც, არსებითად, ციკლით განსვავდება ცემის მიერ ნებისმიერი განმრთული აღამაინისთვის რეკომენდებული დიეტისაგან: ბოროტად არ გამოიყენოს სივრცისა და აღმჯნების სასმელები, მოერიდონს საკვებს, რომელიც გაასუფუბთ და ა. შ. ერთადერთი, რომს ნებისკი ან აღმჯნებს თავს ციკვის ხელოვნების წაზარტად აღამაინება — გარეგნობის შესანარჩუნებლად მათი ფიზიკური ძალების მსხვერპლად შეწერა. თუკი თქვენ არჩევანი უნდა გააკეთოთ სიმსუქენსა და დამაუფრებელ დიეტას შორის, უპირატესობა მაინც უნდა დასწავლეთ და... ბალეტს ზურგი შეაქციეთ. თუმცა, ჩვეულებრივ, ფიზიკური ძალების ის დიდი დანაკარგი, რასაც ჩვენი პროფესია მოითხოვს, სრულიად საკმარისა, რომ თავიდან ავიცილოთ ზღმებრი სანტიმენტულობა და წარსლი წელი შევინარჩუნოთ. რა თქმა უნდა, ეს ტემპერამენტუდ არის დამყოლებელი: ერთი ან იმატებენ, თუმცა არაფრის იღუბენ, მეორე კი შოშილობენ, მაგრამ მაინც სუფთებიან. მე პირადად გურმანი არა ვარ და ბედმა გამომხდა, თუ შეიძლება ეს ასე იქნება, ღიძლი მაწუხებს. ყოველ შემთხვევაში, ღვიძლის დაავადების გამო, აკრძალული მაქვს ყველაფერი, რის ქმასაც უშლიან ბალეტის მსახიობს. გარდა ამისა, მე სიგარტს არ ვწევთ და არც ამის სურვილი მაქვს, რაც ხელს მაწუხებს სუნთქვაში. მაგრამ დამრთვლებით ერთი, რომ მოეცემათ ღიძლის დაავადების დროს გაიწვინოთ რეკომენდებული ან არაფრის იღუბენ, რაც უპიკლებელია მისი მძიმე შრომისათვის. ნორმალური ორგანიზმის ქმონე აღამაინისთვის ციკვასთან დაკავშირებული ნამდვილი სინდრომი სხვა რამეში გამოიხატება.

ციკლისთვის აუცილებელია მოწოდება და უდიდესი შრომა. როცა ბავშვი ვიყავი, შენსა, საქმარის იყო მხოლოდ მოწოდება, მოწოდება კი მქონდა. არა მგონია, რომ ვინმეს მაგალითმა შთამბედავა. მაშინვე მხსაველი იყო ერთ-ერთი საწარმოში, ღვინდები კი გათვრებაზედ მგერავდა მუშაობად. მართალია, პარტნიო დავიბადე და პარტნიო უცხოურობდით, მაგრამ ჩემი მშობლები იწვინად დადიოდნენ ღვინდებს, და თან არასდღს დავაყვარი, რადგან სკოლაში ჩემი წარუმატებლობის გამო ამას არ ვინახებურდით, ვიდრე ღვინდები გრანდ-ოპერის სახელობე სკოლაში მიმიყვანდა, ათი წლის ვაჭრის, ხალხური და მოუჩაქ-პოლის ციკვის გარდა, აი-ფერი მენახა და კლასიკური ბალეტზე ხომ წარმოდგენა არ მქონდა. მაგრამ მე მქონდა ციკვის დაუყოლებელი სურვილი და ამ სურვილის ყოველ ხელსაყრელ შემთხვევაში ვიკლავდი: სახლიში — საჩის წინ და განსაკუთრებით სოფელში არაღდადების დროს. ბუნება შთამბედავდა და მე ნამდვილ ქორეოგრაფიად კომპოზიციებს ვისრულებდი.

მაგრამ გრანდ-ოპერაში მალე ჩამოქრეს ციკვლი. 1927 წელს ბა-

ლეტის სკოლის დირექტორი იყო ნიკოლა გერა, მოკლევადიანი მხალე, გამაბარი მოხუცი, რომლის გარეგნობა (მხარცელს) სასაბოთზე ვერ დაგაყენებდათ. რაც შეეხება უმცროსი კლასების პედაგოგის მამდურულ კუას, იგი ხალხისი მიმართება გრის, რომლის დახმარებითაც თავში გვიხდებდა ჩვენი პროფესიის საუფუძლებს. ჩემს თანაკლასელებს ენევევია კირკატრისა და პოლტე დინალეს კის ისევე აკრავდა ახსოვს, როგორც მე. მაგრამ ქონის გახსენებას ახლა არა ვარა აქვს? მამდურულ კუას მარტო კლასიკური ციკვის დაფუძლებას კი არ უნდა ვუმაღლოდო. — ეს მან განა. მაყვლები შემოქმედების სიხარული და მარტინობა გემო შრომისა, რომელიც ბედნიერების, სილაშჩისა და თავისუფლების წყაროა.

მოგონებები მე შევეცადე ეს ყველაფერი გამომხება ბეთონების „მთარის სონატის“ ადგილის მუხისაზე შექმნილ სოლო ციკვში. აი, მისი მიხარისი.

ბალერინა დაინებობი მუშაობს კედელთან, ის გაივლის ტექნიკის დაუფლებასთან დაკავშირებულ ყველა სინდრომს და მრავალ უნაყოფიერებას გადართავს, ვიდრე წინასწარობასა და სხედლის სრულ თავისუფლებას მიაღწევდეს.

ბოლოს იგი სიკლდება მოაქრის და გამოსის შუა ოთახში. ზუბტი, მაყვრა, კლასიკური, კლანდნადე შემოქმედი მოძრაობები რთული მოძრაობებით იცვლება, პარტეტები ურთობდა უფრო და უფრო თავისუფლად — ports de bras-ს, სხედლი მთლიანად თავისუფლდება (ყოველ შემთხვევაში). ასე ენევენება) მაყვრა დისციპლინისაგან, რომელიც ციკვის ბარტეტურბის, მის საუფუძელ წარმოადგენს, მაგრამ უფროდ ბალერინა ისეეთ თავს წაწყის მდგომარეობას უზრუნდება. მან თითქმის შეიგრო, რომ ხელოვნებაში ვა კიდევ უფრო დიდ თავისუფლებასა და შთაგონებაზედ კლასიკური ციკვის საუფუძელბის მუდმივი განმეორებით უნდა მივიღეს. და აი, იგი კვლავ მოაქრის უზრუნდება, ოღონა დაღლილი, მაგრამ სიმტკიცით სავსე და თვალდაწყნარებული თავის ქმინდაა ქმინა ადამკის ძეხს.

ჩემი თანხის ფრანგი ბალერინების უფრავლობის მსავადება, მე ვიყავი ვირტუოზული იტალიური სკოლის მოწვედი და მხოლოდ მოვადგენით გავცენი რუსულ სკოლას, რომელიც უდიდეს უპირატესობას უთმობს ციკვის გეოგრაფი გამომხატვლობას, მაღმურულ კუა, რომელთანაც ცხრა წელი ვსწავლობდი (მე დიდხანს ვესწავლობდი მის კერძო გავიყვებლობის სახელობე სკოლის უმცროსი კლასის დაშთარების შემდეგაც), იყო გერას და როზტა მირის მოწვედი. ახლები აველინი, რომელიც ორი წლის განმავლობაში ჩემი მასწავლებელი იყო პირველი ოთხეულისა და მცირე პარტეტის შემსრულებელია კლასში (მე „გადავატა“ კორეულ ქალების კლასს), ასევე იტალიური სკოლის ოსტატი იყო. მომდევნო წელს, როცა სოლისი გახდენი და ზამხელობის ემუშაობდი, მე კვლავ იტალიური სკოლის გალენის ქვეშ ვიმყოფებოდი 1936 წლის დეკემბრის გაცივამდე, რომელზედაც პირველი ადგილი დავიკავე უფროს კლასში და ლოტტედი დარჩენილბას ერთად პირველი მოცეკვის წლებზე დავმსახურე.

იმ ხანებში გავიცანი სერე ლოფარა. 1929 წელს, როგორც მოცეკვამ და ქორეოგრაფი, იგი მიწვევის გრანდ-ოპერაში, სადც მალე სოლისებისთვის დაარსა ადგილის სპეციალური გავიყვებლობა (შეგახსენებ, რომ ბრწვენივალ ვირტუოზული მომგებლის საპირისპიროდ, ადგილი — ლირიკულ-პოეტური ხასიათის, ნელი და უწევრები ციკვის ნაწილია; ბალერინა მას თითქმის ყოველთვის პარტნიორთან ერთად პარტეტებს და ამიტომ საციალურ მომზადებას სპირტობს). მცირე პარტეტის შემსრულებლებს უფლება მქონდათ დასწრებოდნენ ამ მეცადინეობებს და ამით მე ძალზე ვსარგებლობდი. ჩემს წინაშე გადმოშალა ახალი სამყარო, შემეგნა სხვა დამყოლებლებმა ციკვისადმი, რამაც გულის სიღრმეზედ შეიპყრა ჩემი ასტები. ამიერბადა ჩემთვის ციკვა მოითხოვდა არამარტო ტექნიკას, არამედ შთაგონებასაც.

მაგრამ შთაგონება, რომელსაც სერე ლოფარმა მიაღწია, თავის მხრივ, მოითხოვდა კუნთების შესაბამის მუშაობას, რასაც საუფუძლად ედო როგორც წინასწარობა, ნაბიბობი, ისე სწავრუდი, ისე ფაქტობი გამოყენებობი ტესტები, კორპუსის მქმინდა, — ერთი სიტყვით, სკაქმ ტესტობა აღამაინს სხედლის ყველა გამომსახველი საშუალებების მომხმარებას.

ერთი წელი იყო, რაც პირველ მოცეკვაველ ვითვლებოდა, როცა ბორის კნაზეცს შევხვდი. მასთან მეცადინეობის სამმა წელმა საბოლოოდ შევცალა ჩემი სხეული. ეს იყო ჩემი ინტენსიური და, უნდა ითქვას, არაჩვეულებრივად მძიმე მუშაობის სამი წელი.

ამრავლად, გაპარა ფრანგულ-საბალეტო სკოლის ათმა და რუსული სკოლის სამი წელმა. ახლა სინთეზისთვის უნდა მიმდგე. და მე მარტო შევედგინე მუშაობას. ჩემი ერთადერთი მაყურებელი სარტეპელი დარბაზის სარკე იყო. ვერც ერთი პედაგოგი, ვერც ერთი კრიტიკოსი ვერ შემფასებდა ისე მაკარად, როგორც ამას მე ფიქრობ ვაკეთებდი ოთხი წლის განმავლობაში. მაგრამ მარტო მუშაობის ამ მეთოდს ვერ გავეცემოდი და სხვების ვერ ვერჩევდი. თუმცა პირადი მე არა ვნახობ. ამას საშუალება მომცა უმარჯვერ დაზავუნებელი უმნიშვნელო დეტალებს, რომლებიც უკვე შედგენის თანდასწარებით უფრო ვითვლი. და რა მთავარია, ამ მეთოდმა საშუალება მომცა, უფრო გარკვევით გამოემგდებინა ჩმა ჩემი ინდივიდუალობა, მომწინა ცეკვაში ჩემი საუბრობი გარემოებები და განცდების გამოხატვის საკეთილესი საშუალებები. ამას ისიც უნდა დავუმატო, რომ მრავალი შესაძლებლობა მოქალაქე შეგვიწოდებდა მაყურებელად და კრიტიკულ ჩემი მუშაობის, მიტების შედეგები. მე უკვე დაუფლებულმა ვიყავი იმას, რასაც ოსტატობა ჰქვია.

თორმეტი წლის გახლდილი, როცა ჩემი დებიუტი შედგა. მე გამოვდიოდი გლიდეის „აღმცისის“ დივერტისმენტში. ეს იყო მხოლოდ და მხოლოდ მასიურ სცენაში მოწინავეობა. მაგრამ მალე სიზარულად განვიცადე, როცა პატარა როლი შევასრულე ბალეტში „ჟანას შარლი“, რომელშიც განსაკუთრებით გამოჩინვდა მთავარი თემისათვის. როგორც ვამოქმედებ მშენ მართა დარბაზისთვის ჩემი შექმნილი კოსტუმები, ქერა ყუფილებიანი პარიკი და იმით, რომ ცეკვავდა მისი ფიგურა ყველაზე საუბრობი თეატრის სცენაზე! მე ფორნაფილიზმი მრავალ სახალტო დივერტისმენტში, როგორცაა „ფაუსტი“ და „აიდა“ და რაც გრანდ-ოპერის ყუფილმა ბალეტისათვის უნდა საუბროდ იტყვოს. 1935 წელს ბელგიურებმა მხედა წილად, როცა სახალტო როლი მომასწავ — ტერესიორე „პარიკ-მაკიკა ქმნილებში“. მომდევნო წელს შევასრულე ფერია დრავის ვაიკის „დივერტისმენტში“. 1937 წელს მივიღე პირველი მოცეკვავის წოდება და მოვიპოვე პირველი დამოუკიდებელი როლის უფლება — ეს იყო მეტი საულის ქალბატონი მიქელ სერ ლუფარის „ქლეკანის დავითში“, ამას მოჰყვა ვილისების მხარდახმობა ქალი „ვიტოლი“, შემდეგ ახალგაზრდა იუდეველი ქალი „ალბიონა-დრეი დილში“. ის წელი, როცა საერთაშორისო გამოჩენა მოვიქცე, მეტად ნაყოფიერი იყო ჩემთვის და მან მომართა ქაღვე ერთი სიახლე — კიონიო მიმწვიფეს.

ესა ბუნაულის ფილმი „მოცეკვავი გეილი“ ჩემი აზრით, კვლავ ეყრანის კლასიკად რჩება. არ ვიცი, რამდენად კარგად გავართვი თავი „ვარსკვლავის“ როლს, თუმცა მაშინ ჯერ ვერც კარგად არ ვიყავი, მაგრამ თვით კინემატოგრაფიულმა კრიტიკამაც კი თბილად მომხსენია. თუმცა ვერც მე და ვერც ჩემი პარტნიორი ქალბუბი ნა სლავენსკა და ენრიკ შარა ცხე უნახსენებელი სულ პატარა გოგონა იყო) ვერ გავცდუნა კიონისპიობის კარიერამ, ჩიხი გულისთვისაც ცეკვას უნდა ვამოიხივებოდი. მას შემდეგ მე მხოლოდ ორჯერ გამოჩენიდი ეყრანზე და მხოლოდ სამჯერ პარტეტებში. პირველი ფილმი იყო „სიკაპუსის შევიღებანი“ (1941 წ.) პარი ბოტანი ერთად და შემდეგ (1938 წ.) — „ნეპოლიის კარუ-სილას“ (დ. მასიანის პორტრეტი).

შემდეგ მე ვიცეკვავდი „ვარდის მოჩვენებას“ ლიფართან ერთად, ჭალის „წარბებში“, სილვას, დილბის სახელგანთხედი ბალეტში, „პარიზიერულ ქალბატონს“, „არანდას და ქალწულში“ (ქალწულს ცეკვავდა სილენე შვარცი, რომელიც ექვსი წლის შემდეგ მე შევიცვალე). იმავე 1941 წელს გრანდ-ოპერის დარბაზებში ვარაჯუმე მომანდო შესანიშნავი სოლო პარტია, პრაქტიკულად ერთადერთი, ბალეტში „ისტარი“ — დიდი, თხუთმეტწუთიანი ვარიანტი, რომელშიც მაყურებელი მოხიბლბ თავისი ბრწყინვალეობით, მე კი — აღმოსავლური კლასიკით. ბავშვობიდან სიტყვად აღმოსავლელი და ვერ წარმომედგინა იმხერ უფრო დიდი სიბარბო, რომ ბავშვის შესანიშნავ დეკორაციებში პარიზელი ქალბატონი გამეცოცხლებინა.

ამ სიხარულის სხვა მოკვება: 1942 წლის დანაწესის სიპი-ბალეტის დანაწესი. პირველი მოცეკვავის როლში ჩემმა მუშაობამ

შესტად ბუთ წელს გასატანა. ამ ამბულაში ჩემი პირველი ნაშე-
შეკარი იყო პარტია ბალეტში „სიპი-ბალეტის“, მერსონ-ბალეტში, რომელიც ერთი თვის შემდეგ ვიცეკვე, „სიპი-ბალეტის“ ცეკვები“ იყო. შემდგომმა 1943 წელმა ჩემთვის შედარებით მშვილად ჩაიარა, თუმცა ბალეტის „სიპი-ბალეტის“ აღდგენაში ვმო-
წინაწილეობდი. 1944 წელს გრანდ-ოპერაში განთავსებულების თვე. დგომ პერიოდთან დაკავშირებული დიდი ცვლილებები მოხდა. მე-
რეტი იძულებული ვახდა უარი ეტყვა ცირონელად მუშაობაში თეატრის ხელმძღვანელობაზე, ხოლო სერე ლიფარი წავიდა. გრანდ-ოპერაში მე 1946 წლამდე დავარჩი. ჩემი რეპერტუარი გამ-
დღირდა ევროპის, ოლეტის („გედის ტანში“) და სვანილას („სიპი-
ბალეტში“) პარტიებით. შემდეგ მონატე-ბალეტში შევიტრიალე სერე-
ლიფარი. ძაგან ამ ეტეკ ახალი გვერდია.

ჩემი პარტისია, როგორც მე იგი წარმოვიგებდა, — რალვ მდღელმსახურებას, განდგომას ჰგავს, რომელიც ნორმალურ ოპე-
რის ცირონებას ვერ თეატრება, ბალეტისას ახლოდებოდა, თეი არ უნდა არ მომის ნიჭის განვიტრიალბ და კარიერის ხელე შეუ-
შალირ, უნდა შეერიდებინ იმას, რომ მათმა ინტერესებმა უყანა
პლანზე უნდა დადანიცვლოს. ასეთი თავგანწირვა გამოჩინეს
ჩემმა მშრომელმა და ამიტომ მდებამ ბალეტური ექვნიბა მათი. მაგ-
რა თუ დღეა და მამა ბალეტის გაღებზე ხოლმე ყუფილგვარ მხატვრულს, იგივეს ვერ მოვიტოვებ მდღელმსახურებას და მით უმე-
ტეს, შევილებისაგან. როცა ვამტაკებ, ბალეტისა სულით და სხე-
ულით თვის ხელოვნებას უნდა გეუთვნებდ-მეოქი, ხალვაც არ მიხდა სუკვა, რომ იგი უნდა ფიქრობდეს მხოლოდ არაჩვეულებ-
და ანტრამუზე. პარიკით, მან ყველა დარგში უნდა გათავართოს მო-
არზონიტი.

მე ვიცი, რომ წმინდა ტექნიკა თავისთავად შეიძლება მშვენიერი იყოს, მაგრამ თუ ცეკვის ხელოვნებაში მხოლოდ ამ ფორმული სი-
ღამაზით დამკავშირდებოდა, მეტად გაღარიბებმა. და თუ, როგორც მე მიტენებმა, ცეკვა გამომსახველი ენაა, თუ ბალეტისას აზრებისა და გარემოების გათვალისწინება უნდა შეეძლოს, მაშინ მას რალვ უნ-
და ჰქონდეს გაღმოსაცხი. ნება მშვენიერი, ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანო ჩემი აზრი, რომელიც ოდესხაც გამოვთქვი უფრან-
კოზდლისთვის: დაწვრილ სტატიაში: „ცეკვის ხელოვნებაში ყვე-
ლაზე დიდი სიმძნელე, რომელიც თავის შიგნით მრავალ სხვა სიმძნე-
ლის მოიცავს, — არის ტექნიკა და გამომსახველობის შორის
სერიული წინასწარობის შენარჩუნების უნარი. ემილიანა ვარსა-
ხედმა საშუალებებმა ტექნიკას უნდა გადაჰპარბინ. იმ მომენტის-
დან, როცა აქტიორს, მას შემდეგ, რაც ტექნიკური ოსტატობის
შეწყველმა მანადვებს, შეუძლია სრულად თავისუფლად გამოიბ-
ტოს თავისი თავი. ყველა სხვა დანარჩენ ხელოვნებაში შორის ყველა-
ზე უფრო რთული ხელოვნების, ცეკვის ხელოვნების დაუფლება-
ში იმდენმა უდიდესი საფრთხე იმისა, რომ თავისი უნარი მხოლოდ
ტექნიკით შევიტრიაგდოს“.

„ბალეტისას წარმატება მხოლოდ მის ნიჭზე არ არის დამოკი-
დებული. ეს რომ ასე იყოს, ძალიან კარგი იქნებოდა.

რა თქმა უნდა, ბალეტისას ხან ცუდი გუნდებია, ხან შეუძლოდ
გარნიონს თავს. მაგრამ არსებობს მისი ნება-სურვილებთან დამოკი-
დებული სუთი ფაქტორი, რაზედაც უზომო უკვე ვიხსენებრ: ეს არის
ფესხისგული, სცენა, განათება, ორკესტრი და მაყურებელი.
სუთი ფაქტორი, უფრო სწორად ექვსი, რადან მე გამოჩინა კიდევ
ერთი, — პარტნიორი, რომლის მნიშვნელობა მეტად თვალსაჩინოა.
მე ვიცეკვავდი ეტიხლს — თქვენ წარმოგიტყობენ! — ოლდაკამეტ
ალბერტთან. შეიძლება უფრო მეტათავს. თავისთავად ცხადია, არ
ამდენ სხვადასხვა კარგ და ცუდ პარტნიორთან ერთი და იგივე
ეტიხლი არ ვიყავი. ამასთან, სუსტი პარტნიორი უსათრავი სუსტი
მოცეკვავე არ არის. ბრწყინვალე ოსტატები, რომელიც შესანიშნა-
ვად ასრულებს თავის სოლო ვარიაციას, ზოგჯერ მწელად ეგუებთ
პარტნიორის როლს, სიტყვამ მოიტანა და, უნდა ვთქვათ, უმაღურ
როლს: მაგალითად, ზოგიერთი პანისტი-ვირტუოზი, მაყურებელი
რომ ტაშს ურტავს, არასოდეს იქნება კარგი კომპანატორი, მაშინ,
როცა სხვა თითქმის უცნობი პანისტები, შემსრულებლები ოს-
ტატურად ხელს უწყობენ მეციოლინეთა ამ მომდერალოა ღირსე-
ბების თვალსაჩინოებას.

მე ამით იმის თქმას არ ვაპირებ, რომ თითქმის მოცეკვავე-პარტნი-
ერი უნდა დამკავშირდებოდეს მხოლოდ დამხმარე მუშის უმაღლური
როლად და დამკავშირდებულ ბალეტისას ჩრდილონი ოდგეს. ახლა

1850 წელი არ არის და ჩვენს დროში მამაკაცის ცეცხამ, სახედონი-ეროდ, კვლავ მაყუდებლის აღიარება პოვა. მაგრამ არსებობს ად-ერო, რომელიც მოცეკვავისაგან უწინარეს ყველას, მოთხოვს, რომ ბალერინას კომპანიაშია ქარგად ეტერხებოდეს, კარგი აკომ-პანიაშია გაუფრთხ ბალერინას.

აღივსოს შესრულებულმა მასობაზემა სალონური ცეკვების შემ-სრულებელი წყვილებივით უნდა იგზნონ თავი. სუსტი მოცე-კვავი და კარგი ბალერინა (ან პარიოტი) ცუდ წყვილს შეადგენენ. კარგი მოცეკვავი და კარგი ბალერინა, თუ ისინი ერთად მუშაობას არ არიან მიჩვეულნი, ზნადად ასეთივე შთაბეჭდილებას ახდენენ. მხოლოდ პროფესიონალიზმზე არუ ყველგვარ სტუდენტულ შეთა-ხებულად ადაპტაციის უნარი ახალ ბალერინათანაც კი თავიდან გვაკლებს კადატორიას. მაგრამ ეს არ ცვლის რატებიტებს, რატიტივ ზნარიად ძნელი მიაღწევია. სპექტაკლის დროს მე ჰეო-ნია შემოხვევა და ამა თუ იმ კლასიკური pas de deux ტერსულების მთავარადგარ, რომ ჩემმა პარტნიორმა არ იცის ცეკვის ჩემთვის რადკაცია. ჩვენი კი ზნარად, სამწუხაროდ, სხვა-დასხვა ენაზე ვლაპარაკობთ.

მოცეკვრა, რომელსაც ბალერინა უწირავს — ძალისანი არ არის, და არც უსულო საგანი აქვას ზალა. ნახტომის შემდეგ, ბალერინა აკეთებს მოძრაობას, რომელსაც პარტნიორმა მხარი უნ-და დაუჭიროს და გააგრძელოს. თუ მათ შორის სრული კორდონ-ნაცია არ არის, დაწყებული მოძრაობა წყდება და იმის ნაცვლად, რომ მსუბუქი არსების გაფრინს შთაბეჭდილება შეეჩინოს, მოცეკვა-ვამ უწყვილად დაძაბულ და არაგრატიულად სანახაობას წარმოად-გენს. კლასიკური pas de deux-ს მეორე ზნარი ფიგურა — პირეტიკა, მოძრაობა, რომელსაც ასევე ბალერინა იწ-ყებს. მის უკან დგას პარტნიორი, რომელიც წელზე ხელს აწვდომს და მის ზრუნვას აჩქარებს. რა თქმა უნდა, მან ეს რაც შეიძლება შეუმჩნეველად უნდა გააკეთოს, მაგრამ რაც მოთავსა — მან თვალყურს უნდა ადევნოს, რომ ბალერინას ზრუნვის დეტიკა არ გადახარბოს და ბრუნვა შეწყვიტოს განსაზღვრულ ლეზია-ლურ მომენტსა და კორეოგრაფის მიერ დასახულ პოზიციაში — პარიტი მაყუდებლისკენ ან პარტნიორისკენ. ყველაფე იცის რა ხეც-ბა, თუ ეს პარიტიები არ შესრულდა: ტრიალი გაიშლის ყვევებში, აჩაოანაპარი, პარტნიორი ქალი, რომ ზელიდან არ გაუშვს, უკანა-სენულ მომენტში სიღმს აწვდომს, ხოლო ტრიალის დროს ზნე-რისა ზეგმა არასრულ პოზიციაში, რომელიც შემდეგ უნდა გამოს-წიროდეს, რადგან ამას აუცილებლად ირცეტირან შეუთხანხმებლო-ბა მოსდეს.

დირს კი ჩამოთვლა სხვა მოძრაობებისა, რომლებშიც ბალერინა დაეხმებებოდა თავის პარტნიორს? თითის წვერებზე ჩამოვლა, ჭაბუკებზე პარტნიორადი არაბესკაში „თუგუბი“, რომლებიც ბა-ლერინას ყოველ წუთს იატკევე დაცემით ემუქრება. და ალბათ, ყველაზე დრამატული მაგალითი — ცნობილი ადგილი „დვიტ-ტისმეტში“ ან აგრირას ქორეოგრაფის სცენა ჩაიკოვსკი-პეტისას „მძინარე მზეთუნახავში“. აქ მონაწილეთა უნდა გვთხან, არამედ ოთხი პარტნიორი, რომლებიც ბალერინას ისე უნდა შეზავებოდნენ, რომ ადგილიდან არ დაძან, ხოლო შემდეგ ისე დაუშვან ძირს, რომ მან არაბესკაში ჭაბუკებზე წინასწარმისა შეინარჩუნოს.

დაეუბნებ, აგრეთვე, რომ პარტნიორის უნდა ჰქონდეს საქმაოდ ძლიერი კონიტი, მოქნილობა და სიმშვიდე, ამავე დროს, იგი უნ-და იყოს „პუშინარმა“. და ბელში აუვანს დროს რეგებიც არ უნდა ატყინოს ბალერინას, ხოლო იატკევე დაშვების დროს ფეხის თით-ეც არ დაშტეტიოს.

იმედ მაქვს, იმის შთაბეჭდილებაზეც არ შეგებნებოდით, რომ ამ თავ-ში გადაწყვეტიტ ბალერინას გამოქვიამებოდი და მისი პარტნიო-რი დამეძანაშტებოდა. მე სულაც არ მინდა ვთქვა, რომ თუ ბა-ლერინა გამოდის და წარბაზედა არა აქვს, ანაში ბრალი უსალოდ მის პარტნიორს მიუძღვის. მოცეკვავს უფლება აქვს ჰქონდეს და-ვარს, რომ მასაც უფლება მდგომარეობის გამოსწორება, რომ ყო-ველად, რაც მე აქ ვილაპარაკე, მხოლოდ ხაზს უსვამს მისი რე-ალის მინშეწილობას. და თუ მე იმას დავჭყრდი, რომ პარტნიორზე წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით ვლაპარაკობდი, მისი მინშეწე-ლობა არცისებური მხატვრული თვალსაზრისით თვალსაჩინოა.

ბალეტი კომლტატორი ხელფრენაა. იგი შესრულებულითავე მოთხოვს შესხედლებათა აუცილებელ ეტიმობიობას. სპექტაქ-

ლის წარმატება არ არის დამოკიდებული მხოლოდ მთავარ შესრუ-ლებებზე — ბალერინებზე და პარტიტებზე. მთელ ქვეყნში უნდა სუფთადეს თანხმობისა და მეგობრობის სული და სპექტაკლის ქარ-ისხი მით უფრო მაღალი იქნება, რაც უფრო დიდი პარტნიო-და ერთსულებზეა გაერთიანებს ყველას, როგორც სცენაზე, ისე სცე-ნის მიღმა.

მე მივიჩნის პასუხის გაცემა შეიკონებზე, თუ რამდენ ბალეტი-ში მიმილია მონაწილეობა მას შემდეგ, რაც სცენაზე გამოვიდვარ. არა-სილდეს დამთავდება. გრანდ-ოპერაში პირველ მოცეკვავედ ჩემს და-ნიშნაბედ, პრაქტიკულად ვმონაწილეობდი 1929-დან 1937 წლამ-დე ავიშვებე გამოსცხადებულ ყველა ბალეტში და მათ მხოლოდ სა-ოპერო რეპერტუარის დევიტისმწებებში. სპექტაკლში კორდონ-ლებიის მოკრძალებულ როლს — როლს ვერ დაატყენებ. მაგრამ მაინც რამხელა გამოცდილება ეს ახალგაზრდა ბალერინებისათ-ვის მაშინ, როცა სხვა, კერძო სტუდენტის მონაწილე მასხიობი ქა-ლენს მხოლოდ იწყებდნ თავიანთ სტუდენტ ცხოვრებას, ამათ უკან-ოცდაათი-ორმოცე პარტია აქვთ შესრულებული!

ყოველ შემთხვევაში, ამ თვალსაზრისით გრანდ-ოპერა ისეთი სკოლაა, რომლის ბალეტიც არ მოიგებებოდა.

როლის შესწავლა როგორად ხდება? მე უკვე ვთქვი, რომ ბა-ლეტის მასხიობის, დრამატული აქტიორისა და მუსიკის მუშა-ობას შორის მხოლოდ შორეული კავშირი არსებობს. უკანასკნელთ ხელთ აქვთ ტექნიკა. კონცერტის სილიტის, ორკესტრის მუსი-კოს ან აკომპანიატორს შეუძლია ეს ტექნიკა წინ დოს. ბალეტის მასხიობის კი, ისევე, როგორც დრამატულ აქტიორს ან ოპერის მომ-დერვალს ყველაფერი უნდა ახსოვდეს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ქაღალდე გადართლით თავისი როლი არასდროს თვითონ არ უნახავს.

რა უფლებს საფუძვლად დამახსივრების ამ უნარს? დაკვირვების უნარი შეთანხმებული სწენით მესხიერებასთან.

იმ შემთხვევაში თუ არტისტი უკვე მონაწილეობდა თიბარის რეპერტუარისა რომელზეც ბალეტში ან ნახა იგი, საქმარობა, მხო-ლოდ ერთხელ დანესწროს სპექტაკლს და მოსმინოს მუსიკა, რომ დაიმახსივროს, უკანა კულსებიდან სცენაზე როდის გამოვიდეს და ფლოტის გარკვეულ მომენტზე უნდა შესრულებდეს ნახტომის დიაფონალი, რაც მოარგდება ატიტივდით განსაზღვრულ ყორდზე-მასხიობა იცის ეს და ცილობას ყველაფერი შესწავლის უშუა-დამოდ. რაც არცთუ იმ ადვილია, თუთა როლზე არ უშეშავია პედაგოგთან ან ბალეტმეტიტთან ერთად, რომლებს დაუშტებო-ბები შეაქვს და ასწრებს შეცდილებს. მაგრამ ხეცმა, რომ ერთი ბალერინა მოუწაუხებლად ცვლის მეორეს, მხოლოდ სწენით და მხედველობით მესხიერებას ემყარება — და მაინც თავს ართმებს ამოცანას.

როცა ახალი ბალეტი იდგება, შესრულებლობას მუსიკაზე შემ-სნის მოძრაობებსა და ესტეტის თიბონთ ქორეოგრაფი უტყვენს. რომელიც მათ მოსმინებს ფორტეპიანოზე ან მაგნეოფონოზე. ზოგ-ჯერ ქორეოგრაფი თიბონთ უტყვენს ყველა მოძრაობას, რასაც მასხიობები მაშინვე იმეტირებენ. ზოგჯერ ის მხოლოდ უხსნის რა უნდა გააკეთონ, ზოგიერთი ქორეოგრაფი მოდის სარტეტიკო-რადმაზში და არა აქვს უსტრა მონაწილენა ბალეტში. რომლის დანებაზაც ათირებს. შთაგნება მას მხოლოდ რეპეტიციის დროს ეტულებდა და ზნარიად საბოლოო გადაწყვეტა მეტად განსხვავდება თვდაპირველი ჩანაფიქრისაგან. სხვებს, როგორცაა მაგ. პარალელ-ლანდში, თავიანთ ბალეტების უსტრა ჩანაწერები აქვთ: მათ წინ-დაწინ ზღმწიქნენით უსტრად იციან თუ რას გაუკეთებს თითოეუ-ლი მასხიობი ან მასხიობთა ჯგუფი და თავიან ჩანაწერებს მხოლოდ გამიარკლის შემთხვევაში ცვლიან. ლიონილ მაისინიე ჩანაწერებს ისინი სტეპს აიყენებს. უფრო მეტიც, ის ფორტე იღებს თვის ყოველ ახალ დანებაზ, რაც მინშეწილენად დაშტუბებს როგორც მის პა-რად, ისე მოცეკვავისა, ამიტომაც, როცა ეს ბალეტი სხვა დასის რეპერტუარში შეატვის, ის უფრო ლივარი კი სრულდებაც არ აშე-შავენს თავის კომპოზიციის დეტალურად. მაგრამ ის იყენებს თა-ვისი ჩანაწერების ერთგვარ პარიობით სქემას, რომელიც სპექტაქ-ლის შემწმენა ძალიან ემყარება.

როცა ქორეოგრაფია დამოუკიდებელია, ყოველმა მასხიობმა იცის თავისი როლი, რადგან მან ის ბუვრჭერ გათვროა.

ესუბნების მესხიერება“ იმდენად უწყობს ხელს მხედველობით და

სმენით მახსიერებას, რომ ზოგჯერ ყველაფერი სხვა თითქმის ზედ-მეტია. ამაყარად, შესაძლებელია ბაღების შემწმა უმთხილოდ-კი, ან ერთი მუხისი მეორეთა შეცდმა იმ პირობით, რომ შერა-ჩუნებულ იქნეს ერთი და იგივე რაობი. რა თქმა უნდა, ასეთ უფი-რურებს ზომებს განსაკუთრებულ შემთხვევებში მომართავენ და მუსიკა მოცეკვაისათვის კვლავ ძირითადი ასოციაციის გამოწვევ თანაშემწედ რჩება. ზუსტად ისევე, როგორც მშლადი ენაზეა მომდევნო სიტყვების გასწავლება, მოცეკვაისთვისაც მუსიკა-ლური ფრაზა განუყოფელია მთელი რიგი განსაზღვრული მოძრაო-ბებისაგან.

ზოგიერთი კომპოზიტორი ჩვენს შრომას, ისევე, როგორც კო-რეოგრაფის შრომას, არაჩვეულებრივად დასუბუქდა. მათი მუსიკა საოცრად სასიყვარლოა. მაგალითად, ჩაიკოვსკის ის ნაწარმოებ-ები კი სასიყვარლო, რომლებიც ბალეტისათვის არ არის დაწერილი, ხოლო ბერკოვსკის მუსიკა ნოვიადად არის სასიყვარლო, მაშინაც კი როცა იგი სპეციალურად ბალეტისათვის არის დაწერილი. საცეკ-ვარ ღრსელებზე რომ აღარფერი ვთქვათ, მუსიკა თავისთავად მეტ-ნაგებლად დასასიყვრებელია. მაგარა ბოლოდ თანვინა, რო-მელშიც დაწერილია ზოგიერთი თანამედროვე პარტიტურა, სადაც რაობი შედგება იცულები და მთელი ძალ-ღონის დაძაბვა მელო-დური ბაზის მისაძებნად ამაოა, ვერაფერი დაგვხმარებს ჩვენი რაობის დასასიყვრებამდე და დასწავლამდე.

ამასთან დაკავშირებით ზედმეტად არ იქნებოდა თუ ორექსტრთან ერთად რტეტიკონის ნინოშვილობზე შეჩერდებოდით. უნდა ვიკ-ფირობო, რომ როცა რაობის თანაზღბით რტეტიკონა მოაგრძე-ბა, ბალეტზე ზეშრომა მოლიანად დამოუკიდებელია. მართლაც, ყო-ველმა მსახიობმა იცის თავისი როლი, ყველა ადვილზეა. მაგრამ აი, ორქესტრი ცუდის პაიანტის, დირიგორი აიქნეს ჯობს, და... ყველაფერი უკრამანა დგება, წაშვანა ბაღურისა ცდება, მსახიობ-თა ერთი ჯგუფი დროზე ადრე გამოდის სცენაზე, მეორე ავანანებს, კორდელალები ირცეა, რა ბედება?

აი, რა ხდება: საორქესტრო პარტიტურის საფორტეპიანო (და, მაშასადამე, შემოკლებული) გამოცემა — კომპოზიტორის მიერ შემქმნილი მუსიკის მხოლოდ მაჩვენებელი თქმისა და ხშირად ის მოლიანად იცულის სახეს. ძირითადი თემა, რომელიც კომპოზი-ტორმა ვიოლინობის ჯგუფზე მანდლ, ფორტეპიანოზე გადაიწა-ნილი შეიძლება ბაგების კომპანაშენებდა დაფაროს და პირაქით: ძი-რითადი თემის საპირისპირო რომელიმე მელიოდურმა ფრაზამ, შესრულებულმა ორქესტრში ერთა ან ორი ინსტრუმენტის პაიან-სიზმით, ფორტეპიანოზე გადატანისას შეიძლება შეგისმინოს ნინო-შვილობა შეიძინოს. მოცეკვავებ, ჩამოხსნაც ახლოს, რომ მისი ვარაიკა სწორედ ამ მოტივით იწყება, შესაძლებელია, ორქესტრ-ში მოტივი ვერ იცნოს, რაც საბედისწერო იქნება. ორქესტრი სერიოზოდ „ორიგენტრების“ რიცხვს ზრდის, სრული პარტიტურა შეიცავს დეტალებს, რომლებიც ფორტეპიანოს პარტიტურაში არ არის, ხოლო ტემპთან მრავალფეროვნება საშუალებას გვაძლევს, მაგალითად, მომობი, ან ვიოლინწრდომ ორიგენტურა გავვიწიოს.

ვერწალური რტეტიკონა სცენაზე ორქესტრთან ერთად (რომ-ელიც ამისათვის უკვე მზად არის, რადგან რტეტიკონა გავლილი აქვს) წესად უნდა იქნეს სიტყვების დადგენისა. აქვე უნდა დავუ-ბოტო, რომ ბევრი რტეტიკონი ჩაატარება ჯობს ერთის ჩაატარებას, მაგრამ ყოველ რტეტიკონს ორქესტრთან ერთად ძვირი ჯდება და დახის დირიგტორი ცდილობს თანა დაჯოგოს, ამიტომ მხოლოდ გაჩნდის შემთხვევებში ეძლევა ცალკეულ მსახიობს საშუალება რტეტიკონი ატაროს ორქესტრთან ერთად. თუკი მსახიობი ახალ პარტიტურა პირველ გამოხსილას ცდითაი წინობრძიკეს: — უნ-და შევერდო, და რასაც ზოგჯერ მაუჭრებელი მელიტარებას, გამოუცდილობას ან სხვა რაღაც უფრო უარესს მაიჭრის, შეიძლება გამოწვეული იყოს იმით, რომ ბალტინან ვერ იცნოს ის მუსიკა, რომელზეც ადრე შეუშაობდა.

სადრწვერში, ჩვეულებრივ, მიდებულა, რომ ცეკვას კომპა-ნენენტი ორქესტრმა გაუწიოს. ანა მგონა, რუსეთშიც ასე იყოს. მაგრამ თუ რუი დირიგორი ერთდროულად მასებს აგებს ორქესტრისა და სცენისათვის, უპირატესობა ცეკვას ენიჭება.

რა თქმა უნდა, ბალეტის მსახიობებმა თავიანთი მოძრაობა დი-რიგორის ჯობის მოძრაობას უნდა შეუთავსონ. მაგრამ დირიგორის მიერ აღებული ტემპი — რაც მისი პირობი კარისაა, არც

თვითნებური არჩევანი და არც მხოლოდ მუსიკალური მოთხოვნი-ლებით არის ნაჯარნახები. რატომ? მე ვფიქრობ, აქ მთავარ როლს თამაშობს ის გარემო, ის დამოკიდებულება, ცეკვანაშე, რომელსაც რუში დირიგორები ყველა თანამგზაველსთან ერთად იზაიერებს. ასევე შესაძლოა, რომ თვით ბალეტის პაუზურებას, საბალეტო დასების დიდი რაოდენობა და ხშირი საბალეტო სექ-ტალები საშუალებას იძლევათ რუსეთში აღზარდონ საბალეტო სტუდიების ქვეშევრდები სპეციალისტი დირიგორები. ამასთანავე, უნდა აღვნიშნო, რომ საბუთო საბალეტო დასებს საშუალება აქვთ ინდენტი გაიარონ რტეტიკონა, რამდენჯერაც სურთშელება. და აარმარო სარტეტიკონი დარბაზებში, არამედ ცენაზეც და ორქესტრთან ერთად. როცა ცეკვასათვის აუცილებელი მომართე-ბი და ტემპები უზუსტად არის დავულო, დარბაზში იქმნება შოა-ბედებლება, რომ დირიგორი აბსოლუტური მხრანებელია სცენი-სა, რუსული მთლიანი მოთხოვს დირიგორის, ბალეტებისტიკონსა და ბალეტის მსახიობის შვიდრი თანამგზავლობას. ზუსტ ტემპებს რტეტიკონის დირი ადენენ.

თუმცა, ზოგჯერ შემთხვევაში, შეიძლება სათანადო ფიქტები არ იქნეს მიღწეული, თუნდაც ყველაფერი წინასწარ იყოს შეთანხმე-ბული, და იმისათვის, რომ ცეკვა აუცილებლად მოახდინოს შოა-ბექებლება, სექტაქლდს დარს ინიციატივამ ცეკვის შემსრუდე-ბელთან უნდა გადაინაცულოს. უფრო ნათლად ვთქვათ: ავილო, მაგალითად, ყველაფრის კარგად ცნობილი მაჰაქის ცეკვა „შა-ვი გედის“ კოდაში. მსახიობი უმსიკლავ ყულისტიდენავ გამო-რის დიდი უნდა შესასრულებლად, რამდენადაც თითქმის შო სცე-ნამდე უნდა მიიყვანოს. დირიგორი ეძებს მას, რომ ჯობი დაუშვას, რადგან პირველ მუსიკალური ტაქტი ფორტე დად და მოხმავს მოცეკვის სცენაზე დაშვების მომენტს და ანა მისი მოძრაობის დასაწყისს. ასეთი ნაბიჯის დასაწყისისა და დასასრულის დრო დამოუდებელია მოცეკვის ელვაციის ხარისხზე. იგი ვარაიკის განიციდის სექტაქლდს სექტაქლდზე თვით ერთსა და იმავე შემსრულებელთანაც კი და ეს დამოკიდებულება მის განწყობილე-ბაზე, და, შესაგება საორქესტრისა, შედეგებიც ყოველ წარმოდ გენავს სხვადასხვა.

მაგრამ დავებრუნდეთ „შავი გედის“ კოდას. მსახიობი აგრძე-ლებს ცეკვას, აკეთებს დიდ ეტსებებს წრალად და დირიგორმა უნ-და გაითვალისწინოს მისი ნაბიჯების ხანგრძლივობა. ეს ყველაფე სასახისსებებლად მომწინაა, და ეს მომეტი წარმოქმნება მელან, როცა ნახტომზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობს მაჰაქის თავ-განწარულ ცეკვას. ფართო გაქანებისა და დიდი ელვაციის მსა-ხიობი დანებრესებელია, რომ შენელებული ტემპი ჰქონდეს, რათა უფრო თვალსაჩინო იყოს მისი ნახტომი. აქარებული ტემ-პი პირველზე შეშვარდის მოძრაობა და მანძილ ნახტომებს შორის. და პირაქით: მოცეკვავს საშუალო ნახტომით ურწვანა აქარე-ბული ტემპი, რათა შემდეგი ტაქტის მოლოდინში არ გაჩერდეს, ქალის ცეკვაც მსგავს მოვლენებს აწყდება, თუმცა მაჰაქის ცეკვად უფრო ნაგებობა. მაგრამ მაჰაქისა და ქალის ცეკვის ელვაცია ერთსა და იმავე კონწებს ემორჩილება. დირიგორმა უ-ცილებლად უნდა იმსუბუქოს ბალეტის მსახიობებთან არამარტო იმიდომ, რომ ამას მოიზივს ცეკვის ტექნიკის თავისებურბანი, რაზედაც ზემოთ ვაძაპრავითხი. ადვილი მისაგებელია, რომ აქ-ჩარებული ტემპში შესრულებული ადგილი არ შენელებული ტემ-პში შესრულებული ბარწინავლ ვარაიკა თავის ხასიათს კარგავს. აქ აუცილებელია ვართუვ წინასწარი მოლაპარაკება და შეთანხმ-ბა დირიგორს, ბალეტებისტიკონსა და შესრულებლებს შორის და მე სულაც არ ვამტიკებ, რომ მოცეკვავების პირი გადაწყვე-ტე უნდა იყოს.

გრანდ-იპერაში ყოველთვის შეთანხმებულად ვმუშაობდი დი-რიგორ ლეო ფურტესტერთან, იგი ქრონომეტრით ხელში ესწრე-ბოდა ჩემს რტეტიკონებს დარბაზში და გულდასმით ირწვანავა ყვე-ლა ტემპს და მეტი, როცა ჩვენ თეატრში ვხვდებოდით: იგი — პიუბიტთან, ხოლო მე — სცენაზე, ზოგჯერ მოულოდნელად დაიწყებდა ბლემ დირიგორების, ჩემი პრითი ძალიან აქარე-ბული ან შენელებული ტემპში, რომელზეც მეტად მაქრად მუშაო-ბა. მაგრამ ყველაფერი კარგად ვართუდებოდი და მეტი მე ვბეუ-ბოდი, რომ ჩემი პირველი შეგარქმება მცდარი იყო და შეცდომას დავუშვებდი დირიგორისთვის ტემპი რომ მეყარანა.

სამაქრდო, იტალიაში, სადაც დირიგორები აბსოლუტურად

ბატონოვნ სცენაზე და ორკესტრზე და იშვიათად არიან სპეცია-
ლისტები ბალეტის დარგში, მე ერთხელ შევახვეთ მომხი და ღირა-
ფორას... უფსკურის! რეპერტუარზე უსამართლო მოკრებს და მ-
რჩა მიღწიას და სკალაში დარჩიონ ისი აღმზრდევითან (რომე-
ლიც არ იყო იტალიელი). ვისაც ასხვს წარბიერ სოლო და მეთო-
ხებზე, რომელსაც ბალეტის პირველ სერიაში ასრულებდნ ფრენე-
ლი, მიხედვით ჩემს მფლავარებას, რადგან მასტერა არცერთ
რეპერტუარზე არ მონაწილეობდა შეუცვალა მის მტერ ერხობდ
აღებულ ტემპი. შესაძლებელია, როგორც სტრავენსკის სიმონიორ-
ი ნაწარმოების შემსრულებელი, იგი მართალი კუთვლიყო. მაგ-
რამ ჩაკი ამ შემთხვევაში ჩვენ ვლასარაობდით სტრავენსკის მუ-
სიკაზე დადგმულ ბალეტზე, რომელშიც მთავარ როლს მე ვასრუ-
ლებდი, ცხადია, ავტოგებელი იყო მუსიკალური ტემპების შეთან-
მება ჩემს სუნთქვასთან. ბოლოს და ბოლოს მასტერა დარწმუნდა
ჩემი განზრახვითა და კეთილი სურვილებით გულწრფელთაში და
დაგწავტყა ჩემი ფრენილსათვის არ შეეცვლა ფრთები, რომელ-
ზეც, როგორც ჩანს, მისი ვილიონის ფრთებზე უფრო მსებუები არ
იყო. ტემპი მთელ ოდნე შეანელეს—წესდად იმედნად, რომ ასფი-
სიით არ მოელოდებოდნ. პირაქით ზღემა. არიან მოცუკუნეებისაში
არაჩვეულებრივად მრუდველი და მეტისმეტად შურველი ღირი-
ფრთებიც ასეთი იყო ღანდენს ფრთებიც ბალეს მთავარი ღირიფ-
რი ჭოფი კორბები. ვიმედვებ, რომ ეს განსაკუთრებულ მუსი-
კოსი და მომხიბლელად დაამაინ უმადურობაში არ ჩამოხრებოდნ
თუ ვიტყვი, რომ იგი ჩვენმა მეტისმეტად კეთილი იყო. რო-
გორც კი შეამჩნედა, რომ ჩვენ გმკრბობდით ამ ევკავანებელთ,
მაშინვე უაქრებდა და ან შეანელდა ტემპს, რასაც ზოგჯერ შეც-
დნაში შევყავდით და ჩვენ ბორბად ეყენებდით ღირიფორის
ღმობრებებს.

საბალეტო სპექტაკლისათვის ღირიფორი უთოვდი ძალზე მნიშ-
ნელოვანი ფიგურაა. არ არსებობს იმაზე უფრო სპეციალადი სანაზა-
ო. ვიდრე ორკესტრის „ჩამორჩენილი“ ან მის მოღიღნში „ჩა-
ხინებული“ მოცუკუნეები არიან. კარგი საბალეტო ღირიფორი მარ-
ჩეოდ იყენებს ტემპებს და ადვილად იცვლებს თავიდან ამ ორმშ-
რაც საფორებს. მაშინაც კი, როცა ის ცუკვის სფეროში არ და-
ხელოვნებულა, იგი უნდა საქმარისად გათავისცნობიერებული იყოს,
რომ მაღალისა უცილებელს, ისე, რომ შეუძლებელი არ მოიით-
ხოვოს, და ჰქონდეს თავისებური კომპარაფიული მესხიერება.
და არა მთავარია, მას უნდა განაძედ ცუკვის ჭრნობა, რაც სა-
შუალებას მისცემს ამაღლიად შემაჯობრებელ რგოლს წარმოად-
გენდეს სცენასა და ორკესტრის შორის.

ღირიფორის ამოცანა განსაკუთრებით ბოლოში საბალეტო და-
სის გატრბრების დროს. ჩვეულებრივ, დასთან ერთად მიმგზავ-
რება მხოლოდ ღირიფორი, მუსიკოსები კი ადვილებზე იკრიბე-
ბიან. საუცხოოა ორკესტრი (როგორც დიდ ქალაქებში) თუ სუსტი
(როგორც პატარა ქალაქებში), დროისა და ფულის ეკონომიის გა-
მი ღირიფორმა სპექტაკლისათვის ორკესტრი უნდა მოაშალოს სა-
რეპერტოო საათების ძალზე მცირე დროის განწავლობაში. უფრო
მეტეც (ისეც ეკონომიის თვალსაზრისით), ორკესტრის რიცხვობ-
რი შემაღლებლა ზიარად მინიმუმამდე მცირდება. და სწორედ
ღირიფორმა უნდა მოავაროს ორკესტრის შემოხმა ისე, რომ ცუ-
დად მომზადებული სიმბედა საკრავთა არასრული შემადგენელი-
ბა, კლანდესტრი, რომელშიც პირველად იხილა პარტიტურა, ინ-
გლისიორი სავარის „ცოდნები“, რომელიმე ინსტრუმენტის უღ-
რონ შესავალი ან უადგილო შეჩერება ნეტისმეტად არ უშლიდით
ხელს ბალეტის მასიბობებს, რომლებიც თავის მხრივ, ყველაფრის
აეთებენ, რომ ისე იცავონ, როგორც ცეკვეთ განად-ოკრის
ოთხობი საუეთესო მუსიკოსისაგან შემდგარი ორკესტრის თან-
ხლები.

ბალერინას მხოლოდ ცეკვა არ მოეთხოვება. მან უნდა თამა-
შის კოდეკი, რადგან ზმირ შემთხვევაში იგი განასახიერებს გარ-
კველ პერსონაჟს, რომელიც კონკრეტული მოქმედების მონაწი-
ლეა.

ბალერინა უნდა იყოს თამაშობს. მაგრამ არა მგინია, რომ მის
თვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც დრამატული მასიბობისთ-
ვის, სიტყვას მოკლებული მოქმედი იწოდება, თუცა...

ტრადიციული მოქმედი ბალეტის კი, რომელიც აშკარად იყენებს
ეგებს, რომ უფრო გააბიჭოს იყოს — არც ცეკვებით შეწყვეტი-

ლი პარტიტოშია და არც მომეყრა „მოთხრობებით“ ერთმანეთთან
დაკავშირებული სიუჟეტი.

მომიკის ხელოვნება, როგორც დღეს მარსელ მარსო წარმოადგენს
უმეტეს შემთხვევაში, სახის გამომეტყველებას ემყარება. და ბა-
ლეტმა არ უნდა მიმართოს ჩაუბრუნლის წმინდა აღქმად გამო-
ღინარე წარმოდგენებს: თამაშს ნიუანსები ხელონად გაუხსნებუ-
და სცენად მშობრებით მჭიმო მაყურებელთა უმრავლესობას და
ვერ დანახავდა მასიბობას სახის გამომეტყველება. თუთოდ, სა-
ზე გამოხატავს მოქმედი პირის ცხოვრებას სცენაზე და უაზრობა
იქნებოდა იგი მომუდლებიან გამოკვეთება ანდა პირიქით, საშუა-
ლებს მიგვეცა, რომ წინააღმდეგება გაეწია ამ მოქმედებისათვის.
მაგრამ ბალეტმა უნდა შესწლოს, რომ უიმიობა არ იგრანობო-
დეს, რადგან ბალეტის თემა — სხეულის ანუ ცუკვის მუსიკალური
გამოხატვა, ხოლო მიქია — არსებითად ცუკვის პლედია.

მე ვფიქრობ, აქტიორული ხელოვნება ბალეტში — თავის და-
პერის განსაზღვრული მანერა, რომელიც უნდა პასუხობდეს ში-
ნაარსს, მუსიკასა და ქორეოგრაფიას (თუ, რა თქმა უნდა, ეს სამი
ელემენტები ერთმანეთთან შეთანხმებულნი).

ბალერინა უფრო ცილობას ჩვენს წარმოსახვაში გააცოცხლოს
სახეები, ვიდრე გამოხატოს ისინი. „გედის ტახა“ და „მომა-
ვლად გედში“ რა აქვთ საერთო მთავარ შემსრულებელსა და ფრ-
ნელს, რაზედც ულასაკი გავექს? ორი თითარი ფრთისაგან გა-
კეთებული თასპრქმელი და ხელების ტალღისებური მოძიარბა,
რაც მოთავსებდა ფრთების ილუზიას ქმნის — ეგ არის და ეგ-

ასევეა „ფასკუნკში“, რომელშიც 1951 წელს მილანში ვცეკვა-
ვდი და რომლის დადგმა მარგარეტა ვილმანს ეკუთვნოდა. ამაზე მე-
ტი მისაბანი ელემენტები არც ღანდის ცეკვაშია ბალეტ „ჩარნ-
და გოგონაში“ და არც ნერეიდა ლეკიოთუბს აქვს „ნაუთოსში“.

ჩემი სავარკილო რთობებიდან, რომელთა შესრულებას ჩემთვის
ყოველთვის დიდი სიხარული მოაკვს, წარვიგირი ნამდვილად ახს-
ტრატებულა. „მოჩვენებები“ მე აჩრდილო ვარ. როგორი უნდა
იყოს არჩდილის გამომეტყველება? რადგან ამ კითხვად პასუხის
გაცემა მიჭირს, პირბო არაფრისმოქმელი კაპოშეტყველება მაქვს
და ჩემი სახე ნიღაბს ემსგავსება.

ქვეყნის მანერა...

„პარდის მოჩვენები“ მეიცნებდ, შევყარებულდი გოგონა, წმინ-
და ჭეღვლითა თავისი პირველი და ერთადერთი სიყვარულით რომ
სულგდებულბის, გუნბიანი „ქალი კამელიტობი“, რომელიც მზად
არის თავი გასწიროს.

ჩვენგან მოითხოვდ იმ პერსონაჟებს ვავადებ, ვისაც ხორცი უნ-
და შეეხებინ და როცა მას ვახერხებ, მწელი თანახმებია, თუ
როგორ ვაღწევთ მას. მაგრამ თვით შინაარსით განსაზღვრული
რთობები უფრო ადვილად დასაძლევია. ასეთია თოჯინა „პეტროშკა-
ში“, მოუსვენარი სანაწილა „კომბლიაში“ და მშენებლის ელენე.

მე აქამდე მებრალბდა „მშენიერი ელენე“, ბალეტი, რომელიც
ოფენბახის მუსიკის მიხედვით განად-ოკრება დადგა ახალგაზრ-
და ინგლისელმა ქორეოგრაფმა ჯონ კრეკმომ, ხოლო პარტიტურა
დადამუშავებს ლეო ობერმა და მასულო როსტოპშინმა. სპექტაკლს
დიდი წარმატება ჰქონდა და მე ვფიქრობ, მაშინაც ის მთავარი,
ჩემი ერთ-ერთი იშვიათი კომედიური როლია.

მე მთავარს ცეკვა: ჯერ კიდევ ბავშვი ვცეკვავდი მარტო-
მარტო მიწაღობო თუ ჩემს თიამში. მოგვიანებით, ზნადა მქონია
შემთხვევა, როცა სრულად დავპირიბდებოდი თეატრის სცენაზე
მარტო დაჯერებულად და ჩემი სამომავლისათვის, უმუსიკოდ, უშე-
წინოდ მიცეკვა, მაგრამ ყველაზე დიდ სიამოვნებას ბალერინას ჯა-
სურებელი ანიჭებს და სწორედ მაყურებლისთვის ვმუშაობ, ცდილ-
ლობა „უკეთესა“ ვიცავდი, მუდამ სრულყოფილებასკენ ვიწი-
წრავდი. მაყურებლის თიბლი მიღება ჯილდოა მთელი ჩემი შრო-
მისა.

მაყურებელი უშუალოდ რეაგირებს ყველაფერზე, რასაც კი
ვუჩვენებთ. თუ მაყურებელზე ზემოქმედებს ის, რასაც უფერებს,
ჩვენზე მისი რეაქცია ზემოქმედებს. მასიბობები და მაყურებლის
ამ ერთობიარობა დიდად არის დამოკიდებული სპექტაკლის წა-
რმაზეც ან ახალ ბალეტის პრეს. ყველაზე დიდი ბორბობა, რაც
შეიძლება მაყურებელმა ჩვენს მიმართ გამოიჩინოს — სპექტაკლზე
მოუხსელლობაა. არც თუ ისე სასიამოვნოა თიბების ცარილი და
რბაში ცეკვა, სადაც ცარილი საფარბები თიბისი ვგავაუდებო-



ბენ. და პირიქით: ხაესი დარბაზი, ფარდა აიწევა თუ არა, სულს შთაგებურავს ხოლმე. ჩვენ გვინდა ხალხს მაღლობა ვუთხრათ იმი- სათვის, რომ ისინი ამ საღამოს ასე ბევრნი მოვიდნენ.

ბეგია თუ ცოტა, მაყურებელი თავისი ქვეითი მსახიობზე ყოველთვის ზეგავლენას ახდენს. თუ მაყურებელმა მსახიობი წარ- მოდგენის დასაწყისიდანვე გულთბილად მიიღო, ყინული მაშინ- ვე ლღვება, მსახიობებს ჩრმნა შემატება, მღელვარება უჭერ- ბათ — ერთი სიტყვით, იმისათვის, რომ სპექტაკლის ყველა მსა- ცვრელი ღირსება გამოაჟღავნდეს, კეთილისმეტყველი ატმოსფე- რა იქმნება.

მაგრამ თუ მაყურებელი გულგრილი რჩება ან უბრალოდ თავს იკავებს, ჩვენ გვეჩვენება, რომ რაღაც არ გამოგვდის. ჩვენი მკო- ნებარეობის მიხედვით ენერგიულობით ამ სასოწარკვეთილებს ვე- ძლევიყთ. ასე გვგონია, რომ არაფრის მაქნისნი ვართ და მართლაც შეიძლება არაფრის მაქნისნი ვიყოყნო. ასეთ დროს მაყურებელი თა- ნადთან უფრო გულგრილი ხდება, მსახიობები კი თანდათან ფარ- ნად იცეკვებიან. ეს არის მჭიდროებული წრე და ამაოდ დაკარგუ- ლი საღამო.

რა იწვევს მაყურებლის გულგრილობას? მიზეზი შეიძლება სხვა- დასხვა იყოს და სპექტაკლის ხარისხთან ზოგჯერ არაფერი მქონ- დეს საერთო: უფროსი რეჟიზაჟი, ცუდად ორგანიზებული გარდ- ნობი, შეტყობილად გვიან დაწყებული სპექტაკლი ან წვიმა, რო- მიღმაც madame-ს ვარცხნილობა დაუშალა და monsieur-ს ყე- ლიანი ფესისაგან ტალახით ამოუსვარა. ასე პირიქით მეტად კარგი ამბად, როცა მაყურებელს სუფთა პაირობე გამოსვლა ეჩქა- რება. მაგრამ არსებობს სრულიად უჩინარი მიზეზებიც. „არის სა- ლაშობები, როცა მაყურებელი არ არის შთაგონებული...“ არ ვიცი, ვის ეკუთვნის ეს სიტყვები, მაგრამ ისინი ზუსტად გამოხატავენ ისინი არის.

მაგრამ რაც უფრო გადის დრო, ჩვენ ფილოსოფიურად ვუყუ- რებთ საგნებს და ვხვდებით რა იწვევს დარბაზის რეაქციას. ჩვენ ვიცით, რომ ფიციკალიზი გალა-სპექტაკლის მაყურებელი ბუნე- ბით გულგრილია და არ უნდა გავაღვიძოთ, თუკი იგი „თითის წვერებით“ გავიყვანო ტანს, რომ პაირობა მაყურებელი არ არის ყველაზე ექსპანსიური და თუ მისი აპოლინიზმები ერთ წუთს გარქმედებს, ეს სხვა ქაღალქებში ხუთ წუთს უდრის. და ბოლოს, ჩვენი ვიცით, რომ სპექტაკლის დამთავრებამდე საქმე არ არის წა- გებული და რომ ბოლომდე უნდა ვიბრძოლოთ.

რაც არ უნდა მიეცემაგებული ვიყო, მე მგონია, სრულიად გალწოვდნელ შემთხვევა ვიქნა, რომ ყველაზე დიდი სიხარულია წუთები, რასაც მაყურებელს უნდადნო, ანაფრით არ არის დაკე- შირებული დაკმაყოფილებული პატივმოყვარეობის გრძნობასთან.

პირადი წარმატება, რასაც გაცუებით ძალთან ადვილად ტრი- უმფს უწოდებენ ხოლმე, მსახიობისათვის წარმოადგენს საწონს, რომლის წყალობითაც იგი ხდება, თუ რამდენად შესწავლა გად- აცა თავისი ემოციები ასობით და ათასობით მისთვის უცნობი ადამიანისათვის. ეს არის გამარჯვების ნიშანი.

მე ასეთი ბედნიერება განვიცდი ევროპის მრავალ ქვეყანაში, ორივე ამერიკასა და აფრიკაშიც კი. მაგრამ, უჩინარეს ყოვლისა, მე სიხარული განვიცდი პარიზში — პარიზში, რომელმაც მსახიო- ბად მაქცია, სადაც შემოქმედებითად ვიზრდებოდი და იმ სიმპა- თიას, რომელიც მან მაგრძნობინა, ვერასოდეს დავივიწყებ.

მე ეს სიხარული განვიცდი ლონდონში, სადაც მაყურებლის ენ- თუიანაზმი კრიტიკოსების კომპეტენციის ტოლია (უნდა დავუშე- ტო, რომ ჩვენი მაყურებლისაგან განსხვავებით ინგლისელი მაყუ- რებელი უფრო ქედმაღლურია) და მე ვხვდები თუ რა პატივი დამლო სამეფო თეატრმა როცა ისე მიმიღო, როგორც „მინერვული ვარსკვლავი“.

ამ სიხარულით განებივრებული ვიყავი იტალიაში, სადაც მაყუ- რებელს შეუძლია თავისივე გადამაბრის მსახიობები: შეერთებულ შტატებში, სადაც საბალეტო სპექტაკლებს მაღალ შეფასებას აძ- ლევენ ისევე, როგორც, მთელს ამერიკაში; ბერლინში, სადაც სპექ-

ტაკლის „ქალი კამელიტი“ შემდეგ ფარდა ოცდაათჯერ დაეშვა და სადაც შემდეგ მაყურებელი ხშირად ერთ აუწყრეტში აღჭურვილ ვანებით მხედებოდა. სულ ცოტა ხნის წინ პროკოფივის „რომე- ოსა და ჯულიეტას“ მესამე წარმოდგენის შემდეგ, როცა მე ჩემს მსახიობის საპირფარეოში შევიდი ტანისამოსის გამოსაცუე- ლად, რეჟისორის თანამშემრე დაშინა: „ჩქარა გამოდით, გეძა- ხიან! რკინის ვარდის კარით გადით!“ და აი, უკანასკნელად გამოე- დი მაყურებლის წინაშე და შევჩერდი დაახლოებით სამოციოდ მაყურებლის წინ, რომლებიც ჩემს სახელს იმეორებდნენ. ასეთი შემთხვევა გერ არა მქონია. ვსარგებლობ შემთხვევით, და მაღ- ლობას ვუხედი ჩემს პარტნიორს გერტ რეინჰოლმს, რომლის მოხ- დენილობამ და ლირიზმმა (ქეშარიტმა ლირიზმმა) დიდად შეუწყო ხელი ამ არხანულ წარმატებას.

დიდი სურვილი მაქვს ჩამოთვალო ყველა ქალაქი, დავასახელო ყველა ქვეყანა, სადაც მე და ჩემს მეგობრებს უხვად გვაქილდოე- ბდნენ ჩვენი შრომისთვის. მაგრამ მე შემოვიფარგლები იმით, რომ, დასასრულ, დავასახელო კიდევ სამეოთხე კავშირს, ამ განსაკუთ- რებულ სამყაროს, სადაც ბალეტი — ეროვნული ხელოვნება და სადაც პირმა-ბალერინას — ქეშარიტად თაყვანს სცემენ. 1958 წელს გრანდ-ოპერისა და დიდი თეატრის დასების გაცვლასთან დაკავში- რებით ჩვენ რუსებს ვუჩვენეთ რამდენიმე ბალეტი, რომლებიც აშ- კარად ეწინააღმდეგებოდნენ მათ გემოვნებასა და ჩვეულებებს. მათ არ მოეწონათ ეს ბალეტები; შესაძლებელია ისინი ვერ მიხვდნენ მათ ესთეტიკას, მაგრამ სპექტაკლების კრიტიკული შეფასება არა- სოდეს ვრცელდებოდა შემსრულებლებზე, რომელთაც ისინი მუდამ აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ და უცვალებს ესრდობდნენ. ჩვენი თვალზეზე ცრემლი გვაღებოდა... განა კარგი არ არის, როცა ჩვენი ხელოვნებას შეუძლია ასეთი აღფრთოვანება გამოიწვიოს სხვადა- სხვა ხალხებში, რომლებიც ეროვნულთან ურთიერთობას ვერ შეს- კლებდნენ, მხოლოდ სიტყვით რომ შემოგულდუღავენ? რომ ამ ხელოვნებამ შეიძლება ახალგაზრდები და მოხუცები, დარბილები და მდიდრები გაერთიანოს ამ უმაღლეს — სილამაზის თანაბრად აღქ- მის სფეროში?

როგორც ბალერინა, მე ვამაყობ იმით, რომ წვლილი შემაქვს ამ ურთიერთობაში, რომელიც ადამიანებს ამაღლებს ხელოვნების სიყვარულის საშუალებით. ბალერინას პროფესია შესანიშნავი პრო- ფესიაა.

თარგმანი ცირა ზაზაშვილმა



● 1976 წელს გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ყმაწვილთათვის (თე) რთმები წლის ასაკის შე.

მდეგ) გამოიცა მწერალ ვიქტორია რუჟა-ფრანკის მიერ მოხსენიებულ გადაკეთებული „ვეფხისტყაოსანი“. მწერალი პოეტური პროზით, მარტივ, მოზარდი მკითხველისათვის გასაგებ ენაზე გადმოსცემს პოემის შინაარსს.

მოზარდი ფორმატის (30 X 22 სმ) წიგნი, რომელიც 160 გვერდს შეიცავს, დასურათებულია ცნობილი მხატვრის ნორბერტ მოპლის ფერადი ილუსტრაციებით. წიგნი დასტამებულია ლაიფციგში და გაფორმებულია მაღალ

პოლიგრაფიულ დონეზე. დღეს ეს გამოცემა ბიბლიოგრაფიულ სფეროშია წარმოადგენს.

წიგნს დართული აქვს ავტორის ბიოგრაფიული და ზოგადი ინტერესის განმარტება.

ბიოგრაფიული ავტორი იმდენად მეთვრამეტე საუკუნის საქართველოს მოკლე სოციალური პოლიტიკური დახასიათებას, ცნობებს შოთა რუსთაველსა და მის პოეზიას, მოკლევადიან ზოგადი, საუკუნოვან თაოდ ცნობილი ავტორის პოეზიას.

ვახუშტი ჩხაიძის.



● ბერძნულ კინომახალისის კრებულის „კინოს“ მორიგი ნომერი.

კრებული იხსნება სარედაქციო წერილით „აღმავლობის გზით“. წერილში საუბარია იმ მიღწევებზე, რომლებიც ქართული კინემატოგრაფია შეცვლა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავს.

კრებულში მოთავსებულია ნ. ნაკაშიძის რეცენზია სატელევიზიო სამსერიის ფილმზე „თუში შეცხვარ“

და ნ. ნატროშვილის წერილი „განუხორციელებული ჩანაფიქრი“, რომელშიც განხილულია ახალი მხატვრული ფილმი „დილის ნისლივით“.

რუბრიკით „ჩვენი სადისკუსიო ტრიბუნა“ კრებულში გამოქვეყნებულია ი. კუპუნიძის, გ. ხარატიშვილისა და ა. გველესიანის წერილები, რომლებიც თაბულაძის ფილმ „ნატვრის ხეს“ ეხება.

ახლანდელ უკრაინელმა კინემატოგრაფისტებმა დაასრულეს მუშაობა ფილმზე „ფიქრები კოვკასზე“, რომელშიც საბჭოთა კავშირის გმირის დ. ბაქრაძის როლი შეასრულა ზურაბ ქაფიანიძემ. წერილში „მამების ნაოშარი გზით“ მსახიობი მკითხველს უზიარებს ფილმზე მუშაობის შთაბეჭდილებებს.

ნომერში მოთავსებულია კინომახილობა ლეილა აბაშიძისა და მულტიმედიატორ გაბრიელ ლავრენცოვის შემოქმედებითი პორტრეტები, რომელთა ავტორები არიან ზ. თოფურია და ა. მანწკავა.

რუბრიკით „მოსაგონარი“ გამოქვეყნებულია ზ. ქაფიანიძისა და გ. დოლიძის მასალები, რომლებიც ქართული კინოს თვალსაჩინო ოსტატების შოთა მანაძისა და ვასილ ამაშუკელის სივრცის ეძვრება. აქვე მოთავსებულია ფრაგმენტი ნ. ქაფიანიძის წიგნიდან „დილის ნისლი“, რომელშიც მოხსენიებულია კომპოზიტორ ა. კერესელიძის მოღვაწეობაზე ქართულ კინოში.

რუბრიკით „ჩვენი პუბლიკა“ მოთავსებულია ვასილ ამაშუკელის უკანასკნელი წერილი და მასალები ნ. ტიხონოვისა და დ. რონდელის მიმოწერად.

კრებულის ახალ ნომერში დაბეჭდილია აგრეთვე კ. გოგოძის, ვ. გიუნაშვილის, ნ. აბრეგიას, პ. იაკოშვილის, ტ. თვალჭერელიძის წერილები.

კრებული მკითხველს სთავაზობს რ. ებრაძისა და ა. ჟღერის ახალ სცენარს „დათვი მთვარისა და მესი“.

მ. თარხნიშვილის „ჩანჩუკი“.

● მართლმად საზოგადოებრივად დიდი ზეიშით აღიწერა უდალსი რუსი მწერლის დიდი ნაწარმოის ძე ტოლსტოის დაბადების 150-ე წლისთავი.

4 სექტემბერს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საიუბილეო საღამო.

საზეიმო სტუმარი გახსნა რესპუბლიკური საიუბილეო კომისიის თავმჯდომარე, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე, სსრკ-ის სალიტერატურო შრომის გმირმა გრაფიკელმა აბაშიძემ.

სიტყვა „ტოლსტოის გაცემითლები“ წარმოთქვა

● 29 სექტემბერს რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა სეზონი გახსნა პრემიერით — წარმოადგინა იუჩინ ო' ნილის „სიუვარული თელმეკევე“.

სპექტაკლი დადგა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ, მხატვრულად გააფორმა მ. ქავთავაძემ.

● 70 წლის წინათ 1908 წლის სექტემბერში, ქალაქ ბოქოში, გ. ვაშაძის რეჟისორობით დაიდგა პირველი წარმოდგენა. მასში მონაწილეობდნენ სცენისმუშევრები: კ. ხმალიძე, დ. სოსანიძე, მ. ბაქრაძე-მესხიძე, ვ. ბერიტაძე, გ. და პ. ზუციშვილები და სხვები.

ამ თეატრალურ კოლექტივს დიდი ხნის მანძილზე სათავეში ედგნენ დუდე მძნელად და იოსებ ყიფიძე, რომლებიც სპექტაკლებსაც დაგმოდნენ და როლებსაც ასრულებდნენ. წარმოდგენებში მონაწილეობის მისაღებად ბორ-

მწერალმა თამაშ კილაძემ. საუბრელო საღამოზე გაყოფნენ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რუსული ლიტერატურის კათედრის გამგე პროფესორი ვ. ზუდილო, თბილისის ა. შუშინის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტი თ. კეოჩაშვილი.

საღამოს დესწრნენ ამხანაგები გ. კობახიძე, ჯ. პატიაშვილი, ვ. სირაძე, თ. შვეკარაძე, ზ. ჩხეიძე, თ. მოსაშვილი, თ. შარტავა, ო. ჩერქეზია, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის სექტორის გამგე ა. სენიკოვი.

ქორეოგრაფია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ზარეკი.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტები ზ. კვერენჩილაძე და ე. მაღალაშვილი, მსახიობები: დ. ჩხეიძე, ბ. ხიდეშელი, ო. ლომიძე, დ. ხარშილაძე, თ. ქოხაძე.

ჭოშში იწვევდნენ ცნობილ მსახიობებს: ვ. აბაშიძეს, ი. ზარდალიშვილს, ნ. გაბაშიშვილს, მ. კილაჩიშვილს და სხვებს, რითაც სპექტაკლების მხატვრულ დონესაც ამაღლებდნენ და მაყურებელსაც ორიგინალად წინ.

ბოქოში სახალხო თეატრს სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ ს. გერცამია, ვ. ციმაკურიძე, მ. მემშარიაშვილი, ალ. ალაუნისხაბაძე, ელ. ციმაკურიძე და სხვები.

1948 წლიდან დღემდე ბოქოში სახალხო თეატრს სათავეში უდგას ხელოვნების დამსახურე-

● 12 სექტემბერს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ახალი სეზონი ტრადიციულად გახსნა ზ. ფალიაშვილის ოპერით „მესალმე და ეთერი“, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა მსახიობები.

14 სექტემბერს კი წარმოდგენილი იქნა გუნოს ოპერა „ფუსალი“ პრემიერა, იგი დადგა გერმანელმა რეჟისორმა ზერმან ვედეცინმა.

● 7 სექტემბერს ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა სეზონის პირველ წარმოდგენად მაყურებელს უჩვენა კომპოზიტორ შ. მილერავას და დრამატურგ

● 16 სექტემბერს გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა სეზონი გახსნა ა. არბუზოვის პიესით „უღმრთელი თამაში“.

● მართლმად მხატვრულმა ფილმმა „ქალაქი ანაჩა“, რომელიც რეჟისორმა ი. კვირიკაძემ გადაიღო, შერშან გაბრეოს კომედიური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალზე მიიღო მთავარი პრიზი — „წლის საუფესო კინორეჟია“, ახლახან კი ამ ფილმმა შვეიცარიის ქალაქ ლეკანოში გამართულ 81-ე საერთაშორისო კინოფესტივალზე კინორეჟიის საერთაშორისო მთავარი პრიზი დაიმსახურა.



ბული მოღვაწე გიორგი ზნაძე, რომლის რეჟისორობით აგრეთვე კლასიკური და თანამედროვე პიესა დაიდგა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პ. კაკაბაძის ოპერა „უკარეკარი თუთაბერი“, რომლის მუსიკალური გაფორმება გუგუშის საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ნიბ. ჩიჩინაშვილს, მხატვრება — ო. ზუციშვილს, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სცენისმუშევრები: ბ. ზუციშვილი, ვ. ფხაღაძე, ი. გრცაძე, ჯ. ხიჩკაძე, გ. იოსებაშვილი, ი. ბლიაძე და სხვები.

ამ სეზონზე დაიდგა აგრეთვე საინტერესო სპექტაკლები — ა. ცაგარის „ციმბირელი“, ნ. ნაკაშიძის „იენ არის დამანავი“, ვ. გუნოს „ადამი“, ბ. ლაფრენსის „რადევიკი“, ირ. ქავთავაძის „ეთერი მზისმზებელი“, კ. ბუაჩიძის „შავარი ქალწული“, ბ. ქედიშაშვილის „გადას ეს სიუვერულია“, ი. მოსაშვილის „სადგურის ფურისი“ და სხვ.

ბოქოში სახალხო თეატრი ემსახურება დასვენებლებსა და რაიონის მშრომლებს, კომედიურებს.

მანო მადლიშვილი.

● 75 წელი შეუსრულდა ქართული კულტურის თვალსაჩინო მუშაკის, ონისიფორე აროშიძის, რომელმაც განვლო ძალზე ნაყოფიერი ცხოვრების გზა.

ო. აროშიძის საქმიანობა 20-იანი წლებიდან იწყება. წლების მანძილზე იგი დასავლეთ საქართველოს მთელ რიგ რაიონებში (ოზურგეთი, ქუთაისი, სენაკი, ფოთი) ხელმძღვანელობდა კოლთევანათების რთულსა და სერიოზულ საქმეს, წარმატებით ახორციელებდა მშრომელთა იდეურ-პოლიტიკური აღზრდის ამაღლების ამოცანებს.

1926 წელს ო. აროშიძე გადაყვანილ იქნა ახიერაკისის რაიონშიაუწყებლობის ხისტეში, სადაც იგი გატაცებით და ენთუზიაზმით მუშაობდა სხვადასხვა მასშტაბებთან დაკავშირებული — ახიერაკისის რაიონშიაუწყებლობის რწმუნებულის თანამშემდეგად, ადგილობრივი გადაცემების უფროსად, ლიტერატურულ — მუსიკალური გადაცემების დირექტორად. 1936 წელს კი ო. აროშიძე დაინიშნა საქართველოს სსრ რადიოკომიტეტის საცემო-საფინანსო განყოფილების უფროსად, დაუღალავი შრომის, საქმისადმი უღრმესად სერიოზული დამოკიდებულების წყალობით ო. აროშიძემ საქართველოში რადიომაუწყებლობის ორ-

განიზებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა.

1937-39 წლებში ო. აროშიძე საწარმოო განყოფილების უფროსად მუშაობს გამოცემლობა „საბოლქვამში“, სადაც დაეუფლა პოლიგრაფიულ საქმეს.

1939 წელს ო. აროშიძე დაინიშნა ახალდაარსებული საკავშირო მუსიკალური ფონდის საქართველოს რესპუბლიკური განყოფილების დირექტორად. იგი დღემდე სათავეს უდებს ამ ფრიალ მნიშვნელოვან ორგანიზაციას, რომელიც ყველანაირად უწყობს ხელს ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებას, კომპოზიტორებისა და მუსიკოს-სოლოისტების შემოქმედებით წინსვლას.

ო. აროშიძის ინიციატივით მუშავდნოთ დაარსებულ იქნა მუსიკალური გამოცემლობა, რომელსაც ო. აროშიძე ხელმძღვანელობს. აქ იბეჭდებოდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, კლავირით, პარტიტურები, ეს განსაკუთრებით აღსანიშნავია, როდესაც მსგავსი გამოცემლობა არ არსებობდა არცერთ სხვა რესპუბლიკაში. მუსიკალური ნაწარმოებთა დასტამბვა ქართული მუსიკის პრობლემაა და პოპულარიზაციას განაპირობებს. მუსონდის გამოცემლობის მიერ გამოქვეყნებულია

ქართველ კომპოზიტორთა ოპერები, სიმფონიები, კანტატა-ორატორიული თანარის ნაწარმოებები, ინსტრუმენტული, კამერული, საერთადად მუსიკის მრავალი თვალსაჩინო ნიმუში. აგრეთვე ქართული ხალხური სიმღერები. მუსიკალური გამოცემობა დიდ ღვაწლს უწევს ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ სკოლებსაც — ბებქაძის ინსტრუმენტული პისების სკოლებს, „ქართული მუსიკა ბავშვებს“, რომლებიც განკუთვნილია I-IV კლასის მონაწილეობის. 1933-7-იერ გამოცემა პისების კრებული „ქართული მუსიკა მოწვევებზე“ V-VII კლასებისათვის, ალბან-ი კი გამოცემა კრებული „ქართული საბჭოთა საფორტეპიანო მუსიკა“, რომელშიც გამოჩენილი კომპოზიტორების ნაწარმოებები გვევლინება, რუმბიანი „ქაშვიკი“, გამოქვეყნებულია ახალგაზრდა ავტორთა პისებიც. მუსონდის ზრუნავს ქართველ კომპოზიტორთა კეთილდღეობაზე. ამ მიზნით ობილიში აშენდა ორი საცხოვრებელი სახლი, სხობში კომპოზიტორთა შემოქმედებითი სახლი „ლელა“, რომელიც ყველა პირობა შექმნილია შრომისა და დასვენებისათვის. კომპოზიტორთათვის განკუთვნილი შემოქმედებითი სახლი შენდება ბოჭორშიც. ამ მშენებლობების ორგანი-



ზაქიას უნარიალ წარმართავს ო. აროშიძე.

ქართველ მუსიკოსები დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით არიან გამსჭვალული ამ საოცრად კეთილშობილი, გულისხმიერი, ალბანშობილი და შრომისმოყვარე ადამიანის მიმართ.

ახლანდელ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლში გაიმართა ო. აროშიძის დაბადების 75 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელზეც სიტყვებით გამოვიდნენ ცნობილი ქართველი ქესიკოსები — ა. ბაღანიძე, შ. შველიძე, ა. მაჭავარიანი, ა. წულუკიძე, შ. მთიურაძე, ს. ნასიძე და სხვები, რომლებმაც გულთბილად ილაპარაკეს ო. აროშიძის წინადაც ღირსებებზე, მის ნაყოფიერ საქმიანობაზე, შესანიშნავ ორგანიზაციულ ნიჭზე.

● სპარტაქოზოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრი დროდადრო შემოქმედებითი შეხვედრებს აწუხებს რესპუბლიკის რაიონების მშრომელებთან. ასეთი შეხვედრები უწყვეტ მოქმედებაში, ბათუმის, ქუთაისის, რუსთავის, ამაბოლოურის მშრომელებთან.

თან. ამას წინათ კი ზესტაფონის ფორმენდობა ქარსის კულტურის სახლში მშრომელთა წინაშე წარსდგა სიმფონიური ორკესტრი რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ლილე კილაძისა და დიორა პარტაძე კონკრეტული ხელმძღვანელობით, ვითა ვოკალური ანსამბლი რესპუბლიკის და ი. ა.

ხერეული არტისტის მამია ხატულაშვილის ხელმძღვანელობით, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნილარ ანდლუაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნუნუ გაბუნია და ოპერის თეატრის ახალგაზრდა სოლისტი, გლინკას სახელობის საკავშირო კონკურსის ლაურეატი ილდარ გეგაძე.

კონცერტის დაწყების წინ მშრომელებს მიესალმა მუსიკისმოყვარე ევგენი მაჭავარიანი. კონცერტის პროგრამა მთლიანად პოპულარული ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა.

ზეტაფონის შემდეგ ხელოვნების ოსტატები ეწვივნენ ჰაითურის მემარაოელების, გნტურების მშრომელებს.

გიორგი კრავაშვილი



● **თბილისში**, ვ. აბა-
შვილის სახელობის მუსი-
კალური კომედიის სახელ-
მწიფო თეატრის შენობა-
ში, გახტაროვები გაპართა
ხარკოვის მუსიკალური კო-
მედიის თეატრმა, რომელ-
საც გაიხად არსებობის 50
წელი უსწრებულებმა.

ხარკოვის თეატრის უკვე
დიდი ხნის მფლობარმა აკა-
ვშირებმა ქართველ კომ-
პოზიტორებთან. ამ თეატ-
რის სცენაზე დაიდგა გი-

● **ბაზლბან** თბილისში
ჩატარდა ახალგაზრდა კი-
ნემატოგრაფისტთა რეპე-
ტულიური ფესტივალი.
„მეორე-78“, რომელსაც
ლენინური კომპოზიტორი
მე-40 წლისთავს მიეძღუ-
ნა. ფესტივალზე წარმო-
დგენილი იყო თბილისის
რუსთაველის სახელობის
თეატრალური ინსტიტუ-
ტის, ლენინგრადის თეა-
ტრის, მუსიკისა და კინოს
ინსტიტუტისა და კიევის
კარკენო-კარის სახელო-
ბის თეატრალური ინსტი-
ტუტის სტუდენტთა საუ-
კეთესი საუკრისო და სა-
დომლოო ფილმები.

თურის გადარწმუნებუ-
ბით, რომელსაც თავმ-
ჯდომარეობდა კინორეჟი-
სორი ი. იოსელიანი, ფეს-
ტივალის დიდი პრიზი არ
გაცემულა.

პრიზთ საუკეთესო დო-
კუმენტური ფილმისთვის
აღნიშნა ვ. პრიაშვილის
სურათი „ნა ნეჩევა“
(ლენინგრადი). გ. ლევა-
შოვ-თუმანიშვილის „პრე-
მერა“ და ზ. ინაშვილის
„ჩიქება ზღაპარი“ (თბი-
ლისი).

საუკეთესო მხატვრულ
ფილმებად თურის აღი-
ა

ორგი ცაბაძისა და გი-
ყანტელის ნაწარმოებები.
ამემაღ თეატრის კოლე-
ქტივმა თბილისელ მაყუ-
რებელს უჩვენეს ე. ოფე-
ნაბის „პერეკოლა“ და
„შვედნიერი ელენე“, ფ.
ლეგარის „გრაფი ლუქსე-
მბურგი“ და „მხიარული
ქვირი“, კალანის „ცი-
კის პრინცესა“ და „სოლ-
ვა“, ი. შტრაუსის „ვენის
შეხვედრები“ და სხვ.

რა დ. ცინცაძის „დღე“,
რ. გიორგობიანის „ბედუ-
რა“ და ზ. მექავაშვილის
„შეხვედრა“.

პრიზი საუკეთესო კო-
მედიისთვის მიიღო ი.
ლითიანოვიშვილმა („დრობი-
ნა“). ხოლო საუკეთესო
„სამეცნიერო-პოპულარუ-
ლი ფილმისთვის“—კიეველ-
მა რეისორმა ა. ზაგდანს-
კიმ („სურათები და ხედა-
ვები“).

თურის სპეციალური
პრიზით მორალურ-ეთი-
კური პირობების კინემა-
ტოგრაფიული ზოგცემის
მისათვის აღნიშნა კიე-
ველი რეისორის მ. ოს-
ტაპოვიჩის ორი ფილმი—
„დაუტოვე იმედი“ და
„მეორდება მამა“.

საქართველოს ალექ-
სანდრე ევანსე რეჟისუ-
რის თემის ზოგცემის
მისათვის მიიღო რეი-
სორ ტ. სპაბაძის ფილ-
მმა „სტრიტონი ქუჩის
შესახებ“ (კიევი), ხოლო
უკრაინის კინემატოგრა-
ფისტთა კავშირის პრიზი
„ლიტერატურული ნაწარ-
მოების საუკეთესო ეკრა-
ინაიცისთვის“ — ი.
კაკაძის ფილმმა „კედე-
წმინდა“.

● **ბაზს წინაშე** ზესტა-
ფონის მშრომელებმა გულ-
თბილი შეხვედრა მოუწე-
ვეს საქმითა კავშირის სა-
ხალხო არტისტს, ზ. ფა-
ლიაშვილის სახელობის
პრემიის ლაურეატს ზურაბ
ანგაფარბის, რომელსაც
ახლანა 50 წელი შეუს-
რულდა. მომდერაბს მიე-
სალმენ ზესტაფონის სა-
წარმოო-დარწმუნებულების
ხელმძღვანელები, მშრო-
მელები, ბუღალგები, მო-
სწავლეები. დასასრულ გა-
იმართა კონცერტი, რომე-
ლსაც მონაწილეობდნენ
ქუთაისის ოპერისა და ბა-
ლეტის თეატრის სიმფონი-
ური ორკესტრი, რ. ხურ-
ციავას დირიჟირობით,
მომდერებმა — ა. ჭურ-
ულთა, ი. პუბლაშვილი, ი.
ქუთათელაძე, თბილისის
საოპერო თეატრის სოლის-
ტები — ც. ტატაშვილი,

ნ. ტულუში, ე. გეწაძე-
საღაშოვ დიდი წარმატე-
ბით იმდგრა ზ. ანგაფარი-
ძემ.

● **ზ. ფალიაშვილის**
სახელობის თბილისის ოპე-
რისა და ბალეტის სახელ-
მწიფო აკადემიურ თეატ-
რში დიდი წარმატებით
ჩატარდა საქართველოს სა-
ხალხო არტისტის, საერთა-
შორისო კონკურსების ლა-
ურატის, სსრკ დიდი თეა-
ტრის სოლისტის ზურაბ
სტატილავის კონცერტი.

ზ. სტატილავი დიდი
ოსტატობით შეასრულა
რახანინოვის რომანსები,
იტალიური სიმღერები,
პრიზი ვერდის, ბიუზეს,
ჭორდანოს ოპერებიდან,
ქართული ვოკალური მუ-
სიკის ნიმუშები.

ორგანიზატორი პრიზი —
„კინემატოგრაფიული პ-
როდუქციის ეკრანული ზო-
გცემისთვის“ წილად
ხვდა გ. მაჭარაძის „სინ-
ქრონიზაციას“.

თურის პრიზებით აღ-
ნიშნა ავსტრე ლეგატო-
რების დ. მახაილოვისა და
ვ. კლეპკოს (კიევი) ნამუ-
შევრები.

ფესტივალის მონაწილე-
ებს გადაეცა რსუბული-
კის ახალგაზრდული ორ-
განიზაციების მიერ დამუ-
სხმული სპეციალური
პრიზები, თურისა და ფე-
სტივალის სამახოვო დი-
პლომები.

● **ბაზლბან** გრამფირ-
ფიტების საკავშირო ფირმა
„მელოდია“ ჩაწერა ვიქ-
ტორ დოლიძის კომპოზური
ოპერა „ქეთო და კოტე“.
დოლიძეს ავტორები
აიკანა ა. ცაგარელა და ი.
გრამაშვილი.

ოპერა „ქეთო და კოტე“
ჩაწერა საკავშირო ტელე-
ვიზიისა და რადიოს დღე-
მა სიმფონიურმა ორკესტ-
რმა და გუნდმა, საქარფე-
დის სახალხო არტისტის,

სახელმწიფო პრემიის ლა-
ურატის დ. მირცხუ-
ლავას დირიჟირობით,
ხმის რეისორი—ბ. ფო-
ნეიკო, რეჟისორი — რ.
ჩერნოვი. ვოკალურ პარ-
ტიტებს ასრულებდნენ სსრკ
სახალხო არტისტი ლპარა
ჭუენია (ქეთო), საქართვე-
ლოს სსრ დასახლებული
არტისტები აიკანა გავა-
რა (კოტე), თამაზ ლაფერა-
შვილი (მაკარი), თამარ
გურგენიძე (მარბალო), გი-
ვი ტორიწაძე (სიკო),
მსახიობები ჭეშელ მღევიან-
(თავადი ლევანი), ლიანა
ღვინაშვილი (თავადის ქა-
ლი მარი), მერაბ ღომაძე
(საქო), ელზა გარსევანი-
შვილი (ბაბუკი).





● პარზი ტრადიცია დაუმჯობესდა მხარაძის რაიონში. აქ უკვე მეორედ ჩატარდა მუსიკალური ფესტივალი „გურიის გაზაფხული“, რომლის ორგანიზატორია მხარაძის კულტურის განყოფილება (გამგე გ. თავაძე).

ფესტივალზე მოწვეული იყვნენ კოლექტივები: ქუთაისიდან, ბათუმიდან, ზუგდიდიდან, ჩოხატაურიდან, ლანჩხუთიდან, მოძვე სომხეთის ოქტომბერიანის და ურჩიანის გერმანიის რაიონებიდან, რომლებთანაც მხარაძის რაიონს დიდი ზნის მეგობრობა აკავშირებს.

მუსიკალური ფესტივალი „გურიის გაზაფხული“, რომლის დევიზი იყო „მეგობრობა“, დაიწყო სოფელ მაკანეთში.

ამ დღეს მაკანეთის მუსიკალურ ჯგუფს მიენიჭა ახალი სივლითი „მეგობრობა“, ცნობილი ლოტბარის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის არტელ ერქომაიშვილის სახელი.

მაკანეთის თეოთოქმედი ანსამბლების მონაწილეობით გაიმართა კონცერტი, რომელმაც სტუმრებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. განსაკუთრებით მინდა გამოვლინა ჯგუფის ურნეი მოღვაწეობა გუნდი (მხატვრული ხელმძღვანელი გ. გოლობე, ლოტბარი ა. თოძე) და ბავშვთა ვოკალური ანსამბლი, რომლებმაც შეასრულეს ძველი გერმული სიმღერები.

სალამოს მხარაძის სა-

ხელმწიფო თეატრში დაიწყო შეგარის მხატვრული კოლექტივის შოლის. თეატრის ხელმძღვანელობა საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის დირექტორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კომპოზიტორი მიხეილ ჩიჩინაშვილი.

ფესტივალზე ორმოცე მეტმა კოლექტივმა და ინდივიდუალურმა შემსრულებელმა მიიღო მონაწილეობა.

აღსანიშნავია, რომ ძველი ხალხური მომღერლებიც გვევლინა, როგორცაა ვოკალური ანსამბლი „დილა“ (ხელმძ. ვ. ვაშალიშვილი) გამოდიოდნენ ბავშვთა ანსამბლები, რომლებიც ასრულებდნენ უძველეს გერმულ ხალხურ სიმღერებს. განსაკუთრებით მინდა გამოვყენო მხარაძის პიონერთა სახლიდან არსებული ვოკალური ანსამბლი „ერთმანეული“ (ხელმძ. მ. შავიშვილი), რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ფესტივალში მონაწილეობა მიიღეს ოქსბერგის ტრადიციის, რომლებიც ყოველთვის არსებობდა გურიაში.

კარგი პროგრამებით წარმოდგენილი იყვნენ წინაშე ლანჩხუთისა და ჩოხატაურის რაიონები, რომელთა სამუშაო ჯგუფებმა გამოიყენეს მაღალ დონეზე მომზადებული მონაწილეები და ანსამბლები. აღსანიშნავია ჩოხატაურის

ვოკალური ანსამბლი „ბაზმარი“ (ხელმძ. ა. გოგოლაძე) რომელიც გერმული სიმღერების ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად შეიმდგა ჩაივალის საქართველოში.

შეავლევდნენ პროგრამით წარსდგა ფესტივალზე მხარაძის სამუსიკო სკოლა, რომლის მეცხოლინეთა და პედაგოგთა ვოკალურმა ანსამბლებმა მასურებელთა დიდი მოწონება დაიმსახურა.

შესანიშნავად შეასრულა მეგრული სიმღერები ზუგდილის ვოკალურმა ანსამბლმა, რომლის წევრები ჩონგურზე დავის ვირტუოზულ ტექნიკას ახლავდნენ. საინტერესო იყო ქუთაისის ვოკალური ტრიოს „მერეთის“ (ხელმძ. ნ. ფულგინი) და პანისტ თამარ გვამასია ვოკალურა.

აქაიდან ფესტივალზე წარმოდგენილი მუსიკალური კორეოგრაფიული საზოგადოების პირველიდან არსებული ქალთა ვოკალური ანსამბლი — „ოპო ნანა“ და პანისტი ი. მიქელაძე, რომლებიც შეასრულა ლისის „უნგრული რაფაელი“ და ლალიძის „რონდო ტოკატა“.

ანსამბლი „ოპო ნანა“ (ხელმძღვანელი აქარის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გულნარა ნოლაძე) მიერ შესრულებულმა სიმღერებმა, გემოვნებით შერჩეულმა პროგრამამ, ლამაზი ტემპის ხმებმა, ანსამბლური ბამ განაპირობეს ამ გუნ-

დის წარმატება. ანსამბლის შესანიშნავად ასრულებს როგორც ხალხურ, ასევე დამუშავებულ და კლასიკის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, მაგამა ჩემი აზრით, მათი ძირითადი მუხლი აქარული სიმღერების შესრულება უნდა იყოს. სწორად მის ხარჯზე უნდა ვაფართოვდეს ანსამბლის რეპერტუარი, რომელიც დიდ პოპულარობასა და მარგებლობას მოუტანს შესანიშნავ კოლექტივს.

ფესტივალში დამთავრდა, ეთერში დაჟილდოვა საუკეთესო კოლექტივები.

მინდა აღვნიშნო ის ხარვეზები, რომელიც ფესტივალზე შემოიწვია და ადამიანებისთვის უნდა აღმოჩენილიყო. ჩერ ერთი ანსამბლების რეპერტუარში მეტად ადვილი უნდა დავიშოთ ხალხურ სიმღერებს.

ზხიდან ლოტბარის ასრულებენ მეტად დაბალი დონის საკუთარი სიმღერები, რაც ეთერში არ უნდა აღმოვაჩინო.

მოიცავდნენ ანსამბლები მისი კონცერტები გადატანილია ვირტუოზულ ცეცხლებზე, რაც სწორად არ მიაჩნია.

მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს ანსამბლების გემოვნობით ჩაყვრულობას. უნდა ჩატარდეს წინასწარ სტეკადი მსმენე, რათა კოლექტივებმა სცენაზე გამოიჩინონ ვირის მიერ მკაცრად შემოღობილი პროგრამები.

ანსამბლის მარტინიშვილი

● სამარტინიშვილი სუ-რაბიშვილის ხელმძღვანელობით გაიმართა რესტრ დამსახურებული მხატვრის, სარკ სამხატვრო აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის თეოდორ კონსტანტინოვის ნაშრომების გამოფენა. ექსპოზიციაში მოიყვანა დიდი ადგილი დავით მხატვრის გრაფიკულ შემოქმედებას, ძირითადად წიგნის ილუსტრაციებს.

თ. კონსტანტინოვი, უპირატესოდ ყოფილიყო, ცნობილია როგორც წიგნის გაფორმების ხელოვნების თვალსაჩინო ოსტეტი, რომლის შემოქმედებამაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა საქართველო ხელოვნების ამ დარგის განვითარების გზები. თ. კონსტანტინოვი 1938 წლიდან თანამშრომლობს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა

გამოცემებთან, დასრულებული აქვს ოცდისობის, მორავიშის, ლისიის, შექსპირის, შილერის, მაინის, მიუგის, მიუციის, პუშკინის, ლერმონტოვის, დოსტოევსკის, ტენისის ქნელები.

ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო აგრეთვე დავით გრაფიკის წიუ-შები, ქსილგრაფიის ტუ-

ქნეითი შესრულებული პერსონაჟი, ფერადი ლინგვაჟიერა, ფერწერული სურათები.



მნიშვნელოვანი

ბაზოთა მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიის შესწავლის საკითხებს მიეძღვნა „მრავალი მაგალი“, რომელიც ამას წინათ მოეწყო ვ. სარაქვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. იგი ჩატარდა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სამეცნიერო საკოორდინაციო საბჭოს და თბილისის კონსერვატორიის რესტორიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კათედრის თაოსნობით.

თავყრდენობა გვხვს თბილისის კონსერვატორიის რექტორმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, პროფესორმა ს. ცინცაძემ. თბილისის კონსერვატორიის სახელობის სტუმრებს მიესალმა პროფ. რექტორი, პროფ. ა. შავჩაშვილი. მოხსენება თქმავს „ესთეტიკის ისტორიის მეთოდოლოგიური საკითხები“ გაკეთა სპ. სსრ კულტურის სამინისტროს სამეცნიერო რეორგანიზაციო საბჭოს თავმჯდომარე, თბილისის კონსერვატორიის ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კათედრის გამგე, პროფ. ი. ურუშაძე.

ერენის კონსერვატორიის წარმომადგენელთა სახელით ფართო ინფორმაცია გაკეთა დოც. ა. ბუღალიძმა. მოხსენებები ეკეთა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ნ. აგბიანიმ და ვ. სარაქვიანმა, ავტორიზაციულ კოლეგებმა დაახასია-

თეს თავიანთი მუშაობის ძირითადი ასპექტები. ვრცელი მოხსენებებით გამოვიდნენ: ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, ავტორიზაციის მეცნიერებათა აკადემიის არქიტექტურისა და ხელოვნების ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი ზ. საფაროვა, ამავე ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი ნ. ავაგვა და აგრეთვე პეპოს კონსერვატორიის პედაგოგი შ. შახაზაძე.

ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიის პრობლემატიკასთან დაკავშირებით ვრცელი მოხსენებით გამოვიდა ფილოლოგიური მეცნიერებათა დოქტორი, პროფ. ვ. გვახარია. მან ილპარავა მცელი ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიის საკითხებზე. მოხსენებებით გამოვიდნენ აგრეთვე ქ. თუშინაშვილი, დოქტორი ქ. არაქლოვი, დოქტორი ვ. მაღრაძე, უფრ. მანუაშვილი, მ. გვარამაძე, დოქტორი ბ. ბურთვილი, მუსიკოსი დენე ნ. იაშვილი, მუსიკალური ფოლკლორისტიკის კათედრის გამგე ევ. კოხნიძე. ამავე კათედრის წარმომადგენელი ს. ყორაძიანი, ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი ი. ბახტაძე. მუსიკალურ კულტურათა ტიპოლოგიის კათედრის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი ნ. დიმიტრიადი, ფილოსოფიური მეცნიერებათა

კანდიდატი ი. გორჯაძე. „მრავალი მაგალი“ მსგელობაში მომართულია მიიღეს პროფ. პ. ზუქუაძე, უფროსი მეცნიერებათმცოდნეობის ევ. შავჩაშვიანი, დოც. თ. კვირიკაძე და დენერგაზიის კონსერვატორიის რუსული და საბჭოთა მუსიკის კათედრის გამგე პროფ. ნ. დიმიტრიადი.

„მრავალი მაგალი“ დასკვნით დღეს შეჯამდა ჩატარებული მუშაობა. დიდ კმაყოფილებით აღინიშნა წარმადგენელი პრობლემატიკის აქტუალობა და მისი გაშუქების მაღალი დონე. ხაზი გაესვა თბილისის კონსერვატორიის ინიციატივებს ამ სახის პირველი ფორუმის მოწყობის სპეში, რამაც გამოცდილება უნდა შემატოს ამერიკისა და სხვა რესპუბლიკებში აღნიშნული ღონისძიების წარმატებით დაგრძელებას.

„მრავალი მაგალი“ შედეგებმა ცხადყო, რომ ამერიკისა და რესპუბლიკებში მუსიკალური ესთეტიკის სფეროში მუშაობის სტიმულირება ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია, რისთვისაც აუცილებელია მომავლ წესისუფლების სატეიკალისტთა ურთიერთ თანამშრომლობის გაფართოება და კვლევითი საქმიანობის კოორდინირება. ამასთან დაკავშირებით დაინახა მრავალი ღონისძიება: დადგინდა მუსიკალური ესთეტიკაში ამერიკისა და რესპუბლიკათშორის კომისიის შექმნა; ამავე

რესპუბლიკებში მუსიკალური ესთეტიკის ცენტრების ჩამოყალიბება, რომელიც უზღოშდევანულებს კვლევის ორგანიზაციის, ფართო სამეცნიერო კონტაქტების დაამყარებს მეცნიერებათა ადამიანის, ხელოვნების უმადლებს სასწავლებლების სატეიკალისტებთან, ამასთან შეიმუშავებს და დამატავებს პერსპექტიულ პრობლემატიკის გეგმებს და სხვა. რეკომენდაციებში განსაკუთრებით ხაზი გაესვა ურველწლიური რესპუბლიკათშორის სამეცნიერო ღონისძიებების ჩატარებას, შესაძლების მასალების გამოყენებას, აგრეთვე წამოიწია კრებულების პერიოდულ გამოცემებს. რეკომენდაციებში ცალკე მუქნადა გამოიყო ურველწლიური საინფორმაციო ბიულეტენების, ბიბლიოგრაფიული ცნობარის გამოცემების საკითხი. დადგინდა გამოცემის მომავლ რესპუბლიკების მეცნიერული ვრცელი ნაშრომი — „ამერიკისა და რესპუბლიკების სახლთა მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორია“, ხაზი გაესვა მუსიკალური ესთეტიკის დარგში სატეიკალური კადრების მომზადების არეპით მნიშვნელობას. რეკომენდაციებშიც შემოიხსნა იმ პრობლემათა წარსა მმართველობითი უნდა გაღმავდეს კვლევაში.

ივანე ბახტაძე.



ამას წინათ კინოსტუდი „ქართული ფილმის“ თეატრალურმა სახელოსნომ მაუწყებელს უჩვენა მიხეილ მერულაშვილის ტრეკი „წამება დედოფლისა“, სპექტაკლს დამდგმელი რეჟისორი თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტი ნ. ბეგრაციონ - გრუზინსკი. დადგმის სამხატვრო ხელოვნებათმცოდნეობის სსრ სახალხო არტი-

სტი მიხეილ თუშინაშვილი, მხატვარი — ქ. კვირიკე, კომპოზიტორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ბ. კვერნაძე. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ მსახიობები: მ. არაბული, მ. ჭინორია, ვ. კიუშიძე, გ. წიტიშვილი, ა. ამირანაშვილი, შ. მიქაშაძე, დ. ჭოჭუა, დ. ხაჩიძე, პ. ბადალაშვილი, თ. თოლორაძე, რ. იმნაშვილი, მ. სურმაჯა. სახა-

ლხო სცენებში მონაწილეობენ თეატრალური სახელოსნოს თანამშრომლები და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები: ბ. დვალაშვილი, მ. არეშიძე, გ. ბუთხუზი, ც. ვაჟაშვილი, უ. უნაძე, ა. ურიაძე, გ. ნაგროზაშვილი, მ. ასლამაზიშვილი, მ. მჭედლიშვილი, თ. წუთია.

ლია მირიანაშვილი.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ГРУЗИНСКИЕ ХУДОЖНИКИ
60-ЛЕТИЮ ВСЕСОЮЗНОГО
ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

В Государственной Картинной галерее Грузии была организована выставка, посвященная 60-летию Ленинского комсомола. В журнале помещена информация об этой выставке. С работами молодых графиков знакомит читателей статья Е. Кобахидзе (стр. 2).

БАЛЛАДА О МОЛОДОЙ
ГВАРДИИ

60-летию Ленинского комсомола посвящена опубликованная в журнале рецензия на спектакль Грузинского государственного театра им. Г. Эристави «Молодая гвардия» (стр. 10).

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
НИКО ПИРОСМАШВИЛИ

Обширная выставка произведений Нико Пироманашвили открылась в Государственном музее искусств Грузии.

В связи с этим в журнале печатаются репродукции произведений художника; диалог писателя Арчила Сулакаური и художника Тенгиза Мирзашвили; две статьи — «Натюрморты Нико Пироманашвили» Георгия Хоштария и «Слова в живописи Пиромани» Гастона Буачидзе. (стр. 14).



Лев Толстой

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

Журнал продолжает печатать трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (стр. 42).

Этери Гугушвили

ШАЛВА ГАМБАШИДЗЕ

Публикуется творческий портрет одного из лучших представителей Грузинского советского театра, народного артиста Грузинской ССР Шалвы Гамбашидзе. (стр. 47).

Гиви Орджоникидзе

ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
(Некоторые вопросы развития
современной грузинской музыки)

Печатается окончание статьи (см. № 9, 1978 г.), в которой рассмотрены ряд актуальных вопросов развития современной грузинской музыки (стр. 56).

Тенгиз Квирквелия

ОЧЕРКИ ИЗ ИСТОРИИ
ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
ТБИЛИСИ

(Площадь Ленина; Проспект
Руставели)

В предлагаемой части очерков прослеживаются пути формирования

ნია - архитектурно - художественного облика главной площади Тбилиси — площади им. В. И. Ленина и административно-общественного центра Тбилиси — проспекта Руставели. Кратко анализируются архитектурно-композиционные качества главных зданий, формирующих облик площади и проспекта. (стр. 70).



სანნე ტალანტლივმ მუზიკანტომ
ვ რაზნე გოდ. (სტრ. 88).

НЕИЗВЕСТНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ЗАХАРИЯ ПАЛИАШВИЛИ

В Государственном архиве литературы и искусства Грузинской ССР хранятся составленные З. Палиашвили устав Тбилисской государственной консерватории, два заявления и письма, которые великий композитор посылал в 1930-33 годах в Москву поверенному народного комиссариата просвещения Грузинской ССР, известному юристу и общественному деятелю Георгию Жордания.

Неизвестные документы З. Палиашвили подготовил к публикации директор Государственного архива литературы и искусства Грузинской ССР Вахтанг Гургенидзе. (стр. 80).

Бидзина Квернадзе

КОНЦЕРТ АРВО ПЬЯРТА В ТБИЛИСИ

Большой успех выпал на долю состоявшегося в Тбилиси авторского концерта известного эстонского композитора Арво Пярта. Прозвучали произведения, напи-

შეცდომის გასწორება:

ჩვენი ჟურნალის მეცხრე ნომერში დაბეჭდილი ნოდარ გურბანიძის სტატიის სათაური უნდა იყოს: „ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი აღმშენის“ პრობლემა ქართულ თეატრში“.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შევჩენკოს და ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

Давид Кожоридзе

ПОЗАБОТИМСЯ О ПАМЯТНИКАХ САМЦХЕ- ДЖАВАХЕТИ

В статье поставлены вопросы комплексного изучения, ухода-консервации и реконструкции ряда памятников Самцхе-Джавахети (стр. 90).

Медия Сургуладзе

ИЗ ИСТОРИИ ПРОПАГАНДЫ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕВРОПЕ

О деятельности английских грузиноведов, живших в конце XIX и начале XX веков и пропагандирующих в Европе грузинскую культуру, рассказывает автор статьи (стр. 97).

Иветт Шовире

Я — БАЛЕРИНА

В переводе Циря Зазашвили публикуются отрывки из книги известной французской балерины Иветт Шовире «Я — балерина». (стр. 105).

მეტატრული რედაქტორი პლემსი ბაღაბუშვი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/X-78 წ., უფ 07032
შეგვ. № 2368. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ზგ.

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1978.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

20-31

AX