



ქართული
ლიბრთეკა

180 /
1978 / 3

საბჭოთა სეროვნიკა

1978 11

11/1978

1978

საბჭოთა სელოვნება

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
შოკოლადული შურონი

შინაარსი

ნატი მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი სხვა საბჭოთა მუსიკაში	2
ნოდარ მგლობლიანი —	
მოსწრაფიანი ცენტრის პროგრამა	8
ლექსი —	
მოსწრაფიანი შემოქმედება	25
მოსწრაფიანი მომავლის სახელის ცენტრალური სკოლის კომპლექსი	34
ლექსი —	
მოსწრაფიანი ხელოვნება?	36
მოსწრაფიანი გოგონა —	
მოსწრაფიანი გრაფიკული — 70	43
მოსწრაფიანი კვირეული —	
მოსწრაფიანი მთლიანი ქალაქმშენებლის ისტორიული	45
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი მუსიკის	55
მოსწრაფიანი სუბიექტი —	
მოსწრაფიანი — ხელოვნების ფორმის	67
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი მუსიკის ფორმის	75
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი გრაფიკული	78
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი —	82
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი გრაფიკული	86
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი გრაფიკული	87
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი — მუსიკის	102
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი გრაფიკული	106
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი —	112
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი —	113
მოსწრაფიანი —	
მოსწრაფიანი —	118

**თავარი
მუსიკა
მსახიობი
ქინო
არქიტექტურა
ფორმობა**

მთავარი რედაქტორი
თავის ვილამი
სარედაქციო კომიტეტი:
პაპი ბაბაძე,
მანანა ბერიძე,
მოსწრაფიანი
შურონი
შურონი
(ბასუნიკის მშენებელი)
პასი ქინაძე,
მოსწრაფიანი
შურონი
შურონი
შურონი
შურონი
შურონი
შურონი
შურონი
შურონი



ლიბერატორისა და ხელოვნების მოღვაწე, კულტურის მუშაკი, მალაბარათი საზოგადოებრივი ხელოვნების პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელი დიმიტრი ჯინაია. მისი ხელოვნების შესახებ მისი წიგნი "ლიბერატორისა და ხელოვნების შესახებ" დასრულდა.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი დიმიტრი ჯინაია. მისი ხელოვნების შესახებ მისი წიგნი "ლიბერატორისა და ხელოვნების შესახებ" დასრულდა.

ლენინის სახე საბჭოთა მუსიკაში

ნატო მოისწრაფიშვილი

„...რამდენად ლამაზი სიტყვებით არ უნდა შევამოთ იგი, ჩვენ არ ძალგვიძს ავსახოთ და გამოვხატოთ ის ღრმა მნიშვნელობა, რომელიც აქვს მის შრომას, მის ენერჯიას, მის შორსმჭვრეტელ გონებას მთელი კაცობრიობისათვის...“ — მ. გორკის ეს სიტყვები ჯერ კიდევ დიდი ლენინის სიცოცხლეში, 1920 წელსაა წარმოთქმული და საბჭოთა ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანის — სოციალისტური რეგულაციის ბელადის სახის მხატვრულ ფორმებში ასახვის უდიდეს სირთულეზე მიუთითებს.

ვ. ი. ლენინის სახე ხელოვნებაში — ეს არის ღრმანაზროვანი, ფართო მნიშვნელობის თემა, განსხვავებული, განსაკუთრებული. საბჭოთა თუ უცხოური ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებსაც მსგავსავენ რეგულაციური ხელისკვეთება, დიდი ლენინის თემასთანაა დაკავშირებული. საბჭოთა და პროგრესულ საზღვარგარეთულ ხელოვნებაში უკვე ნახვარი საუკუნეა იქმნება სხვადასხვა დარგისა და ჟანრის მალაქმხატვრული ნაწარმოებები, მიმდინილი პროლეტარიატის დიდი ბელადისადმი.

ჯერ კიდევ სიცოცხლეში ვ. ი. ლენინის სახელი ეზიარა უკვდავებას ხალხურ და პროფესიონალ ავტორთა ლექსებში, საგუნდო თუ სოლო სიმღერებში, მხატვართა და მოქანდაკეთა ფერწერულ, გრაფიკულსა თუ სკულპტურულ ნამუშევრებში. საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობის მთელ მანძილზე

იქმნებოდა და იქმნება ლენინისადმი მიძღვნილი ისეთი მალაქმხატვრული ქმნილებანი, რომლებიც დღეს საბჭოთა კულტურის ოქროს ფონდშია შესული: მ. გორკის ნარკვევი „ვ. ი. ლენინი“, ნ. ანდრეევის სკულპტურული პორტრეტების სერია, ვ. მაიაკოვსკის პოემა — „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“, საბჭოთა პოეტების გ. ტაბიძის, ვ. ბრიუსოვის, ს. ესენინის, ნ. ასევეის, ა. ბენზინსკის, გ. ლენინის თუ სხვათა ლექსები ბელადზე, ნ. პოგოდინის ტრილოგია — „თოფანი კაცო“, „ქრემლის კურანტები“ და „მესამე პათეტიკური“, ე. კაზაკევიჩის მოთხრობა „ლურჯი რვეული“, ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორების მიერ შექმნილი ბელადის ცხოვრების ამსახველი კინოფილმები (ს. ეიზენშტეინის „ოქტომბერი“, მ. რომის „ლენინი ოქტომბერში“ და „ლენინი 1918 წელს“, ს. იუტკევიჩის „თოფანი კაცო“, „მოთხრობები ლენინზე“, „უკანასკნელი შემოდგომა“ და „ლენინი პოლონეთში“, ლ. კულიჯანოვის „ლურჯი რვეული“)...

განსაკუთრებით რთულ ამოცანას წარმოადგენს ვ. ი. ლენინის სახის გადმოცემა მუსიკალურ ხელოვნებაში. ერთი მხრივ, მუსიკა, როგორც აბსტრაქტიზებული სმენადი კატეგორიის ხელოვნება, მოკლებულია დიდი ბელადის პორტრეტის ხელშესახები, ვიზუალური აღქმის მისი მტკვევლების, ვეპატაკულაციისა თუ მიმიკის თავისებურებათა კონკრეტული გადმოცემის და შეთქმულების, რის შესაძლებლობასაც იძლევა სახეობისა და მუსიკალური ხელოვნება, კინემატოგრაფი, მეორე მხრივ, მუსიკალური ბგერები შეიცავს განუხალხურულ შესა-

1 მ. გორკი. თხზ. კრ. ტ. 24, მოსკოვი, 1953, გვ. 24.

ქალაქის პროლეტარიატის დიდი ბელადის უმდიდრესი მისიანი სამყაროს, მისი უმაღლესი პიროვნული ღირებულების აღმოცენისა. ამასთან, მუსიკა პოეტურ თუ პროზაულ სიტყვასთან სინთეზის პირობებში უფრო მეტად აძლიერებს მხატვრული შემოქმედების ძალას.

საბჭოთა სახელმწიფოს შექმნის დღიდან იქმნებოდა და მდიდრდებოდა მუსიკალური ლენინიანი. წლების განმავლობაში მრავალფეროვანი ხდებოდა მისი ხორცშესხმის ფორმები. დარწმუნდა ხალხური თუ პროფესიული მუსიკის თითქმის აცერტი თანრი — მასობრივი სიმღერა, კანტატა, ორატორია, სიმფონიური სურათი თუ პოემა, სიმფონია, ოპერა... — რომ არ შეგებოდა ამ საწვავარ თემას. ათეული წლების მანძილზე შეიქმნა ვივებრთვლა ფონდი მაღალმხატვრული მუსიკალური ნაწარმოებისა. რომელიც დღეს მუსიკალური ლენინიანის საუკეთესო ფურცლებს წარმოადგენს. ვასთავალისწინებულა ისიც, რომ გ. ი. ლენინის თემასთან დაკავშირებულ თეატრალურ თუ კინოხელოვნების მრავალრიცხოვან ქმნილებებს მყარ ემოციურ საფუძველს კვლავ მუსიკალური ხელოვნება უქმნის.

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შეიქმნა დიდი რაოდენობით ხალხური სიმღერა (მათ შორის ეპიკური თქმულებები), აარჯთუვე საბჭოთა კომპოზიტორთა პირველი თაობის წარმომადგენელთა — ა. კასტალკისი, დ. ვასილევ-ბუგლასი, ა. კრეინის, ა. დავიდუშვილი, ბ. შუბრტის, შ. კოვალის თუ სხვათა საგუნდო და სოლო სიმღერები ლენინზე. ამ პერიოდის საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთ სანტაქროსო ეპიზოდს წარმოადგენდა: ა. დავიდუშვილი, ა. პლაკატე-მონღოვი ლენინზე; (სლო ბანისათვის), რომელსაც ასრულებდა თვით ავტორი, გამოწყობილი სადა, მუშურ სამოსში. ამ დავიდუშვილი სტილის ნაწარმოებთი კომპოზიტორი, გ. მაიაკოვსკის მანერით, სცენაში „ესკუბერბოდა“ აუდიტორიას დიდი ლენინის დიად საქმეზე, მის უკუდავებულზე.

პოეტური სახეების ძიების პროცესში საბჭოთა კომპოზიტორები ხშირად იმმართავენდნ გ. მაიაკოვსკის შემოქმედებით. რეკლუდების ტრენების ლექსები და პოემა „ხალაღმირ ილი-ის ძე ლენინი“ დაელო საფუძვლად სხვადასხვა მხატვრული დრებულების მრავალ მუსიკალურ ქმნილებას დიდ ბელადზე. მათ შორისაა: ბ. არაბულის, ვ. ვოლოშინოვის, ა. ყიფიკოვის, მ. ჩულაისი, გ. შერბარაშოვისა და მ. იუდინის კოლექტიური ორატორია „ლენინი“, ამ ჟანრის ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები დიდ ზღვადღზე; ბოგდანოვის „პუბლიცისტური სიმფონია“, გ. შებალდინის დრამატული სიმფონია „ლენინი“ მკითხველის, სოლისტების, გუნდისა და ორკესტრისათვის; მოგვიანებით შექმნილი — ი. ვასილუდის სიმფონია-ორატორია „ლენინზე“, ა. ხოლოშინოვის კანტატა „ლენინი ჩვენთანაა“, ა. ლენინის თანამოსახელ კანტატა, მ. ტომშენკის კანტატა „ლენინი ცოცხალია“ და მრავალი სხვა. და ბოლოს, გ. მაიაკოვსკის პოეტური პირველწყარო დაელო საფუძვლად გ. სვირიდოვის „პათეტიკურ ორატორიას“, ნაწარმოებს, რომელიც თავისი მუსიკალური, მხატვრული და დრამატურული დირსებებით საუკეთესო არა მარტო ამ თემასთან დაკავშირებულ ქმნილებათა შორის, არამედ საბჭოთა მუსი-

კალური ხელოვნების ერთ-ერთ უდიდეს მონაბავრეს წარმოადგინა.

სანტაქროსო მუსიკალური ქმნილებები უძღუნეს პროლეტარიატის დიდ ბელადს საბჭოთა მუსიკის კლასიკოსებმა: მ. მისსკოვსკიმ, ს. პროკოფიევამ, დ. შოსტაკოვიჩმა.

1937 წელს შეიქმნა ლინინისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი ყველაზე თაოსანინო ნაწარმოები — ს. პროკოფიევის კანტატა „ოქტომბრის 20 წლისთავის გამო“, აღსავსე თამამი და ნოვატორული ძიებებითა და მივინებით. ამ ათნაწლიან მონუმენტურ კანტატა-ფრისკაში, რომელიც გიგანტური შემადგინლობისათვისაა დაწერილი (500-მდე შემსრულებელი), და უწყობდა, ნაწილებს შორის შესვენების გარეშე სრულდება, ს. პროკოფიევმა გამოიყენა ორიგინალური ოქტავატურული მასალა — ციტატები ლენინისა და მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა შრომებიდან. კომპოზიტორმა შეძლო ოლიტიკური სიტყვებისა და მოწოდებების სტრიქონებს შუა შევერბონოს მისაგანი მუსიკალურ, ის „შეინებულა“ ემოციური ძალთვანება, რომელსაც შეიცავს ბრძნული სიდიადითა და ფთქებათ ენარგიით აღსავსე ეს სიტყვები. „გ. ი. ლენინი წიგნად ისეთი სახეიანი, მკაფიო და დამაჯრებელი ენით, რომ მი არ მოთიურჯა მისი აზრების გადმოცემისას გაღვწილი ტაქსტი გამოხატებინა. მე მინდოდა მივან მივებოდი პირველწყაროს და თვით ბელადის სიტყვებისათვის მიმეგონა...“² — წერდა ს. პროკოფიევი. კანტატის ორ (IV და VI) ნაწილს საფუძვლად დაედო გ. ი. ლენინის წიგნის „რა გავითოთ?“ და 1917 წლის სტატეტიკისა და წერილების („კრიზისი მოშვიდა“; „წერილი რა-ს წიგრებს“, „წერილი ამხანაგებს“, „მარქსიზმი და აჯანყება“ და სხვ.) დრამატრები.

ამავე პერიოდთანაა დაკავშირებული დ. შოსტაკოვიჩის მუსიკა კინოთეატრისათვის „ლოთინანი კავი“ (დამდგომი რეჟისორი ს. იოაკოვიტი). თეატრისადმი მიძღვნილი სიმფონიის ჩანათიორი, რომელსაც კომპოზიტორმა მოგვიანებით შეასხა ხორცი. დ. კაბალოსაის III სიმფონია-რეაიში „ლენინის სმონას“ და კ. შრინიაოვის ოპერა „ჰარინშალში“, რომელიც საბჭოთა სცენაზე ლენინის გამოჩენის პირველ ნიმუშს წარმოადგინდა.

უაწყანადი ორი ათწლეულის მანძილზე, თანამედროვე თემების ათვისებით. ახალ გამოშხარაობს ხერხთა ძიების პარალელურად, საბჭოთა მუსიკაში შეიქმნა ლინინისადმი მიძღვნილი კიდევ მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები. მათ შორის ნიღოთ კიდევ მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები. მათ შორის დიდიწარმატებით მრავალ ქმნილებები, რომელთაც ახალი ეტაკი დაიწყეს მუსიკალურ ლინინიანაში. მასობრივი პოპულარობა მოიპოვა ა. ალექსანდროვის, ბ. ალექსანდროვის, ვ. ბელისი, ა. ნოვიკოვის, მ. ბლანტარის, ს. ტულუპოვის, ა. ხოლოშინოვის, გ. მურადელის, ა. ოსტროვსკის და სხვათა სიმღერებს დიდ ბელადზე. ამავთ თემას უძებნენ თეატრით სოლო თუ საგუნდო სიმღერები ყველა მიმდრ რესპუბლიკის გამოჩენილმა კომპოზიტორებმა. მათ შორის არიან უკრანელი — ლ. რევიცი, ა. მიხორდა, ა. ფილიპევი, გ. დანკვიერი, ი. შამო, შ. კომპანევი, ა. კოს-ანატოლესი, ბულორუსი — ე. ოლოვ-

2 პროკოფიევი. ჩემი ვეგებები. პეგრენაია მოსკოვა, 1936, 22 ივ. ნოსი.

ე. მარკისი | ბ. სკვ. სსრ
სახელმწიფო | სპუბლიკა



ნაკოვი; ესტონელები — ე. კაპი, ბ. კირვერი; ლატვიელი — პ. სმილგა; სომხები — ა. ბაბაჯანიანი, ა. დოღუშანიანი; აზერბაიჯანელები — ჯ. ჯანგიროვი, ს. ალესკეროვი; უზბეკი — დ. ზაქიროვი; ყაზახეთში მოღვაწე ე. ბრუსილოვსკი, თურქები — დ. თევზოვი; ყირგიზი — ტოტკოვლუ სატილგანოვი; ჩუვაში — ფ. ლუჩინი და მრავალი სხვ.

ვ. ი. ლენინის უკუდავ სახელობა და ეკავშირებული უკანასკნელი ათწლეულების მრავალი დიდი ფორმის სიმფონური და ვოკალურ-სიმფონური ნაწარმოები: დ. შოსტაკოვიჩის XII სიმფონია „1917 წელი“, დ. კაბალევსკის კანტატა „ლენინელები“, ა. ხაჩატურიანის „ოდა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის სიხსენსად“, გ. სვირიდოვის „პათეტური ორატორია“, ჯ. ჰაჯიევის IV სიმფონია, ვ. ვაასოვიჩის სიმფონიური მოთხრობა „კიბინი მღერის ლენინზე“, ბ. პობოვის „ბილინა ლენინზე“, ი. ლევიტინის ორატორია „მამული“, ა. ლენინის ორატორია „ლენინი... ლენინის მუსიკალურ-სცენური სახის შექმნის ცდებს წარმოადგენდა ვ. მურადლის ოპერა „ოქტომბერი“, ვ. დესტრიოვის „იანე შადრინი“.

განსაკუთრებით აქტიურად შეივსო მუსიკალური ლენინიანა დიდ შედეგს დაბადების 100 წლისთავის იუბილის წინასახეობით, ამ დღისშესანიშნავმა თარიღმა დიდი შემოქმედებით აღმაშობა გამოიწვია საბჭოთა მუსიკოსებში. საბჭოთა სახელმწიფოს ნახევარსაკუთრის იუბილისა და მისი ფუძემდებლის — ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნავად შეიქმნა საბჭოთა კომპოზიტორთა ოპერები, ბალეტები, სიმფონიები, ორატორიები, კანტატები, სიმღერები, შეიქმნა ვ. ი. ლენინის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი ოპერები — ი. მეტუსის „მძიბე ულიანოვები“, მ. მაგდენკოს „ჰარი“, ნ. გრებოვსკის „პრავდა“, ე. ლაზარევის „ლენინიანა“, ი. ივანოვის XVIII სიმფონია „Symphonia humana“, რ. შნერდინის ორატორია „ლენინი ხალხის გულშია“, (ექვსანაწილიანი კომპოზიცია სამი სოლისტის, გუნდისა და ორკესტრისათვის), ა. ფლიაროვსკის, ა. სპადვეციას, ყ. აკაევის, ი. ბუცკის, ა. პირუგის, რ. მუსტაფევის ორატორიები; ა. ხოლომონოვის, ა. პეტროვის, ვ. ვლასოვის, ი. ლევიტინის, მ. რაუზვერგერის, ჯ. ჩისტაკოვის, ვ. ტორმისის კანტატები; ა. პეტროვის „პათეტური პოემა“ (სოლისტების, ფორტეპიანოსა და დასარტკამი საკრავებისათვის), დ. შოსტაკოვიჩის ვოკალური ციკლი „ერთეულები“, რვა ბალადა მამაკაცთა გუნდისათვის ვ. დოლმატოვსკის ტექსტზე, ვ. ენკეს, ა. ბაბაჯანიანის, ა. არუთინიანის, ბ. ტერენტიევის, ა. აულომიოვის, ა. ბოგატრიოვის და სხვათა ვოკალური ნაწარმოებები მუშათა კლასის დიდ ბელადზე.

ლენინის თემამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა მსოფლიოს მრავალი პროგრესული ხელოვანის შემოქმედებაში. ჩეხი და ბელარუსელი, პოლონელი და უნგრელი, გერმანელი და ფრანგი, იტალიელი და კუბელი, მრავალი სხვა ეროვნების პოეტი, მხატვარი და კომპოზიტორი უკავშირება თავისი შემოქმედების საუკეთესო ფურცლებს დიდი ბელადის სიხსენსად.

ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც დასავლეთ ევროპაში ბოზოქრობდა ფაშისმის დიქტატორი, პროგრესული ინტელიგენციის ისეთი გაბეული წარმომადგენლები, როგორც იყვნენ დ. ფიხტენგაუერი, კ. და ო. მანტი, ფ. ფრანკი, პ. აისლერი, ქმნიდნენ ცხოვრების რწმენით აღსავსე ჭეშმარიტ მხატვრულ ქმნილებებს, სილამაზის, სიკეთის, თავისუფლების იდეით გასივსებულ ნაწარმოებებს, ნათელი იდეების, კაცობრიობის ახალი ცხოვრების აისად ისინი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციასა და მის ბრძენ შემოქმედს — უკ-

დავ ლენინს რაცდნენ. 1937 წელს ესპანეთში, ფიურუნსკურ-ძულზე იძულებითი ემიგრაციის პირობებში შეიქმნა „მხატვრისა და პ. აისლერის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქმნილება — კანტატა-რეკვიემი „ლენინი“, რომელიც ოქტომბრის რევოლუციის 20 წლისთავისადმი მიძღვნილი. გატაცებით მუშაობდა თანამედროვე ევროპული ხელოვნების ეს ორი წარმომადგენელი დიდი ლენინის სადიდებლო ნაწარმოებზე. მივიანებით ლენინის თემა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ბ. ბრენტისა და პ. აისლერის შემოქმედებაში. ორივე ხელოვანმა სხვადასხვა ეპოქის არაერთი ნაწარმოები უძენს საყაროს რევოლუციური გარდაქმნის ლენინური იდეის პროპაგანდას.

მივიანობით ერთ საინტერესო ფაქტზე: საბჭოთა კომპოზიტორმა ა. სპადვეციამ, ეროვნებით იტალიელმა, თავისი ექვსანაწილიანი ვოკალურ-სიმფონიური კომპოზიცია „ლენინი — დედამიწის გული“ მსოფლიოს სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელი პოეტების ტექსტებზე აამუშავებდა: გერმანელი — ბ. ბრენტე, თურქი — ნ. ქიქიტი, ბერძენი პოეტი ქალი — პ. ანთოსი, ამერიკელი ზანგი — ლ. კაუზი, იტალიელი — ს. აბერნი, ჩილიელი — პ. ნერუდა მღელვარე სიტყვებს ამბობენ კაცობრიობის დიდ ბელადზე.

საბჭოთა მუსიკალურ ლენინიანაში თავისი წვლილი შეიტანეს ქართველმა კომპოზიტორებმა. დღეს ქართული მუსიკალური ლენინიანა ნახევარ საუკუნეა თბობს და მისი პირველი ნიმუშები ხალხურ შემოქმედებას უკავშირდება. ქართული ხალხური ლექს-სიმღერები დიდ ლენინზე მისი გარდაცვლების პირველ დღეებშივე შეიქმნა. „ორი მცხე“, „ლენინ, ოქტომბრის ბელადო“, „თქმულება ლენინზე“, „ესა მისწყდა ერთი ვარსკვლავი“ და სხვა ფოლკლორული ნიმუშები, მიძღვნილი დიდი ბელადისადმი, დღესაც იმღერება ხალხში. ზოგი მათგანი ქართული კომპოზიტორთა ამა თუ იმ მუსიკალურ ქმნილებაშიც ამტკვევდა პირველწყაროს სახით.

ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ლენინის თემას პირველიად ვხვდებით ეროვნული მუსიკის დიდი კლასიკოსის ზაქარია ფალაშვილის შემოქმედებაში. ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავისადმი მიძღვნილი მისი კანტატა „ოქტომბერი“, წარმოადგენს სამანაწილიან ვოკალურ-სიმფონიურ კომპოზიციას (პირველი ნაწილი — „მეფის რევიში“, მეორე ნაწილი — „ახალი ერა“, მესამე ნაწილი — „პათიოზი“), რომლის მეორე ნაწილში ხალხი ადიდებს ახალი ცხოვრების, ახალი ერის შემოქმედის — უკუდავი ლენინის სიხსენს. კანტატის მუსიკალური ენა „ინტერნაციონალისა“ და „მარსელიეზის“ ინტონაციური საფუძვლიდან ამოიზრდება და ხას უფასმ მთელი ნაწარმოების მძაფრ რევოლუციურ სულისკვეთებას. ოქტომბრის რევოლუციასა და მისი დიდი მებაიარგლის — ვ. ი. ლენინის სახეობით ეს ქმნილება შესრულდა თბილისში, 1927 წლის 7 ნოემბერს, დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავის ზეიშზე. კანტატის შემსრულებელთა გიგანტურ შემადგენლობას (200-კაციანი სიმფონიური და სამხედრო ორკესტრები, სოლისტები და შერეული გუნდი) დირიჟორობდა თვით ზაქარია ფალაშვილი. მას შემდეგ მრავალ ქართველ ხელოვანს — მხატვრისა და მოქანდაკის, პოეტისა თუ მწერლის, დრამატურგისა და კომპოზიტორის, სახალხო პოეტის — შემოქმედებაში მრავალჯერ მისი აისა დიდ ე-

3 იმავე თარიღთან დაკავშირებით საქართველოში, ზავსის მსგავსად ლენინის ტიტოლოგია დაიდვა ვ. ი. ლენინის ენით ერთი პირველი მონუმენტი, რომლის ავტორი იყო ა. შადრი.



ლდის სახე, მისი დიადი იდეები და უკვე ახდენილი ოცნებების უძაბრედი სამყარო, მისი მოძღვრების მართალი მუსიკალური უმთხვევლობა... ამ მხრივ განსაკუთრებით მდიდარი პარალელი მუსიკალური შემოქმედება, რომლის მრავალი ნათელი ფურცელი შთაბეჭდილია ლენინის სახელით. ამ ნაწარმოებების შებენილი განკეთებება ვოკალური მუსიკის განს. ძირითადად ზუსტიანა და პოეტური სიტყვის სინთეზში ეძიებენ ქართველი კომპოზიტორები ამ ძნელი და საპასუხისმგებლო თემის გაღწევას.

საერთო ფონზე ერთ-ერთ ბედნიერ გამოხატვის წარმოდგენა ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორთა უფროსი თაობის წარმომადგენლის — იონა ტუცუას სიმფონიური პოემა „მავზულეუმთან“, რომელიც 1939 წელს შეიქმნა. სიმფონიურ პოემას საუბრად დაადო ი. ტუცუას მუსიკა რუსთაველის თეატრის სექტაკლისათვის, „თოფიანი კაცი“.

„მავზულეუმთან“ ერთგული სიმფონიური აუზრის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. ნაწარმოების პროგრამაში პირობითაა კომპოზიტორის სიმფონიურ პოემაში არ გამოთვლება კონკრეტული ლიტერატურული პროგრამა. მისი მიზანი იყო იმ ღრმა ემოციებისა და ფიქრების გადმოცემა, რომელიც მოიცავს მავზულეუმში ბელადის სიონის პატივსაცემად მოსულ საბჭოთა ადამიანებს. მუსიკა გადმოსცემს სახალხო გლოვას დიდი ბელადის გარდაცვალების გამო. ნაწარმოებში გადმოცემულმა განცდათა სფეროში განსაზღვრა მუსიკის საერთო ლირიკული ტონუსი. დინჯად, ეპიკური სიმშვიდითა და სიფართოვით ვითარდება მუსიკალური მასალა, რომლის საერთო ფოლორტი რუსული ხალხური სიმღერების ინტონაციებიდან მომდინარეობს. თითქმის მავზულეუმთან დამის სიმყვდროვეში ნაღვლიანად ჩაფიქრებული ხალხის თავღწინ ცოდნობა პრიორიტეტის დიდი ბელადის რევოლუციური ბრძოლებიანა და გამარჯვების დიდებული ეპიზოდები. ორგზის, პოემის დასაწყისსა და დასასრულს (ესა, ერთი დღე, სუსხიანი დამის — რევოლუციამდელი რუსეთის ალგორითული სურათი და, მეორე მხრივ, რევოლუციის გამარჯვების, მისი დიდი შემოქმედისადმი აპოთეოზი), კომპოზიტორი იყენებს ბერძნულ ხერხს — კრემლის კურანტების ხმოვანებას. ეს ხერხი არა მარტო კონკრეტულ ლოკალურ სიტუაციას განსაზღვრავს, არამედ მუსიკალურ ხმოვანებაში კონტრასტული დაპირისპირების პრინციპითა და აძლიერებს ნაწარმოების ემოციურ ქმედითობას.

სიმფონიური პოემის ცენტრალური ნაწილის — ფართოდ გაშლილი მღერადი თემის პირველწყობის წარმომადგენლს ბაიანისტ ა. კუზნეცივის მელოდია, რომელიც ძალზე უყვარდა ლენინს. ამ თემას ნაწარმოებში ერთგვარი ლაიტთემის ფუნქცია აქვს მინიჭებული. მისი ინტონაციები შესავალშივე ექვსებს, დასასრულს კი საკვიმო აპოთეოზში გადაიხრდება და ოქტობრის რევოლუციის გამარჯვებისა და მშობლივი ხალხის ცხოვრებაში ახალი ერის დასაწყისის აზრობრივი მნიშვნელობის შემცველია. ამგვარად, ხდება ბაიანის თემის სიმფონიურად და განვითარების პროცესში, ნაწარმოების დასასრულს სიმღერა გმირული ხასიათის მარშად გადაიქცევა.

ლენინის თემა ერთ-ერთი წამყვანი მომდევნო თაობის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიაც. ქართული მუსიკალური ლენინიანა თანდათან გადიდრდა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებით. საინტერესო სიმღერები შექმნეს ო. თაქაიკი-შვილმა, რ. გაბრიძემ, ა. შავერსაშვილმა, შ. მილორავამ, რ. ლალიძემ, მ. დავითაშვილმა, ნ. კუვრიძემ, დ. თორაძემ,

ტ. ბაქრაძემ, ი. კუტაყმაძემ, ი. ბოზოხიძემ, ს. მირიანაშვილმა და ბაკაყვამაძემ...

განსაკუთრებული ძალით აქლერდა ვ. ი. ლენინის დიდება ქართველ კომპოზიტორთა კანტატა-ორატორიული ჟანრის ნაწარმოებები. დიდ ბელადს მიეძენა ა. შავერსაშვილის ორატატა „დიდება ოქტომბერი“ (1958), ო. თვედორაძის კანტატა „1905 წელი“, ო. შუციშვილის კანტატა „ლენინზე და პარტიზე“ და მრავალი სხვა.

ბელადის სადიდებელ ოდას წარმოადგინა რ. ლალიძის კანტატა „ლენინზე“ გათა ვუნდისა და ორკესტრისათვის, რომელიც პოეტ-აკადემიკოს ი. აბაშიძის ტექსტზე შეიქმნა 1961 წელს. ეს არის შთაბეჭდავი, კიმნური ხასიათის საუნდო სიმღერა-მოსულება, კანტატური საუნდო ფაქტური, ელვარე ფერები და დედისათვის დამახასიათებელი მაგაფიო მელიდური აზროვნებით, პოეტური ტექსტისა და მუსიკის არაჩვეულებრივი ერთიანობით.

ლენინიანას თემისადმი მიძღვნილ ქართულ-მუსიკალურ ნაწარმოებთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი, მასშტაბური ქმნილებანი პროლეტარიატის დიდი ბელადის დაბადების 100 წლისთავთან დაკავშირებით დაიწერა; ამ ქმნილებათა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ვოკალურ-სიმფონიურ ნაწარმოებებს უკვათი — კანტატებს, ორატორიებს, აგრეთვე სიმღერებს, ცალფას და საუნდლს. რევოლუციის ბელადი, როგორც კაცობრიობის სიწმინდისა და სიბედის განსახიერებელი, დიდი მოაზროვნე და მოქალაქე, რომლის იდეები მარადიულ შეუქრად, ჩაუქრობელ ჩირადნად ელავს მთელს მშვიდობისსიყვარულსა და სიყვარულში — აი ძირითადი, გამაერთიანებელი იდეა ქართველ კომპოზიტორთა თავბიძგო ნაწარმოებებისა.

ლენინის დაბადების 100 წლისთავს მიეძენა ა. შავერსაშვილის კანტატა „ერემლის მზე“ და სიმფონიური პოემა „ლენინიშვილი“, ვ. კოკავაძის „კანტატა ლენინზე“ (შ. როკვასა და ი. ნონეშვილის ტექსტზე), რ. ლალიძის კანტატა „შობაბავებს ოქტომბერი“ (ი. ნონეშვილის ტექსტზე), ა. ჩიდაკაძის ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „ილაღიმერ ლენინი“ (შ. მაკავარიანის ტექსტზე), ო. ვორდელის „ოდა ლენინს“ ბარიტონისა და მუსიკალური გუნდისათვის (ა. შირცხულავას ტექსტზე)... დიდი ლენინის დაბადების საუნდოვან იუბილეს კომპოზიტორებს ს. მირიანაშვილმა უძღვნა სიმღერების კრებული „100 სიმღერა ლენინზე“, რომელიც გაყვარიანა ქართველ და სხვა ერთებების საბჭოთა პოეტების ტექსტებზე შექმნილი სიმღერებია. კრებულში შესული სოლო, სახანძროლ და საუნდო სიმღერები განკეთებულია როგორც პროფესიონალთა, ისე თვითშექმედი მუსიკელებისათვის.

საუბიძგო ნაწარმოებთა შორის იყო ისეთი მნიშვნელოვანი ქმნილებები, როგორიცაა ს. ცინცაძის ორატორია „უკვადავა“, შ. მშველიანის ორატორია „მარადი თქმულება“ და რ. გაბრიძის ვოკალურ-სიმფონიური ციკლი „სამი მონოლოგი ლენინზე“.

ს. ცინცაძის ორატორია „უკვადავა“ (სოლისტი-სოპრანონს, გუნდისა და ორკესტრისათვის) 1970 წელს შეიქმნა. ეს იყო კამერულ-ინსტრუმენტულ, სიმფონიურ, საოპერო და სახალტო ჟანრებში უკვე საკმაოდ დახტლოვნებული კომპოზიტორის პირველი ორატორიული ქმნილება. მასში კომპოზიტორმა ჩვეული ოსტატობითა და ემოციურობით გადმოსცა პატრიოტიზმის უდიდესი ძალა. ერთი მხრივ, საბჭოთა ხალხის დაურბეველი სიყვარული ბელადისადმი, მისი გარდაცვალებით გამოწვეული დიდი მწუხარება და, მეორე მხრივ, უსა-



ზღვრო სასწიშო აღტყინება, გამარჯობის პათოსი, დაკავშირებული დიდი ლენინის და მისი ნათელი საქმეების მარადიულ უკვდავებასთან, — აი, ის ემოციური სფერო, რომელიც ორატორიაში მუსიკალურადაა ამტკველებული.

ორატორიის ავტორები — კომპოზიტორი და პოეტი (ტექსტის ავტორია მხრის ფუნქციონირება) დიდ ლენინს ადარებენ ბერძენებს, ფესვმავარს, ურყევს, და თუმც მას სძლევს ფიზიკური სიკვდილი („წაიჭეა მუხა, ტოტეგამილი მუხა წაიჭე“), მისი სიბრძნე, მისი იდეები, მისი ოცნებები მარად უკვდავი რჩება: „მუხა კვლავ შრიალებს“, მუღაგარებს ხალხს და დიდებას უგალობს დიად ლენინს — „მშვიდობის ვარსკვლავად მოელვარეს“, „სიცოცხლისა და სინათლის ჩირაღდადს“, „თვალის მუქს“, „ხმლის ელვას“, ხალხის „მომავლის იმედსა და ძალას“.

უსოფარი დროიდან გააიგივა ქართველმა ხალხმა მუხის ალგორითასთან თავისი თვალისჩინი — სამშობლო, მან ეს ალგორითა სწორედ მუსიკალურ შემოქმედებაში გადმოსცა — ქართულ ხალხურ სიმღერაში „მუშული მუხასა“: მრავალ ქარიშხალს გაუღო საქართველომ და კვლავ ტოტეგამიანი, ურყევი დგას, ვერა დააკლო რა მის მძლავრ ფეხებს მშობლივით დახვეწულმა უფოდავებს მტერმა. ანალოგიური ხერხით — „მუღადის სახის ალგორითულად დაკავშირებით მუხასთან ორატორიის ავტორებმა დიდი ლენინის სახელი გააიგივეს სამშობლოს მცნებართან, მის სიყვარულსა და უკვდავებასთან.

„უკვდავება“ მონუმენტური ექვსნაწილიანი კომპოზიციაა, რომლის გაკვეთიანებელ მუსიკალურ მარცვალს წარმოადგენს ორიგინალურად შეირჩეული ლიტატივა — შუა საუკუნეების სიგეენია „Dies irae“ (რისხვის დღე). არაერთგზის აქვრებულია ეს თემა სხვადასხვა ეპოქისა თუ სტილის კომპოზიტორთა ამა თუ იმ ძარის ნაწარმოებში და, ჩვეულებრივ, იგი სიკვდილის სიმბოლოდ აღიქმება. ს. ცინცაძის ორატორიაში „რისხვის დღის“ თემა, რომელიც ნაწარმოების თანაწილში გაივლის, ტრანსფორმირებას განიცდის და თუ დააწყისში სახალხო გლოვასა და ბელადის გარდაცვალებით გამოიწვეულ დიდ მუხარებას გადაზისცემდა, შემდგომ თანდათან განიცდის ფაქტურულ, ინტონაციურ და ემოციურ სახეცვლას, ძალას იკრებს, ფინალში კი სასწიშო ხასიათს იძენს და ბელადის უკვდავების თემად გარდაიხსნება.

ორატორიის პირველი ნაწილი („21 ანვარი“) ტრაგიკული ხასიათისაა. მასში სახალხო გლოვა გამძაფრებულია „რისხვის დღის“ პირველში თემით და მსუსხავი იანვრის ქარის ზუსტის საორკესტრო იმიტაციით.

იგივე ემოციური ტონუსი შეგრძნობა ორატორიის მეორე ნაწილშიც („ჰორალი“). აქ კვლავ ხმოვანებს სიკვდილის პირველი ლიტატივა, მაგრამ შუა ეპიზოდიდან მუსიკის კოლორტი ერთგვარად იცვლება, ნათელ ფერებს იძენს და ამხალხის ორატორიის მომდევნო ნაწილებს, რომელთა ხატობრივი სამყარო დიდი ბელადის საქმის უკვდავებას უკავშირდება.

მესამე ნაწილი („ნანა“), რომელიცაც დიად გარდქმანთა ერთგვარი მოღრდინი, მომავლის რწმენაა გადმოცემული, ორატორიის ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენს და მკაფიოდ გამოხატულია ეროვნული კოლორტისა. სასოგადოდ, ეროვნული კოლორტი მკვეთრად შეგრძნობს არა მარტო ორატორიის მუსიკაში, არამედ მის პოეტურ ტექსტშიც, რომელიც ლექსიანწყობითა და მხატვრული სახეებით ძალზე უახლოვდება ქართული ხალხურ პოეტური შემოქმედების ნიმუშებს. ამასთანავე, ორატორიის საორკესტრო ფაქტურა უხვადაა გამ-

დიერებული თანამედროვე საორკესტრო ხერხმეთოდსა და რითით.

ს. ცინცაძის პოლიფონური ოსტატობისა და მხატვრული დაპაზონის შესანიშნავი ნიმუშია ორატორიის მეოთხე ნაწილი („ოქტომბრის ზარი“). ეს არის არანუგეზობრივად დინამიკური თიხმინანი ფერა, რომლის ურთულეს მუსიკალურ ფაქტურაში კვლავ შეტერება „რისხვის დღის“ თემა, უკვე სახე შეცვლილი, უფრო მოძრავი და ემოციური.

ლენინის ძმობით ხალხის ნათელი რწმენა და იმედია გადმოცემული ორატორიის მეხუთე ნაწილში („ჩინუერი“), რომელსაც ხაზგასმით ეროვნულ კოლორტს სძენს ლაღი საცეკვაო რიტმი და ორატორიაში ჩონჩურის ელვადობის იმიტაცია. მუსიკა თანდათან ენერგიული, წინასწარაფი ხდება და უშუალოდ ამხადებს ფინალს („უკვდავება“) დიდებულ, სასწიშო ელვადობას.

ფინალის მუსიკის დასაწყისსა და დასასრულში კომპოზიტორი კვლავ ატარებს ლიტატივას, რომელიც თანდათან ნათელ, სადღესასწაულო თემად გარდაიხსნება. ორატორის დასასრულს „რისხვის დღის“ თემა რთულ პოლიფონიურ ფაქტურას ექსპოვება, აბალელები, სასწიშო ელვადობისა და ბელადის სახელისა და საქმის უკვდავებას განასახიერებს.

დიდი ბელადის სახეა გამოძერწილი შ. შველიძის ორატორიაში „მარადი თქულებს“ სიღისტის, გუნდისა და ორკესტრისათვის (1970), რომელიც კომპოზიტორის შემოქმედების დამახასიათებელი ეიკური ნაკადის მორიგ მნიშვნელოვან ქმნილებას წარმოადგენს. თუმცა ორატორია რადუნადმე აგრძელებს შ. შველიძის ოქტომბრის რეგულაციის ნაშევარსაუკუნეანი იუბილესთან მიძღვნილ IV სიმღერის ამავე დროს იგი აღვითრულია ინტონაციურად სრულდასახალი. შ. შველიძისათვის უნეველო მასალით, რაც თემა ნაწარმოების პროგრამული ჩანაფიქრითაა გაპირობებული. კერძოდ, კომპოზიტორმა უკვდავად აუარა ქართულ მუსიკალურ ტექსტს, მისი შემოქმედებისათვის ყველაზე ნიშანდობლივ საქართველოს მითის მუსიკალურ ფოლკლორს და ორატორიის დიდ ლენინზე საფუძვლად დაუდო რუსული მასობრივი სიმღერა, რუსული ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ინტონაციურა და რიტმული სფერო. იგი საფუძვლიანად გაეცნო მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების რუსულ ჯარისკაცულ სიმღერებს, რუსულ-იაპონიის ომის (მანჯურიის ფრონტის) მებრძოლთა მელოდიებს, აგრეთვე სამამულო ომის წლებში ლენინგრადის ბლოკადის მონაწილე მეთაურთა შორის განვრცობილ რუსულ სიმღერებს და თუმცა ორატორიის მუსიკაში იგი არსად არ მიმართავს ციტრების ხერხს, მთელი ორატორია, შემოქმედებითად ათვისებული ხალხურ-სამამულო მასალის რიტმებითა და ინტონაციებით გამსჭვალა.

საინტერესოდ მიუდგა კომპოზიტორი ლიტერატურულ პირველწყაროს, რომელიც „შერკვეთი მონტაჟის“ პრინციპზეა აყვებული. იგი გაეცნო მთელ მასპოთა პოეტურ ლენინიანს, შუარია ორატორიისათვის ჩაფიქრებულ პროგრამას შესატყვისი სტროფები ცნობილი მასპოთა პოეტების ლექსებთან და პოემებთან, აზრობრივად დააკავშირა ისინი ერთმანეთთან და შექმნა მილიანი, ლოგიკური განვითარების პოეტური ტექსტი. ანგვარად, ხუთნაწილიანი ორატორიის ლიტერატურულ ტექსტს საფუძვლად დაედო საპოთა პოეტების — ვ. მაიაკოვსკის, ა. ბუნიმენსკის, ა. სურგოვის, ვ. როფსტეკენსკის, ბ. ბეკეტოვის, მ. ლისინსკის და მ. ნაენიბელის შუარია ორატორიის ტექსტები.



ორატორიის პირველი ნაწილი („ჩვენ ვიცით რაა მიზნური შრომა“) წარმოადგენს ხაწარმოების ეკსპოზიციას, რომლის პირქვე, დრამატულად და ემოციურად დაბადულ მუსიკაზე განვლილი მზონური შრომისა და უსიარტო ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდებია გადმოცემული. კობახტორის მუხონაკვეთი ერთგვარი ლირიკული ჩაფიქრებაა. იგი თითქმის შოგობება წარსული წარუშლელი ფრეცლებისა — რველუეკიძელის მავნებელი ღამისა და ბოლშევიკების გიპირული არბივებისა, რთელმაც ნათელი მოუტახა სამყაროს.

ორატორიის მეორე ნაწილი („მერ, მასწავლებელი“) წარმოადგენს კომპოზიტორის თანგის ჩვეული პოლიფონიური სიტყვათა მუარულეზუდ ორბან ფუგას. ხალის ხდობისა უცხადებს დიდ ბელად, რომლის ბობული შობდურება გზას უბათებს მას ბრითლასა და ბობამში. თახამიძეფრულად იმეორებს გუნდის სგვადახგვა ხმა სიყვარულისა და დიდი ნდობის გამომხატველ ფრასებს, საგუდო ფაქტურა თახდათან რთულდება, დინამიკა ძლიერდება და მძლავრ კულმინაციას აღწევს კლდამი.

ორატორიის მესამე ნაწილს („ექსესა და 50 წუთზე“) საფუძვლად დაედო ვ. მახიკოვსკის ცხოხილი ბოების ფრამენტი, რომელშიც ტრაგიკული ძალითაა გადმოცემული დიდი ხელადის გარდაცვლემით გამოწვეული მუხუნარება. ორატორიული ამ ნაწილში კომპოზიტორი საფეთხელი გამომიზავს გუნდს და სოლისტი მომდერლის ხმამი აერთიანებს მუხუნარებით მოსილი ურცხვი ხალხის ერთსულეფნებასა და მხადყოფნას, წინ წარითდვარება უკვდავი ლენინის დრომამ.

ექვცეზად, ვრულად გაშლილი ბიფდინება მუსიკალური მასალა ორატორიის მეოთხე ნაწილში („მავსოლეუმთახ“), რომელშიც, კომპოზიტორია ხაბაფიქრით, გადმოცემულია დიდი ლეონის სხობების პატივსაცემად მავსოლეუმთახ მოსული უღვა ზალბის საკადი, იდხადად თავდახრული მისი დევიწლის, მისი გენის წიხამზე. ხაწილის დაასარულს დინამიკა თახდათან სუსდდება, თითქმის შობიდას, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად გაიხმის სიტყვები გუნდის ამ თუ იმ ხმამი და ბოლოს სულ მიწწწარდება.

და ბოლოს, მძლავრი ენერგიით იფეთქებს ორატორიის ტრუმფალური ფიხალი — „მიოხილედ“, რომელიც დიდი ლენინის ახდენილი ფიქრებისა და ოცებების, ჩვენი ბებნიერი დღევანდელი დღის საწეიმო სურათს წარმოადგენს. მძლავრ მუსიკალურ ხმეფნებამი თახდათან ერთფეხიას სოლისტი (ბარიტონი და სობრანო) და გუნდი, გახუნრულად იზრდება დინამიკის ტალღები და ორატორიის დასასრული სიციცხლისა და სიხარულის ჰიხმად ხმეფანებს.

რუსი საბჭოთა პოეტების ტექსტზეა დაწერილი რვეაუ გაბიქნების ფოკალურ-სიმფონიური ციკლი — „სამი მობოლოგი ლენინისზე“, რომელიც კომპოზიტორმა გამოიყენა ს. შჩიპაჩოვისა და ა. სურკოვის ლექსები. არსებობს ამ ნაწარმოების ორი ვარიანტი: ერთი — ბანის, ქალთა გუნდისა და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის, და მეორე, უფრო კამერული — სოლისტი ბანისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის.

„სამი მობოლოგი“, როგორც ლიტერატურული ტექსტის, ასევე მუსიკალური მასალის შერჩევის მხრივ, მთლიანად, განვითარების საერთო ხაზით გავრთიანებული ნაწარმოებია. მისი სადა, ლაკონიური ენით დაწერილი მუსიკის ეპიზოდებში მასობრივი სიმღერა-ჰიხმების კოლორიტი შეიფრძობა, სხვაგან კი მკაფიოდ გამოხატულ ინსტრუმენტულ ხასიათს ატარებს. ნაწარმოების მოქნილ, დეკლამაციური მღერადობის ვოკალურ ხაზზე, რომელიც თავისთავად კონკრეტული და

მხმენელისათვის ადვილად მისაწვდომია, დიდ გავლენას ახდენს ტრადიციული სტილის გამომხატველი ლექსები — კირილ პოხოტორი კონკრეტულად აღიქმას პოეტურ სიტყვას და მოქნილად მისდევს ტექსტის თავისებურებებს.

ციკლის სამი ნაწილის ემოციური მხარე ურთიერთკონტრასტული დაპირისპირების პრინციპითაა განსაზღვრული. პირველი მობოლოგი — „ლენინის დაბადების დღე“ (ს. შჩიპაჩოვის ტექსტი) — ეპიკურად გაშლილ ლირიკული სახე არმდებდმე თავმეგობრული ხმეფანებით, დეკლამაციური ტიპის თავისუფალი ჭლოდიური ხაზითა და გამჭვირვალე, ქორალური აკორდული თანხლებით. ვოლგისპირა ქალაქში დინადა დეზინი — ამ მომენტს ეთხვევა მობოლოგის ძალზე ამაღლებული, ემოციურად ძალეზიანი, მღელავრ კულმინაცია.

მობდვფი მობოლოგი — „სახლი მუხუნსკოეში“ (ს. შჩიპაჩოვის ტექსტი) — მთელი ციკლის ლირიკული-ფილოსოფიური ცენტრს წარმოადგებს, მუხვილი, დაძაბული მუსიკა აქტიურად ვითარდება და ძლიერ კულმინაციას აღწევს. საორკესტრი ფაქტურა შეფრადებულაა „დეკორატიული საკარავების“ — არფის, ჩელესტას, ვიბრაფონის, სიმფინანთა ფლყოლეტების კოლორიტული მნივანებით.

ფიხალი — „ოქტობერი“ (ა. სურკოვის ტექსტი) — ციკლის დრამატურგიული დასასრულია. იგი დინამიკური, იმპულსური ხასიათის საწეიმო აპოთეოზია, მარჯვედ გახაწილებული ექსპრესიული კულმინაციებთა და ერთიანი განვითარების ადმავალი ხაზით.

„სამი მობოლოგის“ საგუნდო ვარიანტი ყოველი მობოლოგის წინ ხმეფანებს ქალთა გუნდი, რომელსაც ნაწილბის ურთიერთდაცავიზრების დრამატურგიული ფუნქცია აქვს მიხიჭებული. დასაწეიას საგუნდო ფრამენტი ციკლის პროლოგის ადგილს იკავებს, მომდევნო დასკავებრებული გუნდები კი უშუალოდ ნაწილბის გამაერთიანებელ ინტერმედიებს წარმოადგენენ. მთელი ნაწარმოები აღიქმება როგორც მტკიცედ შეკრული დრამატურგიული მთელი, იდეურ-სახეზანი შთანაფიქრის ლოგიკური განვითარებთა და საწეიმო ბოლოთქმისაკვე განხურულად მხარედი დინამიკით.

მარად აქტუალურია დიდი ლენინის იდეები. ამიტომ განსაკუთრებით გაიზარდა პასუხისმგებლობა თანამედროვე თაობისა, რომელიც მოწოდებითა ცხოვრებამი განსაზღვრულს დიადი ლენინური მოძღვრება. უდადესი მნიშვნელობა შეიძინა ვ. ი. ლენინის მეტეფიდრებობამ, მისას იდეებამ სამყაროს გარდაქმნისა და კეთილი, ნათელი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის. ამითაა შგაფრებული საბჭოთა მუსიკალური ლენინიანა, რომელიც დღითიდღე მდიდრდება. თავისი შთამბედვარი სიტყვა თქვეს ქართველმა მუსიკოსებმაც. დიდი ლენინის თემისადმი მიძღვნილია მუსიკალურმა ქმნილებებმა კიდევ უფრო ამაღლეს ქართველ კომპოზიტორთა შეიქმენდების იდეური დონე, განამტკიცეს ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებამი პარტიულობისა და ხალხურობის სულსავეუთება.



საკცობრებელი სახლები საბურთალოს მასივში.

თბილისის სენტრის პრობლემა

ნოდარ მგალობლიშვილი

ამ რამდენიმე წლის წინ თბილისში ჩატარდა არქიტექტორთა საკავშირო თათბირი ფრიად აქტუალურ და საგულისხმო თემაზე: „საზოგადოებრივ ნაგებობათა როლი ქალაქის ცენტრის ფორმირებაში ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების მაგალითზე“. თათბირში მონაწილეობა მიიღეს გამოჩენილმა ხუროთმოძღვრებმა, საბჭოთა კავშირის უდიდესი ქალაქების მთავარმა არქიტექტორებმა, პროფესორებმა, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატებმა, არქიტექტურისა და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორებმა და კანდიდატებმა. გამომვლენები არ შემოიფარგლენენ ამიერკავკასიის რესპუბლიკების დედაქალაქთა განაშენიანების ანალიზით, უხვად მოჰყავ-

დათ მაგალითები ჩვენი და უცხოეთის ქვეყნების ქალაქების მშენებლობის პრაქტიკიდან. საინტერესო და ნაყოფიერ კამათში მონაწილეობა მიიღეს წარმომადგენლებმა ბაქოდან, ერევნიდან, კიროვანიდან, მოსკოვიდან, კიევიდან, მინსკიდან, ტაშკენტიდან, აშაბადიდან, რიგიდან. ცხადია, ერთი წერილის ფარგლებში ვერ დაიტევს უოველივეს, რაზეც თათბირზე იყო საუბარი. შევეცადე სხვადასხვა აზრისა და წინადადების ერთ სისტემაში მოვავანა. ამ წერილში განხილულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემა თბილისის ცენტრის შესახებ, რომლებზეც ხშირად გვექონია საუბარი. ამჭერად ამ საკითხებს სტუმარი პროფესიონალების თვალთითაც შევხედეთ.

მასმედიის მიზანი საკმაოდ კონკრეტული და, შეიძლება ითქვას, უხვტად განსაზღვრული იყო — ამიერკავკასიის მსხვილ ქალაქებში სასოციალისტური ნაგებობათა პროექტირებისა და მშენებლობის პრაქტიკის განზოგადება ადგილობრივი პირობებისა და სპეციფიკის გათვალისწინებით. თემა თუქმედა კონკრეტულია, მაგრამ საკმაოდ ტევადი, ფრიალ ცხოვრებისეული და აქტუალური, განსაკუთრებით თბილისისათვის. თათბირს ესწრებოდა ბევრი ცნობილი სპეციალისტი და ამდენად, დიდი ცოდვა იქნებოდა, არ გვესარგებლა ამგვარი წარმომადგენლობითი ფორმით და არ გამოგვეტანა მთელი რიგი საჭირობოროტო საკითხებისა თბილისის ქალაქმშენებლური პრაქტიკიდან. ვფიქრობ, თბილისის ხუროთმოძღვრებისათვის და ყველა თბილისელებისათვის საინტერესო იქნება გამოჩენილი არქიტექტორების პროფესიული აზრი იმ მშენებლობის შესახებ, რომელიც ჩატარდა ან რომელიც ჩატარდება ჩვენს ქალაქში.

უკანასკნელ წლებში საქართველოს დედაქალაქში, ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირის უმრავლეს მსხვილ ქალაქში, პროექტირებისა და მშენებლობის საქმეში აშკარად შეიმჩნევა სასოციალისტური შენობის არქიტექტურის საერთო ქალაქმშენებლურ იდეასთან მტკიცე კავშირი, მიმდინარე არსებულ ან საგარეოდ განაშენიანებასთან ერთად კომპლექსური დაწესებულების პროგრესული ტენდენცია ქალაქის დაუცხოებელი ტერიტორიული ზრდისა და ინტენსიური რეკონსტრუქციის პერიოდში, ასეთი ტენდენცია უცილობლად გარდაუვლად საჭიროა და მისი იგნორირება გამოიწვევდა მძიმე გართულებებს ქალაქის პერსპექტიულ განვითარებაში. ხუროთმოძღვრებმა სრულიად საამართლიანად უარბეჭდეს ვერეთწოდებული „ცალობითი“, იზოლირებული პროექტირება. ნებისმიერი, ოდნავ მნიშვნელოვანი ობიექტის დაშუშავება იწვევს მიმდინარე განაშენიანების აქტიურ შესწავლასა და რეკონსტრუქციას, ხშირად მთელი რაიონის გადაკეთებას.

ამგვარი, კომპლექსური დაყენებული ამოცანის მაგალითების მიყვანა მრავალდ შეიძლება. პრესაში არაერთხელ აღინიშნა სასტუმრო „ივერიის“ შესანიშნავი კომპლექსი. აღარ შეეგებები მის უდავო მოცულობით-გვემარებოთ და მხატვრულ ღირსებებს, აღინიშნავ კიდევ ერთხელ ამ ნაგებობის მაღალ ქალაქმშენებლურ ხარისხს. განსაკუთრებით მრავალი უნიკალური შენობებისგანაც კი, რომლებიც რუსთაველის პროსპექტზე რეპრეზენტატიული ფასადებით გამოდიან, ხოლო ქალაქისკენ და მინარისკენ მიმართული არიან უკანა, შემთხვევითი ფასადებით, სასტუმრო „ივერიის“ (ავტორი თ. კალანდარიშვილი) ევრეტალური მოცულობა ასრულებს უნიშვნელოვანეს როლს მტკვრის მარჯვენა ნაპირის ამფითეატრის სწორ ათვისებაში, ქალაქის სახის მართებულ ფორმირებაში, დამახასიათებელი სილუეტის შექმნაში. ამავე დროს ავტორს ჩაფიქრებული ჰქონდა მიმდებარე განაშენიანების ფრიალ მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური რეორგანიზაცია. განსაზღვრული იყო ისეთ მსხვილ ნაგებობათა

მინერგვა, როგორცა ცენტრალური ტელეგრაფის ძველი შენობა, დიდი საცხოვრებელი სახლი ელბაქიძის ქუჩისა და რუსთაველის პროსპექტის კუთხეში, კაფე „მეტრო“ და სხვა. გარდა ამისა, ნუსთაველი იყო მორჩილი მოედნის ჩამოყალიბება, რუსთაველის პროსპექტის გასწორება, დიდი სატრანსპორტო კვანძის ორგანიზაცია და ა. შ. გვიად ათ წელზე მეტი და ჯერჯერობით სასტუმროს მშენებლობის დამთავრებას არავითარი ქალაქმშენებლური რეკონსტრუქცია არ მოჰყოლია.

ამჟამად მთავრდება ცენტრალური ტელეგრაფის ახალი, მეტად საინტერესო ნაგებობის მშენებლობა (ვ. ალექსი-მუსხიშვილი, თ. მიქაშაიძე). ავტორებმა შექმნეს მეტყველი შენობა სამხრეთ-დასავლეთი, თბილისური კოლორიტით, მარჯვლად გამოიყენეს ოქროსფერი ბოლისის ტუფით მოპირკეთებული კედლისა და მიწის უკანაწეული ზედაპირის კონტრასტი. ისევე, როგორც წინა მაგალითში, ავტორებს ჩაფიქრებული ჰქონდათ დიდი ქალაქმშენებლური ღონისძიებანი, მართალია, ოდნავ განსხვავებული სასტუმროს ავტორის წინადადებებისგან, მაგრამ არც ამას მოჰყოლია რაიმე ქალაქმშენებლური რეკონსტრუქციები.

თბილისის სახელმწიფო ფილარმონიის პროექტში (ივ. ჩხენკელი), გარდა უკვე აშენებული უარმაზარი საოპერეტო დარბაზის შენობისა, ჩაფიქრებული იყო მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური სამუშაოები: მცირე, ამირტიზებულ ნაგებობათა დანერგვა, მაგისტრალის გაგანვირება, მიედნისა და კიროვის სახელობის პარკის რეკონსტრუქცია, ახალი ქუჩების გაყვანა და სხვ. მთელი ანსამბლი გასწრებული იყო, როგორც წამყვანი ელემენტები ქალაქის ცენტრისა, არსებითად კი ქალაქის განაშენიანების მთელი სტრუქტურისა. მაგრამ არავითარი ქალაქმშენებლური ღონისძიებანი ამ რაიონში არ ჩატარებულა და არავითარი პირიკ არ უჩანს, რომ ჩატარდება ახლო მომავალში.

იგივე შეიძლება ითქვას ამას წინათ დამთავრებული „დინამოს“ სტადიონის ვ. წ., რეკონსტრუქციაზე“, არსებითად კი ახალ მშენებლობაზე (არ. და ვ. ჭურდანიანი). იმისათვის, რომ სტადიონის თავისთავად შესანიშნავმა ნაგებობამ შეძლოს ნორმალური ფუნქციონირება ქალაქის სტრუქტურის რთულ ტექნოლოგიაში, საჭიროა გიგანტური ქალაქმშენებლური პერტურაციები: ახალი ხილის ნაგებობების მშენებლობა, საჭიროა საცხოვრებელი სახლების მნიშვნელოვანი რაოდენობით დანერგვა, ქალაქის მსხვილი მაგისტრალური ბადის გადაგეგმვა, არსებული ნაკვეთის გაფართოება და მრავალი სხვა. სტადიონის მშენებლობის დამთავრების შემდეგ არავითარი ქალაქმშენებლური სამუშაოები თითქმის არ ტარდება.

ამ რამდენადმე ერთფეროვანი ნუსხის გაგრძელება კიდევ შეიძლება, მაგრამ ისედაც ცხადია, რომ, როგორც წესი, არქიტექტორს, არაობიექტებს რა მსხვილ სასოციალისტური ნაგებობას, ითვალისწინებს დიდ ქალაქმშენებლურ ღონისძიებებს. მაგრამ, საწყისად, წყაად იქცა, რომ სასოციალისტური ნაგებობის მშენებლობის დამთავრების შემდეგ ქალაქმშენებლუ-

რი რეკონსტრუქციები აღარ ტარდება და ახალი ობიექტის ნორმალური ექსპლუატაცია ძნელდება. რა თქმა უნდა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში არსებობს სხვადასხვა ობიექტური ან სუბიექტური მიზეზები, რომლებიც აბრკოლებენ კომპლექსურად დაყენებული ამოცანის გადაწყვეტას, მაგრამ სრულად ცხადია, რომ მთავარი მიზეზია — გულმოდინედ და დაწვრილებით, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, პროფესიულად დაშუშავებული თბილისის ცენტრის პროექტის უქონლობა.

უფრო მეტიც, არ არსებობს კონკრეტული აპრობირებული წინადადება ან იდეა ქალაქის არსებული ცენტრის შემდგომი გაფართოებისა.

ამრიგად, ამ წერილში დასახულ შინაშეწოდებულ პრობლემათაგან გამოიკვეთა პირველი და უმთავრესი.

თბილისის ცენტრის განაშენიანების უზრუნველყოფის პრობლემა

ამჟამად არსებობს თბილისის საზოგადოებრივი ცენტრის განვითარების ორი ძირითადი კონცეფცია. პირველის თანახმად ქალაქის გრძივი ცენტრი ფორმირდება, როგორც ერთიანი უწყვეტი სისტემა, რომელსაც უერთდება სხვადასხვა რაიონის, ასევე გრძივი განვითარების ტენდენციის მქონე საზოგადოებრივი ცენტრები. ამ კონცეფციით ქალაქის საზოგადოებრივი ცენტრის საზღვრები შემოფარგლულია მტკვრის ორივე ნაპირის მთავარი გრძივი მაგისტრალებით. სწორედ ამ საზღვრებში უნდა მოიქცნოს მდინარისა და ქალაქის გეგმარებით დაკავშირების შესაძლებლობანი, უნდა მოხდეს მტკვარზე გამოსული ქალაქის მთავარი ფასადების ფორმირება. იგულისხმება, რომ ყველა საზოგადოებრივი ნაგებობა უნდა განლაგდეს დინამიკურად მზარდი გრძივი ცენტრის ფარგლებში. ამ ფარგლებში არ უნდა ჭარბობდეს მრავალსართულიანი საცხოვრებლების მშენებლობა. გარდა ამისა, სავალდებულოა ტერიტორიის რეზერვირება საზოგადოებრივი ნაგებობათა განთავსებისათვის, მოქმედი ნორმებისა და მათი განვითარების პროგნოზების გათვალისწინებით.

მეორე კონცეფციის თანახმად, ნაგარადგევია, რომ თბილისის საზოგადოებრივი ცენტრი მიიღებს პოლიცენტრულ განვითარებას. არსებული თანამედროვე ცენტრი მეტად გადატვირთულია ადმინისტრაციული, სავაჭრო და სხვა საზოგადოებრივი ნაგებობებით. მისასვლელი გზების, ავტოსადგომების, გასასვლელების ორგანიზაციის სიძნელეები გვაიძულებენ ცენტრის განივ განვითარებას. თბილისის გენერალური გეგმის დამტკიცებულ პროექტში ცენტრის ძირითადი განვითარება განსაზღვრულია თბილისის ზღვისკენ, სადაც ნაგარადგევია სპორტულ-რეკრეაციული, სავაჭრო და სამეცნიერო კომპლექსების განლაგება. ეს განვითარებული ცენტრი, ქალაქის სხვა რაიონების საზოგადოებრივი ცენტრებთან ერთად, შეაქმნის ერთიან სისტემას.

თბილისის ზღვისკენ ცენტრის განვითარების იდეა, რომელიც ქვაკუთხედად უდევს დამტკიცებულ გეგმვას, თითქოს დასაბუთებულია და ლოგიკურად სწვევტს მსხვილ საზოგადოებრივი ნაგებობათა მშენებლობის პრობლემას. მაგრამ ცხოვრებას შეაქვს თავისი კორექტივები და გვინდა ჩვენ ეს თუ არა, თითქმის ყველა ღირსშესანიშნავი ნაგებობა შენდება გრძივი, საკუწნეებით ჩამოყალიბებულ თბილისის აგლომერაციის არეალში. ალბათ კიდევ დიდხანს, ქალაქის ცენტრის განვითარება იწარმოებს ტრადიციულად, მდინარე მტკვრის ხეობის გრძივად. რა თქმა უნდა, განივი განშტოებებით, რომელთაგან მთავარი განშტოება, ადგილი შესაძლებელია, სწორედ თბილისის ზღვის მიმართულებით განვითარდეს.

სიმპტომმატურია, რომ რამდენიმე წლის წინათ თბილისის ცენტრის პროექტზე ჩატარებული საკავშირო კონკურსის მონაწილეების უმრავლესობამ, თბილისის ზღვისკენ მიმართუ-

გვირთა მოედანი



ლებმა დააპროექტა, როგორც დასვენების ზონა, რეპრეზენტული საპარკო ნაგებობებით. ეს ვითარება მახვილი თვალისაა შემწვეული არქიტექტორ ა. ბაბუროვის წერილში, რომელიც გამოქვეყნებულია ჟურნალში „Архитектура СССР“ (№ 3, 1978). მართალია, ამავე წერილში ოდნავ გულბრყვილო წინადადებაც არის წამოყენებული, ქალაქის ცენტრის განლაგებისა რკინიგზით დაკავებული ტრასის ადგილზე. მართლაც, რომ მოგვეცმოდა ასეთი შესაძლებლობა (ე. ი. რკინიგზის ტრასის გადატანა და ამ შესაძლებლობას კიდევ დაკიდევ უნდა გადავხედოთ), ქალაქი მიიღებდა შესანიშნავ კომუნიკაციურ არეალს იდეალური ჩქაროსნული მაგისტრალისათვის, რაც მკვეთრად გააადვილებდა მტკვარის სანაპიროებისა და საერთოდ მთელი ბასენის ქალაქის სისხლსავე კენტრად გადაქცევას.

დღევანდელ დღეს მტკვარი უბოდმოდა ამოყვეთი ქალაქის ცხოვრებიდან გამჭოლი სატვირთო მაგისტრალებით — სანაპიროებით. მაგრამ ამის შესახებ ცალკე ვისაუბროთ.

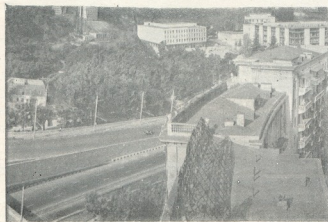
თბილისის განვითარების გენერალური გეგმა დამტკიცებულია 1970 წელს, მაგრამ სადღესოდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ ანახებობს ცენტრის განვითარების პროექტს, და, რა თქმა უნდა, არც შეიძლება ლაბარაკი რაიმე ვარაუდულ, მეცნიერულად დასაბუთებულ, არქიტექტურულ დიდ ანსამბლზე, მით უმეტეს ქალაქის ახალი შალღმხატვრული სახის შექმნაზე. სანამ არ იქნება დაწერილებით დამუშავებული თბილისის ცენტრის პროექტი, საზოგადოებრივ შენობათა კომპლექსები, ე. ი. ქალაქის საერთო ანსამბლის კომპოზიციური აქცენტები შეიქმნება სტიქიურად, რაც წარმატების არავიარა გერანტისა არ იქნება.

ფრიად საინტერესოა ჩვენი სტუმრების აზრი ამ საკითხზე. ი. ბნაღროსნი (მოსკოვის ცენტრალური სამეცნიერო-კვლევითი და ექსპერიმენტული სანსახობათა დაწესებულების პროექტირების ინსტიტუტის დირექტორის შოადგილი, პროფესორი). ვფიქრობ, თბილისის გენკალური გეგმის პროექტში გათვალისწინებული ცენტრის განვითარების მიმართულება თბილისის ზღვისკენ პრიციპულად მართებულია. გენგეგმაზე ყველაფერი ეს ძალიან ლამაზი და საინტერესოა და ცენტრის განვითარება თბილისის ზღვის ირგვლივ სავესებით გამართლებულად სჩანს. მაგრამ, ოდნავსაც საკეტრდას ბატურას გუბრუდებით, მანძილები ისტორიული ცენტრისა და წყალადაცავიდე შეთისამეტად დიდია. დგება საკითხი, როგორ უნდა შევავსოთ ეს უზარმაზარი მახძილები ცენტრისათვის დაახასიათებელი საზოგადოებრივი ნაგებობებით? ეს ძალზე პრობლემური საკითხია. შეუძლოა, ან პროექტის განხორციელებისას ცენტრის საზოგადოებრივი ნაწილი სადღაც შეწყდება და გადაიზრდება ნაწილების ზონაში, რომელიც გათვითორტუტის თბილისის ზღვას.

ვფიქრობ, თუკი ცენტრის განვითარება ზღვისკენ იქნება მიმართული, როგორც ეს გენგეგმით აჩანს განახლებული, დიდი ხანია დადგა დრო ჰატარადეს საზოგადოებრივი შენობების მშენებლობის კონცენტრაცია ჩაფიქრებული მიმართულებით. უკვე საჭიროა ტერიტორიების ათხადება და ყველა საზოგადოებრივი ნაგებობის ამ ღერძზე განლაგება. სხვათაჩნად, დროთა განსავლობაში აღარ გვეყოფა შენობათა ნომეტრატური დაბორტეტებული მიმართულებით გათავაყების საკითხი.

მ. ანსაღასი (აშხაზადია თთავარი არქიტექტორი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი). მე ჩვიდმეტე წელსწადა ვეშაბოტ ანსაზადის თთავარი არქიტექტორად და დიდი ხანია გამოვთხოვე იმ რომბაკიკულ ლუზიებს, ომ ქალაქის ცენტრის განვითარება, მისი ფორმირება შესაძლებელია მხოლოდ საზოგადოებრივი ნაგებობების პროექტში დასმით. მრავალი წესასიხთავი ქალაქის გეგერალური გეგმები შევისწავლე, გაეყვანი ამ ქალაქების ცენტრის პროექტებს, პროექტირების შეთოდის და პროექტს: უნდა აღვნიშხო, რომ ძალიან მშირად გეგმით ჩვენი რესპუბლიკების დედაქალაქების, საერთოდ დიდი ქალაქების ხერხემაღს, ძირითად ბიოთეს რაღაც არარაბული მსხვილი საზოგადოებრივი სტრუქტურების მასივებით.

მ. ბარსნი (არქიტექტურის დოქტორი, პროფესორი. მოსკოვი). ფრიად ძნელი გავგეკვიით ტრადიციულად ჩამოყალიბებული ტრემიის „ცენტრის“ ზუსტ შიისყელობაში. სიტყვა „ცენტრი“ — გინდა ეს ჩვენ თუ არა, ზემოქმედებს ჩვენზე თავისი გეომეტრიული მანუშნლობით. ქალაქის „ცენტრი“ ეს არის შემოფარგლული ადგილი მთელი რიგი წერტილებით, რომლებიც თანაბრად დაშორებული გეომეტრიული ცენტრიდან. ამავე დროს ცენტრი ეს ის ადგილია, რომელიც თანაბრად დაშორებული პერიფერიიდან. სრულად ბუნებრივია, რომ მცნება „ცენტრი“ გადაიზრდა მეორე მცნებაში „ცენტრალური ზონა“, უფრო მეტიც, „ცენტრი“ ამჟამად არის ზონა, რომელშიც განლაგებულია ქალაქის თანაბარი მომსახურების ცენტრალური ფუნქციები. მაგრამ აქ ვაქვებს წინააღმდეგობანიც, შეუძლებელია ქალაქის საზოგადოებრივი ცხოვრება განავთავსოთ მხოლოდ ამ ცოცხალსა და საინტერესო ადგილას. რა თქმა უნდა, მოხდება დეცენტრალიზაცია და მო-



მსახურების ფუნქციები, ე. ი. ცენტრის გაკონვა პერიფერი-
სკნე.

თუ დავებუნდებით კონკრეტულ საკითხს, კერძოდ, თბილი-
სის ცენტრის პრობლემას, ექვტე გარეშეა, რომ სასოგადოებრი-
ვი შენობების დიდი მათრგანიზებული რელიე კვლავაც დარჩე-
ბა ქალაქის ცენტრის ფორმირების ვითარებაში, როგორც უნდა
გაიზარდოს საცხოვრებელი მასივები ყველა პარამეტრებში, ის-
ინი კი გაიზრდებიან, მთავარი მნიშვნელობა ქალაქში მაინც
სასოგადოებრივ ნაგებობებს ექნებათ. ამავე დროს, ასეთი ნა-
გებობანი არც იმდენად ბევრი იქნება, ამიტომ უზარმაზარი
როლი უნიჭება ამ ნაგებობათა სწორად განლაგებას, მათთვის
ადგილის მოფიქრებულად შერჩევას. სასოგადოებრივი საბ-
ლებების კომპლექსებმა უნდა შექმნან ქალაქის მთავარი კომ-
პოზიციური აქცენტები და ამდენად ისინი უნდა განლაგდნენ
თვალსაჩინო ადგილას, არ უნდა ჩაეფლოს და დიკარგონ
მჭიდრო და მაღლივ საბინაო მშენებლობაში.

მ. თოშვასიანი (ერევანი). ჩვენს ქალაქებში მრავლადაა მა-
გალითები, როდესაც სასოგადოებრივი ნაგებობანი მენდებოდა
მათთვის არადაგეგმილადგილებში ცენტრის ბირთვის ფარგ-
ლებში. მიუხედავად ამისა, ამ ბირთვის განვითარება, მცირე
გამონაკლისის გარდა, მიმდინარეობდა ისტორიულად შექმნი-
ლი კანონზომიერების თანახმად და ესადაგებოდა ქალაქის
ტრადიციული განვითარების მიმართულებას.

თბილისის საზოგადოებრივი ნაგებობანი მდინარე მტკვრის
გასწვრივ ორივე ნაპირზე, შექმნა ქალაქის ორი საზოგადოებრივი
ცენტრი — რუსთაველისა და პლენარის პროსპექტები. ცხა-
დია, რომ შემდეგში ამ ორ ვექტორულ ცენტრს დაემატა გა-
ნივი განვითარება ქალაქის ახალი რაიონების მიმართულე-
ბით.

ჩვენი აზრით, თბილისის ცენტრის განვითარების პროცეს-
ში განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს სანაპირო
ზონებს, რომლებიც შეკრავენ ამ საზოგადოებრივ ცენტრებს. გარდა
იმისა, რომ ასეთი მასშტაბური გადაწყვეტა უფრო შეეფერება
ქალაქის ზომებს და მოეხმარება ცალკეული რაიონების სივრ-
ცობრივი იზოლირების გადალახვას, იქნება ორი ფაქტორი,
რომელიც გაზრდის მოსახლეობის კომფორტულ პირობებს:

— ტრანსპორტის საუკეთესო კავშირი ცენტრის დაწესებუ-
ლებებთან და ხელსაყრელი პირობები ფუნქციონალური გზებთან
გადაკვეთების ორგანიზაციისათვის;

— შესანიშნავი კავშირი ცენტრის მომსახურებასა და სა-
ნაპირო დასასვენებელ ზონებს შორის.

გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ ამ ფაქტორების გათვალის-
წინებით აგებული მსხვილი სასოგადოებრივი ნაგებობების
ავტორებმა მიაღწიეს წარმატებას, რომელიც არ განისაზღვრება
მხოლოდ მარჯვე მოცულობითი გადაწყვეტით, არამედ ბევრს
არსებით მატებს ქალაქის საერთო ქალაქმშენებლურ სახეს.
ამ მხრივ, საკმარისია მოვივიოთ ცირკისა და სასტუმრო
„ივერის“ შენობები.

ლ. მამიძეშვილი (ბაქო). უნდა აღინიშნოს, რომ ამიერ-
კავკასიის ქალაქებს შორის თბილისის განსაკუთრებული ადგი-
ლი უკავია და არქიტექტურისათვის მისი რელიეფის სწორი
აფიქება გაცილებით ძნელია, ვიდრე ბაქოს ან ერევნის რელიე-

ფისა. საქმეს ართულებს მდინარე მტკვარი, მისი ხეობა, ქალა-
ქის საზოგადოებრივი განვითარება, უკვე დიდი ხნის წინ ჩამოყალი-
ბებული შესანიშნავი რუსთაველის პროსპექტი. სამშუხაროდ,
ქალაქის მთავარ კვანძზე, ლენინის მოედანზე, თავის დროზე
არ მოინახა ადგილი მთავრობის სასახლისთვის და ეს გრან-
დიოზული ნაგებობა მოხვდა პროსპექტის სხვა სახლთა მწკრი-



სოფლის მეურნეობის მშენებლობის სამინისტრო

ვში. მაგრამ კომპლექსი საკმაოდ მძლავრი აღმოჩნდა, და თავად
შექმნა მთელ ამ რაიონში ძლიერი კომპოზიციური კვანძი.

მ. სინბარულიძე (თბილისის) ზონალური სამეცნიერო-
კვლევითი და საპროექტო ინსტიტუტის სასოგადოებრივ ნა-

გებობათა ტიპოლოგიის განყოფილების ხელმძღვანელი, არქიტექტურის კანდიდატი). თანამედროვე საზოგადოების განვითარების ტენდენციას მივყავართ ქალაქის მოსახლეობის წლის გარდისაგენ. საქართველოს დედაქალაქში ცხოვრობს რესპუბლიკის მოსახლეობის თითქმის მეოთხედი. მთელმა რიგმა სოციალურმა, ეკონომიურმა და კულტურულმა გარდაქმნებმა გადააქციეს თბილისი თანამედროვე, მსხვილ მრავალფუნქციურ ქალაქად, უამრავი ადმინისტრაციულ-კულტურული დაწესებულებებით, სასწავლო და სამეცნიერო ცენტრებით, მძლავრი მრავალდარგანი მრეწველობით, სანახაობითი და სპორტული კომპლექსებით, საგაჭრო-ყოფითი და სამკურნალო ობიექტებით.

ამავე დროს, ისტორიული ძეგლების სიუხვემ და მთელმა რიგმა სხვა ღირსშესანიშნაობებმა, თბილისი შიდასახელმწიფოებრივი და საერთაშორისო ტურიზმის ინტენსივაციის ერთ-ერთ ცენტრად აქციეს, რამაც კიდევ უფრო გაზარდა საზოგადოებრივ ნაგებობათა მნიშვნელობა და განსაზღვრა ამ ნაგებობათა მიმართ დამატებითი მოთხოვნები.

საზოგადოებრივი შენობები განსაზღვრავს ოთხიდან ერთ სფეროს მატერიალურ-სივრცობრივი გარემოდან, რომელიც შექმნა ადამიანმა თავისი ყოფისთვის, წარმოებასთან, საცხოვრებელთან და ტრანსპორტთან ერთად.

ამ ცხოვრებისეულ სფეროებს შორის არსებული დისპროპორცია და ეფექტური ურთიერთკავშირების უქონლობა ახასიათებს ისეთ საუკუნეებით შექმნილ ქალაქს, როგორიცაა თბილისი, სადაც მოყვანილი მიწეზეობის გამო, ხშირად ირღვევა ქალაქის ცხოვრების ნორმალური რიმი.

მდგომარეობა რთულდება იმით, რომ ამა თუ იმ სფეროს განვითარების პროგნოზირების დროს, არასაკმარისად აღიერიცება მთელი მომსახურე კონტინენტის რეალური მოთხოვნილებები, რომლებშიც ჩართულია არა მხოლოდ ქალაქის ძირითადი მოსახლეობის, არამედ პერიფერიიდან ჩამოსულთა და ტურისტების საჭიროებანიც.

ბუნებრივია, რომ ამ ვითარებაში მომსახურების სფეროს ძირითადი დატვირთვა წილად ხვდება საზოგადოებრივ ცენტრს. ისეთი ქალაქის საზოგადოებრივი ცენტრი, როგორც თბილისი, ფორმირდება მრავალფუნქციურ სტრუქტურაში, რომელშიც ჩართულია ადმინისტრაციულ-მმართველი დაწესებულებები და კულტურულ-ყოფითი მომსახურების ფუნქციები.

ამგვარად, აქტუალური ხდება ქალაქის გარემოს გარდაქმნის საკითხი. განსაკუთრებით თბილისისათვის აუცილებელია შეიქმნას მოქმედი სტრუქტურა, რომლის პერიოდული კონტროლი შესაძლებელი იქნება გარკვეული დროის განმავლობაში, რაც განპირობებულია ნორმების პერმანენტული ცვლილებებით და მომსახურების ფუნქციების გაფართოებით.

თბილისის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტში „თბილ-ქალაქპროექტი“ მუშავდება თბილისის საზოგადოებრივი ცენტრის პროექტი. ამ საპროექტო ნაშრომს, ჩვენი აზრით, კარგი დამხმარე მასალა მოამზადა თბილისის ზონალური სამეცნიერო-კვლევითი და საპროექტო ინსტიტუტის კოლექტივმა, რომელმაც დაამუშავა მეცნიერულად დასაბუთებული წინადა-

დებანი თბილისის კულტურულ-ყოფითი მომსახურების დაწესებულებათა ქსელების პერსპექტიული რეკონსტრუქციისა და განვითარებისათვის.

შპს რ ასარისი (რიგის მთავარი არქიტექტორი, ლენინური პრემიის ლაურეატი). ჩემთვის დიდი სიხარულია, რომ ვიმყოფები აქ, თქვენთან, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მიმოვესაუბრებ შეგვედროდ ჩემს კოლეგებს და როგორც იქნა ჩემი თვალთ შენსა საუცხოო ქალაქი თბილისი, არამედ იმიტომაც, რომ გვაქვს საშუალება გავუზიაროთ ერთმანეთს ჩვენი აზრები ზოგიერთ პრობლემაზე, რომელთა გადაწყვეტა ესოდენ ცხოვრებისეულია ყველა თანამედროვე დიდი ქალაქისათვის და განსაკუთრებით ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქალაქებისათვის. უდავოა საზოგადოებრივ ნაგებობათა უდრედი ქალაქმფარობითი როლი ცენტრის შექმნაში. მინდა გავიხილოთ რამდენიმე საკითხი, რომელიც დაგვადება რიგის ცენტრის დამუშავების დროს და რომელიც, ალბათ, საერთო პრიბლემური საკითხია:

ფუნქციურ ცენტრს აუცილებლად სჭირდება ტერიტორიული განვითარება. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ეს გამოყლინდა იმაში, რომ გადავდით დაუგავს მორე ნაპირზე დეცენტრის პრობლემის უფრო ფართოდ შეხედვით. მაგრამ, ერთი რამ კი მტკიცედ ვფიქრობ: ის ფუნქციები, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში შეიქმნა მრავალმა ნაპირზე, უნდა შევინარჩუნოთ, ამავე დროს, ამ ზონაშიც აუცილებელია ახალ საზოგადოებრივ ნაგებობათა მშენებლობა.

უნდა გავუფიქრობოთ ძველ ისტორიულ ზონებს, არქიტექტურის ძეგლებს, როგორც მოცულობით, ასევე ქალაქმშენებლურს. უნდა გვასხვოდეს, რომ ძირითადად ეს ზონები უქმნიან ქალაქს თავისებურ, განუმეორებელ იერს და ქალაქის ცენტრის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენენ.

სიფრთხილვ გვმართებს ცენტრის მშენებლობისას. ზუსტად უნდა განვსაზღვროთ ნაგებობის მასშტაბი. აჩქარების მთავალითად შემიძლია მოვიყვანო რიგის ცენტრში აშენებული სასტუმრო „ალბტვი“;

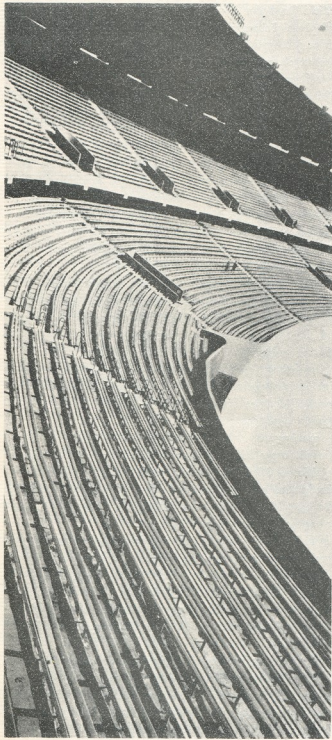
და ბოლოს, სატრანსპორტო პრობლემა, რომელიც, ვფიქრობ, ისევე მძაფრად დგას თბილისში, როგორც სხვა ქალაქებში. ეს პრობლემა ერთ-ერთი ძირითადია ცენტრის განაშენიანების, ვინაიდან სწორედ აქაა განლაგებული მსხვილ საზოგადოებრივი ნაგებობანი, რომლებიც იზიდავენ და მუდამ მიიზიდავენ ხალხს დიდ მასებს.

მშპ მპპშში (არქიტექტორის კანდიდატი). როგორც ცნობილია, საზოგადოებრივი ნაგებობანი 700 ტიპისა და კიდევ 700 სხვადასხვა სახეობისა არსებობს. მე შევვები ცენტრალურსა და ისტორიულად ჩამოყალიბებულ რაიონებში, აგრეთვე შედარებით ახალ საცხოვრებელ მასივებში საზოგადოებრივ-საგაჭრო ცენტრების ორგანიზაციის მხოლოდ რამდენიმე საკითხს.

თბილისის განვითარების ტენდენციების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ამაჟამად გვიჩრდება ახალ სოციალურ და ტექნიკურ საფუძვლებზე ავლორძინითი ის, თითქმის სტიქიურად ჩამოყალიბებული დეზულება, რომ თბილისის საზოგადოებრივი ცენტრი ვითარდება მდინარის, როგორც ბუნებრივი ღერძის,

გასწორებ. ამ პირობებში ისახება საშუალება შეიქმნას მოქნილი, დროსა და სივრცეში განვითარებადი ქალაქის რაიონების ცენტრები, რომლებსაც ერთვის ცალკეული საცხოვრებელი კომპლექსების ქვეცენტრები, ე. ი. ქალაქის სისტემაში ჩნდება

ვ. ც. ლენინის სახელობის
„დინამოს“ სტადიონი



ბა კონცენტრირებული კვანძები. აღსანიშნავია, რომ ცნება „სტიქიური“ ამჟამად პირობით ხასიათს ატარებს, რადგანაც ეს ცნება, ამ შემთხვევაში, გარკვეულად განსაზღვრავს ობიექტურ, ფუნქციურ პროცესებს და ტენდენციებს. თბილისში უკვე შეიქმნა განსაკუთრებით დამახასიათებელი კვანძები, რომლებიც აყალიბებენ ქალაქის საზოგადოებრივი ცენტრის ზონას. ასეთი კვანძებია: ლენინის მოედანი, რუსთაველის პროსპექტი, გმირთა მოედანი, პლესანოვის პროსპექტი, მარჯანიშვილის, სადგურის, კოლმეურნეობის მოედნები და სხვა.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩამოთვლილი კვანძები საზოგადოებრივ დაწესებულებათა შემადგენლობით, მათი ტევალობით და მოცულობით, საკმაოდ მსხვილი კომპლექსებია, მათ ვერ განვიხილავთ როგორც ერთიან, მთლიან ქალაქმშენებლურ ელემენტებს, რომლებსაც ძალუბთ შექმნან ქალაქის ცენტრალური ნაწილის არქიტექტურულ-მოცულობითი სახე, რადგანაც მსხვილი საზოგადოებრივი შენობების მშენებლობა მიმდინარეობდა ცალ-ცალკე და გამოირჩევიდა, ქალაქის ცენტრალური ნაწილის რეკონსტრუქციისა და განვითარების ტენდენციების გაუთვალისწინებლად.

ასეთი ვითარება აიხსნება ქალაქის ცენტრალური ნაწილის ჩამოყალიბების დიდი დროით და ერთიანი, ზუსტი და ნათელი დამუშავებული გეგმის უქონლობით.

* * *

როგორც ვხედავთ, აზრი თითქმის ერთსულოვანია. აუცილებლად გვეჩივრება პროფესიულად დამუშავებული თბილისის ცენტრის პროექტი. ცხადია, რომ თბილისის ცენტრის მთავარ ელემენტად ყოველთვის დარჩება ისტორიულად ჩამოყალიბებული ცენტრი. ცხადია, რომ ცენტრის განვითარება უნდა იყოს გრძობი, მტკვრის ხეობის ღერძის პარალელურად. ცხადია, რომ უნდა გაჩნდეს მშლავრი განივი ღერძებიც.

საზოგადოებრივ ნაგებობათა კომპლექსები უნდა განლაგდეს ზუსტად მოფიქრებულ ადგილზე, თბილისური ტრადიციის გათვალისწინებით, ე. ი. ისე, როგორცაა განლაგებული მეტეხი და ნარიყალა, სიონი და ლურჯი მონასტერი, სასტუმრო „იერიკა“ და ცენტრალური ტელეგრაფი — მთავარი ფასადებით მტკვრის ხეობისკენ.

უნდა ვიფიქროთ იმაზე, რომ თბილისის ცენტრი ლამაზი იყოს არა მხოლოდ გეგმაზე, ორ განზომილებაში, არამედ ოთხ განზომილებაში: სივრცეში, სივანეში, სიმაღლეში და დროში. ჩვენ არ შეგვიძლია ვაშენოთ ქალაქი იმ მონაზრებით, რომ 20 ან 40 წლის შემდეგ ცენტრი ლამაზი იქნება. ქალაქს უნდა ჰქონდეს დასრულებული არქიტექტურულ-მხატვრული სახე დროის ნებისმიერ მონაკვეთში, მშენებლობის დროსაც კი.

და ასეთი თბილისური, დედაქალაქური ცენტრის შექმნაში, მონაწილეობა უნდა მიიღოს ყველამ, ვისაც კი ჰქმნარიტად გული შესტკივა თავისი ქალაქისთვის.

ცენტრალური მოედანი

ცენტრალური ანუ ქალაქის მთავარი მოედანი საკმაოდ გამოკვეთილი და დაზუსტებული ცნებაა. ყოველ ქალაქს უნდა ჰქონდეს და აქვს კიდევაც, რამდენიმე დიდი, მნიშვნელოვანი,

ლამაზი მოედანი, მაგრამ მათგან ერთი მთავარია. ასეა მის-
კოში წითელი მოედანი, ლენინგრადში სასახლის მოედანი.
ვენეციაში სან-მარკოს, პარიზში ეტუალის, პრღაში წმინდა
ვაცლავის მოედნები და ა. შ.

თბილისში ამჟამად ასეთი ლენინის მოედანია, მაგრამ
დემონსტრაციების მიღება უკვე რუსთაველის პროსპექტზე,
თავრობის სასახლის წინ ხდება.

ქალაქის მთავარი მოედანი არ არის რაღაც ნუღმივი,
შეუცვლელი ადგილი. ცენტრალური ზონის განვითარებასთან
ერთად ეს მოედანიც იცვლის ადგილ-მდებარეობას. ოდესღაც
თბილისის მთავარი მოედანი მეტეხისა და ნარიყალას შორის
იყო განლაგებული, შემდეგ სიონსა და ანჩისხატისკენ გადაი-
წვლა. ამჟამად, როგორც ვიქვით, თბილისში მთავარი ლე-
ნინის მოედანია, მაგრამ უკვე პრაქტიკულად დადგა დრ^ა
ახალი მოედნის შექმნისა და ასეთი პროექტი არსებობს—რუ-
სთაველის მოედანი. ამ პროექტის შესახებ (ავტორები ით.
კალანდარიშვილი და გ. ფიცხიშვილი) ალბათ ცალკე წერი-
ლი დაიწერება, ამჟერად კი აღვნიშნავთ, რომ თბილისის მო-
ედანებზე ხარისხობრივად ახალი კომპლექსი, რომელიც უკვე
რამდენიმე ათეული წელია ასე მძაფრად სჭირდება ქალაქს—
ახალი, თანამედროვე, მასშტაბური და ლამაზი მოედანი.

როდესაც ჩამოსულ სტუმრებს თბილისის ვაცნობთ, ხში-
რად გესმენია ხანდახან მოგონებადებული, ხან კი შოუროდებე-
ლი საყვედური, რატომ არა აქვს თბილისს გამოკვეთილი მთა-
ვარი მოედანი? საინტერესოა ჩვენი ახლანდელი სტუმრების
აზრი:

ი. ბნელწმინდი. ამ მხრივ, შესაძლებელია, ერევანი უკეთეს
პირობებშია, ვიდრე თბილისი ან ბაქო.

სასამოვნოა ის ფაქტი, რომ თუმცა ერევანს, როგორც
ქალაქს, გაცილებით მოკლე ისტორია აქვს, მისი ცენტრალ-
ური მოედანი და, საერთოდ, ცენტრალური ნაწილი შესაშური
მთლიანობითაა გადაწყვეტილი. ესაა თამანიანისეული ცნო-
ბილი ლენინის მოედანი, რომელიც ორგანულადაა დაკავში-
რებული თეატრების ჯგუფთან, ცენტრალურ პარკთან, ბულვა-
რების რკალთან, მთელ რიგ საზოგადოებრივ ნაგებობებთან.

მ. თომასიანი. ვფიქრობ, ბაქოში საინტერესოააა გადაწყ-
ვეტილი მთავარი მოედანი, რომელზეც მთავრობის სახლი
„ინტურისის“ სასტუმროები, ლენინის მუზეუმი, საზღვაო
სადგური, ფუნქციონირისა განლაგებული. სანაპიროს გაწმენდა
ყოველგვარი ნავსაყუდელისგან და თითქმის სამედიკომეტ-
რანი ზღვისპირა პარკის ორგანიზაცია, როგორც დასვენების
ზონისა, ახალი მასშტაბური ქალაქმშენებლური გადაწყვეტა,
რომელმაც ორგანულად დააკავშირა ქალაქის ცენტრი ლან-
დაფტთან და შექმნა ჭეშმარიტად დიდქალაქური მთავარი
მოედანი.

აღსანიშნავია, ჩემი აზრით, ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი
გარემოება. თბილისში მთავარი ბირთვის ელემენტებს, ორ ხა-
ზობრივ ცენტრს, უკავიათ ქალაქის ტერიტორიის განსაკუთრე-
ბით ხელსაყრელი მდებარეობა, თუ გავითვალისწინებთ იმ შე-
დარებით მცირე მანძილებს, რომლებიც დაშორებულია ეს
საზობრივი ცენტრები (მხედველობაში გვაქვს რუსთაველისა



საქალაქმშენისპროექტი

და პლენანოვის პროსპექტები), მიმდებარე ახალი საცხოვრე-
ბელი მანიფიფისაგან.

განსვავებით თბილისისაგან, ბაქოში მთავარ მოედანს და
მთელ სანაპირო ზონას ცალმხრივად, ექსცენტრულად კვერის
მთელი ქალაქი და ამდნად სიღრმისეული ახალი რაიონები
საკმაოდ დიდი მანძილით შორდება ცენტრს. ამიტომ, ობიექ-
ტური პირობები მოითხოვენ, რომ ცენტრალურ ზონაში გან-
ლაგდნენ ისეთი საერთო საქალაქო მნიშვნელობის უნიკალუ-
რი დაწესებულებები, რომლებიც არ მოითხოვენ ხშირ დას-
წერებას და დიდ სატრანსპორტო ნაკადებს. უნდა ითქვას, რომ
ძირითადად ეს ასეც ხდება.

მ. ბარსნი. ჩვენ ვართ სტუმრად, და ალბათ, მანიფიფისაგან
დიდი ზრდილობა არ იქნება, რომ არ დავეთანხმოთ ჩვენი
მასპინძლების მიერ გამოთქმულ აზრს, მაგრამ მე მაინც გაე-
ბედავ და ვიტყვი, ჩვენ უკვე შევთანხმდით, რომ ქალაქს ცენ-



სასტუმრო „აქარა“

ტრი კი არა, ცენტრალური ზონა სჭირდება და ამ ზონაში, მე ვფიქრობ, მთავარი მოედანი კი არ უნდა იყოს, არანედ მთავარი ზონა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, როდესაც თბილისის გენგეგმის პროექტს ვუყურებდი, მეზადებოდა სურვილი, რომ ცენტრი ნაკლებად კონცენტრირებული ყოფილიყო. ცენტრი ზომ ფესითმავალათვის მისაწვდომი უნდა იყოს, ხოლო ისტორიულად დადგენილია, რომ ამის ზღვარი სამი კილომეტრია. წინათ მეჩვენებოდა, რომ ეს ფორმალური ციფრია. რატომ სამი და არა ორი ან ხუთი? საქმე იმაშია, რომ

ადამიანს სწორედ სამკილომეტრიანი მონაკვეთი შეუძლია აღიქვას. მეტის აღქმა გაუჭირდება. მე, მაგალითად, 72 წელიწადია ვცხოვრობ მისკოვში, შესანიშნავად ვიცი ქალაქის გემზარება, მაგრამ თუკი ღიდი ბულვარების რკალის გარეთ ვიმყოფები და ვინმემ მკითხა როგორია ამ ქალაქის სტრუქტურა, ვერ ვუპასუხებ. ვფიქრობ, ცენტრალური ზონის სტრუქტურა თვალნათლივ უნდა ჩანდეს, ადამიანმა ადვილად უნდა შესძლოს მისი აღქმა. ამით ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ადამიანს აღქმის შესაძლებლობანი ფიზიკურად, ფიზიოლოგიუ-

რად, ფსიქოლოგიურად საკმაოდ შუხლდუღული აქვს. ქალაქი
იზრდება, ჩვენ კი რწყილის მდგომარეობაში ვრჩებით. ეს უნ-
და გაეთვალისწინოთ, თორემ დავიკარგებით ქალაქში.

შ. ნიშიძე (სსრკ და რუსეთის სახელმწიფო პრემიების ლა-
ურეატი. მოსკოვი). ისეთი შესანიშნავი ქალაქისთვის, როგო-
რცაა თბილისი, ცენტრალური ანუ მოავარი მოედანი აუცი-
ლებელია. წინათაც ვამყვინრებია და ახლაც მინდა აღვნიშ-
ნო, რომ კარგახანია დადავ დრო თბილისისათვის დიდი, თა-
ნამედროვე მოედნის ორგანიზაციისა. ლენინის მოედანი, პრინ-
ციპში, გადაიქცა სატრანსპორტო კვანძად. გმირთა მოედანი
ხომ წმინდა სატრანსპორტო კვანძია. უფრო მეტსაც გიკვყით,
მოავარი კი არა, საერთოდ, არცერთი ბოლომდე ორგანიზებუ-
ლი მოედანი თბილისში არ შეგუდება. ამავუ ვის ეს ქემი
საყვარელი ქალაქია. მისი სიღამასუ არაერთხელ აღმნიშნია
და დიდი სურვილი მაქვს, რომ თბილისის მისი საკადრისი, თა-
ნამედროვე, მასშტაბური და, რაც მოავარია, ლამაზი და მხო-
ლოდ თბილისისათვის დამახასიათებელი მოედანი მიემატოს.

* * *

ფელიქს ნოვიკოვის გარდა, არცერთმა ჩვენმა სტუმარმა
პირდაპირ არ აღნიშნა, რომ თბილისში არა გვაქვს მოავარი
მოედანი. ნოვიკოვმაც მხოლოდ პირად საუბარში თქვა ის, რა-
საც ყველა ფიქრობს. ამასვე დროს, სრულიად გასაგებია ჩე-
ნი სტუმარის აზრი, როდესაც აღნიშნს, რომ ბაქოში და გან-
საკუთრებით ერევანში ასეთი ცენტრალური მოედანი არსებობს
და საკმაოდ კარგ დინეზუცა ორგანიზებული. იგულისხმება,
რომ თბილისში უნდა იყოს ლამაზი მოავარი მოედანი.

მდინარე მტკვარი და სანაპიროები

ამ თათბირის თემა „საზოგადოებრივ ნაგებობათა როლი
ქალაქის ცენტრის ფორმირებაში“ და, მუნებრებია, რომ აქ არ
ვამიკრებთ მხოლოდ ცალკეული საზოგადოებრივი შენობების
შეწყობით-გეგმარებითი ღირსებების განხილვას. ჩვენთვის
საინტერესოა საზოგადოებრივ ნაგებობათა შექნელობის ზონა
და ქალაქის ცენტრი. როგორც უკვე აღინიშნა, ისტორიულად
თბილისის ვითარდებობა მტკვარის ხეობის გასწვრივ და ქალა-
ქის ხედი, მოავარი სილუეტის და ძირითადი ესთეტიკური სი-
ნერგობრივი სახე, აღიქმებოდა და კვლავაც სწორედ მდინარის
ხზინად ამიქმება.

გარდა ამისა, თვით მდინარეს, წყლის სივრცეს აქვს უდი-
დესი მნიშვნელობა შიდა საქალაქო დასვენების ზონის ორ-
განიზებაში. თბილისისათვის, საბუნდოვრად, ეს დასვენების
ზონა იმასხვდება ცენტრის ზონას, და ეს საოცრად ხელშემწყობ-
ია და იმითია თანხვედრა აბსოლუტურად ვაიმოყუენებელი
დარჩა ქალაქის სტრუქტურაში. უფრო მეტიც, მდინარე ჩარა-
შულია უდიდდამო, ერთფეროვან ბეტონის დარბი და ამოკვე-
თილია. ქალაქისაგან სატვიროთ მაგისტრალეობით. ეს მაგისტრ-
ალეობა ვითარდებობა, მათ ემატებოდა მრავალდონიანი რთუ-
ლი სატრანსპორტო კვანძები, რომლებიც სულ უფრო შორს
და უხუმად ამოიბრუნე მდინარეს ქალაქისაგან, ართმევენ თბი-
ლისიკლებს დღვისაგან ბოთბუდ ტერიტორიის დასვენების ზო-
ნისთვის და ქალაქის ლამაზი ცენტრისთვის.

ფიქრობთ უკვე დროა (თუკი დაგვიანებული არაა!) ავტკმობთ

განგზი. შესაძლოა, ჯერ კიდევ არის საშუალებანი დაგუ-
ბრუნოთ ქალაქს მდინარის ბასენი, რომელიც მას სჭირდება
ყველანაირი ასპექტის გათვალისწინებით: ქალაქმშენებლური,
ესთეტიკური, კომპორტული, ჰიგიენური და ბოლის, თუ გე-
ობაზე, ჯანდაცვითი. მართლაც მდინარის გამწვანებელი, გაწ-
მინდელი და მოვლილი სანაპიროები ადვილად გადაიქცეოდა
ურბანისტული უდაბნოს ოაზისად, თავისებურ ფოტტებად
სუნთქვაწერული ქალაქისათვის.

მტკვარის მარჯვენა და მარცხენა სანაპიროებზე, ე. ი. თბი-
ლისის მოავარ ფასადებზე, უნდა გამოლიოდეს საუკეთესო
საზოგადოებრივი ნაგებობები, განსაკუთრებით კი ისეთები,
რომეოთა ექსპლოატაცია ხდება საღამოობით, რათა ქალაქის
მთავარი მდინარე და მათ წინ ნაქები თუ მოედნები, ან იყოს
ჩანხილიბოლი და უკაცრიელი. უნდა შევეცადოთ, რომ მოავ-
შორით მდინარეს ყველა ის სამრეწველო კომპლექსები, რომ-
ლებიც ესოდენ ამახინჯებენ მტკვარის ბასენს. აქ უნდა გად-
მოვადეს თეატრები. კინოთეატრები, ღია ესტრადები, სპორტუ-
ლი დაწინაბულებანი, რესტორნები. რა თქმა უნდა, ხარის-
ხიანად ამნიბოულ საცხოვრებელი სახლებიც.

შ. ნიშიძე (სსრკ). საწყენია, რომ მტკვარი, ესოდენ ცხოველსა-
ტული მცხეთისა და აჭაღლის მიდამოებში, ანდა რუსთავთან,
თბილისის თარალბოში ძალიან დაემსგავსა ხელოვნურ წყალ-
გადაამყან არხს. სრულიად გასაგებია, რომ თბილისის სჭირ-
ილიბათა და სჭირდება გამწვან სატვიროთ მაგისტრალეობით.
მავრამ მტკვარის საუცხოო ხეობის სატრანსპორტო არკტორიად
ადააქიჯდა ძალიან იოლი და ქალაქისთვის მეტად წმინდებანი
გზაა. რა თქმა უნდა, არქიტექტორებმა და ქალაქის ხელმძღ-
ვანლობამ ყველაფერი უნდა იღონონ, რათა მდინარე ქალაქს
დაუბრუნონ და გადააქიონ მტკვარის ხეობა უღამასუ ზონად,
რომილიი გაართობანებს მარჯვენა და მარცხენა სანაპირებზე
განლაგებულ გრიბი ცენტრებს და გადაიქცევა ქალაქის საზო-
გადოებრივ და კულტურულ-მომსახურებით ცენტრად. რომ-
ლის გაერთიანება დასვენების ზონასთან მოგვეცემს უნიკალურ
და რა მოთავსება, ჭეშმარიტად თბილისურ ცენტრს.

ჩ. თარალბო (ერევნის მოავარი არქიტექტორი, სახელ-
მწიფო პრემიის ლაურეატი, არქიტექტურის კანდიდატი). თბი-
ლისში ხშირად ჩამოვიდვარ და, მართალი გითხრა, არასოდეს
არ მივიჩროა მის ნაკლზე, იმდენად ლამაზი ქალაქია და იმდენ-
ად მომონს და მიყვარს ეს ქალაქი. სანაპიროების მოწყობა
მეჩვენებობა ძალიან კარგ და ერთადერთ მისაღებ გადაწყვე-
ტად, მაგრამ ახლა, როდესაც ლაბარაკია მტკვარის ამოკვეთა-
ზე ქალაქის ცხოვრებობა, მდინარის მუნებრები აუზის ჩქა-
როსუნდ ავტომატისტრად გადაქცევაზე, ფიქრობთ, რომ
რადაც, აქ მართლაც, გამოსასწორებელია. ძველი თბილისი
პირდაპირ მტკვარზე გამოლიოდა და იქმებოდა გაწეწორე-
ბელი კოლორიები. ალბათ, მტკვარზე გამოსვლა მნიშვნელოვან-
ი საზოგადოებრივი ნაგებობებით დაუბრუნებს ახალ თბილისს
იმ შესანიშნავ მხატვრულ სახეს, რომლითაც ესოდენ ხიბლავს
მნახველს ძველი ქალაქი.

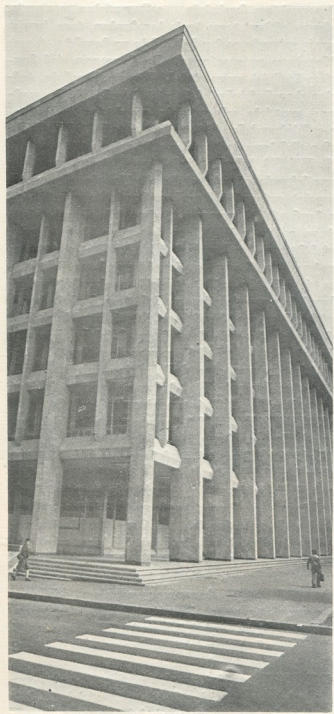
ი. მნეღმუხამი. ფიქრობთ, ერევნის გენერალური გეგმის პრო-
ექტში დასახეული ქალაქის ცენტრის განვითარების გზა მდი-
ნარე მარჯანის ხეობისა და ველის მიმართულებით აბსოლუ-

ქ. მარქვის საქ. სსრ
სახელმწიფო
და... უბელოცა

ტურად სწორია. ეს მიმართულება ბუნებრივად აგრძელებს უკვე შექმნილი ცენტრის განვითარებას, ხელსაყრელად უკავშირდება ჩამოყალიბებულ საცხოვრებელ რაიონებს და ძირითად სატრანსპორტო კომუნიკაციებს.

ვფიქრობ, თბილისშიც საჭიროა გარკვეული წინააღმდეგო-

ცენტრალური ტელეგრაფი



ბის გადალახვა, რათა განხორციელდეს აქ წამოყენებული იდეა, სწორედ მტკვრის აუზში განლაგდეს კულტურის ახალი ობიექტები. ქალაქის ცენტრალური ზონა მტკვრის ხეობაა და ალბათ, შევცდომა, როდესაც მსხვილ საზოგადოებრივ კომპლექსებს ქალაქის პერიფერიებზე, ძირითადი ბირთვიდან მოშორებით ათავსებენ.

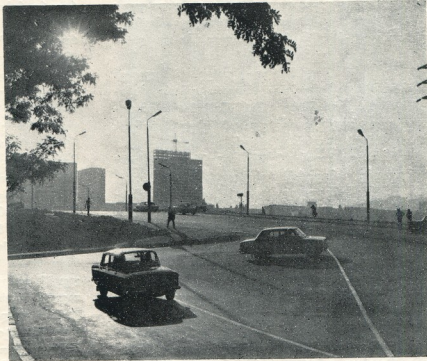
ლ. მამიქონიძე. თბილისში და ერევანში ცენტრი უკვე ჩამოყალიბებულია, მათი გადანაცვლება ან ძირეული შეცვლა აღარ მოხდება, ლაპარაკია მხოლოდ მათ განვითარებაზე. ბაქოში კი სხვაგვარი მდგომარეობაა, ცენტრალური მოედნის ფორმირება უკვე დამთავრდა. მაგრამ ამჟამად მუშავდება აღმოსავლეთ მოედნის პროექტი და არის საშუარობა, რომ ცენტრის ეს ახალი ნაწილი ვერ დაუკავშირდება ძველს და ცენტრალური ზონის ძირითადი იდეა დაიკარგება. თუ ცენტრი სწორნაზოვნად განლაგდება, დაირღვევა ამფითეატრის სტრუქტურა, რაც ბაქოს პირობებში დაუშვებელია.

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მთიანი ქალაქების პირობებში პროექტირება და მშენებლობა ძალიან გართულებულია და ერთი უხეში შტრინით ადვილად შეიძლება საუკუნეებით გაღამაზებული რელიეფის გაფუჭება. ამავე დროს რელიეფის ათვისების საუკეთესო მაგალითები მრავლადაა ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში. კომპოზიციური ჩანაფიქრის მწვერვალად მიმართა ქართული დასახლება შატალი, აზერბაიჯანში ხნალი, სომხეთის მთის სოფლები და სხვა.

სწორედ ამ პოზიციებიდან უდიდეს შთაბეჭდილებას სტოვებს სასტუმრო „ივერიის“ შენობა, რესტორნისა და მაღლივი კორპუსის კონტრასტული შეთანხმებით, და, რაც მთავარია, ძალიან კარგი განლაგებით მდინარე მტკვრის ნაპირების რელიეფზე. სწორედ ასეთ გადაწყვეტებში უნდა ვეძიოთ ქალაქის მომავალი არქიტექტურა.

ბ. ასარისი. როდესაც ზღვიდან რიგას უახლოვდებით, ჩვენ ყველას მოგვწონს ამ ქალაქის მრავალი წლის წინათ შექმნილი სილუეტი. ერთი წუთით წარმოიდგინეთ, რომ ეს სილუეტი შეიქმნა მაშინ, როდესაც ქალაქთან მცირე ნაგებობთ მოვდიოდით. ასლა გაგვაჩინა სულ სხვა ტექნიკური და გეოლოგიური შესაძლებლობანი და ქალაქის კომპოზიციაც, აქცენტრირებული კვანძებით, უნდა პასუხობდეს მრეწველობისა და ტრანსპორტის მიღწევებს. მაგალითად, რიგაში, დაუგავს მთორ ნაპირზე, ბეჭდვის სახლის დიდი შენობა აღმართეთ, შე კი ვფიქრობ, ორჯერ უფრო მაღალი რომ აგვეშენებინა, მეტად მოვიგებდით ქალაქის საერთო ანსამბლის შექმნაში. ჩემი აზრით, თბილისშიც მტკვარზე გაოსსულ ძველი თბილისის შესანიშნავ ნაგებობებს მხოლოდ მთუდა, ასევე მტკვარზე გამოსული, მშენიერი თანამედროვე შენობები, სასტუმრო „ივერია“, ცენტრალური ტელეგრაფი და სხვა. დარწმუნებული ვარ, რომ მტკვრის ხეობაში კიდევ ბევრი ლამაზი და მასშტაბური კომპლექსი გაჩნდება.

ყველა სტუმარმა ერთსულოვნად აღიარა, რომ დიდი ნეცადინეობა გემართება, რათა მდინარე მტკვრის აუზი გადაიქცეს ჭეშმარიტად ცენტრალურ ზონად, ორგანულად დაუკავ-



ახალი ბილი

შირდეს დასვენების ზონას და შეიქმნას უნიკალური, თბილისური ცენტრი. ამისთვის მთავარი საზოგადოებრივი ნაგებობანი უნდა გამოიყვანოს მტკვარზე. აქ უნდა შეიქმნას ქალაქის მთავარი ფსაადები, თუ შეიძლება ასე ითქვას.

მტკვარისკენ შემობრუნების პროცესი უკვე დაიწყო, საჭიროა უფრო მეტი აქტიური ჩარევა. ამჟამად ჩაფიქრებულია უშუალოდ მტკვარზე გამოსული შემდეგი მსხვილი კომპლექსების წმენბლობა: რუსთაველის მოედანი, მარჯანიშვილის თეატრი, ზოოპარკი, რიყის განაშენიანება, „ინტურისტის“ სასტუმროს საკმაოდ განვითარებული ანსამბლი, სპორტული ცენტრი, ბავშვთა პარკი და სხვა.

რუსთაველის პროსპექტი

ჯერ კიდევ მრავალი წლის განმავლობაში, რუსთაველის პროსპექტი ალბათ, დარჩება თბილისის მთავარ ქუჩად, ცენტრალური ზონის ცენტრად, თბილისელითათვის და ჩამოსულ სტუმართათვის საყვარელ სასიერინო ადგილად. ბევრი დაწერია და კიდევ მეტი თქმულა იმის შესახებ, რომ ეს პროსპექტი უნდა განვტვირთოთ ტრანსპორტისაგან, უნდა შექმნათ მისთვის დუბლიორი, ე. ი. პარალელური მაგისტრალი, რომელიც, ძირითადად, დაიტვირთება ამჟამად რუსთაველის პროსპექტზე მოსარულე ტრანსპორტით. ბევრი აზრი გამოთქმულა იმის შესახებ, რომ რუსთაველის პროსპექტი გადაიქცეს ფეხითმავალთა ხეივანად, მაგრამ ყველაფერი პირიქით გაკეთდა. შეიქმნა რამდენიმე მიწისქვეშა გადასასვლელი ფეხით მოსარულეთათვის და თბილისის ცენტრალური, საუკეთესო ქუჩარაღაც ქალაქგარე მაგისტრალს დაემსგავსა. პროსპექტი თი-

თქოს გაიჭრა და გაიყო გრივად ორ ნაწილად არა მხოლოდ ფაქტიურად, არამედ ვიზუალურადაც. მართალია, ავტომანქანების მოძრაობა პროსპექტზე გახდა გაცილებით უფრო მოხერხებული, შესაძლებელია გაუჩერებელიც სრბოლა. მაგრამ, კარგია ეს?

მე, პირადად, მგონია, რომ რუსთაველის პროსპექტმა ბევრ რამეში დაკარგა თავისი უზადო მშვენიება. ისედაც გაზრდილი სატრანსპორტო მოძრაობა გადაიქცა უწყვეტ, შეუწყრებელი ზეგავად. ამჟამად ტაქსის მძღოლებიც კი, რომელნიც წინაა: სანაპიროს აჯობინებდნენ, პროსპექტზე გამოდიან. იმის მაგივრად, რომ ყველა ხერხითა და საშუალებით განგვეტვირთა, ეს ქუჩა გადავატყციეთ თითქმის ჩქაროსნულ მაგისტრალად. ამბობენ, რომ ასევეა ორგანიზებული, მაგალითად, გორკის ქუჩა მოსკოვში, მაგრამ მე არ დავიღლები იმის მტკიცებით და გამოთვლით, რომ რუსთაველის პროსპექტი თბილისისათვის, ეს სრულიად სხვა რამ არის, ვიდრე გორკის ქუჩა მოსკოვისათვის. უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, რომ თბილისისათვის რუსთაველის პროსპექტი იგეგვა, რაც მოსკოვისათვის წვითელი მოედანი, ხოლო წითელ მოედანზე ხომ არ დაქვრიან მანქანები შეუქნიშნების გარეშე ამ მოედანზე საერთოდ მანქანებს არ ატარებენ, და ეს, — სწორია. უფრო მეტის თქმაც შეიძლება. მე წარმომიდგენია, რომც გადავაქციეთ თბილისად რუსთაველის პროსპექტი ფეხით მოსარულეთა ქუჩად, თბილისის ეს არ ეყოფა. აუცილებელია პროსპექტის განივი განვითარება. არსებობს საქართველოს სახელწიფო მუზეუმის რეკონსტრუქციის ძალიან საინტერესო პრო-

ექტი, რომელშიც ავტორმა, არქიტექტორმა ვ. ჭურთიშვილმა განხილავს რა თავის დროზე თ. კალანდარიშვილის მიერ წამოყენებულ იდეა, მიადრწო შეტად სასულიერო და ღირს-შესანიშნავ შედეგებს. კეცხეველის ქუჩა გადაქცეულია რუსთაველის პროსპექტის საფეხმავლო ვიბედ, პარალელურ მოედნად. აქ იქმნება მუზეუმების ერთგვარი ცენტრი, რომელიც კომუნარების ბაღთან ერთად წარმოადგენს შეტად თავისებურსა და ორიგინალურ ურთიერთდაკავშირებულ მოედნების სისტემას, გახსნილ მტკვრის აუზისაკენ.

თბილისის ახალი მოედნის შექმნა სასტუმრო „ივერიის“ წინ, კიდევ უფრო გაამდიდრებს რუსთაველის პროსპექტს.

X. შირქისანი. მართალი გითხროთ, რუსთაველის პროსპექტზე სიერნობის დროს მეც ვიგრძობ რაღაც უხერხულობა, უსიამოვნება. ასეთი შეგრძნება არასოდეს არ შეიძინა მანამდე, თუმცა, მაღალია ღმერთს, ამ შესანიშნავ ქუჩაზე მრავალჯერის მისიერინა. ბოლოს მივხვდი, რით იყო გამოწვეული ეს უკმარობის გრძობა. მანქანების გაუთავებელია. უწყვეტმა და მუუჩრებელმა ნაკადმა შესამჩნევად დაუკარგა რუსთაველის პროსპექტს ინტიმურობა, განუმეორებელი ემხი და თუ გნებავთ, სიმყუდროვე. მანქანების რაოდენობის ინტენსიურ ზრდას, რა თქმა უნდა, ჩვევ ვერ დავამუსრულებთ, მაგრამ ძალიან ფრთხილად უნდა მივხედო ცენტრალურ, მნიშვნელოვან ქუჩებს. მე თვალნათლივ ვხედავ, რომ რუსთაველის პროსპექტზე შექმნილია რამდენიმე, თავისთავად ძალიან საინტერესო გადასასვლელმა, ბევრი რამ დაუკარგა ამ უსამაშეს ქუჩას, თითქმის დაიკაფეს იგი ქალაქზე გზატკეცილის დონეზე. ყოველ შემთხვევაში, ვრევაში დიდი სიფრთხილე გვამართებს ცენტრალურ ქუჩებზე გადასასვლების მოწყობისას, რათა არ გავუმეოროთ ჩვენი ქართველი მეგობრების შეცდომები.

ს. სხმელაშვილი. დღევანდელ საუბარში ძალიან მომიწონა პროფესორ მიხეილ გრიგორის ძე ბარხნიის აზრი იმის შესახებ, რომ თანამედროვე არქიტექტორებმა კარგად უნდა შეივინონ ქალაქმშენებლური დისტანცია, ქალაქმშენებლური აქტიურობის განსაზღვრულობა და, რაც მთავარია, ქალაქმშენებლური თავმეკავება, რომ არ ჩავაშვროთ ყველა თავისუფალი ადგილი, დადგოვით სივრცეები, როგორც ქალაქისათვის, ისე მივამავლო ხურთომილდროებისთვის. პრაქტიკულად ეს ყოველთვის არ ხერხდება, მაგრამ ყველა ქალაქის დიდი არქიტექტორების ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანაა, — გაუძლინ დროისა და დამკვეთის დაწოლას. ყველაფერი უნდა გავეთდეს იმისთვის, რომ დატოვოთ ქალაქის მნიშვნელოვანი ადგილები და რისი აზრებაც დღეს არ შეგვიძლია, უზანდერძოთ ასაშენებლად ჩვენ მოზაგალ თაობას.

სწორედ ამ ასპექტში უნდა გადავხედოთ თბილისის ცენტრის განაშენიანებას და კერძოდ, რუსთაველის პროსპექტსაც. სასიხარულოა, რომ ასე დელიკატურადაა მორგებული რელიეფზე სასტუმრო „ივერიის“ ბრწყინვალე შენობა. ასევე თვითმყოფადი და ერთ თბილიანობა გადაწყვეტილი ცენტრალური ტელეგრაფის ახალი შენობა, რომელიც დიდი ტაქტიკა და არქიტექტურული სიფრთხილით მოესადაგა მუშობელ ნაგებობებს მარცხნიდანაც და მარჯვნიდანაც. განსაკუთრებით უნდა აღვინიშნო ამ შენობათა მართებული დამოკიდებულება

როგორც რუსთაველის პროსპექტის, ასევე მტკვრის ბაჟიენის მიმართ. ამავე დროს, ძალიან დიდი სიფრთხილე გვამართებს რუსთაველის პროსპექტის შემდგომი განაშენიანებისას. მთლიანად ვეთანხმები თბილისის მთავარ არქიტექტორს ნოდარ მაგლობლიშვილს, რომ რუსთაველის პროსპექტზე შექმნილმა მიწისქვეშა გადასასვლელებმა ფეხითგადავალთობის, ბევრი რამ და დაუკარგეს ამ შესანიშნავ ქუჩას. ამიტომ, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, განაშენიანებისადმი მსოლოდ ძალიან დიდი სიფრთხილის გამოჩენა საწინდარია იმისა, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ, ჩვენს მევე მოსული ოსტატი გააგრძელებს საღაზრს და თავისი შემოქმედებითი მუშაობით შემცდეს ქალაქის იმას, რაზედაც ამჟამად ოცნებაც კი არ შეგვიძლია.

მ. შირქისანი. მე ვფიქრობ, რომ მომავალში რუსთაველის პროსპექტის მიწისქვეშა გადასასვლები ჩაერთვებათ ქალაქის მიწისქვეშა ურბანიტიკის საერთო სისტემაში და შეიქმნება მეტად მნიშვნელოვანი არე. ჩვენმა თბილისელმა კოლეგებმა გვარჩვენეს ძალზე საინტერესო წინადადებები რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე ძველი შენობების მრავალრიცხოვანი სარდაფების ათვისების თაობაზე. ასეთივე საინტერესო პროექტია მცხეთის პლატოზე მიწისქვეშა ნაგებობების შექმნა. ალბათ საჭიროა, რომ ყველა ეს წინადადება ატარებდეს კომპლექსურ ხასიათს, ე. ი. მოიცავდეს თეილ ცენტრის რეკონსტრუქციის ყველა ასპექტს.

ი. ნიშლუშვილი. ცენტრის სტრუქტურა სხვადასხვაიანად ვითარდება. მინდა ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ თბილისის ცენტრს ტემპარატივად შეტად ძლიერი ოსტორიული საფუძველი გააჩნია. გამოყვეითლად არსებობს ორი ხაზი ან მიმართულება, (იგულისხმება რუსთაველისა და პლესანოვის პროსპექტები — 5. 8.) და ევკვარეშეა, რომ ქალაქის მთავარი ცენტრიც ამ მიმართულებით განვითარდება. ვფიქრობ, სწორად და ტაქტიანად მიდის რუსთაველის პროსპექტის განაშენიანება ახალი ნაგებობებით, ჩვენ ვნახეთ თბილისის ახალი უნივერსიტეტისა და თეატრის კომპლექსი, რომელიც ძალიან მოხედნილად შეერწყა ამ ქუჩას, ვნახეთ ფილარმონია, ცენტრალური ტელეგრაფის ახალი შენობა. ყველა ეს ნაგებობა აგრძელებს შენობათა ის რეკონსტრუქციულ რიცხ, რომელიც ამავე ნენეს რუსთაველის პროსპექტს. შესაძლოა, რომ ყველას ამ ნაგებობათაგან არ გააჩნია საკმარისი არე ან სივრცე, მაგრამ ამაშიც ხომ თავისებური სპეციფიკაა და ეს სპეციფიკა, ალბათ, დაკლები უნდა იქნას. საქმე იმაშია, რომ ასეთი კონცენტრირებული ხაზი ქალაქის ცხოვრებისათვის ერთად ხელსაყრელია, იგი ჰქმნის მდიდარ გარემოს, რაც მეტად არსებითია და ასეთი ვითარება ყველანაირად მისასაღებელია.



რუსთაველის პროსპექტს ძალიან გაამდიდრებს მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განივი განვითარება: კეცხოველის ქუჩა, მუზეუმების კომპლექსი; ძნეუპობისა და გრიბინების ქუჩები; კომუნარების ბაღი; კოლმეურნეობის ბაღი; კოლმეურნეობის მოედანი და ბოლოს, ახალი რუსთაველის მოედნის ანსამბლი, — ყველაფერი ეს შეკმნის თბილისის მთავარი ქუჩის განახლებულ იერს. ალბათ, მართებულია ის აზრიც,



რომ მიწისქვეშა გადასასვლელები შემდგომი ჩაერთვებიან მიწისქვეშა ურბანისტიკის ფართოდ განვითარებულ სისტემაში, რაც კიდევ უფრო გაამშვენებს ქალაქის მთავარ პროსპექტს.

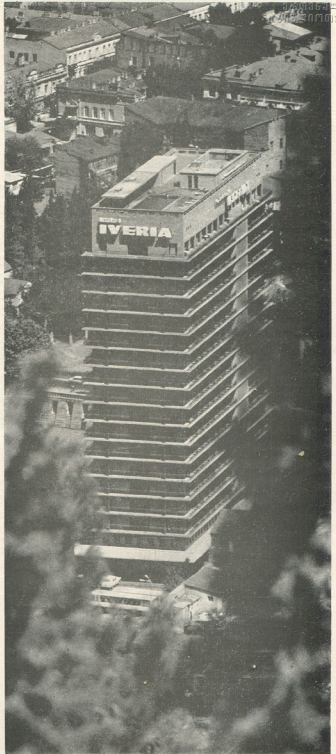
ქალაქის სახმ და საზოგადოებრივ ნაგებობათა ხასიათი განაშენიანებაში

თბილისი ოდიტან ითვლებოდა, და მე ვფიქრობ, ინერციით დღევანდლამდე ითვლება ლამაზ ქალაქად. მაგრამ, ვიყით გულწრფელნი, ლამაზია პირველ რიგში ძველი ქალაქი: მდინარე მტკვრის ვიწრობები, მეტეხის პლატო, ცხოველხატული განაშენიანება მდინარეზე გადმოფენილი აივნებით, ნარიყალას ციხე-სიმაგრე, რუსთაველის პროსპექტი. თნელია ლამაზი ქალაქი შვარქვა საბურთალოს, დიდმის ან ნავთულის საცხოვრებელ რაიონებს. და, რა თქმა უნდა, ცალკეულ, შესანიშნავად გადაწყვეტილ საზოგადოებრივ შენობებს არ ძალუძთ შეალამაზონ საერთო უბირი ფონი. სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ მსოფლიოს მრავალი მსხვილი ქალაქის ახალშენები, აგრეთვე, მეტად უბირ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, მაგრამ, ხომ არსებობს ბრწყინვალე მაგალითებიც. მოვიგონოთ თუნდაც ვილნიუსის საცხოვრებელი რაიონი ლაზდინია.

ალბათ საკამათო არ არის, — ყოველ ქალაქს, და ამჯერად მე მხედველობაში მქვს თბილისი, უნდა შემოვუნახოთ საუკუნეებით შექმნილი, დამახასიათებელი იერი. ყველა ნაგებობა, განსაკუთრებით კი საზოგადოებრივი შენობა, თავისი ხასიათით, მხატვრული სახით, უნდა, იყოს თბილისური. ეს არ არის ლიტონი სიტყვა. ქალაქს თავისი სახე შერჩება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ოპტიმალურად იქნება გათვალისწინებული გარემო ლანდშაფტი, რელიეფი, განაშენიანების ადგილების თავისებურებანი, მრავალსაკუნოვანი არქიტექტურული ტრადიციები. ხომ შესძლეს ჩვენმა წინაპრებმა საოცარი ოსტატობით მშენებლობისთვის უძხილესი ფერდობების ათვისება. დააკვირდით, რა ცხოველხატულად, რაციონალურად, ბოლოს და ბოლოს, ლამაზადაა განაშენიანებული ძველ ქალაქში მთის ციცაბო კალთები; განუძოვრებელი, ქემმარიტად, თბილისური მეტეხის პლატო, ბორცვი, რომელსაც აგვირგვინებს უსადი ოსტატობით მორგებული ციტადელის კედლები და ა. შ. დაწმუნებული ვარ, რომ სწორედ ასე უნდა მიმდინარეობდეს მშენებლობა.

სახელდობრ ასე, თბილისურადაა აგებული სასტუმრო „ივერია“. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ პირველადაა, როდესაც თბილისის თანამედროვე ცენტრი კვლავ გამოვიდა მდინარის აუზისაკენ, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ძველი თბილისისათვის. რელიეფისა და გარემო სივრცის შესანიშნავი გაგებითაა აშენებული სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის კომპლექსი, რესტორნები „არაგვი“ და „მარაბდა“, ავტოსადგური, გადასასვლელი კოლმეურნეობის მოედანზე, მუზეუმი დია ცის ქვეშ და კიდევ რამდენიმე, სამუშაოროდ, არც ისე ბევრი შენობა. მეტად საინტერესოა ჩვენი სტუმრების აზრი ამ საკითხზე.

წ. ზნაქოშვილი, ჩემთვის ფრიალ მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თბილისში ვიყავი ენაწვლეობის პერიოდში და ამ



სასტუმრო „ივერია“

დროიდან დამჩნა საოცრად ნათელი, შთამბეჭდავი მოგონებანი. ოცდაათი წლის მანძილზე სათუთად ვინახავდი ამ მოგონებებს და ახლა, როდესაც კვლავ ვეწვიე თბილისს, უკვე როგორც არქიტექტორი, უნდა გამოიტყუდეთ, ჩემი შთაბეჭდილებანი არ შეცვლილა. თბილისი მშენიერი, თავისებური ქალაქია. ამიერკავკასიის სამივე რესპუბლიკის დედაქალაქებში, რომლებზედაც დღეს ჩვენ ვმსჯელობთ, არ გვანან ერთმანეთს, ყოველ მათგანს აქვს საკუთარი ბუნებრივი გარემო, ჰავა და

ისტორია, რომლებმაც თავისი დადი დასაყვეს ამ ქალაქებს და მისხალხებულა, რომ ყოველი მათგანი ვითარდება თავისე-ბურად იმ ბუნებრივ და ისტორიული ფაქტორების საფუძველზე, რომლებიც გაანია.

სამივე ქალაქში შექმნილია მრავალპლანიანი არქიტექტურა და იგრძობა ბუნების გარემოცვა. ასეთი კავშირი ბუნებასთან ყოველთვის დარჩება და სწორედ ეს აქმნის ამ ქალაქების უდიდეს პოტენციურ სიმდიდრეს. თბილისი და ბაქო ძალიან მდიდარია ისტორიული საფუძვლით, ერევანი ნაკლებად. ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება დასტოვეს იმ შესანიშნავ-მა პროექტებმა, რომლებიც ჩვენი ვნახეთ თბილისის არქიტექტურულ სახელოსნოებში და რომლებმაც დამუშავებული იყო თბილისის ცენტრალური ზონის ისტორიული ნაწილი. ძველი ქალაქი თბილისში, ისევე როგორც ბაქოში, უნიკალური მოვლენაა და საბჭოთა კავშირში ბადალი არ ჰყავს. ვფიქრობ, რომ ქალაქის ეს რაიონები განსაკუთრებით დიდ როლს ასრულებენ მოქალაქეთა ფსიქოლოგიაში, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი არიან, როგორც სამუშეუო კოლექტია, რომელსაც საკუნეების მანძილზე დიდი გამოჩრევეთ ავროვებენ. ამიტომ ამ ისტორიული გარემოს დაცვას უდიდესი დაფასება უნდა ჰქონდეს და ყოველმხრივ უნდა შევუწყოთ ხელი არქიტექტურის, რომლებიც მუშაობენ ქალაქის ამ სფეროს შენარჩუნება-განვითარებისათვის.

მე ვფიქრობ, რომ თუ ძველი ქალაქის განაშენიანება მიძიმე მიმდინარეობაშია, ამორტიზებულია, მაინც უნდა ყველა დიდი ვინაობით მისი აღდგენისათვის. უნდა შეინარჩონთ ისეთივე მიზანდასახულობა, როგორსაც იჩენენ ქართული არქიტექტორები, რათა დავუტოვოთ ჩვენი შთამომავლობას წარმოდგენა ძველ ქალაქზე. გარდა ამის, ეს ნაკადილი უსანიშნავად შეიძლება გამოყენებულ იქნას. როგორც ტურისტული ცენტრი. იგი გაიცლებით უფრო მრავალდ მიიზიდავს სტუმრებს, ვინემ სტანდარტული სასტუმროები, რომლებშიც ნალეზად იგრძობა ჩვენი ქვეყნის არმატი, ჩვენი ხალხის თავისებურება.

ვუბნუნდები რა შესანიშნავ პროექტებს, რომლებიც თბილისის სახელოსნოებში ვნახეთ, მინდა ვუსურვო თბილისელების და თბილისის ყველა სტუმარს ამ პროექტების განხორციელება რაც შეიძლება მოკლე დროში. ეს კიდევ უფრო ახალგაზრდებს ქალაქის მხატვრულ სახეს და შექმნის განუყოფრებელ თავისებურებას.

ბ. მონმასისანი. ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ამორტიკაციის უდიდეს ქალაქებში, საზოგადოებრივ შენობათა ტიპებისა და ფორმების განსაზღვრულობა მეტად დამახასიათებელი მოვლენა იყო. მხოლოდ რამდენიმე ამ შენობათაგანი იყო განთავსებული ქალაქშენებლური რეგულირების წესების საფუძველზე. უმრავლესობა კი სტიქიურად განლაგდა. ამ მხრივ ზოგიერთი თანამედროვე შენობაც სცოდაც. მაგალითად, ერევანში 75 ათას მაყურებელზე გათვალისწინებული სტადიონი „რასდანი“ გახდა საცობი საზოგადოებრივი ტრანსპორტის სისტემაში, რაც გამოიწვევლია ამ ნაგებობის არასწორი განლაგებით მდინარე რასდანის დასვენების ზონაში, ამ ზონის მაგისტრალისა და ენშიაძინის გზატკეცილის გადაკვეთაზე. რაც მთავარია, არსად ჩანს შექმნილი სატრანსპორტო სი-

ნელებების ლიკვიდაციის გზები. სტადიონის ფორმალურმა განლაგებამ ბუნებრივ ამფითეატრში და ამისთანა გამოყენებისთვის ობიექტური საფუძვლების უქონლობამ, ბაქოში-წორებელი ზიანი მიაცენა მდინარე რასდანის ხეობის ცხოველხატულ მასშტაბურობას. სტადიონს შოაკლდა ეს უკანასკნელი, ფორმალურად ჩაფიქრებული ღრსებაც, აქ დაიბარგა ნათავსების ხარისხის ძირითადი კრიტერიუმები. ასეთივე საშიშროებას იწვევს სპორტის სახალხის განლაგება ერევანში. გარდა იმისა, რომ სატრანსპორტო სისტემა უკმარისდაა გადაწყვეტილი, დიდად სავალალოა, რომ ეს საკმაოდ მოზრდილი და ძვირადღირებული ნაგებობა სოლობრებულია ქალაქის ცენტრალური ნაწილისგან და ვერ მიიღებს მონაწილეობას ახალი არქიტექტურული ანსამბლის ფორმირებაში.

სატრანსპორტო და ფუნქციონალთა სისტემის გადაწყვეტის სიძნელეები წარმოიშვა ბაქოშიც, სადაც ცენტრალური კომიტეტის ახალი შენობა განალაგეს საფეოისტრუქციო რაიონის ცენტრში, ვიწრო ქუჩების ზონაში, სადაც ქუჩების სისტემა განსაზღვრულია არსებული მრავალანართულიანი სახლებით. ასევე უსისტემოდ და ზონირების გაუთვალისწინებლად განლაგებული ქალაქოზისა და პოლიტანათლების შენობები ერევანში, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის შენობა ბაქოში, ადმინისტრაციული დაწესებულებანი ბარეკამუტაინის ქუჩაზე ერევანში და სხვა.*

ნ. ასლიშვი. ქალაქის ჩამოყალიბებულ პარონიულ გარემოში ახალი ელემენტის შეყვანა ყოველთვის სიფრთხილეს მოითხოვს მრავალი მოულოდნელობის გამო. ამ შემთხვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მასშტაბურობის, რიგის, არსებულ განაშენიანებასთან შეთავსების საკითხებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ზმონაში მოშენეი ვართ უტაქტო დამოკიდებულები-სა არსებულ არქიტექტურულ და ბუნებრივ გარემოსთან.

ბაქოს მშენებლობის პრაქტიკაში უკანასკნელ წლებში გვხვდება შემთხვევები, როდესაც საზოგადოებრივი ნაგებობე-ში ხანდახან დომინანტებად იჭრებიან არსებულ, ჩამოყალიბებულ განაშენიანებაში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ახალი შენობა, რომელიც რკინიგზის ძველ კომპლექსს — თბილისის სადგური მიავსებს. ამით გადაისხვა ყველა მასნი არქიტექტურულ-მხატვრული ანსამბლის შექმნისა ქალაქის ამ რაიონში. ბევრი შეცდომაა ბაქოს სხვა საზოგადოებრივ შენობათა განლაგებაში, მაგალითად: ლენინის სახ. სახალე, აზი-ზბოგაის სახ. თეატრი, ორტაქშენის შენობა. სასტუმრო „ტურისტია“ და სხვა.

ლ. მაიმონიშვი. ამორტიკაციის რესპუბლიკების სამივე დედაქალაქში უნდა იყოს მისწრაფება ანსამბლური გადაწყვეტილებად. ვფიქრობ, რომ ამ ქალაქებში მთავრობის სახლები სამუდამოდ გადაიქცნენ ცენტრალური ანსამბლების მთავარ შენობებად. თუ ბაქოს მთავრობის სახლი, თავისი იური-

* უნდა ითქვას, რომ ჩვენმა პატივცემულმა სტუმარმა სომხეთიდან, ძალან მკარადა გააჩინოვა საზოგადოებრივი ნაგებობების განლაგება ერევანში და ბაქოში და სრულებით არ შეგუბო თბილისის რე დავიშვილებთ ამით თავს, ეს იყო სტუმრის თავაზიანობა მას-პინძლების მიმართ, თორემ, თბილისშიც მრავალდა გვაქვს ამგვარი დაწლებები.

უფრო უახლოვდება სასახლის ნაგებობას, თბილისისა და ერევანის მთავრობის სახლები თავისი ტექტონიკითა და მეტყველებაში ერთი უფრო ლოგიკურად და შიამბეჭდავად გვევლინება. სამივე ქალაქში 30-იან წლებში ჩვენ შემოგვლავაფეს ანსამბლური გადაწყვეტის შესანიშნავი მაგალითი და ამას მართებული გამოყენება სჭირდება. ამჟამად სხვა ფორმებს ეხმარობს, კომპონიციაც სხვაგვარია, მაგრამ საბჭოთა არქიტექტურის უმდიდრესი გამოცდილებაც არ უნდა დავივიწყოთ. მაგალითად, ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქების ცენტრალური ნაწილების გადაწყვეტაში, მე პირადად, მთავარ ამოცანად ვთვლი სართულიანობის გაზრდას, ქალაქის მასშტაბის გაზრდას, მაღალი შენობების შექმნას. აქ გვხვდება განვითარების სხვადასხვა ტენდენციები. ამიტომ არ არას მთლად სასამართლო იმის დანახვა, როდესაც მთის მწვერვალზე გამოჩნდება პირიორხტალური, აშკარად დამძიმებული მოცულობა. ასეთი შენობა არღვევს მთელ მასშტაბურობას. ზოგი რამ ამის მსგავსი, სამუხარად, თბილისშიც ენახე. ასე მუშაობა არ შეიძლება. ჩვენი წინაპრები, როდესაც ჰქმნიდნენ საუცხოო ანსამბლებს, ცდილობდნენ მათ შერწყმას და მორგებას რელიეფთან და რელიეფზე, ხოლო თუ ბორცვზე განვითარდებოდა პირიორხტალურ შენობას, გამოდის, რომ ეს ნაგებობა დღას მთაზე და ოცნებობს ბარზე. იკარგება მასშტაბურობა.

ს. პნტასმინი. ჩემს გამოსვლაში ცოტა სხვაგვარად მინდა გაავაშუქო საზოგადოებრივი ცენტრის პრობლემა ჩვენი რესპუბლიკის მაგალითზე. ამიტომ, თავს ნებას მივიცემ გაავაყოთ მსგავსი ექსკურსი.

ამ ახლო წარსულში ერევანი მეფის რუსეთის ერთ-ერთი უახლოესი, საკუთრივ ქალაქი იყო, შილაანად მოკლებული გამოვლენილი ცენტრულ საუკუნელებს. ასეთი ქალაქების საზოგადოებრივი ცენტრები საბაზრო მოედნის ირგვლივ, საეკლესიო რიგების, ადმინისტრაციული და საცხოვრებელი სახლების ჯგუფების განთავსებით იქმნებოდა. ასეთი ქალაქების სტრუქტურა იმდენად აშკარაა, რომ ისინი თავისი ქალაქმშენებლური პრინციპებით არაფრით განსხვავდებიან ადრინდელი ტიპის ქალაქებისაგან, რომლებიც რუსეთმა საპრსეთის უღლისაგან განთავისუფლა.

ერევანს, ექვსჯარეშეა, გააჩნდა ურარტუს ციხესიმაგრეთა სისტემით შექმნილი უძველესი ქალაქმშენებლური სტრუქტურა. მაგრამ ამ სისტემაზე არ დატოვა იმდროინდელი ქალაქის ხელშეახსები კონსტრუქციები და მომავალ საუკუნეებში არ შემოინახა.

ერევანისაგან განსხვავებით, დიდი ოქტომბრის რევოლუციის დასაწყისისათვის ისეთ ქალაქებს, როგორიცაა თბილისი და ბაქო, გააჩნდა უკვე კარგად ფორმირებული ქალაქმშენებლური სტრუქტურა, ორგანიზებული საზოგადოებრივი ცენტრით. ეს სისტემები განვითარდა შემდგომ წლებში და, ბოლოს, გადაიქცა თანამედროვე ქალაქმშენებლურ ორგანიზმად.

აუცილებელია აგრეთვე აღინიშნოს ის გარემოება, რომ სომხები, დაკარგეს რა სახელმწიფოებრიობა, ანვითარებდნენ თავის ერთგულ კულტურას ჯერ თბილისში, ხოლო შემდეგ ბაქოსა და მოსკოვშიც. ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ სხუენებულ ქალაქებში არსებობდა მაღალორგანიზებული

ქალაქური კულტურა. გარდა ამისა, სომხები ანვითარებდნენ თავიანთ ერთგულ კულტურას ერვოპის მთელ რიგ ქალაქებში, ისეთებში, როგორიცაა კონსტანტინოპოლი, რადგანაც ერევანი მაშინ დედაქალაქი კი არ გახლდათ, არამედ უბირი, პატარა საკუთრივ ქალაქი, რომელშიც განვითარების არავითარი პირობა არ არსებობდა.

მხოლოდ დიდი ოქტომბრის რევოლუციის და სომხეთის სოციალისტური რესპუბლიკის შექმნის შემდეგ დაიწყო ერევანმა განვითარება და რომ დაეფუძვარა ის დანახლისი, რომელიც განიცადა სომეხმა ხალხმა შუა საუკუნეების ეპოქაში, უნდა შეგვეხსნა რაღაც ერთგული ლეგენდა, რომლის საფუძველზე ავაშენებდით არა მხოლოდ დანახლებას, საცხოვრებელ სივრცეს, არამედ ახალ ქალაქს.

ასეთი ლეგენდა შექმნა აკადემიკოსმა თამანიანმა, რომელმაც გაუთითაანა ერთი ლედიოთი არარატის ორი მთა და სუვანი. არარატის კალთებზე ცხოვრობდნენ ჩვენი წინაპრები და სწორედ ამ არარატ-სუვანის სიმბოლურ ღერძზე განლაგდა ერევანი. ამრიგად, ქალაქის სტრუქტურაში ბიბლიურის მთის ჩართვა, სიმბოლური ღერძის თანხვედრა პლანეტის ჩრდილოეთ-სამხრეთის გეოგრაფიულ ღერძთან, მოგვეღწინა როგორც შემკრები ასპექტი სომხეთა განვანტების მთელ დედაქალაქში.

ქალაქის სისტემაში ერთგული რელიკვიების შევრებამ, ერთგული საზოგადოებრივი ცენტრის შექმნამ ერევანი საერთო-ერთგული კულტურის ცენტრად აქცია. აქ გვაქვს საზოგადოებრივი ცენტრის საერთო-ერთგული კულტურის ცენტრად გადაზრდის შეტად საინტერესო მაგალითი.

ბ. სხმელაშვილი. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე საბჭოთა არქიტექტურაში წარმოიშვა ერთგვარი გადახრა, დაიწყო უძველესი ტრადიციების მოგონება, მაგრამ საკმაოდ ზერეულდ. სასიხარულოა, რომ ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში, რომლებსაც აქვთ ესოდენ მდიდარი ერთგული მემკვიდრეობა, უბრალოდ არ არსებობს ეს პრინციპი, ეს ღრუობა წარსულის არქიტექტურულ ტრადიციებში, და უღიდავი გამყოფილი ველოცავ ამ საშურ თავდაჭერას ჩემ კოლეგებს.

ბ. ასარისი. ქალაქის ცენტრში დიდი საზოგადოებრივი ნაგებობის განლაგებისას, აუცილებლად უნდა ვიხელმძღვანელოთ კარგი ანდაზით: „შვიდჯერ გაზომე და ერთხელ მოქურო“; რათა ჩვენი ქალაქები ერთმანეთს არ დაემსგავსონ. ყველას მინდა ვუთხრო მთლწვეები ჩვენ ძნელსა და კეთილშობილურ საქმეში, მინდა გამოვთქვა სურვილი, რომ ჩვენი შენობები ტემპორიტად აღმასებდნენ ქალაქებს, ისევე, როგორც მათ აღმასებს ის ბუნებრივი გარემო, რომელშიც ეს ქალაქებია განლაგებული.



თათბირი დამთავრდა... რა თქმა უნდა, ბევრი რამ კიდევ დარჩა საკამათოდ და პრობლემური. ან კი რომელ თათბირის ძალეში ყველა პრობლემის გადაჭრა? მაგრამ ბევრი ამ გაიკრკვა, მრავალ საკითხზე გამოითქვა ერთსულოვანი აზრი. ამ მნიშვნელოვანი ფორუმის რეზიუმედ მინდა მოვიყვანო რეკომენდაციები, რომლებსაც ხელი მოაწერეს საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის არქიტექტორთა კავშირებმა,

აგრეთვე სსრკ არქიტექტორთა კავშირის სასოფადობებრივი შენობებისა და ნაგებობების კომისიამ.

რამონდნდამსმმმ

ამიერკავკასიის რესპუბლიკების არქიტექტორთა კავშირების თათბირისა თემაზე: „სასოფადობებრივ ნაგებობათა როლი ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების ცენტრის ფორმირებაში“.

რესპუბლიკათაშორის თათბირი თემაზე „სასოფადობებრივ ნაგებობათა როლი ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების ცენტრის ფორმირებაში“ შესდგა 20-22 აპრილს 1978 წ. ქ. თბილისში. ამ თათბირზე მიიღეს მონაწილეობა თბილისის, ერევნის, ბაქოს არქიტექტურულმა სასოფადობებამ და წაყვანი საპროექტ ინსტიტუტების სპეციალისტებმა, სსრკ არქიტექტორთა კავშირის სასოფადობებრივი შენობებისა და ნაგებობების კომისიის წევრებმა და აგრეთვე მოწვეულმა სპეციალისტებმა: კიევიდან, მინსკიდან, აშშაბადიდან, ტაშკენტიდან და რივიდან.

თათბირის მონაწილეებმა განიხილეს სასოფადობებრივ შენობათა არქიტექტურის განვითარების მრავალი საკითხი, იმსჯელეს ამ ნაგებობათა მნიშვნელობაზე, ადგილზე და როლზე ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების განაშენიანების სისტემაში და ცენტრის ფორმირებაში.

აღინშნა, რომ უკანასკნელ წლებში სასოფადობებრივ ნაგებობათა პროექტირებაში და მშენებლობაში აშკარად შეიმჩნევა პროგრესული ტენდენცია — სასოფადობებრივ ნაგებობათა არქიტექტურა გადაწყდეს მჭიდრო კავშირში საერთო ქალაქმშენებლურ იდეასთან, გაერგო არსებულ და პერსპექტიულ განაშენიანებასთან კომპლექსში, და, ამასთან ერთად, ყოველი ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული დამახასიათებელი სახის შენარჩუნებით.

თათბირის მონაწილეთა გამოცვლებში ხაზგასმით აღინშინებოდა, რომ ქალაქების ანსამბლების ფორმირებისათვის განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობები არსებობს სასოფადობებრივ ცენტრებში. ამიტომ ამ ცენტრის გვერდებში და განაშენიანებაში აუცილებლად გასათვალისწინებელია მომავალი არქიტექტურულ-გვერდებით და ესთეტიკური განვითარების შესაძლებლობა. აღინშნა, რომ ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქებში მშენებლობის პრაქტიკაში აქვს ადგილი სასოფადობებრივ შენობათა აღმართვის შემთხვევებს მოუფიქრებლად შერეულ ნაკვეთებზე, კომპლექსურობისა და განვითარების პერსპექტივების გაუთვალისწინებლად (სასტუმრო „ტურისტის“ შენობა ბაქოში, ფოსტის ახალი შენობა ერევანში და სხვა).

ქალაქის სისტემაში წარმატებით განლაგებულ და მოცულობით-სივრცობრივად კარგად გადაწყვეტილ სასოფადობებრივ შენობათა რიცხვს შესაძლებელია მიველოდნო: ქ. თბილისში — სასტუმრო „ივერია“, ატოსდაგური, სახელმწიფო ფილარმონიის საკონცერტო დრამათა, ცენტრალური ტელეკრაფი და სხვა; ქ. ერევანში — კინოთეატრი „რუსეთი“, სომხეთის სახეგების სახლი, ახალგაზრდობის სასახლე, აეროპორტი, კომიტასის სახელობის კამერული და კლასიკური მუსიკის სახლი; ბაქოში — მთავრობის სახლი, მეცნიერებათა აკადემიის კომპლექსი, ლენინის სახელობის სასახლე და სხვა.

თათბირის მონაწილეთა აზრით, ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების ცენტრების განაშენიანებაში მსხვილი სასოფადობებრივ შენობების როლის განსაკუთრებით გამოვლენისათვის ამ შენობათა არქიტექტურის სრულყოფისათვის, წაყვანი ქალაქმშენებლური ანსამბლების დახვეწისათვის, საჭიროა შემდეგ ღონისძიებათა ჩატარება:

1. სამეცნიერო პროგნოზირების საფუძველზე განისაზღვროს ცენტრული განლაგებულ სასოფადობებრივ ნაგებობათა ნომენკლატურა და ადგილმდებარეობა;
2. შედგენილ იქნას სასოფადობებრივ შენობათა განთავსების ხუთწლიანი გეგმები მრავალფუნქციური სასოფადობებრივი ცენტრების ორგანიზაციის შესაძლებლობის გათვალისწინებით;
3. სასოფადობებრივ შენობათა პროექტების შედგენამდე დანერგულ იქნას მთელი კომპლექსის (ანსამბლის) დაპროექტების სტადია;
4. დამკვიდრდეს ფრთხილი დამოკიდებულება ქალაქების ციურფსი მიწების მიმართ, დარეზერვირებულ იქნას სათანადო ტერიტორიები პერსპექტივაში, მათზე მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური ანსამბლების შექმნისათვის;
5. უფრო ფართოდ იქნას გამოყენებული ისტორიული და არქიტექტურული ძეგლები სასოფადობებრივი დანიშნულების დაწესებულებათა განთავსებისათვის;
6. დამუშავდეს სოციალურ-კულტურული მომსახურების (განსაკუთრებით ახალგაზრდობისათვის) ახალი ფორმები, რათა განიტვიტონ საერთო საქალაქო მნიშვნელობის უნიკალური კულტურულ-სამაყურებლო დაწყებულებანი, რომელნიც, როგორც წესი, ქალაქების ცენტრებშია განლაგებული;
7. ეთხოვოს საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის არქიტექტორთა კავშირების გამგებებს მიმართონ ზემდგომ ორგანოს, რათა გადაწყდეს საკითხი მასიური ტიპის სასოფადობებრივ შენობათა მშენებლობისათვის ერთიანი დახვეწის დანიშნვის შესახებ;
8. უფრო ხშირად ჩატარდეს სხვადასხვა დანიშნულების სასოფადობებრივ შენობათა პროექტების განხილვა-კონსურსები;
9. უფრო ფართოდ განვითარდეს იმ არქიტექტურისაზე ევლერებიც კვალიფიკაციის ასამდლებული სემინარები, რომელნიც მუშაობენ სასოფადობებრივი დანიშნულებათა შენობების დაპროექტების დარგში.
10. 1972 — 1980 წლებში ჩატარდეს საკავშირო თათბირი თემაზე: „სასოფადობებრივ შენობათა როლი ქალაქის ანსამბლების ფორმირებაში“, დაინტერესებულ სახელმწიფოებრივ ორგანიზაციებთან მონაწილეობით.

თათბირის მონაწილეებმა გამოთქვეს აზრი, რომ სასოფადობებრივ ნაგებობათა პროექტირებისა და მშენებლობის პრობლემისადმი მხოლოდ კომპლექსურსა და ყოველმხრივ ინდვიდობას ძალეს უზრუნველყოფს ამიერკავკასიის რესპუბლიკათა დედაქალაქების ცენტრალური ბირთვის განაშენიანების ოპტიმალური არქიტექტურული სახე.

და ბოლოს, თათბირის მონაწილეებმა დიდი მადლობა გამოუცხადეს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობას, ქალაქ თბილისის პარტიულსა და საბჭოთა ორგანოებს თათბირის მომზადებისათვის და იმ დანახარებისთვის, რაც საჭირო იყო თათბირის წარმატებით ჩასატარებლად.

ალექსი მაჭავარიანის შემოქმედება

ლადო ღონაძე

პარტიული საბჭოთა კომპოზიტორების მეორე თაობის სახელოვანმა წარმომადგენელმა ალექსი მაჭავარიანმა თავიდანვე, უკვე შემოქმედებითი გზის დასაწყისში დამკვიდრა საკუთარი ადგილი ქართულ მუსიკაში. მისმა პირველმა ოპუსებმა ერთბაშად მიიპყრეს როგორც პროფესიული წრების, ისე ფართო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება. ალ. მაჭავარიანის შემოქმედებითი ბიოგრაფია მშ.იან წლების დამლვიდან იწყება. იგი მოღვაწეობის სარბიელზე გამოვიდა ქართული საბჭოთა მუსიკის პირველი აღმავლობის წლებში — როცა შეიქმნა პირველი ქართული ბალეტი („მთების გული“), საფუძველი ჩაეყარა ქართულ პროგრამულ სიმფონიზმს („განდევნილი“, „წვიადაური“), დაიწერა პირველი ქართული საბჭოთა ოპერები, საფორტეპიანო პიესები და რომანსები. საკმაოდ ფართოა და მრავალმხრივი ა. მაჭავარიანის შემოქმედების თემატური არე და მხატვრული სახეების წრე. ყოველ ქეშმარიტ ხელოვანს თავისი გზა და საკუთარი ხელწერა აქვს. შემოქმედებით სარბიელზე გამოვლდისთანავე ა. მაჭავარიანმა შემოიტანა ქართულ მუსიკაში მხატვრული სახეების ახალი საწყარო, რომელიც ვაფართოვდა თანამედროვე ქართული მუსიკის გამომსახველობის ფარგლებში. ერთი მხრივ, მის მუსიკას მსჭვალავს ფსიქოლოგიური პრობლემბატია ესონდელ დამახასიათებელი მისი ლირიკულ-დრამატული უანრის ქმნილებებისათვის, მეორე მხრივ, მოკლაქეობრივი შემართება და პათოსი. ალ. მაჭავარიანის შემოქმედების ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას პატრიოტიზმი შეადგენს, სამშობლოს თემას მიუძღვნა მან სხვადასხვა უანრის მრავალი ნაწარმოები. ეს თემა როგორც ერთ-ერთი იდეური ლეიტმოტივი მკვეთრი ზოლივით გასდევს კომპოზიტორის მთელ შემოქმედებას.

ფრიად მნიშვნელოვანია ალ. მაჭავარიანის დამსახურება ქართული მუსიკალური ხელოვნების წინაშე. მან თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში — შექმნიდა მან უანრის ორი სიმფონია, სიმფონიური ოპერა „გმირის სიკვდილზე“, უეტრტიურა „ხალხის რჩეული“, საფორტეპიანო და სავოლინო კონცერტები. ახალი სიტყვა სიტყვა ქართული ვოკალური ლირიკის უეტროში. დასაბამი მისცა ქართულ „მუსიკალურ შექპირიანას“ (ბალეტი „ოტელი“), შექმნა პატრიოტული ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“, შესანიშნავი საგუნდო ბალადა „არჩენა“, უადრესად ეფეტტური და დინამიური სავოლინო პიესა „დოლორი“. რამდენიმე საინტერესო ნაწარმოები შემატა დღემდე ჩამორჩენილ ისეთ უანრს, როგორცაა ქართული საფორტეპიანო მუსიკა („ზორუმი“, „ბაზალეთის ტბა“, „სხავეჯო პიესები“ და სხვ.), გაამდიდრა ვიას ფონდი ქართულ მუსიკაში („ხუთი მონოლოგი“).

ალ. მაჭავარიანი რომანტიკული ბუნების ხელოვანია. შინაგანი მგზნებარება და დიდი ვნებათა დღვა მსჭვალავს მთელ მის შემოქმედებას. ის სთითო და სიცოველთ, რომელიც ა. მაჭავარიანის თითქმის ყველა ნაწარმოებს ახლავს, ფიცხელი და ვნებიანი ტემპერამენტის ანარტიკლია. ა. მაჭავარიანის ნიშის ყველაზე დამახასიათებელი მხარეა დრამატიზებული ლირიკა. ლირიკული და დრამატულ ელემენტების ორგანული შერწყმა ანუ თავისებური ლირიკული დრამატიზმი მის მუსიკას მგზნებარე რომანტიკულ ელფერს აძლევს. ალ. მაჭავარიანს ცხოვრებისეული პრიციპების მძაფრი შეგრძნება აქვს. ყოველი მისი ქმნილება დიდი ემოციური ძაბვით არის დამუტტული. ყველა მის ნაწარმოებში ჩვენ გვესმის სიცოცხლის ძარღვის ფტქიკვა, ცხოვრების მშღვაბრა გამოძახილი.

ალ. მაჭავარიანის შემოქმედებამ ახალი ეფერება შესქინა ქართულ მუსიკალურ მეტყველებას. მისი მუსიკალური ენის მრავალ-

1 უეტრტიურა „მუშული მუხასა“, ოერა „დღა და შვილი“, ვოკალურ-სიმფონიური ოპერა გმირის სიკვდილზე, უეტრტიურა „ხალხის რჩეული“, ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“, საგუნდო ბალადა „ბაზალეთის ტბა“, რომანსები ვარ დაიდარდო დღდაო“, „სტიყო მზეთა შის სახეო“ და სხვ.

2 საწუხაროდ, დღემდე არ დღუწეია სენერი ცხოვრება ოკერა „პამელტა“, ბალეტი „ეფფისტიკაოსნა“.

ელმენტი თავის მხარის გამოსახვითი საშუალებებით, თითქოს რომანტიკული სკოლის ტექნიკურ არსებობად მომდინარეობს. ჩვენ შედეგად მათ ვაჩვენებთ და აღმტრებულად ვაჩვენებთ, დიდი როლი სინკაური რიგების, სეკენციის ხერხის კარგი მაგარაა, თუმცის ვარაიული ტრანსპორტაციის მეთოდი და სხვ. მაგრამ აღ. მაკავარიანის „რომანტიზმი“ ლიტერატურულ წარმოშობის რიგია. მისი საავე ქართველი ხალხის შინაგან ბუნებას და ეროვნულ ტემპერამენტს უნდა ვეძიოთ. იგი უდავოდ ქართული ხალხური ფენტაზის წარმოებად მომდინარეობს. ამისოდ იგი კომპოზიტორის ნების, მისი შემოქმედებითი ბუნების არა მარტო ინდივიდუალური თვისებია, არამედ ეროვნული თავისებურებაც.

ჩვენ ხაზი ვავუსეთ ა. მაკავარიანის მუსიკის რომანტიკულ ბუნებას, ამავე დროს იგი რამდენ თანამედროვე ხელოვანია თავისი იდეური და სტილისტური რიყინობით. მთელი მისი შემოქმედება თანამედროვე ცხოვრების აქტიური სულითა და სიციცისის ინტენსიური შეგრძნებით არის გამსჭვალული. მასში ღრმად არის ნაგრძნობი და გაღმრთებული ჩვენი ეთნის როგორც მდიდარება და პათოსი, ისე მისი ფიზიკა და მეტაფიზიკაობა.

აღ. მაკავარიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი სახეების პოლიარსავე, მძაფრი ფსიქოლოგიური კონტრასტები, მახვილი ანტიუმიზმის განსახიერება. იგი ხშირად პირდაპირ და უშუალოდ უპირისპირებს ერთმანეთს უკიდრველ განწყობილებებს, კიდრველი უკიდრველ „რეაგირებს“ ელემენტური სვეტილი დაბნეულ და, იღუკარე, კარგაშე ფერებით გაბარწინებულ მუსიკალურ სახეებს. ეს უფერადი ფსიქოლოგიური კონტრასტები მისი ნიჭის რომანტიკულ ბუნებაზე მეტყველებენ და მის მუსიკას ანიჭებენ წონასწორობა მოკლებულ, შინაგან მოუსვენარ ხასიათს.

აღ. მაკავარიანის შემოქმედება ეროვნული მუსიკალური სტილის განუმეორებელ ბეჭედს ატარებს. როგორც მეტყველების საერთო ხასიათი, ისე ინტონაციური კოლორები მისი უკველი ნაწარმოებში მეტყველია ნაციონალურია და რაც ფრად დასავსებელია, არ არის შემოხილი მისი ტრადიციული. აღსანიშნავია აღ. მაკავარიანის შემოქმედების ფარგო ინტონაციური საფუძველი. იგი თავის კომპოზიციებში არ იფარგლება საქართველოს მხოლოდ ერთი კუთხის ინტონაციით, ერთნარი მხატვრული დამკრებლობით აიყენებს როგორც ამოხსნულ, ისე დახვეული საქართველოს სინდერებს. გარდა ამისა, მნიშობელი მუსიკალური ფულკლორთან იგი დაჯავშინებულია როგორც სოფლური, ისე ქალაქური მუსიკის სახით. ხშირად ეს ირი ინტონაციური ნაკადი ბუნებრივად არის შერწყმული მის ქმნილებებში. რაც მთავარია, აღ. მაკავარიანი არასოდეს არ ეწევა ფულკლორის ფორგრაფირებას, მის პასიურ რეპროდუქციას. იგი ხალხურ მუსიკალურ მასალას უკველთვის ინდივიდუალური გარზრების აძლევს. ხალხური ინტონაცია გარზრადების მალე საფერზეა აუვანილი. მაგრამ ა. მაკავარიანის შემოქმედებაში არა მარტო ეროვნულ-ხალხური ტრადიციების ძალა იგრძნობა. მისი შემოქმედება სინთეზთან თავისი ბუნებით. იგი ერთი იმ ატორთაგანია, რომელიც ესწარფვის ეროვნული და ზოგადეროვნული ელემენტების ორგანულ შერწყმას. კომპოზიტორს კარგად ესის, რომ ამ სინთეზს გარშემო შექმნებულა ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარება. ამ მხრივ ა. მაკავარიანი აგრძობებს და აწივითებს „ქართული ევროპეიზმი“ იმ დიად ტრადიციას, რომელიც უ. ფალიაშვილმა დაამკურთხა ქართულ მუსიკაში, საერთოდ, თავისი შემოქმედებით იგი საგრძნობლად ავარტოებს ეროვნული მუსიკალური სტილის საზღვრებს და ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც ჩვენი ეთნის შესატყვისი ხელოვნების გამოხატულ ხერხებს ეძებს და ნაციონალური მუსიკალური სკოლის საფუძვლებს თავიდავე ამდებებს თანამედროვე მუსიკის უდიდესი მონაწივენი. აღ. მაკავარიანმა შემოიტანა და დანერგა ქართულ მუსიკაში მრეც საუკუნის დიდოსტატების, საბჭოთა მუსიკის გამოჩენილი კლასიკოსების ს. პროკოფიევის და დ. შოსტაკოვიჩის ტრადიციები.

მან თავის შემოქმედებაში პარმონილად შეაზავა და ერთ მთლიანობაში წარმოადგინა ეროვნული ტრადიციისადმი ერთგულებად და თანამედროვეობის მახული გარნობა.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს აღ. მაკავარიანის ნაწარმოები რიტმული სიხვედრე. მახული იმპულსური რიტმი არის გამსჭვალული მრავალი მისი ქმნილება. კომპოზიტორი დიდ გამოხატულებს აძლავს ანიჭებს რიტმულ საწყისს. რიტმი მის მუსიკაში მოძრაობის დინამიკაშია მოკრავ ფაქტორად ვკველირება. მრავალი მისი ნაწარმოების შინაგანი პულსაცია და ემოციური დინამია უშთავრებად რიტმულ ნერვების აქტივობით არის განპირობებული. მტკადალ დახასიათებელია, რომ კომპოზიტორი უზადა იყენებს ქართული მხატვრულ ცეცხლს — ხორფის სიმეგრეულ რიტმს. ამ ცეცხლს ცეცხლოვან რიტმთან არის დაჯავშინებული მისი შემოქმედების მრავალი დინამიკური ფერცეცხლი.

მტკად საინტერესო იყო აღ. მაკავარიანის შემოქმედების მხატვრული ნახევარი. უკვე ადრეულ პერიოდში შექმნა მან დიდი მხატვრული ძალის ნაწარმოებები — საფორტეპიანო პიესა „ხორფი“, საფორტეპიანო კონცერტი, რომანსები და სხვა, რომლებშიაც ნათლად ჩანს ახალაზრად ატორის სატოარი დაშოუკიდებელი ხედვა, მხატვრულ საშუალებათა განახლებიანი მისწრაება. კომპოზიტორის მოსულერგრძნება, ინდივიდუალური ხელწერა, ესთეტიკური მრწამსი, თითქმის პირველივე რქებში უკალიდება.

დღემდე დიდი პოსულობითი სარგებლობა მხრეაღლ ტემპერამენტით აღახვე, უადრესად დინამიკური საფორტეპიანო პიესა „ხორფი“ (1940). კომპოზიტორის ელვავე მუსიკალურმა ნემა პირველად აქ გამოაშუა. ხორფში ძველი ქართული მხატვრული ცეცხლი, რიტმულიც მთელი სიძლიერით და სიმკვეთრით აღიბეჭდება ქართველი ხალხის მამაცობა, მისი შეუზავარი ვეჯავიკური სული. მთელი პიესა გამსჭვალულია უადრესად თავისებური რიტმით, მოტორული დინამიკით, უწყვეტი ტაქტური მოძრაობა (მთავარი თემის ოსტინატური ფიგურა) მასში მონაცვლეობს მღერად ლარიკული ეპოსი დიონან. „ხორფში“ ზოგიერთი თავისებურებითი შემეფევი დამახასიათებელი ვახდა მოსიზიგორის შემოქმედებისათვის — მახვილი რიტმი, სრწავთვითი მეტაფორა დინამია, სტრეფიკური განვითარება, ქრომატიზმის ელმენტების შეტრა ხალხურ დიტონიკაში.

აღ. მაკავარიანის პირველი პერიოდის ცენტრალური ნაწარმოებია საფორტეპიანო კონცერტი (1943), რომელიც ვაფორტეპიანო პიესათვის მისთვის იზიდავს მეტყველი ცემოვანი, რომანტიკული მგზნებარებით. კონცერტის დრამატუკული ურალიდება იქცეს პოლარული საწყისების — მოტორულ-დინამიკური რიტმების დარბარად-რეაქციულ ლარიკულ-პოეტურ მხატვრულ სახეებში. კონცერტის მუსიკა მხმნელი იზიდავს მეტყველი გამოხატული რელიეფური თემპოზში, განვითარების მშოფოვანი, გატაცებულ ხასიათით. ცეცხლის განვითარების თითქმის მთელ მანძილზე მუსიკას მშვეალეს მახული იმპულსური რიტმი (ხშირად სინკოპური), მძაფრი პარმონიული ენა (მიღრკილება დისონანსური კომპლექსებისგან), ქრომატიკის ელმენტები, კლონ-ტონალური მერყეობა. კონცერტში ნათლად ჩანს მაკავარიანისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია — ლარიკული საწყისის თანდათანობით დრამატიკაცია, რომელიც ცხადად მეტყველებს მისი მუსიკის რომანტიკულ ბუნებაზე.

ამავე დროს, კონტრასტების მაქსიმალური გამახვილება, მოტორ-ლიტონანტური რიტმის დიდი როლი, თანამედროვე ვერადობას ანიჭებს ნაწარმოებს.

ა. მაკავარიანის საფორტეპიანო კონცერტი არ შეიძლება სავსებით მიმწერებულ ნაწარმოებად ჩაითვალოს. იგი კომპოზიტორისტილისტური ძიების პერიოდში შექმნა. მიუხედავად იმისა, რომ კონცერტის ცალკული ნაწილებს შორის იგრძნობა ინტონაციურ-თემპოტური და ემოციური კავშირი, ნაწარმოებს მაინც აღსანიშნავი მხატვრული და ნაწილობრივ სტილისტური მითლიანობა. კონცერტის თავისებურად არის შეთავსებული ინდივიდუალური ხელწერის მავითი ნიშნები და სხვადასხვა ვაღენის ცეცხლი.

საფორტეპიანო კონცერტი ა. მაკავარიანის პირველი დიდი ფორმის ნაწარმოებია, რომელიც მთელი რიგი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით აგრძობებს კომპოზიტორის ადრედებულ ნაწარმოებებს („ხორფი“, სეტეცე, უფერადი „უშული მუხმას“) ხას, მეორე მხრივ, ნიდავს უშედეგად მისი შემოქმედებითი სიწველი პერიოდის ქმნილებებს, განსაკუთრებით შესანიშნავ საფორტეპიანო

3 სახეების პოლიარსაც აღ. მაკავარიანის შემოქმედებაში რამდენიმე მავაჯონებს შეთანისებურ ფსიქოლოგიურ კონტრასტებს (ფლორესტანი, ეგზეზიური).



კონცერტს. კონცერტის ინტონაციურ-სტილისტური საფუძველი დრამა ეროვნულია. შემოქმედებითი ათვისების გზით კონცერტში ინდივიდუალურ ელემტს იქნეს ხალხური ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერა, «ნეტავ ვაგო მე და შენ», ცნობილი მხედრული ცეკვა ხორხში და სხვა. კილო-პარზონული წყობაც, რომელიც ტონალობაა სუვენურად და ტაქტუალ დაპოვებულია ეყრდნობა, კონცერტის ეროვნულ თავისებურებაზე მტკიცეა.

შესავალი ტაქტიკულად კონცერტს იპირბოძა მხნელების უფრადლებას მწიფეებითი ხასიათის მძაფრი რეინტაგული ფრანუხით. ალერგოს როგორც პირველ ისე მეორე თემას წმინდა ლირიკული ხასიათი აქვს და ერთმანეთს ენათესავება ემოციური ტონუსით, მინორული წყობით, ხალხური წარმოშობით. შთაფარი თემა (გ — ეოლური) ინტონაციურად უმჯავაა პოპულარულ ხალხურ ლირიკულ სიმღერას («ნეტავ ვაგო»). იგი ფართოდ გაშლილ ტალღებად ეფინება ჭრ ფორტიპიანოს, შემდეგ ორკესტრში გადასვლით, უფრო რელიეფურ ხსენს იღებს. არანაკლებ მიმზიდველია დრმა სცენაინა ლირიზმით აღსავსე მეორე თემა (ბ — დორიული), რომელიც კონცერტის კომპოზიტორის ეყუფინს, მაგრამ თავისი ხასიათით და ტალღით ფანდურული ტიპის კულტურის სიმღერას მსჯავნებს. ალერგოს როგორც ლირიკული თემა ექსპოზიციის ფარგლებში შემაჯდმა და დრამატიკაიის განიცდის, ეს უმთავრესად მახვილი შეგრევიით რიტმის საშუალებით ხდება (დამუშავებული). ძალზე მერყეულ და დაძაბული ღებდა ტონალური გავგაც, ალერგოს ყველაზე შთამბეჭდავ ეპიზოდს წარმოადგენს დამუშავების ცენტრალური ნაკვეთი — რიტმულ დინამიკით აღსავსე საფორტესიანო კადენცია, რომელიც ტექნიკურ-ფორტესიულ ოსტინტაა შეზავებულია ექვიდენტს ემოციურ დაძაბულობასთან. კადენციაში მტკიცე თავისებურადაა სინთეზირებული მეორე, ლირიკული თემის ინტონაციები და ხორუმის ოსტინტური ხუროთმოძღვრება რიტმი. აქ კომპოზიტორი მხატვრული ხასის საოცარი გარდასახვის მავალობის გავაძლევს. ძირეული ტრანსფორმაციის შედეგად ლირიკულ-პატრიულური იეკმა დინამიკურად მტერიკულ ცეკვად გარდაიქმნება. ხორუმის რტმული ნაკადი შეუწყვეტლად მზარდ დაძაბულობით მონუმენტურ ეფრადობას აღწევს ფორტიპიანოა და მთლილი ორკესტრის ერთობლივ მხოვნებაში. კადენცია ალერგოს ყველაზე დინამიკური ეპიზოდია და არსებითად მის ბრწყინვალე კულმინაციას წარმოადგენს, მაქსიმალურად შემოკლებულ რატირბას დასკვნითი ხასიათი აქვს. აქ შთაფარი თემა (მეორე თემა ხასებითი დინამიკულია) პოპულარულ ტალღებად ეფინება როიალს და ფართო ტექსტურით გადმოიშობა.

მანველი პოეტური შთაფრებით არის დაწერილი კონცერტის მეორე ნაწილი ანდანტე. მასში დიდი მხატვრული ძალით გამოვიდინდა კომპოზიტორის ლირიკული ნიჭი, მისი პოეტური ბუნება. კონცერტის ამ ნაწილში მუსიკალური გამომხატვლობის შთაფარ საშუალებას ფორტიპიანოს კატილენა წარმოადგენს. ორკესტრი კი მარტაკო თანხლებს ფუნქციას ასრულებს. ოღან რანამენტირებულ ლირიკულ-ელეგური მგლოდა ალტების რწინავი თანხლების ფონზე ისე შეიგრძნობა, როგორც პოეტური ნოქტიურნი — სიყვარულის მომხიბვლები სიღერა.4 დრმა სიუატირ განცდილებული სტედიანი მგლოდა (ა — ეოლური) თავისი ინტონაციური მიმოქცეებით ხალხურ ნანს უახლოვდება.5 დიდი ფერადობენა შეაქვს მის წუნარ მოძრაობაში სხვადასხვა კილოთა შეზავებას, ეოლური კილოს კალიბრირებას. სულ სხვაა შუა ნაწილი — თავისი ენერჯიული, აქტიური სინკოპური რიტმით, პათეტური დიჯიზიმლობით არჯვევს ანდანტეს რომანტიკულ მეუდრობას და უფრო სონატურ ალერგოს მძლავრი ხორუმის ეპიზოდს ენაგრებდა, შესამებ ნაწილში შთაფარი მგლოდა ცეკვა ახალი ტონუსით გვევლინება. აქ იგი უფრო ენერჯიულად და ექსპრესიულად ეფერს, ბოლოს კი მუსიკა კვლავ იზინდება და ნელ-ნელა ქრება.

კონცერტს ამთავრებს სამ თემაზე აგებული ფინალი (რონდო სონატა) — აღსავსე სრავაცი, ენერჯიით, მოტიკურულ რიტმით სრავად ასეთია დრამულ-სტეტიკული ხასიათის შთაფარი თემა: (სილ-მინორი), რომელიც მრავალჯერს მერადება და თავისი ხანგასმული კვარტატულობით მეტად ერთფეროვან შთაბეჭდილებას სტავებს. შემაჯავრი-მოტიკურ მოძრაობას გუნს უღიანებს ლირიკული კატილენა მეორე თემის ხასით (რე-მინორი). თავისი ემოციური ტონუსით და ნაწილობრივ ინტონაციურად იგი პირველ ალერგოს შთაფარ თემას უახლოვდება, მაგრამ კატილენური მგლოდაის მანც ეპიზოდური ადგილი უჩიარებს ფინალის სრავ ტოკატურ მოძრაობაში. მესამე თემაც კვლავ რიტმულ ნაწუნს აძლიერებს თავისი ცეკვადობით და სქემატური კვარტატული რიტმით თუ კონცერტის პირველ ნაწილში რიტმი მუსიკალური გამომხატვლობის შთაფარ ძალას წარმოადგენს, ფინალიში იგი მოკლებულია ამ თემისგან და უზარმაზო მოტიკურ-მტერიკული ფუნქციის ასრულებას სავრობად, ფინალი მარტანობლად ჩამორჩება ცალკის წინა ნაწილგს და ტოკატურ-მოტიკურულ მოძრაობის სტრატორით ანდლებს მხატვრული შემოქმედების ძალას. აღ. მაკავარიანის საფორტესიანო კონცერტი არ არის ამ ენარის პირველი ნიმუში ქართულ მუსიკაში, მაგრამ თავისი მხატვრული ღირებულებით იგი აჭარბებს ბარჩილებს მანამდე შექმნილ ამ ენარის ყველა ნიმუშს გვეწინა. ამიტომ შემთავებითი არ არის, რომ ან წელი წინათ შექმნილი ეს ნაწარმოები დღესაც რეიტრატურაშია და საქართველოს ფარგლებს გარეთაც არა ერთხელ შესრულებულია (გდრ-ის ქაუქაძეში, პარიზში და სხვ.).

ქართული ვოკალური ლირიკის სამავალიო მონაპოვარია აღ. მაკავარიანის ადრინდელი რომანსები: „არ დაიდარო დღეაო“ და „შენ საქართველოს დედოფლობა დაგშენდებოდა“, რომელიც მან სამამული ომის წლებში შექმნა. კომპოზიტორის ლირიკულმა ნიჭმა, მისმა რომანტიკულმა ბუნებამ მართი მკაფიო გამოვლინება მოკვ. სამამული ომის წლებში საყოველთაო აღიარება ხვდა წიალად გლეხობის შესანიშნავ ლექსს „არ დაიდარო დღეაო“. მასში დიდი მხატვრული ძალით და ოსტინტით არის გამოვლილნი ახმაგარება ჭარისკაცის გამოხიზობვა დღესმალს. ეს არის ლექსი სამამული ომის ფონტანზე გამრავლად დაღუპულ უცნაო ქართველ ჭარისკაცზე. დღეისა და სამშობლოსათვის თავდადებულ შვილის თემა სავ. მალ ცნობილია ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში. სრავად ამ თემას უძღვნა აღ. მაკავარიანმა სამამული ომის წლებში თავისი ორი ნაწარმოები — ოპერა „დღეა და შვილი“ და რომანსი — სიმღერა „არ დაიდარო დღეაო“. რომანსში პატრიოტული თემა ლირიკულ-დრამატულ ტონებშია განსახიერებული. აღ. მაკავარიანს რომანსი პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ორგანული შერწყმის მკაფიო ნიმუშია. ხალხური პოეზიის გავლენით დაწერილ ც. ლორთქიფანი დრამად პატრიოტულ ლექსს კომპოზიტორმა ასეთივე შესაკვეთის ხალხური მუსიკალური ფორმა მოუხანა. თავისი ენარობიერი და სტილისტური ნიშნებით სიმღერა-რომანსი „არ დაიდარო დღეაო“ ხალხურ ნანს უახლოვდება.6 მან ენერჯიულად ინტონაციური სტედიანი, სტიტიფიური აკორდები, კანფანგები, არჯვედი ხასიათის თანხლებით, კილო-ტონალური წყობით. (ა — ეოლური). რომანსის შუა ნაწილში უარჩება და ნაღლიანი ლირიკული მგლოდა მღვდლავრ დაძაბულ ხასიათს იღებს და ბოლოს დრამატულ კულმინაციას აღწევს. რომანსის ნაღლიანი კოლიტორის შეგრძნებას აძლიერებს მინორულ კილოთა მონაცვლობა (ეოლური, დორიული, გადარბა ძ — ფრიგიული). აღ. მაკავარიანმა არაერთი ნაწარმოები შექმნა პატრიოტულ თემაზე, მაგრამ მარტო ერთი რომანსი — „არ დაიდარო დღეაო“ რომ დაწერა, ამითაც ძვირახას წვედებს შეიტავდა ქართულ პატრიოტულ მუსიკალურ ლიტერატურაში.

სულ სხვაა თავისი პოეტური ჩანაფიქრით და შესრულებით რომანსი „შენ საქართველოს დედოფლობა დაგშენდებოდა“ (ტექსტი ი. ნინეშვილის). იგი რომანტიკული განწყობილებით არის შთავონებული და ქალის სილამაზისა და მშვენიერების ამლოგიას წარმოადგენს.

4 უნდა აღინიშნოს, რომ აღ. მაკავარიანმა თავისი ციკლური კომპოზიციების ნელი ნაწილებით (საფორტესიანო კონცერტი, სიმფონია, სავიოლური კონცერტი და სხვა) ქართული რომანტიკული კატილენის შესანიშნავი ნიმუშები შექმნა.

5 ამ მგლოდის ვარიანტი საფუძველად დაელო კომპოზიტორის იმავე პერიოდში შექმნილ ცნობილ რომანსს „არ დაიდარო დღეაო“.

6 უნდა აღინიშნოს, რომ მანს ენარის გამოყენება პატრიოტულ ტონებშია გადმოსაცემად თავიდანვე ახსიალებდა ქართულ ვოკალურ ლირიკას: მ. ბალანჩივაძის რომანსი „ნანა“, ზ. ფალიაშვილის რომანსი „ნანა შეილო“ და სხვ.



გარდა დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულებისა, ალ. მაკავარიანს რომანებს სხვა მნიშვნელობაც აქვს. მათში კომპოზიტორის ინდივიდუალური ხელწერის ზოგიერთი არსებითი ნიშანი უკლებლივა.

ალ. მაკავარიანის შემოქმედებითი ნიჭი მთელი სისრულითა და სიღრმით იმის შემდეგაც წლებში გამოვლიდა. ეს პერიოდი (1944—1956) განსაკუთრებით ნაყოფიერი და მრავალმხრივი იყო მის შემოქმედებაში. კომპოზიტორი გვევლინება უკვე სასებით მომწოდებელად და დარწმუნებულ ოსტატად, რომელსაც შეუძლებია უნარი გადაჭრის დიდი და დამოუკიდებელი მხატვრული ამოცანები. სულ არამდინერ წლები მამჩნევ იგი ზედიზედ ქმნის თვალსაჩინო ნაწარმოებებს, რომლებიც ნაოულ წარმოადგენს ვაკალებს ა. მაკავარიანის შემოქმედებითი ევოლუციის აღმავალ ხაზზე, მის მრავალმხრივ მხატვრულ ინტერესებზე. მათში შევევლით და დასრულებული სხვით გამოვლინდა მისი სტილის ძირითადი თავისებურებანი, მკაფიოდ გამოვლინდა მისი შემოქმედების ორი სხვადასხვა სტილის ტრიალი ხაზი: ერთი მხრივ, რომანტიკული პათოსით და ექსპრესიული ლავანჯ ქმნილებები (სიმფონია, სიმფონიური პოემა, სავიონიო კონცერტო, ბალად, „ბახალეთის ტბა“, რომანსები). მეორე მხრივ, სიცოცხლის ხალხით და სილამით გასქცეული კომპოზიციები, რომლებშია ვაშრული ან ეპიური ნაწივია გააბატონებული (ორატორია „ჩემი ვანობლის დღე“, უფერტიუმა „ახალის რჩეული“, გუნდები), საგონიშნულად ფართოდება კომპოზიტორის შემოქმედების იდეური და ემოციური პიროვნება, რომლებიც მისი მხატვრული ინტერესების სფეროა. ეს იყო არა მარტო ა. მაკავარიანის შემოქმედების, არამედ მთელი ქართული საბჭოთა მუსიკის მეორე, უფრო მშლადი და მავლობის ხანა, როცა ქართულმა მუსიკამ დიდი შემართების ძალა და ენერჯია გამოაღვინა და წარმოსდგა ჩვენს წინაშე მთელ თავის მრავალფეროვან გამოვლინებაში. აღორძინებას ეკუთვნის მუსიკალური ხელკავების თითქმის ყველა დარგი და ქვე-მარტადე კლასიკური მნიშვნელობის ნიმუშების ქმნის. ეს პერიოდი და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სიმფონიური ვარსის განვითარებაში. იგი დიდ განახლებას განიცდის — ფართოვდება მისი სტილისტური დიაპაზონი. თავის დროზე, ჩვენ შემოხვევა გვეკონდა ადვილნიშა, რომ საქრედილი წლები მამჩნევ ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში მხოლოდ ორი შტო განვითარდა: ეპიური და ვარსული სიმფონიები. იმის შემდეგაც წლებში ეს ქართული სიმფონიური მუსიკა „ფსიქოლოგიკაცის“ განიცდის. შემოქმედების ცენტრშია ადამიანის სულიერი დრამა, უკლებლივ ახალი განსწობა — ლირიკული-დრამატული სიმფონიზმი, რომლის ფორმირებასა და განვითარებას საქმეში დიდი დავალი მემუდვის ორ სახელოვან კომპოზიტორს ალ. მაკავარიანს და თ. თაქაიშვილს.

ალ. მაკავარიანის იმის შემდეგში პერიოდის პირველი ნაწარმოებია სიმფონია (1947), რომელიც მოფორმებულია როგორც ლირიკული-დრამატული სტილის ნაწარმოები, თუმცა ამ ენარის ტიპური ნიმუში არ წარმოადგენს. სიმფონიაში საკმაოდ მრავალფეროვანი სახეები აღიბედა. მისი მუსიკა თამაში და მოულოდნელი ფსიქოლოგიური კონტრასტებით არის გაცხველებული. ლირიკული-დრამატული და ტრაგიკული სახეებთან ერთად სიმფონიის მუსიკა შეიცავს აქტიურ-ქმედითი მუსიკის მორტრულ რიტმებს, ელვარე უნარულ სახეებს. სიმფონია მოწმობს ავტორის აზროვნების სიომამებს, სიხლის გრძობას, შემოქმედებითი ინეციტივას. მის დიდ ღირებებს შეადგენს თემატური მასალის რატიფიკაცია და მელოდორი გამოვლილობა. ეს მთი უფრო აღმანიშნავია, რომ მთელი ნაწარმოების მამჩნევ კომპოზიტორი ზუსტად და უყველილად არ იყენებს ფოლკლორული თემებს და ძირითად საკუთარ მუსიკალურ მასალაზე აგებს მთელ ნაწარმოებს. სიმფონია უნარბუნებს იქნარის არა მარტო ნაოულ გამოვლილობით თემებით და სახეებით, არამედ მათი ვალა-განვითარების დიდი პოტენციური შესაძლებლობითაც, დინამიკურბუნული სიმფონიის არა მარტო პირველი ნაწილი სონა. ტრატორ ალტერი, არამედ ციკლის სხვა ნაწილებიც. მასწავლად დაწეებული და შემდეგმავს ასევე მიმდინარე მუსიკის ცხოველ ნაკადი თავისი განვითარების მწვერვალს აღწევს ფინალში, რთ მთელ კომპოზიციას გარკვეულ მიზანდასახულებას და მორბინობას ანიჭებს. ციკლის ყველა ნაწილი არ არის თანაბარი ღირებულების. ვარტეგანი პათოსის მომენტები შეიმჩნევა სიმფონიის პირველ ნაწილში. მხატვრულ შთაბეჭდილებას საგრძნობლად ანელებს ფინალის

შუა ნაწილი, რომელიც ნაკლებად დამოუკიდებელია და რაკვლის ცნობილი „ბოლეროს“ პირდაპირი ვავლენითა დაწერილი სიმფონიის შესანიშნავი ნაწილია ადგილი, რომლის მუსიკა ტრაგიკული მდღეღვარის ღრმად შთაბეჭდედ ვაწყოვლობას წარმოსახავს. მთავარი თემა — ვიოლინის ლირიკული კანტაბლო, რომელიც ა. მაკავარიანის შემოქმედებაში შთაგონების მკაფიო გამოვლინებაა, ტრაგიკული ვაწყოვლობას უქმნის მთელ ადგილი. თავისი განმუდული კვებითი იგი მოვავლენს ზართ ტირლობს და მთქმას, რომელიც მტად აღწევა მუსიკის სამელოდორი მარსის ელდორის აქლებს. თემის ინტონაციური განვითარებაში განსაკუთრებით შთაბეჭდილია ის მომენტი, როდესაც მასში ფუბრი კილოს ელდორში იბრუნება. აქ მთავარი მელოდი, რომელიც ადრე იმპროვიზაციული ტიპის კანტაბლოვს წარმოადგენდა, მასწავ ტრაგიკული რჩიტატურად ამტკველებდა.

სიმფონიის შემდეგ ა. მაკავარიანის შემოქმედებაში ერთ-ერთი მთავარი ადგილი ეკავრს თემის დეიშოში. ნამდვილ პატრიოტული შთაგონებით არის დაწერილი ვაკალური-სიმფონიური პოემა „გმირის სიკვდილზე“ (am-ol 1948). პოემის იდეური არსებ სხის სახელწოდება მიგვანიშნებს. იგი ვაზრბუნულია, როგორც სამამული ომის გმირისადმი მიძღვნილი ქმნილება. ეს იდეა უფრო კონკრეტულ გამოვლინებას იღებს პოემის ეპიგრაფში: — „სამარადის დღეებზე ჩვენს სამშობლოს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობისთვის დედუხულ გმირებს“. ამ გმირე ნაგებობის ერთნაწილიან პოემაში ორი ემოციური სფერო უპირისპირდება ერთმანეთს — ტრაგიკული და ოპტიმისტური. პოემის პირველი ნახევარი წარმოადგენს სახალის ზარს — რაკვებზე, მეორე კი — სამშობლოს სადღეღვინე მიშნს. ამრიგად, პოემის მხატვრული შინაარსი მევერთად გამოხეული ორი მოსავლეთისაგან შედგება — მუსიკალურ-მხატვრული სახეების ორი სხვადასხვა სფერო განსაზღვრავს მის შინაარსს — უადრესად ტრაგიკული ეპიკური მევერთად უპირისპირდება ნაოელი პიშნური იდე. პოემაში კომპოზიტორი მიმართავს მისთვის ჩვეულ ავტოციტრების ხერხს — ნაწარმოების ლიტმოტივის წარმოადგენს მისი ადრინდელი რომანის („შენს საქართველოს დედოფლობა დაგუწობილდა“) მელოდი. შინაწილდებობა, რომ ორვე ემოციური სფეროს ერთობა ინტონაციური ფუტე აქვს. პიშნური ოდის თემა რაკვების თემის მოდოციტრებული ვარიანტია. ფაქტორად პოემა მონოთემატობს პირველს ეპიგრაფს. ერთ მუსიკალური მასალის საფუძველზე კომპოზიტორი დამატრადურად საპირისპირო სახეებს ქმნევს. მუსიკალური მასალის ვალა პოემაში დიდ უსატყობად ხდება. ადვილი არ აქვს დეტალოვანია, ადწირი მიმენტებს, ფსიქოლოგიკაცის ნუენსებს. პოემის პალტრავე მხოლოდ ორი ფერი ჭარბობს — შავი და თეთრი. პოემა არ არის თავისუფალი ხარვეზებისაგან — მას აკლია სტილისტური და კომპოზიციური მთლიანობა. მის შუა ნაწილს და შოსტაკოვიჩის მებუთვი სიმფონიის საგონიშნო ვაკლენე მჩნევა.

პოემის დაკვეთი მონაკვეთში მშლადი კულმინაციის შემდეგ ნაწარმოების ავტორისთვის გუნდი რუსთაველის სიტყვებზე: „სქობს სიცოცხლეს ვაგრძნობსა სიკვდილსა საკლავიანა“.

ყველა პატრიოტულ თემას ეხმარება ალ. მაკავარიანის შემდეგ მომწოდებელი — უფერტიუმა „ახალის რჩეული“ ორატორი: და გუნდობების (1950). ტექსტი არა. აპაშთისა). რომელიც საბჭოთა დეუტეტს მიეძღვნა. „ახალის რჩეული“ ეპიკურ-დრამატული სიმფონია. ზარის ტიპიური ნიმუშია. მისი მუსიკა ჩქვეს სიცოცხლის დიდი სიზარულით და თითქმის სახალისი დეტალოვანობის ელვარე კოლორტულ სურათს წარმოსახავს. უფერტიუმა სახეები ვასნილია ერთნული მუსიკალური მეტყველების ხერხებით. მასში მევერთად გამოვლინებას იღებს ფოლკლორული ნაწილი. იგი მთლიანად დასავლეთი საქართველო — იმერული და ვურული სიმფონიის („მხუბრული“, „მეკრული“, „ორიარა“) ინტონაციებზეა დაფუძნებული. ამ შეგრძნებას აძლევრებს აქტიური მოძრაი ხანი, რომელიც მთელ ნაწარმოებს ვასცხვს. უფერტიუმა ადვილი არ აქვს ფსიქოლოგიური კონტრასტებს, მის თემებს შორის სრული „ერთსულოვნებაა“. მთ.

7 მავარი პოლარბიჯია (რკევი — ჰინი) მოვავონებს ა. პალარბიჯის პირველი სიმფონიის ფინალს.



ლი-უვერტიორა ერთი სულსკეუბითი — ხალხური ენთუზიაზმის გრძობით არის გამსჭვალული, თავისი დაწავლობა სანაწილადანია და გამოირჩევა შუქობრად აბეჭული ფორმით. უვერტიორის ყველა სამ თემას მარტული წყობის რიტმი უდევს საფუძვლად. იგი უვერტიორისი პარტიტურა, სწორად რჩებულ საწყის აიხისა აქ მოძრაობის დინამიკაციის ძირითადი ფუნქცია. უვერტიორის კოლორია საფუძვლიან დადგენილ მუიკურ მუიკურ. მუსიკალიდური კილო ერთიან კოლორს ფუნქს მუიკის მთელი რიგი ფორმები მუსიკალიდური ექსპრესიონალიზმის, მუსიკის მრეჭველ ნაკლის შექმნას და ხალხის ერთიან ოპტიმიზმურ სულსკეუბებას ანახებრიებს ალტერას სწრაფებით, რომელიც მხნე მარტული რიტმი და მავრულ კილოთა მთელი წყე-ბა. შეუჩერებლად სწრაფი, გამაღებელი მუსიკა მთლიანად გამსჭვალულია ელვარე მუსიკური კოლორებით, სიცოცხლის დაუშრტელად ხალხით, „ხალხის რჩეული“ ნამდვილი საღვთსანაწილი უვერტიორა.

აღ. მაჭავარიანის თვალსაჩინო ნაწარმოებია ორატორია „ჩემი საშობლოს დღე“ (1954). კომპოზიტორის შემოქმედებით ნიჭი ახალი ძალით და ელვარე გადამავდა ამ ნაწარმოებში. ორატორიის ძირითადი იდუარის აზრი მის სათაურშივე ჩანს, „ჩემი საშობლოს დღე“ პატრიოტული თემას ეძღვნება. კომპოზიტორის ზეგნას სხამს ქართველი ხალხის შრომისა და გარკას. აღდგენს ბუნების მშვენიერებას, სოფლის ცხოვრების სილამაზეს. ა. მაჭავარიანის ორატორიის იდუარის შთანაფიქრი. მისი მხატვრული სახეების სფერო არ არის ვრცელი და მრავალმხრივი. კომპოზიტორის არ განურჩავებს დიდი ენდუერ კონცეციის შექმნა. ასეთი მასშტაბის ამოცანა, როგორც ეტეობა, არ იღვა მის წინაშე. ა. მაჭავარიანის ორატორია სრულიად თავისუფალი მხატვრ კონფლიქტებისა და დრამატული ენდუერების სიხავეს. მისი ატორია პარპონილად შეიგრძნობს ცხოვრების სინა-მიდგლის. ორატორიის შეიღწეწილიანი ციკლი არ შეიცავს შინაგან კონტრასტებს, განწყობილებათა რთული ნარისხებობას. იგი ასახავს სინამდვილის უკონფლიქტო მხარეებს, ხალხის უფავცხოვრების ფერადოვან სურათებს, მასში ნათელი, მხარაული, უფოთველი განწყობილებები ბატონობს. მაღალი პატრიოტული თემა აქ ძირითადად დაწინაურ და ლირიკულ-ეპიკურად ასახეულია გადაწყვეტბით.

ორატორიის „შემოქმედების დრო“ ძალზე მკვიტა, მასში მხოლოდ ერთი დღის ამბავია გადმოცემული. იგი საბჭოთა ადამიანების ცხოვრების ასახავს „გათენებლად დაღამებამდე“, კომპოზიტორი თავაწინ გადაცემილის ხალხის ერთი დღის ცხოვრებას, შრომას, გაართობას, ზეიშს. ორატორიის მუსიკური უფტიორად ერთი საწყისია განწვადებული — დაუტყობლად ჩქეებს სიხარულის ნაკადი. უნდა აღინიშნოს, რომ ორატორია მოკლებულია რეალური ცხოვრების ერთ კანონზომიერებას — შუქისა და ჩრდილის მონაცვლეობის. სინამდვილის მხოლოდ ერთი კუთხით წარმოსახვა, ერთ-თვევანი „უაღმრესო ოპტიმიზმი“ რამდენადაც აწეულია ორატორიის მხატვრული ზემოქმედების ძალას. ორატორიის ინტონაციური სტილისტური საწყისები დრამა ხალხურია — ერთგული. კომპოზიტორის არც ერთ ნაწარმოებში არ იგრძნობა ისეთი პირდაპირი და უშუალო საოლდეუ ხალხურ-სამხედრო წყარობები, როგორც ორატორიაში. მისი მუსიკა გამსჭვალულია ხალხური რიტმის, პარპონიისა და მეტლის ცოცხალი ნაკადით. კომპოზიტორი ფართოდ სარგებლობს არა მარტო ხალხურ-სამხედრო ინტონაციებით, არამედ ხალხური მუსიკალური ფარებით, ფორმებით, შესრულებების მანერით. ყველა ეს თვისება ორატორიას ანიჭებს განუმეორებელ ერთგულ თვითმყოფადობას. ორატორიის ინტონაციური რთული უზოვრებას დაფუძნებული სქარაველოს სამხედრო და საცეკვაო ინტონაციებზე დაფუძნებული. ესენია ცნობილი შრომის სიმღერა „ოღონა“, სახუმარო სიმღერა „ჩაგუნა“, ერთ ეპიკურულში (V) ქალკური სიმღერის ანარკელი იგრძნობა, ხოლო ორატორიის ფუნალოდ კახური მონიერი სიმღერის—„ჩარკული“ კომპოზიტორი პარპონიასა გამოყენებული. პატრიოტული იდეის კონკრეტისაციის მიზნით კომპოზიტორი იყენებს სიმბოლური ციტრების ხერხსაც — ორატორიის ერთ-ერთ ძირითად ლიტაბრატულ წარმოდგენს ანდრია ურამშვილის საყვედულოდ ცნობილი „სამშობლოს“ მელოდია. ორატორიაში ნათლად ჩანს კომპოზიტორის მიღრეცილებას მხედლი, სანდირბეობის რიტმებისადმი. ამავე დროს, ფართო მდერადობით არის გამსჭვალული ორატორიის არა მარტო ხოლო, არამედ კანონული ექსპრესიები. აღ. მაჭავარიანი კარგად

ვლობს საუდუნო წერის ტექნიკას. გუნდის ფდერობა გამოჩნდება ფორმის სწიქობრით, უფტიორის მოქნილობით და მრავალფეროვნებით. ორატორიის ცალკეულ ნაწილებს კომპოზიტორი აკავშირებს გამკული თემებით — ლიტაბრატული, ესწრაფვის მის გარტონებას და შეკავშირებას, მაგრამ ლიტაბრატული არ განივლიან სიმფონიურ განვიორებას. აღ. მაჭავარიანის ორატორია ემყარება ცალკეული ცნობილების სურათოვანი დაპირისპირების პარპონიას, „ჩემი საშობლოს დღის“ მუსიკას არა მარტო ერთგული ტრადიციები ანაყოფიერებს, მისი მუსიკალური დრამატურგია ნაწილობრივ დ. მუსიკალურის ცნობილი ორატორიის („სიმღერა შექმნე“) მოდელის მიხედვითა შექმნილი. აღსანიშნავია ზოგიერთი შემხვედრი მომენტები: „ბიჭების გუნდი“ (II), „მოგონება“ (V), ფუტა ფუნალოდ (VII). ორატორიაში რამდენადაც ტილისტური მერეუკობა იგრძნობა — შემოიწავა მუსიკისაკის, დორეკის, მუსიკალურის და რუსული მასობრივი სიმღერის გავლენის კვლი, მაგრამ კომპოზიტორი საბოლოოდ ინარჩუნებს თავის საკუთარ ინდივიდუალურ თუ ერთგულ სახეს.

თავისებური ორატორიის ციკლის თანამშედეგობა. თუ პირველ ნაწილში კომპოზიტორი პიუზუფერი ლირიკის ნიშნულს იტლავა, ხოლო მომდევნო ექსპრესიული კოლორატულ ვარაუდს ხედავს, თინაღლი უყრადღებას იპურბს მძღავრი ეპიკური სახეებით, ფართოდ გავშლილი, იმპროპრეტური ხზოვანებით, რთული კომპოზიტორი უფტიორა დატვიტობს.

იმის შემდგომ პერიოდში დიდ წარმატებას მიაღწია ქართული ვოკალურმა ლირიკამ. წლების მანძილზე მასობრივად ეარია პირველ ამაღლობას განიცდიდა, ამის მყოფი დადსებურება აღ. მაჭავარიანის, რ. ლალიას, არ. ჩიმაქიას, რ. ვაზიშვილის და სხვა მოხელისა. აღ. მაჭავარიანის შემოქმედებით დიდი პოეტის შეკავს მისი რომანსებს. თავისი საუკეთესო ვოკალური მინიატურებით კომპოზიტორმა რომანტიკულად ამაღლებული სამყარო შექმნა.

აღ. მაჭავარიანის რომანსებში აისახა როგორც ქართული კლასიკური ისე საბჭოთა პოეტის მხატვრული სახეები. (დ. გურამიშვილი, ნ. ბარათაშვილი, ი. ბუკევაძე, გ. ლორთქიფანიძე, ი. ნონეშვილი და სხვ.). მაღალი პოეტისი სახეურაში შეუყვარო ნ. ბარათაშვილისა და დ. გურამიშვილის პოეტიკის შთავცენული შესანიშნავი რომანსები: „ციხეგრეს“, „სიხვი“, მუთა შუის სახე“ (სამშობლო). ამ რომანსებში დიდი სიუჟეტს და სიწინდელ, მომხიბვლელი პოეტური სიტობა და სინატივია. ორი თემატიკური ხაზი — ლირიკულ-რომანტიკული და პატრიოტული, რომელიც ქერ კიდევ იმდროინდელ რომანსებში გამოიყვანა, ამ პერიოდის რომანსებში ვითარდება. თანამდერევე ქართულ ვოკალურ მუსიკაში ძენლად მოიპოვნება ნაწარმოები, რომელიც თავისი თემატიკური ზემოქმედებით ძალით ქარბობს ამ რომანსებს. უფრო მეტიც, აღ. მაჭავარიანის საუკეთესო რომანსები შეიძლება ახალი ქართული ვოკალური ლირიკის კლასიკური ნიმუშებად მივიჩნიოთ. ამქარადაც კომპოზიტორმა პოეტური გამომხატველობის შესატყვისი მუსიკალური საშუალებები გამოიხატა. მიუხედავად თემატიკური სხვაობისა, ისინი უაღმრესობაან ერთმანეთს, როგორც განწყობილებით, ისე ზოგიერთი სტილისტური ნიშნებით: ციხე ფერს; ელვარიკური ლირიკის ნიმუშა, გამოირჩევა მრავალი სიწინდელი, პატრიოტული, მომხიბვლელი სუდური ელემენტისილიობით. რომანსის ლირიკული კანტატუნა ვითარდება თანხარად მორგად, მორიდერ მიღწინარე თანხლების ფორმ.

მელოდური ხაზის დაღმავალი სექვეციური მოძრაობა, ქრომატიკის ელემენტები, ოქტავატური ხანი, ფრეკული კილო (ქ. ხაზს უსვანდ მუსიკის სეცადი განწყობილებას. რომანსის კულმინაციური წერტილი მოცემულია დრამატუგებულ შუა ნაწილში, სადაც რთულდება პარპონიული ენა (ელტრაციები), მელოდია კარგავს მდერადობას და რეიტატიკულ-მეტუტელებით ხასიათს იღებს. ზომის პერიოდის ციკლად ამლიერებს დასაბულობს.

მესამე ნაწილში კვავდ მშვიდი, ჭკრტებითი განწყობილება აღსდგება.

აღ. მაჭავარიანის სახელი კარგა ხანია გაცხლდა მისი საშობლოს საზღვრებს. დიდი ხელშეწყობის სარბიელეუ კომპოზიტორი, განსაუტრებთი ორმა ნაწარმოებმა გაიყვანა — სავილონი კონცერტოს და ხალხული „ოტლოში“. ა. მაჭავარიანის ნიჭი ხალხის ელვარებით გამოზრწყინდა სავილონი კონცერტო (1952), რომელიც



მის შემოქმედების პირველი მწვერვალია, კონცერტის მუსიკა მკაფიოდ შეტყვევებს კომპოზიტორის არა მარტო ნათელ უტყუარ ნიჭზე, არამედ მის დიდ რომანტიკულ ტემპერამენტზე აღ. მაკავა, რიანის საილონი კონცერტ გააზრებულია როგორც ლირიკულ-დრამატული ნაწარმოები, მაგრამ კონცერტის ემციურ-მხატვრული დაზაზანი ვაცილებული უფრო ფართია და მრავალმხრივი. მიიღილი ციანის განვითარების სქემა შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: პირველ ნაწილში (სონატური ალერგო) შეხავებულია ლირიკულ-ესქილოგოური და ეპიკურ-მხროლი სტილის ელემენტები. მეორე ნაწილში ანდატტ ტრაგიკული ღრისის შესანიშნავი ნიმუშია, ხოლო ტექნიკური ტემპერამენტი დასჯილ ფინალი სახალხო დღესასწაულის კოლორიტულ ვერაულ სანახაობს წარმისასვს. კონცერტის ემოციური ტონი, მისი მხატვრული სახეები გამჟვალუ-ლია შინაგანი პათოსით და დინამიკით, ამასთან კომპოზიტორი ახერ-გებს თავის მღელვარე და მგზნებარე გრძობებს მხატვრულყოფილ მხატვრული ფორმა მიცეს. კონცერტის მუსიკალური ფორმაზე საქა-ოდ ორგანიზებულ და მეიოდორ კონცენტრირებულ ფორმასა ჩა-მოყავიბებული. მისი სტრუქტურა — კლასიკური ხანაწილიანი ე-კოლი, გამოირჩევა მუყობრად და მეიოდორ აგებული ღვარსიურ ფორმით. აღ. მაკავარიანის საილონი კონცერტი ამ დროის სიმ-ფონიურულ ნიმუშებს მიეყუავენება. კონცერტის მუსიკალური დრა-მატიკა გამალო განვითარების პრინციპს ეყუარება. ცილის ყო-ველი ნაწილი საყოთარი, განუფორრებელი ნიშნებით არის აბედუდი-ლი. თითოეული მთავრანსივის კომპოზიტორი სხვადასხვა ფირა-დებს პოულობს. მიუხედავად მრავალფეროვანი მხატვრული სახე-ებისა, კონცერტში მიღწეულია დიდი, შინაგანი მთლიანობა. აქ ჩვენს წინაშე მრავალფეროვნება და ერთიანობის შერწყმის მკა-ფიოდ მთავალი, რაც სიმფონიური აზროვნების მთავარ თვისებას შეადგენს. აღ. მაკავარიანს ახასიათებს მუსიკალური აზრის სწრა-ვი და მასერი განვითარების უნარი. იგი კარავდ ფლობს მუსიკა-ლური მასალის შინაგანი განვითარების მეთოდს. უკვე პირველი ტაქტებიდანვე მხრებში იტაცებს ალერგოს მთავარი თემა, რომე-დური აგებულია სწრაფვით, შეტევივი მარშის რიტმზე. თემის ხალ-ხური საფუძველია იმერულ-გურული წარმოშობის საღაშური სი-მღერა „ვახტანგ მეფე“. ხალხური ორიგინალისაგან განსხვავებით თემა მინორშია და საგრძობლად დრამატიზებულია. შეხავება მინო-რული წყობის (d—მოლოდური) ენერგულ მარშისებურ რიტმთან თავისებურ კოლორატის ანიჭებს მას. მაკავა ალერგოს ყველაზე შთაბეჭდილავი მუსიკალური სახეა მეორე თემის ლირიკულ-პათეტიკუ-რი მელიოდა (e—მოლოდური), რომელიც კომპოზიტორის შესანიშ-ნავი რომანის „ციხე ფერის“ თავისებურ ვარიანტს წარმოად-გენს. ვიოლინის ეს ღრმად ემოციური რომანსული კარტლენა სიმბოზიანი კონტრეტება და არღის ფონზე ხიბლავს მხმენებს თავი. სი რომანტიკული ექსპრესიით, განვითარების ფართო დაზაზონით. მას დიდი ადგილი უჭირავს კონცერტში. მისი მღელვარე ინტონაცი-ები ჩვენ გვეხმის თითქმის მთელი ალერგოს მანძილზე და აგრეთ-ვე კონცერტის მეორე ნაწილში. მეორე თემა უკვე ექსპოზიციის ფარგლებში აღწევს დიდ დრამატულ დაზაზობას, ხოლო დაუმუშ-ავი პირველი ხასიათს იღებს. უნდა აღინიშნოს, რომ მთელ პირველ ნაწილში არც ერთი ეპიზოდური მასალა არ მოიპოვება. მთელი ალერგო მთლიად ორ თემაზეა აგებული, ხასიათდება უა-ღრესად გამაზნული, კონცენტრირებული მოძრაობით. განსაკუთ-რებით დიდი მასტაბით მუშაუდება მეორე თემა. მისი ლირიკული სახე დრამატისაციას განიცდიდა და კარტრებულია მთელ პირველ ნაწილში. სწორად დამხმარე თემას ებედავ ა მთავარი არ მუშაუ-ანი მნიშვნელობა განაპირობებს რა მისი ლირიკულ-დრამატულ ხასი-ონს. დამახასიათებელია, რომ მასზეა აგებული პირველი ნაწილის ყველაზე მნიშვნელოვანი საკვეთი მომენტები — მღვალდი სარკე-სტრო ელემენავია დამუშაუების ბოლო და უშუალოდ მომდევნო საილონი კადენცია. მთელი სონატური ალერგოს მოძრაობას ინ-ტონირენ, სწრაფვითი ხასიათი აქვს. გამოირჩევა განწუყვებული აღმავლობით, ნამდვილი სიმფონიური დინამიკით. განსაკუთრებით

შეუერთებელი შინაგანი პულსაციით არის აღგნებულუ. შუა წაწი-ლი — დამუშავება, სადეე როგორც პირველი ისე მეორე ნაწილში გაშლა ეყარება მათი რიტმული ენერჯიის თანდათანობითი გამა-ზრების და ვაციკლოვების. უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორმა შესწლი ალერგოს მთელ მანძილზე ერთიანი რიტმის და ტემპის ბო-ლომდე გატარება, რაც საგრძობლად აძლიერებს მის მთლიანო-ბას.

კონცერტის ყველაზე შთაბეჭდილ ნაწილს — ანო რიანის დრა-მატიკური განცდილის სერგოში შეყუარება იგი დარტლია დიდ ტრაგიკული ექსპრესიით და შინაგანი პათოსით. მასში ნათლად ჩანს აღ. მაკავარიანის ნაწარმოებთა ნელი ნაწილების არსებითი მხარე — რომანტიკული არტისტიზმი. აქ კომპოზიტორი განმოსავს დიდ ძალას აწეებს. მუსიკალური მასალის განვითარება. რომილედ ვარ-იაციულ პრინციპს ეყარება, ერთი აზრისა და გრძობის განა-თარებას და ვალრმავებას მესხებურად. ტრაგიკული განწყობილებ-ერთი სუნთქვით, ერთი ემოციური ნაკადის სახითაა ვაღოციეული. ანდატტ იწყება სიმბოზიანი კონცეტრის კოალიური შეხაუბლი, რომ-ლის წინარ ფონზე შესანიშნავად ვითარდება მეტად პოეტური, წმი-ნდა საილონიური კანტილენა. კორალს არა აქვს მარტოვოდ შეხა-ვლის მნიშვნელობა. როგორც ინტონაციურად, ისე თავისი ღრმად მუხარე ტონუსით იგი ენათესაუება პირველი ალერგოს მეორე თე-მას და არსებითად მის ვალრმავებულ ვარიანტს წარმოადგენს. ან-დანტს მთავარი მელიოდა ინტონაციურად ვითარდება და ოზრდებ-და. მას გზაუავსა ორანაწლად ექსპრეზია ძელი ქართული ხალ-ხური სიმღერის „გუმწი შვიინი ვურკავებინ“-ის თემა, რომლის სტიკური მელიოდას კომპოზიტორი დრმად ლირიკულ ელერგოს აძ-ლენს აქ მკაფიოდ მთავალი ვაკვს ხალხური მასალის ესქილოგო-ური ვარდახისება — ეპიკური მელიოდას ლირიკული ტრანსფორ-მაციის თითქმის შეუმჩნეველი, პლასტიკური ვაგასვლა ერთი მე-ლოდიად მეორეში შლის ზღვარს შთა შორის — თემების ერთი-ანობა და „ერისულოვნება“ ხაზგასმული ერთიანი კოლორატული ელფერი — ორივე თემა სულ მინორშია და ვიოლინის მეორე არის ინტონირებული, ანდატტს დრამატიზებულ მომენტებში მთა-ვარი მელიოდა პათეტიკურა რეჩიტატივის ხასიათს დებულობს, ხო-ლო შუა ნაწილში, რიცო ოპერატორს ცენსიბენტური ინტონაციები განისმის, მუსიკა ტრაგიკული კატასტროფის შეგრძენებას იწყებს. პა-თეტიკური კულმინაციის მუშედე (b-moll) ხშირვანება თანდა-თან სუსტდება და ბოლის სასებით მიუწელება. ცილის ეს ნაწი-ლი დაწერილია ერთიანი სუნთქვით, განვითარების ერთიანი მდინა-რებით და უაღრესად მთლიან შთაბეჭდილებას ტოვებს.

უკვასუნელი ნაწილი — ფინალი საგრძობლად აფართობს კონცერტის ემოციურ პაღტრებს — აქ ჩვენს წინაშე სრულად ახა-ლი საყარი იშლება — მოულოდნელად ელვარე სინათლე ვანა-თებს მუსიკას — გმირი თითქმის თავს აღწევს ლირიკულ-დრამატუ-ლი განცდილის სიბეჭეტურ სფეროს და მოზიგე ხალხის მობარულ დღესასწაულს უფროდებს. ფინალის მუსიკა ბრწყინვალე სიარტესტ-რი პალოტრის ელვარე და ცხოველი ფერტობს. იგი მთლიანად ვა-მჟვალუბლია სწრაფვითი მოძრაობით, დინამიზით. სიხარულის წა-კალი დეატსტროფად ჩვენს ფინალში. მასში დიდ როლს ჭრუ-ფუნდეს კომპოზიტორისთვის დაზაზახითებელი სინკოპური რიტმი. ფინალი რომელ-რომანტიკური ფორმითაა დაწერილი და ძირითადად სამ ხალხურ თემაზეა აგებული. მუსიკის ღია ნათელი კოლორატ-ხაზგასმულია მკერფული წყობით — მიქსოლოდური კილოთი, რომ-ელიც ვაბატონებულია მთელ ფინალში. ფინალი იწყება მღვალარე და მუხარე სიარტესტრი ხშირვანებით, საცეკუო რიტმი, სწრაფვითი ტემპი, მკერფული კილო — (მქს. D) ერთხანად ქმნაან მთა-ვარი თემის ვარტულ ხასიათს. სწორად მთავარი თემის საცეკუო რიტმი (თავისი მუხრებდელი პულსაციით) განსწეფვარს ფინალის მუსიკის მუხრებურ ტონებს. მეორე ემაცი დინამიკურა და მიქ-სოლ-დორ კილოშია (Fis). მისი ინტონაციური საფუძველია ქართლ-კახური საფერფლო წყობის სიმღერა, ფინალი კომპოზი-ტორი აგრეთვე იყენებს ცნობილ ხალხურ შრომის სიმღერას „მე-რიოს“ ლად რიტმებს და ინტონაციებს. ალაგ-ალაგ აუხალგომის და შორმანის ცნობილი დედებს ვაგმობილებული იხმის. უნდა აღინიშ-ნოს, რომ ვაკეცური ტეკვის — ბორუმის ორიგინალური რიტმი შეადგენს ფინალის ყველა თემის დინამიკურ ფონს. მთელი კონ-ცერტის ლოკატური დასასრულია ფინალის დასკვნითი ნაწილი —

8 ყურადღებას აქცევს ორივე თემის მინორული წყობა და მა-თი სტიქონური დამოკიდებულება.



კლდა, მთელ პირველ აღდგომის შთავარი, ენერგიული თემა აკვირვანებს საიდუმლო ნაწარმოებს.

ფინალის მუსიკა დაწერილია დიდი ვირტუოზული ელვარებით და წარმოადგენს მთელი ნაწარმოების შესანიშნავ დამთავლებას. აღ. მაკავარიანის სავილიონი კონცერტი კონცერტარებულა კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილის ყველაზე დამახასიათებელი თვისებები — გამოსახვის სიცხადე და სიმძაფრე, მხატვრული სახეების რომანტიკა. მუსიკის მღვდლად, რომანტიკულ ხასიათს შეესაბამება კილო-პარმიონიული ენის დიდი დახვეწილება, ქარბი ქორეოგრაფია, მახვილი, მძაფარი რიტმი, ადამიანი სეკვენციების დიდი რაოდენობით ნაწარმოების მანძილზე. შედეგად ითვისებს, რომ კონცერტის თითქმის მთელი ციკლის განვითარება სეკვენციურ მოძრაობაზეა დამყარებული. აქ უფროდ სეკვენციის ხერხის ერთგვარ მიმდინარეობას აქვს ადგილი. თავის სავილიონო კონცერტში აღ. მაკავარიანმა ერთნაირი სიმღერით გადმოხატა როგორც ლირიკულ-დრამატული ისე ვაგეტურ-გმირული, ლირიკულ-ტრაგიკული და ეპიკურ-სადღესასწაულო განწყობილებანი, კონცერტის სიმფონიური მთლიანობა მიღწეულია არა მარტო ერთიანი მუსიკალური შინაგონებით, არამედ გარეგანი ხერხებითაც — ინტონაციური-თემატურიკური კავშირებით ციკლის ნაწილებს შორის. როგორც უკვე აღინიშნა, პირველი აღდგომის მეორე თემა საფუძვლად დაედო აღნიშნულ შთავარ მუსიკას, ხოლო აღდგომის ენერგიული, ვაგეტური თემათი იწყება და შთავარდება მთელი ნაწარმოები. სავილიონი კონცერტმა ბუმბარატი და დიდი ხანძალი მოუხვეჭა კომპოზიტორს. ფიგ დარსულად იკეთების ისეთი ქმნილებების რიცხვს, რომელთაში სახელი გაუთქვამს ქართული მუსიკის სავაჭრო საშუალებით.

სავილიონო კონცერტის შემდეგ ახალი ნაქალი იჭრება ა. მაკავარიანის შემოქმედებაში. იგი ქმნის ყველაზე მასშტაბურ, მონუმენტურ ნაწარმოებს — ბალეტ „ოტელოს“ (1957), რომელსაც ორგანიზაციის ხელშეწყობით მიმდინარეობდა. „ოტელოს“ სახით ა. მაკავარიანი პირველად გასცალდა ერთგულნი თემატიკის ფრაგმენტს, მეორე რაგმა, იგი დაუფლავ ახალ ენას — შექმნა ტრაგიკული ეპიკური ბალეტი, რომელიც ახალ გულს აძლევს როგორც მის შემოქმედებს, ისე მთელ ქართულ სახალტო ხელოვნებას. ახალი ენა, ახალი თემატიკა თავისი განსახიერებისათვის კომპოზიტორისაგან მოითხოვდა გამოსახვითი საშუალებების მთელი კომპლექსი განახლებას. შექმნილი სურათი საუკრამის შესულად, საგრძობლად ამაღლებდა კომპოზიტორის უსრატუნების პირიწინადა და მისი უტყუარი ნიჭის ახალი მხარეები გამოაშუქანდა.

ს. პროკოფიევის გენიალური ქმნილება „რომეო და ჯულიეტის“ შემდეგ აღ. მაკავარიანმა პირველმა შექმნა სახალტო ნაწარმოები შექმნილი ტრაგიკის საფუძველზე. უნდა აღინიშნოს, რომ „ოტელოს“ ნათლად შეიგრძნობა მემკვიდრეობითი ვაჭრობის ს. პროკოფიევის შედევრთან, მაგრამ ყველაფერ იგრძნობს კომპოზიტორის დამოუკიდებელი სახე, მკვეთრი ინდივიდუალური მანერა წერისა. ბალეტის სცენას ძირითადად შენარჩუნებული აქვს ლიტერატურული პირველწყაროს — შექსპირის ტრაგიკის სტრუქტურა, — მისი სუბეტური ქარგა, რომელიც ოთხ მოქმედებაშია შემოქმედებული. დღევანდელი თანამედროვეობის ვიარაღება, მასში კარგად არის გამოყველილი მოქმედების განვითარების ერთიანი ხაზი. რაც მაკავარიანი, ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე გასკველილია შექსპირული სტილით. დრამატუზმით და ტრაგიზმით აღსავსე მუსიკა დიდი ექსპრესიით გაღმავლებული შექსპირის ტრაგიკის სიღრმის და სიდიდეს.

ბალეტის საერთო კომპოზიცია, ძირითადად, დიდ პლანებში, მონუმენტურ ხაზებში მოფიქრებული. „ოტელი“ მაღალი ჰუმანიზმით გასკველილი ტრაგიკულია. საშინელი ბოროტების მთილბაზისიან ერად, აღ. მაკავარიანი არის ნაგრძნობი და გაღმირებული შექსპირის ტრაგიკის დიდი ჰუმანიზმი. ბალეტში ადგილი არა აქვს დეტალიზაციას, მისი კომპოზიცია „მსხვილი შტრიხის“ პრინციპს ეყრდნობა და მაღალი განსჯადების ნიშნებს ატარებს. მთელი უყრდნობა კონცერტარებულ ტრაგიკის სამი ძირითადი მოტივის: სიყვარულის, ეჭვანობის და შურისძიების გარშემო. მასში დიდი ხელოვნებით არის განახიერებული სიყვარულის როგორც მაღალწინაპრივი საწყისი განვითარება. თუ მთელ რიგ საბჭოთა ბალეტებში მუსიკა დრამატურულიად პასუხობდა და სექტაციულ სახალტსტრაგიკო მასა.

ლად არის გადაქცეული „ოტელოს“ სწორედ მუსიკა შეადგენს ბალეტის დრამატურულ საფუძვლს და მისი გამოხატულების მთავარ ფაქტორს. როდესაც ბალეტის ამ მხარეს ვხვებით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს თემატიკის მასალის სულტურული რელიეფურობა და მელიოდური გამოყველილობა. განსაკუთრებით ბალეტის ლირიკულ შენაქადებაში ადრეს მუსიკა დიდ ამტარადლობს. „ოტელოს“ მუსიკის მუსიკალური მასა, მისი კონცერტარული გამოხატულება მიღწეულია არა მარტო დანსანტური რიტმების სიზუსთით და ციკლიზმით, არამედ უპირველეს ყოვლისა მელიოდური ამტარადობით. ამავე დროს პანტომიმური სცენების სიხვედრე არსად არ იწყებს ნატურალისტურ ილუსტრაციას, ყველაფერ იგრძნობს მელიოდური განვითარების წამყვანი პარტიკის და მისი მარტო-მარტოდაა ქალაა. „ოტელოს“ დიდ ღირსებას შეადგენს მხატვრული სახეების მრავალფეროვნება, ტრაგიკული ემოციური დიასპორა. ლამაძე სურათისაგან შემდგარი გრაფიკა მკვეთრი კონტრასტების გზით ვითარდება. ეს კონტრასტები გამოხატულებას იღებენ როგორც მოქმედ პირთა დიფერენციულ სახეებში ისე თვით ბალეტის არტიტეტიკაში.

„ოტელოს“ მუსიკალური დრამატუკია სიმფონიურად არის გააფრთხილებული. მისი განვითარება ადამიანი ხაზით მიმდინარეობს და ფსიქოლოგიურ კრემინდოს დინამიკურ პრინციპს ეყრდნობა. ლაიტმოტივის ინტენსიური განვითარება და მათი კონსტრუქციაცია ხაზს უსვამს ბალეტის სიმფონიკის პრინციპს. განსაკუთრებით ბალეტის ემოციურ ნახევარი გამოარჩევს მსდგარი სიმფონიური დინამიკით. მუსიკური კლორისის მიხედვით ბალეტის მთელი შინაარსი შეიძლება ორ პოლარულად საწინააღმდეგო სფეროში გაიყოს: მისი პირველი ნახევარი (I, II), გმირების ბუნდობრებას და სისარტის გაღმავლებას, მეორე ნახევარი (III, IV) უბედურებას და ღრმა მწუხარებას.

„ოტელოს“ ავტორი კარგად ფლობს მუსიკოს-დრამატურგის რთულ ხელოვნებას. თავის უნარს და ისტატიკოს ახელდაწინს როგორც გმირთა ხასიათების განახიერება ისე ვაგეტო განვითარების ერთიანი ხაზის შექმნას. ბალეტის მოქმედ პირთა მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური დახასიათება პორტრეტული ინდივიდუალიზაციის პრინციპს ეყრდნობა. კომპოზიტორი ახერხებს ბალეტის ყველა მთავარ პერსონაჟს სათითაოდ მოუქმდის შესატყვისი მუსიკალური დახასიათება, ტრაგიკის ყველა მთავარ გმირს ვაგეტოდ მოხაზვლად ანაონაციური და ემოციური სფერო აქვს გმირთა მუსიკალურ დახასიათების მთავარ საშუალებას „ოტელოს“ ლაიტმოტივები წარმოადგენს. კომპოზიტორის მისწრაფება შექსპირის ტრაგიკის იდუარე შინაარსის განსაზღვრავად მუსიკალური სხეულები, რომლებიც ლაიტმოტივებში მოკვეთს გამოხატულებას. ვარდა მთავარ მოქმედ პირთა ლაიტმოტივებისა, ბალეტში ვაგეტო თემის ფუნქციას ასრულებს სიყვარულის ლირიკული ლაიტმოტივი, რომელიც ვარდა ბალეტის პირველ სურათში გაიხსნა (ოტელოს ადგილი შუა ნაწილად) და შემდეგ არა ერთხელ ადრედება ბალეტის განვითარების საყენად მომენტებში. იგი სიმბოლურად დახასიათებს ამარტულ სიყვარულის განზნობას, რომელიც ბალეტის მთავარ გმირებს ამოიძრავებს. ეს თემა კომპოზიტორის ფანტაზიის საყვედურში მიგზნავდ უნდა ჩაიკეთოს. სიყვარულის ლაიტმოტივს ლირიკული სინაიფორმ მისცავს არა მარტო ინტონაციური ხაზი, არამედ ვაგეტოვალ ტემპრებისა (პოპოი, ჩელესტა, არფა) და მეთორული წყობის (H-dur) გამოყენება.

ტრაგიკის მთავარი გმირის — ოტელოს სახის გამოყვეთა ყველაზე ისტატიკად შემდეგ კომპოზიტორმა. ოტელოს სუბეტური დრამის გაღმავლებში მთავარი როლი მის ლაიტმოტივს ენიჭება. ეს არის დიდი შინაგანი ვნებით აღსავსე, ოდნავ რეჩიტატიული ტიპის პანტომიმური მელიოდა, რომელიც შეიკავსებულია ფარო ინტონაციური სუბტის ქრომატიკულ ნახევარტონებში. მის ექსპრესიას აძლიერებს მინორული კილო (e-moll) და ხუმბიან საყვარული, განსაკუთრებით ელონდრის ობლი ტემპრი. ოტელოს ლაიტმოტივი მრავალხარის იცვლის სახეს — დრამატული და ფსიქოლოგიური სიტუაციების შესაბამისად და მოდიფიცირებული მოთავსდება ბალეტის სცენასავე სცენაში, ხოლო კლდინაციური ხაზები ტემპრი (III, IV) ხან პანტომიმად უდრის, ხან კი პარტუმი ნიღაბით იმოსება და სამგლოვიარო ზარის ხასიათს იღებს. ვარდა ლაიტმოტივისა, ოტელოს დასახასიათებლად კომპოზიტორი სხვა ინ-



ტონაციურ მასალას ემიზიონებს — ერთად ეწარღებებიან, ბატალურ სენას შერე სურათში, მაკრატანულ ცეკვას იმავ აქტ- ცენტრალურ სენაში, ხორშის მახელ რიტს ფინაში.

იტელის სახე დღე ფსიქოლოგიურ ევოლუციის განცდის და უფელ სურათში ახალი ელფერი იხატება. პირველ სურათში, რ. მ. ნიკოლე ბალეტის ლირიული ექსპრესიის წარმოადგენს, ოტელი ნაჩვენებია როგორც უსაზღვრო შეუვარდული ვეჟატი, მეორე სურათში, როგორც მებრძოლი და შეუვარდანი გმირი. მეორე სურათში ოტელი გველვინება ბრწყინვალე სასტიმო ვითარებაში როგორც მებრძვ გამარჯვებული ტრიუმფატორი. იქვე იგი ნაჩვენებია „შობილურ სტიქიაში“, როგორც ავრელიანი ტემპერამენტით აღსავლ მავრ (მაკრატანული ცეკვა). მესამე აქტს დღე გარდატეხა შეუქს იტელის ბიოგრაფიაში — აჩვენს წინაშე უკვე ექვებით მიწამული, ტანწული გმირი დგას. ამისაგად, ოტელის სახე განვითარების შესამწველ გზას ვაივლის ბალეტის ლირიული ექსპრესიონიდან ტრაგიკულ კატასტროფად. საბოლოოდ ა. მაკვარია-ანმა შექმნა ტრაგედიის მთავარი გმირის უღრესად მრავალმხრივი და ამავე დროს მშლიანი, მშინოლითური სახე.

შესანიშნავი ლირიული ტონებს პოულობს კომპოზიტორი დღეღუმანს სულიერი სმპარის გადმოსცემაზე. დიდი სიფაქიზით გამოკეთა კომპოზიტორმა მისი მხატვრული სახე. დღეღუმანს უმაღლესი სიყვარულის და ერთგულების განსახიერება. მისი კეთილშინილება და კდემპროსილება ჩინებულად არის განსახიერებული მუსიკაში. დღეღუმანს ძირითადად ერთი ასპექტითაა ნაჩვენები ბალეტში. იგი როგორც ლირიული პერსონაჟი პირველი ტაქტიკული ადვანსიდან და მოქმედების ბოლომდე ინარჩუნებს თავის სახეს. საუბოლოდ არის მოწახლე ლირიული კოლორიტი. შობიანი სინათლე აშუქებს მის მხატვრულ სახეს. იგი ხაზს უსვამს მის უსაზღვროს, უზიაროებას, არამიერ ნათელ კოლორებს. დღეღუმანს მუსიკალური პორტრეტის შექმნაში სამ თემას ენიჭება დავამყვებტი მნიშვნელობა: საყურთიერ ლაბორატებს, „ჭკრის წერის“ ეპიზოდის მეშლიდან და მეოთხე აქტის ელეგიურ ადვირს. ყველა ეს თემა ქმნის ბალეტის ლირიული ატმოსფეროს. მათში არცაღად არის აღებუდილი დღეღუმანის ხასიათის არსებითი მხარეები. ამავე დროს, მათთან დავაკორტებულ თემებს კომპოზიტორი სავრთო სტილისტურა ხერხებითაც აერთიანებს — ეს არის კანტაბელური ტიპის მელისი, ღია მავრული კლავები Es-dur (ლაბორატები) B-dur („ჭკრის წერის“ ეპიზოდის მეშლიდან), H-dur (სიყვარულის ლაბორატები). მათ ერთსაღურ სიფაქიზებს და მაკრატანებს ხაზს უსვამს ტემპრული კოლორიტული ფლვიტა-პიკოლო, კლარნეტი, არფა, ჩელესტო. დღეღუმანს სახე ძალზე რომანტიზებულია ბალეტში. მის ფიქივად დახვეწილ ინტონაციურ სფეროს კამერული ლიტერა აქვს. საგულსხმოა, რომ მისი პარტია ვენტილურად დავკორტებულია კომპოზიტორის კამერულ ნაწარმოებებთან — საფორტეპიანო ზალადა „ბატალიოს ტა“, რომანსი „სხივი წმეთა შის სახე“.

მეტად თავისებურ და საინტერესო მუსიკალურ დებასიათებს იღებს ბალეტში იაკო. თუ ცენტრალური გმირი ოტელი ბალეტში, მრავალმხრივად არის წარმოდგენილი, მისი ანტიპოდი იაკო, ძირითადად, ერთი რაყრისითაა ნაჩვენები. იაკო კონფლიქტური სარწიხის მხატვრულია. იგი ექვებით შობავს იტელის არსებას და დღეღუმანს ანგრავს მის ბედნიერებას. იაკოს მუსიკალური დებასიათება სრულიად ინდივიდუალურია და არ ემორჩილება ტრადიციულ შობას. მოსალოდნელი იყო, რომ ბიორიტებითა და ცინიზით აღსავსე შობავს იაკო, პირველი ფერებში იქნებოდა დასახტული ბალეტში. ნამდვილად ეს მისი პარტია არაფერს დღეღუმანს და ინფერნალურს არ შეიცავს. ცბიერი და ბიორტი იაკოს უარყოფითი სახის ჩვენებისათვის ა. მაკვარიანი თემებს გამოსახვის არა დრამატულ, არამედ სატირულ საშუალებებს. თუ დღეღუმანს სულიერი სმპაროს კომპოზიტორი კანტილენური მელისის ლირიული ფერებით გვიხატავს, ხოლო იტელის დრამატულ ზუნებას პატივსიერი შეტყველებითი ინტონაციებით, იაკოს მუსიკალური პორტრეტის მექანში მთავარი როლი ენიჭება აქტიურ ქმედით ელემენტს — რიტმს. იაკო ყველაზე „მოქმედა“ და აქტიური პერსონაჟია ბალეტში. მითრამე მისი სახის გადმოსაცემად კომპოზიტორი მიმართავს მოტირულად უნარის ტიპურ ფორმას — მარშს, უნდა ითქვას, რის-

იაკოს სახე უღრესად მკვეთრად არის გამოტრწლილი. იაკო, ფიქივლითიონსა ამოყველია. იაკოს ინტონაციური სფერო უმაღლესი მოვარდულია. იგი მხოლოდ ერთი ლაბორატობით განსახლდრება. ეს არის უარესად ლაგონიერი „მოკლედ მოჭრალი“ თემა — მარში, მოკლებული ადამიანურ სიბოძს და გულთალობას. იგი სოლივით იტრება მოქმედებაში როგორც დახვეწილი სახელმწიფარი ძალა. გარდა მექანიური, მაქსიმალური რიტმისა, მის სიმარალეს ხაზს უსვამს სიმებთან საყურათო პიკეტიკო, ხის ჭჭუნის და ვატორატების სტაკაჯო. იაკოს ლაბორატობი ტრადიციის განვითარების მთელ მანძილად დეკლინებს არ განიცდის, მხოლოდ ერთხელ ხდება მისი ძირტული ტრანსფორმაცია. ვიდრე იაკოს ბიორიტება ნიდაქვეყნა დაფარული (I და II აქტ), მისი ლაბორატობი სტრუქტურული მარშის ხასიათს ატარებს, ხოლო როცა იაკო თავის შობას აღწევს და ოტელის სულს დაეფუტება (III აქტი), მისი ლაბორატობი ერთხელ დეფორმაციას განიცდის — გროტესკული ფორმის მიხნჯ ფორმის იღებს. აქ კაცობრივად იაკო თავის გამარჯვებას მთავარი სტანტური ელემენტი გამოხატავს.

ურადღებებს იქცევს ბალეტის მწუხრად და ლოგოკურად აგებული არქიტექტონიკა. ყოველ აქტს ლუ სურათის მკვაფიოდ მხიზულყო კონტრუბტი აქვს და საყურათი პრინციპი გააჩნია. პირველ სურათი ეთმობა მთავარი გმირების პირველ შეხვედრას — ეს ბალეტის ლირიული ექსპრესიონია. იგი სიყვარულის სხვიით არის განაბუებული და თავისებურ რომანტიკულ იდილას წარმოადგენს. ოტელის და დღეღუმანს პირველი შეხვედრის სენა — დუბტი ადვირ აგებულია სიყვარულის ლაბორატობიერ და ვიჯახტეს მათი უსაზღვრო სიყვარულის გრძობას. დიდი სიფაქიზით და პოეზიით არის სახეს დღეღუმანს სახლთან გამოთხოვის ეპიზოდი, რომლის მუსიკა უზარტობის და სათნობის გრძობითი არის აღებუდილი და ერთსიკი უღამაზესი ფურცელია ბალეტისა. მიედ პირველ სურათში გაბაზირებულია „ღღერადობა“ და ფაქიზ პატურტი ლირიზში. ამ რომანტიკულ იდილიას არღვევს მესამე მთავარი პერსონაჟის — იაკოს გამოჩენა, რომელსაც მამარი ფსიქოლოგიური დისინანსი ატრებს ექსპრესიის ლირიულ ადმოსფეროში.

წარუშლელ შობავდილებს სტრუქტურს ბძიქლის სენა — ბატალური სურათი, რომელიც იტელის თავდასავალთან არის დავკორტებული. აქ ნაჩვენებია ოტელი როგორც მებრძოლი, გულაული, შეუვარდანი ვეჟატი. ბძიქლის სენა არამედულებივად ემუქტურია. ეს მმლავრი რიტმული პულსაციონი აღსავსე სენა, უღრესად დინამიური და კოლორიტულია, ერთსა და იმავ დროს, გამორჩევა მკვეთრი რიტმით, საკმაო და შეუზღვე ფერებით. აქ კომპოზიტორი მეტად ოსტატურად იყენებს ხალხური „საქვილის“ თემას და „ბორუში“ რიტმს. ბატალური სენა თავისებური მუსიკალური ფერეფერკია, რომელიც ბრწყინავს საორესტრო პალიტრის ელვარ ფერებით.

მეორე აქტს სრულიად ახალი ნიკოლე შეუქს ბალეტში, იგი ორ-გარდა დინამიულობას ასრულებს. ერთი მხრივ, ომგაბადილი და გამარჯვებული ოტელის ზეობს სახავს, მეორე მხრივ, მის პირად ბედნიერებას — სიყვარულის ტიპიუმს. თურქებზე გამარჯვებულ ოტელის დიდი ზეობით ხვდება კვიროსის ხაზი. ამ აქტის მუსიკა მკვეთრად თავარდებულია, სტილისტურად დაფარულია იაკოს და მეტად კოლორიტულ ფორმს ქმნის სხვადასხვა სტილის ექვებისათვის. კვიროსელის მიერ ოტელის აღტაცებული მიღება გადმოცემულია ენსარერი, იტალიური და მავრიტანული ექვებით. ზეობის ამახველი მუსიკა ამ აქტში შემწვადულია ჩინებულ საორესტრო შესავლით — ელვარ ტრიუმფატორი მარშით, რომელიც ბრწყინავლ „ბერლინისმხიფერი“ კოლორიტი გადმოცემის გამარჯვებული მავრის ზეობით დაბრუნებას თავის ხალხთან.

ამ აქტის დინამიური ცენტრია წარმტეხი ეპიზოდი — მავრიტანული ცეკვა, რომელიც როდი წარმოადგენს სანახაობი, ეანრულ ეპიზოდს. თავის მხურავად, ცეცხლოვანი რიტმით, ელვარე ტემპრული და ტრანალური ფერებით მავრიტანული ცეკვა იფიჯით პლავალიური ექსპრესიით და ნამდვილი ავრკოული ტემპრამენტით გვიხატავს ოტელის სულიერ ნეტარებას და ბედნიერებას — სიყვარულის ტიპიუმს.



თუ მეორე შემთხვევა აღსავსე სიხარულით, შვებით და ფეკტურად ოტელის ბედნიერების მწვერვალზე, მესამე აქტ (განსაკუთრებით მისი უკანასკნელი — ფიცის სცენა) ძალზე ლაკონურია. კონდენსირებელი და ბალეტის პირველი დრამატული კლმანაციის წარმოადგენს. გაქრა ჰარმონია და პოეტური ოცნების რომანტიკა. ბოლო ელბა ოტელის ბედნიერებას. მწვედ ექვებით შემკობილი ოტელის ათა არჩუმუნებს დედმომისა დღემდე... მესამე აქტის ფინალურ სცენაში დიდი სიმძაფრითა გამოცემული ოტელის დაცევა, მისი დრამატული მეტამორფოზა ამერიდან, ოტელის სულში განსტარების სევდა ისაფერტებს, რომელიც მას ფაქტურად აუცილებლობით მიაკანებს ტრაგედიის უფსუკლესსკენ და მართლაც მეოთხე აქტის შესვლა, განსაკუთრებით უკანასკნელი სურათი ტრაგედიის წყვილიადა ვაკუუმი. აქ დიდი შთაბრძნობითა გადწოტებული სახელისწერი აღსასრულის გარდუვალობის გრძნობა. აქ გრძნობას უკვე მეოთხე აქტის დასაწყისში იწვევს „კარისკაცთა უკვა“, რომელიც გამსჭვალულია მომავალი ეპატარაფრის შემშფოთებული წინათგრძნობით და ისევ შეგარძნობს როგორც ქორეოგრაფული რეკვიემი... გმირები იღუპებიან... ამ შეშარავ მომენტში ოტელის ლაბირინთი რადიკალურ გარდასვლას განიცდის. იგი ვადამიკვავა ზეგნული სეველი აღსავსე მსოფლიად და ისევ გარდასვლით სამგლოვარო წარია — გოგმა. მაგრამ ეს არ არის ბალეტის დასასრული. ქორეოგრაფული ტრაგედიის ეპილოგში კვლავ გაიხიბს ზემოხსენებლის სინალოით გასხვიანებული სივარულიანი ლაბირინთი, როგორც სიმბოლო დედმომისა უსწავლო ერთგულების და წერილობითი სიწმინდისა. ბალეტის დასკნით ნაწილი ხაზი ემთხება ტრაგედიის დრამა შემანისტრს, ვიოტარ კონცეციას.

„ოტელის“ თავის დროზე ლირიული ტრაგედია უწოდეს. ლირიულ საწყისს, მართლაც მშვენიერლადია ადგილი უტირავს ბალეტში. ლირიულია დედმომისა მთელი პარტია, ლირიული ელემენტები მოიპოვება ოტელის პარტიაში, მაგრამ ლირიული საწყისი მაინც არ განსაზღვრავს ბალეტის უნარობრივ ხასი. „ოტელის“ სახით აღ. მაკავარიანმა შექმნა მომენტური ბალეტ-ტრაგედია. სადაც დომინირებელი ადგილი დრამატულ საწყის უტირავს. თითო ბალეტის ცენტრალური ფიგურა — ოტელი, უპირველეს ყოვლისა, დრამატული პერსონაჟია.

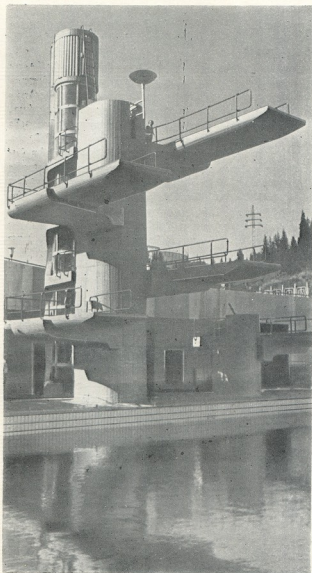
„ოტელის“ უდიდესი წარმატება ჰქონდა. სამი გამოჩენილი ხილვანის — კომპოზიტორ ალ. მაკავარიანის, ბალეტმისტრ გ. ვაბუნიანის და მხატვარ ხ. ვირსალაძის შემოქმედებითი თანამშრომლობა ბრწყინვალე გამარჯვებით დამთავრდა. „ოტელის“ რეჟისორი გასცილდა არა მარტო ჩინური რესპუბლიკის, არამედ საბჭოთა კავშირის საზღვრებსაც. იგი წარმატებით დაიდგა საზღვარგარეთის სხვადასხვა თეატრის სცენებზე.

ალ. მაკავარიანი როგორც ყოველი ქემარტიბი ხელოვნება მუდმად შემოქმედებითი ძიებაშია. შეურყეველად იზრდება და ვითარდება მისი მხატვრული იდეების და თემების სფერო. კომპოზიტორის ნოვატორული შემართებით ეძებს ახალ გზებს, მხატვრული მეტყველების ახალ, ორიგინალურ სასუფურებს. „ოტელის“ შემდეგ ა. მაკავარიანის წინაშე ახალი პერსპექტივები იხსნება. კომპოზიტორის შემოქმედებითი განვითარება ახალ ფაზაში შედის. იგი აფარობებს თავის შემოქმედების სტილისტურ ფარგლებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა ორი ნაწარმოები — ვაჟა-ფშაველას ტექსტებზე შემკნილი ვოკალური ციკლი „ხუთი მონოლოგი“ (1947) და მეორე სიმფონია (1978). მათში, განსაკუთრებით მეორე სიმფონიაში, რომელიც გაზედულ და რადიკალურ მხატვრულ ექსპერიმენტს წარმოადგენს, მკაფიოდ აიხსნა ის სტილისტური ძვრები, ძიებანი ის რთული პროცესი, რომელიც მთელი ამ პერიოდის ქართული მუსიკისათვისა და მანამათიუბელი. ახლის ძიება, სტილისტური დიაპაზონის გაფართობების ტენდენცია პირველად გამოვლინდა ვოკალურ ციკლში „ხუთი მონოლოგი“, რომელიც თავისებურაა როგორც თემატიკით და ემოციური ტონუსით, ისე მუსიკალური მეტყველებით ნაწარმოების ჩანაფიქრი, მისი მუსიკალური ენა, ემოციური ატმოსფერო სავსებით განსხვავდება ა. მაკავარიანის ადრინდელი რომანტიკისაგან. ციკლის მუსიკა ქართული ხალხური შემოქმედების მეტად არქაულ საწყისებს ემყარება (ნატურალური კოლორი და ბატონაჟი,

ზომის ხშირი ცვლა, მელოდიის დაღმავალი ხასიათი). ფეკტურად უხეხურული ხალხური სიღრმის ინტონაციური, რიტმული უკანასკნელი ლორი აზროვნების კანონზომიერებათა საფუძველზეა აღმოცენებული. მეორე მხრივ, გამოირჩევა გამოსახვედ სასუფურებათა ექსპერიმენტული სიამოთი და სიოამბით. „ხუთი მონოლოგი“ სტილს სინთეზური ტიპისაა. იგი უღრესად თავისებური, ორიგინალური ხასიათისა არქაულსა და თანადროული. მისი მხრივ, ხალხური წესების უძველესი უკანასკნელი, მეორე მხრივ, ულტრათანამედროვე გამოხატვლიობითი ტრენტი ციკლის თითქმის ყოველ მონოლოგში (1, 2, 3, 4) შეიმჩნევა პოლიტიკალური პარონის ელემენტები. „მონოლოგებს“ განუმეორებელ კოლორიტს ანიჭებს როგორც პოეზია, ისე მუსიკა. „ხუთი მონოლოგი“ პოეტური და მუსიკალური სახეების შესანახავი უწერწერს ნიშნულა. ვაჟა პოეტური სტილის შესახამისად, მთის პოეზიამ მთის მუსიკაში ჰქონა გამოხატულება. მისი სიმღერის ხასიათი, მისი მკაცრი კოლორიტი მოლიანდ შერაჩუნებულია ციკლში. მიუხედავად მკორე მოცულობისა, ეს პატარა ციკლი, რომელიც ხუთ სიმღერას შეიცავს, თემატურად საკმაოდ მრავალფეროვანია პირველად, მესამე და მეხუთე მონოლოგი („არის სიმღერა?“, „საიდან სადა?“, „ნიღბება?“, „მთას ქვიავ“) უფრო ფილოსოფიული შინაარსისაა. მეორე მონოლოგს („აქვს“) ლირიულ-სატრაგული და ვანრულ-პატარალური ხასიათი აქვს, მეოთხე მონოლოგი („პროლოგ დეაგეგულხარ“) კი მებზარულ ვეჟაკურ განწყობილებას ანახატრებს. სამწუხაროდ, თემატურა მრავალფეროვნება ვერ ჰქონა სათანადო ასახვა ციკლის მხატვრულ შინაარსში მისი ემოციური ტონუსი რამდენადმე ერთგვაროვანია. „მონოლოგები“ გმირი ტრაგეული პიროვნებაა. მთელი ციკლი პირველი კოლორიტით და მძაფრი შინაგანი დრამატიზმით არის აღბეჭდილი. უკვე პირველი მონოლოგი ერთბაშად უქმნის მთელ ციკლს უნიფორმ სევდისა და ღრმა კავშირს გაბატონებულ განწყობილებას. საკუთონსხმობა, რომ ციკლის კოლორატული გამაც მოლიანდ მონორულ წარმოება. ციკლი სხვა შემკავებრებელი ნიშან-თვისებებზე შეიგარძნობა. ციკლის თითქმის ყველა მონოლოგი სამწაწლიანი სკეჩითაა აგებული. აღსანიშნავია, რომ ყველა სიმღერა თავდება იმავ ინტონაციებით და ტონალიზმით. რითაც დაიწყო. ასე მყარდება ინტონაციური, კოლორატული და ფსიქოლოგიური თადი ყოველი მონოლოგის დასაწყისსა და დასასრულს შორის. თავისებურაა ციკლის ვოკალური სტილი. თუ ა. მაკავარიანის ადრინდელ რომანტებში სისმღერო საწყისი ენიჭება უტირავსობა, „მონოლოგების“ ვოკალური სტილი რტიტიტაულია და დეკლამაციური, აქ პირველ პლანზე არა ლირიული კანტაბლა, არამედ დრამატული რტიტიტა. ფეკტურულში ინტონაციურმა ნაკადმა ქართულ მუსიკაში და კერძოდ ამ ციკლში შემოიტანა და გაამღერა რტიტიტაული დეკლამაციური მელისი.

ალ. მაკავარიანმა დიდი ამაგი დასდო ქართული მატკოთა მუსიკის განვითარებას. არა ერთი დაღმამხატვრული ქმნილება შესძინა ქართულ მუსიკას. როგორც თავისი მრავალფეროვანი შემოქმედებით, ისე ფრად ნაყოფიერი პრაქტიკული მოღვაწეობით კონსერვატორიაში, კომპოზიტორთა კავშირში, ალ. მაკავარიანმა წარუშთქმნილი ციკლი გაავლი თანამედროვე ქართულ მუსიკაში. 40 წლის დეწაწლიანი სახელოვანი კომპოზიტორა კვლავ ფართო შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტის წინაშე დასა.

ლენინური კომკავშირის სენტრალური სპორტული



ჩვენი დედაქალაქი კიდევ ერთმა შესანიშნავმა სპორტულმა ნაგებობამ დაამშვენა. მწყობრში ჩადგა ლენინური კომკავშირის სახელობის ცენტრალური საწყლოსნო-სპორტული კომპლექსი. სსრ კავშირის ახალი კონსტიტუციის მიღების პირველი წლისთავის დღეს, მტკვრის სანაპიროზე საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ჩვენი ასალგაზრდობის სპორტული წრეთობის ეს დიდებული კერა, რომლის არქიტექტურულ-მხატვრული სახის შექმნის ამოცანა წარმატებით გადაუჭრია აგტორთა ჯგუფს. არქიტექტორების შ. ყავლაშვილისა და რ. კიკნაძის, კონსტრუქტორ გ. ლუდუშაურის, მხატვარ ნ. ივანტოვის ჩანაფიქრმა თბილისის შემატა თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე განხორციელებული სპორტული კომპლექსი 4 აუზით (მათ შორის ერთი დახურულია), რომლებიც ყოველდღიურად 1500-მდე კაცს მოემსახურება, აქედან ცურვის 800-მდე ნორმ მოყვარულს. მოწყობილია სხვადასხვა სიმაღლის კომპლექსები წყალში მსტრამელთათვის, საწვინელი აუზები, სამკურნალო და სპორტული ტანვარჯიშის დარბაზები, სამედიცინო ცენტრი, სააქტო



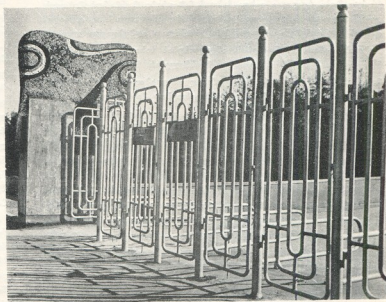
სახელოვის კომპლექსი

დარბაზი, კაფე-ბარი, დასვენების ოთახები, 80-ადგილიანი სასტუმრო — საერთო საცხოვრებელი კომპლექსში შედის ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვით აღჭურვილი პრესცენტრი. სპორტულ ღონისძიებებს, შეჯიბრებს ერთდროულად შეუძლია თვალი ადევნოს ხუთი ათასმა მაყურებელმა.

ნაგებობის მშენებლობაზე იმუშავეს ინჟინერების ტრესტის, საქართველოს სსრ ჯანმრთელობის დაცვის სამინისტროსა და რესპუბლიკის სპორტ-კომიტეტის სამშენებლო-შემკვეთებელმა ტრესტმა. სხვა სამშენებლო თუ სამონტაჟო ორგანიზაციებმა, დედაქალაქის სამრეწველო საწარმოთა მშრომელებმა მოსკოვის, უკრაინის, ამიერკავკასიის, ბალტიისპირეთის მოკავშირე რესპუბლიკების წარმომადგენლებმა, აგრეთვე ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენლებმა, აგრეთვე ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდობამ, სტუდენტებმა, მოსწავლეებმა.



სიმაღლის კომპლექსი
წვალში მბტომელთათვის
ფასადის დეკორატიული პანო
მაყურებელთა ტრიბუნები
აუზის ერთ-ერთი კარი



პირველ ხანებში ქრისტიანობა ხელოვნების კარგ ნიმუშებად მიიჩნევა მხოლოდ ლეგენდებს, მარტივობებს, ქადაგებებს, ლოცვებს, საგალობლებს, რომლებიც აღამაინებში ნერგავდნენ ქრისტეს სიყვარულს, მისი ცხოვრებით აღფრთოვანებს, მისი პინციპების ერთგულებას, საკაო ცხოვრებისაგან განდგომას, თვინიერებასა და კაცთმოყვარობას. ყველა ის ნაწარმოები კი, რომლებიც ამჟვენიურ, ზორციელ დიდებას აღებუდავდა, უმხვავსოდ მიიჩნეოდა, ამიტომაც, ქრისტიანობამ უარყო მთელი წარმართული პლასტიკური ხელოვნება და შეიწყარა მხოლოდ სიმბოლური ხასიათის პლასტიკური გამოსახულებები.

ასე იყო ეს პირველი საუკუნეების ქრისტიანთა შორის, იმათ შორის, ვინაც ქრისტეს მოძღვრება ხიწყავარეველი, სავსებით ტეშმარტივ სახით თუ არ მიუღია, იგი შეითვისა მაინც შეუღლანდავი, არა წარმართული სახით, როგორც ეს მოხდა შემდეგში, მაგრამ ამ ქრისტიანთა გარდა, მას შემდეგ, რაც ხელისუფალთა ნებით, ძალმომრებით, განურჩევლად მოაქციეს ხალხები ქრისტიანობაზე, რკვორც ეს მოხდა, ვოკვათ, კონსტანტინეს, კარლოს დიდის, ვლადიმირის დროს, წარმოქმნა მეორე, ქრისტიანობა, — საეკლესიო ქრისტიანობა, — რომელიც წარმართობასთან, კერძოყვანისმცემლობასთან უფრო ახლოს იდგა, ვიდრე ქრისტეს მოძღვრებასთან, და ამ საეკლესიო ქრისტიანობამ სრულიად სხვაგვარად, თავისი მოძღვრების საფუძველზე იწყო შეფასება აღამაინათა გრძნობა-განცდიებისაც და მათი გადმომცემი ხელოვნების ნაწარმოებისაც. ეს საეკლესიო ქრისტიანობა არათუ არ აღიარებდა ტეშმარტივ ქრისტიანობის ძირითად და უარსებითეს დებულებებს — ყუველი აღამიანის უშუალო დამოკიდებულებას მოძღვრისგან და, აქედან გამომდინარე, ყველა აღამიანის ძმობასა და თანასწორობას და, ამიტომ, ყოველგვარი ძალმომრების თვინიერებითა და სიყვარულით შეცვლას, პირქით, დააწუნა, რა, მსგავსად წარმართული მითოლოგიისა ზეციური იგარაკია, მოჩონხვა ქრისტეს, ღვთისშობილს, ანგელოზებს, მიოქქულებს, წმინდანების მოწამეთა და არა მარტო ამ ღვთაებათა, არამედ მათ გამოსახულებათა თაყვანისცემა, რითაც საეკლესიო ქრისტიანობამ თავისი მოძღვრების არსად ეკლესიისა და მის დადგენილებათა მიმართ ბრძმა რწყენა აქცოია.

ეს მოძღვრება ძალზე უტოი იყო ტეშმარტივ ქრისტიანისთვის, იგი ძალზე დაბლა იდგა არა მარტო ტეშმარტივ ქრისტიანობასთან, არამედ თუნდაც ისეთი რომაელების მსოფლმხედველობასთან შედარებითაც კი, როგორიც იყო იულიანე. საეკლესიო ქრისტიანობა, მაინც, ბარბაროსებისთვის, რომლებიც იგი მიიღეს, უფრო მაღალი მოძღვრება იყო, ვიდრე მათგან კერპად მიჩნეული ღმერთების, გმირების, კეთილად და ავი სულების სათნოონი. და, ამიტომ, საეკლესიო ქრისტიანობა რელიგია გახდა მასთან ნაწარები ბარბაროსებისთვის, და სწორედ ამ რელიგიადან გამომდინარე ეძლეოდა შეფასება იმ დროის ხელოვნებასაც. ხელოვნება, რომელიც აღებუდავდა თვითონს. შობილს, იესოს, წმინდანების, ანგელოზების სასოებით თაყვანისცემას, ეკლესიის ბრძამ რწყენას და მორჩილებას, საიყო ცხოვრებულს ნეტარების რწყენას, კარგ ხელოვნებად ითვლებოდა. საწინააღმდეგო სულსკვეთების ხელოვნება კი უმხვავსოებად მიიჩნეოდა.

მოძღვრება, რომლის საფუძველზეც აღმოცინდა ეს ხელოვნება, აღამაინებულ ქრისტეს მოძღვრება გახლდათ, მაგრამ ხელოვნება, რომელიც დამყარა ამ აღამაინებულ მოძღვრებას, მაინც ნამდვილი ხელოვნება იყო, რადგან იგი შეესაბამებოდა იმ ხალხის მსოფლმხედველობას, რომლის წიაღშიც წარმოიშვა.

შუა საუკუნეების მხატვრები, რომლებიც ხალხის მასების რელიგიისა და განცდილის შესატყვისად ეცხოვრობდნენ, გადმოსცემდნენ იმ მასების განცდებს არქიტექტურაში, ქანდაკებაში, უფრწყნაში, მუსიკაში, პოეზიაში, დრამაში, ტეშმარტივ მხატვრები იყვნენ და მათი მოღვაწეობა, რომელიც იმყარებოდა იმ დროისთვის შესაძლებელ უშაბლზე, მთელი ხალხის მიერ შეთვისებულ, აღიარებულ,

რა არის ხელოვნება?

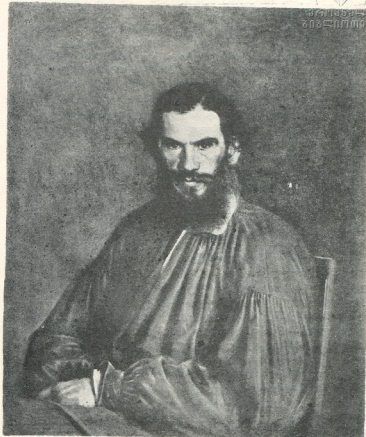
ტოტყა ჩვენი დროისთვის უყვე მდამალ იდეალებს, მაინც ტეშმარტივად და სავრთო-სახალხო ხელოვნება იყო.

და ეს ასე იყო იმ დრომდე, ვიდრე ევროპული საზოგადოების მაღალ, მღღღარ, უფრო განათლებულ ფენებში არ წარმოიშვა უნდობლობა და იუვი ცხოვრების იმ გავრცელება ტეშმარტივების მიმართ, რომელსაც აღიარებდა საეკლესიო ქრისტიანობა. ვეარსნული ღაშქრობების შემდეგ, როცა პაპის ძალაუფლება უკიდურესად გაძლიერდა და მან ამ ძალაუფლების ბოროტად გამოყენება იწყო, როცა გაიკვირნ ძველი სამყაროს მოაზროვნეთა სიბრძნეს, მღღღარი კლასების წარმომადგენლებმა, ერთის მხრივ, დაინახეს გონებით შუქუფენილი სიბრძნე ძველი მოაზროვნებისა, ხოლო მეორეს მხრივ, დაინახეს, რომ ეკლესიის მოძღვრება ქრისტეს მოძღვრებას სცილდებოდა და ამ მაღალ, მღღღარი კლასების წარმომადგენლებსა დაკარგეს, აღინდობისგან განსხვავებით, ეკლესიის მოძღვრების რწყენის შესაძლებლობა.

ისინი ვარეულად, ასე თუ ისე, მაინც მისდევდნენ ეკლესიის მოძღვრების ფორმებს, მაგრამ მათ უყვე აღარ სწამდათ ეს მოძღვრება, მისდევდნენ მას მხოლოდ ინერტიით და იმ ხალხის გამოისილთ, რომელსაც უწინდებურად ისევე ისე სწამდა ეკლესიის მოძღვრება და მაღალი კლასებისც, თავაინო ინტერესებისთვის, საუცხოვლბლად მიიჩნევდნენ, რომ ხალხის ამ რწყენისთვის მხარი დაეჭურა. ასე რომ, საეკლესიო ქრისტიანული მოძღვრება ერთხანს მთელი ქრისტიანული ხალხის საერთო მოძღვრება აღარ იყო; ხალხის წარწილა — მაღალმა ფენებმა, მათ, ვისაც იუყარა ძალაუფლება, სიმღღღარე და ამიგოდ როცე სწენდათ და საშუალებაც უკიდურესების შექმნისა და მხარდაჭერისათვის, დაკარგეს ეკლესიის რელიგიური მოძღვრების რწყენა, ხალხს კი ისევე ისე ბრძამ სწამდა იგი.

შუა საუკუნეების უმაღლესი ფენები რელიგიასთან იმევე მიმართება აღმოჩნდნენ, როგორი მიმართებაც უკიდურესად განათლებულ რომაელებს ქრისტიანობის მოვლენებასთან, ანუ, მათ უყვე აღარ სწამდათ ის, რაც ხალხს სწამდა; თვითონ კი უყვე არ გააჩნდათ არავითარი რწყენა, რომლის დამკიდურებასაც შესდევდნენ უყვე დრომოქმედნი და ყველაზისთვის მნიშვნელოვანაკარგული საეკლესიო მოძღვრების ნაცვლად.

გავრქელება. იხ. „სახეოთია ხელოვნება“ № 9, 10, 1978 წ.



ნ. კრამსკო

ლ. ნ. ტოლსტოის პორტრეტი

განსხვავება მხოლოდ ის იყო, რომ თუ ადრე რომელიმე, რომელიმე დაკარგეს თავიანთი გაღმერთებული იმპერატორებისა და ღმერთების რწმენა, უკვე არაფრის აღება არ შეეძლოთ მთელი იმ რთული მითოლოგიიდან, რომელიც დაკარგობილი ხალხებისგან ისე-ისეს და ამიტომ სახებით ახალ მოლოდინდევლობას უნდა ზიარებოდნენ, შუა საუკუნეების ადამიანებს კი, რომლებმაც უკვე შეიტანეს კათოლიკური საეკლესიო მოძღვრების კეშმარტივებში, არ სჭირდებოდათ ახალი მოძღვრების ძებნა. ამ ქრისტიანულმა მოძღვრებამ, რომლის დამახინჩებულ ფორმასაც — კათოლიკურ საეკლესიო მოძღვრებას ისინი მისივედნენ, იმდენად დაიღი ხნით მოხაზა კაცობრიობის განვითარების გზა, რომ შუა საუკუნეების ადამიანებმა სჭირდებოდათ მხოლოდ უარეურობა ის უცუღმართობა, რომლებიც ჩრდილს აუცილებდნენ ქრისტის მოძღვრებას და ამ მოძღვრებას მთლიანად თუ ვერ შეითვისებდნენ, მთელი მისი მნიშვნელობის მცირე ნაწილი მაინც შეეფიქსირებინათ (რომელიც იმაზე მეტი მაინც იქნებოდა, რაც ეკლესიამ შეითვისა). ეს, ნაწილობრივ, გააკეთა არა მარტო ვილიფის, პუსის, ლუთერის, კალვინის რეფორმაციამ, არამედ საეკლესიო ქრისტიანობის იმ მთელმა მიმართულებებმაც, რომლის წარმომადგენლებიც იმთავითვე იყვნენ... არასაკლებსიო ქრისტიანები, ეგრეთწოდებული სექტანტები, მაგრამ ამის გაკეთება შეუძლებელი არა ხელისუფლების წარმომადგენლებს, არამედ ღარიბ ადამიანებს და აკეთებდნენ კიდევ. მდიდარ და ძლიერ ადამიანთა შორის მხოლოდ ცოტანი, ვიკტორ, ფრანცისკო ასიჯელი და ზოგან სხვანი, იმის მიუხედავად, რომ ეს ნიადაგს აცლიდა მათ სახარბიელო მდგომარეობას, თუ მისივედნენ ქრისტის მოძღვრებას, მისი ამგვარი სასიცოცხლო მნიშვნელობით. მაღალი კლასების წარმომადგენელთა უმეტესობას კი. თუმცა გულის სიღრმეში უკვე დაკარგული ჰქონდა საეკლესიო მოძღვრების რწმენა, არ შეეძლო ან არ სურდა მისი უარყოფა, რადგან ანს ის ქრისტიანული მოძღვრების, რომლის აღიარებაც მოუხდებოდა მაღალ კლასს, თუკი იგი საეკლესიო მოძღვრებას ვაწუღებდა, წარმოადგენდა დევისშიდობაში. და აქედან გამომდინარე, მათი თანასწარებმა, ასეთი მოძღვრება, კი გამოირიცხავდა იმ უპირატესობებს, რომლებითაც მაღალი კლასები სარგებლობდნენ, იმ განსაკუთრებულ გარე-

მო პირობებს, რომელსაც იგი შეეწარა და შეეგნია. არ სჭირდებოდათ რა გულის სიღრმეში იმ საეკლესიო მოძღვრებისა, რომელმაც თავისი დრო მოკვამ, მაგრამ მაინც არ შეეძლოთ რა კეშმარტივი ქრისტიანობის აღიარება, ამ მაღალი, გაბატონებული კლასების წარმომადგენლები — პაპები, მღვდლები, შერაცვები და სხვა ძლიერი ანა ქვეყნისანი დარჩნენ უკუვლავარი რელიგიის გარეშე, მათ ხელში შერჩათ მხოლოდ მისი გარეგნული ფორმები, რომლებსაც იცავდნენ, მიიჩნევდნენ რა ამას თავიანთის ანა მარტო სახარბიელოდ, არამედ საკუროდაც, რადგანაც ეს მოძღვრება ამართლებდა იმ პრაქტიკულებს, რომლებითაც ისინი სარგებლობდნენ. არსებითად კი ამ ადამიანებს არაფერი არ სწამდათ, ისევე როგორც არაფერი სწამდათ პირველი საუკუნეების განათლებულ ადამიანებს. ამავე დროს, ძალაუფლება და სიმდიდრე ამ ადამიანების ხელში იყო და ხელმოწყობას ისინი მფარველობდნენ და წარმოათავებდნენ, და, აი, სწორედ ამ ადამიანების წიაღი წარმოიშვა ხელმოწყობა, რომელსაც შეფასება ეძლეოდა უკვე არა იმის მიხედვით, თუ რამდენად გამოხატავდა იგი ადამიანთა რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე განცდებს, არამედ მხოლოდ იმით, თუ რამდენად ღაბაზა, მშვენიერი იყო იგი; სხვა სიტყვებით რომ ითქვას — რამდენად ანიჭებდა იგი ადამიანს სიამოვნებას.

მდიდარი და ხელისუფლების სთავებში მდგომი ადამიანები, რაკი მათ უკვე აღარ შეეძლოთ ჰქონოდათ ეკლესიური რელიგიის რწმენა (რომელმაც გააშთავდა თავისი საყუდლები) და არც შეეძლოთ ელარებინათ კეშმარტივი ქრისტიანული მოძღვრება, რადგან იგაზას უსვამდა მთელს მათ ცხოვრებას, ეს ცხოვრებაზე რელიგიური შარის გარეშე დარჩენილი ძლიერი ანა ქვეყნისანი თავისდაუწყებელი დუბარდნენ იმ წარმართულ, კერასუფიანისმცემლურ მსოფლმხედველობას, რომელიც ცხოვრების შარს პიროვნების ტპობაში ხედავდა და მაღალ კლასებში მოხდა ის, რასაც ჰქვია „მეცნიერებება“ და ხელმოწყობა აღიარებინება“ და რაც, არსებითად, სხვა არაფერია, თუ არა მხოლოდ უარყოფა უკუვლავარი რელიგიის, არამედ მისი ზედმეტობის აღიარება.

საეკლესიო, განსაკუთრებით კათოლიკური მოძღვრება ისეთი

შეუძლია სიტყვაში, რომელსაც ვერ შევძლია დავერ შეაწარმინებინა, თუკი სურვილითადად არ დაანგრიე იგი. როგორც კი შეიტანეს ექვი პაპების უფლებდროშაში, — ეს ექვი კი მაშინ ყველა განაშლია: ბუღალრის დაუბრუნება, — მაშინვე აუცილებლად უნდა შედგენათ და შეიტანონ კიდევ ექვი კათოლიკური თქმულების კუმპარტებში, ხოლო *предание*-ში ექვის შეტანა კი ძირს უხრბრდა არა მარტო პაპობასა და კათოლიკობას, არამედ საერთოდ ეკლესიის არსებობას. მთელი მისი დოკუმენტები, ქრისტულ დღავებობები, ნიდავს აცლიდა ადგილს, სამებას, სპობადა სადგურ წერილის ავტორიტეტს, რადგანაც სადგური წერილი წმინდა იმბოტოდა იყო შეარსებული, რომ ასე იყო დადგენილი თქმულებით.

ესე რომ, იმ დროის მაღალი კლასების წარმომადგენელი უმრავლესობა, თვით პაპებსა და სხვა დღისმასობრივ, არსებითად არაფერი სწამდა. საეკლესიო მოძღვრება ამ ხალხს იმბოტო არ სწამდა, რომ ხელდაყენ მის უსუსურობას, უმწიბრეს ქრისტეს ზნეობრივი, საზოგადოებრივი მოძღვრების აღიარება კი, როგორც ამას მოითხოვდნენ ფრანკისკო ასოხული, ხელშიც კი და სქიპანტების უმრავლესობა, მათ არ შეეძლოთ, რადგან ასეული მოძღვრება ანგუვდა მათს საზოგადოებრივ მდგომარეობას. რელიგიური მოძღვრულადღობების უქონლად კი ამ ადამიანებს არ შეეძლოთ მქონოდათ რაიმე სხვა საზომი კარგი და უფიქრო ხელოვნების შესაფასებლად; თუ გამოვრჩევი შირად ტკბობის მომწიბრეს, რაჟი სკივთის საზოგადოებას, ანუ მშვენიერი აღიარის, ევროპული საზოგადოების მაღალი კლასების წარმომადგენლები დაუბრუნდნენ ხელოვნების იმ უხერ გავებას, რომ სპობისთვისაჟი პირველყოფილ ბერძნებს კიცხავდა პაპობის. და ამ გავების შესახებმისი ევროპულმა საზოგადოებამ შემოიშუადა თეორია ხელოვნებისა.

მაშ შემდეგ, რაც მაღალი კლასების წარმომადგენლებმა დაკარგეს ქრისტეანული ეკლესიის არსება, კარგი თუ უფიქრო ხელოვნების საზომად იქცა სილამაჟე. ანუ ხელოვნებისგან მომწიბრულ სიამოვნება, ამ ხელოვნებაზე ამ შეხედულებიდან გამომდინარე, თავისთავად, მაღალი კლასების წინა შეიქმნა ესთეტიკური თეორია, რომლის თანახმად, ხელოვნების მუხანი სილამაჟის, მშვენიერების გამოვლენა, ამ ესთეტიკური თეორიის მოძღვრებში, მისი კუმპარტების დასახელებულია, ამტკიცებენ, ეს თეორია ჩვენი მოგონილია იხასია, იგი საგანთა არსიდან გამომდინარეობს და ჭკრი კიდევ ძველი ბერძნების მიერ იყო აღიარებულიო. მაგარამ ამგვარი მტკიცება გაფიქსიება თვითმხრებმა და მას სხვა რაიგორიან საფუძველი არ გაუძლია, ვარდა იხისა, რომ ძველი ბერძნები, რაჟი, ქრისტეანულიად შედარებთ, მათი ზნეობრივი იდეალი უფრო დაშლა იდგა, სკივთის ცნებას ჭკრი კიდევ არ მეჩვენდნენ მეკეთრად მშვენიერის ცნებისაჟან.

სკივთის უმაღლესი სრულყოფილება, რომელიც არა მხოლოდ არ იმთავითვე მშვენიერს, არამედ უმეტესწილად, უქრისპირდება კიდევ მას, სრულქმნილება, რომელსაც ებრაელები ჭკრი კიდევ ისახას დროდად მოუკლებლობა იცნობდნენ და რომელიც მთელ სისრულთ ქრისტეანობამ გამოხატა, საერთოდ უფრობი იყო ბერძნებისთვის; ბერძნები მიიჩნევდნენ მშვენიერის ავტოკლებულ კეთილ უნდა იყო. მართალია, მეჩვენება მოარსებები, სკირტა, პლატონი, არისტოტელე გრძნობდნენ, რომ შეუძლებელი იყო სკივთ დაბნევილი მშვენიერს. სკირტაც არბო, მშვენიერის პირდაპირ ექვემდებარებად ეკითხოს. პლატონი, ამ ორი ცნების ერთმანეთთან დაჯავშნების სურვილით, დასაჩუკიდა ხულიერი სილამაჟეზე. არისტოტელე ხელოვნებისგან მოითხოვდა ადამიანებზე ზნეობრივ ზემოქმედებას (კათარზისს), მაგარამ, მაინც, ამ მოარსებების ჭკრი არ შეეძლოთ მთლად გაიმკვიდრნენ იმ შეხედულებას, რომ კეთილ და მშვენიერი უმთავრად ერთმანეთს.

ამბოტოჟ, იმ დროის ენაში დამკვიდრდა შედგენილი სიტყვა მშვენიერ-კეთილი, რომელიც ამ წარმომქმნილი სკივთის ორი შემაღდგენილი ცნების ერთგვარ შინაარსს უსცავდა ხაზს. ბერძენი მოარსებები, ეტყობა, იწყებდნენ სკივთის იმ გავებასთან მიართობას, რომელიც გამოხატეს ბუღალრმა და ქრისტეანობამ და სკივთის და მშვენიერების ურთიერთობის დადგენისას იმენ-ოდნენ. პლატონის მსჯელობები სკივთისა და მშვენიერებაზე აღსავსე წინადადებებშია. სწორედ ცნებთა ამ აბლაბუდაში ვარკვევას ცდილობდნენ ევროპული საშუაროს ადამიანები, რომლებიც უკველავგარი არწმენა დაკარგეს, ცდილობდნენ დემტკიცებინათ და

დაკარგებინათ ის აზრი, რომ მშვენიერებისა და სკივთის მშვენიერება წარმოადგენს სავნის არსებას, რომ სკივთ და მშვენიერება უნდა დაეუბნენ ერთმანეთს, რომ სიტყვა *მშვენიერება* უკველავგარ არს მოულებლად ქრისტეანობის, წარმოხატვა კაცობრიობის უსუნეს იდეალს. ამ გაუმგებობაზე იყო აღმოცენებული ახალი მშვენიერება — ესთეტიკა. ამ ახალი მშვენიერების განსაზღვრებლად კი ძველი მოძღვრება ხელოვნებაზე იმგავად იქნა ვარკვებული, რომ შექმნილიყო შობავიდელება, თითქოს, ეს მოგონილი მშვენიერება — ესთეტიკა — ბერძნებსაც სწამოდა.

არსებითად კი ძველი ბერძნების შეხედულებები ხელოვნებაზე ჩვენსას სულ არა მგავს. სე, მაგალითად, ბენარდი არისტოტელის ესთეტიკაზე დამწირთ თავის წიგნში (არისტოტელისა და მისი მიმდევრების ესთეტიკაჟი, პარიზი, 1858, გვ. 28) სახელებით სწორად ამბობს: „მშვენიერისა და ხელოვნების თეორიას თუ გულსსურით განვიხილავთ, ცხადი ვაგებდა, რომ იხინი — მშვენიერის და ხელოვნებას — სახეებით გაითშუღაა ერთმანეთსგან, როგორც არისტოტელეს, ასევე, პლატონისა და მათი მიმდევრების თხულებული“.

და, მართლაც, ძველი საშუაროს მოარსებთა შეხედულებები ხელოვნებაზე არა მარტო არ უჭერდნენ მხარს ჩვენს ესთეტიკას, არამედ, უფრო, გამორკვევან მასზე. როგორც მშვენიერის მოძღვრებაზე საუბარს. მაგარამ ყველა ესთეტიკაში, მსოფლიოდან მოკლებული ნაიბაზედ ვაგარებულთა არის, რომ მშვენიერება მშვენიერების შესახებ — ესთეტიკა — ძველი ბერძნებიდან — სკირტადან, პლატონიდან, არისტოტელედან მომდის და იგი, ნაწილობრივ, ესთეტიკებმა და სტილიკებმა — სენეკა, პლუტარქემ განავიარებინა და პლოტინამდე ასე გრძელდებოდა; მაგარამ რომელიცდა სახედისწერა შემოხატვის მეოხებით ეს მშვენიერება მეოხზე საუკუნეში უცებ გაქრა, მთელი 1500 წელი არ არსებობდა და მხოლოდ 1500 წლის შუაღდის შემდეგ, 1750 წელს, გერმანიაში ბაუმგარტინის მოძღვრებამ აღიარებინა.

პლოტინის შემდეგ, ამბობს შალერი, 15 საუკუნე ისე ვადიხ, რომ მშვენიერებისა და ხელოვნების საშუაროსაჟი ოდნე მშვენიერული ინტერესი კი არავის გამოუჩინია. ეს თხოხებულ საუკუნე ესთეტიკისა და მისი მეცნიერების შეუძლია სიტყვის შემუშავებისთვის უკველად ვაგვიად. „ამ თხოხებულ საუკუნეში, რომელთა წინა მსოფლიო სულმა ათასწარი ბრძოლებში ცხოვრების სულ სხვა, აღნიშნულსგან განსხვავებული ფორმები შემოიშუაჟა, ესთეტიკას, მისი მშემდგენი მშვენიერული განვითარების თვალსაზრისით, ვერაფერი მიხვია“.

სინამდვილეში კი მსგავსი არაფერი მომხდარა, ესთეტიკის მეცნიერება, მშვენიერება მშვენიერის შესახებ არასოდეს არ გამქრალა და არც შეიძლებოდა გამქრალიყო, რადგან იგი არც არასოდეს არსებულა. უღვარე მხოლოდ ისაა, რომ ბერძნები, — ისევე, როგორც ყველა ადამიანი, ყველგან და ყველთვის, — ხელოვნებას, ისევე, როგორც ყველა საქმიანობას, კარგ მოვლენად თვლდნენ მაშინ, როცა ეს ხელოვნება სკივთის (მათი ვაგებთ) ემსახურებოდა და უფიქრობად მიიჩნევდნენ, თუკი იგი სკივთის უქრისპირადობდა, თვითონ ბერძნები კი ზნეობრივი განვითარების მიზნად დაბლდონებდნენ იდგნენ, რომ კეთილი და მშვენიერი მათ თვალში ერთმანეთს ემსახურებოდა და ბერძნების ამ ჩამორჩენილი მოძღვრულადეკლონებაზე დამყარებული მეცნიერება ესთეტიკისა, რომელიც XVIII საუკუნის ადამიანებმა მოგვიჩვენა და ბაუმგარტინის თეორიის სახით სავანგებოდა გაფორმეს, ბერძნებს არასოდეს არ მქონიათ ესთეტიკის არავითარი მეცნიერება (ამაზე დარწმუნება ყველა, ვინც კი წაიკითხავს ბენარდის მშვენიერ წიგნს არისტოტელისა და მის მიმდევრებზე და ვალტერის ნაწარმოებს პლატონზე).

ამ მეცნიერების ესთეტიკური თეორიები და თვით სახელწოდებები ამ დაბალიყოფი 150 წლის წინათ წინათ მოიშოვა ქრისტეანული ევროპული საშუაროს მაღალი კლასების წინა. ეს ერთდროულად მოხდა სხვადასხვა ხალხებში — იტალიელებში, მოლდორელებში, ფრანგებში, ინგლისელებში, მის ფუძემდებლად, კანონმდებლად, მისი მეცნიერული, თეორიული ფორმის შემამუშავებლად კი ბაუმგარტინი მოგვეჩვენა.

ბაუმგარტინმა გერმანულებისთვის დაშახანებული გარეგნულ-ჟედანტური საფუძვლიანობითა და სიმეტრიოლობით გაიარა და

გადმოსცა ეს გასაკლარი თორია, და არცერთ სხვა თორია, მიუხედავად აშკარა არასაფუძვლანობისა, ასე არ მორგებია კულტურული მისის გეოგრაფია და არცერთი სხვა თორია არ მიიღათ ასე ერთხანად და ასე უტრიტკოდ, ეს თორია იმდენად ახლომდებარეა მონღა და მალე კლასების გეოგრაფიისთვის, რომ მას აქამდე, — ძირითადი მისაზრებების სრული დაუსაბუთებლობისა და თვითნებობის მიუხედავად — შეცნობრივად და არამეცნიერულ წარმართა იმპორტის როგორც ექვემდებარებულ, თავისთავად ნაყოფისმეგ არას.

„ჩვენებს თავის ბედი აქვთ — შეიხებულა აღქმოდან გამოდინარა“ — და მით უფრო აქვთ თავანთი ბედი ცალკეულ თორიებს იმ დაწვრილებულ, მიღწეულზე გარკვევლობის მიხედვით, რაც ახასიათებს იმ საზოგადოებას, რომლის წინაშეც და რომლისთვისაც ექმნება ეს თორიები. თუ თორია ამპირლობს იმ უაღრეს მდგომარეობას, რომელიც იმყოფება საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს, მაშინ, მთლად უსაფუძვლოდ და აშკარად უაღრეს რომ იყოს ეს მოძღვრება, საზოგადოების აღნიშნული ნაწილი მას აღიარებს და რწმუნად იხიბს. ასეთია, მაგალითად, სახელგანთქმული, არც არავფრედ დაფუძნებული, თორია მალთუსისა, რომლის მიხედვითაც დედამიწის მოსახლობა ისწავფის გეომეტრიული პროგრესისადამრავლებლობის, ხოლო საკვირ არიმბედილი პროგრესითი იზრდება და ამომავალ დღემიწაზე შექმნება პარბო მოსახლობა. ასე თვება, მაღალსიღვრე გამომდინარე, თორია, რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის პროგრესის საფუძველია ბრძოლა არსებობისა და შერჩევისათვის. ასეთივეა აშკარად განვითარებული თორია მარქსისა ეკონომიური პროგრესის გარდუღვლობის შესახებ, პროგრესისა, რომელიც დღემიწარების კაპიტალიზმის მიერ ყველა კერძო წარმოების შთანქმეში. ამგვარი თორიები ხომ საფუძველია და ეწინააღმდეგება ყოველი იმის, რაც კაცობრიობისთვის ცნობილია და მიღებულია მისგან, ხომ თვალნათლად უზუნა ეს თორიები, ისინი, მაინც, უტრიტკოდ გაუღიარო რწმუნად და მათ მზუნხარე გატაცებით, აღტინებით კადაგებენ, და ეს ზოგჯერ საუყუნეები გრძელდება, იქამდე ვიდრე არ მოსიპნა თვით ის მდგომარეობა, ის პარობობა, რომელიცაც ისინი ამართლებენ, ან მეტისმეტად აშკარა არ გახდება ან საქადავო თორიების უზრუნა. ასეთივე ბაუმგარტენის სამების — სიკეთე, მშვენიერება და ქვეშარბიტება — საკვირველი თორია, რომლის თანახმადაც ირკვევა, რომ უკლის უტყუები რამ, რისი შექმნაც შეძლო ხელოვნების ხალხებისა, რომლებიც 1800 წელი იცოცხლებს ქრისტიანული მოძღვრების ნიადაგზე, თურმე ის ყოველი, რომ მათ იდეალად დასისხოს ის, რაც იდეალად ქმნიდა დასახლდა 2000 წლის წინათ ნანებრადეული მონაშრომლობებზე ხალხს, რომელიც ქალან კარავა გადმოგვეყვება ტანის სიმრედილს და ავება და თვლისთვის სისამო ნაგებობებს. მეცნიერები წერენ გრძელ-გრძელ ბუნდოვან ტრაქტატებს მშვენიერზე, როგორც ერთ-ერთ წევრზე ესთეტიკური სამებისა — მშვენიერება, ქვეშარბიტება, სიკეთე, ამ სიტყვებს დიდი ასობით წერენ ფილოსოფოსებიც, ესთეტიკოსებიც, მხატვრებიც; გარეუტ ხალხიც. რომანტიკებიც, უფრნაოსტებიც და ჰგონიათ ამ საქარმენტკობის სიტყვებს რომ წარმოქმნამენ, რაღაც სასიხეთს გარკვეულ და მყარ ჩასმულე ლაპარაკობენ, ჰგონიათ, რომ ამ სიტყვებზე შეიძლება მათი აზრების დაწერება. სინამდვილეში კი ამ სიტყვებს არა მარტო არავითარი გარკვეული აზრი არ გააჩნია, პირიქით, ისინი ხელს გეშობენ იმში, რომ არსებულ ხელოვნებაზე დაივანათი რაიმე გარკვეული აზრი. ეს სიტყვები მხოლოდ იმისთვისაა საქირა, რომ ვაგაპრბოლობის ის უაღრეს მნიშვნელობა, ჩვენ რომ მივაწერეთ ხელოვნებას, ხელოვნება კი, თურმე, გადმოცემის იმ გრძობებს, ჩვენ რომ სიამოვნებას ვაგანიტებს.

მიუღო, ერთი უწყით შევთანხმდით და უარი ვთქვით ჩვენს ჩვევაზე — ესთეტიკისულ სამების რელიგიურ სამებასათი ქვეშარბიტებად ნუ მივიჩნეობ — და კვიობით ჩვენს თავს: რას ვფიქრობდით ხოლმე ესთეტიკური სამების სამ სიტყვას, და ეხადი ვანდებთ, თუ რამდენად ფანტასტიკური, წარმოუდგენელი რამაა ამ სრულიად სხვადასხვა და, რაც მოავარია, სრულიად დასწორიორებულ, შინაარსით ერთმანეთს მიუხადავებელი სიტყვებისა და ცნებების შეერთება.

სიკეთე, მშვენიერება და ქვეშარბიტება ერთ სიმაღლეზე აყვით

და ყოველ ამ ცნების ძირითადი და მეტაფიზიკურად შიოსნევის სინამდვილეში კი საქმე სულაც არაა ასე.

სიკეთე არის მარადილი, უზუნესი მიზანი ჩვენი სიკეთესუნელობის როგორც არ, თუ გვესმოდეს ჩვენ სიკეთე, ჩვენი სიციცხლე სხვა არაფერია, თუ არა სწრაფვა სიციცხლს, ანუ ღვთისკენ.

სიკეთე მართლაც არის ძირითადი, მეტაფიზიკურად შემაღეწული ცნება ჩვენი ცნობიერებისა, ცნება, რომელიც გრძობით არ განისაზღვრება.

სიკეთე არის ის, რისი განსაზღვრაც არავის ძალდებს, მაგრამ რაც განსაზღვრავს სხვა ყველაფერს.

მშვენიერ კი, თუ ჩვენ მხოლოდ სიტყვებით არ ვმავოილოდებით, არამედ ღვაპარობით იმას, რაც გვესმის, — მშვენიერი სხვა არაფერია, თუ არა, რაც ჩვენ მოგვწონს.

მშვენიერის ცნება არა მარტო არ ემთხვევა სიციცხლს, პირიქით, უპირისპირდება მას, რადგან სიკეთე, უმეტესწილად, თანხვედრა მეტარობის მიღრეკილებებზე გამარჯვებას, მშვენიერ კი არის საფუძველი ყველა ჩვენი მეტარობისა.

რაც უფრო ვგმობრბობთ ჩვენ მშვენიერს, მით უფრო უკლებდებით სიკეთეს. მე ვიცი, რომ ამის გაგონებაზე ყოველთვის ეპიბობენ, სიკეთე არსებობს წინგობრივი და სულიერი, მაგრამ ეს მხოლოდ სიტყვების თანახმა, რადგან წინგობრივი თუ სულიერი მშვენიერების ცნებები ყოველთვის სიკეთე იგულისხმება და არა სხვა რამე, სულიერი მშვენიერება ანუ სიკეთე უმეტესწილად, არა თუ არ თანხდება იმას, რაც ჩვეულებრივ იგულისხმება მშვენიერში, პირიქით, ეწინააღმდეგება მას.

ქვეშარბიტების რაც შეეხება წარმოსახული სამების ამ წევრს კიდევ უფრო ნაღლებად შეგვიძლია მივაწეროთ არამარტო ერთობ. სიკეთესთან და მშვენიერებასთან, არამედ ვერ ვაღიარებთ მის თუნდაც რაიმეგვარ ადგილიაღებულ არსებობას.

ქვეშარბიტების ჩვენ ვძებნით მხოლოდ საჯნის გამოხატვის ან განმარტების შესტავისობას მის არსთან, ან საჯნის სიყოფიერა, ყველა ადამიანისმიერ გაგებასთან. რაღაა სერობა, ერთის მხრე; მშვენიერებისა და ქვეშარბიტების, მეორის მხრე ეს სიკეთის ცნებებს შორის?

მშვენიერებისა და ქვეშარბიტების ცნებები არა მარტო არ ეთანაწროება სიციცხლის ცნებას, ისინი არა მარტო არ შეადგენენ სიციცხლთან ერთად ერთ არსს, არცთუ ხელდება მას. ქვეშარბიტება არის შესტავისობა საჯნის გამოხატვის ან საჯნის არსთან და ამიტომ იგი არის ერთ-ერთი სასუბალება სიციცხლს წვდომისათვის, მაგრამ, თავისთავად, ქვეშარბიტება არც სიკეთეა, არც მშვენიერება და არც კი ემთხვევა მათ.

ასე, მაგალითად, სიკეთეც და პასკალი, ხსენებენ, არასპირით საგნათა ქვეშარბიტა არის წვდომას სიკეთესთან მიუხადავებელ საქმიანობად მიიჩნევენ. მშვენიერებასთან კი ქვეშარბიტებას სერობა იმ სულაც არაფერი აქვს და უმეტესწილად, ეწინააღმდეგება მას, რადგან ქვეშარბიტება, უმეტესწილად, უფრადს ხელს რა სიციცხლს, რაღავე, აქარწულებს ილუზიას — მშვენიერების ძირითად პირია.

და, აი, ამ სამი ერთმანეთს მიუხადავებელი და ერთმანეთის მიმართ უცხო ცნების თვითნებურად შერეობა განხა საფუძველის იმ განმეცხფურებულ თეორიას, რომლის თანახმადაც სრულიად წინააღმდეგობადაა კარგ კეთილი გრძობების გადმოცემი ხელოვნებას და უსხვაგვარ, ბორბიტ გრძობების გადმოცემი ხელოვნებას შორის და ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მდამალი გამოვლენება ხელოვნებისა, ხელოვნება მხოლოდ ტკბობათათვის, — ის, რის წინააღმდეგაც ვანაწერობდენ ადამიანებს კაცობრიობის ყველა დროის მოძებრას, — ითვლება უმაღლეს ხელოვნებად. და ხელოვნება იტყვარა იმ მნიშვნელოვან საქმედ, რომლიც ქვეყანა მას დაეკისრა, არამედ მოცლილი, უსაქმური ადამიანების ფუტ სიკრება.

VIII

მაგრამ თუკი ხელოვნება ადამიანის ისეთი მოღვაწეობაა, რომლის მიზანია გადმოსცეს ის უმაღლესი და საუკეთესო განცდებები, რომლებიც კი აღძვრათ ადამიანებს, როგორცაა მოხდა, რომ კაცობრიობა გარკვეულად, საკმაოდ გრძელი პერიოდული თავისი არსებობისა იმ დღიდან, რაც ადამიანებმა დაეარგეს საეულესიო მო-

ძღვრების ჩრქვნა, დღემდე — ამ მნიშვნელოვანი საქმიანობის გარეშე გასწორ, ხილმო მის მაგივრად ხელოვნების მხოლოდ იმგვარი ქმედებითი ექავორღებისა, რომელსაც ტკობის მონიჭებადა შეეძლო.

იმ კიოხავე სასუხის გასაცმადა, უწინარეს ყოვლისა, საჭირო იქნება გასწორება იმ ჩვეულებრივი შედომისა, რომელსაც უშვენივლოდ ხოლმე, როცა ჩვენს ხელოვნებას ქუშპარტი ზოგადდამაინაური ხელოვნების მნიშვნელობის ანიჭებენ, ჩვენ ისე შევეჩვიეთ, რომ ვეღუღურავდით არა მარტო კაცობრივი ვაში მავინითი ადამიანი შორის საუკეთესო გოზად, არამედ ანგლოსაგარის, რასაც, თუ ჩვენ ინგლისელნი ამ ამერაკლები ვართ, ვერმანული რასა, თუ ვერმანული ვართ, ვალა-ლიონური, თუ ფრანგული ვართ, სათა, სლო, თუ რუსები ვართ, ისე შევეჩვიეთ ამას, რომ სრულიად დაწრმუნებულნი ვართ; რომ ჩვენი ხელოვნება არა მარტო ქუშპარტი, არამედ იგი საუკეთესო და ერთადერთი ხელოვნებაცა. მაგრამ ჩვენი ხელოვნება არა მარტო ერთადერთი ხელოვნება არაა, როგორც, უკეთაო, უწინ ბილია ითვლებოდა ერთადერთი წინადა, არამედ იგი მთელი ქრისტიანული კაცობრიობის ხელოვნებაც კი არაა, იგი კაცობრიობის ამ წაწილის ძალზე მცირე მონაკვეთის ხელოვნება. შევედოდა ვეჯალაარა ვერაუად, ბერსულ, ვევიატურ ხალხურ ხელოვნებაზე და ახლა უკვე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ჩინურ, იაპონურ, ინდურ საერთო-სახალხო ხელოვნებაზე. ასეთი ის საერთო-სახალხო ხელოვნება რუსეთში არსებობდა პეტრებედ, ევროპულ საზოგადოებებში კი XIII, XIV საუკუნეებამდე, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ევროპული საზოგადოების უმაღლესი კლასების წარმომადგენლებმა დაიარაგეს საეულისო მოძღვრების ჩრქვნა, ამ მიხედვს ქუშპარტი ქრისტიანობა და უკვეღვარი ჩრქვნის გარეშე დარჩნენ, უკვე შეუძლებელია დასაჯარი ქრისტიანობა ხალხთა მადლა კლასების ხელოვნებაზე, ისე რომ ამ ხელოვნებაში მთელი ხელოვნება ვეფელსხსოვ. მას შემდეგ, რაც ქრისტიანული ხალხების მადლაშა ვეფელმა დაიარაგეს საეულისო ქრისტიანობის ჩრქვნა, მადლაი კლასების ხელოვნება ვეგემინა მთელი ხალხის ხელოვნებას და წარმოიშვა ორი ხელოვნება: ხალხური ხელოვნება და ბატონკაცების ხელოვნება. და ამიტომ, კიოხავე, თუ როგორ შეიძლება და რომ კაცობრიობას თავისი არსებობის ვაკვეული პერიოდი ვეშპარტი ხელოვნების გარეშე ვაკვეულ, ისე რომ ნაწადელი ხელოვნება მხოლოდ საამოვნების მომნიჭებელი ხელოვნებითი შეეცალა, ასეთი პასუხ ვაკვეული: ქუშპარტი ხელოვნების გარეშე ამ პერიოდში მთელ კაცობრიობას ან თუნდც მის მნიშვნელოვან ნაწილს არ უეცორია, ნაწადელი ხელოვნების გარეშე იარსებენ მხოლოდ ევროპული ქრისტიანული საზოგადოების მადლაშა ვეფელმა და ამათაც ასე შედარებით ცოტა ხანს იარსებენ: აღორძინებისა და რეფორმაციის დასაწყისიდან ამ უთანაველ ხანამდე.

და ქუშპარტი ხელოვნების გარეშე ცხოვრებას ის შეედეგა ვამოიღო, რაც უნდა ვამოიღო: ვაიჩრწა ის კლასი, რომელიც არა-ქუშპარტი ხელოვნების ნაუღეს ქამდა. ყველა დაბურულნი, ვაკვეგებარი თეორია ხელოვნებისა, ყველა უკალი და წინააღმდეგობრივი მსგავსი ხელოვნებაზე, რაც მთავარია, ის უდრკვიწელნი უძრობა და ჩვენი ხელოვნების თავის მრუდ ზაჭე, — ყველაფერი იგი წაყუთა ჩვენში ის ვაკვერეულული და უმეჯად ქუშპარტივად შერკვილენი, მაგრამ საიკრად უმართებულნი შეხედულენი, თითქმის ჩვენი მადლაი კლასების ხელოვნება იყო მთელი ხელოვნება, ქუშპარტი, ერთადერთი საკაცობრიო — მსოფლიო ხელოვნება. მიუხედავად იმისა, რომ ის უხედილუბა, რომელიც სასებითი თანხლებდა სხვადასხვა რელიგიის მიმდევარ ადამიანთა შტოებს, თითქმის ერთადერთი ქუშპარტი რელიგია მხოლოდ მათი რელიგია იყო, რაც სრულიად მდღარი და აშკარად უსამართლო აზრია, ჩვენი წრის წარმომადგენლები აუღვივებულად და სრული დაუჩინოებით იმერავებენ ერთსა და იმავეს და ამტკიცებენ ზემოთ ვამოთქმული მდღარი აზრის უფუდეულობას.

ჩვენი ხელოვნება მთელ ხელოვნებას მოიცავს, ის არის ნამდვილი, ერთადერთი ხელოვნება, ამავე დროს, მთელი კაცთა მოღვაწის ორი უმაღლესი, აზრის, ფრკრის ყველა ხალხი, ისე ცოცხლებისა და კვდება, რომ არ იცნობს ამ ერთადერთ უმაღლეს ხელოვნებას, ეს კიდევ არაფერი, საჭე ისაა, რომ ჩვენი ქრისტიანული საზოგადოების მესამედ ნაწილი თუ სარკვევლობის ამ ხელოვნებით, ჩვენ რომ მთელ ხელოვნებას ვეწოდებთ, ჩვენი ევროპული ხალხების დანარჩე-

ნი მუი პროც, თაობიდან თაობამდე ისე ცოცხლებდა და კვდება დასაბუღლ შრომში, რომ არასოდეს უფუგია ვეშმოსხნებულნი ხელოვნების ნაყოფი, რომელიც, რომ ვეგებო, ისეთია, ვერაფერი ვაკვეგებო ჩვენ, ჩვენგანვე დასხარებული ესტრატის თეორიიდან ვამომდინარე, ვადარებთ, რომ ხელოვნება არის იდრის, დროისა, მუშენიკრის უმაღლესი ვამოიღენება, ანუ, იგი უმაღლესი სტელიანი ტკობაა, ამას ვარადა, ჩვენი ვადარებთ, რომ ადამიანების ერთნაირი უფუდეუბი აკეთ, თუ მატერიალური თვალსაზრისით არა, სულდრის სიტუეთა სდგროში მარცხ, მაგრამ ჩვენივე ვერაკიბებულნი მუი, თაობიდან თაობამდე ისე ცოცხლებდა და კვდება ქნაკვამობელნი შრომით, რაც აუცილებელია ჩვენი ხელოვნების შექმნისათვის, რომ არც ვამტკობლობს მისი სიტუეთი, და ჩვენ, ყველანი, აღუშვოთელად ვამტკობლობ, რომ ხელოვნება, რომელსაც ჩვენ ვქმნით, ვეშპარტი, ნაწადელი, ერთადერთი, მთელი ხელოვნება...

იტყვა — თუ ჩვენი ხელოვნება ქუშპარტი ხელოვნება, მაშინ მისი მთელი ხალხი უნდა სარკვევობდეს, და ასე ვაისახებენ: ახლა თუ არსებულნი ხელოვნებით ყველა არ სარკვევობს, ამანი ხელოვნება კი არა დაწმამავე. ის საზოგადოების უფუდეულობითი წარების ბრალია: მომავალი ფოკურ შრომის წარმოდგენა მანქანები შეეცლიან, ნაწილობრივ კი ფოკურ შრომა მისი სწორი განაწილებითი შემსუბუქდება... იქნება საკადებულო, რომ გრანსულ მდღად სცენის მანქანებზე დადგინდეს, დეკორაციებს დაგმინდეს და შეღდენ, ქვეჩენის მარაგდენ და ფრტკობარობებს და ვალტორნებს აკეთებდენ, წიგნებს აწუიბდენ და ბეჭდავდენ, არა ამათაც, შრომებელმაც, შეიძლება დღემდე სულ რამდენიმე საათი იმეშონ, მთელი თავისუფალი დრო კი ხელოვნების ნიშნულობის ტკობას მოახარონ და ა. შ.

ესე ამბობენ ჩვენი ვანსაუტარებელი ხელოვნების ქოხავები, მაგრამ შე ვეჭობენ, რომ მათ თეორიაც არ სჭერათ, ის, რასაც ამბობენ, იმიტომ, რომ მათ არ შეუძლიათ არ იცოდენ ისიც, რომ ჩვენმა ნაწილმა ხელოვნებამ მხოლოდ ხალხთა მასების მონობაზე შესწავლილი აღმოცენება და მას ეფუძნება მხოლოდ მანამ შეუძლია, სანამ ეს მონობა იარსებებს. ისიც ყველას მოეხსენება, რომ მხოლოდ მუშათა დაძაბული შრომის შემთხვევაში შეუძლიათ სექციონისტებს —შრქობებს, მუსიკოსებს, მოცეკვავებს, მსახიობებს სრულქმნილების იმ დახვეწილი დონის მარევა, რომელსაც აღწევენ და მხოლოდ ზემოთ აღწმუნული პირობით შეუძლიათ თავიანთი დახვეწილი წარმომებების შექმნა და ისეც და ისეც მხოლოდ აღწმუნული პირობის შედეგად შეიძლება არსებობდეს დახვეწილი ვეფელის საზოგადოება, რომელიც სათანადოდ დაფასებს ხელოვნების ნაწარმოებებს, გაათავისუფლებს კასიბალს მონები და შეუძლებელი ვანდება ასეთი ნატიფი ხელოვნების შექმნა.

მაგრამ დაუშვებელია რომ დავუშვათ, — თითქმის შესაძლებელი იყო ისეთი ხერხების მონახვა, რომელიც მეოხებითაც ხელოვნებით — იმ ხელოვნებში, რომელიც ჩვენში ხელოვნებადა მიწნული, — სარკვევლობა მთელი ხალხი შესწავლდეს, მაშინ დავეცადებოდა მეორე მოსაზრება, რომ აღზანდელი ხელოვნება ყველასათვის ხელოვნება ვერ იქნება, ანუ, ის სრულიად ვაკვეგება ხალხათვის. ადრე კიდევ წარმომებებს ქმნიდენ ლაიფურ ენაზე, მაგრამ ხელოვნების აღზანდელი ნიშნუბი ისე ვაკვეგებარია ხალხისათვის, თითქმის ისინი სასწარმებლად იწერებოდენ. ამავე ვეფელს სუხებენ, თუ ხალხი ახლა ვერ იგებს ჩვენი ხელოვნების, ეს თვით ხალხის ვანსაუტარებლობის მიწმუნება და ასეთი რამ დღემდე ყოველდღის, როცა კი ხელოვნება ახალ ნაბიჯს დგამდა. თავიდან ვერ ვეძინდენ მას, შემდეგ კი ეჩვეოდენო.

იტყვა მოიღეს ჩვენს ხელოვნებას, როდესაც მთელი ხალხი ვაგებდა ისეთვე ვანააშლებელი, როგორც ვართ ჩვენ, მადლაი კლასის წარმომადგენლები, ხელოვნების შემოქმედნი", ამბობენ ჩვენი ხელოვნების დამცველნი, მაგრამ, ეტყობა, ამის შტეკლია კიდევ უფრო უმართებულნი, ვიდრე ზემოთ მოტკინული მოსაზრებისა, რადგან ჩვენ ვთვით, რომ უმაღლესი კლასების ხელოვნების ქმნილებათა უმეტესობა, როგორცაა, სხვადასხვანაირი ოდებით, დრამები, კანტატები, ასპეტაკობები, სურათები და ა. შ. თავიანთი დროის მადლაი წრეების აღფრკვირებებს იწვევდენ, მაგრამ შემდეგ არასოდეს არ ყოფილა ის ნიშნუბი არც ვაკვეული და არც დაფასებულნი ფარო მასების მიერ, არამედ, როგორც იყო, ისეც ისე დარჩა მხოლოდ იმ შექმნისდროინდელი მდიდარი ხალხის თავ-



შესაკცევ, სახეირო, მხოლოდ იმ დროისთვის, იმ ხალხისთვის გაჩავეული მნიშვნელობის მქონე ნიშნულდება. ჰქვამდნ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჩვენს ხელოვნებასაც ასეთივე ბედი უწერია, როცა იმის დასამტკიცებლად, რომ ხალხი თანადან, დროთა განმავლობაში გაიგებს ჩვენს ხელოვნებას, მომავალი ასეთი არსებობს: აქაოდა, ზოგჯერ ე. წ. ნიშნული კლასიკური პოეზიისა, მუსიკისა, ფერწერისა, რომლებიც მასებს ადრე არ მისწინადა, იმის შემდეგ, რაც უმატო კუთხე მზრია მოაწვდიან იმა მასებს, თანადან მოსწონენ მათ, რაც მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ ბრბოს, მით უფრო ქალაქისას, სახეიროდ გადუქმებულს, გვერვნებაშერკვეულს, უკეთესობის ადგილად მოახვევს ხელი არმეული გენებად ხელოვნებას, ამას გარდა, ეს ხელოვნება ამ ბრბოს მიერ არ იქმნება, მას თვითონ არ არჩევენ, არამედ მას ამა თუ იმ ხელოვნებას იძულებით ახვევენ თავზე იმ საზოგადოებრივ ადგილობრივ, სადაც ხელოვნებამდე ხელ მიუწვდება. მთელი მშრომელი ხალხის დიდი უმრავლესობისთვის ჩვენი ხელოვნება, რომელიც სიდივრის გამხ ბელი არ მისწვდება, უცხოა თვით მისი შინაარსითაც, რაკალი იგი გადმოიცემს ეკონომიკის დიდი ნაწილის შრომითი ცნობიერებად შორს ქალაქი ადამიანების გრძნობა-განცდებს. ის, რაც მღიდარი მღდლის ადამიანებს ატკბობს, როგორც დამატკობიული რამ, გაუგებარა მშრომელი ადამიანისთვის და მასში არ იწვევს არავითარ გრძნობას ან იწვევს იმის სრულიად საწინააღდეგო განცდებს, როგორსაც იწვევს იგი მოცულლი და გრძობილი ადამიანის არსებობა, ასე, მაგალითად, ღირსესი, პატრიარქისის, სავაფარლოს გრძნობები, რაც ახალდელი ხელოვნების მოავარი შინაარსია, მშრომელ ადამიანში მხოლოდ გამოცდება, ზილდს ან გულსწრუბას თუ გამოიწვევს. ასე რომ მშრომელი ხალხის უმრავლესობას თუნდაც შრომისგან თავისუფლად დროს რომ მიხედ ნახვის, წყაიზიხის, მოსმენის საშუალება, როგორც ეს ხდება ქალაქისში, სურათების ვერაგურისა, სავარი კონცერტებზე, გააცოც კუთხეური ის, რაც ახლა ამშვენებს ჩვენს ხელოვნებას, მშრომელი ხალხი, იმდენად, რამდენდაც იგი მშრომელი ხალხია და უსაქმურბობისგან წაწილობრივ წაშხარაი ხალხის მასაში არ გამოქუფილა, ჩვენი დახვეწილი ხელოვნებისა ვერაფერს გაიგებდა, და თუ რაფხს გაიგებდა, დიდი ნაწილი იმისა, რასაც ის გაიგებდა სულს სულად არ გაუფაქობდა, პირაქით: გაუბნწინდა. ასე რომ, მოაზრობელი და გულწრუბილი ადამიანებისთვის სახეირო უკეთესობა, რომ მალე კლასების ხელოვნება ვერასოდეს იქცევა თვით ხალხის ხელოვნებად. ამტობაც, თუ ხელოვნება მნიშვნელოვანი საქმე, სულიერი სიკეთეა, ყველა ადამიანისთვის რელიგიასიხეი აუცილებელია (როგორც უფარი რომდე თქმა ხელოვნების თავყანა უკეთესობის), მაშინ იგი ყველა ადამიანისათვის ხედლისწადლობი უნდა იყოს. თუ იგი ხელოვნება უნდა იქცევა მთელი ხალხის ხელოვნებად, ირბო მით დასკვნამდე ვერ მივდივთ: ან ხელოვნება არ არის ისეთი მნიშვნელოვანი საქმე, როგორც სურთ მოგვავნივონ ან ის ხელოვნება, რომელსაც ჩვენ ხელოვნებად მივიჩნევთ, არ არის მნიშვნელოვანი საქმე.

ეს დღემდე გადუქმებულია და ამიტომ კვივანი და უწინე მომანები თანადან კრძან ამ დღელმას მისი ერთი მზრის უაფრთხი, კერძოდ, უარყოფილ ხალხის მასის უფულებას, რომ ამას ისარგებლოს ხელოვნებით. ეს ადამიანები პირდაპირ აცხადებენ იმას, რაც საქმის არსს შეადგენს, კერძოდ კი — მალდამშვენიერი (მათი გაგებია) ხელოვნების შექმნის მონაწილენი და მომხმარებლები შეიძლება იყვნენ მხოლოდ „schöne Geiste“, რთულები, როგორც უწოდებდნენ ბრბობიკოსები, ანუ „რე-ადამიანები“, როგორც უწოდებდნენ ნიესტეს მიმდევრები — მალდამშვენიერ ხელოვნებასთან ზიარების, ანუ ხელოვნებით უმადლესს ტკბობის უფლება მხოლოდ ამათ აქვთ; დაწარჩენი ყველა პირუტყლისა კოგია, რომელსაც ამ ტკბობის უნარი არა აქვს მომადლებულები და ეს ჭოგი უმადლესი ჭიონს ადამიანების მალე ტკბობით ვნებებს უნდა ემსახურისო. ამგვარი შეხედულების გამომთქმელი ადამიანები, უკიდურეს შემთხვევაში, არ თვალმოპკივნებ მინც, არამედ პირდაპირ, აშკარად აცხადებენ იმას, რაც ხდება, კერძოდ, დაფარვად ამბობენ, რომ ჩვენი ხელოვნება მხოლოდ მალე კლასების ხელოვნებაა. არსებითად ასე ესმოდა და ახლაც ასე ესმის ხელოვნება ჩვენს საზოგადოებაში ყველას, ვინც იგი ხელოვნებაში საქმიანობს.

ევროპული სამყაროს მალე კლასების ურწმუნობამ ცხადდებოდა, მიგვეყვანა, რომ ხელოვნების იმ ქმედების ნაცვლად, რომელსაც მიზნად დასახული ჰქონდა ეკონომიკის მიერ გამოკლებული რელიგიური ცნობიერებად გამომდინარე გრძნობა-განცდების გადმოცემა, მივიღო ქმედება, რომელიც მიზნად ისახავს ადამიანთა გარკვეულ საზოგადოებისთვის რაც შეიძლება მეტი სიამოვნების მინიჭებას.

რომ არაფერი ექვიათ იმ წინიერების შედეგებზე, რაც მომავალ ევროპული საზოგადოებისთვის ხელოვნების მთელი სახეაროდან იმის გამოყოფას და ხელოვნებად აღიარებას, რაც ამას არ იმსახურება, ხელოვნების შერყვანა თვით ეს ხელოვნება დაყენდა და ღელუქვის კარამდე მიიყვანა. ამის პირველი შედეგი ის იყო, რომ ხელოვნებად აღიარდა მისთვის ნიშნადმოვლი საზოგადოებრივ და ღრია რელიგიური შინაარსი. მეორე შედეგი ის გახლდათ, რომ ხელოვნებად, რაკი ადამიანთა ვიწრო წრისთვის იყო გამიწუნული, დაჯარგო ფორმის სილამბო, იგი დაღაარკნა და გაბუნდორუნდა; და, შესხებო, მთავარი — ხელოვნებად აღიარდა სირწყელი, იგი თითოდან გამოიწყო და განსისმირგ მოვლენად იქცა.

პირველი შედეგი — შინაარსის ვადარბობა — იტიომ მივიღეთ, რომ ხელოვნების ტეშმარტი ნაწარმოებები მხოლოდ ისაა, რომელიც ვადამოვლებს ახალ, ადამიანთავან ჭერ ვადუღელი ვანცდებს. როგორც მოაზროვნის ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის აზროვნების ნაყოფი, რაკი იგი ვადამოვცემს ახალ შეხედულებებსა და აზრებს, და ამასა არ იმეორებს, რაც უკვე ცნობილია, ზუსტად ასევე ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ მაშინა ხელოვნების ნაწარმოები, რაკი მას ახალი გრძნობა-განცდა (თუნდაც უმნიშვნელი იყოს იგი) შექავს ადამიანთა ურთირობობების, ცხოვრების პრეცედენსში. მხოლოდ ამიტომაც, რომ ასე მძაფრად განიცდიან ბავშვები, მოაზრდები ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც მათ ჭერით მათ მიერ ვადუღელი ვანცდებთან აზიარებს.

ასევე ღლიერ ზემოქმედებას ახდენს ზრდასრულ ადამიანებზე ახალი, ჭერ კიდევ ვადამოხატავი ვანცდა. ამ გრძნობების წყარო დამიწო თავისთვის მალე კლასების ხელოვნებად, რომელმაც უარი თქვა გრძნობების რელიგიური ცნობიერების შესახასთან ასახვზე და ხელოვნების შევანების კრატერულმად მიხვან მონიშნულე ტბობის ხარისხი აქცია. ტბობაზე უფრო ვაცივლილი და აუღვალსული არაფერი არსებობს ამწვევებად და არაფერი არსებობს გარკვეული დროის რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე გრძნობაზე უფრო ახალი.

სხვაგვარი შეუძლებელიცა იყოს: ადამიანის ტბობას აქვს ზღვარი, რომელიც მისთვის თვით ბუნებას დაუფიდა; ეკონომიკის წინსწარუფას კი, იმას, რაც რელიგიური ცნობიერების გამოხატება, საზღვარი არა აქვს. ეკონომიკის მიერ წინ ვადამდულ რეველ ნაწიას — ამ ნაწიებს კი იგი ღაგას რელიგიური ცნობიერების სულ უფრო და უფრო ნაყოფიერებას, — შეიღვად ის მისდებს, რომ ადამიანები ახალი და ახალი გრძნობა-განცდებით იმსკვივან. და ამიტომ ადამიანთავან ჭერ ვადუღელი, ახალი გრძნობები შეიძლება წარმოიქმნას მხოლოდ რელიგიური ცნობიერების საუფაქველზე, რომელიც ვიწვენებს გარკვეული სერიოდის ადამიანთა ცხოვრების წყდობის უმაღლეს საფეხურს. ძველ ბერძენის რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარეობდა მომერისისა და ტრაციკოსების მიერ გამოხატული ნამდვილად ახალი, მნიშვნელოვანი და უსასრულიდ მრავალფეროვანი გრძნობები ძველი ბერძენისა. იგივე ვეცოქმის ებრაელზეც, რომელმაც მიაღწია ერთღმერთობის რელიგიურ ცნობიერებას. ამ ცნობიერებიდან გამომდინარეობდა წინასწარმეტყველითავან ნაქადვავი ყველა ახალი და მნიშვნელოვანი ვანცდა. იმავე ვეცოქმის შუა საუკუნეების ადამიანზე, რომელსაც ეკლესიის მწყობსა და ზეციური იერარქია სწამდა და ამასვე ვამბობდა იმე დროის ადამიანზე, რომელსაც შესისხლობრცხებულ აქვს ცნობიერება ტეშმარტი კრისტიანობისა, — ცნობიერება ადამიანთა ძიობისა.

რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე გრძნობები მრავალმზრები, ზღვარადუღებული და ახალი, ახალი იმიტომ, რომ რელიგიური ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის დღევანდ სა-მყარისადმი ახლებური შემოქმედებითი მიმართებისენ. მაშინ,

როცა ტუბოების სურვილიანად გამომდინარე გარნობები ანა მარტო შეზღუდული, არამედ ადამის დროიანდ გამოჩნარეკული-გამოწვეურებული რაზმა და ამბობდა, მაღალი ევროპული კლასები ურწმუნონამ მიიყვანა მათს ზღარბებს (შინარსი) ხელგუნებად.

მაღალი კლასების ხელოვნების შინარსობრივად ვადარებდა იზანაც ვადამიერა, რომ უკვე არარტლივიერი ხელოვნება არახალხურ ხელოვნებადაც იქცა და მით უფრო შევიწროვდა სტერია გარნობა-განცდებისა, რომლებსაც იგი ვადმოსყვამდა, რამით შრომული ადამიანების გარნობა-განცდების წრესთან შედარებით ხელისუფალთა, მიღდარი არამაშვრალი ადამიანების გარნობაა წრე ვაცულებით უფრო შეზღუდული, ვიწრო, დარიბული და უმწიფუნელია.

ჩვენი პატარა წრის ადამიანები, ესთეტიკოსები, ჩვეულებრივ, ერთს ფიქრებდა და მეორეს ამბობენ. მასსთვის, შერეული გინარსიერი, კვიანი, განათლებული, მარგან თხემით ტერფადმდე ქაქალურ კაცო, მუხუნებოდა, ტურგენების ამონადირის ჩანაწერების¹ შემდეგ ხალხის ცხოვრებზე არაფრის დაწერა არ შეიძლებაო. ყველაფერი ამოწურაო. შრომითი ხალხის ცხოვრება მას ისე მარტოვე ეცინა, რომ ტურგენების მოთარბობებს შემდეგ თუ დიდ რამე იყო საიქმელი, ვერ წარმოედინა. მიღდარი ადამიანების ცხოვრება კი, მათი შეყვარება-გადაყვარებებით და თვითუქმყოფილებით, გინარსოვს ღრმადშინარსიან, ამოწურავ სამყაროდ ესახებოდა. ერთმა ვერბა მანდლოსანს ხელისუფლებზე კაცო, მეორემ იმდევრე, მესამემ კიდე — სადაც ერთი უსაქმობობისა მოყუენილი, მეორე კი იმიტომ, რომ არ უყვარო. და გინარსოვც ეცინა, რომ ამ სტეროში ყველაფერი დაუხამამოდ მრავალფეროვან იყო. და ის არსს, რომ, თითქმის, შრომითი ხალხის ცხოვრებამა ნაელშინარსიანია, ხილო ჩვენი, გულწრფელადიერები ადამიანების ცხოვრება კი საინტერესოზე ხანადეტროსა, ჩვენი წრეზე ბევრი იზიარებს. შრომითი კაცის ცხოვრება, შრომის უსასრულოდ მრავალფეროვანი პროცესი, მათთან დაჯავრებული ფაფიარები ზღავდა თუ მიწის ქვეშ, მოგზაურებში, გულუკაცის თუ მუშაკაცის ურთიერთობა მათს დამკრავებლებთან, უფროსებთან, ამხანაგებთან, სხვა რწმენისა და ეროვნების ადამიანებთან, ბძიძოდა ბუნებისთან, ნადირთან, ურთიერთობა შინარს ცხოველებთან, მუშობაა ტუენი, ელვლე, ბაღში, ბოსტანში, ურთიერთობა ცოლიან, შვილებთან, არა როგორც ახლობელ, სავაერად, არამედ როგორც თანამუშავე, შრომში თანამდგომელ, შეწმაცლებელ ადამიანებთან, დამოკიდებულ ეკონომიურ სპეციბებთან, არა როგორც მქმნობა, ტვირის ქულტა და სახაბი თამბოქმონიისობისანი, არამედ როგორც მისი და მისი ცოლ-შვილის ყოფნა-არყოფის, არსებობის პრობლემასთან დამოკიდებულბა, მისი ღრწმენის, თვითცმარბობისა და სხვა-თავის მსახურების, დასვენებით ტუბოების გარნობები, ამ მოკლებებთან რელიგიური დამოკიდებულები; აღბედილი ყველა ამ ინტერესის გავაღწერა, — ჩვენი, ვინაც ეს ინტერესები და არაყოფიერი რელიგიური ცნობიერება არ გავაჩინა, ეს ცხოვრება ერთფეროვანად მიგვანია ის პატარა-პატარა ტუბოებთან, წეროლ-წეროლი, უმწიფუნელი საზრუნავით აღსავსე ანა შრომისა და არა შემოქმედებისთვის დასახლებ ჩვენი ცხოვრებასთან. ჩვენივე სხვათაგან გაყოფილბის მისამართად და მისამართად არსებობასთან შედარებით. ჩვენი გვგონია, რომ ჩვენი დროისა და წრის ადამიანების გარნობა, განცდებით დასრულ მწიფუნელოვანი და ღრმაა, მარგან, სინამდვილეა, ჩვენი წრის ადამიანების თითქმის ყველა გარნობა ხამ, ძალზე უმწიფუნელი და მარტაც გარნობამდე დაიუყვანა: ესაა სიამაისი, სქესობრივი ავტორიტობისა და ცხოვრებით გამოწვეული მოწყველობის გარნობა-განცდები. და ეს სამი გარნობა და მათი განმტოვებქმნა მიღდარი კლასების ხელოვნების თითქმის მთელ შინარსს.

ადრე, ხელზე მაღალი კლასების განსაკუთრებული ხელოვნება სახალხო ხელოვნებას გამოეკრებებოდა, ხელოვნების მოთავარი შინარსი სიამაისი გარნობა იყო. ეს ანე იყო რენესანსის დროს და მის შემდეგაც, როცა ხელოვნების დაწერებთან მოთავარი შინარსი ძლიერბოდა — პაქების, მეფეების, ჰერაკოების განდიდება იყო, იწერებოდა მათი გამაღდიბელი ოღბა, მაღარებოდა, კანტატები, ჰიმნები; იქმნებოდა მათი პორტრეტები, იქრებებოდა მათი შარავანი დაინი ბიუსტები. შემდეგ და შემდეგ სულ უფრო და უფრო მამყრად იჭრებოდა ხელოვნებაში სქესობრივი ავტორიტობის ელემენტი, რომელიც ახლა ქვეყლა მიღდარი კლასების ხელოვნების, ყველა (იზიარებ იზიარებ გამოჩალისის გარდა, რომანებსა და ღრამებში

კი ყველაფერს გამოჩალისის გარეშე) ნაწარმოების არსებობას გვერადუდული წინაბობად.

კიდევ უფრო მოგვიანებით შემოიჭრა ახალი ხელოვნების წრე და მკვიდრებულ გარნობათა საუფლოში მესამე მდინარი კლასების ხელოვნების შინარსის განმსაზღვრელი გარნობა: ცხოვრების მიწუნის გარნობა. მიწუნელობის, სვედის ამ გარნობას ჩვენი საუფლოის დასაწყისში მხოლოდ არაჩვეულებრივი პიროვნებანი და ეპოხობავდნენ: ბაირონი, ლეოპარდი, შემდეგ — ჰაინე, უფანსენელ ხანს კი ეს მიღად იქცა და მისით უკვე ყველა უფლისა და ჩვეულებრივი ადამიანები წარამარებოდ. საუკუნის სამარბობიანდ ამბობს ფრანკ კრიტიკოსი დუმტიე, რომ მოთავარი ნიშანი ახალი მწერლობის ნაწარმოებებში არისო „ცხოვრებით დალეობლა, დღევანდელ დღისადაც ზოზღ, მოქმა და ვიღბა ვერდასლებ დროზე, რომლებსაც ხედავენ ხელოვნებისბირი ილიზობი თვალით, მიღრკილებდა პარადუქსისებზე, გამოჩრეულობის მოთხოვნებზე, დასწვრთ ადამიანთა სწრაფვა სისადავისკენ, ბავშვური აღტაცება ჭალისონრა სამ უყვარო, ავადმუყურბი ცულებანი გარნობებისა, ნერვების აწენულობა და, რად უთავარია, ავტორიტობის, ვნებიაანების, უფსოლი მოძალბება (სახალგაზრდობა; რენე დუმტიე). და, მართლაც, ამ სამი გარნობიანდ ავტორიტობა, როგორც ყველაზე მბაღბალი, ქვენი გარნობაა, რომელიც არა მარტო ადამიანთავის, არამედ ცხოველთათვისც მისაქმდობია, წარმოადგენს ახალი ხელოვნების ყველა ნაწარმოების მოთავარს სავანს.

ბიკარდენ მოკლებული, მარსულ არევიით დაშთავრებული ყველა რომანი, პოემა და ლექსი აუცილებლად სქესობრივ სიყვარულს, მის რაინდარსა ფრწებს ვადმოყვავებს. მრუშობა, მებავი-ბა არა მარტო სავაერად, არამედ ერთადერთი თემია ყველა რომანისა. სექსუალური სექტაქლი არაა, თუ მასში რამე მუშტივი წყლწვეით არ წელსქვეითი არ ტიტვლდება კალი. რომანსები, სიმღერები ესაა სხვადასხვა დონეზე პოეტუზებული გამოხატვა ავტორიტობისა.

ფრანგი მატატორბის სურათების უმეტესობა ვაიჩვენებს მტანაკლებად შვეულ ქალს. ახალ ფრანგულ ლიტერატურაში იზიარავ შეგებებთან თუნცდც ერთი ფურტიკობა ამ ლექსი, რომელშიც უმწველი სხეული არ იყოს აწერული, და, სპირითა თუ არა სპირით, როგორც მათი იხსენებობდეს ამიჩემებულ ცნება და სიტყვა „ისი“ („სიწიფული“). არსებობს ასეთი მწერალი — რენე დე გურბონი, რომელსაც ბებდავენ და ნიჭიერად მიიჩნევენ. წარბოდენა რომ მქონდა ახალ მწერლებზე, მე წავიკითხე მისი რომანი „დომოდუქს ტხენი“; ესაა დაუნსულებელი, დაწერილებითი აღწერა სქესობრივი კავშირებისა, რაც კი ოდენზე მქონია მავან ვებბატონს ათასი ჭრის ქალთან. გვერდი არაა, რომ ავტორიტობი ნების არ ენოსი. იგივე უსურათია პიერ ლუის ნიწენი „აფროდიტე“, რომელსაც წარბობდა ზედა წოლად და მოესმანის ნიწენი „მავანნი“, რომელიც ფრწერბოა კრიტიკის უნდა წარმოადგენდეს; შვიათი გამოჩალისის გარდა იგივე გვეთქმის ყველა ფრანგულ რომანზე. ყველა ეს ნაწარმოელი ეროტაქული მანიით დაავადებული ადამიანების დაწერილობა. ამ ხალხს, როგორც ჩანს, რაი თვით მთელი მათი ცხოვრება, მათი ავადმუყურბის გამო, სქესობრივ უსამტესობათა თითნა-თითნარი ამოიწურება, მკონია, რომ მთელი სამყარო ასევე ცხოვრობს. ამ ერთბაქული მანიით შეპყრობილი ადამიანებს ბაძავს ევროპისა და ამერიკის მთელი მატატორული სამყარო.

ასე რომ, მიღდარი კლასების ურწმუნობისა და განსაკუთრებული, გამოკრეულებული ცხოვრების მიზეზებით ამ კლასების ხელოვნება შინარსისგან დაიუყვანა, და ყველაფერი პატარაყვარობის სიყუცობის მიყურებების და, რაც მოთავარია, სქესობრივი ავტორიტობის გარნობათა ვადმოქმამდე დავიდა.

თარგმნა ჯ. ჯ. შპატი თითმბირან

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

70

მარიკა ბარათაშვილი



მარგარიტა გოგოლაშვილი

მარიკა ბარათაშვილის, როგორც შემოქმედისა და საზოგადო მოღვაწის საქმიანობას, ეს წერილი სრულად ვერ ასახავს. მისი მიმზიდველი, გულწრფელობით სავსე, ლირიკული ლექსები კარგადაა ცნობილი ჩვენი მკითხველებისათვის.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიის სცენურ ცხოვრებას ხომ ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში საპატიო ადგილი უკავია. ამისათვის მართო ისიც კმარა, რომ „მარინე“ საბჭოთა კავშირის 170 და უცხოეთის 22 სცენაზე დაიდგა, ითარგმნა და ცალკე წიგნებად დაისტამბა რუსულ, უკრაინულ, ესპანურ, იტალიურ, ჩინურ, ჩეხურ, პოლონურ, უნგრულ, რუმინულ,

ბულგარულ და სხვა ენებზე, და, გარდა ამისა, დაიწერა და დაიდგა ოპერა (მუსიკა ალ. შავერზაშვილისა), მუსიკალური კომედია (მუსიკა — რ. გაბიჩავისა), გადაღებულ იქნა კინოფილმი.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი ყოველთვის პრობლემურია, პერსონაჟები სისხლსავსე, გარკვეული ხასიათისა და მიზნის მატარებლები არიან. აქ უნებლიეთ გვახსენებდა მისი ლირიკული კომედია „ჩემი ყვავილეთი“, რომელიც წარმატებით იდგმებოდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში (რეჟისორი კ. სურ-

მავა). ამ პიესაში ავტორმა დიდი მნიშვნელობის საჭირობორტო საკითხი დააყენა—გეგმარდეს შენი კერა, შენი ოჯახი და შეგწვედეს ძალა იყო ერთგული და ძლიერი იმდენად, რომ ვერავითარმა სხვა (რარიც ცხოვრებისეულიც არ უნდა იყოს) მოვლენამ ვერ შესძლოს შენი გრძობების შერყევა. ეს ყოფითი ხასიათის ოჯახური კონფლიქტი განზოგადებულია, ავტორს მსუბუქი, ხალი-სიანი იუმორით, კომედიური სიტუაციებით და ამალბეულად, ერთგვარად პოეტურად აქვს მოცემული. ნაწარმოები კარგად მიდის მაყურებლის გულის სიღრმემდე, აძლევს ფიჭრისა და განსჯის საფუძველს; ეს პიესა უკვე რადენიმე თეატრში დაიდგა და დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

საერთოდ, ოჯახის პრობლემა, ზნეობრიობა, ადამიანთა ქცევის ნორმები მ. ბარათაშვილს ყველა თვალსაზრისით აინტერესებს და აღელვებს, ეს იქნება დაუფიქრებლად, იოლად გადაწყვეტილი ქორწინება, მყდრო, წყნარ ოჯახში მოულოდნელი ბზარის გაჩენა, ნაჩქარევი, ნადრევი ქორწინება თუ ოჯახის დანგრევის შემდეგ მშობლიურ ზრუნვას, აღფრსა და ყურადღებას მოკლებული ბავშვების ბედობლობა თუ სხვა მორალური ან ეთიკური პრობლემები. ასეთსა და მსგავს საკითხებს ეხება მისი პიესები: „მალალი ოცნება“, „სიყვარულის წისკილი“, „ჩქარი მატარებელი“, „ფრთხილად, სასიკვდილოა“ და სხვა, რომლებიც დაიდგა რესპუბლიკის თეატრებში.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგია ასევე აქტიურად ეხმარება პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ხასიათის საჭირობორტო საკითხებს, როგორც კი რესპუბლიკამ აშკარა და დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ჩვენს საზოგადოებაში არსებულ ნეგატიურ მოვლენებს, მწერალმა თავისი პოზიცია გამოხატა პიესით „სართულები“, რომელიც განხორციელდა თბილისის ს. შუმეიანის სახელობის სომხურსა და ა. წერეთლის სახელობის ჭიათურის თეატრებში.

მ. ბარათაშვილი, როგორც ავტორი, ყოველთვის, ყველა თეატრში დიდი მონდომებით მუშაობს დამდგმელ კოლექტივთან ერთად.

მ. ბარათაშვილის ბოლო პიესა „ცეკვა-სიმღერის მასწავლებელი“ კვლავ ლირიკული კომე-

დიის ჟანრშია დაწერილი. ეს პიესა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სარეპერტუარო გეგმაშია შეტანილი: ამ პიესით ავტორი ჩვეული იუმორითა და მხიარული კალამბურებით აწიშვლებს და სასმეაროზე გამოკაცვს უღირსი ადამიანი, რომელიც ანაგრების მიზნით ცდილობს ამოფაროს სხვის დიდებას. ავტორი ბრძოლას უცხადებს ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების ნორმების, ზნეობრივი პრინციპების დამრღვევთ.

მ. ბარათაშვილი 1965 წლიდან ეურნალ „საქართველოს ქალის“ რედაქტორია, რაც სრულიად არ უშლის ხელს მის სამწერლო მოღვაწეობას. იგი მთელი დატვირთვით ემსახურება ამ, ესოდენ საპატიო საქმეს, იგი მწერალთა კავშირის გამგეობის წევრი და კინოკომისიის თავმჯდომარეა, საკავშირო ქალთა კომიტეტისა და ქალთა კომისიის თავმჯდომარის მოადგილე უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეებთან მეგობრობის საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე, საზოგადოებრივი აზრის ინსტიტუტის წევრი, წიგნის მოყვარულთა საზოგადოების თბილისის საქალაქო საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე, საზოგადოება „ცოდნის“ კალინინის რაიონის პრეზიდენტის წევრია.

მ. ბარათაშვილს სულ ახლახან 70 წელი შეუსრულდა. მწერლის სიტყვებს რომელიც მან ანა კალანდაძის 50 წლისთავზე გამოაქვეყნა, მიინდა ასეთი პერიფრაზი გაგუკეთო: მარიკა ბარათაშვილი იმიტაც გვზიბლავს, რომ მასში თანაზომიერადაა შერწყმული მომაჯადოებელი სიდარბასილე, ნატიფი ქალურობა, დედობა, გმოციურობა, ყოველგვარი საქმიანობისადმი ერთგულება.

ნაკვეთები თბილისის ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან

წერილი მეორე

თენგიზ კვიციანი

III. მტკვრის სანაპიროები

მტკვარი უდიდეს როლს ასრულებს თბილისის მთელი ისტორიის მანძილზე. მდინარის პირას აღმოცენებული ქალაქი აღარ მოსცილებია მას და მტკვრის კალაპოტის გასწვრივ ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე. მდინარეს ქალაქისათვის ეკონომიური და სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონდა. მის გასწვრივ და მასზე გადიოდა სავაჭრო გზები. მდინარის დაკლანძვილი კალაპოტი დაღს ასვამდა თბილისის დაგეგმარების ხასიათს ქალაქმშენებლური სტრუქტურის ჩამოყალიბების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე. მტკვარი ყოველთვის დიდ სამსახურს უწევდა თბილისელებს. მტკვრის წყლით რწყავდნენ მრავალრიცხოვან ბაღებს, თუღუხნები აწოდებდნენ მოქალაქეთ სანმეღ გემრიელ წყალს, მტკვარზე დაკრებულ ტივებზე ჭეიფობდნენ თბილისელი ყარაჩოღულები, მდინარის კუნძულებზე გაშენებული ბაღები ჩრდილსა და ხილს თავაზობდნენ თბილისელებს. ძველად მტკვარს აანათონო იყენებდნენ. არაბი ემირის ალყაშემორტყმული თბილისიდან გაქცევის ამბის მოყოლისას მემბატთან აღნიშნავდა: „და ამირა შეეკახმა თავის ლაშქრითა, შეამზადა ტიყები და ნაგები ღამით წასავალად განძას“ (ქართლის ცხოვ-

რება). ტივები მტკვარზე არცთუ დიდი ხნის წინ გაქრა. ჯერ კიდევ ოციან წლებში ტივებად შეკრულ სამშენებლო ხეცებს აცურებდნენ ბორჯომის ხეობიდან და გორიდან. ამ ტივებზე ჩამოქონდათ თბილისში სურსათ-სანოვაგე ზედა ქართლის სოფლებიდან. ტივებზე იმართებოდა მეჯლისები, ქორწილები, ჭეიფები. გასული საუკუნის ორმოციან წლებში კერძო მეწარმეებმა — რუსმა ვოდოიანოვმა და ფრანგმა შამიოტმა დააარსეს ე. წ. „ნაოსნობა მტკვარზე“ („Пароходство на Куре“). ბრტყელძირიან კარტაპებს ტვირთი გადაქონდათ თბილისიდან კასპიის ზღვამდე. მტკვრის დინების აღმა კარტაპებს ბაგირებით ეწეოდნენ. მაგრამ „ნაოსნობა“ მხოლოდ 1848 წლიდან 1857 წლამდე იარსება.

დღეს საყრდენი კედლებით შევიწროებულ მტკვარზე ქალაქის ფარგლებში კუნძულებს ვეღარ ნახავთ. ადრე კი მდინარეზე მეფრი დიდი და მცირე კუნძული იყო. თბილისის ძველ გეგმებზე კუნძულების ჯგუფი ნაჩვენებია დღევანდელი ულბაქიძისა და ბარათაშვილის ხიდებს შორის. კუნძული იყო ძველი ქალაქის ფარგლებშიაგ, როსტომისეული სასახლიდან მეტეხის ხიდანმდე (სასახლე დღევანდელი რესპუბლიკის მილიციის შენობის ადგილას იდგა). ქალაქის ფარგლებში სიდიდით გამოირჩეოდა ორთაჭალის, ორბელიანის (გვიან მადათოვის) კუნძულები და კუნძული მდინარე ვერეს შესართავთან.

* მხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 1978 წ.



მარტის სახელობის მცირე, ერთბაშის ხიდის ქვეშ ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებამდე მტკვრის ტოტი მიედინებოდა. ახლა მის ადგილზე სანაპირო ტრასა გადის. ეს ხიდი აღსაქმანდებელი (დღევანდელი კომუნარების) ბაღსა და მის მიდამოებს ე. წ. მადათოვის კუნძულის უკავშირდება, საიდანაც მრავალბაშის ხიდი აკუთის უბნისკენ იყო გადაღებული. კუნძული ძველთაგან ორბელიანების საკუთრებას შეადგენდა და იგი ბაღებით იყო დაფარული. ორბელიანების სასახლე მტკვრის ტოტის გადაღმა, კუნძულის პირდაპირ, გალავანმშობრტყმულ ორბელიანების უბანში იდგა. დავით ორბელიანმა (1716-1796) ერეკლე მეორის სიძემ, სახლთუწყევსმა და სარდალმა გადარმაზ მტკვრის ტოტი სასახლის წინ. გასული საუკუნის ოციან წლებში მისმა მემკვიდრეებმა კუნძული ორბელიანების ოჯახის მგობარს გენერალ მირბაჯან მადათოვს დაუთმეს. კუნძულთან ერთად გენერალს გადაეცა მიწის ნაკვეთიც სასახლის გვერდით. ამ დროიდან თბილისელები ყოფილ ორბელიანების კუნძულს მადათოვას უწოდებდნენ. ვორონცოვის (აწინდელი მარქსის) ხიდების მშენებლობის შემდეგ, კუნძულის შუაწილზე, მცირე და დიდი ხიდების დაბაჟებებილი გზის გასწვრივ ორთავ მხარეზე სხვადასხვა სახის ერთბაშის ხიდი დაუქმდა და სასადილოების (ქი-აბაზანების) რიგები გაჩნდა. ახალი პატრონების ხელში კუნძული თანდათან გაპარტახდა, ბაღები ამოჩრტეს. კუნძულის ნაწილი წყრალმა საწარმოებმა დაიკავეს, ნაწილი კი ნავეის საყრდელად იქცა. 1933 წელს მტკვრის ტოტი ამოაშრეს და კუნძული გაქრა. დღეს ყოფილ კუნძულზე სანაპირო ქუჩასა და მტკვრის კალაპოტს შორის ბაღებმა გაშენებული. აქვეა ჩოგბურთის კორტები, სანაოსნო სადგური, რესტორანი.

ბანოვის მიერ შედგენილ თბილისის 1809 წლის გეგმაზე კუნძულია ნაჩვენები დღევანდელ ბარათაშვილის ხიდან და გასული საუკუნის 20-იან წლებში მდინარის ტოტი დაშრა და აქ განაშენიანებაც განჩნდა. აქედან მოდის ამ უბნის სახელწოდებაც — რიყე. რიყეზე საცხოვრებელი სახლების გარდა სხვადასხვა დეკანი და სახელოსნოც არსებობდა. აქ საქმიანობდნენ მჭედლები, ვაჭრები, ხარაზები. იყო მცირე ბაზარიც. ამ უბანს განსაკუთრებულ კოლორიტს ანიჭებდა ნავეებზე შედგმული წისქვილების რიგები. „მცურავი“ წისქვილების მოწყობა თბილისელთა უძველესი ტრადიცია იყო. მე-10 საუკუნის სოფლაგარი და გეოგრაფი აბულკასიმ იბნ-საუგალი თბილისის აღწერისას სკვიაპორის აღნიშნავდა: „ქალაქი მდინარე მტკვარზე მდებარეობს. ამ მდინარეზე მცურავ წისქვილებში პურს ფეკვენ, ისევე, როგორც მთელის წისქვილებში“. წყალიდობა გამუდმებით ემუქრებოდა რიყის უბანს. განსაკუთრებით კი გაზაფხულზე, როდესაც მტკვრის წყალი მკვეთრად მატულობდა. აღიდებული წყალი აზრდულ ნაწარმებად აგებულ ჯებირებს, ფარავდა რიყის ქუჩებს, აწიანებდა სახლებს. წყალიდობას დაზარადა საგრძნობი მატერიალური ზარალი და მსხვერპლიც კი მოყვებოდა. განსაკუთრებით დიდი წყალიდობა იყო 1839 და 1927 წლებში. ოცდაათიან წლებში აგებულმა ბეტონის ჯებირებმა საიმედოდ დაიცვეს რიყე წყლის სტიქიონისა და რამდენიმე წლის წინ რიყის უბანი დაანგრევს და ახლა ამ ცარიელი მიწ-დორია.

ორთაჭალის კუნძულზე და მასზე გაშლილ ბაღებზე მრავალი დაწერილა. ამ ბაღებში გატარებულ დროს არაერთი სტიქიონი უძღვნეს თბილისის სტუმრებმაც. ი. გრიშაშვილი

წერდა: „ძველად ქალაქ გარეთ მხოლოდ ორი დრისი გასე-ტარებელი ადგილი არსებობდა: მდამბო ხალხისთვის (საქალაქის ბაღები და ევროპულად გაზრდილთათვის — მუშ-ტაბი. დღობობიც ყარაიოღლათათვის ერთი იმ გასართომ-თავანი იყო. სადაც ჯანსაღ ბუნების წიაღში დაგებულ-გრძნობას სრული თავისუფლებას აძლევდნენ და მიიღი სა-ი დღის განმავლობაში ჯიჯიანად ლოთობდნენ“ (ი. გრი-შაშვილი „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოქმის“. თბ 1927 გვ. 76). გაზეთი „დროუმა“ 1869 წლის 19 ივნისს ერთ წერილში, რომელსაც „თბილისში გასაჩინება“ ეწევა, ადარებდა რა ორთაჭალის ბაღებს ახალ „ევროპიულს“, წერ-და: „აბა რა შეედრება ამ პოტიკურს არეულ-დარეულობას, უსწორმასწორობას, გაზის თალარს, მაღალ კაკლის წიწვოთი დატვირთულ ხის საამურ სუნსა, თვალის შესატყვევად და პი-რში წყლის მომგვრელ სხვადასხვა ხილს, და ბოლის ყურის გამაფრთხილებ ჩარჩის ხრიალ-ჭრიალსა. ახლა სიმღერა, ახ-ლა დღუდეცი, დიარა, ციციცი თუთა, ბაბი!.. აბა როგორ შე-ედრება ამს ზემოთ ხსენებული ბაღები თავის თანასწორეთ გადამატვლილი ხეებით და დანაყლი აკურთი დატყვნილი ზეივნებით, ერთი ხალიჩა რომ გინდოდეთ, ერთი მუთაქა, იქ ვინ მოვიდო, რომ ორიოდ წამით წამოწვიდ ან მუხლი მოი-კვით“.

ასევე ბაღებით იყო დაფარული კიდევ ერთი კუნძული ქა-ლაქის ფარგლებში. იგი საკმაოდ დიდი ზომისა იყო, თუქა კი შედარებით მომცრო, ვინც ორთაჭალისა და მდინარის კუნძულები. კუნძული მდებარეობდა დაახლოებით დღევან-დელ ჩელუსკინების ხილსა და რესტორან „აარავს“ შო-რის და მარჯვენა ნაპირთან მდინარის ვიწრო ტოტით იყო გა-ნოყოფილი. ამ ადგილს სატოოს და სატოოს უბანს უწოდებდნენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შიდა ქართლიდან და მესხეთიდან თბილისში ტივებით მოქმნდა ხილი, ბოს-ტრეული, ხე-ტყე, პირუტყვი, გადმოყავდა მგზავრები. ტი-ვების მოძრაობა მტკვარზე განსაკუთრებით ინტენსიური იყო რკინიგზის გაყვანამდე. ტივები ამ კუნძულამდე აღწევდნენ. აქ მათ აღიღნენ და ხე-ტყედ ჰყიდდნენ. სწორედ აქედან მო-დის ადგილის სახელწოდებაც.

მტკვრის ორთავ მხარეზე აგებულმა ბეტონის კედლებმა შეავიწროვეს ერთდრის გამშლილ მტკვრის კალაპოტი. ორ-თაჭალის ქალაქის მშენებლობამ კი ბოლო მოუღო უკანასკნელ კუნძულის ქალაქის ფარგლებში. საფიქრელი კია, ხომ არ შეე-ცდით? ხომ არ ჯობდა შემოგვენახა კუნძულები, რა თქმა უნ-და, მათი ნაპირების გამაგრებასთან ერთად? წარმოადინებთ თბილისის შუაგულში ბაღებით დაფარულ კუნძულებს, რომელნიც ნაპირებს მსუბუქი კონსტრუქციის ფეხისასაირაულე ხიდებით დაუკავშირებოდა. ამ შემთხვევაში მტკვრის კა-ლაპოტი განიერ მწვენი ზოლად გატარდა ქალაქს. თუმცა ახლა უკვე გვიან არის და მხოლოდ სინანულის გრძნობობა შემოგვჩნდა ხელიდან გაშვებული მტკვრის მიმზიდველი შესაძ-ლებლობების გამო.

შუქვესი ხიდი მტკვარზე აგებულ იყო მტკვრის კალაქის ვიწროებში, იქ სადაც მდინარის კალაპოტი ყველაზე მეტად არის შევიწროებული, იქ სადაც თბილისის აკვანი დაიწყო. ხიდი მდინარისკენ ორთავ მხრიდან ჩამოსული საციხი ნა-კვებობების მუდმივ ზედამხედველობის ქვეშ იყო მოქცეული. ფორტიფიკაციული ნაგებობების სისტემა მდინარის კალაპო-ტზე და მის გასწვრივ გამავალი გზის ემპიტიური კონტრო-



ველბარის და მეტეხის ხიდები, თვის ზაზარი

ლის საშუალებას იძლეოდა. ხიდი არსებობდა ამ ადგილზე ციხესიმაგრეების დაარსებიდანვე. ამ დასკვნამდე მიყვარათ ადგილმდებარეობის ხასიათს, საციხო ნაგებობების კომპოზიციას. ივანე ჯავახიშვილი თვლიდა, რომ ამ ადგილას, ძველად ერთურთის შახლობლად ორი ხიდი უნდა ყოფილიყო. ამის საბაზი ჯავახიშვილს მისცა იოანე საბანიძის „აბო თბილელის მარტივობაში“ ნახსენებმა „ხიდა ქალაქისათა“ (უნდა აღინიშნოს, რომ ორდ ხიდი მე-19 საუკუნემდე იყო აგებული): უძველესი ხიდის ბურჯზე ჯვარი იყო აღმართული. „...ზედა აღმართულ იყო პატიოსანი ჯუარი ხიდისა“ („აბო თბილელის მარტივობა“). შესაძლებელია, რომ ხიდი გარკვეულ რელიგიურ დანიშნულებასაც ასრულებდა. ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ ირანის შაჰმა ისმაილმა თბილისის დლაშქერისას მაინცდამაინც ამ ადგილზე, „პატიოსანი ჯვრის“ მაგერ მერეთი ააშენა. ამ აქტს მუსლიმან დამპყრობლისათვის სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. საგულსხმობა, რომ მტრები სწორედ ამ ხიდზე ცდილობდნენ ხელი აეღვიანებინათ თბილისელთათვის ქრისტიანობაზე. ურჩებს მდინარეში ყრიდნენ. ასე იყო 1226 წელს ხვარაზმელთა ურდობის შემოსევისას. იგივე გამეორდა 1522 წელს სპარსელთა შემოჭრისას (დ. გვრიტიშვილი, შ. მესხია, თბილისის ისტორია, 1952 წ.). ძველ წერილობით წყაროებში მეტეხის ნიწროებში აგებული ხიდი მოხსენებულია როგორც ერთადერთი ქალაქში. ამასთან, ავტორები აღნიშნავენ ხიდის სიდი-

დეს და სიმეტრიცეს. ყაზანელი სოვდაგარი ვასილ გაგარა, რომელიც ღვთისათვის მიცემული აღთქმის შესასრულებლად იერუსალიმში გაემგზავრა ცოდვების მოსანანიებლად და გზად თბილისზე გაიარა, თავის «Житие и хождение в Иерусалим и Египет», თბილისის ხიდს „საკვირველს უწოდებს «... а в нем четыре града каменных стоят на двое, а промеж тех градов идет река, завомя Кура, не мерзнет никогда, а прошла та река Кура сквозе гору каменную, и по обе стране тое реки стоят по две города предыреченныя подле самой берег и в те града приделена и с той реки вода тайниками, и через реку мост делан меж горами наружу, велми чюдены».

სხვადასხვა ხანის აღწერილობის მიხედვით ხის ხიდი მეტეხის ვიწროებში ერთმალაინი იყო. იგი არაერთხელ დანგრეულა და აღდგენილა. ხიდს ზოგჯერ თბილისელებიც (კერძოდ ისნელები) შლიდნენ, რათა მტერი არ გადმოსულიყო მეორე ნაპირზე. ასე მოხდა 1046 წელსაც, როდესაც ბაგრატ IV შემოვიდა თბილისში. ისნელებმა აყარეს ხიდი „...და არ მისცეს ისანი“ („ქართლის ცხოვრება“). ვახუშტი ბაგრატიონი მას „ავლბარის ხიდის“ სახელწოდებით იხსენიებს.

მე-17 საუკუნეში ერისთავი ნუგზარი ხიდს აშენებს ქალაქის გალავნის დასასრულიან (დღევანდელი ბარათაშვილის ხიდის მიდამოებში) ე. წ. არაგვის ხიდის მშენებლობა მიხ-

ნად ისახავდა ერთობის ქვეშევრდომთა განთავისუფლებას ბუგარისაკენ. ხიდის არსებობა ხანმოკლე აღმოჩნდა.

შუასაუკუნეებში კიდევ ერთი — ე. წ. კახეთის ხიდი არსებობდა სიდაბადის განაპირას (დაახლოებით დღევანდელი ორთაჭალის კაშალის ხაზზე) და ძირითადად კახეთის დასავლეთ-სამხრეთ სიძვერზე მდებარე ცხვრის ფარების გადმოსარკვლ იყო გამოიწველი. ერთ დროს ამ ფუნქციასაც მეტეხის ხიდი ასრულებდა. მაგრამ, ქალაქის ზრდასთან დაკავშირებით ცხვრის გადარკვევა ქალაქის მჭიდროდ დასახლებულ უბნებზე მოუხერხებელი შეიქმნა. პლატონ იოსელიანის ცნობით (იგი თავის მხრივ გადმოცემას ეყრდნობოდა) კახევის ხიდი მე-15 საუკუნეში, ალექსანდრე პირველის ზეობის ხანაში უნდა ყოფილიყო ამგვარი დიდი დაინერგა შაჰ-აბასის შიშისთვის (1606 წ.) აშკარად ქალაქის მოვალესაუკუნოვანი ისტორიის მივლ მანძილზე მე-19 საუკუნემდე მუდმივად მხოლოდ ერთი — მეტეხის ხიდი მოქმედებდა.

მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან ქალაქმა მძაფრად იწყო ზრდა. თბილისი ითვისება ახალ ტერიტორიებს მტკვრის ორთავ მხარეზე. დიდ მანძილზე გადაჭიმული ქალაქის უბნები დიდი ხნის მანძილზე კვლავ ერთადერთი ხიდი უკავშირდებოდადენ უბნებთან. კუკია, ჩუღურეთი, გურმანელთა დასახლება მოწვევტილი იყვნენ ქალაქს და კავშირი გარემოსასახლეული გზით ხერხდებოდა. ვასული საუკუნის დროს მოციან წლებში მესანგარნი ყოველწლიურად აგებდნენ ხის დროებით ხიდს, დღევანდელი მარკუსის ხიდის ადგილზე, რომელიც რევოლუციურად მიჰქონდა ყოველ გაზაფხულზე აბო-ბოქრეულ მტკვარს.

მე-19 საუკუნის ორმოციან წლებში მეფისნაცვლის მ. გორონჯიას მითითებით არქიტექტორმა ჯ. სკუდერიმა დაამუშავა ახალი კაპიტალური ხიდის პროექტი. უფრო სწორად — ორი ხიდის — დიდისა და მცირისი. ერთი მათგანი გადიოდა მტკვრის ძირითად კალაპოტზე, ხოლო მეორე — მდინარის ნაკრვევს ტოტზე. მალათოვის კუნძულთან. დიდი ხიდის პროექტი 1851 წელს გადაამუშავა ინჟინერმა ს. ბლიკსმა, რომელმაც ხიდის მალეში აგების თაღებით შეცვალა. ხიდის მშენებლობას ხელმძღვანელობდა პირველი ინჟინერ-პირდავ ლივისი ქართველთა შორის კ. ბაგრატიონი (Баграτιон-Мухранский). მიხეილის (დღევანდელი კ. მარქსის სახელობის) ხიდების საზეიმო გახსნა 1853 წლის აპრილს მოხდა. თბილისელებმა ხიდს არაოფიციალურად ვორონცოვის სახელი შეარქვეს, ვინაიდან გენერალი მ. ვორონცოვი ქმედით მონაწილეობას ღებულობდა მის მშენებლობაში.

ერთი წლით ადრე (1852 წ.) სიდაბადის განაპირას მწყობრში ჩაგდა ხის ხიდი. იგი კუეფივინოდა კერძო პირებს, რომლებმაც საკმაოდ დიდი ბაჟი დააწესეს ხიდი სარგებლობისათვის. ერთი წლის შემდეგ ხიდი შეისყიდა ვაჭარმა ი. მნაკაპანოვმა და ქალაქს გადასცა. აქედან მოდიოდა დასახელება — „მნაკაპანოვის ხიდი“.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში რამდენჯერმე განახლდა უძველესი ხიდი მეტეხის ვიწროებში. ხიდის მიდამოები ჯერ კიდევ წარმოადგენდა ხალხის თავმოყრის ადგილს. აქ, თათრის მოედანზე არსებული ბაზრის სიახლოვეს განლაგებული იყო ქარვასლები, დუქნების რიგები. აქ გამოდიოდა სატრანსპორტო გზები. 40-იან წლებში მტკვარზე ორი ხის ხიდი იყო გადებული. ყოველ მათგანზე მოძრაობა ცალმხრივი იყო. 1870

წლისათვის ხის ხიდები ლითონის ხიდებმა შეცვალა. დინჯის მიხედვით ოღნავ ზემოთ განლაგებულ ხიდს „ავლაბურსი“ ეწოდებოდა, მეორეს — „მეტეხის“. მალე კონსტრუქციის უიმედობის გამო, მეტეხის ხიდზე მხოლოდ ფეხმართი უბნებდნენ. ავლაბურის ხიდზე კი გადიოდა ტრანსპორტი მარჯვენა ნაპირიდან ავლაბურისაკენ. ავლაბრიდან წარმოებულ ურუმბის თათრის მოედანზე მოსახვედრად შორი გზით მოვლა უხდებოდათ. მარჯვენა ნაპირზე ისინი ვორონცოვის ხიდი ხვედებოდნენ.

ამ დროისათვის მნაკაპანოვის, მეტეხის და ვორონცოვის ხიდებს გარდა მტკვარზე რამდენიმე ბორანი მოქმედებდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ე. წ. „მუხრანის ხიდის ბორანს“, რომელიც დღევანდელი ბარათაშვილის ხიდის ხაზზე დადიოდა. ბორანის ერთი უხევედით უცნაური სახელი იმით აიხსნება, რომ მარჯვენა ნაპირზე დღევანდელი ბარათაშვილის ქუჩის მიდამოებში მუხრან-ბატონის სახლი იდგა. მის შორიანოს, ავანათს ხევე გადებული იყო მცირე ხის ხიდი, რომელსაც თბილისელები „მუხრანისას“ უწოდებენ. აქედან მოდის ბორანის დასახელება. მარცხენა ნაპირზე ბორანის ვარსებობასთან თავს იყრდნენ რიყის ქუჩა, და ციციანოვის აღმართი (დღევანდელი ბარათაშვილის აღმართი). მარჯვენა ნაპირზე კი იწყებოდა მუხრანის ქუჩა, რომლის შემდგომიცაა გადიოდნენ ე. წ. „საღდათის ბაზარზე“ (დღევანდელი კოლმურნოების მოედნის მიდამოებში). იმდროინდელი ცნობებით „მუხრანის ხიდის ბორანს“ ერთ საათში მეტი მგზავრი გადაყავდა ვიდრე დღე-ღამის განმავლობაში ვერის ხიდზე გადადიოდა. ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებდა ამ ადგილზე ხიდის მშენებლობის აუცილებლობას, რაც საკმაოდ მოგვიანებით (1911 წელს) განხორციელდა კიდევ. ბორნებს ხშირად მტკვრის წყალი იტაცებდა. ამას ზოგჯერ მსხვერპლიც მოყვებოდა. ერთი ასეთი შემთხვევისას 1902 წლის 18 მაისს წყალმა 13 კაცი მოიტაცა. შემთხვევითი არღია, რომ „მუხრანის ხიდის ბორანთან“ მსველი პუნქტიც კი არსებობდა. უკანასკნელი ბორანი (ელ-ბაქიძის ხიდის ზემოთ) სულ რაღაც ოცდაათიწლიანი წლის წინათ გაქრა.

ვასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან კვლავ საგრძობი გახდა ხიდების უკმარისობა მტკვარზე, რაც გამოწვეული იყო ქალაქის საგრობო ზრდით, მწვეწვლობისა და ვაჭრობის განვითარებით, რკინიგზის მშენებლობით, ახალი უბნების აღმოცენებით მდინარის ზედა დინებაზე. არსებული რამდენიმე ხიდი კი საკმაოდ დიდი მანძილებით იყო დაცილებული. 1885 წელს გაიხსნა ახალი ვერის ხიდი (დღევანდელი გულაქიძის ხიდის ადგილზე), რომელიც წარმოადგენდა ქვის ბურჯებზე გადებულ ლითონის ფერმებზე მოწყობილ ფიკარფენილს. იგი დაპროექტა ქალაქის არქიტექტორმა, ინჟინერმა უმასკიომ. ხიდის მშენებლობას მოყვა ქალაქის სასოფლო-დღობოების გაცხოველებული კამათი. უმრავლესობას მაინც და, რომ პირველყოფისა უნდა აგებულიყო მუხრანის ხიდი. თვლიდნენ (როგორც ჩანს, სამართლიანადაც), რომ ვერის ხიდს მუხრანის ხიდთან უპირატესობა გამდინდებულ ყორღანოვასა და რტყინოვის მყვადინოებით მიაჩნდა. ისინი ფლობდნენ ხიდის სიახლოვეს განლაგებულ მიწებს და, ცხადია, მათი ღირებულება მკვეთრად აიწვედა ხიდის მშენებლობის დამთავრების შემდეგ. ვერის ხიდის მნიშვნელობა განსაკუთრებით გაიზარდა მას შემდეგ, რაც ახალი ქუჩა გაიჭრა. ამით უახლოესი კავშირი დამყარდა მიხეილის (დღევან-

ვანდელი პლენარის) ქუჩასა და გოლოვინის პროსპექტს შორის.

ამ დროისათვის ხელახლა აშენდა ე.წ. მნაცკანოვის ხიდი, რომელიც 1866 წელს დაინგრა. ერთ დროს აქ ორი ბორანი მოქმედებდა. ამ გადასასვლელს განსაზღვრული სამხედრო-სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან ნავთლულში სამხედრო ნაწილები იყო დაბინავებული. ბორნები მოქმედებდნენ რუსეთ-თურქეთის ომის ხანაში (1877-1878 წლები). ახალი ლითონის ხიდი ძველის ადგილზე 1882 წელს ააგეს და თბილისელებმა მასზე ავტომატურად გააგრ-ცველეს ძველი ხიდის დასახელება, თუმცა ამჯერად მნაცკანოვს არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია მშენებლობაში.

და მანინ, ყველაზე ინტენსიური გადასასვლელი „მუხრანის ხიდის ბორანი“ იყო. ბორანს დღემდე ორი ათასამდე კაცი გადაყავდა. ხიდის მშენებლობა კი ამ ადგილზე მეტისმეტად გაჭიანურდა. ხიდის პირველი პროექტი ჯერ კიდევ 1882 დამუშავა ინჟინერმა უმანსკიმ (ვერის ხიდის ავტორმა). ამის შემდეგ რამდენიმე საპროექტო წინადადება იყო წამოყენებული. ბოლოს შეჩერდნენ ე. პატონის პროექტზე. ერთმალაინი ლითონის ხიდი 1911 წელს ხუთ თვეში ააგეს. მისი მშენებლობისას ააფეთქეს მე-17 საუკუნის არაგვის ხიდის ჯერ კიდევ შემორჩენილი ბურჯები. ახალი ხიდის მალი შეკიდული იყო ურთიერთდაკავშირებულ ლითონის ფერმბზე. ფენილი მოწყობილი იყო ხის (ვევალბატის) ძელებით. ხიდს „მუხრანის“ სახელწოდება გამოყვა. იგი მომავლს ჩვენს დროში, ახალი ბარათაშვილის სახელობის ხიდის მშენებლობისას.

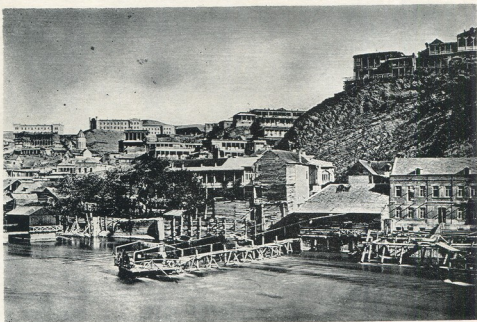
ხიდების მშენებლობას არ მოყოლია მტკვრის ნაპირების კეთილმოწყობა. პირიქით, სანაპიროები ნავთით, სიბინძურით, იფარებოდა და მტკვარი თანდათან უსუფთაობის გამავრცელებელ საშუალებად იქცა.

მტკვრის სანაპიროების ძირფესვიან რეკონსტრუქციას საფუძველი საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ჩაეყარა. 1933

წელს დაიწყო საყრდენი კედლების მშენებლობა და სანაპირო ქუჩების გაყვანა. ეს სამუშაოები დიდი სამამულო ომის შემდეგ განახლდა. ორთაპლპქის აგების შემდეგ მკვეთრად აიწია მდინარის დონე. ერთდროს ხმაურიანი და ჩქარი მდინარე დღეს, ბეტონის კედლებით შემოჭრილი, მდორედ მოედინება. ცხოველბატულია სანაპიროების ბუნება და განსაკუთრებით მარჯვენა ნაპირზე. აქ სანაპირო ქუჩა ციცაბო მალ-ლობის ძირას, მწვანეში ჩაფლულ ზოლს მიყვება. მხატვრულად შოამბეჭდავია მტკვრის სანაპიროების ცალკეული ფრაგმენტებიც, განსაკუთრებით კი ოთმანტიკული მეტეხის ყალი. აქ მტკვრის ხეობის ვიწროებში ვერტიკალურად მოხსლულ კლდეზე გაღმკვიდებული ძველთბილისური სახლების აიგნების მწკრივი განუყოფრებელ სურათს ქმნის. ამ მწკრივის ფეკტური დაგვირგვინებაა მეტეხის ტაძრის მონუმენტურ მოცულბათა წყობა და ცხენზე ამხედრებული ვახტანგ გორგასლის ძველის სილუეტი. ყურადღებას იპყრობს მცირე ადგილი ბარათაშვილის ხიდან, იქ სადაც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძველი დგას. ძველს გარს აკრავს ძველი სახლებით გაშენებული კლდის უბე. დღესვე ჩანს, რომ ამ ძველი კომლექსის რეკონსტრუქცია ქალაქს კიდევ ერთ ღირსშესანიშნავ ანსამბლს შექმნის. გათვალისწინებულია აგრეთვე იმ რამდე ნიშე შენობის რეკონსტრუქციაც, რომლენიც ფიროსმანის ძეგლის უკანა განლაგებული. ეს კიდევ მეტად გაამაჟფრებს ძველის ემოციურობას.

არ შეგვიძლია სინანული არც გამოთქვათ იმის გამო, რომ სანაპიროები ტრანსპორტით გადატვირთულ სატრანსპორტო გზებს წარმოადგენენ. ჩვენ ვუერთდებით „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე უკვე გამოქმულ აზრს იმის შესახებ, რომ ქალაქის შუაგულში მოქცეული მტკვრის სანაპიროების გამოთლ სატრანსპორტო არტერიებად გადაქცევის იდეა გამართლებული არ იყო. ოცდაათიან წლებში შედგენილი პროექტის ავტორები აპყენენ იმ დროს საბჭოთა კავშირის სსრე ქალაქებში მიღებულ დაგვიმარების სქემებს, სადაც სანაპი-

„მუხრანის ხიდის ბორანი“ მისაღვომი მტკვრის მარცხენა ნაპირზე





როები სატრანზიტო გზებად იყო გადაქცეული (მოსკოვი, ხარკოვი, როსტოვი და სხვ.). ამ ღონისძიებების შედეგად ქალაქის უბნები პრაქტიკულად მოჭრილნი აღმოჩნდნენ მდინარის კალაპოტისაგან. ალბათ, უფრო მისანშეწონილი იყო სატრანზიტო გზები სხვა ტრასებზე მოგვეწყო, გამწვანებულ სანაპიროები კი თბილისელთა დასვენების ზონად გადაქცეულიყო. სამწუხაროდ, დღეს ამის შესაძლებლობა უკვე დაკარგული გვაქვს.

მდინარის მარჯვენა სანაპიროზე, მის ცენტრალურ ნაწილში, სადაც რელიეფი ვაკილებით წყნარია, 50-იან წლებში გავრდა რამდენიმე დიდი საცხოვრებელი სახლი, რომელთა არქიტექტურამ ბევრად განაპირობა ამ ნაპირის კომპოზიციურ-მხატვრული იერი. შენობები დადგმულია იმ დროს მიღებული ხერხით — მდინარის კალაპოტის გასწვრივ. სანაპიროზე ფრონტალურად დადგმული დიდი სიგარძისა და მოცულობის სახლები კიდევ მეტად აღრმავებენ მდინარის ქალაქის განაშენიანებისაგან მოწყვეტის შთაბეჭდილებას. ამ მხრივ თვალსაჩინო კონტრასტს წარმოადგენს ბოლო წლებში აგებული საცხოვრებელი სახლების კომპლექსი ჩელუსკინელების ხიდის სიახლოვეს (არქიტექტორები მ. გუგუნავა და შ. ყავლაშვილი, 1975 წ.). სწორად გააზრებული ქალაქ-მშენებლური მიდგომა ამ სახლების ჯგუფის კომპოზიციის ეფექტურობის საფუძველია. შენობების ურთიერთგანლაკება, მათი წყობა ითვალისწინებს ადგილმდებარეობის ხასიათს და სანაპიროს განაშენიანებას სიღრმივად ანეთიარებს.

50-იან წლებში აგებული სახლებისაგან გამოირჩევა კ. მარქის ხიდის სიახლოვეს, კამოს ქუჩის დასაწყისში მდგომი 220-ბინიანი საცხოვრებელი სახლი (არქიტექტორები გ. მე-ლქაძე, შ. ყავლაშვილი, ლ. ხარაშვილი, 1955 წ.). შენობის არქიტექტურული მხატვრული სახე ორგანულად არის ჩაწყობილი საშხრეთული ქალაქის იერში. მიუხედავად შენობის

დიდი სიგარძისა, ფასადი კომპაქტური, ერთიანფერულია პირველ სართულში განლაგებულ დაწესებულებათაგან აღინიშნოს ქორწინების სახლი. აქ როგორც გაჩეხდში, ასევე დარბაზების მხატვრულ გაფორმებაში ნათლად არის ასახული ხელოვნების სინთეზი, ხუროთმოძღვრებისა და მოქანდაკეთა შემოქმედებითი თანამეგობრობა (არქიტექტორები: რ. კვიციანი და შ. ყავლაშვილი; მოქანდაკეები გიორგი და ირაკლი ოჩიაურები).

მტკვრის სანაპიროებზე აგებულ შენობათა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეკუთვნის რესტორან „არაგვს“ (არქიტექტორები: თ. მარაბელი, ა. რევაზიშვილი, ა. ჩხიკვაძე, 1970 წ.). იგი ერთი ყველაზე იმპოზანტურია ამ ხასიათის შენობათა შორის თბილისში. რესტორანი მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს ერთ-ერთ ცხოველხატულ კუთხეში მდგას. ნაგებობა მეტად მოხერხებულად არის „ჩაწყობილი“ ბუნებამი. გარემოსთან კავშირის თვალსაზრისით შენობა გამოირჩევა ბოლო წლებში აგებულ ნაგებობათა შორის. იგი გამსჭვალულია სინათლით, შეუქმრდილის აქურული ლაქებით. შენობის „ლია“ კომპოზიციკა, მხატვრული პანოს მქედრდი ფერები (მხატვარი ზ. წერეთელი) ხელს უწყობს შენობის არქიტექტურის მათორული წყობის გამოვლენას. როგორც პარკული შენობის მეტად თვალსაჩინო მაგალითმა, რესტორან „არაგვის“ არქიტექტურამ თავისი ადგილი დაიმკვიდრა საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში.

მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე თბილისის ქალაქ-მშენებლური განვითარებისა და გარდაქმნის არა ერთი ყურადსაღები წინადადება იყო წამოყენებული. მათი უმრავლესობა საბჭოთა ხელისუფლების წლებში განხორციელდა (სანაპიროების მშენებლობა, „თბილისის ზღვის“ შექმნა, ზოგიერთი ახალი მაგისტრალის გაჭრა და ა. შ.). ამ წინადადებათა რიცხვში მეტად აღსანიშნავია მოსაზრება სადგურის უმოკ-

დქვენების რიგები მაღათვის ენქმულე დიდ და მცირე ვორონოვის ხიდებს შორის





რძე წყალდიდობისას
წისკილები მტკვარზე

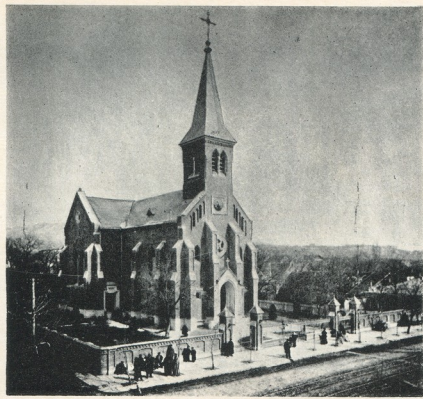
ლევი გზით დაკავშირებისა მარცხენა ნაპირის უბნებთან. იგი გულისხმობდა სადგურის ქუჩის გაგრძელებას მდინარემდე, მეორე ნაპირზე ქედში ახალი ქუჩის გათხრას (დღევანდელი ჩელუსკინელების ქუჩა) და ამ ორი გზის დაკავშირებას ახალი ხიდის მეშვეობით. ამ მეტად მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური ღონისძიების განხორციელება დაიწყო 30-იან წლებში. ჩელუსკინელების ხიდი ინჟინერული და არქიტექტურული თვალსაზრისით ერთ-ერთი თვალსაჩინოთაგანია თბილისში (ინჟ. ვ. სალუქვაძე, ნ. სლოვისკი, არქ. ნ. სვერდოვი, 1935 წ.). ხიდის მშენებლობას წინ უსწრებდა საკავშირო კონკურსი, რომელზედაც 28 პროექტი იყო წარმოდგენილი. ხიდის ადგილის უმნიშვნელო შეცვლის შემდეგ, მისი მშენებლობა კონკურსში გამარჯვებულთა დააკისრეს. ოთხმალიანი ხიდის კონსტრუქცია გამოირჩევა ჰაეროვნებითა და მოხდენილობით. მთავარი, 42-მეტრიანი თადის სისქე საქვეში (უმაღლეს წერტილში) მაღის მხოლოდ მე-50 ნაწილს შეადგენს, რაც იმ დროს თვალსაჩინო ტექნიკურ მიღწევად ითვლებოდა. მაღალი, მსუბუქი პროპორციების, აეურული და პლასტიკურად მტკიცე ხიდი ჰარმონიულ ერთიანობაშია გარემო ლანდშაფტთან.

თბილისის მკვეთრმა ზრდამ, ქალაქმშენებლურმა გარდაქმნებმა, ტრანსპორტის მოზღვაობამ მოითხოვა გასული საუკუნის ხიდების შეცვლა. ძველთბილისურ ხიდთაგან დღეს მხოლოდ ერთადერთი ხიდია შემორჩენილი კომუნარების ბაღის საბაზოვეს. ეს ყოფილი მცირე „კორონაციის“ ხიდია. ერთმალიანი ხიდის ქვეშ ახლა მტკვრის დამრობილი ტოტის ადგილზე სანაპიროს ქუჩა გადის.

ლითონის ფერებით აგებული ძველი ვერის ხიდი 1952 წლის მიწურულს ახალმა, ელბაქიძის რკინა-ბეტონის ხიდმა შეცვალა (ინჟ. გ. ჩომახიძე, არქიტექტორი მ. მელაძე). საუკუნე

ნეზე მეტ ხანს ემსახურა ქალაქს ე. წ. „კორონაციის“ ხიდი. 1962 წელს ძველი ხიდის ბურჯების ნაწილობრივი გამოყენებით აშენდა ახალი კ. მარქსის ხიდი (ინჟ. გ. ჭარცივაძე, არქიტექტორები გ. ლელუაძე, შ. ყავლაშვილი). იგი, ისევე როგორც ელბაქიძის ხიდი, ბოლნისის ტუფითაა მოპირკეთებული. მუხრანის ლითონის ხიდის სივანე 11 მეტრს არ აღემატებოდა და მისი გამტარუნარიანობა მეტად მცირე იყო. მის ადგილზე 1965 წელს ახალი ბარათაშვილის სახელობის ორიატუსიანი ხიდი ააგეს (ინჟ. გ. ჭარცივაძე, არქიტექტორები შ. ყავლაშვილი, კ. ჭურთიშვილი). ორიგინალურია ახალი ხიდის კონსტრუქცია და არქიტექტურა. ქვედა იარუსის მოწყობას ის უპირატესობა აქვს, რომ ფეხმავლები ხიდზე მიწისქვეშა გადასასვლელით ხვდებიან, ისე რომ არ კვეთენ სატრანსპორტო არტერიებს. ხიდის მოცულობაში მოწყობილი საგამოფინო დარბაზის და კაფეს ინტერიერები გამოირჩევიან ლაკონიურობით.

მეტად დასანანია, რომ სანაპიროების და ახალი ხიდის მშენებლობამ იმსჯერბლა ძველი თბილისის ერთ-ერთი კოლორიტული უბანი. ვგულისხმობთ მეტეხის ყელში არსებული ორი მცირე ხაღითა და მათ გარშემო ყოფილი განაშენიანებით შექმნილ თავისებურ და განუმეორებელ კომპლექსს. საცხოვრებლების გარდა დაინგრა მტკვრის მოპირდაპირე მხარეს მდგარი ჭრვასლები და ე. წ. „შაქ-აბასის“ მეჩეთი, მათილიკით მოპირკეთებული მიხდენილი მინარეთით. იქვს გარეშე, დღეს რომ დაგვეწყობო ამ უბნის რეკონსტრუქცია — გადარჩებოდა ძველი კომპლექსის დიდი ნაწილი. სამწუხაროდ, 50-იან წლებში ისე მკვეთრად არ მდგარა ისტორიული ძეგლების შემონახვის საკითხი, როგორც დღეს. ამასთან, იმ დროს თვით ძველის ცნებაც ვიწროდ იყო გაგებული. მეტეხის რკინა-ბეტონის ხიდი 1951 წელს აშენდა (ინჟ. გ. ჩომახიძე, არქ. ს. დემინილი). იმ ადგილას, სადაც ოდესღაც კახეთის ხიდი, გახულ საუკუნე



გერმანული კირხე ღღვანდელ
მარჯანიშვილის მოედნის ტერიტორიაზე

ში კი „მნაცაანოვის“ ხიდები იყო, დღეს ორთაჭალაქსია, ჯე-
ბირებითა და ხიდით (იხივნებთ გ. ჩიმახიძე, ვ. ფილოსანი,
არქიტექტორები ო. ბაგრატიონი, თ. მარგველაშვილი).
მტკვრის სანაპიროების რეკონსტრუქცია და მოშენება გრძე-
ლდება.

IV. პლესანოვის პროსპექტი.

ფართოდ გაშლილ თბილისის ახალი უბნების ფონზე პლე-
სანოვის პროსპექტი, მისი განაშენიანება „ხანდაშულად“ გა-
მოიყურება. სინამდვილეში კი პროსპექტი და მის ირგვლივ
უბნები არსებობის სულ რაღაც ასოვლენ წელს ითვლიან.

მე-18 საუკუნეში მიდამოები, სადაც დღეს პლესანოვის
პროსპექტი და მასთან მიკედლებული უბნებია, ბარდით იყო
დაფარული. ამჟამინდელი პროსპექტის პარალელურად, ოდნავ
მალა (დაახლოებით დღევანდელი საბჭოს ქუჩის ტრასაზე)
გადიოდა ძველი აჭალის გზა, რომელიც ავლაბრის კარიბჭე-
სთან იწყებოდა. დღევანდელი პროსპექტის დასაწყისში, მარქ-
სის მოედნის მიდამოებში ვახუშტი ბატონიშვილს თბილისის
1735 წლის გეგმაზე ნაჩვენებია აქვს მცირე დასახლება „ახალი
სოფლის“ სახელწოდებით. იგივე სოფელი ნაჩვენებია შედარე-
ბით გვიანდელ გეგმებზეც. გიულდენშტედტი (რუსეთის აკადე-
მის აკადემიკოსი) მას უკვე კუკის სახელით იხსენიებს
(1772 წელი). სოფელი კუკია გალავანშემორტყმული გლე-
ხითა და გრცელი კერძო ბაღით ნაჩვენებია თბილისის 1800
წლის გეგმაზეც. თემიურაზ ბერიძის ვარაუდით „კუკია“ თო-
იანლების სოფელ კუკიას სახელიდან უნდა მოდიოდეს, სადა-
ნაც მოსახლეობა თბილისის გარეუბანში გადმოსახლდა მე-18
საუკუნის 40-იან წლებში. მისივე განმარტებით, „კუკიას“
ეტიმოლოგიური ახსნა უნდა ვეძიოთ ადამიანის გამომსახველ

თოჯინის სახელწოდებასთან („კუკი“). თოჯინას იყენებდნენ
მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულ რიტუალებში. სოფელ
კუკიას საზღვრებს შეადგენდა მტკვარი, ხევი, რომელიც დღე-
ვანდელი მარჯანიშვილის ქუჩის ხაზზე გადიოდა და ასეთივე
ხევი „კვირაცხოველი“ მოპირდაპირე მხარეზე. 1823 წლისთ-
ვის კუკიაში უკვე 1000-მდე მცხოვრები იყო. ამ სოფელში
ძირითადად სოფლის მეურნეობითა და ხელოსნობით იყვნენ
დასაქმებულნი.

1818 წელს კუკიის ნაწილზე და მიმდებარე ტერიტორიაზე
ვიტენბერგიდან გამოსული გერმანელი კოლონისტები სახლ-
ლებიან. მათ კეთილმოაწყვეს ადგილი, გაიყვანეს სარწყავი
არხი. წყალს ჭაჩავენდენ მტკვრიდან დიდუბის უბანში. მიდა-
მო ბაღებითა და ბოსტნებით დაიფარა. თბილისის ბაზაოზე
რძის პროდუქტებისა და ბოსტნეულის დიდი ნაწილი გერმანე-
ლებს გამოჰქონდათ. მოგვიანებით გერმანელთა დასახლებაში
(„დიუსელდორფში“) გერმანელთა ეკლესია — კირხე შენდე-
ბა. აქედან მოდიოდა მარჯანიშვილის მოედნისა და ქუჩის პი-
რვანდელი სახელწოდება — „Кирочная“. ეკლესია იდ-
გა დღევანდელ მარჯანიშვილის მოედანზე მდებარე ერთ-
ერთი საცხოვრებელი სახლის ადგილზე. იგი დიდი სამამულო
ომის დამთავრებისას დაანგრეს. მოედნის გაფართოებისა და
საცხოვრებელი სახლების მშენებლობასთან დაკავშირებით.

გერმანელთა დასახლებას ვრცელი ტერიტორია ეკავა და
თითქმის ღღვანდელ ორჯონიკიძის სახ. პარკამდე ვრცელდებ-
ოდა. პარკს საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს. მას დღესაც
თბილისელთა უფროსი თაობა „მუშტაიდს“ უწოდებს. ძველი
სახელწოდება გარკვეულ ისტორიულ პიროვნებასთან არის და-
კავშირებული. 1826-1828 წლების რუსეთ-სპარსეთის ომის
დამთავრების შემდეგ სპარსეთის ერთ-ერთი თვალსაჩინო რე-
ლიგიური მოღვაწე (მუშტაიდი) ალა-მირ-ფატახი, რომელიც



შაჰის საწინააღმდეგო შეთქმულებაში მონაწილეობდა, იძულებული იყო გახიზნულიყო სამშობლოდან. რუსეთის მთავრობამ მას 50 დესეტინა მიწა უბოძა თბილისში, დიდბუქში, მტკვრის პირას (ტერიტორია, რომლის ნაწილი დღეს ორჯონიკიძის სახ. პარკს უკავია). ნაბობქვის მიწის ნაწილზე მუშტაიდმა ბაღი გააშენა და მის მოსარწყავად არხი გამოიყვანა მტკვრიდან, რომლის სათავე 12 კმ-ით ქალაქის წვეთი მდებარეობდა. გვიან — 1845 წელს — შაჰის მიერ შეწყალებული მუშტაიდი სპარსეთში დაბრუნდა და ბაღი ვაჭარმა მელარბოვმა შეისყიდა, მაგრამ მალე გაკოტრდა და 1853 წელს ბაღი ხაზინამ შეიძინა სასოფლო-სამეურნეო ფერმის მოსაწყობად... 80-იან წლებში ბაღის სიახლოვეს მეგარეშუმეობის სადგური და მუზეუმი გააშენეს.

1824 წელს კუკია ოფიციალურად მიაწერეს ქალაქს. გასული საუკუნის 30-იან წლებში აქ არსებული ვიწრო გზა თანდათან ქუჩის სახეს ღებულობს. 1853 წელს ამ მიდამოებზე ვრცელდება ქალაქური გაშენების წესები, ხოლო 1862 წელს იგი ჩართული იქნა ქალაქის ფარგლებში. ვშენებლობის ტემპები განსაკუთრებით გაიზარდა გასული საუკუნის 80-იან წლებში, მას შემდეგ რაც ვერის ხიდი გაშენდა (დღევანდელი ელბაქიდის ხიდის ადგილზე). ამ ხანებში ეს ტერიტორია ჯერ კიდევ ბაღებით იყო დაფარული. თბილისის 1905 წლის გეგმაზეც კი ბაღებს საკმაოდ ვრცელი ტერიტორია ეკავათ: იმ დროის მწვანე მასივისაგან ჩვენამდე მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილმა მოადღწია (ფილარმონიის საზაფხულო ბაღი, გორკის სახ. კულების ბაღი, პიონერების ბაღი და ზოგიერთი შიდა ეზოს გამწვანება). 1870 წელს ამ მიდამოებში (დღევანდელი მარჯანიშვილის და კალინინის ქუჩების გადაკვეთაზე) არქიტექტორ ალბერტ ზალცმანის პროექტით კათოლიკური ეკლესია შენდება. ა. ზალცმანს თბილისში სხვა შენობებიც აქვს აგებული. კერძოდ: სასტუმრო „ორიანტი“ (დღევანდელი „ინ-

ტურისტი“), კავკასიის მუზეუმი, ქალთა გიმნაზია (დსკოლის) და მუზეუმის ქვედა გორაკის ექსპოზიციის ქუჩაზე (დსკოლის ქუჩა).

მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ძირითადად ჩამოყალიბდა რელიგიური დაგეგმარების ის სქემა, რომელმაც დღემდე მოადღწია. ამ სქელს მიხედვით (აწინდელი პლენანობის) პროსპექტის სწორივად და მართობულად გაყვანილი ქუჩები შეადგენდა. მიხედვით პროსპექტის და მისი შემოგარენის მონაშენიანების არქიტექტურული სახე, რომლის ჩამოყალიბება 80-იან წლებში დაიწყო, ნათლად ასახავს იმდროის ეკლექტიკურ ტენდენციებს. სტილების აღრუგას დაინახავთ როგორც სახაზინო, ასევე საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში. სხვადასხვა ისტორიული სტილებისადმი მიზაძვას მეტად ფართო დიაპაზონი ქონდა. ჭარბობდა ე. წ. „ისლამური“ („ალ-მოსავლური“) და „გოთური“ ფორმები. საუკუნის ბოლოს შენობებზე ამოიკითხება მოდერნისტული მოტივებიც. ამასთან მიმართავენ ბაროკოს და კლასიციტურ ელემენტებსაც. იმ დროის თბილისის და, კერძოდ, მიხედვით პროსპექტის მიდამოებსაც არ აცდა შენობების რუსულ არქიტექტურულ ფორმებში შემოსვის ცდებიც (ე. წ. „რაკეტოვინა“). ამის მაგალითს წარმოადგენს მეგარეშუმეობის სადგურის შენობა მუშტაიდის ბაღში. საუკუნის ბოლოსათვის აშკარა ხდება ეკლექტიზმის პაქსანალია. ერთი შენობის ფასადზე შესაძლოა დაინახოთ განსხვავებული სტილისტური ელემენტების განსაკვივრებული შეზოხლობა. სახლების ფასადები სულ მეტად იტვირთება ბუტაფორული ფორმებით და ელემენტებით. მკითხველს უტრადლებას ზოგიერთ შენობებზე შეაჩერებთ.

ბაროკოს, კერძოდ, ადრინდელი ბაროკოს ხანის (XVI ს.) რომაული ეკლესიის შორეული ანარკლია კათოლიკების ეკლესია კალინინის და მარჯანიშვილის ქუჩების კუთხეში (არქ. ა. ზალცმანი). ბაროკოს სასახლეთა ელემენტების გამოყენებითაა აგებული სახლი მარჯანიშვილის ქუჩაზე (თეატრის გვერ-

ძველი ვერის ხიდი





დით). ძირითადად ბაროკოს ფორმებისა და მოტივების თავსუკავებელი ხლართის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს ვეტქტელის სასტუმროს (შემდგომში სასტუმრო „რუსთავის“) არქიტექტურა. შენობა დაპროექტა ლეოპოლდ ბილფელდმა (პეტევიტის ეკლესიის ავტორმა).

გოთიკური და ისლამური მოტივების სტილიზაციის მაგალითს წარმოადგენს პლენანოვის პრისონებისა და ბაქოს ქუჩის კუთხეში ადგილი სახლი. იგი 1893 წელს აშენდა არქიტექტორ პ. შტერნის პროექტით. ისლამური სტილიზაციის იმპულსურფული მაგალითია თვით არქიტექტორ პ. შტერნის საკუთარი საცხოვრებელი სახლი. იგი დღესაც დგას პლენანოვის პრისონების და კრილიოვის ქუჩების კუთხეში.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში მოდერნის სტილში შენდება კინოთეატრი „აპოლო“ (დღევანდელი „ოქტომბერი“). მოდერნისტული ელემენტები გამოსჭვივს აგრეთვე ოფიცერთა კონსერვიორი საბჭოს სახლის არქიტექტურაშიც. იგი აშენდა 1901-იანი წლების დასაწყისში კირხეს ქუჩაზე. ამგვად ამ შენობაში ცენტრალური უნივერსიტეტი. ამავე სტილით აშენდა მის პირდაპირ, ქუჩის საწინააღმდეგო თეატრი, ე. წ. სახალხო სახლი (დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). მოდერნისტული ელფერი აქვს, აგრეთვე, ყოფილ რეალური სასწავლებლის (უზნაგი ჩხვიძის შესახვევში) და მთავარი ფოსტამატის ფასადებსაც.

სამბოთა ხელისუფლების წლებში ყოფილი მიხეილის ქუჩის იერი საგრძნობლად შეიცვალა. დღეს პლენანოვის პრისონები ქალაქის ერთ-ერთი მთავარი მაგისტრალი და სასოციალდობრივი ცენტრის ნაწილია. პრისონებზე და მის შემოგარეში განლაგებულია თეატრები, კინოთეატრები, სავაჭრო, ადმინისტრაციული, საგანმანათლებლო დაწესებულებები. მაგისტრალი სამ კილომეტრზე გაჭიმულია. აშენდა რამდენიმე ახალი სასოციალდობრივი და საცხოვრებელი სახლი. მათი არქიტექტურულ-მხატვრული ღირებულება საგრძნობლად განსხვავებულია.

პრისონების დასაწყისში მიყრე უბანი უკავია რვა სამარ-თულიან სახლს. ე. წ. „ტრამვალის სახლი“ არქიტექტორ დ. ჩისლივეის პროექტით 1926-1928 წლებში აშენდა და არსებითად პირველი საცხოვრებელი კომპლექსია თბილისში. ამით ამოიწურება სახლების გეგმაზომებით და არქიტექტურულ-მხატვრული ღირსება. ავტორმა მიზნად დაისახა ნაციონალური ფორმების გამოყენება, მაგრამ შემოქმედებითად ვერ დაძლია ეს ამოცანა და ფორმალისტურ გზას დაადგა (საფორთაიანი თაღები, მასიური ბოძები, სვეტისთავების ორნამენტი და ა. შ.).

კინოსტუდიის შენობა პრისონებისა და ჩელუსკინელების ქუჩის კუთხეზე ასევე მიეკუთვნება 20-იან წლებში აგებულ ამ შენობათა რიცხვს, სადაც ნათლად არის გამოვლენილი ფორმალისტური მიდობა ნაციონალური იერის ძიებისადმი. აქ აუკარად დაინახავთ ძველი ქართული არქიტექტურის ფორმების და მოტივების მკაპიჯურ გამოყენებას. შენობის კომპოზიციამ ადრეულა სავანური კომპი, ყრუ კედლები, დაბალი თაღები, შეისრული სარკმელები, დუროები... ეს მოტივები შენობას ფეოდალის ციხე-დარბაზის იერს უფრო უქმნის, ვინც სასოციალდობრივი ნაკვობობას. მშენებლობა 1930 წელს დათავრდა არქიტექტორ მ. ბუხლიძის პროექტით.

პრისონებზე პასტერის ქუჩის ღერძზე ყურადღებას იქცევს რკინიგზულ სახლი, რომლის არქიტექტურაში გამოყენებულია გვიანი რენესანსის კლასიკური მოტივები (არქიტურ-მიქელივი, 1950 წ.). მისი გარე ხედი გამოირჩევა

პლასტიკურობით და პროფესიულად გამოყენებული ქუჩაში ფორმებითა და დეტალებით. განსაკუთრებით საყურადღებოა შუა ნაწილი, ლამაზი თაღები დაგვირგვინებული ორნამენტული ორიონის სახით.

მარჯანიშვილის მოედნის ჩამოყალიბება დიუნო სამამულე ომის შემდგომ წლებში. სამი კილომეტრის სიგრძის პრისონები მთლიანი ფორნტი იყო გაშენებული ეს გარემოება ერის მხრივ აღარბიბება მის არქიტექტურულ მხატვრულ იერს, მეორე მხრივ — აფერხება ტრანსპორტის მობრბობას, განსაკუთრებით კი მარჯანიშვილის (მამინდელი — ყორესის) ქუჩის და პრისონების გადაკვეთაზე. ერთ-ერთ კუთხეზე მდგარი გერმანული კირხეს დაწერვის შემდეგ (1945 წ.), შეუდგნენ ამ ადგილზე ახალი მოედნის ორგანიზაციის ნაგულისმეტი იყო მარკუზოა მოედნის პერიმეტრული ორიონის მდგემა. მოგან დღეისთვის სამია განპოპიარებული. ორი საცხოვრებელია, ხოლო მესამეში საპროექტო ორგანიზაცია განთავსებული. საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა 1948 წელს დათავრდა, ხოლო საპროექტო ინსტიტუტის — 1956 წელს. შენობების ფასადები საკმაოდ თავსუკავებულადაა გაფორმებული, თუცა კი, ავტორმა მინც ვერ დააღწია თავი ერთგვარ სტილისტიკურ ცვლქეტიკას. სამივე შენობის ავტორია არქიტექტორი მ. მელია, რომელსაც საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურისათვის სახელწოდებო პრემია მიენიჭა.

პოლიტკანათობის სახლი, რომლის მშენებლობა დაასრულეს უახლოვდება, განლაგებულია ყოფილი მიხეილის დასავლეთის მიმართაპირ მარჯზე. პროექტის ავტორებია არქიტექტორები ვ. აბრამიშვილი, გ. მირიანაშვილი და ს. მელაშვილი. მთავარი ფასადის არქიტექტონიკა დაფუნქციონირებულია აქრული პირველი ორი სართულისა და ზედა სართულების ურე კედლის კონტრასტზე. ყურადღებას იპრობს პირველი სართულის მახვილგონივრული კომპოზიცია, რომელიც გამჭოლად ღია ვესტიბულის როლს ასრულებს. ასეთი ხერხი, ჯერ ერთი, ოლუზორულად ზრდის პრისონების სიგანეს და სივრცით განვითარებას უწყობს ხელს, მეორე მხრივ, ემარება შენობის სხვადასხვა ბლოკებში შესასვლელების მკაფიო ორგანიზაციას. შენობის ორ ძირითად ბლოკად დაყოფა შეესატყვისება მის ფუნქციურ შინაარსს. პრისონებისკენ მოქცეულ მოკულობაში განთავსებულია სასოციალდობრივი დანიშნულების სათავსები — ვესტიბული, მაყურებელთა დარბაზი 700 და 300 ადგილზე სამკითხველი. მეორე ბლოკში, რომელიც პირველ გადასასვლელთან უკავშირდება, დაპროექტებულია სასწავლო აუდიტორიები, კაბინეტები, დირექცია, გამჭოლი ღია ვესტიბული, შიდა ეზო, ღია კიბეები, ჩრდილის სიუხვე შენობას სამხრეთული ქალაქის ყრველ ნაწილად ხდის. პრისონებზე გამოსულ დიდი ორკედლის სიბრტყე (12 მ. X 42 მ.) დათავრდა მხატვრობით (მხატვარი კ. მახარაძე).

პლენანოვის პრისონებზე და მის ორთავ მხარეს განლაგებულ უბნებში შემორჩენილია მე-19 საუკუნის თბილისისათვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი სახლები, კონსოლზე გადაშვილებული ხის აივნებით.

თბილისის განვითარების განვალური გეგმის საფუველზე პლენანოვის პრისონების ღერძზე მდებარე უბნების ძირფევიანი რეკონსტრუქცია გათვალისწინებული იმ აზრით, რომ აქ შეიქმნას თბილისის მნიშვნელოვანი სასოციალდობრივი და კულტურული ცენტრი.

ოთარ

მეღვინეთუხუცესი

კასილ კიკნაძე

შპს "სალინი" ყაყაოები ხასხასა სიმწვანის ფონზე. საცქერ-
ლად ლამაზი სცენა იყო. ვაჟას გმირების სულის სიმშვენიე-
რეს ამდიდრებდა, მათ შინაგან სამყაროს აახივებდა. სიმბო-
ლურ აზრს იძენდა წითელი ყაყაოცა და მწვანე ფერიც. ხაზი
ქსმებოდა ვაჟას გმირების ბუნების შვილობას.

წარმოდგენის კონტრასტული გადაწყვეტა კიდევ უფრო
მეტად აძლიერებდა შთაბეჭდილებას, ხაზს უსვამდა სულიერ
ვაჟაცობას, მათ ტრაგიკულ სილამაზეს. კონფლიქტი ღრმა
იყო, მაგრამ ვაჟას გმირები ჰარმონიული მთლიანობისაკენ
ილტვოდნენ მთელის არსებით. სწორად ილუპებოდნენ ბრძო-
ლაში, თუმცა არასოდეს არ ღალატობდნენ თავიანთ რწმენას.

ვაჟას გმირების ტრაგიკული წინააღმდეგობანი შესანიშნა-
ვად იყო ფიქსირებული ი. სუმბათაშვილის სენოგრაფია-
ში. ვაჟას „მოკვეთილის“ დადგმა (რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი).
ერთგვარი „შემობრუნების პუნქტი“ იყო ჩონთას სცენურ ის-
ტორიაში. დაიბადა ახალი სახე, ახალი მხატვრული სინამდვი-
ლე. ო. მეღვინეთუხუცესის არტიკულ ბუნებაში „უმშვენიერე-
სად გაიშალა“ რომანტიკული სული. თითქოს განივრცო მისი
საზღვრები, ახალი რაკურსით შემოტრიალდა მეღვინეთუხუ-
ცესის არტიკული პროფილი. სხვადასხვაგვარი თვალით შე-
ხედა მან თავისსავე ბუნებას და ჩვენც ვიგრძენით, რომ ამი-
ერიდან ო. მეღვინეთუხუცესი უფრო გაბეჯულად შეუდგებო-
და ტრაგედიის მტანჯველ გზას, წაყიდოდა მისი სიმაღლე-
ბის დასაპყრობად, რაც თავის მხრივ, სიღრმეებისაკენ
სვლასაც გულისხმობდა.

მაშინ ო. მეღვინეთუხუცესს სულ რაღაც ორი თუ სამი წლის
გამოცდილება ჰქონდა. მარჯანიშვილის თეატრში ჯერ კიდევ
ბრწყინავენ ვარსკვლავები, სცენას ავსებდნენ მისი ქურუ-
მები. ახალგაზრდა მსახიობის ნიჭმა გამოანათა სცენიდან და
ყველამ იგრძნო, რომ მისი სულის წიაღში დიდი საუნჯე
იფარებოდა.

ო. მეღვინეთუხუცესის ჩონთას ბუნების ორ სახეობაში
შუსტად იკითხებოდა ვაჟას გმირების ტრაგიკული წინააღ-
მდეგობანი. მსახიობმა იპოვა მართალი მოტივი სულის სინაზი-
სა და ძლიერი საწყისის მოსანაცვლებლად. მისი ჩონთა იყო
უხეშიცა და სათუთიც, პოეტურად ამალღებულაცა და ჯიუ-
ტი ბავშვიც. მაგრამ ყველგან იგრძნობოდა კაცური კაცობის
„ლამაზი არსის“ ძიება. ჩონთას სახე განზოგადდა, მოიცვა
ვაჟას გმირებისათვის ნიშანდობლივი ბევრი საწყისი. სიმბო-
ლური მნიშვნელობა შეიძინა მან. რეჟისორმა ჩონთას როლში
შეიტანა ხალხური პოეტური მოტივები, რომელიც ასე ახლო-
ბელა ვაჟას შემოქმედებისათვის. ორგანული სინთეზი გაა-
მართა და განაღდა ო. მეღვინეთუხუცესმა. მსახიობის
სულში გაიხსნა ვაჟას გმირთა წინააღმდეგობანი. მთის წყა-
როსავით სუფთა იყო მისი განცდები. მთის ყვავილების მძაფ-
რი სურნელი სდიოდა მის ხელებს, ბუნების შვილობა მასში
აღვიძებდა პირველქმნილ სილამაზეს და მსახიობს მეტად
უჭირდა მოზღვავებულ ვნებათა დაოკება. ჩონთას სულში
დატრიალებული ქარტყილები არყვედნენ მის პიროვნებას,
ანადგურებდნენ მოუწყობელ ქვეყანაში ნაადრევად მოხულ სა-

ლაშაშეს. ეს იყო პიროვნების შინაგანი დაშლისა და რღვევის ბიძგები, მაგრამ ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირი წამითაც არ ანღვებდა პარზონიული მოტიანიობისაგან ლტოლვას. ტრაგიკულ წინააღმდეგობათა მოსწიის გზით ცილობა მისწიდებოდა კაცური კაცობის, სიგვარულია და სამართლიანობა იდგალს. ტანჯვის გზაზე შედგა მეღვინეთუხუცესის ჩინთა.

მაგრამ ეს იყო ამაღლებული და ბედნიერი ტანჯვა. სიყვარულის შუკი მიძოდდა მის გზას. კაცობიერების გრძნობა უფრო და უფრო ღრმად იგრძობდა მის სულში. იგი იქცეოდა წამყვან მოტივად; თრგუნვდა სამაგიეროს მიზღვევის, შუისძიების გრძნობა. ფინალში გვირგვინი ედგებოდა ჩინთას სიკეთეს, მისი სულის სიმაღლეს. იგივე უარზედ წარუძღვა მამ სულეთის გზაზე. ბაზას პატიება ითხოვა, ბაზას კი სანაცვლოდ ხმალი შეუგება სულგრძელ რაინდს.

მართლაც რაინდი იყო აქ ო. მეღვინეთუხუცესის ჩინთა. თითქოს ბავშვითი დაიმორცხებდა, როცა ხალხსა სთხოვდა — ბაზას ვერე ნუ გაგიმტებითო. რაღაც ღრმად დაფარული, შინაგანი, გულითა და გუნანით საგრძნობი და მისხარების სინანულის გრძნობა გამოკრთოდა მის თვალგეში. აქ იყო საკუთარი ცოდვის აღიარება, ხასიათის სინაზე. და კიდევ სხვა ბევრი რამ, რომელიც ზოგჯერ უფრო საგრძნობია, ვიდრე სათქმელი. თითქოს იგი ქვეყნობრივ სიღრმეებშია მოქცეული, უხილავის ძალით არის მსახიობის სულში დამარხული.

... სცენაზე იდგა ხმალდაკრული ოთარ მეღვინეთუხუცესის ჩინთა და რომანტიკოსი გმირის დარად ზეზურად ეთხოვებოდა სიცოცხლს. „რასა პკრთებით, — მიმართავდა გაოგნებულ ჩინთას, — მე არ მოვკვდები, მაღლობა მომხსნის, თუ ჩემის ლამარის ჯვარის დროშასთან მაინც ვკვდები“. თანდათან მხე უფითრდებოდა, წყნარდებოდა აფეთქებული ემოციება. მის სულში ისაღვრებდა სიმშვიდე. თითქოს სიკვდილის სინნულ დიარგუნვას ლამარის ჯვარის დროშას, მასვე აღმადღლებია ჩინთა და ასე თავაწეული, პირნათელი ეთხოვებოდა წუთისთფლს. ხალხური ლექსით ემზიდებოებოდა მეღვინეთუხუცესის გმირი. სიზმარული ხილვით მსახიობის ცნობიერებაში თანდათან ბინდებოდა. თანდათან ეძაღვებოდა სიკვდილის სინნულ და ამ ბინდისფერი სამყაროს სიღრმიდან ის მოდა ოთარის ღირნიშით აღსავეხ ხმა:

წუხელი სიზმარი ვნახე,
ნეტა, დედაც, რა?
აღვის ხე რომ ჩამოიქცა,
ნეტა, დედაც, რა?

აღვის ტანის დაცემას ჰგავდა მსახიობის გადმოვიდგება კლდის თავზე. შორის მოძახილი („ვაჰ, შენ დედასაო!“) ემოციურად ამბაფრებდა სურათს. თითქოს რაღა გამამაფრება უნდოდა ო. მეღვინეთუხუცესის ისედაც ემოციურ გმირს, ან თვით სიკვდილის აქტს, მაგრამ აქ არ იყო სენტიმენტური „პედალირება“. იგი უკეთ წარმოამნდა კაცის კაცურად სიკვდილის გაქსეულ იდეას.

ეს იყო რომანტიკული სიკვდილი. სცენაზე ასე მხოლოდ ტრაგიკული ნიჭით მაღმოსობნი კვდებიან. დიდი რისკავ, სცენაზე სიკვდილი „რომანტიკოსი“. ბუწვის ხიდა გასაკვლები არა მარტო სიციცხლსა და სიკვდილს შორის, არამედ სიმათრულესა და სიყალბეს, ბუნებრიობასა და პოზიორობას შორისაც.

ლამაზი მეღვინე ჯვარე არავის უნახავს. სიღამაზე მხოლოდ სიციცხლშია. წუთისთფლის ზგასაყართან გამოჩნდება:

ხოლმე კაცის სულიერი ძალმოსილება, რწმენის აიძვრება. სანამ სიკვდილის ფარდა დაეშვება, მხოლოდ მამამხეჯანს ცდება სიკვდილი. მაყურებლის დღვა, ცრემლი და სულიერი დაძაბულობაც მხოლოდ მაშინ არის გმირისაგან წარმართული. ამ ინტენსიური სცენური ცხოვრების ყველაზე აქტიურ წუთებში ზოგიერთი მასახობი ოსტატურად პოულობს მანამდე განუცდელს (რამეთუ მეტად ძნელია სიკვდილის განცდის წარმოდგენა!) ილუზიურ ფორმას. ქმნის გარკვეულ განწყობილებას. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ ნოსტატარს მაინც ეტყობა ნაკეობა, ბელოფურობა.

ო. მეღვინეთუხუცესის ჩინთას სიკვდილმა კი ბევრს რამეს ახადა ფარდა. სწორედ მან „გასაყა“ და გამოავლინა მსახიობის სულის სიღრმეებში მოქცეული ტრაგიკული ძალა. შიგნიდან ამონათა მანამდე უხილავმა შუქმა. მსახიობმა დაგვარჯრა, რომ სხვაგვარად ვერ წარმოიდგინება მისი ჩინთას სიკვდილი, თუ არა ასე, ეს არის ერთადერთი შესაძლო ვარიანტი. მსახიობის მანამდე ჰქონია მიღწევები. რევისორებს სწამდათ მისი ნიჭისა, მაგრამ საჭირო იყო მოქმედა საწყისი ეტაპისა; მსახიობის სულის სიღრმეში, ფიზიკურ მონაცემებში უნდა მიკვლეულიყო ისეთი ფორმა, შექმნილია იმგვარი სიტუაცია, რომ უკეთ გახსნილიყო მსახიობის შესაძლებლობანი. ამ მხრივ ერთგვარი კატალიზატორის როლი შეასრულა ჩინთას სიკვდილის სცენამ.

გამორევა, რომ ო. მეღვინეთუხუცესი ბრწყინვალედ ავლენს „სიკვდილის სიღამაზე“ ყველგან. ასე დაეცნენ მისი გმირები ჩინთა და ფიროსმანი, სირანო და ელიოზი. ისინი ერთხელ მოკვდნენ სცენაზე, მხოლოდ ერთხელ ოთარი მეღვინეთუხუცესის სულში...

მხოლოდ ასე წარმოიდგინება ნატვრის ხეზე მიყენული სხეულიდან მოცნება სულის გაფრენა. ირგვლივ თეთრი სიჩუმე, ლამაზი, ქათამა სპეტაკი სულის სადარი სიჩუმე. ამ სამყაროში გარინებულა მეღვინეთუხუცესის ელიოზი. ლამაზსა ხატი შემზარავი სიკვდილისა!

ყველგან ასე ამაღლებულად, ლამაზად კვდებიან ოთარის გმირები. ლამაზი ვამპირი და გვეშინია მკითხველმა არ წარმოიდგინოს სიღამაზის პოზა, არტისტული ფერმართილთ შეკაზმული, არცთუ ისე იშვიათად რომ ვხედავთ ხოლმე თეატრებში. არა, აქ არის დიდი სიმაღლე, სიციცხლის სიღამაზის გრძნობა, მასთან გამოთხოვების ტრაგიკიზმი. „რაინდულ რომანტიკოსთან“ ნაზირები პლასტიკური ხატი მაყურებელში აღძრავს მაღალსა და მშვენიერ გრძნობებს. მსახიობის გმირის სიკვდილი სიციცხლზე გრძელდება, გმირთან დაშორება უფრო მეტად ვგააზრებებს მის იდეათს. ასეთი განცდით ვგთხოვებთ მეღვინეთუხუცესის ჩინთას, ელიოზს, ფიროსმანს, სირანოს...

მე კვდები ისე, როგორც შექმნის შექმნარტ პოეტ... ნუ გაიწყვდება, მე მომიკვს ლაბრე!.. მამაზადამე, ვერ დამამარცხეს! ეს იმას ნიშნავს მაინც მე დაჯრი გამარჯვებული!

თითქოს ყველა გმირის სატკავარია აქ გამხეილი. ჩინთაც, ელიოზიც, ფიროსმანიც ხომ ისე კვდებოდნენ „როგორც შექმნის ქუქმარტ პოეტს“. მოკვდნენ უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლაში, სიღამაზისა და სიციცხლისთვის, ადამიანის ღირსებებისთვის. ისინი ერთი ზნეობრივი სიმაღლის შიგნიდან იყვნენ. ცხოვრობდნენ მოუწყობელსა და გაუმარჯავ ქვეყ-



ნაში. პოეტის გული ედგათ და თავიანთი არსებობით ალამაზუნებენ ამქვეყნიურ სამყაროს, განსხვავებულ აზრს ანიჭებდნენ კაცთა სიცირიელეს. მათი ფიქსირებისა და მისწრაფებების ერთობლიობა ქმნიდა ერთ დიასდა და ამაღლებულს, უაღრესად რთულ დრამატულ სამყაროს, რომელიც ათასი ფერითა და ნიუანსებით იბადებოდა ერთი მსახიობის სულიდან. მრავალსახეობა ოთარ მეღვინეთუხუცესის არტიკისმიხისა შემოქმედის ერთ მოლიან მხატვრულ პოზიციასაც გულიწმინდობდა. მათში კარგად იკითხებოდა არა მარტო პიროვნული, არამედ საერთო საფერტი და სატყვივარი.

ო. მეღვინეთუხუცესის ჩონთას, ელიოზს, სირანოს, ფირონას, ოიდიპოსს... დიდი ბავშვების სული უდგათ. უცნაური იყო მათი ბედი, მათი ცხოვრება. ურთულეს წინააღმდეგობებში იხლართებოდნენ, უფსკრულის პირას იდგნენ, დიდ სიბრძნესა და გამოცდილებას ავლენდნენ, მაგრამ ამასთანავე უცოდველი ბავშვის ცისფერი თვალებით იმზირებოდნენ. იანინი თავისუფალი იყვნენ სკეპტიციზმისაგან, მათთვის უცხო იყო მშაქთან წილნაყარი ჭკუა. ისინი გულწრფელად ეძებდნენ სხვაგვარ ცხოვრებას და გაცილებული შესცქეროდნენ ქვეყანას, რომელსაც მათი არ ესმოდა. აბა ვინ იტყვის, რომ ისინი პოეტები არ იყვნენ, ლექსის დამწერი პოეტები კი არა, პოეტური აულის ადამიანები!

ო. მეღვინეთუხუცესის აქტიურულ პოზიციასი ზაზაასმი თვრწნობა გამორჩეული ერთგულება ამგვარი გმირებისადმი. იგი მტკიცედ იცავს ტრაგედიის თეატრის პრინციპს, როცა წარმოსახულ სინამდვილეში ადგილი არა აქვს ირონიას, მის სიმართლეში დაქვევებას. მსახიობი აქ საცხებით ენდობა თავის ემოციას, მის ენერგიას მიჰყავს იგი და ემოციური აზრია გამაფრების გზით ქმნის სინამდვილის მხატვრულ ილუზიას. იგი გულისყრით უსმენს თავისი გმირების შინაგან ხმას, სჯერა ამ ხმების სიწმინდისა და სიმართლისა. მისი მხატვრული სახის რიტმიც, მელოდიაც მაღალი ძაბვის ემოციებისაგან არის იმპულსირებული. ძლიერი მგზნებლობა, პოეტური ზეაწეულობა შვენით ოთარის გმირებს. ო. მეღვინეთუხუცესი მუდამ „ანთებულია“, მას არ ხიზლავს ჩამქალი ვნებების. ჩურჩულის თეატრი. ტრაგედიის თეატრისაკენ სწრაფვა, დაყენებული ძიება საკუთარი თეატრისა, მუდამ საცნაური იყო მსახიობის შემოქმედებაში. და არ შეიძლება მან სხვაზე უკეთ არ იცოდეს, რომ ამგვარი თეატრი ბევრ სისარულთან ერთად დიდ სატანჯველსაც განაცდენინებს. ტრაგიკოსები ორ-სამჯერ (იქნება მეტჯერაც!) მისწვდებიან ნამდვილ ტრაგიკულ სიმაღლეებს და მერე, მისგან დაშვების შემდეგ ნოსტალგიური სევდა იპყრობთ. ამქვეყნად კი არც ერთი ტრაგიკოსი არ მდგარა მუდამ მწვერვალზე. იქიდან დაშვება ისევე აუცილებელია, როგორც მასზე ასვლა, თუ მართლაც ტრაგიკოსის სული გიდვას. გოეთე ამბობდა: მსოფლიოში დიდი ტრაგიკოსი მსახიობები უფრო ცოტანი არიან, ვიდრე დიდ მწერლებიო. მართალიც არის. ჩვენ ახლა მსოფლიო მასშტაბებზე იმიტომ არ ვლაპარაკობთ, ხომ ხელოვნურად გადაზვიადოთ ო. მეღვინეთუხუცესის შესაძლებლობანი. არა, ამისათვის არ გაგვრჯილვართ, ჩვენ მხოლოდ იმ გზის სირთულესა და თავისებურებაზე მივანიშნებთ, ო. მეღვინეთუხუცესი რომ მიჰყვება. იმდენად რთულია ეს გზა და ისე ჭირვეულია მის მიმართ მაყურებელი, რომ თვით ყველაზე განსაცვიფრებელი ტრაგიკული ბუნების აკაკი ხორავაც ვერ ასცდა საყვედურს (სცენურ საშუალებათა ერთსახეონებას უწიოდნენ!). იგივე

ბედი ხვდა წილად ძველი და ახალი თეატრების სხვა მსახიობებზეც. ვისაც დიდი თანამედროვე ტრაგიკოსი მსახიობი პაზია პაპატანასიუ მედვასა და ელექტრას როლით უნასავს, უთუოდ შეამჩნევდა როგორ თამამად იყენებდა მსახიობი ერთსა და იმავე სცენურ საშუალებებს, იმეორებდა ინტონაციებს. ბევრი სხვა ფაქტის დეახლებაც შეიძლება, მაგრამ ისედაც ნათელია, რომ ტრაგედიის მსახიობებში „ერთი და იგივე“ ინტონაცია სულ სხვადასხვა ქლერადობას იძენს. ათასი გამეორებაც რომ იყოს, იგი მაინც პირველის ძალით მოქმედებს ჩვენს გრძნობებზე, სიძრავს ჩვენს სულს და ბოლოს და ბოლოს, სულ ერთი არ არის, რა საშუალებებით მიიღწევა იგი?

მოსალოდნელი იყო, რომ ქართულ თეატრში, 50-იანი წლების შემდეგ ტრაგედიის თეატრის ზუსტ გატყვევდნენ ე. მანჯგალაძე, ზ. კვერენჩილაძე და ო. მეღვინეთუხუცესი. ე. მანჯგალაძემ, მიუხედავად წარმატებისა, მაინც სხვა გზა აირჩია!

ჩონთა („მოკეთილი“)



ზ. კვერინსხილაძეს ზედისუფლად მოუხდა ტრაგიკული რ. თ. ლორთქიფანიძის შიშით. მათ შორის მნიშვნელოვანი ერთობა მცირე იყო, „აფეთქებაში“ კი — ძლიერი. თეატრში მომხდარ ძვირფასი რეჟისორისთვის იგი არ ჩართულა. თ. მელვინეთუხუცესს უფრო საინტერესო პიროვნებად შეეძინა. რუსთავის თეატრის მტკიცედ მიმდევრობა, მთავარად რამანტიკის, ზუსტად და მის წიაღში პოეტობა და თანდასრული თეატრალური მოთხოვნების ფორმები.

გ. ლორთქიფანიძე დიდი გულმოდგინებით ზრუნავდა თეატრის მხატვრულ სახეზე, აღვიძებდა ქართული თეატრის რომანტიკულ საწყისებს. გაბედულად, ზოგჯერ ჯიჯუკადაც ამკვივრებდა ფრთხილად, ზეპირად თეატრის პოზიციებს. რომანტიკული სული იჭრებოდა ყველგან. თითქმის ყველა სპექტაკლში და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამგვარ ძიებებს ხელი არ შეუშლიდა ყოფილიყო უაღრესად თანამედროვე თეატრის. რუსთავის თეატრის მსახიობებმა წარმატებულად შესძიეს ეს. მათ შორის გამორჩეული ფუნქცია ჰქონდა თ. მელვინეთუხუცესს. მასში თანდათან იმძლავრა ჩინოვან რეჟისორში გამოვლენილი ნიჭი, გამდიდრდა და ამაღლდა, უფრო დასრულდა და დასტურდა იგი. ახალი ძალით გაცოცხლდა სატინი, რომელიც მას ადრე ჰქონდა შეარღვებული ლ. იოსელიანის სპექტაკლში (მ. გორის „ფსუკრზე“) მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. დიდ ზეპირ მისასვლელი ბილიტეებით უკან დარჩა ლორთქიფანიძის (შექაბის „რიჩარდ მესამე“) და ვეზირი (ნ. ჰიქმეთის „ლევანდა სიყვარულზე“), ბენედიქტი (შექაბის „აურზაური აფაფის გამო“) და ონრა (ჩაპკის „დედა“), რეზო (ე. აქსენოვის „კოლეგები“) და სხვები. ყოველივე ამის ერთგვარი საწყისი ეტაპი იყო, რათა მსახიობის სულში მომწიფებელიყო არტისტული შესაძლებლობა. ამ ეტაპზე მას საგანგებო მზრუნველობას უწევდა ლ. იოსელიანი, რომელსაც სჯეროდა თ. მელვინეთუხუცესის მიღწეა არტისტული ბუნებისა.

თ. მელვინეთუხუცესი მუდამ ისწრაფოდა თავის მძლავრ აქტიორულ შესაძლებლობათა თავისუფალი გამოვლენას. მაინც ფრთხილ სწავლებოდა და იგი ყველაზე უკეთ რუსთავის თეატრში გამოვლიდა.

რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ და თ. მელვინეთუხუცესმა ჩინებულად იცოდნენ, რომ ტრაგიკული შემსრულებელთა პათეტიკურ ენერჯის, მის მგზნებარე, მცხუნვარე ტემპერამენტს „აქტილევანის ქუსლის“ გაფართოებაც მოჰყვა. (ამ თვალსაზრისით ერთობ მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ უტემპერამენტო სპექტაკლები — მათ არავინ არ აკრიტიკებდა!) საგანძობისა თუნდაც ერთი პატარა სიყვარულე, რომ ტრაგიკული გმირის რისხვასავით დაატყდეს მაყურებელი მას არავინ არაფერს აპატებდა, მისგან ბევრს მოითხოვენ, ბევრს მოელან. ტრაგიკული გმირი მუდამ ბუქვის ხიდზე გადის. ამიტომ ნურავინ ვაგვიჩინებდა თუ გამორჩეულ სიყვარულე მივაგებთ იმ მსახიობებს, რომლებიც ბუქვის ხიდზე გადიან!

ოღონდ ეს არის, ტრაგიკოსები საპირისპირო რეჟისორებს უნდა ეტანებოდნენ ხალხისთვის. მარად უნდა ანახლებდნენ ინტონაციებს და სვეურ საშუალებებს, უნდა განერიდონ ინტონაციურ ტაქტოლოგიებს...

მაგრამ დავუბრუნდეთ რუსთავის თეატრს. 1967 წლის 30 ნოემბრის საქართველოში დაიბოძა ახალი თეატრი. სამასობო-ბო ხელოვნებაში თითქმის ერთბაშად შემოიჭრა ახალი ძლიერი აქტიორული ანსამბლი, მის ცენტრში იდგა თ. მელვინეთუხუცესი.

თ. მელვინეთუხუცესმა თითქმის უკვე შორს მოიტოვა მანკანიშვილის თეატრში შემქმნელი ჩინოვან და სატინი, უფრო მეტი ათი წელი ამოგრებდა მათ, მაგრამ ახლის დასაწყისში მძლავრად დაეცა არ ნიშნავდა ძველის უარყოფას. განვლილ ათწლეულში მეტი ზოგზავობრივი სულები იყო. მის წიაღში იგრძობოდა დაშვება და განგრება, წინსვლა და წარმატება. ამ რთულ პროცესში მიგვეყვება ზუსტად თ. მელვინეთუხუცესი და უკვე შინაგანად შემზადებული შესვდა რუსთავის თეატრს. ეს იყო მისი განვლილი გზის შეჯამებაცა და ახალი ეტაპის დასაწყისიც. სწორედ ამ ახალში გამოსხვდა მსახიობის საუკეთესო თვისებები. ჩვენს წინ ერთბაშად გამოჩნდა რომანტიკული პოეტის, სიყვარულის რაინდის, უამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული სირანო დე ბერკერასის სახე.

თ. მელვინეთუხუცესი მსუბუქი იუმორით იწყებს სირანოს მასათაობის განხილვას. დღიობით იმსუბუქებს ფიზიკურ ნაგლს („ამ ცხვირის გამო შეიძლება მეცნიერული კამათი“) და უფრო თანდათან იმდენად ღრმად იხსნება პოეტის შინაგანდ მსაყურე, იმდენად ლამაზად და დიდებულად წაროსდგება იგი, რომ მისი სიმხიზნე სილამაზეს უთმობს ადგილს, ხოლო როქსანას სილამაზე — სულის სიმხიზნეს. შენაცვლების ამ პროცესში მოქცეულია თ. მელვინეთუხუცესის გმირის მთელი ცხოვრება. მისმა სირანომ შეგნა უკვე და ქალის შიშვნიერებაზე, მან აღამალა იგი, მისმა სიყვარულმა განაღვდა და გააღმერთა როქსანა, მაგრამ ვერც როქსანაში და ვერც საერთოდ ცხოვრებაში ვერ ჰპოვა სამართალი.

თ. მელვინეთუხუცესის სირანო კი მივს იბრძვის: „ვიბრძვი. კვლავ ვიბრძვი და არ გნებდებით და ამ ბრძოლაში ამომდის სული!“

სირანო მებრძოლი გმირია. თ. მელვინეთუხუცესის შესრულებაში იგრძნობა კარლ მოროსებურის გუნება, ესაბანელი იდავგოს რაინდული სული, მისი ელევანტური, მოხდენილი სიარული, პლასტიკური, დახვეწილი მანერა რაღაც გამორჩეული სიამაყის გრძობით არის განათებული. ეს რაინდული სიმაღლეა, საკუთარი რწმუნის უპირატესობა, სიყვარულის პოეტური განცდის ნიჭი.

სირანოს მიერ თითქმის უბრალოდ დაწყებული თამაში თანდათან სინამდვილედ იქცევა. თამაშის სიღრმეში შესვლა სულ უფრო და უფრო ფართოდ შლის მსახიობის სულის ხვეულებს, მის შიდა ფუნებს. თანდათან ისახება პოეტის ცხოვრება, ცოცხლდება ხოვანა გულწრფელი სიყვარულის და უცოდველი ბავშვის დიმილით ეგებება როქსანას სიტყვებს — „მე ერთი ვაკი მიყვარს“. მსახიობის სულში იჭრება სვედა სილამაზისა და სიმხიზნის შეუთავსებლობის გამო, ცდილობს აღადგინოს პარმონია, მაგრამ ისინი პარალელური ხაზებით ერთმანეთის გვერდით მიდიან. როგორი სვედანარევი დიმილით გასცქერის „მეორე ნაპირს“ ოთარ მელვინეთუხუცესის სირანო. იმ ნაპირზე ვკლუბობდა სიყვარული, სიკეთე, სილამაზე, ცხოვრების იდეალი. გასცქერის მას და გული უკვდება, რომ სილამაზეს სულ სხვა სამყარო შენაცვლება აღსარებით წარმოთქვამს გულისტყვილს და ჩვენ გვგმობს მსახიობის სულის მოძრაობის უფაქიზენი ინიანსიკი.

„იჩინო იბრძვის და მისი დაშრის ამაოდ ტრიალი პაერში დონ კიხოსის სულის ნაღვლიან ორეულს ვგაგონებს...“

გავა მცირე დრო და თ. მელვინეთუხუცესი წარმატებით ითამაშებს დონ კიხოსს. ტრაგიკომიკური სიტუაციების მო-



ნაცვლეობის რთულ პროცესში მსახიობი პოულობს სრულიად განსხვავებულ პლასტს, ოსტატურად ქმნის მხატვრული სახის მახას, რომელიც აღსავსეა დიმილითა და სვედით, გონება-მახვილური სიმსუბუქით, სილადითა და მწუნარებით. ისინი ერთმანეთის გვედრით, ერთმანეთის წიაღში არიან წარმოქმნილი. მათ აერთიანებს მსახიობის მდიდარი შესაძლებლობანი. მისი წყალობით ერთხანით ძალით არის გამოხატული სვედაცა და სიხარულიც.

ო. მეღვინეთუხუცესისთვის უჩვეულო იყო დონ კიხოტის ფორმა. თავისთავად, მიუხიჯლის განირ ქინდა ამ სირთულეს, არაჩვეულებრივ პირობებს. ხოლო თით სახე ექ მსახიობისათვის რამდენადმე ნათიობი და ახლობული იყო შეიძლება დრადე შორეული ნათესაური მოტეხილი დაძებნა სირანოს როლიან, მაგრამ მთავარი მანიც მსახიობის მონაცემები გახლდათ. ო. მეღვინეთუხუცესის დრამატულ ნიჭს ეუმორის გრძობაც აქვს მიმადლებული. ბუნებრიობა, სცენური მოქმედების სიმსუბუქე, თავისუფლება, მაგვიო მიტყვევებია, რტინის გრძობა, საუთარი სახის ჭყვრტის უნარი, — ყველაფერი ეს წარმოადგენდა ნოყიერ საფუძველს, რომ მასზე აღმციენებელიყო მწუნარე სახის რანიც, წარმოქმნილიყო ახალი მხატვრული სინამდვილე. ვანრული თავისებურების გრძობით შესრულდა დონ კიხოტის როლი. ო. მეღვინეთუხუცესმა წარმატებითაც იმღერა სცენაზე, მაგრამ არც ვოკალური მონაცემების ავტორიანობა იყო მთავარი. გადალახული იქნა შალბინი, შეიცვალა დონ კიხოტის ტრადიციული ნაღბაბი. ახალი ფორმა შეიძინა მან. კიდევ ერთხელ გამოვლინდა თანამედროვე სინთეტური მსახიობის ნიჭიერება (სინთეტურობის გარეშე ეს ახლა შორს ვერ წავა ვერც ერთი მსახიობი!) ო. მეღვინეთუხუცესმა შექმნა მსოფლიოს ამ ერთ-ერთი პირველი მოქალაქის სახე.

მაგრამ დონ კიხოტის გამოსახვა ცალმხრივი იქნებოდა მის დრამატულ ბუნებასთან ერთად, ასეთივე სისასებით რომ არ დაგვეტანა გმირის ფიქრეფრეკული გონებამახვილობა. ქარის წისქვილის წინააღმდეგ ამხედრებული, უსამართლობის დამთრგუნველი, სიყვითისა და სიღამაზის მოთსველი რანიდაც ცრემლიანი სიცილი ისმობდა სცენიდან. ამ გრძობით ეთხოვებოდა მაყურებელი მეღვინეთუხუცესის გმირს!

სირანო დე ბერეგრაკის როლის შესრულების შემდეგ, ორი კვირაც არ იყო გასული, რომ მეღვინეთუხუცესი სრულიად განსხვავებული როლით წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ჩვენ ვგულისხმობთ ნიკოლოზ პირველის როლს ე. კორისტელიოვის პიესაში „ასი წლის შემდეგ“.

გ. ლორთქიფანიძემ ერთდროულად მოამზადა ორი სექეტაკი. ახალ თეატრს კარგი საფუძველი სჭირდებოდა და თეატრიც მტკიცე ნიადაგზე აღმოცენდა. გ. ლორთქიფანიძემ დრამდ იგრძნო ო. მეღვინეთუხუცესის მდიდარი შესაძლებლობა და არც შემცდარა, რომ მხატვრული ორიენტრი მასზე აიღო. ცხადია, ახალი თეატრის შენობის დროა ყველას და ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა. მეტად ძვირადღირა ყველას ღვაწლი და ამაგი, მაგრამ გმირის გარეშე არ იქმნება რომანტიკული თეატრი და ეს გმირი ოთარ მეღვინეთუხუცესი გახლდათ.

... ნიკოლოზ პირველი ტირანი, საკმაოდ ჭკვიანი, თანადროულად მოახროწენ მეფე, ამხელს დეკაბრისტების შეთქმულებას. ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზი თავის ძალაში დაჯერებული, შინაგანად დაძაბული, მაგრამ გარეგნულად

შევილი სახით პოლემიკაში იწვევს „ცისფერი სისხლები“ ქუთაისი ინდებს. იწყება უკომპრომისო ჭილი. მსახიობის შტორმულბანი მოხდა შინაგანი პოზიციების გადაადგილება. შეიცვალა როლები. ტირანის წინააღმდეგ მებრძოლი (აირანო!) დღეს თავად არის ტირანი. ერთი ადამიანის სულიდან, სხეულიდან წარმოიქმნება ორივე და მერე როგორ განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისაგან! როგორი ფართო პლანი, როგორი მასშტაბები!..

შობირისპირე ჭახათისა და იდეალების, სხედასხვა ეპოქებისა და ადამიანური უფლებების შეჯახება — მათ ორმეჭიდილი ო. მეღვინეთუხუცესმა გვიჩვენა გმირის ტრაგიკული გაორების წუთები. სირანო დე ბერეგრაკის ბრძოლა თავისუფლებისათვის ისეთივე უკომპრომისო ბრძოლა, როგორც ნიკოლოზ პირველის მახვილია მიმართული სირანოს მსგავსი ადამიანების წინააღმდეგ შეუძლებელია განსვასათო სად უფრო ძლიერია მსახიობი, იქ, როდესაც იგი პიროვნების თავისუფლებას იცავს, თუ იქ, როცა მას ანადგობენ. ის კი ცხადია, რომ ნიკოლოზის განსაზღვრების დროს უფრო ტრული და წინააღმდეგობრივი გაზეების ძიება მოუხდა. თუმცა არც ერთი იყო ადვილი და არც მეორე. ოღონდ, ეს არის, მსახიობის აქამდე არ შესვედრდა ასეთი ძლიერი პოლემიკური ბუნების როლს, მისი გმირის დაპირისპირება დეკაბრისტებთან მოკლებულია „ტრადიციული ტირანის“ მეთოდებს — აქ მეველი ფიქრია, თამაში და შეფარული სვლებია. ნიკოლოზ პირველის როლი გამოჩნდა შესრულების ლაკონიზში, გმირის დაოკება, მრავალპლანიანობა. მსახიობი ზუსტად აწაწილებს ენერჯიას, კარგად იმორჩილებს ტემპერამენტს, ქმნის მკაცრად და ძლიერ სახისათ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო გორინთან (ი. უზაიშვილი) შეჯახების სცენაში. რეჟისორმა ისე მარჯვდ მოამზადა წინაპირობა, რომ სცენა დაინაღბა, დაიმუხტა და მთელი სურათიც ამ შინაგანი სისასებით ჩატარდა. ნიკოლოზისა და გორინის შეჯახების ეს მომენტი აქტიურული ოსტატობის, ინტელექტუალურისა და ემოციურის სინთეზის საუკეთესო მაგალითად დარჩა.

... პირისპირ დგანან მეფე და შეთქმული ო. მეღვინეთუხუცესი და ი. უზაიშვილი. დიალოგი ვერც შვიტად იწყება: ორივე სინჯავს სასხვეტ წერტილებს. ეჭვს საიწიხვს. თანდათან მამფრდება, იკავება ახალი ინფორმაციის ნაკადით. იწყება განსჯა, ანალიზი, ჩაფიქრება, მერე ისევ მოსიჩჯება ძალებსა და ასე თანდათან ყოველი წუთი აღრმავებს და არათულებს ძიებას, ყოველი წუთი უცნაურად გვაახლოებს და გვაშორებს ჭეშმარიტებას. მსახიობები სულ უფრო და უფრო მეტის დაჯერებით მისწრაფებენ ერთმანეთისაკენ, რათა მოხდეს გარდლებული შეჯახება, სამკვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა. მაგრამ ისინი არასდ არ ცდილობენ გამაპირებელი ორთაბრძოლა, განმუხტონ ატმოსფერო. მათი დიალოგი აღსავსეა ფსიქოლოგიური მიხედვებით, გახელებული სულის დაშაოკებელი ლირიკული წიაღსვლებით, მრვეტ ტირანისა და გორინის მამფერი შეჯახების ფონზე ეცემა, თითქოს იცლებდა მოკლებინათ არსი და სულ სხვა რაკურსით შემობრუნდება ო. მეღვინეთუხუცესის გმირი: „შენ გი არ მეცოდები, პოლკოვნიკო, — მიმართავს გორინს, — ჩემი თავი მეცოდება. უმოწყალო ყოფილა ბედი ჩვენს მიმართ. ხომ შეიძლებოდა შენისთანა ყოფილიყო მთელი, ბედმა კი, შენვე, როგორც განსჯა: შენი თავი მტრად მომივლინა. გული მწყდება ამის გამო! დამიჯერე, ნამდვილად გული მწყდება!“.

მთელ ამ საუბარს ისე წარმართავდა ო. მეღვინეთუხუცესი, რომ ასე გვერებოდათ მეფის სულში გაიღვიმა პოეტმა, გულთბილმა ლირიკოსმა თითქოს სხვა ადამიანი გამოჩნდა, სხვა სამყარო გაიხსნა. დამაჯერებელი იყო მეფის აღსარება. თანაგრძობას ითხოვდა იგი. და რაც უფრო დამაჯერებელი იყო მისი სიტყვები, მით უფრო ნათლად საცანაურდებოდა გათამაშების სცენა. ეს იყო თამაში, კარგად გაწვრილი ტირანის არტიტული მანევრი.

ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზმა გაიმარჯვა. ეს გამარჯვება მან დაინახა ტანჯულ ქვეყანას დაუფლებული სიცარიელის დამევიდრებაში. ამ დიალოგში მან კარგად იგრძნო, რომ სიცარიელის ხმა მხოლოდ ეჭო, რომლის ბატონობასაც ხელს უშლიდა გორინი. გორინი დაგაკურად შეებრძოლა სულს დამთრგუნველ სიცარიელეს და თავისი სიკვდილით ქვეყანას აუწყა, რომ დეკაბრისტები იყვნენ „დევიმირები, თავიო ფეხამდე წმინდა ფოლადისაგან გამოჭედილი, რომლებმაც შეგნებულად გასწირეს თავი, არ მოერიდნენ უეჭველ სიკვდილს, რათა ახალი ცხოვრებისათვის გაეღვიებინათ ახალი თაობა და განეწმინდათ ჯალათობისა და მონური ქედმოხრატობის წრეში შობილინი“ (გერცენი).

თაობათა გაღვივებული სულის სადიდებლად დაიდგა გლორთოქიანობის სპექტაკლი. სცენა საეყ იყო ამ სულის სიკვითთ, პოეზიით. სპექტაკლს აესებდა ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზ პირველის ძლიერი ხმა. იგი სძრავდა ყველას, აშფოთებდა პატრიასათა სულებს.

დიდი არტიტული ნებებით, ფართოდ მოაზრებული მასშტაბური მონასმებით იყო შესრულებული ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზის მარტობის სცენა. იგი აქ თითქოს მოზიემე, გამარჯვებული ადამიანის სულიერ სიმშვიდეს ეძებდა, მაგრამ პირიქით კი მოხდა. მთელს სპექტაკლში ნიკოლოზი არსად არ ყოფილა ასე შეძრული და შემფოთებული. „რა საამო სიცარიელეა ჩემს ირგვლივ!“ ამბობდა იგი, მაგრამ ჩვენ

ვგრძნობდით, რომ ამით მსახიობი სულ სხვას გვეგონებოდა („მეფე შემფოთებულია!“). მეფე კი განაგრძობდა: სიცარიელე ყველაზე სანდო არის, რადგან საკუთარი აზროვნებით შეგიძლია შეავსო იგი. მოსაუბრესაც უკეთეს ვერ ინატრებ. ყველა ჭკუის კოლოფზე უფრო ჭკვიანი სიცარიელეა! გასასხებ სიცარიელეს: „ხელმწიფე დიდი!“ და სიცარიელეს კიბასუსებს: „ახლმწიფე დიდიო!“

ამ შემაზრუნეი მონოლოგის, საკუთარ თავთან გამხელილი დემონური ფიქრების შემდეგ მსახიობის სულში თანდათან იღვივებდა შიში, იპყრობდა ნერვული დაძაბულობა, რომელიც შემდეგ ისტერიულ აფეთქებაში გადადიოდა. ო. მეღვინეთუხუცესი ისროდა სკამებს, წრიალებდა, ბორგავდა და ამ აფეთქებაში სავსებით ვლინდებოდა მისი დიდი არტიტისმი!

ნიკოლოზ პირველის როლის შესრულებაში კვლავ დადასტურდა, რომ ო. მეღვინეთუხუცესის ძლიერი ემოცია ღრუბაზრით არის დამუხტული ეგების უფრო ზუსტი იყოს, თუ ვიტყვი, რომ იგი ემოციური აზროვნების მსახიობია. მისთვის მხოლოდ ამგვარი ფორმა ყველაზე საუკეთესო. იგი ჯეროვან პატივს მიაგებს ბუნებრივ სტიქიურ ენერჯიას, რომელიც ისეა აზრს დამორჩილებული, რომ არსად არ ითრგუნება, არ იფიტება, მუდამ ინარჩუნებს პირველქმნილ სინედლეს.

რომანტიკული ნაკადის წარმოქმნა სრულიადაც არ გულისხმობს „ქველი“ რომანტიკოსის სტილიზაციას ან მის მქანკურ გამეორებას. ო. მეღვინეთუხუცესის რომანტიკა უფრო ღრმა ფსიქოლოგიურია და ანალიზურია. მართალია, მასში კვლავ ძლიერია უშუალობა, რწმენა, მაგრამ ნაკლებია გულუბრყვილობა, თითქოს გაქრა „მიამიტობის რომანტიკა“. ამის კარგი მაგალითია ფიროსმანის როლი.

ოციან წლებში ს. ახმეტელი წინაწარმეტყველებდა, რომ დადგებოდა დრო, როცა თეატრის კარებსაც შეაღებდა ფიროსმანი. ეს დროც დადგა. პირველად ს. ზაქარაიძეს მოუხდა ფიროსმანის როლის შესრულება.



სცენა სპექტაკლიდან „ასი წლის შემდეგ“ ნიკოლოზ I — ო. მეღვინეთუხუცესი, პეტრო ოლენსკი — მ. გორგილაძე

სცენა სპექტაკლიდან „ლამარჩელი“
დონ კობოტი — მათ. მელვინეთუხუცესი,
სანჩო პანსა — ლ. ანთაძე



ნახუცრიშვილის პიესის ხასიათი და ზაქარიაძის შესრულების მანერა, მხატვრული ხასის მისეული განცდა პოლარულად განსხვავდებოდა ო. მელვინეთუხუცესის გმირისაგან. ე. კოროსტილიოვის ფიროსმანი მონოდრამის პრინციპზე არის დაფუძნებული, მაგრამ მთავარი მაინც ხელოვანისა და დროის ურთიერთობა, თვით მხატვრის სულში ჩასახლებული ათასობისა და ხატის მის მიერვე სულჩადგმული ადამიანის უცნაური ჯანყი იყო. მათ წინააღმდეგობაში ვლინდებოდა შემოქმედის რთული ბუნება. ხსოვნის ტანჯვითა და ძიებით სახე ცხოვრების ხასიათს დროისა და შემოქმედის ჭიდილი განსაზღვრავდა. გ. ლორთქიფანიძემ სწორედ ეს მოტივი აქცია სპექტაკლში ძირითადად და რაკი ზუსტად იპოვა ნაწარმოების გასაღები, მთელი წარმოდგენაც ერთი ამოსუნთქვით გასრულდა.

სუნთქვა აპექტაკლისა კი ო. მელვინეთუხუცესს მოჰქონდა. აქ არის არა მარტოსულის ორეულებთან პოლემიკა, არამედ ჭიდილი ცხოვრებასთან. დიდია წინააღმდეგობათა მასშტაბი, იგი მოიცავდა სხვადასხვა სოციალურ სფეროს. ერთმანეთს ებრძვის კეთილი და ბოროტი, ნათელი და ბნელი, ღარიბი და მდიდარი. ეს არის ფიროსმანის თვალთ დანახული სამყარო, მისი დღისა და ღამის გასაყარი, მისი შუქ-ჩრდილები. ვერ დაიტია მხატვრის სულმა ყოველივე ეს და განსახვისა იგი, ადამიანის სული შთაბერა მათ. გააცოცხლა, გაამრავლა და ყველას თავისი ადგილი მიუჩინა.

ფიროსმანის მიერ შექმნილი ახალი მხატვრული სამყარო აუჯანყდა შემოქმედს და მთელს პიესაში განფინილია ფიროსმანის ტანჯული სული.

ო. მელვინეთუხუცესის გმირი უდრტვინველად შეუდგა გოლოგოსას.

ო. მელვინეთუხუცესი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს საწყის

პერიოდს და იმთავითვე გეგარძობინებს, რომ თუმცა სპექტაკლი გათამაშდება, მაგრამ ეს იქნება მსახიობის ერთი დიდი შინაგანი მონოლოგი. ასეც არის. წარმოდგენაში ერთი ამოსუნთქვით წარმოითქმება ფიროსმანის ფიქრები, დანახება მისი პორტრეტი, სამზოზე გამოფინილია მხატვრის სულის ორეულები. ამ მშენიერსა და ამადლეველ სანახაობას ძალასა და მასშტაბს აძლევს ო. მელვინეთუხუცესი. მას ირგვლივ ტრიალებს ყველაფერი, მისით იქმნება სცენური განწყობა, მას ეფარდება ყველა მოზანსცენა. ო. მელვინეთუხუცესის ფიროსმანის მიღმა არც არა წარმოიშობა სცენაზე და არც არა იქმნება ყველაფერი, რაც სცენაზე ცხოვრობს და სუნთქავს, მისია. ასე სპექტიფური და ერთობ ორიგინალურია გ. ლორთქიფანიძის წარმოდგენის სტრუქტურა.

შვის კულტია სცენაზე. შვისკენ, სინათლისა და სიკეთისაკენ მიიღვტის ფიროსმანის სული. წყნარი დუღუკის მელოდის ფონზე ისახება მთელი სამყარო მისი ადამიანებისა. კაცური კაცობის ქუდი ხურავთ მათ. გრძობის ადამიანები არიან ყველანი; ბუნების სინედლე მოსდგამთ ფეაფიდან. სცენის ცენტრში დგას ო. მელვინეთუხუცესი და ნადელიანი ფიროსმანის თვალებით შესცქერის ცასა და მიწას. ფარული სევდა ჩადვრია სულში, გაოცებულა დიდად. — რატომ არ ესმით მისი მისივე ნეკნიდან დაბადებულებს?

შეღებული გლხბი. რის მზე, რა მზე?! ეგ ხომ ჭირაფია! ფიროსმანი. ნუთუ არ გინახავს ხის ფოთლებში შვის სხივები, ოქროს ლაქებად მიწას რომ ეფინებინ? მაგ ჭირაფის კისერს სწორედ ის ლაქები დავახატე. კისერი გრწოლია და ბევრი ლაქა დაეტია. ეგ კეთილი ჭირაფია, ოთახს რომ მიანათებს დღისით და ღამითაც!

აი, საიდან მოდის სინათლის უჩვეულო სხივი, იგი ფიროსმანის სულის ანარეკლი, მისი შინაგანი ზედაა.

გავა დრო, სულ ცოტა დრო, ერთი საათი და ათიოდე წუთი და ფიროსმანის მთელი გზა მოთავდება. დიდი ცხოვრება მოექცევა ამ პატარა დროში. ო. მეღვინეთუხუცესი შეუმცდარი ფერისცვალებით გვიჩვენებს ჟამთა დინებას. ფიროსმანის ბედნიერსა და მწუხარე დღეებს, ფიროსმანის უღამაზეს ცეცებას, მის ელევანტურ მოძრაობას, ერთ ლაზათიან მხარგავლილობას, მუსიკის რიტმზე სხეულის მოხდენილ მოძრაობას და მე-

ს. ზაქარიაძის ფიროსმანს, ლ. გუდიაშვილის „ფიროსმანის სიკვდილს“ ო. მეღვინეთუხუცესის ფიროსმანიც შექმნა.

ნ. დუმბაძის „თეთრ ბაირალეზში“ ლიმონას „ცხოვრებები“ როლი აქვს. მაგრამ იგი თავისი შინაარსით ტყვეად, მდიდარი ბიოგრაფიის კაცია. მისი სულის წიაღში იმალება რაღაც რთული, ამოუხსნელი, ზოგჯერ გაუგებარც. ძნელია გადაწყვეტილი თქვა: რა არის ეს? — ცხოვრების კეთილ გზას აცდენილი მოხეტიალე. ოდესღაც პოეტური სულის ადამიანი თუ კაცის მკვლელი? რა ბიოგრაფიით შემოვიდა საექტაკლო



რე უცებ შუა გზაზე შეჩერებას. დიდი დრო არ გავა ამ ბედნიერი წუთებიდან და სიკვდილის ჩრდილი დაეცემა ფიროსმანს. „ჩემი მატარებელი უკანასკნელ სადგურს უახლოვდება“ — ამბობს იგი. ეს ცხოვრების მატარებელია, მძიმე გზა გაიარა მან და ახლა „უკანასკნელ სადგურს უახლოვდება“. წუთისაფელში კი გაშლილი რთველია. ძველ ღვინოს ეთხოვება ხალხი. „ძველი ღვინო ვარ, მეც უნდა გამოვივთხოვო!.. ვი, ხალხნო! მოდი თუ, გამოთხოვების დროა“.

ასე დასრულდა ფიროსმანის ტანჯული გზა. სცენაზე კ' იგი გარდაიქმნა სილამაზედ, „ბედნიერ ტანჯულად“. ო. მეღვინეთუხუცესის ნიჭმა კიდევ ერთი მხატვრული სახე აჩუქა ქართულ თეატრს. ქართულ მიწაზე გამრავლდნენ ფიროსმანები.

ცხოვრებაში ლიმონა? ამგვარი და მრავალი სხვაგვარი კითხვა იბადება, როცა ო. მეღვინეთუხუცესის გმირს ვუყურებთ მსახიობი დიდხანს დუმს, დიდია მისი „სინრმის ზონა“, რომლითაც ერთობ საგულისხმო ინფორმაცია უნდა გადმოსცეს; ო. მეღვინეთუხუცესი პარტნიორებთან უსიტყვოდ, შინაგანი მოქმედებით ამყარებს კონტაქტს, ცხოვრობს მართალი ცხოვრებით, არასოდეს არ სტოვებს უყურადღებოდ მცირე დეტალსაც კი. როლის პარტიტურა ზუსტად არის დამუშავებული, მოძებნილია ლიმონას რიტმი, ინტონაცია.

ო. მეღვინეთუხუცესი მხოლოდ ერთხელ „აფეთქდება“, ერთხელ არღვევს სახის ერთობ სწორხაზოვან განვითარებას. მაგრამ ეს „სწორი ხაზი“ ერთფეროვნებას როდი ქმნის. იგი

„სწორია“ თავის განწყობის მილიანობით, ლოგიკური თანმიმდევრობით, მოვლენათა განლაგებით. რღვევა კი აუცილებელი ხდება, როცა ლიმონას ცხოვრებაში, მის კარდახშულ სამყაროში შეიჭრება ქალი. ამიერიდან იცვლება მისი ცხოვრების რიტმი. მსახიობის სულში იღვიძებს ლირიკული ნაკადი, რომელიც სანთლის შუქივით მიანათებს მის ბნელ კუთხეებს. იგი ბესიკის „ტანო-ტატანოთი“ გამოხატავს თავის გაღვიძებულ აიყვარულს, ალტაცებას, სევდას.

ეს მომენტი სხვა მხრივაც არის საყურადღებო. მსახიობი

განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა მის გამოსვლას თანამედროვე როლში. რა თქმა უნდა, „თანამედროვე“ დენადმე პირობითი ცნებაა, რადგან სწორედ რომ თანადროულად ელერდენ დასახლებული როლებიც, თანადროულად განიცდებოდა მათი ცხოვრება, მაგრამ თუ ჩვენ მიიჩნე ხაზს ვუსვამთ ნ. დუმბაძის ნაწარმოებს, ამით უშუალო, სადღეისო თანამედროვე ცხოვრებას ვგულისხმობთ.

სცენაზე არ არსებობს ძველი ადამიანი, ძველი როლი. ისტორიული პიესა იქნება თუ სხვა ხასიათის კლასიკა, ყველაფე-

სცენა სექტაკლიდან „სირანო დე ბერჟერაკი“



ოილიპოსი („ოილიპოს მეფე“)

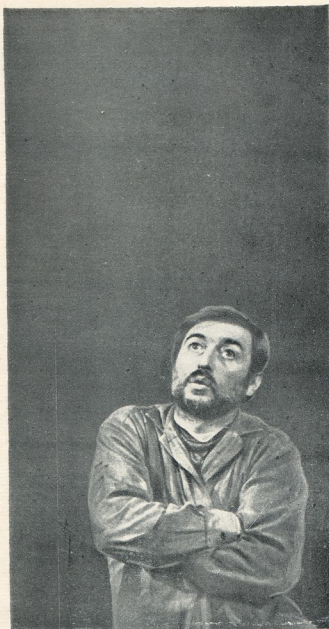
ასოციაციურად გვაგონობინებს, რომ ლიმონა ოდესღაც მეტად საინტერესო პიროვნება უნდა ყოფილიყო. ბევრი რამ უნდა ენახა და განეცადა. იგი არ არის ჩვეულებრივი ტუსადი. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სატუსალოს პოეტური სულია, მისი სევდა, ტკივილი.

მელვინეთუხუცესმა გვაგონობინა ამ სეკუნის სითბო. იგი უფრო მეტია, ვიდრე ერთი კაცის დარდი, ერთი ტუსაღას ტკივილი. გადაშენების გზაზე შემდგარი გვარის სულიდან დაძრულ სევდაში საცნაურდება თ. მელვინეთუხუცესის გმირის ფარული დრამაც.

მას შემდეგ, რაც მელვინეთუხუცესმა ითამაშა სირანო დე ბერჟერაკი და სატინი, ნიკოლოზ პირველი და დონ კისხოტი,

რი თანამედროვე ადამიანის შესრულებით სახიერდება. მუდამ თანამედროვეა სიბრძნე, სიყვითე, სიყვარული, სიძულვილი. პოლიტიკური და სოციალური ვნებები. მთავარია რა ხარისხით ვლინდება იგი სცენაზე, რამდენად ოსტატურად ისახება ყოველი მსახიობის შემოქმედებაში. ამ მხრივ, ბედნიერ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რადგან თ. მელვინეთუხუცესის სირანოცა და სატინიც, ფიროსმანიცა და ლიმონაც დღევანდელი, ცოცხალი ადამიანები არიან. მსახიობის სულში გადატყდა მათი ხასიათები, მსახიობის ხელით გაცოცხლდნენ ისინი.

მსახიობის ხელოვნების სირთულე დიდი სიმართლის სცენურ ენაზე გამოფერავია. თ. მელვინეთუხუცესის შემოქმედებიდან უკვე არავითი ახალი სიცოცხლე დაიბადა, წარმოიქ-



ფიროსმანი („მარტოების დღესასწაული“)

მნა ახალი მხატვრული სინამდვილე. ისინი ზოგჯერ ჰგვიანან კიდევ ერთმანეთს ელვებანტურობით, ახოვანებით, გრძობადა სიჭრბით. მაგრამ ეს ერთიანობაა მხატვრული სტილისა და არა ერთიანობა.

მისი ტემპერამენტი სცენაზეც ისევე მალე ენთება, როგორც ყოველ ქართულს ემართება ხოლმე ცხოვრებაში. ხშირად ირ-ღვევა სულიერი წონასწორობა, და მასში გზას იკვლევს სტიქიური გახელბება. ამ დროს ირღვევა ზომიერებაც, თითქოს იხშობა ანალიზური ნაკადი, ინტინაივის მაგიური ძალა იმორჩილებს ყველაფერს.

ო. მეღვინეთუხუცესის ტემპერამენტი, ეს არის სწრაფი ემოციური რეაქცია, რომელიც უცებ ახდენს ჩანაფიქრის რე-ლიზაციას. იგი მუდამ მწვილდისარაგვით მომართულია, „ჩახ-მახზე შეყენებული“ მისი ემოციური ტონალობა. საკმარისია

მცირედი გალიზიანება, იმპულსი და „სულისა და გულისა“ ძვრახე“ (ილია) გადაერთვება მისი მხატვრული სხეულისა

ო. მეღვინეთუხუცესი გრძობიერი მსახიობი! ქართულ კაცის მგრძობლობა თანსდევთ მისი სულის ორეულს. ყვე-ლაზე ჭარბად კი იგი ოიდიოს მეფის როლში გამოვლინდა.

ოიდიოს მეფე და ჰამლეტი — ეს მთელი სამყაროა. ამ ადამიანების სულში მოქცეულია საუკუნეები. ძნელია კაცს წარმოიდგინოს სხვა უფრო ძლიერი, უფრო ტრაგიკული, უფ-რო ღრმა და სულის შემტვრელი ხასიათები. ეს მწვერვალე-ბია, თვალმუუდგამი სიმადლებებია. ყველა დიდი მსახიობი ოცნებობდა მათთან შეხვედრაზე.

მუდამ ბევრს ნიშნავდა ოიდიოსთან და ჰამლეტთან მიახ-ლოებაც კი. მსახიობები მარად მისწრაფოდნენ მაიკენ-ტრაგიკოსთა სასიხვი ქვა იყო ეს როლები. ორთვეს შეება ოთარ მეღვინეთუხუცესი. მან „ჰამლეტში“ შექმნა რამდენიმე ჰამლეტისებური სურათი, მაგრამ მალე მიატოვა სპექტაკლი. ძნელი სათქმელია: დაიგვიანა თუ ეამი არ იყო დანის პრინ-ციან შეხვედრისა? როგორადც არ უნდა ყოფილიყო, მსახი-ობს ბრძოლა მაინც უნდა განეგრძო. ა. ხორავა და ა. ვასა-ძე „ოტელოს“ პრემიერის შემდეგ, კიდევ სამი წელი მუშაობ-დნენ ოტელოსა და იაგოს სახეთა სრულყოფაზე. შედეგაც ბრწყინვალე იყო.

ხშირად ნებისყოფა დალატობთ ხოლმე მვენ მსახიობებს. დაუმთავრებელი რჩებათ სახეები, ზოგჯერ დაუსრულებლობის მტანჯველი განცდა მოგვყვება თეატრიდან. ამ განცდით დაე-მორღით რუსთავის ჰამლეტს. შეგვგდებით კი მას ოდესმე?!.. სულ სხვა ბედი ეწია ოიდიოს მეფეს. ო. მეღვინეთუხუცე-სის ჭიდილი მოირასთან გამარჯვებით დამთავრდა.

თეატრმა იპოვა გულწრფელი მოტივი გმირთა ურთიერ-თობის გამოსახატავად. ო. მეღვინეთუხუცესმა პირველწინილ-უშუალობით გამოსახტა ოიდიოსის ტრაგედია. ღრმა ადამი-ანური ტკივილი, მოვალეობის შეგნება და ღირსების გრძო-ბა ყველა მოქმედი პირის გაერთიანებულ ძალად იქცა. საძირ-კველი სწორედ ის გახლავთ, რომ ისინი არსად კარგავენ პირ-ველწინილ უშუალობას.

ადამიანთა შორის იკვრება წრე. იგი უნდა გაიარდეს, მაგ-რამ ვის შეუძლია გასცდეს ბედის საზღვარს? მხოლოდ ოიდი-პოსს, ხალხის მეთაურს ვალად ადევს იპოვის ჯადოსნური წრიდან გაღწევის გზები. და, აი, ო. მეღვინეთუხუცესიც იწ-ყეებს ამ გზების ძიებას. „უდანაშაულო ბავშვის“ მიერ დანა-შაულის არსის ძიება და მის წიაღში საკუთარი თავის აღმო-ჩენა, ჭეშმარიტების დადგენის სურვილი, ადამიანური ღირ-სების გრძობა, აი, ყველაფერი ის, რისთვისაც იღვწის სცე-ნაზე მსახიობი. მასში იმდენად ძლიერი და წინდაა ეს ენე-ბა, რომ იგი მომზობილავა და ამაღლებული ყოველი ჭეშმ-არიტი ტრაგიკული გმირის დარად!

ოიდიოსის სცენური სახის ჩამოყალიბების პროცესში ო. მეღვინეთუხუცესი ძირითადად ორ ეტაპს გამოყოფს. პირვე-ლი ნაწილი ბრძენი მეფისა საზრიანობას, მისი დაკვირვების წერტილების სისუსტეს, მაგრამ თავშეკავებულ მოქმედებას გულისხმობს. მსახიობი ფრთხილად სინჯავს მისადგომებს, რომელიც მას სულის უსკარულში ჩახებდებს. ო. მეღვინეთ-უხუცესი-ოიდიოსის ბედისწერა თანდათან ფართოდ შლის „იაღწეებს“ და ზღვის სიღრმისაკენ მიჰყავს იგი. მსახიობი არსად ივიწყებს, რომ შვილია თავისი ეპოქისა, ისტორიისა გრძობა ბედისწერასავით თან ახლებს მუდამ. იგი სოფოკლეს



ნამდვილი გმირია და სხვაგვარი ოდიოსის გამოსხატვას არ ცდილობს. აქ მოთვის მიუღებელია სახის მოდერნიზაცია, თანამედროვეობაში გმირის ხელოვნური „გადმოსახლების“ მცდელობა. ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმი, მისი სიმართლე ყოველ დროში თანადროულად განიცდება. მსახიობი ამბავებს და აზოგადებს ადამიანურ ტკივილებს, მასში ყველაფერი გაადამიანურებულია. მისანთა წინასწარ თქმა, მ. ჯადარძის — იოკასტეს დაოცებული მუდრა; სიხმარეული მოგონებები, მეფური მოვალეობა, კაცთა და ნათესავთა სიყუთეში დატყვება, ამაღლება და დამარცხება, — ყველაფერი. ცაცა და მიწაც, მის სულში გადატყდება, როგორც პირადი უაღრესად კონკრეტული ადამიანური ტრაგიდიის შემცველი ნაწილი. მეღვინეთუხუცესის გმირმა იცის, რომ ამ ქვეყნად „მის საამოდ“ არაფერი გარეწილა — არც მობიბინე მდელითები, არც წყარო ანკარა, კორინთოს მთები, ვარსკვლავები თუ უწლოვანი ასულნი მისნი“. ამ კონკრეტული, უაღრესად პერსონიფიცირებული გმირის ტკივილის ადამიანური ახსნაა ო. მეღვინეთუხუცესისა და საერთოდ დადგმის წარმატებაც.

და ეს განსაკუთრებული ამბავია დღეს, რადგან ჩვენს სცენაზე იშვიათი გახდა ასეთი უშუალო გამოძახილი დიდი ბუნებისა. რაკი მსახიობი მოქმედების საწყისშივე სწორ გზაზე დაადგა, მერე უფრო ადვილიც გახდა უკომპრომისო პიროვნების ძიებაც. ო. მეღვინეთუხუცესის გმირმა იცის, რომ კარგს არაფერს უქადის გარდაცვლილი მეფის მეკვლეულთა ძიება, მას აფრთხილებენ კიდევ, მაგრამ ჭეშმარიტებისაკენ მხოლოდ ერთი გზა მიდის და შეუცდომლად მიჰყვება მას.

ქართული კინოს ვერანზე ხშირად ჩანს ო. მეღვინეთუხუცესის სახე. რაოდენობრივი თვალსაზრისით ეგების არც ისე ბევრი როლი შეუსრულებია, მაგრამ გიორგის (კ. გამსახურ-

დიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, არსაყანის („მოტყვის მძღვენი ტაცება“), დათა თუთაშხიას (ჭ. ამირეჯიბის „დათა ანუ თამარ ხიას“), ჯოყოლას („ვერდობა“), ელიოზის („ნატრის ხე“) სახეების შექმნა თავისთავადაც ბევრს ნიშნავს.

ო. მეღვინეთუხუცესი ქართული თეატრისა და კინოს გამოჩენილი ოსტატია. თანამედროვე აქტიურული ხელოვნება უკვე წარმოუდგენელია მეღვინეთუხუცესის გარეშე. მისი სახეებით გამდიდრებულ ამჟამინდელ თეატრში საკმაოდ ძლიერია ო. მეღვინეთუხუცესის გმირების „ემოციური ნაკადი“. არსებითად ეს შინაგანი, ფარული პოლემიკაა ანტიემოციურ თეატრთან.

ო. მეღვინეთუხუცესი მტკიცედ იცავს მძაფრი ენებები, ემოციის, რიტმული გახელების, „სცენური აფეთქებების“ ტემპერამენტის, ზეაწეული გრძობების თეატრს. მის წიაღში ეძებს თანამედროვე თეატრალურ ენას, მასში პოულობს განახლებებისათვის საჭირო ფორმებს. ალბათ არც ის არის შემთხვევითი, რომ დისკუსიაში რთომიანი ლექსი სჯობია თუ ვერლიბრიტი. მან პირველს დაუჭირა მხარი. თუმცა ჯეროვანი პატივი მიაგო „თეატრალურ ვერლიბრსაც“. თავად კი უფრო ემოციური აფეთქებების, რომანტიკული ზეაწეულობის, ერთი სიტყვით, „რთომიანი არტიზტიზმის“ მომხრეა. ცხადია, რამდენადმე პირობითია ამგვარი დაყოფა, მაგრამ არსებითად ქართულ თეატრშიც არის ვერლიბრიზმის ტენდენციები, მისი დასაცავი ან უარსაყოფი მოტივები.

ო. მეღვინეთუხუცესი ისწრაფვის მიაღწიოს გარკვეულ სინთეზს ამ ორი ტენდენციისა. ამ თვალსაზრისით შეინიშნება გარკვეული სტილური სხვადასხვაობა მის ოდიოსსა და ფიროსმანს შორის. პირველში „მალალი ძაბვის“ ტემპერატურაა, მეორეში შედარებით უფრო ანალიზური, ზომიერი „თამა-

სცენა სპექტაკლიდან „ფსკერზე“. სატინი — ო. მეღვინეთუხუცესი, ბარონი — ო. უჩანგიშვილი.





შია“. მასში მეტია სულის ორეულის გარედან ჭერების მომენტი. ცხადია, ამაში გარვეული როლს თამაშობს როლები ხასიათი, მაგრამ ჩვენ ახლა წინინდა აქტიორულ პოზიციას ვეწინისებოდა და არა მის ინტერა ბედის სხვაობას. ო. მეღვინეთუხუცესმა ერთ-ერთ მმტრევიუმ თქვა: „რაც შეეხება გრძნობის ენერჯის დახარჯვას, ამ მხრივ, თუ ვინმეს შემწურდება, ეს არის ასპაია პაპატანასიუ. ამის მსგავსი არ მიანახავს, — ეს არის ადამიანების თვალწინ საწთოელით დაწვა, თუ მსახიობის ხელოვნება ნიშნავს, რომ სხვისი სიცილით იყოცხლოს — ეს ეხება პაპატანასიუს, რადგან სხვისას ინფრად იხდის თავისად, რომ ემოცია მაქსიმუმს აღწევს. ეს არის ღმერთი, სხვები კი მეფეები.“

ლორთუვის ოლივიმ ოტკუნივიმ გამაოცა ჭკუით, თითოეული სცენის გადაწყვეტით, ძალის განაწილებით. საქართულოში ორი მანინც მყავდა გამოყოფილი. უფრო მეტად პროფესიონალი — ტიტანური შრომაც რომ აყვთ დასარჯული. სერეო ზაქარიადე და აკაკი ვასაძე. ჩემს წინა პლადიადე კი ერთსი მანჯვალაძე და რამაზ ჩხიკავაძე“. დაეჩრებულები მეთხველი მაიმნეს, რომ დასახლებული მსახიობები ერთმანეთისაგან ძალიანი განსხვავდებიან. აკაკი ვასაძე და სერეო ზაქარიადე სრულიად სხვადასხვა მანერის აქტიორები არიან, ერთადერთი, რაც მათ აკავშირებთ, — ეს მაღალი პროფესიონალიზმია. ასევე განსხვავებულ სტილის მსახიობებია ე. მანჯვალაძე და რ. ჩხიკავაძე. ო. მეღვინეთუხუცესის მიერ დასახლებულ მსახიობებს თუ დავაჯვავებთ, ასეთ სურათს მივიღებთ: ა. პაპატანასიუ, ს. ზაქარიადე, ე. მანჯვალაძე, მეორე მხრივ, ლ. ოლივიე, ა. ვასაძე, რ. ჩხიკავაძე. სხვათა შორის, რ. ჩხიკავაძე ინგლისურ პრესაში ლ. ოლივიეს შუადარეს. ცხადია, მსახიობთა ამგვარი დაყოფა პირობითია, მაგრამ საყუბველს მოკლებული არ არის.

ო. მეღვინეთუხუცესი ორთავე ტენდენციაში ეძებს თავის თეატრალურ გზას. იგი სულიერ ნათესაობას გრძნობს აკ. ვასაძესთან. მოხიბლულია მისი არტისტიკით, აღმერთებს ასპასიას, თაყვანს სცემს შრომას, პროფესიონალიზმს, თუმცა სცენაზე ადვილად ეძლევა სტიქიურ გატაცებას. ხშირად ერთმანეთს ერწყმის ორივე ტენდენცია, ყველა შემთხვევაში ნაკლებად მიწყვებილდას, არ სჯერა, რომ თეატრმა მხარი უნდა აუბას განსაკუთრებულ მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს. ნახეთ მისი გაოცებულები, განწირული თვალების მწერა ოიდიპოსში მუსეს რომ მიმართავს („ჩაქრი მზელი!“) ფიროსმანის ცეკვა და სიკვილის სცენა, დონ კიხოსტისა და სირანო დე ბერჟერაკის ნაღვლიანი გამოთხოვება, ნიკოლოზ პირველია ტირანის „აფეთქება“ და თქვენთვის ნათელი გახდება მარად ძველი და მარად ახალი „არტისტიკული პროგრესი“ — მისი ადამიანური სიმართლე!

ო. მეღვინეთუხუცესი მაშინ გამოვიდა ასპარეზზე, როცა ქართულ თეატრში განმანახლებელი მოძრაობის „ახალი ტალღა“ დაიძრა. ეს 50-იანი წლების მეორე ნახევარი გახლდათ.

ასლის ძიებათა რთულ პროცესში წარმოიშვა სხვადასხვა დინება, რამაც კარგად იკითხება რეალიზმის სახელების გაფართოების სურვილი, ყოველი თეატრალური ტენდენცია

ცალკე ანალიზის ღირსია. ჩვენ მხოლოდ ვადასტურებთ მრავალფეროვან ძიებათა ფაქტს. ყოველ მათგანს უნდა შეეხებოდეს მატება და თავისი „აქილესის ქუსლი“ აქვს, მაგრამ მთავარია, ერთმა ტენდენციამ ხელოვნურად არ ჩაკლას მეორე. სტილიური მრავალფეროვნება ერის მიდრეგ შესაძლებლობაზე მისი სულიერი ინტერესების მრავალმხრიობაზე მეტყველებს. თეატრალური ნოვაციის სიღარიბე, ახლებური თეატრალური აზროვნების წადილი, თავის მხრივ, თაობათა მონაცვლეობის რთულ პროცესთან არის დაკავშირებული. ქართულ თეატრში ეს ურთობ მტკივნეული, წინააღმდეგობრივი პრაქტიკის გახლდათ. ჩვენს თვალწინ მოხდა ქართულ თეატრში დიდი ვარსკვლავთცვენა. მათი სახელები ყველამ იცის. მაგრამ უდიდესი დანაკარგის მიუხედავად, მივლი არ შენელებულა ქართული თეატრის მაჯისცემა. დიდ თეატრალურ ავტორიტეტებს ახალი თაობები მოჰყვნენ და მათ თავიანი სათქმელი მოიტანეს. ყველაფერი ეს თვით ცხოვრებით ნაკარგება ხევი მოვლენები გახლდათ. თეატრის განვითარების დინამიკაში მარად საცნაურია თანადროული აზროვნებისაყენ სწრაფვა. ბუნებრივია, რომ ასეთ პერიოდში ხდება აქცენტების გადაადგილება. უფრო მძლავრად იჩენს თავს ერთი რომელიმე ტენდენცია. ზოგჯერ მეორე პლანზე აღმოჩნდება ის, რაც ძირითადი იყო გუშინ თუ იმის წინ. ამ ბუნებრივ მოძრაობაში იყო უკიდურესობანი, ზერელობა, აქტიორულ საშუალებათა ამბატება, გაიოლების ტენდენცია, მაგრამ დრომ დაწმინდა მისგან თეატრი და ფსიკურზე დატოვა იგი დანალექების სახით. დროუცაში შემორჩა რაც გამძლე, რაც ნამდვილი იყო. ო. მეღვინეთუხუცესი არ აპყობდა მოდის ინერციას. იგი უფრო მტკიცეად იდგა „ძველ“ პოზიციებზე. ზოგჯერ მეტისმეტად სტაბილურიც იყო მისი ფორმები, არც მარჯანიშვილელთა სხვა ნიჭიერი წარმომადგენლები ცდილან რადიკალურ განახლებას. მეღვინეთუხუცესიც ორგანულად ერწყმოდა ამ საკურო დინებას, მაგრამ როცა დადგა თეატრის ახალგაზრდობის ცალკე გამოყოფის გაში (რუსთაყის თეატრად!), ისინი შეეცადნენ ხაზი გაესვთ თავიანთი პოზიციის განსაკუთრებულობისათვის. 60-იანი წლების მეორე ნახევარში ეს ერთგვარ გამოწვევასაც ნიშნავდა. პოლემიკური იყო თეატრის მსატრეული პოზიცია. ოდიციალურად განუცხადებულ პოლემიკაში მთავარი როლის შესრულება სწორედ ო. მეღვინეთუხუცესის მოუხდა.

ო. მეღვინეთუხუცესის შემოქმედებითი ბიოგრაფია უკვე ოც წელზე მეტ დროს ითვლის. ეს ცოტა არ არის. ბევრსაც მიაღწია მსახიობმა. ითამაშა ოიდიპოსი და ჰამლეტი. დრამატურგაში ეს სახელები მწვერვალებია, მაგრამ მსახიობის ხელოვნებაში დრამატურგიული მწვერვალების გარეშეც მიიღწევა ხოლმე ახალი აქტიორული მწვერვალები. ცუბე გაიხსნებაცა, გამოჩნდება მანამდე შეუმჩნეველი, სხვათა მიერ უხილავი სიმაღლები. ამ სიმაღლეებისაყენ მისწრაფიან ნიჭიერი მსახიობები, მიდიან სხვადასხვა გზებით. თავისი გზა აქვს გამორჩეული „კაპალოვის წყობის მსახიობს“ ოთარ მეღვინეთუხუცესსაც.



სოფელი უშგული

უშგული — ხუროთმოძღვრული უანოეანი

ლონგინოზ სუმბაძე

1971 წლის 21 ოქტომბერს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ ჩაებაში — უშგულის ერთ-ერთი სოფელი, არქიტექტურულ ნაკრძალად გამოაცხადა. ამ აქტით ზემო სვანეთის ამ დასახლების დიდმა ისტორიულ-ხუროთმოძღვრულმა ღირებულებამ ოფიციალური აღიარება ჰპოვა.

და მართლაც, სვანეთის არქიტექტურას, განსაკუთრებით მისი ხალხური ხუროთმოძღვრების შტოს, სადაც სახლ-კოშკები ტაძრებით მონუმენტურია და ტაძარ-ეკლესიები კი სახლებით ინტიმური, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს ქართული არქიტექტურის ისტორიაში; საკუთრივ უშ-

გული კი — ოთხი სოფლისაგან შემდგარი ეს ყველაზე მაღალი დასახლება საქართველოს კავკასიონში (2055-2120) — სვანეთის ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლია.

სვანეთის დასახლებათა ხუროთმოძღვრული ანსამბლები და მის ნაგებობათა არქიტექტურული აღნაგობა რომ განსაკუთრებული მოვლენა არა მხოლოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში — ამის შესახებ ბევრი თქმულა და უფრო მეტი დაწერილა. ქალაქთმშენებლობის ისტორიის კურსებში, შუა საუკუნეების ქალაქთა განაშენიანების მსოფლიო მაგალითების გვერ-

დით, ხშირადა წარმოდგენილი სვანეთისა და ხევსურეთის კომყოფიან ანსამბლებიც.

სვანეთის ხალხური ხერთომოდღერების შესწავლის პიონერებმა და მოტრფიალებმა — აწ განსვენებულმა გიორგი ლტყავამ და მარამა ჯანდორმა არაერთ შრომა მიუძღვნეს კავკასიონის ამ კუთხის ხურთომილღერულ ფენომებს. მათ ბოლო წიგნში, რომელშიც კავკასიონის მთიანეთის კოპკური ხურთომილღერება მსოფლიოს ხალხთა სამშენებლო შემოქმედების ვრცელ ფონზეა განხილული, ვკითხულობთ: „ბუნებასთან ერთიანობას, მასშტაბურობას, რომელიც მონუმენტურობასთანაა შერწყმული, ყველა ელემენტის თანაზომიერებას მიყვავართ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში გოჭური არქიტექტურის მაღალმატრული ანსამბლების შექმნისაკენ. ამ ხალხურ მოტივებს, შემდგომ, პროფესიონალ ხურთომილღერები იყენებდნენ არქიტექტურის განვითარებულ ფორმათა შესანიშნავი ანსამბლების შესაქმნელად“. ძველების წარმოჩენა-შესწავლის მიზანი ამგვარად მხოლოდ პროფესიონალი მკვლევარების ცნობისმიყვარობითა დაკმაყოფილება როდია. „სხრკავშირში ძველები ემსახურებიან მეცნიერების, სახალხო განათლების და კულტურის განვითარებას, საბჭოთა პატრიოტიზმის მაღალი კოორდინების ჩამოყალიბების, მშრომელთა იდეურ-ხელოვანი, ინტერნაციონალური და ეთაუტიკური აღზრდის მიზნებს“. ეს მუხლი ამოწერილია საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის კანონიდან „ისტორიისა და კულტურის ძეგლების დაცვისა და გამოყენების შესახებ“, რომელიც ჩვენმა უმაღლესმა საბჭომ გასული წლის 29 დეკემბერს მიიღო.

1977 წლის 20 დეკემბერს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის განყოფილება, რესპუბლიკის ფართო საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებთან ერთად მოაწყო უშგულის დაგეგმვარების გენერალური პროექტის საჯარო განხილვა.

უშგულის გენერალური გეგმა, შეთავსებული დაგეგმვარების დეტალურ პროექტთან, დაამუშავა „ქალაქმშენსახპროექტის“ ავტორთა კოლექტივმა მ. გვეგუმიძის, ზ. გომიძის (პროექტის მთავარი არქიტექტორი), პ. კვიციანიძის და ა. ლომთაძის (მონაწილე) შემადგენლობით.

პროექტი შედგენილია ზემდგომი ორგანოების დადგენილების შესაბამისად, რომელიც შექმნილია სოფ. ჩაჭავსის გამოცხადებას არქიტექტურულ ნაპირალად.

რესპუბლიკის „სახმშენის“ არქიტექტურულ-სამშენებლო საბჭომ უშგულის გენერალური გეგმა განიხილა 1975 წლის სექტემბერში და მიიღო გადაწყვეტილება: საპროექტო ინსტიტუტმა სამი თვის ვადაში „მოამზადოს პროექტი ფართო განხილვისათვის“ რესპუბლიკის საზოგადოებრიობის წარმომადგენელთა მონაწილეობით. პროექტის „მომზადებას“ სამი თვის მაგიერ; რატომღაც, ორი წელიწადი დასჭირდა.

ესპატივითა დაგეგმვარების პროექტზე შეიმუშავა არქიტექტორთა კავშირის ძველთა დაცეპა და რესპუბლიკის, ქალაქთგეგმვარებისა და სასოფლო არქიტექტურის კომისიების აქტივმა. ამ სტრუქტურის ავტორის გარდა, მას ხელს აწერენ არქიტექტორები: ნ. ზალთოვილი, ი. მარგალიტი, მ. ანთიძე, გ. ჯაფარიძე და ნ. პირველი. წინამდებარე წერილი დაწერილია ამ დოკუმენტის საფუძველზე და განიხილავს უშგულის

დაგეგმვარების პროექტის ძირითად საკვანძო საკითხებს საზოგადოებრივი განხილვის შედეგების გათვალისწინებით.

„უშგულის საზოგადოება ძვეს მდ. ენგურის სიაყვეს ახლო და თავისუფალი სვანეთის თავში მდებარეობს. აღმოსავლეთით უშგულს მასშტაბის ნაწილი კავკასიის დიდი ქედისა, მუდამ თოვლით დაფარული, და დიდ ქედსა და სვანეთის ქედს შუა ჩამჯდარი ნაკ-ზაგარის ლეგალიტობილი; დასავლეთით — სერები და კალის საზოგადოების ადგილები; სამხრეთით — ნაწილი სვანეთის ქედისა და ჩრდილოეთით — დიდი ქედისადგან გადმოსული შტო. ამნარად, უშგულის თთხი სოფელი: გიბიანი, ჩუბიანი, ჩაჭავი და მუყემრი (ძველად ზემო და ქვემო უშგული) გამომწყვედულია მთებს შუა... უშგულში ჩამოდის ორი მდინარე: ენგური და ქვიშირი. ამ მდინარეების სათავეები 5 ვერსზე მომხრებულა სოფლიდან... მდ. ენგურის მარჯვენა ნაპირზე გაშლილია სათბობი, მარცხენაზე — არყის და შქერის ტყეები...“

ამ ორ მდინარეს შუა მდებარეობს ქედ „ლუზგარა“, რომელიც სოფლის თავში სწყურის. ლუზგარის სოფლის თავში კალთა გაშულია, ცოტათი მოფრდო. ამ ფერდობზე გაშენებულია უშგულის სამი სოფელი: გიბიანი, ჩუბიანი და ჩაჭავი, რომელთაც მდ. ენგური და ქვიშირი აჭერ-იჭით ჩამოუდის და ჩაჭავის ბოლოში ერთმანეთს უერთდებიან. მთიხე სოფელი — მუყემრი (ამგამად მურყემლი, — ლ. ს.) მდ. ენგურის მარჯვენა ნაპირზეა გაშენებული.“

უშგულის ეს აღწერილობა ბესარიონ ნიჭარაძეს („თავისუფალი სვანის“) გვეუფნის (სვანეთის ბურჯს, როგორც მას აკ. შანიძე უწოდებს). იგი ხელმოწერილია 1888 წლით და მამასადავე, გვისურათებს თითქმის ერთი საუკუნის წინანდელ სვანეთის სოფლებს.

აღწერილობის შემდეგი გვერდებიდან ვგებულობთ, რომ უშგულში მაშინ 61 მკვობური ცხოვრობდა, რომ იგი „შორიდასმ ახალ მანხველს ქალაქი ეგონება, სადაც 50-60 სხვადასხვა ქარხანა უნდა მუშაობდეს. ასი ქვიტკირის ახალი, რომელთაგან 39 უკაცურად დგას, გარედამ შეუღლსავი, 59 კობტა, მაღალი, წვრილი და შეუსილილი-შეფთქილი კოშკი, 63 ნამჯის შესანიშნავი შენობა, „მარა“-ი, 15 წისქვილი და შვიდი ეკლესია — სულ 244 ქვიტკირის უშგულის შენობა გაწაპული არის 3/4 ვერსის (უნდა იყოს 13/4 — ლ. ს.) სიგრძეზე, მდ. ენგურის ორსავე ნაპირს, შენობები ერთ მთორეზე ახლო დგანან და ბრტყელია ქვით არიან გადახურულნი.“

უშგულში მაშინ 50 სული მცხოვრები ყოფილა, რომელთა შორის „ორი იყო კოჭლი, სამი ბრმა (მხოუცებულნი) და თთხი ცერუ“.

უშგულელთა ძირითად საქმიანობად, დაგეგმვარების გენერალური პროექტის მიხედვით საანგარიშო პერიოდის მანძილზე (1970 წლისათვის), ისევე შესაქონლეობა რჩება. სახანავ-სათხი მიწების, სათბ-საბოტეებისა და საშუე ტყის ფართობზე მუხლდუღობის გამო ამ 100 წლის მანძილზე უშგულის მოსახლეობის რიცხვი თითქმის არ შეცვლილა. ეკოლოგიური წინასწარობა მყარდებოდა მოსახლეობის ბუნებრივი ნაბატის გადასაწვლით სვანეთის (საქართველოს) სხვა რაიონებში.

ტექნიკურ-ეკონომიური ბარათის მიხედვით 1972 წ. უმკვეთესი 575 სული ცხოვრობდა. საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის დაგეგმარების პროექტში ნავარაუდევია მოსახლეობის რიცხვის გაზრდა 680 სულამდე. საქ. სსრ საგეგმო კომისიასთან არსებული ეკონომიკის ინსტიტუტის პროგნოზით შესაძლებელი იყო უშგულის მცხოვრებთა უფრო ინტენსიური ზრდის გათვალისწინება ტურისტულ-ალპინისტური ობიექტების სიმძლავრის მომატების ხარჯზე (300 ადგილამდე — 1970 წლისათვის, 1500 ადგილამდე 2000 წლისათვის, ხოლო შემდგომში განვითარების პოტენციური შესაძლებლობა განსაზღვრული იყო 1500 ადგილით).

პროექტის საჯარო განხილვის მონაწილეებმა მხარი დაუჭირეს საპროექტო ინსტიტუტს და საქ. სსრ სახმუნს, რომლებმაც მისაზნაურობა არ სცნეს უშგულის გაზრდა, უმთავრესად ტერიტორიული რესურსების ნაკლებობის გამო. დაგეგმარების პროექტი საპროექტო პერიოდის ბოლოსათვის ტურისტების და ალპინისტების მომსახურების ობიექტებიდან ითვალისწინებს ტურბაზას 100 ადგილზე და სასტუმრის 25 ადგილზე. საჭიროების შემთხვევაში დამატებითი ობიექტები შეიძლება აშენდეს ს. კალაში, ან ყირულდაში (ამ უკანასკნელში უკვე კარგა ხანია არაგვის მთამსვლელობა საკავშირო ბანაკი).

უშგულის მოსახლეობის ქალაქწარმოქმნელი ჯგუფიდან ტურისტთა მომსახურებაში დაკავებული იქნება მხოლოდ 12%. მოსახლეობის ძირითად საქმიანობად გენერალური პროექტის მიხედვით საანგარიშო პერიოდის მანძილზე ისევ მესაქონლეობა რჩება. ამ დარგში ჩაბმული იქნება ქალაქწარმოქმნელი ჯგუფის 72%.

უშგულის დაგეგმარების გენერალური პროექტის გადაწყვეტა დაფუძნებულია შემდეგ ძირითად პრინციპებზე.

— ნაკრძალად გამოცხადებულ სოფელ ჩაგაშიდან გათვალისწინებულია მთელი მოსახლეობის, რომელიც 19 ოჯახისაგან (93 სული) შესდგება — გაახლება ახალ ადგილზე, ძველი შენობების გაწმენდა შემდგომი მინაშენებისაგან და მათი რესტავრაცია. შენობების გამოყენება ორჯგარადა ნავარაუდევია: მათი ერთი ნაწილი რესტავრირებული იქნება მიგნითავე; ინტერიერს მიეცემა პირვანდელი სახე და მოწყობა სვანეთის ძველი ყოფისა და კულტურისთვის დამახასიათებელი ექსპონატებით. ნაგებობათა მეორე ნაწილი მოხდება ინტერიერების ადაპტაცია (მორგება) ახალი დანიშნულებისათვის: მათი გამოყენება განსრავდება საგამოფენო დარბაზებად, სახელომწიფებად, სასტუმროებად და სხვა.

— ახალი დასახლება ჩაგაშიდან გასავალი ოჯახებისათვის დაპროექტებულია ენგურის მარჯვენა მხარეს, არსებული სოფლის ვაიწროზე. უშგულის ნამატი მოსახლეობის (105 სული) დაბინავება განსრავდება დანარჩენ სოფლებში: მურკმელში, ჩვიბანასა და ეთიანში.

— უშგულის სოფლები: მურკმელი, ჩვიბანი და ეთიანი პროექტში არაა განიხილილი, როგორც ნაკრძალი ანსამბლები. ამ სოფლებში არაა რეალმატრიბული შენობათა რეკონსტრუქცია, მშენებლობა.

— კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ქსელი პროექტში განაგრძნიებულია უშგულის მთელ პერსპექტიულ

მოსახლეობაზე. უმთავრესი ობიექტები (ადმინისტრაციული, კულტურული და საჯარო ცენტრი, საშუალო სკოლა, აბაჯმ-ვო ბაგა-ბალი, სპორტმოედენები) თავსდება ახალი დასახლების ტერიტორიაზე. ხოლო საზოგადოებრივი დანიშნულების დანარჩენი ობიექტები — სასტუმრო, ტურბაზა, ამბულატორია საავადმყოფოთი 25 საწოლზე, კომუნალურ-სასაწყობო და სამეურნეო ობიექტები (საბჭოთა მეურნეობის ფერმა, აბანო-სამრეცხო, სახანარო დეპო, პურის მცხობი, გარაჟი, წისქვილი) გაბანუვლია უშგულის სოფლების მდამოებში.

დაგეგმარების გენერალური პროექტი ითვალისწინებს ყველა აოფლის მომარაგებას წყლით (წყალსადენის ქსელით), კანალიზაციის გაყვანას, თბოთმარაგების ინდივიდუალური ელექტროსაქვებების სისტემით, ელექტრომომარაგებას განათებისა და საყოფაცხოვრებო საჭიროებისათვის; საჭმლის მომზადება მომავალ უშგულში გათვალისწინებულია ინდივიდუალური ელექტროქურების საშუალებით. კვითლოწყობის ყველა ამ საკითხების ტექნიკურ-ეკონომიური გადაწყვეტილებანი დაფუძნებულია რეალურ მონაცემებზე და შეთანხმებულია სათანადო სამინისტროებთან. ამგვარად, მომავალი უშგულის მოსახლეობა უზრუნველყოფილი იქნება კვითლოწყობის ყველაზე უახლესი საშუალებებით...

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ბ. ნივარაძის ჩივილი იმის შესახებ, რომ „უშგულში უწინდურება არის, რომელიც მიზეზად უნდა ჩაითვალოს „ლაქუნულაში“-ი (სანებე) ... პირუტყვს ყოველდღე ბინას უშენდნენ, ნაკვლს გარეთ ჰყრიან“ .. ნაკვლის გროვები ცხონებრება სოფელს, მაგრამ უიმისოდ უშგულისათვის ცხოვრება შეუძლებელი იქნებოდა: „თუ ნე-ვი არ დაეყარა ყანას, ნაშუშგარი არ მოვია“... ერთ მოზაზურს სვანისათვის საკონლის პატების მნიშვნელობა ისე გაუ-ზვიადებია, რომ თუქვას „სვანებს ისე უყვარს ნებე, რომ მზითვად აძლევენ ქალბესო“... სოფლების უწინდურებაში — დაძმენ ბ. ნივარაძე — სახლების ერთმანეთის ახლო დგომასაც წილი აქვს, ზოგიერთი სახლი ერთი-მეორეზეა მიე-რული“...

როგორც უკვე ითქვა, სახლების გათობა ელექტროქურებითაა გათვალისწინებული. ძველ უშგულში (და დღესაც სახ-ლები არყის ხისა და შქერის ფიჩხით თებენ...) როგორც მითხრეს — განადკრძობს ბ. ნივარაძე — 30 წელიწადია სა-ჭირო, რომ ახლად მჭობილი ტბიტი ისევ საჭირლად მოესწ-როს პატრონსაო. სიძვირის გამო ტყეებს ისე მომჭირნედ გვი-დებინა, როგორც ყანებს“...

დაგებრუნდეთ პროექტს. კომისიის დასკვნაში აღნიშნულია, რომ წარმოდგენილი მასალა, მით უმეტეს, თუ იგი განიხილ-ება, როგორც დეტალური დაგეგმარების პროექტი, არაა წარ-მოდგენილი სრულად, იმ სახით, როგორც ეს შეეფერება ძველქართულ ქალაქმშენებლობისა და ხუროთმოძღვრების უნიკალურ ძეგლს.

— არაა წარმოდგენილი სოფლებისა და მათი ცალკე უბნე-ბის არქიტექტურული ობიექტების ფოტოსურათები. — პროექტს აკლია უშგულის გვეგმარების მიხედვით, რომე-ლიც „დაგეგმაში“ ჩამოთვლილი საპროექტო მასალების სია-ში ფიგურირებდა, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწი-ლი პროექტისა.



სოფელი უშგული

— პროექტს არ გააჩნია გადაწყვეტის „ძირითადი დებულებები“, დოკუმენტი, რომელიც აუცილებელად უნდა ახლდეს გენგეგმას.

— არაა სრულყოფილად დამუშავებული საყრდენი გეგმა, განაკუთრებით მურყმელისათვის, რომელიც გეგმაში წარმოდგენილია მხოლოდ 1.2000 მასშტაბში;

პროექტი არაა შეთანხმებული რესპუბლიკის ძეგლთა დაცვის ორგანოებთან, რასაც მოითხოვს კულტურის ძეგლთა დაცვის ახალი კანონის 36-ე მუხლი.

არასრულად წარმოდგენილი მასალები ართულებენ საპროექტო გადაწყვეტილებათა დრმა ანალიზს. მიუხედავად ამისა, კომისიამ მიიჩნია, რომ უშგულის დაზოგვის პროექტი, მისი ძირითადი გადაწყვეტილებანი არაა მისაღები, შემდეგი ნაკლებების გამო:

დაგეგმარების პროექტია მიხედვით ისტორიულ-არქიტექტურულ ნაქრძალად წარმოდგენილია უშგულის სასოფლო საბჭოს მხოლოდ ერთი სოფელი — ჩაგაში. დანარჩენი სამი: მურყმელი, ჩვიბიანი და თიბიანი პროექტში არაა გამოვლენილი, როგორც ისტორიულ-არქიტექტურული ღირებულების მქონე დასახლებანი. ასეთი გადაწყვეტა ჩვენ არ მიგვაჩნია სწორად: უშგულის მთელი ანსამბლი, მურყმელიდან დაწყებული და თიბიანის ზემოთ მდებარე ლამარაის კვლესის კომპლექსით დათავარებული, წარმოადგენს ქართული კლასიკური მშენებლობისა და ხუროთმოძღვრების ერთიან, უნიკალურ

ძეგლს, უფრო მეტიც, ის განუყოფელი ბუნებრივი გარემოცვა, რომლის შუაშიც ესოდენ დიდი ოსტატობითაა ჩაწერილი დასახლებათა მთელი სისტემა, განუყოფელია არქიტექტურული ანსამბლიდან და მის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს შეადგენს. მედიდური ბუნებრივი გარემოცვა და ადამიანის თვითმყოფადი ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული შემოქმედება აქ იშვიათ მთლიანობაშია ამტკველებული და აქედან მხოლოდ ჩაგაშის კომპლექსის გამოყოფა არ მიგვაჩნია მართებულად ძველთა დაცვის შესახებ ზემოხსენებული კანონის მე-12 მუხლში საზღვარსდგომი ბუნებრივი ლანდშაფტის დიდი მნიშვნელობა არქიტექტურული ანსამბლისათვის და ამ ბუნებრივი გარემოცვისათვის დაცვის ზონის დადგენის აუცილებლობა: „ისტორიის, არქეოლოგიის, ქალაქმშენებლობისა და არქიტექტურის, მონუმენტური ხელოვნების ძეგლებთან დაკავშირებული ბუნების ძეგლებისა და გარემომცველი ბუნებრივი გარემოს სხვა ობიექტების დაცვასა და გამოყენებას უზრუნველყოფენ ძეგლების დაცვის სახელმწიფო ორგანოები...“

— ვითხოვლობთ ამ კანონის მე-12 მუხლში.

უნდა აღინიშნოს, რომ უშგულის მიელი ანსამბლის ნაქრძალად გამოცხადების აუცილებლობა წამოყენებული იყო არქიტექტორ გიორგი ლეგავას მიერ ჯერ კიდევ 1975 წ. თებერვალში, დაგეგმარების პროექტის განხილვისას „საქქალაქმშენსახპროექტის“ არქიტექტურულ საბჭოზე.

გარდა ამისა, ადგილი ახალი დასახლებისათვის ენგურის

მარჯვენა ნაპირზე არაა სწორად შერჩეული. პროექტში მოცემული ტერიტორია ახალი დასახლებისათვის შერჩეული იყო სპეციალური კომისიის მიერ და დაფიქსირებული „დავალე-ბაში“, რომელიც საპროექტო ორგანიზაციამ შეადგინა და „სახმშენმა“ დამტკიცა 1972 წ. სექტემბერში. შემდგომში „სახმშენმა“ საპროექტო ინსტიტუტს აძლევს მითითებას იმის შესახებ, რომ ახალი დასახლებისათვის შეირჩეს ისეთი ტერიტორია, რომელიც გამოყოფილი იქნება არსებული დასახლებებიდან, არ დაარღვევს მის არქიტექტურულ ხედს და გარემო ლანდშაფტს. გენგეგმაში შერჩეული ადგილი ახალი დასახლებისათვის არ პასუხობს არც ერთ ამ პირობას: იგი უშუალო სიახლოვეს ჩავაშთან და ჩვიბიანთან (მათ ერთმანეთსაგან მხოლოდ ენგურის ვიწრო კალაოტო კჰოფს), უშუალოდ ერწყმის ანსამბლის „არქიტექტურულ ხედს“ და არ არღვევს გარემო ლანდშაფტს: სახანჯ-სათიბებზე დაკუთრებული სამხრეთ ფერდობებს, რომლებიც არაჩვეულებრივ იარს ანიჭებენ უმჯობეს სურათმოდერულ ანსამბლს. მესამე: სწორად არაა შერჩეული ადგილები საზოგადოებრივი მომსახურების იმ ობიექტებისათვის, რომლებიც ახალი დასახლების სურვერებს გარეთა დასახული; საავადმყოფო-პოლიკლინიკისათვის მურყემლის ზვეთი, სასტუმროსათვის, კომუნალურ-სამეურნეო ობიექტებისა და მესაქონლეობის ფერმებისათვის 60-80 მეტრი სიგრძის შენობებით. ისინი განლაგებულია უშუალოდ (და განსაკუთრებით ჩავაშის) ანსამბლის აღქმის გრძივ ღერძზე, როგორც ქვემოდან, ისე ზემო მხრიდან მომავლეობისათვის.

პირველი რეკომენდაცია შეეხება ადგილის შერჩევას ჩავაშის ახალი რეკონსტრუქციის ოჯახების დასახლებულად. იგი აუცილებლად უნდა შეირჩეს უშუალოდ ერთიანი ანსამბლის ფარგლებს გარეთ. კონკრეტული ტერიტორიის ამორჩევა უნდა მოხდეს ადგილზე, სპეციალისტებისაგან შედგენილი კომისიის მიერ. ადგილობრივი ხელმძღვანელობისა და ჩავაშის წარმომადგენელთა მონაწილეობით.

ჩვენ მიგვანია, რომ წინასწარი ვარაუდით, ადგილი ამ დასახლებისათვის შეიძლება შეირჩეს ს. მურყემლის ქვემოთ, მის სიახლოვეში. ამავე ადგილას შეიძლება განთავსდეს მთელი უშუალოდ მომსახურების ცენტრი, ადმინისტრაციულ-კულტურული, საავტოო და სხვა დაწესებულებებით.

2. უშუალოდ მოსახლეობის ნაამტო პერსპექტიული ვადის ბოლოსათვის შესაძლებლად მიგვანია განაწილდეს არსებულ (და ახალ) დასახლებებში, როგორც ეს პროექტის ბოლო ვარიანტშია მიღებული.

რეკონსტრუქცია თუ ახლის მშენებლობა ამ სოფლებში უნდა წარმოებდეს განაშენიანების ესკიზის საფუძველზე, რომლის დაწესებულებაც, მოქმედი ინსტრუქციის თანახმად, ნაკულისსმეფია დეტალური დაგეგმარების პროექტის შემადგენლობაში.

3. არსებული განაშენიანების ანალიზისა და მისი ესკიზის დასაწესებულად აუცილებლად მიგვანია:

ა. მსურველი მთელი უშუალოდ განაშენიანების ფოტოფიქსაცია. საჭიროა პროფესიულად იქნეს გადაღებული, როგორც ანსამბლის ზოგადი ხედები (სასურველია ზაფხულშიც და ზამთარშიც); ისე ძველი განაშენიანების ცალკეული უბნები და ნაგებობანი, გადაღების ადგილია და მიმართუ-

ლების დატანით საყრდენ გეგმაზე. ეს მასალა საბოლოოდ შეიძლება გამოყენებული იყოს საუქსაპოზიციოდ ჩავაშის ერთ-ერთ შენობაში;

ბ. გაკეთდეს მთელი უშუალოდ მაკეტი მიმდებარე ფერდობების ფართო ზოლის ჩართვით 1:500 მასშტაბში. ეს მაკეტეც საბოლოოდ ჩავაშის ერთ-ერთი მუზეუმის ექსპონატ-განდება;

გ. შედგეს უშუალოდ გენგეგმის ძირითადი დებულებანი დაიცვის ზონების დადგენითა და განაშენიანების წესების დამუშავებით;

დ. დაწესდეს უშუალოდ ოთხივე სოფლის ახალი საყრდენი გეგმა 1:500 მასშტაბში ნაგებობათა ინვენტარიზაციით, ძველი სახლების სტემატური გეგმების ჩვენებით.

4. კულტურის ძეგლთა დაცვის საქ. სსრ კანონის 32-ე მუხლისა და საკავშირე „ახმშენის დროებითი მითითებების შესაბამისად, მნიშვნელოვანი ისტორიულ-არქიტექტურული მემკვიდრეობის მქონე ქალაქების დაგეგმარებისა და განაშენიანების შესახებ — განისაზღვროს უშუალოდ გენერალურ გეგმაზე სამი სახის დამცველი ზონა:

I. ნაპრქალი ზონა, რომელიც შევა სოფელ ჩავაშის ტერიტორია მთლიანად და დანარჩენი ტერიტორიიდან კი — ისტორიულ-არქიტექტურული მნიშვნელობის მქონე ნაგებობათა ცალკეული კომპლექსები; „თამარის ციხე“ მარცხნივ მდებარე ქედზე, ლამარის კომპლექსი ჟიბიანის ზემოთ, გულესი-ები და მნიშვნელოვანი სფერული საცხოვრებლები. ამ ზონაში დაშვებული უნდა იყოს მხოლოდ ძველი შენობების რესტავრაცია ან ადატაციის ახალი დანიშნულებისათვის გარეგანი ახლის შენარჩუნების აუცილებელი პირობით.

II. რემონსტრუქციის განსაკუთრებული რეჟიმის ზონა, რომელიც შევა: მურყემლის, ჩვიბიანისა და ჟიბიანის მთელი ტერიტორია ნაკრძალი კომპლექსების გამოკლებით. ამ ზონაში დაშვებული უნდა იყოს რეკონსტრუქციის რეკონსტრუქციაც და ახლის მშენებლობაც დასახლების გეგმარებითი სქემის შესაბამისად აუცილებელი პირობით, გამარტების, მასშტაბის, სამშენებლო მასალის, ფერის მაქსიმალური შესაბამით ძველ შენობებთან. ახალი საცხოვრებელი ფსაადების შემომატება ამ ზონაში უპირატესად ძველი, გამოყენებული ნაგებობების ათვისებისა და არსებული ფონის რეკონსტრუქციის გზით უნდა მოხდეს. ძველის რეკონსტრუქციაც და ახლის მშენებლობაც ამ ზონაში განაშენიანების ესკიზის საფუძველზე უნდა წარმოებდეს, არსებული დაგეგმარებისა და განაშენიანების მოცულობით-სივრცითი სტრუქტურის თავიებურების შენარჩუნებით.

III. დასაკვი ბუნებრივი ლანდშაფტის ზონა. მასში უნდა შევიდეს: უშუალოდ ჩრდილოეთი და სამხრეთი მიდების ფერდობები თვალისაწევლოდ ქედებამდე, რომლებიც უკავია სახანჯ-სათიბის (ენგურის მარჯვენა მხარეს) და შქერისა და არყის მქნერ ტყესა და საძოვრებს — მარცხენა მხარეს. ამ ზონაში უნდა აიკრძალოს ყოველგვარი მშენებლობა რესპუბლიკის ძველთა დაცვის ორგანოების განსაკუთრებული ნებართვის გარეშე, ტყის ვარცხნი.

ელექტროენერჯის ფართო გამოყენება ყოფა-ცხოვრებაში, რასაც დაგეგმარების პროექტი თვალისწინებს, შესაძლებელი გახდის შეწყვეტს ბოლოსდაბოლოს ტყიამ ნაწილის განად-

გურება, რომელიც ამ ნაკრალ ზონაში შევა. ჩაქაშის მოსახლეობისათვის გამოყოფილმა სამშენებლო ტერიტორიამ უნდა შეადგინოს IV ზონა, რომელშიც რეგლამენტირებული იქნება შენობათა მაქსიმალური განაშენიანების (აიგურ, სიმაღლე). საგაღმებლო არ არის ახალი განაშენიანება იმეორებდეს უშვების ნაგებობათა მოცულობით-სივრცით პარამეტრებს, მაგრამ მასშტაბური შესაძლებლობა ახალია აუცილებელია. ვეგეტაცია, აუცილებლად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე სავანეთისთვის მეტისმეტად ნიშნადობლივი ორფერა სახურავების გამოყენება.

5. ნაკრალი ზონების შენობათა რესტავრაციის პროექტები (განაშენიანების პროექტში) უნდა დამუშავდეს სათანადო დარგების ყურდინერ-სპეციალისტთა მონაწილეობით. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ორი სახის შემორჩენილ ციხე-სახლებს, ერთი რომელთაგანაც (ბეჭუე ნიკაძისა) დაგვირგვინებულია სვანური კომპებისათვის უცხო, აღმოსავლეთ კავკასიაში გავრცელებული ჩარდახოვანი სასრ-ათათფრებით; წყლის წისკვილებს (სოფლის ბოლოში), რომელთა აღნაგობაც სვანეთში დღემდე შემონახვა გრძობევირგვინული გადასურვის უძველესი ფორმა;

სახლ-მუზეუმების სახით რესტავრირებულ ორსართულიან სახლებში („იქორ“) წარმოდგენილი უნდა იყოს შინაგანი მოწყობილობა ორივე სეზონისათვის: როგორც ცნობილია, უშვულში სახლის ზედა სართული (დარბაზი ანუ მაყები) ზამთარში საჭიროდ იყავის შესანახს წარმოადგენს, ზაფხულში კი — საცხოვრებელს: მაჩუბში საქონელად რჩება.

6. არა მხოლოდ ჩაქაშაში, არამედ რეკონსტრუქციის განსაკუთრებული რეჟიმის ზონაშიც საჭიროა ჩატარდეს ყველა მშენებლის რმსტაბრაციის.

შეად დაამაფრებელია ის ფაქტი, რომ „59 კობა, მალე, წერილი და შეუღილ-შეფეთილი კომპიდან“, რომელიც უშვულს ამჟამებდა გასული საუკუნის 80-იან წლებში, გ. ლევაგამ და ბ. ჯანდიერმა ამ ოციოდ წლის წინ გამოაღონეს 43 (ნაწილობრივ დანგრეულების ჩათვლით), გენგემის მასალების მიხედვით კი დღეისათვის 31 კომპი და 4 ეკლესია დარჩენილი! გასული საუკუნის ბოლოს კი აქ შიდი გვლესა იყო.

ამვე ზონის ფარგლებში უნდა შეირჩეს არქიტექტურულად მნიშვნელოვანი თითო-ორიოლა ძველებური საცხოვრებელი კომპლექტი, რომლებიც ნაჩაქლად უნდა გამოცხადდეს და მოუწყოს ტურისტებისათვის საჩვენებლად. ერთი საინტერესო სახლი ვალბედურობიანი ფსადით, რომელიც მოსე ჭელიძის გუთონის, პ. მურყმელი მთავარი გზის „წითელ ხაზზე“ მდებარეობს.

7. მომსახურების ცალკეული ობიექტები: საავადმყოფო, პოლიკლინიკა, სასტუმრო, კომუნალურ-სამეურნეო დაწესებულებათა კვარტალი, აუცილებელია მოსცილებდეს უშვულს (და განსაკუთრებით ჩაქაშის) ანსამბლის ალქის გარძიდ ღერძს. კონკრეტული ადგილის შეჩრვა ამ ობიექტებისათვის, მათი გაბარტიებისა და მოცულობითი სტრუქტურის დაზუსტება უნდა მოხდეს გენგებრებითი მავკეტის დამზადების შემდეგ. სასტუმრო შესაძლებელია გადავიდეს ახალი დასახლების საზოგადოებრივ ცენტრშიც.

ტურბაზის განთავსება „თამარის ციხის“ ქედის მუხებრი ტყით დაფარულ ჩრდილო ფერდობზე შეიძლება მისაღება ჩაითვალოს იმ შემთხვევაში, თუ მისი მოცულობა აქტურად არ გამოიყოფა ტურის მასივისათვის.

გენგემაზე დასახული გზა, რომელიც ტურბაზასა და თამარის ციხეს აკავშირებს მურყმელთან და შემო სოფლებთან, საინტერესო უდვის ასპექტებს შექმნის უშვლის ანსამბლისათვის და უნდა დარჩეს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ტურბაზა ახალი დასახლების მხარეს გადაინაცლებს, რაც შესაძლებლად გვეჩვენება.

8. ჩაქაშის განაშენიანების (უკეთ — რესტავრაციის) ეპიკიში დეტალურ დაგეგმარებისა, რომელიც უნდა შესრულდეს სათანადო სპეციალისტთა კონსულტაციით — საჭიროა დადინდეს ყველა ძველი მშენობის ბაშუმშენის სხმ, დამუშავდეს მათი დაბატების ესკიზები.

9. ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის ახალი კანონის 36-ე მუხლის თანახმად უშვულის ანსამბლის დაგეგმარებისა და რეკონსტრუქციის პროექტი უნდა შეთანხმდეს ძეგლთა დაცვის ორგანოებთან. „დაგეგმარებისა, განაშენიანებისა და რეკონსტრუქციის პროექტები იმ ქალაქებისა და სხვა დასახლებული პუნქტებისა, რომელთაც გააჩნიათ ისტორიის, არქეოლოგიის, ქალაქმშენებლობისა და არქიტექტურის, მონუმენტური ხელოვნების ძეგლები, შეთანხმებული უნდა იყოს ძეგლთა დაცვის შესაბამის ორგანოებთან“ — ვკითხულობთ ამ მუხტში.

უშვულის დაგეგმარების გენერალურ პროექტში უნდა დაწვდეს ორი ძირითადი პრობლემა: 1. უზრუნველყოს მოსახლეობა განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების მაღალი ეტაპის შესაფერის პირობებით შრომისა, ყოფა-ცხოვრებისა და დასვენებისათვის, მაღალ დონეზე აიყვანოს მათი მომსახურება ყოველ სფეროში და 2. დაუბრუნოს უშვულის უნიკალურ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს პირვანდელი სახე, „შემქმნას ყველა პირობა კომუნისტური მშენებლობის ინტერსებისათვის მათი დაცვისა და ეფექტურად გამოყენებისა“.

* * *

უშვულის დიდი ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ მან დღემდე შემონახვა საჭირთველს კავკასიონის საცხოვრებლის უძველესი და იმევე დროს შეტად მნიშვნელოვანი ტიპები და რომ ეს საცხოვრებელი, საკულტო და თავდაცვითი ნაგებობანი წარმოდგენილია ერთიან, მაღალმხატვრულ ღირებულების მქონე ანსამბლში, რომელიც იწვიათი ოსტატობითაა შეფუებული ბუნებრივ გარემოცვასთან, კლიმატურ-გეოგრაფიულ პირობებთან და იმ დროის ისტორიულ ვითარებასთან, რომელშიც მის მოსახლეობას უხდებოდა ცხოვრება.

უშვულის საზოგადოება თავისუფალი სვანეთის სასაზღვრო დასახლებას წარმოადგენს და გაუთავებელი ბრობლემს: ცივად თავისუფლების დიდგვაროვან ფეოდალთა აგრესიისაგან. უშვულის დასახლება ამიტომ საშუალო საუკუნეების ციხე-ქალაქს უფრო წაავაგს, ვიდრე მესაქონლე გლეხის სოფელს.

სსსრკის სსსხმრმბმლი უშვულში ორი მთავარი ტიპითაა

წარმოდგენილი: სამხარეთულანი ციხე-სახლით, ან როგორც ადგილობრივ ეპისოპს „მალაღი სახლით“ („კლთხი ქორ“) და ორსართულიანი სახლით („ქორი“), რომელსაც ზედ 4-6 სართულიანი საბრძოლო კოშკი აქვს მიდგებული.

მინა-სახლის პირველ სართულში საქონელია მოთავსებული, მეორე სართული დიდი ოჯახის ძირითადი საცხოვრებელია, მესამე კი — საბრძოლო ბაქანს წარმოადგენს თაღოვანი დურრები (მაშობულებით). აწორედ ეს „შეღრებიანი“ დავიკრავინება აძლევს სვანურ კოშკს თავისებურ იერს. ზამთარში ოჯახი პირველ სართულში ცხოვრობდა, საქონლის გვერდით, რომლის სამყოფი ადგილიც („გვალ“) დაბალი ტიხარით იყო გამოყოფილი.

ამავე გვეგმისა და სტრუქტურის მეორე ციხე-სახლს ჩაფაში სვანურ დურრების მაგიერ ორ მოპირდაპირე ფსადზე გამაშოკივებულ აქვს ჩარბახები, როგორც ერთი ადმინისტრაციული კომპლექსის მიღებული. სვანური ციხე-სახლია ერთი შენაძინავე ნიმუში შერჩენილია ს. ღებში.

ურსართულანი „აშირი“ მშენიმი ციხე-სახლის შემდგომი განვითარების შედეგია, რომელშიც თავდაცვის ფუნქცია ცალკე ნაგებობადაა გამოყოფილი. სახლის ქვედა სართულში — „მაჩებში“, ერთად ცხოვრობს დიდი ოჯახიც და საქონელიც. მეორე სართული („მაჭიბი“ ან „დაჩაჭი“) თანკუთვნილია საქონლის საკვების შესახადა და ზაფხულის განვითარება ოჯახის საცხოვრებლად. განიერი კარები და მისასვლელი პანდუსი საშუალებას იძლევა თივთ დატვირთული მარხილი პირდაპირ მაჭიბში შეიყვანონ. სამშენებლო ხის მასალა უშეგულში ცხენისწლის ხეობიდან მოქონდათ. ამ გაჭირვებასთანაა დაკავშირებული უშეგულის სახლების ერთი კონსტრუქციული თავისებურება, გადახურვის მალის შენეების მიზნით ორივე სართულში, შუაში ჩადგმულია ბოძი. როგორც კანონი ორფერდა სახურავის ბურჯივლად გამოყენებულია ფიქალი („ასიდი“ — ბ. ნივარაძის მიხედვით).

მარუბის შინაგანი პიერცის ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურება იმაშია, რომ კერის გარშემო (რომელიც ინტერიერის კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს), კედლების პარალელურად იგება წინა პლანი. იგი წარმოადგენს 1,5-2 მ. სიმაღლის ხის ტიხარს („ლუქუნდრის“) პატარა, გამოჭრილი თაჩხების რიგით, რომელიც საქონლის სამყოფს („გვალს“) გამოყოფს საცხოვრებელი სივრცისაგან. ეს ტიხარები და ჩაშენებული კარადები, კერის მოწყობილობა, გადაიქცა სვან ოსტატების მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელოვან ობიექტებად. კერის ზემოთ ჩამოკიდებული აყრები, რომელიც წმინდა სტილიზებული ცხენისთავის ფორმა ეძლევათ, აკავრძელა, სკამები, შეგკულია დიდი ხელოვნებით. ასევე დიდი ოსტატობითაა გამოქმდილი რკინის „კერა“ პურის საცხობად, აყარზე ჩამოკიდებული საკიდულა ჯაჭვი, სამკვრე („ლამპორიალი“). განსაკუთრებული მზრუნველობით მარუშში „ლუქუნდრი“ სარგებლობს. ბაგა საქონლის საკვებისათვის მოწყობილია „ლუქუნდრის“ გასწვრივ ოჯახის სამყოფის მხარეს. ფონი თაჩხების (რომელშიც საქონელს ქიონდა თავები გამოყოფილი) იმპობოდა მსხვილი, მასშტაბური ჩუქურთმით, რომელიც ძველად ცულით იკვეთებოდა. კერის შუქზე მოციმციმე ჩუქურთმა ცოცხლდებოდა

(ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) მცონხავი აკაონლის „პორტრეტების გალერეით“, რომელთა თავებიც აკვებდნენ თაჩხების ღიობებს. სვანმა ხითურთუბმა მხატვრულ სრულყოფილებამავე აიყვანეს მდიდრული ჩუქურთმით შემკული საუფროსო სკამი, რომელიც, აღმოსავლეთ მითაინის დაბალი, სამფხვა საკარძლისაგან განსხვავებით მალაღია და ოთხფეხა.

კავკასიის მთიელთა მნიშვნელოვან მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს სვანური ციხე-კოშკის თვითმყოფადი ხუროთმოძღვრული ფორმების შექმნა — ორფერდა სახურავით და დურრებით. უშეგულმა შემოინახა სვანური კოშკის შესანიშნავი ნიმუშები. აქ ვხვდებით უშეყვივებულ კოშკებსაც, კოშკების სისტემასაც, რომლებიც გადმოცემით ერთმანეთთან ფარული გადასასვლელებით იყო დაკავშირებული. ტრადიციულად კოშკის სიმაღლე სვანეთში განისაზღვრებოდა მისი ოთხივე კედლის სიგრძეის ჯამით (პერიმეტრით). უშეგულში გვხვდება უფრო წერწყტა პროპორციების კოშკებიც და დაბლებიც. უშეგულ შემთხვევაში ისინი ფიქალისაგანა აგებული და კირით თეთრად „შეღისილ-შეფეთილი“. არქიტექტურითა და სიმაგრით კოშკი ბევრად სჯობის ქვიტვირის სხვა შენობებს სვანეთში. ეტყობა სვან ყველა თავისი ღირეშეძლება კომპლასთვის მოუწოდებოდა, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს ლამაზიც გამოსულიყო და მაკარიც“ (ბ. ნივარაძე).

სვანი ქვიტვირების მალაღი ოსტატობის საბუთად ამავე ავტორს მოჰყავს ერთი ფაქტი. 1876 წელს „მთავრობის წინააღმდეგობისათვის“ ს. ხალდე დაუნერგვითა, მაგარ მთის ნაპირაზნებს კომუნიკაციების ვერაფერი დაუკლიათ. როდესაც კოშკებს „ოთხსავე კედელში ლაღუმი მისცეს“ და ააფეთქეს — გაანადგობა ავტორი — კოშკი თურმე ძირიანად წამოიქცა და „დაუნერგვლად წამოიშლართა მიწაზელ“.

ბ. ნივარაძის ფიქრით სვანების კოშკები 400-500 წლისა მაინც უნდა იყოს. მ. ჩართოლანი აგათია სქოლასტიკოსის დამოწმებით. სვანეთსა და მის მუზოზელ რაიონებში ქვიტვირის ციხე-სიმაგრეთა ფართო გავრცელებას VI-VII საუკუნეებიდან ვარაუდობს.

უშეგულის დასახლებაში განსაკუთრებული მაინც მისი ერთიანი განაშენიანების ანსამბლია. აღმოსავლეთ მითაინის ტრადიციული, მჭიდრო მოშენებისაგან განსხვავებით, სვანეთის დასახლების ტიპი გამაღრმავის სვანის გასწვრივ, გამოირჩევა ექსტენსიური, თავისუფალი განაშენიანებით, თითოეული ნაგებობა, კომპლექსი, აქ ცალკე მდგომ ობიექტს წარმოადგენს. უშეგულის და განსაკუთრებით ჩაფაში არქიტექტურული ანსამბლის თვითმყოფლობა კი იმაშია, რომ იგი სიმბოლოვითაა გაშენებული. სახლების შორის დატოვებულია პატარა უოჭები ან ვიწრო შუქები, რაც აძლიერებს ნაგებობათა მოცულობით-პიერციის ურთიერთმოქმედებას, ერთობლივ ფერადობას. რელიეფის თავისებურებათა იშვიათი ოსტატობით გამოყენების წყალობით ამ ოთხივე დასახლების განაშენიანება, როგორც ქვეყიდან ზევით, ისე ზვიდან ქვევით მომავლისათვის, როგორც შორი მანიძიდან, ისე ახლო წერტილებიდან — ერთ მთლიან, მხატვრულ ანამბლში იკვრება.

იშვიათი ადგილი შეურჩევით სამოსახლოდ ენგურის ხეობაში უშეგულის პირველ მოსახლებებს: მრავალკონსტრუქციული მურყ-

მელის შემდეგ, ჩაგაშინა, იქ, სადაც ენგურს მდინარე ქვიშირი უერთდება, ხეობა იშლება და ამ ორი მდინარის ხერთვისში, შემალბებზე ჯერ ჩაგაშის მუშტივით შერეული ანსამბლია ჩადგმული, მერე კი, გარკვეული ინტერვალების გამოტოვებით ჩვიბიანისა და ჭიბიანის დასახლებები, რომელთა სილუეტსაც, კიდევ ერთი ინტერვალის შემდეგ აბოლოებს ზამარას ველისის ნაგებობანი.

სწორედ აქ იპოვა საუკუნო განსაკვეთი ავანეთის ზღაგრამა, მისი წარსულის და აწმყოს დიდად მკვლევარმა ბესარიონ ნიგარაძემ. დეტალურ დაგეგმარებაში უნდა გათვალისწინებული იყოს ამ უბანდლო მოღვაწის ძეგლის აგება. „თუ საჭარველოდ ონდავ მინც გივვას, სწავნთში უნდა ვწავიდე და იქიდან აშაკვიდე უღელში“ — უჩრევეა მისთვის დიდ ილიას და ისიც მთელი სიცოცხლე უყყყმანოდ ემსახურებოდა სამშობლოს კუთხეს.

უშგულის ოთხივე დასახლება „შეგანე გარღვევებით“ მათ შორის, ენგურის გასწვრივ, ორ კილომეტრზე ნაკლებ მუა-ულდში თავსდება. ეს მუყანე ინტერვალები, მჭიდრო დასახლებების მკვეთრ სილუეტებს კი არ აცალკეებენ ერთმანეთისაგან, არამედ რიტმულად გარეენ ერთ მილიანობაში, განსაკუთრებით ზემო აბმ სოფელს; უშგული არ წარმოადგენს ერთ ღირზე აგებულ უწყვეტ განაშენიანებას, იგი 1+3 ხუროთმოძღვრული კომპლექსის რიტმული ერთიანობაა, რომელშიც თითოეულ მათგანს დამოუკიდებელი ჟღერადობის უნარი აქვს შერჩენილი. ერთიანობა ამ ანსამბლში მიღწეულია სიმრავლეში ყველა ელემენტის პარმონიული ურთიერთ-მოქმედებით. განაშენიანების ამ ბუნქტირული ღერძით ხაზგასმულია ხეობის ცხოველხატული მონაყვეთის მორგანიზე-ბელი ფერდობები, რომელსაც ჩრდილოეთიდან სახნავ-სათე-სებითა და სათიბებით მოხატული ფერდობები დაჰყურებს, სახმერთიდან კი — სწავნეთის ქედის ტყიანი ქიორი „თამარის ციხის“ კოშკოვან-გალავნიანი ანსამბლით.

უშგულის განაშენიანების მთელი კომპოზიცია აგებულია ორი მთავარი უნიფორმებული მოცულობითი ელემენტის საფუძველზე: ესენია: სახლი („ქორ“) და კოშკი („მურყავა“). მათი გასაშუალებული ზომებია: 10X10X5 მ. (სახლი) და 5X5X20 მ (კოშკი).

რით ერთეულა ამ მარტივ შეფარდებებზე აგებული ელემენტების ექთმობობას მაღალი ესთეტიკური ჟღერადობა? უპირველესი მიზეზი ამისა — ანსამბლის ცხოველხატული (არა-რეგულარული) დაგეგმარება რთული რელიეფის გონივრული გამოყენებით. საკუთრე ჩაგაშის I და უკანასკნელ ახლებს შორის 250 მ. მანძილზე, რელიეფის სიმაღლეუთა სხვაობა 60 მეტრს უდრის, ამობურცულობა კი მდინარეთა შორის (100-150 მ. სიგანეზე) — 20 მეტრს აღწევს. გარდა ამისა, შენობათა გაბარტივებში ზემოდასახლებული გასაშუალებული ზომები იშვიათადაა ზუსტად დაცული. ისინი იცვლება 8-14 მ-მდე (ახლებისათვის) და 4-6 მ-მდე (კოშკებისათვის) ფარგლებში, შენობის გეგმაც იშვიათადაა ზუსტი კვადრატის კორმისა; ხშირია აგრეთვე მინაშენები და გალავნით მოხლული ესოებიც. ყველაფერი ეს ცხოველხატულობას ანიჭებს ბოცულობით-სიერცივის კომპოზიციას, აძლიერება ანსამბლის ემოციურ ზემოქმედებას, უზრუნველყოფს პარმონიული ერთიანობას მედიდურ ბუნებასთან.

უშგულის განაშენიანების მოცულობით-სიერციით აღზარდა-ში სრული სიხებალითა არეკლილი მისი ბინადრების აგებულ-თი ისტორია. მისი კოშკოვანი ანსამბლები ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული ხერხებით აჩღავენებენ მასსახლების მებრძოლ სულისკვრებას. მურყავის ხოვლი ციხის, კოშკის ცნებიდანაა წარმომდგარი, უშგულილებს არასოდეს განუც-ლიათ ბატონმეობის უღელი. რუსეთის ქვეშევრდომობა მათ მხოლოდ 1857 წელს მიიღეს. მ. ნიგარაძეს უშგულის აღწე-რამი მოთმონებელი აქვს ამ სოფლის მკვლევარ და საერთოდ, თავისუფალი სწავნეთის სხვა საზოგადოებათა ბრძოლის გმი-რული ისტორია დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის. ხალხის მუხსიერებაში შეინარჩუნა ფეოდალებთან ბრძოლის საუკუნოვანი ისტორიის ცალკეული ეპიზოდები, დაწყებული ფუთა დადმქელიანიდან, რომლის მოცვლის ამავეიც იშვიათი ჭკუამახვილობით არის გააზრებული: „მთელმა საზოგადოე-ბამ შეაგროვა ერთი სროლა თოფის წამალი და თოფისავე ტყვია; მოიტანეს თოფი, გასტენეს, სროლის დროს ყველაშ ხელი მოჰკიდა (ჩახმასზე გამოშეულ თოყს, ლ. ს.)... ეს იმა-ტომათ, რომ მარტო ერთს არავის დაპბრალდეს ფუთა მოე-ვლა, არამედ მთელს საზოგადოებასაო“. (ბ. ნიგარაძე).

უშგულის მთელ ისტორიული წარსული დასადასტუ-რებლად ნაკლებ მნიშვნელოვანი როლია ის ფაქტიც, რომ მის ველისაში დღემდე დაცულია დიდი მხატვრულ-ისტორი-ული ღირებულების მქონე შეწირული ნივთები. 1972 წ. საქ სახელმწიფო მუზეუმის ექსპედიციამ აქ აღიუხსა 1160 და-სახელების 3011 ნივთი, რომელთა შორის 127 ძვირფასი ხა-ტი და ჯვარია.

* * *

უშგულის დაგეგმარების პროექტში მაღალმცნიერულ და მხატვრულ დონეზე უნდა იყოს გააზრებული ყველა მნიშვნე-ლოვანი ძეგლის აღდგენა, კონსერვაცია, თუ ადაპტაცია. ახა-ლი კანონი კულტურის ძეგლთა დაცვის შესახებ ითვალისწი-ნებს არა მარტო ხალხის კეთონილ კულტურულ ფაქტულო-ბათა დაცვაზე და შენარჩუნებაზე ზრუნვას, არამედ მათ უდი-დეს შემცნებითი აღმზრდელობითი და ესთეტიკური მნიშ-ვნელობის გამოვლინებასაც. ახვე დოკუმენტის ძეგლები წარ-მოადგენენ მსოფლიოს ხალხთა კულტურული მემკვიდრეობის განუყოფელ ნაწილს და მოწმობენ ჩვენი ქვეყნის ხალხთა უდი-დეს წვლილზე მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებაში“.

უშგულის ქეტირებში ჩადღაბებული მაღალი სამშენებ-ლი ხელოვნებისა და ქალაქმშენებლობის ძველქართული ტრა-დიციები, ქართულ მთიულთა მნიშვნელოვანი წვლილი ჩვე-ნი სამშობლოს ხუროთმოძღვრული ხელოვნების საგანძურში.

უშგულის მთელი ანსამბლი ამიტომ საჭიროებს სრულყო-ფილ წარმოჩენას, სათუთად დაცვას და გონივრულ პრობაგან-დას.

მამაპაპათავან აშენებულ ამ ხუროთმოძღვრულ ფენომენს აუცილებლად მომავალი თაობებიც უნდა ეზიაროს.

ქონსტანტინე პიპინაშვილის უცნობი ფილმი

გიორგი დოლიძე

ამ რამდენიმე ხნის წინათ საქართველოს კინოფოტოფონო დოკუმენტების სახელმწიფო არქივში შემთხვევით წავაწყდი ორნაწილიანი მხატვრული ფილმის „ფრონტისაკენ“ ნეგატივს (შემთხვევით-მეთქი, იმიტომ ვამბობ, რომ, როგორც ცნობილია, ამ არქივში დაცულია მხოლოდ დოკუმენტური ფილმები და ამდენად, ეს ფილმი, უნდა ვივარაუდოთ, აქ შემთხვევით მოხვდა). სატიკულო კადრებში ფილმის ავტორ-რეჟისორად მოხსენებულია ცნობილი კინორეჟისორი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კონსტანტინე პიპინაშვილი (ოპერატორია ი. ტოლჩანი). როგორც გამოირკვა, კინონოველა „ფრონტისაკენი“ ყოფილია მისი პირველი კინორეჟისორული ნამუშევარი.

ალანინშავია, რომ ამ ფილმის შესახებ სიტყვაც არაა ნათქვამი კ. პიპინაშვილზე არსებულ ლიტერატურაში. მასზე არც პირადად მისგან გაგვიგონია და ვერც მისმა უახლოესმა მეგობრებმა გვითხრეს რამე.

როდის, შემოქმედებითი მოღვაწეობის რომელ პერიოდში შექმნა კონსტანტინე პიპინაშვილმა ეს ფილმი?

კ. პიპინაშვილი თბილისის კინოსტუდიაში — „სახკინმრეწვემი“ 1930 წელს, 18 წლისა, მოვიდა. ერთხანს ნახატი ფილმების სამქროში მუშაობდა მხატვრად. მერე კინემატოგრაფიის საკავშირო სახელმწიფო ინსტიტუტს მიაშურა, რომელიც 1935 წელს წარჩინებით დაამთავრა. როგორც ცნობილია, იგი სერგეი ეიზენშტეინის ერთ-ერთი საუკეთესო და საყვარელი სტუდენტი იყო. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მან თავისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმის „კაჯანას“ გადაღება დაიწყო, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო ვეღარ დაასრულა და სწავლა კინოაკადემიის სარეჟისორო ფაკულტეტზე განაგრძო.

ეს ის დრო იყო, როცა მთელი მსოფლიოს პროგრესული კაცობრიობა სოლიდარობას უცხადებდა ესპანელი ხალხის გმირულ ბრძოლას ფაშისტების წინააღმდეგ, როცა იქმნებოდა ინტერნაციონალური ბრიგადები და სახელმწიფოებრივი მწერლები და საზოგადო მოღვაწეები ესპანეთში მიდიოდნენ ფაშიზმთან საბრძოლველად, როცა რუსთაველის თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორმა დ. ალექსიძემ გიორგი მდივნის პიესა „ალკაზარი“ განახორციელა და ა. შ. აი, სწორედ ამ პერიოდში დადგა კ. პიპინაშვილმა, კინოაკადემიის სარეჟისორო ფაკულტეტის მსმენელმა ფილმი „ფრონტისაკენი“ და ამით თავისი სოლიდარობა გამოუცხადა ფაშიზმთან მეტრძოლ ესპანელ ხალხს.

ფილმის სატიკულო კადრებში გადაღების თარიღი არაა მითითებული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი შეიქმნა 1938 წელს. საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულ კონსტანტინე პიპინაშვილის პირად ფონდში (ფონდი 218, ანაწერი 1), არსებობს საქმე № 1, რომელიც შეიცავს თვით რეჟისორის ხელით შედგენილ გადაღებათა გეგმას, სახელდობრ, აქ არის გეგმა იმ გადაღებისა, რომელიც დანიშნული ყოფილა 1938 წლის 16 აპრილისათვის. რვეულის ფურცლის ერთ მხარეზე მოხაზულია კადრის კომპოზიცია, მორე მხარეზე კი — სიტყვიერად არის გადმოცემული მისი შინაარსი.

ფურცლის მეორე გვერდზე რეჟისორის მიერ მიწერილია თუ როგორ შესრულდა გეგმა, რა სცენარი გადაიღეს. აქვეა 1938 წლის 19 აპრილის გადაღების გეგმაც. ასე რომ, ფილმი „ფრონტისაკენ“¹, უნდა ვივარაუდოთ, გადაღებულია 1937-1938 წლებში.

საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში დაცულია საქმე № 106, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო საკითხებთან დაკავშირებით ერთ საყურადღებო დოკუმენტს შეიცავს. არსებითად ჯერჯერობით ესაა ერთადერთი საინფორმაციო მასალა ამ ფილმზე. ეს დოკუმენტი თბილისის კინოსტუდიის დირექციას 1938 წლის 27 ივლისს გაუგზავნია კინემატოგრაფიის საკავშირო სახელმწიფო ინსტიტუტისათვის. სხვათა შორის, აქ ფილმის სახელწოდებად მოხსენებულია არა „ფრონტისაკენ“¹, არამედ „მამა“².

დოკუმენტი ნათქვამია, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექციას, რომელმაც ნახა აღნიშნული კინოხელოვა, მიაჩნია, რომ ამ ნამუშევრით კ. ჰიპინაშვილი, „საკმად ნიჭიერ და მომწიფებულ რეჟისორად წარმოგვიდგა. ფილმი გვაღელვებს, — ვუთხულობთ დოკუმენტში. — დიდი ინტერესით ვეცნობთ მას, კარგია მსახიობებთან ნამუშევარი, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მამის (მარტინეზის) სახე. საინტერესოდ აგებელი მონტაჟური ფრაზები, კურადღებას იმსახურებს ხმოვანი რიგის ექსპერიმენტები, რაც კარგად უწყობს ხელს ნოველის დრამატურგიის რეალისტურ გახსნას (მაგალითად, მეთაურის რეპლიკის გაშორება ბოლოს კარგი გამოშვებული ზოძიგა იმისათვის თუ შემდგომ როგორ მოიქცევა ვაჟიშვილი)“³. წერილს ხელს აწერენ: სტუდიის დირექტორი ა. გიგოშვილი და სასცენარო განყოფილების გამგე ვლ. კარსახიძე. როგორც ითქვა, ფილმი ორნაწილიანია. რაკი მისი ფონოგრამის მოსმენა შეიძლებოდა, ბუნებრივია, არც ფილმის შინაარსის დადგენა გაგვიჭირდა.

არქივის თანამშრომლებმა დიდი გულსხმიერება გამოიჩინეს და ყოველმხრივ შეგვიწვეს ხელი ფილმის შესწავლის საქმეში. კინოგანყოფილების უფროსის ლია სოსხაძის დახმარებით გულდასმით გავსინჯეთ ნეგატივის თითოეული მეტრი (სულ 479 მეტრია), ფოტოგრაფია შესანიშნავადაა შემონახული. ამ 40 წლის მანძილზე, რაც ნეგატივი არქივშია, მისთვის არავის უხლია ხელი, ასევე კარგადაა დაცული ფილ-

მის ფონოგრამა. ჩვენი თხოვნით, ფონოგრამა სრული სახით ჩაიწერა არქივის უფროსმა მეცნიერ თანამშრომელმა მარიცა იზნელმა, რისთვისაც დიდი მადლობა მოვასხსენებთ. ამ ჩანაწერის საფუძველზე შევადგინეთ ფილმის ე. წ. სამონტაჟო ფურცელი, მაგრამ რამდენადმე „შევაგებო“ იგი, რათა ფილმის შინაარსი უფრო გასაგები ყოფილიყო მკითხველისათვის. ამდენად, ფილმის შინაარსმა ასეთი სახე მიიღო:

„ესპანეთი. 1937 წელი.

ომახიანი სიმღერით მიეშურებიან ფრონტისაკენ ფაშისტებთან საბრძოლველად ესპანელი პატრიოტები.

პატრული. პაროლი? ანტონიო. ნო პასარა!

ანტონიოს მამის, მოხუცი მარტინეზის ბინა.

მარტინეზი (მსახიობი ლოგინოვი)* თერძია, მიჯდომია თავის სამუშაო მაგიდას და ფესხაცმელს კერას. თან დასცქერის ვაჟიშვილის ფოტოსურათს და, როგორც ჩანს, ეამაყება, რომ მისი ვაჟიშვილი ფაშისტების წინააღმდეგ იბრძვის.

მარტინეზი. ჩემი ბიჭი!.. ჩემი ვაჟკაცი.

ილიმები, არა? კარგია! ჩვენ ორგენი ერთი საქმისათვის ვიბრძობთ — შენ ყუმბარებით, მე კი... აი, ფესხაცმელებით. დიას, დიას. ფესხაცმელებით. ჩემი ვაჟკაცი! (ისმის მტრის თვითმფრინავების გუგუნე). დაგვაცათ, თქვენს ოთხში ამოვალთ, მხეცებო... თუ საჭირო გახდა.

ოთახში შემოვარდება მარტინეზის შვილი — ანტონიო (მსახიობი ბარდუკოვი).

ანტონიო. მამა!

მარტინეზი. ანტონიო, საიდან გაჩნდი? იარაღი რა უკავი?

ანტონიო. არც ერთი ვაზნა აღარ შემომრჩა, ყველა დაგვალე, მერე სირბილი გამიჭირდა და იარაღი გადავავადე.

მარტინეზი. რაო, იარაღი გადავადგე? რა იყო ანტონიო, რა მოხდა?

ანტონიო. მამა!

მარტინეზი. რა იყო, შვილო, რა მოხდა, საყვარელო, რა?

ანტონიო. მომდევნ, მამა!

მარტინეზი. მომდევნე? მოიცა, მოიცა, მოდი აქ, მოდი... აქ მოდი, ჩემთან, აბა, ჩქარა... აი, ასე. ახლა კი მითხარი, შვილო, რა იყო, რა

* ვერცხრობით ვერც ერთი მსახიობის ინიციალები ვერ დავადგინე. ფილმის ტიტრებში მხოლოდ გვარბია მოხსენიებული.

მოხდა?

ამ დროს კარზე აკაკუნებენ. კარს მიღმა ისმის ხმა:

— მარტინეზ, გააღე, მარტინეზ!

შემოდის მეთაური პედრო (მსახიობი შჩერბაკი) პატრულითურთ.

მარტინეზი. მობრძანდით. პედრო, მობრძანდით.

პედრო. ცუდი ამბავია, მარტინეზ, ცუდი. მარტინეზი. რაო, ნუთუ უკან ვიხვეთ?

პედრო. არა, ეგ არ მოხდება. მაგრამ დღევან-

პედრო. ნეტავ სულაც არ აღმოჩნდებოდეს აქ ანტონიო. ჩემო მარტინეზ, ხვალ, განთიადი-სას გადამწვეტე შეტევაზე გადავდივართ და ხომ გესმის, მარტინეზ, რად გვიღირს ახლა თითოეული მებრძოლი. ის კი...

მარტინეზი. ჩემი შვილი აქ არაა!

პედრო. გვეფრა შენი მარტინეზ, გვეფრა.

მარტინეზი. პედრო, შენ ხომ იცი, რომ მე...

პედრო. როგორ არ ვიცი და მასაც ბევრი ველაპარაკეთ, უიარაღო რომ მოგვყავდა.

პატრული (მოხსენებს პედროს). ამხანაგო უფროსო, აქ არავინაა.

პედრო. ჰო, კარგი. (მარტინეზს) ანტონიო თუ მოვიდეს აქ...

მარტინეზი. აქ? მარტინეზთან? მარტინეზთან იგი არ მოვა. თქვენ ფრონტზე არ წამიყვანეთ, დამიწუნეთ, მოხუცი ხარ, თვალი გიმტყუნებსო. ჩემმა შვილმა კი აი, ეს დამიტოვა (აიღებს რევილვერს) ეგებ გამოვადგესო, ასე დამიბარა. დიასაც, გამოვადგება. აი, ნახეთ, როგორ ისვრის მოხუცი მარტინეზი. ხედავთ იმ ფესხაცმელს?

ოთახის ერთ კუთხეში ფესხაცმელების გროვავა, რომელშიც დაიმალა ანტონიო. მარტინეზი მიზანში ამოიღებს ერთ ფესხაცმელს.

პედრო. არ გინდა, მარტინეზ, ტყუილებრალიოდ ნუ ისვრი. ჩვენთვის ახლა ძვირფასია თითოეული ტყვია.

მარტინეზი მაინც ისვრის.

მარტინეზი. მგონი, მოხვდა.

პედრო. აბა, წაივადეთ, მშვიდობით.

პედრო და პატრული გადიან. ფესხაცმელების გროვიდან ანტონიო გამოძვრება.

ანტონიო. გმადლობ, მამა. მსუბუქად დავიჭერი, მაგრამ, არა უშავს. ვიცი, მოკვლა არ გინდოდა, ხომ გამაფრთხილე, უნდა ვისროლოო.

მარტინეზი. კიდევ რა ვთქვი მე?

ანტონიო. ჩემს გადასარჩენად პირველად იცრუე უფროსის წინაშე.

მარტინეზი. ვიცრუე? ეს მხოლოდ ის ვთქვი, რომ ჩემი შვილი აქ არ არის-მეთქი. მევე შენ გესროლე. ვიცრუე?

ანტონიო. მამა!

მარტინეზი. გაეთრიე აქედან!

ანტონიო. მამა, არ მომკლა, მამა... შემეშინდა, მამა, რა ჯენა, სიცოცხლე მიინდა, მამა, არ მოკლა შენი შვილი.

მარტინეზი. ჩემს შვილს აქ რა უნდა, ლაჩარო! ნუ გეშინია. არ გეფერი. ეგლე აქ.



კალრი ფილმიდან

ნდელ ბრძოლაში ერთი ლაჩარი აღმოჩნდა და ეს...

მარტინეზი. როგორ, ჩვენს შორისაა ლაჩარი?

პედრო (პატრულს). გაჩხრიკეთ ბინა.

მარტინეზი. კი მაგრამ, პედრო, აქ ექვთიმ იმ ლაჩარს, ჩემს სახლში?

მარტინეზი იარაღს მოიმარჯვებს და გარბის ფრონტისაკენ.

ისმის მწყობრად მიმავალი ესპანელების საბრძოლო სიმღერა.

მეორდება მეთაურის რუბლიკა:

— „ხვალ განთიადისას გადამწყვეტ შეტევაზე გადავიდვართ და ზომ გესმის, მარტინეზ, რად გვიღირს თითოეული მებრძოლი. ის კი...“

ან ტონიო. მე კი... მამა, მამა!

ფრონტისაკენ მიმავალი ესპანელების სიმღერა გრძელდება.

ან ტონიო. მამა, მამა!

გასძახებს ანტონიო და მამის კვალს გასდევს.

პატრული. პაროლი?

ახლა უკვე მარტინეზს დაუკავებია ანტონიოს ადგილი.

მარტინეზი. ნო პასარანი!

მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ დაკადგინეთ ფილმის შინაარსი და მისი იდერ-მხატვრული დონე, წინადადებით მიემართეთ საქართველოს სსრ კინოფოტოფონო დოკუმენტების სახელმწიფო არქივს დაეხმებათ ეს ნეგატივი. უმოკლეს დროში ეს თხოვნა პროფესიული ოსტატობითა და კეთილსინდისიერებით შეასრულეს არქივის კინოლაბორატორიის თანამშრომლებმა იზო დვალმა, დალი ჩეჩელაშვილმა და ლარისა ბეგიშვილმა. პოზიტივი შესანიშნავად დაიბეჭდა. მხოლოდ ესაა ჯერ სინქრონიზაცია ვერ მოხერხდა, ამდენად, ფილმის დაბეჭდვა ვიზოვეთ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის კომიტეტსა და კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“.

იმედია, სულ მალე კონსტანტინე პიპინაშვილის კინორეჟისორული დებიუტი — კინონოველა „ფრონტისაკენ“ საბოლოოდ აღდგება, შესაძლებელია ქართულადაც გაეახიზმანოთ. ამით ქართული მხატვრული კინოს ისტორიას შეემატება კიდევ ერთი ერთეული, რომელიც ნათელს გახდის, თუ ჩვენი კინემატოგრაფისტები რა ოპერატიულად ეხმარებიან თანამედროვეობის მღელვარე საკითხებს და, ამასთან ერთად, ეს იქნება იმ დეაქლის კიდევ ერთხელ გახსენება, რაც კონსტანტინე პიპინაშვილს მიუძღვის ჩვენი კინოკულტურის წინაშე.

გარინე

ბოლქოიპვილი

ნონა გუნია

უკანასკნელში ათი წლის მანძილზე ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის საბალეტო დასი თაობათა ცვლის რთულ პროცესს განიცდის. ახალგაზრდობა, ეუფლება რა წამყვან როლებს, თანდათან იძენს გამოცდილებას. თვალსაჩინო მიღწევები მოიპოვა მსახიობ-მოცვენათა სწორედ იმ თაობამ, ამ ათიოდე წლის წინ რომ დაამთავრა თბილისის ქორეოგრაფიულ

სასწავლებელი. მათ შორისაა ნიჭიერი ბალერინა მარინე გოდერძიშვილი, რომელიც იმთავითვე აქტიურად ჩაება თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში და თანმიმდევრულად განახორციელა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე საბალეტო რეპერტუარის თითქმის ყველა წამყვანი პარტია. დიდ საბალეტო სცენაზე მ. გოდერძიშვილმა პირველად შეასრულა ტექნიკურად რთული ქორეოგრაფიული ნომრები (ქუჩის მოცეკვავე, დრადების მბრძანებელი, ვარიაცია მესამე მოქმედებიდან) მინკუსის ბალეტში „დონ კიხოტი“. ახალგაზრდა მოცეკვავემ მაშინვე მოახდინა ეფექტი როგორც თვალსაჩინო ფიზიკური მონაცემებით, ისე გამოცდილი პედაგოგის თ. ვიხოდცევის წყალობით შეძენილი საკამოდ მყარი პროფესიული ჩვევებითაც.

ხალისიანად ასრულებდა იგი სახასიათო პარტიებს ჩაიკოვსკის „გედის ტბაში“ (სოლო მაზურში), აგრეთვე გლინკას ოპერაში „რუსლან და ლიუდმილა“, რომელშიც მან ნაინას ორეულის პარტია წარმოსახა მოხდენილი სიმკვირცხლით.

1971 წელს მარინე გოდერძიშვილი საექტაკლ „გედის ტბაში“ წარსდგა ოდეტა-ოდლიას როლებით, რომლებსაც ჯერ კიდევ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის სადამოებზე ასრულებდა. მ. გოდერძიშვილმა ოდეტა-ოდლიას სახეები თავისებურად გახსნა და ამით თავისი ინდივიდუალობა გამოავლინა. პლასტიკურად დახვეწილი მოძრაობები მკვეთრად ამჟღავნებდნენ მისი სხეულის გამომსახველობას. სვედანარევი ლირიზმით, ამაყად და მშვიდად ცეკვავდა იგი ოდეტას დუეტებს ზიგფრიდთან (I მოქმედების ადაჟიო, IV მოქმედების ფინალი), ოდლიას როლში კი ცეკვის ამაყად შემართული მანერა ექსპრესიაში გადაიზარდა. მან დინამიკურად, არტისტული ტემპერამენტით შეასრულა ურთულესი ბრუნვები დაავირავნიებული 32 ფუტითი ცნობილ პადდეუსა და ვარიაციაში ოდლიასა და ზიგფრიდის კლასიკური დუეტიდან (III მოქმედება).

ასევე წარმატებით განსახიერა მან ჩელიტას როლი მინკუსის „დონ კიხოტში“. რთული ტექნიკური ილეთების მოხდენილი შესრულება, არტისტული სილამე და სიხალისე, კარგად მიუსადაგა ბალეტის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ატმოსფეროს, მის სადღესასწაულო ტონს.

მ. გოდერძიშვილმა საინტერესოდ წარმოსახა სიკვდილის ღვთაება თანატოსი ბალეტ „ორფოსში“, რომელიც შეიქმნა გლიუკის მამვე სახელწოდების ოპერის მოტივების მიხედვით (კომპოზიტორი ს. ნასიძე, დამდგემლი — ბალეტ-



—დალი („დალი და მონადირე“)

მისტერი ზ. კიკელიძევილი). მ. გოდერძიშვილი-
ლმა თავისი პერსონაჟი ტეხილი პლასტიკური
მოძრაობებით განასახიერა. შავ საბალეტო კოს-
ტუმში გამოწყობილი ბალერინა მტაცებელ ფრი-
ნელს ჰგავდა და განსაკუთრებულ გამოხატუ-
ლობას ანიჭებდა ევრიდიკის დაღუპვის პლასტი-
კურ მიზანსაცნას.

1973 წლიდან ქართულ საბალეტო თეატრს
სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა ბალეტმასტერი
გიორგი ალექსიძე, რომელიც გაბედულად შეუ-
დგა ახალი გამოხატვლობითი სისტემის და-
წერვას. მან საბალეტო დასის წინაშე წამოტე-
რა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სახეების შინა-
განი ფსიქოლოგიური ცხოვრების მოტივირების
ამოცანა, რამაც გამოხატულება კპოვა ერთაქ-
ტიან ბალეტ „ორესტეაში“ (კომპოზიტორი ი.
ფალიკი), რომლის პრემიერა 1973 წლის 10 იე-
ლისს გაიმართა. მანამდე კი ანტიკური ტრაგე-
დიის ქორეოგრაფიული გადაწყვეტის ამ შეტად
საინტერესო ცდამ წარმატება მოიპოვა რუსე-
თის სცენაზე. ცნობილი საბჭოთა ბალეტმასტერ-
ი ფ. ლოპუხინი ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზი-
კას“ (1969 წლის № 6) ფურცლებზე წერდა:
„ორესტეა“ გ. ალექსიძის სასუქეთესო ნამუშევარ-
ია და წარმოადგენს საბჭოთა ქორეოგრაფიის
მიღწევას“. ამ საექტაკლო ტრაგედიის ოთხივე
პერსონაჟის — კლიტემნესტრა, ეგისტე, აგამემნონ-
ი, ორესტე — აგრეთვე ქოროს თანაზრად მნი-
შვნელოვანი ქორეოგრაფიული პარტიები რთულ
პოლიფონიურ ქსოვილს ქმნიან. კლასიკური ბა-
ლეთიდან წარმოებული მოძრაობები გმირთა
ხასიათების გამოხატვას ემსახურებიან, მათი ურ-
თიერთდამოკიდებულება კი იხსნება პლასტიკურ
გამომსახველობის ახლებური ხეცხებით დაუ-
ტებსა თუ ქორეოომონოლოგებში.

მ. გოდერძიშვილი ასრულებდა კლიტემნესტ-
რას როლს. იგი თავისუფლად დაეუფლა ახალ
ქორეოგრაფიულ ლექსიკონს და მოძრაობათა
რთული კომპლექსით, თანმიმდევრულად გამო-
ხატა კლიტემნესტრას ფსიქო-ფიზიკური ბუნება.
გოდერძიშვილმა თავისი გმირის ხასიათი სპექ-
ტაკლის ორ ძირითად სცენაში გახსნა. პირველ
დუეტში (შეთქმულების სცენა) მან გამოავლინა
კლიტემნესტრას შეუპოვრობა, ხოლო, როდესაც
ეგისტესთან ერთად ვერაგულად აბამს ბადემი
თავის მეუღლეს, ამჟღავნებს დაუნდობლობასა
და შეუბრალებლობას. აგამემნონის მკვლელობის
შემდეგ კი — ბალერინას მკვეთრი და ენერგიუ-
ლი ცეკვა, აღზვევებული სიხარულით იცხება.

ლაკონიური და მეტყველი პლასტიკით განა-
სახიერა მ. გოდერძიშვილმა სრულიად საპირის-
პირო გრძნობები ერთაქტიან ბალეტ „ჩაკონაში“.



ჩელიტა („ღონ კიხიტა“)
ლეთება თანატოსი
„ორფეოსი“.



რომელიც გ. ალექსიძემ ბახის ამავე დასახელების ნაწარმოების საფუძველზე დადგა. ეს ქორეოგრაფიული კომპოზიცია გამოხატავდა ადამიანის ბრძოლას ცხოვრებისეულ დაბრკოლებებთან, მის კეთილშობილ სწრაფვას ბედნიერებისა და თავისუფლებისადმი, რაც სურათოვანი სიხსტიით გამოვლინდა ცენტრალური ქორეოგრაფიული პა-

სკენა ბალეტინა „ქორეოგრაფიული ფანტაზია“ („ნაკონა“)



რტიის ქორეოგრაფიულ სტრუქტურაში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მ. გოდერძიშვილმა, რომელიც ამ პარტიის ძირითადი შემსრულებელია, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა სპექტაკლის წარმატებაში. წარმატება განაპირობა დახვეწილი ქორეოგრაფიული ფაქტურის ნატიფმა შეგრძნებამ. მ. გოდერძიშვილი თავდათან ამოფრებდა როლს, ანვითარებდა მას მზარდი მგრუნბარებით და ბოლოს მკვეთრად გამოძერწილი პლასტიკური ფრაზით ამთავრებდა ქორეოგრაფიულს. იგი ექსტაზური მღელვარების მომენტშიც სუფთად და ზუსტად ასრულებდა ცეკვის გარეწული ნახაზის კონტურებს.

აღნიშნულ ნამუშევარში ნათლად გამოიკვეთა მ. გოდერძიშვილის მისწრაფება ძლიერი ხასიათისადმი, რაც დამტკიცდა მიმდინარე სეზონში გ. ალექსიძის თანავგორობით შექმნილ კომპოზიტორ ს. ცინცაძის ახალ ბალეტში „ღალი და მონადირე“. ამ სპექტაკლში, რომელიც სვანური ლეგენდის საფუძველზე დაიბადა, ფანტასტიკური და რეალური სინამდვილის დაპირისპირების ფონზე ვლინდება ადამიანის ზნეობრივი ცხოვრების სხვადასხვა მხარე. მხატვრულ სახეის სისტემაში, ქალღმერთი ღალი განასახიერებს ბედისწერის იდიას. დალის რთული ქორეოგრაფიული პარტიის პირველი ინტერპრეტატორი მ. გოდერძიშვილი, სწორედ აქედან გამომდინარეობს, როცა პლასტიკურ ინტონაციებში ხაზს უსაამს ჩაღლიშვითის სასტიკსა და უღმობველ ხასიათს. ის სუსხიანი ელფერი, რომელიც გოდერძიშვილის ციკლის წამყვანი ნიუანსია, ბუნებრივად ესადაგება როგორც დალის მუსიკალურ სახეს — საორკესტრო პალიტრის მკვითრ ფერებს, ისე ხალხში არსებულ წარმოდგენას ლეგენდარულ ქალღმერთზე.

და ბოლოს ეფექტურად ასრულებს მ. გოდერძიშვილი გრან-პას კლასიკურ კასკადურ პასაჟობს მიჩკუსის ბალეტში „პაზიტა“. ბალერინამ ამჯერადაც კარგად აუღო ალლო მარის პეტიპას დადგმის საზეიმო, პარადულ სტილის და პრიმა ბალერინას შემართება გამოავლინა.

1974 წელს ბალეტ „რომანტიკული სურათების“ დადგმის დროს გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა სპექტაკლის მონაწილეებთან ინტერვიუ, სადაც მ. გოდერძიშვილმა, სხვათა შორის, თქვა: „ჩემი მიზანია ნატიფი გამომსახველობა და ტექნიკური სიზუსტე“, რასაც იგი წარმატებით ანხორციელებს.

გ ი ტ ა რ ა

შიტარის შესახებ პირველი ცნობები მიეკუთვნება XIV-XV საუკუნეებს. იმ დროისათვის იგი უკვე ესპანეთის ეროვნული საკრავი იყო.

გიტარის წინამორბედად ვარაუდობენ ლუთნას, მანდოლინას და ა. შ. გიტარის პოტოტიპად ითვლება ასირო-ბაბილონური კითარა ანუ ეგვიპტური კითარა. ვარაუდობენ, რომ პირინეის ნახევარკუნძულზე იგი შემოტანილია რომაელებს (ლათინური გიტარა) ან არაბების მიერ (მაგრიტანული გიტარა).

პირველზე უკრავდნენ: ცალკეულ სიმებზე სათითაოდ, ამოკვრით, რასაც ეწოდებოდა „პუნტეადო“, ხოლო მეორეზე — ყველა სიმზე ერთდროული ჟღარუნით (როგორც ჩონგურზე), რასაც ეწოდება „რასგეადო“. უნდა ვიფიქროთ, რომ თანამედროვე გიტარა XVI საუკუნეში წარმოიშვა, ამ ორი უძველესი კითარის შერწყმის საფუძველზე. ამას ადასტურებს აგრეთვე ახლანდელი დაკვრის ორი მანერა: ხალხური „რასგეადო“, რომელიც ხასიათდება დიდი ხმოვანებით, და მუსიკალური „პუნტეადო“.

ახლად წარმოშობილ გიტარას პირველ ხანებში ჰქონდა ოთხი ან ხუთი სიმი და კვარტული წყობა. დროთა განმავლობაში შეიცვალა როგორც სიმების რაოდენობა, ისევე წყობა: გავიდა წლები, მას მოემატა მეექვსე სიმი და ასე თანდათანობით ჩამოყალიბდა ნამდვილი გიტარა, როგორც სრულყოფილი მუსიკალური საკრავი.

XVII საუკუნეში გიტარა გავრცელდა დასავლეთ ევროპასა და ლათინურ ამერიკაში.

XVIII საუკუნის მიწურულიდან გიტარამ განიცადა აღორძინება. ამ პერიოდში გამოჩნდნენ ბრწყინვალე ესპანელი გიტარისტი კომპოზიტორები და ვირტუოზი შემსრულებლები: აგუადო და სორი. იტალიელები — ჯულიანი, ლეონიანი, კარკასი და სხვა. მათი საკონცერტო მოღვაწეობის წყალობით გიტარას გაურუნდა მრავალი თაყვანისმცემელი მუსიკოსი, პოეტი და მწერალი.

XX საუკუნის დასაწყისში კიდევ უფრო გაიზარდა მისდამი სიმაპათია, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი ხალხური საკრავისადაც. გამოჩნდნენ შემსრულებლები, ძირითადად ესპანელები — ტარეგა, ლობეტე, სეგოვია, პუხოსი და სხვა, რომლებმაც გიტარაზე დაკვრის კულტურა ისეთ დონეზე აიყვანეს, რომ გიტარა სხვა კლასიკური მუსიკალური საკრავების გვერდით დააყენეს. ახლა უკვე გიტარაზე დაკვრა დაიწყეს გამოჩენილმა კომპოზიტორებმა, რომლებიც შემდგომ ვირტუოზი შემსრულებლები გახდნენ: სეგოვია, ლობეტე, მარია ანიდო (არგენტინა), ლუიზა ვალ-

გივი ბარბაქაძე

კური (ავსტრია), როზიტა როდესი (ესპანეთი) და სხვა. მათ მთელ მსოფლიოში გაუთქვეს სახელი გიტარას.

კომპოზიტორები: მონტევერდი, როსინი, გრეტრი, ობერი, დონიციეტი, ვერდი და სხვები გიტარას იყენებდნენ თავიანთ ოპერებში. ზოგი კომპოზიტორი, მაგალითად: ვებერი, დიაბელი, ბერლიოზი, გუნო თავად უკრავდნენ გიტარაზე. სახელგანთქმული მევიოლინე პაგანინი შესანიშნავი გიტარისტი იყო.

გიტარაზე სწავლება ისტორიული განვითარების მიხედვით შეიძლება დაიყოს სამ ძირითად ეტაპად.

1. ძველი იტალიური სკოლა, რომელსაც ასასიათებს მელიდიურობა, გარეგნული ბრწყინვალეობა, „მარსე“ იშვიათი და ღია იმების ხშირი გამოყენება. ამ სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან: ჯულიანი, კარკასი, კარული.

2. ძველი ესპანურ სკოლა, რომელიც ხასიათ-

დება პოლიფონიისა და ბარეს* ხშირი გამოყენებით, წარმომადგენლები არიან აგუალო და სორი.

3. ახალი ესპანური სკოლა, რომელიც გიტარის შესაძლებლობას ფართოდ იყენებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორივე ხელის თითების შტრიხებით და აპლიკატურა. გამოყენებულია დაკვრის: სხვადასხვა ხერხი. ექვსსიმინიანი გიტარა და ესპანური მუსიკა სინონიმებია, რასაც მათი უწყვეტი კავშირი ადასტურებს.

ახალი პერიოდის (გიტარაზე დაკვრის) ფუძემდებელია ფრანცისკო ტარეგა (1854-1908), კომპოზიტორი და პედაგოგი. კომპოზიტორმა არკას-მა აღმოაჩინა ტარეგას უჩვეულო ნიჭი და შეუდგა მასთან მეცადინეობას (ტარეგას შობილები ღარიბები იყვნენ და ვერ მიიპარეს შვილი სკოლაში). ერთხელ ფრანცისკო დაკვრა მოისმინა მდიდარმა მეცენატმა ანტონიო კონეგამ და იგი მადრიდის კონსერვატორიის ფორტეპიანოს კლასში ჩარიცხა. მაგრამ ალკამბრამი გამართულ პირველივე კონცერტზე ტარეგა გამოვიდა გიტარით და სასოგადოება აღტაცებაში მოიყვანა. მან აღმოაჩინა გიტარაზე დაკვრის ბევრი ახალი ტექნიკური ხერხი, გიტარისთვის განკუთვნილი ლიტერატურა გაამდიდრა შესანიშნავი ქმნილებებით და კლასიკოსთა ბახის, ბეთჰოვენის, ჰაიდნის, მოცარტის, შუბერტისა და სხვათა ნაწარმოებების ტრანსკრიპციებით.

ტარეგას მოწაფეებმა და მიმდევრებმა: ემილიო პუხლმმა, მიგუელ ლობეტამ, ანდრეს სეგოვიამ, მარია-ლუიზა ანიდომ თავიანთი საკონცერტო მოღვაწეობით გიტარის ხელოვნება უმაღლეს დონეზე აიყვანეს.

რუსეთში შეიღწიმიანი გიტარა გამოჩნდა XVIII საუკუნის 50-იან წლებში. მისი გავრცელების პრობაგანდა ეკუთვნის ჩეხ გიტარისტს, კომპოზიტორ ივანც გელდს.

შვიდსიმინიანი გიტარის ფუძემდებელი იყო შესანიშნავი გიტარისტი — ვირტუოზი შემსრულებელი ანდრეი სიხრა (1773-1850). იგი ფართო საკონცერტო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა და შექმნა შრომები შვიდსიმინიანი გიტარის შესახებ. ამას უნდა დავუმატოთ ვირტუოზი გიტარისტი მ. ვისოცკი (1791-1837), რომელმაც მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები დაგვიტოვა.

სიხრას და ვისოცკის მოსწავლე-მიმდევრებიდან გამოჩენილი გიტარისტები იყვნენ აქსიონოვი, ალექსანდროვი, მაკაროვი, ვეტროვი, ლი-

ხოვი, მარკოვი, საჩენკო, სტახოვინ-ლადივევსკი, ციმერმანი და სხვები.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპაში პართიკული იყო გიტარისტი მარკ სოლოვოვსკი. ბარიზმი, მდიდრნი, ბერლინი, დრეზდენსა და ვენაში, მჭესრე ტაშით სვდებოდნენ რუსულ გიტარას (იგი ექვსსიმინიანსაგან განსხვავდებოდა წყობით), რომელზეც სოკოლოვსკი ასრულებდა ყველაფერ საუკეთესოს, რაც კი შეეძენა გიტარაზე დაკვრის მოყვარულებს რუსეთში.

1904-1906 წლებში რუსეთში გამოდიოდა ჟურნალი „გიტარისტი“, რომელსაც ცნობილი დამკვერელი ვ. რუსანოვი ხელმძღვანელობდა. 1907-1910 წელს — ჟურნალი „გიტარისტის მუსიკა“, ხოლო 1911-14 წლებში „აკორდი“, რომელიც აშუქებდა გიტარისა და სხვა ხალხური მუსიკალური საკრავების განვითარების საკითხებს. რედაქტორ-გამომცემელი ამ ჟურნალებისა იყო გიტარისტი ა. აფრომეევი.

XX საუკუნის დასაწყისში დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ გიტარისტები რუსანოვი და სოლოვოვი.

საბჭოთა ექვსსიმინიანი გიტარისტების* პედაგოგიური, საკონცერტო თუ პუბლიცისტური მოღვაწეობა საქვეყნოდაა აღიარებული. ასეთების რიცხვს მიეკუთვნება: ივანოვ-გრამსკოი, იაშვეი, ისაკოვი, დევიატოვი, პოპოვი, ვილისი, პ. აფანოშინი და სხვები. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ა. ივანოვ-გრამსკოი. იგი უფრო კამერული შემსრულებელი იყო და საოცარი დახვეწილობით გადმოსცემდა ნაწარმოების შინაგან არსს. იგი ავტორია პოპულარული ლირიკული მინიატურების, მისი „საგიტარო სკოლა“ თარგმნილია რამდენიმე ენაზე.

ძნელია იმის თქმა, თუ რა გზით შემოვიდა გიტარა საქართველოში, მაგრამ ფაქტია, რომ მან მტკიცედ მოიკმა ფეხი ჩვენში. ამაში ნაწილობრივ დიდი ღვაწლი მიუძღმით „მობეტაივე“ ბოშებს, რომლებმაც შექმნეს თავიანთი ნაციონალური სიმღერები, სხვებაც რომ გადაიღეს.

მე-19 საუკუნეში ქართველ ქაღის მოითვალდა სხვა ნივთთან ერთად გიტარას ატანდნენ ავიცილებლად.

უფრო მეტიც, შემოებელი ოჯახები თვითონვე შეიღებეს სასწავლებლად მიიპარებდნენ ხოლმე უცხოეთიდან ჩამოსულ გიტარისტებს.

ძველად საქართველოში გიტარაზე უკრავდნენ ბარბაგე, ვარინკა, თამარ წერეთლები და მათი შესანიშნავი თანამედროვენი. საყოველთაოდ ცნობილია ის დიდი ინტერესი, რასაც დები იმზნელებ-

* ბარე — მარცხენა ხელის ერთი თითით ერთდროულად აღებული რამდენიმე ბეგრა.

ბის მოღვაწეობა იწყებდა ქართველ საზოგადოებრიობაში.

გიტარა იყო ერთ-ერთი მელიოდური საკრავი ტირსა თუ ლხინში, სანახაობებსა თუ დასვენებისას.

ვიქტორ დოლიძემ, შესანიშნავი კომიკური ოპერის „კეთილ და კოტეს“ ავტორმა ჩამოაყალიბა გიტარისტებისა და მანდოლინისტების ანსამბლი და 1910 წ. ყოფილ მუშტაილის ბაღში მოწყობილ საქალაქო კონკურსში ოქრის მედალი დაიმსახურა.

ცნობილი მომღერალი შალაიანი თბილისში გიტარის აკომპანემენტით მღეროდა. საბჭოთა ქართული ესტრადის პირველ მერცხლებად გიტარის პოპულარიზაციის დარგში ძაგნიძე და ჩხიკვაძე მოგვევლინენ. ამ პოპულარულმა დუეტმა თავის დროზე დიდი აღიარება პოვა და ჩვენს ახალგაზრდობას გაუღვივა ინტერესი გიტარისადმი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს შალვა ჩხიკვაძის ვირტუოზობა, რომელსაც მრავალი მსმენელი მოუხიბლავს. მისგან ბევრი რამ ისწავლა დაინტერესებულმა ახალგაზრდობამ.

შვიდსიმიანი გიტარის ჩინებული შემსრულებლები არიან გიორგი ესებუა და სერგო ნაცვალაძე. ხოლო ექვსსიმიანი გიტარის პირველ შემსრულებლად უნდა დავასახელოთ ვლადიმერ გიორგაძე, ირაკლი ქავთარაძე, ვიქტორ პოკლეა, ჯონლო კუზინიძე და ვასო ხუციშვილი.

და თუ იმასაც გაითვალისწინებთ, რომ რამდენიმე წელია, რაც მუსიკალურ სტუდიებში (განათლების სამინისტროს სისტემაში) არსებობს გიტარის კლასები, ნათელი ვახდება ის დიდი ღვაწლი, რომელიც დასდეს ზემოხსენებულმა ენთუსიატებმა საქართველოში გიტარისტთა კადრების მომზადების საქმეს.

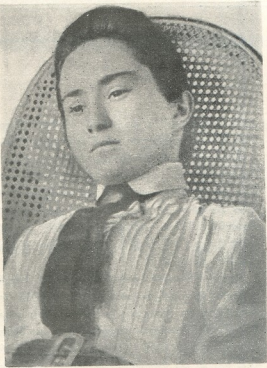
მაინც მინდა გამოვიყო ვასო ხუციშვილი, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება შესწირა გიტარას და დღესაც წარმატებით გამოდის კონცერტებით საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში.

გიტარაზე დაკვრის ხელოვნების განვითარებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვით პედაგოგებს ვლადიმერ ბერიშვილსა და ოთარ რამიშვილს.

1936 წ. პირველად ჩვენს რესპუბლიკაში სოლო კონცერტი ჩაატარა ვირტუოზმა-გიტარისტმა ანდრეს სეგოვიამ, რომელმაც აღადგოთოვანა ქართველი საზოგადოება თავისი ტალანტითა და ოსტატობით.

განათლების პირველმა სახალხო კომისარმა ა. ლუნარსკიმ მოუსმინა სეგოვიას და ისე აღფრთოვანდა, რომ მოწოდებდა კი მიეზარა.

გიტარის ხელოვნების შემდგომი განვითარებასათვის აუცილებელია კვალიფიციური კადრების მომზადება. ამ მხრივ ბევრი საკითხია გადასაჭრელი. კარგია, რომ გვყავს თეონანსაველი გიტარისტები, მაგრამ სასწავლებელში თანმიმდევრული მეცადინეობით სულ სხვა შედეგის მიღწევა შეიძლება. მით უფრო, რომ საფუძველი შექმნა-



ვიორიკა ვრეთელი

ლია. საქართველოს განათლების სამინისტროს სისტემაში შემავალ მუსიკალურ სტუდიებში გიტარის პედაგოგები ძალ-ღონეს არ იშურებენ, რათა მათი მოსწავლეები საწინამართლო იყვნენ. მაგრამ ამ მოსწავლეებს არა აქვთ სწავლის გაგრძელების საშუალება, ვინაიდან რესპუბლიკის მუსიკალური განათლების სისტემაში არ არსებობს გიტარის კლასი არც ერთ სასწავლებელში, არც სკოლებში. უონსერვატორიაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.

ამ მხრივ ფრიად მისასალმებელია ბუშენის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის ინიციატივა. აქ მუსიკისა და სიმღერის ფაკულტეტზე გიტარის კლასი გაიხსნა. სტუდენტები გიტარას სწავლობენ როგორც დამატებით საკრავს. კონსერვატორიას კი ევალება მომზადება მაღალკვალიფიციური მუსიკოსის სოლისტებისა, რომლებიც ფართო ასპარეზზე გაიტანენ ამ საკრავზე შემსრულებელთა ხელოვნებას.

ამას წინათ თბილისის სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე საკონცერტო დარბაზში სამი დღის განმავლობაში გამოდიოდნენ გიტარისტთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები: ვასილ ხუციშვილი, თენჯინი ვანილაძე, გიორგი ცაგარეიშვილი, პაიკ სარქიანიანი, თამაზ გულიაშვილი, ალექსანდრე გალუსტოვი. მსმენელმა ინტერესით მოუსმინა ამ ნიჭიერ გიტარისტებს, რომლებიც გამოდიოდნენ მწეილინე ი. ცომოლიძესთან ერთად.

საინტერესო ცნობა პროგრამა — ბახის „პრელუ-



დია“, ალბენის „ლეგენდა“, ლობოსის, დიამელის, პაგანინის, ტარევას, ბარიუსისა და სხვა კომპოზიტორთა პოპულარული ნაწარმოებები.

შემსრულებლებმა სცადეს გადმოეცათ კომპოზიტორთა სტილი, ჩასწვდომოდნენ ნაწარმოებთა არსს, გამოიჩინათ საკრავის მდიდარი შესაძლებლობანი, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში ჩამოთვლილ გიტარისტს არა აქვს დამთავრებული სპეციალური მუსიკალური სასწავლებელი...

რატომღაც კლასიკური გიტარის ამ საღამოში არ მონაწილეობდნენ ჯ. კუხიანიძე, ვ. ჯაბაშვილი, თ. რამიშვილი, თ. ჯანაშვილი, გ. თუშიშვილი და სხვები. ალბათ, იმიტომ, რომ ისინი არ არიან ფილარმონიის სოლისტები.

მართალია, მსმენელს დიდი ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭა საზღვარგარეთელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების მოსმენამ, მაგრამ, ჩემის აზრით, უთუოდ უნდა აქედრებულყო ქართული მუსიკალური ქმნილებებიც, მით უმეტეს, რომ საამისო ტრადიცია გვაქვს.

ნუთუ საქართველოში არ მოიძებნება ერთი კომპოზიტორი მაინც, რომელიც დაწერდა მუსიკას გიტარისათვის?

ამას წინათ შემთხვევით წავაწყდი მოსკოვში გამოცემულ კრებულს, სადაც ორი ქართული ნაწარმოები იყო დაბეჭდილი გიტარისთვის, ავტორი გერმანე ჯაფარიძე. რატომ არ ვგვჯდავთ გიტარისთვის განკუთვნილ ნაწარმოებებს საქართველოში?

სამწუხაროდ, ჩვენთან გიტარის სოლო საშემსრულებლო ჟანრი არ არის განვითარებული და ბევრს პკონია, რომ ეს საკრავი მხოლოდ თანსლებისათვის არსებობს და „ნამდვილი“ გიტარისტო მხოლოდ ელექტროგიტარაზე უნდა უკრავდეს. გულთბილად ხვდებიან მსმენელები მაყვალა და არჩილ ჩიხლაძეების ლირიკულ დუეტს, ეს მომ-

ღერლები არ ივიწყებენ ტრადიციებს და დღესაც სიმსუბუქით ასრულებენ ქართულ მელოდიებს გიტარების თანსლებით, ისინი დროდადრო ინსტრუმენტულ ნომრებსაც ასრულებენ.

რამდენიმე წლის წინ თბილისის კლავიშებიანი მუსიკალური საკრავების ფაბრიკაში (ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტრო) მოხერხდა გიტარის სამაქროს გახსნა და „ქართული“ გიტარები უკვე თავისუფლად იყიდება მაღაზიებში. მაგრამ ამ გიტარაზე სახლში თუ დავუკრავთ მხოლოდ, მათი ესტრადაზე გამოტანა ყოველად დაუშვებელია. ახლა საჭიროა მაღალხარისხოვანი აკუსტიკური საკონცერტო გიტარების გამოშვება. ვინ უნდა ითავოს ეს საქმე? ვიჯას კულტურის სამინისტრო იძლევა.

კულტურის სამინისტროს სისტემაში არის სამაქრო, სადაც მზადდება ხალხური საკრავები (ჩონგური, ფანდური და სხვა), რატომ არ შეიძლება მის ბაზაზე დამზადდეს ისეთი გიტარები, რომლებსაც თვით კულტურის სამინისტრო მიიწონებს და არ განდევნის ესტრადიდან.

თუ კიევის ან სვერდლოვსკის კონსერვატორიაში არსებობს გიტარის კლასი, ხოლო ესპანეთში, იტალიაში, ამერიკაში — გიტარის აკადემია, რატომ არ შეიძლება ჩვენთან გიტარის კლუბი მაინც იყოს.

სასიხარულოა, რომ მსოფლიოში პირველად, მეგიტარე გახდა აკადემიკოსი. ეს გახლავთ მძ წლის ანდრეს სეგოვია, რომელმაც ახლახან, როცა იგი ესპანეთის ხელოვნების აკადემიაში აირჩიეს, უჩვეულო კონცერტი გამართა მადრიდში. ვინც იცის, რომ მსოფლიოში არიან გიტარის პროფესორები, მათ შორისაა ერთადერთი ქალი მარიალუიზა ანილო, მათ არც ანდრეს სეგოვიას აკადემიკოსობა გაუკვირდებათ.

ღები ოზნებლები





80

ტერენტი

ორი

ლერი ალიმონაკი



ლადო გუღიაშვილს პირველად 1967 წელს ვესტუმრე. ტერენტი გრანელის ცხოვრებას ვიკვლევდი. ვიცოდი, რომ ისინი იცნობდნენ ერთმანეთს.

ლადო გუღიაშვილი დიდხანს მესაუბრა. აი, რა თქვა მან ტერენტი გრანელზე:

„ტერენტი გრანელი ჩემი ასლო მეგობარი არ ყოფილა. გვექონდა ერთმანეთთან კარგი დამოკიდებულება და ჩვენი შეხვედრა ყოველთვის მეგობრული და გულგია იყო. ტერენტი იყო არაჩვეულებრივი ბუნების ადამიანი, უადრესად მოსიყვარულე და გულბოილი. ყოველი შეხვედრისას გულში ჩამიხუტებდა. მოსწონდა ჩემი მხატვრობა, „სხვანაირი“ მტკყლა ხოლმე. მას უყვარდა ორიგინალობა (მხოლოდ არა მანერული); ალბათ ამიტომაც მაფასებდა განსაკუთრებით. თვითონ ხომ გამოირჩეოდა პოეზიაში!

ტერენტის უყვარდა ლექსების კითხვა. საოცრად კითხულობდა, დახვეწილი ინტონაციებით. მას პქონდა რაღაც მაგიური უნარი წამსვე დაემყარებინა კავშირი მსმენელთან. ეს არ იყო ის უნარი, რასაც მჭევრმეტყველებასა და არტისტულობას უწოდებენ; არა. ეს სრულიად სხვა იყო,

მუსიკალური

იტალია

ნუგზარ წერეთელი

გრანელის პორტრეტი

მხოლოდ მისეული. გამოარჩევით ჩაცმულობითაც, სიარულისა და დგომის მანერითაც კი. მაშინვე იტყვიან, პოეტიაო.

უნდა ვთქვა, რომ მისი ცხოვრების ბედი საოცრად ჰგავს ფიროსმანის ცხოვრების ბედს. თითქოს ორივეს ცხოვრებას ერთი ბედისწერა წარმოართავდა. ბუნებითაც ჰგავდნენ ერთმანეთს; ორივეს უყვარდა სასაფლაო, ცკლესია და სამრეკლოებზე ღამისთევა.“

მეორედ 1969 წელს ვესტუმრე ლადო გუდიაშვილს და ვთხოვე დაეწერა ეს მოგონება. მან მითხრა: „წერა არ მუხერხება. უმჯობესია, დაებატავო“. თავადაც მინდოდა ეს მეთხოვა, მაგრამ მერიდებოდა. დანაპირები მაღვ შესრულა და დასაბატო ტერენტი გრანელის ორი პორტრეტი (ორივე ტუშით არის შესრულებული). პორტრეტებს სამახსოვრო სიტყვები წააწერა და მარუქა. ჩემს გაოცებას .და სინაურულს საზღვარი არ ჰქონდა.

წელს ტერენტი გრანელს დაბადების ოთხმოცი წელი შეუსრულდა.

პოეტის პორტრეტებს ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ თხოვნით ვაქვეყნებ.

მუსიკაზე გაცხოველებული სჯა-ბაასი უკვე მოსკოვიდან დაიწყო. აქ მიწვეული ვიყავი საბჭოთა კავშირის საავტორო უფლებების სააგენტოს გამგეობის გაფართოებულ სხდომაზე, სადაც ერთ-ერთ ძირითად საკითხად განიხილებოდა საზღვარგარეთის ქვეყნებში საბჭოთა მუსიკის რეკლამის, პროპაგანდის, შესრულებისა და სათანადო ანაზღაურების საკითხი. აღინიშნა, რომ ეს დიდმნიშვნელოვანი პრობლემა, მიუხედავად უდავო წარმატებებისა, დღითიდღე რთულდება და ყველა შესაბამისი ორგანიზაციის მზარდ ყურადღებას საჭიროებს. ახლა უცხოეთის არა ერთი სახელმწიფო მარაგდება ჩვენი კომპოზიტორების ნოტებით, კლავირებითა თუ პარტიტურებით. მაგრამ საზღვარგარეთ არ უნდა იგზავებოდეს ყველაფერი ის, რაც დაბეჭდილია, ან ის, რაც სრულდება და ჯერჯერობით დაუბეჭდავია. შერჩევა უნდა ხდებოდეს მჭიდროდ და ღონივრე, ჩვენს პარტიტორებს წინასწარი კონსულტურული მონაცემების მიხედვით უნდა ვაწვდიდეთ იმ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომელთაც სათანადო გამოხმაულება მოჰყვებათ. ამ ცხოვრებისეული მოთხოვნის გადასაჭრელად ყველგან ერთიანი ძალით, შეთანხმებულად, კოლეგიალურად უნდა მოქმედებდეს სამი მთავარი ორგანიზაცია: კულტურის სამინისტრო, საავტორო უფლებების სააგენტო და კომპოზიტორთა კავშირი.

სხდომაზე მუსიკალურ-დრამატული სამმართველოს მიერ გაკეთებულ ვრცელ მოხსენებაში აღინიშნა, რომ საჭიროა კიდევ უფრო მეტი პროპაგანდა გავუწიოთ მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართულ მუსიკალურ კულტურას. აღინიშნა ისიც, რომ საზღვარგარეთის არა ერთი ქვეყნის მსმენელები ინტერესით გააცნენ ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს. კერძოდ, ზაქარია ფალაიაშვილის, ანდრია ბალანჩივა-



ბის, შალვა მშველიძის, ალექსი მაჭავარიანის, ოთარ თაქაიშვილის, სულხან ცინცაძის, რევაზ გაბრიჯაძის, რევაზ ლაღიძის, დავით თორაძის, გიორგი ცაბაძის, ოთარ თევდორაძის, შოთა მილორაგას, გია ყანჩელის, სულხან ნასიძის, ზინინა კვერნაძის, ნოდარ გაბუნას და სხვა ქართველი ომპოზიტორების საუკეთესო მუსიკალური ნაწარმოებები გამოიცა, საჯაროდ შესრულდა, ან რადიო-ტელევიზიის საშუალებით გაიყვანა მსმენელთა ფართო აუდიტორიას ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ინგლისში, საფრანგეთში, იტალიაში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ფინეთში, შვეიცარიაში, იაპონიაში, ჩეხოსლოვაკიაში, უნგრეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, იუგოსლავიაში, ბულგარეთში და სხვაგან. ეს თვალსაჩინო წარმატებაა, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად საქართველოდან მოსული საწილო მასალა ვერ პასუხობს დროის მოთხოვნებს, შესრულებულია გარკვეულად დაბალ დონეზე და უცხოეთში მათი გაგზავნა უხერხულობასაც იწვევს, რაც გამოსწორების მოი-

თსოვს. ნაბეჭდი მასალა უნდა იყოს გასაგები, მარტივი, ზიდავლი და, რა თქმა უნდა, მაღალხარისხიან შინაარსთან ერთად მთლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნიდეს.

მხოლოდ ნოტების გზავნა სასურველ შედეგს ვერ აღწევს, საჭიროა მათ დაერთოს ზუსტი მონაცემები კომპოზიტორის შესახებ, ანდა პირიქით, როდესაც ვაგზავნით ექსპრეს-ინფორმაციას თუ სხვა სარეკლამო მასალას კომპოზიტორის შესახებ, მას უნდა ახლდეს ფორფიტა ან ჩანაწერი მავნიტოფირზე, თუნდაც ნაწყვეტების სახით, რომ წარმოდგენა შედარებით მაინც სრული და ამომწურავი იყოს.

საზღვარგარეთ ახლა ბევრი მუსიკალური კოლექტივი გადის საგასტროლოდ, მათ შორის საქართველოდანაც. სსრკ ვაჰაბის შესაბამისი სამართლებლო წინასწარ უგზავნის ფორმებსა თუ საკონცერტო ორგანიზაციებს ე. წ. პატაკებს, რომ შესრულების შედეგს სწორად მოხდეს სააგტრო პონორარის დარიცხვა-დანაგარიშება კომპოზიტორებისა და ტექსტის ავტორებისათვის.

გასულ წელს საგასტროლოდ მიმავალი კოლექტივების 115-ზე მეტი პროგრამა ადრინადად გაიგზავნა საზღვარგარეთ, საქართველოდან კი თითქმის არცერთი არ იყო. აქვე მინდა შევნიშნო, რომ არსებობს ზემდგომი ინსტანციების დადგენილება და ინტერუქციები, რომ ფილარმონიის ხელმძღვანელობამ რესპუბლიკის კოლექტივების უცხოეთის ქვეყნებში საგასტროლო პროგრამები წინასწარ გაუგზავნოს საქართველოს სსრ სააგტრო უფლებების რესპუბლიკურ სააგენტოს, რაც დღემდე არ სრულდება და ასევე სასწრაფო დადებით გადაწყვეტას საჭიროებს.

უკრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მრავალრიცხოვანი მკითხველების უფრო სრული ინფორმირების მიზნით გაიცემინებთ, რომ 1973 წლის 27 მაისს მოხდა ინტერული აქტი — საბჭოთა კავშირი შეუერთდა სააგტრო უფლებების საკითხზე ენევის მსოფლიო კონვენციის მონაწილე სახელმწიფოებს, რომელთა რიცხვმა დღეისათვის სამოცდათხუთმეტს მიაღწია. ეს შეერთება მოხდა იმ პერიოდში, როცა ევროპა გაცხოველებით ემსაბებოდა უშიშროებისა და თანამშრომლობის ჰელსინკის თათბირისათვის. საბჭოთა კავშირის ახალმა, მშვიდობისა და პროგრესისაკენ მიმართულმა ნაბიჯმა კიდევ ერთხელ ნათლად დაანახვა მთელ მსოფლიოს, რომ კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა მთელი შესაძლებლობით უწყობს ხელს ხალხების ურთიერთდახმობებს, კულტურულ ფასულებობათა გაცვლის პროცესის გაძლიერებას, ნდობისა და მეგობრობის განმტკიცებას, შრომისათვის სასურველი ატმოსფეროს შექმნას.

სსრკ-ს ენევის მსოფლიო კონვენციაში შესვლის შედეგად ჩამოყალიბდა თვალსაჩინო საკავშირო ორგანიზაცია — საბჭოთა კავშირის სააგტრო უფლებების სააგენტო მას მეტად მაღალი და საპასუხისმგებლო ფუნქციები დაეკისრა: ხელი შეუწყოს მრავალრიცხოვანი ავტორების — ლიტერატურის, მეცნიერების, ხელოვნების ყველა სფეროს წარმომადგენლების მორალური და მატერიალური სტიმულების სრულყოფას, დაიცვას საბჭოთა და უცხოელი ავტორების უფლებები, ამ მიზნით აკონტროლოს კულტურულ-საზნაობითი დაწყისებულებები, თეატრები, ფილარმონიები, კულტურის განყოფილებები, გამომცემლობები, სამხატვრო ფონდები თუ ტელეინაბიტი, ჟურნალებისა და აღმანახების რედაქციები, კონცერტისა და რადიომაუწყებლობის გადაცემები, უშუალო კავშირები დაამყაროს საზღვარგარეთის ქვეყნების შე-



საბამის სამინისტროებთან, საკვებოებთან, კორპორაციებთან, ფირმებთან თუ გამომცემლობებთან, დივიციას ორბრთვი სამთავრობათშორისო ხელშეკრულებები, უხელმძღვანელოს ლტერატურის, მეცნიერებისა და ხელოვნების საკუთრების ნაწარმოების ექსპორტისა და იმპორტის რთულ პროცესს, მათ სათანადო ინფორმაციასა და პოპულარიზაციას. ყველა ამ ფუნქციას საქართველოს ტერიტორიაზე ახორციელებს საქართველოს სსრ საავტორო უფლებების რესპუბლიკური სააგენტო, რომელიც შეიქმნა 1974 წლის ივნისში და უზრუნველყოფს ინსტრუქციების სპეციალური დადგენილებით გაუთანაბრდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს მთავარ სამმართველოს, რითაც სათანადო გამოიკვეთა ამ დაწესებულების საპასუხისმგებლო ფუნქციები.

სსრკ ვააპის გამგეობის ხელმძღვანელები აღინიშნა, რომ სხვადასხვა მიზეზის გამო ჯერჯერობით ცუდად და უსისტიემოდ შემოიღეს საავტორო პონორარი საზღვარგარეთის საავტორო-სამაჩრებლო სააგენტოებთან თუ ფირმებისაგან, რაც კომპოზიტორთა, ლიბრეტოსა თუ ტექსტის ავტორთა სამართლიან უმყოფილებას იწვევს. მაგალითად, მიმდინარე წელს მხოლოდ 1975 წლის თანხები შემოვიდა, კ. ი. მუსაბეგოვლის 1978 წლისათვის განკუთვნილი საავტორო პონორარი 1980 წელს მივიღოთ. ამასთან დაკავშირებით წინადადება მიეცა ვააპის წარმომადგენლობებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში გააძლიერონ კონტრაქტები და ქმედითი დახმარება გაუწიონ ავტორებს. აქვე გადაწყდა აღნიშნული საკითხი შეიტანონ ორმაიხე ხელშეკრულებებში და პრინციპული მნიშვნელობა მიანიჭონ მას.

სსრკ ვააპის გამგეობის ხელმძღვანელები ითქვამს, რომ ბევრი სახელმწიფოს საავტორო უფლებების სააგენტოები, კორპორაციები თუ ფირმები კეთილსინდისიერად თანამშრომლობენ ვააპთან, დროულად აჯსხვანან ინფორმაციებს და ავტორთა კუთვნილ გასამრჯელოს. მათ შორის დასახელებული იქნა იტალიის უდიდესი მუსიკალური საავტორო უფლებების სააგენტო „რიკორდი“.

საბჭოთა კავშირის საავტორო უფლებების სააგენტოს საკავშირო დელეგაცია მეორე დღეს იტალიაში მიფრინა და მისი მასპინძელი სწორედ ცნობილი ფირმა „რიკორდი“ იყო.

ჩვენი დელეგაციის შემადგენლობაში შედიოდნენ სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ლენინგრადის განყოფილების თავმჯდომარე, სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი, რუსის სახალხო არტისტი, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პეტლმწიფი პრემიების ლაურეატი კომპოზიტორი ანდრეი ხატიროვი; ლენინგრადში არსებული აავტორო უფლებების სამხრეთ-დასავლეთის საოლქათაშორისო სააგენტოს უფროსი; ვააპის მუსიკალურ-დრამატულ ნაწარმოების ექსპორტ-იმპორტის სამმართველოს მუსიკალური ექსპერტი; კონსულტანტი — თარჯიმანი ვააპიდან და მემე გახლდით აღნიშნული დელეგაციის ხელმძღვანელი და ასეთი ნდობა დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე მაყენებდა. ჩვენ უნდა შევხვედროდით იტალიის საკვეყნოდ სახელმანთქმული მუსიკალური კულტურის წარმომადგენლებს, დაგვემართებინა პირადი კონტაქტები მუსიკალურ იტალიასთან და გადაგვეწყვიტა ზოგიერთი საკითხი საკითხი.

საკითხობა წრე იკ დაახლოებით ასეთი იყო: მუსიკალურ ფირმა „რიკორდი“ ხელმძღვანელობასთან ერთად უნდა გაგვეხატა მეგობრული თანამშრომლობის განახლებული ხელშეკ-

რულება და მომავალი სამოქმედო პროგრამა, გაეცნობო დით როგორ პროპაგანდას უწყვეტ იტალიაში საბჭოთა კომპოზიტორების მუსიკას, გველაპარაკა ჩვენი ხიხულებსა და კონტაქტების გაძლიერების გზების შესახებ, შევხვედროდით პირადად საავტორო უფლებების სააგენტოს, დაგვეხატებო ქსამოლტოში მიმდინარე ცნობილი მუსიკალურ ფესტივალს „ორი სამყაროს სინდრეტი“ და განგვესაზღვრა მასში სამოცოთა მუსიკოსთა მოხალისეობის საშუალებები, დაგვედგინა იმ მიზნავე მუსიკალურ გამომცემლობათა სია, რომლებსაც მოვივებოდ 1979 წელს თსსკოვის წიგნის საერთაშორისო გამოფენა-ბაზრობაში თინაწილეობის მისაღებად და ა. შ.

პირველად მილანში გავფრინდით, რადგან ფირმა „რიკორდი“ მმართველი აპარატი იტალიის ამ ცნობილ, უწყვეტ და ულამაზეს ქალაქში მოთავსებული. საავტორო უფლებების დაცვას იტალიაში ორ საუკუნეზე მეტი ხნის იტალიური აქვს. ფირმა „რიკორდი“ 1818 წელს დაარსდა. მიხი დაშარბეული იყო ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, იურისტი და მუსიკათმცოდნე ჯოვანი რიკორდი, რომლის სახელსაც ატარებს ეს კერძო ფირმა. შემდეგ საზოგადოების ხელმძღვანელობდა მისი შვილი, ცნობილი მუსიკოსი ტიტო რიკორდი, შვილიშვილი, მუსიკალური ექსპერტი და ხელოვნებათმცოდნე ფელიო რიკორდი და ა. შ.

ამჟამად „რიკორდის“ პრეზიდენტი თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწე ეუჯენიო კლაუზეტო, გენერალური დირექტორია იურისტი და ეკონომისტი გუიდიო რინანო, ხლო დირექტორია და სერთოული მუსიკის განყოფილების გამგე მიმა გაუსტონი. „რიკორდი“ თავის გაკლენას იტალიის მთელ ტერიტორიაზე ავრცელებს, მას ყველა ქალაქში აქვს განყოფილება, მუსიკალური მაღაზიები, ან ჰყავს წარმომადგენელი.

ფირმას საკუთარი მუსიკალური ფაბრიკები აქვს, სადაც უამრავი სახელწოდების ნოტები, კლავირებისა და პარტურების გვერდით მზადდება რთილადიც, ფორტეპიანოებში, მაგნიტოფონებში, რადიომიმულეებში და სხვა მრავალი მუსიკალური ინვენტარი. მილანში ერთ-ერთი დიდი მაღაზია-სალონი მოთავსებულია „რიკორდის“ შენობის პირველ სართულზე. ფირმის მმართველი აპარატი სულ თობიოცი კაცისაგან შედგება, თანამშრომელთა საერთო რაოდენობა ხუთი ათასს აღწევს. უამრავი საკუთრული ფირფიტა თუ მაგნიტოფონი „რიკორდის“ გრიფით არის გამოქვეყნული. ხელმძღვანელობა ძირითადად კომუნისტებისა და დემოკრატებისაგან შესდგება. იტალიის გამოჩენილმა კომპოზიტორმა ლუჯი ნინომ გვიხატა, რომ „რიკორდის“ პროდუქციის თითქმის 90 პროცენტი კომუნისტებისა და დემოკრატების მოგერიება და ბევრი დამკრეობის გაძალაბვა უნდა, რაც ხშირად მის ფინანსურ მდგომარეობაზეც უარყოფით გავლენას ახდენს.

მილანში ჩასვლის დღესვე „რიკორდის“ სასტუმრო დარბაზში შეხვედით მის დირექტორს, სიმპათიურ ქალს მიმა გაუსტონის და სხვა თანამშრომლებს. კლაუზეტო და რინანო რთიმი იყვნენ უსუსური. ქალბატონი მიმა რამდენიმეჯერ ყოფილა მოსკოვში და ლენინგრადში, იგი გულითადად შეგნებდა. ყურადღებით იქნა განხილული ხელშეკრულების ახალი პროექტი სსრკ ვააპისა და „რიკორდის“ ურთიერთთანამშრომლობის შესახებ. გადაწყდა, რომ მასზე ხელისმოწერა



მისხდბა მოსკოვში, სასეიმო ვითარებაში, როცა გვესტუმრება „რიკორდის“ ხელმძღვანელობა.

მუსიკის დღეგამი თანაშრომლობის საჭირობოროტო პრობლემებზე გვესაუბრა ცნობილი მუსიკათმცოდნე, მილანის კონსერვატორიის პროფესორი და ფირმა „რიკორდის“ სეროზული მუსიკის ექსპერტი კონუნისტი ფრანსესკო დე-რადა. მას ვითხზრა შექმნევი: საბჭოთა მუსიკა დიდი პოპულარობით სარგებლობს იტალიაში. იმეზიათა ისეთი მუსიკასთან ცოტად თუ ბევრად ახლის მდგომი იტალიელი, რომ არ იცნობდეს სახელგანთქმული რუსი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს. ჩვენ ხელის აიხტერესებს ის რაც გაქვდა და ის, რითიც ამაყობს თქვენი ქვეყანა. ეს უწარმარაი მუსიკალური სამყარო ასე თუ ისე ცნობილია მუსიკალური სასოგადოებებისთვის. ანათათა ერთად ცხოვლო იხტერესს იხებენ დღევანდელიობისადმი, თუ რით სუბიექტას, რას ქმნის და რას აღწევს ახალგაზრდობა. ამიტომ საჭიროა მასვის გავაცნოთ ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედებაც. ჩვენ ახლა სახტო მასალა ვივით ძიროთადად მოსკოვიდახ, ლენინგრადიდან და ლივენიდან. პირთა ეგოროვების გამზარდულფროვნება. ჩვენ ვიცით, გავგივონია და წავგივითხაეს, რომ, აგალიათა, ძალზე მდიდარი მუსიკალური კულტურა აქვს საქართველოს, რასაც სიაშობებით გავცნობოდი. საეოთოდ, უნდა გამოიზაფოს ყველაზე მხოშფეოლოვანი და განმარტებული ნაწარმოებები, ხტებეს თან უხდა ახლდეს ბუკლეტები, ანოტაციები, მონაცემები კომპოზიტორის შესახებ. თუკი ყველაფერი ეს იტალიურ ენაზე იქნება, ამას რად აკოებებს. საჭიროა პარტიტურაც, კლავირიც და ჩანაწერიც, რომ მადლაკვარფიციურად გაისახჯოს დირიჟორთან თუ შემსრულელებთან ერთად. ჩვენ ქვეყნის შორის უნდიდრეს მუსიკალურ ფასეულობათა გაცვლა-გამოცვლა უნდა გაფართოვდეს, გაძივრდეს და მყარ საფუველზე დაეკვიდრდეს. სსრკ და იტალიის მუსიკალურ მოღვაწეთა მგობრობა ყველასათვის თვალსაჩინო უხდა იყოს. ამ პრობლემის გადაჭრა — და კონტაქტების გაფართოება თუნდც იმიტომ არის საჭირო, — თქვა ფრანსესკო დეგრადამ, რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე იტალიაში მეტისმეტად გაძივრდა ანტისაბჭოთა პროპაგანდა და მუშაობის უკეთ წარმართვაც თანდათან გვიძრდებოდა. ჩვენ კი მიღწეულით ორგანვად ვერ დავგემაყოფილდებით და უფრო მნიშვებოლვანი სიმაღლეებისათვის უნდა ვიბრძოლოთ. შევეცდებით მოგაწოდოთ, რაც საუკეთესოა და ახლემოთ დღეს ჩვენს მუსიკალურ კულტურაში. დიდტანიან ნაწარმოებებს ძირითადად მოსკოვში გავაგზავნით, რომ თავდაპირველად იქ გავცინო და განსაზღვრონ სხვა ადგილებში მისი შესრულების შესაძლებლობანი. საესტრადო მსუბუქი მუსიკა კი შეიძლება უშუალოდაც მოგაწოდოთ, რადგან მისი შესრულება დიდ სიმძილეებთან არ არის დავაპირებული. მინდა გავაფრთხილოთ, რომ თავი შეიკავით მიუზიკლების მოწოდებისაგან. მიუზიკლები რატომაც სრულიად არ მოსწონთ იტალიელებს, ეს კანრი საოცრად არ იზიდავთ და ძალზე ცნობილი, გამხარებული ამერიკული მიუზიკლებიც კი არ იდგმება.

აქვე გვაცნობს, რომ რომის საოპერო თეატრში განსზრახული აქვთ მიმდინარე სეზონშივე დაიდას ანდრე პეტროვის ოპერა „პეტრე პირველი“, მისივე მუსიკა საბჭოთა კავშირამერიკის ერთობლივი ფილმიდან „ლურჯი ფრინველი“ გამოიცემა და შესრულდება იტალიაში. ამავე დროს მასპინძლებმა გაცანქნეს დაბეჭდილი და როტოპრინტზე გამზარებული

სიები. აქ წარმოდგენილი იყვნენ ცნობილი კომპოზიტორები საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან, აღნიშნული იყოს მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებზეც თურმე „რიკორდის“ თხვინთ ვაცხოველებით მუშაობენ დირექტორები თუ მუსიკოსები, ეცნობიან და აშზადებენ შესაძლებელი საჯარო შესრულებისათვის, აგრთვე მუსიკალური გამოცემლობების ან თვით ფირმა „რიკორდის“ ძალებით გამოსაცემად. ჩემთვის მეტად საინტერესო იყო, რომ აღნიშნულ სამიქმედ საპროგრამო სიაში შეეხვდი ქართველი კომპოზიტორების განმარტებულ ნაწარმოებსაც, როგორცაა: თთარ თაქაქივილის კონცერტი ვიოლისათვის, კონცერტი ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის, გურული სიმღერები, რევაზ გაბიჩაძის მეორე სიმფონია, რევაზ ლაღიძის „საჭიდი“ და „სიმღერა თბილისზე“, გია ყანჭელის მესამე და მეოთხე სიმფონიები, როგორც აკაბაძის საესტრადო სიმღერები.

დავათვალეოთ „რიკორდის“ საინფორმაციო ცენტრი. ეს არის დიდი ოთახი, სადაც მალალი კვლები ქერამდა დაჯარული თარიფებით. აქ უშარავი სანტო მასალაა, მათ შორის ჩვენი კომპოზიტორისაც. ცენტრს აქვს მწვენიერი კარტოთეკა, სადაც სწრაფად შეგიძლიათ იპოვოთ თქვენთვის საინტერესო ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოები.

მასპინძლებს სხვა საჩუქრებთან ერთად მივართვით თან წაღებულ მრავალ დასახლებების სანტო მასალა, კლავირები, პარტიტურები, მაგნიტოფირები. ლენინგრადელ ამხანაგებს შესანიშნავად გამოეცმული მუსიკალური ნაწარმოები ჰქონდათ, ჩვენი გამოცემები კი მათთან შედარებით გაცილებით მოკარგულად გამოიყურებოდა. აშგანად საქართველოს მუსიკალური ფონდის ხელმძღვანელობას, რომელი მონდომებით იღვწის არსებული დონის ასამაღლებლად, განსახული აქვს უცხოური მანქანების შექმნა ნოტების გამოსაცემად და გასამრავლებლად. იმედი გვაქვს, ეს პრობლემა უახლოეს ხანებში რამდენადმე მაინც გადაიჭრება.

მასპინძლებმა მიგვიპატივეს მილანის ცენტრთან ცოტა მოშორებით მდებარე „რიკორდის“ ერთ-ერთი მუსიკალური დაბრიკის დასათვალეოებლად, სადაც მათ მოწყობილი აქვთ მთელს იტალიაში უნიკალური და უმდიდრესი მუსიკალური საცავი. საცავის გამგემ და იმდღევანდელმა ჩვენმა გიღმა ფაუსტო ბრუსარმა ჩვეტიულოდინ ჩამავალი მარმარილოს კიხეებით სარდაფში ჩაგვიყვანა. თავი რომელიდაც ცნობილ ბანკის სეიფში მეგონა, იმდენ ხანს მოუნდა ბრუზარი რკინა ფოთლების სამგემა კარების გაღებას. შესვლისთანავე მინერ მოსაბეჭდლებსა ახდენს ვერდის გარდაცვლების შემდგომი ნიღაბი და მისი უკვდავი მარჯვენა ხელის ანაბეჭდი, აგრთვე ბუჩინის ნიღაბი. აქ წარმოდგენილია მუსიკალური იტალიის ისტორია მე-18, მე-19, მე-20 საუკუნეების მანძილზე პარტიტურების, კლავირების, მიმოწერის, ძვირფასი სანტო მასალების სახით. ვნახეთ ვერდის ნაკლებად ცნობილი ოპერა „რომბერტოს“ პარტიტურა, ეს ერთ-ერთი პირველი პარტიტურაა. სეიფში შენახულ სანტო მასალათაგან ყველაზე ძველი ითვლება მე-18 საუკუნეში მოღვაწე კომპოზიტორის იოზეფის ოპერა „კვლავ აღმარებული იმპერატორი ჩირა“. ვნახეთ აგრთვე „ტრავისტას“, „ოტელოს“ „მოდესტის“ პარტიტურები, სადაც წარმოდგენილია პრელიუდა, უერტიურა და ყველა ნაწილი. ძალზე შთამბეჭდვადი და ამაღლებელი იყო უკვდავი ვერდის ხელით დაწერილი ნოტების ფურცლა. პუშუპე ვერდის უწვედა მუშაობა, როგორც რეჟისორსაც. იგი

დაწერილობით წერდა რა უნდა გააკეთონ მსახიობებმა. ეს თურმე მას დიდ საიმედოებას არ გვრიდა. ერთ-ერთი მუსიკალური კმინდობის დასასრულს თავისი ხელით აქვს მიწერილი: ახლა კი შეუძლია ვისაც მოესურვება ყველამ იცგვეს: თურქმა, ბერებმა თუ სხვებმაო. აქვე მიწერილი აქვს „ამინი“, თითქოს გვეუბნება მადლობა ღმერთს რომ დამთავრდაო. პარტიტურებში არის მრავალი ჩასწორება, ნიშანი, სიტყვა, ვერდის ხელით გაგვლებული უსწორმასწორო ხაზი. აქვე იმხვიათა ვხვდებით ლაქებს. თურმე მელნის დაცემულ მსხვილ წვეთებს გენიალური კომპოზიტორი პირდაპირ თითით წმენდა, რომ არ შეჩერებულაყო. შემდეგ ამ პარტიტურებიდან უშუალოდ სრულდებოდა უკვადი ოპერები. ძალზე ბევრი შენიშვნა და ჩასწორება აქვს პუჩინისაჲ. იგი რეჟისორისათვის ციფრებსაც კი სწერდა, რასაც ვერდი არ აკეთებდა. ენახეთ პუჩინის ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოების ოპერა „ბოჰემას“ პარტიტურა და კლავირი.

იტალიაში მაშინაც რომ მაღალ დონეზე იდგა საავტორო უფლებები, ამაზე მიგვიითბებს ის, რომ ვერდის თუ სხვა გამოჩენილი კომპოზიტორების ყველა პარტიტურას აძის ბეჭედი ნიშნად იმისა, რომ მას იცავს სახელმწიფო კონტროლისა და თვალყურის დევნების მიზნით. მაგალითად, 1882 წელს არის ფიქსირებული ოპერა „ოტელიო“.

დავთავაობებოდა როსინის ოპერების „ქერდი კაჰაკუისა“ და „მესას“ პარტიტურები. საინტერესოა, რომ როსინის არსად არ აქვს ჩაწერილი გამეორებები. მას აქვს უბრალოდ განმეორებათა ნიშნები. ამიტომ თურმე მეტად ჩქარა წერდა მუსიკას. როგორც გვიხიბებს, მას თავისი ცნობილი ოპერა „სევილიელი დალაქი“ სულ რაღაც 15-20 დღის განმავლობაში შექმნიდა.

ენახეთ ნიკოლო პაგანინის 1817 წელს დაწერილი კარინო, სლოო ვიოლინისათვის — პირველი, მეორე და მესამე ვარიაციები, პიესები გიტარისათვის. ყველა სანოტო მასალას ახლავს ხელმოწერა — ნიკოლო პაგანინი. მას ყველა კომპოზიტორზე უკეთესი კალიგრაფია ჰქონია, ყველაზე ცუდად თურმე პუჩინი წერდა. პუჩინის ოპერა „ბოჰემის“ პარტიტურის ფურცელისას წავაწყდით ასეთ მომენტს: როცა კვდება ოპერის მთავარი მოქმედი გმირი მიმი, კომპოზიტორს ნუსხაკალური ნიშნების გასწვრივ მინდორზე გლოვის ნიშნად დაუხატავს თავის ქალა ქვემოთ გადაჯაფანდინებული ხელუბით და მიუწერია — მოკვდაო.

სიყვით ჯვევ დაუწყიათ თანამდროვეების თვალსაჩინო კომპოზიტორების პარტიტურების და კლავირების შეგროვება. აქ არანა წარმოდგენილი: ზუნო მადლანა, ლუიჯი ნინი, ჯანკარლო მენოტი, მიშელ ტამაშნიკი, სილვანო ბუსოტი, სალვატორე შარინო და სხვები. იტალიურ მუსიკაში მიღვაწე ე. წ. ავანგარდისტებისა და მოდერნისტების უზარმაზარი პარტიტურებია განოფენილი. ანდრე პეტროვმა მოითხოვა თანამდროვეების ნახვა, ფუსტო ბრუსმარმა იხურა, საიმოენებით გაჩვენებო, მაგრამ გადამოსაღებად 5-6 მუშა მანაც დაგვიტოვდა. ხუშრობა სიმართლეს არ იყო მოკლებული, მართლაც საოცრად დიდი პარტიტურები გვიჩვენებს. როგორც ცნობილია, მოდერნისტები ყველა მუსიკალურ ნიშნებს ყოფენ, დიდმა რაოდენობითაა წარმოდგენილი დამრტყმელი ინსტრუმენტები, არცულა ნაწარმოების მუსიკალური ქუსოვილი და ხმოვანება, ზოგ გვერდზე 7-8 მუსიკალურ ნიშანს ვხვდებით, ზოგერთი გვერდები ხუთჯერ და ათჯერ არის ერთმანეთზე მიწებებული და ზეწარზე უფრო გრძელი გვერდებია მიღებული ათასგვარად

აჭრელებული სანოტო ნიშნებითა თუ მისხვედრად მითითებებით.

ფუსტო ბრუსმარმა გვიხიბა, რომ ეს უნიკალური ნოტების საცავი ჯერჯერობით ფართო საზოგადოებისათვის არ არის განკუთვნილი და მხოლოდ საპატიო სტუმრების მიწვევის დრის ალებენ, რადგან ძიიი ფსი მილიონობით განისაზღვრება, იტალიაში კი მილიონებს უამრავი ადგილობრივი თუ ჩამოსული ბანდები და გახატონები ემუქრება.

დავთავაობებოდა მილანის ცენტრი, ულამაზესი ტაძრის გვერდით მდებარე ქალაქის პოეფექტურის მუზეუმი. აქ იყო უფლერსად საინტერესო გათოფება თიფნზილი ლა სკალას 200 წლისთავისადმი, რომელიც ოტობომრის დასაწყისში დაიხუთება. გამოფენაზე თეატრის ისტორიასთან ერთად ხაჩვეიები იყო ქალაქ მილანის ისტორიაც, მისი განვითარებისა და კულტურული ცხოვრების ენისვის გზები. არ იყო დაწიწყებული არც ერთი ცნობილი კომპოზიტორი, რეჟისორი თუ მომღერალი, ვისაც კი რაიმე საყურადღებო გაუკეთებია ლა სკალასათვის. შემადრწუნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი ჩამავებული და ალაგ-ალაგ ფარული მიღობი, გამარტაბებული ლა სკალა, როცა დამსმტები მუსიკასა და სიმღერაზე კი არა, მსოფლიოს დაპირობა-განადგურებაზე ოცნებობდნენ.

მეგობრების მიპატკებით დავესწარით სახელგანთქმულ თეატრს ლა სკალაში ჯ. ვერდის ოპერა „ტრუბადურის“ წარმოდგენას. ეს იყო დაუეწყარი სანახაობა. რა თქმა უნდა, პირველად არ იყო უცხოების ქალაქებში სპექტრების ნახვა, ლა სკალამდრე ვიყავი პარიზის, ლონდონის, სტოკჰოლმის, ჰელსინკის, ბელგრადის თუ ვარშავის თეატრებში, მაგრამ ასეთი ჭეშმარიტად ამბლებული განცდა არსად ექონია. თქვენ ნამდვილად გაგიმორბოდა, ამ საღამოს ისეთი ძალეტი მონაწილეობინო, — გეითობის მასპინძლებმა ყველა წამყვან პარტიტებს მღეროდნენ მოწვეული ხასიობები ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან, უსწანგეთიდან და ესანგეთიდან, მღეროდნენ ბრწყინვალედ, საზღვრის რეგისტრში, ემოციურად და შთამბეჭდავად. ყველა სცენისა თუ მოქმედების დამთავრების შემდეგ სინათლე მხოლოდ იარსებებდა ინთებოდა, შინდის ხალხი მიპირკვაბულ ლოფებზე და აივებზე ფეხზე დამდგარი ხალხი ალაუკებით ურავდა ტაშს, „რაგისა“ და „პოპაისისოხ“ ძახილს ბოლო არ უზანდა. ნამდვილი ოფაცია იმართებოდა დირიჟორის განმონხნისა. ამ საღამოს დირიჟორბად აბერეკული წარმოშობის ინდიელი, მსოფლიოს ერთ-ერთი საუკეთესო ახალგაზრდა დირიჟორი ზუბინ მეტტა. ემ იწვიათად მინახავს, რომ დირიჟორს ასე სრულად ჰქონოდა დამყრობილი ორგესტრიც და სცენა. უზარმაზარი ასეციანი ორგესტრი ერთ უნთქვად იყო შესრული და მას ნიჭითი ხელოვანის ჯაღისუნური ხელი წარმართავდა. სცენის ორივე მხარეს, კუთხებთთან მიკეთული ფარდების უკან კაცის სიმაღლეზე იყო კედლები ჩადგმული ტელევიზორები და მსახიობებს თავისუფლად შეეძლოთ ექიპრათ დირიჟორის ყოველი მოძრაობისათვის. სადირიჟორო პულტზე საერთოდ არ იყო ნოტები, ზუბინ მეტტა ზეპირად დირიჟორბდა. ერთ-ერთი შესვენების დრის მთავარი როლის ბრწყინვალედ შემსრულებელმა ქსანანელმა ქალმა კორტემა ორი წითელი მისავი ისროლა რეჟისორისაკენ, ერთი უსტლად რეჟისორის პულტზე დაცვა, მეორე კი პირველ ვიოლინოსზე დამკვრელმა დაიჭირა, ლამაზი სანახაობა იყო: ჩამწლებულ დარბაზში თერთად განათებულ დირიჟორის პულტზე ეგდო



წითელი მიხაკი, როგორც მადლობისა და პატივისცემის გამოსატყუპა.

მოლაპარაკების და ზოგიერთი საკითხის დახსენების მიზნით კვლავ შეგხვდით „რიკორდი“ ხელმძღვანელობის ახლა უკვე საუბარს უკუიზო კლავსებით და გუდო რჩინანო წარმართავდნენ. მათ ემყოფებოდა გამოთქვებს, რომ სამკითხა კავშირში დიდი ენადადება ექვევა იტალიური მუსიკას, მათ შორის თანამედროვე კომპოზიტორებსაც. განსაკუთრებით აღინიშნა, 1976 წელს თბილისში ჩატარებული იტალიური მუსიკის საღამოს შესახებ, სადაც შესრულდა ლუიჯი ნონის, ბრუნო მადერნას, ბუსონისა და მანძინის მუსიკალური ნაწარმოებები. დიდი მადლობით იქნა მოხსენიებული კომპოზიტორი ოთარ თავაქაშიძელი, რომელიც ამ საუკეთესო წამოწვევების ინიციატორი იყო. მე მას პატივს ვცემ, რომ მიმდინარე წელს თბილისში წარმატებით იქნა შესრულებული აგრეთვე კომპოზიტორ ბუსონის კვარტეტი, რასაც დიდი სიხარულით შეხვდნენ და გვთხოვენ, რომ საქართველოში კვლავაც ჩატარებული იტალიური მუსიკის საღამო ლუიჯი ნონისა და სხვათა ნაწარმოებების შესრულებით, რომ კიდევ უფრო გარზაზდეს დაწვეული მეგობრობა.

როგორც ცნობილია, ნოემბერში ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქ მოსკოვში ტარდება ქართული მუსიკის დეკადა. მე მქონდა მიღებული რწმუნება და ამ დღისძიებაზე მოვიპატიეთ წარმომადგენლები ფირმა „რიკორდი“ ხელმძღვანელობიდან, რომლებიც 7-8 დღეს იქნებიან მოსკოვში, მოისმენენ ქართულ მუსიკას და გვეტყვიან თბილისშიც. მოსკოვის გარდა ჩვენს საპატიო სტუმრებს ადგილზეც უნდა ვუჩვენოთ და მოვამზინოთ ყველაფერი საუკეთესო, რადგან მათ მომავალში მეტი და საჭირო პროპაგანდა გაუწიონ ქართულ მუსიკას იტალიაში.

მილიანი ვენეციაში გავემზავრეთ, სადაც მივიპატიეთ თანამედროვე იტალიის ერთ-ერთმა გამორჩეულმა კომპოზიტორმა, პროგრესულმა მოღვაწემ, იტალიის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრმა ლუიჯი ნონიმ.

კატერინი გავემზავრეთ ნონის სახლისაკენ. ეს მაღალი, უაღრესად სიმამითური გარეგნობის კაცი თავისი სახლიდან ორდას მოშორებით მდებარე გაჩერებაზე შეგვხვდა. ნონის სახლი დოგების ცნობილი სასახლის გადმოდება, მომწვანო ფერის ზღვის წყლით დაფარული მოედნის გასწვრივ მდებარეობს. სახლსავე ვიწოვ, გაკრიალებული და მეტად ლამაზი ქუჩებით მივედი. მას სამხარეთულიან საერთო სარგებლობის შენობაში მყოფე სართულზე უკავია სუთობათანა და სივრცით და გემოვნებით ნოწყობილი ბინა. ლუიჯი ნონი და მისი მშვენიერი მეუღლე კატერინი შობებრები ის-ის იყო დაბრუნებულიყვნენ მაინის ფრანკფურტიდან, სადაც დაიდგა ახალი ოპერა „სიყვარულით სასუქი და დიდი მშობს ქვეშ“. ოპერა დიდად წარმატებით შესრულდა. სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი, რომ ლუიჯი ნონის მეუღლე არის დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორის შობებრების ქალიშვილი. შობებრები 1934 წელს, როდესაც ფაშისტური რეჟიმია ძლიერდებოდა, ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაიქცა. თავისი მუსიკალური მოღვაწეობით მან საუფლებო ჩაუყარა ახალი მიმართულება, რასაც ხშირად კაკაფონიური მუსიკის სახელწოდებით ნაილავენ, ანდა ავანგარდისტულსა და მოდერნისტულს უწოდებენ მიუხედავად ამისა, მას ძალზე ბევრი მიმდევარი ჰყავდა როგორც ამერიკაში, ისე გერმანიაში, ავსტრიაში და იტალიაში. სიმამრის დეგებს გარკვეული მასობით მიაღწევს ლუიჯი ნონი, რომელსაც კლა-

სიკური მუსიკა მაინცდამაინც არ იზიდავს და დასვენების მოქმედებებში ცდილობს უვალე გზებით იაროს, სადაც მსგავსი ელექტრო-მუსიკა, ჩანაწერები მაგნიტოფონზე, თავისებური კაკაფონიაც, მაგრამ ყველაფერი ეს პროგრესისა და ადამიანთა კეთილდღეობის სამახსურნა ჩავენებული.

ლუიჯი ნონის ოპერა „სიყვარულით სასუქი დიდი მშობს ქვეშ“ ცოტა უფრო ახერ იგივე სახელწოდებით დადგმულა ლა სკალაშიც. ისე რომ, ლუიჯი ნონი ერთ-ერთი იშვიათთაგანია თანამედროვე იტალიელ კომპოზიტორთა შორის, ვისი ოპერაც დაიცა ამ მსოფლიოში სახელგანთქმული და უპირატესი საოპერო თეატრის სცენაზე. ჩვენს შორის გამართა გულთბილი მეგობრული საუბარი. კომპოზიტორის სამუშაო ოთახში უკვავა ლამაზი ქართული კერამიკა, კვეთლზე კი თვალსაჩინო ადგილას იყო გამოიდგენი კომპოზიტორ გია ყანჩელის მიერ ნარქუარტი ნიუფოროსმანის სურათის რეპროდუქცია. ნონიმ ის ჩამოხსნა და დიმილით მარწვა უკან მხარეს გაკეთებული ქართული წარწერა. კომპოზიტორმა დიდი საინტერესო გაიხსნა თბილისში გატარებული დღეები და მისთვის მოვიხვავა გადამეცა ყველა მისი ნაწინობისათვის. მან გვითხრა, რომ აირებს მიმდინარე წლის ბოლოს მონაწილეობა მიიღოს ომსხვილის სსრ კურორტ დილიჯანში გამართულ საბჭოთა და იტალიელი კომპოზიტორთა კონკერტებზე. და დიდი სურვილი გამოთქვა კვლავ ჩამოვიდეს თბილისში. ლუიჯი ნონიმ მისახსოვრა ზემოთ აღნიშნული ოპერის საქმიად სქელი წიგნი პრესექტი სამახსოვრო წარწერით.

ლუიჯი ნონიმ მოვიტოვრო იმის შესახებ, რომ უკვე დაიწყო წადაება ვენეციის ცნობილი მუსიკალური ფესტივალის - ბიენალეს ჩასატარებლად. ფესტივალი საყოველთაო აღიარებით მით სარგებლობს და ამჟამად სურთ მასში მონაწილეობის მისაღებად მოიწვიონ საბჭოთა კულტურეები. ამ წელსვე თავდება რეჟისორული მუსიკათმცოდნის რიბა დი მანას ოთხწლიანი არჩევითი ვადა, რაც იგი ბიენალეს პრეზიდენტიცა. მან სათანადოდ ვერ წარმართა და მეტად სუსტად ჩაატარა ბოლო ფესტივალი. მანას მალე გადაირჩევენ. იტალიის პროგრესული წრეები იძლევიან, რომ ვენეციის მომავალი ფესტივალი ხელს შეუწყობს მშვიდობის, მეგობრობისა და წინსვლის საქმეს. ლუიჯი ნონიმ გვიხიბა აგერევენ, რომ ახალი ბიენალეს საორგანიზაციო კომიტეტში შევიდნენ კომუნისტები და მათ შორის თავად ნონიც.

ვენეციის ახლის მდებარე ქალაქ მესტრას სადგურთან რომში გავემზავრეთ. შესაქენების შემდეგ რომიდან 140 კილომეტრის დაშორებით მთებში მდებარე საკურორტო ქალაქ საპოლტოსაკენ ავიღეთ გეზი.

საპოლტო მშვენიერი ქალაქი აღმოჩნდა. ქალაქის ახალ ნაწილში მოთავსებული სადგურიდან მალეობზე ამაგალი ქუჩებით გავემართეთ მისი ფერდობზე შევიწინა დიდი ქალაქისაკენ, სადაც ტრადიციულადა შემორჩენილი ცენტრი. სასტუმრო „დი დეკა“ მთელ ხეობას გადასცემოდა, ჩვენს ბევრდონ ცხოვრობდნენ მუსიკალურ ფესტივალზე მოწვეული დიდი თეატრის სოლისტები, ბალეტის სახელოზებელი ოსტატები ეკატერინა მაქსიმოვა და ვლადიმერ ვასილიევი. ისინი „ტეატრ ნუოოს“ სცენაზე ბალეტებში „კოსარია“ და „დონ კისტო“ მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ. ყველა მათი გამოსვლა დიდად პატივით სარგებლობდა.

საპოლტოში რამდენიმე თეატრია, არის ლამაზი, შედარებით მომცრო „პიკოლო“ თეატრი, არის მშვენიერი ხუთ-



იარსუანი საკმაოდ დიდი თავტრეც. მათ გარდა ყველა თეატრალური-კულტურული ნაგებობა, ყველა სცენა, გულესია. ღია ესტრადა, მოსწრებული ეზო თუ მოედანი ფესტივალზე ჩამოსული კოლექტივების მიერ იყო დაკავებული. აქ დიდი-დენ საღამომდე სრულდებოდა სხვადასხვა მუსიკალური ნიმუში.

სპოლტეს მუსიკალური ფესტივალი დღევით „ორი სამყაროს სიმღერები“ უკვე 21 წელია სისტემატურად ტრადება. მისი დამაარსებელი და უცვლელი პრეზიდენტია ცნობილი იტალიელი კომპოზიტორი ჯანკანოლე მონტეტი, რომელიც უკვე დიდი ხანია ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცხოვრობს და რომელსაც მიუხედავად ამისა, იტალიელები მაინც იტალიელ კომპოზიტორად თვლიან. მონტეტის ოპერები წარმატებით იდგმება მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში და მას ხშირად პატარა პუბლიკისა უწოდებენ. ფესტივალის მუსიკალურ ნაწილს განაგრძენ ჩვენი მეგობარი დირიჟორი, მუსიკამომცოდნე და გამომცემელი, აშშ-ის კორპორაცია „მაკმილანი“ ფირმა „შერ-მერ-ინკის“ მუსიკალური გამომცემლობის დირექტორი მარტი და ბონავენტურა, ფესტივალის მთავარი დირიჟორია რუმინული წარმოშობის ჯ. ბადეა, ხოლო საერთაშორისო ურთიერთობათა განყოფილების დირექტორი გ. აგოსტინი, რომლებთანაც ჩვენ გვეპირა შეხვედრა-მოლაპარაკება.

მარტი და ბონავენტურა სპოლტეოში ვერ ჩამოვიდა. მან დამით ნიუ-ორკიდან დარეკა, როდესაც მიღებაზე ვიყავით მენორტისთან და ყველა გულთბილად მოგვიჩიოდა. ბონავენტურა პროგრესული მოღვაწეა, მგობრულად არის განწყობილი საბჭოთა კავშირისადმი. იგი 1975 წელს იყო ჩამოსული თბილისში ათი დღით და ესწრებოდა ამიერკავკასიის მუსიკალურ გახსნულს. ჩვენ მას მოგასმენინეთ თითქმის ყველაფერი საუკეთესო ქართული მუსიკალური კულტურიდან და თან მდიდარი სანოტი მასალაც გავატანეთ. ბონავენტურამ ნიუ-იორკში გამოსცა ალ. მაჭავარიანის საბავშვო პიესების ალბომი, თთან თათკაქიშვილის მეგრული და გურული სიმღერები, „სონატა ფლეიტისათვის“, გია ყანჩელის მიმართა საპეკიალური თხზილით დაწერილ მესამე სიმფონია, მუსიკალურ ენციკლოპედიაში დაბეჭდულ ევერი მაჭავარიანის სანატრეს სტატეხები ქართული კომპოზიტორების შემოქმედების შესახებ. მისივე რეკომენდაციით ამერიკის შვედრებულ შტატებში, კერძოდ, კალფორნიის მუსიკალურმა გამომცემლობამ „მიმონი ბილმა“ გამოსცა თთან თათკაქიშვილის ცნობილი ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, კონცერტი ვიოლინოსათვის და ხუთი ვოკალური პიესა. მარტი და ბონავენტურა წარმატებით აგრძელებს 1975 წლის გახსნულზე ჩვენთან დაწვეულ მგობრობას. გასული წლის სექტემბერში იგი მწერდა: „ჰეირფასო ნუჯარ, მადლობას გიხდით საქართველოს ხელები, ბუკლეტისა და მასეტრო თათკაქიშვილის წერილის გამოგზავნისათვის. ძალზე გაგვახარა აგრეთვე თქვენმა შენიშვნამ მაჭავარიანის რეპეტიის შესახებ მირი ბავშვთა სურათების ჩვენი გამოცემის გამო.“

ამჟამად ვგეგმავთ ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებთა გამოცემას 1978—1979 წლებში. განზრახული გვაქვს გამოვიყვით ქართული საგუნდო ნაწარმოებების ალბომი. იგი უსუოდ დიდ გამოხმობებს ასპრებს შეერთებულ შტატებში. მანამდე კი, ამ მოკლე ხანებში, გამოვიყვით სხვა ნაწარმოებებს. მე რეკლამულად გამოგზავნილი ხოლმე სამ ეგზემპლარს ქართული კომპოზიტორთა ჩვენს მიერ გამოცემული ნაწარმოებებისა.

ამჟამად ვვდილობთ მოგაწყობთ გურული სიმღერების შესრულებას. თუ მისი შესრულება სათანადო პირობებში მოეწყობა დარწმუნებული ვარ ნაწარმოებს დიდი მომავალი ექნება...

მე საბჭოთა კავშირში ვიქნები ოქტომბერში, კომპოზიტორ ჯანკანოლე მონტეტისთან ერთად, მოსკოვსა და ლენინგრადში. ეს მონტეტის პირველი მოგზაურობა იქნება საბჭოთა კავშირში და მოუთმენლად ელის თქვენს მუსიკალურ წარმომადგენლობასთან შეხვედრას. მოსკოვის ვაპია აწყობის შესახებ ხელმძღვანელობსთა. მონტეტი ბრწყინვალე რეჟისორია და მნიერად დგამს ხოლმე როგორც თავის ოპერებს, ისე კლასიკურ ნაწარმოებებს. სამწუხაროა, რომ მას ვერ იხილავენ „მოქმედებაში“, მაგრამ საივე დამეხება ურთიერთობა მოსკოვსა და ლენინგრადის მთავარი ხელმძღვანელობასთან“!

მარტი და ბონავენტურას წერილის საკმაოდ ვრცელი ამონაწერის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი მიზნით მოვიტანეთ, რომ ფურხლად, საბჭოთა ხელმოწერისა მეთხვედრის ვუწვევით როგორც უნაგერო მგობრები ჰყავს ქართულ მუსიკას საზღვარგარეთ, კერძოდ კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცნობილი დირიჟორის, მუსიკის პროფანდისტისა და გამომცემლის მარტი და ბონავენტურას სახით.

ამჟამად უკვე ცნობილ და გახმარებულ სპოლტეს მუსიკალურ ფესტივალს თავდაპირველად ამერიკის შეერთებულ შტატებში ქალაქ ჩარლსტონში ჩაყარა საფუძველი. მასში მას მხოლოდ ამერიკელები აფინანსებდნენ. შემდგომ იტალიამაც მოსურვა გავრცელებინა თავისი გაკლენა ფესტივალის მემდინარეობაზე. ამიტომ მოხდა, რომ ფესტივალი ტრადება ამერიკაშიც და იტალიაშიც, თითქმის ერთი და იგივე პროგრამით, ხელმძღვანელობაც ერთი და იგივე ჰყავთ. ზოგიერთ მუსიკალურ კოლექტივს შეუძლია გამოსვლა ჩარლსტონში, მაგრამ თუ არ აქვს სურვილი და საშუალება, უფლება ეძლევა სპოლტეოში აღარ გამოვიდეს. ფესტივალს საკმაოდ ფართოდ და თავისუფლად ტრადება, მასში მონაწილეობის მიღება შეუძლია საბჭოთა თეატრებს, ანსამბლებს, კვარტეტებს, კვინტეტებს თუ სოლისტებს, მაგრამ შერჩევა საკმაოდ მაღალ დონეზე ხდება, უპირატესობა ეძლევა უცნობსა და ახალს, რაღა თქმა უნდა, უდავო ნიჭიერებით აღბეჭდილს. დიდი ყურადღება ექცევა მათ, ვისაც ჯერ კარგად არ ცნობს მუსიკალური სამყარო და სპოლტეს ფესტივალში შეუწყობს ხელს ახალი სახელის წარმოქმნას. საბჭოთა მუსიკოსების მოწვევა თანდათან ტრადიციად იქცევა. ჯ. მნოტიმ გვითხრა, რომ წინა ფესტივალზე დიდი წარმატებით გამოვიდა სვიატოსლავ რისტერტი, აგრეთვე ბოროდინის სახელობის კვარტეტი.

ფესტივალის ხელმძღვანელობას სურვილი აქვს ჩარლსტონში, სპოლტეოში, ან ორივეგან მოიწვიონ საბჭოთა ტრიო სოლისტთან ერთად, კვარტეტი და ვოკალისტი სოლისტები, მემსრულებლები, სიმფონიური მუსიკის ორკესტრი 40-50 კაცის შემადგენლობით, რაც ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტის ხარჯზე მოხდება.

სპოლტეოში ყოფნის დროს ჩვენმა დელეგაციამ ნახა და მოისმინა: მოკარტის ოპერა „ახე იქცევიან ყველა ქალბები“, ვერდის ოპერა „ფალსტაფი“, ჯ. ჟელს როკ-ოპერა „ვირგილიუსი, ლამე და გატყუება“, ჯ. მონტეტის საბავშვო ოპერები „კვერცხი“ და „მარტინის სიკრულა“, სე-სანის „კამერისო ფორტეპიანოსა და სასულე ინსტრუმენტებისათვის“, შუმსინის „საფორტეპიანო ტრიო“, იანაჩევის „სიმფონი კვარტეტი“, ფრანგული მუსიკალურ-დრამატული კომპოზიციის, თანამედ-

როგო იტალიელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები. თითქმის ყველანაშ შემსრულებლად მოწვეული იყვნენ მსახიობები აშერის შვერთებულ შტატებიდან, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან, იუგოსლავიიდან, ბულგარეთიდან.

განსაკუთრებით მინდა შეგვიჩვენო ჯანკარლო მენოტის ოპერებზე. სპორტდროში ძირითად მონოტი იყო ჩვენი მასპინძელი. მისელომეგვილიტო კომპოზიტორმა ძალზე გულბოილად დახატო, ხვევრიდან არ მოგვიცლიდა, საშუალება მოგვცა გვენახა მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები. ეს ტიპური იტალიელი — საშუალოზე მაღალი ტანის, თხელი, მომრავი, სამოც წელს მიტანებული კაცი, შავი თმითა და არწივისებური ცხვირით, საოცარ ენერჯითა იჩენდა, ყველგან ასურებდა ყოფნას, ყველას მეგობრულად ხვდებოდა. მისი საბავშვო ოპერები ერთ-ერთ საკულონი ნაგებობაში გამართულ სცენაზე დაიდგა. ოპერების ლიბრეტო ეკუთვნის მენოტის, რეჟისორიც ის არის და კომპოზიტორიც. მუსიკა ტრადიციულ კლასიკურ სტილშია დაწერილი, აბეჭდილია უდავო ნიჭიერებით, ემორცობა და როგორც ანდრე პეტროვიჩ ადნიშინა, შტატის სამომხონ მოსამზენია. ოპერები სასკოლო ასაკის ბავშვებისათვის არის განკუთვნილი და ძირითადად ბავშვებზე მდინარს. ისინი სპეციალურად იყენენ ჩამოყვანილი აშერიკიდან, მათ შორის ზნეგი ბავშვებიც.

ოპერა „კვერის“ მოკლე შინაარსი ასეთია: ერთი ღატაკი ეძებს და ვერსად პოულობს ცხოვრების მიზანს. მის გაჭირვებას შვიტყობს პრინცესა, დაუძახებს, მისცემს კერძებს, ამით შეგიძლია იპოვო ბედნიერება. ღატაკმა ბევრი იწვადა, იარა, უტრიალა კვერცხს, მაგრამ ვერაფერს მიაგნო და ჯრც ვერაფერი მოუხერხა. კირკიტა კვერცხის გატეხვა საერთოდ ვერაინ შეძლო. შემდეგ ვლახას გზაზე შემოვიყარა ძასზე უფრო ღატაკი დღა-შვილი. შვიერი ბავშვი გამწარებული ხმით ტირილდა. ღარბს შეველია და კვერცხს მისცა. ბავშვმა გატეხა იგი, დანაყრდა და ნასიამოვნები გაჩუმდა. ღატაკსაც გულზე მოეხვა, და რომ ცხოვრების მიზანი სხვისთვის სიკეთის გაკეთებასა და დაზარებაში იპოვნა.

ოპერა „მარტინის სიცრუე“ საკმაოდ საინტერესოა. აქვე პუბლიცისა და კაციმოყვარების იდეებია წინ წამოწული, ჩანს თანასწორუფლებიანობის ტენდენციები და სიკეთისკენ სწრაფვა, როგორც ბავშვების, ისე დიდების მიერ.

პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი საბავშვო ოპერების ნაკლებობას განიცდივით. ვფიქრობ კარგი იქნებოდა კულტურის სამინისტროსთან ერთად გადაგვეწყვიტა საკითხი, რომ ქართულ საოპერო სცენაზე დაიდგას მენოტის თუნდვ ადნიშინული საბავშვო ოპერები. თითოეულ მათგანს საათამდე ან ცოტა მეტი სტილდება შესასრულებლად და მშვენიერი საბავშვო ოპერების საღამო გაშვება. ასევე კარგი იქნება თუ კვლავ მოვიწყვეთ საბჭოთა კავშირში, კერძოდ ეს საქართველოში, ჩვენდამი გულითადი მეგობრობით განწყობილ მართი დი ბონვენტურასა და ჯანკარლო მენოტის. მათ დიდი გავლენა და ავტორიტეტი აქვთ ამერიკის შვერთებულ შტატებში, აგრეთვე იტალიაში და შეუძლიათ შევადგა საჭირო სამსახური ვაუწონ თვითმოყოფად, უადრესად მაღალი დონის ქართულ მუსიკალურ კულტურას.

მენოტიმ გვიხიზრა, რომ მას და ბონვენტურას გადაწყვეტილი აქვთ ჩაატარონ საბჭოთა მუსიკის ორი კონცერტი, როგორც ამერიკის შვერთებულ შტატებში, ისე იტალიაში. სურთ თანამედროვე და კლასიკური მუსიკის შესრულება, ოღონდ

პრიორიტეტს კვლავ ახალგაზრდობას და ნაკლებად ცნობილ კომპოზიტორებს ანიჭებენ.

საბჭოთა დელეგაციის საპატეცემულო ჯანკარლო მენოტიმ მივება მოაწყო. ჯერ ვიყავით სპორტის ცენტრში მდგარ მის მშვენიერ სახლში „პიკოლო“ თეატრისა და ცენტრალური მოედნის წინ, შემდეგ კი მანქანებით და ვიწრო ქუჩებით ავედით მაღალ ქედზე გადმომდგარ მე-17 საუკუნის ციხე-ღარბაში. ეს სასახლე ეკუთვნის მილიონერ იტალიელ თავადს. იგი მრავალრიცხოვანი ოჯახით არგენტინასა და ბრაზილიაში ცხოვრობს, რადგან იჭირა ჰავრი თურქე უფრო უხედავ, მნოტიც კი ამ სასახლეს ქირაობს ოფიციალური შესვენებების მოსაწყობად. შეხვედრას ფესვებლის ხელმძღვანელობა, რამდენიმე კომპოზიტორი და მსახიობი ესწრებოდა. ჩვენი გვერდით იჯდა 70 წელს გადაცილებული ძალზე სიმპათიური მოხუცი ქალი, მოკლე მსოფლიო სახელგანთქმული, გამოჩენილი იტალიელი კომპოზიტორის არტურო ტოსკანინის ქალიშვილი. მან გვიხიზრა, რომ ტოსკანინი უადრესად დიდ პატივს სცემდა საბჭოთა მუსიკას, კარგად იცნობდა და უმადრებს მისი რადიოების მქონე მუსიკალურ კულტურას, არასოდეს არ ყოფილა საბჭოთა კავშირში და ნახვავე იყნებოდაო. 1944 წელს, ჯერ კიდევ დიდი სამამულო ომის ქარცხვლიანი დღეებში, მისი ღირთეობით იტალიაში შესრულებულა შოტლანდიის ცნობილი მეწველე სიმფონია „ლენინგრადის სიმფონია“, რასაც ფართო მასების აღფრთოვანებული გამოსმაურება მოჰყლიდა.

სპორტუო შუადამდე არ იძინებდა. მისი ვიწრო ქუჩების ორივე მხარეს მდებარე სახლების პირველი სართლის ოთახებში, საპარადოები, სარდაფები, მოცრო უზოები დამოზილი ჰქონდა მსახვობების. სკოლებების, ჭეღერების, ოქრომჭედლობის ინჟინერების, ხალხური სარეწების უამრავ სწავლებლების მინიტი მიერ მოწვეული მდიდარი, ჯიბესქალი ამერიკელი სტუმრები ჩანთებსა და მანქანებს ავსებდნენ იტალიური ხალხური ნაკეთობებით, ტანსაცმელი, მეწველეთი. ველა ვაფეთუ ბარი ამერიკელი და გერმანელი ტურისტებით იყო სავსე.

სპორტუოდა კვლავ რომში დაბრუნდით, სადაც კიდევ ხუთიოდ დღე მოგვიწია ყოფნამ. დავინავდით ოპერის თეატრთან ახლოს მდებარე სასტუმრო „უნივერსოლი“. დაავთავლიერეთ რომის ღირსშესანიშნაობები: წმინდა პეტრეს ტაძარი, პანთეონი, გატიკანის უმდიდრესი მუზეუმი, დიდებული და უხადლო მუსტის კაპელა, საოცარი სილამაზის ცნობილი მოედნები. შეგვხდით რომის ანდრე თეატრის ნომოდვანელობას, სადაც კომპოზიტორ ანდრე პეტროვის მითითებით დაუსტავდა „პეტრე პირველის“ დადგმის ზოგიერთი საკითხი. რომშივე საბჭოთა კავშირის საელროს კულტურის ატანება და საზოგადოება „იტალია — სსრკ“ წარმომადგენლებთან ერთად განესახლებოთ იმ პირობრესული მუსიკალურ-ღარმატული გამომცემლობების სია, რომლებიც მოპატენტებულნი იქნებიან საბჭოთა კავშირში და საშუალება მიეცემათ მონაწილეობა მიიღონ მოსკოვის მორეკონსტრუქციის საერთაშორისო გამოფენა-ბაზრობის მუშაობაში 1979 წელს.

საინტერესო შესვედრები მოგვიწყო „იტალია-სსრკ“ მეგობრობის საზოგადოებამ. ერთი მათგანი დაეთმო ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედების საკითხს: საერთოდ იტალიაში გაცხოველებული ლაპარაკია ახალგაზრდობაზე.

გულბოილად დავემშვიდობეთ უძველეს რომს, იტალიას და ლეონარდო და ვინჩის სახელობის საერთაშორისო აეროდრომთან სამშობლოსკენ გამოვეურეთ.

რას

გვინაგვობენ

ხერხეულიკეთა

საფლავები

გურამ მაისურაძე

1625 წლის ივლისში მარაბდის ველზე სამშობლოს დაცვისათვის სისხლისმღვრელ ბრძოლაში მრავალ სახელოვან მამულიშვილთან ერთად გმირულად დაცნენ ხერხეულიკეებიც, რომელთა ღვაწლიც ქართველმა ხალხმა ძალზე დრამატული, ლამაზი და ამაღლებველი გადმოცემებით უკვდავყო. ამ გადმოცემებმა სამასზე მეტი წლის სიღრმიდან უკნობი შარავან-

დელით გასხივისნებულმა მოაღწია ჩვენამდის. რამდენი ხერხეულიკე დაიღუპა მარაბდის ომში? ხალხის ზეპირსიტყვიერი გადმოცემის თანახმად, მარაბდის ომში ცრხა ძმა ხერხეულიკე დაიღუპა. მათთან ერთად იბრძოდა მათი დედაც. იაკობ გოგებაშვილი წერს: „ხალხის თქმულებით, მათი დედაც ბრძოლის ველზე იყო, ამხნევებდა მათ და როცა ერთს მის ვაჟს სასიკვდილოდ დაჭრილს ქართული დროშა ხელიდან გაუვარდა, დედამ აიღო დროშა და მეორე თავის შვილს მისცა ხელში“. ომში ცხრავე ძმა დაიღუპა, ხალხმა მათი გვამები შეაგროვა და იქვე დამარხა „ცაღ-ცაღკე მწკრივად და დაადგეს ცხრა დიდი საფლავის ქვა, რომელიც დღემდე დაცულია“.

შეცხრამეტე საუკუნის 60-იან წლებში ანტონ ფურცელაძე წერდა: „ერთ ალაგს მე მჭონდა გაგონილი, რომ ესენი მარხიან მარაბდის სასაფლაოზედა. განგებ წაველ და შევამოწმე. მარაბდის მოხუცებულთა მიჩვენეს მათი საფლავები: მაჩვენეს შვიდი ძველი ქვა, რომელთაგან ზოგი ძლივს მოჩანდა. ყველა ქვაზე გამოხატული იყო ხმლიანი კაცი, ნიშანი როგორც ვფიქრობ, მათი გმირობისა და გმირულად სიკვდილისა. ამ მოხუცებულთა თქმითაც გამოდიოდა, რომ დახოცილან ცხრანი. ჩემს კითხვაზე, ორი ქვა რაღა იქნა? მათ მიპასუხეს, რომ ცხრა არისო. ჩვენ კიდევ დავთვალეთ და შვიდი გამოვიდა. შესაძლებელია ეს ორი ქვა მიწამ დაფარა და არა სჩანდა.“

ხალხურმა ვერსიამ გამოძახილი ჰპოვა მწერლობაშიც.

მარაბდის ომის შესახებ ყველაზე ადრინდელი და ვრცელი ცნობები დაცულია არჩილის პოემაში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“.

როცა მეფე-პოეტი არჩილი კახეთის ტახტზე ავიდა, მარაბდის ომიდან ზუსტად 39 წელი იყო გასული. მეფე თეიმურაზი, რომლის მეთაურობითაც ქართველებმა მარაბდის ომი გადაიხადეს, არჩილის ტახტზე ასვლის წინა წელს გარდაიცვალა, ე. ი., ეს ის დროა, როცა მარაბდის ომის მონაწილე ბევრი ვაჟკაცი ცოცხალი იყო და ერისა და მეფისადმი სამსახურს კვლავ განაგრძობდა, როცა ბევრ მათგანს მარაბდის ომში მიღებული ჭრილობა ჯერ არ მოშუშებოდა, მარაბდის მიწის ისევ სისხლის სუნი ულიოდა. მარაბდაში დაღუპულ გმირთა ლანდები ჯერ კიდევ ცოცხლად დაბიჯებდნენ ხალხში. ბუნებრივია, არჩილს მათგან დაწვრილებითი და

უტყუარი ცნობები უნდა მიეღო მარაბდის ომის შესახებ. არჩილი ამას თვითონვე ადასტურებს: „მეფის თეიმურაზის ამ ქვეშის ხსენებულ სახელთა და სარჯულთ ამაჟამი თვითმნახავთა და თანნახალთ მის ყმათ ქართველთა და კახთაგან მსმენოდა, არა ხობტა—არამედ ბრათალი; რამეთუ ათორმეტ წელს კახეთს ვეფხობდი, მისინი დაზრდილნი და ნამსახურნი დარბაისელნი გვერის მახლდენ, ვკვითხავდი ნაქმარსა მეფისასა და მიამობოდეს... სხვას ზღაპრულს ამბავს ესევე მართალი ამაჟამი ვარჩიე გასალექსავად, და არცა რა ამაში ტყუილი სწერია ერთის მეფისა და რუსთვლის პირდაპირ გაბაასების მეტი, საქართველოს ამბავსაც კარგად და მართლად მოგახსენებს, ბატონებისა და დარბაისელებისა.“¹ არჩილის ამ განცხადების შემდეგ შეუძლებელია ეჭვი შევიტანოთ იმაში, რომ მან ზედმიწევნით იცოდა არა მარტო მარაბდის ომის ყველა მნიშვნელოვანი დეტალი, არამედ ისიც, თუ რამდენი ხერხეულიძე დაეკა ბრძოლაში.

ალათაზგის შესახებ იგი ასეთ ცნობას გვაწვდის: „აქა დავით ასლანიშვილისა და ალათაზგის ხერხეულიძის ყარაულად დაეყენება, რომელნი იყვნეს კაცნი მეომარნი, ორთავ თვითთ თვალი აკლდა, მაგრამ გულსრულად და მსნეკაცად იბრძოდეს, და ორივე ამ ომში დაიხრცნეს მეუწინაეში მისვლითა“, ხოლო დანარჩენ ხერხეულიძეებს ასხენებს დაღუპულ დიდებულთა ჩამოთვლისას:

„ეკლავ მოისრნეს დიდებულნი ქართველნი და კახნი ბევრი, ალაღანგის სახლის კაცი შვიდი მოკვდა, კარგი ვერი, სხვა ბაადურ ციციშვილი, კახნი დავით, გულად სვერი, კიდევ ბევრი კარგი მოყმე დამიკაფნეს, ვითა ტყვრი ჩოლოყაშვილი შვიდი და ცხრა კარგი მაჩაბელია, სულ ვინ სთვლის აზნაურშვილთა, რაც მოკლეს, საქმეელია“.²

„ქართლის ცხოვრება“ გვამცნობს: „თავთაგან მოკვდა მაშინ ალათაზგი ხერხეულიძე და მისი სახლისკაცი შვიდნი და ბაადურ ციციშვილი და კახნი დავით ჩოლოყაშვილი შვიდი მოკვდა და ცხრა მაჩაბელი და სხვა აზნაურშვილი და მსახური და გლეხი მრავალი ამოსწყდა“.³ მაშასადამე, არჩილ მეფის ცნობებითაც და ქართლის ცხოვრების ცნობითაც მარაბდის ომ-

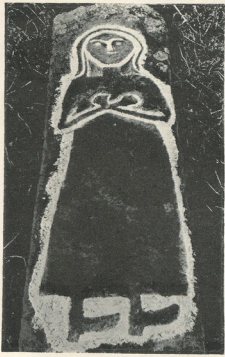
ში დაიღუპა ალათაზგ ხერხეულიძე და შვიდი სახლისკაცი მისი, ანუ რვა ხერხეულიძე. ეამთასვლამ დიდების შემოვივინახა ხერხეულიძეთა საფლავები. ისინი განლაგებულია მწკრივად კი არა, როგორც ი. გუგუბაშვილს, ა. ფურცელაძეს და სხვებს მიაჩნდათ, არამედ ჯგუფ-ჯგუფად. მარაბდის ეკლესიის ირვკვილი დაახლოებით წრიულად, შერობის მიმართ ჩრდილოეთიდან სამხრეთამდე. ამ საფლავებთან საგან თავისუფალია მხოლოდ დასავლეთი ნაწილი, რადგან ეს მხარე ეკლესიაში შესასვლელს წარმოადგენს. ხერხეულიძეთა საფლავების ქვეში აბსოლუტურად განსხვავდება სხვებისგან, რადგან მხოლოდ მათზეა გამოკვეთილი ადამიანთა გამოსახულებანი. ზოგიერთი მათგანი ძალზე დაზიანებულია. ზოგი კი კარგად არის შემნახული. აღნიშნული ბარელიეფები საყურადღებოა როგორც მეჩვენებულე საკუნის ქაზე კვეთის ხელოვნების საინტერესო ნიმუშები. უცნობი ოსტატის ცდილა ზედმიწევნით გადმოცა არა მარტო მიცვალებულთა აღნაგობა, არამედ თვითეული მათგანის ტანსაცმლის, აღჭურვილობისა და სახის ნაკეთების თავისებურებანიც კი. ზოგიერთ მათგანზე შესანიშნავად არის დაცული ხეულის სიმეტრიები. ამ ქვებს არავითარი წარწერა არა აქვს, მაგრამ თავიანთი საერთო ფორმით, ქვის ხარისხით, მისი მოჭრადამუშავების, ანუ გათლა-დაკეთებისა და გამოჭანდაკების მანერით აშკარად იგრძნობა, რომ ისინი ერთ პერიოდში და ერთ სტილშია გაკეთებული და ერთ საგვარეულოს ეკუთვნის. ისინი თერთმეტია და დაჯგუფებულია შემდეგნაირად: ორი, ორი, სამი, სამი, ერთი. სოფელ მარაბდაში მცხოვრებ ხიზანიშვილების თქმით, მათი გვარის წინაპრები ხერხეულიძეებს ახლდენ მარაბდის ომში და მას შემდეგ ამ სოფელში შემოხიზნული მათი გვარის მანდილოსნები ერთმანეთს თაობიდან თაობაში გადასცემდნენ ანდერძად ხერხეულიძეთა საფლავების მოვლის მოვალეობას. მათივე თქმით და სოფლის ხანდაზმულ მცხოვრებთა დასტურით, აღნიშნული თერთმეტივე საფლავი ხერხეულიძეებს ეკუთვნის. მათგან ცხრა საფლავი ცხრა ძმისაა, ერთი საფლავი მათი დედისაა, ხოლო ერთი ხერხეულიძეთა მცირეწლოვან დას ეკუთვნისო. ჯერ კიდევ 1970 წელს ჩვენ შევეცადეთ აღგვედგინა საფლავებზე აღბეჭდილი გამოსახულებანი და მოვუვებდინა მათი ფოტოგრაფირება. ჩვენს ხელთ არსებული ეს ფოტოსურათები საშუალებას გვაძლევს გამოვიტანოთ ზოგიერთი დასკვნა, რომლებიც შესაძლებელს გახდის გარკვეული კანონზომიერება დამყარდეს ისტორიულ ცნობებსა და ხალხურ გადმოცემებს შორის. აი, რას გვიამბობს ხერხეულიძეთა საფლავებზე აღბეჭ-

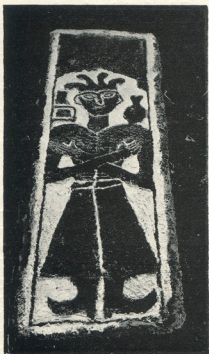
¹ ქართული პოეზია ტ. 3, ობ. 1975 წ. გვ. 188-189.
² იქვე, გვ. 317.
³ ქ. ცხ-ბა, ტ. II, ობ. 1959. გვ. 408.



დელი გამოსახულებანი: ცხრა საფლავის ქვაზე აღბეჭდილია მამაკაცთა გამოსახულებანი და, ალბათ, ამაწ მისცა დასაბამი ხალხურ ვერსიას ომში დაღუპულ ხერხეულიძეთა რაოდენობის შესახებ. მამაკაცებს ჩოხა-ახალუხები აცვიათ. მოჭინდაკის არ დავიწყებია გამოეუსხა ჩოხის კალთების ნაკეცი და ახალუხის დიდილოებიც კი. უმეტესობას კარგად ეტყობა თვალწარბი და სახის ნაკვთები, ორი მამაკაცი წვერულვაშია-ნია. ა. ფურცელაძის თქმით, ყველა ქვაზე გამო-ხატულია ხმლიანი კაცი, ზოგიერთი თანამედროვე კი ამტკიცებს, რომ ცხრავე ქვაზე ფარ-ხმლიანი ვაჭკაცია გამოგვეთილო. არავითარი ფარები აქ არ არის, ყველა მამაკაცს წელზე ქა-მარი არტყია, მაგრამ მათგან მხოლოდ ოთხ მამაკაცს აქვს წელზე იარაღი: მარჯვნივ—ხანჯალი, მარცხნივ — ხმალი. ერთი მამაკაცის გა-მოსახულება ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ სარკყლის გასწვრივ ორივე მხარეს რაღაც ნიშ-ნები აქვს ამოკვეთილი, მათგან მარჯვენა მხარეს ნიშანი თითქოს სატევარის შთაბეჭდილე-ბას სტოვებს: მთავე ქვაზე გამოსახულია ქართულ-მანთლიანი და დალაღკაგებიანი ქალი, რომილსაც მეგრძე და წოლში გამოუყვანელი, კო-ჭებამდე დაშობილი დასა კაბა აცვია, რაც იმა-ზე მიტყველებს, რომ ეს ხანდაზმული ქალია. შე-იძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ხერხეულიძეთა დე-დაა. სამხრეთით, ყველაზე განაპირიას, ხმალ-ხან-ჯლიანი მამაკაცის გვერდით დაკრძალული მი-ცვალბეულის საფლავის ქვა სხვა ქვებთან შედა-

რებით თითქმის ორჯერ პატარაა, რაც უკვე უმუ-კარად მეტყველებს, რომ აქ ბავშვია დაკრძალუ-ლი. მოსახლეობაც, გადმოცემების თანახმად, ალ-იარებს, რომ ეს მიცვალბეული მცირეწლოვანია და მას ხერხეულიძეთა უმცროს დად სთვლიან. მაგრამ თუ დავაგვირდებით გამოსახულებას, აშ-კარა გახდება, რომ მას კოჭებამდე დაწვეული ქართული კაბა კი არა, არამედ მოკლე ჩოხა-ახა-ლუხი აცვია, ისეთივე, როგორც დანარჩენ ცხრა მამაკაცს. თავზეც მას ქალის მანდილი კი არ ახ-ურავს, არამედ მამაკაცის თავსაბური. ყველა მა-მაკაცს მხრებზევით, თავის აქეთ-ოქით გამოსა-ხული აქეთ ღვინის სასმისები — ფეხიანი დო-ჭები, ჭინკილები, ყანწები. ასეთი რამ არ არის გამოსახული ქალისა და ბავშვის ფიგურებთან. გარდა ამისა, ბავშვის გამოსახულებას დანარჩენ-თაგან განსხვავებით ქულის წვერზე გამოკვეთილი აქვს პატარა ვაჯრი, რაც იმის ნიშანია, რომ იგი მცირეწლოვანი ბავშვია (ჩვენი წინაპრების აზ-რით ხომ დაღუპული მცირეწლოვანი ბავშვი წმი-ნდნად, ანგელოზად ითვლებოდა). ხალხური გა-დმოცემა ომში დაღუპულად ცხრა ძმა ხერხეული-ძეს თვლის, საფლავებზეც გამოსახულია ერთი ქალი და ათი კაცი, მათ შორის ცხრა სრულსა-კოვანი მამაკაცია. ზომ არ ეწინააღმდეგება ეს ფაქტი ისტორიულ წყაროებს, რომელთა თანახ-მადაც ომში რვა ხერხეულიძე დაღუპულა? სრუ-ლებითაც არა, პირიქით, იგი ამტკიცებს ისტო-რიულ წყაროთა ჩვენების სისწორეს. თუ დავა-ვირდებით მამაკაცთა გამოსახულებების ქუდების





მოსახულობას, ცხადი გახდება შემდგომ: შვიდი მამაკაცის გამოსახულებას ახურავს აბსოლუტურად ერთნაირი მრგვალი ქედები, საომარი მუხარადები, რაც აშკარად მიუთითებს, რომ ეს შვიდი მამაკაცი სწორედ მარაბდის ომში დაღუპული სახლისკაცებია აღათანვისა. ჩრდილოეთიდან აღმოსავლეთისაკენ მოყოლებული მეორე საფლავის ქვაზე გამოსახულ მამაკაცს თავზე ქედის ნაცვლად ახურავს მეფური ჯიღა—ჩუქრთიანი, დაკბილულბოლოებიანი გვირგვინი, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ აქ არის დაკრძალული სხვა მიცვალებულზე უფრო მაღალი რანგის დიდებულთაგანი, ანუ სახელოვანი სარდალი ალათანგ ხერხეულიძე. იგი ხმალხანჯლის გარეშეა გამოსახული, მაგრამ, სამაგიეროდ, მარაბდის ომთან უშუალო კავშირში ყოფნის დამადასტურებლად თავისებური ხერხისათვის მიუმართავს მოქანდაკეს. იგი ეგზომ გულმოდგინედ ცდილა საჭრეთლის სიმბოლური ენით აღესრულებინა წინაპართა ანდერძი, რომ „ემთააღმწერლობა ჭემპართის მტკუელება არს და არა თუალხმა ვისთვისმე“. სხვა გამოსახულებებთან შედარებით ალათანგის სურათს გულმკერდი წვლამდე შემკული აქვს ნიკნებსუასწერივი პარალელური და ერთი წინგულის ვერტიკალური ხაზებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას აბჯარი აცვია. მოქანდაკეს არ დაიწყებია აღნიშნა ალათანგის გარეგნობის ერთი თავისებურებაც: სხვა გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, ალათანგის გამოსახულებას გაყოფილი, ფოსოიანი ნიკაბი აქვს. ალათანგის გვერდით, ანუ ჩრდილოეთიდან აღმოსავლეთისაკენ

მესამე საფლავის ქვაზე აღბეჭდილი გამოსახულება ყველაზე დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ეტყობა, რომ მას სხვებივით მრგვალი მუხარადი კი არ ახურავს, არამედ სამკუთხა, აქეთ-იქით ყურებგაშვებული თავსაბური; ასეთივე თავსაბური მხურავს პატარა ბავშვის გამოსახულებასაც. ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ ახურავთ უკან გაკრული ყაბალახები და მარაბდის ომთან ორივეც ერთნაირი დამოკიდებულება აქვთ, ანუ ეს ყაბალახიანი მამაკაცი ისევე არ შეიძლება ჩაითვალოს მარაბდის ომში დაღუპულ მხედარ ხერხეულიძეთა რიცხვში, როგორც ეს მცირეწლოვანი ბავშვი. მაშასადამე, ამ ყაბალახიანთა გარდა, რჩება რვა მამაკაცი, რვა მხედარი, ანუ ზუსტად იმდენი, რამდენიც დაიღუპა მარაბდის ომში ისტორიული ცნობების თანახმად. თუ აქ დაკრძალულ მანდილოსანს ხერხეულიძეთა დედად ჩავთვლით, რასაც ხალხური გადმოცემებიც ადასტურებს, მაშინ ყაბალახიანი მამაკაცი შეიძლება ჩაითვალოს ხერხეულიძეთა მამად, ვინაიდან რვა ვაჟაკი შვილის დამკარგავი მამა სხვაგან სად შეიძლება დაკრძალულიყო, თუ არა მხოლოდ შვილების გვერდით? ალათანგისა და პატარა ბიჭის გამოსახულებებს მარჯვენა მხრისთავზე ერთნაირი ოთხკუთხა სარკმლისმსგავსი ნიშნები აქვს ამოკვეთილი. ასეთივე ნიშანი აქვს ყაბალახიანი მამაკაცის ფიგურას, მხოლოდ არა მხრისთავზე, არამედ თავზევით. ეს ნიშნები, შესაძლოა, მიუთითებდეს ამ ბავშვის უფრო ახლო ნათესაურ კავშირზე ამ ორ მამაკაცთან.



აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს ხერხეულიძეთა საღაღურთა-წარმომავლობის შესახებაც.

ი. გუგუბაშვილის თქმით, ხერხეულიძეები ზემო ქართლიდან გადმოსახლებული მარაბდელები იყვნენ. ისტორიულად მარაბდა ხერხეულიძეების კუთვნილება არ ყოფილა, იგი ბარათაშვილებს ეკუთვნოდათ. ამიტომ ხერხეულიძეებს მარაბდის მკვიდრებად ვერ მივიჩნევთ.

თ. ჟორდანიას აზრით, ხერხეულიძეები მესხები იყვნენ. გ. ლეონიძის შეხედულებით, ვინაიდან 1622 წლის სიგელში „იხსენიებიან: ხერხეულიძე ბატონი ალათანგი, მისი ძმა ბუქანი, ალათანგის შვილები — პაატა, ნასყიდა, ესენი კიკეთის მე-ბატონნი არიან... მამასადამე, ცხრა ძმანი ხერხეულიძენი კიკეთიდან ყოფილან და თავის მამულის სახსლოფს უბრძოლიათ მარაბდაში“.

ეყრდნობიან რა არჩილის ცნობას, რომ ალათანგი მარაბდის ოშში ყოწნისეულთა ლაშქარს მეთაურობდა, მკვლევართა ნაწილს მიაჩნია, რომ იგი მდინარე ფრონის ხეობის სოფელ ყოწნისიდან იყო და ზემო ქართლის საღაღურთა სარდლობდა, ხოლო აქ ხერხეულიძენი შესაძლოა გადმოსახლდნენ თავიანთი პირველსაცხოვრისიდან — მესხეთიდან მომდურთა მოძალატის გამო, ამასთან ნაბოძები ყმა და მათული გააჩნდათ კიკეთის მიდამოებშიცო...

ისტორიკოსი ვახუშტი „საქართველოს ისტორიის“ შესავალში სათაურით „მთავართა გვართათვის“ ჩამოსვლის საქართველოს მთავართა უძველეს გვარებს, როგორცაა ბაღუაში, ოთხელიანი, გამრეველი, გაგელი, ჯაყელი და სხვები, „რო-

მელნი ერისთობით იწერებიან და გვარნი არა წარაწერებიან ცხადად საცნობელად“. შემდგომში ვხვდებით „აწინდელთა მთავართა გვართათვის“ ჩამოთვლილი აქვს მოვიანო პერიოდში წარმოშობილი დიდგვარიანები, აქი მიუთითებს შესაძლებლობისამებრ თვითულის წარმოშობასთან დაკავშირებულ ცნობებს. ხერხეულიძეებს ვახუშტი „აწინდელ“ ქართლის მთავართა შორის ასახელებს. მისი თქმით, ხერხეულიძე ზემო ქართლის მთავარია, მაგრამ წარმოშობით მესხეთიდანაა, უწინ ცხოვრობდა სამცხეში და „არს მოსვლა მისი შემდგომად გაყრდობისა“.

რომელ პერიოდში და რატომ უნდა მომხდარიყო ხერხეულიძეთა ოჯახის გაყრა და ერთი ნაწილის სამცხიდან ქართლში გადმოსვლა? ვახუშტი „აწინდელ“ ქართლის მთავრებად გულისხმობს იმათ, რომელთა გვარებიც წარმოშობილია, აღზევებულა, ანდა ქართლში დამკვიდრებულა მეცამეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების შემდეგ. საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ქართლში ზოგიერთი მთავრის გადმოსვლა-დამკვიდრება განუპირობებია აღმოსავლეთ საქართველოდან მონღოლების განდევნას. შავალითად: „მესხი ამილახორი-შვილი, დიასამიძე, შალიკა-შვილი და თაქათა-შვილი, შემდგომად თათრობისა ჩამოვიდნენ სამცხიდან“ ქართლშიო. თათრობა, ანუ მონღოლობა კი საქართველოში მეთოთხმეტე საუკუნის პირველ ნახევარში გადაურბა.

ზოგიერთი მთავრის სხვა კუთხეებიდან ქართლში გადმოსახლება განუპირობებია ერთიანი საქართველოს ცალკე პოლიტიკურ ერთეულებად დაშლას: ვინაიდან ზოგი მთავრის მამულები საქართველოს სხვადასხვა სამეფოში მოხვედრილა, მათი შენარჩუნების მიზნით ოჯახიც გაყოფილა და სხვადასხვა სამეფოში განსახლებულა. მაგალითად: „აბაშიძე, ფალავანიშვილი და ამირჯიბი: ამათ ერთობასა შინა აქნდათ მამული იმერეთს და ქართლსა შინა და შემდგომად განყოფისა სამეფოსა ერთი ძმა იქით და ერთი აქით დაშინენ, ვითარცა აჩენს მამული და სიგელნი მათნი. ავალოშვილი: რა დამთა ხეობა მეფესა ქართლისასა, აგრეთვე ერთი ძმა დამთა აქა და მეორე სამცხესა“⁴. სწორედ ასევე, ხერხეულიძე იყო სამცხეს და არს მოსვლა მისი შემდგომად გაყრდობისათ. ერთიანი საქართველო კი საბოლოოდ დაიშალა ქართლის, კახეთისა და იმერეთის სამეფოებად და სამცხის სამთავროდ მეთოთხმეტე საუკუნის მიწურულსა და მეთექვსმეტე საუკუნის დამდეგს. სწორედ ამ პერიოდში, მეთექვსმეტე საუკუნის დამდეგს, ერთიანი საქართველოს ცალკეულ სამეფოებად დაქვეყნება-გაყრდობის გასს მომხდარა ხერხეულიძეების ერთიანი ოჯახის გაყოფა და ერთი ნაწილის მესხეთიდან ქართლში

4 ვახუშტი. საქართველოს ისტორია ნაწ. I ტფ. 1885 გვ. 19.

5 ვახუშტი. საქართველოს ისტორია I. გვ. 19

გადმოსახლება, ვინაიდან მათი მამულების ერთი ნაწილი სამცხის საათაბაგოში დარჩენილა, მეორე ნაწილი კი ქართლის სამეფოს ფარგლებში მოქცეულია. არჩილის ცნობით, მარაბდაში ქართველთა ჯარის მეწინავე ლაშქრად თეიმურაზ მეფის დავით ჩოლოყაშვილის გლდანელთა და ალათანგ ხერხეულიძის ყორნისელთა სადროშოები განუწყესებია, ანუ ალათანგ ყორნისელთა, ზემო ქართლელთა სარდალი ყოფილა. ყორნისი ფრონის ხეობაში ცხინვალის მიდამოებში მდებარეობს მიუყვდიათ მეფის სახლთუხუცეს დიმიტრი ამილახვარისათვის ყმა და მამული ცხინვალში⁶.

ეს მამულები ავიანდილ ხერხეულიძესა და მის შვილებს თავიანთი წინაპრებისაგან მიუღლიათ მემკვიდრეობად („ჩვენი მკვიდრი და მართთში გამოყოლილი“)⁷.

ხერხეულიძეები მოხსენებულნი არიან 1721 წლის აღწერაშიც: ხერხეულიძე ყრვავ, ხერხეულიძე ალათანგ, ხერხეულიძე იესე და ხერხეულიძე-ხოხონაშვილი, რომლებსაც სოფელ დიდებაში გააჩნდათ ყმა და მამული. სოფელი დიდება საბარათიანოში არსებულ ექვდიფლის მამულებში შედიოდა. როგორც ჩანს, ხერხეულიძეებსა და მათ შთამომავლებს არა მარტო კიკეთში, არამედ მის მახლობლად მდებარე ნაფლდ დიდებაშიც გააჩნდათ დედოფლისაგან ნაძობები ყმა-მამული.

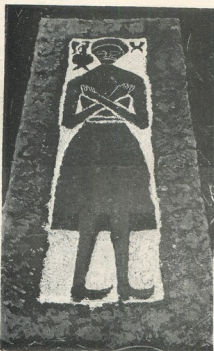
სამცხედან ქართლში გადმოსახლებულ ხერხეულიძეთა ოჯახის წევრები მალე დაწინაურებულან სამეფო კარზე. ერთ-ერთი მათგანი ბააკა ხერხეულიძე მეჩვიდმეტე საუკუნის დასაწყისში უკვე ქართლის სამეფო კარის მაღალი რანგის მოხელე-მეფის ფარემთუხუცესია.

მიუხედავად ამისა, სამეფო კარზე გამართულ ინტრიგებში იგი გიორგი სააკაძის მომხრედ გამოდის. როდესაც სამეფო კარმა სააკაძის დღატი მოკვლა განიზრახა, ბააკამ შეთქმულება აცნობა შოურაგს და სიკვდილისაგან იხსნა. ლუარსაბ მეფემ შეთქმულების გამჟღავნებისათვის ბააკასასტიკად აწამა.

საქართველოს ისეთ დაუძინებელ და ძლიერ მტერს, როგორიც შაჰ-აბასი იყო, წინ რომ არ გადალობებოდა სააკაძის გენიალური მხედართმთავრული ნიჭი, შესაძლო არის ქართველთა ხვედრი უფრო მძიმე ყოფილიყო. სააკაძეს კარგად ესმოდა, რომ მაჰმადიანური აგრესიის უკუსავდებდა აუცილებელი იყო დაქვემდებარებული საქართველოს ერთ მტკიცე სახელმწიფოდ გაერთიანება და თავისი ენერჯიაც ამ საქმისათვის ბრძო-

ლას შეალია, მაგრამ კახეთის მეფე თეიმურაზიც და ქართლის მეფე ლუარსაბიც ვერ აღმოჩნდნენ შორს გამხედრადნი, რასაც ის მოჰყვა შედეგად, რომ ისინიც და სააკაძეც ანგარიშთან დიდგვაროვანთა მსხვერპლი შეიქმნნენ. დიდი მოურავისადმი დიდგვარიან ბააკა ხერხეულიძის მხარდაჭერა და სიმამათიები, ალბათ, ძირითადად გამოწვეული იყო იმით, რომ ბააკაც აშკარად ხედავდა ძმთა გათიშულობის მიზეზის — დანაწევრებული საქართველოს გაერთიანების საკითხებს, რაც ხერხეულიძეთა საგვარეულოს ციხით მიური ინტერესებიდანაც გამომდინარებოდა.

ვინაიდან ბააკა ხერხეულიძე სამეფო კარმა მოლატედ აღიარა, ცხადია, საფრთხე დაემუქრებოდა ბააკას სხვა მახლობლებსაც, რომლებიც იძულებული იქნებოდნენ სააკაძისავე გზას დასდგომოდნენ. ირანში გადახვეწულ სააკაძის აშალაში მართლაც იმყოფებოდნენ ხერხეულიძეები, რაც აშკარად ჩანს მარტყოფის ომიდან. მარტყოფის ველზე დაბანაკებულ ყიზილბაშთა ჯარში მყოფი სააკაძე შეთქმულების ანდობს ყველაზე მახლობელ, საიმედო, ერთგულ და მამაც ქართველ თანამებრძოლებს, რომლებთანაც ერთად შეტევა მიაქვს ყიზილბაშთა ლაშქრის მთავარსარდლის ბანაკზე. ასეთ მძიმე წუთებში გიორგი სააკაძეს მხარში უდგას და გმირულად იბრძვის პაატა ხერხეულიძე. მარტყოფის ომის შემდეგ სააკაძემ ქართლ-კახეთი გაათავისუფლა ყიზილ-



6 იხ. ე. თაყაიშვილი. საქართველოს სიძველენი. ტ. III გვ. 431-432. ტფ. 1010 წ.
7 იხ. ი. ლორთქიფანიძე. ჭვემოქართლი. I-II თბ. 1953 წ. გვ. 130-131.



ბაშთაგან, რის შედეგადაც დიდი მოურავი უპირველეს კაცად იქცა. ქართლში პოლიტიკური სიტუაციის შეცვლის გამო ხერხეულიძეები კვლავ საპატრიო ადვილს იკავებენ სამეფო კარზე, რაც იქიდან ჩანს, რომ ალათანგ ხერხეულიძე მარაბდის ომის დროს მთავარ ბანაკში იმყოფება და მეწინაავე სადროშოს სარდალია.

მარაბდის ომის შემდეგ მეთვრამეტე საუკუნის შუახანებამდე განვლილი ასიოდე წელი საქართველოსათვის იყო ისეთი ავებიდითი და მძიმე პერიოდი, როცა ქვეყანა მტრის განუწყვეტელი თარეშისაგან განადგურებამდე მივიდა. ბუნებრივია, რომ ამ მძიმე დროში მრავალი შეძლებული გვარი გადატაცდა და მამულები დაჰკარგა. ამას ხომ ვახუშტიც ადასტურებს, როცა „საქართველოს ისტორიაში“ წარჩინებულთა გვარების ჩამოთვლისას ამბობს: „ესრეთ რომელნიმე აღმადლებულან და რომელნიმე დამდალებულან ჟამთა ცვლილებითა, ანუ გაყრითა ძმათათა“ (გვ. 19). თვითონ ივანე ხერხეულიძეც ხომ ამბობს 1759 წლის სიგელში: ცხინვალში ყმა და მამული იმიტომ მივიყიდ სახლთუხუცესს, რომ „აივის დროთი და ჟამთა ვითარებით დამეჭირაო“. ამავე სიგელის თანახმად აკი ავთანდილ ხერხეულიძესაც სწორედ ჟამთა ვითარებისა და გაჭირვების გამო იძულებით დაუგირავებია დუქანი ძაგია ურიასთან, ხოლო მისი შვილი ივანე ხერხეულიძე ახლა ცდილობს როგორმე დაიხსნას ამ ურიასაგან მამის ქონება და გადასცეს დიმიტ-

რი სახლთუხუცესს. აქედან შეიძლება დადგინდეს, რომ მარაბდის ომის შემდეგ ხერხეულიძეთა საგვარეულო დამცრობა-გადარბიების გზაზე დამდგარა.

მამასადამე, ხერხეულიძეთა შესახებ მსჯელობიდან საბოლოოდ ასეთი დასკვნა გამოიძინა-რობს:

ხერხეულიძეები სამეფო კართან დაახლოებული დიდგვაროვანი იყვნენ. მათ ყმა-მამული გააჩნდათ მესხეთსა და ქართლში.

მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში ქართლის სამეფოდან სამცხის საათაბაგოს გამოყოფის გამო ხერხეულიძეთა ოჯახი გაყრილა და ოჯახის ნახევარი მესხეთიდან ზემო ქართლში გადმოსახლებულა. მარაბდის ომის მონაწილე ალათანგ ხერხეულიძე და მისი სახლისკაცნი მესხეთიდან ქართლში გადმოსახლებულ ხერხეულიძეთა შტოს წარმომადგენლები იყვნენ, რომლებსაც მამულები, ზემო ქართლს გარდა, ქვემო ქართლის სოფლებშიც — კიკეთსა და დიდბაშიც ჰქონდათ. ისინი საქართველოს გაერთიანებისათვის მებრძოლ გიორგი სააკაძის თანამოაზრეთა რიგებში იმყოფებოდნენ. მარაბდის ომში დაიღუპა რვა ხერხეულიძე. მარაბდის ვკლესიის ეზოში არსებულ ხერხეულიძეთა საფლავებს შორის ჩრდილო-დასავლეთიდან მეორე სამარის ქვის ქვეშ განისვენებს დიდებული სარდალი, სახელთოვანი ქართველი მამულიშვილი ალათანგ ხერხეულიძე.



200



დიდ ფრანგ განმანათლებელს — კლასიკური, პოლიტიკური, მხატვრული თუ დიდაქტიკური თხზულებების ავტორს — ჟან-ჟაკ რუსოს შექმნილი აქვს შესანიშნავი მუსიკალური ნაწარმოებებიც. მისი მუსიკალური მემკვიდრეობიდან ყურადღებას იპყრობს სუთი ოპერა („იფისი და ანაქსარეტა“, „დაფნისი და ქლოა“, „ახალი სამყაროს აღმოჩენა“, „სასიყვარულო მუზები“, „სოფლის მისანია“), 70-მდე რომანსი, თავმოყრილი კრებულში „ნუგეშისცემა ჩემი ცხოვრების გაჭირვებათა ჟამს“, მუსიკალური მონოდრამა „პიგმალიონი“, რამდენიმე საგუნდო სიმღერა, შრომები მუსიკის თეორიაში („დისკრტაცია თანამედროვე მუსიკის შესახებ“, „წერილი ფრანგული მუსიკის შესახებ“), წერილები მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე, გამოქვეყნებული ჯერ სახელგანთქმულ ენციკლოპედიაში, შემდეგ კი „მუსიკალურ ლექსიკონში“. საყურადღებო კრიტიკული წერილები თუ პირადი ბარათები,

ჟან-ჟაკ რუსოს — მუსიკოსი

ნაირა მამუკელაშვილი

რომლებშიც რუსო აქტიურად ემხურებოდა თანამედროვე მუსიკის პრობლემებს, აგრეთვე მისი თანაავტორობა ჟან ფილიპ რამოსა და მარი არუე ვოლტერთან ოპერის „ნავარული მეფის ასულის“ შექმნისას, მრავალრიცხოვანი გამონათქვამები მუსიკის შესახებ გაფანტული მის შესანიშნავ ნაწარმოებებში („ალსარება“, „იულია, ანუ ახალი ელიზა“, „რუსო — ჟან-ჟაკის მსაჯული“) და სხვ.

რუსო თვითნასწავლი მუსიკოსი იყო. სწორედ ამ თვითნას-

წავლობას ეჭიდება ბურჟუაზიული ლიტერატურა, როდესაც რუსოს, როგორც კომპოზიტორის როლის დამცირებას ცდილობდა. მაგრამ რუსო ასეთივე თვითნასწავლი იყო ყველდარგში, რომელიც კი მისი ინტერესების სფეროში შედიოდა და რომლებშიც მან ჭეშმარიტი შედეგები შექმნა. თვითნასწავლობით მის მუსიკალურ მოღვაწეობასაც არ აკლდება ბრწყინვალება. რუსოს უდიდესი ნიჭიერება არც მის თანამედროვეებს გამოპაარვიათ. ჯერ კიდევ ვოლტერი აღიარებდა რუსოს

სოს პოეტურსა და მუსიკალურ ტალანტს: ცნობილი კომპოზიტორი და მუსიკის ისტორიკოსი ანდრე ბატისტი მოდესტი გრეტერი კი უდიდეს მწიგნობრობას ახივებდა რუსის იმპერიის, რომელიც წინ ებრძოდა რუსეთის სეკულარიზაციას, რომელიც ხელშეწყობდა.

გან-გაკ რუსი შემოქმედებით საანარეზო სასოტო სისტემის რეფორმის გეგმით გათვლიდა. მისი რეფორმა საშუალებას იძლეოდა, ციფრებით ყოფილიყო ჩაწერილი ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოები, გასაღებები, პაუსები, ტაქტები, ტემპები, ნოტების აკორდიკა. რუსოს სისტემის საშუალებით იწილებოდა ერთი და იგივე პიესა ჩაწერილიყო სხვისიმიერ ტონალობაში, რისთვისაც საკმარისი იყო ასოს შეცვლა ნაწარმოების დასაწყისში.

ცნობილმა კომპოზიტორმა გან-ფილიპ რამომ (1683-1764) ასეთი შეფასება მისცა ამ სისტემას: „თქვენი ხომენი ძალიან გატაცა იმით, რომ უბრალოდ და გარკვევით განმოსაკლავნ კარნილობებს, აღნიშნავენ ინტერვალებს, მაგრამ ისინი ცდიდა იმით, რომ მოითხოვენ გახსაკურთხებულ გონებრივ დაბატობას“. მართლაც, რუსოს სისტემის დაუფლება ხანგრძლივ პრაქტიკას მოითხოვდა. ალბათ სამეცნიერო აკადემიამ ამის გამო დაიწუნა რუსოს სისტემა. პირველმა მარცხმა ვერ შეარყია რუსოს რწმუნება. იგი წერს „დისერტაციას თანამედროვე მუსიკის შესახებ“ (1741 წ.), რომელშიც სახალისეების დახურვასა და დრომოქმულ ტრადიციებთან ბრძოლისაკენ მიუწოდებს. ამ ნაშრომში რუსო განიხილავს ფრანგულ ოპერას — „ლირიკულ ტრაგედია“, რომლის საკუთესო რიშუმები შექმნა გან ბატისტი ლილიმ და გან ფილიპ რამომ და რომელიც იმ ხანად მწვევე კრიზისს განიცდიდა.

რუსო დიდ ფრანგ განმანათლებელთან ერთად (მონტესკიე, ვოლტერი, დიდრო, დალამბერი, გრიმი, პლევციუსი, პოლბოდა და სხვები)—გერძოლო ფეოდალურ ხელოვნებას, არისტოკრატის სახე-სურვილს რომ გამოხატავდა. და არ შეესაბამებოდა საზოგადოების მოწინავე წრეების მისწრაფებებს. დალამბერი წერდა: „მე დიდი ხანია მაკვირვებს, რომ საუკუნეში, როცა ამდენს ლაპარაკობენ გაჭირების, ქორწინების, პრესის, მხატვრობის თავისუფლებაზე, ჯერ არავის არაფერი დაუწერია მუსიკის თავისუფლების შესახებ“. იმავე წერილში ავტორი ამის ახსნასაც იძლევა: „ჩვენი დიდი პოლიტიკოსები ამბობენ, რომ ყველა სახის თავისუფლება ერთმანეთთან არის დაკავშირებული და ერთნაირად სასიფთოა. მუსიკის თავისუფლება გრძნობათა თავისუფლებას იწვევს, რასაც აზროვნების თავისუფლება მოჰყვება, ეს უკანასკნელი ბიძგს აძლევს მოქმედების თავისუფლებას, მოქმედების თავისუფლება კი სახელმწიფოს დანერგვას ნიშნავს. შევიანარუნთა ოპერა ისეთი, როგორც არის, თუ გვესრის სახელმწიფოს შენარჩუნება“. ასეთი იყო ფეოდალური წყობილების დამცველთა პოლიტიკა. სწორედ ამ დროს განმანათლებლებმა, კერძოდ კი რუსომ მოითხოვა, რომ საოპერო სცენაზე მითოლოგიური და მაღალი წრის პერსონაჟების ნაცვლად გამოსულყვენენ თანამედროვე ადამიანები ცოცხალი, რეალური, ბუნებრივი განცდებითა და ყველასათვის გასაგები გრძნობებით. ეს იქნებოდა XVIII საუკუნის ადამიანი, რომელსაც უნდა გამოეხატა

ენოქსათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. მხოლოდ ამ ადამიანს შეეძლო მაყურებლისათვის დაენახებინა თანამედროვე საფრანგეთის ცხოვრება თავისი დადებითი თუ უარყოფითი მხარებით, რუსომ სწორედ ამ ამოცანების განხორციელება განიზრახა ოპერაში „სოფლის მისანი“, რომელიც 1952 წელს დაიდგა კიდეც.

საინტერესოა ოპერის შექმნის ისტორია. 1752-1754 წლებში საფრანგეთში საგასტროლოდ იმყოფებოდა იტალიური ოპერა-ბუფას დასი, რომელიც სხვათა შორის დგამდა პერგიოლუის ნაწარმოებებს. იტალიელი მუსიკოსების ამ გამოვლამ დიდი მითქმა-მოთქმა და გამათი გამოიწვია ფრანგულ მუსიკალურ საზოგადოებაში. მსმენელი ორ ბანაკად გაითიშნენ. ლირიკული ტრაგედიის აპოლოგეტებს დაუპირისპირდნენ ოპერა-ბუფას მომხრე დემოკრატიული ხელოვნების მქადაგებელი, პროგრესულად მოაზროვნე მუსიკოსები და კრიტიკოსები. გაიმართა მძაფრი პოლემიკა და როგორც გან-გაკ რუსო თავის „ელარებებაში“ წერს: ყველა ჩაერთო ოპერა-ბუფას ირგვლივ განაღებულ კამაში. განსაკუთრებული აფოტაჟი მოჰყვა ჯოვანი ბატისტი პერგოლუის (1710-1736) ოპერის „მსახური-ქალბატონის“ დადგმა, რომელმაც ძალზე დიდი გავლენა მოახდინა ფრანგული კომიკური ოპერის ჩამოყალიბებაზე, ახალი მუსიკალური ენის ფორმირებაზე.

ფრანგული მოწინავე საზოგადოება აღფრთოვანებული შეხვდა პერგოლუის ოპერას. როგორც რუსოს „ელარებებიდან“ ვიკებთ, იგი მუსიკის მოყვარულთა საუბრის ერთადერთი თემა იქცა. გასოცარი უგლახდლობით გამოირჩევა „ელარებების“ ის გვერდები, სადაც რუსო მოგვითხრობს, თუ როგორ იტენებოდა იგი შექმნა მსგავსი რამ. და აი, უკვე 1752 წ. სანეფო აკადემიის სცენაზე, რომელსაც ესწრებოდნენ თვით მეფე ლეო XV და მისი ფაჟორტი მარკიზა დე პომპადური, წარმატებით დაიდგა რუსოს ოპერა „სოფლის მისანი“. რუსო ასე აღწერს ამ მოვლენას: „პრემიერის დღეს გამოცხადდა ფონტენებლოში ჩემი დაუდევარი გარეგნობით, გრძელი წვერიითა და ცუდად დავარცხნილი პარიკით... მალე ჩემს მომბრძაპირე ლოჟაში მოთავსდნენ მეფე და ქალბატონი დე პომპადური... წარმოდგენა დაიწყო... პირველივე სცენიდან, რომელიც გრძნობისაღმძვრელი მიაბიტობით გამოირჩევა, ლოქმად გაკვირვებისა და მოწონების ჩურჩული გავიგონე... მალე მღელვარებაზე მოვიცა მთელი დარბაზი. ორი შეყვარებულის სცენაში მღელვარებაზე უკიდურეს საზღვრებს მიაღწია... ჩემს ირგვლივ ისმოდა ჩურჩული — მშვენიერია, აღმაფრთოვანებელია, ყოველი ბგერა გულს ხვდება“.

ოპერის წარმატება უდავოდ დიდი იყო. არტურ შუკუკა თქმით გან-გაკს „მინერვას შთამომავალი“ უწოდეს, ხოლო როგორც თვით რუსო ამბობს, „სოფლის მისანმა“ იგი აქცია „ყველაზე პოპულარულ ადამიანად პარიზში“. აქტიური ბერლიოზის მეშვარებიდან ვიკებთ, რომ იმ პერიოდში რუსოს ოპერას „მღეროდა მთელი საფრანგეთი დაწყებული კოლეტას როლის შემსრულებლით მარია ფელიო და დამთარებელი

ლუი XVI-ის, რომელიც თავისი ყალბი სმით დაუსრულებლად იმეორებდა არის რუსის ოპერინად იმ დეკავრეგე ჩემი მსახურსა, გულკი კი დიდოფალ მარია ანტუანეტასადმი მიწერილ წერილში საუკეთესო ნაწარმოებთა შორის ასახვლებდა „სოფლის მისანსა“ და დიდად აფხვებდა რუსოკომპოზიტორის უბრალო და ბუნებრივ სტილს.

„სოფლის მისანი“ ფრანგული კომიკური ოპერის პირველი დასრულებული ნიმუშია, ამიტომ რუსის ამ ძანრის ფუძემდებლად მიიჩნევენ. „სოფლის მისანი“ დასრულია კომიკური ოპერისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანი: ყოფითი სიუჟეტი, სწრაფი მოქმედება, უბრალო, მისაწვდომი მუსიკა. ოპერის სიუჟეტი მარტია და შეყვარებულ წყვილის სასიყვარულო თავგადასავლად გადმოვყვებით. ოპერაში არის სამი მთავარი მოქმედი პირი: კოლენი—შეყვარებული მწყემსი (ტენრი), კოლტა — მისი საცოლვე (სიპრანო) და სოფლის მისანი (ბარიტონი). გამომსახველ არიებსა და დუეტებში მოცემულია მოქმედ პირთა დასახაიებება. განსაკუთრებით აღინიშნავია კოლტას სახე. თავდაპირველად იგი წარმოვიდგება როგორც გულდაწყვეტილი, სიყვარულში იმდგაცრეხული ქალიშვილი, ამასთან დაგაუმირებით მისი გამოსახველელი არაიკ სეველიანი მელიოდებით არის დაამუკალული. ოპერის ბოლოს კი იგი სიცოცხლის სავე გოგონად წარმოვიდგება.

რუსოს განვითარებაში აქვს მოცემული ოპერის მეორე მოქმედი პირის — კოლენის სახე. თავდაპირველად იგი ამაყი და თავდაჯერებულია, მაგრამ როდესაც შეიტყობს, რომ მის სიყვარულს საფრთხე ემუქრება, იგი მორჩილი და მისიყვარულე ხდება.

მისანი კომიკური ოპერისათვის დამახასიათებელი ტიპური პერსონაჟია, იგი სხვადასხვა ხერხით შეყვარებულთა საქმის მოვარებას ცდილობს.

ოპერაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საკუნდო ნომრებსაც. რუსოს აზრით, მუსიკის უპირველესი და უმთავრესი ამოცანაა სიამოვნება მიანიჭოს სმენას, ამიტომ ყოფილი მუსიკალური ნომერი — არია იქნება თუ გუნდი, სილამაზისა და კეთილმოვანებით უნდა გამოირჩეოდეს. „მელოდია — წარს რუსო — ისეთები რუსო თამაშობს მუსიკალურ ხელოვნებაში, როგორსაც ნახატა მსატერობაში, მელოდია გვიხატავს სახეებს, რომელთათვისაც აკორდები მხოლოდ ფერები“.

მისწრაფება ბუნებრიობისაკენ, რაც ხაზგასმულია რუსოს პროზაულ ნაწარმოებებში, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს საოპერო ხელოვნებაშიც. ბუნებრიობის გამოსახატავ ყველაზე საუკეთესო საშუალებად რუსოს მიანიჩა მელოდია. ამის გამო რუსოს ოპერის მუსიკა ძალზედ მელიოდურია და ატარებს მკაფიოდ გამოსატულ ხალხურ ხასიათს. აღინიშნავია პერსონაჟების შერჩევის პრინციპიც. აქ აშკარად გამოირჩეა რუსოს დემოკრატიული ტენდენციები, მა მხოლოდ მოწინა და დემოკრატიული პერსონაჟები შეცვალა ხალხის წილიდან გამოსული უბრალო ადამიანებით. მესამე წოდების პერსონაჟების გამოყვანა ტრადიციად იქცა ფრანგული კომიკური ოპერისათვის.

რუსოს ახლებურად ესმის ოპერის დანიშნულებაც, მას სურს, რომ ხელოვნებამ ადამიანებს მალაღწეობის — გიწრობისა და მამაცობის მავალით მისცეს და გამოხატოს ხალხის მისწრაფებები, სურვილები, ინტერესები. თავის ყველა

ნაწარმოებში რუსო ებრძვის იმ საშუალებებს, ხელოვნებას ხალხთა დამოწმების იარაღად რომ აქცევენ. ამ მხრივ რადღებთა ეკატერინე II-ს ელრის, თავად ა. ბელისელსკი-ბელიშვასადმი მიწერილი რუსოს წერილი:

„ამ დღემში ასალი კომიკური ოპერა მომიტანეს. — მუსიკა გუჟონების გრეტების, რომელიც თქვენ ასე გიყვართ... მან საოპერო სცენაზე ისევე დიდებულები გამოიყვანა. გოხთვთ შომიტეტოთ ბატონო თავადო, მაგრამ ამ ადამიანების მტყვევებია მოცლებულია ყოველგვარ გამომსახველობას. ოპერაში საქარონი არიან ხოლოდ გულკეთილი გლეხები“. რუსოს აზრით ხელოვნება და, კეროდ, ოპერა უნდა ემსახურებოდეს ხალხს. ამას იგი ქადაგებს თავის პოლიტიკურ მოძღვრებაში, პროზაულ თხზულებებსა და მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

რუსი ხელოვნების საშუალებით თანასწორობის, ძმობისა და ერთობის ამ მალდი იღებებს დახერგვასა და გავრცელებას მოითხოვდა, ამიტომ იყო, რომ ექტორ პიუგო რუსოს „ხალხის განსახიერება“ უწოდა.

ხალხისათვის, მესამე წოდებისათვის იწერებოდა მისი შედევრები, ხალხები იყო მისი შემოქმედების შემფასებელი, თუმცა „სოფლის მისანსა“, რომელიც 1753 წელს პარიზის ოპერის თეატრში დაიდგა, აღფრთოვანა არა მარტო ხალხი, არამედ არისტოკრატთა წრეც.

უსაფრთხო აღმოჩნდა ევეი რუსოსი, რომელსაც ევინა, რომ ფრანგული საზოგადოება, შიშით რომ სხდებოდა ყოველგვარ სიამოვნებას, ვერ გაიგებდა მის ოპერას, რომელიც, მისივე ღრმა რწმენით, სრულიად ახალ ვახში იყო დაწერილი. მაგრამ მოხდა პირიქით, პარიზულმა ხელში აიტაცეს „სოფლის მისანის“ ავტორი და მის ნოვატორულ ოპერას სიყვარულით, აღიარებითა და პატივისცემით უხასუეს. რუსოს ოპერამ მოიარა ყველა ევროპული ქვეყანა და XIX ს. 30-იან წლებამდე მტკიცე დიდი დამიკვლდა პარიზის საოპერო თეატრის სცენაზე.

მხურავლე გამომხაილი ჰოვა რუსოს თეორიულმა ნაწარმოებმაც. 1753 წელს, საფრანგეთთან იტალიური ოპერა უზუსტ დასის გაძევის ცდასთან დაკავშირებით, რუსო განიხილს სტატეგით: „წერილი ფრანგული მუსიკის შესახებ“, მუსიკის სამეფო აკადემიის ორეგისტრანტის წერილი თავისი ამხანაგებისადმი“ და „წერილი გრიმს“.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა „წერილს ფრანგული მუსიკის შესახებ“, რომელმაც, რუსოს თქმით, მის წინააღმდეგ აჯანყა მთელი ერი, რომელმაც თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო.

მიხვს რა უნდა ყოფილიყო საყოველთაო აღმფთვების მიზეზი? ნუთუ ის, რომ რუსომ ამ წერილში უბრალო და ადვილად მისაწვდომი იტალიური მუსიკა უდიდ და უნიანა-რსო, თუმცა ეფექტურ ფრანგულ მუსიკას ამოიბინა? უნდა ევივარდული, რომ არსებობდა უფრო ძნელადსაპატიებელი მიზეზი, რუსომ ამ ნაწარმოებში უღმობლად გააკრიტიკა არა მარტო თანამედროვე ფრანგული მუსიკა, არამედ გამოიტანა დასკვნა, რომ ფრანგებს საერთოდ არ ჰქონიათ მუსიკა და არც არასოდეს ექნებოდათ იგი, რადგან ფრანგული ენა გამოუსადგარია მუსიკისათვის. დიფთოგამს, მუნჯ ნარცვლებს, ცხვირისმიერ ბერებს და სხვა ფონეტიკურ თვისებებზე მთავარად იქამდე, რომ მუსიკა მყვარალა, მინოტორუნ და სასიმღერო მელოდიას მოკლებული ხდება.

რუსოს აზრით მხოლოდ და ადამიანის მეტყველება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. იგი უფრო შორსაც მიდის და ნაშრომში „ენების წარმოშობის შესახებ“ მუსკავლური და სალაპარაკო ინტონაციების ერთი ფუძიდან წარმოშობასაც ამტკიცებს.

რუსოს თვალსაზრისი ენისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ უდავოდ სწორია. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ იგი აჭარბებს, როდესაც ფრანგული ენის მოუხერხებლობას ამტკიცებს. თუმცა არც ის უნდა დაგვაიწყდეს, რომ რუსო, რომელიც უარყოფს ფრანგულ ენაზე ოპერის შექმნის შესაძლებლობას, თითოეულ წერის ფრანგულ ენაზე ისეთ მოკრას, რომელიც მისივე აზრით უარყოფლის ოპერასთან „მისახერ-ქალბატონთან“ შედარებას უძლებს. ამის თქმის უფლება მას მისცა „სოფლის მისანიის“ მაშინდელმა წარმატებამ.

იმისათვის, რომ სწორად გავიგოთ რუსოს მოსაზრება, საჭიროა გავვინთოთ მის სხვა თეორიულ ნაშრომებსაც. პირველ რიგში კი ნაშრომს „ენათა წარმოშობის შესახებ“ და „მუსიკალური ლექსიონის“.

ნაშრომში „ენათა წარმოშობის შესახებ“ რუსო წერდა: „ენა, რომელიც გამოუსადეგარია იმისათვის, რომ ამ ენაზე მიმართო შეგრებოდ ხალხს, არის პირმოთენ, მლიქვნელური ენა. თავისუფალ ხალხს არ შეუძლია ილაპარაკოს ამ ენაზე“.

საინტერესოა, მიანჩადა თუ არა რუსოს ასეთად ფრანგულ ენა?

ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, რომ რუსო ამ შემთხვევაში იწუნებს არა ენას, არამედ მხოლოდ იმ სტილს, რომელიც იმპროვიზირებულ ფრანგულ დიტერატურულ ენაში იყო გაბატონებული. მეფისა და ფეოდალური არისტოკრატის ინტერესებისადმი სამსახურმა ლიტერატურულ ენას თავისი დალი დაჩინა. რუსო უარყოფს ასეთ ენას. მას ორატორული, ქალაქისა და სოფლის დარიბობისათვის ადვილადგასაგები, რეკლუციური ენა სჭირდებოდა. იგი ისეთ ენაზე ოცნებობს, რომლებითაც შეიძლება ფართო აუდიტორიას მიმართო და იგი მანკიერებათა წინააღმდეგ ბრძოლის გზით წაიყვანო. რუსომ, სხვა განმანათლებლებთან ერთად, შეძლო ამ მიზნის მიღწევა. სულ მალე ბორდის, შაპლენის, მალობრანსის, პეროს ენა იქცა მირაბოს, დანტონის, რობესპიერისა და მარატის ენად. დიფთონგებმა და მუნჯმა მარცვლებმა ხელი ვერ შეუმალეს ფრანგულ ენას იმაში, რომ იგი საფრანგეთის დიდი რეკლუციურის ორატორთა ენად, „მარსელიზისა“ და „ინტერნაციონალის“ ენად ქცეულიყო.

აი, ასეთი ენისათვის, ასეთი ხელოვნებისათვის იბრძოდა ჟან-ჟაკ რუსო. ამიტომ იყო, რომ მან თავისი სახელგანთქმული ოპერა ფრანგულ ენაზე დაწერა. თუ რუსო მართლა ანიჭებდა უპირატესობას იტალიურ ენას, მაშინ თავისი ოპერა იტალიურ ენაზე უნდა შეექმნა, მით უფრო, რომ რიტალიურ ენაზე ოპერის გამოქვეყნების შემთხვევაში მას წარმატების მეტი შანსი ექნებოდა. მაგრამ რუსოსთვის ძირითადი ამოცანა იყო არა პირადი განდიდება, არამედ ბრძოლა ხელოვნების საერთო წინსვლისათვის, საერთო განვითარებისათვის. ამას ამტკიცებს მისი სიტყვები: „ჩემთვის არსებობს მხოლოდ ერთი მუსიკა, რომელიც არ გუკუთვნის არც ერთ ქვეყანას და ამავე დროს გუკუთვნის ყველას ერთად. მე ვაპირისპირდები ორი ქვეყნის მუსიკას მხოლოდ იმ

შემთხვევაში, როცა საჭირო იყო ბრძოლა მათი განსწავლვისა და პროგრესისათვის“.

მართალია, ფრანგ მკითხველთა უმრავლესობამ შურეაკს-ყოფილად მიიღო რუსოს გამოსვლა და ცილისმამულებად მონათლა იგი, მაგრამ მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც ჩასვლენ რუსოს ნაწერების აზრს. უფრო მოგვიანებით კი მის თეორიულ ნაშრომებს ტექსტურული შემფასებლები გამოუჩნდნენ, რომლებმაც განსაზღვრეს კიდევ რუსოს, — როგორც მუსიკის თეორეტიკოსის ადგილი და როლი. რ. როლანი, რომელიც თავა ოუსოს დემოკრატიული ესთეტიკის ტრადიციული გასაგებებლად აცხადებს, აღიარებდა რუსოს ნოვატორობას მუსიკის სფეროში. გლუკი კი 1774 წელს წერდა: „მუსიკის სფეროში ამ დღივ დადამიანის შრომების შესწავლამ დაამარწმუნა მის ღრმა ცოდნისა და უტყუარ გემოვნებათი. თე ალტკიცებულ ვარ მისითი“...

რუსოს ნოვატორობა მუსიკის სფეროში მისი ოპერით და თეორიული ნაშრომებით როდი ამოიწურებოდა. 1770 წელს მან მუშაობა დაასრულა მოხორბმა „პიგმალიონზე“. ეს უნდა ყოფილიყო ისეთი მუსიკალური სპექტაკლი, რომელიც გააერთიანებდა დეკლამაციას, პანტომიმას და ინსტრუმენტულ მუსიკას. გოეთეს მაღალი შეფასება მისცა „პიგმალიონს“. მისი აზრით „ეს საოცარი ნაწარმოები შეასაგებდა ბუნებასა და ხელოვნებას შორის, მისი ავტორი კი ისეთი მხატვარია, რომელმაც შექმნა სრულყოფილი ნაწარმოები“.

რუსოს „პიგმალიონმა“ საფუძველი ჩაუყარა ახალ ჟანრს — მონოდრამას. რუსოს ამ მიღწევამ სწრაფად მოიხვეჭა პოპულარობა, განსაკუთრებით გერმანიაში, სადაც XVIII ს. 70-იან წლებში რიგი კომპოზიტორებმა ქმნიან მუსიკას „პიგმალიონისათვის“. მოგვიანებით მონოდრამამ დიდი მნიშვნელობა მოიპოვა. თუ როგორი ინტერესი გამოიწვია „პიგმალიონმა“, ვიგებთ რ. როლანის შემდეგი სიტყვებიდანაც: „პიგმალიონმა“ ახალი ჟანრის პირველმა ნიმუშმა, მოცარტის ალტაცემა გამოიწვია. მეთოვენმა, ვებერმა, შუბანმა და ბიუენს კი პრაქტიკაში გამოიყენეს იგი. ეს იყო ოპერა მომღერლების გარეშე“.

ამრიგად, რეკლუციური ბურჟუაზიის დიდმა იდეოლოგმა, თავისუფლებისა და თანასწორობის დედულაებას ეადგამა, მესამე წოდების ინტერესების დამცველმა ჟან-ჟაკ რუსომ ხელოვნებაშიც თქვა თავისი სიტყვა. მუხუბდავი იმასა, რომ ის სპეციფიური მუსიკალური განათლება არ მიუღია, თავისი უბადლო გენიის წყალობით შეძლო ღრმა კვალი დაემწინა ფრანგული მუსიკის ისტორისათვის როგორც კომპოზიტორს, და განსაკუთრებით, როგორც მუსიკის თეორეტიკოსს.



მარჩელო მასტროიანი

ტატა თვალჭრელიძე

მარჩელო მასტროიანის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი ნეორეალიზმთანაა დაკავშირებული. ნეორეალისტური თემის ტრანსფორმაცია, ეკრანული გმირის მკვეთრი ცვლილება, შემობრუნება ინტელექტუალური კინემატოგრაფისაკენ, ნეორეალისტი, რეჟისორების ფილმებში რომ შეიმჩნევა, მარჩელო მასტროიანის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვისაც დამახასიათებელია.

მასტროიანი კინოში თეატრიდან მოვიდა. ახალგაზრდობაში იგი ზეინკლად მუშაობდა. 1947 წელს რომის უნივერსალური სათეატრო ცენტრის მოყვარულთა დასში შევიდა. დასის ერთ-ერთ წარმოდგენას დაეაწრო გამორჩეული რეჟისორი ლუკინო ვისკონტი, რომლის ყურადღებაც გამოუცდელი ენაუზიასტ-მოყვარულის ნიჭიერებამ მიიპყრო. ვისკონტის წინადადებით მასტროიანი მის დასში გადავიდა და სახელოვანი რეჟისორის ხელმძღვანელობით პროფესიონალი მსახიობი გახდა.

დებიუტმა კინოში მასტროიანის საყოველთაო აღიარება მოუტანა; 1950 წლის ლოკარნოს V საერთაშორისო კინოფესტივალზე ყველასათვის უცნობ მსახიობს ავტორიტეტულმა და მომთხოვნამა ჟიურიმ მაღალი შეფასება მისცა ლურჯანი ემერის ფილმში „აგვისტოს კვირა“ შესრულებული როლისთვის. ამ ფაქტმა განსაზღვრა მასტროიანის ცხოვრების გზა, — ამიერიდან იგი სამუდამოდ დაუკავშირდა კინემატოგრაფს.

„ჩემი მუშაობის ხასიათი და შედეგი მთლიანად დამდგმელზეა დამოკიდებული. მე რეჟისორული კინემატოგრაფის პრინციპული მომხრე ვარ“, — ამბობს მასტროიანი. ეს იმიტომ კი არაა, რომ მსახიობს არ ძალუძს თავად გაიზაროს განსაზღვრებული პერსონაჟი. მასტროიანი მოაზროვნე და თვითმყოფადი მსახიობია, თითოეულ მხატვრულ სახეში საკუთარი ინდივიდუალობა შე-

აქვს. მაგრამ მასტროიანის ვერ წარმოუდგენია, საერთო ანსამბლის, ფილმის მთლიანი რეჟისორული გადაწყვეტის გარეშე თამაში, ამიტომაც ემორჩილება რეჟისორის მითითებებს. ერთნაირი ძალით მონაწილეობს კომედიაში, დრამა-სა თუ ტრაგედიაში და ყოველთვის ფილმის საერთო გადაწყვეტისა და სტილის დაცვით თამაშობს.

საბჭოთა მსახურებელს შესაძლებლობა ჰქონდა ესილა მასტროიანის შემოქმედებით დიაპაზონის მრავალმხრიობა ფილმებში: „სიყვარულის დღეები“, „ერთი ჰექტარი ცა“, „იმედის ორი გროში“, „ქორწინება იტალიურად“, „ამბავი საბრალო შეყვარებულებია“, „ქალიშვილები ესპანეთის მოედნიდან“, „გუმრი, დღეს, ხვალ“, „განქორწინება იტალიურად“. ამ ფილმების განრული სხვადასხვაობის მიუხედავად, მასტროიანის გმირები ერთნაირად ცხოვრებისეული არიან, არაჩვეულებრივად გულწრფელი და უშუალონი. კომედიურ როლებში მსახიობი ოსტატურად მიმართავს გროტესკს, დრამაში კი ტრაგიკუმის ელემენტები შეაქვს.

ფილმში „ერთი ჰექტარი ცა“ (რეჟ. აგლაუკო კაზადიო) მასტროიანი სვერინო გულწრფელი და კომიკურია. ამ სურათში მსახიობმა ცოცხალი და დასამსახურებელი სახე შექმნა. მას მოჰყვა „ქალიშვილები ესპანეთის მოედნიდან“ (რეჟ. ლუჩანო ემერი), „ამბავი საბრალო შეყვარებულებისა“ (რეჟ. კარლო ლიანი) და მრავალი სხვა, სადაც მსახიობი ძირითადი ერთი და იგივე ხასიათის სხვადასხვა ვარიანტს სთავაზობდა მსახურებელს -- სიყვარულია და სამსახურის ერთგული, ოჯახზე მზრუნველი ახალგაზრდა, რომელსაც სისხლში აქვს გამაძვარი თავისიანებითან პოლიდარობის გრძნობა, ხლო უსამართლობას მწვევედ განიცდის. ეს ის გმირია, ნორველიონმა რომ მოიტანა ეკრანზე. ამიტომაც ხემალოზში ყველა მიგნება, ცხადია, მთავარი გმირის ხასიათზე გააოქვინდა. ცხოვრების „უბრალო ჭეშმარიტებანი“, იტალიელი ხალხის წესილი და სიხარული — ეს სწორედ ის ზნეობრივი პრინციპებია, რომლითაც არსებობენ იმ პერიოდის მარჩელო მასტროიანის გმირები.

50-იანი წლების დასასრულს და 60-იანი წლების დასაწყისში, იტალიურმა კინომ ხარისხობრივი ცვლილება განიცადა. ეს ცვლილება ყველაზე მეტად შეიმჩნეოდა ლუკინო ვისკონტის, პაოლო პაზოლინის, ფედერიკო ფელინისა და მიქელანჯელო ანტონიონის შემოქმედებაში. სწორედ მარჩელო მასტროიანის ხედა წილად იტალიური კინოს ამ დიდოსტატთა ფილმებში ცენტრალური პერსონაჟების განსახიერება და მათი ძირითადი სათქმელის გამოხატვა.

1957 წელს მსახიობმა შეასრულა მეოცნების როლი ლუკინო ვისკონტის ფილმში „თეთრი ღამეები“. დოსტოვესის ნაწარმოების მოქმედება თანამედროვე იტალიაში გადატანილი. მასტროიანის ნიჭის დიაპაზონმა უმალ ჩაიტია სვედიანი გამობეჭეველმა, ხასიათის პასიურობა და რაც მთავარია, ნაღვლიანი სიმატრევე. გაქრა მისი მზერიდან მხიარული ნაპერწკლები, ცხოვრებისეული მიზანიანობა. ოჯახსა და სამსახურზე ზრუნვა უმოქმედო ოცნებამ, მისწრაფებათა ბუნდღვანებამ — საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა დამახასიათებელმა სიმპტომმა შეცვალა.

ორი წლის შემდეგ მარჩელო მასტროიანიმ ფედერიკო ფელინის ფილმში „ტექილი ცხოვრება“ შექმნა უურნალესი მარჩელოს სახე.

„ყველაზე მნიშვნელოვანი და თანამედროვე, რაც დღემდე შემიქმნია, მარჩელოს როლია ფილმში „ტექილი ცხოვრება“ — ამბობდა მსახიობი, — ურნალისტი მარჩელო მხატვრული სახე ჩვეულებრივი მოკვადისა, რომელიც, ბევრი ჩვენგანის მსგავსად, ცვალებადია, მყარად არ დგას მიწაზე და, როგორც ყველა „მოწიწიფეული“ ადამიანი, მზად არის ყოველდღეული გამოხდომებისათვის ამ სიტყვის კარგი და ცუდი გაგებით. მას სურს ყველა ამითი თუ შთაბეჭდილების განცემა, რათა ამით შეაღწას საკუთარი ცხოვრება... მარჩელომ თვითონაც კარგად არ იცის, რა უნდა და ბოლოს ყველაფერს კარგავს. სწორედ მისი „არასრულყოფილება“ შეასწინებავად ნაჩვენები ფილმი — იგი არ არის გმირი ამ სიტყვის საზოგადო მნიშვნელობით, მაგრამ მარჩელო მართალი სხეა, იმ ხასიათების ნაირსახეობაა, რომლებიც ესოდნენ ხშირია თანამედროვე სინამდვილეში“.

მსახიობის სიტყვებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა ხასიათის ანსახიერება იგი ეკრანზე. მისი უურნალისტი სწორედ ის პერსონაჟია, რომელიც რეჟისორმა „ტექილი ცხოვრების“ შეიღვევს წრეს აზიარა. ვერც ერთ წრეში ვერ ჰპოვა მან ცხოვრების საზრისი და, მსახურებელთან ერთად, თანმიმდევრულად მივიდა იმ დასკვნამდე, რომელსაც ფედერიკო ფელინის ეს ბევრისმთქმელი ტრილო იძლევა—დასავლური კულტურის კრიზისმა ადამიანთა ტრატორი გათიშულობა გამოიწვია, იდეალების დეკარგება, ღირებულებათა გაუფასურებამ ადამიანი ვარდაუვალი კატასტროფის წინაშე დააყენა, პიროვნება ბედის ანაპარადად მიტოვებული. ადამიანებმა დაკარგეს არა მარტო სოლიერი კონტაქტები და საერთო ენა, არამედ ამ კონტაქტების - სურვილიც. ადამიანი მარტოა.

1 «Актеры зарубежного кино», Л. «Искусство», 1965, вып. 2, стр. 51.

ამ იდეის ძირითადი გამტარებელი ფილმში მარჩელო მასტროიანიანი გმირია. რა თქმა უნდა, ეს მტკაღ რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანა მსახიობისაგან არა მარტო მაღალ პროფესიულ დონეს, ვირტუოზულ ოსტატობასა და ფილირანულ ტექნიკას მოითხოვდა, არამედ ეპოქის ის რთულ და მტკივნეულ პრობლემათა წვდომას, რომელსაც ასე ტრაგიკულად გახიციდის ფილმის ავტორი ფედერიკო ფელინი. რეჟისორი ახერხად აო უნება სოციალური უსამართლობით წაგზულთ, როგორებიც მისი ჯელსომინა და კაბირია იყვნენ. ხელოვანი „მაღლი საზოგადოების“ სხვადასხვა საფეხურზე მყოფ ადამიანთა არსებობას იკვლევს და ამ კვლევის პროცესში აღმოჩნდება, რომ თითოეული მათგანი იმასაც კი მოკლევნულა, რაც ჯელსომინასა და კაბირიას ერთადერთ სიმდიდრეს წარმოადგებდა — სიყვარულის უნარს.

მარჩელო მოხვდება ინტელექტუალურ სალონებსა და ღამის კლუბებში, ნადიმებსა და ორგიებზე, კაბარებსა და ლუბანებში, დიდგვაროვნთა სასახლესა და მილიონერებთან. მასტროიანი ის ცენტრალური ფიგურაა, რომელიც რეჟისორმა მეგზურად გამოიყენა, რათა „ტიპილი ცხოვრების“ მთელი ჯოჯოხეთი ეჩვენებინა. ამასთანავე, იგი ამ ცხოვრების წესის გამოშხატველიცაა და, ამავე დროს, მისი მსხვერპლიც. „მე მინდოდა მომეთხოვო ჟურნალისტის თავდადასავალი — ამბობს ფ. ფელინი, — რომელიც თან დაატარებს თავის ჰელანქოლას, შიშს, სიკეთისა და ბოროტების მიმართ თავის დამოკიდებულებას იმ მრავალგვარ კონტაქტებში, ასე ცხადად რომ ახასიათებს ვნებადაკარგულ საზოგადოებას, რომელიც დღითი დღე ძლივსა მიაჩნალებს თავის იუტლებით არსებობას.“² ფილმის მთავარი პერსონაჟი ამ საზოგადოების ცხოვრების გარედან შემყურე კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ მისი ტიპიური წარმომადგენელიც. მსახიობმა სწორედ ეს განასახიერა — იგი ყველგან თავისი კაცია, მძღებელია და ამავე დროს უცხოც. მარჩელო ხომ ჟურნალისტი, ვალდებულია თავის ჟურნალს მასალა მიაწოდოს. ამავე დროს მსახიობი ნათლად გვიჩვენებს, რომ მისი გმირი გმირი არ არის, რომ მას ნამდვილი პროფესიაც არა აქვს, რომ იგი არავითარ გააზრებულ მოღვაწეობას არ ეწევა. მასტროიანის მარჩელო თავიდანვე წარმოგვიდგება უპრინციპო ადამიანად, რომელიც წუთიერ იმპულსებს ემორჩილება და, მერყევი ხასიათის გამო, მუდამ ცვალებად ემოციურ მდგომარეობაში იმყოფება. მასტროიანის გარეგნობაც — ნახევრადმოზღობარე გამოიმეტყველება, ირონიული გამოხედვა, რბილი, ზედმეტ აღვლევებს მოკლებული ქესტები ამის ნათელი დადასტურებაა. ყველა სიტუაციაში იგი



კინოფილმი „გამტორწინება იტალიურად“

კადრი ფილმიდან „ტიპილი ცხოვრება“



² Т. Бачелис «Феллини», М., 1972, стр. 193.



მშვიდი და აუღელვებელი რჩება, ვერც ერთ გრძობას ბოლომდე ვერ მიტყუება, ვერც ერთი შესევდრა ძირეულად ვერ შერკავს, მელანქოლიური მდგომარეობები ვერ გამოიყვანს. ეს იმიტომ, რომ მარჩელო თავიდანვე ცხოვრებით მოყრატული წარმოვლდება. ყველგან, თვით საკუთარ თავთანაც იგი გაუცხოებულია. რეისორი ნათლად გვიჩვენებს გზას მარჩელოს საბოლოო დაღუპვისაკენ. იგი უნებისყოფოდ ემორჩილება ცხოვრების დინებას, ამიტომ სიყვარულიც აღარ შეუძლია. ვერც ამერიკელი „ვარსკვლავი“ სილ-ვია და აღწევინებს თავს აპატიიდან და ვერც მასთან ცხოვრებით მოყრატებული მადალუნა, — მისი მოწყვნილობა ვერც მოსიყვარულე ცოლი. გაფანტავს და ვერც მეგობრის თვითმკვლელობა შეძრავს მის არსებას. გაუთავებელი თავგადასავლების მიუხედავად, მარჩელოს ცხოვრება მღორედ მიედინება. არსად, არც ერთ სენსაციურ შეხვედრაზე მასტროიანის მარჩელო არ კარგავს მისთვის ჩვეულ წონასწორობას. მხოლოდ ერთხელ ჩნდება მის სახეზე ბედნიერი ღიმილი, როცა იგი პაოლას შეხვდება. აღფრთოვანებულ მზეერას აცოცხლებს იგი ნორჩ, მშვენიერ არსებას, ადელეგებით ესაუბრება და მისი გამომეტყველება უცებ სიცოცხლის სურვილით აღივსება, იგი თითქოს ენერჯის, ძალთა მომატებას იგრძნობს. გადის დრო. მარჩელო „ტკბილი ცხოვრების“ ყველა წრეს უზიარება, ნელ-ნელა სრულიად ივიწყებს პაოლას და ცხოვრების ფეკერზე ეშვება. დაღუპვის საბოლოო კონსტატაცია ფინალში ხდება — საშინელი, გამანადურებელი დამის ორჯიის შემდეგ მთელი „მალალი საზოგადოება“ ზღვის ნაპირზე გამოდის. მარჩელოც მათ შორისაა. ამ დროს მას პაოლა ეძახის. მარჩელოს ესმის მისი ძახილი, მაგრამ აიტყუებს ვერ არჩევს. წყლის ვიწრო ზოლი თითქმის მათ, მაგრამ ეს ზოლი ამჯერად გაურღვევი კედელივით აღმართულა მათ შორის, რადგან მარჩელოს აღარ ძალუძს იმ რამდენიმე ნაბიჯის გადადგმა, პაოლას რომ აშორებს. მასტროიანის სახეზე ტკივილია აღბეჭდილი. მას უკვე აღარ ძალუძს პაოლას გაგება. პაოლას ძახილი უპასუხოდ რჩება. „ასოწარკვეთილი მარჩელო მუხლებზე ეშობა და ნელ-ნელა სილაში ეფლობა. მასტროიანის მარჩელო ისევ მარტოა, როგორც მთელი ფილმის მანძილზე თითოეული ნოველის დასასრული.

თუკი „ტკბილ ცხოვრებაში“ მთავარი პერსონაჟის თავგადასავალი მაყურებლის თვალწინ მიედინებოდა და იგი მის წინ გაშლილი ცხოვრების ეპიკური განასერის კვლევა-ძიების მოწმე ხდებოდა, ფედერიკო ფელინის შემდგომ ფილმში „მ/კ“ მასტროიანის გმირის მთელი ცხოვრება მისი სულიერი შვირძინებებიდან იხსნება. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ გმირის ცხოვრების გარეგანი მხარე კადრს მიღმა რჩება. პი-

რიქით. ანსელომ მუდმივ რეალურ კონტაქტში შია გახვეული. ჩვენ ვეგნობით მის ურთიერთობებს ცოლთან, საყვარელთან, პროდიუსერთან, კრიტიკოსთან, მსახიობებთან... გმირის მოგონებების ქაოსიდან ნელ-ნელა იკვეთება ძირითადი აზრი — თანამედროვე რეალიზმში ანსელომის ყველა ურთიერთობა მისი სულიერი სიმშვიდისათვის უნაყოფო და ხელისშემშლელია.

და მაშინ მის წარმოსახვაში ჩნდება კალაუდა — ანგელოზის მსგავსი არსება, რომელიც იმ იდეალის განხორციელება, ანსელომის აფორიაქებულ სულს რომ დააწყნარებდა. მაგრამ კალაუდა ოცნებასავით მიუწვდომელია და ამიტომაც არარეალური. მისი დაბრუნება გვიდო ანსელომის ისევე არ ძალუძს, როგორც მისი ბავშვობისა, იმ ბედნიერი ბავშვობისა, როდესაც დედის თბილი ხელები ბანდნენ და იდეალუბით მოცული შელოცვა „აზა-ნიზი-კაას“ (რაც „სულს“ ნიშნავს) უხილავი ძაფებით ეკვდა პაეში და თავისუფური პოეტური თამაში იყო გამოცხადებული ამ იდეალუბის შესაცნობად.

სწორედ ეს ბავშვობის იდილია გატარა, სამუდამოდ წავიდა და ანსელომის მხოლოდ მთავარსენება თუ შეუძლია. ასევე სულგანაბელი იხსენებს იგი სარკინის ვენების რუმბას, — ერთადერთ სინარულს კოლეგადან გამოპარული ბავშვებისა, ტიპუტური აღზრდის ზემოტრეი და ფიზიკურ შურაძსყოფას მუდმივად რომ განიცდიდნენ.

ფელინი დიდხანს ეძებდა გვიდო ანსელომის როლის შემსრულებელს. ბოლოს, ლორენს ოლივიუე შეურქრება არჩევანი და ხელშეკრულების დადებაზე შეთანხმდა. მაგრამ მუშაობის პროცესში რეისორი მიმხვდარა, რომ ოლივიეს გარეგნობა, მისი სახის მკვეთრი ნაკვთები გმირის სულია სიმტკიცესა და ძლიერ ნებისყოფაზე მიუთითებდნენ. ეს კი ფელინის ჩანაფიქრს ფინანსადმდეგებოდა. მას ხომ უნებისყოფო ხასიათის ჩვენება სურდა ეკრანზე. იმისათვის, რომ ყოველი კადრი და ნიუანსი ნაწარმოების ძირითადი აზრის გამოხატველი ყოფილიყო — გმირი დაბნეულია, ვერ გარკვეულია, რა უნდა თქვას თავისი ასალი ნაწარმოებით — ფელინის პერსონაჟის გარეგნობის ბუნდოვანი კონტრები ესაჭიროებოდა. ამიტომაცაა, რომ გმირის სხეული მწირად ნისლშია გახვეული.

ამ ფილმში მასტროიანი ტუნწი შტრიხებით (ისე, რომ გარკვეულად თითქმის არ იცვლება) აღწევს შინაგან მთლიან და რადიკალურ გარდასახვას. რბილი იუმორით მსახიობი ახერხებს დაგვიხატოს სახე ადამიანისა, რომლისთვისაც კომპრომისი დასაშვებია ცხოვრების ყველა აფეროში, გარდა საკუთარი ხელოვნებისა.

მაყურებელი თითქმის ვერ ხედავს მასტროიანის გმირს ღრმად წაუსლი თავის ფიქრებში ან მშვიდი მსჯელობის დროს. იგი მუდამ მოძრაობ-



ბაშია, დადიან, დასტკობალოს, ივერებიც აბეჭარ მსახიობებს და ა. შ. მის სიმარტოვეს, საკუთარ თავში ჩაფიქრებას, თავისუფლებას ყველაფერა უშლის ხელს — საკუთრები ბრძოლ და დამის გა-რთობათა ხმაური, კინოფაბრიკის ქაიხი და სუ-ლია შემხუთველი ვიწრო დღეფტებში, ეკრანზე გამორჩენის მსურველები და საკუთარი მეუღლე... იგი მუდამ ხალხშია, მუდამ ფუჭფუჭებს. მაგრამ ყოველივე თითქოს არამდგრადია, ეს-ესა უნდა დამინარეფს, დამწალოს. ეს უცვვე მის სულიე-რი მდგომარეობის ანალოგია და ბურუსში გას-ვეულ მატრონიანის გმირა თავზე ატყვდება წარ-მოსახვანი, ზმანებანი, რომელიც მისი რეალური ცხოვრების ჩვენებასთან ერთად ეკრანზე იძლევი-ან ადამიანის სულიერი ტრავადის სურათს. ამ-იტომ მატრონიანის გმირი განსაკუთრებული პი-როვნებაა. ამ განსაკუთრებულობას ანსელმის სწო-რად მისი სულიერი ტანჯვა ანიჭებს. ამ აზრის ნათელსაყოფად ფელინიმ თავისი ფილმი გმირის კომპარებით დაიწყო. ერთმანეთზე მიტყუებულ-ან მანქანები. ერთ-ერთ მათგანში ადამიანი მოძ-რობს, კარების გაღება სურს, მინას ფრჩხილე-ბით ჩხაპნის, მაგრამ ამაოდ. ადამიანს საკუთარ მანქანაში სული ეხუთება, სუნთქვისათვის პაერი არ ყოფნის. სხვები გულგრილად შეტყუებენ ამ ამაზრუნე სურათს. მათ არ აღელვებთ და არც ინტერესებთ სხვისი ბუდი. ადამიანი მარტოა. სიმარტოვის ეს მეტაფორა მივლი ფილმის მან-ძილზე განიცდება ველოუცისა. თანხმდევრულად და დიდი მხატვრული დამჯერებლობითაა გატა-რებული სურათში ადამიანთა ურთიერთათმუ-ლების განცდა. ფელინიანს და მატრონიანის გმი-რი წვალობს და იტანჯება — იგი ნათლად ხე-დავს და გრძნობს, რომ მისი შემოქმედება ჩიხ-შია მომწვედელი, მაგრამ ანსელმი ჯერჯერო-ბით ამ მდგომარეობიდან გამოსავლას ვერ პოუ-ლობს. უწინდებურად ვეღარ ქმნის, მიუხედავად იმისა, რომ მისმა მოღვაწეობამ პოპულარობა და ფული მოუხვეჭა. მაგრამ ყოველივე, რასაც ქმნი-და და აპირებდა შეექმნა, დღეს ყალბად ეჩვენე-ბა. გვიდო ანსელმის კი არ შეუძლია იცრუოს. რეალურ ცხოვრებაში — ქალებთან, ნაცნობებ-თან, კრიტიკოსთან, პროდიუსერთან ურთიერთო-ბისას იგი მუდამ კომპრომიზზე მიდის, მაგრამ ურყევი აღმოჩნდება იქ, სადაც საქმე შემოქმე-დებას ეხება.

ფელინიმ და მატრონიანმ მივლი სიცხადით აჩვენეს გვიდო ანსელმის დანებულობა, სისუსტე, მისი სულიერი მოუწყვრეობა, საზოგადოე-ბისაგან მისი გათიშულობა, ხელოვანის შემოქმე-დებითი კრიზისი, საკუთარ შვერძნებათა გამოთ-ქვის უუნარობა, ცხოვრების სხვადასხვა მივლე-ნათა შეცნობისა და მათი დაკავშირების უძლე-რება. ყოველივე ეს ბრწყინვალე ვირტუოზოლო-ბითაა განსახიერებული მატრონიანის მიერ. მაგ-რამ ჩვენ აგრეთვე ვხედავთ გვიდო ანსელმის

პატიონებას, შემოქმედებითი უკომპრომიზობასა და გულწრფელობას შემოქმედებში.

კინომცოდნეობით ლიტერატურაში არსებობს აზრი, რომ გვიდო ანსელმის შემოქმედებითი ტან-ჯვა, თავად ფელინიანისთვის განსვლილი ეტაბია, რომ გვიდო ანსელმი — ეს არის ფელინი გუ-შინ, ხოლო „8 1/2“ არსებობის ფაქტი ადასტურებს იმას, რომ ფელინიმ მოახერხა შემოქმედებითი უმოქმედობიდან თავის დაღწევა. ამ ფილმ-აღსა-რებაში ფელინიან დაუფარავად გვიჩვენებს მის მიერ განვლილ ტანჯულ გზებს, სათქმელის გა-მოსახატებლობის ტრავადისა, მხატვრის შემოქ-მედებითი კრიზისი. გვიდო ანსელმი იცის, რომ იგი დეპრესიაში იმყოფება და აწრფება აქ არის მისი ხსნა. მაგრამ გმირის უბედურება იმაშია, რომ მტანჯველი ძიებანი არ არის რაიმე გარ-კვეული მიზნით განათებული. გვიდო ანსელმი (და მამასადავმ ფელინიც) ექებს გამოსავლას, ექებს ცხოვრების ჭეშმარიტ გზებს, ტრაგიკულად განიცდის იმას, რომ ადამიანები ვერ აღწევენ ურთიერთგაგებას, მატრონი და უბედურნი არიან. ზმანებასა და იმეტიებშიც ვერ პოუვსა გვიდო ანსელმი სიმშვიდეს, რადგან იგი იდავლის და-კარგვის ტრავადის განიცდის. დროდრო მის აფორიაქებულ, ავადმყოფურ წარმოსახვანი ჩნდება კლაუდიას ნათლი ხილვა და მაშინ იყ-ვლება მატრონიანის გამომეტყველება, ოდნავ იმედიანი ხდება მისი მზერა, ოდნავ შვირხევა მისი სულის აბრმეობი რაღაც სიმი. ეს ძლიეხ შესამჩნევი ენებათა დღევა ტალღასავით გადაი-ვლის მატრონიანის სახეზე. დროებითი სიმშვიდე მოიცავს მას, როცა კლაუდა წყნარი ნაძიეთი შეშვია მის თათხში, ლოგინს შეუსწორებს და დინჯად ჩამოჯდება ასთუმალთან. გვიდოს ეჩ-ვენება, რომ მისი მომავალდებელი სახე მის გვერ-დით ბალიშზეა და ნეტარება მოიცავს. მაგრამ იდილია უცებ წყდება. ტექნოფონის ზარი ფან-ტაგს ზმანებას, საშინელი რეალობა უღმობ-ლად იჭრება გვიდოს ცნობიერებაში და არღვევს მის დროებით სიმშვიდეს, წუთიერ ბედნიერებას. გვიდოს სახეზე კვლავ დადილილობა და გალიზი-ანება აღიბტდება. ქრება თვალში ჩამდგარს სხივი და იგი კვლავ უნებიაყოფო არსება იქ-ვეა.

მიიმე ლოდივით აწვება მატრონიანის გიორს რთული ურთიერთობები. ამ ურთიერთობებში იგი დანებულია, რადგან ვერავისთან ვერ პოუვს მტანჯველ კითხვებზე პასუხს — ვერც ბიუცისის მსახურებთან და ვერც თანამედროვე ინტელექ-ტუალთან; ამ პასუხის ძიებაში აქტიურად მონა-წილეობს მისი ცნობიერების ნაკადიც. არა მარ-ტო მტანჯველი ხილვები ეზმანება ხელოვანს, არამედ იდილიური სცენებიც, მაგალიდა ის ეპიზოდები, როდესაც ანსელმის ცოლი და სა-ყვარელი ტბილად საუბრობენ, ან კიდეც სურა-თის ფინალი, როცა ყველა ნაცნობი მანდილოსა-



კარლი კინოფილმიდან „ამბავი საბრალლო შეყვარებულებისა“

ნი ერთ დიდ პარემშია თავმოყრილი. აქ ისინი მხოლოდ იმაზე ზრუნავენ, თუ როგორ ასიამოვნონ თავიანთი მპრძანებელს — გვიდო ანსელმია, ხოლო თუ ქალებს შორის უთანხმოება ჩამოვარდება, ან, კიდევ უარესი — ამბოხს მოინდომებენ, მათრახს აიღებს მკაცრი გვიდო და უცებ დააწყნარებს ადულტერულ მანდილოსანთ.

ფილმში „8/5“ მასტროიანის გმირი წარმოდგენილია როგორც დიდი მხატვარი. იგი ფედერიკო ფელინია არა ბიოგრაფიული ფაქტებით, არამედ მსოფლმეგრძნებით. მხატვრის შინაგანი სამყარო ფილმის თემაა, შემოქმედის სულიერი დრამა კი მისი შინააქტი. თანამედროვე მხატვრის მოუსვენრობა, მისი ეჭვები, ეპოქის სულიერი კრიზისის ტრაგიკული შეგრძნება, — ყოველივე ამან მარჩელო მასტროიანის პერსონაჟში მალაღმხატვრული ასახვა ჰქოვა.

ფილმების „ტკბილი ცხოვრება“ და „8/5“ მუალეფში, 1961 წელს, მასტროიანიმ ორ სხვადასხვა რეჟისორთან შექმნა ორი სრულიად განსხვავებული სახე. მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმში „ღამე“ მან ცნობილი მწერალი განა-

სახიერა, ხოლო პიეტრო ჯერმის კომედიად „განქორწინება იტალიურად“ — ბარონო ფეცეჩი აწვალა. ამ სახეების ჯანრული და აპრობრივი სხვაობა, კიდევ ერთხელ ცხადყოფს მსახიობის გარდასახვის ბრწყინვალე უნარს, მის შემოქმედებით მასტრაბს.

ანტონიონის ფილმის გმირი — სახელგანთქმული მწერალი მუდამ ყურადღების ცენტრშია მას მომხიბვლელი ცოლი (ჯანა მორო) ჰყავს, იგი უმაღლეს საზოგადოებაში მიღებულია, თითქოს არც შემოქმედებით კრიზისს განიცდის, მაგრამ მსახიობი გვიჩვენებს მისი გმირის ვარიეტლობას, ადამიანებთან და საკუთარ ცოლთან სულიერი სიახლოვის ფატალურ შეუძლებლობას. როგორც ანტონიონის სხვა ფილმებში, სურათის დრამატურგია აქ მოვლენების მიხედვით, სიუჟეტურად კი არ ვითარდება, არამედ შინაგანი ხაზით, გმირთა სულიერი მდგომარეობის კონსტატაციით. მთავარ პერსონაჟთა სულიერ სამყაროშიც არ სდება რაიმე მნიშვნელოვანი ძვრები: სულიერი ლატია, უნტერესობა დასადგურებულა მათ გულსა და სულში. ცოლ-ქმარს სურს როგორმე თავი დააღწიოს ამ აპატიას, ცალცალკე, ააღაც გარეთ, სხვა ადამიანებთან კონტაქტში ეძებენ საკუთარი სულის ხსნას, მაგრამ ამოდ. ვერც ერთი ვერ ახერხებს ჭეშმარიტი სიმშვიდისა და ან პირიქით, ენებათა აფეთქების მიღწევას, რადგან მათ არ ესმით ერთმანეთის, და მათი კავშირი, დამოკიდებულებანი გარეშე სამყაროსთანაც დარღვეულია.

ფინალში ეს ორი, ერთმანეთისათვის სულიერად უცხო არსება უნაყოფო ღამისთვის შემდეგ, კვლავ ერთმანეთს მიეკრობა, რადგან ეს ფიზიკური სიახლოვედა შერჩა მათ აზრდაკარგულ არსებობას.

ფედერიკო ფელინისა და მიქელანჯელო ანტონიონისთან მუშაობამ მსოფლიო აღიარება მოუტანა მასტროიანს. მან შეძლია დროის წინაღმდეგობათა ასახვა, თანამედროვე ადამიანის სიმარტოვის ფილოსოფიური სიღრმით გადმოცემა, გვიჩვენა ბურჟუაზიული ინტელიგენტის ზნეობრივი განწირულობა და იდეალის უქონლობით გამოწვეული სრული სასოწარკვეთილება.

კინემატოგრაფში მოღვაწეობის 25 წლის მანძილზე მასტროიანიმ 70-მდე როლი შესრულა. მოიპოვა საერთაშორისო პრემიები და — მრავალჯერ წელიწადის საუკეთესო მსახიობის სახელი იტალიაში. პროდუსერები და რეჟისორები ახალ-ახალ როლებს სთავაზობენ მას. რეჟისორებს უყვართ მასთან მუშაობა, რადგან მასტროიანის სამსახიობო ვირტუოზულობა, თანდაყოლილი იუმორი, შესანიშნავი პლასტიკა და ზომიერების არარეველებრივი გრძნობა უადვილებს მისთან შემოქმედებით კონტაქტს. მასტროიანი ამჟამად შემოქმედებით სიმშვიდეშია. მის ყოველ ახალ როლს ხელოვანის ბექედი ახის.

ლა სკალა

200 წლისათვის

1778 წელს მილანში, ნანგრევებად ქცეული სანტა მარია ალა-სკალას ტაძრის ადგილზე, არქიტექტორ ჯუზეპე პერმანინის პროექტით აშენდა თეატრი, რომელსაც „ლა სკალა“ ეწოდა. დიდი წარმატებით ჩატარდა შენობის აუსტიკური გასწვავა. ახალი თეატრის ბრწყინვალეობის ამბავი სწრაფად მიედო მთელს იტალიას. ადგილობრივმა გავრთმა „დი ლუგანოში“ იმთავითვე გამოაქვეყნა პროგრამული წერილი, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი აზრი და დანიშნულება. გავითი წერდა: „ლა სკალას“ თეატრში სრულიად ახალი და უჩვეულო იქნება სექტაკლების დადგმის სისტემა. იგი ბრძოლის გამოუცხადებს იმ გავრთადებულ ზედმეტობებს, ვეღა იმ ხარვეზს, იტალიის მუსიკალურ თეატრებს რომ ახასიათებთ. „ლა სკალას“ მიზანია სიმართლე და ბუნებრიობა, რისი მიღწევაც შესაძლებელია სცენური მოქმედების გაქტურებით, გმირთა სულისმომბრუნებების გაწვავებით. ეს ამოცანა მომღერალთაგან მაღალ ოსტატობას, შემოქმედებით ძალების დიდ დამახავს მოითხოვს“.

„ლა სკალას“ თეატრი 1778 წლის 3 აგვისტოს გაიხსნა ამ დირსშესანიშნავი დღისათვის დაწერილი კომპოზიტორ ანტონიო სალიერის ოპერით „ევროპის აღიარება“. აქედან იწყება „ლა სკალას“ თეატრის 200 წლიანი ცხოვრების გზა, აღსავსე შემოქმედებით ბრძოლებით, ძიებებით, მონაპოვრებით...

ოქროს ხანას „ლა სკალას“ თეატრი განიცდის XIX საუკუნეში. მას გვირგვინი დაადგეს ამ ეპოქის ბრწყინვალე წარმომადგენლებმა — რისინომ, მელიონომ, დონიკეტიმ, ვერდიმ, უტინიმ. მათ „ლა სკალას“ თეატრი გამოიყენეს პროგრესული სოციალურ-პოლიტიკური იდეების, ჭეშმარიტური მსოფლმხედველობის, რეალისტური მუსიკალურ-თეატრალური

ესთეტიკის მქადაგებლის როლში. ამ დიდი კომპოზიტორების წყალობით „ლა სკალა“ გადაიქცა იტალიური კულტურის ეროვნულ კერად, მაგრამ „ლა სკალას“ თეატრი არასოდეს იფარგლებოდა მხოლოდ ეროვნული მუსიკალური კულტურის პროვანდით. იგი მსმენელთა ფართო საზოგადოებას დღენადაც აცნობდა სხვადასხვა ქვეყნის, ეპოქის, სტილის მუსიკას — ვოკალის, მოცარტის, ბეთოვენის, ვებერის ოპერებს, ჯუნოს, მანსეს, ბიზეს ნაწარმოებებს, აქ დიდი წარმატებით იღებოდა ვაგნერის მონუმენტური მუსიკალური დრამები, მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, დებუსისა და სხვათა ოპერები.

„ლა სკალას“ ცენაზე გამოდიოდნენ არა მარტო შესანიშნავი იტალიელი მომღერლები, რომელთა შემოქმედებში ჩაისხა და განვითარდა „ხელ კანტოს“ უნიკალური საშემსრულებლო სტილი, რისი წყალობითაც იტალიელმა მომღერლებმა მოიხვედეს უკალური ხელოვნების კანონმდებელთა ავტორიტეტის არამედ სახელგანთქმული მომღერლები მსოფლიოს ამა თუ იმ ქვეყნიდან, რაც უოველთვის დიდ პატივს აღიარებას მოასწავებდა თვითული მათგანისათვის უოველივე ამან მიღანი საოპერო ხელოვნების ინტერნაციონალურ ცენტრად გადაქცია.

200 წლიანი ისტორიის მანძილზე „ლა სკალას“ არაერთხელ გაწეცლია გაბირვება, წინააღმდეგობები, რაც გარდევლილი ისტორიული პროცესებისათვის. ასე მაგალითად, 1897 წელს მუნციპალურმა საბჭომ თეატრს მოუხსნა დოციატა. ამ მძიმე მდგომარეობიდან გამოსავალი იპოვნა ვაილო ვისკონტის წლების მანძილზე უნარიანად რომ წარმართავდ „ლა სკალას“ შემოქმედებით ცხოვრებას. მან თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობა დაავალა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა დირიჟორს არტურო ტოსკანინიმ

ქ რ ო ნ ი კ ა



რომელმაც 1898 წლის 26 დეკემბერს ბრწყინვალედ უღარივოა ვაგნერის „მაისტერზინგერებს“. ეს თარიღი ოქროს ასობითაა ჩაბეჭდილი „ლა სკალას“ მატაინში, რადგან ამ დღიდან დაიწყო ახალი ეპოქა — ეპოქა ტოსკანინისა, რომლის სული დღესაც ცოცხლობს „სკალას“ კედლებში.

1943 წლის 16 ავისტოს, მეორე მსოფლიო ომის ქარცეცხლიან დღეებში, იტალიელთა ეროვნულ სიამაყეს — „ლა სკალას“ დაატყდა უბედურება — ყუზმარამ დაანგრა მყურებელთა დარბაზი, დაიწვა თეატრის ფონდები, სადაც დაკული იყო 100-ზე მეტი სპექტაკლის კოსტიუმები, რეკვიზიტი, დეკორაციკა.

1945 წელს, იტალიის განთავისუფლებისთანავე, მილანელებმა აღადგინეს „ლა სკალას“ თეატრი, ტოსკანინის წყალობით სწრაფად აღორძინდა შესანიშნავი შემოქმედებითი პრინციპები, ტრადიციები.

1956 წელს თეატრის ტერიტორიაზე აშენდა ახალი თეატრი, რომელიც 500-მდე მსმენელს იტევს. მას „პიულონო-სკალა“ ეწოდება. ამ თეატრში ძირითადად იღებება XVII-XVIII საუკუნეების ნაწარმოებები, აგრეთვე კამერული ტიპის თანამედროვე ოპერები. მილანის გარეუბნებში კი განლაგებულია თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი „ლა სკალას“ თეატრის სახელოსნოები, აგრეთვე ფონდები, რომლებშიც ინახება 150 სპექტაკლის დეკორაცია, 70000 თეატრალური კოსტიუმები.

დღეს „ლა სკალას“ თეატრი შემოქმედებითი აღმაშენების ხანას განიცდის. სახელოვანი საოპერო კოლექტივი, რომელსაც ხელმძღვანელობს შესანიშნავი დირიჟორი კლაუდიო აბაუო, კვლავინდებურად გეხვამლევს მსოფლიოს საოპერო და სასემსრულებლო კულტურის განვითარებას.

● **აბას ჟინატი** მოსკოვში სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის საკონცერტო დარბაზში გაიმართა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის კომპოზიტორ დალი ჩხეიძის საავტორო კონცერტი.

დ. ჩხეიძის ნაწარმოებები გამოირჩევა ეროვნული კოლორიტით, ლირიზმით, პოეტურობით. 1950 წელს საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის რეპუბლიკურ კონკურსზე მისმა სამმა საფორტეპიანო პეისამ „პრელუდია“, „ესკიზი“ და „მუსიკალური მომენტები“ სერეშიები მოიპოვა. კომპოზიტორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია საფორტეპიანო ციკლი „თი წამიერება“.

საავტორო კონცერტზე კომპოზიტორმა ჩინებულად შეასრულა ეს თავისი საფორტეპიანო ნაწარმოებები.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვა სავილიონი პიესებმა „მელოდია“, „იუმორესკო“, „რომანსი“, რომლებიც შეასრულა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ი. ცხომელიძემ.

მსმენელთა მოწონება დაიხსახურა დ. ჩხეიძის ვოკალურმა ნაწარმოებებმა („თბილისური საღამო“, „ჩემი მერცხალი“, „ვარდის ბუჩქი“, „პირველი თოვლი“, „სომღერა თბილისზე“ და სხვ), საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის მერი ნავაშიძისა და საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ანჯეტა მჭავჭავაძის შესრულებით.

ალექსანდრე ლეუზიცი მოსკოვი.

ნელი იქნა ქართული ზღაპრის მოტივების მიხედვით შექმნილი მუსიკალური სპექტაკლი „ფანტელა“. მუსიკა სპექტაკლისათვის დაწერა სსრკ სახალხო არტისტმა, კომპოზიტორმა ა. ბალანჩივაძემ, ლიბრეტო ეკუთვნის დიუსელდორფის თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს ბარბარა იორტელ-ბურდულს, რომელიც სპექტაკლი მთბრანის რილასაც ასრულებს.

სპექტაკლ „ფანტელას“ ერთობლივი დადგმა საბჭოთა კავშირ-დანსულთა გერმანიის კულტურული ურთიერთობის კიდევ ერთი თვალსაჩინო მოვლენაა.

● **ბალაბენი** ტაბიძის ძეგლზე გამოცხადებულ კონკურსში გამარჯვება მოიპოვა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ჯანაშვიტ მჭავჭავაძემ. პოეტის შვიდმეტრიანი ბრიჯის ქანდაკება აღიშართება თბილისში, ქავჭავაძის პროსპექტის ერთ-ერთ სვერში.



● **ბალაბენ** დიუსელდორფის გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა) თეატრის სცენაზე წარმოდგა.

● **მ. სარჯიშვილი** სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კამერულმა ორკესტრმა, რომელსაც ოთარ საფარიშვილი ხელმძღვანელობს, მოიპოვა პირველი ადგილი და ოქროს მედალი დასავლეთ ბერლინში გამართულ სიმფონიური და კამერული ორკესტრების I საერთაშორისო კონკურსზე.

ამ კონკურსის 1970 წელს ჩაუყარა საფუძველი გამოჩენილმა დირიჟორმა პეტრ ბერტ ფონ კარაიანმა, რომელმაც ეს პატივი დააწესა ინტერნაციონალური შემოქმედებითი კავშირების დამყარებასა და გაფართოების, სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკოსთა გამოცდილების ურთიერთგანაცხადების მიზნით. დღესაც ამ კონკურსის ორგანიზაციას კარაიანის ფონდი უზრუნველყოფს.

V საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებლებთან არსებული სტუდენტური ორკესტრები. ერთმანეთს ეპაექრებოდნენ ოთხი სიმფონი-

ური ორკესტრი იაპონიიდან, ორი კოლექტივი ამერიკის შეერთებული შტატებიდან, ექვსი კამერული ორკესტრი საბჭოთა კავშირიდან, აგრეთვე ავსტრიის, ჩეხოსლოვაკიის, უნგრეთის, სოლონეთის, ფინეთის, შვედეთის კოლექტივები. საკონკურსო ციურის შემადგენლობაში შედიოდნენ ცნობილი უცხოელი მუსიკოსები, რომლებმაც მეორე პრემია და ვერცხლის მედალი მიანიჭეს ლისტის სახელობის ბუდაპეშტის მუსიკალური აკადემიის კამერულ ორკესტრს, მესამე ადგილი და ბრინჯაოს მედალი — გდანსკის (პოლონეთი) უმაღლესი მუსიკალური სკოლის კამერულ ორკესტრს.

რთული და მრავალფეროვანი იყო საკონკურსო პროგრამა, რომელიც შეიცავდა ბახის, ვენდელის, მოცარტის, ვივალდის ნაწარმოებებს, აგრეთვე მეოცე საუკუნის პოლონური მუსიკის ნიმუშებს. გარდა ამისა, თვითუბო კოლექტივს ეკავებოდა თავისი ქვეყნის თანამედროვე კომპოზიტორის ნაწარმოების შესრუ-



ლება. თბილისის კონსერვატორიის კამერულმა ორკესტრმა, სხვათა შორის, დიდი წარმატებით დაუყარა კომპოზიტორ სულხან ნახატიანი კამერული სიმფონია. კონკურსის აუცილებელ პროგრამაში შეტანილი იყო სტრავენსკის „აპოლონ მუსაგეთი“, რომელიც ქართულ მუსიკოსებს ბრწყინვალედ შეუსრულებიათ.

ვ. სარჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კამერული ორკესტრის გამარჯვება განაპირობა იმ დიდიმა შრომამ, რომელიც ჩაატარა ინტერნაციონალურმა ლ. მარკიშმა და ო. საფარიშვილმა. ყოფილი და გერმანი-

ის ფედერაციული რესპუბლიკის პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ქართველ მუსიკოსთა შემოქმედებას, ფურჩის წევრმა, პროფესორმა კარლ კოხმა აღნიშნა, რომ: „თბილისის კონსერვატორიის კამერული ორკესტრი შესანიშნავი, დისციპლინირებული კოლექტივაა, რომლის მუსიკირებამა გამოირჩევა დიდი ცოდნითა და ენთუზიაზმით.“

ცოცხა ხანში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კამერული ორკესტრის როგორც კულტურში გამარჯვებულ კოლექტივს, სავარაოდელად გაემგზავრება სადარგველსა და ევროპის სხვა ქვეყნებში.

● **სპარტიშვილი** სსრ სახალხო არტისტი ფტამა კობალაძის დაბადებიდან 50 და საცენო მოღვაწეობის 35 წელი შეუსრულდა. ფტამა 15 წლისა იყო, როცა ბათუმის ახლადგახსნილ ქორეოგრაფულ სასწავლებელში მიიყვანა ბიძამ — ცნობილმა მსახიობმა აქართველმა სსრ სახალხო არტისტმა იუსუფ კობალაძემ, რომელიც იმჟამად აღნიშნული სტუდიის დირექტორი იყო. ფტამამ გამოცდა ჩააბარა და შეუდგა მეცადინეობას. სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მოყვანილი შეაღო ქორეოგრაფიული საზოგადოების კარი.

ფტამა უკვე დიდხორად სრულყოფდა პროფესიულ ოსტატობას, ეუფლებოდა მშობლიური და სხვა ხალხების საცეკვაო ხელოვნებას.

1944 წელს იგი აჭარის ასსრ სიღგრის და ციკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხოლისტი მოცეკვავე გახდა, 1948 წელს იგი აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა.

ფტამა კობალაძის შემოქმედებას კარგად იცნობენ როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე მის საზღვრებს გარეთაც. მის მიერ შესრულებულმა ციკვებმა „განდუგან“, „ფარკობა“, „უკუბეგუბი“, აგრეთვე არამონელი, მოლდაური, რამა-

ლი, ესანური, ბელგარული და სხვ. დიდი მოწონება დაიმსახურა მაყურებელთა შორის. მოცეკვავის მაღალი სახემსრულებელი ხელოვნება არაერთხელ აღუნიშნავს საბჭოთა კავშირსა და უცხოეთის პრესას.

1956 წელს ქორეოგრაფიის დარგში მოპოვებული დიდი წარმატებებისათვის, საქ. სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით ფ. კობალაძეს მიენიჭა საქ. სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება.

1957 წელს ფტამა კობალაძე გახდა საქართველოს ახალგაზრდობის პირველი ფესტივალის და მოსკოვში გამართული მსოფლიო ახალგაზრდობის მეექვსე ფესტივალის ლაურეატი. დიდი წარმატება ხვდა მის გამოსვლებს თბილისში, აჭარის ასსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების დეპარტამენტში.

1960 წელს ფტამამ წარმატებით მოიპოვა არაბეთის

ქვეყნები, 1969 წელს კი — ბულგარეთის დემოკრატიული რესპუბლიკა.

ფტამა კობალაძე შემოქმედებითი შუშობას უთავსებს ნოვოგადოებრივ საქმიანობას. იგი არის აჭარის ქალთა საოლქო საბჭოს წევრი, კულტურის მუშათა პროფკავშირის აჭარის საოლქო კომიტეტის პლენუმის წევრი, მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის წევრი, სამი მოწვევის ბათუმის მშრომელთა დემუტატების საქალაქო საბჭოს დემუტატი, საქ. კ. აჭარის საოლქო კომიტეტის პლენუმის წევრი.

ფტამა კობალაძე დაჯილდოვებულია საქ. სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, აჭარის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, კულტურის სამინისტროს საპატიო სიგელით.



რენატო გუგუშვილი

ნაწარმოების გამოყენება

● სპარტაკოს სსრ ტელევიზიის სახელმწიფო მუზეუმში მოეწყო ცნობილი იტალიელი მხატვრის, ხალხთა შორის მშვიდობის განმტკიცებისათვის საერთაშორისო ლენინური პრემიის ლაურეატის რენატო გუტუშვილის ნამუშევრების გამოფენა. ექსპონირებული იყო უკანასკნელ ათ წელიწადში მხატვრის მიერ შექმნილი გრაფიკული ნაწარმოებები. რამდენიმე თვით ადრე, 1978 წლის აპრილში ეს ნამუშევრები მოსკოვში ა. ს. პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების მუზეუმში იყო გამოფენილი და დამოუკიდებელი და დიდი ინტერესი გამოიწვია.

თვენახევრის მანძილზე საქართველოს სსრ ტელევიზიის სახელმწიფო მუზეუმში ხელოვნების მოყვარულთა საშუალება მიეცათ გასცნობოდნენ ამ შესანიშნავი მხატვრის მეტად საინტერესო გრაფიკულ შემოქმედებას.

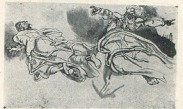
ამ ნაწარმოებებში მხატვარი ისევე დაუღრმობდა იბრძვის, ააშკარავებს სოციალურ უსამართლობას, იმპერიალიზმის სიხარბეს, ძალმომრეობას, როგორც თავის ცნობილ ფერწერულ ტილოებში. ნამუშევრებში „ამერიკელი ჯარისკაცი ვიეტნამში“, „იერიანილი ჯარისკაცი უკრაინაში“ მკურნებულს ხიზლავს ლაკონური და მკაფიო კონტურები, ექსპრესია, ხასიათებისა და განწყობილებათა სიზუსტე, მოცულობითი სიხვედრით, ფანქრისა და კალმის რბი-

ლი, პლასტიკური მონასმებით გამოირჩევა სამი ნამუშევარი თემაზე „ქალები ტომების წევნს აწვადებენ“.

გუტუშვილის გრაფიკული ნამუშევრები სხვადასხვა ხასიათისაა როგორც შინაარსობრივად, ისე ტექნიკურად. წარმოდგენილი იყო ფანქრით, ნახშირით, ტუშით, აკვარელით შესრულებული ნაწარმოებები, თეატრალური დეკორაციები (კოსტუმების ესკიზები, რომელიც რომის ოპერის თეატრისათვის შექმნა) თავისუფალი პირები კრანახის, პიკასოს და განსაკუთრებით მიქელანჯელოს ნამუშევრებიდან. ნახატებში ჩანს დიდი ხელოვანის ხელნერისათვის დამახასიათებელი თავისუფლება, ნათელი პლასტიკური აზროვნება, შინაგანი ზომიერი რიტმი და მძაფრი დრამატიზმი. ფართო მონასმებითაა შესრულებული და განწყობილების გაღმაცემი ხასიათდება მისი შიშველი ფიგურები, სხვადასხვა სტენებში „ბიჭი კლდეზე“, „ნავში“, „ვარშაველი ბიჭი“ და სხვა.

ძალზე სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა გუტუშვილის პეიზაჟები და ნატურმორტებმავე.

ნანული ძარბიძე.



მლანტის შექმნა



კავშირი



ქალი და მტრული



ვენერა. კრანახის სურათიდან



ადამი და ევა კრანახის სურათიდან



მიქელანჯელოს „დატირების“ ფრაგმენტი

● **ზ. ფალაშვილის** სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გამართა გამოჩენილი მომღერლის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, ზ. ფალაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატის პეტრე ამირანაშვილის სოფენის აღსანიშნავი საღამო.

● **მიმდინარე სეზონში** ზ. ფალაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შემოქმედებითა კოლექტივმა მორიგ პრემიებად წარმო-

● **მ. სარაჯიშვილის** სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზში წარმატებით ჩატარდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, ზ. ფალაშვილის სახელობის პრემიის ლაუ-

● **ამას წინათ** თბილისში გატარდებიან გამართა ცნობილმა იტალიელმა კომპოზიტორმა, დირიჟორმა და პიანისტმა ფრანკო მანინომ. სახელმწიფო ფილარმონიაში გამართა მისი სო-

● **9 სექტემბერს** ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა



საღამო გახსნა თბილისის საოპერო თეატრის დირექტორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, პროფესორმა ი. ბერაძემ. სიტყვით გამოვიდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მუსიკისმცოდნე ა. წულუკიძე.

გამოჩენილი მომღერლის სოფენის აღსანიშნავად გა-

ადგინა როსინის კომიკური ოპერა „სევილიელი დაღაპი“. სექსტეტოლი დადგა რეჟისორმა თეოდორუს აკაძემ, გააფორმა მხატვარმა ივანე ასურავამ, დირიჟორია თამაზ ქაჯარაძე.

რეატის მედეა ამირანაშვილის კონცერტი.

მომღერალმა არტისტული გუნდით, შოგავნებით, ქუეშპარტი ოსტაობით შესარულა საბჭოთა მუსიკის მრავალი შესანიშნავი ნიმუში — მათ შორის გლიცი-

ლო კონცერტი, რომელზედაც იგი წარსდგა როგორც პიანისტი, ხოლო ზ. ფალაშვილის სახელობის ოპერის თეატრში უდირიჟოროვრდის ოპერა „იდას“, რომელშიც მონაწილეობდ-

წარმოადგინა პრემიერა — კომპოზიტორ ო. თაქთაიშვილის „ორი ნოველა“ („მუსუსი“ და „ორი განაჩენი“). „მუსუსი“ კომიკური ოპერა, ხოლო „ორი განაჩენი“ ერთაქტიანი ოპერა-დრამა. ლიბრეტო, რომელიც მ. ჯავახიშვილის მოთხოვნების მიხედვით შეიქმნა, ეკუთვნის თვით კომპოზიტორს.

წარმოადგენა დადგა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და მთავარმა რეჟისორმა გ. მეღვიამ, დირი-

მართა კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ საოპერო თეატრის სოლისტები: საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტები ლ. ქუენია, მ. ამირანაშვილი, ზ. ანჯაფარიძე, საქართველოს სახალხო არტისტები ც. ტატიშვილი, ნ. ტულუში, ი. შუშანი, ახალგაზრდა მომღერლები ე. გეჟაძე, ჯ.

სექტეტლოში მთავარ როლებს ასრულებენ სსკ სახალხო არტისტი ლ. ქუენია, საქართველოს სახალხო არტისტები ნ. ტულუში და ი. შუშანი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი

რის და პროკოფიევის რომანები, არიები ოპერებშიდან. განსაკუთრებული გამოხატულებით, ღრმა განცლით იმღერა მან ო. თაქთაიშვილის რომანსები „წყარო“ და „მშვეთ თიბათვისა“, თამარის არია ოპერი-

ნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ც. ტატიშვილი, სსკ-ის თეატრის სოლისტი ვ. ლომონოსოვი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. გურგენიძე,

ფორია თეატრის მთავარი დირიჟორი ა. მამაცაშვილი, მხატვარი — საქ. სსრ სახალხო მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ფ. ლაბიაშვილი, ბალეტ-მისტერი — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ზარეკია.

სექტეტლოში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი თ. მერკვილაძე, დამსახურებული არტისტი ო. ბახტაძე, მსახიობები ქ. თალაკვაძე, ნ. მექშიარიაშვილი, კ. ჩიკვაძე, ზ. შვეტლიშვილი, დ. მაკა-

ნდიანი, თ. ფარცვანია, სომერკია და სხვები. წარმოდგენილი იყო მესამე მოქმედება ზ. ფალაშვილის ოპერადან „ახალგაზრდა ეთერი“.

ამაღლებულად ვლადკ. ამირანაშვილის ჩანაწერები, ნაწევრები იყო კარები ტელეფონიდან „სექტრე ამირანაშვილი“.

თ. გურგენიძე, თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტები ნ. ნაიბაიძე, ნ. კახიანიძე, ა. შოშიაძი, ლ. კახიანიძე, ნ. კახიანიძე, თ. მახმედია, ი. კახიანიძე, თ. ალიშვილი და სხვები.

დან „მთავრის მოტაცება“ მ. ამირანაშვილის ჩინებული პარტიზორმა გაურყა ახალგაზრდა კონცერტმანტრმა მარინე ფარულავა. მ. ამირანაშვილის სოლკონცერტმა დიდი სიამოვნება მანიჭა მსმენელებს

ნიძე, ა. შოშიაძი, ნ. ნაიბაიძე და სხვები.

იტალიელ მუსიკოს, რემლავა გვიჩენა დახვეწილი ტექნიკა და საუმსრატლებლო კულტურა, წარსდგა წარმატება.

ვარიანი, ბ. ნეხვირიძე, პეტრიაშვილი, ი. ბოიკოვი, გ. ქვიციანი, ნ. კოდანოვი, მ. მინდიაშვილი, ლ. ჩიკვაძე და სხვები.



● **პარტულმა** მუსიკალურმა ხელოვნებამ დიდი დანაკლისი განიცადა — მოულოდნელად გარდაიცვალა ცნობილი დირიჟორი, მუსიკალური კულტურის თვალსაჩინო პროფანდისტი, საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სიმფონიური ორკესტრის მთავარი დირიჟორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ილიდ კილაძე.

ილიდ კილაძე დაიბადა 1928 წელს გამორჩენილი კომპოზიტორისა და დირიჟორის გრიგოლ კილაძის ოჯახში.

1954 წელს ლ. კილაძემ წარმატებით დაამთავრა პ. ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორია, სადაც იგი სწავლობდა გამოჩენილი საბჭოთა დირიჟორის, პროფ. ა. გაუსის კლასში. რამდენიმე წლის მანძილზე ლ. კილაძე დირიჟორი იყო სარატოვის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრისა და ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრის.

● **თბილისის** მოზარდ მკურებელთა სახელმწიფო კართული თეატრის კოლექტივმა მკურებელს უჩვენა ნ. დუმბაიისა და გ. ლორთქიფანიძის „ჩე ვხედავ შუგს“, რომელიც ლენინური კომკავშირის 60 წლისთავს მიძღვნა.

სექტაბლის დამდგმელი რეჟისორია შ. გავერტლია, კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე, მხატვარი — შ. ჰაქვაძე.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ი. ნინუა, გ. რევაზიშვილი, რ. თავართქილაძე, ი. ელისაშვილი, ც. ევროლოძე, ბ. კაჯარაძე, ე. გილოვანი, ო. ტყეაძე, ფ. სონღულაშვილი, მსახიობები: ა. მახარაბიშვილი, თ. ლომიშვილი, ნ. ჩაქაიშვილი, ო. ბაბუაძე, ვ. ბოცვაძე, ტ. გიორგაძე, ვ. აბრეკვიჯი, შ. ქრისტესაშვილი, ვ. მეჭვიბიშვილი, ნ. მაჭუყარიანი, დ. ანთაძე, ნ. ცერცვაძე, ვ. მანსიშვილი.

1958 წლიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ლ. კილაძე საოპერო ედგა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სიმფონიურ ორკესტრს, რომელიც მისი ხელმძღვანელობით ფრიად ინტენსიურ სამუშაოებზე იყო მოღვაწეობას ეწეოდა — მშენებელი მრავალმილიონიან აუდიტორიას აცნობდა მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშებს, ფართო პროპაგანდას უწევდა ქართველ კომპოზიტორთა კმარალებებს. მრავალმა ახალმა პარტულმა მუსიკალურმა ნაწარმოებმა წყურბულ და კილაძის წყალობით დაიკვივრა თავისი ადგილი საქონერტო ცენტრალურ და გაუკვლია გზა მშენებლისად. ლ. კილაძე დიდი უყრდნობით ეყვრობოდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებას, ხელს უწყობდა მათი ნაწარმოებების შესრულებასა და პაპულარიზაციას, თვალსაჩინო წვლილი შექმნიდა მას ახალგაზრდა შემხრულებელთა აღზრდის საქმეშიც.

ლი, ი. მოლოდინაშვილი, ი. ვაჟულია, ჯ. ფილფანი, თ. ფარცხალაძე, ლ. ლაშაშვილი, ნ. კოპალეიშვილი და სხვები.

● **ბათუმის** სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა დაიწყო ახალი საკონცერტო სეზონი. საღამო გახსნა აჭარის ასსრ კულტურის მინისტრმა მიძინა მახარაძემ. უპირველესი ყოვლისა და მშენებლებს მიესალმა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი იოანე თაქთაიშვილი. ბათუმის სიმფონიურმა ორკესტრმა წარმატებით შეასრულა ბეთოვენის სიმფონია № 8, ჩაიკოვსკის, პუჩინის, ფალაშვილის, თაქთაიშვილის, ლალიძის, გორდელის ნაწარმოებები.

კონცერტში მონაწილეობდნენ სსრკ სახალხო არტისტი, ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლურჯეტი მუდუა აშირაშვილი, ბათუმის მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგები

ლ. კილაძე აქტიურად მონაწილეობდა ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში. ხელს უწყობდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მიერ დასახული კანონისებების — ფეტურების ურილობების, ფესტიალების, გასვლითი კონცერტების — ორგანიზაციას.

ლ. კილაძის თაოსნობით საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სიმფონიური ორკესტრი სისტემატურად მართავდა კონცერტებს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონში, სადაც ფარგიაქარების, საკომპოზიტორული მიწვევებისა და დამკვეთური მშენებლობების მსორელებს აცნობდა მუსიკალური ხელოვნების შესანიშნავ კმარალებებს. ასეთი შეხვედრა-კონცერტების წყალობით ლ. კილაძე მუსიკისადმი ინტერესსა და სიყვარულს ნერგავდა მშენებელთა ფართო მასებში.

მრავალწლიანი იყო ლ. კილაძის საშემსრულებლო რეპერტუარი. იგი საფუძველად



დაიანად იცნობდა დასავლეთურკოპულსა და რუსულ კლასიკას, საბჭოთა მუსიკალურ ლტარტუსას. ინტენსივით იცნობდა მე-20 საუკუნის გამოჩენილ კომპოზიტორთა კმარალებებსაც. ქართული მუსიკალური სასოგადოებრიობა ყოველთვის მაღალირებით მიიხსენიებს ილიდ კილაძეს, რომელიც თანამედროვეთა მებსხრებში იცოცხლებს როგორც ღრმად ერულებიერებულ და განაოლებულ მუსიკალს, როგორც უაღრესად ეკთილშობილი პირი იცნობდა.

ნოდარ ჭავჭავაძის დიდი დასაფლავების გორაკი, რომელიც შეასრულეს არიები და დეტები ოპერებიდან „აქისი კალი“, „ბოქმეა“, „დაისი“, „მინდია“ და „ილია“.

კონცერტს დირიჟორობდა ბათუმის სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრის მთავარი დირიჟორი გიორგი გოციანიძე.

● **ამბს ნინოშ** ჭაჭარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თბილისის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივმა მკურებელს უჩვენა რევაზ მაჭუყარიძის პალეტა „მედა“. ლობერტო, რომელიც ეგრებიდნს ტრავებით მოტყუების მიხედვით შეიქმნა, ეკუთვნის გ. ალექსიძეს.

სექტაბლის მუსიკალური ხელმძღვანელი და დირიჟორია საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლურჯეტი ვ.

ფალიაშვილი, დადგმა განახორციელა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ალექსიძემ, მხატვარი — ი. გუგუშვიძე.

წარმოდგენაში მონაწილეობენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, ი. ქანდორია, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი: ნ. არბიშვილი, სოლისტი: ბი — ვ. აბუაძე, გ. აბუაშვილი, გ. აბაშიძე, ი. დანელია, ვ. ბაბუაძე, მ. ბუთხუჩი, ო. არინია, მ. ლეკიაშვილი, მ. ლომაძე, თ. ლომიძე და სხვები.





გამომცემლობა
„სოვეტსკი ზუღოენიკმა“
გამოსცა საქართველოს სსრ
დამხატვრული მხატვრის,
სსრკ სახატვრო აკადემიის
წევრ-კორესპონდენტის
გიორგი თოთიბაძის ნაწარმოებთა ალბომი,
რომელშიც შევიდა 1952

1975 წლებში შესრულებული ფერწერული და გრაფიკული ნაშუქვრები — თანამედროვეთა. პორტრეტები, თემატური კომპოზიციები, საქართველოს კუთხეთა ამსახველი პეიზაჟები, იტალიაში, თურქეთში, ჩეხოსლოვაკიასა და ინგლისში მოგზაურობის შედეგად შესრულებული გრაფიკული ფურცლები, გობელინების ესკიზები.

შესავალი წერილის ავტორია ხელოვნებათმცოდნე ლ. ზლატკევიჩი. მიმოიხილავს რა გ. თოთიბაძის შემოქმედებით გზას, იგი ჩერდება მხატვრის თვალსაჩინო ნაწარმოებზე: ა.გ. თოთიბაძის უურაადების ცენტრში თანამედროვე ადამიანი, მისი შინაგანი

სამყარო, მისი ოცნებები და მისწრაფებები. როგორც ისტორიულ ტილოებში, ისე თანამედროვეობის ამსახველ სურათებში იგი გვევლენება თავისი ქვეყნის, ხალხის შთავსებულ მომდერლად“. ავტორი საუბრობს გ. თოთიბაძის შემოქმედებითი აზროვნებისა და ხელწერის თავისებურებებზე, აღნიშნავს მის დეაწლს მომავალ ხელოვანთა აღზრდის საქმეში.

ალბომს დართული აქვს ბიბლიოგრაფია, მხატვრის ძირითად ნაშუქვრათა ნუსხა და აგრეთვე იმ გამოცემების სია, რომლებშიც გ. თოთიბაძეს 1952-1975 წწ. მიუღია მონაწილეობა.



საქართველოს სსრ
სახალხო მხატვრის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის
ფარნაოზ ლაიაშვილის და
ბაღების 60 წლისთავთან და-

კავშირებით საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ და საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირმა გამოცემის მისი ნაშუქვრების ალბომი. ალბომი შეიცავს ფ. ლაიაშვილის მიერ სხვადასხვა დროს თბილისის რუსთაველის, მარჯანიშვილის, ოპერისა და მუსკომედის თეატრების სცენებზე განხორციელებული სექტალების დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზებს, ცალკეულ სცენებს. მკითხველი ნახავს აგრეთვე მოს-

კოვის, ლენინგრადის, კიევის, ტაშკენტის თეატრების სცენებზე გაფორმებული სექტალების ესკიზებსა და სცენებს. აქვე ესკიზები, რომლებიც შექმნა მხატვარმა სეველს (უნგრეთი) თეატრში დადგმული ქართულ ბალეტ „გორდას-თვის“.

ალბომის რედაქტორია ნოდარ ჭანტრიაძე, შემდგენელი და შესავალი წერილის ავტორი კოტე ნინიკაშვილი.



● „**მინაპლ** მოდრეკილის „**ბიზნები**“ სამ ტომად გამოსცა გამომცემლობა „სახპოთა საქართველომ“, ძველი თავიდან მოლომდე გადაწერა მუსიკისმცოდნე ვ.ე.ა. გვახარიაშ. მასში უცვლელად არის დტოვებული გადაწერის ხარ-

ველები და ქარაგმინი სიტყვები.

წიგნის რედაქტორია შელვა ამირანაშვილი, კალაგრაფი რ. ბურტულაძე. გამომცემლობის რედაქტორია დ. იუკურიძე, მხატვარი ზ. ფორჩხაძე.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 11, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Нато Момсрапишвили

ОБРАЗ ЛЕНИНА В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

Образ великого Ленина стал источником вдохновения для писателей и поэтов, художников и скульпторов, деятелей кино и театра. Отражение этой темы расширило и идейно-эстетическую сферу советской музыки, обогатило ее подлинно художественными произведениями песенной, кантатораториальной, симфонической и оперной музыки (стр. 2).

Нодар Мгалоблишвили

ПРОБЛЕМА ЦЕНТРА ТБИЛИСИ

«Роль общественных сооружений в формировании центра города на примере столиц республик Закавказья» — этой теме было посвящено состоявшееся в Тбилиси всесоюзное совещание архитекторов.

В работе совещания приняли участие известные зодчие, главные архитекторы больших городов Советского Союза.

Много интересного и важного было сказано о центре Тбилиси, о проблемах, связанных с его формированием. Все значительные мысли и предложения, высказанные в связи с этим вопросом, приведены в данной статье. (стр. 3).

Ладо Донадзе

ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ МАЧАВАРИАНИ

Статья посвящена творчеству известного композитора, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии и премии имени Руставели Алексея Мачавариани. Автор анализирует стилистические своеобразия творений

композитора, рассматривает его идейные и эстетические принципы. (стр. 95).

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СПОРТИВНЫЙ КОМПЛЕКС ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Еще одно замечательное спортивное сооружение, вступило недавно в строй в Тбилиси — Центральный водный спортивный комплекс имени Ленинского комсомола, сооруженный на уровне современных требований. (стр. 34).

Лев Толстой

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

Журнал продолжает печатать трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?». (стр. 36).

Маргарита Гоголашвили

МАРИКЕ БАРАТАШВИЛИ — 70 ЛЕТ

Статья публикуется в связи с 70-летием известной писательницы и общественного деятеля Марии Бараташвили. (стр. 43).

Тенгиз Квирквелия

ОЧЕРКИ ИЗ ИСТОРИИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА ТБИЛИСИ

Продолжая серию очерков из истории градостроительства Тбилиси, автор в данном очерке проследживает значение Куры в развитии города. Дается краткая история строительства тбилисских мостов и формирования архитектурного облика набережных. Приве-

дены также интересные сведения о том, как складывался архитектурно-художественный облик проспекта Плеханова — одной из важных артерий центра Тбилиси. (стр. 45).

Василий Кикинадзе

ОТАР МЕГВИНЕТУХУЦЕСИ

Путь роста и формирования прославленного грузинского актера Отара Мегвинетухуцеси — неустанный поиск собственного художественного кредо, собственного сценического лица и голоса. Этот путь отражен в публикуемом в журнале творческом портрете актера. Театровед В. Кикинадзе особо рассматривает образы, ставшие этапными в творческих достижениях О. Мегвинетухуцеси. (стр. 55).

Лонгиоз Сумбадзе

УШГУЛИ — АРХИТЕКТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Неосомненна большая художественная ценность высокогорного сванского села Ушгули, объявленного по постановлению Совета Министров Грузинской ССР в 1971 году архитектурным заповедником.

Сегодня остро стоят вопросы его реконструкции. Подвергнув критике ряд основных положений существующего генерального проекта планировки Ушгули, автор внимание заостряет на необходимости вести работу в двух направлениях — создать для населения села нормальные жилищные условия и вернуть уникальным сооружениям их первоначальный вид.

Ушгули по праву занимает место в сокровищнице архитектурно-строительного наследия, и наша



задача — сохранить его для потомства. (стр. 67).

Георгий Долидзе

**НЕИЗВЕСТНЫЙ ФИЛЬМ
КОНСТАНТИНА
ПИПИНАШВИЛИ**

В грузинском государственном архиве кинофотофоно документов автором статьи обнаружен неизвестный зрителям и специалистам короткометражный художественный фильм К. Пипинашвили «На фронт!», посвященный борьбе испанского народа против фашизма. Фильм является режиссерским дебютом К. Пипинашвили. (стр. 75).

Нона Гуния

**МАРИНЭ
ГОДЕРДЗИШВИЛИ**

Десять лет назад пришла балерина М. Годердзишвили в Тбилисский государственный театр оперы и балета им. З. Палиашвили, — рассказывает автор статьи, — и за это время она успешно выполнила все ведущие партии репертуара театра. (стр. 78).

Гиви Барбакадзе

ГИТАРА

Интересные сведения из истории возникновения и развития популярного инструмента — гитары приведены автором в статье. Он ставит вопрос о воспитании в нашей республике гитаристов — профессионалов. (стр. 82).

Лери Алимонаки

**ДВА ПОРТРЕТА ТЕРЕНТИ
ГРАНЕЛИ**

Автор знакомит читателей с воспоминаниями народного художника СССР Ладо Гудиашвили о поэте Т. Гранели.

Публикуются два портрета Т. Гранели, исполненные Л. Гудиашвили к 80-летию со дня рождения поэта. (стр. 86).

Нугзар Церетели

**ВСТРЕЧА С МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИТАЛИЕЙ**

Музыкальная жизнь сегодняшней Италии произвела особое впечатление на побывавшего в этой стране автора статьи — начальника Грузинского республиканского агентства по авторским правам. Он делится своими впечатлениями об Италии. (стр. 87).

Гургам Мансурадзе

**О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ
МОГИЛЫ ХЕРХЕУЛИДЗЕ**

В 1625 году в Марабдинской битве смертью храбрых пали братья Херхеулидзе. Любимыми легендарными героями остались они в памяти народной.

На основе изучения исторического материала автор высказывает мнение о происхождении Хер-

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შვეტციოს და ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

хеулидзе; анализируя изображения, сохранившиеся на надгробных плитах, пытается установить личность погребенных. (стр. 55).

Наира Мамукелашвили

**ЖАН - ЖАК РУССО —
МУЗЫКАНТ**

Автор рассказывает о музыкальном творчестве великого французского просветителя Жан-Жака Руссо и его теоретических соображениях о музыке (стр. 102).

Тата Твалчрелидзе

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ

Статья посвящена творчеству известного итальянского актера Марчелло Мастроянни. Автор подробно останавливается на двух ранних образах, созданных актером в фильмах Феллини «Сладкая жизнь» и «8½». (стр. 106).

**ТЕАТРУ «ЛА СКАЛА» —
200 ЛЕТ**

3 августа нынешнего года исполнилось 200 лет со дня основания прославленного Миланского оперного театра «Ла Скала».

Сцена этого театра первая возвестила миру о творениях Россини, Белини, Доницетти, Верди, Пуччини и тем самым стала глашатаям добра и гуманизма, прогрессивных социально-политических идей, реалистической музыкально-театральной эстетики. Эти великие традиции и сегодня живут и развиваются в театре «Ла Скала» — подлинном очаге мирового оперного искусства. (стр. 112).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალაბუჯიძე.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/XI-78 წ., № 07066
შეკვ. № 2592. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბაში 1975. ფასი 1 მან.

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1978.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 11, ტელ. 98-98-59.

681/183



ИНДЕКС 76177