

180/3
1936

433



ს ა ბ ჭ მ თ ა
ხ ე რ კ ვ ნ ე ბ ა

№ 6
1 9 3 6



ს ა გ უ ო თ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

№ 6

1936 წ.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის მცოდნეობის უზრუნველყოფის

ს. ს. რ. სახკომსაგმოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა
სამმართველოს ყოველთვიური ორბანო

ლ. ბერიძე

83.

- 1. გავაცამტვეროთ სოციალიზმის მტრები 1
- 2. ბოლშევიკური სიფხიზლით 11

ს. შანშიაშვილი

- 3. ჩემი შთაბეჭდილებანი საკავშირო ფესტივალზე 13

3. მგალობლიშვილი

- 4. რუსთაველის თეატრის მორიგი გამარჯვება შემოქმედებითი გარდაქმნის
ახალ გზაზე 18
- 5. სსრკ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილებები რუს-
თაველის თეატრის შესახებ 22

პ. ზრანგიშვილი

- 6. ვამაყოფთ თქვენით 23

პროფ. ივ. ჯავახიშვილი

- 7. ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხისათვის 24

ს. გერსამია

- 8. ქართული თეატრის დაარსების თარიღისათვის 37

ანა ღვინიაშვილი

- 9. ზღაპარი სცენაზე 46

ს. სულაკაური

- 10. კინო-მსახიობის აღზრდისათვის 50

ბ. შავგულიძე

- 11. კულტურისა და დასვენების ცენტრალური ბაღის სეზონის ჯამი 52
- 12. სიმღერა ს ტ ა ლ ი ნ ზ ე 54
- 13. თასუაში კამპანია 55
- 14. ქრონიკა 56

ყდაზე: ლენინის ორდენის რუსთაველის თეატრის დადგმა „არსენა“
გაფორმება ორდენოვანი მხატვარის ირ. გამრეკელის

ს ა ბ ჟ ო თ ა ხ ა ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ლ ა ვ რ ე ნ ტ ი ბ ე რ ი ა

გ ა ვ ა ც ა მ ტ ვ ი რ ო ტ ს ო ც ი ა ლ ი ზ მ ი ს მ ტ რ ე უ ბ ი

„...ნანას კი არ უნდა ვეუბნებოდეთ პარტიას,—არამედ უნდა ვანვითარებდეთ მასში სიჯიბილეს, კი არ უნდა მივაძინოთ იგი, — არამედ ვიყოლიოთ საბრძოლო მზადყოფნის მდგომარეობაში. კი არ უნდა განვაიარალოთ, არამედ უნდა შევაიარალოთ, მისი დემობილიზაცია კი არ უნდა მოვახდინოთ, — არამედ ვიყოლიოთ იგი მობილიზაციის მდგომარეობაში“...

ი. სტალინი

მოხსენებიდან ს.კ.კ.პ. (ბ) XVII ყრილობაზე

ჩვენი მძლავრი საბჭოთა ქვეყანა ბეჯითად მიდის წინ ბედნიერი და სასიხარულო ცხოვრების მწვერვალებსაკენ.

სსრ კავშირის სტალინური კონსტიტუციის პროექტი, რომელსაც უდიდესი აღფრთოვანებით იხილავენ ჩვენი ქვეყნის მშრომელები, განასახიერებს სოციალიზმის ისტორიულ წარმატებებს, მოპოვებულთ საბჭოთა კავშირის ხალხთა მიერ ბოლშევიკური პარტიის ხელმძღვანელობით, პარტიისა და მშრომელი მასების საყვარელი ბელადის—დიდი სტალინის გენიალური წინამძღოლობით.

მთელი მსოფლიო იცნობს ამ წარმატებებს, მათ იცნობენ და აფასებენ მშრომელი კაცობრიობის მილიონები. სოციალიზმის ყველაზე დაუძინებელი მტრებიც კი იძულებული არიან აღიარონ საბჭოთა ხელისუფლების წარმატებანი.

ეს წარმატებანი მოპოვებულია სსრ კავშირის ბოლშევიკებისა და მშრომელი მასების მიერ კონტრრევოლუციის ძალთა ლიკვიდაციის შედეგად, ანტიპარტიული ჯგუფებისა და ოპოზიციების დაუნდობელი განადგურების შედეგად. ისინი მიღწეულია ჩვენი ქვეყნის მშრომელი მასების გმირული ბრძოლითა და მუშაობით და წარმოადგენენ ჩვენი პარტიის ხაზის გამარჯვების გამოხატულებას, მისი სტალინური ხელმძღვანელობის გამარჯვებათა გამოხატულებას.

მხოლოდ ლენინ-სტალინის პარტიამ, რომელიც პროლეტარიატის დიქტატურის წამყვან ძალას წარმოადგენს და რომელსაც ს.კ.კ.პ. (ბ) სტალინური ცენტრალური კომიტეტი ხელმძღვანელობს, უზრუნველყო ეს ისტორიული წარმატებანი, შეურიგებლად იცავდა რა თავის გენერალურ ხაზს მტრების თავდასხმებისაგან.

ამიტომ სოციალიზმის განადგურებულ მტერთა უზადრუკი ნ მსხვერველები ახლა სცდილობენ მთელი თავიანთი მახვილი, უწინარეს ყოვლისა, მიჰმართონ ლენინ-სტალინის პარტიის წინააღმდეგ, მისი ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ. მის გულში, ისინი თავიანთ შავბნელ, მოლაღატურ და დამარღვეველ მუშაობაში ადგებიან ყველაზე ბილწი, ყველაზე საზიზღარი საშუალებებისა და მეთოდების გზას.

„მხედველობაში უნდა გვქონდეს,—ამბობდა ამხანაგი სტალინი,—რომ საბჭოთა სახელმწიფოს ძლიერების ზრდა გააძლიერებს მომაკვდავი კლასების უკანასკნელი ნაშთების წინააღმდეგობას. სწორედ იმიტომ, რომ ისინი კვდებიან და სულს ლაფავენ, ისინი თავდასხმის ერთი ფორმიდან გადავლენ თავდასხმის



სხვა, უფრო მკვეთრ ფორმაზე, მიჰმართავენ მოსახლეობის ჩამორჩენილ ფენებს და დარაზმავენ მათ საბჭოთა ძალაუფლების წინააღმდეგ. არ არის ისეთი სისაძაგლე და ცილისწამება, რომელიც ამ ყოფილმა ადამიანებმა არ მიაწერონ საბჭოთა ხელისუფლებას და რომლის გარშემოც არ შეეცადნენ ჩამორჩენილი ელემენტების მობილიზაციას. ამ ნიადაგზე შეიძლება გამოცოცხლდნენ და შეინძრნენ ძველი კონტრრევოლუციური პარტიების — ესერების, მენშევიკების, ცენტრისა და განაპირა მხარეების ბურჟუაზიული ნაციონალისტების დამარცხებული ჯგუფები, შეიძლება გამოცოცხლდნენ და შეინძრნენ კონტრრევოლუციური ოპოზიციური ელემენტების ნამსხვრევები ტროცკისტებისა და მემარჯვენე უკლონისტების წრიდან“.

ამხანაგი სტალინის ეს გენიალური პროგნოზი სავსებით და მთლიანად დაადასტურა თვით ცხოვრებამ.

პარტიის ერთერთი საუკეთესო, საყვარელი ხელმძღვანელის — სერგეი მირონის — ძე კიროვის საზიზღარმა მკვლევობამ, რომელიც ტროცკიმ, ზინოვიევმა, კამენევმა — ამ კონტრრევოლუციონერებმა და არამზადებმა მოაწყეს, — თვალნათლივ დაგვანახა, რომ პარტიის მტრები მის წინააღმდეგ ბრძოლის არაერთარ საშუალებას არ თალიკობენ და რომ ისინი ტერორის, დივერსიისა და შპიონაჟის გზით მიდიან.

მტრებისათვის აშკარაა, რომ პარტიის ხელმძღვანელობით, ამხანაგი სტალინის წინამძღოლობით, საბჭოთა ხელისუფლება განმტკიცდა, წარმატებით გადალახა მან თავის წინაშე მდგომი ყველა სიძნელე და ახალ-ახალ გამარჯვებას აღწევს, რომ ბოლშევიკური პარტია გახდა მთლიანი და მონოლიტური, როგორც არასოდეს.

ხედავენ რა ამას, კონტრრევოლუციური ძალების ნაშთები და, უწინარეს ყოვლისა, კონტრრევოლუციის ქოფაკი ძალები — უმსგავსი ტროცკისტები და ზინოვიეველები, რომლებსაც არაერთარი დასაყრდენი არა აქვთ მასებში, გაბოროტებულნი არიან და თვით ისტორიის მიერ მხილებულნი, რომლებმაც თავიანთ „პრინციპებს“ საფუძვლად დაუდეს კარიერიზმი, თავკერძობა და მაროდორობა, გადაიქცნენ მკვლელთა ბანდად, რომელთა ერთად-ერთი მიზანია — არაფერი არ ითაკილონ და ყოველგვარი საშუალებით გაძვრნენ ხელისუფლების სათავეში.

დაადგნენ რა მოლაღატეობისა და გამცემლობის გზას, ტროცკისტები და ზინოვიეველები ჩაეფლნენ უაღრესად აღვირახსნილ თეთრგვარდიელთა ჭაობში, გადაიქცნენ კონტრრევოლუციურ ელემენტთა მთავარ დამრაზმავ ძალად ქვეყნის შიგნით და საერთაშორისო კონტრრევოლუციური ბურჟუაზიის მოწინავე რაზმად მის ბრძოლაში საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ.

საბჭოთა ხელისუფლებასთან ბრძოლა მათი მიზანი გახდა; ტერორი, შპიონაჟი და დივერსია გადაიქცა მათი ბრძოლის საშუალებად, ხოლო თვალთმაქცობა — მათი კონტრრევოლუციური თეთრბანდიტური ოინების მეთოდად და საფარად.

2

უკანასკნელ დროს პარტიულ დოკუმენტთა შემოწმებისა და გამოცვლის პერიოდში ამიერ-კავკასიაში გამოაშკარავებულ და გამოძევენებულ იქნენ ცალკეული კონტრრევოლუციური ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ჯგუფები.

ტფილისში გამოაშკარავებულ იქნენ კონტრრევოლუციონერ-ტროცკისტები: თუმანოვი, აკირტავა, ჩიხლაძე, ძიგრაშვილი, ყაზაროვი, ანანინი, მუდრი, ვარნაზოვი და სხვები. ეს თვალთმაქცი, რომლებიც წარსულში ნაციონალ-უკლონისტები იყვნენ, ხოლო შემდეგ ტროცკისტულ ოპოზიციას ეკუთვნოდნენ, რომელთა ნაწილი გადასახლებაში იყო, ხოლო ცალკეულნი მათგანი პარტიაში იქნენ აღდგენილნი, ფიცით იძლეოდნენ რა თავის განცხადებებს პარტიის ხაზისადმი ერთგულების შესახებ, ამავე დროს ჰქმნიდნენ კონტრრევოლუციურ ტროცკისტულ არალეგალიბას, ეწეოდნენ დამარღვეველ მუშაობას, ამზადებდნენ ტერორისტულ აქტებს.

ბაქოში გამოაშკარავებულ იქნა ბაღდასაროვის, კრილოვის, კუზმინის, კონევსკის, ო. ბაირამოვის, ბაბაევისა და სხვათა კონტრრევოლუციურ ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ტერორისტული ჯგუფი, როგორც გამოჩვენებულ იქნა, გადასახლებიდან ბაქოში დაბრუნებულმა ტროცკისტებმა არა თუ არ შესწყვიტეს თავისი კონტრრევოლუციური მუშაობა, არამედ, პირიქით, მიაღწიეს რა პარ-

გაგაცემბეროთ
სოციალიზმის მტრები

ტიაში აღდგენას, ამავე დროს შეჰქმნეს ბაქოში კონტრრევოლუციური ტერორისტული სადივერსიო ჯგუფები და თავის მუშაობაში დაუკავშირდნენ საკმაოდ ცნობილ თვალთმაქც კონტრრევოლუციონერ ტერ-ვაჰანიანს.

ერევანში გამოაშკარავებულ იქნა სტეფანიანის კონტრრევოლუციური ტროცკისტულ-ნაციონალისტური ჯგუფი. აღმოჩნდა, რომ ეს არამზადა და სალახანა ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც წითელი პროფესურის ინსტიტუტში სწავლობდა მოსკოვში, ხოლო უკანასკნელ 4—5 წელს იყო სომხეთის განათლების სახალხო კომისრად, შემდეგ კი მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის დირექტორად, მთელი ამ ხნის განმავლობაში ეწეოდა კონტრრევოლუციურ ტროცკისტულ-ნაციონალისტურ მუშაობას, შეჰქმნა კონტრრევოლუციური ჯგუფი, ქადაგებდა ტერორის პარტიისა და სსრ კავშირის მთავრობის ხელმძღვანელების წინააღმდეგ.

კონტრრევოლუციური ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ჯგუფები გამოაშკარავებულ იქნენ აგრეთვე ლენინაკანსა, ბათუმსა და კიროვბადში.

გამოაშკარავებული ჯგუფების მონაწილეთა უმრავლესობამ აღიარა თავისი კონტრრევოლუციური მუშაობა. ისინი გამოტყდნენ იმაში, რომ ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ბლოკის ცენტრის დავალებით კონტრრევოლუციური ჯგუფების მონაწილეთა შორის ნერგავდნენ სიძულვილს საკ. კ. პ. (ბ) ხელმძღვანელობის მიმართ, ზრდიდნენ ტერორისტთა კადრებს, ეწეოდნენ მავნებლურ მუშაობას საწარმოებში და აზადებდნენ სადივერსიო აქტებს.

თავის მუშაობაში ამ არამზადებმა მჭიდრო კავშირი დაამყარეს მენშევიკურ, დაშნაკურ, მუსავატურ, თეთრგვარდიულ და კულაკურ კონტრრევოლუციურ ელემენტებთან.

კონტრრევოლუციონერი ტროცკისტ-ზინოვიეველები თავისი ბრძოლის მიზნებსა და საშუალებებში არამართო შეუთანხმდნენ ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკებიდან განდევნილ მენშევიკურ, დაშნაკურ, მუსავატურ თეთრგვარდიელებსა და მათს არალეგალურ აგენტურას, არამედ ისინი გახდნენ მათი დამრავლავი ძალა და სათავეში ჩაუდგნენ მათს ბრძოლას ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკებში სოციალიზმის გამარჯვებათა წინააღმდეგ.

პარტიულ ორგანიზაციებში მოინახნენ პოლიტიკურად ბრმანი, ადამიანები, რომლებიც დანაშაულებრივად უგულვებელყოფდნენ ამხანაგი სტალინის მითითებებს სიფხიზლის გაძლიერების აუცილებლობაზე, რომლებმაც არავითარი დასკვნა არ გააკეთეს ამხანაგი კიროვის მოკვლის გაკვეთილებიდან, პარტიულ დოკუმენტთა შემოწმებისა და გამოცვლის გაკვეთილებიდან.

პარტიულ ორგანიზაციებში მოინახნენ ისეთი ხელმძღვანელები, რომლებიც თავისი არასაკმაო სიფხიზლით საშუალებას ჰქმნიდნენ ტროცკისტ-ზინოვიეველთა გარეწრების კონტრრევოლუციურ მუშაობისათვის.

პარტიიდან ჯერ კიდევ სავსებით როდი არიან გაგვილნი კლასობრივი მტრის პირდაპირი ხელშემწყობნიც.

გამოაშკარავებულ ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ჯგუფების შემადგენლობაში აღმოჩნდნენ ისეთი ადამიანები, რომლებსაც პარტიული ბილეთები ჰქონდათ და პარტიულდოკუმენტთა შემოწმება გაიარეს, ბაქოს ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ჯგუფის ორგანიზატორები—ბაღდასაროვი, კრილოვი, კონეცკი, ბაირამოვი და ბაბაევი პარტიის წევრები იყვნენ.

3

ტროცკისტთა, ზინოვიეველთა და სხვა კონტრრევოლუციონერთა მიმართ სიფხიზლის დაკარგვისა და მათთვის ხელისშემწყობის მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა ის ფაქტები, რომლებიც შეეხება სომხეთის კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის ყოვილ მდივანს ხანჯიანს და სომხეთის პარტიკოლეგიის ყოვილ მდივანს გალოიანს.

როგორც გამოირკვა, სომხეთის კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის ყოვილმა მდივანმა—ხანჯიანმა, რომელიც ჯერ 1934-1935 წლებში იღებდა სიგნალებს სტეფანიანის და მისი ჯგუფის კონტრრევოლუციური ტერორისტული და დამარღვეველი მუშაობის შესახებ, არავითარი ზომები არ მიიღო ამ ჯგუფის გამოსაშკარავებლად.

როდესაც სომხეთის პარტიკოლეგიამ ჯერ კიდევ 1934 წელს, განიხილა რა მასალები სტეფანიანის კონტრრევოლუციური მუშაობის შესახებ, დამალა, მიჩქმალა ეს საქმე და სავსებით გაამართლა იგი—ხანჯიანმა ხელი დააფარა პარტიკოლეგიის ამ დანაშაულებრივ მოქმედებას და სანქცია მისცა მის გადაწყვეტილებას.

ს ა მ
პ ა რ
მ ე მ
გ ი მ

სიკვდილის წინ დაწერილ ბარათში ხანჯიანმა აღიარა: „პარტკოლეგიაში სტეფანიანის საქმის გარჩევასთან დაკავშირებით, მე ჩავიდინე პარტიული ხელმძღვანელისათვის სამარცხვინო შეცდომა“.

სტეფანიანის კონტრრევოლუციური, ტერორისტული ჯგუფის საქმის გამო წარმოებული კვლევა-ძიება, უკანასკნელ დროს სომხეთში კონტრრევოლუციური ტროცკისტული და ნაციონალისტური ელემენტების გამომჟღავნება მოწმობენ, რომ ხანჯიანმა ჩაიდინა „სამარცხვინო შეცდომა“ არა მარტო სტეფანიანის ჯგუფის საქმეში, არამედ დაჰკარგა რა სიფხიზლე, აუცილებელი თვითგული კომუნისტისათვის და მით უმეტეს პარტიული ორგანიზაციის ხელმძღვანელისათვის, ის ჰფარველობდა კონტრრევოლუციურ ნაციონალისტურ განწყობილებებს, სუსტად ეწეოდა ბრძოლას ტროცკისტულ, დაშნაკურ და სხვა კონტრრევოლუციურ ელემენტებთან და ამით ხელს უწყობდა მათს ანტისაბჭოთა მუშაობას.

ახლა გამოჩვენდება, რომ ხანჯიანს სისტემატურად, მთელი რიგი წლების განმავლობაში მიწერ-მოწერა ჰქონდა საზღვარგარედ, პარიზში მყოფ ვინმე ჩობანიანთან, სომხური კონტრრევოლუციური ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური პარტიის „რამკავარების“ ერთერთ ცნობილ მოღვაწესთან.

ხანჯიანი უმაღავდა პარტიას ამ მიწერ-მოწერას. ხანჯიანისადმი მიწერილ წერილებში ეს ჩობანიანი აძლევდა მას კონტრრევოლუციურ ნაციონალისტურ „რჩევებს“.

ერთერთ ასეთ წერილში 1933 წელს ჩობანიანი სწერდა ხანჯიანს: „ძალიან კარგს იზამთ, თუ თქვენს პრესაში და თქვენს სიტყვებში შეძლებისადაგვარად ნაკლებად ილაპარაკებთ დაშნაკებზე“.

1936 წელს მოწერილ წერილში ჩობანიანი ურჩევდა ხანჯიანს ახალი კონსტიტუციის პროექტთან დაკავშირებით დაესვა სომხეთის საზღვრების გადასინჯვისა და მათი გაფართოვების საკითხი.

„მე ვლაპარაკობ,—სწერს ის ხანჯიანს,—არა მარტო თურქეთისათვის გადაცემულ ანსა, არარატსა, ყარსსა და სურმალუზე, არამედ ახალქალაქსა და ყარაბაღზეც... და ნახჩევანზე, რომელიც ყოველთვის სომხეთის ნაწილს წარმოადგენდა“.

ხანჯიანი არა მარტო ლებულობდა ასეთ წერილებს, არამედ თავისთვის შესაძლებლად სცნობდა პასუხი გაეცა მათზე და მიჰყოლოდა კიდევ ამ კონტრრევოლუციურ რჩევებს.

ასე, მაგალითად, დაშნაკების საკითხზე ის პირდაპირ მითითებებს აძლევდა გაზეთ „ხორურდანი ჰაიასტანის“ (სომხეთის ც. კ-ის ორგანო) რედაქციას—ნაკლებად გაეკრიტიკებინათ პრესაში დაშნაკები და თვითონაც „შეძლებისდაგვარად“ ცდილობდა ნაკლებად გაეკრიტიკებინა ისინი თავის სიტყვებში.

„ახლანდელ პირობებში არ არის არავითარი საჭიროება ვებეჭდოთ წერილები დაშნაკების წინააღმდეგ ეს ზედმეტი იქნებოდა“,—მიუთითებდა ხანჯიანი „ხორურდანი ჰაიასტანის“ რედაქციის მუშაკებს.

არ იჩენდა რა სიფხიზლეს ტროცკისტებსა და დაშნაკებთან ბრძოლაში, თვალთმაქცობდა რა პარტიის წინაშე, ხანჯიანი პირდაპირ ჰფარველობდა გაშიშვლებულ ნაციონალისტურ ელემენტებს სომხეთის ინტელიგენციაში, მწერალთა ნაწილში, რომლებიც აშკარა ბრძოლას აწარმოებდნენ სომხეთის ხალხის კულტურის მშენებლობის წინააღმდეგ,—ნაციონალურისა ფორმით და სოციალისტურისა შინაარსით, ისინი ამას უპირდაპირებდნენ კულტურის კონტრრევოლუციურ ფორმულას—„ნაციონალური ფორმით და ნაციონალისტური შინაარსით“.

სომხეთის პარტკოლეგიის ყოფილი მდივანი ა. გალოიანი, ეს არამზადა და თვალთმაქცო, კონტრრევოლუციონერ ტროცკისტ-ზინოვიეველთა აშკარა დამხმარე აღმოჩნდა.

მან დაუმალა პარტიას, რომ ეკუთვნოდა ტროცკიზმს 1927 წელს, პირდაპირ ჰფარველობდა ტროცკისტებს და ხელს უწყობდა სტეფანიანის კონტრრევოლუციურ ტერორისტულ ჯგუფს. არაერთხელ მიიღო რა პარტიის ცალკე წევრებისაგან განცხადებები სტეფანიანის კონტრრევოლუციური, ტერორისტული და ნაციონალისტური შეხედულებების შესახებ, გალოიანმა არა თუ არ მიიღო ზომები სტეფანიანის ჯგუფის გამოსამჟღავნებლად, არამედ, პირიქით, პარტიული სასჯელი დაადო პარტიის წევრს, რომელიც სტეფანიანს ამხელდა.

გალოიანი სტუმართმოყვარულად იღებდა თავის ბინაზე კონტრრევოლუციონერ სტეფანიანს და პირადად ისმენდა მის კონტრრევოლუციურ დაშნაკურ „მსჯელობას“.

სომხეთის კომპარტიის რაიკომებისა და ქალაქკომების მიერ გამოქვეყნებულ კონტრრევოლუციონერ ტროცკისტებს გალოიანი აღადგენდა ხოლმე პარტიაში. გალოიანი ხელს აფარებდა მათ, პარტკოლეგიის სხვა წევრები კი უდარდელად აბარტყუნებდნენ ყურებს და ბეჭედს ასვამდნენ გალოიანის მიერ შეჩეხებულ გადაწყვეტილებებს.

4

ბაქოს ცალკეულ პარტიულ ორგანიზაციებს ბალახანის, ლენინის და შაუმიანის რაიონებში თავის დროზე ჰქონდათ მთელი რიგი სიგნალები ცალკეული კომუნისტებისა და უპარტიო სტახანოველი მუშებისაგან ტროცკისტთა, ზინოვიეველთა კონტრრევოლუციური მუშაობის შესახებ. მაგრამ ამ ორგანიზაციებმა თავის დროზე არ მიიღეს ზომები მათ გამოსამუშავებლად.

ბალახანის რაიონის ბუდიონის სახელობის ქარხანაში ს.კ.პ. (ბ) თანამგრძნობი ამხ. მიტიუშინი აცნობებდა პარტიულ ორგანიზაციას, რომ პარტიის წევრი — თვალთმაქცი სოროკინი და პარტიიდან გარიცხული ტროცკისტები — დენისოვი, მოკშინოვი და ჩერნიშევი ეწვევიან პარტიის მიმართ კონტრრევოლუციურ ცილისწამებას და მუშებთან კონტრრევოლუციურ საუბრებს აწარმოებენ.

ბუდიონის სახელობის ქარხნის პარტკომში არა თუ ყურადღება არ მიაქციეს ამხ. მიტიუშინის ამ განცხადებას, არამედ პირიქით, უქმნიდნენ მტრებს ხელსაყრელ პირობებს კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის.

კონტრრევოლუციური ტროცკისტული ტერორისტული ჯგუფის აქტიურ წევრებს ლევაგინს, აპალკოვს და პაკინს მინდობილი ჰქონდათ მუშაობა პარტკაბინეტში.

სიფხიზლის მოდუნება გამოიჩინა სარეწაო გზის სამმართველოს პარტორგანიზაციამაც ლენინის რაიონში („უბდ“ — ზაბრატი). პარტიის წევრი მთავარი კონდუქტორი შულიკო ატყობინებდა პარტორგანიზაციას, რომ პარტიიდან გარიცხული ტროცკისტი სერგეევი ზაბრატის სადგურზე ეწვევა ანტისაბჭოთა კონტრრევოლუციურ ტროცკისტულ აგიტაციას. სავაგონო დეპოს პარტორგი ამხ. კარაპეტიაჩი აცნობებდა პარტკომს, რომ კონტრრევოლუციურ ლაპარაკს ეწვევა კაზადაევი, რომელიც მუშებს გაფიცვისაკენ მოუწოდებს. სადგურ ზაბრატის — „უბდ“-ს პარტკომმა ვერ შესძლო შეემჩნია და თავის დროზე გამოემყვანებინა ამ კონტრრევოლუციური ლაპარაკის პოლიტიკური სარჩული. „უბდ“-ს პარტიული და სამეურნეო ხელმძღვანელობის სიფხიზლის მოდუნების გამო კონტრრევოლუციონერმა ტროცკისტებმა მოახერხეს გამძვრალიყვნენ სარეწაო გზების სამმართველოში ზაბრატში და დაეკავებინათ მთელი რიგი მნიშვნელოვანი ხელმძღვანელი პოსტები წარმოებაში. კონტრრევოლუციონერი ტროცკისტი კოვალიოვი ხელმძღვანელობდა „უბდ“-ს წევრის მთელი დარგის ტექნიკურ განყოფილებას; ტერორისტი ტროცკისტი დემინი იყო ინსტრუმენტალურ საამქროს უფროსი; ტროცკისტი ბოგაენკო ხელმძღვანელობდა ნორმირებას დეპოში; თვალთმაქცი კონტრრევოლუციონერი ტროცკისტი დურნოვი იყო ექსპლოატაციის დიდი საამქროს პარტორგი.

კლასობრივ მტრებთან ბრძოლაში სიფხიზლის მოდუნების ფაქტები არის ტფილისის ორგანიზაციაშიც.

კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის ამჟამად დაპატიმრებულ ტროცკისტ აკირტავას, რომელიც გადასახლებიდან დაბრუნდა და რომელიც პარტიის რიგებში არ არის აღდგენილი, დაპატიმრებამდე მეგობრობა ჰქონდა ზოგიერთ მოლიბერალო კომუნისტთან, რომლებიც მას სიმპატიით ეპყრობოდნენ. აღმოჩნდა ერთი, რბილად რომ ვთქვათ „ჩუდაკი“ ხელმძღვანელ მუშაკთა წრიდან, რომელმაც გადასწყვიტა „ხელი აეღებინებინა“ აკირტავასთვის მის კონტრრევოლუციურ შეხედულებებზე იმით, რომ წასაკითხავად აძლევდა კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ ლიტერატურას, რომელიც მას ქონდა, და რომლის გამომოყენებაც ტროცკისტმა აკირტავამ არ დააყოვნა თავისი კონტრრევოლუციური პროპაგანდისათვის.

ტფილისში დაპატიმრებულ ტერორისტ ტროცკისტს ვარნაზოვს უკანასკნელ დრომდე მეგობრობა ჰქონდა ერთერთ ხელმძღვანელ მუშაკთან, რომლის სიმპატიებითაც იგი სარგებლობდა და რომელიც ხშირად სტუმართმოყვარულად ღებულობდა ვარნაზოვს თავის სახლში და ვერ შესძლო დაენახა მასში პარტიის მტერი, ტერორისტი და დივერსანტი.

ამიერ-კავკასიის სამეცნიერო-საგამომკვლევო ჰიდროენერგეტიკული ინსტიტუტის დირექტორი ტფილისის სტალინის რაიონში კონტრრევოლუციონერი



ტროცკისტი თვალთმაქცი ბერძენიშვილი აგროვებდა ინსტიტუტში „თავიკ“ ადამიანებს“ კონტრრევოლუციური მუშაობის ხაზით—ტროცკისტებს: ობოლენსკის, ჩიხლაძეს, ხახანოვს და ყოველ აქტიურ მენშევიკს მარშანიას, რომელიც მოტყუების გზით შეძერა პარტიაში. სწორედ ამ „კომუნისტებისაგან“ „შესდგებოდა“ ინსტიტუტის პარტიული ორგანიზაცია. ბერძენიშვილი თავის გარშემო იკრებდა აშკარად უცხო, სახელგატეხილ ადამიანებს, რომლებსაც ის „დამსახურება“ ჰქონდათ, რომ წარსულში იბრძოდნენ საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. პარტიულ ორგანოებს მხედველობიდან გამოეპარათ ტროცკისტ ბერძენიშვილის ეს დამარღვეველი მუშაობა.

ყველა ამ გამომჟღავნებულ კონტრრევოლუციონერ-ტროცკისტთა დამარღვეველი მუშაობის დაფარვის მეთოდს წარმოადგენდა ყველაზე საზიზღარი, ყველაზე ბინძური თვალთმაქცობა. ისინი აცხადებდნენ, რომ ერთგული არიან პარტიის, წარმოსთქვამდნენ რევოლუციურ ფრაზებს პარტიის ხაზის დასაცავად, და აბრიყვებდნენ, რა ამით არაფხიზელ ხელმძღვანელებს და კომუნისტებს, მოქმედებდნენ, როგორც ხალხის მტრები.

ტროცკისტები ჩიხლაძე, კანდელაკი, ლ. გასვიანი და სხვ. განსაკუთრებულ აქტივობას იჩენდნენ ტფილისის პარტიული ორგანიზაციების კრებებზე თავიანთ გამოსვლებსა და სიტყვებში ტროცკიზმის წინააღმდეგ, პარტიის გენერალური ხაზისათვის, ხოლო ამავე დროს სინამდვილეში ეწეოდნენ არალეგალურ კონტრრევოლუციურ მუშაობას.

კონტრრევოლუციონერი ტროცკისტი ლეონ სარქისოვი ოთხ წელიწადს მუშაობდა პარტიის ლენინის რაიკომის პროპაგანდისტად და ხელმძღვანელობდა წრეს ტფილისის 26 კომისრის სახელობის ქარხანაში. ატარებდა რა წრის სხდომებზე ლექციებსა და საუბრებს პარტიის ხაზის დასაცავად და აძინებდა რა ამით პარტორგანიზაციის სიფხიზლეს, იგი დაუსჯელად აკეთებდა თავის ბინძურ კონტრრევოლუციურ საქმეს.

5

ყველა ეს ფაქტი იმას გვეუბნება, რომ პარტიის ხაზის სრული და გადამწყვეტი გამარჯვების პირობებში, როდესაც აშკარა ბრძოლა პარტიის პოლიტიკასთან უიმედო გახდა, მხოლოდ თვალთმაქცობას შეუძლია დაჰფაროს და ხელი შეუწყოს ანტიპარტიულ და კონტრრევოლუციურ ელემენტებს პარტიის შიგნით.

თვალთმაქცი პარტიის მომტყუებელია, თვალთმაქცი საბჭოთა ხელისუფლების მტერია, ხალხის მტერია. თვალთმაქცი—კონტრრევოლუციის აგენტი, მავნებელი, პროვოკატორი, მზვერავია.

კომუნისტი, რომელიც შემარიგებლობას და დამპალ-ლიბერალიზმს იჩენს თვალთმაქცობის მიმართ, რა ფორმებშიაც უნდა გამოვლინდეს იგი, უდიდეს დანაშაულს ჩადის პარტიის წინაშე, ჩვენი სამშობლოს წინაშე.

პარტი:სა და საბჭოთა ხელისუფლების მტრები ნაციონალურ რესპუბლიკათა პირობებში ძალიან ხშირად ეფერებიან ნაციონალური ყოფაცხოვრების თავისებურებებსა და ტრადიციებს.

შემთხვევითი როდია, რომ ცალკეულ ტროცკისტ-ზინოვიევიური კონტრრევოლუციური ელემენტები თავის მავნებლური და ტერორისტული მუშაობის დასაფარავად იკეთებენ ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკათა მშრომელი ხალხების „ნაციონალურ მისწრაფებების“ გამომხატველთა ნიღაბს.

შემთხვევითი როდია, რომ სტეფანიანის ტროცკისტული ჯგუფი ერევანში თავის გაშიშვლებულ კონტრრევოლუციურ განწყობილებებს მძლავრად ჟღენთავდა ნაციონალისტური სიმყრალით.

ნაციონალისტური ელემენტები ნაციონალ-შოვინისტური ლაყბობიდან ძალიან ხშირად ქვეითდებიან საბჭოთა ხელისუფლებასთან ბრძოლის პოზიციებამდე და ბლოკს კრავენ კონტრრევოლუციურ ტროცკისტ-ზინოვიეველებთან, მენშევიკებთან, დაშნაკებთან და მუსავატისტურ ელემენტებთან, ასეთია ბოლშევიკთა პარტიის წინააღმდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლის ლოგიკა.

ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკათა პარტიულ ორგანიზაციებს მტკიცედ ახსოვთ თავისი მუშაობის ეს თავისებურება.

ისინი დაუნდობელ ბრძოლას ეწევიან კონტრრევოლუციურ ნაციონალისტურ ელემენტებთან და ნაციონალ-უკლონიზმის რეკიდივებთან თავის საკუთარ რიგებში.

მათ კარგათ ახსოვთ, თუ რით დამთავრდა ნაციონალ-უკლონიზმის გამცემლური ზგა.

**გაგაცამტვეროთ
სოციალიზმის მტრები**

ნაციონალ-უკლონისტების საგრძნობი ნაწილი, რომლებიც იყენენ საქართველოს მენშევიკების, თავადების, მემამულეებისა და კულაკების ინტერესების გამომხატველნი და მათი საქმის გამგრძობნი, შემდეგ ჩაეფლნენ კონტრრევოლუციური ტროცკიზმის ჭაობში და ტროცკისტებსა და ზინოვიეველებთან ერთად პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლაში დაადგნენ შპიონაჟისა, დივერსიისა და ტერორის გზას.

ამიერ-კავკასიის ფედერაციის ლიკვიდაციასთან დაკავშირებით ნაციონალისტური ელემენტები ამიერ-კავკასიაში ცდილობენ თავისი მუშაობის გაცხოველებას.

არაან ისეთი ადამიანები, რომლებიც ცდილობენ პარტიისა და მთავრობის დადგენილება საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირში საქართველოს, აზერბეიჯანისა და სომხეთის უშუალოდ შესვლისა და მასთან დაკავშირებით, ამიერ-კავკასიის ფედერაციის ლიკვიდაციის შესახებ, შეაფასოს, როგორც თავისი წარსული ნაციონალ-უკლონისტურ შეცდომათა გამართლება. სჩანს ამ ადამიანებს ვერ გაუგიათ თავისი წარსული შეცდომები, მათ არ გაეგებათ ის, რასაც დღეს პარტია აკეთებს, და დაუნდობლად უნდა იქნენ გამოაშკარავებულნი.

ამხანაგი სტალინი საკ. კ.პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე თავის მოხსენებაში „ახალი კონსტიტუციის შესახებ“ ამ ადამიანებს ადარებდა პეტროგრადში—1917 წლის აპრილს მომქმედ ერთერთ ბოლშევიკურ ჯგუფს, რომელსაც ლენინმა ავანტურისტული ჯგუფი უწოდა, ვინაიდან იგი მოითხოვდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას 1917 წლის აპრილს, როდესაც პირობები ამისათვის ჯერ კიდევ მომწიფებული არ იყო და ნაადრევი აჩქარება შეიძლებოდა პარტიისათვის კატასტროფით დამთავრებულიყო. ხოლო, როდესაც 1917 წლის ოქტომბერში პარტიამ აიღო ხელისუფლება და დაამყარა საბჭოთა წესწყობილება, ამ ჯგუფის ადამიანები ძლევამოსილი გამომეტყველებით ლაპარაკობდნენ—მართალი ვიყავით, როდესაც 1917 აპრილში საბჭოთა ხელისუფლების დაჩქარებას მოვითხოვდითო. ლენინი ასეთ კომუნისტებს წვრილ მაროდირებს ეძახდა. ამ წვრილ მაროდირებს ჰგვანან დღეს ის ნაციონალ-უკლონისტები, რომელნიც ცდილობენ გაამართლონ თავიანთი წარსული შეცდომები პარტიისა და მთავრობის გადაწყვეტილებით ამიერ-კავკასიის ფედერაციის ლიკვიდაციის შესახებ.

ნაციონალ-უკლონისტები საქმეს უფუჭებდნენ ჩვენს პარტიას მაშინ, როდესაც საჭირო იყო ბურჟუაზიული ნაციონალისტების დამარცხება ამიერ-კავკასიაში და მეგობრობის კავშირის განმტკიცება ხალხთა შორის. ისინი ლამობენ დღესაც აგვირიონ საქმე და ცდილობენ შეარყიონ ამიერ-კავკასიის ხალხთა სტალინური მეგობრობა.

საქართველოს და სომხეთის ინტელიგენციის ძველი კადრების ერთ ნაწილში ჯერ კიდევ ძლიერია ნაციონალისტური განწყობილება. ძალიან ხშირად მტერი ცდილობს ამის გამოყენებას. ნაცვლად იმისა, რომ დაჟინებით იმუშაონ ინტელიგენციის ამ ჯგუფთა ინტერნაციონალურ აღზრდაზე, ცალკეული კომუნისტები, ხოლო ზოგჯერ თვითონ ხელმძღვანელი მუშაკებიც, რომლებიც ძალიან ხშირად კარგად ვერ ერკვევიან პარტიის ნაციონალურ პოლიტიკის საკითხებში, კვერს უკრავენ ჩამორჩენილ ნაციონალისტურ განწყობილებებს, რევენ სხვებსაც და თავის თავსაც, ზოგჯერ კი მანვე ნაციონალისტური განწყობილებანი გადააქვთ პარტიულ ორგანიზაციების რიგებში. კომუნისტი გავლენას უნდა ახდენდეს გარშემო მყოფებზე, წინ უნდა უძღოდეს მათ, ზოგიერთ კომუნისტებს კი პირიქით ემართებათ: მათზე გავლენას ახდენენ ნაციონალისტური და მტრულად განწყობილი ელემენტები და მათ თავისი მიზნებისათვის იყენებენ.

პარტიულმა ორგანიზაციებმა ამიერ-კავკასიაში უდიდესი მუშაობა შესრულეს ნაციონალური ინტელიგენციის კადრთა საბჭოთა ხელისუფლებისა და პარტიის გარშემო შესამკიდროველად. ამ საქმეში მათ უდავო და დიდი წარმატებები აქვთ.

ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ კიდევ უფრო გავაძლიეროთ სიფხიზლე პარტიის ნაციონალური პოლიტიკის განხორციელების საქმეში. უფრო უკეთ მოვაწყოთ მასების ინტერნაციონალურად აღზრდის საქმეში და ამ უბანზედაც აგრეთვე საბოლოოდ გავანადგუროთ მტერი.

ამიერ-კავკასიაში ჯერ კიდევ მოიპოვება ძველი გადანაშთები და ეგრედწოდებული „ტრადიციები“, რომლებსაც დიდი ხანია ბოლო უნდა მოეღოს.

ჯერ კიდევ ცოტა არ არის ისეთი კომუნისტი, რომლებიც საყოფაცხოვრებო ტრადიციულ ურთიერთობას უფრო მაღლა აყენებენ, ვიდრე პარტიულ პრინციპულ ურთიერთობას.

**გაგაცამტვეროთ
სოციალიზმის მტრები**

სტუმართმოყვარეობის რა ტრადიციებით შეიძლება გამართლდეს საქციელი ცალკეული პარტიელებისა, რომლებმაც ტფილისში სასტუმრო „ორიანტში“ სპეციალური საზეიმო შეხვედრა—ბანკეტი გაუმართეს გამცემელ ლომინაძეს, რომელიც, როგორც გამორკვეულია, ტროცკისტულ-ზინოვიევიური კონტრრევოლუციური იატაკქვეშეთის ერთერთი ორგანიზატორი იყო და რომლის ანტი-პარტიული შეხედულებანი და მუშაობა უკვე იმ პერიოდში კარგად იცოდნენ შეხვედრის ცალკეულმა ინიციატორებმა.

კიდევ არიან ისეთი ადამიანები, რომელთაც არ სურთ გაიფუჭონ კარგი ურთიერთობა „მეგობრებთან“, ალბათ იმ ანგარიშით, რომ ეს „მეგობრები“ შეიძლება მათ ოდესმე გამოადგეთ.

ეს ფაქტები გვიჩვენებენ, როგორ იჩენენ ცალკეული კომუნისტები, რომელთაც არ ესმით რევოლუციური სიფხიზლის ამოღების ამოცანები, ყოველად შეუწყნარებელ გულკეთილობას, დამპალ-ლიბერალიზმს და ამით მორჩილად მიჰყვებიან კონტრრევოლუციურ ელემენტებს.

ყველა ეს ფაქტი კიდევ და კიდევ ამტკიცებს ამხანაგი სტალინის მითითებათა გენიალობას რევოლუციური სიფხიზლის ამოღების აუცილებლობის შესახებ. იმის შესახებ, რომ საჭიროა უაღრესად უღმობელი ბრძოლა სოციალიზმის მტრებთან და მათ მოწინავე რაზმთან—სახიზღარ კონტრრევოლუციონერ ტროცკისტ-ზინოვიევიელებთან.

რევოლუციური შეტევითი ბოლშევიკური სიფხიზლე გამოხატულობას უნდა პოულობდეს არა პლატონიურ სიტყვებში სიფხიზლის შესახებ, არა მყვირალა რეზოლუციებში, არამედ კომუნისტის თვითოვლ მოქმედებაში იმ უბანზე, სადაც იგი დაყენებულია პარტიის მიერ, იმ გარემოში, სადაც იგი იმყოფება, კომუნისტის პრაქტიკული მუშაობისა და ყოველდღიური ცხოვრების თვითოვლ ნაბიჯში.

რევოლუციური სიფხიზლე უნდა მდგომარეობდეს იმ ადამიანთა უაღრესად გულდასმით შემოწმებაში, რომლებთანაც კომუნისტი მუშაობს, რომლებიც მას გარს არტყიან, რომლებთანაც მას ურთიერთობა აქვს.

სიფხიზლე უნდა გამოიხატებოდეს ბოლშევიკური თვითკრიტიკის გაშლაში, რაც დახმარებას გვიწევს გამოვამჟღავნოთ ჩვენი ნაკლი და მტრების მახინჯიციები.

სიფხიზლე იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ კომუნისტს მჭრელი თვალი ჰქონდეს და ცდილობდეს თავისი პარტიული თვალთ შეიქრას ყველა კუთხესა და ქუჩურუტანაში, მას ყველაფერი უნდა აინტერესებდეს.

სიფხიზლე უნდა გამოიხატებოდეს თვითოვლი კომუნისტის, თვითოვლი კომკავშირელის, თვითოვლი არაპარტიული ბოლშევიკის იმ მუშაობის გაუმჯობესებაში, რომელიც მიმართულია პარტიის ამოცანებისა და ამხანაგი სტალინის მითითებათა განხორციელებისაკენ.

პარტიულ დოკუმენტთა შემოწმებამ და გამოცვლამ ხელი შეუწყო პარტიული ორგანიზაციების სიფხიზლის გაძლიერებას, მაგრამ არ შეიძლება იმის ფიქრი, რომ პარტიულ დოკუმენტთა შემოწმებამ და გამოცვლამ საბოლოოდ გასწმინდა პარტია მტრებისაგან. არ შეიძლება ფიქრი, რომ გამხილეთ, რა მთელი რიგი კონტრრევოლუციური ტროცკისტულ-ზინოვიევიური ჯგუფი, ჩვენ უკვე გამოვამჟღავნეთ და გავრიყეთ ყველა ეს გარეწარი და არამხადა. პარტიაში ჯერ კიდევ ბევრი დარჩნენ კონსპირირებული, მიმალული მოსიხსლე მტრები, ჯერ კიდევ ყველა თვალთმაქცი როდია გამომჟღავნებული. ჯერ კიდევ კარგად უნდა ვიმუშაოთ იმისათვის, რომ აშშორებული ტროცკისტულ-ზინოვიევიური იატაკქვეშედან მზის სინათლეზე გაიოვათრიოთ პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების მიმალული მტრები.

თვითოვლი პარტიული ორგანიზაცია ფრთხილად უნდა იკავდეს თავის რიგების სიწმინდეს, ვინაიდან იქ, სადაც ბოლომდე არ არიან გაწმენდილი პარტიიდან თვალთმაქცები, გადაგვარებულნი, დაუდევარნი, კარიერისტები წამგლეჯები, გახრწნილი ელემენტები და სხვა, იქ კონტრრევოლუციონერ-ჯაშუშ-დივერსანტ,—ტროცკისტ-ზინოვიევიელს აქვს ნიადაგი თავისი მუშაობისათვის, პოულობს თავის მეგობრებს, რაზმავს კადრებს თავისი კონტრრევოლუციური ტერორისტული მუშაობისათვის.

მხოლოდ დაუღალავი, ფხიზელი ბრძოლა ბოლშევიკური პარტიის რიგების ერთიანობისა სიწმინდისათვის უზრუნველყოფს სოციალიზმის მტრების საბოლოო მოსპობას.

სოციალიზმის საერთაშორისო და შინაური მტრები არაერთხელ ცდილან აეღოთ გეზი ამიერ-კავკასიაზე თავიანთი კონტრრევოლუციურ ზრახვებში.

**გაგაცამტვეროთ
სოციალიზმის მტრები**

ამიერ-კავკასიის მთელი რიგი თავისებურებანი აქვს, რომლებიც განასხვავებენ მას საბჭოთა კავშირის ბევრი მხარისა და რესპუბლიკისაგან.

წარსულში ამიერ-კავკასიაში ძლიერი იყვნენ მენშევიკთა, დაშნაკთა და მუსავატელთა ანტისაბჭოთა პარტიები; საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკებში ძლიერი იყო ნაციონალიზმი, ნაციონალ-უკლონისტური დაჯგუფებანი პარტიულ ორგანიზაციების შიგნით.

ეს თავისებურებანი აგრეთვე მდგომარეობენ რთულ სამეურნეო და ნაციონალურ ხლართში, რომელიც დამატებით სიძნელეებს ჰქმნიდა სოციალისტური მშენებლობისათვის.

მტერი არაერთხელ ცდილა გამოეყენებინა ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკთა მუშაობის ეს თავისებურებანი და სიძნელენი პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ საბრძოლველად. ტროცკისტები და ზინოვიეველები პარტიის წინააღმდეგ თავიანთი ბრძოლის მთელ მანძილზე გამცემლობისა და ლალატის მთელ თავიანთ საზიზღარ გზაზე, ცდილობდნენ ეპოვათ დასაყრდენი ამიერ-კავკასიის ცალკეულ პუნქტებში.

ლომინაძე, ტერ-ვაჰანიანი, ვარდინი და სხვები ტყუილად კი არ „სეირნობდნენ“ შავი ზღვის ნაპირზე და ამიერ-კავკასიისა და საქართველოს ქალაქებში, და ცდილობდნენ გაეხათ კავშირი და შეეგროვებინათ ადამიანები კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის.

ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკებმა მშვენივრად იციან თავიანთი მუშაობის თავისებურებანი და სიძნელეები.

ამიერ-კავკასიისა და საქართველოს ბოლშევიკებმა, რომლებიც დიდი ბელადის ამხანაგი სტალინის მიერ არიან აღზრდილნი, მისი გენიალური წინამძღოლობით გაანადგურეს ანტისაბჭოთა პარტიების მენშევიკთა, დაშნაკთა და მუსავატელთა ძალები, გაანადგურეს ნაციონალ უკლონისმი, შეჰქმნეს ურღვევი მშვიდობიანობა ამიერ-კავკასიის ხალხებს შორის და უდიდეს წარმატებებს მიაღწიეს სოციალიზმის მშენებლობაში.

მათ მთელ პარტიასთან ერთად დამარცხეს ყოველგვარი ოპოზიცია და დაჯგუფებანი თავიანთ საკუთარ რიგებში, მათ მთელ პარტიასთან ერთად გაანადგურეს კონტრრევოლუციური ტროცკისტები და ზინოვიეველები.

და დღეს, როდესაც ტროცკისტულ-ზინოვიევეური კონტრრევოლუციის უმსგავსი ნაბოლარები ცდილობენ ახალი თავდასხმები მოაწყონ სოციალიზმის ქვეყნის წინააღმდეგ, ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკები, აძლიერებენ რა ბოლშევიკურ სიფხიზლეს, მტკიცედ დგანან ლენინ-სტალინის პარტიის საქმის სადარაჯოზე.

ისინი დაუნდობლად ააშკარაებენ და თავის რიგებიდან ერეკებიან ყველას, ვინც სიფხიზლეს ასუსტებს და მტერს ხელს უწყობს.

ისინი მთელ პარტიასთან ერთად იბრძვიან იმისათვის, რომ დედამიწის პირისაგან აღგავონ და საბოლოოდ და სამუდამოდ მოსპონ სოციალიზმის მტრები.

7

სოციალიზმისადმი, ლენინ-სტალინის პარტიისადმი, და პარტიისა და საბჭოთა კავშირის მთავრობის ხელმძღვანელებისადმი მხეცური სიძულვილით, თავისი უძლურობისა და უსუსურობის შეგნებით, კარიერისტებისა, შუქრნიკებისა და მაროდორების საძაგელი სულის პატრონი მტრები დაადგნენ სოციალიზმის საქმისათვის მებრძოლთა წინააღმდეგ ტერორის გზას.

სწორედ ესენი — ტროცკისტები-ზინოვიეველები — არიან მოწინავე კოლმეურნეობათა ცალკე ხელმძღვანელებისა და სტახანოველების ფარულ საზიზღარ მკვლელობათა ორგანიზატორები სოფლად.

სწორედ ესენი არიან, ცალკეულ მუშათა სასადილოებში საქმელში საწამლავს რომ ურევენ, რათა ქარხნის საუკეთესო სტახანოველები მოსწამლონ.

სწორედ ესენი არიან ჯაშუშთა და სადივერსიო ჯგუფებს რომ აყალიბებენ, რათა ხელი შეუწყონ ფაშისტებსა და იმპერიალისტებს საბჭოთა ხელისუფლებასთან ბრძოლაში.

სწორედ ესენი არიან, პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა წინააღმდეგ ხელყოფის მოსამზადებლად ტერორისტულ ჯგუფებს რომ ჰქმნიან.

მაგრამ ისინი სასტიკად სცდებიან თავის ანგარიშში.

თავისი სასიკვდილო აგონიის დროს ამ მუქარით ისინი ვერავის დააშინებენ, ვერავის შეარყევენ.

ჩვენი ქვეყნის ბოლშევიკები და მშრომელი მასები გააძლიერებენ სტალინურ სიფხიზლეს და მტერს მოსპობენ.

ამხანაგი სტალინი ამბობდა: „მტრები იმედს ამყარებდნენ იმაზე, რომ დავეშინებინეთ და იძულებული გავხადეთ გადაგვეხვია ლენინური გზიდან. ამ აღამიანებს ალბად, დავიწყებით, რომ ჩვენ ბოლშევიკები,—განსაკუთრებული ყალიბის აღამიანები ვართ. მათ დავიწყებით, რომ ბოლშევიკებს ვერ შეაშინებთ ვერც სიძნელეებით, ვერც მუქარით. მათ დავიწყებით, რომ ჩვენ გვაწრთობდა დიდი ლენინი, ჩვენი ბელადი, ჩვენი მასწავლებელი, ჩვენა მამა, რომელმაც არ იცოდა და არც სცნობდა შიშს ბრძოლაში, მათ დავიწყებით, რომ რაც უფრო მეტად ცოფდებიან მტრები და რაც უფრო მეტი ისტერიკა მოსდით მოწინააღმდეგეებს პარტიის შიგნით, მით უფრო მეტად იკალებიან ბოლშევიკები ახალი ბრძოლისათვის და მით უფრო სწრაფად მიიწევენ წინ“.

ბოლშევიკური პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების მტრებს დავიწყებით, რომ ჩვენს პარტიასა და ქვეყანას ხელმძღვანელობენ სტალინური ცენტრალური კომიტეტი და გენიალური დიდი ბელადი სტალინი—ჩვენი მასწავლებელი, ჩვენი მამა, რომელიც არ სცნობს ბრძოლაში შიშს და მხოლოდ წინ მიეყვება, რომელიც გვაძლევს ბოლშევიკური სიფხიზლის ნიმუშებს და მტრების მახვილს არიდებს პროლეტარულ რევოლუციას, რომელიც, როგორც დარაჯი, დგას ჩვენი პარტიისა და ჩვენი ქვეყნის ძლიერების საფუძვალზე.

ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკები მთელ პარტიასთან ერთად კიდევ უფრო აამაღლებენ შემტევ სიფხიზლეს და გააძლიერებენ დაუნდობელ ბრძოლას თვალთმაქცების, საზიზღარი მოლაღატეებისა და გამცემლების, კონტრრევოლუციონერი ტროცკისტ-ზინოვიელებისა და მათი ხელისშემწყობების წინააღმდეგ, გააცამტვერებენ სოციალიზმის მტრებს.

ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკები თვითვე კომუნისტსა და კომკავშირელს, თვითვე მშრომელს დაუღალავად აღუზრდიან ღრმა სიძულვილს მტრების მიმართ, და მასების მძვინვარებას გააძლიერებენ განადგურებული ექსპლოატატორული კლასებისა და მათი აგენტურის ნარჩენთა კონტრრევოლუციური ხრიკების წინააღმდეგ.

ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკები ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკათა მშრომელების გულში შემდეგაც დაუღალავად აღზრდიან სიყვარულისა და ერთგულობის გრძობას თავისი აყვავებული სამშობლოსადმი, ბოლშევიკური პარტიისა და სსრ კავშირის მთავრობისადმი, ხალხთა ბელადის, მშობლიური, დიდი სტალინისადმი, რომლის ბრძნული ხელმძღვანელობით სსრ კავშირში მოპოვებულია კაცობრიობის ისტორიაში გაუგონარი გამარჯვება სოციალიზმისა და რომლის ხელმძღვანელობით მთელი მსოფლიოს მშრომელნი კაპიტალიზმთან გადამწყვეტ შეტაკებაში დიდ გამარჯვებებს მიაღწევენ.

„პრავდა“ 10 აგვისტო

„საზიზღარი ერთი მუჭა გაკოტრებული, სიცრუემი ჩაფლული, სულ ფსკერზე დაცემული ადამიანები, რომლებსაც არავითარი დასაყრდენი არა აქვთ ჩვენს ქვეყანაში და რომლებიც არავისი წარმომადგენლები არ არიან, გარდა თავიანთი თავისა“, („პრავედა“), ეს უსაძაგლესი და უსაზიზღრესი კაცუნები, რომლებმაც მოჰკლეს ჩვენი ქვეყნის ერთერთი საუკეთესო ადამიანი, რევოლუციის მგზნებარე ტრიბუნი—ბოლშევიკი სერგეი მირონის-ძე კიროვი, თავიანთი სისხლიანი ხელებით მიხობავდნენ კაცობრიობის უდიდესი ადამიანის, მსოფლიო პროლეტარიატის უსაყვარლესი ბელადის ამხანაგი სტალინის და მისი სახელოვან თანამებრძოლთა მოსაკლავად. ამ ქვეწარმავალთა ხროვამ მოჰკლა კიროვი და რამდენიმე დღის შემდეგ გერმანიის ფაშისტური ოხრანკის გაუმაძღარი ქოფაკი, უდიდესი ფარისეველი და ჯადოსნური თვალთმაქცი ზინოვიევი თავისი სისხლიანი ხელებით სწერდა ნიანგის ცრემლებით გაჟღერებულ ნეკროლოგს.

კაცთმოდულე შხამიან გველთა ფაშისმის აგენტები მზად იყვნენ გზა გაეხსნათ იმპერიალისტური ფაშისმის გალაშქრებისათვის საბჭოთა ქვეყნის წინააღმდეგ, რომ განეხორციელებიათ თავიანთი რესტავრატორული პროგრამა, ე. ი. აღედგინათ საბჭოთა კავშირში მემამულეთა და კაპიტალისტების ხელისუფლება.

ჯერ კიდევ წარსულ წელს ზინოვიეველებმა „ლენინგრადის ცენტრის“ გარშემო პროლეტარულ სასამართლოს წინაშე, თავიანთი „პროგრამის“ შესახებ განაცხადეს, რომ მთელი მათი გონება იდგა მიმართული იყო იქითკენ, რათა სოციალიზმის წინააღმდეგ ბურჟუაზიულ—რესტავრატორული რეაქცია იდეოლოგიურად გაეფორმებიათ.

უკანასკნელად კი, ტროცკისტულ-ტერორისტული ცენტრის გასაპართლების დროს ბრალდებულებმა კამენემა და რენგოლდმა აშკარად განაცხადეს, რომ ტროცკისტ-ზინოვიეველების ბანდიტური ჯგუფი ტერორისტული გზით ცდილობდა კაპიტალისტური წყობილების აღდგენას, გატაცებით იბრძოდა საბჭოთა კავშირში მემამულეთა და კაპიტალისტების ხელისუფლების რესტავრაციისათვის.

ობერბანდიტი ტროცკი, რომელსაც მეორე ინტერნაციონალისა და ნორვეგიის, „სოციალისტების“ ნაგაზები მუარველობენ, გერმანიის ფაშისტურ ოხრანკასთან (გესტაპო) ერთად ტროცკისტ-ზინოვიეველების ჯგუფებს დირექტივებს აძლევდა, ხოლო ზინოვიევი და კამენევი თავიანთ ხელქვეით ფინიებს უქადაგებდნენ: „ჩვენ მხარს ვუჭერთ დამარცხებას, რომელიც დაამხობს ეხლანდელ ხელმძღვანელობას, თუნდაც ამას შეეწიროს საბჭოთა მიწის, შორეული აღმოსავლეთის ერთ ერთი კუთხე“. განა ასევე არ იქცევა ესპანეთის მუშებისა, დედებისა და ბავშვების ჯალათი ფაშისტი ფრანკო, რომელიც გერმანიას და იტალიას დახმარებისათვის პირდება ესპანეთის კუნძულების გადაცემას!

აი, სადარის ფაშისმის და ტროცკიზმის ერთიანობა. ტროცკიზმი ეს ფაშისმის ფსევდონიმი. ამიტომაც სავესებით ბუნებრივია, რომ ტროცკი-ზინოვიევის ტერორისტულ ჯგუფს მხარი დაუჭირეს, სოციალ-გამცემლებმა მეორე ინტერნაციონალის მესვეურებმა, რომელთა შეგნება კაპიტალიზმის შენარჩუნებით განისაზღვრება.

ტროცკი ჯერ კიდევ ათი წლის წინეთ—1927 წ. ხალხს, საბჭოთა მთავრობის დამხობისკენ, სწორედ იმ მომენტი სათვის მოუწოდებდა, როდესაც ინტერვენტები გაილაშქრებდნენ და მიუახლოვდებოდნენ საბჭოთა კავშირის დედა-ქალაქს. ამრიგად ტროცკიმ სოციალისტურ სახელმწიფოსათვის ზურგიდან ლახვარის ჩაცემა სწორედ მაშინ განიზრახა, როდესაც საერთაშორისო იმპერიალისტები ცდილობდნენ შეიარაღებული ძალით საბჭოთა კავშირში კაპიტალიზმის აღდგენას. და დღეს ამ მოლაღატის პირდაპირი მითითებით კვლავ მუშაობდნენ და აწყობდნენ ტერორისტულ ორგანიზაციებს ხალხის მტრები, პოლიტიკური პროსტიტუტები: ზინოვიევი, კამენევი, მრაჩკოსკი, ტერ-ვაჰანიანი და კომპანია, რომლებიც ამზადებდნენ ამხანაგების: სტალინის, ვოროშილოვის, ჟდანოვის, კაგანოვიჩის, ორჯონიკიძის, კოსიორის და პოსტიშევის მკვლელობას.

მაგრამ ხალხის რისხვის ქარიშხალმა აღგავა საბჭოთა მიწის ზედაპირიდან ფაშისმის აგენტები, ტროცკისტულ-ზინოვიევეურ ბანდის გაბოროტებული მხეცები. უკვე აღარ ჰყარს ჰაერი ფაშისტური ოხრანკის ქაობში ამოსვრილ ქვემძრომა შიორით. ხალხის მრისხანებას დამსახურებული ადგილი მიუჩინა მათ.

მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ შხამიანი გველის წიწილები კიდევ არ სისინებდნენ სოროებში. ამ ცოფმორეულ ქოფაკთა ცოფიანი ფინიები აქა იქ კიდევ მოიძებნებიან. ისინი ათასნაირი ხერხელებით, შენიღბული სხვადასხვანაირ სამოსელში კვლავ შეეცდებიან მოშხამონ ჰაერი და მოუწამლონ ხალხს სტალინური მზიურობით გასხვივონებული ბენდიერი ცხოვრება. ათჯერ და კიდევ ათჯერ უნდა გავამახვილოთ ბოლშევიკური სიფხიზლე.

კონტრრევოლუციონურ ტროცკისტ-ზინოვიეველების ფინიები იყენებდნენ აგრეთვე იდეოლოგიურ ფრონტის ზოგ უბანს: მუცელზე ხოხვით მოძვრებოდნენ სამეცნიერო და სამწერლო ორგანიზაციებში, გამომცემლობებში, ჟურნალებსა და გაზეთებში, თეატრებსა და სცენაზე. ისინი მოდიოდნენ რევოლუციური ფრაზებით, თავიანთი კონტრრევოლუციური თეთრ-ბანდიტური პალიტრიდან თვალთმაქცურად შეხამებული ფერებით აკეთებდნენ თავიანთ ბნელ საქმეებს.

განა თვალთმაქცობით არ მიაღწია არამზადა ტროცკისტმა ლიდა გასვიანმა საქართველოს სახელმწიფო გამომცემლობის ხელმძღვანელობაში შეძრომა? დამახასიათებელი იყო მისი გამოსვლები დისპუტებზე თუ თათბირებზე, როცა ცნობილ კონტრრევოლუციონერს, გამოჩენილ თვალთმაქცს, სალახანა ტროცკისტს პ. ქიქოძეს მხარს უჭერდა მაშინ, როდესაც ქიქოძე სტუმარმასპინძლობას აჩაღებდა ტროცკის დაგვილი ნაგაზთან ვარდინმგელაძესთან. ან კიდევ უნიჭობის სამუხეუმო კლასიკური ნიმუში სევასტი თალაკვაძე დღემდე საბჭოთა მწერლის სახელს ატარებდა და საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირში ითვლებოდა; ეს თხუნელა არ კმაყოფილდებოდა საბჭოთა მწერლის საპატიო სახელწოდებით და გამომცემლობა „ფედერაციაზე“ საყვედურს გამოსთქვამდა, რომ აბრკოლებდნენ მის აუტანელ უნიჭო „თხზულებათა“ გამომცემას. ეს იდეოლოგიური ნაგავი აღგვილია მწერალთა კავშირიდან.

რევოლუციური სიფხიზლის მოღუნების სამარცხვინო შედეგი არ არის, რომ მოძმე სომხეთის მშრომელი

ხალხის უსაზიზღრესი მტერი, ტროცკისტულ-დაშნაკური ქვეშრომი, ნაციონალისტა დ. სიმონიანი სომხეთის საბჭოთა მწერლების კავშირის თავმჯდომარე და ხელოვნების სამმართველოს უფროსი აღმოჩნდა!

ამრიგად, დამპალი ლიბერალიზმი, მიუტევებელი ობიექტური დაუდევრობა, დანაშაულებრივი სიბეცე და რევოლუციური სიფხიზლის მოდუნება—აი, წყარო საიდანაც საზრდოობენ კონტრრევოლუციურ-ტროცკისტულ-ფაშისტური ქვეშრომთა წვრილფეხა ნაძირალები.

ტროცკისტულ-ზინოვიევიური კონტრრევოლუციის უმჯავსი ნაბოლარები სარგებლობენ ყოველი ცალკე შემთხვევით და მცირე საბაბითაც, რომ ხელი შეუშალონ ჩვენს ძლევამოსილ სოციალისტურ მშენებლობას, ისინი საბჭოთა სახელმწიფოს ძლიერების ზრდით გაბოროტებულნი დაძვრებიან ხეულებში და ანთხევენ მომწამლავ გესდს, არ თაკილობენ და არ ერიდებიან არავითარ საზიზღრობას და სისაძაგლეს; ტერორი, დივერსია და შპიონაჟი—აი, მათი გზა.

ფაშისტურ კონტრდაზვერვათა აგენტები იდეოლოგიურ ფრონტზე გასაოცარი თვალთმაქცობით მოძვრებოდნენ, ავრცელებდნენ ტროცკისტულ-ფაშისტური, „ესთეტიკის“ შხამიან თეორიებს და ცდილობდნენ მოეწყობათ და გაეფაროთ. რეგობათ თავიანთი ბუნაგი საბჭოთა სოციალისტურ ხელოვნებაში.

ხელოვნება მასების აღმზრდელი და მათზე ზემოქ-

მედების ერთერთი უძლიერესი იარაღია. ეს ძალიან კარგად ესმის მტერსაც და ყოველგვარი საშუალებით ცდილობს დაბუდდეს სოციალისტურ საბჭოთა ხელოვნებაში. არის ხელოვნების მუშაკთა ისეთი ფენა, რომელიც თვალთმაქცურად რევოლუციონურ სამოსელში ეხვევა, ხელოვნებაში მოძველებულ ფორმათა წინააღმდეგ ბრძოლის მოჩვენებით გარეგნულად თავს ასაღებს რევოლუციონერად და ყალბი რევოლუციური ფრაზებით აპარებს კონტრრევოლუციურ რეაქციურ კონტრბანდას. სხვა და სხვა „იზმებს“ ფარებული ეს ბუჩუხაზიული რეაქციონერები ათასნაირ

მანქვა-გრებით ხელს უშლიან სოციალისტურ საბჭოთა ხელოვნების ძლევამოსილ ზრდას. ესენი არიან ტროცკისტულ-ფაშისტური „ესთეტიკის“ უმსგავსი თეორიების კონტრბანდისტები, რომელთანაც ბრძოლა უნდა იყოს თანმიმდევრობითი და დაუნდობელი. „პრადამ“ თავისი წერილებით მოგვიწოდა ფორმალიზმისა და უხეში ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ. როგორც ერთი ისე მეორე თავისი მსოფლმხედველობით გამომდინარეობს ლპობადი კაპიტალიზმის ბუნებიდან და თავიანთი სოციალური შინაარსით ყველაზე უფრო მოღალატურ მიმართულებას წარმოადგენენ.

რევოლუციური შეტევითი ბოლშევიკური სიფხიზლით და სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შეიარაღებით კვალდაკვალ უნდა ვსდიოთ ხალხის საძაგელ მტრებს, დაუნდობლად ვამქლავნოთ ისინი და გავსწმინდოთ მათი შმორისაგან საბჭოთა მიწა და საბჭოთა ჰაერი.

საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობა



„არსენა“. დადგმა-ორდენოსან რეჟისორის მ. ჭიაურელი სარსენა—მსახ. ბადაშვილი



ჩემი უთავებელი-ეზან ი საპავშირო უესტივალზე

მატარებელი მიჰქოდა, მიჰყავდა რუსთაველის თეატრის მთელი კოლექტივი ორას კაცამდე და მათ შორის ვიყავ მეც და „შემოდგომის აზნაურების“ ავტორი სერგო კლდიაშვილი და რამდენადაც ვუახლოვდებოდით ჩვენს წითელ დედაქალაქს მოსკოვს, იმდენად ღელვა მიტანდა.

მთელს საბჭოთა კავშირში ფესტივალზე, მხოლოდ რამდენიმე დიდი თეატრი იღებდა მონაწილეობას და მათ შორის — საქართველოს რუსთაველის და უკრაინის შეფერვკოს სახელობის თეატრებიც.

რუსთაველის თეატრი ამ ხუთი წლის წინადაც იყო მოსკოვში, მაგრამ მაშინ წაიღო ჩემი გადმოკეთებული „ანზორი“, რომლის გამო მე დიდს ღელვას არ განვიცდიდი, რადგან „ანზორი“ — როგორც პიესა და ლიტერატურული ნაწარმოები გაიმარჯვებდა, თუ დამარცხდებოდა. სანახევრო იყო ჩემი და ვსევ. ივანოვისა. არც მაშინ დავმარცხებულვართ, მაშინ თეატრმა „ანზორით“ დიდი გამარჯვება ჰპოვა.

სულ სხვა იყო „არსენას“ წაღება და ისიც დიდს თეატრების ფესტივალზე, რასაც უნდა დასწრებოდნენ ჩვენი მთავრობა და შვიდასამდე უცხოელი სტუმარი, ოცდათექვსმეტი სახელმწიფოს თეატრების წარმომადგენელი თვითონ მოსკოვის საზოგადოებრივობა ხომ უმაღლეს თეატრალურ კულტურის მატარებელია, მოსკოვის თეატრები ხომ მსოფლიო თეატრებად არიან ცნობილი და, აი, ამ სახელგანთქმულ თეატრებთან ერთად ჩვენს ახალგაზრდა თეატრს, — რომელმაც ნამდვილი სასიცოცხლო ფრთა. მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაში გაშალა, უნდა ჩვენებინა თავისი თავიც ჩემი პიესა „არსენას“ საშუალებით. ამის გამო, მე, როგორც ავტორი, ყველაზე მეტად ვიყავ აღელვებული, თავში ათასნაირი ფიქრი მიტრიალებდა. სამი დღის მგზავრობამ თითქოს სამს საათში გაიბრინა.

მოსკოვის სადგურზე დიდძალი საზოგადოება დაგვხვდა კინო აპარატით და ყვავილებით.

ორასი კაცის დაბინავება ადვილი საქმე არ იყო, მაგრამ საკავშირო ხელოვნების კომიტეტს და ჩვენს წარმომადგენელს წინასწარ მოეწყობთ საქმე; ავტომობილებით ნახევარ საათში უკვე ყველანი თავთავის ბინაზე იყვნენ. მოსკოვში 18 აგვისტოს, ღამის 2 საათზე ჩავედით, 19 აგვისტოს თეატრმა დაასვენა! 20 ში, საღამოთი დაიწყება გასტროლები. თამაშობენ „არსენას“.

კაცს, სადაც მოკეთე ჰყავს, იქ მტერიც ჰყავს. მოსკოვში ჩასვლისთანავე დამხვდურებს ლაპარაკში შევატყე ჩვენდამა, რაღაც სიბრაღული, რაღაც გულის ტკივილი, თითქოს ნანობდნენ, რომ ჩვენ მოსკოვში ჩავედით, თითქოს წინასწარ თანაგვიგრძნობდნენ, რომ ჩვენ განწირულები ვიყავით, რომ ჩვენ საქართველოში შერცხვენილები დავბრუნდებოდით — ასეთი გრძნობის გამოქვავნებას ადვილად ვხვდებოდი მათს ლაპარაკსა და მოქცევაში.

მეორე დღეს უფრო ცხადად გავიგეთ ჩვენი მოკეთებისაგან, რომ ჩვენ წინააღმდეგ „ბოროტ ენებს“ ემუშავნათ. დაერწმუნებინათ მრავალი ნაცნობი, საზოგადო მოღვაწე და ჟურნალისტი, რომ „არსენა“ არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენს, და იგი, როგორც დრამა-

ტიული ნაწარმოები, საშუალოზე უფრო მდაბალი ღირებობისა არის. რუსთაველის თეატრი ამ პიესით თავს შეიცხვენს და დაჰკარგავს იმ მოპოვებულ სახელს, რაც ჰქონდა „ანზორის“ მეოხებით. რაც შეეხება თვითონ დაღმას და გაფორმებას — ისეთს ამბებს ლაპარაკობდნენ, რომ გული მწყდებოდა და ვამბობდი; „პატიოსან მტერთა შორის მოციქულად ნამუსია“ — მეთქი.

მაგრამ ასეთი ჭორების წინასწარ გამავრცელებელი „პიტიოსანი მტერი“ არ ყოფილა.

20 აგვისტოს ვახტანგოვის თეატრში მიდის „არსენა“. ბილეთები აღარ არის. ხალხი მოდის და უკან ბრუნდება. უნდა ითქვას, რომ ამ წარმოდგენაზე უმეტესობა იყო ქართველობა. ანტრაქტებში ვამჩნევ დიდი კამათია. დიდი ნერვიულობა. საზოგადოება თითქოს ორ ბანაკად არის გაყოფილი და ერთმანეთს ებრძვიან, ეკამათებიან. მე ნაცნობთან, თუ უცნობთან მივიდივარ მოურიდებლად — მიენტერესება რას ლაპარაკობენ, ცნობისმოყვარეობა მაიძულებს ყველაფერი ავკრიფო, ყველაფერი გავიგო. ზოგნი ვერ მიცნობენ და ხმა მალლა ჩხუბობენ: პიესაც კარგია და დაღმაც! ტყუილად გვაჯერებდნენ წინასწარ, თითქოს რუსთაველის თეატრმა უკან დაიხია — კამათობდა ქართულად ერთი ახალგაზრდა, ეტყობოდა სტუდენტი უნდა ყოფილიყო.

— არ არის დასასტენი! ჩვენ შეგვაცდინეს! — გაგიგე ჩემი ყურით და აღმური ამივიდა, როგორ? ნუ თუ განზრახვა ჰქონდათ და ვისმეს უნდა დაესტენია, ან ობსტრუქცია მოეხდინა? ვის უნდა ჩაედინა ეს? სტუდენტობას? და ჩემი ფიქრი რას არ მიაწყდა, გამწარება ვიგრძენი. დაიწყო მესამე აქტი და იმ დროს, როდესაც გლენობას ზარბაზანს უშენენ, ანდა, როდესაც უბედური დედა-მართა გამოდის და ხალხს ეუბნება:

— ჩემს ცრემლებს ყურადღებას ნუ მიაქცევთ, ჩაბარეთ ჩემი შვილი, რათა სოფელი გადარჩესო — ისე, როგორც ტვილისის წარმოდგენაზე, აქაც მრავალ ქალს თუ კაცს თეთრი ხელსახოცი გამოაჩნდა ცრემლის შესაშრობად.

შემდეგ ანტრაქტებში აღარ იყო კამათი. თითქმის ყველას სახე უბრწყინავდა და თითქოს განგებ დამეძებდნენ, რომ ჩემთვის თბილი სიტყვა ეთქვათ. უცნობი ახალგაზრდობა მოდიოდა ჩემთან, და სიყვარულით შორიდან სალამს მაძლევდა. მოდიოდნენ და მეუბნებოდნენ:

— ჩვენ სხვანაირად გადმოგვეცეს და მთელს ზიზღს მასვე დაფუბრუნებთ.

9-ჯერ დაიდგა „არსენა“ მოსკოვში. ცხრა-ჯერვე დიდი აღტაცებით შეხვდა რუსი მაყურებელი. აკაკი ვასაძეს, როგორც რეჟისორს ათასი მხრიდან ულოცავდნენ. აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, ეს ორი სახელი გაისმოდა ყ ელგან. ხორავა ეს იყო ის აქტიორი, რომელმაც დაიპყრო მაყურებელი და შეიქმნა გასტროლების და ფესტივალის გამირად. უმეტესად ყველგან მისი სურათი იყო გაზეთში თუ ვიტრინებზე. რეცენზიებში, გაზეთის მეთაურებში აქებდნენ დამდგმელს ვასაძეს, ხორავას, ავტორს და მთელს კოლექტივს. აკაკი ხორავა შეუყვარდათ, როგორც მსახიობი, რომელიც კეთილშობილურ გრძნობას და გამირობას გადმოსცემს ადამიანის

მეხსიერებისთვის წარუშლელად. მოსწონდათ გიორგი დავითაშვილი, როგორც დიდი ოსტატობით ფეოდალის როლის შემსრულებელი.

მოსწონდათ მოხუცი ონისეს თამაში ხუციშვილისა და როდესაც მე იგი გავაცან პასუხისმგებელ ამხანაგებს, განცვიფრდნენ: ნუ თუ ეს ახალგაზრდა ყმაწვილი თამაშობდა იმ მოხუცის როლს? ჩვენ კი გვეგონა, რომ იგი მართლა უხუცესი მსახიობი იქნებოდა რუსთაველის თეატრში.

დადს შთაბეჭდილებას სტოვებდა დიმიტრი მუჟიგა როზენის როლში, მანაველ აფხაიძე გონჯას როლში, ზ. მაჩაბელი ზურიკოს როლში, სტ. ჯაფარიძე დიშოს როლში. ქალებიდან თუ შიშვილი და ჯაჯანაშვილი. ეს მსახიობები ძალიან მოეწონა კლიმენტი ეფრემის ძე ვაროშლოვს და ზოგიერთი მათგანი შეხვედრის დროს თავისთან გამოიძახა სალაპარაკოდ.

მეხუთე წარმოდგენად მიდიოდა „შემოდგომის აზნაურები“. წარმოდგენაზე მეც დამაგვიანდა და თვით ავტორის კლდიაშვილი მოვიდა სულ ბოლო დროს, როცა ყველაფერი თავდებოდა. სწორედ ამ წარმოდგენაზე პირველად მოვიდნენ ამხანაგები: სერგო ორჯონიკიძე და ლ. მ. კავანოვიჩი თავიანთი ოჯახობით. მათთან ერთად იყვნენ ხელოვნების კომიტეტის წარმომადგენლებიც. ეს წარმოდგენა მოეწონა ამხანაგ კავანოვიჩს და უფრო სერგო ორჯონიკიძეს, მოეწონათ მისი დადგმა და მუსიკალური გაფორმება. ამ წარმოდგენის შექმნა, რუსთაველის კოლექტივმა საპატიო სტუმრებს მოასმენინეს იონა ტუსკიას სიმღერა სტალინზე და აგრეთვე რამდენიმე ხალხური სიმღერა.

გამოთხოვების დროს საპატიო ამხანაგები დაგვიბრდნენ, რომ მეორე დღეს „არსენას“ ნახავდნენ და თან ამხანაგებსაც მოიყვანდნენ.

და მართლაც მეორე დღეს მთავრობის ლოკებს აღდიტორია მქუხარე ტაშით შეხვდა. მთავრობის თვითეული წევრის გამოჩენა ლოკაში—ეს იყო დიდი აღფრთოვანება და ტაშის ქუხილი.

ერთი გარემოება უნდა გავიხსენო. ეს არის ისტორიული ამბავი. მოსკოვში ჩვენს ჩასვლასთან ერთად ხდებოდა ბანდიტების გასამართლება, ტროცკისტ-ზინოვიეველთა ტერორისტული ჯგუფის პროცესი ეს იყო გესტაპოს აგენტების და მსოფლიო პროვოკატორების პროცესი. ამ ურიცხვი, ვერაგი ხალხის გასამართლება. ეს არ იყო მათი პირველი გასამართლება, ისინი ბევრჯერ გასამართლეს, ბევრჯერ აპატიეს, მაგრამ „უმადური კაცი ტყეში ხეს და რიყეზე ქვას ვერ დაინახავს“ ისე ამ „ნარიყალა კაცუნებმა“ ველარაფერა დაინახეს, დაბრმავდნენ, ფაშისტების აგენტებად გარდაიქნენ, ტროცკის მეტაფორით ჰსურდათ ტერორით ჩვენი ბელადები მოეკლათ, როგორც მოჰკლეს სახელოვანი კიროვი—აი ამათი გასამართლება სწარმოებდა და როდესაც მათ ჩვენებას გაზეთში ვკითხულობდით, თმა ყალყზე გვიდგებოდა.

რომელი „არსენა“ და მისი მტერი „ფარსადანი“, მისყიდული ფარსადანი?!

ვის რად უნდა ასე წლის წინად ამხედრებულ არსენას ამბავი, ან მისი მტრების ლალატი? დღეს ვხედავთ ხალხის უსახიზღრეს მტრებს, რომლებიც, ცდილობენ ზურგში ჩასცენ მახვილი კაცობრიობის და თვითეულ ჩვენთაგანის ბელადს, რომელიც გზას გვიკვლევს სანატ-

რელ მომავლისათვის. მართლაც—და ძალიან მწარე ფიქრებმა შემიპყრო. მომავლადა შოთას სიტყვები:

„გული კრულია კაცისა, ხარბი და გაუძლომელი“.

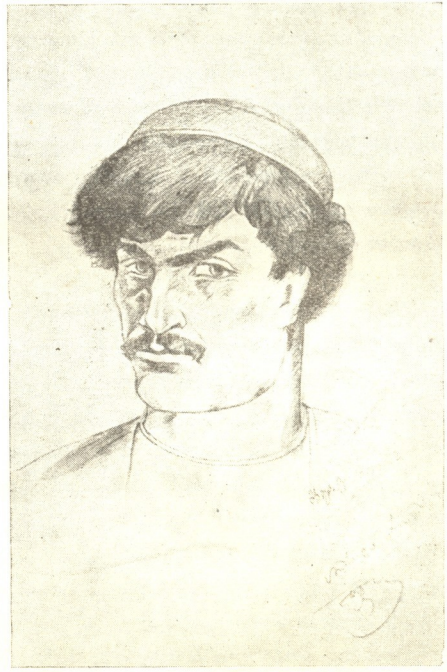
ხარბს, გაუძლომელს და კრულს ადამიანს ჩვენი ქვეყანა დასჯის სიკვდილით. და აკი დაისაჯნენ კიდევ. სხვებიც დაისჯებიან, ვინც ეცდება მოგვისპოს მზესავით ნათელი ჩვენი ბედნიერი ცხოვრება. ვინც ახალ ჭეშმარიტებას—სოციალისტურ ქვეყანას ზურგს შეაქცევს—სასტიკად დაისჯება.

აი, მიდის 25 აგვისტოს „არსენა“. თეატრი საესეა. ვახტანგოვის ქუჩა შეკრულია. ჰსურთ მოხვდნენ თეატრში, მაგრამ შენობა საშუალებას არ იძლევა დასტიოს ამდენი ხალხი. მე, როგორც ავტორს, მსურს ყველანი დაესწრნენ, მიხარია უცხო ხალხის ასეთი ლტოლვა ჩვენი თეატრისადმი, მაგრამ საშუალება არ არის. მრავალი გამოჩენილი მოღვაწე, მწერალი, ისტორიკოსი გარედ რჩება. მუსიკოსი, რომელიც თურმე დიდხანია დაინტერესებულია ჩვენი მუსიკით და ჰსურს გაიგოს თუ ახალგაზრდა ი. ტუსკიამ, როგორ გამოიყენა ხალხური მუსიკა, ყველანი უკან ბრუნდება, რადგან თეატრი ისე გაქედლია, რომ ნემსიც კი არ ჩავარდება.

დათავდა ამ დღის წარმოდგენა.

ამ დღესმე ბედნიერი ვიყავ. თეატრი თამაშობდა შესანიშნავად, საზოგადოება აღტაცებით და ყვავილებით ეგებებოდა, როგორც რეჟისორს აკაკი ვასაძეს, ისე ყველა აქტიორს; მთავრობის და პარტიის ხელმძღვანელები იმ დღეს თითქმის ყველანი დაესწრნენ და ყველანი გვილოცავდნენ დიდს გამარჯვებას. დღეს ეს წარმოდგენა გარდაიქცა დიდ ზეიმად.

როდესაც სპექტაკლი გათავდა, ყველა საპატიო სტუმარი, მთავრობის და პარტიის ხელმძღვანელები დარჩნენ თეატრის კოლექტივის გასაცნობად და სასაუბროდ. ვახტანგოვის თეატრის დიდ ფოიეში სპექტაკლის გათავების შემდეგ ერთმანეთს მთელი თეატრის მუშაკები შეეხვდით ხელისუფლების და პარტიის ხელმძღვანელებს. მე აქ ვერ ავწერ ყველა სიხარულს და ერთ-



„არსენა“. ესკიზი მხატ. გ. ბაკურაძის

მანესთან გაბაასებას, მაგრამ გადმოგცემთ პირადად რაც მე სამუდამოდ დამახსოვდა.

სპექტაკლის შთაბეჭდილებით კამათობდნენ ამხანაგები ვოროშილოვი და კაგანოვიჩი. სწორედ ამ დროს მე მიველ მათთან.

ამხანაგი კაგანოვიჩი ხმა მალლა ლაპარაკობს:

— მე ვუმტკიცებ მას (ვოროშილოვს) რომ აქ ამ სპექტაკლში არის შილლერის სული (дух).

მე ვუპასუხებ:

— რად უნდა იყოს ეს საკვირველი, ლაზარ მოსეს ძეგ,—როცა მე მოწაფე ვარ შილლერის, ესთარგმნე მისი საუკეთესო ნაწარმოებნი და ვსწავლობდი გერმანიაში. შილლერი ჩემი მასწავლებელია!

— ჰა, კლიმ! ხომ გესმის, მე მართალი ვარ. კაცს გერმანიაში უსწავლია.

— იცით რა მომწონს თქვენს პიესაში?—ამბობდა ანთებული კაგანოვიჩი—გმირობა და გმირული ბრძოლა, როგორც პიროვნებების, ისე მთელი მასის. ჩვენ ასეთი პიესა გვახარებს.

ამხანაგმა ვოროშილოვმა ხელი ჩამკიდა და თავისთან ახლო დამსვა და მითხრა:

— დღეს ჩვენ დიდი სიამოვნება და აღტაცება მივიღეთ. ენა არ მესმოდა, მაგრამ ყველაფერი გავიგე.

ამ დროს ჩამოერია ამხანაგი კაგანოვიჩი:

— თქვენი თეატრი ე. ი. ჩვენი თეატრი, არ არის უბრალო თეატრი და თქვენ ასე მოკრძალებით ნუ ლაპარაკობთ, ეს თეატრი პირველი რანგის თეატრია, მე არც მახსოვს, რომ ისტორიული პიესით ასეთი აღტაცება მიმეღოს. ეს ისტორიული კი არაა, დღევანდელი ამბავია!

ამხანაგ კაგანოვიჩს აწყვეტინებს ამხანაგი ვოროშილოვი:

— ამ პიესამ ისე გამიტაცა, რომ მზად ვიყავ ლოქიდან სცენაზე გადავსულიყავ და დაჩაგრულ გოლებს და არსენას მივშველებოდი, აი, ეს არის მთავარი! პიესა იდეოლოგიურად სავსებით გამართლებულია! ეს ჩვენი პიესაა. ეს უნდა გადაითარგმნოს და დაიდგას მოსკოვში, არა მარტო მოსკოვში, ყველა რესპუბლიკის დიდს თეატრებში! ესეც არ კმარა, ეს უნდა გადაითარგმნოს და გაიგზავნოს ესპანეთში!

ამ დროს მთელი თეატრი ფოიეში იყო. ამხანაგი ვოროშილოვი ათვალეირებდა ყველა მსახიობებს და მეკითხებოდა ვინ, რომელ როლს თამაშობდა. უკვირდა, როცა ასე ახალგაზრდებს ვაცნობდი.

იქ იყვნენ მთავრობის ყველა საპატიო ამხანაგები, ხელოვნების კომიტეტის თავმჯდომარე ამხანაგი კერჟენცევი, მისი მოადგილე ამხანაგი ბოიარსკი და პრესის წარმომადგენლები. თეატრმა არაჩვეულებრივი ხალისით შეასრულა ი. ტუსკიას ჰიმნი სტალინზე. ამხანაგ ბორ. გორდელაძეს, აკაკი ვასაძეს დიდი მადლობა გადაუხადეს, როგორც საქართველოს ხელოვნების საუკეთესო მესვეურებს.

გასტროლი დასრულდა დიდის წარმატებით. გაზეთებში იწერება წერილები თეატრზე და ავტორზე. „პრაგდა“ და „იზვესტია“ უთმობს მეთაურებს ქებით და აღფრთოვანებით აღსავსეს: „მხოლოდ სტალინის ეპოქაში შეიძლება განოაშკარავდეს პატარა ერების კულტურა და შესაძლებლობანი“.

და მართლაც ამ ოცდა ხუთი წლის წინად გამოვიტირეთ ჩვენი თეატრი, არ გვქონდა არც ბინა, არც სალსარი და ვისხედით ჩვენ „მდინარესა ზედა ბაბი-

ლონისათა“ და ვგოდებდით, რომ დაინგრა ჩვენი კერა, აღარ არის მწერლობა, აღარც თეატრი—ვიდოდით მაა. ხოვრად, ხოლო დღეს არა თუ საქართველოში, არამედ მოსკოვში ჩვენი ხმა და სახელი ისმის კიდით-კიდემდე. კაცს უნდა ჰქონდეს თვალი, ეს დაინახოს და უნდა ესხას ყურნი, შეისმინოს.

მე გიამბებთ მხოლოდ გასტროლების იმბავი. ვიდრე ჩვენი წარდგენა მოხდებოდა ფესტივალზე, არ შემიძლიან გამოგტოვო ერთი ფრიად შესანიშნავი ფაქტი საზოგადოდ თეატრის და პირადად ჩემს ცხოვრებაში.

მთავრობის და პარტიის წევრებმა დიდი აღტაცება მიიღეს რუსთაველის თეატრისაგან. ამის გამო თეატრის აქტივი ხელისუფლების მიერ მიწვეულ იქმნა სალამოს შეხვედრაზე, რათა იქ უფრო ახლო გასცნობოდნენ თვითეულ ჩვენგანს. სალამო იყო ენით გამოუთქმელი და კალმით აუწერელი.

თეატრის მთელი აქტივი თავისი დრამატურგებით ვიმყოფებით მთავრობისა და პარტიის ხელმძღვანელთ შორის ამხანაგ სერგო ორჯონიკიძესთან. აქვე არიან მოსკოვის თეატრის საუკეთესო ძალები. ძალიან გულთბილად ვგრძნობდით თავს. მთავრობის წევრები გვესაუბრებოდნენ მომავალ მუშაობის ირგვლივ და გვამხნეებდნენ, რომ ასეთი გმირული ამბები, როგორიც არის „არსენა“ მასისთვის უხვად გვეჩვენებინა.

ამხანაგების: მოლოტოვის, კაგანოვიჩის, ვოროშილოვის, ორჯონიკიძის, ანდრეევის, ეჟოვის, ხრუშჩევის სიტყვები არა მარტო ჩვენი გამამხნეებელი სიტყვები იყო, არამედ ყველა რესპუბლიკებისა, სადაც უკვე ხორციელდება ლენინ-სტალინის ნაციონალური პოლიტიკა, და რის შეოხებითაც თვითეულმა ნაციონალურმა რესპუბლიკამ განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია. არ დამავიწყდება ამხანაგ სერგო ორჯონიკიძის, კაგანოვიჩის და ვოროშილოვის სიტყვები. მათ მე ასე ახლო არ ეიცნობდი, ასე ახლო მე პირველად ვნახე და ნეტა ყველანი მათს მაგალითს მივბაძავდეთ მსჯელობაში და ვიქნებოდეთ ასე სადა, უბრალო ადა-

მეგობრული შარჟი



ს. შანშიაშვილი. მხატ. გ. ბაკურაძე

მიანები, როგორადაც ეს დიდი ხალხი იყო სრულიად მი-
საწვდომი და უბრალო.

ამ გარემოებამ მე აღმაფრთოვანა და ექსპრომტად
გკადრე მათ:

„შორს გავარდნილა შენი სახელი,
ბავშმაც კი იცის ვინ არის“ სერგო,
ასე პირისპირ, ასე გულდაგულ
თქვენთან შეხვედრა მეც წილად მერგო!

დღეს მოლოტოვიც ჩვენ შორის არის,
წითელ არმიის მარშალიც ვნახეთ:—
ვოროშილოვი—რკინის მარჯვენა—
კაგანოვიჩი ნათელი სახით!

როცა შორს ვიყავ, მუდამ ვნატრობდი:
ნეტავ მაჩვენა, ეს რა ხალხია,
რომ დაბრკოლება არ გააჩნიათ,
მტერთა სიმაგრე გადულახიათ?!

მე თქვენს მხერაში ვხედავ დიდს სტალინს,
ის ხომ იმედით ყველგან ხმოვანებს;
სიზმარშიაც კი განუყრელია,
მძლე ჰანგებისთვის აგვაფრთოვანებს.

თუმც გვახვევია მტერი მრავ-ლი,
ახლო ეზოშიც გვისაფრდებიან,
მაგრამ მშრომელნი დარაჯად დგანან,
მედგარ ბრძოლისთვის აენთებიან.

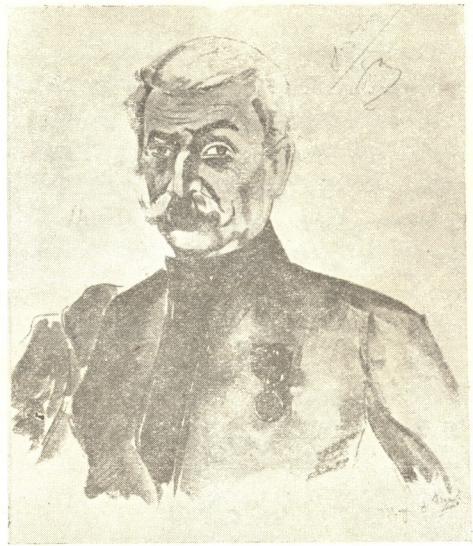
საფრთხე თუ გველის, მტეიცე ფიცს გაძლევთ,
დავტოვებთ კალამს, სცენაზე ტრიალს;
რიგში ჩავდგებით ვოროშილოვთან
და თოფი იწყებს მტრებისთვის გრიალს.

ლენინის აღთქმას დავიცავთ სისხლით,
—დღეს ხელოვანმა სხვა ბრძოლაც იცის!—
არ დავთმობთ ყოფნას ტკბილს და საამურს,
არ დავთმობთ მტკაველს საბჭოთა მიწის!

მაშ გამარჯვება მებრძოლ ვაჟკაცებს!
სხვა სიხარული არც გვინახია!
დიღხანს სიცოცხლე იოსებ სტალინს!
მრავალჟამიერ შემოგძახიან!

ამხანაგ ვოროშილოვს და კაგანოვიჩს ამ ექსპრომ-
ტიდან ის ადგილი მოეწონათ, როცა მათ აკაკი ხორავას
თარგმანი მოისმინეს, სადაც ვამბობ: „მე თქვენ მხერა-
ში ვხედავ დიდ სტალინს, სიზმარშიაც კი
განუყრელია“.

მოახლოვდა ფესტივალის დღე 5 სექტემბერი. ჩვენზე
წინ უცხოელებს მოსკოვის თეატრებმა უჩვენეს თავიანთი
წარმოდგენები. 5 სექტემბერს დადი თეატრის ფილიალში
მიღის „არსენა“. თეატრი ძალიან დიდია თავის მოცუ-
ლობით ბევრ მაყურებელს იტევს, მაგრამ ისეთი კრიზი-
სია ბილეთების შოვნისა, რომ მე გარედ ვრჩები. მარტო
უცხოეთიდან ჩამოსულია შვიდასი მაყურებელი. მათი ჩა-
მოსვლით გაივსო სასტუმროები. მოდიოდნენ გემებით, მა-
ტარებლებით და ჰაეროპლანებით. დეპეშა დეპეშაზე მო-
დიოდა: იუწყებოდნენ ჩამოსვლას. ისე დადგა საკითხი, რომ
სასტუმროებში ადგილი აღარ იყო.



ზაალ ბაჩათაშვილი. ესკ. მხატ. გ. ბაკურაძის

5 სექტემბერს საოპერო დიდი თეატრის ფილიალის
დარბაზში გაჩენილია. ვის არ ჰხვდები და რა ენაზე არ
გესმის ლაპარაკი! ინგლისური, გერმანული, ფრანგული,
თურქული, ლატვიური, შვედური და სხვა მრავალი! ამ
დროს მე მხოლოდ ცნობისმოყვარეობად ვარ გადაქცეული
და სტუმრებს შორის კენტად დავდივარ, ვის იცნობ? ვის
დაელაპარაკები?

ჩემი ყურადღება სცენისკენ არის მიპყრობილი.
მსახიობები, როგორ გრძნობენ თავს. ასეთი ამბით ხომ
არ შეკრთნენ. ან თამაშის დროს, ხომ არ დაიბნევიან.
ვზივარ გაჩუმებული პარტერში და აგერ აიხადა ფარდა.
პიესა მიდის, როგორც აწყობილი სიმფონიური კონცერ-
ტი, რომელსაც გამოცდილი დირიჟორი ხელმძღვანელობს.
თვითეული მსახიობი ჩემს თვ.ლში თითქოს გაიხარდა,
მაგრამ იქნებ ეს მარტო მე მეჩვენება. მაგრამ ჩემს გვერ-
დით ვხედავ უცხოელებს და ისინიც ასე ღია თვალებით
უტკებრიან. შუა წარმოდგენაში მსახიობებს ტაშის ცემით
აწყვეტინებენ. „არსენას“ მესამე აქტის შემდეგ დარბაზ-
ში ზეიმი გაიშარდა. მსახიობებს იწვევენ დაუსრულებლად.
საიდანღაც დაიძახეს: „ავტორ! ავტორ!“ და ვინ რა
იცის, რომ მე იქვე პარტერში ვზივარ. დრამატურგმა
კირ შონმა თვალი შემასწრო და დაიძახა: „აი, აქ ზის
ავტორი!“ მე უხერხულობა ვიგრძენ, მაგრამ მაინც წამოვ-
დეგ და ახლო მყოფებს თავი დავუკარ. იქუხა ყოველ მხრიდან
ტაშმა და ყოველ მხრიდან, მაღლა იარუსიდან, თუ პარტერი-
დან ჩემსკენ გამოწვილი იყო ათასი ხელი, ჩემი თავი სიზ-
მარში მეგონა, მაგრამ ეს ცხადი იყო, რადგან მოდიოდ-
ნენ, მელაპარაკებოდნენ, ფაქსიმილეს მაწერინებდნენ.
ერთმა უცხოელმა, ვინმე შვედელმა თეატრალმა მო-
იყვანა ჩემთან ქალი, რომელმაც რუსული იცოდა და
უნდა ჩემთვის გადმოეთარგმნა, რაც უცხოელს ეინტერე-
სებოდა და მესმის, რომ ის უცხოელი გერმანულად ეკით-
ხებოდა: მე მთარგმნელი აღარ დამჭირდა და დავუწ-
ყე გერმანულად ლაპარაკი. უცხოელმა გაკვირვებით შე-
მოძინდა, როგორ თქვენ გერმანული იცით?

ამ დროს მე მომიგონდა ალექსანდრე ყაზ-
ბეგი, ცხვარში მგზავრებს ფრანგულად რომ გამოე-
ლაპარაკა.

მეოთხე აქტი დასრულდა და მე ამხ. ანგაროვს
ველაპარაკებოდი; უცბად მოვარდნენ ჩემთან: „წაპოლი
ჩქარა“. წამიყვანეს კერაქენცემა და გორდელაძემ. შემეიყ-

3892



ორდენოსანი დრამატურგი
ალიო. მახაშვილი

საქართველოს
პარლამენტის
ბიბლიოთეკის
გამომცემი

ვანეს მთავრობის ლოკაში. ვხედავ მთელი მთავრობა და პარტიული ხელმძღვანელობა იქ არიან. ყველანი ვიცან. შემდეგ მივიწვია მთავრობის თავმჯდომარემ ამხ. მოლოტოვმა თავისთან ახლოს და მელაპარაკა „არსენას“ ირგვლივ, მაძლევდა კითხვას და ვპასუხობდი. დაინტერესდა არსენას პიროვნებით, მასალები საიდან აჰკრიფეო. მე ვუამბე დაწვრილებით. დაინტერესდა აგრეთვე არსენას კინო-ფილმით, თუ როდის იქნება მზადაო. მე ვუპასუხე, რომ ორდენოსანი რეჟისორი ჭიაურელი, რომელიც სცენარში ჩემი თანაავტორია და ერთად ვიმუშავეთ წელიწად-ნახევარი, ეხლა უკვე გადაღებას აწარმოებს და ორმოც პროცენტამდე უკვე გადაღებული აქვს მეთქი. ამხანაგმა მოლოტოვმა სურვილი გამოსთქვა, რომ, რაც შეიძლება მალე იქნეს ეგ ფილმი დამთავრებულიო. ძალიან დაინტერესდა აგრეთვე მიტროხინის და დეკაბრისტის როლით. მე ვუთხარ, რომ მიტროხინაც და დეკაბრისტიც მე და ორდენოსან რეჟისორს ჭიაურელს უფრო ფართედ გვაქვს სცენარში, ვიდრე პიესაში, რადგან მე პიესა ამის საშუალებას არ მაძლევდა მეთქი. ამის შემდეგ კიდევ ვისაუბრეთ სხვადასხვა თემებზე, რაც მკითხველმა გაზეთებიდან იციან. ამხანაგ მოლოტოვს ძალიან მოეწონა „არსენა“, ბოლოს სთქვა:

—მასალა თვითონ თხოულობს, რომ მის სიუჟეტზე ოპერა დაიწეროსო. ხელი ჩამომართვა და გამარჯვება მომილოცა. მთავრობის ლოკიდან გამოველ, მაგრამ სად მივდიოდი, აღარ ვიცოდი, სანამ ამხანაგებმა არ შემომაბრუნეს ისევ პარტერში.

ამხანაგმა კაგანოვიჩმა ლოკაში განაცხადა, რომ მე უნდა „არსენა“ ჩემს სტახანოველ რკინისგზელებს ვუჩვენო, იქვე იღვა ამხანაგი ანგაროვი და სთქვა „მამე მე მოსკოვს პარტაქტივს ვუჩვენებო“.

პროგრამით ჩვენ ხუთში გვითავებოდა წარმოდგენები, მაგრამ ექვს სექტემბერს დილით რკინისგზელებისთვის, ხოლო ამავე დღეს საღამოთი მოსკოვის პარტაქტივისთვის იქმნა გათამაშებული.

ვერ წარმოიდგენთ ეს დღე რა იყო თეატრის მსახიობებისათვის. თვითელი მსახიობი ნასროლ ყვავილებში იფარებოდა. მიჰქონდათ თაიგულები კულისებში. მიჰქონდათ აუარებელი ტკბილეულობა საჩუქრად. ბოლოს რუსთაველის თეატრს ხელოვნების კომიტეტმა მოუწყო დიდი ბანკეტი, სადაც მოწვეული იყო ოთხას კაცამდე.

მოსკოვიდან გამოგვისტუმრეს განსაკუთრებული მატარებლით. ორდენოსან თეატრს ხვდებოდნენ გზა და გზა. დიდი შეხვედრა მოხდა ბაქოში და შემდეგ კიროვბადში (განჯაში). განჯაში შეხვედრა მით იყო ორიგინალური, რომ ჩვენმა მსახიობმა დ. მყავიამ მოულოდნელად საპასუხო სიტყვა წარმოსთქვა ლიტერატურულ თურქულ ენაზე, რამაც დიდი ოვაცია და აღტაცება გამოიწვია.

ამრიგად დაჯილდოვებულნი და გამარჯვებულნი ჩამოველით ტფილისში. ეს ჩვენი გამარჯვება არის საბჭოთა მთავრობის პოლიტიკის გამარჯვება ხელოვნებაში. ეს გამარჯვება მათია, რომელნიც ანხორციელებენ ლენინ-სტალინის იდეებს და ხალხი ამ იდეებით გაკვლეულ გზაზე მიჰყვით. ეს გამარჯვება უშუალოდ არის მისი ვინც დაუღალავად ზრუნავს ამიერ-კავკასიაში მშრომელთა ასალორძინებლად და კერძოდ საქართველოს მშრომელთა კულტურის ასაყვავებლად. ვინც ჩვენს მუშაობაში ყოველდღიურად მონაწილეობას იღებს და კონკრეტულად გვხელმძღვანელობს—ეს არის ჩვენი ამხანაგი და დიდი სტალინის ნაცადი მოწაფე ამხანაგი ლავრენტი ბერიძე.

საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობა



„არსენა“. დაღმა-ორდენოსან რეჟ. მ. ჭიაურელის

რუსთაველის თეატრის მორიბი გამარჯვება უემოქმედ- ბითი გარდაქმნის ახალ გზაზე

არსენა, რომლის დრამატული გასცენიურებაც მოგვცა რუსთაველის თეატრმა, ქართველი მშრომელი ხალხის პირმოა, მის მიერ ლეგენდებსა, ლექსებსა და სიმღერებში მრავალგზის შექმნილი. ხალხმა იგი გმირის შარავანდდით შემოსა, აამაღლა და ისე გადმოსცა შთამომავლობას. რუსთაველის თეატრმა იგი ხალხს დაუბრუნა, მისი სოციალური ტიპილების შუაგულში მოაქცია, მისი ჭირითა და ლხინით აავსო და ისე წარმოუდგინა მაყურებელს.

შემთხვევითი როდია, რომ მთელი საუკუნის მანძილზე „არსენას ლექსი“ წარმოადგენს მუდამ ახალ, მუდამ დაუშრეტელ წყაროს ხალხური შემოქმედებისა, სიტყვა-კაზმული მწერლობისა, თეატრისა და კინოსი. ამის მიზეზია მისი ხალხურობა, მისი სისადავე და უბრალოება. ამის მიზეზია თვით ის მოძრაობა, რომელმაც წამოაყენა უტუ მიქავეები, არსენები და მათგარი სახალხო გმირები, რომლებშიაც ხალხს სამართლიანად ხედავდა თავის გულშემატკივარს, ქომაგს და მეთაურს. ამის მიზეზია თვით არსენას პიროვნება, რომელიც ხალხს ანდამატივით იზიდავდა და მასში ინტერესს იწვევდა.

შემთხვევითი როდია, რომ ბატონყმობის დროინდელი სოციალური უკუღმართობის გამო ყაჩაღად გავარდნილი გლეხის ბიჭები ხშირად იხსენებენ არსენას და მისი საქციელითაც ამართლებენ თავიანთ მოქმედ-

ლენინის ორდენის რუსთაველის თეატრი



„არსენა“. არსენა — ორდენოსანი მხაბ. ა. ხორავა

ბას. გავიხსენოთ თუნდაც ილიას კაკო ყაჩაღის სიტყვები:

„არსენა ჩვენი, ის მხნე არსენა,
ჩვენამდინ ძმაო, ზღაპრად მოსული,
ის იყო ჩემი ჯავრი და ლხენა,
ის იყო ჩემი სული და გული“...

ხალხს უყვარდა არსენა, რადგან არსენასაც „გლეხკაცი, როგორც ძმა ჰყვარებია“. უყვარდა და ხალხს „არსენობა ენატრებოდა“.

ამიტომ მიიზიდა ამ თემამ ქართული მწერლობის ისეთი კორიფეები, როგორიც იყვნენ ილია და აკაკი, ვაჟა და ყაზბეგი. მათ შემოქმედებაში ჩვენ ვხვდებით „არსენას ლექსის“ მოტივების გარკვეულ გავლენას, როგორც მდიდარი ქართული ფოლკლორის გამოყენების შედეგს, ზოგჯერ კი მისი იდეური გავლენის შედეგსაც. აკაკი წერეთელს პიესის ბეჭდვაც კი დაუწყია (1868 წელს) „არსენას“ სახელწოდებით, ხოლო ყაზბეგის „არსენას“ მრავალი თეატრის სცენა მოუვლია საქართველოში.

ცნობილია ის დიდი დაინტერესება და ყურადღება, რომელიც არსენას პიროვნებამ და ეპოქამ საბჭოთა პერიოდში მიიქცია. ეს გასაგებიც არის: გამარჯვებული ხალხი იხსენებს, აღადგენს და აფასებს თავის გმირებს, კლასთა ისტორიულ კიდილში დაცემულთ. საბჭოთა მწერლებიდან მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“ მკითხველთა ფართო წრის საყვარელი წიგნი გახდა. დაბოლოს, იგი საბჭოთა სცენაზეც ამეტყველდა ჯერ კოტე მარჯანიშვილის ფეერიულ სპექტაკლში განსხეულებული, შემდეგ კი მოზარდ მაყურებელთა თეატრში.

მაგრამ ახლა სულ სხვაგვარად ალაპარაკდა იგი რუსთაველის თეატრის სცენიდან, ალაპარაკდა მეტი სიმართლით, დამაჯერებლობით და სადათ, ვიდრე მას აქამდე ულაპარაკნია. ამაშია დრამატურგ შანშიაშვილის გამარჯვება...

... რუსეთის იმპერიალიზმი ცეცხლით და მახვილით მიიკვლევს გზას აღმოსავლეთისაკენ. ქართველი თავდაზნაურობა წარმოადგენს მის ადგილობრივ დასაყრდენს ამ ლაშქრობაში. ქართველი მშრომელი ხალხის, გლეხობის ზურგზე გადადის მთელი ამ ყაჩაღური ომებისა და დარბევის აუტანელი ტვირთი.

მრავალგვარი ბეგარა და გადასახადი, პიროვნების დამცილება და მისი ადამიანური ღირსების ფეხქვეშ გათელვა, ბატონყმობის მთელი საშინელებანი მე 19 საუკუნის 30-იან წლებში—აი ფონი, რომელზედაც დრამატურგმა გაშალა არსენას მოქმედება.

მათრახის პოლიტიკით აოხრებულ, გულშეწუხებული ხალხი ღელავს და ბობოქრობს. ღელავს არსენაც ხალხის რჩეული შვილი, მართალი და უბრალო ადამიანი. მოვლენათა ლოლიკურ განვითარებას ხალხი მიჰყავს აჯანყებამდე, ხოლო არსენა, მოწინავე და გამბედავი ადამიანი ბელადობამდე. ასე უკავშირდება გმირი მასას, არსენა-ხალხს, ასე იქმნება ერთი მთლიანი ძალა აჯანყებული გლეხობის სახით. რომელიც სამკედრო-სასიცოც-



ხლო ბრძოლაში უპირდაპირდება ქართველ თავადაზნაურობას და მის მფარველ რუსეთის იმპერიალიზმს. არსენა არ წარმოადგენს ხალხის გამოთიშულ და მის ზევით მდგომ მეთაურს, განყენებულ გმირს. არა, იგი ხალხთან არის და უმთავრესად ხალხის ნებისყოფის კარნახით მოქმედობს. ამგვარად, პიესის მთავარ გმირად დრამატურგმა და თეატრმა გამოიყვანა ხალხი, მასა, რომელმაც თავისი წრიდან გამოჰყო არსენა. სოციალური დრამის ცენტრში დგას არა არსენა, არამედ ხალხი. ეს გარემოება პიესას ერთგვარად მატებს სოციალურ ღირებულებას და წარმოადგენს ისტორიული მასალისადმი სოციალისტური რეალიზმის თვალსაზრისით მიდგომის ერთ მაგალითს.

პირველი ვარიანტით არსენა მოკლებული იყო სიტყვებს. იგი უფრო მეტს ფიქრობდა, თავისთვის უფრო მეტს განსჯიდა, ვიდრე მოქმედებდა. აეტორმა და თეატრმა ეს ნაკლი მეორე ვარიანტში მთლიანად გამოასწორეს და სცენაზე ვხედავთ არსენას, თავისი გმირული საქმეებით, ცოცხალი, ცეცხლოვანი და გულწრფელი ტემპერამენტით.

ს. შანშიაშვილის პიესა „არსენა“ რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა გაშალა, როგორც დიდი სოციალური სიმძაფრის ოპტიმისტური დრამა, რომელშიც, მართალია ერთერთი მთავარი მოქმედი გმირი—არსენა კვდება, მართალია მოძრაობა, ჯერ კიდევ სტიქიური, ჩამოუყალიბებელი და რაც მთავარია—ხელმძღვანელ ძალას—პროლეტარიატს მოკლებული, მარცხდება, მაგრამ გამარჯვებისადმი რწმენა, ისტორიული აუცილებლობის რკინის კანონით ნაკარნახევი, ხალხში მაინც სცოცხლობს. ხალხმა იცის, ისე როგორც მაყურებელმა, რომ დამარცხება დროებითია, დადგება დრო და ხალხი გაიმარჯვებს. ამ უდიდესი ოპტიმიზმით არის გაჟღენთილი მთელი პიესა, თვით არსენაც, რომლის სიკვდილი ჩვენ სიმბოლიურად წარმოგვიდგენს ბრძოლაში დაცემული გმირის მოწოდებას ახალი იერიშებისაკენ.

ხალხურ ლექსში არსენას შემთხვევითი პირი ჰკლავს კუჭატნელი. რუსთაველის თეატრში არსენა კვდება ნათლი-მამის—ფარსადან ბოდბისხეველის მიერ გასროლილი ტყვიით, რაც სავსებით სწორია და კანონზომიერი. პიესაში სწორად არის მოხაზული ბოდბისხეველის—სოფლის ამ ადრინდელი კულაკური ელეჟენტის სოციალური სახე. და სავსებით ლოგიკურია მის მიერ იმ ტყვიის მუხანათური გასროლა, რომელმაც არსენა იმსხვერპლა, ხოლო ფარსადანს ალბად ახალი ოქროები შემატა. სხვა ძალა, გარდა ფარსადანისა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ არსენას და ხალხის აშკარა ან ფარულ მტრებს, აქ არც შეიძლება გამოჩენილიყო, სხვას არც შეიძლო თოფი მიეშვირა ხალხის გულისათვის. ბოდბისხეველის ტიპის ამგვარი მოხაზვა ხელს უწყობს პიესის დრამატული კვანძის სწორად გახსნას.

სოციალურ ძალთა მწვავე დაპირისპირების ფონზე იშლება მთელი დრამა. ერთი მხრით ერთი მუჭა ქართველი თავადაზნაურობა (ზაალ ბარათაშვილის მეთაურობით), რუსეთის იმპერიალიზმის წარმომადგენლებით ზურგგამაგრებული, მეორე მხრით ხალხი-მასა, უკიდურეს გაჭირვებამდე მიყვანილი. მძაფრად და რელიეფურად მოუხაზავს დრამატურგს და თეატრს შეუურიგებელი წინააღმდეგობა ამ ორ ანტაგონისტურ ძალას შორის. მთელი სპექტაკლი, პირველიდან უკანასკნელ მოქმედებამდე, სწორედ ამ წინააღმდეგობით არის გაჟღენთილი, მით



„არსენა“. ზაალ ბარათაშვილი — ორდენოსანი მსახ. გ. დავითაშვილი

სუნთქავს. ეს წინააღმდეგობა წითელი ზოლივით მიყვება მთელ პიესას და განსაკუთრებულ სიმძაფრეს მესამე მოქმედებაში აღწევს. ეს მოქმედება, სადაც კონკრეტულად ხდება შეტაკება ამ შინაგანი წინააღმდეგობის გამოვლინების საფუძველზე, წარმოადგენს სპექტაკლის ერთერთ კულმინაციურ წერტილს, როცა მაყურებლებს აღარ ყოფნით თავშეკავების გრძნობა, როცა ბევრი მათგანი, უკვე თვალეზზე ცრემლებმომდგარი, მზად არის ყიჟინით შეიჭრას სცენაზე, რომ ხალხთან და არსენასთან ერთად დაიცვას აოხრებული, პატივყრილი და განაწამები სოფელი.

სოციალურ ძალთა ამ სასტიკი შეჯახების ფონზე ვითარდება მოძრაობა გლეხობისა, რომელიც თავისი უბედურების მიზეზს ბუნდოვნად ხედავს „რალაც სხვაში“, მაგრამ რომელსაც ჯერ კიდევ მკაფიოდ ვერ წარმოუდგენია ეს „რალაც სხვა“, ვერ ჩამოუყალიბებია მოძრაობის მიზნები და გზები. სწორედ ამაში მდგომარეობს გლეხთა იმ გამოსვლების სტიქიურობა, რომელიც საქართველოში არაერთხელ მომხდარა მე-19 საუკუნეში. აქ არსენას პირადი ტრაგედია მხოლოდ ფონია სოციალური გარემოს და ხალხის ტრაგედიის საჩვენებლად. ამდენად არსენას პირადი ტრაგედია იქცევა ხალხის, მასის ტრაგედიად და პირიქით.

ამგვარად გაიგო დრამატურგმა და თეატრმა არსენას ისტორიული პიროვნება. ვიმეორებთ, ეს გაგება სავსებით მართალია.

დრამის სოციალური კვანძის გახსნისა და ისტორიული სიწართლის გამოჭედვისათვის, პიესის მხატვრული განსხეულებისათვის დიდი შრომა გაუწევია თეატრის მთელ კოლექტივს რეჟისორ აკაკი ვასაძის მეთაურობით.

დიდი პათოსით გამთბარი ისტორიული დრამა თავისი მრავალრიცხოვანი მდიდარი სახეებით, რაც იშვიათია ქართულ დრამატურგიაში, სადად და კონკრეტულად გახსნა თეატრმა და რეჟისორმა, რომელმაც გმირული, მონუმენტალური სიმფონიის სპექტაკლი შექმნა. ვასაძის რეჟისორულ მუშაობაში მკაფიოდ არის ხაზგასმული დრამის სოციალური სიმძაფრე, ზუსტად გამოკვეთილია ტიპები და მომენტები, რომლებშიაც მათ უხდებოდათ მოქმედება და რაც მთავარია—ჩამოქნილია მთავარი მოქმედი გმირი—მასა.

დრამის გმირულ რომანტიკას რეჟისორი და მთელი კოლექტივი ანვითარებს სოციალისტური რეალიზმის გზით. თვითეული სცენა შინაგანი აზრით გამიზნულია და გაზომილი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორმა ვასაძემ გამოაქანდაკა მკვეთრი სახეებით, შესაფერისი სცენიური ხერხებით და საშუალებებით, აქტიორის მოქმედების აზრით დატვირთული, ჯანსაღი სოციალური ოპტიმიზმის გმირული სპექტაკლი, რომლის დიდ წარმატებას არანაკლებ უწყობს ხელს მხატვარ ი. რ. გამრეკელის მონუმენტალური კონსტრუქციის სადა დეკორაციები და კომპოზიტორ ი. ტუტუას დიდი ხალხური პათოსით აღსავსე მუსიკა.

მაგრამ მთავარს, მაინც მსახიობთა იშვიათ კოლექტივს და მის მოხდენილ თამაშს უნდა ვუმაღლოდეთ. ამ სპექტაკლში რუსთაველის თეატრის მსახიობი თავისუფლად, მთელის ხმით ალაპარაკდა და სცენაზე თავისი მოქმედება დაუმორჩილა აზრს, სპექტაკლის საერთო იდეას.

„არსენას“ ბრწყინვალე თეატრალურ გამარჯვებას ადასტურებს ის გარემოება, რომ იგი განახლებული სახით აგრძელებს რუსთაველის თეატრის ძირითად შემოქმედებით ხაზს. მსახიობისათვის ეს ნიშნავს თავის დაღწევას იმ თავბრუდამხვევ „პლასტიურობისა“ და სცენაზე ზედმეტი და უაზრო ხტომისაგან, რაც თეატრის ძველ ხელმძღვანელობას მიაჩნდა ქართული ნაციონალური სტილის ერთ-ერთ მთავარ დამახასიათებელ მხარედ. მაშინ აქტიორი რეჟისორის ხელში იყო უბრალო ტიკინა, რომელიც სცენაზე ასრულებდა უაზრო, გარემულ ეფექტის მისაღწევ მოძრაობას და შინაარსიდან სცილიდა სპექტაკლს.

„არსენათი“ თეატრის მთელმა კოლექტივმა ერთხელ კიდევ ცხადპყო ძველი ხელმძღვანელობის აქტიორული შემოქმედებითი ხაზის უფარვისობა და მსახიობი წარმოგვიდგინა უბრალოდ, სადად და ჩვეულებრივად, ისე როგორც უნდა მოქმედებდეს და აზროვნებდეს რეალისტური თეატრის მსახიობი, რომლისთვისაც მთავარი ის არის, რომ აზრი, შინაარსი, იდეა რაც შეიძლება მხატვრულად და მოხდენილად მიიტანოს მაყურებლამდე. ამაშია „არსენას“ დიდი აქტიორული გამარჯვება.

ამაშია ჩვენი რესპუბლიკის ნიჭიერი მსახიობის ა. ხორავას ბრწყინვალე გამარჯვებაც არსენას მეტად ღრმა ფსიქოლოგიურ და გმირულ როლში. დრამატურგმა პიესაში, მსახიობმა ხორავამ კი სცენაზე დაარღვიეს არსებული ტრადიციული წარმოდგენა არსენაზე, როგორც ყაჩაღად გავარდნილ ადამიანზე, რომელიც უმთავრესად ინდივიდუალურად მოქმედებს. ხორავას არსენა გმირია, მაგრამ იგი გმირად არ დაბადებულა. იგი ხალხმა წამოაყენა და მან აირჩია აჯანყების მეთაურად. მასის და პიროვნების წთლიანობის ამგვარი გაგება ბევრად ართულებს არსენას როლის შესრულების სიძნელეს. ხორავამ, ამ უდიდესი დიაპაზონის მსახიობმა, დასძლია ეს სიძნელე, მან წარმოგვიდგინა მართალი და უბრალო, ჩვეულებ-

ბრივი ადამიანური თვისებებით აღჭურვილი ვაჟკაცი გლეხი, რომელიც სოციალური პირობების წყალობით გახდა გმირი.

ისტორიული სახეების შესანიშნავი გალერეია შექმნეს მსახიობებმა. აქ არის ზაალ ბარათაშვილი—რესპუბლიკის სახალხო არტისტის გ. დავითაშვილის შესრულებაში, აყვია და ოდნავ ჭკუამხიარული თავადი, გლეხობის სასტიკი მტერი და გამანადგურებელი, აქ არის მსახიობ დ. ხუციშვილის მიერ ნიჭიერად განსახიერებული პაპა ონისე (არსენას ბაბუა), საუკუნეთა ხალხური სიბრძნით შემკული, დინჯი და მართალი მოხუცი, რომელსაც ცხოვრების მწარე სკოლა გამოუვლია და ახლა მზად არის სოფლის გადასარჩენად გასწიროს თავი. გლეხური სახეების იმ გალერეიიდან, რომელიც „არსენაში“ დახატული, პაპა ონისე ყველაზე მეტად დამაჯრებელი და ტიპიურია. მსახიობმა ხუციშვილმა ოსტატურად დაიჭირა მისი დამახასიათებელი თვისებები და მაყურებელს უდიდესი გულწრფელობით და სისადავით წარმოუდგინა ამ ტრაგიკული მოხუცის სიმბატიური სახე.

მ. ჩიხლაძემ გივის (არსენას მამა) როლში დამტკიცა, თუ როგორი ჩქარი ტემპით იზრდება ეს მსახიობი. ამ როლში იპოვნა მსახიობმა თავისი თავი და გამოამყვანა, რომ მისი სახით ჩვენს სცენას ეზრდება ნიჭიერი ტრაგიკოსი. მაყურებელი მღელვარებას ვერ იკავებს, როცა სცენაზე გაისმის მისი ტრაგიკული, მაგრამ მრისხანე პროტესტით აღსავსე ფოლადისებური ხმა,

ცალკე უნდა ავლნიშნოთ მსახიობების—მ. ჩიხლაძის და ჯავახიშვილის თამაში. ალალმართალი და გულუბრყვილო, მკვირცხლი და ენერგიული, ერთგული და თავდადებული სოფელი ბიჭი—აი სახე, რომელიც მა-

ლენინის ორდენის რუსთაველის თეატრი



„არსენა“. ნენო—ორდენისანი მსახ. მ. ჯავახიშვილი

ჩაბელმა შექმნა შესანიშნავი უბრალოებით. მისი სიტყვები წყაროს წყალივით მორაკრავებს სცენიდან, მისი სილალე იტაცებს მაყურებელს, მისი ბავშვური გულისწუბილი და შიშის კანკალი აღაფრთხილებს ყველას უდიდესი ზიზღით სისხლის-მსმელ ქართველ თავადებისა და რუსეთის იმპერიალიზმის აგენტებისადმი. სადა ბავშვური და გულუბრყვილოა მაჩაბელის თამაში საერთოდ, როგორც გულუბრყვილო და ბავშვურია გლეხის ბიჭი ზურიაო.

მაგრამ ყალბია მსახიობი იქ, სადაც იგი შორდება გლეხის ბიჭის გულუბრყვილობას და ყალბ პათოსს ამჟღავნებს. მესამე მოქმედებაში, როცა იგი წინ გაიშვებს სისხლიან ხელებს და მოკლედ გადმოგვცემს მკვლელობის ამბავს. აქ იგი ჰკარგავს უბრალოებასა და გულწრფელობას და მეტისმეტად თეატრალურ პოზაში გვევლინება.

უბრალო, თითქმის შეუმჩნეველი როლი აქვს ჯავახიშვილს „არსენაში“ მაგრამ მისი მოხდენილი, სადა და გულწრფელი თამაში უბრალო გლეხის ბიჭის ამ როლს შესამჩნევს ხდის. სიხარულით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ამ ორი ახალგაზრდა მსახიობის სახით რუსთაველის თეატრი ზრდის სცენის ნიჭიერ ოსტატებს.

არ შეიძლება არ აღვგაფრთოვანოს ყველა დანარჩენი მსახიობის ბუნებრივმა და მოხდენილმა თამაშმა. მაყურებელი მღელვარებას ვერ იკავებს, როცა ბარონ როზენის რევერანსები და დესპოტური სული სცენაზე ლაპარაკობს მსახიობ დ. მუჯავიას სახით; როცა ცეცხლოვანი, დიდი ტემპერამენტის დიშო (მსახიობი სტ. ჯაფარიძე) სტოვებს არსენას ბანაკს; როცა ზაალის ხუმარა მესტიერე გონჯას (მსახიობი მ. აფხაიძე) ომანიანი და ირონული ხმა გულს უმაგრებს სასოწარკვეთილ ხალხს; როცა რუსეთის მშრომელი შვილი მიტროხინი (მსახიობი ბ. წულაძე) ვაჟკაცურად დაახლის მიწაზე თოფს, რომელიც მას კაპიტან სლეპკოვის (მსახიობი ლ. ყაზაიშვილი) ბრძანებით სასიკვდილოდ უნდა მიეშვირა არსენასათვის. ყველა ეს მსახიობი და საერთოდ მთელი კოლექტივი თავისი მოხდენილი თამაშით ქმნის თითქმის უნაკლო, დასრულებულ სახეებს, აჯანყებულ ხალხთან ერთად აღეშვებს და აბობოქრებს მაყურებელს და ამგვარად აღწევს ბრწყინვალე გამარჯვებას.

სცენა თავისუფალი, სრული და სადაა. დეკორაციები, მთელი მხატვრობა დიდი სიზუსტით გადმოგვცემს ეპოქის სტილს და მსახიობს უქმნის პირობებს შეუფერხებლად გეგმაშეწონილად განავითაროს მოქმედება და თვითთული მოძრაობით ხაზი გაუსვას გარკვეულ აზრს. მხატვარ. ირ. გამრეკელის მონუმენტალურ დეკორატულ ნამუშევრიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია მრავალფეროვანი და სადა დეკორაციები ზაალ ბარათაშვილის სასახლისა, სოფლის საკრებულოსი (პირველი მოქმედება — სცენა მუხის ქვეშ) და აჯანყებული ბანაკი. (თუმცა ამ უკანასკნელს არაფერს მატებს ორმხრივი კიბე, რომელიც შიგნიდან ეშვება ციხეში. იგი ზედმეტად ტვირთავს სცენას. უმჯობესია აქაც მეტი სივრცე მიეცეს მსახიობს, რომ მოქმედება მთელი სისრულით გაიშალოს).

„არსენას“ მუსიკა ჩვენი კომპოზიტორებისათვის ბევრის მასწავლებელია. იონა ტუსკიამ ჯერ კიდევ „შე-

მოდგომის აზნაურებში“ დაგვანახა ჩვენ ქართული ხალხური მუსიკის დიდი შესაძლებლობანი, „არსენაში“ კი მთელი სიმძაფრით ააშეტყველა ამ დიდი მუსიკალური საუნჯის მარგალიტები. სპექტაკლში მუსიკა ჟღერს ქართული ხალხური ჰანგებით და სახეების გახსნას, მოქმედების განვითარებას ემსახურება. ამ მიზნით კომპოზიტორს გამოუყენებია ხალხური სიმღერები („ჰე მუმლი და მუხასაო“; „ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“), რომელიც დიდი პათოსით და ექსპრესიით ჟღერს და ამაღლებს სპექტაკლის გამირულ პათეტიკას.

წლევანდელმა სეზონმა, „პლატონ კრეჩეტმა“, „შემოდგომის აზნაურებმა“ და განსაკუთრებით „არსენამ“ მკაფიოდ გვიჩვენა, თუ რა დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი გააჩნდა ამ თეატრალურ კოლექტივს, რომელსაც ახმეტელი ბორჯავდა და გასაქანს არ აძლევდა. „არსენამ“ გვიჩვენა, თუ რას ნიშნავს თეატრის მთელი კოლექტივის რეჟისორისა და დრამატურგის შეთანხმებული, კოლექტიური შემოქმედებითი მუშაობა ამხანაგურ ატმოსფეროში და რა დიდ გამარჯვებას გვიზაადებს ის.

„არსენათი“ რუსთაველის თეატრის განახლებულმა ხელმძღვანელობამ ერთგვარად შეაჯამა განვლილი სეზონი და დაგვანახა, თუ რა დიდი შემოქმედებითი აყვავების გზას დაადგა ეს კოლექტივი. ყველაზე მეტად ჩვენ ის გვახარებს, რომ „არსენაში“ რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა მიაგნო თავის განახლებულ შემოქმედებით გზას, რომელიც „ანზორით“ და „ყაჩაღებით“ დაიწყო და თეატრი მტკიცედ შესდგა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციასზე. „ანზორის“ და „ყაჩაღების“ შემდეგ რუსთაველის თეატრში ჩვენ არ გვინახავს ასეთი გამირული პათოსის მონუმენტალური სიმფონია და იგი ახლა „არსენას“ სახით ვიხილეთ. ამიტომ წარმოადგენს „არსენა“ თეატრის ბრწყინვალე გამარჯვებას.

საქ. კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის და სახკომსაბჭოს 13 სექტემბრის დადგენილების საფუძველზე ჩაატარა ეს სეზონი რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა. მან დაამტკიცა, რომ ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ქართული თეატრის შექმნა შეიძლება არა „ლამარას“ და „თეთნულდის“ გზით, არა იმ კორპორატული კარჩაკეტილობის და რეჟისორული დიქტატურის გზით, რომლითაც თეატრი ახმეტელს მიჰყავდა, არამედ „ყაჩაღების“ და „არსენას“ გზით, სოციალისტური რეალიზმის, კოლექტიური შემოქმედებითი მუშაობის ფართო საბჭოთა საზოგადოებრიობასთან მჭიდრო კავშირის და ბოლშევიკური თვითკრიტიკის გზით, რომლითაც ეს თეატრალური კოლექტივი ახლა მიდის. „არსენაც“ სწორედ ამ შემოქმედებითი გარდაქმნის ახალი გზით მსვლელობის შედეგია.

ეს გზა კიდევ ბევრ ახალახალ გამარჯვებას მოუტანს, როგორც რუსთაველის, ისე სხვა თეატრებს, რომელთა შემოქმედებითი მუშაობის ძირეულ გადახალისებაში 13 სექტემბრის დადგენილებამ და ამხანაგ ლ. ბერიას ინიციატივამ და დახმარებამ ითამაშა გადამწყვეტი როლი.



საღამო ორდენოსან საქართველოს ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის თეატრის

რუსთაველის სახელობის ქართული სახელწოდებულ დრამატიული თეატრის დაჯილდოვების შესახებ

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილება.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი ადგენს:

ქართული თეატრალური კულტურის განვითარების საქმეში განსაკუთრებული წარმატებებისათვის დაჯილდოვებულ იქნას შ. რუსთაველის სახელობის ქართული დრამატიული თეატრი ლენინის ორდენით.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე გ. პეტროვი.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი ი. აპულოვი.

მოსკოვი, კრემლი 1936 წლის 5 სექტემბერი.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სახელწოდების დაწესების შესახებ

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილება.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი ადგენს:

1. დაწესდეს სსრ კავშირის სახალხო ხელოვნების ყველაზე გამოჩენილი მოღვაწეებისათვის, რომლებმაც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი საბჭოთა თეატრის, მუსიკის და კინოს განვითარების საქმეში, სახელწოდება „სსრ კავშირის სახალხო არტიტი“.

2. „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ სახელწოდების მინიჭება მოხდება სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილებით სსრ კავშირის სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტის წარდგენით.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე გ. პეტროვი.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი ი. აპულოვი.

მოსკოვი, კრემლი 1936 წლის 6 სექტემბერი.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სახელწოდებათა მინიჭების შესახებ

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილება.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი ადგენს:

მიენიჭოს სსრ კავშირის სახალხო არტისტის სახელწოდება:

კონსტანტინე სერგეის-ძე სტანისლავსკის—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

ვლადიმერ ივანეს-ძე ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს,—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

ვასილ ივანეს-ძე კაჩალოვს—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

ივანე მიხეილის-ძე მოსკოვის—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

ეკატერინე პავლეს-ასულ კორჩაგინა-ალექსანდროვისკაიას—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

მარიამ მიხეილის-ასულ ბლიუმენტალ-ტამარინას—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

ანტონინა ვასილის-ასულ ნეჟდანოვას—რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტს;

მარიამ ივანეს-ასულ ლიტვინენკო-ვოლგემუტს—უკრაინის სსრ სახალხო არტისტს;

პანას კარპის-ძე საკსაგანსკის—უკრაინის სსრ სახალხო არტისტს;

აკაკი ალექსის-ძე ვასაძეს—საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს;

აკაკი ალექსის-ძე ხორავას—საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს;

კულიაშ ბაისეიტოვას—კაზახსტანის ასსრ დამსახურებულ არტისტს.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე გ. პეტროვი.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი ი. აპულოვი.

მოსკოვი, კრემლი 1936 წლის 6 სექტემბერი.

რუსთაველის სახელობის ქართული სახელმწიფო დრამატიული თეატრის მუშაკთა დაჯილდოვების შესახებ

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგინდევამ.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი ადგენს:
ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში განსაკუთრებული დამსახურებისათვის
დაჯილდოვებულ იქნან:

შრომის წითელი დროვის ორდენით:

დავითაშვილი გიორგი მიხეილის-ძე—საქართველოს სს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი;
შანშიაშვილი სანდრო ილიას-ძე—დრამატურგი.

„საპატიო ნიშნის“ ორდენით:

გამრეკელი ირაკლი ილიას-ძე—რუსთაველის სახელობის თეატრის მხატვარი, საქართველოს სს
რესპუბლიკის ხელოვნებათა დამსახურებული მოღვაწე;

ტუსკია იონა ირაკლის-ძე—კომპოზიტორი, საქართველოს სს რესპუბლიკის ხელოვნებათა დამსახუ-
რებული მოღვაწე;

აფხაიძე ემანუილ ელისეს-ძე—საქართველოს სს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი;

მჭავია დიმიტრი გრიგოლის-ძე—საქართველოს სს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი;

ჯავახიშვილი ნატალია გრიგოლის ასული—დამსახურებული არტისტი;

ჯაფარიძე სტეფანე მელიტონის-ძე—თეატრის არტისტი;

სადარაძე გიორგი ილარიონის-ძე—თეატრის არტისტი;

ჯაჯანაშვილი მარიამ სვიმონის ასული—თეატრის არტისტი;

თუშიაშვილი თამარ იაგორის ასული—თეატრის არტისტი.

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე **გ. პეტროვიჩი.**

სსრ კავშირის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი **ი. აპულოვი.**

მოსკოვი, კრემლი 1936 წლის 5 სექტემბერი.

სსრ კავშირის სახკომსაბჭოში

სსრ კავშირის სახალხო კომისართა საბჭომ საჭიროდ სცნო მიეცეს რუსთაველის სახელობის ქართული
დრამატიული თეატრის მუშაკებს—მოსკოვის გასტროლების მონაწილეთ ფულადი ჯილდო ორ-ორი თვის
ხელფასის ოდენობით.

საქართველოს სს რესპუბლიკის სახკომსაბჭოსთან არსებულ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსი,
რუსთაველის სახელობის ქართული სახელმწიფო დრამატიული თეატრის დირექტორი **ე. პ. გორდელაძე** და
თეატრის დირექტორის მოადგილე **გ. ს. გუგუნივა** დაჯილდოვებული არიან მსუბუქი ავტომანქანებით.
რუსთაველის სახელობის თეატრის განკარგულებაში გადაეცა სატვირთო ავტომანქანა.

3. ურანზიზმილი

რესპ. დამს. არტისტი

ვ ა მ ა ყ ო ზ თ თ ქ ვ ე ნ ი თ

ქიათურის მუშათა თეატრის მთელი კოლექტივი დიდი ყურადღებით ვადევნებდით თვალყურს რუსთავე-
ლის თეატრის გასტროლებს მოსკოვში და ვამაყობდით მათი გამარჯვებებით.

რუსთაველის თეატრი ყოველთვის იყო და არის ტონის მიმცემი რაიონულ თეატრებისათვის. იგი თავის მა-
ღალი კულტურული შემოქმედებით ქმნის ხელოვნების უდიდეს განძს.

ჩვენ ქიათურელებს, მარგანეცის კლდეთა შორის მიმუშავებებს ყოველთვის გვჯეროდა რუსთაველის თეა-
ტრის კოლექტივის მაღალი შემოქმედება. გული სიხარულით აგვესო, როდესაც გაზეთის ფურცლებზე ამოვიკი-
თხეთ **ს. ს. რ.** კავშირის ცაკის დადგენილება ჩვენი საამაყო თეატრის—უმალესი ჯილდოთი, **ლენინის ორდე-**
ნით დაჯილდოებისა და მისი ღირსეული ხელმძღვანელობის აკაკი ვასაძის და აკაკი ხორავას სრუ-
ლიად საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის სახელწოდების მინიჭების შესახებ.

ვამაყობთ თქვენთან ერთად ძვირფასო ორდენოსნებო! თქვენი ბრწყინვალე გამარჯვება **ლენინურ-**
სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის განუხრელად გატარებისა და აკ. ბოლშევიკების საამაყო ხელმძღვანე-
ლის, **სტალინის** საუკეთესო მოწაფის საყვარელ ლავრენტი ბერიას უშუალო და ყოველდღიური
ზრუნვის ბრწყინვალე შედეგია.

ჩვენ, ხელოვნების მუშაკნი, თქვენთან ერთად მოვალენი ვართ პარტიის და ხელისუფლების ეს უდიდესი შე-
ფასება ღირსეულად გააუმართლოთ. გიბრძოლოთ ფორმალიზმის, გაუბრალოების, ნატურალიზმის და ნაციონა-
ლიზმის რეციდივების წინააღმდეგ.

დავეუფლოთ თეატრალური კულტურისა და ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალებს და ერთადერთი სწორი
სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შეეუქმნათ მაღალი კულტურული საზრდო ჩვენი ქვეყნის საამაყო ადამი-
ანებს—სტახანოველებს.

მაღლა ავწიოთ **ლენინ-სტალინის** უძლეველი დროშა, **ლახვარი** ჩავსცეთ ყველა ჯურის, აქა იქ კიდევ
დარჩენილ, კონტრრევოლუციონერებს საზიზღარ ნამსხვრევებს, უფრო მტკიცედ შევმკიდროვდეთ ჩვენი ბოლშე-
ვიკური პარტიის და ხალხთა დიდი ღელადის მშობლიური **სტალინის** და მისი თანამებრძოლების ირგვლივ.

გაუმარჯოს ორდენოსან საქართველოს ორდენოსან თეატრს!
გაუმარჯოს ჩვენს საყვარელ ხელმძღვანელს დიდ **სტალინის** უერთგულეს მოწაფეს აკ. მშრომელების
სიახმაცს ამხანაგ **ლავრენტი ბერიას!**

ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხისათვის

ამ ნაშრომის დაწერა ამ 31 წლის წინად მქონდა განზრახული, წყაროებიც შერჩეული და გეგმაც შედგენილი მქონდა, მაგრამ, მოუცლელობის გამო, ამ საკითხზე მუშაობა ვერ შეეძლო. მხოლოდ ესაა ნაწილობრივ მოვახერხე და ამ საკითხს კვლავ დაუბრუნდი.

უნდა მოვახსენოთ, რომ ეს ისეთი საკითხია, რომლისათვის ორმაგი ცოდნაა საჭირო. ერთი მხრით აუცილებელია ისტორიული განათლება, მეორე მხრით რასაკვირველია მუსიკალური მეცნიერების ცოდნაც არის საჭირო.

ჩვენი ქართული მუსიკის შესახებ ზოგი რამ-კი არის დაბეჭდილი, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ მაინც ჩვენ ძალიან ჩამორჩენილნი ვართ. წარსული საუკუნიდან მოყოლებული სულ 4-5 ოდენ წიგნია, რომელიც ამ საგანს ეხება. უმთავრესად ხალხური მუსიკის შესახებ მოგვეპოება ჩვენ ცნობები. მასალები შეგროვილი იყო დ. არაყიშვილის და აწ განსვენებული ზ. ფალიაშვილის მიერ. მათ სხვადასხვა მიზნები ჰქონდათ დასახული. ზ. ფალიაშვილს ხალხური შემოქმედება აინტერესებდა იმდენად უმთავრესად, რამდენადაც ეს ახალი მუსიკის აღორძინებისათვის იყო საჭირო. ის ამ ნაწარმოებებს მუსიკის თეორიის თვალსაზრისით არ არკვევდა, არამედ მხოლოდ მოკლედ აქვს დახასიათებული.

უფრო საფუძვლიანად ამ საკითხს დ. არაყიშვილი შეეხო და ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლის დარგში მას საკმაოდ დიდი ღვაწლი მიუძღვის. სამწუხაროდ, რუსეთში ყოფნის დროს დაწყებული საქმე მას საქართველოში დაბრუნების შემდეგ არ გაუგრძელებია და ამგვარად შეჩერებულია მთელი ის კვლევა-ძიება, რომელიც მას რუსეთში ასე კარგად ჰქონდა დაწყებული.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ ძველი ქართული მუსიკის შესახებ ჯერ კიდევ წარსული საუკუნის შუა წლებში დაიბეჭდა ერთი პატარა ნაშრომი, რომელიც დ. მაჩაბელს ეკუთვნოდა და რომელიც თავისი ცნობების მხრით საყურადღებოა. შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროიდან მოყოლებული ყველანი, ვინც-კი ქართული მუსიკის შესახებ სწერდა, ამ ნაშრომს ემყარებოდნენ. ამაზე იქით ჩვენი მკვლევარების ცოდნა აღარ მიდიოდა. მაჩაბელს ჩამოთვლილი აქვს რაღარა სახელები ჰქონდა ქართულ ხმებს, რაღარა სიმღერები არსებობდა, რა თვისებების არის ეს სიმღერები და საიდან უნდა იყოს ქართული მუსიკა გაჩენილი. მოკლედ არის წამოყენებული გარკვეული დებულებები, რომლებშიც ავტორი იმ შეხედულებას იცავს, რომ ქართული ხალხური მუსიკა წარმართული ხანის ქართული მუსიკისაგან უნდა იყოს წარმომდგარი. ეს დებულება მერმინდელ მკვლევარებს უცილობელ დებულებად მიაჩნდათ.

უნდა ითქვას, რომ ამჟამად ქართული მუსიკისადმი ინტერესი ძალიან გაცხოველებულია, როგორც რუსეთში, ისე საზღვარგარეთაც. ეს იმით აიხსნება, რომ მეცნიერება მრავალხმიანობის იმ პირველ კერას ეძებს, საიდანაც შემდეგ იგი გავრცელდა სხვაგანაც. ბუნებრივია, რომ ამ საკითხის ძიების დროს ყურადღება საქართველოსკენაც იყოს მიპყრობილი, რათგან ცნობილია, რომ აღმოსავლეთში და დასავლეთში ბევრი ხალხი არ არის, რომელთაც მრავალხმიანი მუსიკა აქვთ. მახლობელ აღმოსავლეთში

ში საქართველო ერთადერთ გამონაკლისს შეადგენდა წინათაც და ესლაც. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ქართულ მრავალხმიანობის საკითხს მნიშვნელობა მართო ქართული მუსიკის ისტორიისათვის კი არ აქვს, არამედ საერთოდ მსოფლიო მუსიკის ისტორიისათვისაც.

უკანასკნელი ნაშრომი, რომელიც ამ საკითხს ეხება, გერმანელ მეცნიერ მუსიკოსს ზიგფრიდ ნადელს ეკუთვნის, რომელსაც სხვადასხვა მოსაზრებები აქვს წამოყენებული და რომელიც ამ საკითხის გადაჭრას ცდილობს, მაგრამ მისივე განცხადებით, ჰიპოთეზებს გარდა, საბოლოოდ დანამდვილებით არაფრის თქმა არ შეუძლიან. მას აღნიშნული აქვს, რომ ქართულ მუსიკას უმეტესად მსგავსება ემჩნევა დასავლეთ ევროპის მუსიკასთან. მსგავსება იმდენად დიდია, რომ ბუნებრივად იბადება საკითხი, თუ საიდან მომდინარეობს ეს მსგავსება, საქართველოდან დასავლეთშია გადატანილი, თუ, პირიქით, დასავლეთიდან საქართველოში არის შემოტანილი.

მრავალხმიანობის სადაურობის საკითხის შესახებ არა ერთი თეორია არსებობს. უკანასკნელი თეორია ამტკიცებს, რომ მრავალხმიანობა გაჩენილი არის ინგლისში და საერთოდ ჩრდილოეთ ქვეყნებში, სადაც მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ წარმართობის დროს უნდა ყოფილიყო. თითქოს აქედან მაშასადამე ის თანდათან საქართველოშიც უნდა გადმოსულიყო, მაგრამ ზიგფრიდ ნადელი რასაკვირველია კარგად გრძნობს, რომ ეს მოსაზრება სათუთაა. თვით მას აქვს აღნიშნული: თუ მრავალხმიანობა ჩრდილოეთიდან მომდინარეობს და წარმოშობით ინდოევროპულია, რაღა დაემართათ ოსებს, რომლებიც საქართველოს ჩრდილოეთით ცხოვრობდნენ და რომლებიც სწორედ ინდოევროპულ მოდგმას ეკუთვნიან, მაგრამ, ერთხმიანი სიმღერის გარდა, არაფერი აქვთ. ამგვარად ჩრდილოეთიდან მომდინარეობის შესახებ თეორია საეჭვო არის.

მეორე მხრით ის ფიქრობს, რომ შესაძლებელია მრავალხმიანობა სამხრეთიდანაც მომდინარეობდეს და იმ შუამავლად, რომელსაც საქართველოსათვის მრავალხმიანობა უნდა გადმოეცა, იტალია უნდა ეიგულისხმოს.

ამ საკითხის განხილვის დროს, ნადელმა ყურადღება იმ გარემოებას მიაქცია, რომ მსგავსება დასავლეთ ევროპის და ქართული მუსიკის შორის, მხოლოდ მეცამეტე საუკუნემდე აღწევს, მერმე კი კავშირი წყდება, მსგავსება აღარ არის. ევროპის მუსიკა სწრაფი ნაბიჯით წინ მიდის, ქართული-კი შეჩერებულია, ანდა ყოველ შემთხვევაში, თუ შეჩერებული არ არის, ევროპული მუსიკის მსგავსად თავისუფალი განვითარება აღარ ემჩნევა, ამგვარად ცხადია, რომ კავშირი უკვე აღარ უნდა ყოფილიყო.

ნადელს აგონდება, რასაკვირველია, მცდარად გაგებული ცნობა, რომ დასავლეთ ევროპასა და საქართველოს შორის კავშირი სწორედ მეცამეტე საუკუნეში წყდება, მაშასადამე პოლიტიკური გარემოებით უნდა აიხსნებოდეს ის, რომ ქართული და დასავლეთ ევროპის მუსიკის განვითარების შორის კავშირი შეწყვეტილია. ეს გარემოება მას აფიქრებინებს, რომ ქართული მუსიკის მრავალხმიანობა მართლაც დასავლეთთან უნდა იყოს დაკავშირებული, მაგრამ აქაც, როგორც ფრთხილ მეცნიერს შეეფერება, ნადელი იმ გარემოებას აქცევს ყურადღებას,

რომ, თუ ქართული მრავალხმიანობა დასავლეთის კულტურის გავლენის შედეგია, რაღა დაემართა საბერძნეთს, რაღა დაემართა ასურეთს და სომხებს, რომლებიც დასავლეთ ევროპასთან ქართველებზე უფრო ახლო იდგნენ და რომელთაც ამისდა მიუხედავად ერთხმიანობის მეტი არაფერი არ გააჩნიათ. აქაც ამგვარად წინააღმდეგობა არის, გაუგებარი ხდება, როგორ უნდა გადმოსულიყო დასავლეთ ევროპიდან ის მრავალხმიანობა, რომელიც ასე აინტერესებს თანამედროვე მეცნიერებს მუსიკის ისტორიის დარგში.

დ. არაყიშვილი ამტკიცებდა, რომ ქართულ მუსიკასა და დასავლეთ ევროპის მუსიკას შორის მსგავსება ბოლოსდაბოლოს არც არის, ქართულ მუსიკას თავისი საკუთარი განვითარება ჰქონია, დასავლეთ ევროპის მუსიკას თავისი საკუთარი განვითარება აქვს. ამ შემთხვევაში ის იმ დებულებას ემყარება, რომელიც თავის დროზე უკვე მაჩაბელს ჰქონდა გამოთქმული, რომ წარმართულ ქართულივე მუსიკიდან უნდა ჰქონდეს ქართულ საეკლესიო მუსიკასაც მრავალხმიანობა შეთვისებული და მხოლოდ ამ ხალხური შემოქმედების ნაყოფია იგი. მრავალხმიანობის ძველადვე საქართველოში არსებობის საბუთად დასახელებული აქვს ერთი ცნობა, თითქოს მეათე საუკუნეში ანტიოქიის პატრიარქის დელეგაციამ გაოცებულმა სიონის საყდარში ტფილისში მრავალხმიანი გალობა მოისმინა. ამით მტკიცდება, რომ მრავალხმიანი გალობა საქართველოში უკვე მეათე საუკუნეში ყოფილაო. ამ ცნობას დ. არაყიშვილი თავის ქართულად გამოცემულ სახელმძღვანელოში, „ქართული მუსიკის ისტორიას“ რომ უწოდებს, არ იმეორებს და არა სჩანს, თუ რა მიზეზია, რომ გამოტოვებული აქვს, ეს საბუთი დამაჯერებლად აღარ მიაჩნია, თუ თავის ცნობას მცდარად სჯულის.

ზიგფრიდ ნადელი-კი ამ ცნობას იმეორებს და ემყარება, რომელიც, რასაკვირველია, მართალი რომ ყოფილიყო, ამ საკითხის გადასაჭრელად სრულებით გადამწყვეტი იქნებოდა. ზიგფრიდ ნადელი ამბობს მხოლოდ, რომ მე ამ ცნობის სისწორის შემოწმება ვერ შევძელიო.

ყველა, ვინც ქართულ მუსიკის ისტორიაზე მუშაობდა, ისტორიაში ძალიან სუსტად იყო მომზადებული: ქართული წყაროების ძათი ცოდნა მე-19 საუკუნეს არ სცილდება. ერთად ერთ გამონაკლისს პოლიევექტ კარბელაშვილი წარმოადგენს, რომელსაც დაწერილი აქვს პატარა წიგნი „ქართული კილოები“. მას ქართული წყაროებიდან აქვს ამოღებული ცნობები, მაგრამ უმთავრესად საეკლესიო მუსიკის შესახებ და ხშირად მცდარადაც გაგებულნი.

როდესაც ამ საკითხზე მუშაობა დავიწყე, როგორც ისტორიკოსმა, ჩემ მოვალეობად ამ ნაკლის შევსება მივიჩნიე. მუსიკის ისტორიის დაწერა არ შეიძლება ისტორიის უცოდნელად და წყაროების გამოუყენებლად. მე გადაწყვიტე გამომეჩვიო, სად გვხვდება ცნობები ქართულ ხმების შესახებ, რამდენი ხმა იყო გალობის და სიმღერის დროს საქართველოში და რადროინდელი და სადაური წარმოშობის უნდა იყოს ჩვენში მრავალხმიანობა.

ამაზე მუშაობამ მე დამარწმუნა, რომ მაჩაბელზე გაცილებით უფრო ადრინდელი წყაროების დასახელებაც და გაცილებით უფრო საფუძვლიანი დებულებების წამოყენებაც შეიძლება.

ცნობილია, რომ ორი, ხმიერი და საკრავიერი, მუსიკის დარგი არსებობს. ყველანი ამტკიცებენ, რომ ქართულად ხმიერი მუსიკისათვის ჩვენ გვაქვს ორი სიტყვა გა-

ლობა და სიმღერა, რომელთაგან პირველი საეკლესიოს, მეორე საეროს ჰნიშნავდა და ნიშნავს ეხლაცაო. ეს უცილებელ ქეშმარიტებად ითვლება და ამავე დროს ამტკიცებენ, რომ ქართული საეკლესიო მუსიკა წარმოშობილია საეროდან, რომ ორივე ერთი შთამომავლობისაა. მაგრამ ბუნებრივად იბადება საკითხი, თუ ერთი შთამომავლობა ჰქონდა, ორი სახელი რატომღა იყო და თუ ორი განსხვავებული სახელია, განა ეს სწორედ იმის მომასწავებელია არ უნდა იყოს, რომ ქართული საერო და საეკლესიო მუსიკა ერთი წარმოშობისა არ უნდა ყოფილიყო?

ამგვარად პირველი საკითხი, რომელიც უნდა გარკვეული ყოფილიყო: სწორეა, თუ არა, რომ ხმიერი მუსიკისათვის თავდაპირველად ორი სახელი არსებობდა. ადვილად შეიძლება დამტკიცდეს, რომ ძველ ხანაში ჩვენ მხოლოდ ერთი სახელი გვქონდა. საბუთების საშუალებით შესაძლებელია დანამდვილებით დამტკიცდეს, რომ მეთერთმეტე საუკუნეზე ადრე ქ. შ. „სიმღერა“ და „მღერა“ სრულებით ხმასთან დაკავშირებული არ არის: „მღერა“ ძველ ქართულში თამაშობას ნიშნავდა, მაგალითად: ძველ ტექსტებში ჩვენ გვხვდება „ჰოროლს“ ანუ „შუბს ამღერებდა“, ე. ი. ათამაშებდა. ჩვენ ეხლაც დაცული გვაქვს „კამათლის მღერა“, ე. ი. კამათლის თამაშს კამათლის მღერა ეწოდება. ამგვარად მღერა თავდაპირველად სრულებით ხმასთან არ იყო დაკავშირებული და ერთადერთი სიტყვა, რომელიც ჩვენ ძველს ქართულში მოგვეპოება, „გალობა“ არის. გალობა საეროსაც და სასულიეროსაც ნიშნავდა და არამც თუ საეროს და სასულიეროს, თვით ფრინველების ხმაურობისთვისაც კი სხვა სახელი არ არსებობდა. ჩვენ ეხლაც კი არ ვიტყვიტ „მომღერალი ფრინველი“, არამედ მაგალობელი. „შაშვი მაგალობელი“ და არა მომღერალი, ქართული ზღაპრები ხომ ჩვეულებრივ ამით იწყება. სრულებით ცხადია, რომ სიმღერა მერმინდელი ტერმინი არის, გალობა კი ერთადერთი ძველი ტერმინია. ამ გარემოებას, როგორც შემდეგში დავრწმუნდებით უაღრესი მნიშვნელობა აქვს.

ეხლა ხმების სახელები. როგორც მოგახსენეთ, წინა მკვლევარები მაჩაბლის ნაშრომს ემყარებოდნენ, ჩვენ კი გაცილებით ამაზე ანდრინდელი ცნობები მოგვეპოება. ჯერ ერთი, არსებობს პატარა, მაგრამ ძალიან საყურადღებო ნაშრომი, რომელიც იოანე ბატონიშვილს ეკუთვნის. მას მუსიკის სახელმძღვანელო ჰქონდა დაწერილი, რომელიც მართალია დაუბეჭდავი დარჩა, მაგრამ მაინც ერთის მხრით იმაში, მეორე მხრით კი „კალმასობა“-ში ფრიად საყურადღებო ცნობები მოიპოვება, ურომლოდაც ამ საკითხზე მუშაობა შეუძლებელი იყო. მაგრამ მაინც ის მეცხრამეტე საუკუნის დამდეგის ცნობაა. ამის მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მეთვრამეტე საუკუნის დამლევისაც შექველია ასეთივე სახელები უნდა ყოფილიყო, მაგრამ წინათ როგორი იყო, ამაზე დამყარებით ამის გადაწყვეტა არ შეიძლება.

იოანე ბატონიშვილის ცნობებიდან ჩანს, რომ საქართველოში ექვსხმიანი სიმღერა და გალობა არსებობდა. ექვსხმიანი განსაკუთრებული საგალობლისა და სიმღერებისათვის ყოფილა, ჩვეულებრივი სიმღერა-კი სამხმიანი იყო. სამხმიანზე ნაკლები ქართული მუსიკა არ ახდენს კარგ შთაბეჭდილებასო, — ამტკიცებს იოანე ბატონიშვილი. მას ამ ხმების სახელებიც აქვს ჩამოთვლილი, პირველი-მთქმელი, მეორე-მომახილი, მესამე-ზილი, მეოთხე მალალი ბანი, ანუ ბანი, მეხუთე დაბალი ბანი, ანუ შემდეგი და მეექვსე-დვინი (ყველაზე დაბალი ხმა). მას თავის

მეორე ნაშრომში სხვანაირად აქვს ნათქვამი: იქ მეორე ხმის სახელად თქვა, ანუ მთქმელი გამოდის, პირველი ხმის სახელი-კი დამწყები არის. როდესაც კითხულობ ამ ნაშრომს, ეს ადვილი არეული ცნობის შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ იოანე ბატონიშვილის ამ ცნობებში არავითარი შეცდომა არ არის, იმისდა მიუხედავად, რომ იქ ორი ერთი მეორის საწინააღმდეგო ცნობა მოიპოვება და პირველი და მეორე ხმის სახელები თითქოს არეულია. ეს სახელები არეული არის ამჟამადაც. ხალხური შემოქმედების შეგროვებამ დამარწმუნა, რომ გრძელდება ძველი მდგომარეობა: რომელი არის მთქმელი, რომელია მოძახილი, ამას ადვილად ვერ გაარჩევ. ეს, როგორც დავრწმუნდი, ბუნებრივი არის და ქართული მუსიკის განვითარების გარკვეული საფეხურების ანარეკლის შედეგი გახლავთ.

როგორც ამ სახელებიდან ჩანს, პირველი, მეორე, მესამე ხმების სახელები ქართულია, და მხოლოდ ზილის სახელი არ არის ქართული. ზილი სპარსული სახელია, დანარჩენი ხმების ყველა სახელები-კი ქართული სახელებია.

იოანე ბატონიშვილის ცნობით რომ დავეკაყოფილებულიყავით, ჩვენ უფლება გვექნებოდა გვეთქვა, რომ ქართული მრავალხმიანობა მეთვრამეტე საუკუნეშიც არსებობდა. ამაზე წინათ იყო, თუ არა, ამისი დამამტკიცებელი საბუთების წამოყენება იყო საჭირო. ამის ძიების დროს გადავიკითხე მრავალი სხვადასხვა ნაშრომი, რომლებშიც მეგულებოდა, რომ ამის შესახებ ცნობები უნდა ყოფილიყო.

დავით გურამიშვილს ამ საკითხის გასაშუქებლად ფრიად საყურადღებო ცნობები აღმოაჩნდა. მას ლექსები აქვს დაწერილი და რასაკვირველია არავის ფიქრად არ მოუვიდოდა, რომ მისი ცნობები შესაძლებელია მუსიკის ისტორიისათვის ყოფილიყო გამოყენებული, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მაინც ფრიად საყურადღებო ცნობებია. ამ ცნობების მნიშვნელობა რომ უფრო ნათელი იყოს საზოგადოებისათვის, აქვე მოვიყვან:

„შოთა მღერს, მეფე თემურაზ,
არჩილ მოსძახის ძმურება,
მეფე ვახტანგ და იაკობ
[მალა] ზილს მიეტკებურება,
ბეგთაბეგ, ნოდარ, ოთარი,
ონანა ბანს ეუბნება

და დვრინვენ ყარან და მამუკა,
მე მსურის მათი ყურება“.

აქ, როგორც ხედავთ, მომღერალთა მთელი გუნდი არის დასახელებული: შოთა მღერს, არჩილ მოსძახის, ვახტანგ მეფე და იაკობ ზილს მიეტკებურება, ბეგთაბეგ, ნოდარ, ოთარი და ონანა კიდევ ბანს ეუბნება და ყარან და მამუკა დვრინვენ. ყურადღება მიაქციეთ იმ გარემოებას, რომ ყველა ხმების შესახებ არ არის ნათქვამი, რომ ორ-ორი მღერის. ზოგ ხმას ერთი მღერის, ზოგ ხმას ორი და რამოდენიმე. სრულებით ცხადია, რომ „შოთა რომ მღერს“- პირველი ხმა არის, მეორე ხმას „არჩილი მოსძახის“. ცხადია, ის მოძახილია. ეს ის სახელია, რომელიც ეხლაც გვაქვს შენარჩუნებული. შემდეგ არის ზილი და დვრინი, სულ ხუთი ხმა არის.

ამისდა მიხედვით შეგვიძლიან დავამტკიცოთ, რომ მეთვრამეტე საუკუნის დამდეგს და რასაკვირველია მეჩვიდმეტე საუკუნის დამლეგსაც საქართველოში ხუთხმიანი გუნდი უკვე არსებულა.

მაგრამ ამაზე მეტის თქმაც შეიძლება, რათგან შესაძლებელია დამტკიცდეს, რომ ექვსხმიანი გუნდიც ყოფილა, ეს ცნობა იმავე გურამიშვილს მოეპოვება. ზამთრის დამარცხების და ზაფხულის გამარჯვების ლექსში ის ამბობს:

„ამბობს ტორუა, გალობს ბულბული,
ტკბილად მოძახის ოფოფს გუგული,
შაშვი ამბობს ზილსა,
მსმენი იკრთობს ძილსა,
დვრინავს ქედანი,
სხვანი მფრინველნი ამბობენ ბანსა“

აქ უკვე ფრინველების გუნდია წარმოდგენილი: „ამბობს ტორუა“-მასასადამე, ის მთქმელი არის. „ტკბილად მოძახის ოფოფს გუგული“-მეორე ხმა, მოძახილი. „შაშვი ამბობს ზილსა“-ზილია, შემდეგ ქედანი დვრინავს; დანარჩენები ყველა ბანს ეუბნებიან, ცხადია, რომ თითო ხმაა ბანამდე, ბანს კი სუყველა ამბობს, და ეს ქართული მუსიკისათვის მართლაც დამახასიათებელია. პირველი, მეორე ხმა უმეტეს ნაწილად ხალხში თითო მომღერლის მოვალეობას შეადგენს, ბანი კი სუყველამ უნდა სთქვას: „ბანი გვითხარით ბიჭებო“.

აი აქედან ჩანს, რომ მრავალხმიანი გუნდი ძველ საქართველოში იშვიათს მოვლენას არ წარმოადგენდა.

ბესიკსაც მოეპოვება ამაზე ცნობები. ბესიკს მართალია უფრო დაცინვის კილოთი აქვს გადმოცემული, მაგრამ მაინც ხმების სახელებისათვის საყურადღებო ცნობაა.

„აიოს თეოს, აიოს“, ამას ხშირად ხმობს გაიოს,
სტეფანა უტირაცუებს, შეაწყობს ტალის

ხმაიოს,

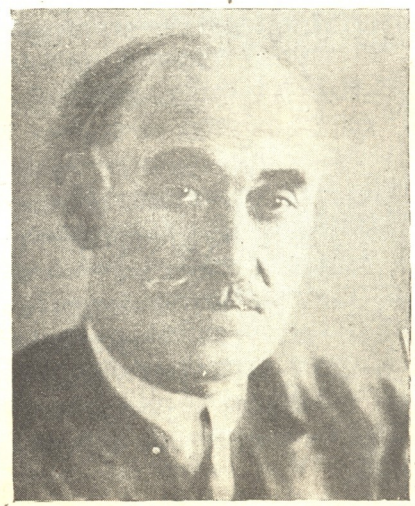
მაიორს ზილი წილად ხედა, უსულით სული დგამა-

იოს,

ბასისტად მანუჩარ გვრგვინავს ყვავის ხმით

„ვალალ ვაიოს“.

თუ ამ ცნობებს ჩაუკვირდებით, ჩვენთვის ცხადი იქნება, რომ უკვე მეჩვიდმეტე საუკუნია დამლევს საქართველოში ექვსხმიანი სიმღერა და გალობა ყოფილა და შემდეგი სახელები ჰქონია: პირველის-მთქმელი, ანუ დამწყები (მთქმელის გარდა, დამწყებიც არის ამ სიტყვის სახელად) მეორეს-მოდახილი, ანუ მაღალი ბანი, მაგრამ ისეთი შემთხვევებიც გვაქვს, როდესაც ამ მაღალ ბანად



ხელოვნების დამს. მოღვაწე
ლოტბარკი სანდრო კასაძე

პირველი ხმა ჩანს. მესამე-სამხმარი გუნდში არის ბანი, ოთხმანი გუნდში კი უკვე ჩნდება ზილი, შემდეგ ე. წ. „დაბალი ბანი“, ზოგიერთ შემთხვევაში „შემდეგად“ წოდებული და „დვრინი“. განსაკუთრებულ შემთხვევაში მოხსენებულია აგრეთვე კრინიცი. კრინი ყოველთვის მონაწილეობას არ იღებდა.

რა მხრივ არის ეხლა ეს საყურადღებო? ჯერ ერთი, საშუალებას გვაძლევს გადავწყვიტოთ, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნეში მრავალხმიანობა საქართველოში იყო, ე. ი. იმ დროს, როდესაც რუსეთის და ევროპის გავლენა სრულებით შეუძლებელი იყო. შემდეგ საყურადღებოა აქ ის გარემოება, რომ გუნდიც ორ თანასწორ ჯგუფად იყოფა: პირველი-მაღალ ხმათა ჯგუფია, მეორე-კი დაბალ ხმათა ჯგუფია. მაღალ ხმათა ჯგუფი სხვანაირად არის განაწილებული ექვსხმიან ჯგუფში, ვიდრე სამხმიანში.

სამხმიანი შესდგება დამწყებისაგან, მოძახილისაგან (აგრედვე დამწყებად, ან და მაღალ ხმად წოდებული-საგან) და შემდეგ ხმისაგან, ხოლო ექვსხმიან ჯგუფში პირველი და მეორე ხმა იგივე არის, მაგრამ მესამე ზილია, შემდეგ არის დაბალი ბანი, ანუ შემდეგი.

ამ ცნობების მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ ზილის გაჩენა უეჭველად ოთხხმიანობასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. სამხმიანში ზილი არ არის, მაგრამ რა წამს მრავალხმიანი გუნდი ჩნდება, ზილიც ჩნდება.

ამგვარად, თუ ჩვენ იმის გამოკვლევა შევძელით, თუ როდის ჩნდება ზილი ქართულს სიმღერაში და გალობაში, მაშინ საშუალება გვექნება გადავწყვიტოთ, თუ როდის უნდა გაჩენილიყო ოთხხმიანი, ხუთხმიანი და ექვსხმიანი გალობა-სიმღერა.

მაგრამ ვიდრე ამ საკითხის განხილვას შეუდგებოდეთ, საჭიროდ მიმაჩნია ზოგადად აღვნიშნო, თუ როგორ იყო საერთოდ მოწყობილი გალობა-სიმღერის ხელოვნება.

არსებობდა გარკვეული მოძღვრება, იყვნენ ხელოვანნი, რომლებიც ამაზე მუშაობდნენ, იყვნენ მასწავლებლები და იყვნენ მეცნიერნი, რომლებიც ამას არკვევდნენ. არსებობდა გუნდები და გუნდებს თავიანთი ლოტბარები ჰყვანდათ. ამ გუნდებს გარდა, არსებობდა ხშიერი და საკრავიერი მუსიკის მწყობრიც, როგორც მაშინ უწოდებდნენ, ე. ი. ორკესტრი, რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ სხვადასხვა საკრავები. ჩვენ მრავალი ცნობები მოგვეპოვება, რომ მწყობრი, ე. ი. ორკესტრი, ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. მართა ერთი საკრავი კი არ უკრავდა, არამედ სხვადასხვა საკრავი.

არ შეუდგები სხვადასხვა საკრავების სახელების ჩამოთვლას. მრავალი სახელები გვაქვს, რომლებსაც ვერ იპოვის ადამიანი ვერც ერთ აქამდე არსებულ გამოკვლევაში ქართული მუსიკის შესახებ. აქედან ცხადი შეიქმნება, რაძენი საყურადღებო ცნობა აქლია იმ ნაშრომებს, რომლებიც ქართულ მუსიკის ისტორიას ეხება.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ საკრავები სხვადასხვა ჯგუფებად იყო დაყოფილი. ერთი ჯგუფი არის ძალებიანი, ანუ როგორც ჩვენ ეხლა ვამბობთ, სიმებიანი საკრავები. სიმი მეთვრამეტე საუკუნის დამლევს ჩნდება. სიმი ქართული სიტყვა არ არის, სპარსული სიტყვაა. ქართულში ჩვენ გვქონდა „ძალი“, რომელიც წარმოადგენს უმთავრესად ნაწლაგისაგან დაგრებილს სიმს, როგორც ჩვენ ეხლა ვამბობთ. შემდეგ შემოდის უკვე სხვა სახელებიც. სახელდობრ ჩნდება ე, წ. „ალყა“, რომელიც აგრედვე ქართული სახელი არ არის. ჩნდება აგრედვე აბრეშუმისაგან დამზადებული ძალი, რომელსაც „ლარი“

ეწოდება. ლარი არ ნიშნავს რასაკვირველია იმას, რასაც ძალი ნიშნავდა, და სახელის სხვადასხვაობა იმ ნივთიერების სხვადასხვაობასაც მოასწავებს, რომლისაგანაც კეთდებოდა.

ძველ ქართულში საკრავების სახელებს განსხვავება ემჩნეოდა იმისდა მიხედვითაც, თუ რამდენი ძალი ჰქონდა საკრავს. იყო ორძალიანი, სამ, ოთხ, ხუთძალიანი და ცხრაძალიანიც. სპარსეთიდან შემოსული ტერმინი „თარი“-ც სპარსულად ნიშნავს ძალს, იქაც იყო დუთარი, სეთარი, ჩართარი, ე. ი. ორძალიანი, სამძალიანი, ოთხძალიანი.

ეხლა მოვასხენებთ საკრავების შესახებ. ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ქართულ საკრავებში იყო „ებანი“, რომელიც ძველი სახელია და რომელიც უძველეს ძეგლებში გვხვდება. მეთორმეტე საუკუნის შემდეგ უკვე მწიგნობრულ სიტყვად არის ქცეული და მის მაგიერ შემოდის ჩანგი, რომელიც, რასაკვირველია, ჩინეთიდან კი არ მომდინარეობს, როგორც ჩვენს სახელმძღვანელოებში სწერია, არამედ სპარსეთიდან. ჩანგი სპარსული სახელი არის და შემდეგ ჩანგი ვრცელდება საქართველოშიც, „ვეფხის ტყაოსანში“ შ. რუსთაველი ჩანგს ხმარობს, ებანი არა აქვს ნახმარი, მაგრამ შავთელი და ჩახრუხაქე ებანსაც იხსენებენ. ხშირად მგოსანს აგონდება რითმისათვის ისეთი სახელები, რომლებიც ცხოვრებაში ჩვეულებრივ მივიწყებული არის, ასე რომ ამაზე დამყარება შეუძლებელია. ებანი იმ დროს მხოლოდ მწიგნობრული სახელი ჩანს. ძველად, ებანს გარდა, იყო ქნარიც, რომელიც ებრაული სახელია და შესული არის ბერძნულშიც. სომხურშიც არის და აკად. ნ. მარრი ფიქრობდა, რომ ქნარი სომხურის გზით უნდა იყოს შეთვისებული ქართულში, მაგრამ ბიბლიის ერთერთ ძველ ხელთნაწერში შემხვდა ხმოვანი ფორმა „ქენარი“. ხმოვანი ფორმა ებრაულის დამახასიათებელია და ამიტომ შესაძლებელია ებრაულიდანაც მომდინარეობდეს.

ებანის, ქნარის და ჩანგის შემდეგ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ფანდურს და ჩონგურს. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩანგი საქართველოში გავრცელებული ყოფილა მე-17-18 საუკუნემდე. ამჟამად შენახულია მხოლოდ სვანეთში და ამ საუკუნის დამდგომს, როგორც დ. არაყიშვილს აქვს აღნიშნული, სამეგრელოშიც ყოფილა. შენახულია ეხლაც, თუ არა იქ, ამის თქმა არ შემიძლია.

ჩანგი და ებანი რასაკვირველია მოსახიდავი საკრავები იყო. მოზიდვა ეწოდებოდა, როდესაც ადამიანს თითი უნდა მოეკიდა ძალებისათვის, გამოეწია და გაეშვა. ჩამოსაკრავ საკრავთა ჯგუფს კი ეკუთვნის ფანდური და ჩონგური. ფანდურის შესახებ ჩვენ ძველ წყაროებშიც მოგვეპოვება ცნობა და ძველი საკრავი უნდა იყოს. ფანდური ამჟამად მთავია შენახული. არსებობდა ორძალიანი და სამძალიანი ფანდური, ჩანგური-კი სამძალიანი, ანუ სამლარიანი და ოთხსიმიანი, ანუ ოთხლარიანი არსებობს. ჩვენ ერთნაირად ვხმარობთ ჩონგურს და ჩანგურს და თითქოს ერთიდაიგივე უნდა იყოს, მაგრამ იოანე ბატონიშვილის შრომიდან ჩანს, რომ მათ შორის არსებითი განსხვავება იყო. ჩონგური სხვა იყო, ჩანგური სხვა. განსხვავებიდან ერთმანეთისაგან ძალების რაოდენობითაც და საერთოდ მუსიკალური შესაძლებლობითაც.

ბუნებრივად იბადებოდა საკითხი, რა სახელები ეწოდებოდა ამ ძალებს, ანუ სიმებს. ვერცერთ წყაროში თქვენ ამის შესახებ ცნობას ვერ იპოვით იმას გარდა, რომ პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხეო. ეს რიცხობ-

რივი სახელები არის, ანდა კიდევ დამწყები, შემდეგ მო-
ძახილი და ბანი. ისიც ცხადია, რომ ესეც საკრავის
ძაღვის სახელი არ არის, არამედ ხმების სახელებია
გამოყენებული საკრავის ძაღვისათვის.

ქართული მუსიკის განვითარებაში ორი დიდი სა-
ფეხური მოჩანს: ერთი, როდესაც საკრავებს განსაკუთრე-
ბული მნიშვნელობა ჰქონია და, როგორც შემდეგში დავრ-
წმუნდებით, ქართული ჰარმონიის შექმნისათვის ძირითა-
დი მნიშვნელობა ჰქონდა,—მეორე მერმინდელი, როდესაც
საკრავიერი მუსიკის განვითარება ჯერ ჩერდება, მერმე
თანდათან ქრება. ამჟამად ხომ შეიძლება ითქვას, რომ ძველი
ქართული საკრავიერი მუსიკა უკვე გადაგვარებულია.
იმ დროიდანვე მოყოლებული გასაოცარი სისწრაფით ვი-
თარდება ქართული ხმიერი მუსიკა, ის სჯობნის საკრავი-
ერს. ეს კარგად ჩანს და მტკიცდება იმითაც, რომ ძვე-
ლად საკრავის სიმებს თავისი სახელები ჰქონია,—ეხლა
კი აღარავის ახსოვს და, თუ ხმარობს ვინმე, მხოლოდ-და-
მხოლოდ ხმებისაგან აღებულ სახელებს: დამწყები, მოძა-
ხილი, ბანი, ზილი. სრულებით ცხადია, რომ პირველი არა-
ფრის დამწყები არ არის, მეორე არაფრის მომძახებელია,
ამიტომაც სრულებით შეუფერებელი სახელებია. ცხადია,
რომ ასეთი სახელები ძველად არ შეიძლებოდა ყოფი-
ლიყო.

უეჭველია, რომ ძველ საქართველოში შეუძლებე-
ლია საკრავების ძაღვს თავისი სახელები არ ჰქო-
ნოდათ. რადგან ეს სახელები თანამედროვე საქართვე-
ლოში არსად არა ჩანდა, ისევე ძველი წყაროების მიხედ-
ვით უნდა გამოგვეჩვენა და გამოვარკვიეთ კიდევ, რომ
მართლაც სამძალიანი და ოთხძალიანი საკრავის ძაღვის
სახელები ყოფილა, ამაზე მეტი-კი ჩვენ არ ვიცით, ჯერ-
ჯერობით მაინც არ ჩანს. სამძალიან საკრავში ყველაზე
უფრო წვრილს სხირპანე რქმევია, მეორეს-ჟირი,
მესამეს ბანი. ბანის გარდა, ბოხიც იხმარება, ისევე
როგორც მოშვეი და ბოში.

ოთხძალიან საკრავს ემატება კიდევ ზილი. საყუ-
რადლებო გარემოებაა, რომ აქაც, ისევე როგორც ხმირ
მუსიკაში, ზილი ჩნდება მხოლოდ, როგორც მეოთხე წევრი
ქართული მუსიკისა. მანამდე ზილი არ არის და, რა წამს
მეოთხე უნდა გაჩნდეს, მეოთხე წევრად ზილია. ზილი პა-

ტარა სიმია, მისთვის თავისუფალი ადგილი საკრავზე არ
არის, ამიტომ საგანგებოდ გაკეთებულია პატარა. ჯორა-
კი, რომელზედაც გაჭიმულია სიმი. საბას აქვს ნათქვამი,
რომ ამ ჯორაკს ზიკიპირტი ეწოდება. ამჟამად ზილს
სხვა ადგილი უკავია. ზილი ზოგიერთ შემთხვევაში პირ-
ველი სიმი არის, ზოგიერთ შემთხვევაში მეორე. სრულე-
ბით ცხადია, რომ ზილი სპარსულიდან არის შეთვისე-
ბული.

როგორც მოგახსენეთ, ძველი საკრავები მხოლოდ
სამსიმიანი ყოფილა. პირველი ძაღვის სახელი სხირპანე
ყოფილა, რაც გაჭიმულს ნიშნავს,—მესამე ყოფილა ბოხი.
ბოხი მსუქანს ნიშნავს: ეს სიტყვა პოხიერთან არის და-
კავშირებული, ე. ი. ეს ისეთი ხმაა, რომელიც ისეთ შთა-
ბეჭდილებას ახდენს, თითქოს მსუქანი იყოს. შუა ძა-
ღის სახელი ძალიან საყურადღებოა. მას ეწოდება ჟირი.
ბუნებრივად იბადება საკითხი, ზილთან ხომ არ არის ეს
სახელი დაკავშირებული, სპარსულიდან ხომ არ მომდინა-
რობს? მაგრამ ეს სრულებით შეუძლებელია. ჟირი არის
სამძალიანი ქართული საკრავის სახელი. ზილი კი ოთხ-
სიმიანის კუთვნილებას წარმოადგენს. ამასთანავე ზილი
მძალი ხმის სიმის გამომხატველია,—ჟირი კი მეორის,
რომელსაც მოძახილს უწოდებენ. ამგვარად არაფერი
საერთო ჟირს სპარსულთან არ უნდა ჰქონდეს. მაშ რა
უნდა იყოს აქ. ბუნებრივად იბადება საკითხი, რომ აქ
ჩვენ უნდა გვქონდეს მდებარეობის გამომხატველი სახე-
ლი. ჟირი მეგრულად და ქანურად ორს ნიშნავს და სწო-
რედ ამასთან უნდა იყოს დაკავშირებული: საიდანაც არ
უნდა იანგარიშოთ, პირველიდან, თუ მესამიდან, შუალა
ყოველთვის მეორე იქნება. ამგვარად ამის გამომხატვე-
ლივე უნდა იყოს შუალა ძაღვის ეს სახელიც. ეს საყურად-
ღებო გარემოება იმ მხრივ, რომ უეჭველია ძველი ხანის
სახელი უნდა იყოს. ჩვენ ამის მსგავსად ორის აღმნიშვნე-
ლი სხვა ტერმინებიც მოგვეპოვება ქართულში, მაგა-
ლითად ორპირად მოქნილი ტყავის აღსანიშნავად და ასე-
თივე სახელი გვაქვს სხვა შემთხვევებშიც.

ეს ლა ბოხი, როგორც მოგახსენეთ, ეს სიტყვა პო-
ხიერთან არის დაკავშირებული. პოხიერი ძველი სიტყვაა,
მეათე საუკუნის შემდეგ მწიგნობრულ სიტყვად უნდა იყოს
მიჩნეული.

დასავლეთ საქ. მომლ-
რალთა ბუნდი კ. პაპკო-
რის ხელმძღვანე-
ლობით



მეორეხარისხიანი ანსამბლი
ა. მერაულიძის ლობჯა-
რობით

ამის შემდგომ ჩვენ შეგვიძლიან უკვე სხვა საკითხებზეც გადავიდეთ. რაკი ჩვენ უკვე ვიცით ხმებისა და ძალების სახელები როდის ჩნდება, რა დროის არის ექვს ხმიანი, ხუთხმიანი, ოთხხმიანი გუნდი, ბუნებრივად იბადება საკითხი, თუ რა დროისა უნდა იყოს საერთოდ მრავალხმიანობა, რა დროიდან არის ის გაჩენილი.

ამ საკითხის გადაწყვეტა ადვილი საქმე არ არის. ადვილი საქმე არ არის იმიტომ, რომ ჩვენ ცნობები ძეგლებში შეიძლება გვქონდეს კიდევ, მაგრამ ძეგლები გამოცემული არა გვაქვს და შესწავლილიც არ შეიძლება იყოს.

ამ საკითხის გამორკვევაზე მუშაობის დროს ყურადღება ერთ ტერმინს, ბანს, მივაქციე.

„დაბადებაში“ მეფეთა მეორე წიგნში, მე-14¹⁵ მუხლში არის ნათქვამი: „ორღანოთა შებანებულითა“. მეორე რედაქციაში არის „ორღანოთა შეხზობილითა“. ბერძნულ ტექსტში სწორედ ხმათა შეხამებაა ნახმარი, მაგრამ არც ებრაელებს, არც ბერძნებს მრავალხმიანობა არ ჰქონიათ და, რასაკვირველია, აქ მრავალხმიანობა არ არის ნაგულისხმევი. მაგრამ ეტყობა ქართველ მთარგმნელს ხმათა შეხამება სხვანაირად, თუ არ როგორც მრავალხმიანობა, უკვე ვეღარ წარმოედგინა და მას ამიტომაც ნახმარი აქვს „შებანებულითა“. ამგვარად შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროს, როდესაც ეს ტერმინი ნახმარი იყო, ბანიც უნდა ყოფილიყო.

მაგრამ აქ საყურადღებო ის არის, რომ ბანი თავდაპირველად და ძველად სხვას ნიშნავდა, ვიდრე ჩვენ ეხლა გვემის. ბანი ჩვენ გვემის, როგორც დაბალი ხმის სახელი, ძველ ქართულში კი ბანი აკომპანიმენტს ნიშნავდა. შებანება, ან ხმის, ანუ საკრავის აყოლებას ნიშნავდა. ეს რომ ასეა, მის დასადასტურებლად მრავალი ხალხური ლექსის მოყვანა შეიძლება, მაგალითად „ბანი გვითხარით, ბიჭებო“, ერთი, რომელიც მთავარ ჰანგსა და სიტყვებს ამბობს, გაიძახის „ბანი გვითხარით, ბიჭებო“. ის იმას კი არ გულისხმობს, რომ მხოლოდ დაბალმა ხმამ, არამედ, რომ ყველამ უნდა იმღეროს, და აქ პირველი და მეორე ხმაც ბანად არის ნაგულისხმევი. ეს რომ ასე არის, იქიდანაც ჩანს, რომ ქართულ ტერმინოლოგიაში მოძახილს ზოგიერთ შემთხვევაში „მალალი ბანი“, ბანს-კი ჩვეულებრივი, ანუ, „დაბალი ბანი“ ეწოდება. ამგვარად სახმებიან გალობაში, თუ სიმღერაში ხმა მხოლოდ ერთია, ბანი-კი ორი არის, მალალი და დაბალი. მთავარი მნიშვნელობა ქართულ მრავალხმიანობის გამორკვევის დროს სწორედ ბანს აქვს, რადგან სრულებით ცხადია, რომ მრავალხმიანობის ყველაზე უძველესი ფორმა შებანება არის. ერთი რომ მღეროდა, ან გალობდა, დანარჩენები, როგორც ჩვენ ეხლა ვამბობთ, ბანს აძლევდნენ, ე. ი. ხმას აყოლებდნენ. როდესაც ეს გაჩნდა, ამით უკვე მრავალხმიანობას საფუძველი ჩაეყარა. ასეთი მრავალხმიანობის საყურადღებო, ყველაზე უფრო მარტივი, სახე მოთქმით ტირილში მოგვეპოვება. როდესაც მიცვალებულს დასტირიან, ერთი მოთქმით სტირის, დანარჩენები ბანს აძლევენ. ამას თავისი სახელი ჰქონდა. ამას „ზრუნე“ ეწოდებოდა. ამგვარად, ზრუნე შებანების ყველაზე უძველეს სახეს წარმოადგენს. ორი ხმა არის: ერთი გოდებს, დანარჩენ ბანს ეუბნებიან. სრულებით ცხადია, რომ, ვინც ჰგოდებს, ის მოძახის. ამგვარად, პირველი სახელი და პირველი ხმა, რომელიც უნდა გაჩენილიყო, „მოძახილია“ და თუ თქვენ ძველ ქართულ ხალხურ სიმღერებს აიღებთ და განიხილავთ, დარწმუნდებით, რომ ყველგან მთავარი ჰანგის მოქმედი მოძახილია, პირველი ხმა მეორე-ხარისხოვანია.

ამგვარად, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ პირველად მოძახილი არის გაჩენილი. მოვიყვან კიდევ ერთ მაგალითს, რომელიც სრულებით დამარწმუნებელი იქნება, რომ პირველად მოძახილი არის გაჩენილი. საიდან არის წარმომდგარი „მოძახილი“? „შემოძახილ“-ისაგან. გეცოდინებათ, ხალხი ამბობს ხოლმე: „გუთნური შემოსძახაო“, „ჰაროველა შემოსძახაო“. ამგვარად ერთხმიან სიმღერასაც „შემოძახება“ ეწოდება. მაშასადამე, ვინც სიმღერას ამბობს, ის მოძახილის მთქმელია, ვინც ბონ ხმას ამბობს, ის ბანს ეუბნება.

ეხლა ბანის შესახებ. როდის უნდა იყოს იგი გაჩენილი? ზილი მეჩვიდმეტე საუკუნის ძეგლებში მოგვეპოვება, როგორც ჩვეულებრივი სიტყვა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მე-16 საუკუნეშიც უნდა ყოფილიყო. აქედან უფლება გვაქვს დავასკვნათ, რომ უკვე მე-16 საუკუნეში საქართველოში ოთხხმიანი გუნდი ყოფილა, იმიტომ, რომ ზილი მხოლოდ ოთხხმიანი გუნდის წევრი არის. ეხლა სახმებიანი როდისღა გაჩნდა? სრულებით ცხადია, რომ ქართველებმა ქრისტიანობის მიღებისთანავე ისევე, როგორც სხვებმა, ისეთი გალობა შეითვისეს, რომელიც მაშინ დედა ეკლესიაში იყო. რადგანაც ქრისტიანობა მომდინარეობდა პალესტინიდან და ებრაელებს მხოლოდ ერთხმიანი გალობა ჰქონდათ, ეს ერთხმიანი გალობავე შეითვისეს ბერძნებმა, რომაელებმა და სომხებმაც. ამგვარად ცხადია, რომ ქართველებსაც თავდაპირველად საეკლესიო გალობა ერთხმიანი უნდა ჰქონოდათ. როდის და დაშორდა ეს ქართული გალობა თავის პირვანდელ შეთვისებულ გალობას და როდის შეიძლება ქცეულიყო მრავალხმიანად?

ამ საკითხის გადაწყვეტისათვის წინასწარ უნდა გამორკვეული გვქონდეს, თუ როდის დაშორდა ქართული ეკლესია იმ მეზობელ ეკლესიებს, რომლებსაც ერთხმიანი გალობა ჰქონდათ: სომხურს, ბერძნულს? სომხებთან კავშირი შეწყვეტილი იყო მე-7 საუკუნის დამდეგს. ცხადია, რომ ამ დროიდან ზოყოლებული სომხურსა და ქართულ გალობას შორის, თუნდაც მანამდე განსხვავება არ ყოფილიყო, უნდა უნებლიედ უფსკრული გაჩენილიყო. მაგრამ მართო ეს საკმარისი არ არის. ერთხმიანი გალობა მართო სომხებს არ ჰქონდათ, არამედ ბერძნებსაც ჰქონდათ და აქვთ ეხლაც. ჩვენ შეგვიძლიან დანამდვილებით ვთქვათ, რომ მე-10 საუკუნეში უკვე ქართული და ბერძნული გალობა ერთმანეთისაგან განსხვავებული ყოფილა. ეს ნათლად ჩანს მიქელ მოდრეკილის კრებულიდან. რომელშიც ავტორს ნათქვამი აქვს: „შეგვიბენ ძლისპირნი ესე... რომელნი ვპოვენ ენითა ქართველთა, მეხურნი ბერძული და ქართულნი“ ო.

ამგვარად ბერძნული სხვა იყო და ქართული სხვა. ქართულსა და ბერძნულ გალობას შორის ასეთი განსხვავება რომ არ ყოფილიყო, რასაკვირველია, ის არ აღნიშნავდა ასეთ რამეს. მას საუბარი სიტყვების შესახებ კი არა აქვს, არამედ ჰანგის შესახებ, და რადგან ის ჰკრეფდა იმას, რაც წინ დ იყო, ჩვენ უფლება გვაქვს დავასკვნათ, რომ მეცხრე საუკუნეშიც ბერძნული და ქართული გალობა ერთმანეთისაგან განსხვავებული ყოფილა.

მაგრამ არც ეს არის საკმარისი და მართო ამით ვერ დავამტკიცებთ, რომ იმ დროს ქართული გალობა მრავალხმიანი იყო. განსხვავება შეიძლება ერთხმიან მუსიკაშიც იყოს, მაგალითად სპარსელებსაც ერთხმიანი მუსიკა აქვთ და ბერძნებსაც, მაგრამ მათ შორის განსხვავება მაინც არის. იმის გამოსარკვევად, რომ ქართულსა

და ბერძნულ მუსიკას შორის უკვე არსებითი განსხვავება იყო, რომ განსხვავება გეგარობის განსხვავებას წარმოადგენდა, შეიძლება გიორგი ხუცეს-მონაზონის მე-11 საუკუნის ცნობა იქნეს გამოყენებული. გიორგი მთაწმინდელი, საქართველოში ოთხი წლის განმავლობაში ყოფნის შემდეგ, ისევ ათონის მთაზე დაბრუნდა და თან 80 ობოლი წაიყვანა. როდესაც ის კონსტანტინეპოლში მივიდა, მას ბიზანტიის კეისართან სათხოვარი ჰქონდა. კეისარისათვის რომ ეამებინა და სათხოვარი მას ადვილად შეესრულებინა, გიორგი მთაწმინდელს ამ 80 ობოლისათვის „ბერძნული გალობა“ უსწავლებდნენ და როდესაც თავისი თხოვნა, „პიტაკი“ (და არა პატაკი, როგორც ახლა შეცდომით ხმარობენ) წარუდგენია, მაშინ კეისარს უთქვამს, აბა ეს ბაშეები ავალობე. მას უგალობებია. ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ კეისარს მათი გალობა მოსწონებია და უთქვამს: „კარგად გისწავლებიათ ბერძულსა გეარსა ზედა“. აქედან ჩანს, რომ მე-11 საუკუნის შუა წლებში ქართულ და ბერძნულ საეკლესიო გალობათა შორის განსხვავება უკვე არსებობდა, ბერძნული სხვა იყო, ქართული სრულებით სხვაგვარი ყოფილა.

მაგრამ ესეც მაინც საკმარისი არ არის. ჩვენთვის საყურადღებოა თითონ ბანის სახელი. როგორც აღვნიშნე, შებანება ნიშნავს ხმის შეწყობას, რაკი ხმის შეწყობა იყო, ცხადია ორხმიანობა მაინც უნდა ყოფილიყო. რადროისა არის ის ტექსტი, რომელშიც ჩვენ „შებანება“ გვხვდება? „დაბადების“ უძველეს თანგმანში სიტყვა „შებანებული“ არ არის. „შებანებული“ გვხვდება მეთერთმეტე საუკუნის რედაქციაში. ამგვარად, ჩვენ უფლება გვაქვს ვთქვათ, რომ მეთერთმეტე საუკუნეში უეჭველია, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ამაზე ადრეც ორხმიანობა მაინც უკვე იყო.

ეხლა ცხადი გახდება, რომ ორხმიანობა საქართველოში იმაზე ადრე არის გაჩენილი, ვიდრე დასავლეთ ევროპასთან შეიძლება კავშირი ყოფილიყო, ხოლო კავშირი ქართულ და რომის ეკლესიას შორის იწყება მხოლოდ ათონის მონასტრის დაარსების შემდეგ. როდესაც ქართველებმა იოანემა და ექვთიმემ რომანული მონასტრის ათონის მთაზე დაარსებას ხელი შეუწყეს. აი იმ დროიდან მეგობრული ურთიერთობა დამყარდა ქართველებსა და რომიდან მოსულ ბერებს შორის, ბანი-კი ჩვენ იმაზე ადრე გვქონდა.

მრავალხმიანობა რომ დასავლეთ ევროპიდან მომდინარეობდეს, ეს რამეში მაინც უნდა ჩანდეს, უნდა ხმის სახელებს მაინც ეტყობოდეს. როგორ შეიძლება, რომ ასეთი მნიშვნელოვანი გავლენა ყოფილიყო და არც ერთი ხმის სახელი მაინც არ მიაგავდეს? თავიდან მოყოლებული ბოლომდე-კი არცერთის სახელი არ მოგვეპოვება, არც სამხმიანსა და არც ექვსხმიან გუნდში, რომელიც დასავლეთ ევროპის სახელს მიაგავდეს. ამგვარად დასავლეთ ევროპის მუსიკის გავლენის არავითარი დამამტკიცებელი საბუთი არა ჩანს.

რაკი უკვე ვიცით, რომ პირველად მოძახილი, შუალა ხმა, უნდა იყოს გაჩენილი, მერმე-კი ბანი, ეხლა შემდეგ საძებნელ საკითხს წარმოადგენს, თუ რომელი უნდა ყოფილიყო მესამე ხმა? როგორ გაჩნდა იგი. მიელ სიძნელეს ჰქმნის ტერმინების არეულობა. საქმე ის არის, რომ მოძახილს ეწოდება პარალელურ სახელად მაღალი ბანი. თუ ეს მაღალი ბანი არის, მაშინ „მთქმელი“ ვინდა არის? „მთქმელი“ პირველი ხმა გამოდის. მაგრამ ძველ ქართულ ხალხურ სიმღერებში ასე არ არის, იქ ჰანგს

მეორე ხმა, მოძახილი, ამბობს. როგორც მე მოგახსენეთ, იოანე ბატონიშვილის ცნობაშიც ზოგან „მთქმელი“ მეორე ხმის სახელი არის, ზოგან-კი პირველი ხმის სახელი გამოდის. თუ მოძახილი მაღალი ბანია, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ ჰანგის მთქმელი პირველი ხმაა, მეორე და მესამე ბანები არის და ესეც იმ მოსაზრების დამამტკიცებელია, რომ ქართულ მუსიკაში ბანი განსხვავდება მხოლოდ სიმაღლის მხრივ. მართლაც საყურადღებო გარემოებაა, რომ ჩვენ ასეთი ტერმინები გვაქვს: „მაღალი და დაბალი ბანი“, ერთი მართლაც მაღლა მღერის, მეორე-კი დაბლა მღერის. მაგრამ ამაზე უფრო საყურადღებოა ეხლანდელი რაჭული ტერმინოლოგია ფერხულის შესახებ. რაჭაში ეს ტერმინოლოგია იმგვარადგვა არეული, როგორც საქართველოს სხვა თემში. რომელია მოძახილი, რომელია დამწყები, ვერ გაიგებს ადამიანი. ფერხულში-კი სრულებით მკაფიოდ ჩანს, ფერხულში ჰანგს მეორე ხმა მღერის და ის იწყებს, მერმე „მაღალი“ და „ბანი“ უერთდება. სამი ცნობა არის ფერხულის შესახებ და სამივე ასეთი ცნობაა: მეორე ხმა ჰანგს ამბობს, რაკი ის იწყებს, ის დამწყებად ითვლება. „მაღალი“ რაღა არის? „მაღალი“ პირველი ხმა გახლავთ. შესაძლებელია ადამიანს ეფიქრა, რომ აქ მაღალი პირველ ხმას იმიტომ ეწოდება, რომ ის წვრილი ხმით მღერის, მაგრამ ეს შეცდომა იქნებოდა. მაღალი აქ ძველი ტერმინოლოგიის ე. ი. „მაღალი ბანის“ ნაშთია. ჰანგის მთქმელი და დამწყები არის მეორე ხმა, მოძახილი, პირველი ხმა-კი არის მაღალი ბანი, ხოლო მესამე ხმა ჩვეულებრივი ბანი, ანუ დაბალი ბანი არის.

ამგვარად, თავდაპირველად ჰანგის მთქმელი შუალა ხმა იყო, ბანს ძველად ეუბნებოდა დაბალი ხმა და მრავალხმიანობის განვითარების შემდგომ საფეხურს წარმოადგენს „მაღალი ბანი“, რომელიც იმასვე მღეროდა, რასაც ბანი, მხოლოდ ოქტავით უფრო მაღლა. ეს რომ სწორედ ასე იყო, ეს შეიძლება დავამტკიცოთ ერთი ძველი სიმღერით, მე მოგახსენებთ ხალხურ სიმღერაზე „თებრონე მიდის წყალზედა“. ასეთივე სხვა სიმღერებიც არსებობს, მაგრამ ამჟამად მხოლოდ ამ ერთს ვასახელებ იმიტომ, რომ ეს ჩაწერილია. ამ სიმღერებს ყურადღება ზიფტრიდ ნადელმა მიაქცია, მაგრამ ვერ გაიგო, თუ რა-



მეგრულ ხალხურ მომღერალთა გუნდის ხელმძღვანელი
რემა ველბეია

ტომ იყო ასეთი შეუთანხმებლობა ხმების სახელების მხრივ. ამ სიმღერის ჰანგს ამბობს მოძახილი, ბანი დაბალია, პირველი ხმა კი იმეორებს იმასვე, რასაც ამბობს ბანი, მხოლოდ ოქტავით უფრო მაღლა. რა უნდა ეწოდოს ამ ხმას? ცხადია, ბანი, რადგან იმასვე მღერის, რასაც ბანი, მაშასადამე იგივე ბანია. მაგრამ რანაირი ბანი? — ბანი, რომელიც დაბალი ხმით მღერის? არა, ამას თავისი სახელი უნდა ჰქონდეს: რაკი ის იმასვე მღერის, რასაც ბანი, მხოლოდ ოქტავით ბანზე მაღლა, ამიტომ ცხადია, რომ ის „მაღალი ბანი“-ა. აი ამით აიხსნება, რომ რაკული ფერხულის ტერმინოლოგიაში ჩვენ პირველი ხმის სახელად „მაღალი“ გვაქვს. „მაღალი“ აქ იმის გამოხატველი-კი არ არის, რომ წვრილი ხმით მღერის, არამედ იმის მაუწყებელია, რომ მაღალ ბანს ამბობს. ამგვარად მრავალხმიანობის მესამე საფეხურად უნდა მაღალი ბანის გაჩენა მივიჩნიოთ. შემდეგ იწყება ამ წვრილი, პირველი ხმის თავისუფალი, დამოუკიდებელი განვითარება. რა უნდა სწოდებოდა მას, ვითარცა წვრილ ხმას ძველ ქართულში? რასაკვირველია, კრინი. ძველ ქართულში კრინი კნინთან არის დაკავშირებული, ე. ი. წვრილთან. ეს სიტყვა რომ ძველისძველი სახელი არის, ამის დამტკიცებით არ შეგაწუხებთ, მაგრამ ამის დამტკიცება უცილობლად შეიძლება. როცა მაღალი ბანის თავისუფალი, დამოუკიდებელი განვითარება დაიწყო, დაბალი ბანისაგან დამოუკიდებლად, მას თავისი სახელიც უნდა გასჩენოდა და მე ვფიქრობ, რომ კრინანჭული, სწორედ ის სახელი უნდა იყოს, რომელიც მას უნდა დარქმეოდა. იგი კრინანჭულიდან არის წარმომდგარი, ე. ი. ერთის მხრით ჩვენ გვაქვს „გაბმული ბანი“, მეორე მხრივ „მანჭული ბანი“, რომელიც უკვე მოძრავი არის. აი ამ დროიდან მოყოლებული პირველი ხმა ამ სამხმიან გუნდში შედის და მონაწილეობას იღებს, უკვე როგორც თანასწორი წევრი. ამ დროიდანვე მოყოლებული, რასაკვირველია, მეტოქეობა უნდა დაწყებულიყო პირველსა და მეორე ხმას შორის და იმდროიდანვე უნდა არეულყო ის ტერმინოლოგიაც, რომელიც ჩვენ ეხლა გვაქვს. მართლაც სიმღერების ერთ ჯგუფში ჰანგს მეორე ხმა კი არა, არამედ პირველი ხმა ამბობს, მაგრამ დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს ქართული მრავალხმოვანი მუსიკის განვითარების მეორე ხანის სიმღერებია.

ამის მიხედვით შეგვიძლიან სიმღერების სიძველეც-კი განვასხვავოთ: როდესაც ჰანგს პირველი მღერის, ის მერმინდელი უნდა იყოს, როდესაც მოძახილი ამბობს ჰანგს, ასეთი სიმღერა უკვე ძველი უნდა იყოს.

სახელებიც პირველის რომ „მოქმელი“ არის, მეორე ხანის ტერმინი არის. როდესაც პირველმა მეორე ხმას ჰანგის თქმის უპირატესობა წაართვა, აი ამ დროიდან მოყოლებული ტერმინოლოგია აირია, თუ გნებავთ, კი არ აირია, არამედ ხალხს ახსოვს, ხალხმა იცის, თუ, რომელ სიმღერას როქელი ხმა ამბობს, და ამის მიხედვით „მოძახილსა“ და „მოქმელს“ განსხვავებულად სხვადასხვა ხმას უწოდებს.

ქართული მუსიკის განვითარების თანდათანობითი საფეხურები ამგვარად გვეხატება. ასეა-თუ-ისე, მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ზოგადად უკვე გამორკვეული გვაქვს.

წინანდელ მკვლევარებს, როგორც აღნიშნული მქონდა, გამოთქმული ჰქონდათ მოსაზრება, რომ ქართულ საეკლესიო გალობის მრავალხმიანობა საერო მრავალხმიანობისაგან მომდინარეობს. მათ საბუთად ის

ჰქონდათ მოყვანილი, რომ ქართული საეკლესიო საგლობლები გასაოცრად მიაგავს საეროს. მარტო ეს თავისდა-თავად დამაჯერებელი არ არის. განა არ შეიძლება ხალხური სიმღერები საეკლესიო საგლობლების გავლენით ყოფილიყო გაჩენილი? მუსიკის ისტორიიდან ჩვენ ამის არა ერთი მაგალითის დასახელება შეგვიძლიან. ამიტომ მარტო მსგავსების დასახელება არ კმარა, არამედ რაიმე სხვა დამაჯერებელი საბუთია საჭირო. ჩვეულებრივ ასე ამბობენ, რომ ხალხური შემოქმედება მრავალხმიანობას სტიქიურად ჰქმნიდაო. რასაკვირველია, შესაძლებელია მრავალხმიანობის პირველი საფეხური სტიქიურად შექმნილი იყოს, მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ ქართული მუსიკის ჰარმონია და ყველა ის საფეხურები, რომლებიც ქართულ მუსიკას გავლილი აქვს ერთხმიანობიდან მოყოლებული ექვსხმიანობამდე, მთლიანად სტიქიურად ყოფილიყო ჩამოყალიბებული. უეჭველია, საქართველოშიც იყვნენ ისეთი პირები, მუსიკოსები, რომლებიც მუშაობდნენ ამაზე. მეტის თქმაც შეიძლება, კომპოზიტორებიც-კი იყვნენ. ჩვენ გვაქვს კიდევაც შენახული მიქაელ მოდრეკილის საგლობლების კრებული და შემდეგდროინდელი ხელნაწერები მოგვეპოვება. ამ კრებულის შესახებ ყველაზე ვრცელი ცნობები პოლიევკტ კარბელაშვილს და ვასილ კარბელაშვილს აქვთ. ისინი თითქმის იმას კითხულობდნენ კიდევაც, მაგრამ ეს უფრო გაუგებრობის ნაყოფი უნდა იყოს, ვიდრე სინამდვილე. გასაოცარია, რომ იმათაც, ვინც ქართული მუსიკის ისტორიის შესახებ სწერდა, გამოჰპარვიათ ამ საგლობლების შესახებ გამოქვეყნებული ერთად-ერთი, თუმცა პატარა, მაგრამ მაინც საყურადღებო გამოკვლევა. სახელდობრ მუსიკის გამოჩენილ ისტორიკოსსა და ძველ საგლობლების მკვლევარს ფრანგ თიბოს აქვს პატარა წვრილი ქართული საგლობლების შესახებ გამოქვეყნებული. მას აქვს აღნიშნული ორი გარემოება, რომ ქართული საგლობლების ნიშნები დასავლეთ ევროპის, რომის, ეკლესიის ნიშნებს მიაგავს და ბერძნულისაგან განსხვავდება,—ეს საყურადღებო გარემოებაა. ეს მსგავსება მართლაც უცილობლად სჩანს. განსხვავება დასავლეთ ევროპისა და ქართველ საგლობლების ნიშნებს შორის იმაში მდგომარეობს, რომ ქართული ნიშნები სტრიქონს ზევითაცა და სტრიქონს ქვევითაც იწერება, დასავლეთ ევროპისა კი სტრიქონს ზევით. ნიშნები დასავლეთ ევროპისას მიაგავს, მაგრამ სისტემა (ზევით და ქვევით რომ არის) ბიზანტიისას მიემსგავსება. ის გარემოება, რომ ნიშნები სტრიქონს ზევით და ქვევით არის, მოწმობს, რომ აქ სრულებით გარკვეული, დასავლეთ ევროპული-საგან განსხვავებული, სისტემა არის, რომ ქართულს თავისი სისტემა შეუქმნია.

საყურადღებოა თიბოს მეორე მოსაზრება, რომ ქართული სისტემა სულ ათი ნიშნისაგან შესდგება, რომელთაგან ხუთი სტრიქონს ზევით იწერება, ხუთი კი სტრიქონს ქვევით. ესეც გარკვეული სისტემაა, რომელიც რასაკვირველია მხოლოდ მაშინდელ მუსიკის მეცნიერებს შეეძლოთ შეექმნათ. ეს გარემოება იმ მხრივაც არის საყურადღებო, რომ ერთგვარ საშუალებას გვაძლევს იმედი ვიქონიოთ, რომ ეგების ამ ნიშნების სახელები, როგორმე გამოირკვეა. პ. კარბელაშვილს აქვს ნათქვამი, რომ, როდესაც მე ვგალობდი, სადაც ხმის ამალღება მქონდა, აქაც ამალღებული არისო, სადაც დადაბლება მქონდა, აქაც დადაბლებულიაო და წიგნის ბოლოს დართული აქვს ამის დამამტკიცებელი ნიმუში. უნდა მოგახსენოთ,

რომ, ან ნოტები სწორად არ უნდა იყოს დაწერილი, ან ჩანაწერი სრულებით ამას არ ამტკიცებს, რასაც კარბელაშვილი ამბობს, სადაც მე შეეწყვიტე ხმა იქაც ნიშანი არისო. საგალობლის ხელნაწერში მართლაც ნიშანია, მაგრამ ნოტებში არაერთი პაუზის ნიშანი არ მოიპოვება, არ სჩანს, რომ ხმა უნდა შეწყდეს. ამას გარდა, სადაც ამაღლება უნდა იყოს, იქ დადაბლება გამოდის. ერთი სიტყვით არ სჩანს, რომ ოდნავდაც მაინც მიგნებული იყოს ამ საგალობო ნიშნების აღმნიშვნელობა. მაინც შესაძლებელია იმედი ვიქონიოთ, რომ ამ ნიშნების წაკითხვა მოხერხდება. უნდა გათვალისწინებული გვქონდეს მხოლოდ ერთი სამწუხარო გარემოება. ნიშნების სისტემა ბოლო დრომდე არ ყოფილა. საგალობო ნიშნებიანი ხელნაწერები მხოლოდ გარკვეულ ხანამდე გვხვდება, გარკვეული ხანის შემდეგ უკვე ნიშნების ხსენება არ არის და ამის მაგიერ სრულიად სხვა რამ ჩნდება, რომელსაც ძველ სისტემასთან არაერთი კავშირი აღარა აქვს.

ეს მეორე სისტემა იმაში მდგომარეობს, რომ შედგენილი იყო მთელი ნაშრომი, რომელსაც ეწოდება ნუსხა ჭრელისა და რომელშიც ჩამოთვლილია, რომ ეს და ეს ამას ჰგავსო და ასე იგალობეთო. საგალობლები განაწილებულია და ჩამოთვლილია პირველი მარცვალი ამ ჰანგსა ჰგავს, მეორე მარცვალი ამ ჰანგსა და ასევე შემდეგაც. ცხადად ეტყობა, რომ ნიშნების წაკითხვა აღარ სცოდნიათ და უნდოდათ, რომ მნემონიკური მეთოდის საშუალებით როგორმე დაესწავლებინათ. ეს რასაკვირველია უკვე საგალობლებს ნიშნების სისტემა კი არ არის, არამედ ე. წ. სუროგატი. ნიმუშად რამოდენიმე ამონაწერს წაგიკითხავთ: „მოვედით თაყუანის-ვჰსცეთ და შეუფრდეთ ქრისტესა ღმერთსა ჩუენსა“: „მო“-„აღმოსოსა“ ჰგავს, „ვედით“ — „კაცო ღმერთისა“ ვით, — მეორედ მოვედით „მცირე ორის საბრუნავით უნდა, მესამეზედ გათავდება“. ან კიდევ „რამეთუ შენ ხარ ღმერთი ჩუენი და ჩუენ ვართ ერი შენი“: თავი „ყოვლად წმიდაოსავით“ დაიწყება, „შენ ხარ ღმერთი“ — „ახაია მოჰყვება“ და ჩვენი დაეტანება, „ჩვენ ვართ ერნი შენი“ და სხვაც ასევეა.

ასეთი მდგომარეობა ყოფილა მეტწილად საუკუნეში. მე დრო არ მქონდა, რომ ყველა ხელნაწერები გამესინჯა. საფიქრებელია, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნეშიც ეს ნიშნები უკვე დაიწყებული ჰქონდათ. თუ მეჩვიდმეტე საუკუნიდან, გინდ მეტწილად საუკუნიდან დაიწყებულია, როგორღა უნდა გამოარკვიოს ადამიანმა ამ სისტემის ნიშნები? ეს ღიდ სიძნელეს წარმოადგენს. დასავლეთ ევროპაშიც ღიდის გაჭირვებით ახერხებენ ამას, იმისდა მიუხედავად, რომ იქ ტრადიცია დაცული იყო, ძველის აღდგენა მაინც ძალაან ღიდი შრომის შემდეგ მოხერხდა.

ზემოაღნიშნული ჭრელის ნუსხას ღიდი ნაშრომიდან 24 სახელია ამოკრეფილი. ამ 24 სახელის გადაკითხვა ადამიანს დაარწმუნებს, რომ ამ ნუსხაში საყურადღებო სახელებია, რომლებიც ყველა ჰანგების სახელებად არ შეიძლება მიჩნეული იყოს, არამედ რომლებშიც აქა-იქ შეჰქვლია ძველი საგალობო ნიშნების სახელებიც შერჩენილი ჩანს. შემდეგნაუს, როგორც ეტყობა, ნიშნების სახელები ჯერ კიდევ სცოდნია, მაგრამ ის აღგენდა იმ უვიც ხალხისათვის, რომელსაც ნიშნების წაკითხვა აღარ შეეძლო. სწორედ ამიტომ შეუღდენია ასეთი მნემონიკური სახელმძღვანელო, რომელშიც განმარტებული იყო დაახლოვებით, თუ როგორ შეიძლებოდა,

რომ ესა თუ ეს ჰანგი ემღერა ადამიანს. ეს 24 სახელი შემდეგია: ხელმწიფე კილო, ბოხუმი, საჰქენი, სამი საბრუნავი, მცირე სამი საბრუნავი, უცხო, წინთქმა, ღიდი წინთქმა, უსტაური, ოინი, მცირე ოინი, ყოვლად წმიდისა კილო, ასაპაღლებელი, ნოინი, დაბანება, ჩაბანება, ჩაყანგული, შეყრილი, მრავალ-გუარი, აჰონი, ახაია და დასდებელის კილო.

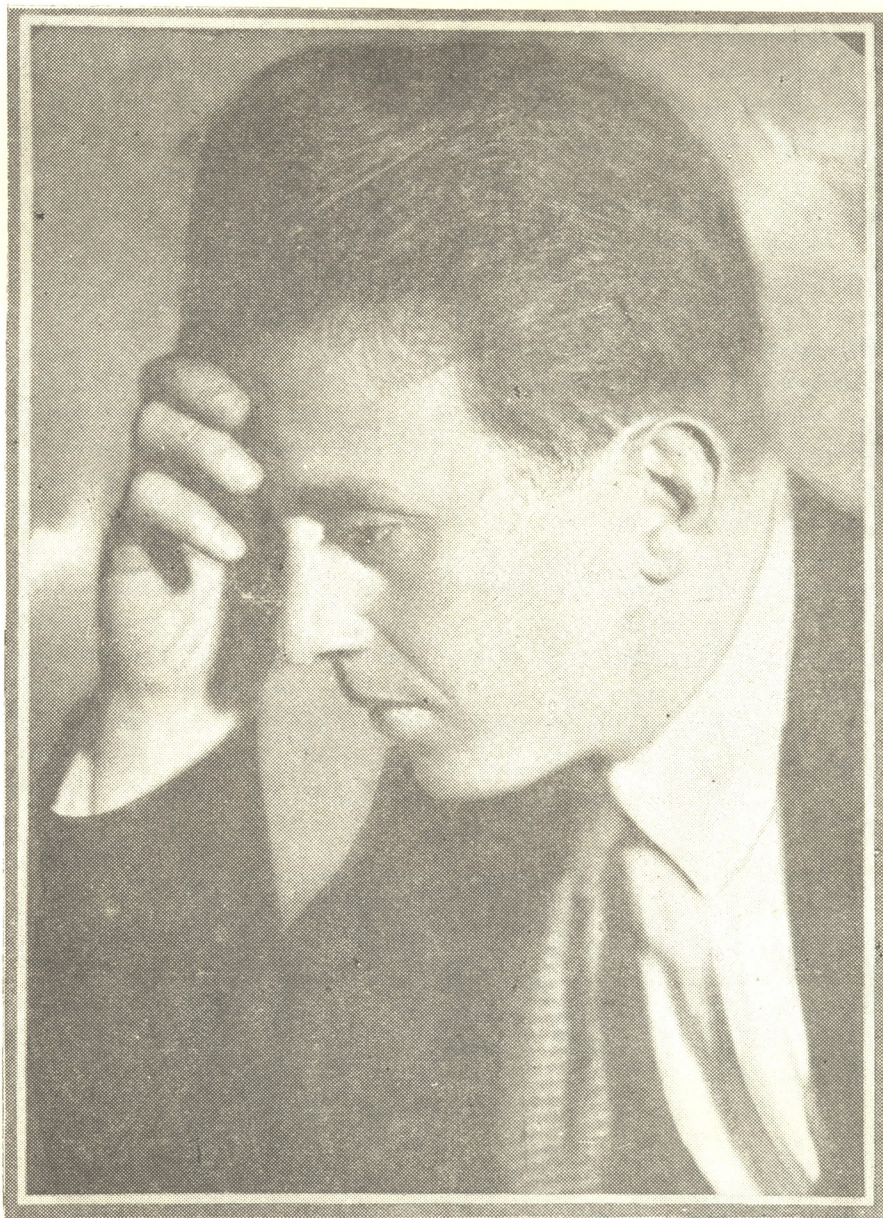
ეს ნუსხა მოყვანილი აქვს პოლიევეტ კარბელაშვილს, წყაროს ზედმიწევნით დაუსახელებლივ. მე გამოვარკვიე, საიდან არის ამოღებული. ია კარგალეთელს დაბეჭდილი აქვს ჭრელი ნუსხის სახელები აზაზე შვიდით მეტი. სახელებია საინტერესო, შეჰქვლია, ძველი ხელნაწერიდან უნდა იყოს ამოღებული, მაგრამ არც იმას აქვს დასახელებული წყარო და ჯერჯერობით ვერ მივაგენი, თუ რომელი ხელნაწერიდან, ან საიდან აქვს მოყვანილი.

საფიქრებელია, რომ ჭრელის ნუსხის ამ სახელებში სხვათა შორის ძველი საგალობლების ნიშნების სახელებიც გვქონდეს დაცული, მაგრამ სანამ დამამტკიცებელი საბუთი არ იქნება მოძებნილი, ამას დამაჯერებელი ძალა არა აქვს.

ადვილად წარმოიდგენთ, თუ რა ღიდი მნიშვნელობა ექნებოდა მარტო ქართულ მუსიკისათვის კი არა, არამედ მსოფლიო მუსიკის ისტორიისათვისაც, რომ ამის წაკითხვა როგორმე მოგვეხერხებინა, რადგან მიქაელ მოღრეკილის კრებულში მარტო ქართული საგალობლები კი არ არის, არამედ ბერძნულიც.

რა გზით შეიძლება დასახული მიზნის მიღწევა? ჩვენ მიქაელ მოღრეკილის კრებულში ნიშნები გვაქვს, ამ ნუსხაში-კი ნათქვამია, რომელი „ძლის პირები“ როგორ იგალობება. ეს იმას ჰგავს, ამას ჰგავსო. ეხლანდელი გალობა უნდა შედარებული იყოს სწორედ ამ კრებულთან და უნდა გამოირკვეს, თუ რომელი ამ ნუსხაში აღნიშნულ სახელთაგანი საგალობლის რომელ ნიშანს უღრის. საგალობლის შემოწმებისათვის ღიდი მუშაობაა საჭირო. ამისთვის საქართველოს სხვადასხვა თემში დაცული ძლის პირების გათვალისწინებაც არის აუცილებელი, რადგან ეს ჰანგები ძველი დროიდან მოყოლებული შესაძლებელია ყოველგან უცვლელად დაცული არ იყოს. ამიტომ თუ საქართველოში ძლის პირების მცოდნე მოხუცებულნი დარჩენილან, უნდა იბილისში ჩამოვიყვანოთ და ჩავწეროთ. თუ ჩვენ ამას დროზე არ ჩავიწერთ, მთელ ამ სამუშაოს ეხლავე არ გავწევთ, მაშინ ჩვენ საგალობო ნიშნების გამოკვლევაზე სამუდამოდ უნდა იმედი გადავიწყვიტოთ.

ამ ნიშნებს გარდა, სხვა უფრო რთული ნიშნებიც მოგვეპოვება და ქართული მუსიკის განვითარება იმ დონეზე არ შეჩერებულა, რომელზედაც მე-10 საუკუნეში იყო, როდესაც მიქაელ მოღრეკილმა თავისი კრებული შეადგინა. ჩვენ გვაქვს მე-12 საუკუნის დამდგვის ერთი საყურადღებო ცნობა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ სიმალღეზე იდგა მაშინ ქართული მუსიკის განვითარება. ანდრია კრიტელის საგალობლები ორჯერ ყოფილა გადმოღებული ექვთიმე მთაწმიდელის და გიორგი მთაწმიდელის მიერაც, მაგრამ ერთს ეს საგალობლები შეუშოკვებია, ხოლო მეორეს გაუფრცელებია. დავით აღმაშენებელის დროს აღძრულა საკითხი იმ-ს შესახებ, რომ ანდრია კრიტელის საგალობლები ხელახლად ყოფილიყო გადმოთარგმნილი ბერძნულიდან, და ამასთანავე ჰანგიც ყოფილა შეთხზული. დავით აღმაშენებელმა „მე თარგმანებისა ხოლო... იოვანეს ქართლისა კათალიქოზსა, ვითარცა კეთილად მორთულს ორღანოსა, ხელოვანთ-მთავარსა... ხმისა და-



ტფილისის სასოაერის მთავარი-დირექტორი და მუსიკალური
ნაწილის გამგე
ეგვინი მიქელაძე

დებისა ხელყოფად გვიბრძანა“-ო, ე. ი. ერთ პირს სა-
გალობლების სიტყვების დაწერა ჰქონდა მინდობილი, მე-
ორეს-კი ამ ტექსტზე ჰანგი უნდა დაეწერა.

აქედან ჩანს, რომ მე-12 საუკუნის დამდეგს და
ამაზე აღრეც მუსიკა და სიტყვიერი შემოქმედება საქარ-
თველოში განცალკავებული ყოფილა, ორივე შემოქმედების
სხვადასხვა დარგები იყო. მაშასადამე ამ დროიდან მო-
ყოლებული საქართველოში უკვე კომპოზიტორებიც იყ-
ვნენ, რომლების მოვალეობასაც ჰანგის შეთხზვა დაწერა
შეადგენდა. ცხადია, რომ თავიანთი თხზულება მათ უნ-
და ნიშნების საშუალებით დაეწერათ, ამიტომაც უეჭველია
საქართველოს თეორიული მოძღვრებაც უნდა ყოფილიყო,
როგორც მუსიკისა ისე ნიშნების შესახებაც. ამგვარად
სრულებით ცხადია, თუ რამდენად უსაფუძვლოა იმ პირ-
თა მოსაზრება, რომლებიც ფიქრობდნენ, რომ თუმცა
ქართულ მუსიკას თავისებურება ჰქონდა (აქვს), მაგრამ
თავისი სისტემა მაინც არ შეუმუშავებიაო. თავისი მო-
ძღვრება რომ არ ჰქონდა, მუსიკის შემოქმედება შეუძლე-
ბელია ძველ საქართველოშივე დამოუკიდებელ დარგად
ქცეულიყო.

შეიძლებადა ამით დაგვემთავრებია საუბარი, რომ
კიდევ ერთი საკითხი არ გვქონდეს განსახილველი.

ქართული მუსიკის განვითარება რასაკვირველია
არც მე-12 საუკუნით დამთავრებულა. მას თავისი ისტორია
ჰქონდა შემდეგშიც. ამის შესწავლისათვის მუშაობა
არის საჭირო. ამისათვის საჭირო არის სპეციალური
მომზადება. ჩვენმა მუსიკოსებმა უნდა შეიგნონ, რომ მარ-
ტო მუსიკის ცოდნით ასეთს საკითხს ვერ გადასწყვეტენ.
ამისათვის ორმაგი ცოდნა არის საჭირო, უნდა ისტორი-
კოსიც და მუსიკოსიც იყო. საკმარისი არ არის, მარტო
მუსიკოსი იყო, მუსიკოსი ისტორიკოსიც უნდა იყოს.
მრავალი გამოკვლევები არის დაწერილი და დაბეჭდილი,
რომლებიც ჩვენში სრულებით უცნობია და რომლების

ანგარიშ-გაუწველობა სრულებით შეუწყნარებელი რამ
არის.

თუ ისედაც მრავალი მოვალეობით დატვირ-
თულმა მაინც ამ საქმეს ხელი მოვკიდე, მხოლოდ იმიტომ,
რომ გამეკეთებია ის, რის გაკეთებაც შემეძლო ამაჟამად,
ვითარცა ისტორიკოსს და ვითარცა მუსიკის მოყვარულს,
რომელმაც ძველი წყაროებიცა და უცხო ენებიც იცის
და რომელსაც ამ უცხო ენებზე დაწერილ გამოკვლევების
წაკითხვა შეუძლიან. მომავლისათვის ამ დარგის მკვლევ-
არნი უნდა საგანგებოდ მომზადდნენ. მხოლოდ იმ შემთ-
ხვევაში, თუ ჩვენი მუსიკოსები ამ საქმეს სერიოზულად
მოჰკიდებენ ხელს, შესაძლებელია, რომ რაიმე გამოვიდეს,
წინააღმდეგ შემთხვევაში, ზოგადს დასაბუთებულს, თუ
დაუსაბუთებელს მოსაზრებებს გარდა, ვერაფერს გავა-
კეთებთ.

დასასრულს მინდოდა კიდევ ერთ საკითხსაც შეგე-
ბოდი. მარტო მრავალხმიანობა ხომ არ არის საინტე-
სო, არამედ თითონ მუსიკის წარმოშობის საკითხიც. რო-
გორ არის იგი გაჩენილი? ეს მართლაც საყურადღებო სა-
კითხია. ამაზე სხვადასხვა თეორიები არსებობს. ქართული
მუსიკის, უმთავრესად საკრავების შესწავლის საშუალე-
ბითაც ცდილობენ ამ საკითხის გამოკვლევას. ვფიქრობ,
რომ ამ საკითხზე მსჯელობის დროს უპირველესად ძველი
ქართული წყაროები უნდა იყოს გათვალისწინებული:
ძველი ქართული ტერმინოლოგიის ცოდნის გარეშეც ამ
საქმის გაკეთება შეუძლებელია. გალობა და სიმღერა რომ
სხვადასხვა ცნებას წარმოადგენდა ძველად, ამაზე ჩვენ
უკვე დავრწმუნდით. ძველად მარტო გალობა იყო, მღე-
რა-კი სხვას, თამაშსა ნიშნავდა. სიმღერა მხოლოდ შემდეგ-
ში იქცა გალობის სინონიმად, მაგრამ ადამიანი რომ ჩა-
უკვირდეს სიტყვა სიმღერას, მას გაუადვილდება იმის
გადაწყვეტა, თუ საიდან უნდა იყოს წარმომდგარი ქარ-
თული მუსიკა.



მეგრულ ხალხურ მომღერალთა გუნდი
რემა შელეგინას ხელმძღვანელობით

რა წარმოადგენს ხმები მუსიკის საფუძველს? „სიმ-
ლერა“ მღერისათვის განკუთვნილობას გამოჰხატავს, მღერა
თამაშობას ნიშნავდა. მაშასადამე თავდაპირველად ქარ-
თული მუსიკა ცეკვასთან და თამაშობასთან ყოფილა განუყ-
რელად დაკავშირებული. აი აქედან მომდინარეობს, ამ-
გვარად არის იგი გაჩენილი. შემდეგ ის თავის პირველ
წყაროს დაჰორბობდა და დამოუკიდებელ დარგად ქცეულა.

ეხლა რომ საკრავიერი მუსიკის წარმოშობას და
პირველად სახეს შევხვებით, ამის მასაგნებად უპირველესად
უნდა იმას ჩაუკვირდეთ და ვიცოდეთ, რის აღმნიშვნელი
უნდა ყოფილიყო თავდაპირველად „საკრავი“. ცხადია, რომ
საკრავი ისეთი რამ უნდა ყოფილიყო, რისთვისაც უნდა
დაეკრა ადამიანს, რომ აეხმაურებინა. მაშასადამე ცხადია,
რომ თავდაპირველად იგი სიმებიანი არ უნდა ყოფილიყო,
არამედ უეჭველია დასაკრავი. ამაზე მეტის თქმა შეიძლე-
ბა. ჩვენ შეგვიძლიან გამოვარკვიოთ კიდევაც, თუ რა
ნივთიერებისაგან უნდა ყოფილიყო ეს საკრავი. მიაქციეთ
ყურადღება იმ შეუსაბამობას, რომელსაც ყოველდღიურ
საუბრის დროს ჩვენ სრულებით ვერ ვამჩნევთ, მაგალი-
თად: „ფანჯური დაუკრაო“ „ფანდურს უკრავსო“, ფანდურს
დაკვრიო-კი არა, არამედ მოზიდვით აახმაურებენ ხოლმე.
ამას კიდევ შეიძლება ადამიანი ასეთისე შეფერიდეს,
მაგრამ გამონათქვამს „სალამური დაუკრაო“ კაცი რომ
ჩაუკვირდეს, დარწმუნდება, რომ ეს სრულებით შეუსაბამო
რამ არის, რადგან მის ასახმაურებლად ჩაბერვაა მხოლოდ
საჭირო. ცხადია, რომ ყველა ასეთი გამონათქვამები იმ
უუძველესი ვითარების ანარეკლს წარმოადგენენ, როდე-
საც მუსიკალური იარაღის ახმაურებისათვის მხოლოდ
დარტყმა, რისმე დაკვრა იყო საჭირო.

ამ გარემოების გათვალისწინების შემდგომ, ბუნებ-
ბრივად იბადება საკითხი, რატომ ეწოდება სიმს ძველ
ქართულში ძალი, რას ნიშნავს ეს ძალი? რაკი დასაკრავი

ყოფილა ის იარაღი, რომელიც ხმის გამომღები იყო,
უნებლიედ შეიძლება მოაგონდეს ადამიანს სიტყვა „ძელი“,
რომელიც ხეს ნიშნავს. მეგრულად ამის შესატყვისი არის
„ჯა“ (მრავლობით რიცხვში ჯალეფი). მისი სრული ფორ-
მა უეჭველია ჯალი ანუ ძალი იყო. ასეთი საკრავები ვე-
ლურ ხალხთა შორის, ზოგან ეხლაც-კი არის, შერჩენილი.
ასეთ საკრავებს ბერძნულ სახელს ქსილოფონს უწოდებენ.
„ქსილოს“ ბერძნულად ხეს ნიშნავს, ხოლო „ფონე“ ხმას.
ქსილოფონის მსგავსი უნდა ყოფილიყო ქართულ მუსიკის
პრეისტორიული ხანის ის საკრავიც, რომლისაგანაც შემდეგ
თანდათანობით განვითარების წყალობით გაჩნდა ძაღე-
ბიანი და სიმებიანი საკრავი.

ამგვარად შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ ჩვენი
ქართული მუსიკის თანდათან განვითარების საფეხურები,
როგორც ხმერს, ისევე საკრავიერს მუსიკაში.

მინდა ჩვენს მუსიკოსებს კვლავ მოწოდებით მივ-
მართო. ეს ამუცანები საინტერესო საგანია. თუ უცხოე-
ლებს აინტერესებთ, ვფიქრობ, რომ ქართველებს ეს სა-
კითხი უფრო მეტად უნდა აინტერესებდეთ, მათ მოვა-
ლებას უნდა შეადგენდეს, რომ ამ საგანს განსაკუთრებუ-
ლი ყურადღება მიაქციონ და ყველაფერი, რაც ხალხში
დაცული არის და რის შეგროვებაც ჯერჯერობით შესაძ-
ლებელია, მალე შეაგროვონ.

კულტურა სობს ხალხურ სტიქიურ შემოქმედებას
და ხალხურ სტიქიურ შემოქმედებასთან ერთად შესაძ-
ლებელია გაქრეს ბევრი რამ ისეთიც, რაც პრიმიტიულად
ეჩვენება ადამიანს და რაც არც არის საჭირო, რომ
შეგვრჩეს სამუდამოდ, მაგრამ, რაც უეჭველად დროუ-
ლად უნდა აღბეჭდილი და დაცული იყოს იმისთვის, რომ
ამის მიხედვით ქართული მუსიკის განვითარების შესწა-
ვლა და ყველა საფეხურების გამორკვევა-აღდგენა შესაძ-
ლებელი გახდეს.



მუსიკალური კოლეჯის თეატრიკორდონოსან რეჟ. მ. ზიუზაილისა და დ. ძნელაძის ხელმძღვანელობით
თეატრის ბასტროლები დასავლეთსაქართველოში

ქართული თეატრის დაარსების თარიღისათვის *

1

თეატრი მეტად რთული კულტურული ორგანიზაციაა და მის არსებობას ხალხთა ცხოვრებაში აქვს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა. შესაფერ სიმალღეზე დაყენებული სათეატრო ხელოვნება ერთი უტყუარი და უმთავრესი საზომია, იმისა, თუ ხალხის გონებრივად განვითარების დონე რა სიმალღეზე სდგას.

სათეატრო ხელოვნებას ჩვენში ფართე ასპარეზი აქვს გაშლილი და იგი განვითარების ისეთ სიმალღემდე მივიდა, რომ თამამად შეგვიძლია ჩვენი თეატრა დაუპირისპიროთ იმ ხალხთა თეატრებს, რომელთა სიდიადე დღემდე ყველასათვის სახარბიელო და სანუკვარია.

როდის დაარსდა ქართული თეატრი, განვითარების, როგორი ეტაპები გაიარა და რა პერტრუბაციები განიცადა მან? ყველაფერი ეს ჯერჯერობით თითქმის ბუნდოვანია და ზოგერთ შემთხვევაში ისტორიის ბურუსითაც კი არის მოცული.

ჩვენ გვინდა სწორედ ამ კითხვებზე გავცეთ პასუხი იმ ისტორიული საბუთების მიხედვით, რომლებიც მოგვცაობა.

2

ქართული საზოგადოება და სხვებიც, ვისაც კი აინტერესებს ჩვენი თეატრის თავგადასავალი თითქმის 60 წელზე მეტი იკვებებოდა იმ აზრით, რომ ქართული თეატრი დაარსდა გ. ერისთავის მეთაურობით გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში და მისი დაარსების თარიღია 1850 წლის „2 იანვარი“, როდესაც ტფილისის ვაჟთა გიმნაზიის დარბაზში პირველად წარმოადგინეს გ. ერისთავის სამ მოქმედებიანი კომედია „გაყრა“. სწორედ ამ დროიდან გ. ერისთავს ეწოდა პირველი ქართველი დრამატურგი. იმ მაშინდელმა მთავარ-მართველმა მიხეილ ვორონცოვმა მას მიანიჭა ქართველების მოლიერის ტიტული და კომედია—„გაყრა“ მოინათლა პირველ ქართულ დრამატულ ნაწარმოებათ... ასე იმ აზრი საზოგადოებაში დიდხანს ტრიალებდა და მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს პრესაში გამოჩნდა ცნობები მეთვრამეტე საუკუნის თეატრის შესახებ, მაინც გ. ერისთავი ითვლებოდა ქართული თეატრის დამაარსებლად.

1900 წლ. 2 იანვარს ქართული თეატრის დაარსების 50 წლის თავის იუბილეს კი გადიხადეს... მაგრამ სიმართლემ თავი ვერ დაიმალა: ისტორიკოს ბერძენოვის ცნობებს მეთვრამეტე საუკუნის ქართული თეატრის ბილეთის შესახებ („შაური ორი-გაბრიელ მაიორი“) დაემატა ალ. ორბელიანის და სხვათა ცნობებიც, რომელმაც ძალზე შეარყია საზოგადოებრივი აზრი ქართული თეატრის დაარსების თარიღის შესახებ, ამ მასალების ძიებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის აწ განსვენებულ ზაქარია ჭიჭინაძეს, მან პირველმა დააგროვა ყველა მოფანტული ცნობა და გამოაქვეყნა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ 1911 წელს: მაგრამ ამ ცნობებს ჰქონდა ერთი ნაკლი, რაც საერთოდ ახასიათებს ზაქ. ჭიჭინაძის შრომებს: იგი ვერ იყო სისტემაში მოყვანილი, არ იყო დატვირთული საკმაოდ დამამტკიცებელი თუ დამაჯერებელი საბუთებით, რის გამოც ყველაში იწვევდა ეჭვს.

მიუხედავად ამისა ზაქ. ჭიჭინაძეს მაინც დიდი ღვაწლი მიუძღვის ამ საქმეში, მან დაურიღებლად შეარყია ტრადიციული, საზოგადოებრივი აზრი ქართული თეატრის დაარსების შესახებ და ეს თარიღი გადაისროლა მეთვრამეტე საუკუნეში—ერეკლე მეფის ეპოქაში. ამ გარემოებაში ჩვენი მოღვაწეები ჩააფიქრა, მათ აქეთკენ გაამახვილეს ყურადღება, ხოლო 1921—1922 წლებიდან კი მთელმა რიგმა მკვლევარებმა დაამტკიცეს, რომ ქართული თეატრი, მართლაც არსებობდა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში (მიხ. აბრამიშვილი, გ. ლეონიძე, და პროფ. კეკელიძე) ეხლა უკვე ურყევი ჭეშმარიტებაა: ერეკლეს დროს ტფილისში ჩვენ გვქონდა სათეატრო შენობა, აქ იმართებოდა ქართული წარმოდგენები, გვყავდა ქართველი მსახიობები, იყვნენ ქართველი დრამატურგები, რომლებიც სწერდნენ ორიგინალურ დრამატულ ნაწარმებს, სთარგმნიდნენ პიესებს ქართულს ენაზე და სხვა. ამ რიგად პირველი ქართველი დრამატურგი გ. ერისთავი კი არ იყო, არამედ გიორგი ავალიშვილი, რომელიც გარდა იმისა, რომ სწერდა ორიგინალურ პიესებს, აგრეთვე პიესებს სთარგმნიდა უცხო ენიდან (სუმაროკოვის პიესები), პირველი ქართული ორიგინალური პიესა „გაყრა“ კი არ იყო, არამედ გ. ავალიშვილის—„მეფე თეიმურაზი“, პირველი რეჟისორი გ. ერისთავი კი არ იყო, არამედ გაბრიელ მაიორი და იგივე გიორგი ავალიშვილი და ასე ამ რიგად... აღმოჩნდა უფრო მეტიც. ქართველი მსახიობები მარტო სათეატრო მოღვაწეები კი არ იყვნენ, არამედ ამავე დროს ისინი იყვნენ უშიშარი ნომრებიც.. და როდესაც 1795 წელს ირანის შაჰი ყაჯარი აღამაჰმადხანი ტფილისს შემოესია ასახრებლად ქართველმა მსახიობმა ვინმე მაჩაბელმა შე-



სახალხო არტ. ალ. იმედაშვილი

* კამათის წესით, რედაქციის მიერ.

საქართველოს კინო-სტუდიის ფრიალოსნები



მირტია გურგენიძე



ზვიად აბულაძე



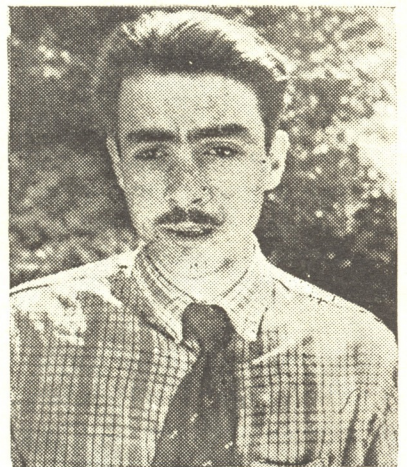
თამარ ციკლაური



გიორგი ჯიგლაველი



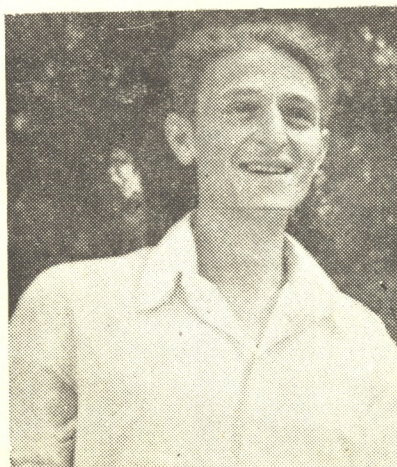
როსტომ ამირხიანი



გიორგი ჯულავერიძე



დავით ბერგეაშვილი



ალუფსკანდროვ თამხარიძე



არტურ საკიანიძე

ადგინა მსახიობთა რაზმი და სხვა მოქალაქეებთან ერთად წავიდა მტრის წინააღმდეგ საბრძოლველად... რაზმს თვით მაჩაბელი მიუძღოდა სიმღერითა და საკრავით (იხ. პროფ. ჩუბინიშვილის ქრესტომატია 179—181 გვ.) ამ რიგად ხსენებულ ეპოქაში ქართული თეატრი არსებობდა და იგი ვითარდებოდა თავის საკუთარი საშუალებებით, ხოლო მისი სასიცოცხლო მაჯის ცემა შესწყდა 1795 წლიდან, როდესაც ტუილისი ააოხრა ირანის სასტიკმა მბრძანებელმა. მთელი 55 წელიწადი ქართული თეატრალური ცხოვრება ჩამკვდარი იყო და თუ მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში რაიმე ქართული წარმოდგენა დაიდგმებოდა ან ქართულს ენაზე რაიმე პიესა გამოქვეყნდებოდა ეს იყო სტიმული იმისა, რომ ქართველ საზოგადოებას ეღვიძებოდა სურვილი კვლავ აღედგინა ქართული თეატრი... ამ ნაირად დღეს ყველასათვის უდავოა, რომ ქართული თეატრი არსებობდა მეფერამეტე საუკუნის მეოთხმოცდახუთმეტე წლებში და 1850 წელი კი არ არის ქართული თეატრის დაარსების ხანა, არამედ იგი არის ქართული თეატრის აღდგენის ხანა, ხოლო გ. ერისთავი არის არა დამაარსებელი ქართული თეატრისა, არამედ აღმდგენელი.

ესეც არ კმარა: ჩვენ ეს თარიღიც არ გვაკმაყოფილებს. ქართული თეატრის შესახებ ზოგიერთი ცნობა ჩვენ მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდანაც მოგვეპოვება. პირველად მას არჩილ მეფის ნაწერებში ვხვდებით 1681 წელს. სახელდობრ მის ნაწარმოებში, რომელსაც ეწოდება: „გაბაასება მეფის თეიმურაზისა და რუსთაველისა“ (ანთოლოგია. ტომი მეორე 1928 წლ. გვ. 97) და თვით ეს ნაწარმოებიც პიესის—დიპლომატიური ფორმით არის დაწერილი, ამას გარდა ამავე საუკუნეში თეატრის შესახებ ცნობებს გვაწვდის თავის ლექსიკონში საბა სულხან ორბელიანი... მაგრამ შეგვიძლია თეატრის შესახებ ცნობები უფრო შორეულ ხანაში, სახელდობრ მეთორმეტე საუკუნის დასაწყისში, დავით აღმაშენებლის მეფობის დროს ვეძიოთ. ყველაფერი ეს საფიქრებელია და აი რა მოსაზრებით:

ქიათურის სახთეატრი



„ოტელო“. ოტელო—რეჟ. სახ. არტ. ა. ამედაშვილი

ა) თეატრს ჩვენში დავით აღმაშენებლის დროს იცნობენ. მეფე დავითი, რომელიც იმ ხანად ითვლებოდა დიდ მწიგნობრად და მწერლობაშიც ლებულობდა მონაწილეობას პირველი იხსენიებს თეატრს, მის თხზულებაში, რომელსაც ეწოდება „გალობანი სინანულისანი“, იხ, მერვე გალობა—ძილის პირში, მიმართავს რა იესო ნაზარეტელის დედას მარიამს, სხვათა შორის ამბობს:

„საკუთრად ღვთის მშობლად გქადაგებთ უხრწნელო ქალწულო და გვწამს ვითარმედ პატივი ხატისა შენისა, შენდამი წილმავალს ღვთის მეტყველებრ და ცოდვილთა მოქცევასა ინიშებს მის მიერ ვითარცა თეატრო იგი მრჩობლთა“ და სხვა. (ანთოლოგია. წიგნი პირვ. გვ.—23).

ეს ამონაწერი თანამედროვე ენით, რომ გამოვსთქვათ შემდეგს მივიღებთ: დავითი მიმართავს რა იესო ქრისტეს დედას მარიამს ეუბნება: შენ გვწამხარ, როგორც ღვთის მშობელი უხრწნელო ქალწულო და გვრწამს შენი ხატის სიძლიერე, ვინც შენს წინაშე სალოცავად მიდის და მას მიმართავს ვედრებით, იგი მათზე აშკარა გავლენას ახდენს ისე, როგორც აშკარა გავლენას ახდენს თეატრი ორ ადამიანთა.

თუ ამ ამონაწერს ჩაუკვირდებით და კრიტიკულის თვალთ გაჩვენებთ, ბევრს საგულისხმო ცნობებს ამოვიკითხავთ:

1.—იგი გვაცნობს, რომ დავით აღმაშენებლის დროინდელი ქართველობა თეატრს იცნობდა და მას სახელად უწოდებდა—თეატროს.

2.—იმ დროინდელ საზოგადოებას თეატრის მნიშვნელობაზე ჰქონდა განსაზღვრული აზრიც: დავითი, თვითმპყრობელი მეფე, მწიგნობარი მწერალი და განუხრელი მართლმადიდებელი ქრისტიანი მას უტილიტარულის თვალთაზრისით უცქეროდა და „თეატრო“ მიაჩნდა ისეთ დაწესებულებად, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანზე, რასაც ადასტურებს ზემოდ მოყვანილი ამონაწერის ბოლო. სადაც ნათქვამია: ცოდვილთა მოქცევასა ინიშებს, ვითარცა თეატრო იგი მრჩობლთა... და თუ იმ ხანად უაღრესი ავტორიტეტი—მეფე თეატრზე ასეთი აზრის იყო, ცხადია სხვებიც ე. ი. იმ დროინდელი ქართველი კულტურული საზოგადოებაც ასეთივე შეხედულების იქნებოდა მასზე.

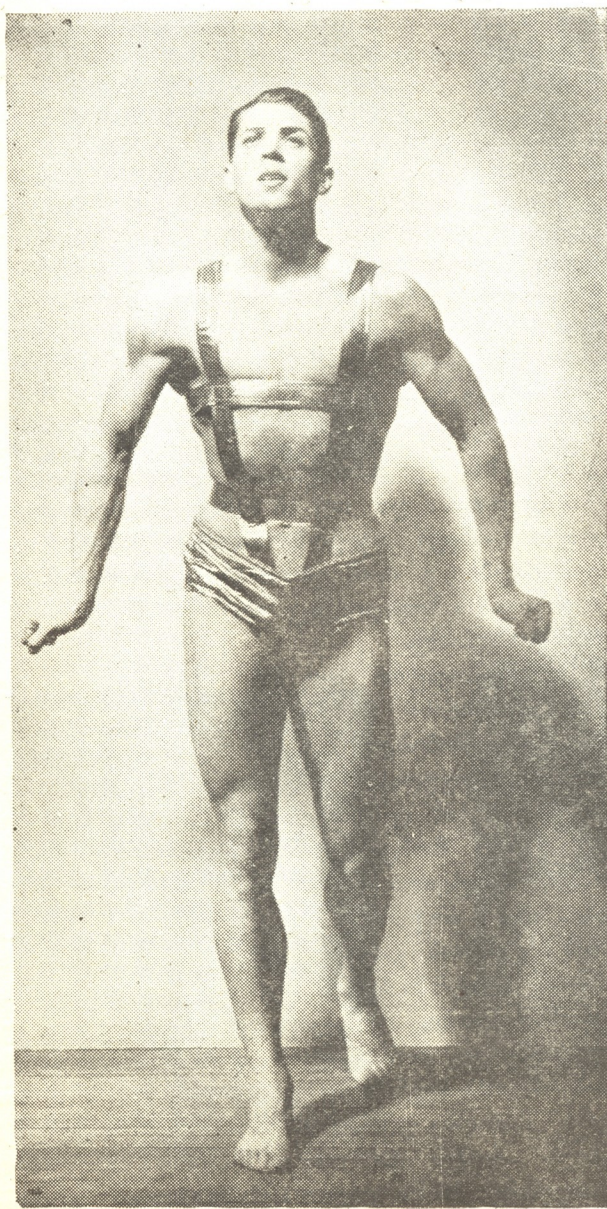
3.— თეატრი იყო მრჩობლთა ე. ი. იყო ორი ადამიანისა (საბა სულხან ორბელიანის განმარტებით მრჩობლი მიშნავს ორს. ლექს. გვ. 201), ცხადია აქ იგულისხმება ის ამბავი, რომ თეატრში მონაწილეობას ლებულობდა მხოლოდ ორი მსახიობი, რატომ მაინცა და მაინც მრჩობლთა თეატრს იხსენებს დავითი და არც მეტს, არც ნაკლებს? ამის ახსნა არც ისე ძნელია, თუ საერთოდ თეატრის ისტორიას გადავთვალთ: ძველი საბერძნეთის თეატრში ჩვენ პირველად ვხედავთ სცენაზე ერთს მსახიობს, რომელიც ყველა როლებს ასრულებს, შემდეგ ორს, ბოლოს კი სამს. სამი მსახიობი საბერძნეთის სცენაზე უკვე უდიდესი მიღწევა იყო. სამი მსახიობი ურთიერთ შორის ინაწილებდნენ ყველა როლს და თითო მათგანი ასრულებდა რამდენიმეს. სიხანს დავით აღმაშენებლის დროინდელ ქართულს თეატრს ჰქონია ასეთივე მიღწევა: იქ წარმოდგენაში მონაწილეობას ლებულობდა

ორი მსახიობი და ამიტომაც მას ერქვა თეატრომრჩობლთა.

4. თუ დავით მეფის დროს არსებობდა თეატრომრჩობლთა, ცხადია ქართულს თეატრს ჰქონდა და გაუფლია ისეთი ხანა, როდესაც სცენაზე სჩანდა მხოლოდ ერთი მსახიობი, როგორც ძველად იყო საბერძნეთში.

ბ) დავითისავე ხანაში ძლიერ გავრცელებული ყოფილა ჩვენში სანახაობა—სახიობა, რის შესახებაც ცნობებს გვაწვდის ჩვენი მატიაჟე—„ქართლის ცხოვრება“, მაგრამ სანამ ამაზედ ვილაპარაკებდეთ, გავარკვიოთ რა არის თვით სახიობა.

საბა სულხან ორბელიანის განმარტებით „სახიობა—ეს არს მუსიკი მწყობრი და საკრავნი და ხმოვანება ტკბილი თუ სიმღერა“ (საბა სულხან ორბელიანი ლექსიკონი გვ. 274), ხოლო სახიობა ძველად ეწყობოდა როკვით ე. ი. ცეკვით. სახიობას ასეთი ვაგებით თუ განვიხილავთ იგი ყოფილა, რაღაც ოპერის მსგავსი სანახაობა, რომელთანაც შეერთებულია მუსიკალურ საკრავებზე დამღერება და ცეკვა. თუ სახიობას გავიგებთ საბა სულხანის განმარტებით ის მოგვაგონებს საშუალო საუკუნოების ევროპაში მოხეტიალე არტისტების მენესტრელების და ინსტრუმენტალისტების წარმოდგენას,



ბალეტი. „ეგვიპტის ღამეები“ — მსახ. ვ. ზაბუკიანი

ნას, რომელიც პირველ ხანებში ატარებდა სახუმარო ხასიათს. თამაში იყო ალგორიული, რომელთაგან შემდგენ წარმოიშვა ფარსი, Comedia de l'arte და სხვა.. ჩვენი სახიობაც ასეთ სანახაობად უნდა იქნეს მიჩნეული.

სახიობა ისტორიულ წყაროების მიხედვით პირველად დავით აღმაშენებლის დროსვე გვხვდება. ამ ხანად თურმე ძლიერ ეტანებოდნენ დროს ტარებას, „საეშმაკო“ სიმღერებს და სახიობას. ამ საქმით განსაკუთრებით გატაცებული ყოფილა იმ დროინდელი მხედრობა, რამაც ჯარში დისციპლინა შეარყია. დავით მეფე იძულებული შეიქნა ამ გარემოებისათვის მიექცია ყურადღება და მიეღო შესაფერი ზომები. მან მართლაც გამოსცა სპეციალური ბრძანება, რომლითაც მხედრობაში აკრძალა სახიობა და სხ. და ასეთი წესით ლაშქარში დაამყარა დისციპლინა. ესლა მოვუსმინოთ ამის შესახებ თვით მატიაჟის:

„კვალად და მარხვისათვის სადღა სახმარ არს თქმად, რომელსა იგი სახმარ ოდენ იყო და კვალად მონასტერნი და საეპისკოპოსონი ეკლესიანი წესსა და რიგსა ლოცვისასა და ყოველსა საეკლესიოსა განგებისასა დარბაზის კარით მიიღებდიან, ვითარცა კანონსა მშვენიერსა, ყოვლად უცდომელსა და დაწყობილსა კეთილ წესიერებისა ლოცვისა და მარხვისასა. რომეთუ საეშმაკონი სიმღერანი, სახიობანი და განცხრომანი და გინება ღვთისა განმარისხებელი და ყოველ უწესოება მოსპობილ იყო ლაშქართა შინა მისთა. (ქართლ. ცხოვრება ზ. ჭიჭინაძის გამოცემა გვ. 372).

რა ელემენტი შეიქრა სახიობაში ისეთი, რომ დავით მეფე იძულებული შეიქნა განსაკუთრებული ბრძანება გამოეცა და აკრძალა ის. ეს ძნელი სათქმელია, მაგრამ ერთი კი აშკარაა: მას წარმოდგენების გავლენა მაყურებელზე სჯეროდა და ამიტომაც რაღაც მოსაზრებით სახიობა აკრძალა.

გ) დავით აღმაშენებლის დროს ჩვენში დიალოგიური ფორმით წერაც იცოდნენ.

კირიონი ეპისკოპოსი გადმოგვცენს, რომ იმ ხანად ბერძნულიდან ქართულს ენაზე უკვე იყო თარგმნილი საღვთისმეტყველო წიგნი პაპის გიორგი დიდისა დიოლოლონი. (Кирион. Культурная роль Иверии в истории Руси. გვ. 24,25). უეჭველია ამას გარდა სხვა ნაწარმოებებიც იქნებოდა ნათარგმნი დიალოგიური ფორმით, რადგან ასეთი ფორმა განსაკუთრებით საბერძნეთში და რომშიც ძლიერ იყო გავრცელებული და გარდა პიესებისა, მეცნიერული და ფილოსოფიური ტრაქტატებიც კი იწერებოდა დიალოგიურად. ქრისტიანული რელიგიის საშუალებით ბერძნების და რომის კულტურასთან დაახლოება ქართველობას ექვს გარეშეა ასეთი ფორმით წერასაც შეაჩვევდა.

როგორი იქნებოდა იმ დროინდელი ქართული პიესები თავისი კონსტრუქციით? ამაზე პასუხის გაცემა არ არის ძნელი: იგი იქნებოდა ძლიერ მარტივი, მოკლებული დრამატიულ ხლართებს, კოლიზიებს, მოქმედებას და სხვა. იგი იქნებოდა ორ მომქმედ პირთა შორის მუსაიფი რაიმე თემაზე, ანუ თანამედროვე თეატრალური თერმინოლოგიით რომ ესთქვათ—იქნებოდა—დიალოგი... ამის საბუთს გვაძლევს შემდეგი მოსაზრება: ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში—მეთხმოდდაათიან წლებში, როდესაც ორიგინალური ქართული პიესა დასწერა სათეატრო



საბალეტო სტუდიის დირექტორი
ვასტანზ ჭაბუკიანი

ხელოვნების ისეთმა მცოდნე კაცმა, როგორც იყო გ. ავალიშვილი, ამ პრიმიტიულობას ვერ გაცვილდა მისი პიესა „უბნობა მკვდართა“, რაც წარმოადგენს უბრალო დიალოგებს, და მოკლებულია ყველა იმ თვისებებს, რითაც საერთოდ ხასიათდება, როგორც ანტიური ქვეყნების პიესები, ისე თანამედროვე დრამატიული ნაწარმოებიც... თუ ასე იყო შეთვრამეტე საუკუნის მიწურულში, ცხადია დავით აღმაშენებლის დროინდელი ქართული პიესებიც ასეთივე ფორმით იქნებოდა შედგენილი. ეგ პიესები იქნებოდა შედგენილი „მჩრობლათთვის“ ე. ი. ორი მომქმედი პირისათვის. ასეთ თვალთსაზრისზე თუ დავდგებით, მაშინ ჩვენ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ისეთმა ნაწარმოებმა, რომელიც ატარებს პრიმიტიული ფორმით დაწერილ პიესის ჩანასახს, ან და უკეთესი იქნება, რომ ვსთქვათ, რომელიც თავის კონსტრუქციით ჰგავს პიესას ჩვენამდეც მოაღწია. ეს გახლავთ წიგნი: სიბრძნე ბალავარისა.

აღნიშნული წიგნი, როგორც ამტკიცებენ მეცნიერები: აკადემიკოსი ნ. მარი და პროფ. ბარონ-როზენი უკვე იყო გადმოკეთებული სახით ქართულს ენაზე მე-11 საუკუნეში. ქართულ ენიდან კი გადაკეთებულის სახით ითარგმნა ბერძნულს ენაზე და შემდეგ აქედან სხვა ენებზე. („სიბრძნე ბალავარისა“ ექვ. თაყაიშვილის გამოცემა გვ. 134—157).

„სიბრძნე ბალავარის“ დედა აზრი ჩვენში შემოტანილია ინდოეთიდან და შემდეგ დაწერილია ქართულს ენაზე, ქართულის იერით და ქრისტიანული რელიგიის მოთხოვნილებებთან შედარებით.

აღნიშნული ნაწარმოები აგებულია შემდეგ შინაარსზე: ინდოეთის ერთ-ერთ წარმართ მეფეს სახელად იბანიესს, დიდი ხნის ნატურს შემდეგ მიეცა მემკვიდრე — ვაჟი, რომელსაც სახელად დაარქვა იოდასაფი. ქურუმებმა და ვარსკვლავთ მრიცხველებმა იოდასაფს უწინასწარმეტყველეს ბრწყინვალე მომავალი, მხოლოდ ერთმა მათგანმა ყველაზე უფრო მეცნიერმა დაუმატა, როცა იოდასაფი მეფედ გახდება სარწმუნოებას გამოიცვლის და ქრისტიანობას მიიღებს. ასეთი წინასწარმეტყველებით შეშინებულმა მეფემ — იბანიესმა, ბრძანება გასცა იოდასაფი ცალკე კოშკში მოეთავსებიათ და ისე აღეზარდათ, რომ მას ვერ გაეგო, რა არის ავადმყოფობა, გაჭირვება, სიღარიბე, სიკვდილი, სიმახინჯე და სხვ. ისეთი მოვლენები, რომელიც ადამიანის სულიერ განწყობილებაზე მძიმე შთაბეჭდილებას სტოვებს, აგრედვე უნდა ჩაენერგათ მისთვის მტკიცედ წარმართული სარწმუნოება. ამავდროს მან სახელმწიფოს საზღვრებიდან, განდევნა ყველა ქრისტიანები, მის კარისკაცთა შორის იყო ერთი ფარული ქრისტიანი სახელად ბალავარ, რომელიც დარჩა მეფის კარზე. იგი ფრიად ჭკვიანი და მეფისაგან დიდათ მიღებული იყო. მეფე იბანიესმა გაიგო მისი ქრისტიანობის ამბავი და წინადადება მისცა კვლავ დაბრუნებოდა წარმართობას, მაგრამ ამაზე ბალავარმა უარით უპასუხა, რის გამოც მეფემ იგი სახელმწიფოს საზღვრებიდან გააძევა. შემდეგ ამისა ბალავარი უახლოვდება სხვა და სხვა საშუალებებით კოშკში მომწყვდეულ მეფის წულს იოდასაფს. მას მოაქცევს ქრისტეს სარწმუნოებაზე და აგრედვე აუხსნის ცხოვრების ყველა იმ საიდუმლოებებს, რომლებსაც მას მანამდე უმაღლავდენ...

აი ამ შინაარსზე არის აგებული მთელი ნაწარმოები. მისი ქართული ვერსია დაყოფილია რვა თხრობად და ყველა ეგ თხრობები თითქმის უმეტესად ჩამოყალიბე-

ბულია დიალოგიურ ფორმებში. თხრობაში მონაწილეობას ლებულობენ სხვა და სხვა ადგილას სხვა და სხვა პირები: მეფე, ბალავარი, იოდასაფი, მისი გამზრდელი ზანდანი და სხვ. საილიუსტრაციოდ მოვიყვანთ თხრობის რამდენიმე ნიმუშს:

თხრობა მეთხმე:

ჭრქვა მეფემან: — არამედ ვინ კაცი ადგილსა მას, ანუ შესვლად მუნ შემძლებელ არს?

ჭრქვა თანამზრახველმან: — არვისთვის დახშულ არს კარი იგი ვისაცა ენებოს.

ჭრქვა მეფემან: — რა არის გზა იგი მითხარი.

ჭრქვა მას: — მსახურება ღვთისა მხოლოსა, რომელმან დაბადა ყოველნი დაბადებულნი.

ჭრქვა მეფემან: — და რა გაყოენებდა აქამოდე თხრობად ჩემდა იგი გზა.

ჭრქვა თანამზრახველმან: — ზარი მეფობისა შენისა.

ჭრქვა მეფემან: — უკეთუ საქმე ეგე ესრე არს რათა უღებ ვიქმნეთ და ხელეყოთ მას და სხვა.

თხრობა მერვე:

ჭრქვა იოდასაფ: — ვინა არს სამოსელი თქვენი? ხოლო მან რქვეა: (ბალავარ:) სამოსელი ჩუენი ძველი დაბეჭკული, ნაგევთა შინა შეკრებული.

ჭრქვა იოდასაფ: — მიიღე სამოსელი მოყუასთა შენთათვის.

ჭრქვა ბალავარ: — არავინ ჩვენგანი დაიუნჯებს სამოსელსა, რამეთუ ერთი იგი მოსიეს, რომელითა დაიფარავს უძღურებასა ღორცთასა, და რომელი მოელოდეს მწუხარიტგან ვიდრე ცისკრამდე სიკვდილსა, რად უნძს მას ორი სამოსელი ეგე, რომელი შენ გმოსიეს?

ჭრქვა იოდასაფ: — და შენ ვით არ გმოსიეს, ეგე ვითარი სამოსელი?

მიუგო ბალავარ: — ესე სამოსელი ახლად შევიმოსე, რათა მოვდე შენდა, რათა არვინ განკრთეს სახესა სამოსლისა ჩემისასა და სხვ.

სანიმუშოდ ეს ამონაწერებიც საქმაოა. ვიმეორებთ თითქმის ასეთი წესით არის დაწერილი სულ მთლად „სიბრძნე ბალავარისა“ და მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში გ. ავალიშვილის მიერ დაწერილი პიესა „უბნობა მკვდართა“, როგორც დრამატიული ნაწარმოები თავისი ტექნიკით ამაზე შორს არც კი წასულა. „სიბრძნე ბალავარისა“ — ეს თხრობანი მოგვაგონებენ თანამედროვე პიესის მოქმედებებს და ადგილი შესაძლებელია ძველად პიესები თანამედროვე მოქმედებების, აქტების ნაცვლად დაყოფილი იყო თხრობებად, მაშინდელი ერთი თხრობა უდრიდა თანამედროვე ერთ მოქმედებას (აქტს).

4

ყოველივე ზემოთ თქმულისა და მოყვანილ მასალეების შემდეგ შეგვიძლია დავასკვნად:

1. დავით აღმაშენებლის დროს ქართველმა იმ დროინდელმა საზოგადოებამ იცოდა თეატრი, იცოდა მისი რაობა და მას სახელად ეძახდნენ თეატროს.
2. თეატრის მნიშვნელობაზე იმ ხანად არსებობდა საზოგადოებრივი აზრი, სწამდათ მისი გავლენა მაყურებელზე და საერთოდ თეატრს უყურებდნენ უტილიტარული თვალთსაზრისით.

3. ჩვენში იმ ხანად იყო, „თეატრო მრჩობლთა“ ანუ ორთა თეატრი, ესე იგი წარმოდგენაში მონაწილეობას ღებულობდა ორი მომქმედი პირი.

4. „მრჩობლთა თეატრო“ იმ ხანად საკუთრად ქართული თეატრის დამახასიათებელი თვისება იყო, იგი ამ მხრივ განსხვავდებოდა სხვა ქვეყნის, თუ გინდ თვით ძველი საბერძნეთის თეატრისაგან, სადაც ჩვენ ვხედავთ ორზე მეტს მომქმედ პირს.

5. თუ დავით მეფის დროს არსებობდა „თეატრო მრჩობლთა“, ცხადია ქართულ თეატრს გაუვლია თუ ჰქონია ისეთი ხანა, როდესაც სცენაზე თამაშობდა მხოლოდ ერთი მსახიობი.

6. დავით მეფის დროს ჩვენში იცოდნენ დიალოგიური ფორმით წერა, ამ სახელწოდებით ჯერ კიდევ მეთერთმეტე საუკუნეში იყო ქართულ ენაზე თარგმნილი თხზულებანი.

7. „სიბრძნე ბალავარისა“ შეიძლება ჩაითვალოს ისეთ ნაწარმოებად, რომელიც ატარებს კონსტრუქციის მიხედვით, პიესის ჩანასახს, და საფიქრებელია, რომ ქართული პიესები სხენებულ ეპოქაში იწერებოდა დაახლოვებით ასეთი ფორმით.

8. დავით მეფის დროს საქართველოში ძლიერ გავრცელებული იყო საჯარო წარმოდგენა—სახიობა. სახიობა ეწყობოდა საკრავებზე დაკვრით, ზედ დამღერებით და ცეკვით, ამ რიგად სახიობა თავის წილში აერთიანებს: საკრავებზე დაკვრას, სიმღერას და ცეკვას (როკვას), რაც მოგვაგონებს, ღღევანდელ ოპერის მზგავს გასართობს.

9. იმ ხანად იყვნენ განსაკუთრებული პირები, რომლებიც მისდევდნენ სახიობას და აქედან არის წარმოდგარი ახლანდელი სახელწოდება—მსახიობი.

ლენინის ორდენის რუსთაველის თეატრი



„არხენა“. გონჯა—ორდენიანი მსახ. მ. აფხაიძე

10. დავითის მეფობის დროს სახიობობას ე. ი. წარმოდგენას (შეიძლება, როგორც მასურებელი და შეიძლება, როგორც მონაწილეობის მიძღები) ძლიერ ეტანებოდა მხედრობა, ხოლო რაღაც მიზეზით შეფემ მათ აუკრძალა ეს გასართობი და ასეთი წესით მან ჯარში ალადგინა დისციპლინა.

11. ქართველი ხალხის კულტურული ცხოვრება იმ ხანად, ისეთ საფეხურზე იდგა და ისეთი ნაბიჯით მიქანებოდა წინ ბიზანტიასთან დაახლოვების გამო და სხვა პირობების მიხედვით, სრულს შესაძლებლობას ქმნის ვიფიქროთ, რომ დავით მეფის დროს დაარსდა ქართული თეატრი და გაჩნდა პირველი ქართული პიესა.

12. პირველი ქართული თეატრის მომწყობი და წარმოდგენების გამმართველი იქნებოდა ბიზანტიიდან დაბრუნებული ნასწავლი ახალგაზრდობა.

ყველა ზემოდ მოყვანილი საბუთები და აქედან გამოტანილი დასკვნები ექვ მიუტანლად გვეუბნება, რომ ქართული თეატრის დაარსების თარიღი დავით აღმაშენებლის ეპოქაში იმალება, ვინაიდან იმ ხანად ქართული თეატრი უკვე მოქმედობდა და აგრედვე იმართებოდა საჯარო გასართობი—წარმოდგენები ე. ი. სახიობა.

პირველი ქართული თეატრის დაარსების შესახებ თუ ზემოთ სხენებულ დასკვნებს მივიღებთ, მაშინ სამი საკითხი წამოიჭრება ჩვენს წინაშე.

1. დაახლოებით რომელ წელში დაარსდებოდა პირველი ქართული მეღმომენის ტაძარი?
2. საქართველოს რომელ კუთხეში მოეწყობოდა პირველი ქართული თეატრი?
3. რა ხასიათის იქნებოდა პირველი ქართული წარმოდგენები?

აღნიშნულ საკითხებზე დაახლოებით პასუხის გაცემა არ არის ძნელი, როცა ჩვენ ქართული თეატრის დაარსების ხანად დავით აღმაშენებლის ეპოქას მივიღებთ და ჩვენც შევეცდებით კითხვებს სათანადო პასუხი გავცეთ.

ა) თეატრის დაარსების თარიღისათვის. დავითი, პროფ. ჯავახიშვილის დადგენილი თარიღით, უნდა დაბადებულიყო 1073 წელს, ავიდა ტახტზე 1089 წელს, იმეფა 35 წელს და გარდაიცვალა 1125 წელს 24 იანვარს. მაშასადამე ქართული თეატრის დაარსების თარიღიც 1089—1125 წლების შუახანში უნდა ვეძიოთ. ეხლა შევეცადოთ თარიღის უფრო დაზუსტებას.

დავით მეფემ მუდმივი ლაშქარი დაარსა, პროფ. ჯავახიშვილისვე დადგენილი თარიღით 1118—1120 წელში, ამ ჟამად მან 40.000 მხედარი გადმოსახლა ყივჩაღეთიდან, დააბინავა საქართველოში და აქედან შექმნა მუდმივი ჯარი, მაგრამ სანამ ეგ გადმოსახლება მოხდებოდა, მას ადგილობრივ უკვე ყავდა შედგენილი 5.000 ჯარის კაცისაგან შემდგარი მუდმივი მხედრობა ე. წ. „მონა სპა“. ამ რიგად 1120 წელს მაინც მას უკვე ყავდა 45.000 ჯარის კაცისაგან შემდგარი მუდმივი არმია. ეხლა დავსვათ საკითხი: რომელ წელში აუკრძალა მან ლაშქარს გასართობი—სახიობა? ცხადია აკრძალვა მოხდებოდა სწორედ იმ წლებში, როდესაც მას ასეთი ლაშქარი უკვე ყავდა, ხოლო, როგორც ზემოდ მოყვანილ თარიღიდან სჩანს მუდმივი ჯარის ინსტიტუტი მან შემოიღო 1118-

1120 წლებში, ასე რომ სახიობის აკრძალვის შესახებ ბრძანება გამოცემულია არა უადრეს 1118 წლისა, (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, რომ დავითს ყივჩაღების მოყვანამდე უკვე ყავდა 5.000 კაცისაგან შემდგარი მონა სპა).

მეორეც, დავითმა თავისი ფსალმუნები, რომელშიც იხსენიებს თეატრს, დასწერა იმ დროს, როდესაც იგი სიჭაბუკეს გადაცილებული იყო, ეს მტკიცდება იქიდან, რომ იქ იხსენიებს მის „სიჭაბუკის ცოდვებს“ და გმობს თავის თავს ამ ცოდვების ჩადენისათვის, ხოლო „სიჭაბუკის ცოდვით“ თუ მივიღებთ იმ ჰიპოთეზას, რომ მან პირველი ცოლი გაუშვა და შეერთა მეორე—ყივჩაღების მთავრის ასული, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი ამ ფსალმუნებს დასწერდა სწორედ 1118 წლის შემდეგ, როდესაც შუა ხანს აღწევდა და ჭაბუკობის ჰასაკს დიდი ხნის გადაცილებული იყო და იგი მართლაც ამ დროს აღწევდა 45-46 წლის ასაკს. ამ რიგად სახიობის აკრძალვა და ფსალმუნების დაწერა, რომელშიც იგი იხსენიებს თეატრს უნდა მომხდარიყოს 1118-1120 წლებში. ამ თარიღებიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნად, რომ ქართული თეატრი უკვე არსებობდა და საჯარო გასართობები—სახიობა იმართებოდა ჩვენში 1118-1120 წლებში და ქართული თეატრის დაარსების ცოტად თუ ბევრად დაზუსტებულ თარიღად ზემოდ ხსენებული ხანა უნდა მივიღოთ.

ბ) სად იქნებოდა „თეატრო“. ეხლა ისმის საკითხი სად აიგებოდა პირველი ქართული თეატრის შენობა და სად გაიმართებოდა პირველი ქართული წარმოდგენა. თუ ჩვენ ქართული თეატრის დაარსების დაახლოებით თარიღად მივიღებთ 1118-1120-იან წლებს, მაშინ ასეთი სურათი გვემდება წინ: როდესაც დავით გამეფდა საქართველოს დედა ქალაქი ტფალი ი თურქებს ეპყრათ ხელთ და რეზიდენცია გადატანილი იყო ქუთაისში... და დავითიც გამეფდა ქუთაისში, მან მთელი მეფობის უმეტესი ნაწილი აქ გაატარა, იგი აქედან ღებულობდა ზომებს საქართველოს გაერთიანებისათვის, საქართველოს გაერთიანების ცენტრიც მაშინ ქუთაისი იყო, რომელსაც ამ საქმეში ძლიერ უწყობდა ხელს გელათი, რომელსაც იმდროინდელი მოღვაწენი საქართველოს ათინად და მეორე იერუსალიმად უხმობდნენ. ქუთაისიდან დაიწყო საქართველოს კულტურულად აყვავება და პოლიტიკურად გაძლიერება, დავითმა ქუთაისში ყოფნის დროს დაწესა მუდმივი ლაშქარი, და როდესაც საბოლოოდ მოღონიერდა, მერმე დაიწყო ტფილისის დაბრუნებისათვის ბრძოლა. 1122 წელს მან ტფილისი დაიბრუნა და იქ კვლავ გადატანილი იქნა რეზიდენცია, ხოლო 1125 წლის 24 იანვარს კი დავითი გარდაიცვალა, ასე რომ ტფილისში მან იმეფა რაღაც ორი თუ ორ ნახევარი წელიწადი, ხოლო დანარჩენი ხანა თავის მეფობისა 32 წელიწადზე მეტი მან გაატარა ქუთაისში. ყველა თარიღებს თუ გავითვალისწინებთ ქართული თეატრის დაარსების თარიღი 1118-1120 წლები ხვდება, იმ ხანას, როდესაც სატახტო ქალაქად იყო ქუთაისი. აქედან კი დავსკვნა:

პირველი ქართული წარმოდგენები იმართებოდა ქუთაისში და იქვე იყო აგებული დავით მეფის მიერ ხსენებული „თეატრო მრჩობლთა“.

გ) როგორი შინაარსის წარმოდგენები იმართებოდა? აქ ჩვენ სიტყვას არ გავაგრძელებთ და მოვიყვანთ ზოგიერთ მოსაზრებებს: პიესები იქნებოდა დაწერილი ძლიერ პრიმიტიულად, დიალოგიურ ფორმებში, მოკლებული ყოველნაირს სირთულეს, როგორც ამაზე ზემოდ გვქონდა ლაპარაკი, უეჭველად საღვთისმეტყველო შინაარსის, მისტერიების მსგავსი. შესაძლებელია ჩვენს სათეატრო ცხოვრებაში ძველი საბერძნეთის დრამატული ნაწარმოებებიც შემოიჭრა, მაგრამ ეს ძლიერ საეჭვოა, რადგან ვფიქრობთ ფსალმუნების მწერალი მეფე ამ გარემოებას შეებრძოლებოდა ვინაიდან ამ ნაწერებს წარმართული ელფერი აქვს.

* * *

აი ის ყველა ფაქტიური მასალები და ლოგიკური დასკვნები, რომელიც აშკარად გვეუბნება, რომ ქართული თეატრი არსებობდა მეოთხრამეტე საუკუნეზე უფრო ადრე. მისი დაარსების თარიღი უფრო წინააღობებში უნდა ვეძიოთ, სახელდობრ მეოთხრამეტე საუკუნის დასაწყისში საკიხით დაინტერესებულ ყველა მკვლევართა ყურადღება ამ ხანას უნდა მიექცეს. დაუღალავი, ენერგიული და ხანგრძლივი მუშაობა ისტორიის წყვილადს გაფართავს და უწყევად გვეტყვის: ქართული თეატრი დაარსდა მეოთხრამეტე საუკუნეში, სახელდობრ ოციან წლებში და ქართული წარმოდგენების გამართვაც ამ ხანად დაიწყო.

მეგობრული შარჟი



პოეტი ტიცვიან ტაბიძე

ზღაპარი სცენაზე

მხატვრულად მრავალფეროვანი, მეტად მდიდარი, ღრმა აზრიანი ქართული ფოლკლორი ჯეროვანად ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. ხოლო ბავშვებისათვის საჭირო ზღაპრების ნიმუშები ხომ სრულიად არ მოგვეპოება (თუ არ ჩავთვლით ნ. ნაკაშიძის, დ. კასრაძის მიერ დამუშავებულ ზღაპრებს).

ზღაპარი—ხალხური შემოქმედება—მდიდარი, რთული და თავისებური მასალაა. მას აქვს უაღრესად დიდი დადებითი და აღმზრდელი მხარეები. რომელი მწერალი, გამომგონებელი, დიდი საზოგადო მოღვაწე არ ანოყიერა ზღაპარმა—ხალხურმა შემოქმედებამ! ხალხური შემოქმედების მკვეთრი რიტმი, იშვიათობით შეკრული ფორმა, ლაკონიურობა, ეპიზოდების შესანიშნავი თანმიმდევრობა მუდამ ყოფილა და არის ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმედებისათვის საჭირო და აუცილებელი საფუძველი.

პუშკინს, მისი თქმით, ზღაპრებმა ის მისცა, რაც ფრანგულმა აღზრდამ დააკლო. ბავშვობის დროს ის ზღაპრებით ერთობოდა, ხოლო როცა მიხაილოვში ჩაკეტა მეფემ, პუშკინი იქ დაუკვირდა მის ცოცხალ ენას, სურათოვანობას, ოსტატობას, დაუკვირდა მის აზრს და სიმართლეს. შემდეგ მათ გადამუშავებას შეუდგა, გამოიყენა მხოლოდ ფაბულა, მისცა ლირიკული ელფერი და ბევრ ზღაპარში პოლიტიკური აზრი გაამხვილა მეფის თვითმპყრობელობაზე: „ზღაპარი ოქროს მამალზე“.

ჩვენი მწერლებიც ხომ უხვად დაწაფულნი იყვნენ ხალხურ შემოქმედებას, ალ. ყაზბეგის, თ. რაზიკაშვილის, ბაჩანას შემოქმედებას ამის ნიშნები ამჩნევია, ხოლო ვაჟაფშაველამ ზღაპრის ლაკონიურობა, ზღაპრის თვისება—ანტროპომორფიზმი უმადლეს მწვერვალზე აიყვანა. აკაკი წერეთელმა კი ზღაპრის ესათუის გმირი, ესათუის საზოგადოებრივი სიტუაცია, თავისი თანამედროვე მანკიერებისათვის გამოიყენა და მწვავე გახადა.

ხოლო ყველა დარგის გამომგონებელს სწორედ ზღაპრის გავლენით განვითარებული ფანტაზია ახასიათებს. გამოყენებითი მექანიკის პროფესორი, მხკოვანი ინჟინერი კირპიჩოვი დარწმუნებულია, რომ ზღაპრებით განვითარებული ფანტაზიის გარეშე, ის საინჟინერო შემოქმედებას მოკლებული იქნებოდა.

ამრიგად, ყოველი შემოქმედის აღზრდისა, ოცნებისა და ფანტაზიის განვითარების საზრდო იყო ხალხური შემოქმედება, რადგან ზღაპარი არ არის მარტო გასართობი ან შესაშინებელი რამ, მას აქვს ღრმა იდეური შინაარსი. ზღაპარი არის ხალხის ცხოვრების გამოხატულება, მისი აზრი საზოგადოებრივ და ადამიანთა ურთიერთობაზე.

მართალია, ბავშვი კონკრეტული მოაზროვნეა, რეალისტი, რომელიც დადებისაგან ყოველთვის ზუსტს და ლოგიკურ ახსნა-განმარტებას მოითხოვს, მაგრამ თუ დაეუკვირდებით ბავშვის ყოველდღიურობას, ვამჩნევთ რომ ის ყოველ ნაბიჯზე თავის რეალურ გარემოს ყოველთვის ჭრელ ფარდას აფარებს: თავის თამაშობაში უხვად იყენებს ანტროპომორფიზმს, ერთობა თავის თოჯინებთან ან გადაჯდება ჯოხის ცხენზე, ან დაყირავებულ სკამში ჩაჯდება და ჰგონია ნამდვილი ცხენით ან ავტომობილით მიჰქრის, თითონაც არ იცის საითკენ! ასე რომ ის მდიდარ ფანტასტიკურ ილუზიებს ჰქმნის, რასაც არაფერი საერთო არა აქვს სინამდვილესთან. ნახეთ ჩვენი შესანიშნავი საბავშვო მწერლის, შიო მღვიმელის შემოქმედება და ამაში დარწმუნდებით!

მაგრამ განა ამით ბავშვს არასწორი წარმოდგენა ექმნება სინამდვილეზე? არა. პირიქით, ეს ამლიდრებს ბავშვის შეგნებას და თავისი მრავალფეროვანებით შველის რეალური ქვეყნიერების ათვისებაში.

ამიტომ აძლევდა ლენინიც უდიდეს მნიშვნელობას ფანტაზიას, ზღაპარს, მის ანტროპომორფიზმს, და მისი შესანიშნავი თქმა: „ბავშვებს თუ არ ვაძლევთ ზღაპრებს ისე რომ მამალი, ქათამი არ ლაპარაკობდეს ადამიანის ენაზე, ისინი არ დაინტერესდებიან“, (ტ. XXIII გვ. 325 რუს. გამოც.), ისე უნდა გვიგოთ რომ ჩვენ უნდა შევძლოთ ბავშვის სპეციფიკური, კონკრეტული აზროვნების მიხედვით, თუ გვინდა ის ავიყვანოთ შეგნების სიმალემდე.

ამრიგად ზღაპარი (ძველი იქნება თუ ახალი), რომელიც გამოხატავს კლასობრივ ბრძოლას, საზოგადოებრივ ურთიერთობას, ხალხის სიბრძნეს, სულისკვეთებას, მისწრაფებას, ჯანსაღ პერსპექტივებს,—ბავშვს განუფითარებს ოცნებას, ფანტაზიას და სწრაფვას წინ. ამრიგად

მოზარდ მაჟურაბელთა თეატრი



„ნაცარქექია“. დადგმა—ბ. გამრეკელის მხატ. მ. გოცირიძე

ფანტასტიკური რეალობა შემოსილი რეალურ ფანტასტიკით,—ი ეს მისცემს საბჭოთა ზღაპარს შესანიშნავ შესაძლებლობას.

აი ამიტომ ვაძლევთ დიდ მნიშვნელობას მ.მ. თეატრის უკანასკნელ პრემიერას: „ნაცარქექია“.

მიუხედავად იმისა, რომ ზღაპარი თითქოს მოსიარულეთა, ცვალებადია და ადვილად შემგუებელი ახალ გარემოს, გემოვნებას, სხვადასხვა კუთხეს, მხარეს, ვფიქრობთ, რომ ჩვენი „ნაცარქექია“ მაინც განყენებულად დგას. მას არაფერი საერთო არა აქვს რუსულ „Золушка-სთან და არც სომხური „ზარმაცი ხეჩოსთან“. ამ პატარა, მოკვეთილ ზღაპარში ქართველმა ხალხმა თავისი სიბრძნე ჩააქსოვა.

ყველასათვის კარგად ცნობილ ზღაპარში:—„ნაცარქექია“, რომელიც აშენებულია სულ უბრალო ფაბულაზე რძლისა და მაზლის ურთიერთობაზე, ქართველმა ხალხმა ფიზიკურ ძალას დაუბირდაპირა გონებამახვილება, მართალია ღონეს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ ხშირად მას თან არ ახლავს გონება, ხერხი. ასეთი იყო ხალხის საყვარელი ამირანი, რომელიც მოკლებული იყო მოსაზრებას (ვეშაპის მუცელში ყოფნისას, ყამარქალის მამასთან შებრძოლებისას) და სხვისი კარნახით აზროვნებდა. ხოლო მის გასწვრივ დადგა ადამიანი, რომელიც ერთ ალაგას ჯდომა, ფიქრი და ოცნება უყვარს, სხვა საქმისათვის კი უწონო, ზარმაცი და გამოუხადებარია. მაგრამ ასეთი ადამიანი ზოგჯერ ღონიერ ადამიანზე მაღლა დგას თავისი გონებით, გამჭირახობით, მოხერხებით.

ნაცარქექიას სახელი გადაიქცა საზოგადო სახელად ისიც დაცინვის დროს.

მიუხედავად ამისა ნაცარქექიას ტიპს ბევრმა მწერალმა ჩაავლო ხელი და სხვადასხვა სახით, ნიღბით, სხვადასხვა სოციალურ ფენაში გააცოცხლა და მუდმივ მოსაგონად გახადა. ამგვარად შეიქმნა ნაცარქექიას იმიტაცია, შეჭრილი სხვადასხვა საზოგადოებრივ სიტუაციებში, სხვადასხვა სახელწოდებებით: ბათა ქექია, აზნაური ლახუნდარელი, ყვარყვარე თუთაბერი, კიკილა, ხოლო აკ. წერეთელს და ალ. შანშიაშვილს არ შეუცვლიათ ამ გმირისათვის სახელი თავიანთ ნაწერებში.

ყველა ზემოდ ნაჩვენებ ნაწერთა ტიპის სათავე ხალხური ნაცარქექიაა. ჩაცმული ყველა დროის თანამედროვე ტანსაცმელში, მოქსოვილი ახალი და ძველი ყოფისა და სოციალური ფენის დაზგახე.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაცარქექია მეტად პრიმიტიული პიროვნება იყო: მშიშარა, ზარმაცი, მაგრამ გამჭირახი გონების პატრონი, მხატვრულ ნაწარმოებში მას თანდათან ემატება თვისებები:

- იხატავდა წარსულ დროს,
- ეგონებდა წინაპრებს,
- და მით გულს აყოლებდა
- გადასულ სიხარულს—ზღაპრებს.
- (აკ. წერეთელი: „ნაცარქექია“)

- ჩეროს ქვეშ წოლა უყვარდა—
- მწვანეზე ნებიერობა;
- ნატვრა და ახსნა სიზმრების,
- ოცნების მრავალფერობა,
- კვენა და ჭორის მოფენა—
- ეს იყო მისი ხელობა
- (ალ. შანშიაშვილი: „ნაცარქექია“).

და ასე ზოგი ნაცარქექია მამაპაპეულ ხმალს ატრიალებს, ზოგი სხვის კერას მისჯდომია, ზოგი ებრძვის უსაძრთლობას, ზოგი გარემოებით სარგებლობს და აბობო-

ქრებულ ხალხის მეთაურიცა ხდება და ვინ მოსთვლის რა სახით, რა ფარხმალთ, რა ენა მახვილობით, რა ტანსაცმელით არ დაიარებოდნენ და არ დაიარებიან ჩვენს მიწა-წყალზე ეს ნაცარქექიები!

ასეთი ნაცარქექიები კარგი ღონის პატრონსაც სჯობნიან: ტრამახით, მკვებარობით, მოხერხებით ათასი გაჭირვების დროს თავს იძვრენ და მშრალზე გამოდიან, სადაც საჭიროა იქ თავს იკატუნებენ, ვითომც ჯანღონით მოისუსტებენ; რა ამბებსაც გაიგებენ, თუ დასჭირდებათ თავისად გაასაღებენ, ენა ხმალივით უჭრით: ხან როსტომად მოაქვთ თავი, ხან კი ამირანად; საზოგადო საქმის სახელით თავის პირად საქმეს აწყობენ, არსებითად კი ზარმაცი, მუქთახორა, მშიშარა, უწონო და უქნარები არიან. ამიტომ სახელი ნაცარქექია და ნაცარქექიაობა მეტად სათაკილოა!

* * *

გ. ნახუცრიშვილს და ბ. გამრეკელს, სწორედ ასე ჰყავთ წარმოდგენილი ნაცარქექია, მაგრამ... სწორედ ეს „მაგრამ“ არსებობს ავტორებისათვის. მართალია, ნაცარქექია უღონოა, მხდალი, მშიშარა, მკვებარაც, მაგრამ თვით ხალხმა მიანიჭა მას შესანიშნავი თვისება: ხერხი, რომელიც ღონესა სჯობია. ამიტომ ესეც საჭიროა და ამ თვისების მქონე ადამიანი მანვე არ არის, მათი გამოყენება შეიძლება, აი, ავტორების სურვილი! ამით თითქოს ავტორებს სურთ რეაბილიტაცია მოხდინონ ნაცარქექიის „შელახული“ სახელისა.

ამიტომ ავტორები ნაცარქექიას გარკვეული მონდომებით აბრძობებენ ხალხის მყვეფელებს, უსამართლობისა, ცრუ მოსამართლეთა და გაუშაძლართა წინააღმდეგ. ამით ნაცარქექია თითქოს თვალსაჩინო ხდება, რომელსაც კარგად აქვს შეგნებული თავისი მოვალეობა: „დამაცადე ჯერ სადა ხარ!“. ასე ემუქრება ბატონს. მას თავისი ღირსებაც შეგნებული აქვს: „ჩემი თავი ტვინით არის სავსე, ტვინით. თუ მოვიწოდებ კეპუთ სოლომონ ბრძენს გავაფუჭებ და ღონით ქაჯეთის მეფეს თხლავან ბეგსო“.

პიესა „ნაცარქექიას“ საფუძვლად უდევს და ნახუცრიშვილის სამმოქმედებიანი საბავშვო პიესა: „ნაცარქექია კიკილა“ (ქურ. ნაკალული 1923 წ. № 10-11), რაც თვით ავტორსაც აქვთ აღნიშნული პიესის დედანზე.

არც დაგ. ნახუცრიშვილსა და არც ამ ხსენებულ ავტორთა „ნაცარქექია“ არ შორდება ძირითადად ხალხურ ზღაპრის სუჟეტს, მის ზღაპრულ ელემენტებს.

მაგრამ გ. ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ნაცარქექია“ სოციალურად გამოკვეთილია და გარკვეული მორალისა და აზრის მატარებელი, ამ მხრივ ეს პიესა თანამედროვე პრინციპულ სიმალღემდი არის აყვანილი.

პიესის მეტად მარტივი, სადა ლამაზი ენა, მღიდაური, სიტყვიერი მასალა უაღრესად გასაგებია უმცროსი ჰასაკის მაყურებლისათვის და სპექტაკლს სწორედ ეს აძლევს დიდ ღირებულებას.

ნაცარქექიას ცნობილ თავდადასავალში შეჭრილია ჩვენში არსებული ერთი ამბავი: ერთ მღიდარს მოჯამაგირის დაქირავებისას ასეთი პირობა ჰქონდა: სამი თვით აყვანდა მოჯამაგირეს. თუ ბატონისაგან რამე ეწყინებოდა მოჯამაგირეს ჯამაგირედაც ხელი უნდა აეღო და ათასი მანეთიც ჯარიმა უნდა გადაეხადა. ეს იყო უსაზიზღრესი ხერხი სხვისი გაყვლეფისა თავისი სასარგებლოდ. ეს 47

ამბავი ამ პიესაში გამოყენებულია იმიტომ, რომ ნაცარ-
ქექია ამ ჩასუქებულ ბატონს შეებრძოლოს იმავე ხერხით,
რაც მან (ნაცარქექიამ) შეისწავლა ბატონისაგან.

სწორედ ამ ბატონთან იღვა მოჯამაგირედ ნაცარქექიას
ძმა თომა, რომელიც მოთმინებიდან გამოვიდა, შეუყვია
თავის ბატონს და ათასი მანეთი ვალით დაუბრუნდა თა-
ვის მშვიტ ოჯახს. ნაცარქექია ნანობს რომ ის არ იყო
ძმის მაგიერ, რათა კისერი მოეგრინა ბატონისათვის. ეს
სურვილიც მალე აუსრულდება. მისი რძალი მართა და-
ყინებით მოითხოვს ნაცარქექიას წასვლას ყაფლანთან. აქ
ნაცარქექიას აღარაფერი შევლის: არც მისი პროტესტი, არც
ავადმყოფობით თავის მოკატუნება, ის დალუბა ტრაბახმა;
მას გააჩნია „ტვინი, ტვინიან კაცს კი მოხერხება აქვს“.

მართლაც, ნაცარქექია წავა მდიდარ ბატონთან,
რომელიც „ხელმწიფის ხალხს იმიტომ აკმევს, რომ მერე
ვალების აკრეფაში გამოადგეს და ვისაც რამე მართებს
მისი ტყავის გაპრობით გამოართვანო“. ეს ბატონი ნა-
ცარქექიასაც თავის ჩვეულებრივ პირობას უდებს. ნაცარ-
ქექიაც შემპარავად ეკითხება ბატონს: „თუ შენ გეწყინე-
ბა ჩემგან და სიტყვა შემომიბრუნო, მაშინო!“ ბატონს ვერ
წარმოედგინა მისგან წყენა და ორიათასი მანეთი დააწე-
სეს ჯარიმა.

აქედან იწყება ნაცარქექიას ბრძოლის მეთოდი,—
ის ანგრევს ყველაფერს: სუფრას გადაბერტყავს ჭურჭლი-
ანად, ცხვრის მაგიერ ცხენს დაუკლავს, ცომის მოხელის
მაგიერ ცოლს გაუჯოხავს, ბუხარში ცეცხლის დანთების
მაგიერ საბძელს წაუკიდებს, ლორმუცელა შვილს მთლად
გადაურღვს. ბატონი ჯერ კი თავს იკავებს, არ უნდა
ორიათასი მანეთის გადახდა, მაგრამ ბოლოს მოთმინები-
დან გამოსული ავდებს ნაცარქექიას ორიათასი მან. თან-
ხით. ამგვარად, როგორც ამ ბატონთან, ისე ყაჩაღებსა
და დევებთან შეხვედრიდან, მათთან ხერხის გამოყენებით,
დოვლათიანი ფულით, ერთი ხურჯინი თვალმარგალიტით,
მფრინავი ხალიჩით, ნატვრის სუფრით და ჯადოსანი
ლოლით ბრუნდება ნაცარქექია შინ.

ნაცარქექიას ბიძგის წამკვრელა მისი რძალი მართაა
ის მშრომელა ადამიანია, რომლის აზრით: „ვისაც ჭამა
უნდა, ის კიდევაც უნდა შრომობდეს. გარეთ გასული
ადამიანი რამეს იშოვის, მუშაობას შეეჩვევა. გარეთ გა-
სული კაცი იცვლება, გაჭირვება გარჯასა და შრომას
აჩვევს ადამიანს“. ამისათვის რა არის საჭირო? მართას
პასუხი მზად აქვს: „საჭიროა ერთხელ მოშორდეს ადა-
მიანი თბილ კერას“. აი, ამ ხერხით სურს მართას ნა-
ცარქექია შეაჩვიოს გარჯას, შრომას. ამიტომ მას აღარ
აძლევს ამოსუნთქვის და ნაცრის ქექის საშუალებას.
ერთხელ ძლივს ასწყვიტა კერას და როგორღა შეაჩვევს.
ასეთი ადამიანი ნაცარქექიას მიერ მოტანილ ქონებას
სიხარულით როდი ხედება! რადგან „ქარის მოტანილს
ისევ ქარი წაიღებსო“. მას შრომით უჭამია პური და
ისევ ამ შრომით უნდა იცხოვროს.

აი, ამ ბატონისა და შრომის ელემენტების შეტანამ
მისცა ზღაპრის სოციალური მნიშვნელობა ჩვენთვის. თუმ-
ცა ისიც უნდა ითქვას რომ ეს შრომის პრინციპი არ
არის გამოკვეთილი, მოქნილი: თომა მშრომელია, უხვია,
ხოლო მართა უფრო გაკავასებული დედაკაცის შთაბეჭ-
დილებას ტოვებს, ვიდრე მშრომელისას, და ამიტომ
ზოგჯერ მისი სიტყვები შრომის შესახებ გაყინული რჩება.

გარდა ამისა თვითონ ნაცარქექიასაც ბევრი რამე
მიაკუთვნეს ავტორებმა. ხალხის ნაცარქექია არ არის მკვე-
ხარა, ტრაბახა, გამზვიადებული. ის მხოლოდ მოისაზრებს
და ხშირად არც კი იცის მისი შედეგი.

ავტორები კი ნაცარქექიას აზვიადებენ, მას მიაკუთ-
ვნენ ტრაბახი: დათვებზე ნადირობა, მგლის მოგუღდა,
დევებთან შებმა. განსაკუთრებით, როცა ბავშვებს უამბობს
ნაშინ აზვიადებს იმას, რაც არ მომხდარა. ამ გარემოებამ
საუცხოვოდ იმოქმედა მაყურებელზე. ნაცარქექია ვერ გახდა
და ვერც გახდება ჩვენი ბავშვებისათვის საყვარელი გმირი,
ხოლო მას მოსწონს იმდენად, რამდენადაც ნაცარქექია
ებრძვის ბატონს, სჯობნის ყაჩაღებს, გააბიბრუებს მო-
სამართლეს, დაამარცხებს დევებს. აი ამ საქმიანობით
არის აღტაცებული მაყურებელი, ამიტომ სრულიად არ
არის საშიში ნაცარქექიას „გმირობა“, და მის ტრაბახს
არ მიბაძავს ჩვენი ბავშვი, რადგან იცის, რომ ის გამოაშ-
კარავდება. როგორც მაგ, თომაშე შეარცხვინა ნაცარქექია
როცა ჯოჯო ბატონი, მისი ცოლი და შვილი, მან მზეთ-
უნახავათ დახატა. პიესაში უხვად არის გამოყენებული
ხალხური ანდაზები, შაირები, ბევრია მოკვეთილი, მოს-
წრებული სიტყვები, რაც პიესას სიცოცხლესა და სიხა-
ლისეს აძლევს, და ჯანსაღ სიცილს იწვევს. მაგრამ ამასთან
ერთად გვხვდება ულაზათო სიტყვებიც: „მოკვარახტინება“
(ისიც რამდენჯერმე განმეორებული) „იიფ!“ „შეკაცო“
„აწი“ „ვერ მოგართვი ნიახური“,—ყველა ეს სიტყვიერი
მასალა არ არის ენამახვილობის ნიმუშები. ამ სიტყვების
ამოშლით პიესა არაფერს არ კარგავს.

ძნელია ზღაპრის სცენაზე გადატანა. ბავშვიც და
დიდიც უფრო ძლიერად წარმოიდგენს ნაამბობს, წაკით-
ხულს, წარმოიდგენს უფრო მკვეთრ სახეებს, პერსპექტი-
ვებს, პანორამას, ბუმბერაზობას. სცენაზე კა ბევრი რამ
განუხორციელებელი რჩება.

მ. მ. თეატრის ზღაპრის დადგმა მეორე ცდაა. სერ-
პინსკის: „მეზღვაური და შეგირდი“ (ანდერსენის ზღა-
პრების მონტაჟი), მიუხედავად მისი ეფექტიანობისა,
მანაც დამარცხებულად უნდა ჩაითვალოს, რადგან ბავ-
შვებისათვის ბევრი რამ გაუგებარი, მიუწვდომელი იყო,
მის ფორმალისტურ მიდრეკილებათა გამო.

ეს გაკვეთილი მ. მ. თეატრს კარგად გამოადგა.
რეჟ. ბ. ო. რ. გამრეკელისა ეს მეორე დადგმა
ამ სეზონში. მის მუშაობა იმით ხასიათდება, რომ ცდი-
ლობს სპექტაკლი იყოს სადა, მარტივი, ადვილად დასა-
ძლევი ბავშვებისათვის, რეალურ ფერებში მოცემული.

სპექტაკლი თავიდან არ იყო უნაკლო; ეს მალე შეა-
მჩნია თეატრმა, თვითონ რეჟისორმა თავის დროზევე
დახვეწა, გაასუფთავა ზედმეტი ადგილებიდან: მოიხსნა
პიესის გაჭინაურებული ადგილები, უსიციოცხო პრო-
ლოგი, დევებისა და დევ-ჯართა უშნო ცეკვა. შეიცვალა
სეფე ქალების ელფერი, გაძლიერდა სინათლის მკვეთრი
ფერები და ამ გვარად მივიღეთ ლამაზი სპექტაკლი.

უნდა აღინიშნოს რომ რეჟისორის მთელი ყურად-
ღება მიპყრობილია ნაცარქექიისადმი, ამიტომ დანარჩენი
მოქმედნი პირნი ხელიდან გამოეცალნენ; სცენაზე ადგი-
ლი ვერ მოუნახავთ ბავშვებს, თვითონ მართას, სეფე
ქალებს მეფის სასახლეში. ეს უსათუოდ სპექტაკლის
ნაკლია.

სამაგიეროდ, რეჟისორულად კარგად არის გაკეთე-
ბული მეორე სურათი, ცოცხალი, დინამიკური, სოციალუ-
რად ძლიერად გამოკვეთილი; მეფის სასახლეში მეფის
ძილი, რომელიც წევს როგორც ლეში, არარაობა, უჩი-
ნარი; აგრეთვე ნაცარქექიას ხალიჩით მოფრენა, ნატვრის
სუფრის ვაშლა. ეს რეჟისორის ღირსებაა.

პიესის გამარჯვება, ცხადია, თვით აქტიორთა თა-
მაშზე, და განსაკუთრებით ნაცარქექიის როლის შემსრუ-
ლებელზეა დამოკიდებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მ.მ. თეატრის აქტიორთა შემადგენლობა ძლიერია, მათი თეატრალური კულტურა თამაშის ოსტატობა, ზოგიერთების გამოკლებით, ნელი ტემპით ვითარდება. არა სჩანს ისეთ ცოცხალი სახეებისა და ტიპაჟის მოცემა, რომელთა დახმარებით შეიქმნება სცენის გარემო ურთიერთობასთან დამოკიდებულება, და სხვა მსახიობებთან კავშირი.

ეს აშკარად დაეტყო ისეთი რთული ტიპის მოხაზვას თავისი შინაგანი გაგებით, როგორიც ნაცარქექიაა.

ვერ ვიტყვით რომ მსახ. გ. დეისაძე არ იძლევა ნაცარქექიას სახეს ცოცხალს, მოძრავს, მაგრამ მის მიერ ნაცარქექიას განსახიერება რომ არ გამოიმდინარეობს მსახიობის ინტელექტუალური და შინაგანი ტემპერამენტის შეერთებიდან, ეს ცხადია. დეისაძე, მართალია, ნაცარქექიას პირით ხშირად ამბობს ხერხი სჯობიაო, მაგრამ ეს ხერხი აქტიორულად ვერ გამოიყენა.

საზოგადოდ, ნაცარქექია არ არის პათოსიანი. იგი უნდა იყოს სადა, რომელიც ხშირად ვერც კი გრძნობს თავისი ხერხის მნიშვნელობას, არ შეიძლება მსახიობმა ისწავლოს ტექსტი ზეპირად, საჭიროა ამ ტექსტის გამოყენება თამაშით და შეუქმნას თვითეულ თქმას თავისი ნიუანსები.

დეისაძის მთელ თამაშში ერთხელ არა ჩანს პაუზა, იმისათვის, რომ მოიფიქროს რა ხერხით დაიხსნას თავი გაჭირვებიდან. ამის მომენტები კი აუარებელი აქვს: ბატონთან, სასახლეში, ტყეში ხეზე დევების ბინაზე. ყველა ეს ადგილი შესანიშნავია მსახიობისათვის. მსახიობმა თავისი თამაშით მაყურებელი უნდა დააჯეროს: აქტიორულად ოდნავ გაფიქრების შედეგი უნდა იყოს მისი მოქმედება. მსახიობი ზოგჯერ აუბრალოებს თავის თამაშს. ტყეში ნაზდის წამოსხმისას, განსაკუთრებით, დევის ბინაზე მარტო თავის თავს ეტრებახება. ყველაფერს ამას დაუმატეთ მისი კუთხური კილო, რომელსაც დისონანსი შეაქვს პიესის ენობრივ სიწმინდეში. მაგრამ, ფიქრობთ დეისაძე ყველა ამ ნაკლის გამოსწორებას შესძლებს, რადგან ამის მონაცემები აქვს. მას აქვს კარგი მომენტები: — როცა გამწარებული ამბობს: „მოვდივარ მაგრამ ვაი იმას, ვისაც შევეყრებიო“ ან ტყეში ძილის დროს ბოღვა და სხვ.

რესპ. დამს. მსახ. ნ. გვარაძე (ყაფლან) მდიდარი ბატონის ტიპს დამაჯერებლად იძლევა. გულწრფელია და სადა განსაკუთრებით, ცხენის დაკვლის ამბის გაგებისას, ხოლო მისი ქალაქელი ვაჭრის კილო ანელებს მისი თამაშის სიძლიერეს.

მეტად ცოცხალ სახეს აქვს მ. აბრამიშვილი (იბრაჰიმ). ეს „გასიებული“ ქალბატონი, რომელიც გახარებულია თავისი შვილის „ჭკვიანურ“ სიტყვებზე მსახიობის მიერ განსახიერებელია ისეთ ადამიანად, რომელსაც ჭამის მეტი ქვეყნად არაფერი აინტერესებს. მსახიობი ერთავად მოძრაობაშია, მოუუსტესეა, მხოლოდ ზოგჯერ დიდად ხმაურობს. კილო არც ამას უვარგა და გარეგანი ელფერიც ქართული უნდა ჰქონდეს.

რაც შეეხება გ. კუპრაშვილს (ვახუშტი) იგი ღირსეული შვილია თავისი მშობლებისა. გ. კუპრაშვილი სრულ სახეს ჰქმნის ლორმუცელა, უქნარა, უჭკუო ჭაბუკისას. იშვიათი ოსტატობით და გულწრფელობით აქვს გაკეთებული: ჭამის პროცედი, გაშარება, მოხერხებული წინასწარი მოძრაობა გაკვირვების გამოსახატავად. მისი გარეგნობა მთლიანად გამოხატავს ლორმუცელას შინაგან თვისებებს.

საინტერესო გამასხარავების ტრაქტოვით არის მოცემული მეფე დახტიანგურ. მსახიობი ა. ქერეკაშვილი მოფიქრებულად უწყობს ხელს ასეთ ტრაქტოვას: მეტად სადა, უბრალო, უტვინო, ქარაფშუტა იგი სრულყოფილია, რის გამოც სრულიად გულწრფელ სიცილს იწვევს მაყურებელში მისი სასაცილო მდგომარეობის დროს: ვარსკვლავების დათვლისას, ცეკვისას, ვეზირთან საუბრისას.

გლეხის სადა, უბრალო სახეებს ჰქმნიან მსახიობები: მ. მესხიშვილი (მართა) და ს. გამრეკელი (თომა). ორივეს ახასიათებს მსახიობური ზომიერება და მკაფიო მეტყველება, რაც ასე აუცილებელია საერთოდ და განსაკუთრებით მ.მ. თეატრის მსახიობისათვის.

მოძრავი, მოუსვენარი, ცელქი და გულუბრყვილო ბავშვის ტიპი მოგვცა ე. ურუშაძემ (თამრო), რომელიც უსიტყვოდაც მეტყველებს.

ზღაპარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მხატვრის ნამუშევარს.

მ. გოცირიძეს ამ თეატრში რამოდენიმე დადგმა ჰქონდა. მას თითქოს აქვს კულტურა და გემოვნება. მაგრამ „ნაცარქექიაში“ ვერ ვიტყვით ჰქონდეს გამომქვადებელი ეს მხატვრული თვისებები.

მართალია, მან თავის გაფორმებაში სოციალური აზრი მისცა მეორე სურათს: ბობოლას სახლი დაამსგავსა თოვლის სახლს, რომელსაც ღრმა საძირკველი არა ჰქონდა და ისტორიულად ის უნდა დაფუძულიყო, მაგრამ საერთოდ მხატვარს აკლია გამბედაობა; გაქანება და ზღაპრული ელემენტების კარგი მხარეების გამოყენება საღებავისა, შემკულობისა და ეფექტიანობისა, უფრო უკეთესად, ვიდრე ეს მოგვცა. ამის შესაძლებლობას კი იძლევა: დევის ბინა, ტყე. მართალია, მეფის სასახლე ეფექტიანია, მაგრამ ის გვაგონებს ძველი ზღაპრების წიგნურ ილუსტრაციებს.

ყოველგვარ გამართლებას მოკლებულია ერთი და იგივე ყინულიანი მთები: ტყეში და სასახლეში. ამით ვერ დავამტკიცებთ იმას, რომ პიესის მოქმედება სწარმოებს ჩვენში, კავკასიის მთების ძირში. აქ სხვა კოლორიტი იყო საჭირო, რომელიც ნათელი იქნებოდა პიესის ადგილმდებარეობის გასაგებად.

ფარდა, რომელიც ქართული მანდილის სიმბოლოთ უნდა მივიღოთ, სრულიად უმიზნოდ გამოიყურება. თვითეულ საგანს კი სცენაზე თავისი არსებობის გამართლება უნდა ახასიათებდეს. სამაგიეროდ კარგია კოსტუმების ღია, ხალისიანი ფერები, რაც ბავშვს მეტად უყვარს.

მუსიკა ვ. შავერზაშვილის მტკიცე ორგანიულ კავშირში იმყოფება სპექტაკლის განვითარებასთან. არის ადგილები, სადაც მუსიკალურად ძლიერდება დრამატურული სიტუაცია, მაგრამ ზოგჯერ მუსიკის სიძლიერე ხელს უშლის მსახიობის სცენიური სახის მაყურებელამდე დაყვანაში, განსაკუთრებით მეფის სასახლეში.

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ ზღაპარი „ნაცარქექია“ მ.მ. თეატრში მიმდინარე სეზონის ერთერთი თვალსაჩინო სპექტაკლია, რომელიც ჯანსაღ სიცილით და ინტერესით იზიდავს მოზარდ მაყურებელს, იპყრობს მის ყურადღებას. ძირითადად სპექტაკლი ისეა გაკეთებული რომ მოზარდის ჯერ კიდევ ნორჩი და სპეტაკი გონება, რომელიც მიისწრაფვის გაუგებრის გახსნისაკენ, ფართო შესაძლებლობას ჰპოულობს მდიდარი ფანტაზიისა და ფარო მოსაზრების უნარის გამომუშავებისათვის.

ს. სულაკაური

სახკინმრეწვის კინო-სტუდიის
დირექტორი

კინო-მსახიობის ალზრდისათვის

ბრძოლა კინო მსახიობთა კადრების ალზრდისათვის მკიდროდ დაკავშირებულია ჩვენი კინომატოგრაფიის განვითარებასთან. ჯერ კიდევ საბჭოთა კინომატოგრაფიის განთიადზე იყო ცდები სტუდიების საშუალებით მომზადებულიყო კინო მსახიობები.

ახალგაზრდა ხელოვნებას არ ჰქონდა მაშინ არც თეატრის მრავალ საუკუნოვანი გამოცდილება და არც საკუთარი გარკვეული სისტემა კინო-მსახიობის ალზრდისათვის.

მუსკოვის კინომატოგრაფიის ინსტიტუტის გახსნამ აღფრთოვანება გამოიწვია კინო-მუშაკებში. იმედი მიეცათ, რომ ინსტიტუტის სააქტიურო ფაქულტეტი შესძლებდა მსახიობების გამოზრდას. მართლაც! ინსტიტუტი მრავალი წლების მანძილზე ზრდიდა კინო-მსახიობებს და... სამწუხაროდ ერთი მსახიობიც არ მოუცია ნაციონალური კინო წარმოებისთვის. ორი მიზეზი უშლიდა ხელს ინსტიტუტს მსახიობის ალზრდაში:

1. როგორც რუსეთი, ისევე ნაცრესპუბლიკები ინსტიტუტს უგზავნიდნენ ისეთ ახალგაზრდებს, რომელთაც მსახიობის არავითარი უნარიანობის ჩანასახი არ მოეპოვებოდათ.

2. სამსახიობო ფაქულტეტზე ყველაფერს ასწავლიდნენ, გარდა მსახიობის ტექნიკისა.

ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს ყველა ფრონტზე გივანტურ ზრდასთან ერთად, კინომატოგრაფიაც სწრაფი ნაბიჯით წავიდა წინ.

კინოს იდეურ და მხატვრულ ზრდას დაემატა ტექნიკური ზრდაც: მუხჯი კინო ამეტყველდა! სიუჟეტთან ფილმების ბრწყინვალე გამარჯვებასთან დაკავშირებით— კინო-მსახიობის მნიშვნელობა უაღრესად გაიზარდა. რეჟისორების მიერ, „ფოტოგენიურ ტიპაჟის“ ქუჩაში ძებნის პრაქტიკას ბოლო მოეღო. შემთხვევით გამხდარი „მსახიობები“ უსუსურები გამოდგნენ ხმოვანი კინოს ტექნიკის ათვისებაში. ამეტყველებულმა კინომ მოითხოვა: პროფესიონალი მსახიობი, რომელსაც უნდა ჰქონდეს სათანადო კულტურა.

1934 წ. 31 ივლისის სახელ. კინო-ფოტო სამმართველოს ბრძანებით წინადადება მიეცა ცალკე კინო ორგანიზაციებს სტუდიების საშუალებით შესდგომოდნენ მსახიობთა ალზრდის საქმეს.

საქართველოს კინოწარმოება ყოველთვის განიცდიდა მსახიობის ნაკლებობას, მით უმეტეს კინოს ამეტყველებასთან დაკავშირებით. სახკინმრეწვის მმართველობამ გადაწყვიტა მოსკოვის და ლენინგრადის მაგალითის მიხედვით სტუდიის დაარსება. მოსკოვიდან მოიწვია ცნობილი მსახიობი და პედაგოგი ნიკიტინი, რომელმაც ჩამოაყალიბა კინო-ფაბრიკაში ეგრედწოდებული მსახიობთა სახელოსნო ამ სახელოსნომ შტატში მყოფი მსახიობები ჩააბა სტუდიურ მუშაობაში და სულ რამდენიმე თვის მანძილზე კარგ შედეგებს მიაღწია.

სტუდიის შემდგომ მუშაობას საფუძვლად დაედო მოსკოვ-ლენინგრადის სტუდიების გამოცდილება, შედგენილ იქმნა მტკიცე პროგრამები და გეგმები და გაიშალა მუშაობა. მიმდინარე წლის იანვარში ოფიციალურად გა-

მოცხადებულ სახკინმრეწვის კინო მსახიობთა სტუდიას აუარებელი მსურველი მოაწყდა. 285 მსურველიდან მიღებულ იქნა მხოლოდ 30 ახალგაზრდა. 1-ლ თებერვალს შესდგა კინო-მსახიობთა სტუდიის პედაგოგიური საბჭოს პირველი სხდომა. საბჭომ გამოიმუშავა მთლიანი მეთოდი მუშაობისა და შეუდგა მეცადინეობას.

კინო-მსახიობთა სტუდიების პრაქტიკაში დღემდე არ დასმულა საკითხი, თუ ძირითადად, რომელ თეატრალურ სკოლას უფრო ეგუება კინო-მსახიობის თამაში; კინო-სტუდიებს დღემდე არ ჰქონია სწავლის გარკვეული სისტემა. არავის უფიქრია მთლიან მეთოდზე. არ დასმულა საკითხი, თუ სტუდია, რომელ საფეხურის სასწავლებელს ეთანაბრება. არავის შეურჩევია ყველა ის საკირო და აუცილებელი, დისციპლინები, ურომლისოდაც შეუძლებელია კულტურული მსახიობის ალზრდა.

ჩვენი ამეტყველებული კინომატოგრაფიის იდეურმა და მხატვრულმა ზრდამ, დიდი კულტურის მსახიობების მიერ შექმნილმა სინთეტიურმა სახეებმა, ნათლად გვიჩვენა, რომ კინო-მსახიობის თამაში ძირითადად დაწყობულია თეატრის მსახიობის ტექნიკის ელემენტებზე. კინოს თეორეტიკოსები ხშირად ცდილობდნენ კინო-მსახიობის თამაში გაენთავისუფლებათ თეატრის გავლენისაგან. ამ ნიადაგზე წარმოიშვა ლევ კულეშოვის მონტაჟის საშუალებით სახეების შექმნის „თეორია“, მაგრამ ყველა ეს „თეორიები“ მარცხით დამთავრდა,— კინო-მსახიობი ვერ გაექცა თეატრს.



საქ. სახკინმრეწვის კინო-სტუდიის დირექტორი
სამსონ სულაკაური

მოწინავე კინო-რეჟისორებმა და თეატრიდან მოსულმა დიდმა მსახიობებმა დროზე აუღეს ალლო მეტყველი კინო ხელოვნების სპეციფიურობას. მათ თეატრიდან შეინარჩუნეს ის, რაც კინოსათვის მისაღები იყო; სცენის პირობითი თამაში, (ხმა, ჟესტი, მოძრაობა, მეტყველება და მიმიკა) შეანელეს, შეუფარდეს მეტყველი კინო ხელოვნების რეალურ ზომიერებას და ამ გზით გააღრმავეს კინო-მსახიობის თამაშის ტექნიკა. ჩვენმა კინო-სტუდიებმა, მსახიობის ტექნიკის, როგორც წამყვანი დისციპლინის, დამუშავების დროს მხედველობაში მიიღეს ეს გარემოება და ძირითადად თეატრის მსახიობის ტექნიკის დაუფლების საფუძველზე გაშალეს კინო-მსახიობის ტექნიკა.

სახკინმრეწვის სტუდიამ მსახიობის ტექნიკის დისციპლინა იმავე სახით მიიღო, როგორც სხვა სტუდიებმა. თეატრალური მსახიობის ტექნიკის შესასწავლად კინო-სტუდიაში მიღებულია ე. წ. მოსკოვის სამხ. თეატრის (სტანისლავსკის) სისტემა ამ საგანს კითხულობს რეჟ. დ. ალექსიძე.

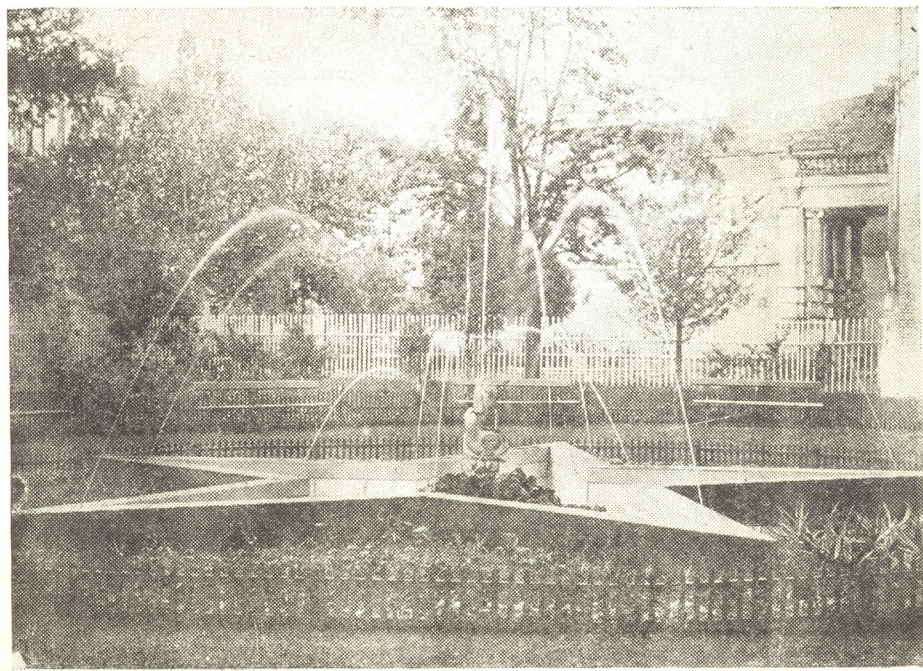
კინო-მსახიობის ტექნიკას კითხულობს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კინო-რეჟ. ნ. შენგელაია. პროგრამები ორივე რეჟისორს ერთმანეთთან შეთანხმებული აქვთ და სრული კონტაქტით მუშაობენ. სპეციალური საგნები: დიქცია, მხატვრული მეტყველება, რიტმიულობა და სხვა მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი მსახიობის ტექნიკასთან. პედაგოგებს შორის გამონახულია საერთო ენა და გამომუშავებულია სწავლის მთლიანი მეთოდი. საერთო განათლების საგნებს: ანტიურ თეატრისა და ლიტ. ისტორიას, დასავლ. ევრ. ლიტ. ისტორიას, სასცენო ხელოვ. ისტორიას, ხელოვ. ისტორიას, ქართულ ენასა და ლიტერატურას, რუსულ ენასა და ლიტერატურას, რანამედროვე თეატრალურ მიმდინარეობებს, კინოს ისტორიას, დრამატურგიას, კინო-დრამატურგიას, რეჟისურას, პოლიტსაგნებს: პარტისტორიას, პოლიტეკონომიას, დიამატ-ისტმატსა და ლენინიზმს დათმობილი აქვთ

იმდენივე აკადემიური საათების რიცხვი, რამდენიც სხვა უმაღლეს. სასწავლებელში. ყველა ზემო ჩამოთვლილ საგნებში მოწვეულნი არიან ცნობილი პროფესორები და პედაგოგები. სახკინმრეწვის კინო-მსახიობთა სტუდიის მიზანია: სტუდიის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა მსახიობი გამოვიდეს კულტურულად და პოლიტიკურად სრულიად მომწიფებული ჩვენი საუკეთესო ქვეყნის საუკეთესო მოქალაქე. სტუდიურ მუშაობაში არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს დისციპლინას. სტუდიელის ზრდისათვის განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა მის ყოველდღიურ ყოფაქცევას და შინა დისციპლინის განმტკიცებას.

მტკიცე დისციპლინის წყალობით სტუდიამ სწავლის დაწყების პირველ დღეებშივე შესძლო სწავლის ნორმალურ კალაპოტში ჩაყენება და სასწავლო წლის ღირსეულად დამთავრება. სტუდიამ მეცადინეობა დაიწყო 1-ლ თებერვალს (მიმდინარე წელს მოასწრო მხოლოდ ერთი სემესტრის გავლა). ივნისის დამლევს განვლილი მუშაობის საჯარო ჩვენებამ გვიჩვენა, რომ სტუდია სწორ გზაზე დგას და ერთი სემესტრის მანძილზე მან იმდენი მუშაობის ჩატარება მოასწრო, რომ კინო-ფოტო ტრესტის მმართველის განსაკუთრებული ბრძანებით აღნიშნული იქნა სტუდიის დიდი მიღწევები. დაჯილდოვებულ იქნენ ღირექცია, წამყვანი პედაგოგები და ფრიადოსანი სტუდენტები. გამოცდების დამთავრების შემდეგ სტუდიას 30 სტუდიელისა და 5 თავისუფალი მსმენელიდან შერჩა 25 კაცი. მიუხედავად მკაცრი გამოცდებისა სტუდიელების უმრავლესობა იმდენად მომზადებული გამოდგა თეორიულ და პრაქტიკულ საგნებში, რომ უყოყმანოდ გადაყვანილ იქნენ შემდეგ კურსზე.

სახკინმრეწვის კინო-სტუდია სრული რწმენით ემზადება მომავალი სასწავლო წლისათვის. გადაწყვეტილია ახალი კადრების მიღება.

1 კურსზე მიღებული იქნება 30 ახალი მსმენელი.



თფილისის კულტურისა და დასვენების ცენტრალური ბაღი



კულტურისა და დასვენების ცენტრალური ბაღის სეზონის ჯამი

კულტურისა და დასვენების ორჯონიკიძის სახელობის ცენტრალურმა ბაღმა, რომელსაც დასახული ჰქონდა ფართე სამუშაო გეგმა, სეზონი მეტად კარგი შედეგებით დაასრულა.

უკვე პირველი მაისის დღეებიდან ბაღი გაივსო დასასვენებლად მოსული მუშა-მოსამსახურეთა ჯგუფებით.

მიუხედავად ადრე გახსნისა, ცუდი ამინდებისა და ნაწილობრივი მოუმზადებლობისა,—ბაღის კოლექტივის ბეჯითი მუშაობის წყალობით, სეზონის პროცესში ხდება ბაღის მუშაობის გარდაქმნა და გაუმჯობესება, რის შედეგად მივიღეთ ის, რომ დამსწრეთა რიცხვი დღითი-დღე მატულობდა.

ასე ჩვე. მაისში დაესწრო 90 ათასი კაცი, ივნისში 135.000. სულ სეზონის განმავლობაში 800.00-ზე მეტი კაცი დაესწრო.

ამგვარად ბაღი ნამდვილად გადაიქცა ტფილისის მშრომელთა მასიური თავმოყრის ადგილად,—ერთ-ერთ საუკეთესო და საყვარელ საზაფხულო კულტურულ დაწესებულებად.

ჩელუსკინელების ხიდის მხარეზე მდებარე ტერიტორიის ათვისებამ, ტფილისის წარმოების სტახანოველებსათვის, დამკვრელებისათვისა და ფრიადონებისათვის ერთდღიური დასვენების ბაზის შექმნამ, კულტურულ მასიურ მუშაობის გაძლიერებამ, დიდი დღესასწაულები, სეირნობები, ლიტერატურული საღამოებისა და პოპულარული ლექციების მოწყობამ. სამხატვრო-საკონცერტო-საესტრადო მუშაობის საგრძნობლად გაუმჯობესებამ და აგრეთვე ისეთი სეირნობა—დღესასწაულების მოწყობამ, როგორც იყო „1 მაისი“, „კონსტიტუციის დღე“,

„ომის საწინააღმდეგო დღე“, „ავიაციის დღე“, „საერთაშორისო ახალგაზრდობის დღე“—ყველა ამან ტფილისის მშრომელებისათვის ბაღი გახადა მხატვრულ სანახაობათა და მასობრივ მომსახურეობის კერად.

სეზონის განმავლობაში სულ 200-ზე მეტი მხატვრულ-მასიური ღონისძიება იქნა ჩატარებული.

დამსწრეთა ზრდასთან ერთად იზრდებოდა ბაღის ფინანსური და სამწეო ბაზაც. მიმდინარე წელს ბაღმა 400.000 მანეთის მოგება ნახა, რომელიც უმაღლესი ორგანოების დადგენილების თანახმად, ბაღის შემდგომი კეთილმოწყობისა და გაფართოებას მოხმარდება მთლიანად.

ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ ასეთი დიდი მოგება შედეგია ორჯონიკიძის სახელობის ბაღის გამტარუნარიანობის, რაც საშუალებას იძლევა ერთი საღამოს განმავლობაში 30.000 მეტი დამსწრეს გაუწიოს მომსახურეობა.

ბაღის გაფართოებისა და კეთილმოწყობის შემდგომი გეგმა მეტად საიმედო სურათს გვიშლის თვალწინ. მტკვრის ორთავე ნაპირას მდებარე 150-იან ჰექტარის ფართობის ათვისებით კულტურისა და დასვენების ბაღი სოციალისტური ტფილისის უშესანიშნავეს კუთხედ გამოიყურებოდეს იქნება. მტკვრის მარჯვენა მხარეზე ბაღი შეიერთებს საბურთალოს რაიონს, რომელიც საქართველოს სამხედრო გზასა და მტკვრის იმ ადგილებს შორის მდებარეობს, სადაც ბაქტერიოგრაფი შენდება და ელბაქიძის ხიდამდე მიაღწევს. მარცხენა მხარეზე კი ჩელუსკინელების სახელობის ხიდიდან სამელანჯო კომბინატის ტერიტორიამდე გაიშლება. მთელი ეს ფართობი ათვისებული იქნება სიმწვანეთა გასაშენებლად, დაირგვება დეკორატიული მცენარეები, დენდროლოგიური ნარგავები და ტყე-ბაღები.

კულტურული განმანათლებელი, ფიზკულტურული სანახაობათა ნაგებობითა და მოწყობილობებით ხშირი ქსელით დაიფარება ბაღის ტერიტორია, კლუბები, კულტურისა და დასვენების სასახლე, ახალგაზრდობის სასახლე, კინოსა და საზაფხულო ცირკის შენობა, სტადიონები, ფიზკულტურული მოედნები, ესტრადები, ატრაქციონები. აი სავსებით არა სრული სია იმ შენობათა და ნაგებობათა, რომლებიც მომსახურეობას გაუწევენ მშრომელებს დასვენების საათებში.

ბაღი არქიტექტურულ-მხატვრულ გაფორმებასა და წყლის სპორტის განვითარების სტიმულირების საქმეში მტკვარი ფართოდ გამოყენებულ იქნება. ბეტონში ჩასხმული მტკვრის ნაპირზე გაიშლება განიერი, კეთილმოწყობილი სანაპიროები. მოეწყობა პლიაჟები, წყლის აუზები. მდინარის ზედაპირას,—აღმა-დაღმა, ერთი ნაპირიდან მეორე ნაპირამდე—მოტორიანი პატარა გემები გადასერავენ.

მომავალი ბაღის სისტემაში შემდეგი სექტორები შევლენ:

- ა) კულტურულ-განმანათლებელი (კლუბები, კულტურისა და დასვენების სასახლე, ახალგაზრდობის სასახლე).
- ბ) სანახაობითი (კინო, ესტრადა, ცირკი და სხვ.).



ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირის თავმჯდომარე გრ. შავგულიძე

გ) ფიზკულტურული (მოედნები, სტადიონები, წყლის აუზები).

დ) საბავშვო ქალაქი.

ე) სამხედრო ქალაქი (სხვადასხვა გასამხედროებულ და სასპორტო ნაგებობანი).

ვ) მყუდრო დასვენების სექტორი (საწოლები და სხვ.) ასეთია მეტად ზოგადი სახე ტფილისის კულტურისა და დასვენების ბაღისა იმ პროექტის მიხედვით, რომელიც ქალაქის გენერალური დაგეგმვით არის გათვალისწინებული.

და ეს პროექტი ჩვენს თვალწინ თანდათანობით ხორციელდება. ყოფილ მუშტაიდის ბაღს, რომელიც მთავარ საფუძვლად დაედვა კულტურისა და დასვენების ბაღი, კარგა ხანია შეერთებული აქვს მწვანე ტერიტორია, რომელიც ჩელუსკინელების ხიდამდის აღწევს.

მტკვრის მარცხენა მხარეზე გაშენებულია კიროვის სახელობის დიდი ბაღი, 62 ჰექტარის სივრცით, ეს ბაღი ვერის ბაღთან ერთად მომავალში კულტურისა და დასვენების ბაღის შემადგენლობაში შევა.

საერთო ფართობი მტკვრის ორთავე ნაპირზე, რომელაც უკვე ათვისებულია ბაღის მიერ 26 ჰექტარს უდრის.

ბაღის კეთილმოწყობა გრძელდება. უკვე მოწყობილია: საპარაშუტო კოშკი, სხვადასხვა ატრაქციონები, დაძაფრებულია მყუდრო დასვენების კუთხის ორგანიზება და ბოლოს დამთავრებულია აგრეთვე საბავშვო რკინისგზა და დიდი მექანიკური ატრაქციონი—ცეპელისის საჰაერო გზა.

1936 წ. განზრახულია საზაფხულო დახურული თეატრის შენობის (სამი ათასი კაცის ტევადობითა) და „მწვანე თეატრის“ (ხუთი ათასი კაცის ტევადობით) აგება.

განზრახულია სხვადასხვანაირი გასართობების, ახალი ატრაქციონების აგება და მთელი რიგი სამუშაოთა წამოწყება, რომელიც ნათლად გვარწმუნებს ბაღის მშენებლობის დიდი პროექტის სინამდვილეში.

წრევანდელი სეზონის მუშაობის შედეგმა ჩვენ ნათლად დაგვარწმუნა, იმაში, თუ რა განსაკუთრებული შესაძლებლობის მოცემა შეუძლია ბაღს შრომისა და მეურნეობის სწორი ორგანიზაციის პირობებში.

გულუბრყვილო იქნებოდ გ ეფიქრა, რომ ასეთი მუშაობის პირობებში ყველაფერმა უშეცდომოდ და უნაკლოდ ჩაიარა. ასეთი ნაკლები ჩვენ გვქონდა, როგორც მხატვრული ხაზით („ძველი ტფილისი“, „კარნავალი“) ისე სამეურნეო ხაზითაც. ამ ნაკლთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს ის გარემოებაც, რომ გასულ სეზონში ბაღს არ ჰქონდა სათეატრო შენობა, ძლიერ მცირე იყო მასობრივი ატრაქციონების რიცხვი, ცუდი იყო კაფე-რესტორანების ტრესტის მუშაობაც.

ყველა ამ ნაკლის გამოსწორება შესაძლებელია და კიდევაც უნდა გამოსწორდეს იგი მომავალში და ამის გარანტიას ის განსაკუთრებული ყურადღება და ყოველდღიური დახმარება, რომელსაც ბაღი ღებულობს პარტიული, საბჭოთა და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები-საგან და კერძოდ ამიერ-კავკასიისა და საქართველოს ბოლშევიკური ორგანიზაციების მებრძოლი ხელმძღვანელის ამხანაგ ლავრენტი ბერიასაგან, რომლის ინიციატივას ეკუთვნის ორჯონიკიძის სახელობის კულტურისა და დასვენების ბაღის ორგანიზაცია.

ბაღი უნდა გახდეს და კიდევაც გახდება ტფილისის ათეული და ასიათასეული მშრომელების კულტურული და მხიარული დასვენების ორგანიზატორად.



ტფილისის კულტურისა და დასვენების ცენტრალური ბაღი

სიღერა სტალინზე

ხალხური სიმღერების ლოტბარი ვალ. ჭელიძის მიერ გამართმული

სიტყვები ა. თირქიასი

ჩაწერა გრ. კოკელაძემ

Moderato.

მა - ცა - ლე - ფი წი - მი - ივ - დათ ქიღვ - ვორ - ზა - თვ ხან - დამ ა - ლი

ნა - ნი - ნა ო - უ ნა - ნა კი - დინს ტემ - ჰეფო ი - ლუნ - სუ - ლო

მან - ჯახ ზის - სი - რი - ში ნძა - ლი რე - ლო ნა - ნი - ნა და

მა - ცა - ლე - ფი წი - მი - ივ - დათ ქიღვ - ვორ - ზა - თვ ხან - დამ ა - ლი

კი - დინს ტემ ჰეფო ი - ლუნ - სუ - ლო მან - ჯახ ზის - სი - რი - ში ნძა - ლი ო - ჰო - ჰო

ო - ჰო ო - ჰო რე - ლო ნა - ნი - ნა და

2. ეზე, ეზე ხოლო ეზე ბერაყილო ჩქინი ბირა,
მუზაზი ზისხირით უშილი,
ბურჰუარე ხანდაშ ქვირა.

3. ჭიგვარუჭვათუ აართი შირი
ბჯლონა ჩქი ფულანდი კოგა,
ირღისხუკვლვორსხუთ არ თოგა ღო ჯიგალოგა.

თასუაზი კავკანია

ხალხური სიმღერების ლოტბარ ბალ. ჰელიძის მიერ გამომოქმედებული

სიტყვები ა. თორქიასი

ჩაწერა გრ. კოკელაძემ

Moderato.

ვა - ზან-სუფა-ქვ ჰვ - დო - დინ - თვ ცოლო მე-ურ-ნე რჩეი - ლა

სა-თა-სო ღო-ი - ტი-სვ გე-ი-ონ-წყი კი - ლა ოჟ ნა-ნა ნა-ნი-ნა

ვა-ა ჰე-ა ნა-ნი-ნა ვა - რუ დი-ლო ნა-ნი-ნა

სა-თა-სო ღო-ი - ტი-სვ გე-ი-ონ-წყი კი - ლა ოჟ ნა-ნა ნა-ნი-ნა

1. 2.

1) შს ხ სმოვანებს შს ხ-სა და შს ხ-ს შორის.

2. ქიმიკისური ლოზუა, ქიმიკისური მარსუა,
მასუმა ბოლშევიკური,
მოუღირილე თასუა.

3. აბა ასე ჯინა ვარჯ იხხანლათე ნარლათე,
მით თეს თაზი ვეშიასრულენს
ჩქინი შქასვ ვარლას.

55

თეატრალური საქართველო

ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო სახელმწიფო თეატრი

○ ხუთ ოქტომბერს, ლენინის ორდენის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა, გახსნა სეზონი ორდენის დრამატურგის ს. შანშიაშვილის პიესა „არსენა“-თი.

თეატრის რეპერტუარში უმთავრესად შერჩეულია ქართული ორიგინალური და კლასიკური პიესები: ორდენის დრამატურგის ს. შანშიაშვილის — „არსენა“, „ფოლადაური“ და „ანზორი“; შექსპირის — „ინტირანოსი“; ლავრენცის — „რდევვა“; ს. კლდიაშვილის — „შემოდგომის აზნაურები“ და „კოლხიდა“, შ. დადიანის — „პუშკინის აქაქათველოში“ (პუშკინის დღეებისათვის) და „კოლხები“; ორდენის დრამატურგის ალიო მაშაშვილის — „პატრიოტები“; გ. მდივანის — „ალკაზარი“; გერცელ ბაახოვის — „თვალთმაქცი“; შექსპირის — „ოტელო“; კორნეიჩუკის — „პლატონ კრეჩეტო“.

მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი

○ მარჯანიშვილის სახელმწიფო თეატრმა ხუთ ოქტომბერს გახსნა მეთხუთმეტი ადინოგენოვის პიესა — „შოროელი“ თ.

რეპერტუარის შედგენის დროს თეატრმა უმთავრესი ყურადღება მიაქცია: ქართულ ორიგინალურ დრამატურგიას, მოძველებულ რესპუბლიკების პიესებს და კლასიკური დრამატურგის საუკეთესო ნიმუშებს.

საორიენტაციო რეპერტუარში შეტანილია გერცელ ბაახოვის — „იკვა რიჩინაშვილი“; ი. მჭედლიშვილის — „ოიანა ბუიანა“, კ. კალაძის — „ბნელი დამეგების სტუმარი“; ვ. გაბესკირიას — „ეს კაცი“; გუტკოვის — „ურელი აკოსტა“; ცაგარელის — „კაც გინახავს ვეღარ ნახავ“; ანტონოვის — „მზის დაბნელება საქართველოში“; კ. კალაძის — „როგორ?“ პ. კაკაბაძის — „ყვარყვარე თუთაბერი“; შ. დადიანის — „ჩატხილი ხიდი“; ნინოშვილის გურია“; ი. ვაკელის — „შამილი“; ადინოგენოვის — „შორელი“ და „ლოპე-დევგას“ — ცხვრის წყარო“.

თურქული სახელმწიფო თეატრი

○ ტფილისის თურქული დრამატიული თეატრი თავის წარმოდგენებს გამართავს 2; კომუნარტა სახელობის სომხური თეატრის შენობაში. სეზონი გაიხსნა ჰუსეინ

ჯავიდას პიესა „სიკავუშ“-ით. დადგმა იუსუფ იულდუასი. გაფორმება მხატვ. კარსლიანის.

რეპერტუარში შეტანილია: კორნეიჩუკის — „პლატონ კრეჩეტო“; ახვერდოვის — „დანგრეული ოჯახი“ და პუშკინის დღეებისათვის — „დუბროვსკი“. აღდგენილი იქნება წარსული სეზონის დადგმებიც.

სომხური ღრამის თეატრი

○ სომხური აკადემიური დრამატიული თეატრის შეკვეთით სურენ ოფიანი სომხურ ენაზე თარგმნის ორდენის დრამატურგის სანდრო შანშიაშვილის დრამატიულ პოემას „არსენა“-ს. თეატრი შეუდგა პიესის დამუშავებას. პიესას დადგამს რეჟისორი გ. ჟურული, მხატვარი — ზ. სიმონიანი მუსიკა — კ. მეღვინეთ-უხუცესის. პიესა ოქტომბრის დღესასწაულისათვის დაიდგება.

ჭიათურის სახელმწიფო თეატრი

○ ჭიათურის სახელმწიფო თეატრმა სეზონი 30 სექტემბერს გახსნა ი. ვაკელის პიესა — „შამილი“-თ. სეზონის გახსნის დღეს თეატრმა გამოუშვა ერთდროული გაზეთი — „ჭიათურის თეატრი“. თეატრის ხელმძღვანელობამ მრავალი მისასალმებელი დეპუტა მიიღო. „შამილი“ ახალი გაფორმებით დაიდგა.

სეზონში პირველ პრემიერად თეატრმა გ. მდივანის პიესა „ბრმა“ დადგა. სპექტაკლმა დიდი წარმატება მოიხვეჭა. წარმოდგენას დაესწრო პიესის ავტორი.

ამხანაგ ლ. ბერიას სახელობის ფოთის სახელმწიფო თეატრი

○ ოქტომბრის დღესასწაულთან დაკავშირებით ახალ შენობაში გაიხსნება ფოთის დრამატიული თეატრის სეზონი. თეატრის შენობა მოწყობილია უმაღლესი ტექნიკით.

თეატრის სახელმწიფო ხელმძღვანელად და დირექტორად მიწვეულია რეჟ. ნ. გოძიაშვილი.

სეზონის გახსნისათვის მზადდება ი. ვაკელის — „შამილი“-ს დადგმა — ნ. გოძიაშვილის, მხატვარი — მ. გოცირიძე. მუსიკა — კ. მეღვინეთ-უხუცესის.

შემდეგი პრემიერა დანიშნულია 15 ნოემბრისათვის. დაიდგება გ. მდივანის პიესა „ბრმა“. დადგმა — მ. ინასარიძის.

თეატრის რეპერტუარში შეტანილია: ი. ვაკელის — „შამილი“; გ. მდივანის — „ბრმა“, ს. შანშიაშვილის — „არსენა“, შ. დადიანის — „კოლხები“ კორნეიჩუკის — „პლატონ კრეჩეტო“ და ბომარშეს — „ფიგაროს ქორწინება“.

სიღნაღის დრამატიული თეატრი

○ სიღნაღის დრამატიული თეატრის სახელმწიფო ხელმძღვანელად მიწვეულია რეჟ. ვ. ბარველი. აღდგომილი სცენის მუშაკთა გარდა დასი შეესებულა პროფესიონალური არტისტებით: ნინო ნი, წინამძღვარი, ადამიძე და სხვ. ამას გარდა ჩამოყალიბებული იქნება კადრების აღდგენის მიზნით ახალგაზრდათა ჯგუფი, რომელთანაც იწარმოებს ლაბორატორიული მუშაობა.

თეატრის რეპერტუარში შეტანილია: გ. მდივანის — „ბრმა“; ადინოგენოვის — „შორელი“; ი. კაკაბაძის — „ოთარაანთ ქვირილი“; სუნდუკიანის — „პეპო“; მოლიერის — „მჭვით ავად მყოფი“.

„არსენა“ სახელობის კავშირის სხვადასხვა თეატრებში

○ ხელმძღვანელის დამსახურებული მოღვაწის, ორდენის დრამატურგის სანდრო შანშიაშვილის პიესა „არსენა“ მიიღო დასადგმელად საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა თეატრებმა: ტფილისის სომხური დრამა, ტფილისის თურქული სახელმწიფო თეატრმა, მოსკოვის რევოლუციის თეატრმა, კიევის ფრანკოს სახელობის დრამატიულმა თეატრმა, ხარკოვის შეჩენკოს სახელობის დრამატიულმა თეატრმა.

საქართველოს სახკინმრეწვეო ამთავრებს ამავე ავტორისა და ორდენის რეჟისორის მ. ჭიათურელის სცენარის მიხედვით ფილმს — „არსენა“-ს.

მოსკოვის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის დიდმა თეატრმა ს. შანშიაშვილს შეუკვეთა ლიბრეტი ოპერა „არსენა“-სათვის. ოპერის დაწერა დავალებული აქვს ორდენის კომპოზიტორს იონათუხიას.

მოსკოვის გამომცემლობა „ისკუ-სტვო“ მოკლე ხანში რუსულ ენაზე ცალკე წიგნად გამოსცემს დრამატიულ პოემას „არსენა“-ს.

Х сабчота № 6 Хеловнеба

Журнал литературоведения и искусства

Орган Управления по делам искусств
при СНК ССР Грузии

კორექტორი—სიმ. აბულაძე
მეტრამბაჟი - გ. შავლაშვილი
ილუსტრაცია დამზადდა სახელგამის ცინ-
კოგრაფიაში
ფერადი სურათები } გ. გოგიჩაიშვილმა
დამზადეს ცინკო- } კ. ალუხნომა
გრაფებმა
სტამბა—„ტექნიკა და შრომა“-სი
შეკვეთის № 1011
მთავლიტი - 1050წ
ტირაჟი.—2700
სტამბას მასალები 26 სექტემბერს გადაეცა
ხელმოწერილია 20 თქტომბერს
დაიბეჭდა 2 ნოემბერს

