

161  
1939



საბჭოთა 11  
ხელოვნება 1939



სსრკ მთავრობის და მწიგნობრობის განყოფილება, საქართველოს

# ს ა ბ შ ტ თ ა ხ ე დ რ ვ ნ ე ბ ა

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა ღ ა ლ ი ტ ა რ ა ტ უ რ ი ს მ ც ო რ ნ ე ო ბ ი ს ე შ რ ა ნ ა ლ ი

სსსრ სახკომსაგაგონთან არსებული ხელოვნების  
საქმეთა სამმართველოს ყოველთვიური ორგანო

F-477



თ ბ ი ლ ი ს ი

11  
1939

პ/მმ. რედაქტორი ბ. ჯ. მ. შ. უ. ა.

პ/მმ. მდივანი ა. ლ. ს. ი. შ. უ. ა.

---



# ოქტომბრის რევოლუციის XXII წლისთავი

XXII წლის წინად რუსეთის პროლეტარიატმა ლენინ-სტალინის დიადი პარტიის ხელმძღვანელობით დაამსხვრია მემამულეებისა და კაპიტალისტების ბატონობა. გამარჯვებული პროლეტარიატი თვითონ ჩაუდგა სათავეში სახელმწიფოს მართვა-გამგეობას, თვითონ დაეპატრონა ფაბრიკა-ქარხნებს და საძირკველი ჩაუყარა ბედნიერ და სამურ ცხოვრებას. ძლევამოსილმა სოციალისტურმა რევოლუციამ ლახვარი ჩასცა ქვეყნის მყვლეფელსა და მძარცველ ბურჟუაზიას. 14 სახელმწიფო აიშალა ოქტომბრის რევოლუციის წინააღმდეგ, ამოძრავდნენ შინაური და გარეული ნაძირალები, რომლებიც ხელს უწყობდნენ და ეხმარებოდნენ კოლჩაკისა და დენიკინის ბანდას საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ ბრძოლაში. რუსეთის გვირმა პროლეტარიატმა სასტიკად დაამარცხა დასავლეთ ევროპის იმპერიალისტების ყოველგვარი ხრიკები. გასწმინდა რუსეთის უზარმაზარი ტერიტორია თეთრი ბანდებისაგან და ლენინისა და სტალინის მიერ ნაჩვენები მტკიცე გზით გასწია წინ.

XXII წელიწადია საბჭოთა კავშირი სდგას როგორც სალი კლდე და მრავალმილიონიან ხალხთა შემოქმედელი ძალებით ურყევად აშენებს კომუნისტურ საზოგადოებას.

ჩვენი ქვეყნის ყველა ფრონტზე მიმდინარეობს უზარმაზარი მშენებლობა. ტექნიკურად ჩამორჩენილი და სამოქალაქო ომისაგან დანგრეული რუსეთი იქცა მძიმე ინდუსტრიის ქვეყნად.

ჩვენი მძიმე მრეწველობა წარმატებით ამზადებს ისეთ საგნებს, რომელთა დამზადებას სიზმარშიაც კი ვერ იხილავდა რუსეთის რევოლუციამდელი მრეწველობა.

ჩვენი საავიაციო მრეწველობა ამზადებს ისეთ თვითმფრინავებს, რომელთაც შეუძლიათ ძირს დაუშვებლად გადაფრინდნენ მოსკოვიდან ამერიკაში, მოახდინონ ქვეყნის გარშემო ლეგენდარული გადაფრენა. ჩვენი მძიმე მრეწველობა ამზადებს ყოველგვარ მანქანებს. ეს გასაოცარი მიღწევები მშენებლობის ყველა ფრონტზე, ჩვენ გვაქვს იმიტომ, რომ გამარჯვებულ პროლეტარიატს უყვარს თავისი სამშობლო და გვირულად იბრძვის საუკეთესო მატერიალურ პირობების შესაქმნელად. სტახანოველები არიან ჩვენი ქვეყნის მოწინავე ადამიანები, შრომის ენტუზიასტები, შრომის გმირები, რომლებიც ათასობით იბრძვიან შახტებში და ფაბრიკა-ქარხნებში.

XXII წლის განმავლობაში საბჭოთა კავშირში შემავალ ხალხთა ხელოვნება უჩვეულოდ აყვავდა: ოქტომბრის რევოლუციის XXII წლისთავის აღსანიშნავად საზეიმო სხდომაზე მოსკოვში ამხანაგმა მოლოტოვმა სთქვა:

„საბჭოთა კავშირის ხალხთა კულტურის აღმავლობის დარგში ჩვენ უკანასკნელ წელს ახალი დიდი ნაბიჯი გადავდგით წინ. ამას მოწმობს ჩვენი სკო-

დღებისა და ბიბლიოთეკების ზრდა, ჩვენი პრესის, თეატრების, კინოს და ხელოვნების სხვა დარგების განუზრელი ზრდა. ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს არა მარტო ნაციონალური კულტურების აღმავლობა, არამედ აგრეთვე ამ კულტურების ერთმანეთთან დაახლოვება. ამას ნათლად მოწმობს მოსკოვში ნაციონალური ხელოვნების ჩვენების ყველა ახალი დეკადა: ეს დეკადები ცხადყოფენ ჩვენი რესპუბლიკების დიდ მიღწევებს და დიდ ინტერესს იწვევენ ჩვენს დედაქალაქში. ამასვე მოწმობენ აგრეთვე ის ფაქტები, რომ ისეთ დიდ ადამიანთა იუბილეების საყოველთაო-სახალხო დღესასწაულს, როგორც არიან რუსი პოეტი პუშკინი და უკრაინელი პოეტი შევჩენკო, უერთდებიან ჩვენი ქვეყნის სხვა ხალხთა ნაციონალური პოეტებისა და ლეგენდარული გმირების განთქმული სახელები. ამიტომ ვენიალური ქმნილებანი ქართველი პოეტის შოთა რუსთაველისა და სომხური ეპოსისა სახალხო გმირის დავით სასუნელის შესახებ საბჭოთა კავშირის ყველა ხალხის კუთვნილებად იქცევიან და უდიდესი სიმპატიებით სარგებლობენ ყველა კულტურულ საბჭოთა ადამიანებს შორის.

უნდა ითქვას, რომ სოციალისტურმა კულტურამ უკვე საკმაოდ ბევრ წარმატებას მიაღწია ჩვენს ქვეყანაში. ამ ახალი კულტურის უაღრესად რევოლუციური ხასიათი არ ნიშნავს წარსულის კულტურულ მოღვაწეთა უარყოფას, არ ნიშნავს ხალხთა კულტურული მემკვიდრეობის უარყოფას. პირიქით, ხალხთა კულტურის ყველა ნამდვილი მიღწევა, რაოდენ შირვეულ წარსულსაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი, დიდად ფასდება სოციალისტურ სახელმწიფოში და აღორძინებული, მთელი თავისი ნამდვილი იდეური ბრწყინვალეობით ევლინება ახლა საკუთარ ხალხს და მთელი საბჭოთა კავშირის ხალხებს. ბოლშევიკები არ ეკუთვნიან იმ ადამიანთა რიცხვს, რომელთაც არ ახსოვთ ნათესაობა თავის ხალხთან. ჩვენ, ბოლშევიკები, გამოვედით ხალხის წილიდან, ვაფასებთ და გვიყვარს ჩვენი ხალხის, ისე როგორც ყველა სხვა ხალხის ისტორიის სახელოვანი საქმეები. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ნამდვილი პროგრესი, რომელიც შესაძლებელია მხოლოდ სოციალიზმის ბაზაზე, უნდა ეყრდნობოდეს ხალხთა მთელს ისტორიას და მთელს, მათს მიღწევებს წარსულ საუკუნეებში, რომ ამ პროგრესმა უნდა გამოავლინოს ხალხთა ცხოვრების ისტორიის ნამდვილი აზრი, რათა სავსებით უზრუნველყოყოს საკუთარი ხალხის სახელოვანი მომავალი და, მასთან ერთად, ყველა ხალხის ბრწყინვალე მომავალი.“

უკანასკნელი წლების განმავლობაში — ქართულმა ხელოვნებამ დიდი გარჯვებები მოიპოვეს ლიტერატურაში, თეატრში, კინოში, მხატვრობაში, ქანდაკებაში, საქართველოში გვაქვს 49 სახელმწიფო და საკალმეურთა თეატრი. ყველა რაიონში ტარდება თეატრებისა და კინო-დარბაზების მშენებლობა. 1939 წლის საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტის 70 % იხარჯება სოცკულტურულ ღონისძიებებზე. ბიუჯეტის ასეთი განაწილება მთლიანად გამოძღვინარეობს ს.კ.პ. (ბ) XVIII ყრილობის გადაწყვეტილებიდან.

გაიზარდა კულტურა თეატრის და კინოს მსახიობებისა, რომლებიც იძლევიან ბელადების დაუფიყარ სახეებს.

არასდროს ქართველ მხატვრებს და მოქანდაკეებს არ ჰქონიათ ისეთი პირობები შემოქმედებითი ნიჭის გაფურჩქნისათვის, როგორც დღეს. ჩვენმა სახვითი ხელოვნებამ გაინთავისუფლა თავი პასიური ნატურალისტური ტრადიციებისაგან და ფაქტურად ჩაება სოციალისტურ მშენებლობაში. ქართულ მუსიკალურ ფრონტს ოქტომბრის რევოლუციის XXII წლის თავზე მოეპოვეს უდიდესი მიღწევები. გროვდება და მუშავდება ქართული მუსიკალური შე-

მოქმედების საუნჯენი; გვაქვს სახელმწიფო კონსერვატორია, მუსიკალური ტექნიკუმები, ხალხური შემოქმედების კაბინეტი და მრავალი სხვა, სადაც იფურჩქნება ქართული საბჭოთა ხელოვნება.

კულტურულ ფრონტზე მომუშავენი უშუალოდ არიან ჩაბმული სოციალისტური ქვეყნის მშენებლობის საქმეში: კალმით და ფუნჯით, თაბაშირით და კინოლენტით ჰქმნიან ისინი მონუმენტურ ხელოვნებას.

ხალხის უბოროტესი მტრები — ტროცკისტ-მავნებლები აფერხებდნენ და ყოველნაირად ხელს უშლიდნენ ქართული ხელოვნების აყვავების საქმეს, მაგრამ ქართველი ხალხის სახელოვანი შვილის — ლავრენტი ბერიას უშუალო ხელმძღვანელობით განადგურებულ იქნა ხალხისა და კულტურის მტრები და ქართულ ხელოვნებას მიეცა ფართო შესაძლებლობანი მტკიცე და მონუმენტური ხელოვნების შესაქმნელად.

183 მილონ ხალხში გაერთიანებული — ქართველი ხალხი აკეთებს კომუნიზმის დიად საქმეს და მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინის უძლეველ და მტკიცედროშთ მიდის წინ კომუნიზმისაკენ!





პროფ. ს. ლანელია

# ბ. გ. ჩერნიშევსკი

(1889 — 1939)

სამოციანი წლების საზოგადოებრივ მოძრაობას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს XIX საუკუნის რუსეთის ისტორიაში. ყირიმის ომის მოულოდნელმა ფინალმა რუსეთის ურა-პატრიოტებიც კი ჩააგდო საგონებელში. აშკარა შეიქნა ყველასათვის, ვისაც აზროვნების უნარი მთლად არ დაჰკარგოდა, რომ ბატონყმურ-თვითმპყრობე-ლური წესყობილების დახვედრულმა ტრადიციამ ვერ დაიჭირა ცხოვრების გამოცდა და რუსეთს სჭირია რილაც განახლება, თუ კი

მას არ სურს თავისი ადგილი დაჰკარგოს ევროპის მოწინავე სახელმწიფოთა შორის. დაჰჭროლა ახალმა სიომ, გამოცოცხლდა პრესა, ამოძრავდა მოსწავლე ახალგაზრდობა, გლეხების აჯანყებებმა მიიღეს ეპიდემიური ხასიათი. ლიტერატურას გაუჩნდნენ ახალი მესვეურები, რომლებმაც სასტიკი იერიში მიიტანეს ძველ ავტორიტეტებზე და მოითხოვეს აზრისა და გრძნობის განთავისუფლება უგუნურ კერპებისაგან. მთავარი როლი ამ მესვეურთა შორის ეკუთვნოდა რუსეთის რევოლუციური დემოკრატიის უდიდეს წარმომადგენელს, ნიკოლოზ გაბრიელის-ძე ჩერნიშევსკის.



ბ. გ. ჩერნიშევსკი

თავისი სოციალური მდგომარეობით ჩერნიშევსკი იყო ტიპური რაზნოჩინცი. დაიბადა იგი 1828 წელს ქალაქ სარატოვში და სწავლა-განათლება მიიღო ადგილობრივ სემინარიაში, რომლის დასრულების შემდეგ, 1846 წელს, შევიდა პეტერბურგის უნივერსიტეტში, ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტად. ოთხი წელიწადი იმყოფებოდა ჩერნიშევსკი უნივერსიტეტში, სადაც იგი დაეწაფა ფეიერბახის მატერიალისტურ ფილოსოფიას და ფურიეს სოციალისტურ იდეებს. 1850 წელს ჩერნიშევსკიმ დაასრულა უნივერსიტეტის კურსი და დაინიშნა სარატოვის გიმნაზიის მასწავლებლად, მაგრამ სამი წლის შემდეგ ისევ დაბრუნდა პეტერბურგში, სადაც დაიკავა მასწავლებლის თანამდებობა ერთ-ერთ სამხედრო სასწავლებელში. აღსანიშნავია, რომ ჩერნიშევსკი იყო მეტის-მეტად გულკეთილი პედაგოგი, რომელსაც ისეთი ვატაცებით უყვარდა ნორჩი



თაობა, რომ ზოგჯერ ეს სიყვარული სასკოლო დისციპლინის ფარგლებში აღარ ეტეოდა. არც არის ამიტომ ვასაკვირო, რომ ბიუროკრატიული სკოლის ადმინისტრაციას საფუძველი ჰქონდა არ ყოფილიყო ჩერნიშევსკის სამასწავლებლო მოღვაწეობით კმაყოფილი, და ჩერნიშევსკი მალე ანებებს თავს პედაგოგიურ სამსახურს, რათა სავსებით მიეცეს ლიტერატურულ მუშაობას ჟურნალ-გაზეთებში. 1853 — 1855 წლებში ჩერნიშევსკი მუშაობდა კრავცკის ჟურნალში „Отечественные записки“, ხოლო 1854 წელს, პოეტ ნეკრასოვის წინადადებით, ის თანამშრომლობას იწყებს ჟურნალ „Современник“-ში და მალე ამ ჟურნალის ხელმძღვანელიც ხდება. 1855 წელს, მაგისტრის სამეცნიერო ხარისხის მისაღებად, ჩერნიშევსკიმ პეტერბურგის უნივერსიტეტში წარადგინა დისერტაცია „ესთეტიკური მიმართებანი ხელოვნებისა სინამდვილისადმი“. თავის დისერტაციაში ჩერნიშევსკიმ გაბედულად გაილაშქრა ხელოვნების იმ იდეალისტური კონცეპციის წინააღმდეგ, რომელმაც ოცდაათიან და ორმოციან წლების თავად-აზნაურული ინტელიგენციის ესთეტიკურ შეხედულებებში იპოვა თავისი გამოძახილი. ჩერნიშევსკი ამტკიცებდა, რომ წმინდა ხელოვნების იდეა ყალბია, რომ ყოველი ხელოვნება დამოკიდებულია რეალური ცხოვრებისაგან და, მასადაამე, ხელოვნების ღირებულების საზომიც საძიებელია იმაში, თუ როგორ ემსახურება იგი ცხოვრების მიერ წამოყენებული ამოცანების გადაწყვეტას და რამდენი სარგებლობა მოაქვს მას საზოგადოებისათვის. ჰემშარიტი ხელოვნება, ამტკიცებდა ჩერნიშევსკი, უნდა იყოს რეალური სინამდვილის ასახვა და ამავე დროს ამ სინამდვილის განსჯა-გასამართლება. ცუდი ამიტომ ის ხელოვანი, რომლის ნაწარმოები არ წარმოადგენს „ცხოვრების სახელმძღვანელოს“ და არ აწვდის საზოგადოებას სასარგებლო საშუალებას სწორად შეიქნოს და შეაფასოს თავისი მდგომარეობა. არსებითად რომ ითქვას, ჩერნიშევსკის ეს შეხედულება ხელოვნებაზე სხვა არა იყო რა, თუ არა თეორიული დასაბუთება იმ რეალისტური ლიტერატურულ კრიტიკის პრაქტიკისა, რომ

მელმაც იჩინა თავი უკვე ბესარიონ ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობაში (განსაკუთრებით — ამ მოღვაწეობის ბოლო წლებში) და რომელსაც მრავალი თანამგრძნობი ყვდა უტილიტარისტულად მოაზროვნე რუს რაზნიჩინელთა რადიკალურ წრეში 1). ამიტომ ადვილი წარმოსადგენია, რომ ხელოვნების ასეთი თეორია, რომელიც ჩერნიშევსკიმ ფეიერბახის მატერიალისტური პრინციპით დასაბუთა, არ მოეწონებოდა გაბატონებულ წრეებს, და მიუხედავად იმისა, რომ ჩერნიშევსკიმ ბრწყინვალედ დიაცვა თავისი დისერტაცია და აღფრთოვანებაში მოიყვანა დისპუტის მაცურებელი ახალგაზრდობა, სახალხო განათლების მინისტრმა მაინც შეუძლებლად დაინახა მენიჭებია დისერტანტისათვის მაგისტრის სამეცნიერო ხარისხი. ამ გარემოებამ, შეიძლება ითქვას, დაუკეტა ჩერნიშევსკის კარი აკადემიური მოღვაწეობის ასპარეზზე გამოსასვლელად, და ჩერნიშევსკიც იძულებული გახდა ხელი აეღო საუნივერსიტეტო მუშაობაზე. სწორედ ამაზე უნდა ითქვას, რომ ზოგი ჰიბი მარგებალია, ვინაიდან რუსეთის იმდროინდელი უნივერსიტეტი, როგორც იგი აღწერილია ცნობილი ვ. სპასოვიჩის მოგონებაში 2), უეჭველად ვიწრო ასპარეზი იქნებოდა ისეთი დიდბუნებოვანი აღამაინისათვის, როგორიც იყო ჩერნიშევსკი. მართალია, კარლ მარქსმა უწოდა ერთხელ ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის „დიდი რუსი მეცნიერი“ 3), მაგრამ სამოციანი წლების ინტელიგენციისათვის ჩერნიშევსკი მეტი იყო, ვიდრე დიდი მეცნიერი: ჩერნიშევსკი იყო დიდი სახალხო ტრიბუნი, რომლის თითოეული სტრიქონი თანახმად ლენინის სიტყვისა, გაქვნილი იყო „კლასობრივი ბრძოლის სულით“.

1855 და 1856 წლების განმავლობაში ჩერნიშევსკიმ მოათავსა ჟურნალ „სოვრემენიკ-

1) უფრო ვრცლად ჩერნიშევსკის ესთეტიკა განხილულია ჩემს წერილში, რომელიც მოთავსებულია ჟურნალში „ჩვენი მწერლობა“, 1928 წ., აგვისტო.  
 2) იხ. В. Д. Спасович — Сочинения, т. III, К пятидесятилетию Петерб. Университета.  
 3) იხ. ვ. მარქსი — კაპიტალი, ტ. I, მეორე გამოცემის ბოლოსიტყვაობა.





„ზი“ ვრცელი გამოკვლევა „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნარკვევები“. არსებითად რომ ითქვას, ეს იყო ბესარიონ ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიული გამოკვლევა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ბელინსკი ერთხელაც არ არის ჩერნიშევსკის ამ ნაწარმოების პირველ ნაწილში დასახელებული, ვინაიდან ამ მებრძოლი კრიტიკოსის ხსენება ფაქტიურად აკრძალული იყო მთავრობის მიერ, რომელიც ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობაში სრულიად სამართლიანად ხედავდა აშკარა პროტესტს ძველი სოციალ-პოლიტიკური წესწყობილების წინააღმდეგ. თავის „ნარკვევებში“ ჩერნიშევსკი იძლევა რუსული კრიტიკის დახასიათებას, განიხილავს მის გენეზისს და მის უმთავრეს წარმომადგენლებს (პოლევოის, სენკოვსკის, პოგოდინს, შვეიერიოვს, ნადეჟდინს, ბელინსკის). ჩერნიშევსკის „ნარკვევები“ იყო ლიტერატურულ მოვლენათა სისტემატურ-ისტორიული და მუშავეების პირველი ცდა რუსეთში. განსაკუთრებული სისრულით არის იქ განხილული ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობა და კარგად არის დახასიათებული ამ მოღვაწეობის საფეხურები. დედა-აზრი, რომელიც საჩუღლად უდევს ჩერნიშევსკის ამ ნაწარმოებს, შეიძლებადა ასე გამოვყავთ: ყოველი ლიტერატურა, რამდენადაც იგი თავის სახელწოდებას შეეფერება, არის უწინარეს ყოვლისა საზოგადოებრივი სამსახურის ერთ-ერთი ფორმა. ეს აზრი უბრალო შედეგი იყო იმ შეხედულებისა, რომელიც ჩერნიშევსკიმ თავის სამავსტრო დისერტაციაში დაასაბუთა.

ისტორიული ხასიათი აქვს აგრეთვე ჩერნიშევსკის ნაწარმს „ლესინგი და მისი დრო“, რომელიც „სოვრემენიკში“ იბეჭდებოდა წერილების სახით. ლესინგის ლიტერატურულ მოღვაწეობას ბევრი რამ ჰქონდა ისეთი, რაც რუსეთის დიდს პუბლიცისტს ჩერნიშევსკის არ შეიძლებაოდა არ მოწონებოდა. ჩერნიშევსკის მსჯავლად, ლესინგიც იყო დიდი ტრიუმფი, ჰუმანისტი და განმანათლებელი, რომლისთვისაც ლიტერატურა წარმოადგენდა საშუალებას ჰუმანური იდეების გასავრცელებ-

ლად ფილისტერობით მოცულს XVIII საუკუნის გერმანულ საზოგადოებაში. ვასაგებია აქედან, რომ ლესინგის ლიტერატურული მოღვაწეობის შესწავლას ჩერნიშევსკი უცქეროდა, როგორც იმ წყაროს, საიდანაც იგი მიიღებდა სასარგებლო გაცვეთილს საკუთარი ლიტერატურული პრაქტიკის წარსამართავად. თავის გამოკვლევაში ჩერნიშევსკი აქებს ლესინგს. მისი სიტყვით, არისტოტელის „პოეტიკის“ შემდეგ არ დაწერილა მეორე ისეთი თხზულება, სადაც ხელოვნების არსება უკეთესად ყოფილიყო გაგებული, ვიდრე ამას ადგილი აქვს ლესინგის „ლაოკოონში“. ჩერნიშევსკი აღფრთოვანებული იყო ლესინგის გამრული ბრძოლით დახასხებული ლიტერატურული ტრადიციების წინააღმდეგ და, როგორც ეტყობა, მზად იყო ლესინგის საქმე გაეკეთებია რუსეთში.

ყურნალ „სოვრემენიკში“ ჩერნიშევსკი თავდაპირველად განაგებდა კრიტიკულ-ბიბლიოგრაფიულ განყოფილებას და ეწეოდა მიმდინარე ლიტერატურულ კრიტიკას. ჩერნიშევსკის კალამს ეკუთვნის პირველი კრიტიკული წერილი პუშკინის, გოგოლის, ტურგენევის, ოსტროვსკის, პისემსკის, ლევ ტოლსტოის, შჩედრინ-სალტიკოვის და სხვა თანამედროვე მწერალთა შესახებ. მართალია, ჩერნიშევსკის აკლდა ის ვნებიანობა, რომელმაც დობროლიუბოვის კრიტიკულ წერილებს დიდი გავლენა მოუპოვა მკითხველებზე. მაგრამ სამაგიეროდ ყველა მისი წერილი შეიცავს სადა და გონიერ მსჯელობას განხილული მწერლების თხზულებებზე. აღსანიშნავია, მაგალითად, ის ფაქტი, რომ ჩერნიშევსკიმ პირველად მიაქცია ყურადღება ლევ ტოლსტოის მხატვრული ოსტატობის იმ თავისებურებას, რომელმაც თავი იჩინა უკვე მისი ახალგაზრდობის ნაწარმოებში („ბავშვობა“) და რომელსაც ჩერნიშევსკიმ სამართლიანად უწოდა სახელად ინტერესი ფსიქოლოგიურ განცდებისადმი. ჩერნიშევსკიმ სწორად დადასა აგრეთვე ახალგაზრდა ოსტროვსკის დრამატურგული ნიჭი, რაც ჩერნიშევსკის დამოუკიდებელი კრიტიკული მსჯელობის უნარს ამტკიცებდა უეჭველად.



განსაკუთრებით მოსწონდა ჩერნიშევსკის ნიკოლოზ ნეკრასოვის დემოკრატიული პოეზია, რომელიც მოქალაქეობრივი პათოსით იყო ანთებული და თამამად ებრძოდა დამამონებელ საზოგადოებრივ ტრადიციებს. უწინდელ მწერალთა შორის ჩერნიშევსკი ძალიან მაღლა აყენებდა პუშკინს. „პუშკინის ძახულ-ლებებმა ახალი რუსული ლიტერატურა შექმნეს. ისინი მარად ცოცხალი დარჩებიან“, — აი ასეთი აღფრთოვანებით სწერდა პუშკინის შესახებ ჩერნიშევსკი, რომელიც არ ვადა ამ შემთხვევაში რაზნოჩინული ლიტერატურული კრიტიკის მეორე წარმომადგენელს, დიმიტრი პისარევს.

რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების სწრაფმა განვითარებამ მალე მოითხოვა, რომ ჩერნიშევსკის დიდი პუბლიცისტური ნიჭი უფრო საპასუხისმგებლო სარბიულზე ყოფილიყო გამოყენებული; ჩერნიშევსკიც ანგარიშს უწევს ამ მოთხოვნას, ანებებს თავს ლიტერატურულ კრიტიკას (რომელსაც ახალი ნესევეური გამოუჩნდება დობროლიუბოვის სახით) და გადადის სოციალ-პოლიტიკურ საკითხებზე. ჩერნიშევსკის კალამს ეკუთვნის სოციალ-პოლიტიკური შინაარსის მრავალი შესანიშნავი წერილი („თემური მფლობელობის წინააღმდეგ მიმართულ ფილოსოფიურ შეხედულებათა კრიტიკა“. „მასალები გლეხთა საკითხის გადასაწყვეტად“. „კაპიტალი და შრომა“, „მიწის საკუთრების შესახებ“, „პარტიების ბრძოლა საფრანგეთში ლუი XVIII და კარლოს X დროს“, „ჟურნალისტიკის თავისუფლების საკითხი საფრანგეთში“, კაენიაკი“ და სხვ.). როგორც ფურიერისტი ჩერნიშევსკი იცავდა ამ წერილებში რუსეთის ლიბერალებისაგან თემურ მიწათმფლობელობას და გერცენის კვალად რუსულ თემში ხედავდა სოციალისტური საზოგადოების საწინდარს. ჩერნიშევსკის აზრით, თემური ცხოვრება სპობს ადამიანში ინდივიდუალისტურ მიდრეკილებას და ამზადებს იმ ფსიქოლოგიას, რომელიც საჭიროა სოციალისტური წესწყობილების დამკვიდრებისათვის; ამიტომ რუსეთი, რომელმაც შეინარჩუნა თემური ყოფა, შესაძლებელია უფრო ადრე შევიდეს სოციალიზმში, ვიდრე კაპიტალისტური

ევროპა: შევიდეს კაპიტალიზმის შემოვლით, — ასე ფიქრობდა ჩერნიშევსკი. ცხადია, ეს იყო მთლად სწორი შეხედულება, რადგან უკვე ჩერნიშევსკის დროს რუსეთში გაშვებული იყო კაპიტალიზმი. მაგრამ უფრო ღრმა შეხედულება რუსეთის სოციალური განვითარების შესახებ იმ დროს არც სხვებს ჰქონდათ.

19 თებერვლის მანიფესტი, რომელმაც ქეშმარიტი განთავისუფლების ნაცვლად გაძარცვა რუსეთის მრავალმლიონიანი გლეხობა თავად-აზნაურობის სასარგებლოდ, ჩერნიშევსკის, რა თქმა უნდა, ვერ დაუბრძავებდა თვალს. 1861 წელს ჩერნიშევსკიმ შეადგინა აწ უკვე სახელგანთქმული პროკლამაცია „მებატონეთა გლეხებს“, სადაც იგი მოუწოდებდა გლეხებს დაემხოთ თვითმპყრობელობა და ჩამოერთვით მიწა მემამულეებისათვის. თუმცა ამ პროკლამაციის გავრცელება ვერ მოხერხდა, მაგრამ 1862 წელს ჩერნიშევსკი მაინც დააპატიმრა მთავრობამ და ჩასვა პეტრუ-პავლეს ციხეში, სადაც ჩერნიშევსკიმ მოახერხა დაეწერა თავისი დიდი რომანი „რა ვაკეთოთ“. ამ ნაწარმოებით ჩერნიშევსკიმ პასუხი გასცა ტურგენევის რომანს „მამები და შვილები“ და ნათელ ფერადებში წარმოადგინა დემოკრატიული ინტელიგენციის ტიპები — ლაშუხოვი, ევრა პავლოვნა, კირსანოვი, რახმეტოვი. ესენი იბრძვიან ტრადიციული ყოფის წინააღმდეგ, გატაცებული არიან ახალი იდეალური ცხოვრებით, რომელიც მათი აზრით ვინიერ პრინციპებზე უნდა აშენდეს. ყველაფერი, რაც ადამიანის ჭკუის ჩარჩოებში არ თავსდება, რომანის გმირების მიერ უარყოფილია, და აქ იჩენს თავს თვითონ ჩერნიშევსკის მსოფლმხედველობის ის განმანათლებლური ხასიათი, რომელსაც სისტემატური დასაბუთება მისცა ისევ ჩერნიშევსკიმ თავის ნარკვევებში „ანთროპოლოგიური პრინციპი ფილოსოფიაში“. რომანის საუკეთესო ადგილად ითვლება „ევრა პავლოვნას სიზმარი“, სადაც ავტორი იძლევა მომავალი სოციალისტური საზოგადოების სურათს, რომელიც ფურიერისეული ფალანსტერის გავლენის ნიშანს ატარებს. თავის რომანში ჩერნიშევსკი



ებრძვის ქალთა დამოწმებულ მდგომარეობას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში და მოითხოვს გრძობის ემანისპაციას ოჯახის ბორკილებისაგან. საერთოდ, მთელი ეს რომანი წარმოადგენს ჩერნიშევსკის საზოგადოებრივი იდეალის მკერმეტყველურ პროაგანდას. იგი მწარედ ამბობს ბატონყმურ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებას და მოუწოდებს რევოლუციისკენ. სწორედ ამ გარემოებაში არის საძიებელი მისი გამარჯვების მთავარი მიზეზი. „რა ვაკეთოთ“ დაიბეჭდა „სოფრემენიკში“ 1863 წელს, მაგრამ მთავრობამ, როგორც ეს მოსალოდნელიც იყო, მალე აკრძალა იგი. მიუხედავად ამისა, ჩერნიშევსკის რომანი ფართოდ მოედო მოწინავე ინტელიგენციას: იგი ვრცელდებოდა ხელნაწერებში და გულმოდგინეთ იკითხებოდა, როგორც ახალი ცხოვრების სახელმძღვანელო. განსაკუთრებით ხიზლავდა მკითხველებს რახმეტოვის ეპიზოდური პიროვნება. ამ უკანასკნელის სახით ჩერნიშევსკიმ წარმოადგინა საკვირველი ტიტანი, რომელიც მთელს თავის ცხოვრებას მხოლოდ იმას ანდომებს, რომ ფოლადად აქციოს თავისი თავი და კარგად გაწვრთნილი დაუხედეს რევოლუციას. მიუხედავად იმისა, რომ მთავრობას არ ჰქონდა საკმაო საბუთი, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ჩერნიშევსკი იყო ზემოთ მოხსენებული პროკლამაციის ავტორი, მაინც შესაძლებლად დანახეს (1864, წელს) მიესაჯათ ჩერნიშევსკისათვის შეიდი წლის საკატორლო მუშაობა. კატორლაში ვაგზავნამდე კი მოაწყვეს სამოქალაქო სიკვდილით დასჯის ბარბაროსული ცერემონია: დატუსაღებული ჩერნიშევსკი გამოიყვანეს მოედანზე, მიაბეს სამარცხვინო ბოძზე და საჯაროდ გადაატყვეს თავზე ხმალი.

კატორლის პირველი სამი წელი ჩერნიშევსკიმ გაატარა მონღოლეთის საზღვართან ახლო მდებარე კადაიში, შემდეგ კი იგი გადაიყვანეს ნერჩინსკის ოლქში. 1871 წელს ჩერნიშევსკის გაუთავდა კატორლის ვადა და ესლა მას უფლებად ჰქონდა თვითონ აერ-

ნია ციმბირში თავისი საცხოვრებელი ადგილი. მაგრამ მთავრობამ ეს უფლებაც წაართვა თავის მსხვერპლს და საცხოვრებლად მიუჩინა მას „ქალაქი“ ვილუსკი, რომელიც 500 კილომეტრით იყო იაკუტსკიდან დაშორებული. რამდენიმეჯერ სცადეს რევოლუციონერებმა ძალით განეთავისუფლებიათ ჩერნიშევსკი მთავრობის ტყვეობიდან, მაგრამ უშედეგოდ. მიუხედავად მძიმე პირობებისა, ციმბირის კატორლაშიც ჩერნიშევსკის არ შეუწყვეტია ლიტერატურული მუშაობა: გარდა რამდენიმე პიესისა, ჩერნიშევსკიმ ციმბირში დასწერა დაუმთავრებელი რომანი „პროლოგი“, სადაც ვოლგინის სახით გამოიყვანა თავისი თავი, ხოლო ლევიცკის სახით—თავისი მეგობარი ნიკოლოზ დობროლუბოვი. ამ რომანის ნაწყვეტები პირველად დაიბეჭდა საზღვარგარეთ, 1877 წელს.

1881 წელს მოჰკლეს ალექსანდრე II. ამ აქტთან დაკავშირებით მთავრობის წინაშე დაისვა ციმბირიდან ჩერნიშევსკის დაბრუნების საკითხი (იხ. ამის შესახებ ნიკო ნიკოლაძის მოგონებები ჟურნალში „Вспоминания“, 1906 № 9). მართლაც, 1883 წელს ჩერნიშევსკიმ მიიღო ნებართვა დასახლებულიყო ასტრახანში, ხოლო 1889 წელს მას უფლება მისცეს ეცხოვრა სარატოვში, სადაც ჩერნიშევსკი გარდაიცვალა იმავე წელს. გარდა მრავალი დადებითი თვისებებისა, ჩერნიშევსკის ახასიათებდა იშვიათი შრომის მოყვარეობა. მან სთარგმნა და ფრიად საყურადღებო კრიტიკული შენიშვნებით შეავსო ინგლისის ბურჟუაზიული ეკონომისტის ჯონ სტუარტ მილის წიგნი— „პოლიტიკური ეკონომიის საფუძვლები“. მანვე დაიწყო ვებერის „მსოფლიო ისტორიის“ თარგმნა, მაგრამ მოასწრო მხოლოდ თერთმეტი ტომის გადათარგმნა. ჩერნიშევსკის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე გამოკვლევა „ანთროპოლოგიური პრინციპი ფილოსოფია-



ში“; სადაც ის ლუდვიგ ფეიერბახის ფილოსოფიური თეორიის, პოზიციას იცავს და ფიქრობს ამ თეორიაში იპოვოს ახალი სოციალური იდეალის დასასაბუთებელი საშუალება. ჩერნიშევსკის სიტყვით, არც ჯონ სტიუარტ მილი, არც პრუდონი არ გამოდგებიან ფილოსოფიაში ავტორიტეტად: პირველი ვერ გამოდგება იმიტომ, რომ იგი არის ბურჟუაზიული მოაზროვნე, რომელსაც მხოლოდ ქვეით ესმის არსებითი ხასიათის სოციალური გარდატეხის აუცილებლობა, მაგრამ გრძნობით არ შეუძლია ამ გარდატეხას მხარი დაუჭიროს; ხოლო მეორე (ე. ი. პრუდონი) არ გამოდგება იმიტომ, რომ მას, როგორც დაბალი სოციალური წრიდან გამოსულ კაცს, გრძნობით სძულს არსებული ბურჟუაზიული წესწყობილება, მაგრამ გონებრივი განვითარების ნაკლებობის გამო არ ესმის, როგორ ან რა საშუალებით შეიძლება არსებულის შეცვლა. რევოლუციური პრაქტიკის ჭეშმარიტ თეორიულ საფუძველს ჩერნიშევსკი პოულობს ბუნებისმეტყველურ მსოფლმხედველობაში, რომელიც ადამიანს

უცქერის, როგორც ბუნების მოვლენას. სწორედ ასე უცქეროდა ადამიანს ლუდვიგ ფეიერბახიც, და ამაში იყო მისი განსაზღვრულობის საფუძველი, როგორც ეს ცხადჰყო შემდეგ მარქსმა. მაგრამ ჩერნიშევსკის არ შეიძლო ფეიერბახის ფილოსოფიის ნაკლებოვანება შეემჩნია, ვინაიდან ამისათვის საჭირო პირობები მისი განკარგულების გარეშე იმყოფებოდნენ.

ქართველებისათვის კარგად ცნობილმა მ. კატკოვმა თავის ჟურნალში (русский Вестник), 1861, № № 4, 5) განგაში ასტეხა ჩერნიშევსკის ფილოსოფიური ნარკვევის წინააღმდეგ, ხოლო კიევის სასულიერო აკადემიის ახალგაზრდა თანამშრომელი იურკევიჩ დააწინაურეს სამსახურში ჩერნიშევსკის მატერიალიზმის გაკრიტიკებისათვის და მოსკოვის უნივერსიტეტში გადაიყვანეს პროფესორის თანამდებობაზე. ჩერნიშევსკი იღვენებოდა, იურკევიჩი კი მფარველობას პოულობდა — ასეთი იყო თვითმპყრობელური რუსეთის სამართალი.





პრ. ჩხიკვაძე

# ქართული მუსიკა

(მთავრად ისტორიული ნაბეჭდი)

წერილი პირველი

ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების გზების გათვალისწინება, როდესაც ხელთ არა გვაქვს სათანადო წყაროები და აუცილებელი დამოწმებანი, თითქმის შეუძლებელი ხდება. ქართული მუსიკის მკვლევართან დაკავშირებული მსოფლიო მისი ისტორიის ცალკეული პერიოდების გამოკვლევა.

ეს საკითხი კიდევ იმით რთულდება, რომ თავდაპირველად ქართველები იმ ტერიტორიაზე როდი ცხოვრობდნენ, სადაც ახლა საქართველო მდებარეობს.

ქართველთა წინაპრები თავდაპირველად ბინადრობდნენ ქალღმუში, მესოპოტომიაში და მცირე აზიაში, საიდანაც თანდათან ჩრდილოეთისაკენ იხევდნენ, რის შედეგადაც უკვე მე-VII საუკუნეში ქრ. დ-მდე ქართველები საბოლოოდ სტოვდნენ მცირე აზიას და მკვიდრდებოდნენ ამიერკავკასიაში, იქვე რა ახლანდელ ტერიტორიას.

ახალი სამშობლო საბედისწერო აღმოჩნდა მათთვის. ისტორიულად ვიცით, რომ ეს ტერიტორია ანტიკური ქვეყნის საზღვარი იყო, — უძველეს ხალხთა სატრანზიტო გზა, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სხვადასხვა სახელმწიფოთა — რომისა, საბერძნეთისა, მონღოლეთისა, ირანისა და სხვათა შეტაკების ადგილი. არაერთხელ მათი ბარბაროსული თავდასხმა განუმზადებდა საქართველოს თითქმის სრულ მოსპობას. მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში საქართველო გამძვინვარებით ებრძოდა თავის უღმობელ მტრებს, რომელნიც

ყოველ მხრით ავიწროებდნენ მას. გაუთავებელი ომები, ცეცხლითა და მახვილით გავლა საქართველოს ტერიტორიაზე ისეთი დიდი მხედართმთავრებისა, როგორიც იყვნენ პომპეუსი და ალექსანდრე მაკედონელი, აგრეთვე აღმოსავლეთის ტირანები შაჰაბასი, ალამაჰად-ხანი და სხვ. თემურლენგის გამანადგურებელი შეიღვერ შემოჭრა საქართველოში საშუალებას უსპობდა ქართველ ხალხს ნორმალურად და დაწყნარებით ეცხოვრა. ასეთ ისტორიულ ვითარებაში საეჭვოა, რომ შეჩინილოყო ქართველთა მხატვრული კულტურის თვალთნათლივი კვალი. მუსიკალური კულტურა, როგორც ხალხის მხატვრული ცხოვრების ერთერთი გამოვლინება, ვერ შეინარჩუნებდა აგრეთვე უტყუარ ცნობებს, რომელთა მიხედვითაც მკვლევარს შეეძლოს მისი შესწავლა.

ისტორიული წყაროების მიხედვით ყველაზე უადრეს ცნობებს ქართულ მუსიკაზე ჩვენ ვხვდებით ცნობილი ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტის ნაშრომებში. იგი სწერს, რომ ქართველ ტომთა შორის ჯერ კიდევ წარმართობის ხანაში, მე-IV საუკ. ქრ. დ-მდე, საკმაოდ გავრცელებული იყო საერო მუსიკა, როგორც, მაგალითად, სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები. მისი დაკვირვებით, თურმე ქანთა (ლაზთა) ტომები ომს სამხედრო სიმღერებითა და როკვით იწყებდნენ. \*)

\*) აკად. ი. ა. ჯავახიშვილი — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი ნაკითხები“, 1938 წ. ქ. თბილისი, გვ. 223.



ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ჩვენამდე მოღწეული მრავალი ნიმუშის კვალობაზე, რომელთა მელოდიური და ჰარმონიული აღნაგობა და ტექსტუალური მასალა ატარებს წარმართული საკულტო მღერის ხმებზე, ჩვენ შეგვიძლიან დავასკვნათ, რომ იმ პერიოდისათვის, რომელზედაც ისტორიკოსი ქსენოფონტი მოგვითხრობს, სხვა ქართველ ტომებსაც უნდა ჰქონოდათ სიმღერები და საცეკვაოები, და არა მარტო სამხედრო ხასიათისა, არამედ აგრეთვე ხალხის ცხოვრების სხვა მომენტებთან დაკავშირებული.

რაღა თქმა უნდა, წარმართული ხანის სიმღერების განვითარება უნდა შეჩერებულიყო ქართველების მიერ ქრისტიანობის მიღების გამო. მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ მთელი საუკუნეთა განმავლობაში წარმართულ კულტთან დაკავშირებით გარკვეული მუსიკალური კულტურის შემქმნელი ხალხი ერთბაშად ვერ შეუტოვებოდა ქრისტიანულ მელოდიებს. ქრისტეს მოძღვრებას არ შეეძლო უბრძოლველად გარდაექმნა საუკუნოებით ჩამოქნილი ფსიქიკა ხალხისა და დავიწყებისათვის მიეცა ყოველივე, რაც წარმართული იყო. და ამ ორი სარწმუნოების ბრძოლამ — წარმართულისა ქრისტიანობასთან — აშკარაა ღრმა კვალი დასტოვა ქართველი ხალხის მსოფლმხედველობასა, ზნესა, ჩვეულებასა და ცხოვრების სხვადასხვა გამოვლინებაზე.

აღმოსავლეთ საქართველოსა და დასავლეთ საქართველოს მთიელნი — ერთის მხრით თუშფშაბ-ხევისტურები, მოხვევები და მთიულნი, ხოლო მეორეს მხრით — სვანები და რაჭველები დღემდე ქრისტიანულ სარწმუნოებას, წარმართობას უჯვარედინებენ, რის ანარეკლსაც მათ სასიმღერო ფოლკლორში ვხედავთ. ნაწილობრივ ასეა აგრეთვე სხვა ქართველ ტომებშიაც, რომელთა შორისაც ჯერ კიდევ ვამჩნევთ წარმართობის კულტის უძველეს ნაშთებს შენარჩუნებულ ხალხურ სიმღერებში.

იმ სიმღერების რიცხვს, რომელთა ფესვებიც გადგმულია უძველეს წარსულში, ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაბამდელ პერიოდში და რომელნიც არეკლავენ წარმართულ კულტურას,

„შეიძლება მივაკუთვნოთ „დიდება“, „მზე-შინა“, „საბოდიშო“, „ზარი“, „სვანური ტირილი“, „იენანა“, „ლომისა“, „ლაზარე“, „ლილე“, „ლემჩიაქაშ“, „დიდებათარგლაზარეს“ და აგრეთვე სხვადასხვა საფერხულო სიმღერები — „ფერხული“ „ფერხისა“, რომლებშიაც მუსიკა გადაბმულია სიტყვებსა და მოძრაობაზე.

ყველა ამ სიმღერაში არეკვლილია ხალხის რელიგიური რწმენანი ქრისტიანობამდელი ეპოქისა და წარმართული მუსიკალური კულტურის გადანაწილები. ამასთანავე, ზემოჩამოთვლილი სიმღერების მუსიკაში სრულიად აშკარად მოჩანს მოგვობისა და საწესო ფუნქციები და გვაროვნობის წყობილების ნაშთები.

„ლაზარეს“ სიმღერა — ვედრებით მიმართვა ამინდის ღვთაებისადმი, წვიმა მოიყვანოს გვალვის დროს, ან მზე ამოიყვანოს განუწყვეტელი წვიმების დროს. „დიდების“ სიმღერაში გამოხატულია სადიდებელი სცენები, მსხვერპლშეწირვა, როცა და მთლიანად იგი მოგვაგონებს თეატრალური სანახაობის ხასიათის რელიგიურ პანტომიმას. სულის მოსახსენებელ ცერემონიებთან დაკავშირებულია „ზარი“ და „სვანური ტირილი“, რომელთაც თან ახლავს სამგლოვიარო სავალობლები, რასაც სპეციალური პირები — „მეზარენი“ — ასრულებენ, — ე. ი. იმპოტრალი მამაკაცები და დედაკაცები.

„იენანას“ (იავ, ნანა) სიმღერას, რომელსაც დასავლეთ საქართველოში „საბოდიშო“ თუ „ბატონებო“ ეწოდება, ასრულებენ ბავშვის გადამდები ავადმყოფობის დროს (წითელა, ყვავილი და სხვ.) და იგი განკუთვნილია ავადმყოფი ბავშვის ოჯახზე გამწყრალი მთავარანგელოზის მოსალმობიერებლად, რომლის წინაშეც ამ ოჯახს, ალბათ, რაღაც დაუშავებია.

ყველა ამ და დანარჩენ ზემოჩამოთვლილი სიმღერებში აშკარად მოჩანს წარმართობის ელემენტის ქრისტიანობასთან გადაჯვარედინების კვალი.

ზოგიერთ სიმღერაში დღემდე დარჩენილია ასტრალური წარმართული სარწმუნოების კვალი, როგორც მაგალითად, „მზე შინა“ — ს.





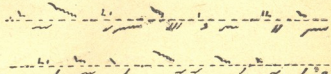
ძნელია ზედმიწევნით იმის დადგენა, თუ როდის დაიწყო ქართული საეკლესიო მუსიკის საერთო-საქრისტიანო ვალოზდან გამოყოფა და რაგზით იქმნებოდა იგი თავისთავად. ხოლო, VIII საუკუნის დასაწყისიდან რომ კავშირი ქართულ ვალოზასა და სომხურ ვალოზას შორის ისპობა, — ამას მოწმობს განხეთქილება სომხეთისა და საქართველოს ეკლესიებს შორის. შემდგომ, უფრო გვიან, დაახლოებით IX საუკუნეში, გამოირკვა, რომ ღვთისმსახურებას ქართულ ეკლესიებში თან ახლავს ქართული ვალოზა, რაც ნათლად არის ნათქვამი მიქელ მოდრეკილის საგალოზბელთა ცნობილ კრებულში. მიქელ მოდრეკილს X საუკუნეში შეუგროვებია საქრისტიანო სიმღერები „...სავალოზბელნი ესე წ-ისა აღდგომისანი, რომელნი ვბოვენ ენითა ქართვეთაჲთა, მესხურნი, ბერძნულნი და ქართულნი, სრულნი ყოვლითა განგებითა... სიწმიდით და სიმართლით სისწორითა კილოსათა და უცთომელობითა ნიშნისათა“, ე.-ი. მიქელ მოდრეკილს X საუკუნეში მოუყვანია უკვე არსებული, თუმცა ვაფანტული სახით, ქართული სავალოზბლები ბერძნულ სავალოზბლებთან ერთად.

თუ ყურადღებას მივაქცევთ მიქელ მოდრეკილის უკანასკნელ სიტყვებს „...სიწმიდითა და სიმართლით სისწორითა კილოსათა და უცთომელობითა ნიშნისათა“, — შეგვიძლიან დასკვნა გამოვიტანოთ, რომ მიქ. მოდრ. კრებულში შეტანილია მხოლოდ გამოჩენილი სავალოზბლები, რომლებიც შესდგებოდნენ ნამდვილად სწორე კილოებისაგან.

შემდგომ, მიქ. მოდრეკილის სიტყვებიდან ირკვევა, რომ მას საგალოზბელნი შეუტანია „წმინდასა ამას შინა წიგნსა ყოველთა განმარტებითა და ჭეშმარიტებითა და ესრედ განაწესე თავით თვისით და უმჯობეს ვყავ“, \* ე.-ი., რომ მას ჰქონია სპეციალური მუსიკალური ცოდნა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს საგალოზბელნი ჩაწერილია ქართული ნევმებით. ამრიგად, სრულიად აშკარაა, რომ იმ დროისათვის ქართველებს არა მარტო საგა-

ლოზბები ჰქონიათ, არამედ აგრეთვე ბერძნული ნევმებისაგან განსხვავებული ნევმებიც.

ამ ნევმების განშიფრვას ბევრი რამის თქმა შეეძლო ქართული მუსიკის წარსულზე, მაგრამ აქამდე ნევმები გამოუტკვეველია, თუმცა ზოგი რამ საამისო ცდა იყო. პროფ. არაყიშვილის ჰქონია მიწერმოწერა ამის თაობაზე ნევმების სფეროში ცნობილ სპეციალისტ ისკარ ფლაშერთან, რომელმაც შესძლო მხოლოდ დაედგინა ქართული ნევმების მსგავსება ბიზანტიურ ნევმებთან. ხოლო დიდი ფრანგი მეცნიერი ჟან ტიბო, რომელმაც „ხრისტიანსკი ვოსტოკ“ — ის წინადადებით, გამოიკვლია ქართულ ხელნაწერთა სანოტო ნიშნები, აღნიშნავს, რომ გარეგანი სახით ქართული ნევმები, წარმოადგენენ რა ათ სხვადასხვა ნიშანს, თავიანთ მოხაზულობით მოგვაგონებენ ახლო ანალოგიას ამავე წესის ნიშნებისას, რომელნიც იმხარება ლათინთა ეკლესიის ნევმატურ ნოტაციაში. \*) ამასთანავე, ქართული მუსიკალური დამწერლობის ნიშნები განკუთვნილია ორმაგ განლაგებისათვის, რასაც არა ვხვდებით არც ბერძნულ... ნოტაციაში, არც ებრაულ სისტემაში. Nequinoths — „მართლაც, ზოგი ტექსტის ზევით დაისმის, ზოგიც ქვევით...“



შემდეგ, ზოგიერთნი აღნიშნავენ ახლო მსგავსებას სომხურ ნევმებთან, მაგრამ, ვინაიდან, კირაკოზ განძაკელის (XIII საუკუნე) ცნობით, სომხური ნევმები შემოულია მე-XII საუკუნეში ვართაპეტ ხაჩატურ თარონელს, რომელმაც „რათა სასულიერო ჰარმონიებისათვის სხეული შეესხა, შემოიღო აღმოსავლეთში სამუსიკო ნიშნები, რაც მაშინ იმ მხარეში ჯერ გავრცელებული არ იყო და რაც მან წერილობით აღნიშნა და მრავალი

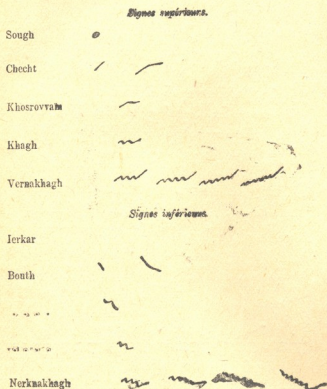
\*) აკადემიკოსი ი. ა. ჯავახიშვილი — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 225.

\*) „Христьянский Восток“, ტ. III, გამოშ. II, გამოც. მეცნ. აკად. 1914 წ. „ნოტური ნიშნები ქართ. ხელნაწერში“, გვ. 204 (ფრანგ. ენაზე).



მოწაფენი შექმნა“-ო\*, — აშკარაა, რომ „სომხური ნოტაცია... ვაცილებით უფრო მერმინდელი ფორმაციისა, ვიდრე ივერიისა“\*\*). ასე რომ, ლაპარაკიც არ შეიძლება იმაზე, ვითომ ქართული ნევმები ნასესხები იყოს სომხურიდან. ამრიგად ქართული ნევმების პრობლემა ჯერჯერობით გადაუწყვეტელია.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში ცალცალკეა გამოყოფილი ტექსტის ზევით და ტექსტის ქვევით მოთავსებული ნიშნები და მათი სახელწოდებანი.



უნდა აღინიშნოს აგრეთვე „ალავერდის“ „ძლისპირები“, რომლებიც დაწერილია კვლავ ქართული სანოტო ნიშნებით და შეგროვილია ერთ კრებულად X საუკუნეშივე. ამ სავალობელთა ავტორად გულისხმობენ ბერმონაზონ იორდანეს, თუმცა ეს დაქვეშაობით დადგენილი არ არის.

შემდგომ, ქართველ სასულიერო მოღვაწეთა გიორგი მერჩულისა, ბუცეს-მონაზონისა და სხვათა ისტორიული ცნობებით ჩვენ ვიცით, რომ IX საუკუნეში არსებობდა საეკლესიო ვალობის სწავლება. ჩნდება გუნ-

დები (ძნობა, მწყობრი, გუნდი დასი), მეგუნდები (თანამავლობელი). გუნდებს ჰყავთ თავიანთი ხელმძღვანელები ლოტბარები (ვალობის მოძღვარი, ლოდბარი) და, ამრიგად, იქმნება მღერის სწავლების მთელი სისტემა.\*

შემდეგ უნდა აღინიშნოს მუსიკის მოღვაწეთა მოვლენა, კომპოზიტორებისა (ხელოვანი მოძღვარი) — ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელებისა და არსენ-მონაზონისა, რომელნიც, მეფეთა და კათოლიკოზთა ბრძანებით, ამუშავებენ ბერძნულ სავალობლებს, ან ქართული ტექსტისათვის ახალ მელოდებს სთხზავენ. ჯერ კიდევ VIII საუკუნეში მღვდელს იოანე საბანის ძეს, საქართველოს კათოლიკოზის სამუელის (779-794) დავალებით, დაუწერია სამი კანონი წმინდა წამებულის აბო ტფილელის სადიდებლად.\*\*).

ამნაირად, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად — არქიტექტურასთან და ფერწერასთან ერთად, — რომელთა განვითარებისათვისაც იმ პერიოდში საქართველო მადლიან ნიადაგს წარმოადგენდა, ქართული სასულიერო მუსიკა, განთავისუფლდა რა უცხო გავლენათაგან — ჯერ ასურეთისა (განხეთქილება სომხურ და ქართულ ეკლესიებს შორის მე-VII საუკ.), ხოლო შემდეგ ბიზანტიისა (IX-X საუკუნე), თანდათან ყალიბდება და ეძებს თავისი დამოუკიდებელი განვითარების გზებს. საკულტო მუსიკის განვითარებასთან ერთად მწვავედბა ურთიერთობა საერო მუსიკასთან, რომელიც, როგორც ღრმად ფესვგადგმული საუკუნეთა მიღმეულში, ცოცხლობდა ხალხში და ეს ხალხი ასრულებდა საერო სიმღერებს ყველა ხატობასა და სახალხო დღესასწაულებში.

უკვე V საუკუნეში, არჩილ მეფის დროს, დაწყებული ბრძოლა მათ შორის უფრო და უფრო ღრმავდებოდა. პეტრე ქართველის ცხოვრების ასურულ ტექსტში ნათქვამია, რომ არჩილ მეფეს, მეფე დავითის მსგავსად ჰყავდა თავის კარზე საეკლესიო სავალობელთა აღმსრულებელნი რომელნიც ტრაპეზიის დროს

\*) Ibid — გვ. 209.

\*\*) Ibid — გვ. 210.

\*) აკადემიკოსი ი. ა. ჯავახიშვილი — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 234 — 235.

\*\*) Ibid



და ყველა სხვა შემთხვევაში მღეროდნენ წმინდა ტექსტებს ასე რომ მისი სასახლე ეკლესიისაგან არაფრით არ განიზიჯოდა.

მეორეს მხრით რუსი ურბნისის საეკლესიო კერბამ 1103 წელს დაადგინა აიკრძალოს ხატობა-დღეობებში ყოველივე ის რასაც კავშირი ჰქონდა ხალხის ზნეჩვეულებებთან \*).

მეფე დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის ცნობით (XII საუკ.) „საეშმაკონი სიმღერანი, სახიობანი და განცხრომანი და ვინება, ღმერთისა საძულელი, და ყოველი უწყსოგება მოსპობილი იყო ლაშქართა შინა მათთა.“\*\*\*) აქედან სრულიად აშკარაა, რომ საერო მუსიკა მკვეთრად იდევნებოდა სამეფო კარიდან, სამხედრო ნაწილებიდან და აკრძალული იყო ხატობა დღეობებში რომლებთანაც უპირატესად დაკავშირებული იყო ხალხური საყოფაცხოვრებო და საზნეჩვეულებო სიმღერები და ცეკვანი.

აგრეთვე უეჭველია ისიც, რომ, რაკი ბრძოლა საერო მუსიკასთან 6-7 საუკუნის მანძილზე მიმდინარეობდა, მამასადამდე, ხალხში იგი ღრმად ფესვგადგმული ყოფილა და წინააღმდეგობას უწევდა რა საეკლესიო მუსიკას, არა სპობდა თავის არსებობას და შემდგომშიაც, როგორც ვნახავთ, უფრო და უფრო ვითარდებოდა და სრულყოფამდე ამაღლდა.

თამარ დედოფლის ეპოქაში (მე-XII საუკ.) როდესაც ყველა დაქუცმაცებული ფეოდალური ნაწილი — ქართლი, კახეთი, იმერეთი, გურია, სამეგრელო და აფხაზეთი — ერთ ძლიერ სახელმწიფოდ გაერთიანდა, როდესაც საქართველოს სამეფოს საზღვრები ისე ფართოდ გაიწია, რომ ჩრდილოეთით დარუბანდი ჰქონდა, სამხრეთით ტრაპიზონი, ხოლო აღმოსავლეთით და დასავლეთით — კასპისა და შავი ზღვები, და ამიერკავკასიის ფარგლებს იქით შორს მიდიოდა, როდესაც ქართველი ხალხი ეკონომიურად და პოლიტიკურად განმტკიცდა, საქართველომ მიაღწია თავის განვითარებისა და აყვავების უმაღლეს მწვერვალს. „მრავალი მშენიერი არქიტექტურული ნაგებობა — ციხე, ტაძრი, კოშკი — ამშვენებდა მას. ფილოსოფოსებმა დღვის-

მეტყველებმა, ზრამატიკოსებმა და პოეტებმა აიყვანეს ქართული ლიტერატურა დიდ სიმღეზე“. ამ საუკუნეს ამშვენებენ ისეთი პოეტებისა და მხატვრების სახელები, როგორიც იყვნენ შოთა რუსთველი, შავთელი, ჩახრუხაძე, მოსე ხონელი, სარგის თმოგველი, ბექა ოპიზარი და სხვა, რომელნიც სწერდნენ ოდებს, საგმირო პოემებს, ამშვენებდნენ მხატვრობით ტაძრებს, თარგმნიდნენ საფილოსოფოსო ნაშრომებს. ამ ეპოქაში მუსიკას იყენებდნენ ყველგან და ყველადღერში. ამ ოდებსა და პოემებს სამეფო კარზე ასრულებდნენ მომღერალნი სხვადასხვა მუსიკალური საკრავების თანყოლებით. მუსიკამიღებული იყო ნადირობის დროსაც, ომშიაც, ქორწილშიაც და ნადიმობა-ღერობის დროსაც.

ბატონიშვილი ვახუშტი თავის ნაშრომში „საქართველოს ღეოგრაფია“, ავგიწერს რა სადღესასწაულო და საზეიმო დღეებს საქართველოში, მოგვითხრობს, როგორი დიდი ადგილი ეთმობოდა ამ დროს სიმღერებსა და წარმოდგენებს; რომ ნადიმებსა და წვეულებებზე გაისმოდა მეღელქესთა, მომღერალთა და სამუსიკო საკრავთა ხმები.

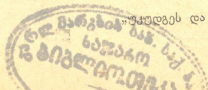
ვინ იყვნენ მომღერლები, როგორი იყო ეს საკრავები და რა შემთხვევებში ასრულებდნენ მუსიკას — ამას მკვერმეტყველურად მოგვითხრობს ოქროს ეპოქის პოეტი, გენიოსი შოთა რუსთველი თავის უკვდავ პოემა „ვეფხისტყაოსანში“:

ამ პოეტილოში ფართოდ ხმარობდნენ როგორც დასარტყმელ საკრავებს, ისე ჩასახერ და სიმინ საკრავებს. არსებობდნენ ინსტრუმენტალური და ვოკალური-ინსტრუმენტალური ანსამბლები. იყვნენ ცალკეული პროფესიონალი მუსიკოსი-მომღერლები რომელთაც „მუტრისა“ და „მგოსანს“ უწოდებდნენ. უიმათოდ არცერთი ზეიმი არც ერთი ქორწილი და ნადირობის შემდეგ არც ერთი ხალხური სანახაობა და გართობა არა ხდებოდა.

აი რამდენიმე მომჯადოებელი ტაეპი შოთა რუსთველის პოემიდან:

\*) Ibid — 224.

\*\*) Ibid — 229.





დალოცეს და შეფედ დასვეს, ქება უთხრეს  
სხვაგნით სხვათა;  
ბუკსა ჰკრეს და წინ წილ ანი  
დაატკობდეს ტკბილთა ხმათა;  
ქალი ტირს და ცრემლსა აფქვრევს, ჰხრის  
ყორნისა ბოლო ფრთათა“.

(ტაეპი 48)

„ყველაკაი გაიყარა, ჯალაბი ჩანს არ  
დაჯრილი  
გაბედითდა სიხარული ჩაღანა და ჩანგა  
ტკბილი“

(ტაეპი 105)

„თქვის: „ჰირი ჩემი სოფელმან ოთხმოცდაათიდან  
ასა,

მოგშორდი ლხინსა ყველასა, ჩანგსა,  
ბარბითსა და ნასა“.

(ტაეპი 195)

„მეფე შეჯდა, მაშინდელი ზარი აღმცა ვით  
ითქმოდა,  
ქოს-დაბდაბთა ცემისაგან ყურთა სიტყვა  
არ ისმოდა“.

(ტაეპი 770)

„მამა მომიკვდა: მოვიდა დღე სიკვდილისა  
მისისა;

ქნა გაუცუდდა ფარსადანს ნიშატისა და  
ნიშისა“.

(ტაეპი 368)

„სამთავე სამგნით მიმართეს, თავსა მით  
უყვეს რაალი,  
იკრეს ნობსა და დაბდაბსა, შეიქმნა  
ბუკთა ტრკიალი“

(ტაეპი 1481)

„უთქვენით მეფთა არ გვიდა ნიშაგანი  
ნაჩანგ-დაფენი,  
მაგრა გაგვიშვენ, უამბი, წაიდეთ, ვართ  
მოსწრაფენი“.

(ტაეპი 1512)

„მივიდეს, სადა ქალაქი დიდი  
მულაზანზარაი;

სცემდეს ბუკსა და ტაბლაკსა, განდა  
ზათქი და ზარაი;

დაბდაბისა და ქოსისა ხმა ტურფად  
შენათხზარაი;

მოატყდეს მოქალაქენი, დააგდეს მურ  
ბაზარაი“.

(ტაეპი 1530)

მეფე გაშმაგდა მათისა უღონო-ქმნილი  
ქებისა

ვად შეიკვალა ინდოეთს ხმა წინწილისა  
ებნისა

(ტაეპი 1660)

ამ საკრავების გავრცელებას აღნიშნულ  
ეპოქაში ამოწმებენ აგრეთვე შოთა რუსთა-  
ველის თანამედროვე პოეტები თავიანთ პოე-  
მებში — იოანე შავთელი „აბდულ მესიანში“;

და ჩაბრუხაძე — „თამარიანში“, რომლებშიც  
დასახელებულია „წინწილა“, „ებანი“ და  
მათგვარი საკრავები.

სხვადასხვა საკრავების ასეთი ფართო ხმა-  
რება და სახეიმა შემთხვევებში მომღერალ-  
თა და მგალობელთა მონაწილეობა იმას გვიჩ-  
ვენებს, თუ რა უძველური ყოფილა ფეოდალურ  
საზოგადოება საერო მუსიკის წინააღმდეგ  
ბრძოლაში და მას, საერო მუსიკას რა საპა-  
ტიო ადგილი ჰქონია მიკუთვნებული სამე-  
ფო კარზე.

უნდა აღინიშნოს რომ „ვეფხისტყაოსანში“  
დასახელებულ საკრავთა შორის დაფაფვი,  
დაფვი, ტაბლაკი, ქოსი, წინწილა (დასარტყმე-  
ლი), ბუკი, ნა, ნიშ, ნობა, სტვირი (ჩასაბერი),  
ჩანგი, ჩაღანა, ებანი, ბარბითი (სიმიანი) —  
მეტწილ ირანულ-არაბული მუსიკალური  
კულტურის პროდუქტია. და ეს სრულიად  
ბუნებრივია, ვინაიდან XI — XII საუკუნოებ-  
ში ქართული ფეოდალური ლიტერატურა და  
ხელოვნება ვითარდებოდა ირანული კულ-  
ტურის გავლენით, ამ კულტურამ კი აღნიშ-  
ნულ პერიოდში მიღწია თავისი განვითარე-  
ბის და აყვავების უმაღლეს წერტილს. საკრავ-  
თა გარდა, თვით სამეფო კარის პროფესიონა-  
ლი მუსიკოსების სახელწოდებაც „მგოსანი“  
და „მუტრობი“ ნასესხები ირანელებისაგან.  
პირველი — მომღერალია, რომელიც თანაც  
ლექსებსა თხზავს საკრავის აკომპანიმენტი.  
XVII — XVIII საუკუნის ცნობილი ქართვე-  
ლი ლექსიკოგრაფის სულხან-საბა ორბე-  
ლიანის განმარტებით „მგოსნები“ იყვნენ  
„ვაჟნი და ქალნი კეთილად მომღერალნი  
ხმითა სამუსიკოთა ებანთა და ბარბითთა  
ზედა“ (სიმიანი საკრავები). ახლა „მგოსანი“ —  
სიტყვა „პოეტის“ სინონიმი.

„მუტრობი“ კი მომღერალი არ არის, არა-  
მედ — ოსტატი — საკრავის, დამკვრელი, უპირ-  
ატესად სიმიანის საკრავისა. სულხან-საბას  
განმარტებით „მუტრობი“ — „ქალი-მეჩანგე“,  
ე. ი. ამ საკრავს უკრავდნენ, ალბათ, მარტო-  
ოდენ ქალები, ეს სიტყვა დარჩა როგორც  
მწიგნობრული და ხალხში აღარ იხმარება.  
საკრავთა ზემოჩამოთვლილ სახელწოდებათა-  
გან ჩვენამდე მოაღწია: ჩანგმა, სტვირმა, და-  
ფადაფამა, დაფმა და ბუკმა. დანარჩენი სა-



კრავები ან არ იხმარებიან ან სახელმწიფო-  
ლნი არიან.

ეკონომიური, პოლტიკური და კულტურუ-  
ლი აყვავება დიდხანს არ გაგრძელდა. XIII  
საუკუნის პირველსავე მეთხედში, დედოფა-  
ლი რუსუდანის დროს, საქართველოს შემოე-  
სივ სულთან ჯალალედინი და 1226 წელს  
იეკლეს მას. დაადგეს აუტანელ ხარკს, რის  
შესაყრეფადაც დანიშნავს სპეციალურ მოხე-  
ლეს ყაენს, რომლის სახელთანაც დაკავ-  
შირებულია ქართული კარნავალი „ყაენობა“,  
რაც ხალხის ხსოვნაში მონღოლთა ბატონო-  
ბის ანარეკლია. ყაენობა წარმოადგენს ყაენის  
მიერ მკვიდრთაგან ხარკის გადახდევინების  
გაცენიერებას, რაც ქუჩაში ზდება და რასაც  
მუსიკალური ანსამბლი დაერთვის ორი მე-  
ზურნე და ერთი მელოდი.

XIII საუკუნიდან XVII საუკუნემდე საქარ-  
თველოს რამდენ რამდენჯერმე იპყრობენ ერ-  
თი ერთმანეთზე, ხან სპარსელები, ხან მონ-  
ღოლები ხან თურქები. ამ ეპოქა სიაცეში  
როდესაც ერთი უბედური მოვლენა მეორეს  
ანაზღვეულად სცვლის, საქართველო ვერ ახ-  
რებებს განმტკიცებას და ერთიანი სახელმწი-  
ფოს შექმნას. გააფთრებულ ბრძოლას მუს-  
ლიმანობასთან 300-400 წლის განმავლობა-  
ში საქართველო გავრანებამდე მიჰყავს. აქ-  
ედანაა კულტურის სრული დაცემა და საზო-  
გადოებრივი ცხოვრების დაშლა. იწყება ახა-  
ლი ერა სპარსული გეგემონიისა. XVII საუკუ-  
ნეში საქართველო ირანის ვასალურ სახელ-  
მწიფოდ იქცევა. ცალკეულ სამეფოთა მმარ-  
თველებად ქართველი გამუსლიმანებული ბა-  
ტონიშვილები ინიშნებიან. სამეფო კარის  
ენად სპარსული ენა ზდება. მთლად ქართუ-  
ლი მხატვრული ლიტერატურა, მხატვრობა,  
მუსიკა სპარსული კულტურის ძლიერი გავ-  
ლენის ქვეშაა. თანდათან ფეხს იკიდებს  
სპარსული ფუფუნება, მიდრეკილება სპარ-  
სული ხასიათის ვასაოთობებისა, მორთულე-  
ებისა და მუსიკასადმი.

ფრანგი მოგზაური შარდენი, ავეიწერს რა  
საქორწინო ზეიმს ჭაბჭანგ V, სპარსულად  
შაჰნავაზის (XVII საუკ.) სასახლეში, მოგვი-  
თხრობს: „სადღეგრძელოების დროს მუსი-  
კოსები „ტუმს“ უკრავდნენ, ხოლო თან ხმა-

საც აყოლებდნენ. ასეთი კონცერტი ძალიან  
მოსწონდა საზოგადოებას, სჩანდა, რომ იგი  
აღტაცებული იყო ამით; ხოლო რაც მე შემე-  
ხება, ვერაფერი სასიამოვნო ვერა ვბოვებრა  
ამ უხეიროდ შეკილოკავებული ორკესტრის  
მძაფრ მუსიკაში“\*)

ზემოაღნიშნულიდან ძნელი არ იქნება და-  
ვსაკენათ, რომ ქორწილში მუსიკა სპარსული  
ყოფილა და არა ქართული, ვინაიდან ქარ-  
თულმა სუფრამ „ტუმში“ არ იცის, ხოლო ტუ-  
ში ნიშნავს „მისალმებას“ და სრულდება მარ-  
ტო საკრავებით ან ხმებითან ერთად. უხეიროდ  
შეკილოკავებული ორკესტრის მუსიკის სიმ-  
ძაფრე აგრეთვე როდი ახასიათებს ქართული  
მუსიკალური საკრავების — ჩანგის, ჩონგურის,  
ჭიანურის, ფანდურის, სტვირის და სხვა მისთ.  
სათულად მოალერგე ხმოვანებას. ქართული  
ნაღმის დამახასიათებელია გუნდური მღერა,  
რომელსაც მდიდარი და მრავალფეროვანი  
რეპერტუარი აქვს. საკრავები კი იხმარება  
უშთაურესად ცეკვისთვის ან ნაზბგეროვანი  
აკომპანიმენტისათვის. ყველაფრიდან ჩანს,  
რომ შარდენს შემთხვევა არ ჰქონია მოგსმინა  
ქართული მუსიკა. და ეს სრულიად ბუნებრი-  
ვიც არის, ვინაიდან საქართველოში იმ დროს  
საყველთაოდ გამატონებელი იყო ირანული  
პოლიტიკა და უმადლეს ფეოდალურ წრეში  
ქართულ მუსიკას შეეძლო შეეტანა მხოლოდ  
დისონანსი.

ქართველი ხალხის ზემო ფენები — კარის-  
კაცი, თავადაზნაურნი თვით მეფის მეთაუ-  
რობით ეზიარნენ სპარსულ კულტურას. სპარ-  
სული ლიტერატურის საუკეთესო ძეგლები  
ითარგმნებოდა ქართულად. ამ საუკუნეს  
ეკუთვნის ფირდოუსის საგმირო პოემის „შაჰ-  
ნამეს“ თარგმანი (ფირდოუსი ცნობილი იყო  
ჯერ კიდევ XII საუკუნეში, როდესაც მი-  
სი პოემის შემოკლებული თარგმანი „როსტო-  
მიანად“ იწოდებოდა), და აგრეთვე ნიჰამ  
განჯელის „ლეილა მეჯუნის“ თარგმანი მე-  
ფე თეიმურაზ I-სა.

ხოლო ქართული მუსიკა — როგორც სა-  
ერო, ისე საეკლესიო — დაცული იყო, ერთს  
მხრით, გლეხთა მასაში, მეორეს მხრით კი,

\*) Н. И. Бадриашвили — „Тифлис“ 1934 г.  
გვ. 68.



განადგურებისაგან გადარჩენილ მონასტრებსა და ეკლესიებში.

ამნაირად, XVII საუკუნეში საქართველო განიცდის ეროვნულ კატასტროფას და ქართულ კულტურას სრული დაღუპვა ემუქვრის. საქართველო აგრეთვე შევიწროვებულია პოლიტიკურადაც და ეკონომიურადაც. იგი დაქუცმაცებულია ცალკეულ სამთავროებად, ქალაქები განადგურებულია, მსოფლიო სავაჭრო გზები გადაჭრილია და ქვეყანა გადაქცეულია მძლავრი ირანის სახელმწიფოს საცოდავ პროვინციად.

ასეთი სოციალურ-ეკონომიური ცხოვრების ნიადაგზე წარმოიქმნება იდეა ქართველი ხალხის აღდგენისა და იგი მიზნად ისახავს, ერთის მხრით, მაჰმადიანობის უღლისაგან განთავისუფლებას, ხოლო მეორეს მხრით — ქართული კლასიკური ლიტერატურის ძეგლთა შესწავლას და პროპაგანდას. ქართული ხელოვნებისა და მეცნიერების აღორძინებისათვის გაჩაღებულ ბრძოლაში გამოდიან ფეოდალური საზოგადოების მოწინავე მოღვაწენი, რომელნიც „თანდათან იცვლიან პოლიტიკურ და კულტურულ ორიენტაციას და მიაქცევენ პირს რუსეთისა და ევროპისკენ.“

ცდა რუსეთთან დაახლოებისა და აგრეთვე ბრძოლა ქართული კულტურისათვის დაიწყო ჯერ კიდევ XVI საუკუნიდან. ხოლო სრული გამარჯვებით იგი XVIII საუკუნეში დაგვირგვინდა, როდესაც პოლიტიკური და კულტურული მოღვაწეობის ასპარეზზე გამოდიან, ერთის მხრით, ისტორიკოსი და გეოგრაფი ვახუშტი და მწერალი და ლექსიკოგრაფი სულხან-საბა ორბელიანი, რომელსაც თავის ლექსიკონში შეაქვს ქართული საკრავების სახელწოდებანი და აგრეთვე ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია, ხოლო, მეორეს მხრით — ორი ნიჭიერი პოეტი, დავით გურამიშვილი და ბესიკი (ბესარიონ გაბაშვილი). ეს უკანასკნელი ცნობილია აგრეთვე ვით სიმღერისა და საკრავებზე დაკვრის დიდ ოსტატი და, როგორც ჯერ კიდევ სპარსული ლექსწერის ფორმის გავლენის ქვეშ მყოფი, სწერს „მუხამბაზებს“, „თეჯლისებს“, „ბაიათებს“ და სხვა მისთ., რასაც საქართველოში ხალხით მღერაინ.

ცალკეულად უნდა აღინიშნოს იოანე ბატონიშვილი, რომელმაც ხელნაწერად დაგვიტოვა მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელო და „კალმასობა“, ორივე ეს ნაშრომი ყველაზე უადრესი ცდაა ქართული მუსიკის საკითხების, გაშუქების სფეროში. ავტორი ჰყოფს ქართულ მღერას ექვს სხვადასხვა ხმაზე 1) „კრინი“; 2) „ზილი“; 3) „თქმა“ ან საშუალო ხმა; 4) „ბანი“; 5) „მოძახილი“ ანუ დაბალი ბანი და 6) „ღვრინი“ შემდეგ, ბატონიშვილი იოანე მოგვითხრობს, რომ ექვსხმიანი სიმღერები იმღერებოდა განსაკუთრებულ შემთხვევებში, ხოლო დანარჩენი სიმღერები სამ ხმად იმღერებოდაო.

ვიდრე ქართული მრავალხმიანობის საკითხის დაწვრილებითის განხილვაზე გადავიდოდე, საჭიროა აღინიშნოს, რომ საქართველოში მუსიკალური კულტურის განვითარება არგზით ვიდოდა. მთელ რიგ საუკუნეთა მანძილზე მკლავციება ქართველი ხალხის კლასობრივი დიფერენციაცია. ძალა-უფლების სათავეში დგას ფეოდალური არისტოკრატია, რომელსაც უპირისპირდებიან დამონავეებული და დაჩაგრული ხალხის მასები. თუ ფეოდალები და სამეფო კარის წარჩინებულნი ნერგავენ არაბულ-ირანულ კულტურას, სამაგიეროდ, ზღვა-ხალხი, გაბატონებული კლასის დაუდევარი და ფუფუნებითი ცხოვრების



იოანე ბატონიშვილი ავტორი მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელოსი



მსხვერპლი და მასთან მტრულად განწყობილი, არ ეთვისება უცხო ქვეყნის გავლენას და მზრუნველობით იცავს ყველაფერს ეროვნულს — ყოფაცხოვრებას, ზნე-ჩვეულებას და კულტურას. ასეთ კლასობრივ გამიჯვნას ჩვენ ვამჩნევთ აგრეთვე მუსიკალური ხელოვნების სფეროში, ასე რომ ქართული მუსიკალური კულტურა უნდა განვსაზღვროთ გაბატონებული კლასის მუსიკად, რომლის ძირითადი ნიშანი — ორიენტაცია კლასიციზმისაკენაა. ნიშნები — ინსტრუმენტალურ მელოდიაზე, და ხალხის ფართო მასების მუსიკად, რომელმაც შეისისხლხორცა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ყველა ძირითადი ნაკვთი და აირეკლა თავის განვითარებაში განვლილი ყველა ეტაპის სახე.

ისტორიული ძეგლებისა და ქართული მუსიკის ისტორიის სფეროში გამოქვეყნებული სტატიებისა და გამოკვლევების მიხედვით შეიძლება გავითვალისწინოთ ქართული მრავალხმიანობის განვითარების გზები, დაწყებული IX-X საუკუნეებით. ამ საკითხში დიდი დამსახურება მიუძღვით უმთავრესად პროფესორ დიმ. არაყიშვილს, რომელმაც დაწერა, რომდენიმე ძვირფასი ნაშრომი ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, და აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილს, რომელმაც 1938 წელს გამოუშვა დიდი შინაარსიანი ნაშრომი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, ეს ნაშრომი უძვირფასესი განძია ქართული მუსიკალური კულტურის სფეროში

სხვადასხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოაშკარავებულ დოკუმენტალურ ცნობებზე დაყრდნობით შესაძლებელი ხდება გავითვალისწინოთ ქართული ხალხური მუსიკის თანდათან განვითარებისა და, დასავლეთ-ევროპის გავლენის გარეშე, მისი ორ და სამხმიანი წყობის აღრეული განვითარების ისტორიული-ქრონოლოგიური ეტაპები.

ქართული მრავალხმიანობის სათავეები და შემდგომი ეტაპები შეგვაძლებინებენ განვსაზღვროთ ამ მრავალხმიანობის თანდათანობითი განვითარების ხასიათი.

ქართული მუსიკა მრავალხმიანი შეიძლება გამხდარიყო მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც იგი ჩამოსცილდა ასურულ და ბერძნულ ერთხმი-

ანობას, ე. ი. IX-X საუკ. როდესაც, მიქელ მოდრეკილის ცნობით, ჩნდება, ბერძნული გავლობისაგან განსხვავებით, ქართული საეკლესიო კილოები, საინტერესოა ამ მხრივ აკად. ივანე ჯავახიშვილის მიერ აღნიშნული ისტორიული ფაქტები, რომლებშიაც პირველი საეკლესიო ნიშნებიც ქართული მრავალხმიანობისაა.

აკად. ჯავახიშვილი სრულიად სამართლიანად დიდ მნიშვნელობას აძლევს ქართულ ტერმინს „ბანს“, რომელიც სახელწოდებაა ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ერთერთი ხმისა და ინტერესს გამოსთქვამს იმის თაობაზე, თუ პირველად როდის იხსენება ეს სიტყვა, ვინაიდან მისი გაჩენა დაკავშირებულ უნდა იქნეს ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანობის გაჩენასთან.

„ბანი“ ნიშნავს ამჟამი ხმის სახელწოდებას, ხოლო არა სოლო-ხმისას, ასე რომ „ბანის“ არსებობა დაკავშირებულია სხვა უკვე არსებულ ხმასთან, რომელსაც მიჰყავს მელოდიური ხაზი. ამნაირად, იმის დადგენის შემდეგ, თუ როდის გაჩნდა სიტყვა „ბანი“, ჩვენ შეგვეძლება ვილაპარაკოთ ქართული მრავალხმიანობის სათავეებზე, აკად. ჯავახიშვილი ამ სიტყვას პირველად ხედება XI საუკუნეს ნათარგმნი „დაბადების“ მეფეთა მე-2 წიგნში, სადაც მე-14 თავში ნათქვამია „ორლანოთა შებანებულთა“<sup>\*</sup>) ე.-ი. ორლანოს აყოლებით. მაგრამ ამით ჯერ კიდევ ყველაფერი არ არის ნათქვამი, რადგანაც ორლანო შეიძლება აყოლებული ყოფილიყო უნისონად. მაგრამ ამ შემთხვევაში მთარგმნელს იხმარებდა სათანადო გამოთქმას, ე.-ი. „ორლანოთა შეხმობილთა“, როგორც ამას ვხვდებით აღრეულ თარგმანში და რაც ნიშნავს ორლანოსთან შეხმობით, როგორც, ლაბათ, ნათქვამი იყო ორიგინალში, ვინაიდან არც ბერძნებს, არც ებრაელებს, რომელთაც მრავალხმიანობა არა ჰქონდათ, არ შეეძლოთ უკანასკნელი ეგულისხმნათ. ხოლო ქართველ მთარგმნელს ხმათა თანახმოვნება ისე არ შეეძლო წარმოედგინა, თუ არა მრავ-

<sup>\*</sup>) აკად. ი. ა. ჯავახიშვილი — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, გვ. 302.



ვალხმინობა, და ამიტომაც მან „შებანებუ-  
ლითა“ იხმარა. მე-XI საუკუნის თარგმანში  
ხმარება ახალი ტერმინისა „შებანებულითა“,  
რაც წარმოებულია სიტყვა „ბანი“-დან, იმას  
ვეუბნება, რომ სიტყვა „ბანი“ უნდა გაჩენი-  
ლიყო ამაზე უფრო გაცილებით ადრე. ამა-  
ირად, ადვილად შესაძლებელია, რომ ორხმი-  
ანობა, როგორც აკად. ი. ჯავახიშვილი აღნი-  
შნავს არსებობდა უკვე მე-X საუკუნეში, რო-  
დესაც მიქელ მოდრეკილი თავის კრებულს  
ადგენდა, და ის, რომ ქართული ნეგმატური  
ნიშნები სტრიქონის ქვევით და ზევით იწერე-  
ბოდა, რაზედაც ფრანგი მეცნიერი ჟან ტიზო  
ლაპარაკობს, შეიძლება ადასტურებდეს სიმ-  
ღერაში ორი სხვადასხვა ხმის მონაწილეობას.  
მაგრამ, ვინაიდან ამ კრებულში, როგორც  
თვით მიქელ მოდრეკილი ამბობს, შეტანილია  
უკვე არსებული სავალბლები, ამიტომ, შე-  
საძლებელია, ორხმიანობის სათავეები ეკუთ-  
ვნიან X საუკუნეზე ადრეულ დროს.

სიტყვა „ბანი“ გაჩენის დროის მიუხედავ-  
ად, მე ვფიქრობ, ჩვენამდე მოღწეულ  
ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით, რომ  
ორხმიანობას, შეიძლება, ფესვები გად-  
გული ჰქონოდეს უფრო შორეულ წარ-  
სულში. ამის საწინდარია, ერთის მხრით,  
შრომის დროს ასასრულებელი ჩვენი  
ორხმიანი სიმღერები, ხოლო, მეორეს მხრით,  
წარმართული წარმოშობის საკულტო სიმღე-  
რები, რომლებიც წარმოადგენს პირველყო-  
ფილ სინკრეტიზმს, ე. ი. შეზორცებას მოძრა-  
ობისა, სიტყვისა და მუსიკის პირველყოფილ  
შერწყმას, როდესაც ჯერ კიდევ საჭირო არ  
იყო ფუნქციონალური დიფერენციაცია და  
მუსიკა შეადგენდა ერთიანი ხელოვნების გა-  
ნუყოფელ ნაწილს.

ინტერეს მოკლებული არ არიან აგრეთვე  
აკად. ჯავახიშვილის მოსაზრებანი ქართულ  
მუსიკაში სამხმიანობის ჩასახვის თაობაზე.  
იგი კვლავ ხმათა ქართულ სახელწოდებას  
ემყარება და იმ დასკვნას აკეთებს, რომ ტერ-  
მინი „მაღალი ბანი“ ეკუთვნის იმ ხმას, რო-  
მელიც „ბანის“ ოქტავად მღერის; ხოლო რა-  
დგანაც „ბანი“ ამყოლი ხმაა. ამიტომ მისი  
ზევითი ოქტავა — „მაღალი ბანი“ — აგრე-  
თვე აკომპანიმენტის ფუნქციებს ასრულებს

და მთავარი მელოდია კი შუაშია მოქცეული.  
და, მართლაც, დღემდე შენახულა სამხმიანი  
ქართული სიმღერების ნიმუშები, რომლებ-  
შიაც ორი კიდური ხმა ოქტავად მიდის, ხო-  
ლო შუაში გადის წამყვანი მელოდიური ხა-  
ზი. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ  
რამდენიმე სიმღერა: პროფ არაყიშვილის მი-  
ერ ჩაწერილი „სათამაშო“ და „ფერხული“

სათამაშო

ფერხული

ბანი

ბანი მაღალი

და ზაქ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი „ჩაუხ-  
ტეთ და ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“\* და „პუ-  
რის მოსავალი“.

\* ეს სიმღერა ზაქ. ჩხიკვაძის საბავშვო გუნდისა-  
თვის გადასუთვანია და ტექსტით სათანადოდ შე-  
სვლილია.

მაღალი ხმის მცირეოდენი გადახრა ბანის ხაზიდან ჩნდება მხოლოდ ორი სიმღერის ბოლოში, სადაც იგი ეტმასნება მეორე ხმას. ყველა ეს სიმღერა გამოხატავს ქართული სამხმიანობის პრიმიტიულ სახეს, რომელშიაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია ორხმიანობის პრინციპი — მთავარი მელოდია და ამჟღავნებს ხმა. ამ სამი ხმიდან საშუალო ხმას „მომახილი“ ეწოდება სიტყვა „შემომახებისაგან“, რაც ნიშნავს დაწყებას, თქმას. როგორც მაგალითებიდან ჩანს, მეორე ხმა ყველგან დამწყებია და შემდეგ თვით სიმღერის წამყვანიც, რაც ერთხელ კიდევ იმას ამტკიცებს, რომ ამ სამხმიანობაში ტერმინი „მაღალი ხანი“ ეკუთვნის ზევითა ხმას, რომელიც მთლად „ბანი“-საგან არის დამოკიდებული.

აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ ტერმინი „მომახილი“ შეიძლება რქმეოდა მხოლოდ იმ ხმას, რომელსაც მიჰყავდა მელოდია, ე. ი. ეს სახელწოდება უნდა ეკუთვნებოდა აგრეთვე ერთხმიან სიმღერებსაც. და, მართლაც, როგორც აკად. ჯავახიშვილი მართებულად აღნიშნავს დღემდე შენარჩუნებულია ასეთი გამოთქმა: „შემოსახე ურმული“ ან „დასახე ოროგელა“ და სხვა მისთ. ერთიც და მეორეც — ერთხმიანი სიმღერებია, თუმცა თქმა „შემოსახე“ ახლა იხმარება მრავალხმიან სიმღერაზედაც, თუ იგი ენება მთლად სიმღერას და არა მარტო ერთ რომელსამე ხმას, მაგალითად „შემოვსახოთ ქართველურად“. შემდგომ, როდესაც სამხმიანობა პრიმიტიული ფორმიდან უფრო რთულ ფორმაზე გადადის და მელოდიური ხაზი ზევითა ხმას გადაეცემა, ამას „თქმას“ უწოდებენ ანუ „მთქმელს“, რადგანაც იგი უკვე სიმღერის წამყვანია, მომწყობი. იმის გამოკვევა, თუ რომელ საუკუნეში გაჩნდა სამხმიანობა, შეუძლებელია სათანადო ცნობების უქონლობის გამო, მაგრამ იგი რო XVII საუკუნემდე უნდა ყოფილიყო, ამის დასკვნა შეიძლება იქიდან, რომ აკად. ჯავახიშვილის მიერ შეგროვილი ცნობებით, ოთხ, ხუთ და ექვსხმიანი გუნდების ხმათა სახელწოდებანი გვხვდება უკვე XVII, XVIII XIX საუკუნეების ლიტერატურულ და ისტორიულ ძეგლებში.

აკადემიკოსი ჯავახიშვილი, გასცნობია რა

პირველ წყაროებს, რომლებიც მოგვითხრობენ ქართული მრავალხმიანობის ნაირ-ნაირსახეობას, ცდილობს გამოარკვიოს ქართული სიმღერის ექვსხმიანობამდე თანდათან განვითარება. პატივცემული აკადემიკოსის მეტისმეტად გულმოდგინე და განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი კვლევა-ძიების მიუხედავად, მაინც ექვსხმიანობის საკითხი გადაწყვეტილად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ამ საკითხს, იოანე ბატონიშვილის შემდეგ, შეეხნენ დავით მაჩაბელი (1864 წ.), პოლ. კარბელაშვილი (1899 წ.), ია კარგარეთელი (1901 წ.) და პროფ. დი. არაყიშვილი (1906-1908 წ. წ.) მაგრამ, ექვსი ხმის სახელწოდების არსებობის ფაქტის დადასტურების გარდა, არც ერთ მათგანს ამაზე წინ ნაბიჯი არ წარუდგამს. მართალია, აკადემიკოსი ჯავახიშვილი გაცილებით უფრო ღრმად და დაწვრილებით გაეცნო საკითხს აუარებელი საინტერესო მასალის გამოყენებით, მაგრამ ვინაიდან ეს მასალა, ერთის მხრით, წარმოადგენს პოეტური ფანტაზიის ნაყოფს, (პოეტ დავით გურამიშვილის ორი ლექსი) ხოლო, მეორეს მხრით, ხმების ქართულ, სახელწოდებათა რაოდენობა ექვსსაცკი აღემატება, ამიტომ გვმართებს თავი შევიკაოთ საბოლოო დასკვნის გამოტანისაგან. ამ საკითხის გადასაწყვეტად საჭიროა პირწმინდად სამეცნიერო ხასიათის დოკუმენტი, რომელშიაც ანალიზი ჰქონდეს ვაკეთებული კონკრეტულ სასიმღერო მასალას; ან, მეორეს



პოეტი დავით გურამიშვილი



მხრივ, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის თუნდაც ერთი ნიმუში, რომელიც შეიცავდეს სამსა და ოთხზე მეტ დამოუკიდებელ ხმას. სამწუხაროდ, არც ეს, არც ის ხელთ არა გვაქვს და ამიტომ ჩვენ შეგვიძლიან ვილაპარაკოთ უმთავრესად სამხმანიანობაზე, რაც წარმოდგენილია დიდის მრავალფეროვანებით, და ნაწლიობრივ ოთხხმანიანობაზე, რაც არც ისე უკარბად არის ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში.

პირველად ოთხხმანიანობა მოხსენებულია მე-XVIII საუკუნის პოეტის ბესიკის ჰუმორულ ლექსში, სადაც ახალ ხმად გვევლინება „ზილი“. მაგრამ, ვინაიდან „ზილი“, ვით ჩვეულებრივი სიტყვა, გვხვდება XVII საუკუნის წყაროებში და იგი განუთვითებელი ნაწილია ოთხხმანიანის მღერისა, ამიტომ შეიძლება დაისკენას რომ ოთხხმანიანობა შეიძლება შექმნილიყო, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს აკად. ჯავახიშვილი, უკვე XVI საუკუნეში. ხოლო ის გარემოება, რომ „ზილი“ ერთ-ერთი სიმია ქართული ოთხსიმანიან საკრავის „ჩონგურისა“ და თანაც ნაგვიანევიდ აბმული, რადგანაც ყელის ბოლომდე ვერ აღწევს და მის შუაზეა მიმაგრებული, — ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ზილი“



ბესიკი

ეკუთვნის ოთხხმანიანობის შეხამებას. ამ საკითხის უფრო მეტად ნათელყოფისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ ვოკალურ მუსიკაში მეოთხე ხმა გამოდის როგორც ერთერთ გარკვეულ მანძილზე დაშორებული ხმა, რომელიც შემდეგ ისევ უერთდება მას არა როგორც დამოუკიდებელი ხმა.

ამნაირად, ქართული მუსიკალური ფოლკლორი XVIII საუკუნისთვის თავისი ვაშლა-ავყავების უმაღლეს წერტილს აღწევს.

ამისდამიუხედავად სამეფო კარის მუსიკა განაგრძობს აღმოსავლური მუსიკის კულტურის ტრადიციების კვალში მიყოლას.

ქართველ მეფეთა კარზე იმყოფებიან მომღერალი აშულები, რომელნიც აღმოსავლური საკრავის „საახის“ აკომპანიმენტით მღერიან ირანულ-არაბულ „მუხამბაზებს“, „გაფებს“, „თეჯლისებს“ და სხვა მისთ. ერთერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი იმ ეპოქის აშულებისა იყო არა, მარტო საქართველოში ცნობილი, არამედ მთელ კავკასიაშიაც, ირაკელი მეფის კარის მომღერალი და პოეტი სიათნოვა. ეროვნებით სომეხი, სიათნოვა სამსენაზე ასრულებდა თავის სიმღერებს — სომხურზე, ქართულზე და თურქულზე. დიდძალი შეგირდების მყოლი, სიათნოვა ნერგავდა საქართველოში აშულურ კულტურას. სხვა აშუღთა შორის აღსანიშნავია იალაშ იანოთანი, მეფე ვახტანგ VI კარის მუსიკოსი და ბევთაბეგი — გიორგი XI დროს.

აღნიშნავთ აგრეთვე აშულური ოსტატობის გამოვლინების ერთერთ სახეს, რომელსაც „ნაღლი“ ერქვა, რაზედაც მოგვიტობრბს პოეტი ი. გრუშაშვილი თვის წიგნში „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“. „ნაღლი“ მოძრავი თეატრი იყო და იმართებოდა დიდ მოედნებზე და ხატობაში. აშულები ვაჰკიოდნენ რაიმე სიუჟეტს სასულიერო შინაარსისას, რომელსაც ჯერ ლექსად აწყობდნენ, მერე სხვადასხვა ჰანგებს შეუტრყევენ და გამოდი-

ოდა ნამდვილი მისტერიები. ასეთი სპექტაკლები იმართებოდა მინდვრად ან მოედანზე. სცენა წარმოადგენდა უშველებელ ბაზრულ სასწორს — „ყაფანს“; არტისტებად იყვნენ აშუღლები, რომელთაც გარშემო ხალხი ეხვეოდა. მომღერლები მაღლობზე იდგნენ და მათ შორის დიაოლოგი იმართებოდა სულ სხვადასხვა შინაარსისა. ამ თეატრს დიდი აღმზრდელიობითი მნიშვნელობა ჰქონდა და ხალხი მეტად სწყალობდა, კეკუამახვილობასა და მოსწრებულ სიტყვაში გამარჯვებულ აშუღს ხალხი ოვაციებს უმართავდა.

ზამთრობით აშუღებს თავისი მოქმედების ასპარეზი ჩაიხანებში გადაჰქონდათ, სადაც ისინი სახს უკრავდნენ და ართობდნენ დამსწრეთ მოთხრობით „ქოროლიზე“, „ლეილასა და მეჯუნზე“, „აშულ-ყარიბზე“, „შაპ-ისმაილზე“ და სხვა მისთ. „ნაღლს“ სამღვდელოება თვალამრგხით უყურებდა და კრძალავდა, რადგან აშუღლები თავიანთი აქტუალური თემებით ხალხს ეკლესიას აშორებდნენ. ამისდა მიუხედავად „ნაღლს“ რამდე-

ნიმე ათეული წლის ისტორია აქვს. იგი მოისპო წარსულის საუკუნის ოთხმოციან წლებში, როდესაც თბილისის განაპირა უბნებში სახალხო თეატრი გაჩნდა. ამავე პერიოდში ძალიან იყო გავრცელებული თბილისში აღმოსავლური დასტები „საზანდარი“ ანუ „ნარფა“, ოთხი საკრავისაგან შემდგარი — ქამანჩისა (ჭიანჭური), თარისა, დაირისა და დიმპლიპიტოსა ანუ ნალარისაგან. ამ დასტაში მედიარე იმავე დროს მომღერალიც იყო. აგრეთვე ძალიან გავრცელებული იყო მაშინ აღმოსავლური ანსამბლი — ზურნა“. ეს ანსამბლი შესდგება ორი მეზურნისაგან (იგინივე — მეღუღუკენი და სალამურზედაც დამკვრელნი) და ერთი მედოლისაგან — იგივე მომღერალი. ეს ორივე ანსამბლი ახლაც არსებობს და საკმაოდ გავრცელებულია საქართველოში, ნამეტნავად „ზურნა“, მაგრამ მიუხედავად ამისა ქართველი გლეხობა მაინც არ ეზიარა აშუღთა ან მესაზანდრეთა ხელოვნებას და ამგვარად მათი მუსიკალური კულტურა ქალაქური დარჩა.



ტიციანი

„მიწიერი და ციური სიყვარული“



ა. ს. სიგუა

# „რეკვილია ებსიძეა“

(ვ. სარაჯიშვილის გარდაცვალებიდან 15 წლისთავის გამო)

ქართულ საოპერო ხელოვნებას არა აქვს ისეთი ხანგრძლივი ტრადიცია, როგორც თეატრალურ ხელოვნებას. ჯერ კიდევ 1790 წელს ერეკლე II დროს დაიწყო ჩვენში სათეატრო წარმოდგენები და უწოდეს „სახის მეტყველება“.

თანდათანობით იცვლება ფეოდალურ არისტოკრატიული საზოგადოება. სცენაზე გამოჩნდნენ ევროპულად ჩაცმული მსახიობები, რომლებმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინეს ძველ ქართულ ზნე-ჩვეულებაზე. სწორედ ზნე-ჩვეულების ასეთი ცვლილებით იყო გამოწვეული მილუაშვილის გაკვირვებული წამოძახილი: „დიას, საქართველო უბედური

ქვეყანაა! მაგრამ, ერეკლე, შენი იმედი მაქვს, ჰმართო სახელოვნადო.“\*)

თანდათანობით მრავლდებიან ჩვენში თეატრისა და სანახაობის მოყვარულები, — არსდება მუდმივი დასი, რომელმაც დიდი სამსახური გაუწია ქართული თეატრის აღორძინების საქმეს. დუხჭირ ცხოვრების პირობებში მოგზაურობდნენ სოფლად ხალხში ხან მოჩარდახული ურმით, ხან ტივით და აყვარებდნენ და აჩვევდნენ ხალხს თეატრს, ზოგი რომ პიესებს სწერდა ზოგს თავის ზურგით გადაჰქონდა დეკორაცია რაიონიდან რაიონში. არაპროფესიულმა და პროფესიულმა სათეატრო დასმა ჩვენ დაგვიტოვა ისეთი დიდი კორიფეები, როგორიც იყვნენ: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, კოტე მესხი, კოტე ყიფიანი, ნატო გაბუნია, ვლერიან გუნია, შალვა დადიანი და სხვა — ეს ხალხი იყო ჩვენი თეატრის შეუდრეკელი მებრძოლი პარტიზანები.

საოპერო ხელოვნება, როგორც თავისებური, სპეციფიკური ხელოვნება, ჩვენში არ ყოფილა ისეთი პოპულარული, როგორც თეატრი და არც შეიძლება ყოფილიყო, ვინაიდან ჩვენ არა გვქონდა ოპერა და არც საოპერო მსახიობები გვყავდა. მართალია ტფილისში



ვანო სარაჯიშვილი

\*) 1731 წელს გ. ავალიშვილმა დასწერა პიესა „მეფე თეიმურაზ“ მილუაშვილი არის ამ პიესის ერთი მომქმედი პირი.

ჯერ კიდევ ვორონცოვის დროიდან არც-  
 ბობდა ჯერ იტალიური საოპერო დასი და  
 შემდეგ რუსულიც, მაგრამ ქართველი საზო-  
 გადოება მასიურად მომზადებული არ იყო  
 ოპერისათვის და, რასაკვირველია არც ქარ-  
 თული ოპერა არსებობდა ამიტომ ჩვენ არ  
 გვეყოლია არც საოპერო მსახიობები.

ამნაირად, თუ თეატრის აღორძინება ჩვენ-  
 ში იწყება XVII საუკუნიდან, ეს არ შეგვიძ-  
 ლია ვთქვათ საოპერო ხელოვნებაზე. გადა-  
 ქარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ჩვენ  
 საოპერო ხელოვნებაზე შეიძლება ლაპარაკი  
 ავერ XX საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც  
 ქართულ საოპერო ხელოვნებას მოველინა ვა-  
 ნო სარაჯიშვილი და ზაქარია ფალიაშვილი.  
 პირველმა—ჩვენი ოპერის სცენიდან დაიკენე-  
 სა ქართული სევედიანი სიმღერა „თავო ჩემო  
 ბედი არ გიწერია“ და „ვეძებდი ბედსა და  
 ვპოვე ხელადა“

მეორემ კი შექმნა ნამდვილი ქართული  
 ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“.   
 თვითონ ზაქარია ფალიაშვილი სწერდა ვანოს  
 გარდაცვალების დღეებში: „ის იყო ერთი იმ  
 იდეალთავანი, რომელიც თავის მომხიბლავი  
 სიმღერით, ქართველ მუსიკოს-კომპოზიტო-  
 რებს სულს გვიდგამდა და გვაქებდა  
 ჩვენს შემოქმედებით მუშაობაში. ის იყო ერ-  
 თი იმ ბედნიერ მიზეზთავანი, რომელმაც  
 ჩვენში ისე მოულოდნელად, ერთბაშად თავი  
 წამოაყოფინა იმისთანა უმაღლეს და რთულ  
 მუსიკალურ ფორმას ვოკალური ხელოვნები-  
 სას, როგორც არის ოპერა“.

ვანო ქართულ ოპერაში მუდამ მთავარ  
 როლებს ასრულებდა აბესალომ, მალხაზი,  
 რუსთაველი და სხვა.

თუ ძველად ოპერას ქართველი ხალხი არ  
 ეტანებოდა რადგანაც ოპერა მისთვის ხე-  
 ლოვნების რთული დარგი იყო, სცენაზე ვა-  
 ნოს გამოსვლის შემდეგ სალაროში ბილეთი  
 აღარ იშოვებოდა და ოპერა მუდამ გაქედი-  
 ლი იყო ქართველი მაყურებლებით. სოფლე-  
 ლი და ქალაქელი, სპეციალისტი და არასპე-  
 ციალისტი, მოხუცი და ახალგაზრდა ყველა  
 ოპერისაკენ მიეშურებოდა, რათა მოესმინა  
 ყრუანტელის მომგვრელი ვანოს ხმა.



ვ. სარაჯიშვილი შოთა რუსთაველის როლში

გულთბილი, იშვიათი მოქალაქე და ამხა-  
 ნავი, მაგრამ ამავე დროს ამაყი ყველას უყ-  
 ვარდა და პატივსა სცემდნენ.

ვანოს არ გაუვლია დიდი საოპერო სკოლა,  
 მაგრამ ის დაბადებული იყო სიმღერისათ-  
 ვის—სცენისათვის და ამიტომ, როგორც ყვე-  
 ლა დიდი მწერალი, ვანოც რომელიმე ვიწრო  
 სკოლის გარეშე იდგა. ვანო სწორედ ისეთი  
 მომღერალი იყო, როგორც „ვისრამიანშია“  
 რამინზე ნათქვამი: „ამის გუერდით მომღერ-  
 აღნი და მუსმელნი არად გამოჩნდებიან“.

ვანომ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში  
 შექმნა მრავალი შესანიშნავი სახე, რომლე-  
 ბიც დაუეწიყარი იქნებოდა ქართული ხე-  
 ლოვნებისათვის.

1907 წელს ვანო მილანში (იტალია) გა-  
 ემგზავრა, რათა როგორც არტისტი უფრო  
 დახელოვნებულიყო და მეტი სამსახური გა-  
 ეწია თავის სამშობლო ქვეყნისათვის. მილან-  
 ში ვანოს ყოფნის გამო აი რა გვიამბო მილან-  
 ში მასთან ნამყოფმა მეგობარმა:

როცა ვანო სარაჯიშვილი ჩამოვიდა მილანში, ჩვენ თბილისელებს (ხუთნი ვიყავით) უზომოდ გაგვიხარდა მისი ჩამოსვლა. ვანო მალე შეუდგა სიმღერის შესწავლას, ერთ პროფესორთან (გვარი აღარ მახსოვს) მაგრამ დიდხანს არ უსწავლია იქ: — მას მოთმინება აღარ ეყო ე. წ. ვადასავლელი ნოტების შესწავლისათვის, რაც როგორც ცნობილია მოითხოვს ხანგრძლივს, შეუპოვარს, მედგარს და გადაციცებული ყურადღებით შესწავლას. თუმცა ვანომ სწრაფად შეიგნო და შეითვისა ის, თუ რაში მდგომარეობს ამ გადასასვლელი ნოტების საიდუმლოება მაგრამ მას, ვიმეორებ, აკლდა მოთმინება რომ გულ დასმით ჩასჯდომოდა მათ და ამიტომაც ის პირდაპირ შეუდგა ოპერების შესწავლას იტალიურ ენაზე.

იმ დროს მილანში იმყოფებოდა ერთი ცრუმასწავლებელი და აფერისტი ვინმე პოლონსკი, რომელმაც თავისი მკვერმეტყველებით უცბად ჩაივლო ხელში ვულკეთილი, გამოუცდელი, წრფელი და გულდანდობილი ვანო. პოლონსკიმ დასტყუა ვანოს 5000 ლირა — როგორც კონორარი მის გასტროლების მოწყობისათვის ქ. პარმაში (სადაც კრიტიკის მხრივ ყველაზედ უფრო მკაცრი და შერიანი თეატრი არსებობს) და სადაც ვანოს, ოპერა „მანონ“-ში მთავარი პარტია უნდა ემღერა.

არ ვიცი რა მოსაზრებით, ან მიზეზით, მაგრამ ვანომ ყველაფერი ეს დაგვიმალა ჩვენ — მის თბილისელ მეგობრებს, არ მოითათბირა ჩვენთან ამ გამგზავრების შესახებ. მას თურმე, დაუხარჯავს არა მცირედი თანხა, შეუძენია ოპერა „მანონ“-ში გამოსასვლელად ძვირფასი კოსტიუმები და ერთ მშვენიერ დღეს მილანიდან სადაც გამქრალა. ჩვენ, მისი მეგობრები განცვიფრებული ვიყავით — თუ სად უნდა წასულიყო ვანო ასე უეცრად — მაგრამ ვერაფერი ვერ გავაწყვეთ მისი გაქრობის გამოსარკვევად.

დიდხანს არ გაგრძელებულა ეს „საიდუმლო“ გამგზავრება: ვანო მალე გამოცხადდა ისევ მილანში და ხანგრძლივი და დაჟინებით შეკითხვების პასუხად გამოავიწყდა, თუ როგორ მოხერხებულად, უეცრად და თავხედად მოატყუა ის ყულიკმა პოლონსკიმ, ისიც, ოპერა „მანონ“-ის რეპეტიციაში დირიჟორმა როგორ შენიშნა მას — რომ ჯერ მან უნდა გაიაროს იტალიური სკოლა და მხოლოდ იმის შემდეგ გამოვიდეს და იმღეროს ოპერებში თუმცა ვანომ ოპერა მშვენიერად იცოდა.

დირიჟორის ასეთ შენიშვნას ვანო, როგორც ფიცხი კაცი, ძელიან აუღელვებია — რადგან მან ოპერა მშვენიერად იცოდა — და დირიჟორისთვის სილა გაუწნავს რისთვისაც ვანო დაუპატიმრებიათ და ის დილამდე საპატიმროში მჯდარა როგორც ტუსალი.

ამ ამბავს, როცა გველაპარაკებოდა ვანო ისე ლელავდა და იქამდის იყო გაბრაზებული პოლონსკიზე, რომ თუ იგი იმ დროს სადმე ახლო ყოფილიყო ან შეპყროდა გზაში — ვანო მას პირდაპირ გაგლეჯდა. მაგრამ, პოლონსკი გრძნობდა რა ამას, წინასწარ მიმალულა მილანიდან და არც ჩამოსულა იქ ერთი თვის განმავლობაში. ერთი თვის შემდეგ კი როცა ვანოს გაბრაზება დაუტყბრა, პოლონსკი ისევ გამოცხადდა მილანში. ვულკეთილ ვანოს თუმცა გაბრაზება დაუტყბრა, მაგრამ იმდენი ჯავრი მაინც შერჩა, რომ შეხედა თუ არა ქუჩაში პოლონსკის — გააჩერა იგი და ზიზლით ჩაფურთხა მას სახეში. ასე და ამნაირად დამთავრდა ეს ამბავი.

იმ დროს მილანში არსებობდა „რუსული პანსიონი“, რომელიც ეჭირა კიეველ — ქალს ტატიანა ბერგმანს. რუსეთიდან ჩამოსულები სიმღერის შესასწავლად ჩვეულებრივად მიდიოდნენ ამ პანსიონში და ხშირად წლობით ცხოვრობდნენ იქ.

ჩვენ, ე. ი. ვანო, ერთი ჩვენი ამხანაგი — მელიქსეტოვი — და მე ხშირად დავდიოდით



სტუმრად ამ პანსიონში ერთს, იქ მცხოვრებ ჩვენს ნაცნობ არტისტ ქალ — ბერტა ნელსონთან (ოდესიდან), რომელთანაც თავს იყრიდა მხატვრული და არტისტიული საზოგადოება: პოეტები, არტისტები, ოპერის დირიჟორები და სხვა. აი, ამ წრეში, ოპერის დირიჟორების აკომპანიმენტით ვანო ხშირად მღეროდა რუსულს და ქართულ რომანსებს, რომელთაც ასრულებდა გასაოცარი მუსიკალობით. იგი ახმატებოდა ფაქიზ განცდასა და ალღოს უდიდეს ტემპერამენტთან, აჯადოებდა ყველა დამსწრეთ თავის ხმის გრძნეული ტემბრით, რომელითაც ასე უხვად დააჯილდოვა იგი ბუნებამ და რომლის მოხმარა ასე ოსტატურად და ჯადოსნურად იცოდა მან.

გარდა იმისა, რომ ვანოს ასეთი მომჯადოებელი ოსტატობით, მთელი თავისი მუსიკალური სულის ძირ-ფესვეული სიღრმით და ნერვებით იცოდა მღერა, ის, ხანდახან, უსმენდა რა სახელგანთქმულ არტისტების შესრულებას — ისეთ ალტაცებაში, ისეთ ექსტაზში მოდიოდა თითონ რომ წლობით აღილინებდა რომელიმე ფრაზს, ან არიას, ბკვეთრად შთაბეჭდილს მის იწვეათს, სათუთ მუსიკალურ სულში.

მე მაგონდება ერთი საღამო, როდესაც ვანო, მელოქსეტოვი და მე ჩავედით მთელს მსოფლიოში სახელგანთქმული მომღერლის — დე-ლიუჩიას მოსასმენად. დე-ლიუჩია იყო არა მარტო განთქმული ტენორი, არამედ ის ითვლებოდა ყველა სახელ-მოხვეჭილ ტენორებში საუკეთესო ტენორად მთელ ქვეყანაზე, რომელიც განსაკუთრებულის ხელოვნებითა და ოსტატობით ასრულებდა ე. წ. „ბილ-კანტოს“-ს მღერას ოპერა „მარჩელა“-ში. (მართლაც „დე-ლიუჩია“-ს მიერ ზემოთქმული არიის შესრულების შემდეგ დარბაზში — ჯერ, სამი თუ ოთხი წუთით ჩამოვარდა სამარისებური სიჩუმე, თითქოს მხიბლავი ჯადოსანი მომღერლის მიერ დაჰანოზებულ და მონუსხული ყოფილიყოს ყველა, ხოლო ამის შემდეგ კი ატყდა ისეთი მძლავრი ხეაური, ყვირილი და ტაშის გრიალი, რომ 15 თუ

20 წუთის განმავლობაში არაფრის გაგონება არ შეიძლებოდა.

ვანო პირდაპირ უზომოდ აღელვებული იყო, ბრწყინავდა ანთებული სახით და აქვე იმ წუთშივე დაიწყო მოსმენილი არიის პირველი ფრაზების დალიღინება. ამის შემდეგ მთელი წელიწადი, თითქმის ყოველდღე როგორც კი ის შეგხვდებოდა ან მე ან მელოქსეტოვს — იმ წამსვე დაიწყებდა არიის მღერას ოპერა „მარჩელა“-დან, და აღფრთოვანებული მღელვარებით გვეუბნებოდა ჩვენ, რომ მისი სიცოცხლის მთელს მანძილზე მას სმენიდან არ ამოეშლება მაგ ზღაპრულად ჯადოსანი მომღერალის „დე-ლიუჩია“-ს მიერ შესრულებული არიები.

მილანში მაშინდელი ჩემი ცხოვრებიდან მე მაგონდება კიდევ ერთი ამბავი. ვანო, მე და სხვა კავკასიელები ხშირად ვიკრიბებოდით საღამოობით გრაფინია ადლერბერგის ოჯახში, რომელმაც მაშინდელი პეტერბურგიდან გადმოიტანა მისი ბნის მთელი მოწყობილობა და საუცხოვო ავეჯი მილანში, და იქირავა მშვენიერი ვილა, მართო იგი შესანიშნავად და დაიწყო ცხოვრება. ეს გრაფინია ხელოვნების მეცენატი იყო: უყვარდა დიდი მხატვრების სურათების შექმნა, უყვარდა მუსიკა, და, განსაკუთრებულის ფატაცებით უყვარდა მღერა-გალობა.

როდესაც ჩვენ მისას ვიყავით სტუმრად, და გიტარაზე ჩემი აკომპანიმენტით მღეროდა ვანო, ყველა იქ დამსწრე სტუმრები (იქ იყვნენ მხატვრები, მუსიკოსები და მომღერლები, იტალიელებიც და რუსებიც) აუწერელ ალტაცებაში მოდიოდნენ და განციფრებული იყვნენ ვანოს იშვიათი ხელოვნებით მღერაში. ვანოს წარმატცი და ჰარმონიული მომხიბლავი სიმღერით, რომელიც განცდათა შინაგანი წვით და ხმის ტემბრის სილამაზით პირდაპირ გულში ჟრუანტელს ჰგვირდის მსმენელებს, იპყრობდა და იმონებდა მათ.

ვანო, გარდა მაღალნიჭიერებით დაჯილდოებული მომღერლისა, იყო აგრეთვე საუცხოო, შეუდარებელი, იშვიათი ამხანავი. ადამიანს, რომელსაც ესაპიროებოდა რამეში

ღახმარება, ვთქვამთ რომელიმე მომღერალს, თუნდაც სრულიად უცნობს და უცხოელსაც კი ის უბრუნებლად აძლევდა ფულებს.

ვანო ძალიან მეგობრულ განწყობილებაში იყო შალიაპინთან და მსოფლიო ბარიტონ ტიტტა რუფოსთან. რომლებთანაც ერთად ერთი ზაფხული გაატარა კურორტ „ლამოდინკომო“-ში, ზღვის ნაპირზე, ზოლო შალიაპინს ხედებოდა, როცა ეს უკანასკნელი გასტროლებს აძლევდა მილანის საოპერო თეატრს „ლა-სკალა“-ში — (შალიაპინი მილანში ჩამოდიოდა წელიწადში ერთხელ ერთის თვით და მღეროდა „ლა-სკალა“-ში).

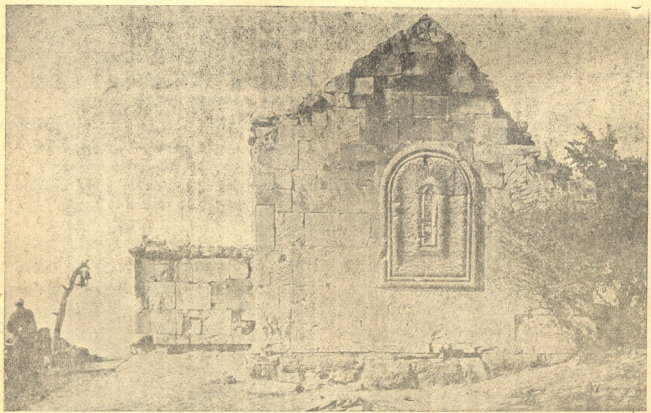
ვანო და ჩვენ — იქ მყოფი თბილისელები — ვხდებოდით ერთმანეთს დილაობით კაფე „ბიფფე“-ში, სადაც ჩვენ ერთმანეთს უზიარებდით შალიაპინის მოსმენით მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

კოტე მარჯანიშვილი და ვანო სარაჯიშვილი შემოქმედებითი ტემპერამენტით ერთმანეთს ენათესავებინა. შინაგანი წვა, მუდამ ახლის ძიება, სურბრიზები ხელოვნებაში — აი

რა ახასიათებდა ამ ორ ჯადოქარ ხელოვანს. პირველი: „ერთდღიანად დღეს მარჯანიშვილი მუშაობდა მოსკოვში „მშვენიერ ელენეზე“, პეტერში (პეტერბურგში) აწარმოებდა მოლაპარაკებას გარკლამოვთან, ფლორენციაში კრეგთან, ჩინეთში უყურებდა „ყვითელ კოფტას“, პრალაში ადგენდა ორკესტრს, ლონდონში პირობას ჰკრავდა საზღვარგარეთ გასტროლების მოწყობის შესახებ, სოროჩინცაში ყიდულობდა ხარებს „ბაზრობისათვის“.

მეორე მოგზაურობს რუსეთის ყველა ქალაქში და აწყობს კონცერტ-სალამოებს, მიდის იტალიაში, იკრავს ძვირფას კოსტიუმებს ოპერა „მანონში“ გამოსავლელად. ჩხუბი მილანში ვინმე აფერისტ პოლონსკისთან, რომელმაც 5000 ლირა დასტყუა ვანოს გასტროლების მოსაწყობად ქალაქ პარმაში და მრავალი სხვა უცნაური შეხვედრები, როგორც თავის სამშობლოში ისე საზღვარგარეთ.

15 წელიწადი გავიდა ვანოს გარდაცვალებიდან, მაგრამ მას წლები ვერაფერს დააკლებენ, ქართველი ხალხი არასოდეს დაივიწყებს ამ დიდი ხელოვანის სახელს.



საორბისი.

ბაზილიკის აღმოსავლეთის ფასადი

ფოტო მ. კალაშნიკოვისა.



ბ. ბუაჩიძე

# კანონსარაჯიშვილი

1939 წლის 11 ნოემბერს თხუთმეტი წელი შესრულდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ვანო სარაჯიშვილის გარდაცვალებიდან. ქართული საოპერო ხელოვნება იმდენად დავალებულია ამ შესანიშნავი ოსტატისაგან, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია ფართო საზოგადოებრივობის ყურადღება არ მივაპყრათ ამ თარიღს.

ვანო სარაჯიშვილმა უდიდესი ღვაწლი დასდო ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას. ჯერ კიდევ ცარიზმის შავბნელ ეპოქაში გამოდიოდა იგი ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოების შემსრულებლად და პოპულარიზატორად. ზაქარია ფალიაშვილის, მელიტონ ბაღჩიანიძის, დიმიტრი არაყიშვილის, იაკობ გარეეთელის და სხვათა რომანსები ვანო სარაჯიშვილის საშუალებით იკვლევდნენ გზას მსმენელის გულისაკენ. ქართული ოპერები — „თქმულბა შოთა რუსთაველზე“, „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ ხომ სარაჯიშვილის სახელთან არის განუყოფლად დაკავშირებული. სარაჯიშვილმა გააცოცხლა პირველად შოთას, აბესალომის, მალხაზის სახეები და შთაბერა მათ თავისი მგზნებარე სული.

ქართული საოპერო თეატრის ისტორიაში ვანო სარაჯიშვილი შევიდა, როგორც ბრწყინვალე წარმომადგენელი ვოკალური ხელოვნებისა, როგორც არტისტი — მოქალაქე, რომელმაც თავისი შემოქმედება თავისი ქვეყნის ცხოვრებას დაუკავშირა. როგორც მუსიკალური თეატრის მსახიობი, სარაჯიშვილი დიდი იმით რომ მუსიკალური სახეების შექმნისას ის იყენებდა იმ შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც დღესაც ნიმუშად რჩება საოპერო თეატრის მსახიობთათვის.

სარაჯიშვილი ჯერ კიდევ გიმნაზიაში ყოფნის დროს იქცეოდა მუსიკოსთა ყურადღებას.

თავისი იშვიათი ხმითა და მუსიკალობით მას განცვიფრებაში მოყავდა მსმენელი. სამუსიკო განათლება სარაჯიშვილმა ჯერ თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში მიიღო, ხოლო შემდეგ სწავლის გასაგრძელებლად პეტერბურგს გაემგზავრა, სადაც სიმღერის ცნობილ პროფესორ პანაიევა-კარცევასთან მეცადინეობდა. იქ ის სწრაფად დაწინაურდა. მალე მას ვხედავთ პეტერბურგის კონსერვატორიის იტალიურ ოპერაში, სადაც ის ვოკალური ხელოვნების ისეთი კორიფების გვერდით მღეროდა, როგორც იყვნენ კოლორატურული სობრანო ვაიდაკოროლევიჩი, ბარიტონი ტიტა-რუფო და სხვ. მისი სცენური ნათლობა მოხდა ოპერა „ტრავიატაში“. ეს იყო 1906 წლის გაზაფხულზე.

იმავე წლის შემოდგომაზე სარაჯიშვილს სავასტროლოდ იწვევენ თბილისის სახაზინო ოპერაში. 12 ოქტომბერს მოხდა მისი პირველი გამოსვლა ოპერა „ტრავიატაში“. სექტაკლმა დიდძალი ხალხი მიიზიდა. „თუმცა თბილისში ბევრია ძველი იტალიური მუსიკის მზურვალე თაყვანისმცემლები, — სწერდა გაზეთი „კავკაზი“, — მაგრამ ამით არ აიხსნება სექტაკლის განსაკუთრებული მრავალრიცხოვნება. ხალხი მიიზიდა სარაჯიშვილის — ალფერდის პარტიის შემსრულებლის სახელმა. ბევრს უკვე წინათაც სმენია მისი, როგორც ახალგაზრდა დამწყები არტისტის შესახებ, რომელსაც თითქმის ზღაპრულ მომავალს უწინასწარმეტყველებენ; საერთოდ ყველა ძველ თბილისელს სურდა გაეგო, თუ რას წარმოადგენს მომღერალი, რომელიც სარაჯიშვილის ესოდენ პოპულარულ, ესოდენ თბილისურ სახელს ატარებს. თეატრში მოვიდნენ ისინიც კი, ვინც მხოლოდ ახალ დადასტურებას ეძებდა ძველებური ფორმულისას:



„განა შესაძლებელია წინასწარმეტყველი ნაზარეთიდან?“

სარაჯიშვილის სიმღერამ ალტაცებაში მოიყვანა საზოგადოება. მეორე აქტის არიოზო გაამეორებინეს. გაზეთები აღნიშნავდნენ სარაჯიშვილის იშვიათად ლამაზ ხმას, დიდ მუსიკალობას, მგზნებარე ტემპერამენტს, სიმღერის იტალიურ მანერას, საუტუხო დიქციას, ნამდვილ პათოსს ძლიერი ფრაზების გადმოცემისას. განსაკუთრებით ხაზს უსვამდნენ ბერის ფილირების უნარს, რაც სარაჯიშვილს უხევად ახასიათებდა.

„მის ხმაში არის რაღაც სინაზე, ალერსი, არის ტემპერამენტი, — სწორად გაზ. „ტიფლისკი ლისტოკი“. — იტალიელები ასეთ ხმებს სამხრეთის ხმებს უწოდებენ, ჩრდილოეთის ცივი ხმებისაგან განსხვავებით. სწორეთ სამხრეთელთა ზოგიერთ ხმებს ახასიათებს რაღაც განსაკუთრებული სინაზე. მათში თქვენ გრძნობთ სამხრეთის სითბოსა და სიტკბობას. სწორედ მისი ხმის ამ თვისებებში უნდა ვეძიოთ იმ წარმატების მიზეზს, რომელიც თან სდევს სარაჯიშვილის ყოველ გამოსვლას.“

„ტრავიატას“ შემდეგ ვანო სარაჯიშვილი „რიგოლეტოში“ გამოვიდა. აქაც უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. მეოთხე აქტის ცნობილი არია ოთხჯერ ამღერეს. ორივე ამ ოპერას სარაჯიშვილი იტალიურ ენაზე მღეროდა. საერთოდ იტალიურ ენაზე სიმღერა მას ძალიან ეხერხებოდა და შემდეგ შიაც ხშირად მიმართავდა ამას.

„რიგოლეტოს“ მოჰყვა „ევგენი ონგენი“. ყოველი ახალი ოპერა მისი ახალი ტრიუმფი იყო. ლენსკის პარტიაში მან პირდაპირ მოაჯადოვა საზოგადოება თავისი ბელ-კანტოთი. ცნობილი არია „куда, куда вы удалились“ სამჯერ გაამეორებინეს.

1906 წლის 30 ოქტომბერს სარაჯიშვილი მონაწილეობას იღებს საქველმოქმედო წარმოდგენაში. დაიდგა „ტრავიატა“ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ. თეატრი გაქედილი იყო ხალხით. სარაჯიშვილს მიართვეს გვირგვინი წარწერით: „სალამი შენდა, მშობლიურო მომღერალო-მხატვარო“.

ამის შემდეგ სარაჯიშვილი გამოვიდა კიდევ „ფალსტუში“. აქაც არაჩვეულებრივი წარმატება და აღფრთოვანებული მიღება. მაგრამ იგი არ კმაყოფილდება ამით. მას სწავლა სწყურია, ვოკალური განათლების დამთავრება. ქველმოქმედ დავით სარაჯიშვილის დახმარებით ვანო მიემგზავრება იტალიაში, სადაც მეცადინეობს პროფესორ კასტელანოსთან. სწორედ ამ დროს იგი გაეცნო მილანში სავასტროლოდ ჩასულ შალიაპინს. მისი რეკომენდაციით სარაჯიშვილს სადებიუტო გამოცვლა მიციტს მილანის ოპერა „ლია-სკალიაში“. მან გამოცდა ბრწყინვალედ ჩააბარა და პარმაში იქნა მიწვეული პირველ ტენორად. გამოდიოდა ოპერებში „დონ-პასკვალე“, „მინონა“ და სხვ. აქედან მიიწვიეს პარიზსა და ტრიესტში, ხოლო შემდეგ პეტერბურგში.

პეტერბურგში წასვლამდე ვანო საქართველოში დაბრუნდა და სახაზინო თეატრში ვასტროლებზე იქნა მოწვეული. გარდა ზემოდ ჩამოთვლილი ოპერებისა, იმღერა „მარგალიტის მამიებელნი“ და „მინიონა“.

თბილისისა და პეტერბურგის შემდეგ სარაჯიშვილი მღეროდა საზღვრულოდ კისლოვოდსკში, მერე პეროში ივანე ფალიაშვილის ანტრეპრენიორობით, შემდეგ კვლავ თბილისსა, პეტერბურგსა და ბაქოში.

ვანო სარაჯიშვილმა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ხალხს უძღვნა. ორი ათეული წელი ემსახურა იგი თავის ქვეყანას და ერთხელაც ძირს არ დაუხრია ხალხის მსახურის დროშა. სარაჯიშვილი ნამდვილი დემოკრატი იყო, ხალხის გულდიან გამოსული, და ხალხმაც მზურვალედ შეიყვარა იგი. ამხანაგობი დიდი პატივისცემით ეპყრობოდნენ ვანოს მისი პატიოსნებისა, პირდაპირი ხასიათისა და იმ განსაკუთრებული, სარაჯიშვილისებური პირადი მიმზიდველობისათვის რაც მას ადამიანებთან ურთიერთობაში ახასიათებდა. თეატრში მას მეგობრობა ჰქონდა სცენის ცნობილ ოსტატებთანაც და რიგით მუშაკებთანაც. სცენის მუშა, კაპელდინერი, სუფლოარი, გამნათებელი, — ყველა მისი მეგობარი და ამხანაგი იყო მუშაობაში.

ზოგიერთი მსახიობისაგან განსხვავებით,



რომლებსაც უყვართ თავიანთ „განსაკუთრებულ“ ინდივიდუალობაზე მითითება, ვანო სარაჯიშვილი უბრალო, თავდებალი და არა ჩვეულებრივ ალერსიანი იყო. ამიტომ იყო, რომ მას დიდი სიყვარული ჰქონდა მოპოვებული. ეს სიყვარული განსაკუთრებით მისი ოცი წლის არტისტული მოღვაწეობის იუბილეზე გამოემყვანდა 1923 წელს. — „მე არ შემიძლიან გამოვანხო შესაფერი სიტყვები, — სწერდა მას დირიჟორი სტოლერმანი, რომელიც მთელი რიგი წლების მანძილზე მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში, — თქვენი ოცი წლის იუბილეთი გამოწვეული აღტაცებისა და სიხარულის გამოსახატავად მე მართო ის როდი მხარეებს, რომ თქვენ ოცი წელი იმსახურეთ სცენაზე და ამიტომ უფლება გაქვთ იუბილე გავიხადოთ. ამას ბევრი აკეთებს. მე ის მხარეებს, რომ თქვენ ნამდვილი არტისტი იყავით თავიდან ფეხებამდე, არტისტი შინაგანი წვით, ღრმა ემოციური განცდებით. როდესაც თქვენ სცენაზე იყავით, მღეროდით, თუ ისე უბრალოდ იდეით პარტნიორისთვის, თქვენ ცოცხლობდით, თქვენ იწოდით, ეს კი ყველაზე ძვირფასია მსახიობში, რაც ყველას არ შეუძლიან დააფასოს.“

ვანო სარაჯიშვილის ნიჭი ნამდვილად საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გაიფურჩქნა. სარაჯიშვილი სწავლობდა იტალიაში, მღეროდა ძველი რუსეთის სხვადასხვა სცენაზე, მაგრამ მან თავისი თავი მხოლოდ აქ, თბილისში მონახა თავის მშობლიურ მიწაზე.

მისი რეპერტუარი ფართო იყო. ის რამდენიმე ათეულ ოპერაში მღეროდა, მაგრამ მისი საუკეთესო ქმნილებანი მაინც ქართულ ოპერებშია. სარაჯიშვილს წილად ხვდა ბედნიერება ქართული ოპერის დაბადებას დასწრებოდა. „შოთა რუსთაველი“, „ახესალომ და ეთერი“, „დაისი“ მის თვალწინ იქმნებოდა და მას ვადაჰქონდა ისინი სცენაზე. ამიტომ იყო, რომ ასეთი გულსტიკვილით სწერდა ზაქარია ფალიაშვილი მისი გარდაცვალების გამო:

„დაობლდა და ბურჯი შეერყა ახლად ფეხადგმულს ქართულ ეროვნულ ოპერას. დავ-

კარგეთ ის ადამიანი, რომელმაც თავისი არაჩვეულებრივი ბუნებრივის ბრწყინვალე ნიჭით მთელი ეპოსი შექმნა ქართულ ეროვნულ სიმღერის დარგში.

ის იყო ერთი, იმ იდეალთაგანი, რომელიც თავისი მომხიბლავი სიმღერით ქართველ მუსიკოს-კომპოზიტორებს სულს ვეიდგამდა და გვაქვებდა ჩვენს შემოქმედებით მუშაობაში. ის იყო ერთი იმ ბედნიერ მიზეზთაგანი, რომელმაც ჩვენში ესე მოულოდნელად, ერთბაშად თავი წამოაყოფინა იმისთანა უმაღლეს და რთულ მუსიკალურ ფორმას ვოკალური ხელოვნებისას, როგორიც არის ოპერა“.

დღეს, ამ შესანიშნავი მომღერლის გარდაცვალების 15 წლისთავზე, ვიგონებთ რა ქართული ოპერის მიერ განვლილ გზას, შეგვიძლია კმაყოფილებით ვთქვათ, რომ ქართული საოპერო ხელოვნება კომუნისტურ პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების შეუნელებელი ყურადღებისა და მზრუნველობის შედეგად არაჩვეულებრივად გაიზარდა, აყვავდა. სარაჯიშვილი ერთდროს თითქმის ერთადერთი ქართველი მომღერალი იყო ამ თეატრში დღეს ათობით და ასობით წამოიზარდნენ ახალი მომღერლები, რომლებსაც ღირსეულად უჭირავთ ხელში ქართული საბჭოთა ხელოვნების ღრწა. საოპერო საქმე, რომელსაც შესწირა თავისი ღამაზი სიცოცხლე ვანო სარაჯიშვილმა, დღეს თვალის მომჭრეულად გაიფურჩქნა და გასხივოსნდა. ეს საუკეთესო ძეგლია იმ ადამიანისათვის, რომელიც ოცი წლის მანძილზე დაუღალავად უმღეროდა ხალხს და თავისი მომხიბლავი ხმით ქართული სიმღერისადმი სიყვარულს აღვივებდა.

ვანო სარაჯიშვილის გრანდიოზული დასაფლავება თბილისში უდიდესი დემონსტრაცია იყო მშრომელთა ნამდვილი სიყვარულისა დიდი არტისტისა და მოქალაქისადმი, რომელმაც ღირსეულად შეასრულა თავისი მხატვრული და საზოგადოებრივი ვალი.

ამ დიდ სიყვარულს შესანიშნავი მომღერლისა, დიდი არტისტისა და სამშობლოს ერთგული შვილისადმი, მშრომელი მასები დიდხანს შეინახავენ გულში.



# ს ა მ რ ბ ი ს ი

საქართველოს ფეოდალური კულტურის ე. წ. „ოქროს ხანის“—ძველთა შორის გვხვდება მრავალი ნამდვილი შედეგური ხელოვნების ყველა დარგისა და, ამასთანავე, რაც შეეძალ საგულისხმოა, არა მხოლოდ მსხვილ მონუმენტურ ქმნილებათა შორის. ასე, მაგ; თუ ავტობით ხუროთმოძღვრებას დეკორატიული ქანდაკებით ან კედლის მხატვრობას, შეიძლება დავასახელოთ ნიმუშები იმ მაღალი ოსტატობისა, რომელიც გამოიმჟღავნებულა, სინდით უმნიშვნელო, ჩვეულებრივ მთის გამოკრეხებულ ადგილებში ჩამალული, ძველების შექმნის დრო. (ცხადია, რომ როდესაც ჩვენ აღვნიშნავთ ამ მხატვრულ ნაგებობათა მდებარეობას, სრულიად არ ვგულისხმობთ მათ მსხვილი ცენტრებისაგან დაშორებულ დღევანდელ მდებარეობას. თუ გარემოს შეეცნობით, აშკარა ხდება, რომ მათი აშენება ამ ადგილებზე ან განგებ ხდებოდა, ან იმიტომ, რომ ამ ადგილებს თავყანს სცემდნენ (მთის მწვერვალები, კლდიანი ხრამი და სხვა.), ან პატარა ნამოსახლარი იყო. ეს გარემოება მოწმობს იმას, რომ მაღალკვალიფიციური მხატვრული კადრების საკმაო რიცხვი იყო, რათა გარდა საკანძო მნიშვნელობის ძველებისა იმ ეპოქაში, დაკმაყოფილებული ყოფილიყო აგრეთვე „მცირე“ დაკვეთებიც. საერთო კულტურის ღონე არა მარტო გაბატონებული კლასის ზედა ნაწილს, არამედ ხშირად რიგითი ფეოდალებსაც კი აძლევდა თავის დროის საუკეთესო ოსტატების გამოყენების საშუალებას. ამის შესახებ მარტო თვით ძველები როდი ღიადებენ. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ფეოდალური კულტურის „ოქროს ხანის“ მხატვრებზე ღარიბი და კანტიკუნტი ცნობები მოიპოვება, ჩვენ მაინც ხელთ გვაქვს წერილობითი მონაცემები, რომელნიც საკმაოდ დამა-

ჯერებლად ამტკიცებენ ზემოთ მოყვანილ დებულებას. წარსულ 1938 წელს პროფ. შ. ამირანაშვილმა, სვანეთში ექსპედიციის დროს, შესძლო დადგინება იმ ფაქტისა, რომ XI საუკ. ბოლოს და XII საუკ. დასაწყისში, სვანეთის მთიანი ქვეყნის პატარა ბაზილიკების კედლის მხატვრობისათვის ხშირად იწვევდნენ „სამეფისკარო მხატვარს“ თევდორეს (ეტყობა იგი უდიდესი სპეციალისტი ყოფილა, რაკი ასეთი საპატიო სახელწოდება ჰქონდა). ეს ამბავი შემოწმებულია იფარის (XI საუკ. ბოლო) კვირიკეს და ივლიტას ტაძარის (XII საუკ. დასაწყისი) და ნაკიფარის (XII საუკ. პირველ ნახევრის შუა წლები) ნაწერებით თევდორეს ხელმოწერა თან ახლავს ყველა სამ ჩვენამდე მოღწეულ კედლის მხატვრობას; მაშასადამე, იგი სთვლიდა თავის ნამუშევარს საპასუხისმგებლო შრომად.

„ოქროს ხანის“ ძველ ქართული ხელოვნების მცირე ზომის, მაგრამ ჭეშმარიტად მშვენიერ ძველთა ჯგუფს ეკუთვნის საორბოსი, პატარა ერთნეფიანი, ერთბაიდიანი ბაზილიკა, რომლისგან სამწუხაროდ ნანგრევებმა მოაღწია ჩვენამდე. მის კედლებზე შენარჩუნებულია მხოლოდ ოდესღაც შესანიშნავი სრული ფრესკული მხატვრობის ნარჩენები. ამ ძველის მნიშვნელობა უფრო იზრდება იმით, რომ აღმოსავლეთის ფსადის ერთერთ ქვაზე იმყოფება ქტიტორული დატირებული წარწერა. ქორონიკონის შუა ნაწილი სხვადასხვა ავტორების მიერ სხვანაირად იკითხება: დ. კ. მეღვინეთ-ხუცესის აზრით ტიბ-312, ი. ა. ჯავახიშვილის აზრით ტბბ.-382 და გ. ნ. ჩუბინაშვილის მიხედვით 372-ს (გ. ჩუბინაშვილი, საორბოსის ეკლესია, „ხრისტიანსკი ვოსტოკ“, VI, პეტროგრადი, 1915-1916, გვ. 184-186), მაგრამ პირველი, როგორც ეტყობა, შემცდა-



რი უნდა იყოს. დანარჩენი ორი კი იძლევა ათი წლის განსხვავებას. მამასადამე, ძეგლი ეკუთვნის XII საუკ. შუა წლებს. იგი აშენებულია ან დავით აღმაშენებლის შვილის დიმიტრი პირველის მეფობის უკანასკნელ წლებში (ჩუბინაშვილის თარიღით 372 ქრონიკონი-1152 წ.), ან თამარ-მეფის მამის გიორგი მესამის მეფობის პირველ ნახევარში (ჯავახიშვილის თარიღით ქრონიკონი 382-1162 წ.) სინფორმაციო პოპულარულ სტატიაში შეე არ აღეძრა საკითხს დაზუსტების შესახებ, რადგან ჩემის აზრით აღნიშნული ქრონოლოგიური მითითებანი საკმაოა იმისათვის, რომ გამოიჩვენოს საორბისის მდგომარეობა XII დასასრულის და XIII საუკ. დასაწყისის ქართული ხელოვნების ძეგლთა შორის.

XVIII საუკუნის გეოგრაფი ბატონიშვილი ვახუშტი, რომელიც თავისი დროის მონუმენტური ხელოვნების ყველა გამოჩენილი და თვალსაჩინო ძეგლის უდიდესი მკვლევარი იყო, არ იხსენიებს საორბისის. უნდა იცოდეთ, რომ ვახუშტის დროისათვის ეს პატარა ბაზილიკა ან არ იყო უკვე სათაყვანისმცემლო ადგილად მიჩნეული, ან და განადგურებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. ჩვენ არა გვაქვს ცნობები, თუ როდის დაემართა მას ეს ამბავი. სამწუხაროდ აკადემიკოს ბროსეს თანამშრომელი დ. კ. მელვინეთ-ხუცესი, რომელმაც ინახულა ეს ძეგლი 1849 წლის ოქტომბერში და პირველად მოგვცა მის შესახებ მეცნიერული ინფორმაცია, არაფერს არ გვაცნობებს ბაზილიკის მდგომარეობაზე (მელვინეთ-ხუცესის მასალები დამუშავებული და გამოცემული იყო ფრანგულ ენაზე ბროსეს მიერ „Melanges Asiatiques“ (1852), II ტომში, გვ. 75-76; ამ „ცნობის“ რუსული თარგმანი დაიბეჭდა თბილისის გაზეთ „კავკაზის“ № № 35, 36 და 37. იმავე 1852 წელს, ამავე დროს იგი გამოვიდა ცალკე ბროშურა — საორბისი).

მელვინეთ-ხუცესის ნამდვილი ხელნაწერი, მისი მოგზაურობის აღწერით ქართულ ენაზე, შედარებულ იქნა გ. ნ. ჩუბინაშვილის მიერ ბროსეს შრომის ფრანგულ რედაქციასთან და გამოიჩვენა, რომ „მასში ახალი მხოლოდ ისაა, რომ მოყვანილია ტექსტი წარწე-

რისა; დანარჩენი მოყოლებულია ვახუშტის კოს ბროსეს მიერ; როგორც მასთან, ხელთნაწერშიაც ეკლესიის ეწოდება „საორბისი“ (აღნ. შრომა, „ხრისტიანსკი ვოსტოკი“, IV, გვ. 184). 1914 და 1915 წლებში ეს ძეგლი ორჯერ ინახულა გ. ჩუბინაშვილმა. ამ დროისათვის ეკლესია უკვე „ძლიერ განადგურებაში იმყოფებოდა: კედლები გარედან დაინგრა; სახურავის და ლავგარდანის კვალიც არ ჩანს, მხოლოდ ზოგან აყუდებულიან ქვები თალისა და კრამიტისაგან, კარიბჭესაგან დარჩა მხოლოდ ორი კედელი... თუ წინანდელ დანგრევებისაგან თვით ქვებიც კი არ დარჩენილან (ალბად გაუტაცინათ), სამაგიეროდ ჩრდილოეთის კედლის გარეგანი შემკულება, ჩამოგრებული უთუოდ არა ნაკლებ 3-4 ათეული წლების წინათ, აქვე ყრია გროვებით“ (აღნ. შრ. გვ. 180-181). მსგავს მდგომარეობაში იმყოფებოდა ბაზილიკა ჩემს მიერ მისი ნახვის დროსაც — 1938 წელს. ნანგრევების მდგომარეობის მიხედვით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტაძარი აოხრებას მიეცა XVIII ან XIX საუკ. დასაწყისში. ასე ვასტანა რამდენიმე ათეულ წლებში და გასული საუკუნის შუა წლებში ჩამოენგრა თალი და აპსიდალურ ნახევარგუმბათის ნაწილი, რის შემდეგ მოხდა შემდგომი განადგურება. ექვს გარეშეა, რომ XIX საუკუნის განმავლობაში დრო-გამოშვებით რომ ჩატარებულყო მიმდინარე რემონტი, შენობა შეინახებოდა და გვექნებოდა ასე თუ ისე ჩვენამდე მოღწეული ძველი-ქართული ფერწერის ბრწყინვალე ხანის მხატვრობა. კედლის მხატვრობის ძირითადი ნაწილები და მნიშვნელოვანი არქიტექტურული დეტალები დაიღუპა გულგრილობის და დაუდევრობის გამო. მხოლოდ ჩვენს დროში, როდესაც საბჭოთა კავშირის მშრომელებმა ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ახალი კულტურის შექმნის პროცესში დასვეს უმდიდრესი კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებისა და მისი ძეგლების დაცვის საკითხები მხოლოდ, ეხლა საორბისიც, სხვა ძეგლებთან ერთად დაცულია შემდგომი განადგურებისაგან. ბაზილიკის საძირკველი მომაგრებულია დასავლეთის მხრიდან დასამაგრი კედლის აშენებით,

კედლებიც გამაგრებულია კრამიტიანი ახალი სახურავის დასადგმელად, რათა ძეგლი დაცული იყოს ატმოსფერული ნალექებისაგან.

საშუალო საკუნეების საკულტო ნაგებობა, რომელსაც ამ სტატიაში ვიხილავთ, მდებარეობს სოფელ ფიცისის ახლოს; იგი აშენებულია იმ შთაგრეხილის თავზე, რომელიც ბატონობს მდ. თეძამის მარცხენა ნაპირზე და სამართლიანად ატარებს თავის სახელწოდებას „საორბისი“ (ე. ი. ორბების ადგილი). 1938 და 1939 წლებში სამჯერ ვინახულე ეს ძეგლი და ყოველთვის მინახავს, თუ როგორ დაფრინავდნენ მასზე ორბები და არწივები. ეტყობა მათ ძველთაგანავე ამოუჩავიათ ეს განმარტოებული მალღობი. რკინიგზიდან ორბისთან ორი გზით შეიძლება მისვლა: გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს (გვ. 180), რომ სადგურ გრაკალისაგან ეკლესია იმყოფება „14 ვერსის დაწორებით“, სოფელ ზოგლესაგან კი „8 ვერსით სამხრეთით“. მე კი შემთხვევა მქონდა წავსულიყავი სადგურ მეტეხიდან წითელქალაქით (ყოფ. ახალქალაქი)

და ზევით—მდ. თეძამის გასწვრივ. ეს მეორე გზა უფრო გრძელია და წყალდიდობის დროს გაუვალი; წითელქალაქიდან კიდევ სხვა გზაც მიდის ზევით, მთაზე, თეძამის მარჯვენა ნაპირის გასწვრივ, სოფელ ერთაწმინდაზე, ქაჭუბეთზე და იკვზე. უკანასკნელი სოფელი სწორედ საორბისის პირდაპირ მდებარეობს, მაგრამ იკვიდან რომ საორბისში მიხვიდეთ, საქირთა ქვევით ჩასვლა ციცაბო დაღმართით, გადასვლა თეძამზე და ურმის გზით დამალავი აღმართით ასვლა ფიცისში. ქვეითად წასვლას არჩევენ გრაკალიდან, ცხენით—მტკვარზე გაშენებული მეტეხის ახალი ხილით—სადგურ მეტეხიდან წითელქალაქისკენ.

გზაზე, რკინიგზის სადგურიდან დასათვალიერებლად წამოსვლისას საყურადღებოა გუმბათიანი დიდი ეკლესია სოფ. მეტეხში. წითელქალაქის ზემო-ნაწილში—გარიყულში არსებობს თავად თარხან-მოურავების ყოფ. სასახლე, რომლის მეორე სართულში დაცულია XIX ს. ირანული მხატვრების კედლის



ღერბი.

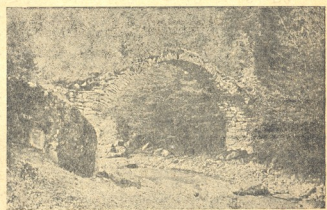
ნათლისმცემლის ბაზილიკი საერთო ხედი სამხრეთ-დასავლეთის მხრივ  
ფოტო ი. გილგენდროვისა



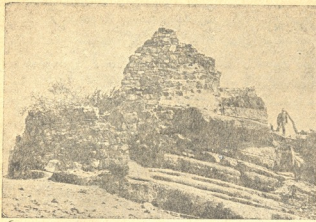
ფერწერა. სოფლის ზემოთ, მაღლობზე, მდებარეობს ძველი ბაზილიკა ფავნისი, საყურადღებო, როგორც არქიტექტურული, ძველი ქანდაკებებით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს, როგორც „რუსთაველის ეპოქის“ ძველი ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუში, — რელიეფი აღმოსავლეთის ფასადზე. აღმოსავლეთით მდებარეობს სოფელი ნოსტე — ფეოდალური საქართველოს დიდი პოლიტიკური მოღვაწის გიორგი სააკაძის სამშობლო; სოფელში დაცულია მისი კოშკი ნოსტესა და წითელქალაქს შუა დგას კარგად შენახული სააკაძის ციხე-კოშკი — ახალციხე. წითელქალაქის ზემოთ, სამხრეთით, მდებარეობს სოფელი ერთაწმინდა — ვანთქმული ძველი ტაძრით, საქართველოში ფასადების დეკორატიულობით ერთი მდიდარი ტაძარი თვანანი, რომელიც „ოქროს ხანის“ ბოლო დროს ეკუთვნის. ძველი მთლიანად არ არის დაცული — გუმბათი და სამხრეთის ფასადის მნიშვნელოვანი ნაწილი აღდგენილია, ეტყობა, რომელიც დიდი კატასტროფის შემდეგ. ერთაწმინდაში კიდევ არსებობს რამდენიმე ძველი „დარბაზი“ — გლეხური სახლები; ხითვადახურულ ეგრედწოდებულ გვირგვინით, რომელიც დაფუძნებულია 2 ჩუქურთმით ამოჭრილს სვეტებზე. „დარბაზის“ სხვადასხვა ფორმები დაცული აღმოსავლეთ საქართველოში, წარმოადგენს გლეხური არქიტექტურის ნიმუშებს და იწვევს დიდ მეცნიერულ და მხატვრულ ინტერესს. ერთაწმინდის ზემოთ, სამხრეთ-აღმოსავლეთით, არსებობს ცხირეთის ციხე-დარბაზი, და იმის იქით-სამხრეთით, მცირე გადასასვლელის შემდეგ, პავკისის მსგავსი, ჭაჭუხეთის პატარა ბაზილიკა. თუ სამხრეთით ვივლით თეძამის ხეობით, იქ, სადაც მდინარე მთიან ადგილებს არღვევს, მაღალ ციცაბო კლდეზე სდგას განსაკუთრებით ლამაზი დრისის-ციხე. დრისის სამხრეთით, ციცაბო კლდეებში, თეძამის ორივე ნაპირს გასწვრივ გვხვდება ფართო გამოქვაბულები. დრისის-ციხის მთიანი ზემოპლატოს გვერდით მდებარეობს სოფელი ზედა დრისი (აღმოსავლეთი გამოთქმით ზენადრისი), სადაც ნანგრევებში იმყოფება ძველი ეკლესია. საორბისის ზევით, სოფელ რკონის

იქით, მდებარეობს რკონის მონასტერი, რომელიც განსაკუთრებულ ისტორიულ და მხატვრულ ინტერესს იწვევს. სოფლებს — რკონსა და იკვის შუა მდებარეობს მშვენიერი გუმბათიანი ეკლესია იკვი, მდიდარი ქვის ჩუქურთმებით და XIII საუკ. ფერწერის ფრამენტებით. კულტურის ძეგლების დაცვის განყოფილების მიერ სარემონტო-დასამკვრებელი სამუშაოები ჩატარებულია მეტეხში, გარიყულში, პავკისში, ერთაწმინდაში, იკვი და რკონში.

გ. ჩუბინაშვილის აზრით, საორბისის ეკლესია აშენებულია 1152 წელს და იმავე დროს არის გაკეთებული ჩუქურთმებით. ეტიმოლოგიური წარწერა — „ერისთავთ ერისთავი კახა და შვილი მათნი“ იმყოფება აღმოსავლეთის ფასადის ქვაზე. ააშენა კახამ საორბისის ეკლესია, როგორც ამას ფიქრობს გ. ჩუბინაშვილი, თუ მხოლოდ გადააკეთა იგი? ამ მკვლევარის აზრით საორბისის ეკლესიას შემდეგში არავითარი გადაკეთება არ შეხებია; მამასადაშე, ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ძეგლთან, რომელმაც თავისი პირველადი სახით მოაღწია ჩვენამდე. ბაზილიკის აღწერაში გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს; „სარკმელი ორია — ერთი საკურთხეველში, მეორე სამხრეთით, საკურთხეველთან ახლოს“, გვემაზეც სარკმელი ამდენივეა ნაჩვენები. მაგრამ დღეს შეიძლება აშკარად შევატყოთ, რომ ჩრდილოეთის კედელზე ოდესღაც იყო აგრეთვე სარკმელი, რომელიც სამხრეთის სარკმელის წინ იმყოფებოდა, და უკვე ძველ დროში დახშუ-



რკონის ხიდი მდ. თეძამზე  
ფოტო მ. კალაშნიკოვისა



საორბისი

საერთო ხედი დასავლეთის მხრიდან  
ფოტო მ. კალაშნიკოვისა



საორბისი

ბაზილიკის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან  
ფოტო მ. კალაშნიკოვისა

ლი ყოფილა. შესანიშნავია აგრეთვე ბუნებრივი კედლის გამოყენება სამხრეთ-დასავლეთის კუთხეში; იგი არ იყო გასწორებული შენებულობის მიხედვით, არამედ გამოფულურობულია გეგმის ფორმით—იატაკის დონის მიხედვით, შენებულობა კი აქ იწყება როგორც კლდის კედლის გაგრძელება.

თლილი ქვით შემკობა ჩუქურთმებით მოცემულია მხოლოდ პარადულ — აღმოსავლეთის და სამხრეთის — ფასადებზე, რომელნიც მიმართულია შესავალისაკენ; დასავლეთის და ჩრდილოეთის ფასადები უბრალო დაწყობილობისაა. ვანა ყველა ეს იმას არ ამბობს, რომ ერისთავთ-ერისთავმა კახამ კაპიტალურად გადააკეთა წინად შეუქმნევი პატარა ბაზილიკა?

რა დარჩა საორბისის ფერწერიდან? გ. ჩუბინაშვილმა ყურადღება მიაქცია მხოლოდ კვარგად შენახულ ორი წმინდანის ფიგურას (ასსიდალურ სარკმელში)—გერმანე და სტეფანე პირველ-მოწამისას. მაგრამ ფერწერის დეტალური შესწავლის შემდეგ, საბედნიეროდ გამოირკვა, რომ ამ ძეგლის ფერწერისაგან ჩვენამდე მოუღწევია საკმაო ფრაგმენტებს. სწორედ აპსიდაში შენარჩუნებულია ფერწერის დიდი ნაწილი. შეიძლება დადგენილი იქნას შემდეგი სიუჟეტები: აპსიდის ნახევარგუმბათში დახატულია ქრისტე ტახტრევანზე; აპსიდის დაბალ კედლებზე დახატული იყო მღვდელ-მთავრების სერია მთელი ტანით; ამავე სერიასთან იყო ორი დიაკვანი.

ამის ქვევით შესამჩნევია ოთხკუთხოვანი ადგილის ნარჩენი, — რომელსაც ფერწერის კვალი ამჩნევია. მღვდელმთავრების ფიგურების ქვემოთ იყო ორნამენტური სარტყელი. აღმოსავლეთის ორვე კედელზე ახლაც შესამჩნევია ორი დიდი კომპოზიცია ცხენოსანი წმინდანი, წმ. გიორგის შებრძოლება გველეშაბთან. ორივე რაინდი აღმოსავლეთისაკენ, ე. ი. საკურთხევლისაკენ იყურება.

უადგილობის გამო მე აქ არ შემიძლია დეტალური სტილისტიკური ანალიზის ჩატარება. მაინც შეიძლება ითქვას, რომ ფერწერის მშვენიერად ფლობს ფართო და თავისუფალ ნახატს, იგი მას იძლევა ჯერ კიდევ სველ, გალესილ კედელზე, წინდაწინ დაუხზავად. მიუხედავად შედარებით არა მდიდრულად მოცემული ფერადებისა (თეთრა, შავი, წითელყავისფერი, ოხრა, მწვანე და ნაცრისფერ-ცისფერი), ოსტატი აღწევს დეკორატიულ და ფერწერით ეფექტებს; ფიგურების უმრავლესობას არ ეტყობა ტენდენციები არც გაგრძელებისა, არც შემოკლებისა; ცალკეული ფიგურები და ნახევარფიგურები მოცემულია მონუმენტური სტილის ტრადიციის მიხედვით.

საორბისის ფრესკები არ არის დათარიღებული, არ არსებობს არც ისტორიული წარწერები, არც ქტიტორული პორტრეტები. მათი დახატვის დრო შეიძლება გამოირკვეს იკონოგრაფიული ანაღის, ფერწერის სტილის და ტექნიკის მიხედვით. ამ ფერწერის სქემა უნდა მივაკუთვნოთ „ოქროს ხანის“



დროის პატარა ბაზილიკების კედლის ფერწერას. მაგ. ამ რკალს ეკუთვნის აგრეთვე ცნობილ თევდორე მხატვრის, გიორგი კალოუბნის პატარა ბაზილიკის (მცხეთის ახლოს), შიომღვიმის ზემო-ბაზილიკის, ფავნისის და სხვ. ფერწერა. იკონოგრაფიაც და საკურთხევის ფერწერის სტილიც მიგვიჩივებენ XII საუკუნეზე, უფრო მის დასაწყისზე და შუადროზე, ვიდრე საუკუნის დამლევზე. ამავე ეპოქის შესახებ ღალადებენ წმინდანების მონუმენტური ფიგურები. ტექნიკა, თვითონ წერის მანერა დამახასიათებელია XII საუკ. ქართული ფრესკული ფერწერისათვის. ამ დას-

კვნას დიდი მნიშვნელობა აქვს ფეოდალური ფორმაციის ქართული მონუმენტური ფერწერის ისტორიისათვის.

საორბისი, ეს პატარა, მაგრამ მხატვრულის მხრივ მალაღმარისხოვანი მარგალიტი ძველი ქართული ხელოვნებისა, როგორც ხუროთმოძღვრების ძველი დეკორატიული ქანდაკებებით და, აგრეთვე, როგორც ფერწერის ძველი, წარმოადგენს უმნიშვნელოვანეს დათარიღებულ რგოლს დავით აღმაშენებლის და თამარ მეფის ბრწყინვალე ეპოქათა შორის. ამ ძეგლის სრული და ღირსეული პუბლიკაცია უნდა გახდეს საბჭოთა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის უახლოეს და გადაუღებელ ამოცანად.



საორბისი

სამხრეთისსარკმელი რემონტამდე

ფოტო მ. კალაშნიკოვი ა





გეორგიანული ლიტერატურის კვლევა

## ლექსიები ესთეტიკის შესახებ

### III. იდეალის გარეგანი გარკვეულობა.

იდეალის გარკვეულობის მიმართ ჩვენ ჯერ განვიხილეთ საზოგადოდ ის, თუ რატომ და რანაირად უნდა გადავიდეს იგი საერთოდ კერძო, განსაკუთრებულ ფორმაში. მეორეც, ვნახეთ, რომ იდეალი თავისთავში მოძრავი უნდა იყოს და ამიტომ გადადის იმ განსხვავებებზე თავისთავში, რომელთა მთლიანობა მოქმედებას უნდა გამოხატავდეს. ხოლო მოქმედების გზით იდეალი გარე ქვეყანაში გამოდის, ამიტომ, მეცამეტე, თავისთავად ისმება კითხვა, როგორ უნდა იქნეს მხატვრულად გაფორმებული კონკრეტული სინამდვილის ეს უკანასკნელი მხარე. რადგან იდეალი არის თავის რეალობასთან გაიგივებული იდეა. აქამდე ამ სინამდვილეს მხოლოდ ადამიანის ინდივიდუალობასა და მის ხასიათამდე ჩავდიეთ. მაგრამ ადამიანს გააჩნია აგრეთვე გარეგანი, კონკრეტული არსებობა, რომლისაგანაც იგი მართალია თავისუფლდება და როგორც სუბიექტი თავისთავში ჩაიკეტება, კონცენტრირდება, მაგრამ ამ თავისთავთან სუბიექტურ ერთიანობაშიც მინც გარეგნობასთან, გარემო ქვეყანასთან მიმართებაში იმოყვება. ადამიანის ნამდვილი არსებობა მოითხოვს გარემო ქვეყანას, ისე როგორც ღვთაების ძველი ტაძარს. ეს მიზეზია იმისა, ფუ რატომ უნდა გავიხსენოთ ახლა ის მრავალნაირი ძაფები, რომლებიც იდეალს გარეგნობასთან აკავშირებენ და რომლებიც ამ უკანასკნელს გასდევენ.

ამით ჩვენ შევდივართ გარეგან ქვეყანასა და რელატურთან დაკავშირებული ურთიერთობებისა და გართულების თითქმის თვალუწვდენელ სივრცეში. რადგან პირველ რიგ-

ში წინ იჭრება გარეგანი ბუნება, ადგილმდებარეობა, ადგილი, დრო, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ცის კლიმატი; და ამ მიმართებით ყოველ ნაბიჯზე მუდამ ახალი და გარკვეული სურათები გვიდგება თვალწინ. შემდეგ ადამიანი სარგებლობს გარეგანი ბუნებით თავისი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად და მიზნების მისაღწევად; და ამიტომ მხედველობაშია მისაღები ამ მოხმარების წესი და ხასიათი, ავეჯეულობის, ხელსაწყოების და ბინის, იარაღების, საგარძღების, ეტლების დამზადებასა და მორთვა-მოწყობაში გამოიმგონება და სიმარჯვე. საჭმლის მომზადებისა და სუფრის გაშლის წესი, საყოფაცხოვრებო მოწყობილობისა და განცხრომის მთელი ვრცელი სფერო და ა. შ. გარდა ამისა ადამიანი ცხოვრობს აგრეთვე კონკრეტულ სინამდვილეში სულიერ ურთიერთობათა, რომლებიც გამოუტყლებლი იქნენ გარეგან არსებობას, ასე რომ ბრძანებისა და მორჩილების სხვადასხვა ხერხები, ოჯახის, ნათესაობის, მფლობელობის, საკუთრების სხვადასხვანაირი სახეები, სოფლისა და ქალაქის ცხოვრების, რელიგიური კულტების, ომის წარმოების, სამოქალაქო და პოლიტიკური მდგომარეობების განსხვავებანი, თანაზიარობის სხვადასხვანაირი სახე და საერთოდ ზნე-ჩვეულებათა მთელი მრავალგვარობა ყოველგვარ სიტუაციასა და მოქმედებებში ადამიანის არსებობის გარემო, ირგვლივ [არსებულ] ნამდვილ ქვეყანას ეკუთვნის.

ყველა ამ მიმართულებით იდეალი უშუალოდ იჭრება ჩვეულებრივს გარეგან რეალობაში, სინამდვილის ყოველდღიურობასა და,



მაშასადამე, ცხოვრების მდარე პროზაში. ამიტომ, თუ იდეალურის შესახებ ახალი დროის ბუნდოვან წარმოდგენას დავადგებით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ხელოვნებამ ამ რელატიურის ქვეყანასთან ყოველგვარი კავშირი უნდა გასწყვიტოსო, რადგან გარეგნობის მხარე ჩვენთვის სრულიად განუზრუნველია და არასაინტერესო, ხოლო სულითან, გონთან (Geist) და მის შინაგან ქვეყანასთან შედარებით ხომ მდაბიურია და უღირსიო. ამ აზრით ხელოვნება განხილულია ისეთ სულიერ ძალად, რომელიც ჩვენ საჭიროებთა, მოთხოვნილებთა, გაჭირვებთა და დამოკიდებულებათა მიერ სფეროზე უფრო მაღლა გვაყენებს და იმ განსჯისა და გონებაშეზღუდვისაგან გენათავისუფლებს, რაიმის ფლანგვასაც ადამიანი ამ ასპარეზზე შეჩვეულია. რადგან უამისოდაც საერთოდ აქ მოვლენათა უმეტესობა წმინდა პირობითია, და დროსთან, ადგილთან და ჩვეულებასთან არსებული კავშირის წყალობით იგი იმ შიშველ შემთხვევითობათა ასპარეზია, რომელთა მიღება ხელოვნებას უნდა ეზიზღებოდეს და ეთაკილებოდეს. მაგრამ ეს მოჩვენებითი იდეალობა ნაწილობრივ იმ თანადროული სუბიექტიურობის მხოლოდ მედიდური აბსტრაქციისა, რომელსაც არ შესწევს სიტამამე, გარე ქვეყნით დაინტერესდეს, ნაწილობრივ კი ის არის ერთგვარი ძალდატანება, რომელსაც სუბიექტი თავისთავზე ხმარობს, რათა საკუთარი თავისევე საშუალებით ამ წრეს თავი დაახწიოს, თუ კი იგი წინდაწინვე თავის დაბადების, წოდებისა და მდგომარეობის წყალობით მასზე მაღლა არ დგას. ამ თავის დაღწევისათვის მაშინ სხვა აღარავითარი საშუალება აღარ რჩება, გარდა გრძნობათა შინაგან ქვეყანაში უკუდაბრუნებისა, საიდანაც ინდივიდუმი აპოსტლას აღარ ფიქრობს და ამ არანამდვილობაში უმაღლეს ცოდნათა და უწყებათა მფლობელად მიაჩნია თავი, ჰგონია, რომ მარტო მას მიუძღრია შმაგანი მზერა ზეცისათვის და ამიტომ სჯერა, რომ უფლება აქვს უფულებებლკყოს და არაფრად ჩაავდოს ყველაფერი ამქვეყნიური და მიწიერი. მაგრამ ნამდვილი იდეალი გაურკვეველსა და შიშველ შინაგან [ცხოვრებაზე] არ შეჩერ-

დება, არამედ თავის მთლიანობაში ყოველის მხრით უნდა გამოვლინდეს გარეგანის მიერ გარკვეულ თვალსაჩინოობამდე. რადგან ადამიანი, ეს სრული გული იდეალისა, ცოცხლობს, ცხოვრობს, იგი არსებითად არის „ახლა“ და „აქ“, მუნარსებობა, აწარსებობა, ინდივიდუალური დაუბლოგებლობა, უსაზღვროობა, ხოლო ცხოვრება, სიცოცხლე გულისხმობს გარემო, გარეგანი ბუნების დაპირისპირებას საერთოდ და; მაშასადამე, მასთან [ბუნებასთან. მთარგ.] კავშირსა და მასში მოქმედებას, მოღვაწეობას. მაგრამ რადგანაც ხელოვნების მიერ ეს მოქმედება-მოღვაწეობა ათვისებულ და დაქუროილ უნდა იქნეს არა როგორც მარტო მოქმედება როგორც ასეთი, არამედ მის გარკვეულ გამოვლენაში ამიტომ მოქმედებამ თავისი მხატვრული განხორციელება უნდა ჰპოვოს ამნაირ მასალაზე გამოყენებით, მისი ამ მასალაში შემოსვით, იგი განსახიერებულ უნდა იქნეს როგორც ცოცხალი [ადამიანის] მოძრაობა, რეაგირება, როგორც ცოცხლის მიერ [ყველა ამ გარეგანის] ასულდგმულება. მაგრამ ისე, როგორც ადამიანი თავისთავში არის სუბიექტური ტრატალობა, მთლიანობა და ამისგამო გარეგანი ქვეყნისაგან გამოიყოფა და თავისთავში ჩაიკეტება, ასევე გარეგანი ქვეყანაც თავისთავში თანმიმდევრობით დაკავშირებული და დარგვალეზული მთლიანია (Ganzes). მიუხედავად ამ ურთიერთგამოთიშვისა, ეს ორი ქვეყანა მაინც ერთმანეთთან არსებით ურთიერთობაში იმყოფება და მხოლოდ ამ თავიანთ კავშირში აღდგენენ პირველად კონკრეტულ სინამდვილეს, რომლის მხატვრული გამოსახვე იდეალის შინაარსს იძლევა, ამის შედეგად ასეთი საკითხი წამოიჭრება, რა ფორმითა და სახით შეიძლება ხელოვნების მიერ გამოსახული იქნეს იდეალურად გარეგანი მასალა ამგვარი მთლიანობის ფარგლებში?

ამ მიმართულებითაც კვლავ სამი მხარე გვაქვს გასარჩევი ხელოვნების ნაწარმოებში: პირველად, სახელობრ, ესაა მთელი აბსტრაქტული გარეგნობა (გარეგანი მასალა), როგორც ასეთი, სივრცე, ადგილმდებარეობა,



საქართველოს  
წიგნების  
კავშირის  
წევრები

სახე, დრო, ფერი, რომელიც მხატვრულ ფორმას საჭიროებს.

მეორედ, გარეგანი, როგორც ჩვენ ეგე არის ზემოთ უკვე დავასურათეთ, თავის კონკრეტულ სინამდვილეში გამოდის და ხელოვნების ნაწარმოებში ამნაირ გარემოში ჩაყენებული ადამიანის შინაგანი ქვეყნის სუბიექტურობასთან თანხმობას მოითხოვს.

მესამედ, ხელოვნების ნაწარმოები იმისათვის არსებობს, რომ მისი ჭკრეტით დაკმაყოფილდნენ, დასტკბნენ, იგი არსებობს ხალხისთვის, რომელიც მოითხოვს, რომ ხელოვნების ობიექტებში თავისთავი დაინახოს თავისი ქეშმარიტი რწმენით, გრძნობებით, წარმოდგენებით და, განსახიერებულ საგნებთან შეხმატკბილება შეეძლოს.

### 1. აბსტრაქტული გარეგანი მასალა როგორც ასეთი

იდეალი, რამდენადაც იგი თავისი შიშველი არსებობიდან გამოდის და გარეგან არსებობაში შედის, მაშინათვე სინამდვილის ორმაგ ხასიათს იძენს. სახელდობრ, ერთის მხრივ, ხელოვნების ნაწარმოები იდეალის შინაარსს, შიგთავსს საერთოდ სინამდვილის კონკრეტ სახეს ანიჭებს, რის დროსაც იმავე შინაარსს, შიგთავსს გამოხატავს როგორც გარკვეულ მდგომარეობას, განსაკუთრებულ სიტუაციას, მოქმედებას, ამბავ-შემთხვევას, ხასიათს და მასთან გარეგანი არსებობის ფორმაში განასახიერებს; მეორეს მხრივ, ხელოვნებას ეს თავისთავად უკვე ტოტალური (მთლიანი) მოვლენა გარკვეულ გრძნობად მასალაში გადააქვს და ამით ხელოვნების ახალ, თვალისთვის დასანახ და ყურისთვის მოსასმენ, ქვეყანას ქჷმნის. ორივე მხრით ხელოვნება გარეგნობის, გარე ქვეყნის უკანასკნელ კიდურებამდე მიდის, რას დროსაც იგი აღარ იჭრება იქით, საითაც იდეალის თავისთავში მთლიან ერთიანობას არ ძალუძს მიაწვდინოს კონკრეტულ სულიერობის (Geistigkeit) სხივები. ხელოვნების ნაწარმოებს ამ მიმართებით აქვს აგრეთვე გაორმაგებული გარეგანი ფორმა, რომელიც როგორც ასეთი რჩება რალაც გარეგანობად, და, მაშასადამე, თავის გაფორმებაშიაც მხო-

ლოდ გარეგანი ერთიანობის მიღება შეუძლია. აქ ხელმეორედ ჩნდება ის გარემოება, რომლის განხილვის შემთხვევა ბუნებრივი მშვენიერის დროს უკვე გვექონდა, და ამგვარად, აქ ერთხელ კიდევ იჩენენ თავს იგივე განსაზღვრებანი და მასთან ამ ადგილს ხელოვნების მხრით იჩენენ თავს. სახელდობრ, გარეგანის გაფორმების ხერხი, ერთის მხრით, არის წესზომიერების, სიმეტრიის და კანონზომიერების მიცემის ხერხი, ხოლო მეორეს მხრით, იგი არის ერთიანობის როგორც გრძნობადი მასალის სიმარტივისა და სიწმინდის მინიჭება, მასალისა, რომელსაც ხელოვნება დაეუფლება როგორც გარეგან სტიქიას თავისი სახეებისა და ნაწარმოებების არსებობისათვის.

a) ახლა რაც შეეხება წესზომიერებასა და სიმეტრიას, ამ უკანასკნელთ როგორც განსჯის მხოლოდ უსიცოცხლო ერთიანობას არ ძალუძთ ამოსწურონ ხელოვნების ნაწარმოების ბუნება, თვით მისი გარეგანი მხრითაც კი, არამედ ისინი თავიანთ ადგილს ნახულობენ თავისთავში უსიცოცხლო დროში, სიერცის ფეგურაციაში და სხვ. ამ ელემენტშიაც ისინი ძალიან გარეგნულად გამოდიან როგორც დამორჩილებისა და ვინივრულობის ნიშანი. ამიტომ ჩვენ ვხედვით, რომ ისინი ხელოვნების ნაწარმოებში ორნაირად იჩენენ თავს. ერთის მხრით, სახელდობრ, მათი აბსტრაქცია ხელოვნების ცხოველმყოფელობის, სიცოცხლის უნარიანობის წინააღმდეგ მიდის; ამიტომ ხელოვნება თავის გარეგან ნიშნებშიაც შიშველ სიმეტრიაზე უფრო მალლა უნდა დადგეს და თავისუფალ იდეალისკენ ისწრაფვოდეს. მაგრამ ამისთანა განთავისუფლებაში, როგორც ამას მუსიკალურ მელოდიებში ვხედავთ, წესზომიერება მაინც მთლიანად არ იხსნება, არამედ საფუძვლამდე ჩამოდის. ხოლო მეორეს მხრით მოუწესრიგებლისა და ზომაუქონელის ზომიერყოფა და რეგულირება ერთადერთი ძირითადი განსაზღვრაა; რომელიც გარკვეულ ხელოვნებათ მათი გამოსახვისთვის საჭირო მასალის თანახმად შეუძლიათ მიიღონ; ამ შემთხვევაში წესზომიერება წარმოადგენს ერთადერთ იდეალურს ხელოვნებაში. მთა-



ვარ გამოყენებას ამ მხრით იგი პოულობს არქიტექტურაში, რადგან არქიტექტურული მხატვრული ნაწარმოების მიზანს შეადგენს სულის, გონის (Geist) გარეგანი სახე თავის-თავში არაორგანიული გარემოს მხატვრულად გაფორმება. მასში ამიტომ გაბატონებულია სწორი წირები, სწორი კუთხეები, წრეწირები, სვეტების, ფანჯრების, თალების, კამარების და სხვათა თანაბრობა. სახელდობრ, არქიტექტურის მხატვრული ნაწარმოები არაა თავად მიზანი, არამედ ისეთი გარეგანი რამ, რომელიც ხევისთვის არსებობს და სამკაულად, მორთულობად, გარეგან სამყოფელად და სხვ. ემსახურება. შენობა მოელის ღმერთის ქანდაკებას, ანდა ადამიანთა კრებულს, რომელიც მას ბინადაც გამოიყენებს. აქედან ხელოვნების ამისთანა ნაწარმოებმა, თავისთავად აღებულმა, არსებითად არ უნდა მიიპყროს ჩვენი ყურადღება. ამ მიმართებით წესზომიერი და სიმეტრიული როგორც მკაცრად გატარებული კანონი გარეგანი ფორმისა ყველაზე უფრო მიზანშეწონილია, რადგან განსჯა ადვილად მოჰკრავს თვალს სრულ წესზომიერ ფორმას და იძლევა უფრო არ არის დიდხანს უტრიალოს მას. აქირა თქმა უნდა, ლაპარაკი სულაც არაა არქიტექტურული ფორმების მიერ მიღებულ სიმბოლიერ მიმართებაზე იმ სულიერი (geistlich) შინაარსისადმი, რომლისათვისაც ისინი გარეგან სამყოფელსა და თავშესაფარს იძლევიან. ამგვარადვე შეიძლება ითქვას აგრეთვე მეზალოების ხელოვნებაზედაც, რომელიც არქიტექტურის ერთგვარი მოდიფიკაციაა, მისი ფორმების გამოყენება ნამდვილ ბუნებაზე. ბაღებში ისე, როგორც შენობებში მთავარია ადამიანი. მართალია, ორგვარი მეზალოება არსებობს; ერთი თავის კანონად იხდის წესზომიერებასა და სიმეტრიას, ხოლო მეორე მრავალფეროვნებას, მრავალნაირობას და მის უწესრიგობას; მაგრამ წესზომიერებას აქ უპირატესობა უნდა მიეცეს. ვინაიდან მრავალგზის დახლართული ლაბირინთები და ბოსკეტები მათი გაუთავებელი ურთიერთცვლითა და მრავალფეროვნებით, დაკლანძილი, მიხევულ-მოხვეული ბილიკებით, მყარალ, დაგუბებულ წყლებზე ხიდები,

გოთური ეკლესიების, ტაძრების, ჩინური სახლების, სავანეების, ფერფლის ლარნაკების, შერის გროვების, ბორცვების, ქანდაკებების მოულოდნელობანი მთელი თავიანთი დამოუკიდებლობის პრეტენზიებით—მალე გვებზრდება და როდესაც მეორედაც ვინახულებთ, მაშინათვე მოწყენილობა გვიპყრობს. სულ სხვაგვარად არის საქმე ნამდვილი ადგილმდებარეობებისა და მათი სიმშვენის მიმართ; ისინი სპეციალურად მოსახმარად და კმაყოფილების განსაცდელად, ჩვენს სასიამოვნოდ არ შექმნილან, მაგრამ თავისთავად მათ შეუძლიათ განხილვისა და ლამაზი ბუნებით დატკობის ობიექტებად მოგვევლინონ. პირიქით, ბალის წესზომიერებას სულაც არა აქვს იმის პრეტენზია, რომ მოულოდნელობით გაგვაკვირვოს, არამედ, როგორც ამას უნდა მოვითხოვეთ კიდევაც, იგი ადამიანს საშუალებას აძლევს ბუნების გარემოში მთავარ პირად გამოვიდეს. — ფერწერაშიც აგრეთვე წესზომიერება და სიმეტრია თავიანთ ადგილს პოულობენ მთლიანის განლაგებაში, ფოტურების დაჯგუფებაში, მათ მდგომარეობაში, მოძრაობაში და სხვა. მაგრამ რადგანაც ფერწერაში სულიერი ცხოველმყოფელობა ვაცილებით უფრო ღრმად განმსჭვალავს გარეგან მოვლენას, ვიდრე არქიტექტურაში, ამიტომ სიმეტრიულის აბსტრაქტული ერთიანობისთვის ძალიან მცირე ასპარეზი რჩება, და ურყევ თანაბრობას და მის წესებს უმთავრესად ხელოვნების მხოლოდ საწყისებში ვხედავთ, მაშინ, როდესაც შემდეგში განლაგების ძირითად ტიპს იძლევიან, პირამიდებად დაჯგუფების მაგიერ, თავისუფალი ხაზები, რომლებიც ორგანიულის ფორმებს უახლოვდებიან. — პირიქით, მუსიკასა და პოეზიაში წესზომიერება და სიმეტრია კვლავად მნიშვნელოვან განსაზღვრებს წარმოადგენენ. სახელდობრ, ამ ხელოვნებათ ბგერათა ხანგრძლივობაში აქვთ ის წმინდა გარეგანი მხარე როგორც ასეთი, რომელსაც არ ძალუძს მიიღოს გაფორმების სხვა რომელიმე კონკრეტული ხერხი. რაც სივრცეში ერთმანეთის გვერდით რიგზე აწყობა, ძალიან მარჯვე და ადვილი თვალგადასავლებაა, მა-

გრამ დროში ერთი მომენტი უკვე გამჭრია-  
ლია, როდესაც მეორე ჩნდება, და ამ გაჭრე-  
ბასა და კვლავ გაჩენაში დროის მომენტები  
უზომოდ გრძელდება. ეს გაურკვეველობა  
ტაქტის წესზომიერებამ უნდა გააფორმოს,  
რადგან ეს ტაქტი გარკვეულობასა და მის  
თანაბარ გამეორებას ჰქმნის და ამით უზომო  
წინსვლას იმორჩილებს. მუსიკალურ ტაქტში  
მაგიფური ძალაა, რომელიც იმდენად ნაკლებად  
შეგვიძლია ავიცილოთ, რომ ჩვენ ზში-  
რად, ჩვენად შეუგნებლად, მუსიკის მოსმენის  
დროს სათანადო ტაქტს ვკარგავთ. სახელ-  
დობრ, დროის თანაბარი მონაკვეთების ეს  
დაბრუნება გარკვეული წესის თანახმად  
სულაც არ არის თავად ბეგრებისა და მათი  
ხანგრძლივობის კუთვნილი, დამახასიათე-  
ბელი რამ, არამედ ბეგრისათვის, როგორც  
ასეთისათვის, და დროისათვის სულერთია და  
ვანურჩვევლი ასეთი წესზომიერი დაყოფა და  
განმეორება. აქედან ტაქტი გვევლინება რო-  
გორც მთლიანად სუბიექტის მიერ შექმნილი  
რამ, ასე რომ, ტაქტის მოსმენის დროსაც  
უშუალოდ დამაჯერებლობას ვიღებთ იმისა,  
რომ დროის ამ რეგულირებაში მხოლოდ  
სუბიექტური რაღაც გვაქვს, სახელდობრ,  
თავისთავთან წმინდა თანაბრობის საფუძ-  
ველი და ერთიანობა თავისთავთან, მისი  
[ერთიანობის. მთარგ.] დაბრუნება ყოველ-  
გვარ განსხვავებებსა და უჭრელეს მრავალ-  
ფეროვანებაში. ამის წყალობით ტაქტი ჩვენი  
სულის სიღრმეში ბერს, გვაღელვებს და  
ენება ჩვენს საკუთარ, უპირველეს ყოვლისა,  
აბსტრაქტულად თავისთავთან იგივეურ სუ-  
ბიექტურობას. ამ მხრით ესაა არა სულიერი  
(geistige) შინაარსი, არა გრძნობათა კონ-  
კრეტული სული (Seele), რომელიც ბეგრებით  
გველაპარაკება; სწორედ ასევე იგი არ არის  
ბეგრა, ტონი, როგორც ტონი, რომელიც  
ჩვენს გულს აღელვებს, არამედ ეს არის  
აბსტრაქტული, სუბიექტის მიერ დროში გა-  
დატანალი ერთიანობა, რომელიც სუბიექტის  
თანასწორ ერთიანობას ეხმარება. ეს ენება  
აგრეთვე ლექსის ზომასა და რითმს პოეზიაში.  
აქაც წესზომიერება და სიმეტრია მომწესრი-  
გებელ წესს ადგენს; ეს გარეგანი მხარე აქ  
საქმებით აუცილებელია. გრძნობადი ელემენ-

ტი ამის მეოხებით მაშინათვე წამოიწევა თა-  
ვის გრძნობადი სფეროს ფარგლების გარეთ  
და უკვე გვიჩვენებს თავისთავზე, რომ აქ ლა-  
პარაკი სულ სხვაზეა და არა იმ ჩვეულებრი-  
ვი ცნობიერების გამოხატავზე, რომელიც  
ბეგრების ხანგრძლივობას გულგრილად და  
თვითნებურად ეკიდება.

მსგავსი, ხოლო არა ასე მტკიცედ გარკვე-  
ული წესზომიერება კიდევ უფრო შორს მი-  
დის და, თუმცა თავისთავად გარეგნული სა-  
ხით, მაგრამ მაინც განსაკუთრებულ ცოცხალ  
შინაარსშიც ერევა. მაგალითად, ებოსში ან  
დრამაში, რომელსაც თავისი გარკვეული გან-  
ყოფილებანი, სიმღერები, მოქმედებები და  
ა. შ. აქვს, ცდილობენ, რომ ამ განსაკუთრე-  
ბულ ნაწილებს დაახლოებით თანაბარი  
მოცულობა მისცენ; ასევე სურათებშიაც  
ცდილობენ ცალკეულ ჯგუფებს დაახლოე-  
ბით თანაბარი ზომა მისცენ, მაგრამ ამაე-  
დროს თავი არ უნდა იჩინოს არც ძალდატა-  
ნებამ ამ არსებითი შინაარსის მიმართ და  
არც შიშველი წესზომიერების აშკარა ბატო-  
ნობამ.

წესზომიერება (სისწორე) და სიმეტრია,  
როგორც აბსტრაქტული ერთიანობა და  
გარკვეულობა იმისა, რაც, თავისთავად აღე-  
ბული, გარეგანი ხასიათისაა როგორც სივ-  
რცესა და მის ფიგურაციაში, ასევე დრო-  
შიაც, უპირატესად, როგორც ჩვენ ეს ბუნე-  
ბრივი მშვენიერის განხილვის დროს დაინა-  
ხეთ. რიცხვობრივს, სიდიდეთა გარკვეულო-  
ბას აწესრიგებს. ამიტომ ის, რაც ამ გარე-  
განობას როგორც მის განსაკუთრებულ ელემ-  
ენტს აღარ ეკუთვნის, წმინდა რიცხობრივ  
მიმართებათა ბატონობას ამხობს და უფრო  
ღრმა ურთიერთობებით და მათი ერთიანობით  
განისწავლება. აქედან, რამდენადაც უფრო  
თავს დააღწევს ხელოვნება ამ გარეგანობას  
როგორც ასეთს, იმდენად უფრო ნაკლებად  
უშვებს იგი იმას, რომ მისი გაფორმების წესს  
წესზომიერება აწესრიგებდეს, და ამ უკანას-  
კნელს მხოლოდ შეზღუდულ და დაქვემდებ-  
არებულ სფეროს მიუჩენს.

ისე როგორც ჩვენ აქ, ამ ადგილს სიმეტ-  
რია გავარჩიეთ, ასევე ერთხელ კიდევ უნდა  
გავისხენოთ აგრეთვე ჰ ა რ მ ო ნ ი ა ც ა .



იგი აქ უკვე აღარ ეხება წმინდა ქვანიტატურს (რიცხვობრივს), არამედ არსებითად ქვანიტატურ (თვისობრივ) განსხვავებებს, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ შიშველ დაპირისპირებებად კი არ უნდა გაიყინნენ, არამედ თანხმობაში უნდა იქნენ მოყვანილი. მაგალითად, მუსიკაში ტონიკას მიმართება მედიანტესა და დომინანტესადმი წმინდა ქვანიტატური როდია, არამედ ესენია არსებითად განსხვავებული ტონები, რომლებიც ამასთანავე ერთიანობაში ერთიანდებიან და თავის გარკვეულობას საშუალებას არ აძლევენ, რომ მკვეთრ დაპირისპირებებად და წინააღმდეგობებად გაიხმაუროს პირიქით, დისონანსები გადაწყვეტას მოითხოვენ, ასევეა ფერთა პარმონის მიმართაც, ფერთას, რომელთა მიმართაც აგრეთვე ხელოვნება იმ მოთხოვნილებას აყენებს, რომ ფერები ნახატში ზურკლებულ და თვითნებურად, უწყესრიგად, არევიდარევიტ დაწყობილ ფერად ლაქებს კი არ უნდა წარმოადგენდნენ, ანდა გახსნილ, გათიშულ დაპირისპირებებს, არამედ ისე უნდა იქნენ გამეფევებული, რომ ერთ მთლიან და ერთიან შთაბეჭდილებას იძლეოდნენ. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, პარმონია მოითხოვს ტოტალობას [მთლიანობას] იმ განსხვავებათა, რომლებიც ნივთა ბუნების თანახმად რაიმე გარკვეულ წრეს ეკუთვნიან. როგორც, მაგალითად, ფერს გააჩნია გარკვეული რაოდენობის ფერები, ეგრედწოდებული მთავარი, ძირითადი ფერები, რომლებიც გამოიყვანებიან ფერის ძირითადი ცნებიდან საერთოდ და შემთხვევით ნარევებს არ წარმოადგენენ. ამნაირი ტოტალობა [მთლიანობა] მის თანმოვანებაში ჰქმნის პარმონიულს. ნახატში, მაგალითად, უნდა არსებობდეს როგორც ძირითად ფერთა, ყვითელის, ლურჯის, მწვანისა და წითელის, მთლიანობა [ტოტალობა], ასევე მათი პარმონიაცა; და, ძველი მხატვრებიც შეუგნებლად ამ საველობას ღიდ ყურადღებას აქცევდნენ და მათ კანონებს მისდევდნენ. რადგანაც პარმონია გარკვეულობის წმინდა გარეგნობისგან განთავისუფლებას იწყებს, ამიტომ მას იმის უნარიც აქვს, რომ უფრო ღრმა, სულიერი, გონითი,

(geistige) შინაარსი მიიღოს და გამოხატოს. ამიტომაც ძველი მხატვრები მთავარ პარმონიანსაცემელს ძირითადი ფერებით, ხატავენ, ამ ფერების სიწმინდის დაცვით, ხოლო მეორეხარისხოვან ფიგურებს ნარევი ფერებით. მარიამი, მაგალითად, უმეტესად ლურჯ მონასხამს ატარებს, რადგან დამაწყნარებელი სიმშვიდე ლურჯი ფერისა შინაგან სიმშვიდესა და უწყინარობას შეესატყვისება; იშვიათად აქვს მას თვალის მომპრელი წითელი ტანსაცმელი.

b) გარეგანობის მეორე მხარე, როგორც ჩვენ დავინახეთ, ეხება გრძნობად მასალას როგორც ასეთს, რითაც სარგებლობს ხელოვნება თავის გამოხატულებებში. აქ ერთიანობა მასალის თავისთავში მარტივ გარკვეულობასა და ერთგვარობაში, თანახმობაში მდგომარეობს; ეს მასალა გაურკვეველ განსხვავებულობისა და უბრალო ნარევისაკენ, საერთოდ უწმინდურებისაკენ არ უნდა იხრებოდეს. ეს გარკვეულობაც აგრეთვე ეხება მხოლოდ ვრცელს, მაგალითად, მოსახულობათა სიწმინდეს, სწორი ხაზების, წრეწირების მკაფიობას და ა. შ.; იგი ეხება აგრეთვე დროის მტკიცე განსაზღვრულობასაც, როგორც, მაგალითად, ტაქტის ზუსტად დაცვას; შემდეგ გარკვეული ბერებისა და ფერების სიწმინდე-სისუფთავებს. ფერწერაში, მაგალითად, ფერები არ შეიძლება იყოს უსუფთაო, ქუჭყიანი ან რუხი, ამღვრეული, არამედ ნათელი, გარკვეული და თავისთავში მარტივი უნდა იყოს. მათი წმინდა სიმარტივე ამ გრძნობადის მხრით ჰქმნის ფერთა სილამაზეს და ამ მიმართულებით ყველაზე უმარტივესი უფრო მეტი შთაბეჭდილების მომხდენია, მაგალითად, წმინდა ყვითელი, რომელიც მწვანეში არ ვადადის, წითელი, თუ იგი ლურჯში ან ყვითელში არაა შეჭრილი და სხვა. მართალია, მაშინ ყოველშემთხვევაში ისიც სწორია, რომ ფერები ამ მტკიცე სიმარტივისას ერთსადაიმევე დროს ძნელია პარმონიულობაში შევიწარმოთ. მაგრამ ეს მარტივი ფერები იმ საფუძველს ჰქმნიან, რომელიც არ შეიძლება, რომ მთლიანად წაიშალოს, და თუ ნარევების აცილება მიინცადამინც არ შეიძლება, მაშინ ფერები



მანც არ უნდა იყოს ამღვრეული, ერთმანეთში არეულ-ღარეული, არამედ ნათელი და მარტივი უნდა იყვნენ თავისთავში, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში ნათელ, კაშკაშა ფერიდანაც სხვა ვერაფერს მივიღებთ, ვარ-და ქუქუცისა. ასეთივე მოთხოვნილება უნდა წაუყენოთ აგრეთვე მუსიკალური ტონების აბგერებასაც. ლითონის სიმზე ან ძალზე ბგერა გამოიწვევა ამ მასალის თრთოლვით, ვიბრაციით და მასთან გარკვეული-დაჭიმულობისა და სიგრძის სიმის თრთოლვით; თუ დაჭიმულობა შესუსტდება ანდა არასათანადო სიგრძე იქნება აღებული, მაშინ ტონი აღარ იქნება ნათელი და მარტივი გარკვეულობისა თავისთავში და ყალბად ბგერს, რადგან იგი სხვა ტონებში ვადადის. ასევე მოხდება, თუ ნაცვლად იმ წმინდა თრთოლვისა და ვიბრაციისა მექანიკური ხახუნი და ხეხვა ისმის, როგორც ტონის როგორც ასეთის ბგერაში შერეული ხმაური. სწორედ ასევე სუფთად და თავისუფლად უნდა ამოდიოდეს ყელიდან და მკერდიდან ადამიანის ხმის ტონი ისე, რომ მასთან თვით ორგანოც არა ხროტი-ნებდეს, ანდა, როგორც ამ შემთხვევას ადგილი აქვს ხოლმე ჩახლეჩილ, ხრინწიან ბგერებში, არ გაისმოდეს რალაც დაუძლეველი დაბრკოლება და ხელს არ უშლიდეს. ეს, ყოველგვარი უცხო შენარევისაგან თავისუფალი, სიცხადე და სისუფთავე მის მტკიცე, ურყვე გარკვეულობაში, ამ წმინდა გრძნობად მიმართებაში, არის ტონის სილამაზე, რომლითაც იგი ხმაურის, ქრაქუნისა და სხვ. განსხვავდება. იგივე შეიძლება ითქვას ენის, უპირატესად, კი, ხმოვანების შესახებაც. მაგალითად, ის ენა, რომელსაც გარკვეული და სუფთა a, e, i; o, u, აქვს, ისე როგორც იტალიურს, კეთილხმოვანია და სასიმღეროდაც მომარჯვებული. დიდთონებებს, პირიქით, მუდამ ნარევი ბგერები აქვთ. წერის დროს სიტყვის ბგერები არაირციხვმრავალ, მუდამ თანაბარ ნიშნებზე დაიყვანება და თავიანთს მარტივ გარკვეულობაში გვევლინებიან. მაგრამ ლაპარაკის დროს ეს გარკვეულობა ძალიან ხშირად იშლება, ისე რომ, განსაკუთრებით ხალხურ კილოებში, როგორც მაგალითად სამხრეთ-გერმანულში, შვაბურში, შვეიცარულში,

არის იმისთანა ბგერები, რომლებიც მათი შერეულობის გამო არც კი დაიწერება სოულად. მაგრამ ეს არაა ლიტერატურული ენის ნაკლი, იგი [მდაბიო] ხალხის მოუქნელობისაგან წარმოსდგება.

ამხელად აქ შეგვიძლია დავკმაყოფილდეთ იმით, რაც ითქვა მხატვრული ნაწარმოებში გარეგანი მხრის შესახებ, რომელსაც გორც წმინდა გარეგნობას შეუძლია მიიღოს კიდევაც მხოლოდ გარეგანი და აბსტრაქტული ერთიანობა.

მაგრამ უფრო ღრმა განსახლვრის თანახმად იდეალის სულიერი, გონითი (geistige) კონკრეტული ინდივიდუალობაა ის, რომელიც გარეგანობაში (Aeusserlichkeit) გამოდის იმისათვის, რომ მასში თავისთავი გამოხატოს, ისე რომ, გარეგანი [მხარე ხელოვნების ნაწარმოებისა] მთლიანად გამსჭვალული უნდა იქნეს ამ შინაგანი სულითა და მთლიანობით, რომელთა გამოსახვა მისი მოწოდებაა, მისი ხელობაა, რისთვისაც შიშველი წესზომიერება, სიმეტრია და ჰარმონია ან გრძნობადი მასალის უბრალო გარკვეულობა საკმარისი აღარაა. ამას ჩვენ გადავყვართ იდეალის გარეგანი გარკვეულობის მეორე მხარეზე.

## 2. კონკრეტული იდეალის თანხმობა მის გარეგან კალოზასთან

საყოველთაო კანონი, რომელიც ჩვენ ამ მიმართებით შეგვიძლია წამოვაყენოთ, იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი გარემო ქვეყანაში ისე უნდა გრძნობდეს თავს როგორც საკუთარ სახლში, რომ ინდივიდუალობა ბუნებაში ყოველგვარ გარეგან პირობებს ჩვეულ-შეგუებული უნდა იყოს და აქედან თავისუფალს უნდა წარმოადგენდეს, ისე რომ ორივე მხარე, სახისათვის, მისი მდგომარეობისა და მოქმედების შინაგანი სუბიექტური მთლიანობა, და გარეგანი არსებობის ობიექტური მხარე, კი არ უნდა გაიყვნენ და გაითიშონ როგორც ერთმანეთისთვის განურჩევლნი, გულგრილნი და დისპარატულნი, არამედ უნდა გვიჩვენონ თანხმობა და მჭიდრო ურთიერთკავშირი. ვინაიდან გარეგანმა ობიექტურობამ, რამდე-



ნადაც იგი იდეალის სინამდვილეა, თავის წმინდა ობიექტურ თავისთავადობასა და მოუქნელობაზე ხელი უნდა აიღოს, რათა თავისთავი იმ [ინდივიდუუმთან] იდენტურობაში გამოავლინოს, რომლის გარეგან არსებობასაც იგი შეადგენს.

ამ მიმართებით ამნაირი თანხმობისათვის ჩვენ სამი სხვადასხვანაირი თვალსაზრისი გვაქვს დასადგენი.

პირველად, სახელობრ, ორივეს ერთიანობა შეიძლება დარჩეს მხოლოდ როგორც რაღაცა თავისთავად (Ansih) და გამოვლინდეს როგორც მხოლოდ საიდუმლო შინაგანი კავშირი, რომლითაც ადამიანი თავის გარეშე გარემოსთან არის დაკავშირებული.

მეორე, ხოლო რადგანაც კონკრეტული სულიერობა (Geistigkeit) და მისი ინდივიდუალობა ამოსავალ წერტილსა და იდეალის არსებით შინაარსს იძლევა, ამიტომ თანხმობა გარეგან არსებობასთან განხილულ უნდა იქნეს როგორც ადამიანის მოქმედებიდან ამომავალი და მასთან როგორც ამ მოქმედებისგან ნაწარმოები.

დაბოლოს მესამეც, ეს ადამიანის სულისგან, გონისგან (Geist) ნაწარმოები ქვეყანა თავად ერთგვარი ტოტალობაა, თავის არსებობაში თავისთვის შემქმნელი ობიექტურობისა, რომელთანაც ამ ნიდავზე მოძრავი ინდივიდუუმები არსებით კავშირში უხდა იმყოფებოდნენ.

ა) რაც შეეხება პირველ პუნქტს, ჩვენ აქ იმ [თვალსაზრისიდან] შეგვიძლია ამოვიღოთ, რომ იდეალის გარემო, რამდენადაც იგი ჯერ კიდევ არ გამოდის როგორც ადამიანის მოღვაწეობით დადგენილი, ამიტომ ჯერჯერობით ადამიანისთვის საერთოდ ისევე გარეშეა, გარეგანი ბუნებაა. ამიტომ უპირველეს ყოვლისა ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ საზოგადოდ ხელოვნების იდეალურ ნაწარმოებში მისი გამოხატვის შესახებ.

აქაც სამი მხარე შეგვიძლია წამოვაცენოთ. ა) უპირველეს, გარეგანი ბუნება, თუ ავიღებთ მას თავისი გარეგანი ფორმის მხრით, არის ყოველი მიმართულებით გარკვეული სახით ჩამოყალიბებული რეალობა.

თუ მისი ის უფლება, რომელიც მას შეუძლია მოითხოვოს გამოსახვის მიმართ, განხორციელებულ იქნება, მაშინ იგი აღებული უნდა იქნეს ბუნების სრული ერთგულებით. ხოლო თუ რა განსხვავებები უნდა დავიცვათ აქაც უშუალო ბუნებასა და ხელოვნებას შორის, ეს ჩვენ ადრევე ვნახეთ. მაგრამ მთლიანად, სწორედ დიდოსტატებს ახასიათებთ ის, რომ თვით ბუნების გარემოს მიმართაც ერთგული, ქეშმარიტი და სრულიად გარკვეული არიან. რადგანაც ბუნება მარტო დედამიწა და ცა კი არ არის საერთოდ და ადამიანი ჰაერში კი არ არის გამოკიდებული. არამედ გრძობს და მოქმედებს გარკვეულ ადგილმდებარეობაზე, სადაც წყაროები, მდინარეები, ზღვები, ბორცვები, მთები, ვაკეები, ტყეები, ხეობები და სხვა არსებობს. ჰომეროსი, მაგალითად, თუმც არ იძლევა ბუნების აღწერას დღევანდელი მისი გაგებით. მაგრამ ის იმდენად ერთგულია [სინამდვილისადმი] თავის აღნიშვნებას, აღწერებასა და მითითებებში, სკამანდერის, სიმოიზის, სანაპიროების, ზღვის უბეების შესახებ ისეთ სწორ წარმოდგენას გვაძლევს, რომ მისი აღწერების შესატყვისი მხარეები ახლა გეოგრაფიულადაც კი მოქმედებს და დაადგინეს. პირიქით, უბადრუკი მელექსეობა როგორც ხასიათების ასევე ადგილმდებარეობის აღწერაში შიშველია, ცარიელი, უშინაარსო და მთლად ბუნდოვანი, ნისლით მოცული. აგრეთვე მისტერზუნგერებით, როდესაც ძველი ბიბლიის ისტორიებსა და ამბებზე ლექსავენ, და, მაგალითად, იერუსალემი აქეთ ადგილმდებარეობად, სხვა არაფერს არ იძლევიან გარდა სახელებისა. „გმირთა წიგნშიაც“ ასევეა; ოტინტი ცხენით ნაძვის ტყეში მიდის, გველეშაპს შეებრძოლება: ისე რომ, ამ დროს ავტორი ირგვლივმყოფ ადამიანებზე, გარკვეულ ადგილმდებარეობაზე და ა. შ. არაფერს ამბობს, ასე რომ თვალსაჩინო მჭკრეტელობისათვის ამ მიმართებით არაფერი არ არის მოცემული. თვით „ნიბელუნგენის სიმღერაშიაც“ სხვაგვარად როდია; ჩვენ თუმცა ვისმინებ ვორმისს, რაინის, დუნას შესახებ, მაგრამ აქაც მინც ყველაფერი უშინაარსო, გაძარცვული და გაურკვეველი რჩება. მაგრამ





სწორედ სრული გარკვეულობა ჰქმნის ცალკეულობის, ინდივიდუალიზებულობისა და სინამდვილის მხარეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი მხოლოდ აბსტრაქციაა, რაც მისი გარეგანი რეალობის ცნებას ეწინააღმდეგება.

ჰ) ამ მოთხოვნილ გარკვეულობასა და [სინამდვილისადმი] ერთფულებასთან უშუალოდ დაკავშირებულია ის დაწვრილებითობა, სისუსტე, რომლითაც ჩვენ ამ გარეგანი მხრის თვალსაჩინო სურათს ვიღებთ. ცხადია, რომ სხვადასხვა ხელოვნებაში ამ მიმართებით არსებითად ერთმანეთისგან განსხვავდებიან თანახმად იმ ელემენტისა, რომელშიაც ისინი თავიანთ თავს გამოხატავენ. სკულპტურას მისი ფიგურების უძრაობისა და ზოგადობის გამო გარეგანის დაწვრილებით მოცემა და კერძო ნიშანთავისებების გამოსახვა არ ეხერხება და იგი გარეგანს გამოხატავს არა ადგილმდებარეობისა და გარემოს სახით, არამედ მარტოოდენ ტანსაცმლით, თავსაბურთით, თმისმორთულობით, იარაღით, სავარძლით და სხვათადასა. ძველი სკულპტურის ბევრი ფიგურა მაინც შეიძლება ერთმანეთისგან გაეარჩიოთ ტანსაცმლის, თმის მორთულობისა და სხვა მისთანა ნიშნების პირობითი ცვლილებებით. მაგრამ ამ პირობითს ნიშნებს ჩვენი განხილვის საგანთან არავითარი კავშირი არა აქვთ, რადგან ისინი არ შეიძლება ბუნების მოვლენების როგორც ასეთების რიცხვს მიეკუთვნოთ და სწორედ შემთხვევითობის მხარეს ამგვარ საგნებში ხსნიან; ისინი წარმოადგენენ იმ წესსა და ხერხს, რომლითაც ფიგურები უფრო ზოგადი და მულტიმედიუმი ხდება. — მოპირისპირე მხრით, ლირიკა უმეტესად მხოლოდ შინაგან სულიერ განცდებს გადმოგვცემს და ამიტომ იგი არ საჭიროებს გარეგანის ასე გარკვეულ თვალსაჩინობას, როცა იგი ამ გარეგანს ეხება. ებოსი, პირიქით, გვეუბნება, რა არის იქ, რა ხდება, სად ხდება და როგორ ხდება საქმენი საგმირონი და ამიტომაც პოეზიის ყველა სახეთა შორის იგი ყველაზე უფრო მეტად საჭიროებს აგრეთვე გარეგანი ადგილმდებარეობის მეტ სიფართესა და გარკვეულობას. სწორედ ასევე ფერწერაც ყველა სხვა რომელიმე ხელოვნე-

ბაზე უფრო მეტად იჭრება ამ მიმართებით კერძო წვრილმანებში. მაგრამ არც ერთ ხელოვნებაში ეს გარკვეულობა არ უნდა დაიბნეს და არ უნდა დაქვეითდეს ჩვეულებრივი, ნამდვილი ბუნებრივობის პროზამდე და მის უშუალო წაბძვამდე, არც აგრეთვე გარეგანი მხრის დაწვრილებით გამოსახვა უნდა მიანიჭოს უფრო მეტი მნიშვნელობა, ვიდრე ინდივიდუულობა და ამბავთა სულიერი, გონითი (geistige) მხრის გამოსახვას, გარეგანი მხარე არ უნდა გააკეთოს უფრო მეტი სიყვარულით, უფრო მეტი ხალისითა და გულდადებით, ვიდრე შინაგანი სულიერი მხარე. საერთოდ, გარეგანმა მხარემ არ უნდა მიიღოს დამოუკიდებელი, თავისთავადი მნიშვნელობა, რადგან აქ გარეგანმა შინაგანთან კავშირში უნდა მიაღწიოს [მხატვრულ] განხორციელებას, განსახიერებას.

ყ) აქ ჩვენ ძალიან მნიშვნელოვან პუნქტს მივადექით. საქელდობრ, იმისათვის, რომ ინდივიდუუმი გამოვიდეს როგორც რეალური, ამისათვის საჭიროა, როგორც ჩვენ დავინახეთ, ორი რამ: თავად თვითონ თავის სუბიექტურობაში და მისი გარე გარემო. ვარგებობა რომ გამოვიჩინდეს როგორც მისიანი, როგორც მისი [გარემო], აუცილებელია, რომ მათ ორივეს შორის არსებითი თანხმობა ბატონობდეს, რომელსაც შეუძლია მეტად თუ ნაკლებად შინაგანი იყოს და, რომელშიაც ყოველშემთხვევაში შეიძლება აგრეთვე მრავალი შემთხვევითიც გაერიოს. მაგრამ ისე კი რომ იგივობრივი საფუძველი არ გაქრეს. მაგალითად, ეპიკურ გამიერთა მთელ სულიერ მიმართულებაში, მათი ცხოვრების წესში, აზრგანწყობილებებში, მათს გრძნობებსა და მოქმედებებში, უნდა ისმოდეს დაფარული ჰარმონია, ორივე მხრის შესმატებილებული თანხმობა, რომელიც მათ ერთ მთლიანში აერთიანებს. მაგალითად, არაბი ერთი მთლიანს შეადგენს თავის ბუნებასთან ერთად და მხოლოდ თავისი ცით, თავისი ვარსკვლავებით, თავისი ხურვალე უღანობებით, თავისი კარვებითა და ცხენებით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. რადგან მხოლოდ ასეთ კლიმატში, ასეთ მხარესა და ადგილში გრძნობს თავს მყუდროდ. ასე-



ვე ოსიანის გმირებიც, მართალია, მეტისმეტად სუბიექტური და საკუთარ შინაგან განცდებში არიან ჩაფლული, მაგრამ მათს დაღრუჯილობა-პირქულშობასა და სევდანალევლში ისინი მაინც წარმოგვიდგებიან როგორც მთლიანად თავიანთ ტიალ მინდვრებთან დაკავშირებულნი, იმ ვერან ადგილებთან, რომელთა თვცეცხლა შავ ნარს ქარი არხვეს; ისინი დაკავშირებული არიან თავიანთს ღრუბლებსა, ნისლსა, ბორცვებსა და ბნელ მღვიმეებთან. მხოლოდ მთელი ამ ადგილმდებარეობის ფიზიონომია ხდის ჩვენთვის სრულიად ცხადსა და ნათელს იმ სახეების შინაგან განცდებს, რომლებიც ამ ნიადაგზე მოქმედებენ. მოძრაობენ მთელი თავიანთი სევდით, ნალველით, ტანჯვით, ტკივილებით, ბრძოლებით, ნისლოვანი, ბუნდოვანი მოვლენებით, რადგან ისინი მთლიანად ამ გარემოში არიან და მხოლოდ მასში თავს ისე გრძნობენ, როგორც საკუთარ სახლში.

ამ მხრივ ჩვენ შეგვიძლია ახლა პირველად ასეთი შენიშვნა გავაკეთოთ, რომ ისტორიულ სიუჟეტებს უფრო დიდი უპირატესობა აქვთ, რომ სუბიექტურ და ობიექტურ მხარეთა ამგვარ თანხმობას, როგორც ზემომოტანილ მაგალითებიდან ეს-ეს არის დავინახეთ, უშუალოდ შეიცავენ და მასთან თვით წვრილმან დეტალებამდე კი. A priori მხოლოდ ფანტაზიიდან ამ პარონის მიღება ძალიან ძნელია, მაგრამ ჩვენ იგი გაცვრით მაინც უნდა ვიგრძნოთ როგორც არ უნდა ვერ შევძლოთ მსჯელობით სიუჟეტის უმეტეს ნაწილებში მისი ჩვენება. მართალია, ჩვენ უკვე შეჩვეული ვართ იმას, რომ წარმოსახვის უნარის, ფანტაზიის მიერ შექმნილი უფრო მაღლა დავაყენოთ, ვიდრე უკვე მზამზარეულად არსებული სიუჟეტის დამუშავება, მაგრამ ფანტაზიას არ ძალუძს, საჭირო თანხმობა, პარონისა ისე მტკიცედ და გარკვევით მოგვეცეს, როგორც ეს ნამდვილ არსებობაში უკვე არსებობს, სადაც ნაციონალური ხასიათის ნიშანთვისებები თვით ამავე პარონიიდან წარმოსდგება.

ესაა საერთო პრინციპი სუბიექტურობის მხოლოდ თავისთავად არსებული ერთიანობისა და მისი გარეგანი ბუნებისათვის.

b) თანხმობის მეორე სახე მხოლოდ ამ თავისთავად (Ansich) არსებობაზე არა ჩერდება, არამედ გარკვევით ადამიანის საქმიანობითა და მოხერხებულობით იქმნება, მასთან ადამიანი გარეგან საგნებს თავისი საჭიროებისათვის იყენებს და ამგვარად მიღებული დაკმაყოფილების წყალობით თავისთავს მათთან პარონიაში აყენებს. იმ პირველი თავისთავად არსებული (ansichseiende) და მხოლოდ ზოგად ნიშანთვისებების მიმართ გატარებული პარონიის საპირისპიროდ ეს მეორე მხარე ეხება კერძო ნიშანთვისებებს, განსაკუთრებულ საჭიროება-მოთხოვნილებებს და მათს განსაკუთრებული მოხმარების გზით. — მოთხოვნილებათა და დაკმაყოფილებათა ეს წრე დაუბოლოებლად მრავალფეროვანია; მაგრამ ბუნებრივი საგნები კიდევ უფრო უსასღეროდ მრავალმხრივი არიან და უდიდეს სიმარტივეს, უზრალეობას მხოლოდ იმით აღწევენ, რამდენადაც ადამიანი თავის სულიერ განსახლებრებს ათავსებს მათში და გარეგან ქვეყანას თავისი ნებისყოფით გამსჭვალავს. ამით იგი ადამიანურებს თავის გარემოს და გვაჩვენებს, თუ როგორ შეუძლია მას დააკმაყოფილოს ადამიანი და არ ძალუძს შეინარჩუნოს მის მიმართ დამოუკიდებლობა. მხოლოდ ამ განხორციელებული მოქმედების მშუალეობით არის იგი ნამდვილი თავისთვის და თავის გარემოში თავს მყუდროდ გრძნობს როგორც საკუთარ სახლში, არა მარტო არა ზოგადოდ, არამედ კერძოდაც, ყოველი ცალკეული საგნის მიმართ.

ძირითადი აზრი, დედააზრი, რომელიც ჩვენ ხელოვნების მიმართ მთელი ამ სფეროსათვის უნდა წამოვადყენოთ, მოკლეად, შემდეგია. ადამიანი თავისი საჭიროებების, მოთხოვნილებების, სურვილებისა და მიზნების კერძო და ბოლოვადი მხარეების მიხედვით თავიდან გარეგან ბუნებასთან, არა მხოლოდ საერთოდ არის დაკავშირებული, არამედ მისგან გარკვევით დამოკიდებულიაში იმყოფება. ეს რელატურობა და არათავისუფლება იდეალს ეწინააღმდეგება, და ადამიანი, იმისათვის, რომ ხელოვნების საგა-

ბისაგან უკვე განთავისუფლებული უნდა იყოს და ეს დამოკიდებულება თავიდან უნდა ჰქონდეს მოშორებული. შემდეგ ორივე მხრის ამ შეთანხმების აქტს შეიძლება ორმა გეგმა ამოსავალი წერტილი ჰქონდეს, მათ შორის პირველი ის, რომ ბუნება თავისი მხრით მეგობრულად აწვდის ადამიანს იმას, რაც სჭირდება, და იმის მაგივრად, რომ მის ინტერესებსა და მიზნებს გზაში დაბრკოლებები გადაუღობოს. პირიქით, თუ სწორედ ვიტყვით, თითონვე უწყობს ხელს მათს განხორციელებას და ყველა მიმართულებით ხელგულგაშლილი ხედება ადამიანს. მაგრამ ადამიანს აქვს კიდევ, მეორე, იმისთანა მოთხოვნილებები და სურვილები, რომელთა დაკმაყოფილება ბუნებას უშუალოდ არ შეუძლია. ამ შემთხვევაში თავის საჭირო დაკმაყოფილებას თავისი საკუთარი საჭმიანობით უნდა მიაღწიოს, მან ბუნების საგნები უნდა დაიფლოს, მოიმარჯვოს, ფორმირება მოახდინოს მათი, ყველა დამაბრკოლებელი დამოუკიდებლად მოპოვებული დახელოვნებითა და სიმარჯვით მოიშოროს, და ამინაოდ, გარეგანი იმ საშუალებად აქციოს, რომლის მეშვეობით იგი შესაძლებლობას იძენს მოახდინოს თავისი თავის რეალუზება ყველა თავისი მიზნების მიღწევის გზით [ადამიანსა და ბუნებას შორის] ყველაზე უფრო წმინდა კავშირ-ურთიერთობას ჩვენ ვიპოვით იქ, სადაც ორივე მხარე ერთად მოქმედებს შეთანხმებით, რის დროსაც ბუნების გულითაღობას სულიერი, გონითი (geistige) გამახულობა, დახელოვნება იმდენად ძალიან უერთდება, რომ ბუნებისაგან ადამიანის დამოკიდებულებასა და მათ შორის სუსხიანი ბრძოლის ნაცვლად, უკვე მთლიანად ვლინდება განხორციელებული ჰარმონია.

ამ მხრით ხელოვნების იდეალურ ნიადაგზე ცხოვრების გაჭირვებები უკვე აცილებული უნდა იყოს. მგლობლობა, ქონება, შეძობა, რამდენადაც ისინი იმ მდგომარეობას იძლევიან, რომელშიაც გაჭირვება და შრომის აუცილებლობა არა მარტო ერთი წუთით, არამედ მთლიანად ჰქრება, არა თუ მხოლოდ არაესთეტური არ არიან ამის გა-

შინ, როდესაც მხოლოდ არასწორი, მცდარი აბსტრაქციის მაჩვენებელი იქნებოდა, თუ, ადამიანის დამოკიდებულება ამ მოთხოვნილებებისადმი სრულიად განზე იქნებოდა დატოვებული მხატვრული გამოსახვის იმ სახეებში, რომლებიც იძულებული არიან მხედველობაში მიიღონ კონკრეტული სინამდვილე. რადგან, თუმცა მართალია, ეს წრე ბოლოვადობას ეკუთვნის, მაგრამ ხელოვნებას არ შეუძლია ბოლოვადი აიცილოს; მან იგი უნდა განიხილოს არა როგორც ცუდი რამ მხოლოდ, არამედ უნდა შეარჩოს, შეაერთოს ის ქვეშაირიტან, რადგანაც თვით საუკეთესო მოქმედებანი და აზრგანწყობილებანიც კი, რომელთაც ის გამოხატავს, ცალკე, თავიანთს გარკვეულობაში და მათი აბსტრაქტული შინაარსის მიხედვით აღებული, შეზღუდული და ამიტომ ბოლოვადი არიან. ის ამბავი, რომ მე უნდა ვიკვებო, ვჭამო და დავლიო, ვიცხოვრო ბინაში, ჩავიცვა და დავიხურო, რომ მე მჭირდება საწოლი, სავარძელი და სხვა მრავალი მოწყობილობანი, ცხადია გარეგანი ცხოვრების აუცილებლობაა, მაგრამ შინაგანი ცხოვრება ამასთანავე ამ გარეგანი მხრით იმდენად არის გამსჭვალული, რომ ადამიანი თვით ღმერთებსაც კი ტანსაცმელს აცმევს და იარაღით აღჭურავს; და ისინი მრავალნაირი მოთხოვნილებებითა და დაკმაყოფილებით ყავს წარმოდგენილი. მაგრამ ეს დაკმაყოფილება მაშინ, როგორც ვთქვით, უზრუნველყოფილს უნდა წარმოდგენდეს [ხელოვნების ნაწარმოებში]. მაგალითად, მოგზაურ რაინდებში გარეგანი გაჭირვების მოშორება მათი სათავგადასავლო შემთხვევის დროს ისე ხდება, თითქოს ისინი შემთხვევას ეყრდნობოდნენ, ისე როგორც ველურები ეყრდნობიან ხოლმე უშუალო ბუნებას. ხელოვნებისათვის ორივე უქმარია. რადგან ქვეშაირიტი იდეალური მხოლოდ იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ადამიანი საერთოდ ამ გარეგან მხარეთა მკაცრი დამოკიდებულებისაგან განთავისუფლდეს, არამედ იმაში, რომ იგი სიუხვე-ბარაქიანობაშია ჩაფლული, ამ სიუხვეით სარგებლობს, რაც მას ნებას აძლევს



ბუნების საშუალებებთან რამდენადაც თავისუფლად, იმდენადვე მხიარულად ითამაშოს. ამ ზოგად განსაზღვრათა ფარგლებში ორი შემდეგი პუნქტი გარკვევით შეიძლება გავარჩიოთ ერთმანეთისგან.

ა) პირველი ეხება ბუნების საგანთა მოხმარებას წმინდა თეორეტული დაკმაყოფილების მიზნით. ამას ეკუთვნიან ყველა მორთულობანი და სამკაულნი, რომელთაც ადამიანი თავისთავზე იყენებს, — საერთოდ ფლუფუნებისა და განცხრომის ყველა საგანი, რომლითაც გარშემორტყმულია ადამიანი. თავისი თავის ასეთი მორთვა-შემკობით იგი გვიჩვენებს, რომ უძვირფასესი ნივთები, რომელთაც ბუნება იძლევა, უმშვენიერესი საგნები, რომლებიც თვალს უნებურად იზიდავენ, ოქრო, კეთილშობილი ქვები, მარგალიტი, სპილოს ძვალი, ძვირფასი ტანსაცმელი, — რომ ყველაზე უიშვიათესი და უბრწყინვალესი საგნები თავისთავად მას არ აინტერესებს, და როგორც ბუნებრივთა მისთვის ღირებულება არა აქვთ, არამედ ისინი თვით მასზე უნდა გამოჩნდნენ, ანდა როგორც მისი საკუთრება მის ირგვლივ გარემოში უნდა გამოვლინდნენ, მასზე, რაც მას უყვარს და რასაც პატივს სცემს, მის ბატონზე, მის ტაძრებში, მის ღმერთებზე. იგი უმთავრესად ირჩევს ამისათვის იმას, რაც თავისთავად როგორც გარეგანი უკვე ლამაზად ეჩვენება: მაგალითად, სუფთა მზზინავ-ფერებს, ლითონთა სარკისებურ ბრწყინვალეს, სუნელოვან ხეებს, მარმარილოს და ა. შ. პოეტებიც, უმთავრესად აღმოსავლეთისა, თავიანთ მხატვრულ ნაწარმოებებს არ აკლებენ ამისთანა სიმდიდრეს, რომელიც „ნიბელუნგების სიმღერაშია“ გარკვეულ როლს თამაშობს და ხელოვნება ამ დიად მშვენიერებათა მარტო აღწერაზე არა ჩერდება, არამედ თავის ნამდვილ ნაწარმოებთ, სადაც კი შეუძლია და სადაც ადგილია, რათას მსგავსი მდიდრული სამკაულებით. ათენში პალადის ქანდაკებისათვის და ოლიმპში ზევსის ქანდაკებისათვის ოქრო და სპილოს ძვალიც კი არ დაუზოგნიათ. ღმერთების ტაძრები, ეკლესიები, წმინდანთა ხატები, მეფეთა სასახლეები თითქმის ყველა ხალხებში ბრწყინვალეებისა და დიად

მშვენიერებათა მაგალითებს იძლევიან, და ერებს იმათივე ახარებდათ ის, რომ მათ მათი ღმერთების ქანდაკებების სახით თავიანთი სიმდიდრე ედგათ თვალწინ, ისე როგორც მათ ახარებდათ თავიანთ მეფეთა მშვენიერი მორთულობა და ის, რომ ასეთი რამ არსებობს და მათი საშუალებებით არის შექმნილი. — რასაკვირველია, შეიძლება ამისთანა კმაყოფილება ეგრედწოდებული მორალური აზრებით ჩაიმწარო, თუ დაიწყებ იმაზე ეჭვს, თუ რამდენი საწყალი ათენელის გამოკვება შეიძლებოდა პალადის წამოსასხამით, რამდენი მონის გამოსყიდვა შეიძლებოდა, — იმ დროშიაც ძველები სახელმწიფოს დიდ გაჭირებაში კიდეც იხმარდნენ ხოლმე ამ სიმდიდრეს საზოგადოებრივი მიზნებისათვის, ისე როგორც ახლა ჩვენშიაც იხმარენ ხოლმე ასეთივე მიზნებით საყდრებისა და ეკლესიების განქმნა. შემდეგ, ამისთანა უბადრუკი აზრები შეიძლება განავითარო არა მარტო ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებებზე, არამედ თვით მთელ ხელოვნებაზეც, რადგან ვინ იცის რა თანხა უჯდება სახელმწიფოს მარტო ერთი სამხატვრო აკადემია, ან ხელოვნების ძველ და ახალ ნაწარმოებთა შექმნა, ახლა გალერეების, თეატრების, მუზეუმების და სხვათა შექმნა? — მაგრამ რამდენიც უნდა მორალური და ამაღლებელი აზრები აღვიძოთ ამან, მაინც ეს მხოლოდ იმიტია შესაძლებელი, რომ მეხსიერებაში კვლავ ბრუნდება ის საჭიროება, რომლის მოპოვებას სწორედ ხელოვნებისაგან მოითხოვენ; ამგვარად, ყოველ ხალხს დიდ სახეთსა და პატივს უქმნის მხოლოდ ის გარემოება, რომ ამგვარი სფეროს განსავითარებლად იგი თავისი განძს გადადებს, რომელიც მას თვით სინამდვილის ფარგლებში სინამდვილის ყოველგვარ გაჭირებებზე ასე მალლა აყენებს.

ბ) მაგრამ ადამიანმა არა მარტო უნდა მორთოს და შეამკოს თავისი თავი და ის გარემო, რომელშიაც ის ცხოვრობს, არამედ გარეშე საგნები პრაქტიკულად აცუნდა გამოიყენოს თავისი პრაქტიკული მიზნების დასაკმაყოფილებლად. პირველად მხოლოდ ამ სფეროში იწყება ნამდვილი



სრული შრომა, ტანჯვა-ვაება და ადამიანთა დამოკიდებულება ცხოვრების ბოლოვადობისა და პროზისაგან და ამიტომ აქ უწყინარეს ყოვლისა ისმება კითხვა, რამდენად შეიძლება სინამდვილის ეს სფერო გამოხატულ იქნეს ხელოვნების მოთხოვნილებათა შესაბამისად.

ა) ყველაზე ადრინდელი და უახლოესი ხერხი, რომლითაც ხელოვნება შეეცადა მთელი ეს სფერო, რომელზედაც აქ ლაპარაკია, მოეშორებინა, ეს არის წარმოდგენა ევრედწოდებულ ოქროს ხანაზე ან ილიური მდგომარეობაზე. ერთის მხრით, ბუნება ყოველგვარი გარჯის გარეშე აკმაყოფილებდა ადამიანის ყოველგვარ მოთხოვნილებას, ხოლო, მეორეს მხრით, თითონ ადამიანიც თავის უწყინარობასა და უდანაშაულობაში კმაყოფილებოდა იმით, რასაც მიწოდებდა. ტყე, ჯოგები, ბაღა, ქოხი და სხვა მისთანა მისცემდა საკვებად, საცხოვრებლად და სხვა სიამოვნებისთვის, ვინაიდან მაშინ პატივმოყვარეობის ან ანგარების მანკიანი ვნებები, საერთოდ ყველა ის მიდრეკილება იყო, რომლებიც ადამიანის ბუნების მაღალ კეთილშობილების საწინააღმდეგოს წარმოადგენდა, სრულიად სდუმდნენ, პირველი შეხედვით, ყოველშემთხვევაში, ამ მდგომარეობას ერთგვარი იდეალური ელფერი დაჰკრავს და ხელოვნების გარკვეული შეზღუდული სფეროები შეიძლება კიდევაც დაკმაყოფილდნენ გამოსახვის ამგვარი ხერხით. მაგრამ თუ უფრო ღრმად ჩავეყვებით, ამგვარი ცხოვრება მალე მოგვაბეზრებს თავს. გესნერის ნაწერებს, მაგალითად. ნაკლებად კითხულობენ, ხოლო თუ წაიკითხავენ, მით კმაყოფილებას ვერ იგრძნობენ. რადგან ცხოვრების ამგვარად შეზღუდული ხასიათი სულის (გონის) განვითარების ნაკლოვანებას გულისხმობს. სრულ და მთლიან ადამიანს ის შეშვენის, რომ მას უმაღლესი მისწრაფებები ჰქონდეს, ვიდრე ისა, რომ ბუნებასთან და მის უშუალო პროდუქტებთან ამნაირმა მკიდრო თანაცხოვრებამ შესძლოს მისი დაკმაყოფილება. ადამიანს არა აქვს უფლება ამნაირ იდილიურ სულიერ, გონითს (Geistes) სიდატაკეში იცხოვროს, არამედ წან

უნდა იმუშაოს. რის მისწრაფებაც მას აქვს, უნდა ეცადოს მის მიღწევას საკუთარი მოქმედებით. ამ აზრით ფიზიკური მოთხოვნილებები მოქმედებათა ვრცელ და მრავალგვარ წრეს იწვევენ და ადამიანს იმ შინაგანი, ძალისა და ძლიერების გრძნობას უნერგავენ, რომლიდანაც შემდეგში აგრეთვე უფრო ღრმა ინტერესებსა და ძალებსაც შეუძლიათ განვითარდნენ. მაგრამ ამასთანავე აქაც ძირითად გარკვეულობად უნდა დარჩეს გარეგანისა და შინაგანის თანხმობა. აქედან, იმაზე უფრო საძაველი არაფერია, როდესაც ხელოვნებაში უკიდურეს ზომამდე მისულ ფიზიკურ ვაჭირებებს გამოხატავენ. დანტე, მაგალითად, უგოლინოს შიშშილით სიყვდილს მხოლოდ ორიოდ ამაღლებული ხანით გვიჩვენებს. მაგრამ, პირიქით, როდესაც გერსტენბერგი თავის იმავე სახელწოდების ტრაგედიაში ამ საშინელების ყველა საფეხურის ვაგლით ვრცლად და დაწვრილებით აღწერს იმას, თუ პირველად მისი სამი ვაჟი და შემდეგ თითონ უგოლინოც როგორ იღუპება, — უნდა ვთქვათ, რომ ეს იმისთანა სიუჟეტიცა, რომელიც ამ მხრით სრულიად ეწინააღმდეგება მხატვრულ გამოსახვას.

ბ) მაგრამ იდილიური მდგომარეობის მოპირისპირე მდგომარეობას, საყოველთაო განათლებისა და კულტურის მდგომარეობას სულ სხვა შიშობილებით ასევე მრავალი დამაბრკოლებელი და ხელისშემშლელი ჰყავს იდეალის სინამდვილისათვის. სახელობრ, განვითარებულ მდგომარეობაში მოთხოვნილებებისა და შრომის, ინტერესებისა და მათი დაკმაყოფილების ძალიან ღრმა კავშირი მთელი თავისი სიგრძე — სიგანით არის ვაშლილი და ყოველ ინდივიდუალს თავისი დამოუკიდებლობა, თავისთავადობა დაკარგული აქვს; იგი სხვებისაგან დამოკიდებულების დაუბოლოებელი მწკრივით არის შეზღუდული. რასაც, ის თავისთვის ხმარობს, ან სულ არ არის მისი საკუთარი შრომის შედეგი ანდა სულ მცირე, უმნიშვნელო ნაწილია მასში მისი შრომისა; გარდა მაგისა, ყველა ეს მოქმედებანი ნაცვლად ინდივიდუალური ცოცხალი ხასიათისა, უფრო მეტად და მეტად



მხოლოდ მანქანისებური წესით სრულდებიან საყოველთაო ნორმების მიხედვით. ამ ინდუსტრიალური განათლების დროს მწარმოებელთა საზოგადოებაში, სადაც ერთი მერკუს იყენებენ და სხვა დანარჩენ ნაწილს ავიწროებენ, სილატაკის უმძაფრესი საშინელებანი ჩნდება და ხელოვნებას უხდება ან ამ გალატაკებულ პიროვნებათა გამოხატვა, ანდა, თუ მას სურს — ეს გაჭირვება თავიდან მოიშოროს, მაშინ მან უნდა დახატოს მდიდარი ინდივიდუუმები, ასე რომ ისინი თავიანთი საჭიროებებისა და მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად აუცილებელი შრომისაგან თავისუფალი არიან და შეუძლიათ მეცნიერ უმაღლეს ინტერესებსა და მათს პათოსებს. ამგვარი სიუხვე-სიმდიდრის დროს, რა თქმა უნდა, დაუბოლოებელი დამოკიდებულების მუდმივი ანარეკლი აცილებულია და ადამიანი მით უფრო თავისუფალია ყველა იმ შემთხვევითობისაგან, რომელიც დაკავშირებულია მონაგრებასთან; იგი შეძენისა და გამორჩენის ჭეჭუკით აღარ არის გასვრილი. მაგრამ მაგიერში თავის უახლოეს გარემოში იგი შინ არ გრძნობს თავს, არ გრძნობს მყიდველ, თავისუფლად, როგორც იგრძნობდა მაშინ, როდესაც ის მისი საკუთარი ნაწარმოებია. რადგანაც ის რითაც იგი ეწყობა, თვითონ მისგან კი არ არის ნაწარმოები, არამედ იგი მიღებულია უკვე არსებული მარაგიდან, რომელიც სხვისგან და მასთან უმეტესად მექანიკურად და ამიტომ ფორმალური სახით არის ნაწარმოები, და მისთვის სხვისი ძალ-ღონისა და გაჭირვებების გრძელი ჯაჭვის გზით მიუღწევნია.

ყველაზე უფრო შესაფერი მესამე მდგომარეობა აღმოჩნდება, რომელიც ოქროს იდილიურ ხანასა და სამოქალაქო საზოგადოების საფეხებით განვითარებულ, ყოველმხრივ გამეშვევებათა შორის შუაში დგას. ეს ქვეყნის ის მდგომარეობაა, რომელსაც ჩვენ უკვე გავიცანით სულ სხვა მხრით, როგორც გმირულ მდგომარეობას, უპირატესად, როგორც იდილურს. სახელდობრ, გმირული ეპოქები სულიერი (geistige) ინ-

ტერესების იმ იდილიური სილატაკით აღარ არის შეზღუდული; ისინი უფრო ღრმა გეგმებითა და მიხვნებით განიმსჭვალვიან, ხოლო ინდივიდუუმთა უახლოესი გარემო, მათი უშუალო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ჯერ კიდევ მათი საკუთარი საქმეა, მათი მოღვაწეობის შედეგია. საკვები საშუალებანი, სურსათსანოვანე კიდევ უფრო მარტივია და ამიტომ იდეალური, როგორც მავალითად, თავლი, რძე, ღვინო და არა ყავა, არაყი და სხვა, რომლებიც ჩვენს მხსიერებაში მაშინათვე მათი დამზადებისათვის საჭირო ათსგვარ გამეშვევებათ იწვევენ. ასევე გმირები თითონვე ხოცავენ და სწვავენ ცხოველებს, თითონ ხედნან იმ ცხენს, რომელზედაც უნდა შეჯდნენ; იმ იარაღებს, ხელსაწყოს და მორთულობას, რომელსაც სმარობენ, მეტად თუ ნაკლებად თითონ ამზადებენ. გუთანი, თავდაცვის იარაღები, — ფარი, ზუჩი, აბჯარი, მაჭვილი, შუბი, — მათი საკუთარი ნაწარმოებია ანდა მათი დამზადების წესს მაინც იცნობენ. ამგვარ მდგომარეობაში ადამიანი გრძნობს, რომ ყველაფერი, რასაც იგი იხმარს და გარშემოიღვამს, მის მიერვე არის ნაწარმოები, და ამიტომ გარეგან საგნებში თავისივე საგნებთან აქვს საქმე და არა იმ განსხვავებულ საგნებთან, რომლებიც მისი იმ სფეროს გარეთ იმყოფებიან, რომელშიაც იგი ბატონ-პატრონია. შემდეგ, რასაკვირველია, მასალის მისაღებად და ფორმირებისათვის საჭირო მოქმედება, საქმიანობა არ უნდა იყოს მძიმე შრომა და ჯაფა, არამედ სუბტი, კმაყოფილების მომგვრელ იმ სიმუშაოს უნდა წარმოადგენდეს, რომელსაც უზად არავითარი დაზბრკობება და მარცხი არ ელოდება.

ამგვარ მდგომარეობას ჩვენ ვნახულობთ, მავალითად, ჰომეროსთან. აგამემხონის სკიპტრა საგვარეულო კვერთხია, რომელიც მისმა წინაპარმა თითონ გამოჰკვეთა და შთამომავლობას დაუტოვა სამემკვიდრედ; ოდისეუსმა თავისი დიდი საქორწინო სარეცელი თითონ აავა და თუ აქილესის განთქმული იარაღი თვით მისი საკუთარი ნამუშევარი არ არის, მაინც მოქმედებათა მრავალგვარი გადახლართულობა აქაც იჩენს თავს,



რადგან ჰეფესტოსმა იგი თეტისას თხოვნით დაამზადა. მოკლედ, ყველგან გამოიყურება ახალი აღმოჩენებით გამოწვეული სიხარული, ფლობის (საკუთრების) სიხალე და სიხალისე, ვანცხრომის დაუფლება, სიტკბოების დაპყრობა; ყველაფერი მშობლიურია, შინაურული; ადამიანი ხედავს, რომ ყველაფერში მისი მარჯვენის ძალა, მისი ხელის სიმარჯვე, მისი საკუთარი სულის (გონის) სიჭკვიანე, ანდა მისი სიმამაცისა და გამბედაობის შედეგი, არსებობს. მხოლოდ ამგვარად დეკამოფილების საშუალებანი უბრალო გარეგან საგნებამდე ჯერ კიდევ არ ჩამოსულან, არამედ ჩვენ თითონ ჯერ კიდევ ვხედავთ ამ საშუალებათა ცოცხალ წარმოშობას და ღირებულების ცოცხალ შეგნებას, რომელსაც ადამიანი მათ ანიჭებთ, რადგანაც იგი მათი სახით მკვდარ ან ჩვეულები-სგან ჩამკვდარ ნივთებს კი არ ფლობს, არამედ თავის საკუთარ, უახლოეს და მჭიდროდ დაკავშირებულ ქმნილებებს. ასე რომ აქ ყველაფერი იდილიურია, მაგრამ არა იმ შეზღუდულთა გაებით, რომ მიწა, მდინარეები, ზღვა, ხეები, საქონელი და სხვა ადამიანს საკვებს აწვდის და ადამიანი უმთავრესად გამოდის, როგორც მხოლოდ ამ გარემოთი და მის მიერ მოცემული შეება - საიმიტომ შეზღუდული, არამედ ადამიანის ამ თავდაპირველ იდილიურ ცხოვრების ფარგლებში ჩვენ ვხედავთ ამასთან უფრო ღრმა ინტერესებს, რომლებთან შედარებით მთელი ეს გარეგანი მხარე წარმოადგენს მხოლოდ მეორეხარისხოვანს, ნიადაგსა და მიწას უფრო მაღალი მიზნებისათვის, მაგრამ ისეთი ნიადაგი და არე, გარემო, რომელზედაც ვრცელდება ის ჰარმონია და თავისთავადობა, რომელიც მხოლოდ იმის მეოხებით ვლინდება, რომ ყველა და ყოველი ადამიანის ნაწარმოებია და ნაზმარი, და მასთან ადამიანი თვითონვე ამზადებს და სტკბება იმით, რაც სჭირდება.

მაგრამ გამოსახვის ამნაირი ხერხის გამოყენებას ისეთ სიუჟეტებზე, რომლებიც გვიანდელი, მოპირისპირე მიმართულებით სავსებით განვითარებული ეპოქებიდან არის აღებული, მუდამ დიდი სიძნელე და ხიფათი სდევს თან. მაგრამ ვოეთემ მანც ამა მამარ-

თულებით დასრულებული ნიმუშში მოგვცათ თავის „ჰერმან და დოროთეაში“. მე აქ მხოლოდ შედარებისათვის მინდა მოვიყვანო რამდენიმე პატარა ხაზი. ფოსი თავის ცნობილ „ლუიზე“-ში აგვიწერს წყნარი და ვიწრო, შეზღუდული, მაგრამ დამოუკიდებელი წრის იდილიურ ცხოვრებასა და საქმიანობას. სოფლის მღვდელი, ჩიბუხი, შლაფროკი, რბილი სავარძელი და, შემდეგ, ყავადანი, დიდ როლს თამაშობენ. მაგრამ ყავა და შაქარი იმისთანა პროდუქტებია, რომლებიც არ შეიძლება, რომ ასეთ წრეში წარმოშობილიყვნენ და მაშინვე სრულიად სხვა კავშირზე, ურთიერთობაზე, უცხო ქვეყანაზე, ვაჭრობის, ფაბრიკების და სხვათა მრავალგვარ გამეშვებებზე, საერთოდ, თანადროულ ინდუსტრიაზე მიგვითითებენ. ამიტომ ის სოფლური წრე არაა სრულიად თავისთავში კარჩაკეტილი. „ჰერმან და დოროთეას“ ლამაზ ნახატში, პირიქით, ჩვენ ვერ მოვიხივებით ამისთანა კარჩაკეტილობას, რადგან, როგორც ზემოთ სულ სხვა შემთხვევის დროს მივუთითეთ, ამ მართლაც სრულიად იდილიური ტონებით შესრულებულ პოემაში ეპოქის დიდი ინტერესები, საფრანგეთის რევოლუციის ბრძოლები, სამშობლოს დაცვა არის ჩაქსოვილი და დიდ და მნიშვნელოვან როლსაც თამაშობენ მასში. სოფლის რომელიღაც პატარა ქალაქში ოჯახის ცხოვრება, ვიწრო წრე სრულიად ვერ ინარჩუნებს მტკიცე შინაგან შეკრულობას იმით, რომ იგი მხოლოდ უბრალოდ უფლებებულპყოფს იმ უძლიერეს ამბებს, რომლებიც მთელ ქვეყანას აღელვებს, როგორც ამას ჩვენ ვხედავთ სოფლის მღვდლის მხრით ფოსის „ლუიზე“-ში, პირიქით, „ჰერმან და დოროთეაში“ იმის გამო, რომ იდილიური ხასიათები და ამბები იმ დიდ მსოფლიოისტორიულ მოძრაობებთან კავშირში არის გადმოცემული, ამიტომ სცენა უფრო შინაარსით მდიდარ და უფრო ფართო ცხოვრების ფარგლებში არის გადატანილი, და მეაფთიაქე, რომელიც მხოლოდ მის ირგვლივ არსებული პირობით და შეზღუდული ურთიერთობების ვიწრო ინტერესებით ცხოვრობს წარმოადგენილია რო-



გორც შეზღუდული, ვიწრო ჰკუის, თუმცა კეთილი გულის, მაგრამ მაინც თავმომაბეზრებელი, ფილისტერი. და მაინც მოცემული ხასიათების უახლოესი გარემოს მიმართ ნაწარმოები მთლიანად ისეთ ტონებშია აღებული, რომელთაც ჩვენ ამისწინ მოვიტხოვდით. ასე, მაგალითად, იმისათვის, რომ მხოლოდ ეს ერთი რამ გავიხსენოთ, ჩვენ ვხედავთ, რომ სახლის პატრონი, მასპინძელი თავის სტუმრებთან, მღვდელთან და მეაფთიაქესთან, ერთად, სვამს არა რალაც ყავას, არამედ:

დღემდ მოართვა ზრუნვით მათ ღვინო კამკამა,  
დიდებული,  
დაკუთხვილ ბოთლში ბრჭყვიალა კალის  
რგვალი ტაბაკით,  
მწვანე სირჩებით — რაინვაინის ნა მ დ ვ ი ლ  
ქ ი ქ ე ბ ი თ.

ისინი გრილ სარდაფში სვამენ თავიანთი მშობლიური ვაზის ცივ ღვინოს, ოთხმოცდასამი წლისას, მშობლიური, მხოლოდ რაინის ღვინის შესაფერი ჭიქებით. ავტორი ჩვენს წარმოდგენაში წაშს მოუხმობს „მდინარე რაინის ტალღებსა და მის თვალწარმტაც ნაპირებს“ და ამის შემდეგ გადავყვართ მფლობელის სახლის უკან მდებარე საკუთარ ვენახში; ასე რომ აქ არაფერი არ გამოდის საამური, თვითკმაყოფილი, საკუთარი მოთხოვნილებების საკუთარ თავშივე დამკმაყოფილებელი მდგომარეობის სფეროს ფარგლებს გარეთ.

C) გარეგანი გარემოს ამ პირველი ორი სახეობის გარდა არსებობს კიდევ მესამე სახეც, რომელთანაც ყოველი ინდივიდუალური კონკრეტულ კავშირში უნდა იმყოფებოდეს. ესენია, სახელობრ, ზოგად-საყოველთაო სულიერი (გონითი = geistige) დამოკიდებულებანი რელიგიურისა, უფლებ-

რივისა, ზნეობრივისა, სახელმწიფო-ოჯახ-ნიზაციის ხასიათი, კონსტიტუციის, სასამართლოს, ოჯახის, საჯარო და კერძო ცხოვრების, თანაზიარობის, დროის ტარების და სხვათა სახე და ხასიათი. ვინაიდან იდეალური ხასიათი მარტო თავის ფიზიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაში კი არ უნდა გამოვლინდეს, არამედ თავის სულიერი (გონითი) ინტერესების დაკმაყოფილების წესშიაც. თუმცა სუბსტანციალური, ღვთაებრივი და თავისთავში აუცილებელი ყველა ამ მიმართებებში, თავისი ცნების თანახმად, მუდამ ერთიდაიგივეა, მაგრამ ობიექტურობაში იგი მრავალ სხვადასხვაგვარ ფორმას იღებს, რომელშიაც ადგილი აქვთ აგრეთვე შემთხვევებსაც: — კერძოს, პირობითსა და ისეთს, რომელსაც მხოლოდ გარკვეული ეპოქებისა და ხალხებისათვის აქვს მნიშვნელობა. ამ ფორმაში სულიერი ცხოვრების ყველა ინტერესები გარეგან სინამდვილედ იქცევიან, რომელსაც ცალკეული ინდივიდუალური თავის წინაშე წინასწარვე ნახულობს ზნეჩვეულებისა და ადამის სახით, და ის, როგორც თავისთავში ჩაკეტილი სუბიექტი საკუთარ, ამ მისთვის უფრო უახლოეს, მონათესავე ტოტალობასთან ისეთსავე კავშირში შედის, როგორც გარეგან ბუნებასთან. მთლიანად ჩვენ შეგვიძლია ამ სფეროსათვის წამოვყენოთ მოთხოვნილება იმ ცოცხალი თანხმობისა, პარმონიისა, რომლის ჩვენებასაც ჩვენ ეს-ეს არის ვცდილობდით; ამიტომ ჩვენ აქ მივატოვებთ მის უფრო გარკვევით განხილვას, რომლის მთავარ თვალსაზრისებზე მალე მივუთითებთ სულ სხვა მხრით.

გერმანულიდან სთარგმნა შალვა პაპუაშვილმა





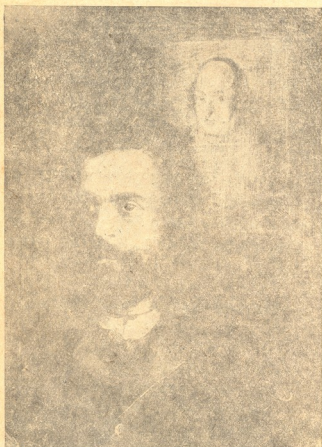


სარ. მერსამი

## ქართული მედიცინის თეატრის აღდგენის 60 წელი

(საქ. თეატრალური მუზეუმის გამოცემა)

ა/წ 17 სექტემბერს 60 წელიწადი შესრულდა მას შემდეგ, რაც გ. ერისთავის მიერ დაარსებულ თეატრის ნანგრევებზე კვლავ აღდგენილ იქნა ქართული პროფესიული თეატრი. პროფესიული თეატრის აღდგენა ერთბაშად არ მომხდარა. ამისათვის ნიადაგი მთელი 20 — 22 წელიწადი მზადდებოდა.



ვანო მახაბელი  
მხატ. კ. სანაძე

მეფის მთავრობის ადგილობრივ წარმომადგენელთ სურდათ გ. ერისთავის მიერ 1850 წელს დაარსებული თეატრი ბრმა იარაღად გამოეყენებიათ და ქართული სცენა ექციათ ისეთ ასპარეზად, საიდანაც თვითმპყრობლური მთავრობის და მისი პოლიტიკის ქება-დიდება ქვეყანას მოეფინებოდა. მაგრამ იმედი არ გაუმართლდათ: ქართული თეატრი სულ საწინააღმდეგო გზას დაადგა: აქ დაიწყეს მეფის მოხელეების საქმიანობის გაკრიტიკება, მათი მეჭრთამეობის, საქმის გაკვიანურების, უკანონო მოქმედების და სხვა უარყოფითი მხარეების გამომჟღავნება. ამავე დროს ქართული თეატრი ამხელდა არსებული ფეოდალური წყობილების უფარგისობას, აღნიშნავდა, რომ ამ ინსტიტუტმა უკვე მოჰამა დრო და ნგრევის გზას ადგაო. ჩვენში შემოიჭრა ახალი ძალა — კაპიტალი, გაჩნდა ჩარჩული ბურჟუაზია.

გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის კომედიების წარმოდგენამ მაშინდელ საზოგადოებას დაანახა ახალმოვლენილი ჩარჩ-ვაჭრების შეზნელი საქმიანობა. რა თქმა უნდა, ფეოდალური წყობილების გაკრიტიკებას თავად-ახნაურობის რეაქციული ნაწილი ვერ შეუტრიგდა, ქართული თეატრის წინააღმდეგ ამხედრდა, თეატრს დაუწყეს შევიწროება და ბოლოს საქმე იქამდე მიიყვანეს, რომ გააუქმეს კიდეც.

ეს დიდი კულტურული კერა — დრამატული დასი დაიშალა, მისი წევრებიც გაიფანტნ.

მოწინავე ქართულ საზოგადოებაში თეატრის აღდგენის იმედი არ მოსპობილა. მის



საჭიროებას მოწინავე პირები კარვად გრძნობდნენ, რადგან იცოდნენ, რომ თეატრი ხალხის კულტურულად ამაღლებისა და თვით-ცნობიერების საქმეში მძლავრი იარაღია. მათ დიდი სურვილი ჰქონდათ პროფესიული თეატრი ისევ აღედგინათ, მაგრამ ამისათვის არც ნივთიერი სახსრები გააჩნდათ, და არც სხვა პირობები უწყობდათ ხელს.

1861 წლამდე ქართული თეატრი სდუმდა, წარმოდგენები საქართველოს არც ერთ კუთხეში არ იმართებოდა. ამ დროიდან კი პირობები ნელნელა შეიცვალა და თეატრის დაარსების იდეამ თანდათან მოიკიდა ფეხი.

იმ პერიოდის სათეატრო მოღვაწე და მწერალი პეტრე უმიკაშვილი ამ საქითხზე შემდეგს გვიამბობს:

„1861 წელს პეტერბურგიდან, არეულობის გამო, ჩამოვიდნენ სტუდენტები და თან მოჰყვათ იმ მოძრაობის ჰაერი, რომელიც მთელ რუსეთის საზოგადოებასა და მწერლობაში ტრიალებდა. იმათხედ ცოტა წინად ჩამოსული იყო მაშინვე ცნობილი პოეტი ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც პოლემიკა ასტეხა „ცისკარში.“ მან მოიწადინა ცოცხალი სურათების გამართვა გიმნაზიის დარბაზში. ტბილისის საზოგადოება ინტერესით მიაწყდა და დიდს კმაყოფილებით დარჩა.“\*)

მან დადგა ცოცხალი სურათი „მეფე ლიჩინი“, ლირს თვით ილია ჭავჭავაძე ასრულებდა.

სწორედ ამ მესამოცე წლების მოღვაწეებმა ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, სერგეი მესხმა, ივ. მაჩაბელმა, და სხვებმა პრესის საშუალებით დაიწყეს აგიტაცია პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის და მის განახლებას თანდათანობით მოუძნადეს ნიადაგი.

პირველ ხანებში ჩამოყალიბდა სცენის-მოყვარეთა წრე, რომლის სულის ჩამდგმენი იყვნენ: დიმ. ყიფიანი, ნიკ. ავალიშვილი, დავ. ერისთავი, გ. თუმანიშვილი, პეტრე უმიკაშვილი და სხვ. ამათ მოაწყვეს სცენის-მოყვარეთა წრე და იწყეს დრო-გამოშვებით წარმოდგენების მართვა.

სცენის-მოყვარეთა წრეს პირველ ხანებში საკმაო რაოდენობით კადრებიც არ ჰყავდა. სცენას განსაკუთრებით ქალები გაურბოდნენ, იმ დროინდელი სცენის მოყვარე და შემდეგ ცნობილი მსახიობი კოტე ყიფიანი ამასე გადმოგვცემს: „საქმე მეტის-მეტად ვაგვიჭირდა, რომ ჩვენი ქალები ჯერ ვერა პვედავდნენ სცენაზე გამოსვლას, საზოგადოება ისეთის აზრით იყო მთლად გამსკვალული, რომ თუ რომელიმე ქალი სცენაზე გავიდოდა, უნამუსოდ სთვლიდნენ“.

საქმე რომ არ ჩაშლილიყო, ყმაწვილი კაცები გამოჰყავდათ ქალების როლში. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდ დახმარებას უწყევდნენ სემინარიელები. ზაალ მიახველი პირველი მამაკაცი მსახიობი იყო, რომელიც არ შეუშინდა ნაცნობ-მეგობრების დაცინვას, გამოვიდა ქალის როლში და შემდეგშიც სისტემატურად განაგრძობდა ქალთა როლების შესრულებას. კარგა ხანს ვაგრძელდა ასე.

ამ გარემოებას ყურადღება მიაქცია ცნობილმა მოღვაწემ დიმ. ყიფიანმა და საზოგადოებას პირველმა მისცა მაგალითი: მან სცენაზე პირველმა გამოიყვანა თავისი ქალი ელენე (ლოლა) და ნათესავი მარიამი. დიმ. ყიფიანი ჩვენს მაშინდელ საზოგადოებაში დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. მისმა ასეთმა მოქმედებამ ზოგიერთებზეც მოახდინა გავლენა, შემდეგ სხვებმაც წაბაძეს და ჩვენი ქალები სცენაზე თანდათანობით გამოჩნდნენ. ამის შემდეგ ქალთა პერსონაჟს მიემატა მამო ხერხეულიძე—ავალიშვილისა, ბაბო კორინთელი; ამას გარდა, აკაკისა და სერგეი მესხის მეცადინეობით სცენაზე გამოვიდა მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა, ხოლო დავ. ერისთავის ინიციატივით ნატა გაბუნია—ცაგარელისა.

იმ დროს, რა თქმა უნდა წარმოდგენის მხატვრულად გაფორმებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იყო, ჰქონდათ ერთი ან ორი ოთახის დეკორაცია. და მას ყოველი წარმოდგენის, ყოველ მოქმედებაში საჭიროების მიხედვით ხან ერთის მხრივ შეაბრუნებდნენ და ხან კიდევ მეორეს მხრივ... ასეთ პირობებში

\*) გაზ. „ივერია“, 1899 წ. № 109 — 113.

იმართებოდა სცენის-მოყვარეთა წარმოდგენები 16-17 წლის განმავლობაში.

ასეთი წარმოდგენები მხატვრულ და ესთეტიურ გემოვნება განვითარებულ მაყურებლის მოთხოვნილებას ვერ აკმაყოფილებდა. ამიტომ პრესა ხანდახან სპექტაკლებს სასტიკად აკრიტიკებდა. ვაზ. „დროების“ რეცენზენტი 1869 წლის ზაფხულში გამართულ ერთერთი წარმოდგენის შესახებ სწერს: „იქნებოდა მკითხთ ქართულ თეატრს რაზე? სად არის ქართული თეატრი! ამ ზაფხულს ლაბარაკი იყო, დააბარეს კიდევცა, მაგრამ ბევრი მასალები დააკლდათ, ძალიან კარგიც უქნიათ, რომ არ წარმოუდგენიათ. თუ იყოს, ისევ რიგიანი წარმოდგენა იყოს, თორემ ქართული თეატრი სამასხარო რაღაც გახადეს: არც პიესებია, არც რიგიანი ასრულება ძველი პიესებისა, არც ტანისამოსია და მოწყობილება რიგიანი. წარმოიდგინეთ რომ მოლიერის აჩემებულ პიესაში „ცოლის შერთვევინებაში“, საგანრელს ძველ მარკიზის ტანისამოსის მაგივრად აცვია ჩვენი დროის შვეიცარიის მსგავსი ტანისამოსი და ცრუ ფილოსოფოსებს მარფურიოზს და ბანკრასს რაღაც თათრული დარვიშის ტანისამოსი აცვია და ბერის სკუფია ხურავთ თავზე“...

მწერალ სოფრ. მგალობლიშვილის თქმის არ იყოს. „თეატრის დაფუძნების იდეა არ შეწყვეტილა ჩვენი, იგი ნელნელა იზრდებოდა ლევიდებოდა ხალხის გულში, დედაქალაქს ბანს აძლევდა პროინციაც, განსაკუთრებით ქუთაისი და ქართლში გორი.“

თბილისის შემდეგ წარმოდგენების შესახებ პირველად ხმა ამოიღო ქუთაისმა. აქ პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1861 წელს 3 მარტს; წარმოადგინეს გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“. წარმოდგენიდან წმინდა შემოსავალი გადაიღო იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ გამოსაცემი ფონდის გასაძლიერებლად. \*) ამის შემდეგ აქ წარმოდგენები დრო-გამომწვევით იმართებოდა. 1875 წელს კი ჩამოყალიბდა მუდმივი დრამაწერე,

რომელმაც იწყო წარმოდგენების სისტემატურად მართვა. ქუთაისის დრამაწერეს სათავეში ჩაუდგინენ ანტონ ლორთქიფანიძე, აკაკი წერეთელი, ეფრო კლიაშვილისა, კირილე ლორთქიფანიძე და სხვ. ესენი თამაშობდნენ სცენაზეც.

ქუთაისის სცენაზე იმ პერიოდში პირველად გამოვიდნენ ჩვენი თეატრის ბურჯნი: ვასო აბაშიძე 1875 წელს ოსტროვსკის პიესა „შემგზავლიან ადგილში“, რომელიშიც ასრულებდა ბელოვუბოვის როლს, და კოტე მესხი, რომელიც სცენაზე გამოვიდა 1877 წელს. აქაც გაჩნდნენ მთარგმნელები და პეტრე უმიკაშვილის თქმით ქართული თეატრის „რეპერტუარის შესამჩნევ სიღარიბეს ქუთაისმა კარგი შემწეობა მისცა.“ \*)

ადგილობრივ სცენის მოყვარებებმა გორშიც დაიწყეს წარმოდგენების გამართვა. 1871 წ. დადგეს მოლიერის კომედია „ძუნწი“. შემდეგ აქ პირველად გამოვიდა სცენაზე ჩვენი თეატრის ერთერთი დამამშვენებელი ნატო გაბტუნია 1875 წელს, როცა იგი 16 წლის გოგონა იყო. აქვე პირველად გამოვიდა სცენაზე ადღენილი პროფესიული თეატრის მსახიობი ქალი ბაბო კორინთელი-ყიფშიძისა.

გორის სცენის-მოყვარეთა წარმოდგენებს ხელმძღვანელობას უწყევდნენ: სოფ. მგალობლიშვილი, მათე კერესელიძე, ალალო თუთავეი და სხვები.

ზოგჯერ წარმოდგენები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებშიაც იდგმებოდა. ვაზ. „დროებიდან“ ამოკრებილი ცნობების მიხედვით ამ პერიოდში პირველად წარმოდგენები გაიმართა: 1866 წელს თელავში — დადგეს გ. ერისთავის „გაყრა“; 1868 წელს ზუგდიდში — დადგეს მოლიერის „ძალად ექიმი“. 1874 წელს ახალციხეში — დადგეს ზურ. ანტონოვის „მე მინდა ანეინა გავხედ“; 1874 წელს საჩხერეში — დადგეს მოლიერის „ძუნწი“, სოფ. სუჯუნაში (სამეგრელო) იმავე 1874 წელს დადგეს გარსევანოვის „ქმრები გავაბათ მახეში“ და „ბედნიერი ქორწილი“; სოფ. ენისელში (კახეთი) ამავე

\*) იოანე ბატონიშვილი — კალმასობა, 1895 წ. დიშ. ბაქრაძის რედაქციით, გვ. XX.

\*) ვაზ. „ივერია“, 1899 წ. ოქტომბერი.



წელს — მოლიერის „ძუნწი“; 1875 წელს ქვიშხეთში — მოლიერის „ძალად ექიმი“ და გ. ერისთავის — უჩინ-მაჩინის ქუდი“; იმავე წელს საგარეჯოში — სუნდუქიანცის „პეპეა“; 1877 წელს ახალქალაქში (წითელი ქალაქი ქართლში) — გ. ანტონოვის „შე მინდა კენინა გავხდე“; 1870 — 1876 წელს პირველად დაიდგა წარმოდგენები აგრეთვე მანგლისში, ხონში, ყვირილაში, ვაჩნაძიანში (კახეთი), ძიბითში (ქართლი).

ამ პერიოდში ორი საყურადღებო ამბავი მოხდა ჩვენი თეატრის ისტორიაში. პირველი: 1873 წელს სოფ. ბანძაში (სამეგრელო) ცნობილ მწერალ-მოღვაწის ნიკო დადიანის ინიციატივით და რეჟისორობით დაიდგა შექსპირის „შველოხა“ — „შილოკი“ (ვენეციელი ვაჟარი). წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ სცენის-მოყვარეები; როგორც გადმოცემით ცნობილია, გარდა ნ. დადიანისა და კიდევ ერთი თუ ორი პირისა, მოთამაშენი ყველანი ფაღავები ყოფილან. ძნელია თქმა იმ ხანად ბანძაში დადგმული „ვენეციელი ვაჟარი“ როგორი იყო, მაგრამ ვახ. „დროობა“ აცხადებს, რომ წარმოდგენის შესახებ სამი რეცენზია მიუღია რედაქციას და სამივეში თურმე წარმოდგენას ქებით ისენიებდნენ.

არა ნაკლებ საყურადღებო ამბავი მოხდა 1874 წელს კახეთში, სოფ. იყალთოში, რის შესახებაც 1874 წლ. „სასოფლო გაზეთში“ (№ 17) შემდეგს ვკითხულობთ: „სოფ. იყალთოში ამ საფუხულს თავადიშვილებს წარმოდგენა სდომებიათ და მომზადება ჰქონიათ. მერე იქ ვეღარ მოუხერხებიათ წარმოდგენა და ენისელში გადაუტანიათ. მომზადების დროს გლეხებს უნახავთ. გიორგი ერისთავის კომედიის წიგნი უზოვიათ, მოუზადებიათ და ჩუმად წარმოუდგენიათ კიდევ. როგორც გვიტხრეს არც მომზადებაში და არც თვით წარმოდგენაში თავად-აზნაურობისაგან არავინ ყოფილა. თითქოს ერთდებოდით უცხოს ვარევაო. უფრო დედაკაცები ყოფილან ამისი მოთავენი. ასე გავიგეთ, რომ გლეხებს ძალიან მოსწონებიათ. წარმოუდგენიათ „ძუნწი“ და კიდევ სხვა“.

შეიძლება ამ წარმოდგენის გამართვაში აღგილობრივი, სოფლის ინტელგენციის ხელი ერო, მაგრამ ფაქტი მანც შესანიშნავია იმ მხრივ, რომ ჩანს თვით გლეხების ინიციატივა და სურვილი — თავად-აზნაურობისაგან გამოცალკეებულად იმოქმედონ.

ყველა ეს წარმოდგენა, როგორც თბილისში, ისე სხვაგანაც, იმართებოდა საქველმოქმედო მიზნით. შემოსავალი ზოგჯერ დახმარების სახით ეძლეოდა ღარიბ სტუდენტებს და საშუალო სასწავლებლის მოწაფეებს, ანდა შემოსული თანხა ხმარდებოდა სკოლას ან სხვა რაიმე კულტურულ დაწესებულებებს. შემდეგ თბილისში და ქუთაისში წესად შემოიღეს ქართული თეატრის, დასარსებელი ფონდის შექმნა, ამიტომ წარმოდგენიდან შემოსული თანხის ნაწილს გამოჰყოფდნენ და გადადებდნენ თეატრის სასარგებლოდ; ამ თანხებით თუ საჭირო იქნებოდა იძენდნენ გარდერობს და სხვა საჭირო ნივთებს. სცენის მოყვარენი კი სრულიად მუქთად მუშაობდნენ და ზოგიერთ შემთხვევაში, თუ ვისმეს ამის შესაძლებლობა ჰქონდა, თავის საკუთარ ფულსაც კი ადებდა.

პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის ნიდავაი თანდათანობით მომზადდა: გამოჩნდნენ ნიჭიერი სცენის-მოყვარენი, რომლებმაც საკმაო გამოცდილება მიიღეს სცენაზე; გაფართოვდა რეპერტუარი ორიგინალური და თარგმნილი პიესებისა; ვაჩნდა და გაიზარდა მასურებელთა კონტინენტი; საერთოდ, საკითხი ყოველმხრივ მოიწიფდა. საჭირო იყო საქმის განხორციელება, მაგრამ ამას ხელს უშლიდა უბინობა. სათეატრო მოღვაწეები ამის შესახებ თავიდანვე ბევრს ფიქრობდნენ და გამოსავალ გზებს ეძებდნენ.

რადგან საქმის დაყოვნება შეუძლებელი იყო, 1878 წელს ჩამოყალიბდა ე. წ. დრამატიული კომიტეტი, შემდეგი შემადგენლობით: დიმ. ყიფიანი, გ. თუმანიშვილი, ნ. ავალიშვილი, ალ. სარაჯიშვილი და ი. ბაქრაძე. კომიტეტი სათავეში ჩაუდგა წარმოდგენების მართვის საქმეს და გადაწყვიტა პროფესიული თეატრის აღდგენა, ხელმძღვანელი ორ-



განიზაცია რომ უფრო კომპეტენტური ყოფილიყო, 1879 წელს კომიტეტში დამატებით შევიდნენ: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივ. მაჩაბელი, დავ. ერისთავი და დავ. სარაჯიშვილი. შეუდგნენ თეატრის ორგანიზაციას.

კომიტეტის დავალებით გ. თუმანიშვილმა და დავ. ერისთავმა შეადგინეს პირველი პროფესიული დასი, რომელშიც შევიდნენ ქალთაგან: მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია-ცაგარელისა, ბაბო კორინთელი-ყიფშიძისა და მარიამ ყიფიანი; კაცთაგან: ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ავქსენტი (ასიკო) ცაგარელი, ზაალ მაჩაბელი, ნიკ. შიშნიაშვილი, გრ. ყიფშიძე და ადამ ჩუბინაშვილი; სულ თორმეტი. 10 მსახიობთან დაიდვა პირველი ხელშეკრულება 1879 წლ. 31 მაისს. კოტე მესხი მიიწვიეს I ნოემბრიდან.

ამპლუას მიხედვით მსახიობები ასე იყვნენ განაწილებული: 1) კომიკი-რეზონორი — კოტე ყიფიანი, 2) კომიკი-ბუფი და კომიკი-მოარზიყე — ვასო აბაშიძე; 3) დრამატული მოარზიყე — ავქსენტი ცაგარელი, 4) პირველი კომიკური და ვოდვეილური აქტორისა — მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, 5)

პირველი დრამატული აქტორისა — მარიამ ყიფიანი, 6) კომიკური ბებერი — ნატო გაბუნია-ცაგარელისა, 7) იმერლის და სხვა კომიკური ბუფის და დრამატული მოარზიყის როლებზე კ. მესხი; მეორე ხარისხის მსახიობებად: 8) ბაბო კორინთელი, 9) ზაალ მაჩაბელი და 10) ნიკ. შიშნიაშვილი; 11) სუფლიორად გრ. ყიფშიძე; 12) ადმინისტრატორად — ადამ ჩუბინაშვილი. რეჟისორად დასმა აირჩია დავ. ერისთავი, შემდეგ მან ამ თანამდებობას თავი დაანება და აირჩიეს გ. თუმანიშვილი.

ხელშეკრულების მიხედვით მსახიობები და სხვა მომუშავეები განსაზღვრულ თვიურ ხელფასს კი არ ღებულობდნენ, არამედ მუშაობდნენ მარკებზე. დაიფარებოდა წარმოდგენის მთელი დღიური ხარჯი და წმინდა შემოსავალი იყოფოდა მარკების რაოდენობაზე. მარკები მსახიობთა შორის კი ასე იყო განაწილებული: რეჟისორს ეძლეოდა 10 მარკა, სუფლიორს — 7, პირველ კომიკურ მოარზიყეს და კომიკურ ბუფს — 8, კომიკური ბებერი ქალის როლების ამსრულებელს და პირველ დრამატულ არტისტს — 8, პირველ კომიკს და ვოდვეილურ აქტიორებს — 10, კომიკს-რეზონორს — 10, მეორე



დრამატული საზოგადოების პირველი ვამგეობა



ხარისხის როლების აქტიორებს — 5, სცენარიუსს — 6 და მესამე ხარისხის მოთამაშეებს ოთხ-ოთხი მარკა; ამ უკანასკნელი ხარისხის მოთამაშეები დასში არ იყვნენ ჩაირცხული და იწვევდნენ მხოლოდ საქიროების მიხედვით.

დასი მაშინვე შეუდგა მუშაობას: მოამზადა წარმოსადგენად რამდენიმე პიესა. იმის შიშით, რომ დასი არ დაშლილიყო, კომიტეტმა ის სავასტროლოდ ვაგზავნა საქართველოს სხვადასხვა დაბა-ქალაქებში. ვასტროლი დაიწყო გორიდან და მოიარეს: ქუთაისი, ფოთი, ბათუმი, ახალციხე და აბასთუმანი. ხალხი წარმოდგენებს აღტაცებით ხვდებოდა. მაყურებლების დარბაზი ყოველთვის გაქედილი იყო და ვასტროლიორებს ყველგან ნადიმებს უმართავდნენ. ეს იყო პირველი ვასტროლი ქართული დრამატიული დასისა.

ავგისტოს მიწურულში დასი თბილისს დაბრუნდა და სეზონის გახსნისათვის სამზადისს შეუდგა.

1879 წლ. 5 (18) სექტემბერს, ახლად აღდგენილმა პროფესიულმა თეატრმა გახსნა პირველი სეზონი. დადგეს ბარბარე ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვბოვე“ 3 მოქმედებად და რაფ. ერისთავის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „იუვიანი“. დრამატიული საზოგადოება მართალია პოლიციისა და ცენზურის სალტებში იყო მომწყვდეული, მაგრამ მაინც ფართო პერსპექტივებს ისახავდა, ხოლო მისი განხორციელებისათვის საქირო იყო, ერთის მხრივ, ნიეთიერი სახსრები და, მეორეს მხრივ, სწორედ ამ ცენზურისა და პოლიციის წინააღმდეგ ბრძოლა. რათა მათ საზოგადოების მოქმედება არ ჩაეკლათ.

წესდების დამტკიცების შემდეგ შესდგა წევრთა პირველი საზოგადო კრება, სადაც არჩეულ იქნა დრამატიული საზოგადოების პირველი გამგეობა. გამგეობაში აირჩიეს: თავმჯდომარედ ილია ქავჭავაძე, მის მოადგილედ აკაკი წერეთელი, მდივნად კოტე ყიფიანი, ხაზინადრად გიორგი თუმანიშვილი, წევრებად რაფიელ ერისთავი, ნიკო-

ლოზ ქანანაშვილი და მიხეილ ქაიხოსროს-მეყიფიანი.

ამ დღიდან საქართველოში ქართულ თეატრის საქმეს დრამატიული საზოგადოება ჩაუდგა სათავეში. ის ხან უშუალოდ ხელმძღვანელობდა სეზონებს, ხან კიდევ ანტრეპრენიორებს ეხმარებოდა სტუბსიდიების მიცემით, ხოლო თვითონ საერთო მეთვალყურეობას უწევდა საქმეს.

ამ პერიოდში, ვიდრე 1885 წლამდე, გარდა ზემოდ დასახელებულ პირებისა, სცენაზე გამოვიდნენ ჩვენი მსახიობების მეორე თაობის საუკეთესო წარმომადგენელები; ქალთაგან: ელის. ჩერქეზიშვილი, ევეგია მესხი, ქეთო ანდრონიკაშვილი, ევგ. ჩხეიძისა (დედა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნინო ჩხეიძისა); ვაჟთაგან: ლალო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, დავით გამყრელიძე (აწყურელი), ვიქტორ გამყრელიძე. ახლად აღდგენილ თეატრს გაუჩნდა დრამატურგებიც: ავქსენტი ცაგარელი, დავერისთავი, პეტრი უმიკაშვილი; პიესების წერას ხელი მოკიდეს ილიამ, აკაკიმ, ალ. ყაზბეგმა, რაფ. ერისთავმა, გ. წერეთელმა და ანტონ ფურცელაძემ.

დრამატიული მწერლობის ასპარეზზე გამოჩნდნენ სრულიად ახალი პირები: მსახიობთაგან: ვალ. გუნია, ვისო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი და კოტე მესხი, არა მსახიობთაგან: გ. შერვაშიძე და აილაო თუთავეი.

იმდროინდელ დრამატურგთა შორის პირველი ადგილი უჭირავს ავქსენტი ცაგარელს. მისი პირველი პიესაა კომედია „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, რომელიც დაწერა 1878 წელს, 3 დეკემბერს, ხოლო პირველად წარმოადგინეს სწორედ ერთი წლის შემდეგ — 1879 წლ. 19 დეკემბერს. საცნებოთ მართალია მწერალი სოფრ. მგალობლიშვილი, როცა ამბობს, რომ „ამ პიესამ ახალი სიომოტივანა ქართულ ორიგინალურ დრამატიულ მწერლობაში“. \*) ავტორი შეეწო მეტად საინტერესო თემას — საზოგადოებრივ ურთიერთობას ბატონყმობის შემდეგ.

დრამატიულმა კომიტეტმა ამ პიესაში, ავ-

\*) სოფ. მგალობლიშვილი—მოგონებანი, გვ. 218.



ტორს წასახალისებლად მისცა პრემია ხუთი თუმნის რაოდენობით. ეს იყო არა მარტო პრემია, არამედ ჰონორარიც, რადგან აუტორს ამ პიესაში მეტი არაფერი მიუღია. საერთოდ აღსანიშნავია, რომ აქენსტი ცვა-რელი პირველი დრამატურგია, რომელმაც პირველად მიიღო ჰონორარი პრემიის სახით. ქართული თეატრის ისტორიაში მანამდე ასეთი შემთხვევა არ ყოფილა.

ცაგარელმა ჩვენს დრამატიულ ლიტერატურას საერთოდ 30 ორიგინალური, გადმოკეთებული და ნათარგმნი პიესა შესძინა. ის სწერდა დრამებსა და კომედიებს; მაგრამ იგი შესანიშნავია, როგორც კომედიოგრაფი.

ამ პერიოდში დაიწყო ნაციონალური ჩაგვრის საწინააღმდეგო საექტაკლების გამართვა. ასეთი შინაარსის პიესათა დამწერი ავტორების მეთაურობა ეკუთვნის დავ. ერისთავს. მან 1881 წლ. ზაფხულში გადმოაკეთა დრამა „სამშობლო“, ფრანგ დრამატურგ ვიკტორიენ სარდუს იმავე სახელწოდების პიესიდან და შინაარსი შეუფარდა ირანის მბრძანებლის შაჰ-აბასის საქართველოზე შემოსევის ხანას. 1882 წლ. 20 იანვარს პიესა პირველად დადგეს სცენაზე. ამ წარმოდგენის წინააღმდეგ ახედრდნენ რეაქციული ელემენტები, რასაც შედეგად მოჰყვა ის რომ ცენზურამ „სამშობლოს“ დადგმა აკრძალა. \*)

მაგრამ პიესამ მაინც თავისი საქმე გააკეთა: მან მკვიდრი საფუძველი ჩაუყარა ქართულ სცენაზე ისტორიული ხასიათის წარმოდგენების დადგმას, და სცენაზე გამოჩნდნენ ისეთი პირებიც კი, როგორც მავალითად ანტ. ფურცელაძის „დიდი მოურავი“, რომელიც „სამშობლოზე“ უფრო ადრე დაიწერა, მაგრამ უქმად იყო შენახული. ამას გარდა სხვა ჩვენმა მწერლებმაც დაიწყეს ისტორიული პიესების წერა; ამ პიესების მეტი ნაწილი მართალია, ისეთი სიძლიერისა არ იყო, როგორც „სამშობლო“, მაგრამ ქართველი მკითხველის მოთხოვნილებას მაინც აკმაყოფილებდა.

„სამშობლო“ დიდხანს იყო აკრძალული.

\*) იხ. ამის შესახებ ჩვენი წერილი ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“, 1938 წ. № 5, გვ. 38.

მერმე მსახიობმა ბაბო ავალიშვილმა კავკასიის მთავარმართებლის შერემეტევის წინაშე აღძრა შუამდგომლობა, რათა მისთვის მიეცათ საბენეფისოდ ამ პიესის დადგმის ნებართვა და კარგა ხნის ლოდინის შემდეგ 1891 წელს 27 ნოემბერს, ნებართვა მიიღო კიდევ.

1885 წლ. 15 ივლისიდან დაიწყო პირველი ქართული სათეატრო ჟურნალის „თეატრის“ გამოცემა, რომელსაც რედაქტორობდა ვას. აბაშიძე.

ამვე პერიოდში საკმაოდ გაძლიერდა სათეატრო კრიტიკაც. კრიტიკულ წერილებს და რეცენზიებს წერდნენ: ილ. ქავჭავაძე, გ. წერეთელი, ივ. ჯაჯანაშვილი (ი. კავთელი) და სხვ.

აღდგენილი ქართული პროფესიული თეატრი მედვარად იდგა გ. ერისთავის თეატრის ტრადიციებზე. თავისი მკყურებელის წინაშე დაუზოგველად აკრიტიკებდა მეფის მთავრობის მიერ შექმნილ პოლიტიკური წყობილების უნარგისობას მისი მოწილეების შავნელ საქმეებს, არისტოკრატიის და ბურჟუაზიის თავგასულობას, რაც მიმართული იყო უმთავრესად მშრომელი ხალხის კლასობრივად დაჩაგვრა-დამონებისაკენ; მკყურებლის წინაშე თეატრი აშუქებდა ეროვნული დაჩაგვრის სურათებს, უჩვენებდა ეროვნული მონობის სიმწვავეს, ხალხის ბრძოლას შემოსულ და ძალით ვაბატონებულ მტრის წინააღმდეგ და ამ ბრძოლაში ხალხის გამარჯვებას.

ცარიზმის აგენტებს ქართული თეატრის ასეთი სახით არსებობა სასურველად არ მიჩნდათ და განუწყვეტილად ავიწროვებდნენ მას, მაგრამ სათეატრო მოღვაწეები გულს არ იტებდნენ, როცა შესაძლებელი იყო ყველაფერს აშკარად დაპირისპირებდნენ, როცა პოლიცია და ცენზურა მუხრატს მოუჭერდა, თავის აზრს ალგეგორიული ფორმით გადასცემდნენ მკითხველს, არ უდებდნენ თავს ვაჭირვებას და ზოგჯერ მშვიდ-მწყურვალად განაგრძობდნენ მუშაობას და ამნაირად იბრძოდნენ ქართული თეატრის განმტკიცებისათვის.

მეფის მთავრობის მიერ შექმნილი პოლიტიკური წყობილების პირობებში ძლიერ ძნელი იყო ქართულ თეატრს გაეშალა ფრთები

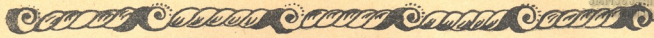
და მის შემოქმედებას ხელოვნების უმაღლესი მწვერვალები დაეპყრო, მაგრამ, ამიუხედავად ცარიზმის უსასტიკესი კოლონიური პოლიტიკისა, ცარიზმის, რომელიც ცდილობდა ჩაეხშო ქართველი ხალხის თავისუფლების მოყვარული და მოესპო მისი ნაციონალური თვითშეგნება, — ქართველმა ხალხმა შესძლო საუკუნეების მანძილზე გამოეტარებინა თავისი ენა, თავისი ნებისყოფა გამარჯვებისა და თავისუფლებისადმი“, — ამბობს აშხ. ლ. პ. ბერია.

ბრძოლაში გამობრძმედილობა ქართველმა ხალხმა მოახერხა თეატრის, ამ დიდო კულტურული დაწესებულების, შენარჩუნება. მან დიდის გაჭირვებით შესძლო მიეღწია საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდის, შემდეგ კი საერთოდ ხელოვნების და მასთან ერთად თეატრის მფარველობა და ხელმძღვანელობა სახელმწიფომ ითავა.

ქართველმა სათეატრო მოღვაწეებმა ენერგიულად გაშალეს მუშაობა და დღეს მოწამე ვართ, რომ ქართული თეატრი თავისი შემოქმედებითი მუშაობით საბჭოთა კავშირის საუკეთესო თეატრთა პირველ რიგში დგას.







მ. გოზალიძე

# ოსური ლივრაკუჩის დიდი კლასიკოსი

(კ. ხეთაგუროვის დაბადებიდან 80 წლისთავის გამო)

ლენინურ-სტალინური ნაციონალური პოლიტიკის ბრწყინვალე გამარჯვებამ, საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის მრავალერიან ოჯახში უზრუნველყო თანასწორუფლებიანი ოსეთის მშრომელი ხალხის ბედნიერი და საამური ცხოვრება. ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ გახდა მხოლოდ შესაძლებელი, პატარა ერების გამოყვანა სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის ფართო ასპარეზზე.

ოდესღაც დევნილი და ჩაგრული ოსი მშრომელი ხალხი, დღეს ძღვევამოსილ საბჭოთა კავშირის დიდ ოჯახში ჰქმნის ფორ-

მით ნაციონალურ და შინაარსით სოციალისტურ კულტურას.

აღორძინების გზაზე შემდგარი ოსეთის სოციალისტური კულტურის საგანძურში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ოსური ლიტერატურის უდიდესი კლასიკოსის კოსტა ლევანის-ძე ხეთაგუროვის მხატვრულ შემოქმედებას, რომელშიაც მოცემულია ჩაგრული ოსი მშრომელი ხალხის შეუპოვარი მებრძოლი განწყობილება თავისუფლებისათვის ბრძოლაში.

მიმდინარე წლის 16 ოქტომბერს შეჩურღდა 80 წლისთავი ოსეთის ხალხის ღირსეული შვილის, მხატვრული სიტყვის იშვიათი ოსტატის, დიდი სახალხო მგონის და უბადლო მომღერალის—კოსტა ხეთაგუროვის დაბადებიდან. ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს, ოსეთის თავისუფალი და ბედნიერი ხალხი, გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყნის ხალხებთან ერთად, უდიდესი ზეიმით ატარებს.

კოსტა ხეთაგუროვმა თავისი შემოქმედებით საფუძველი ჩაუყარა და სწორი გეზი მისცა განვითარებისათვის ოსურ სამწერლო ენასა და ლიტერატურას. იგი სრულიად სამართლიანად ითვლება ოსური ენისა და ლიტერატურის ფუძემდებლად.

კოსტა ხეთაგუროვი დაიბადა 1859 წლის 16 ოქტომბერს ოსეთის აულ ნარში. ეს ხანა ბნელი და მტანჯველი იყო ოსი მშრომელი ხალხისათვის. პატარა კოსტა ბავშვობიდანვე აუტანელ გაჭირვებაში იზრდებოდა. მან თავისი ბავშვობის უდიდესი დრო მწყემსობაში გაატარა. იგი თავიდანვე ახლოს გავცნო, ღრმად ჩაუკვირდა და შეისწავლა



კ. ხეთაგუროვი



მშრომელი ხალხის აუტანელი ცხოვრება. დედით ადრე დაობლებული კოსტა, დედინაცვლის ხელში უდიდეს დამცირებას და შევიწროებას განიცდიდა. აუტანელი იყო მისი ცხოვრების პირობები. მან შემდეგ, თავის პოემაში — „სასამართლოს წინაშე“, გადავივალა ის მწვავე ტკივილები, აუტანელი და დამამცირებელი მდგომარეობა, რომელშიაც იმყოფებოდა თავიდანვე პოეტი. იგი ამბობს:

„ჩემი მშობელი მამა ვინ იყო,  
 ვფიცავ არ ვიცი, არა მაქვს ცნობა,  
 მძიმე, მწუხარე სიზმრით დაიწყო  
 უდაბურ მთაში ჩემი ბავშვობა!  
 თავადის კარზე ყმა ფეხშიშველი  
 მე ვიზრდებოდი ჩვრებით მსილი,  
 ღამით ვყმუოდი ხშირად, ვით მგელი,  
 და მამალივით ვყიოდი დილით...“

პოეტის ბავშვობა ყოველგვარ ყურადღებას და თანაგრძნობას მოკლებული იყო. იგი ღრმა გულისტკივილში და მწუხარებაში ატარებს დროს. მარტოობისა და სულიერი ობლობის მწარე განცდები ადრე დაუუფლა პოეტს.

„ვინ არის დედა, სადა მყავს მამა?  
 რად ვიტანჯები განმარტოებით?“

ღუჭპირი ცხოვრებით განაწამები პოეტის ბავშვობის წლები ნელა ვიდოდნენ. პატარა კოსტა ცხვრების წყემსვაში ატარებდა დროს.

ქ. ხეთაგუროვმა პირველდაწყებითი სწავლა მიიღო თავის სოფელში, აულ ნარში, რის შემდეგ, იგი შევიდა სტავროპოლის (დღევანდელი ვოროშილოვსკი) გიმნაზიაში, სადაც სწავლობდა მე-6 კლასამდე. ბუნებით ნიჭიერ კოსტას აღმოაჩნდა ზატვის საუცხოო ნიჭიც, მაგრამ ეკონომიური ხელმოკლეობის გამო მალე სტოვეებს გიმნაზიას და იბრძვის საარსებო წყაროს საშოვნელად. მას უხდება მძიმე პირობებში ცხოვრება, მაგრამ მაინც მიისწრაფის ცოდნის გაღრმავებისაკენ და ბოლოს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ახერხებს შესვლას.

1883 წელს კოსტა აკადემიაში სწავლას თავს ანებებს და ბრუნდება თავის სამშობლო ოსეთში. იგი ცხოვრობდა ქ. კაკავში (ქ. ორჯონიკიძე). მისი სამშობლო მხარე ამ დროს განიცდიდა საშინელ დევნას და შევიწროებას რუსეთის მეფის მთავრობის მიერ. ოსეთის მშრომელი ხალხი გიმნავდა მძიმე უღლის ქვეშ.

თავისი ხალხის უდიდესი მოსიყვარულე და მოჭირბაშულე კოსტა ხეთაგუროვი ამ დროს უკვე იდეურად მომწიფებული და ცნობილი პოეტია, რომელიც თავისი მხატვრული შემოქმედებით აღფრთოვანებდა ოსეთის მშრომელ ხალხს.

უაღრესი ღირიკული გულწრფელობითა და სიყვარულით გვიხატავს ის ხალხის ბეჩავე ცხოვრებას, უნერგავს მას მომავლისადმი რწმენას და საბრძოლო განწყობილებას მჩაგვრელთა გასანადგურებლად, სამშობლო ქვეყნის თავისუფლების მოპოვებისათვის.

„ავდექ სამშობლოს უაზრო ადათს  
 მე შეგებრძოლე გამწარებული!  
 მე შევიყვარე ქვეყანა მთელი,  
 ადამიანი, ტურფა ბუნება —  
 ყოფა ახალი — მზისებრ ნათელი,  
 ბედნიერება, თავისუფლება.  
 და მოვითხოვე გააფთრებული  
 ადამიანურს, მძურს თანაგრძნობას,  
 თუმცა ვპოვებდი დაცინვას, გობას...“

უდიდესი პატრიოტული მგზნებარებით ეტრფის პოეტი თავის დაჩაგრულ სამშობლოს და იბრძვის მის გასათავისუფლებლად. იგი უდიდესი სიყვარულით მოსაეს მომავალ თაობას, რომელშიაც ხედავს იმედს თავისი ქვეყნის ხსნისას და ღრმად სწამს, რომ იგი გაიმარჯვებს, რომ მომავალი მას ეკუთვნის. ლექსში „ნანა“ მშობელი დედა თავის შვილის ანდერძად უტოვებს სამშობლოსადმი სიყვარულს და ეუბნდება რომ მას უყვარდეს თავისი ქვეყანა.

ქ. ხეთაგუროვის მხატვრულ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მის დრამატიულ ნაწარმოებს — პიესა „დუნისა“, რომელიც უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს. იგი ცნობილია აგრეთვე, როგორც ბე-



ლექტრისტი და პუბლიცისტიც. 1889 წელს გამოვიდა მისი ლექსთა კრებული ოსურ ენაზე „ირონ ფანდარ“ (ოსური ქნარი), რომელიც გამოსვლისთანავე აკრძალა მეფის მთავრობამ. თავისი ხალხის სიყვარულისათვის, მგოსანმა დიდი დევნა და შევიწროება განიცადა შავბნელი მეფის მთავრობისაგან. კოსტას შემოქმედებაში იგი ხელდავდა თავის საწინააღმდეგო იდეებს, რის გამოც პოეტი განდევნილი იქნა თავის სამშობლოდან. მეფის მთავრობისაგან ხანგრძლივმა დევნამ და შევიწროვებამ გასტეხა დიდი მგოსნის ჯანმრთელობა. 1900 წელს გადასახლებიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ტუბერკულოზით დაავადებული პოეტი დიდხანს ველარ ცოცხლობს. იგი გარდაიცვალა 1906 წლის 1 აპრილს და დასაფლავებულია ვლადიკავკაზში (დღევანდელი ორჯონიკიძე).

კოსტა ხეთაგუროვმა თავის ლექსებში: „ობლების დედა“, „სიმღერა“, „განდევნილი“, „გაზაფხული“, „მუზას“, „ნანა“, „მონის სიმღერა“, „არვარ პოეტი“, „შობა ღამე სადარაჯოს იქით“, „ახალწლის ღამე“, პოემებში: „ყუბადი“, „ათსათი“, „მწყემსი“, „ფატიმა“, „სასამართლოს წინაშე“, პიესაში — „დუნია“, მოთხრობაში — „ჯიხვებზე ნადირობა“ და სხვა გადაგვიშალა მშრომელი ხალხის განვლილი ტანჯვა და ბრძოლები უკეთესი მომავლისათვის, იგი უმღერდა სხვადასხვა ერთა ძმობას და სოლიდარობას.

ოსეთის ხალხის უბადლო შვილმა კ. ხეთაგუროვმა, თავისი მხატვრული შემოქმედებით ხელთუქმნელი ძეგლი დაიდგა მშრომელი ხალხის გულში. მისი ლექსები, პოემები, და პროზითი ნაწარმოებნი ხალხის ჭირსა და ვარამს, სიხარულსა და მისწრაფებას, მომავლისადმი იმედს და თავისუფლებისათვის ბრძოლას გამოხატავენ. მან თავისი ნათელი და მრავალი ტანჯვით აღსავსე მოღვაწეობით პირნათლად მოიხანდა ვალი სამშობლო ქვეყნისა და ხალხის წინაშე და „ბრძოლაში — მგოსნის გული მართალი შეეწირა ხალხის კეთილდღეობას“... და თუ წარსულში დიდი მგოსანი თავის პოეზიაში

მწუხარი, ნაღვლიანი სევდით დამღვრივდა ჩაგრულ ხალხს, ეს გასაგებია!... თავის წიმი-მართვა—“ში პოეტი ხალხს სთხოვს:

„მაპატიე, ჩემი ჩანგი  
თუ მოვასმენს მწუხარებას,  
ვის არ მოსწონს სევდის ჰანგი,  
მიჰყვეს თავის გულის ნებას.  
რომ შემძლოს ვალის მოხდა,  
აღმედგინა ჩემი მხარე —  
ჩემში სევდას ვერ ნახავდი  
არც ვიმღერდი ასე მწარედ“.

თარგმანი ს. შანშიავილისა).

კ. ხეთაგუროვის მთელი შემოქმედება ერთნაირად საყვარელია, როგორც ოსი ხალხისათვის, ისე ჩვენი დიადი საბჭოთა ქვეყნის მთლიან ოჯახში გაერთიანებულ თერთმეტ მოკავშირე რესპუბლიკაში მოსახლე ბედნიერ ხალხთათვის. დიდებული მგოსნის მისწრაფება:—

„ეხ ვინ იცის როს დავამსხვრევთ  
ბოროცილებს,  
როს დადგება დრო — დაცლევწით  
ხუნდები  
და დაჩაგრულ ქვეყნის წამებულ  
შვილებს  
გვანათებდეს შუქი თავისუფლების“.

უკვე განხორციელებულია! დღეს კოსტა ხეთაგუროვის თავისუფალ სამშობლოში ოსეთის ბედნიერი მშრომელი ხალხი განაზღვრული გულით, ახალი ჰანგებით ამღერებულა, სტალინური ეპოქის ცხოველმყოფელი მზის სხივებით გაბრწყინებული.

კოსტა ხეთაგუროვის უკვდავმა შემოქმედებამ სოციალისტური კულტურის საგანძურში საპატიო ადგილი დაიკავა. ეს შესაძლებელი ვახდა მხოლოდ ჩვენს ეპოქაში, გამარჯვებულ სოციალისტურ საზოგადოებაში, ლენინ-სტალინის პარტიისა და მისი ბელადის, პროგრესული კულტურული კაცობრიობის გენიალური მასწავლებლის — დიდი სტალინის უქცნობი გენიითა და ხელმძღვანელობით.





იაკობ ბალახაშვილი

# გორის თეატრალური წარსულიდან

## რ ო ზ ო ნ დ ა გ ო რ შ ი

სამოცდაათიან წლებში, რევან ერისთავის თათხრობით, ქ. გორში ზაფხულობით საზოგადო საკრებულოს მოსათავსებლად, მდინარე მტკვრის მარჯვენა მხარეს აშენებულ იქნა ე. წ. როტონდა.

სოფრომ მაგლობლიშვილი თავის მემუარებში ამის გამო სწერს:

„გორის საქალაქო ბაღში, იმ დროს, ვინემ ქალაქის თვითმართველობა დაიწყებდა მოქმედებას, მაზრის უფროსმა, რევან ერისთავმა გაამართენა ხის დიდი როტონდა, რომელსაც სამ კუთხივ განიერი ბაღკონები ჰქონდა და სამივ მხრივ ამოსავალი. როტონდა იდგა მტკვრის პირად, ბაღკონებიც მტკვრისკენ ჰქონდა.“

როტონდა შესდგებოდა ერთი დიდი დარბაზისა და სამი პატარა ოთახისაგან. მდიდრულად მორთული დარბაზი ფანქუთენილი იყო საცეკვაოდ, ორი ოთახი — კარტის სათამაშო, და მეოთხე კი — ქალების მოსართავად.

სამშაბათობითა და პარასკევობით როტონდაში, ვიდრე საზოგადოება გაიწვრთნებოდა, ცეკვას ასწავლიდნენ ხოლმე. აქვე ეწყობოდა ნადიმები და ბალები.

როტონდას გამოწერილი ჰქონდა ჟურნალ-გაზეთები, მაგრამ ძლიერ მცირე რაოდენობით. ბელეტრისტი სოფრომ მაგლობლიშვილი გადმოგვცემს: „მასხოვს, გორში რომ მივედი, კურსდამთავრების შემდეგ 1873 წ. მთელს გორში ერთი ნომერი მოდიოდა ვაზეთ „დროებისა“, ისიც გორის კლუბში“.

ნადიმების, ცეკვის საღამოების, ბალებისა და კონცერტების გარდა 1874 წლიდან რო-

ტონდაში სცენის მოყვარულთა წრემ წარმოადგენების მართვაც დაიწყო.

ხალხოსანი შიო დავითაშვილი ამ წრის შესახებ სწერს:

„...დაარსდა განსაკუთრებული წრე, რომელიც ქართულ წარმოდგენებს მართავდა. ამ წრეში მონაწილეობას იღებდნენ: სოფრომ მაგლობლიშვილი და მისი ცოლი ნინო, ქალაქის გამგებობის წევრი ალალო თუთაშვილი, რომელმაც კომედიების წერა დაიწყო, სოფლის მასწავლებელი შაქრო ჭულისაშვილი, ნოქარი ლევან ჯულაბოვი, პავლე ბურჯანაძე, მე და ჩემი ცოლი ქეთევანი, მაშო კერესელიძე, მაშო ივანიშვილი (შემდეგ დემურია), სოფო და ბებო მაღალაშვილები, ვასო კარგავა (მოზლოკელი) და სხვ. აქ პირველად გამოვიდნენ სცენაზე ნატო გაბუნია (ცაგარელი) და ბაბო კორინთელი (ყიფშიძე), რომლებიც შემდეგ თბილისში დაარსებულ სამუდამო დრამატიულ დასში თვალსაჩინო მუშაუბები შეიქნენ.“

1874 წლის 8 თებერვალს როტონდაში ქ. გორის სცენის-მოყვარეთა დასის მიერ წარმოდგენილ იქნა გიორგი ერისთავის კომედია „ძუნწი“.

„თვითელმა აქტიორმა — სწერს ქ. ზარაფოვი — კარგად შეასრულა თავისი როლი, მაგრამ უმეტესი ყურადღება საზოგადოების მიიქციეს ივანიკამ, მონაყარდისამ და კარაპეტამ. მთელი დარბაზი საეცე იყო, სკამებზე მსხდომარეებით და რამდენიმე კიდევ ფეხზედ იდგნენ ვიწრობისა გამო. ამბობენ ოცდაათ თუმანზედ მეტი მოგროვდაო და ამ მოგროვე-



ბული ფულის მიზანი დამშეული სამარელების შეწენა არისო.“

1875 წლის 17 აპრილს, სამეობბა დღეს, ცნობილმა აზიურმა მეკონცერტე აზგარიან-ცმა როტონდაში გამართა მუსიკალური საღამო, რომელშიაც მონაწილეობდნენ: რ. ღუმბა, დანდუროვი, ცანციევი, კალული და 8 წლის ე. ღუმბა. უკანასკნელი ადგილის ფასი მანეთი იყო. ამ მიზეზით საზოგადოება მაინც და მაინც ბლომად არ დაესწრო, თუმცა შემოსავალი ას მანეთამდე აღწევდა.

აზგარიანცისა და ე. ღუმბას გარდა დანარჩენებმა ძლიერ ცუდად შეასრულეს თავიანთი პარტიები. „...აზგარიანციმ — გადმოგვეცემს ვაჟ. „ღიროება“ — მშვენივრად დაუყრა და დამღერა თარს სოლო „ჩარგარ ასარ ბუნალიფ მანსური“ და სხვა. რვა წლის ე. ღუმბამაც „მოქიკიკე ჩიტი“ მშვენივრად ასრულა. სხვები კი ღმერთმა შეინახოს: ცანციევი ისე საძაგლათ ღრიალეზდა, რომ არავის იმისი სიმღერა თურმე არ მოეწონა. საზოგადოთ, კონცერტი ვერ იყო ისეთი, როგორსაც აფიშიდგან მოელოდნენ.“

იმავე წლის ყველიერის ორშაბათს როტონდაში უნდა წარმოედგინათ ზურაბ ანტონოვის კომედია „ქმარი ხუთი ცოლისა“, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო აღნიშნული პიესის დადგმა ვერ მოხერხდა.

დადგა თუ არა ზაფხული, როტონდის ბოლიც ახმაურდა, დაიწყო ცეკვის საღამოები და ბალეები.

გორელი კორეპონდენტი ამის გამო ვაჟ. „ღიროებას“ ატყობინებდა:

„აბა როტონდის ბაღს რაღა სჯობია ეხლა, როდესაც ვაღეს, გააჩაღეს და გაიმართა ცეკვა და სხვა გვარი თამაში. ცეკვის საღამო კიდევაც იყო, მაგრამ პირველ ღამეს ცოტა არ იყოს ვერ წავიდა საქმე ისე, როგორც უნდოდა, რადგან ამ ღამეს ქალების კავალერები ძრიელ ცოტა აღმოჩნდა და ბარე ორი ნატუა და კესუა წაბრძანდა კულამოძებული. თუმცა კარგი ცივიქ ქარი იყო, მაგრამ ამ მანდილოსნებს მაინც თითო კვადრატული საყენის ოდენა მარაოები დაეჭირათ ხელში და ისე შებრძანდნენ ზალაში. შემონათქვამს დაუმად-

ტეთ, რომ რაღაც პიკნიკი და ბალეებით, რომ იტყვიან, აქ ხშირათ არის ხოლმე.“

1875 წლის აგვისტოს შუა რიცხვებში ქართველ ღაბობ სტუდენტთა დასახმარებლად როტონდაში გაიმართა ქართული წარმოდგენების საღამო. ითამაშეს მოლიერი „ძალათ ექიმი“ და გ. ერისთავის „უჩინმაჩინის ქული“. ხარჯს გარდა შემოსავალი სამი თუმანი ყოფილა.

თუოფილე კანდელაკი ამ წარმოდგენების გამო დაწერილ რეცენზიაში გვიამბობს:

„...დიდი თავბატიყი დაუწყიათ თურმე ნამეტურ ვაყებებს, წარმოდგენაში მონაწილეობის მიღებისათვის, მაგრამ ბევრე „შენი ქირიმეს“ შემიღვე, როგორც იყო გაუბუნიათ და კარგათაც წარმოუდგენიათ, ასე რომ საზოგადოებას უთქვამს, ასე არ გვეგონა, თორემ უფრო ბლომად დაესწრებოდა საზოგადოებაო. საზოგადოთ თვითელ აქტიორს კარგათ შეუსრულებია თავისი როლი, მაგრამ განსაკუთრებითი ყურადღება საზოგადოებისა მიუქცევია ნ. ვაბუნიას ქალს, რომელსაც სწორეთ მოსაწონრად აუსრულებია თავის როლი.“

ასე იყო როტონდაში „გორის სცენის-მოყვარულთა საზოგადოების“ დაარსებამდე, ვიდრე როტონდის შენობა თეატრად არ გადააკეთეს.

**„გორის სცენის-მოყვარულთა საზოგადოება“**

რუსეთ-თურქეთის ომის პერიოდში ვის ეცალა, საზოგადო გასართობებისათვის და გორის როტონდაც უპატრონოდ იყო მიტოვებული, მაგრამ ბრძოლის დასრულებისთანავე გორშიაც დაიბადა სურვილი კულტურული გასართობების მოწყობისა და განსაკუთრებით თეატრის დაარსებისა.

სოფრომ მგალობლიშვილი ამის გამო სწერს:

„მაშინ გორში ღიდალი ჯარები იდგა, ბლომად იყენენ ქართველი აფიცრები. ამის გარდა მაშინდელ გორის საზოგადო საკრებულო განთქმული იყო წევრთა რიცხვით, წიგნთ-საცავით, საღამოების მართეთ, ასე რომ თბილისიდანაც კი მოდიოდნენ სტუმრად.“



ქართლის თავად-აზნაურობა ხომ თითქმის სულ გორში ცხოვრობდა. ამოდენა ხალხს ვართობა სწყუროდა. შესდგა მოყვარულთა წრე, რომელმაც გადაწყვიტა წარმოდგენების მართვა და ქართული დასის მოწვევა ხოლმე თბილისიდან“.

წარმოდგენების გასამართავად სცენის მოწყობა იყო საქმე. ეს მძიმე საქმე „გორის სცენის-მოყვარულთა საზოგადოების“ წევრებმა ნიკო დიასამიძემ და ალალო თუთაშვილმა იკისრეს.

როტონდის შენობა მინგრეულ-მინგრეული იყო, იატაკი თითქმის სულ დამპალი, ფანჯრები დაპარული, ყავარი ბეგრ ალაგას აგლეჯილი, ბალკონზე შეცვრცვნილი, ხოლო როტონდის ბალი უპატრონობისაგან ქაობად იყო გადაქცეული.

რეგვა ერისთავის დახმარებით ალალო თუთაშვილმა, რომელიც მაშინ ქალაქის სამმართველოს წევრი იყო, ხელისუფლებას სთხოვა როტონდაში ქართული წარმოდგენებისათვის სცენის გაკეთების ნებართვა. ნებართვის მიღებისთანავე როტონდის შენობის შეკეთება დაიწყო.

სოფრომ მგალობლიშვილი აი როგორ აღწერს ამ ამბავს:

„...ა. თუთაევმა და ნ. დიასამიძემ იკისრეს გაკეთება თავის ხარჯითა. ამათ დაეხმარნენ სხვანიცა. ივანე გ. მაჩაბელმა ხუთმეტი თუმანი გადასცა ამ სცენისათვის, ნ. დიასამიძე, რომელიც იმ დროს დიდი სახლის შენებას შეუდგა გორში, აძლევდა მუქთად ხის მასალას: ფიცრებს, ფოშტებს, წვერად ფიცრებს, აგურს; დანარჩენი, რაც დააკლდა, თუთაევმა თავის ჯიბიდან დახარჯა. სულ დაჯდა გადაკეთება, სცენის გამართვა, ორი საპირფარეშოს მოწყობა, ხის სკამების დაჯგმა ორმოცდაათ თუმნამდე. თუთაევს და დიასამიძეს დიდი შემწეობა აღმოუჩინა არტილერის კაპიტანმა ნელიუბინმა. ეს ძალიან განვითარებული კაცი იყო, პატიოსანი, მეგობრობა ჰქონდა მაშინდელ ქართველ ინტელიგენციასთან. თითქმის სულ ჩვენთან იყო, იცოდა გვარიანად მხატვრობა. ამან თავისი ხარჯით დახატა ფარდა, მოაწყო კულისები“.

დასში მაშინ ქალთაგან შედიოდნენ: მარო კერესელიძისა, ნინო მგალობლიშვილისა, დანი ვაბუნიები, მ. ივანოვისა და სხვ. კაცებიდან: ლ. აბაშიძე, პავლე ბურჯანაძე, კ. სანთლიკუდაშვილი, სოფრომ მგალობლიშვილი, რომელიც უფრო ხშირად სუფლიორობდა და რეჟისორობდა, მ. და ტ. თარხნიშვილები, ტ. ტერ-სტეფანოვი, შერმაზანოვი, ხანდახან ალალო თუთაშვილი და სხვანი.

რადგან როტონდა გორის განაპირა ადგილას იყო, რომ თეატრი არავის არ გაემძარცვა საქირო შეიქნა გუშავის დაყენება. ალალო თუთაშვილმა თავის ხარჯით დააყენა გუშავი და ორი წლის განმავლობაში უხდიდა მას ხელფასს.

წარმოდგენებზე სოფლებიდანაც მოდიოდნენ და წინასწარვე ითხოვდნენ ბილეთების შენახვას. რეპეტიციები იმართებოდა მათე კერესელიძისთან, სოფრომ მგალობლიშვილთან და თვითონ როტონდაში.

1877 წლის სამ მარტს გორის „სცენის-მოყვარულთა საზოგადოებამ“ ადგილობრივი საქალაქო სასწავლებლის სასარგებლოდ ახლად გაკეთებულ როტონდის სცენაზე წარმოადგინა ზურაბ ანტონოვის ორმოქმედებიანი კომედია „ქმარი ხუთი ცოლისა“.

რადგან სცენას დიდი ადგილი ეჭირა, სკამებისთვის მეტად განსაზღვრული სივრცე დარჩა. ბილეთები სულ ორასი მანეთისა იყო და ისე ერთბაშად დაიტაცეს, რომ ბევრნი უბილეთოდ ფულით შედიოდნენ დარბაზში და აქა-იქ ფანჯრებთან და კუთხეებში ღებობდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ მონაწილენი სრულიად გამოუცდელნი იყვნენ სათეატრო საქმეში, მათ მაინც საკმაოდ გვერიანად შეასრულეს თავიანთი როლები, განსაკუთრებით ქალებმა ისახელეს თავი.

„ყოველივე კრიტიკა აქ—სწერდა თავის რეცენზიაში ილია ალხაზიშვილი—უადაგილოა. გარდა იმისა, რომ ცოტა ჩქარობდნენ და ხმაც ძრიელ დაბლა მოსდიოდათ; მეტადრე ლ. აბაშიძეს, რომელიც სვიმონის როლს არღვენდა ხმის უქონლობა ამახინჯებდა; ამასთანავე გლეხების ჩხუბიც ცოტა უხეიროდ მოუვიდათ. მაგრამ თეატრის ნიჭი უფრო ეტყობო-“



დათ მოურავის როლის მოთამაშეს მ. თარხანოვს, მამასახლისისა ტ. თარხანოვს, იორდანესი ალ. თუთაევს, თათარისა მაჩაბელს, იმერლის ქალისა მ. ივანოვისა და ქართველი ქალისა დაჯქევივისას. საზოგადოთ დეკორაციაჲ ძრიელ მშვენიერი და მოხდენილი იყო.“

ქართული წარმოდგენის შემდეგ ითამაშეს რუსული პიესა „Ради Копейки,“ რომელიც აგრეთვე კარგად იქნა შესრულებული. რუსული პიესის გათავებისთანავე ლეკურის ცეკვაში საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო ლეკურის გამოჩენილმა შემსრულებელმა ლ. აბაშიძემ.

ანტრაქტების დროს უკრავდა მუსიკა, ხოლო გვერდით ოთახში საქველმოქმედო მიზნით გამართული იყო ბუფეტი, რომლისგანაც ნაღდად შემოვიდა 77 მან. და 45 კაპ. ამ ფულმა წარმოდგენის თითქმის ყოველივე ხარჯი დაჰფარა და ბილეთებიდან შემოსული ორას მანეთზედ მეტი საქალებო სკოლას გადაეცა.

ამ თანხამ დახურვისაგან დროებით იხსნა სასწავლებელი. გაზ. „დროება“ იუწყებოდა:

„გორიდან გვეწერენ, რომ ამ უკანასკნელ ხანებში ჩვენი უფასო საქალებო შკოლა ისეთ მდგომარეობაში იყოფო, რომ დღე-ღეზე უნდა დაეხურათო, რადგან ყოველი მატერიალური საშუალება შემოაკლდაო. მაგრამ ქართული წარმოდგენის წყალობით, ცოტა არ იყოს სული მოიდგაო და იმედი არის, შემდეგშიაც არ მოაკლებენ სცენის მოყვარენი ამ მხრით თავის დახმარებასაო.“

იმავე წლის 13 მარტს „სცენის მოყვარე საზოგადოებამ“ კვლავ საქალებო სასწავლებლის სასარგებლოდ წარმოდგენა ზურაბ ანტონოვის კომედია „მე მინდა კენიან გავხედ“ და ორი რუსული პიესა. წარმოდგენებმა მშვენიერად ჩაიარეს. ამ საღამოს შემოსავალი, ხარჯების გარდა, იყო 130 მანეთი, რომელიც მაშინვე ჩაბარდა საქალებო სკოლას.

1877 წლის ორ აგვისტოს დასმა წარმოდგინა ვაბრიელ სუნდუკიანცის პიესა „ხათაბა-ლა“. სხვა დადგმებთან შედარებით, ეს წარმოდგენა სუსტად ჩატარდა. მოთამაშეთაგან საზოგადოების ყურადღება, მხოლოდ ნატა-

ლია გაბუნია მიიპყრო. „ეს ქალი სწორად რეცენზენტი—მართლა რომ ნიჭიერად თამაშობს და ერთი ათად უფრო უკეთესად ითამაშებს, თუ რომ სხვა მოთამაშე პირნიც, ბევრად თუ ცოტად, კარგები შეხვდებიან.“

1878 წლის 28 დეკემბერს როტონდის სცენაზე გორის სამასწავლებლო ინსტიტუტის დირექტორის სვიმონოვის თათხობით საქალებო პროგიმნაზიის სასარგებლოდ რუსულად წარმოდგენეს ოსტროვსკის პიესები: „В чужом пиру похмелье“ და „Счастли-вый день“. შემსრულებელთაგან განსაკუთრებით კარგნი ყოფილან: კაპიტანი ნელი-უბოვი და ფალიევის მეუღლე. ანტრაქტების დროს ქართული და რუსული სიმღერები კარგად იმღერა ფარ. ნათიშვილმა.

იმავე წლის 30 დეკემბერს „სცენის მოყვარულთა საზოგადოებამ“ ქართულ ენაზე წარმოდგინა რუსულიდან რაფიელ ერისთავის მიერ თარგმნილი პიესა „ჯგერ დიხიჯენე, მერე დაქორწილდენ“. მოთამაშეებიდან გამოირჩეოდნენ: ზაალ მაჩაბელი, ნატო გაბუნია და შ. გულისაშვილი. ამ პიესის შემოსავალი სასოფლო სკოლის დასაარსებლად იყო განკუთვნილი.

1879 წელს წრე ფრიად მომზადებულად შეხვდა. როტონდის შენობაში მოეწყო ახალი წლის მასობრივი შეხვედრა და დიდი მხატვრული საღამო. ბავშვებისათვის გამართული იყო ნაძვის ხე და სხვა გასართობები.

1879 წლის 10 თებერვალს „სცენის მოყვარულთა საზოგადოებამ“ დადგა ზურაბ ანტონოვის „მე მინდა კენიან გავხედ“. წარმოდგენას უამრავი ხალხი დაესწრო. მოთამაშეებს საერთოდ კარგად უთამაშნიათ, მაგრამ განსაკუთრებით კარგები ყოფილან: მეჯვრის-ხევის სკოლის მასწავლებელი მოსე ნათაძე, ინათამოვისა და მალააშვილის ქალები. შემოსავალი სულ ასორმოცდაათ მანეთამდე იყო, რომელიც ორი სასოფლო სკოლის სასარგებლოდ შეუწირავთ.

იმავე წლის მარტის თვის დასასრულს გორის „სცენის მოყვარულთა საზოგადოებამ“ დაჰკარგა ნიჭიერი მსახიობი ქალი ნატო გაბუნია, რომელიც თბილისის მუღმიემა დასმა



გადაიყვანა აქტიორად. გორის საზოგადოება ფრიად დაღონდა ამ ამბის გამო.

1879 წლის გაზეთ „დროების“ ათი მარტის ნომერი იუწყებოდა:

„ჩვენ მოგვივიდა გორიდან წერილი, რომელშიაც დიდს მწუხარებას აცხადებენ ნატალია გაბუნიას წასვლის გამო. ეს ნიჭიერი ქალი ჩვენმა სცენის მოყვარებმა მოიწვიეს აქტიორად. ვისაც უნახავს როდისმე ნ. გაბუნიას ქალი სცენაზედ, დავგეთანხმება რომ ჩვენი თეატრი ამაზე უკეთეს არჩევანს ვერ იქმნოდა.“

რამდენიმე ხნის მერე როტონდა ქალაქის თეთმართველობას კლუბისთვის დასჭირდა და ამის შემდეგ წარმოდგენები ნიკო დიასამიძის მიერ ახლად აგებულ სახლში იმართებოდა.

### თბილისის მუდმივი დრამატიული დასის გასტროლები გორში

თბილისის მუდმივმა ქართულმა დრამატიულმა დასმა თავის მუშაობის პირველ წელსვე გადასწყვიტა საზაფხულოდ საქართველოში დაბა-ქალაქებში მოეწყო წარმოდგენები.

პირველი არჩევანი ხვდა გორს.

1879 წლის გაზ. „დროების“ 129 ნომერში დაბეჭდილი ქრონიკა იუწყებოდა:

„ჩვენ შევიტყვეთ რომ თბილისის ქართულ ტრუპამ, რომელიც სხვადასხვა ქალაქებში აპირებს წარმოდგენების გამართვას, გორში უნდა წარმოადგინოს: „მირავთი პასრენდიკების სცენები“, „აყაღ-მაყალი ცოლ-ქმარს შუა“ და „ზნელ ოთახში“. ეს პირველი წარმოდგენა იქნება ამ კვირას, 24 ივნისს. მეორე წარმოდგენა გორშივე იქნება სამშაბათს, 26 ამ თვეს; ითამაშებენ „ბეპოს“ და „სხვა რიგ სიყვარულსა“. გორიდან ტრუპა ქუთაისს წავა“.

დანიშნულ დღეს დასი უკლებლივ გამოცხადდა თბილისის სადგურზე, საიდანაც ის დიდის ამბით გააცილეს დასის წევრთა დიდძალმა ნათესავებმა, ნაცნობებმა და კეთილისმსურველებმა.

დასში ქალებიდან შედიოდნენ: მაკო საფაროვი, მამო ყიფიანი, ბაბო კორინთელი და ნატო გაბუნია. კაცთაგან: ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, აქვსენტი ცაგარელი, ა. ყაზბეგი,

ზაალ მაჩაბელი, ნოდარ ჯორჯაძე და გიორგი გოლ ყიფშიძე. გორში დასს წამოეწია ადამა ჩუბინაშვილი, რომელსაც რეჟისორის და სხვა სასცენო საქმეებთანა პოვნა ჰქონდა მიწოდებული; ეს ადამა წარმოდგენებშიაც იღებდა მონაწილეობას. დასს თან ახლდა საკუთარი მებარაველი დათიკო ამირაშვილი.

შაბათს, 23 ივნისს, თბილისის მუდმივი დასის შესახებერად გორის სადგურზე უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი. ეს შეხვედრა ტრიუმფულ ზეიმად გადაიქცა.

დასის წევრებს მოპატიჟე ბევრი აღმოაჩინდათ, რომლებიც ორ-ორ, სამ-სამ კაცს თხოვდნენ თავიანთ სახლებში ჩამოხტომას, მაგრამ მათთვის ცალ-ცალკე დადგომა მოუხერხებელი იყო და ისინიც ყველას მადლობით უარს ეუბნებოდნენ. ჩამოსულებმა უარი უთხრეს ავრეთვე ადამო თუთაშვილსაც, რომელმაც მთელი დასი დასადგომად მიიპატიჟა თავის ბინაზე.

ადამო თუთაშვილის, ნიკო დიასამიძის და სხვათა დახმარებით დასმა იშოვნა ყოფილ მარკოზოვის სასტუმროს პირდაპირ ზუბინაშვილის სახლში თავისუფალი სადგომი, რომელშიაც დასს სამი ფართო ოთახი დაუთმეს. ქალები მოთავსდნენ ერთ ოთახში, ხოლო კაცები და ბარგი ორ ოთახში იქნა განაწილებული.

გორში ჩამოსვლის მეორე დღესვე მათ დაიწყეს რეპეტიციები და ხელი მიჰყვეს წარმოდგენებს. წარმოდგენები იმართებოდა როტონდაში. დადგმებს უამრავი ხალხი ესწრებოდა.

დრამატურგი აქვსენტი ცაგარელი თავის მოგონებაში კმაყოფილებით აღნიშნავს:

„რა თქმა უნდა, რომ როტონდა სულ სავესე იყო ზოლმე. ან სად დავტყვედით ამოდენა ხალხს: გორელები ხომ იყვნენ და იყვენენ—დიდი და პატარა, ეხლა სოფლებიდან მოემატა თავად-აზნაურობა. ზალაში ხომ ჰედვა იყო, და ბევრი ერთი-ორად იძლეოდა ფულს, ოღონდ კარებიდან და ფანჯრებიდან გვაყოლებინეთო, ჩვენც ვაღებდით კარებს და ფანჯრებს: ამ გვარად ხალხი, რომლითაც სავესე იყო მთელი ბალი სიამოვნებდა წარმოდგენების ნახვით“.





წარმოდგენების შემდეგ ვახშამი იმართებოდა ამათიმ ოჯახში ან რამდენიმე პირისაგან სასტუმროში. ალალო თუთაშვილმა, ნიკო დიასამიძემ და ნინო ერისთავისამ აგრეთვე არა ერთხელ მიიწვიეს მთელი დასი თავინთ ბინებზე სანადიმოდ.

კვირას, 24 ივნისს, შესდგა თბილისის მულდ-მივი დასის პირველი წარმოდგენა გორში. ითამაშეს შემდეგი პიესები: „აყალ მაყალი ცოლქმარს შუა“, „ბნელ ოთახში“ და „სხვა რიგი სიყვარული“. მთავარი როლები ჰქონდა მარიამ საფაროვის ქალს, რომელმაც თავისი თამაშით გაცეცხაში მოიყვანა მაყურებლები.

გორელი კორესპონდენტი ვაზეთ „დროებაში“ სწერდა მასზე: „ეს ნიჭიერი მართლაც საქებური აქტიორია, სწორედ ცოდველითვის ყოვლია გაჩენილი. არმიყს ფუჰს, პრანქია მალალი საზოგადოების ქალს, ეს ნიჭიერი აქტრისა საუცხოვოდ წარმოადგენს, რაც დაგვიმტყცია ზემო მოხსენებულ ვოდევილებში თამაშობით. „ბნელ ოთახში“, „ზავედენკა“ ისე საუცხოვოდ წარმოადგინა, რომ კაცი ვერ იფიქრებდა თუ ეს საფაროვის ქალია და არა ზავედენკა“.

წარმოდგენის შემდეგ ალალო თუთაშვილთან იყო ღიდი ვახშამი, რომელზედაც დასის მთელი შემადგენლობის ვარა მიწვეულ იქნენ ქართული თეატრის თანამგრძნობელნიც.

მეორე წარმოდგენა გაიმართა სამშაფათს, 26 ივნისს. წარმოდგინეს გაბრიელ სუნდუკიანცის „პეპო“. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დღეს საშინელი თქეში და ნიაღვარი მოვიდა, ხალხი მანაც ბლომად დაესწრო. ზიმზიმოვში ბევრმა იცნო საკუთარი თავი.

„პეპოს სიტყვები — სწერდა ერთი მაყურებელთაგანი — ბევრს მოხვდა, ბევრი ზიმზიმოვების სინდისი დაიწვა, ჩემის ყურით გავიგონე ერთი გორელი ზიმზიმოვის საყვედურში პიესის უხეირობაზე.“

კაცებიდან საზოგადოებას განსაკუთრებით მოეწონა ზიმზიმოვის როლის შემსრულებელი — ვასო აბაშიძე, ვიქოსი — კოტე ყიფიანი და კაკულისა — აქესენტი ცაგარელი. გორელი კორესპონდენტი იტყობინებოდა:

„გასაოცრად წარმოადგინა აბაშიძემ მესამე მოქმედებაში იმისი კანკარი, ჯოჯოხეთური

ალმური სახეზე, სვინდისის ქენჯან პეპოს ყვედრების გამო, რომელიც გულუფგამს უხვრეტდა ზიმზიმოვს, სწორედ საშინელი იყო წარმოსადგენად. ხალხი სხვა მომქმედ პირებს ყურს აღარ უღვებდა და სულ გაიძახოდა: „ღედავ, ღედავ! შეხეთ ერთი აბაშიძეს, რა საშინელებაა მაგის ცქერაო.“

„კარგი იყო ყიფიანიც, საუცხოვო მიხვრამოხვრა აქვს მაგ ჩვენ დაუდგრომელ მშრომელს თეატრის საქმისას. ამ მიხვრა-მოხვრით სრულიად ჰფარავს ის სხვა ნაკულევიანებას. ცაგარელმა კაკულის როლი ჩინებულად წარმოადგინა, სწორედ განხორციელებული კინტუა იყო: ენა, მიხვრა-მოხვრა, ქცევა მარტივად ძმური სიყვარულის გამოხატვა, — სულ კინტურთი იყო.“

პიესაში მონაწილე სხვა მამაკაცებზე ვახ. „დროების“ რეცენზენტი სწერდა: „პეპო (მაჩაბელი) პირველ მოქმედებაში სწორედ უნდა ითქვას მოსაწონი იყო. მარიფათიანი შემოსვლა, კაკულასთან ბაასი, ბოლოს მონოლოგი ლაზათიანად გაათავა. არუთინას ბიჭებში სამსონა — ყიფიშიძე ისე საუცხოვო იყო, რომ რამდენჯერმე გამოუძახეს.“

ქალებიდან განსაკუთრებით კარგი იყვნენ მარიამ საფაროვისა (ეფემია) და ბაბო კორინთელისა (კეკე). წარმოდგენის შემდეგ დასი მთლიანად მიწვეული იყო მათე კერესელიძესთან ვახშამზე. მეგობრულ საუბარს, კამათს, მხიარულებასა და სადღეგრძელოებს დასასრული არ ჰქონდა.

თბილისის დასი თითქმის ერთ კვირამდე დარჩა გორში და მერე იმერეთისაკენ გასწია. გორის საზოგადოება საყვარელი სტუმრების წასვლას ნაღვლიანად შეხვდა. აქესენტი ცაგარელი ასე გადმოგვცემს ამ აშშავს თავის მოგონებებში:

„გორში რამდენიმე წარმოდგენა ვაგმართეთ, რომლითაც ღიდად ნასიამოვნები და კმაყოფილნი დავრჩით ჩვენცა და საზოგადოებაც. კვალად ჩავიბარეთ, წამოვიკიდეთ ჩვენი გულანახაზი და გავსწიეთ რკინის ვზის სადგურისაკენ, თითქმის მთელი გორი გამოგვეცვა სადგურზე ვასაცილებლად. შემდეგ მრავალის გამოსათხოვებელის სიტყვებისა, ჯან-საღათ და გამარჯვებით დაბრუნების



სურვილის გამოცხადებისა ჩვენს გამცილებელთაგან, ჩვენსხედით მატარებელში და გაუდევით გზას გულწაღვლიანნი ძვირფასის საზოგადოების დატოვების გამო. ჩვენზე არა ნაკლებ გულწაღვლიანი დავტოვეთ საზოგადოება, რომელიც ისე შეგვეგვიფარა და შეგვეთავისა, რომ ჩვენნი მოწოდება აღარ უნდოდათ.“

გაორიდან გამგზავრებულ თბილისის მულმივე დრამატიულ დასს მოუთმენლად ელოდნენ ქუთაისში.

**საქველმოცხმელო წარმოღვენები გორში მარია მრისთავის თაოსნობით**

ოთხმოცდაათიან წლებში ამ ქალმა „მკვდრეთით აღადგინა“ ქართული წარმოდგენები გორში. თეატრი აქ თითქმის ყველას უკვე დავიწყებული ჰქონდა, როცა 1893 წლის ექვს იანვრის ვაზ. „ივერია“-ში მოულოდნელად გაჩნდა ასეთი ხასიათის ვანცხადება:

„გორი. აქ ქართული სცენის მოყვარულნი აპირებენ ამ თვის რვისათვის ქართულ-რუსულ წარმოდგენას. ამზადებენ ქართულად „ბაიყულს“ ა. ცაგარელისას, რუსულად ვოდვილს „Предложение“, ამას გარდა იქნება დივერტისმენტი, რომელშიაც მონაწილეობას მიიღებენ ნ. ერისთავი და ს. მაგალ[ობლი]ვილი; დივერტისმენტის შემდეგ ცხოველი სურათები იქნება. წარმოდგენის შემოსავალი დანიშნულია დედათა სკოლისათვის. მოთავე ამ წარმოდგენისა მ. ერისთავისა ძალიან ცდილობს, რომ ყველაფერი რიგზედ მოეწყოს და ხალხი ბლომად დაესწროს. როგორც მოთავე, ისე მოთამაშენი ისეთნი არიან, რომ იმედია, ხალხი ბლომად დაესწრება და ამათი შემწეობას აღმოუჩენს იმ სკოლას, რომელიც ქართველ დედათა ზრდის.“

დანიშნულ დროზე წარმოდგენა არ შესდგა. იგი ვაიმართა მხოლოდ 12 იანვარს. ამ საღამოში ქალებთან მონაწილეობდნენ: მარია ივანეს ასული წერეთლისა, მელანია ყაფღანის ასული ზერხელაძისა, ალექსანდრა ივანეს ასული ფალავანდიშვილისა, ანასტასია გიორგის ასული ერისთავისა, ელენე გიორგის ასული ერისთავისა, ნინო მიხეილის ასული ზლოზინისა. კაცთაგან: პორუჩიკები: იოსებ მელქისედეგის-ძე წერეთელი, ვლადი-

მერ იოსების-ძე გვახარია, პოდპორუჩიკები: თევდორე მიხეილის-ძე ზლოზინი, კალდოვსკი, გ. მყაყშილი, ვ. რიჩკოვი, რიდივერი, ზაბლოცკი, დიმიტრი ივანეს-ძე ბარათაშვილი, მასწავლებელი სოფრომ მგალობლიშვილი, ნიკ. ერისთავი, დათა ერისთავი, ზაქ. გურამიშვილი, ან. შაკალკი.

პოლკოვნიკმა ალექსი ვასილის-ძე შაკაფინმა დიდად შეუწყო ხელი წარმოდგენას. მან სცენის მოყვარეთ უფასოდ დაუთმო სათეატრო დარბაზი და თავის ოფიცრებს ნება დართო მონაწილეობა მიეღოთ აღნიშნულ საღამოში. დეკორაციები მომზადებული იყო მოხუცი მხატვრის პატკანოვის მიერ, რომელმაც სრულიად ღირსეულად მიიპყრო დამსწრე საზოგადოების ყურადღება.

ამ წარმოდგენიდან ერთი თვის შემდეგ, თებერვლის 16-ს, მოეწყო რუსულ-ქართული წარმოდგენა. საღამო შესდგებოდა ოთხი განყოფილებისაგან: ცოცხალი სურათები „ვეფხის ტყაოსნიდან“, ორი თითო მოქმედებიანი რუსული ვოდვეილი „Молчание“ და „Не зная броду, не суйся в воду“ და ქართულად კი რაფიელ ერისთავის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული ორ მოქმედებიანი კომედია „ჯერ დაიბოცნენ, მერე დაქორწილდნენ.“

„ვეფხის ტყაოსნიდან“ დასმა დასდგა ოთხი სურათი: ვებეგდრა ავთანდილისა და ტარიელის გამოქვამულში, იქვე ავთანდილისა და ტარიელის მეგობრული ხელგადახვევა და ის სცენა, როცა ასმათი სწავას მწვადს მეგობრებისათვის, მოტაცება ნესტან-დარეჯანისა ქაჯთაგან, ნესტან-დარეჯანისა და ფატმანის შეყრა ქაჯეთიდან დაბრუნებისას.

ამ საღამოს გამო ვაზ. „ივერიაში“ დაბეჭდილ რეცენზიაში ვკითხულობთ:

„ცხოველი სურათები საუცხოვოდ გამოვიდა და ქალ-კაცნიც ძალიან კარგად და შეფარდებით იყვნენ შერჩეულნი ყველა სურათისათვის; თითო სურათი ორჯერ-სამჯერ გაამეორებინეს.“

წარმოდგენამ ძალიან მხიარულად და რიგანად ჩაიარა; რუსულ წარმოდგენაში, ზლოზინებისა და კალდოვსკის გარდა, რომელნიც მუდამ სინდისიერად ასრულებენ თავიანთ

როლებს, საზოგადოების ყურადღება და-  
იმსახურეს ბლომისამ და ტატიშჩევმა თვი-  
სის მეუღლით; უკეთესი კომიკი, როგორც  
იყო ტატიშჩევი, ჩვენ, თამამად ვიტყვი,  
დიდს სცენაზედაც იშვიათად გვიანახავს.

ქართულს პიესაში განსაკუთრებით კარგნი  
იყვნენ: კანდელაკი (ოსეფა) და ს. ციციშვი-  
ლის ასული (ელისაბედი); ბევრნი ასიამოვნა  
ამათმა შეხვედრამ ქუჩაში, როდესაც ერთი-  
ერთმანეთს ვითომ სამძიმარს ეუბნებიან და  
მწარედ სტყუვდებიან. სხვებსაც არა დაუშა-  
ვებიათ რა .“

ამ წარმოდგენის მთელი შემოსავალიც ქალ-  
თა სკოლას გადაეცა.

იმავე წლის 12 ივნისს გორის სამხედრო  
კლუბის დარბაზში მარიამ ერისთავმა კვლავ  
გამართა რუსულ-ქართული წარმოდგენა. კარ-  
გა მოზრდილი სათეატრო დარბაზი სულ მცი-  
რე ხანში ხალხით გაიქცა. სრულ რვა საათ-  
ზე წარმოდგენა დაიწყო. პირველად დასდგეს  
ოთხი ცოცხალი სურათი „ვეფხვის ტყაოსნი-  
დან“. ეს სურათები ძლიერ კარგად და მხატვ-  
რულად იქნა ნაჩვენები; განსაკუთრებით მოი-  
წონა საზოგადოებამ პოდპორუჩიკი რიჩკოვი  
და მაყაშვილი.

ცოცხალი სურათების შემდეგ ნაჩვენები  
იყო ა. ცაგარელის „ბაიყუში“. მაყურებლე-  
ბმა ბევრი იცინეს და იხარხარეს. მეტად კარ-  
გად ასრულებდა ამ პიესაში თავის როლს  
ელენე გიორგის ასული ერისთავი. კარგი იყო  
ი. წერეთელი და ვლად. გევანარიაც.

ქართულ წარმოდგენას მოყვა რუსული.  
ითამაშეს „Предложение“. „მართლაც და,—  
სწერს რეცენზენტი,—სამუდამო თეატრით  
განებიერებულ ადამიანსაც კი აღტაცებაში  
მოიყვანდა ამ პატივცემულ სცენის მოყვა-  
რულთა ლაზათიანი თამაშობა. აქ თამაშობ-  
დნენ ორი პოდპორუჩიკი: კალდოვსკი და  
ზლობინი თავის ახალგაზრდა დით ნინა მიხე-  
ლის ასულით“.

განსაკუთრებით თავი გამოუჩინა იმ სალა-  
მოს ზლობინს. „რას იტყობით, — გადმოქვ-  
ცემს დამსწრე, — რომ ამ კაცს არ მოეხერხე-

ბინა? სცენის გაკეთების დროს იყო დურგა-  
ლი, დეკორაციების დახატვის დროს — მხატ-  
ვარი. იყო აგრეთვე პარიკმახერი და ჩინებუ-  
ლი არტისტი.“

რუსული წარმოდგენა დივერტისმენტმა  
შესცვალა. ნინო ერისთავმა წაიკითხა ქართუ-  
ლად რამდენიმე ლექსი, ხოლო პელეტრისტმა  
სოფრომ მგალობლიშვილმა სცენები ჩვენს  
გლებ-კაცების ცხოვრებიდან. წმინდა შემო-  
სავალი დარჩა ოცი მანეთი, რომელიც კვლავ  
საქალბუღო სკოლის ფონდს გადაეცა.

1893 წლის ნოემბრის ექვსს მარიამ ერის-  
თავის თაოსნობით არსებულმა დრამატულმა  
დასმა კვლავ გამართა საქველმოქმედო წარ-  
მოდგენა. ითამაშეს გიორგი ერისთავის „ძუნ-  
წი“ და ვალერიან გუნის ვოდვეილი „ხოლე-  
რა“. შემოსავალი იყო 121 მან. და 90 კაპ. და-  
იხარჯა 35 მან. 50 კაპ. კიევის უნივერსიტე-  
ტის ღარიბ სტუდენტს შიო ჩიტაძეს გაეგზავნა  
25 მანეთი. დანარჩენი კი საქალაქო სასწავ-  
ლებელს გადაეცა.

იმავე წლის დეკემბრის 12-ს ისევ გაიმართა  
წარმოდგენა. შეასრულეს ზურაბ ანტონოვის  
„ქოროლი“ და ვალერიან გუნის ერთ მოქ-  
მედებიანი ვოდვეილი „რაც არ გერგება —  
არ შეგერგება“. ა. ანთაძე ამ წარმოდგენის  
შესახებ რეცენზიაში სწერდა:

„სანაქებოდ ითამაშეს ელ. ჯავახიშვილისამ  
გულნარას როლი, ეფ. სავანელმა ფატმას რო-  
ლი და ლ.—სამ ქიჩქინესი. საზოგადოებამ უხ-  
ვად დაასაჩუქრა თავის თანაგრძნობით კავ-  
თურელი—დემურჩოლი, ვაჩნაძე—კვლიაშ-  
ვილი. ცნობილმა მაქსიმოძემ ისეთის ხელოვნე-  
ბით ითამაშა ჯავახი—ფაშას როლი, რომლის  
მსგავსი ჩვენს ქალაქურ სცენაზედაც-კი არ  
მინახავს. მშვენიერად ითამაშეს აგრეთვე ვო-  
დვეილიც.“

წმინდა შემოსავალი დარჩა 110 მან. აქედან  
80 მანეთი გაეგზავნა მოსკოვის უნივერსიტე-  
ტის სტუდენტს ლ. ჯავახიშვილს, 20 მანეთი  
კიევის უნივერსიტეტის სტუდენტს შიო ჩიტა-  
ძეს. დანარჩენი ათი მანეთი გადადებული იქნა  
თეატრის შემდეგი საქაზოებისათვის.





ბ. ბუნიაშვილი

# საბჭოთა სიკის 20 წლისთავი

რევოლუციამდელ პერიოდში ცირკის ხელოვნებაზე გარკვეული შეხედულება ჰქონდა მმართველ, გაბატონებულ კლასს. ბურჟუაზიის აზრით ცირკი ხელოვნება არ იყო. იგი სამარცხვინო და დამამცირებელი იყო ადამიანისთვის. ასეთ შეხედულებას ნერგავდნენ ბურჟუაზიის იმდროინდელი მოწინავე მწერლები. ოთხმოცდაათიანი წლების ცნობილი ბურჟუაზიული მწერალი პ. პ. გენდიჩი ერთ-ერთ თავის მოთხრობაში ცირკის შესახებ სწერდა: „ფხიზლად ამ დაწესებულებაში შესვლა სირცხვილია, მთვრალი-კი მეტად საინტერესო“...

ასეთივეა მწერალი ვლ. ტიხონოვი, რომელმაც ცირკის შესახებ რამდენიმე სპეციალური სტატია დასწერა, ამბობდა რომ ცირკის არენას ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვსო. „ცირკში ნიკს ადგილი არ აქვს და მისი იქ ნახვა ისევე მწარეა, როგორც უმანკო ბავშვისა ტრაქტორში. იქ ნიკი რად გინდა, როდესაც „ჭურაყის“ მეტი არაფერია საჭირო. ეს მოღვაწეობა არ მოითხოვს არც ჭკუას, არც ამადლებულ სულიერებას და არც კეთილ ხასიათს. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ჭკუა და ნიკი აქ მხოლოდ საშინელი ხელის შემშლელი იქნება!... ჭკვიანი, ნიკიერი და განათლებული ადამიანი ცირკის არენაზე ვერასდროს ვერ მიადწევს მოწინავე მდგომარეობას. მაგრამ კაცი თუ მომთმენია, ჯიუტი, მტკიცე, თუ კაცს საერთო საკაცობრიო ინტერესები არავითარი არა აქვს და ამავე დროს თუ თავხედი, ხარბი, შურიანი და ჩვეული არ არის რაიმე ზნეობრივ დაბრკალებათა წინაშე შეჩერდეს, — მაშინ უღავა, რომ მისთვის გზა ხსნილია!... მაგრამ შეიძლება ასეთ კაცს

არტისტი უწოდოთ? ადამიანს, რომლის იდეალი მაიმუნია, მხოლოდ იმიტომ, რომ სწორედ მაიმუნები აკეთებენ ისეთ ტრიუკებს, რომლებსაც ცირკის არტისტები აშკარა შერის თვალთ უყურებენ?.. იქცეს მაიმუნად — აი იდეალი ადამიანისა, რომელსაც გადაწყვეტილი აქვს ცირკში მუშაობას შეეწიროს“ (ევე. კუზნეცოვი. კრებული „საბჭოთა ცირკი“).

ასე უყურებდა ბურჟუაზია ცირკის მომუშავეთ. მათში არავითარ დადებით ზნეობრივ თვისებებს არ ხედავდა. აქედან გამომდინარე ბურჟუაზიული წესწყობილებისათვის სრულიად ბუნებრივი იყო ის აუტანელი მდგომარეობა, რომელსაც ცირკის მომუშავენი განიცდიდნენ. ცირკის მუშაკნი მართლაც საკატარლო შრომას ეწეოდნენ, განსაკუთრებით პროვინციულ ცირკებში და ბალაგანებში.

ამ ბალაგანებში, როგორც წესი, დღეში 12-15-ჯერ უნდა გამოსულიყო მსახიობი თავისი ნომრის სადემონსტრაციოდ. ვარდა ამისა, ის მოვალე იყო ემუშავნა შავ მუშად ცირკის შენობის დროებით დაშლა-აწყობის დროს. საფასი მათ მეტად მცირე ეძლეოდათ და ხშირად სრულიად უხელფასოდ, მარტო კვებისათვის მუშაობდნენ. ცირკები კერძო ანტრეპრენიორების ხელში იყო, რომელთათვის არ არსებობდა არავითარი კანონები შრომის დაცვისა, ხელფასისა, ყოფაცხოვრების პირობებისა და დაზღვევისა.

ცირკის მუშაკნი იყვნენ განუსაზღვრელი სასტიკი ექსპლუატაციის ქვეშ. დიდი ტრაგედია იყო მათთვის ხანში შესვლა და სიბერის წლები. არავითარი უზრუნველყოფა მათთვის არ არსებობდა. მათი სიცოცხლის დაბო-



ლოვება საუკეთესო იყო, თუ ისინი ასპარეზზე მუშაობის დროს დაღვედნენ სულს ისე, როგორც რომელიღაც გლადიატორები.

რუსული საცირკო ხელოვნება უმწეო მდგომარეობაში იყო. არსებულ 30-მდე მუღამივი ცირკების მეპატრონენი სრულებით არ ზრუნავდნენ ნაციონალურ საცირკო კადრების შექმნისათვის. ამ ცირკებში უმთავრესად უცხოეთის მზა საცირკო ნომრებს ახვენებდნენ და რუსი არტისტების ხვედრი-კი პროვინციულ პატარა ცირკებში და ბალავნებში მუშაობა იყო.

რუსი მსახიობი ხშირად იძულებული იყო უცხოელის გვარი ეტარებინა, რომ საშუალება ჰქონოდა სატახტო ქალაქების ცირკებში გამოსულიყო. დიდი ცირკების მფლობელნიც ხშირად იგივე უცხოელი ანტრეპენიორები იყვნენ. პირველად მათგან დამოუკიდებლად მხოლოდ ძმ. ნიკიტინებმა შექმნეს რუსული ცირკი ოთხმოცდაათიან წლებში. (ძმ. ნიკიტინებს თბილისშიც ქონდათ სტაციონარი იმ ადგილას, სადაც ამჟამად ვაზ. „ზარია ვოსტოკას“ შენობაა).

მიუხედავად ასეთი მძიმე აუტანელი მდგომარეობისა და ხშირად მის გამოც, რუსეთის ცირკის მსახიობნი ხელოვნების მუშაკთა შორის ყველაზე უფრო აქტიური მებრძოლნი იყვნენ, როგორც თავისი კოლექტიური ინტერესების დასაცავად, ისე პოლიტიკურ სარბიელზედ. ცარიზმის პირობებში მათ შესძლეს ჯერ კიდევ ომამდელ პერიოდში შეექმნათ პროფესიული კავშირი, რომლის საშუალებითაც იბრძოდნენ თავიანთი ინტერესების დასაცავად.

ცირკის მომუშავენი — კლოუნები საუკეთესოდ სარგებლობდნენ ასპარეზით ცარიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად. ვინ არ იცის ამ მხრივ ცნობილ ანტოლი ღუროვის, ვიტალი ლახარენკის და სხვათა ცარიზმის საწინააღმდეგო მწვევე სატირიული გამოსვლები, რის შედეგად მათ არა ერთხელ უგმნიათ რეპრესიები.

შემდგომ სამოქალაქო ომის დროს, არა ერთმა და ორმა ცირკის მსახიობმა ისახელა თავი ფრონტებზე ბრძოლით მუშათა კლასის ინტერესების დასაცავად.

ყველაზე უფრო დემოკრატიული მსახიობი ბელი ძველად ცირკსა ჰყავდა. აქ იყო მუშა, ხელოსანი, ჯარისკაცი, აქ იყო მშრომელთა მასა. და ამიტომ ცირკში წარმოთქმულ თავისუფალ სიტყვას იმ დროს უდიდესი საავტორიტო მნიშვნელობა ჰქონდა.

მშრომელთა მასას უყვარდა ცირკი, რაკი გრძნობდა მის დიდ მნიშვნელობას, როგორც ჯანსაღი სანახაობისას. მუშათა კლასის დიდმა მწერალმა მაქსიმ გორკიმ ჯერ კიდევ ოთხმოცდაათიან წლებში მთელ რიგ ფელეტონებში ხაზი გაუსვა საცირკო ხელოვნების ხალხურობას, ჯანსაღობას. იგი აღნიშნავდა ცირკის აღმზრდელი მნიშვნელობასაც.

1914 — 18 წლ. იმპერიალისტური ომის დროს საცირკო ხელოვნება ძალიან დაეცა. მას ჩამოშორდა ბევრი ცოცხალი ძალა.

ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ საცირკო ხელოვნების საკითხი ისე დაისვა, როგორც ამას მოითხოვდა მუშათა კლასის ინტერესები და ამოცანები ხელოვნებაში.

საცირკო ხელოვნების განვითარების საქმე სახელმწიფო საქმედ იქნა მიჩნეული საჭირო იყო საცირკო ხელოვნების სრული აღდგენა და მისი განვითარების გზების დასახვა.

1919 წლის 26 აგვისტოს ვ. ი. ლენინის მიერ ხელმოწერილ დეკრეტში თეატრალურ სანახაობათა შესახებ, აღნიშნული იყო ცირკების ნაციონალიზაციაც. მაგრამ ჯერ კიდევ ამ დეკრეტის გამოცემამდე ვარკვეულად იყო დასმული საკითხი საცირკო ხელოვნების შესახებ.

1918 წელს მოსკოვში არსებობდა ეგრედწოდებული „ცირკის სახლი“ — არტისტული კავშირის კვირაში ერთხელ აქ იმართებოდა დისპუტები საცირკო ხელოვნებაზე. ამ დისპუტებს ესწრებოდა მემარცხენე მხატვრული ინტელიგენცია, ახალგაზრდობა. ერთ ასეთ დისპუტზე მოხსენებით საცირკო ხელოვნების შესახებ გამოვიდა განათლების სახალხო კომისარი ა. ვ. ლუნინარსკი, რომელმაც საცირკო ხელოვნების საკითხი სათანადო პრინციპულ სიმაღლეზე აიყვანა. მისი შეხედულებანი გამომხატველი იყო ვაბატონებული მუშათა კლასის აზრისა საცირკო ხელოვნების



შესახებ. თავის მოხსენებაში და შემდეგ ამავე საკითხზე გამოქვეყნებულ სპეციალურ სტატიაში ლუნაჩარსკი ანვითარებდა საკითხს საბჭოთა ცირკის ახალი გზების, მისი წინსვლის შესახებ.

„შეათვლიერეთ მაცურებელი (ცირკში): ეს ჩვენი ხალხია. ეს ის ხალხია, რომელთა მოპატივებას მხოლოდ ეხლა ვიწყებთ თეატრში. ცხრა შეათვლი წითელარმიელებია, მუშები და მათი ოჯახის წევრები. ეს ჩვენი ხალხია, და მხოლოდ ის ფაქტი, რომ მას ცირკი უსაზღვროდ უყვარს, გვიჩვენებს, რომ ჩვენ ვერ გავბედავთ მის მიმართ გულგრილი ვიყოთ. ვინც ამ საკითხში ჩვენ არ გვეთანხმება, იგი მართალი არ არის... გავსაუფთავოთ ეს ხელოვნება ქუჭყისაგან! თუანდთან მოვაცილოთ მას ყოველგვარი უგემოვნო ტრიუკები და დავუტოვოთ ცირკს მისი დიდი ამოცანები: გვიჩვენოს ძალა, სიმარადე, მამაცობა, აღვიძრას სიცილი და ალტაცება ბრწყინვალე და თვალისმომჭრელი განდიდებული სანახობით“ (ევე. კუხნეცოვი, „ცირკი“).

მეტად სასარგებლო გამოდგა ცირკის განვითარებისათვის ის მდგომარეობა, რომ მით ამ დროს დაინტერესდნენ ჩვენი ცნობილი რეჟისორები, მწერლები. კერძოდ მწერალი ვლ. შიაკოვსკი საცირკო ხელოვნების აქტიური დამცველი და პროპაგანდისტი იყო.

1919 წლიდან იწყება საბჭოთა ცირკის განვითარება, და დღეს, 20 წლის თავზე, მის საგრძნობ მიღწევებს აღვნიშნავთ.

ამ ხანში ცირკი ვახდა მასობრივი, საყვარელი საქმე მშრომლებისა. იგი სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ყურადღების ცენტრშია. ცირკს მოშორდა ძველი, არაჯანსაღი ანტრეპენიორული ზედმეტი ბარგი და იგი მხატვრული პროპაგანდის ერთერთ მნიშვნელოვან იარაღად გადაიქცა.

ამ უამად საბჭოთა კავშირში 69 სტაციონალური ცირკია. ვარდა ამისა, არის 14 მოძრავი სამოქალაქო ცირკი, 10 მოძრავი—საკოლმეურნეო და 20 მუდმივი საცირკო ბრიგადა. ცირკებს ხელმძღვანელობს სახელმწიფო ცირკების სამმართველო მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით.

საცირკო დაწესებულებებმა მიმდინარე წელს უნდა გამართონ 22 ათასი წარმოდგენა და მოემსახურონ 22 მილიონ მაცურებელს. სახელმწიფო ცირკების სისტემაში ამჟამად მუშაობს სხვადასხვა ჟანრის 2500 მსახიობი. მათი მუშაობის პირობები, ცხადია, ეხლა სულ სხვაა, ვიდრე რევოლუციამდე. მატერიალური უზრუნველყოფა, დაზღვევა, კულტურული მომსახურება, ყოფა-ცხოვრებითი მომსახურება, შრომისა და უშიშრობის პირობების დაცვა სათანადო დონეზეა დაყენებული. შექმნილია პირობები მსახიობთა მიერ თავიანთი ხელოვნებისა და უნარის მეტი განვითარებისა და გაუმჯობესებისათვის. არსებობს ექსპერიმენტული სახელოვნობები, სადაც ყოველმხრივად ხელს უწყობენ ახალი საცირკო ნომრების შექმნასა და ძველების გაუმჯობესებას. მოსკოვში არსებობს საცირკო ხელოვნების ტექნიკუმი, სადაც მზადდება ახალი კადრები. აქ გაიზარდა და იზრდება სწორედ ის ნაციონალური კადრები, რომელთა შექმნაც შეუძლებელი იყო რევოლუციამდე, როდესაც რუსეთში უცხოელი მსახიობები ბატონობდნენ. დღეს საბჭოთა ცირკი სრულიად განთავისუფლებულია უცხოელ მსახიობთა დამოკიდებულებისაგან და, პირიქით ბევრი ჩვენი მსახიობი თავისი მხატვრული მიღწევებით უცხოეთის საუკეთესო მსახიობებზე გაცილებით მაღლა დგას.

სრული ათი წელია, რაც თბილისში არსებობს სახელმწიფო ცირკი, რომლის დირექტორად ბოლო დრომდე იყო აწ განსვენებული, უძველესი მოღვაწე საცირკო ხელოვნებისა რომანოზ სერგეის-ძე გამსახურდია. ამ ხნის განმავლობაში თბილისის ცირკმა დიდი სამსახური გაუწია მასობრივ მაცურებელს. სულ გამართულია 2790 წარმოდგენა, რომელთაც 2.448.000 მაცურებელი დაესწრო. ნაჩვენები იყო 730 სხვადასხვა საცირკო ნომერი. ისე, როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, თბილისის ცირკიც დიდ ჯულტსაშეგო მუშაობას აწარმოებს ჩვენი წითელი არმიის ნაწილებში. ათი წლის განმავლობაში თვით ცირკის შენობაში სპეციალურად წითელარმიელებისათვის გამართულია 89 წარმოდგენა. მორიგ წარმოდგენებზე უფასოდ დასწრე-



ბულია 1.337.000 წითელარმიელი. საციკო ბრიგადების მიერ ჯარის ნაწილებში გამართულია 340 წარმოდგენა.

თბილისის ცირკისათვის ამჟამად მთავრდება ახალი საუკეთესო შენობა, რომლის აგების ინიციატორია ამხანაგი ლაერენტი ბერია.

თბილისის ცირკში ტარდება ექსპერიმენტული მუშაობა ქართული ნაციონალური საციკო ფორმებისა და კადრების შექმნისათვის. შედეგად მივიღეთ საციკო ანსამბლი 15 კაცის შემადგენლობით გოლიაძის ხელმძღვანელობით; ანსამბლი ამჟამად მოგზაურობს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებში.

1939 წ. 30 ოქტომბერს თბილისის ცირკში შესდგა საიუბილეო წარმოდგენა, სადაც აღინიშნა საციკო ხელოვნების მიღწევები საბჭოთა კავშირში და შეჯამებულ იქნა თბილისის ცირკის განვლილი მუშაობაც. დაჯილდოვებულ იქნენ მთელი რიგი მსახიობები და ტექნიკური მომუშავენი.

თბილისის ცირკში ამ პერიოდში განსაკუთრებით აღინიშნა შემდეგი მსახიობების მუშაობა: ვოინიკევი (ბალანსი), ალბეროვი, შიშელი, როლანდი, კოკო, მენჟინსკი და იაკობინი (ბუფონადის კლოუნები), მორენო, პოლი და ვართანია (ველოსიპედი), ლაზარენკო (ორდენოსანი. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე), ძმ. ტანტები (საქართველოს ს. ს. რ. დამსახურებული მსახიობები—სატირიკოსები), ედერი (დამსახურებული მსახიობი—ლომების მწვრთნელი), ლავროვი, ბიმ-ბომ (მუსიკალური ექსცენტრიკოსები), კარაშკევიჩი, ბისტროვი (ძაღლების მწვრთნელები), ივარ იუჟინი (სატირიკოსი), გლადილშნიკოვი, ზოლო (ცხოველთა მწვრთნელები); კადირ-გულიამი (აკრომატები აქლემებზე), ნივა-მარა (ჯამბაზენი), ტაშკინ-ბაი (უზბეკეთის ს. ს. რ. დამსახ. მსახიობი—ჯამბაზი), კიო (ილუზიონისტი), ბაგრი-კუკი (ყოყი), ალიბევი და ტუგანოვი (ცხენოსნები), მანკევიჩი, კისო, იაკუბოვსკი, ეფიმოვი და ნიკიტინი (ცხენების

მწვრთნელები), ვიაზოვები (ფრენა უბადლო), სარატოვსკები (მუსიკალური ექსცენტრიკოსები), ძმ. ფორდიკები (კლოუნადა, ნელგონიჩი (მძღვოსანი), პილგუევი (იმიტატორი), არტემიევი (ჯამბაზენი), არზუმანოვი (ფრენა), კახანსკები (ექსცენტრიკოსები), საზონოვები (ფონგლიორები), კრუფი (ღერძი), მოსკოვეცი (ანტიპოდი), ვ. გ. დუროვი, ჩინეთის სახალხო ცირკის მსახიობი ვანი-იუ-ლი, ქონდრის კაცების კინო-ჯაზი, ლონემანები (აკრომატები), ზემენტოვები (კარუსელი ჰაერი) და მრავალი სხვა.

საციკო ხელოვნება არ ჩერდება იმ მიღწევებზე, რომელიც მას გააჩნია საბჭოთა ცირკის არსებობის 20 წლისთავისათვის. საციკო ხელოვნების დარგში მომავლისათვის უდიდესი ამოცანებია დასახული. ეს არის—უფრო მაღალი ხარისხი, ძიება ახალი საციკო ფორმებისა, განსაკუთრებით ჩვენი რესპუბლიკების ნაციონალურ ფორმებისა, საციკო ქსელის გაფართოება, ახალი საციკო კადრების აღზრდა.

კერძოდ საბჭოთა საქართველოში საჭიროა უფრო მეტად გაიშალოს ახალი ნაციონალური საციკო ფორმების შექმნის საქმე. ჩვენ მრავალი ხალხური სანახაობა გვაქვს, რომელთა ცირკის ასპარეზზე გამოტანა შესაძლებელი და საჭიროც არის. ცირკის ასპარეზზე შეიძლება გადავიტანოთ ჩვენი ხალხური საკრავების დემონსტრაციაც, მაგალითად, რაჭული სტიგირისა და სხ. უნდა შევქმნათ ქართული კლოუნადაც („კომბალა“, „ბენია და ბეშტია“ და სხვა).

საქართველოში უნდა გაფართოვდეს სტაციონალური საციკო ქსელი. ამჟამად სახელმწიფო ცირკები არის თბილისში, ბათუმში და სოხუმში. საჭიროა გაეცხნათ მუდმივი ცირკები ისეთ მნიშვნელოვან ქალაქებში, როგორცაა ქუთაისი, თელავი, ფოთი, გორი, ჭიათურა და სხ. საჭიროა აგრეთვე საქართველოში მუდმივად არსებობდეს მოძრავი საკოლმეურნეო ცირკი.





პრ. ნუშუაიძე

# თეატრალური ახალგაზრდობის დათვალიერება

ახალი ნიჭის „აღმოჩენა“ ძველ თეატრში ასე ხდებოდა: როცა რომელიმე წამყვანი მსახიობი ავით ვახდებოდა, ნაუცბათვეთ მოამზადებდნენ ახალგაზრდა მსახიობს. სპექტაკლის დროს რეჟისორი დაინახავდა, რომ ეს დუბლიორი არაფრით ჩამოუვარდება ავით-მყოფ პრემიერს. ანდა ასეც იყო: წამყვანი მსახიობი „დიდ მოთხოვნილებებს“ წაუყენებდა ანტრეპრენიორს. ეს უკანასკნელიც გამოსძებნიდა მის შემცველს. სამწუხაროდ ახალგაზრდა ძალებისადმი ასეთ ანტრეპრენიორულ მიღვამას ზოგან კიდევ აქვს ადგილი. ზოგიერთი თეატრი არ აქცევს სათანადო ყურადღებას ახალგაზრდა ძალებთან სისტემატურ მუშაობას, ყოველდღიურად არ ზრუნავს მათი კვალიფიკაციის ამაღლებაზე. ახალგაზრდა მსახიობთა წამოწვევა ხშირად შემთხვევებზეა დამოკიდებული. თითქმის ყოველ თეატრშია ისეთი ახალგაზრდა მსახიობი, რომელიც წლობით გამოუყენებელია და უმნიშვნელო ეპიზოდურ როლებში „ბერდება“.

სწორედ ამ მდგომარეობიდან გამოდინარობდა ხელოვნების საქმეთა საკავშირო კომიტეტი, როცა ამ ზუთიოდ თვის წინათ დაიწყო ახალგაზრდა მსახიობთა დათვალიერება. თეატრალური ახალგაზრდობა ამ დათვალიერებიდან ბევრ რამეს მოელოდა. უწინარეს ყოვლისა იგი მოელოდა შესაძლებლობას ეჩვენებინა თავისი შემოქმედებითი ძალები, თავისი ნიჭი. დათვალიერებამ მათი მოლოდინი არ გამართლა.

ხუთი თვის განმავლობაში საქართველოში თითქმის არაფერი გაკეთებულა ამ დათვალიერების შესაფერისად ჩატარებისათვის. მზადება გამოიხატა მხოლოდ იმაში, რომ ხე-

ლოვნების საქმეთა სამმართველომ თეატრებს დაუგზავნა ხელოვნების საქმეთა კომიტეტიდან მიღებული გრძელი, ტექნიკურ საკითხებით გადატვირთული ინსტრუქცია. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ინსტრუქცია საკმაოდ არა დამაკმაყოფილებელია. დათვალიერების პრინციპი ასეა წარმოდგენილი ინსტრუქციაში: მეორე პლანის მსახიობების გადაყვანა პირველი პლანის როლებზე, ეპიზოდური როლების შემსრულებელთა გადაყვანა მეორე პლანის როლებზე და სხვა. დათვალიერების მონაწილეთა კონტინგენტიც შემოფარგლულია წლოვანებისა და თეატრში მუშაობის სტაჟით.

ამ ინსტრუქციამ თავისებური გამოხმაურება ჰპოვა თეატრების ხელმძღვანელებში. დათვალიერების მონაწილეებად წამოაყენეს ისეთი მსახიობები, რომლებიც ჰასაკისა და სტაჟის მიხედვით აკმაყოფილებენ ინსტრუქციის მოთხოვნილებას. ეს მსახიობები თამაშობენ იმ როლებს, რომლებსაც ისინი თამაშობდნენ დათვალიერებამდე. მათგან ზოგი პირველი პლანის მსახიობია, ორდენოსანი, მოწინავე. რა უნდა მისცეს მათ დათვალიერებამ? არაფერი. ეს, ასე ვთქვათ, მათი შემოქმედების დემონსტრაციაა, მეტი არაფერი. მაგრამ სამწუხარო ის არის, რომ მეორე პლანისა და ეპიზოდური როლების შემსრულებელნიც მხოლოდ იმ როლებში გამოდიან, რომლებსაც ისინი ჩვეულებრივ თამაშობენ. არც ერთი როლი, მომზადებული სპეციალურად დათვალიერებისათვის, ჩვენ არ გვინახავს.

სანიშნუთ ავიღოთ რუსთაველის თეატრი. „ოტელოში“ გვიჩვენეს რ. ბერიძე (დეზდემონა), ნ. ლაფაჩი (ბიანკა), დ. ხუციშვილი





(გრაკიანო), გ. ასიტაშვილი (მონტანო); „არსენაში“ — გ. ასიტაშვილი (მოურავი), დ. ხუციშვილი (ონისე პაპა), მ. ჯაჯანაშვილი (ნენო), ზ. მაჩაბელი (ზურუიკო), მაგრამ ყველა ეს მსახიობი ხომ ამდენხანსაც თამაშობდა ამ როლებს. რა არის აქ ახალი? სამაგიეროდ ა. დავითაშვილი, ლ. ზაუტაშვილი, კ. ვადაჭკორია და სხვები კვლავ ეპიზოდურ, ორ-სამ სიტყვიან როლებში ვნახეთ. ამ როლებში შეუძლებელია იმის გამოცნობა, თუ რის უნარი და ნიჭი შესწევთ ახალგაზრდა მსახიობებს.

ასეთივე მდგომარეობაა სხვა თეატრებშიც. ყველაზე უკეთესი შთაბეჭდილება მოახდინეს მოზარდ მსახიობებთან თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებმა „სკაპენის ოინებში“ (ვ. არეშიძე — სკაპენი, ვ. გაგნიძე — სლივესტრი). მაგრამ ისინიც დათვალაიერებამდე თამაშობდნენ ამ როლებს.

რით აიხსნება ეს მდგომარეობა? დათვალაიერების მოუმზადებლობით. ხუთი თვეა რაც დათვალაიერება გამოცხადებული და თეატრებმა მხოლოდ ერთი თვის წინათ დაიწყეს ამ საქმეზე მუშაობა. ზოგიერთ თეატრში (მაგალ. ოპერაში) ნოემბრამდე არ იყო დამუშავებული ინსტრუქცია ახალგაზრდა მსახიობთა შორის. ხელოვნების სამმართველოს არც კი მოუწვევია თბილისის ახალგაზრდა მსახიობთა საქალაქო თათბირი, არ შეუქმნია ამ დიდმნიშვნელოვანი ღონისძიე-

ბის გარშემო საზოგადოებრივი აზროვნება აუყვანია ეს დიდი საქმე საქირო პრინციპულ სიმაღლეზე. სპეციალურ თათბირზე, რომელიც ამ საკითხის გამო მოიწვია საქ. ა. ლ. კ. კ. ცენტ. კომიტეტმა ნოემბრის დამდეგს, თეატრების ხელმძღვანელებმა არსებითად ვერაფერი ვერ სთქვეს დათვალაიერების წარმატებისათვის მათ მიერ გატარებულ ღონისძიებებზე.

ყველა ამის შემდეგ ძნელია შეფასების მიცემა იმ მსახიობთა თამაშისათვის, რომლებიც უკვე ენახეთ დათვალაიერების პროცესში. მოუზნადებლობა, ნაუცბათეგობა, ახალგაზრდებისადმი არაგულისხმიერი მოპყრობა ისეთ პირობებში აყენებს დათვალაიერების მონაწილეთ, რომ უმართებულო იქნებოდა მათი მსახიობითი ოსტატობისა და ნიჭის შეფასება ნახულის საფუძველზე. ვფიქრობთ, რომ ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ უნდა გააგრძელოს დათვალაიერების ვადები, უნდა მისცეს მითითება თეატრებს, რომ შეუქმნან პირობები ახალგაზრდა მსახიობებს მათი შემოქმედებითი ძალების გამოსავლინებად. ამისთვის საჭიროა ახალი როლების მომზადება, რეჟისორების მიმავრება ახალგაზრდა მსახიობებზე, სპეციალური დადგმების მომზადება და სხვა. თუ ასეთი ღონისძიებები არ გატარდება, ისე დათვალაიერება დარჩება ფორმალურ, ზედმეტ, უსარგებლო მოვლენად.





ა.კ. თოფჩიანი

# „მათი ამბავი“ ფოთის თეატრში

დრამა ვ. გაბესკირიასი, დადგმა თ. ლორთქიფანიძისა, მხატვარი ა. მშენებელი, მუსიკა ა. შაველიძისა.

ამხ. ლ. პ. ბერიას სახელობის ფოთის დრამატიულმა თეატრმა (დირექტორი ნ. გომიანიძე), რომელმაც თავისი ზრდისა და დავაყვების მე-4 სეზონი 11 ოქტომბერს ვ. გაბესკირიას „მათი ამბავი“ დადგმით გახსნა, ბრწყინვალედ გადასჭრა მის წინაშე მდგომი სერიოზული ამოცანა. თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორმა თ. ლორთქიფანიძემ „მათი ამბავის“ დადგმით, თეატრის დირექტორის და სამხატვრო ნაწილის ხელმძღვანელის ამხ. ნ. გომიანიძის დახმარებით, ჯანსაღი და ამაღლებელი სპექტაკლი უჩვენა კოლხიდის ქალაქის მაცურებლებს.

დარეჯანის როლი კარგად განასახიერა მსახიობმა რ. უ. ს. უ. დ. ა. ნ. ლ. ო. რ. თ. ქ. ი. ფ. ა. ნ. ი. ძ. მ. ეს ტიპი აქტიორისაგან დიდ შინაგან ტემპერამენტს მოითხოვს. ლორთქიფანიძის თითოეული ექსტი, მიმიკა და ხმის ინტონაცია ერთნაირად ემსახურებოდა საერთო მიზანს — სწორად ეჩვენებია მაცურებლებისათვის თვალთმაქცი, ბოროტი ქალის ანტიპათური სახე. განსაკუთრებით ძლიერი იყო იგი მე-2 მოქმედებაში და მე-3 მოქმედების მე-2 სურათში.

ყარამანის სახე შექმნა მსახიობმა ს. ბერძენიშვილმა, რომელიც ხახულიდან ყარამანამდე შესამჩნევად გაზრდილა, როგორც სცენის ოსტატი. ბერძენიშვილის თამაში ბუნებრივია, დიქცია საამო და მიმზიდველი. შანსაკუთარი ორიგინალური შტრიხებით, მხატვრული უბრალოებითა და წინასწარ გამიზ-

ნული მოძრაობით შექმნა იმ ადამიანის სახე, რომელიც პიესაში ძველი დროების უკანასკნელ მოპიკანად არის გამოყვანილი და კომუნისტ შალვას დახმარებით შეიცვლის აზრსა და შეხედულებებს. ბერძენიშვილის ყარამანი აქტიორული ოსტატობის საუცხოო ნიმუშია.

ამ როლს დამაკმაყოფილებლად ასრულებს მსახიობი აკ. დობორჯგინიძეც, რომელმაც თავისებური ყარამანი შექმნა.

პროფესორ დავითის როლში უთუოდ კარგი იყო დ. ანთაძე. ამ მსახიობისათვის დამახასიათებელია გულწრფელი, ცოცხალი და ხალისიანი თამაში. მან შესძლო დავითის ჯანსაღი და დიადი გრძნობა სწორად მიეტანა მაცურებლებამდე.

ამ როლის შესრულებისას სცენიური ნიჭი და ალლო გამოამჟღავნა მსახიობმა ს. ფირზიაიამც.

ქეთო კოლხიდელის თამარი მეტად ნაზი და მიმზიდველი იყო. მსახიობმა მართებულად გვიჩვენა თამარის შინაგანი სულიერი მდგომარეობა. კოლხიდელს აქვს ლირიული, მგრძობიარე და გულში ჩამწვდომი ხმა, რაც ხელს უწყობს მის წარმატებას.

სპექტაკლის დამდგმელი თ. ლორთქიფანიძე ამ პიესაში ელიზბარის როლს ანსახიერებდა. იგი დაჯილდოებულია ხალასი აქტიორული ნიჭით. ამ როლის შესრულებისას თ. ლორთქიფანიძემ სწორად გვიჩვენა კლასობრივი მტრის რეალური და საზიზღარი სახე.



თამარი — კ. კოლბიდელი ელიზბარი — თ. ლორთქიფანიძე ყარამანი — სერგო ბერძენიშვილი

დ. მელქაძის გაიოზი — მსახიობის ზრდის მაჩვენებელია. ეს მსახიობი საერთოდ ძლიერ ეფექტს აღწევს როცა ღირსულად მეტყველებს, მაგრამ შედარებით სუსტია მრისხანებისა და აღელვების გამოხატვისას.

ეკას როლს უფრო ფაქიზად და სიძლიერით ასრულებდა ქს. თურქია, ვიდრე რ. მამაჯანოვა. ეს უკანასკნელი ჯერაც არ არის განთავისუფლებული ხელოვნურობისაგან.

ცალკე მოვიტოვეთ შალვას როლის შემსრულებელი მსახიობი ა. მშვენიერაძე, რომელიც ამავე დროს თეატრის ახალგაზრდა

მხატვარია. მშვენიერაძემ როლი დამაკმაყოფილებლად დაძლია. მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ მას ჯერ კიდევ სერიოზული მუშაობა მართებს სწორი დიქციის გამომუშავებისათვის. მისი ხმა ზოგჯერ ძალზე უხეშია, დაუმორჩილებელი, მოუდრეკო. მსახიობი ზოგჯერ ხელების მოძრაობას ვერ უკავშირებს მიზანსცენას.

სპექტაკლი მხატვრულად კარგად იყო გაფორმებული. მხატვარ ა. მშვენიერაძეს სწორად შეუხამებია ფერები პიესის საერთო განწყობილებასთან. განსაკუთრებით კარგად



გაიოზი — დ. მელქაძე დავითი — დ. ანთაძე შალვა — ან. მშვენიერაძე



რყო გაკეთებული თოვლის მოსვლა (I მოქმედებაში).

ა. მაჭავარიანის მუსიკა მგრძნობიარედ უღერდა მე-3 მოქმედების უკანასკნელ აქტში.

„მათი ამბავის“ დადგმით ფოთის თეატრმა გვიჩვენა შემოქმედებითი კადრების შესამჩნევი ზრდა, დაყენებითი სურვილი ახლის ძიებისა. თეატრი კარგად ემსახურება ფოთის მშრომელებს. მიმდინარე სეზონში გათვალისწინებულია დაიდგას 8 ახალი პრემიერა. ძველი დადგმებიდან განახლებული იქნება პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, შ. დადიანის „რუსთაველი“, ძმ. ტურგენის და შეინინის „გენერალური კონ-

სული“ და ამერიკელი დრამატურგების მეიოს და ენკინის „ბიჭუნა“.

ქართველი ხალხის დიდი მწერლის აკ. წერეთლის იუბილესთან დაკავშირებით თეატრი დგამს მისსავე ისტორიულ პიესას „პატარა კახს“. სეზონის პირველ ნახევარში დადგმული იქნება აგრეთვე სარდუს „მადამ სან-ჟენ“ და მენსტენის „ჩემი მეომარი“.

ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანიზაციები ფოთის თეატრს დიდ დახმარებას უწევენ. საქ. კ. პ. (ბ) ფოთის საქალაქო კომიტეტის ბიურომ I ოქტომბერს სპეციალურად განიხილა თეატრის მუშაობის გაუმჯობესების საკითხი და დასახა სათანადო ღონისძიებანი.

მეზობრული უარუხები



ი. იმედაშვილი



ჩ. ჩხარტიშვილი



### 3. მახეობა

## ჩოხატაურის თეატრი

უკვე მესამე წელია ჩოხატაურში არსებობს სახელმწიფო ქართული თეატრი. წინად რაიონში მხოლოდ დრამატული წრე მოქმედებდა, რომელიც სახეიმო დღეებში თუ გამართავდა წარმოდგენებს, მაგრამ სპექტაკლები მხატვრულად იმდენად დაბალი იყო, რომ მიწინააღმდეგე ვერ აკმაყოფილებდა მაყურებელთა ვაზრდის კულტურულ მოთხოვნილებებს.

1937 წლის ადგილობრივი პარტიული კომიტეტის და ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ინიციატივით ჩამოყალიბდა სახელმწიფო ქართული თეატრი. მისი პირველი მხატვრული ხელმძღვანელი ვერ გაუძღვა საქმეს. სპექტაკლები სცენის-მოყვარულ ხასიათს ატარებდა.

1938-39 წლის სეზონში თეატრის სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა რეჟისორი თეოდორე ამის შემდეგ თეატრის მხატვრული დონე საგრძობლად ამაღლდა: ადგილობრივი ძალებისაგან შერჩეულ იქნა ნიჭიერი მსახიობები. ახალგაზრდა თეატრალურმა კოლექტივმა რეჟისორ თეოდორის ხელმძღვანელობით წარმატებით განახორციელა ისეთი რთული დადგმები, როგორც არის ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, გ. თაქთაქიშვილის „ხალხის რჩეული“, ძმ. ტურის და შეინინის „პირის-პირ“, ტრ. რამიშვილის ცნობილი კომედია „სტუმარ-მასპინძლობა“ და სხვა. სპექტაკლები დიდი აღტაცებით მიიღეს მაყურებლებმა. აღნიშნული დადგმები თეატრმა უჩვენა მახლობელ კოლმეურნეებსაც.

თეატრში დაწინაურდნენ ახალგაზრდა ძალები: ვ. ჟღენტე, დ. ცინცაძე, ვ. ჩხიკვაძე, შ. ჩხიკვიშვილი, ბ. ცინცაძე, ე. ცინცაძე და

სხვა, რომლებმაც წარმატებით შეასრულეს 'აპასუხისმგებლო როლები. გარდა ამისა, დამნიშნა ირიცხება რამდენიმე გამოცდილი მსახიობი: გ. კალანდაძე, ნორა ელიაძე, მ. ჯალალანია, მ. ჯიბუტი და სხვა, რომლებმაც მაყურებელთა სიყვარული დაიმსახურეს.

თეატრმა ზაფხული გაატარა აგარაკ ბახმაროზე, სადაც მომსახურება გაუწია დამსვენებლებს. იქ დაიდგა 17 წარმოდგენა, რომლებსაც 6500-ზე მეტი მაყურებელი დაესწრო. სპექტაკლებმა დიდი წარმატებით ჩაიარა.

მიმდინარე წელს მთელს კავშირში ჩატარდა საკოლმეურნეო თეატრების შემოწმება-დათვალიერება. კომისიამ ჩოხატაურის თეატრის შემოქმედებითი ნაშედეგის დადებითად შეაფასა.

ახალგაზრდა თეატრალური კოლექტივი დიდი ენტუზიაზმით ემზადება 1939-40 წლის სეზონის წარმატებით ჩატარებისათვის. სეზონში, ძველი დადგმების აღდგენის გარდა, დაიდგმება 5 ახალი პიესა. თეატრის კოლექტივს მიზნად აქვს დასახული, რომ ჩოხატაურის მშრომლებს მხატვრულ ფორმებში უჩვენოს სტალინური ეპოქის ადამიანთა სამური, ბედნიერი ცხოვრება.

თეატრის კოლექტივი საქმიანობას სერიოზულ დახმარებას. რეპეტიციები ჯერჯერობით მხოლოდ საღამოობით ტარდება, მსახიობები შეთავსებით მუშაობენ. მომავალში აუცილებლად უნდა შეიცვალოს არსებული პრაქტიკა. თეატრის კოლექტივის ძირითადი ბირთვი განთავსდეს მსახიობებისაგან უნდა შესდგებოდეს, რითაც თეატრის შემოქმედებითი ნაყოფიერება ერთობლად გაიზარდება.



6. პიჭაძე

# „კავლე გიეგოვი“

აზარის სახელმწიფო თეატრში

აჭარის სახელმწიფო თეატრში მორიგ პრემიერად დაიდგა ვოიტეხოვისა და ლენჩის ცნობილი პიესა „კავლე გრეკოვი“. პიესა დადგა რეჟისორმა შ. ინასარმა.

სპექტაკლი საინტერესო და მიმზიდველი გამოვიდა, და უნდა ითქვას, რომ ასე გულთბილად მაყურებელს აჭარის სახელმწიფო თეატრის არცერთი დადგმა არ მიუღია.

პიესის შინაარსი ყველასათვის ცნობილია, ახიტიმ აქ არ შეველდებით მის გადმოცემას. მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ პიესა მეტად აქტუალურსა და საინტერესო თემს ეხება. მას აქვს მძაფრი დრამატული ნასკვი, ჰყავს ერთი წამყვანი გმირი, რომელიც თავისი მოქმედებით, ბრძოლით აღელვებს მაყურებელს. იპყრობს მის ყურადღებას.

სპექტაკლიც წარმოადგენს იმის მხატვრულ განსახიერებას, თუ როგორ ამქაღვენებს და ანადგურებს პარტია და მთელი საბჭოთა ხალხი შენიღბულ მტერს, როგორ იბრძვის ჩვენი პარტია საბჭოთა ადამიანისათვის.

მსახიობი გორბეგ ღლონტი ასრულებს პავლე გრეკოვის როლს.

გრეკოვის მოღვაწეობა შუა აზიაში, მისი ბრძოლა ბასმაჩებთან, მუშაობა მშენებლობაზე მოსკოვში, შემდეგ — პარტიიდან გარიცხვით გამოწვეული მძიმე სულიერი განწყობილება — მსახიობ ღლონტის მიერ მოცემულია დამაჯერებლად და გულწრფელად. განსაკუთრებით კარგია ის კოვლიოვთან მეორედ შეხვედრისა და ნასტასია პეტროვასთან შეხვედრის სცენებში.

ღლონტს ერთი შენიშვნა უნდა მიეცეთ, პარტკომის სტადომის საპასუხისმგებლო და გრეკოვისთვის სამკედრო-სასიცოცხლო მო-

მენტის გადმოცემისას საჭირო იყო მეტი ზომიერების დაცვა.

რაიკომის მდივნის კოვლიოვის როლს ასრულებს მსახიობი ა. მეგლაძე. სამწუხაროდ პიესის სიტყვიერი მასალა ბევრგან აყენებს მსახიობს უხერხულ მდგომარეობაში. ზედმეტი ჩანაქერების შთაბეჭდილებას ქმნის კოვლიოვისა და მაშა კრილოვის ულაზათო დიალოგი პირველი მოქმედების პირველ სურათში. ამავე მოქმედების მეორე სურათშიაც ვერ გამოდის ის უნაკლოდ. სამაგიეროდ ოსტატურად მიჰყავს მეგლაძეს კოვლიოვის გრეკოვთან მეორედ შეხვედრის სცენა. მის თამაშში იგრძნობა, რომ კოვლიოვი მტკიცე და გულისხმიერი პარტიული ხელმძღვანელია, მას ესმის გრეკოვის ბედი, მისი სულიერი განწყობილება და მზად არის აღმოუჩინოს ყოველგვარი დახმარება.

მსახიობი ნუცა ფხაკაძე თამაშობს მაშა კრილოვის როლს. ფხაკაძე ამ როლის გადმოცემისას ამქაღვენებს თავის მაღალ აქტიურულ კულტურას, მისთვის დამახასიათებელ ღრმა ემოციურობას.

ადვილი არ იყო მსახიობ ბ. ზაქარიაძისთვის ნარგულაევის როლის შესრულება. ადვილი არ იყო იმიტირება, რომ ნარგულაევს, ამ მსხვილ ნაციონალ-შოვინისტს, ნიღაბს ხდიან მხოლოდ პიესის ბოლოს ამავე დროს ავტორებმა იგი პირველსავე მოქმედებაში გაგვიშიფრეს. ამან მსახიობი უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენა.

ზაქარიაძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან პიესის ეს ნაკლი მოხერხებულად დასძლია. განსაკუთრებით შესანიშნავია ზაქარიაძე პარტკომის სტადომის სცენაში.

ნარგულაევის შემოსვლა გრეკოვის აღშფო-

თებას იწვევს. ზაქარიძე — ნარგულავეი მის ამ აღწვოთებას თითქოს არაფრად აგდებს. თავისებური ნაბიჯებით მიდის ფანჯარასთან. შემდეგ უეცრად შემოტრიალდება და ცინიკური გამომეტყველებით შეხედავს გრეკოსს. მის სახეზე ბოროტი ადამიანის დამცინავი ღიმილი იხატება. შემდეგ — სავარძელში ჩაჯდომა, პაპიროსის ამოღება და ისევ ბოროტი ღიმილი გრეკოვის მიმართ — ყოველივე ეს გაკეთებულია მოფიქრებულად და ოსტატურად. სწორად აქვს გაგებული სოროკინის როლი მსახიობ ე. ცივაძეს.

სხვა შემსრულებელთაგან პირველ რიგში აღვნიშნავთ ი. კაიკაციშვილს (ლობიკოვი) და კ. დოლონაძეს (გლინსკი). კარგია აგრეთვე დ. ვაშაკიძე (ნასტასია პეტროვა), გ. ლეჟავა (პეტროვი), ი. ხუბუა (წითურა ტრაქტორისტი), ხ. მეგრელიძე (აბრამოვი), ვ. გვიმბარიძე (რაიკომის შიკრიკი), ე. შამილაძე (ხუსეინი), ა. გარნელი (რიჟოვა), ნ. თეთრაძე (მირახმეტოვა), ლ. აფხაზავა (ზვონკოვა), ქ. მელექსიშვილი (კრანც), თ. თავდიშვილი (პოპოვა), გ. ახვლედიანი (ლევიციკი) და სხვ.

უნდა აღვნიშნოთ დადგმის ზოგიერთი სუსტი მხარე. მაგ. ცუდათაა გაკეთებული პირველი მოქმედების მეორე სურათის ის ნაწი-

ლი, სადაც ნაჩვენებია სიხარული ბამბის აღმოცენების გამო. მეტად გაზვიადებულია ეს სიხარული აქაც და მეოთხე მოქმედებაშიც (სცენა გრეკოვის ბინაზე). ამ სცენებში მსახიობებს არა აქვთ საკმაო სიტყვიერი მასალა და იძულებული არიან ეს ხარვეზი ზედმეტი მოძრაობით, სიცილითა და ხმაურით შეაესონ.

სწორად არ არის მოცემული მოქმედებათა განვითარების თანმიმდევრობა. უხერხულია ერთ მოქმედებაში ოთხი წლის ამბების ჩატევა კარგი იქნებოდა, რეჟისორს პირველი მოქმედების ბოლო სურათი მეორე მოქმედების პირველ სურათად ეჩვენებინა, რადგან ამ სურათში მოცემული ეპიზოდი, როგორც ქრონოლოგიურად ისე შინაარსობრივად, მეორე მოქმედებას უფრო უკავშირდება.

უნაკლოდ არც პარტკომის სხდომის სცენაა წარმოდგენილი. აშკარა შეცდომაა რიდაის (მსახიობი გოგიტიძე) იმდაგვარად გამოყვანა, როგორც ამას აჭარის თეატრის სცენაზე ვხედავთ.

მაგრამ, მიუხედავად პიესისა და სპექტაკლის ცალკეული სუსტი მხარეებისა, მაყურებელმა აჭარის სახელმწიფო თეატრის ამ სეზონის ეს პირველი წარმოდგენა აღფრთოვანებით მიიღო.





# ა ბ ე ზ ი პ რ ე ე მ

„მანონ ლესკო“ თარგმანი ქეთევან ირემაძისა  
„ფედერაციის“ გამოცემა, 1939 წ.

„და იწონის წიგნთა ღონეს,  
წიგნთა მრავალ კვდომანი—  
დე-გრისა და მანონის  
სევდიანი რომანი“

გ. ტ ა ბ ი ძ ე  
წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“

ამ ბოლო წელში ქართულ ენაზე ითარგმნა მრავალი შესანიშნავი კლასიკური თხზულება რუსულ და ევროპულ ენებიდან. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი საქმე გააკეთა გამომცემლობა „ფედერაცია“, რომელმაც არა ერთი კლასიკური თხზულება გამოსცა ქართულ ენაზე, და მოაწოდა ჩვენს მკითხველებს. წელს „ფედერაცია“ გამოსცა შესანიშნავი კლასიკური თხზულება — აბატ პრევოს „მანონ ლესკო“ (თარგმანი ქეთევან ირემაძისა). „მანონ ლესკო“, როგორც „ვისამიანი“, სიყვარულის რომანია, რომელიც შეუწინაღებელი ყურადღებით იკითხება. რომანის მთავარი მომქმედი პირობით მანონ ლესკოა და შევალე დე-გრიე. მანონ ლესკო ცბიერი და მატყუარა ქალია, რომელიც ყოველ ნაბიჯზე ატყუებს და ლალატობს თავის შეყვარებულს შევალეს. მანონ ლესკოს იმდენად უყვარს შევალე, რამდენადაც ის უზრუნველყოფილი იქნება მატერიალურად, თუმცადა ყოველ წუთში ეფიცება გულწრფელობას შევალეს. მანონი მხოლოდ ერთი კვირა რჩება ერთგული თავის შეყვარებულისაო, — სწერს ანატოლ ფრანსი.

ერთის მხრივ, გულწრფელი და თავდადებული სიყვარული და მეორეს მხრივ ცბიერობა და მატყუარობა—აი რა არის ამ გენიალური რომანის მთავარი იდეა. შევალე დარწმუნებულია, რომ მას ლალატობს შეყვარებული, მაგრამ მაინც არ სჯერა ეს და გატაცებული ამბობს:

„თუ თქვენ სიკეთე გინდათ ჩემთვის, — წამოვიყვირე მე, — დამიბრუნეთ ის! მარტო ის! დამიჯერეთ, ძვირფასო მამავ, რომ მას ჩემთვის არ უღალატნია. მას არ ძალუძს ასეთი საზიზღარი და საშინელი სიმდაბლე ჩაიდინოს. ყველას ცბიერი მ... ვეატყუებს: თქვენც, მეც და მასაც, რომ იცოდეთ, რა ნაზი და გულწრფელია მანონი! რომ გაიცნობდით, შეიყვარებდით.“ ასე აღტაცებული ეხვეწება შევალე დე-გრიე თავის მამას, — შევალეს უკანასკნელი სიტყვებით რომ ესთქვათ, — ქარაფშუტა და ცბიერი მანონის შესახებ. მანონი იმ წამსვე ლალატობს თავის შეყვარებულს, რა წამსვე მას გამოუჩნდება შევალეზე უკეთესი, მაგრამ მაინც თამამად ეუბნება შევალეს: „ჩემო საყვარელო, ჩემო ძვირფასო, გთხოვთ, ერთი წუთით ლმობიერად მომეპყრა, ერთი წუთით, მხოლოდ ერთი წუთით; ათასჯერ უფრო ძლიერ შეგიყვარებ; მთელს ჩემ სიცოცხლეში შენი მადლობელი ვიქნები“, და დე-გრიეს თანდასწრებით შეყვარებული შემოჰყავს ოთახში.

მთარგმნელ ქეთევან ირემაძეს კარგად უთარგმნია „მანონ ლესკო“. მშვენიერადაა გადმოცემული რომანის შინაგანი დინამიკა და თხრობის ემოციურობა.

წიგნში დაბეჭდილია „მანონ ლესკოზე“ მინაწერი, გ. ტაბიძის ბრწყინვალე ოსტატობით და დიდი პოეტური ერუდიციით დაწერილი ლექსი. პარადოქსი არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ „მანონ ლესკო“ მე-18 საუკუნის გენიალური ქმნილებაა, მაგრამ გალექტიონ ტაბიძის ოც სტრიქონიანი ლექსი, ლექსად დაწერილი მეორე მანონ ლესკოა. კითხულობთ ამ პატარა ლექსს და თქვენც ძალაუნებურად შედიხართ „დე-გრიესა და მანონის სევდიანი რომანის“ შინაგან სამყაროში.

წიგნს წამძღვარებული აქვს მთარგმნელის წინასიტყვაობა.





# შ ი ნ ა ა რ ს ი

	83:
მოწინავე — ოქტომბრის რევოლუციის XXII წლისთავი . . . . .	3
პროფ. ს. დანელია — ნ. გ. ჩერნიშევსკი . . . . .	6
გრ. ჩხიკვაძე — ქართული მუსიკა . . . . .	12
ალ. სიგუა — „რა ტკბილია ეგ სიმღერა“ . . . . .	26
შ. ბუაჩიძე — ვანო სარაჯიშვილი . . . . .	31
პროფ. დ. გორდევნი — საორბისი . . . . .	34
გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი — ლექციები ესთეტიკის შესახებ.	40
სერ. გერსამია — ქართული მუდმივი თეატრის აღდგენის 60 წელი.	56
მ. გოწალიშვილი — ოსური ლიტერატურის დიდი კლასიკოსი. . . . .	64
იაკობ ბალახაშვილი — გორის თეატრალური წარსულიდან . . . . .	67
გ. ბუნიაშვილი — საბჭოთა ცირკის 20 წლისთავი . . . . .	75
გრ. ნუცუბიძე — თეატრალური ახალგაზრდობის დათვლიერება . . . . .	79
აკ. თოფურია — „მათი ამბავი“ ფოთის თეატრში . . . . .	81
ვ. მახვილაძე — ჩოხატაურის თეატრი . . . . .	84
ნ. პაიჭაძე — „ბავლე გრეკოვი“ აჭარის სახელმწიფო თეატრში . . . . .	85
ა. ს-ა — აბატი პრეგო. „მანონ ლესკო“ . . . . .	87

რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპ. № 23, ტელეფონი 3-09-64, მიღება ყოველდღე, გარდა გამოსაცემელი დღეებისა, 10-დან 5 საათამდე.

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს.

გამოცემის მესხეთე წელი. 5½ ნაბეჭდი ფორმა. გადაეცა წარმოებას 10/XI-39 წ., ხელმოწ. დასაბეჭ. 20/I-40 წ. შეკვ. № 2582. მთავლ. რწმუნ. № 2310, ტირ. 3300.

სახელგამის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, კამოს ქ. № 40.

