

160
1976/4

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ
ԿԵՆՏՐՈՆ

ՄԱՍԻՆ ՆԱԾԺԱԿՈՒՄ ԵՂՐՈՒԹՅՈՒՆ

1976 12

12/1976

საბჭოთა ხელოვნება

შინაარსი

ლ. ი. ბრეჟნევის დაბადების 70 წლისთავისათვის	2
საკა ცინტალურ კომპოზიციები	3
მხეილ ავაქიანოვი —	
სიზომ ორჯონისიძე და კართული კინემატოგრაფია	5
მოსკოვის საბჭოთა თეატრის თეატრის თეატრის	9
ლადო დონაძე —	
ანდრე ბალანინის შემოქმედება	10
ლატვიის უბინის სახელოვნო სახელმწიფო აკადემიის თეატრის თეატრის	23
სსრ კავშირის სახელმწიფო კომიტეის ახალი ლაუარები	24
კართული მუსიკის წარმატება	25
ხმატოვების სახელოვნო ცენტრის სახელმწიფო დრამატული თეატრი	
ნათელა ლაშვილი —	
კართული დანი — 100	27
რუბენ ჩეთოიძე —	
ოსტრი დანი — 70	33
თეატრის ლინის სახელოვნო „დინამოს“ სტადიონი	36
გუგა მიაქიძე —	
გაგა მიაქიძის შემოქმედებითი აღზრდისათვის	41
ვახო კიკნაძე —	
ახალგაზრდა კომპოზიტორის სამუშაოები	43
კაიო ფიცერაუარი —	
საბჭოთა არამოლოდრის მესამეობა	49
ფიქრ ციციშვილი —	
მუსიკის განვითარება საბჭოთა საკრებულოში	56
გულაო ტორაძე —	
განვითარების მიმართული შემოქმედება	60
ლადო გულაშვილი —	
მუსიკის განვითარების წიგნი	64
ბონდო გავნიძე —	
საბჭოთა კავშირის	69
მისაქიძე, თეატრი და მუსიკისათვის	
მერაბ ბეგია —	
დრამატული თეატრი	72
არისტოტელე —	
კომპოზიტორი (მთარგმნელი ბაჩანა ბრეგვაძე)	76
გიული ქვაჩიანიძე —	
მუსიკის თეატრალური მხატვრობისათვის	93
მონაქვიანი ჩიკაბაძე —	
მუსიკისათვის თეატრალური მხატვრობისათვის ცენტრის მუშა (პიესა)	95
ბიონია	110

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქვეყნულ-თეატრული ჟურნალი

28

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არამოლოდრი
მოსკოვისათვის**

მთავარი რედაქტორი
თამარ ვილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აბაი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ჯუშუბა თითოშვილი
(განხილვისათვის მნიშვნელოვანი),
ნოდარ ბაქრაძე,
ვანო კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯუშუბა თითოშვილი,
ნათელა ურუშაძე,
რეზა ჩხიძე,
ანდრე ვულაძე,
ნოდარ ბაქრაძე,
ნოდარ ბაქრაძე.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ქვეყნულ-თეატრული ჟურნალი



მოხარული ვართ, რომ სულ უფრო მტკიცედ შემოდის ცხოვრებაში ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის ახლგაზრდა თაობა. ნამდვილი ნიჭი იშვიათად გვხვდება. ლიტერატურისა თუ ხელოვნების ნიჭიერი ნაწარმოებეროვნული სიმდიდრეა. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მხატვრული სიტუვა, ფერების ელვარება, ქვის გამომსახველობა, ბგერების ჰარმონია შთაგონებენ თანამედროვეებს და შთამომავლებს გადასცემენ სულისა და გულის ხსოვნას ჩვენი თაობის, ჩვენი დროის, მისი მღელვარებისა და მიღწევების შესახებ.

ლ. ი. ბრაქნაძე

საბჭოთა კავშირის
კომუნისტური პარტიის
ცენტრალური კომიტეტის
გენერალურ მდივანს
ლეონიდ ილიას კი ბრძენებს
70 წელი შეუსრულდა

სკპპ ცენტრალურ კომიტეტში

სკპპ ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „შემოქმედების ახალგაზრდობასთან მუშაობის შ ე ს ს ე ბ“

სკპპ XXV ყრილობამ, ნათქვამია დადგენილებაში, აღნიშნა, რომ ამაღლა საბჭოთა ხელოვანი ინტელიგენციის, მათ შორის ახალგაზრდობის შემოქმედებითი აქტიურობა. ახალგაზრდა ლიტერატორებმა, მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა, თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის მუშაკებმა უკანასკნელი წლების მანძილზე შექმნეს ნაწარმოებები, რომლებმაც საზოგადოებრივი აღიარება დაიმსახურეს. შემოქმედებითი ახალგაზრდობა ცხოველ ინტერესს იწვევს თანამედროვეობის პრობლემებისადმი, ცდილობს გადაწყვიტოს ხელოვნების რთული ამოცანები.

დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ პარტიულ ორგანიზაციებს, კომკავშირს, კულტურის ორგანიზებსა და შემოქმედების კავშირებს ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალგაზრდა კადრებთან მუშაობის დადებითი გამოცდილება აქვთ. სწავლებისა და აღზრდის ამგვარ შექმნილი სისტემა ძირითადად უზრუნველყოფს ღირსეულ ცვლის მოხვლას მხატვრული კულტურის სფეროში.

ამავე დროს კომუნისტურ მშენებლობაში ლიტერატურისა და ხელოვნების როლის ამაღლება, ამოცანები, რომლებიც სკპპ XXV ყრილობამ დასხვა იდეოლოგიური მუშაობის დარგში, მოითხოვენ, რომ პარტიულმა, სახელმწიფო და საზოგადოებრივმა ორგანიზაციებმა მეტი ყურადღება დაუთმონ შემოქმედებითი ახალგაზრდობის პროფესიულ და იდეურ აღზრდას.

ახალგაზრდა ლიტერატორებთან, კინემატოგრაფისტებთან, მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან, მსახიობებთან მუშაობაში ჯერ კიდევ არის სერიოზული ნაკლივანება. ზოგიერთ სამხატვრო უმაღლეს სასწავლებელსა და სასწავლებელში არ ახორციელებენ საჭირო ღონისძიებებს, რომ გააუმჯობესონ სასწავლო-აღმზრდელობითი მუშაობა, აქტიურად ჩაბოყარდობონ სტუდენტებს მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობა, საფუძვლიანად დააუფლონ იხონი პროფესიულ ოსტატობას, აათვისებინონ საბჭოთა და მსოფლიო კულტურის გამოცდილება. საყვარელი საგნებისა და საზოგადოებრივი დისციპლინების სასწავლებლად

საკმარისად არ იწყვევენ მაღალკვალიფიციურ პედაგოგებს, მეცნიერებსა და კულტურის მოღვაწეებს, რომლებსაც უნარი შესწევთ ოსტატობის დაუფლებას ორგანულად შეუხამონ მაღალი იდეური და ზნეობრივი თვისებების ჩანერგვა, გააღვიონ ახალგაზრდობის საზოგადოებრივი აქტიურობა, ხელი შეუწყონ შემოქმედებითი ინდივიდუალობათა ჩამოყალიბებას. პარტიული, კომკავშირული და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები ყოველთვის არ ითვალისწინებენ ჯეროვნად სამხატვრო უმაღლეს სასწავლებლებსა და სამხატვრო სასწავლებლებში სასწავლო და აღმზრდელობითი მუშაობის სპეციფიკას. ზოგიერთი სასწავლებლის მატერიალური ბაზის მდგომარეობა დამაკმაყოფილებელი არ არის.

დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ შემოქმედებითი კავშირები და კულტურის ორგანიზები არ იწვევენ საჭირო ზრუნვას სამხატვრო სასწავლებლების საქმიანობის გაუმჯობესებისათვის, კურსდამთავრებულთა პროფესიული ზრდისა და დასაქმებისათვის, სთანადო ყურადღებას არ უთმობენ ახალგაზრდობას, რომელიც კავშირებში არ არის გაერთიანებული. ხელოვნების ახალგაზრდა მუშაკებს ნაკლებად ასახელებენ შემოქმედებითი კავშირების არჩევითი ორგანიზებში, ლიტერატურულ-მხატვრულ გამოცემათა რედაქციების, გამოფენათა კომიტეტების, სამხატვრო საბჭოების შემადგენლობაში.

სკპპ ცენტრალურმა კომიტეტმა, რომელიც კულტურულ მშენებლობაში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ახალგაზრდა ხელოვან ინტელიგენციასთან მუშაობას, ურჩია მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიათა ცენტრალურ კომიტეტებს, სკპპ სამხარეო და ხაოლქო კომიტეტებს, სრულიად საქავშირო აღკკ ცენტრალურ კომიტეტს შემომუშაონ შემოქმედებითი ახალგაზრდობის იდეური და პროფესიული აღზრდის შემდგომი გაუმჯობესების ღონისძიებთა ხისტემა და ამისათვის იხელმძღვანელონ დებულებებით, რომლებიც სკპპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ამხანაგმა ლ. ი. ბუკჩენევმა წამოაყენა ცენტრალური კომი-

ტეტის სახვარეო მოხსენებაში პარტიის XXV ყრილობაზე.

ახალგაზრდა ხელოვნების მუშაკებთან მთელ მუშაობას, ხაზგასმულია დადგენილებაში, საფუძვლად უნდა ედოს ის, რომ მათადი გულისხმიერი, პატივისცემული დამოკიდებულება შეხამებული იყოს მოთხოვნილობას და პრინციპულობასთან. უნდა შევიწყოთ ახალგაზრდობის პრობლემები და საჭიროებანი, დავეხმართ მას თავისი ნიჭის გამოვლინებაში, წარმართოთ ტალანტების განვითარება პარსპექტიული შემოქმედებით ვაით. დღეიდანვე განვამტკიცოთ და გავმრავალფეროვოთ ახალგაზრდა ხელოვანი ინტელიტების კავშირი ცხოვრებასთან, განვივითაროთ მისი საზოგადოებრივი აქტიურობა, დაევალით ახალგაზრდებს საინტერესო საქმეში, ადვზარდით ისინი კომუნისტური იდეალებსათვის მტკიცე მებრძოლებად, უნდა ვიზრუნოთ სამხატვრო სასწავლებლების მასწავლებელთა კარგების შერჩევისა და იდეური აღზრდისათვის, მათი საქმიანი და პედაგოგიური კვლიეოციის ამაღლებისათვის.

უნდა გავამდიოროთ შემოქმედებით კავშირებს პირველადი პარტიული და კომკავშირული ორგანიზაციების, კოლექტივებისა და სასწავლებლების საქმიანობისადმი ხელშეწყობილობა. სრულყოთ სკკ რიგებში ახალგაზრდა ინტელიტების საუკეთესო წარმომადგენელთა მიღების პრაქტიკა.

სსრ კავშირის კულტურის სამინისტრომ, სსრ კავშირის სახვარეო, სსრ კავშირის საგამკომსა, სსრ კავშირის მწერალთა კავშირმა, სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირმა, სსრ კავშირის კომპოზიტორთა კავშირმა, სსრ კავშირის მხატვართა კავშირმა, თეატრალურმა საზოგადოებებმა, ნათქვამია დადგენილებაში, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს ახალგაზრდობასთან მუშაობას, მისი პროფესიული და საზოგადოებრივი საქმიანობისათვის საჭირო პირობების შექმნას, იზრუნონ იმისათვის, რომ შემოქმედებით კავშირების რიგებს ნიჭიერი ახალგაზრდობა შეემატოს.

რეკომენდებულია მხარი დაუჭირონ შემოქმედებით კავშირების ინიციატივას იმ საკითხში, რომ შეიქმნას ახალგაზრდობასთან მუშაობის საბჭოები (კომისიები) და გაერთიანდეს მისი წარმომადგენლობა პერიოდული გამოცემების — კულტურის დაწესებულებებისა და შემოქმედებით კავშირების ორგანიზების სარედაქციო კოლეგიაში, გამოფენათა კომიტეტებში, სამხატვრო და სარედაქციო საბჭოებში, ხელშეწყობენ ორგანიზებში; ჩააბან ახალგაზრდობასთან მუშაობაში ლიტერატურისა და ხელოვნების ავტორიტეტული ოსტატები; უფრო ფართოდ დანერგონ პრაქტიკაში თეორიული სემინარები, შემოქმედებითი თათბირები, დისკუსიები.

სამინისტროებსა და უწყებებს დაევალით შემოუშონ ღონისძიებანი, რომლებიც ითვალისწინებენ კულტურის დარგის სპეცილისტთა მომზადებას ქვეყნის მოთხოვნილებათა შესაბამისად, უძალეს და საშუალო სამხატვრო სასწავლებლებში მიღების მოწესრიგებას, მათი მატერიალური ბაზის თანამედვერულ განვითარებასა და განმტკიცებას. ინსტიტუტებთან სასწავლო თეატრების, საოპერო სტუდიების, საგამოფენო დარბაზების, სამხატვრო-საწარ-

მო სახელოსნოების შექმნას, სასწავლებლებთან (მათ შორის ინტერნატებთან) მოსამზადებელ განყოფილებათა შექმნას და გაფართოებას.

სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა დაავალა მოკავშირე რესპუბლიკების მინისტრთა საბჭოებს, მშრომელთა დეპუტატების სამხარეო და საოქრო საბჭოებს, მოსკოვის საბჭოებსა და ლენინგრადის საბჭოს ადმინისტრაციულ კომიტეტებს სსრ კავშირის მხატვართა კავშირის ორგანიზაციებთან ერთად გააუზოტოხონ საგამოფენო საქმიანობა ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედების უფრო ფართოდ ჩვენების მიზნით. გაითვალისწინონ 1976-1980 წლებში დაბეჭებითი საგამოფენო შურობების გამოყოფა ქალაქ მოსკოვში: გააფართონ მხატვართა სახელოსნოების შემუშავება ჩვენს ქვეყნის დიდ ქალაქებში.

სსრ კავშირის სახვარეო და შემოქმედებით კავშირებს წინადადება მიეცათ ხელი შეუწყონ ახალგაზრდა მოზაიკისტების, პეტების, ნარკვევების მწერლების, დრამატურგების, კომპოზიტორების საუკეთესო ნაწარმოებების პუბლიკაციას, აგრეთვე ახალგაზრდა მხატვართა ალბომების გამოცემას. რეკომენდებულია გამოცელონ ლიტერატურულ-მხატვრობის ჟურნალების სარედაქციო კოლეგიაზებსა და იმ კომპოზიტორების გამოცემაზე, რომლებიც უშუალოდ წიგნების სერებისა და ჟურნალების ნომრებს, რომლებშიც ახალგაზრდა ავტორთა ნაწარმოებებია გამოქვეყნებული.

სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა მიხანსწვრილიად მინიშნა განახლდეს ჟურნალების „იუნი ხელოვანი“ და „ლიტერატურა უნობა“ გამოცემა.

ახალგაზრდა ხელოვნების მუშაობა იდეურ-შემოქმედებითი ჩაყოფილებისათვის დახმარების გაწევის მიზნით დადგენილებოთ გათვალისწინებულია მთელი რიგი ღონისძიებანი, მათ შორის შეიქმნას „მოხვილობა“ სტუდიის ბაზაზე ახალგაზრდობის შექმენიანტული შემოქმედებითა გაერთიანება; მოსკოვში, ლენინგრადსა და სხვა დიდ კულტურულ ცენტრებში სახვით ხელოვნების თვალსაჩინო ოსტატთა ხელშეწყობილობით, სამეურნეო-განვითარებითი სახელოსნოები შეიქმნას სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს სისტემაში ახალგაზრდა მხატვრებისათვის; გაინარდოს ყოველწლიური ასიგნებით ახალგაზრდა მხატვართა, დრამატურგთა და კომპოზიტორთა ნამუშევრების შეკვეთებისა და შექმნისათვის; დაწესდეს სამხატვრო უმაღლესი სასწავლებლების კურსდამთავრებულთათვის იტრისა და რეცტლის მღელბი და მღელბისტებს მიეცეთ თვალსაჩინო ოსტატებთან სტაჟირებისა და ხანგრძლივი შემოქმედებითი მივლინებების უფლება; მოეწყოს ქვეყნის თეატრებში მეკადნიტობა პროფესიულ დისტატებში (სახცენო მტყვევობა, ვოკალი, ცეკვა და სხვ.).

ცენტრალური და ადგილობრივი ჟურნალ-გაზეთების რედაქციებს, სსრ კავშირის სახვარეო, სსრ კავშირის ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს, სსრ კავშირის სახკინოს წინადადება მიეცათ გაუმჯობესონ ახალგაზრდა მწერლების, მხატვრების, კომპოზიტორების, მხაიობების, თეატრისა და კინოს რეჟისორების შემოქმედების პროპაგანდა, რეკულარულად გამოაქვეყნონ მათი ნაწარმოებები და რეცენზიები ამ ნაწარმოებთა შესახებ.



საგზო ორჯონიკიძე და ქართული კინემატოგრაფია

მიხეილ აგაბეგოვი

ბამონინილი სხელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწე, ვ. ი. ლენინის ერთგული მოწაფე და თანამებრძოლი სერგო ორჯონიკიძე ამიერკავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ჩაუდგა სათავეში ამიერკავკასიის პარტიის სამხარეო კომიტეტს. მისი ხელმძღვანელობით ადღენილ იქნა სამივე რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობა და ჩაყვარა საფუძველი ახალი, საბჭოური კულტურისა და ხელფონების განვითარებას. დიდი წვლილი მიუძღვის სერგო ორჯონიკიძეს 1921-25 წლებს ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებაშიც.

კომუნისტური პარტია, ვ. ი. ლენინი კინოს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მასების იდეური აღზრდის საქმეში. 1922 წელს ვ. ი. ლენინმა კლასიკურად განსაზღვრა კინო, როგორც მშრომელთა კულტურული დონის ამაღლების მძლავრი საშუალება:

„ხელოვნების ყველა დარგიდან ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესი არის კინო.“

ლენინურმა იდეებმა გამოხატულება და განვითარება პოეზის ბევრ პარტიულ გადაწყვეტილებაში, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დოკუმენტური და მხატვრული ფილმების შექმნაში.

საბჭოთა და, კერძოდ, ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებისათვის მთავარი სტიმული გახდა 1919 წლის 27 აგვისტოს ვ. ი. ლენინის მიერ ხელმოწერილი დეკრეტი კინემატოგრაფიისა და მასთან დაკავშირებული ორგანიზაციების ნაციონალიზაციის შესახებ.

1921 წლის მარტში, კინოწარმოების შექმნის მიზნით, რესპუბლიკის განათლების სახალხო კომისარიატთან ჩამოყალიბდა კინოსექცია, ხოლო 1921 წლის 15 აპრილს, ე. ი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების თვესახვერის მენდვჯ, საქართველოს რევოლუციურმა კომიტეტმა საქართველოს კინემატოგრაფიის 50 მილიონი მანეთი გამოუყო. 1921 წლის 11 ივლისს რესპუბლიკის რევკომის დადგენილებით ყველა კინოთეატრი ნაციონალიზებულ იქნა და სახელმწიფო საკუთრებად გამოცხადდა.²

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ საბჭოთა ხელისუფლების პირველივე დღეებში საქართველოს კომპარტიაში, რესპუბლიკის მთავრობამ თავისი კონტროლის ქვეშ მოაქცია კინემატოგრაფიის საქმიანობა. საქართველოს კომპარტიის II ყრილობის ოქვოლუციის ნათქვამია: „...გულდასმითი კონტროლი განვიხივთ კინემატოგრაფიას“.³

რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის კავკასიის ბიურომ, შედევ ამიერკავკასიის პარტიის სამხარეო კომიტეტმა, გ. ორჯონიკიძემ, მისმა უახლოესმა მეგობრებმა და თანამებრძოლებმა მ. ორახელაშვილმა, შ. ვლიანამ, შ. კახიანმა, ლ. ქართველიშვილმა, ბ. ლომინაძემ ბევრი გადაეტანა ქართული კინემატოგრაფიის შექმნისა და განვითარებისათვის. მათი პირადი თხოვნით მოვიდნენ ქართულ კინემატოგრაფიაში შემოქმედებითი ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლები — შ. დადიანი, გ. გოგიტიძე, ი. პერესტიანი, ა. ბექნაზაროვი, შ. ბერიშვილი, გ. მაკაროვი, ა. დიდმელოვი. მოგვიანებით, 1924 წ. საქართველოს სახენმრეწვეში მოიწვიეს რევიზორ-



ბი ა. წუწუნავა, კ. მარჯანიშვილი და სხვ. დიდ დახმარებას უწევდნენ სასკინმრეწვეს საბჭოთა რუსეთის კინემატოგრაფისტები, მათ შორის, საბჭოთა კინოს გამორჩენილი ოსტატები ს. ვიზენშტეინი, ლ. კულმეოვი და სხვ. ბევრი გააკეთეს ქართული საბჭოთა კინოს განვითარებისათვის. ს. ტრეტიაკოვმა და ვ. შულოცკიმ.

ქართული კინო იზრდებოდა და ყალიბდებოდა, როგორც მთელი საბჭოთა კულტურის ნაწილი, მაგრამ მისი განვითარება თავისებური და განუმეორებელი იყო.

ახალგაზრდა ქართული ხელოვნება ანხორციელებდა კომუნისტური პარტიის მიერ დასახულ სოციალურ ამოცანებს. იგი იბრძოდა სოციალისტური საზოგადოების აშენებისათვის, აქტიურად მონაწილეობდა მშრომელთა ფართო მასების განათლებაში, ზრდიდა ახალ მორალს, მსოფლმხედველობას, ადამიანთა ახალ სოციალისტურ ურთიერთდაპყობვებულებას.

1921 წელს ქვეყნის ცენტრებზე გამოვიდა პირველი ქართული საბჭოთა ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (შალვა დადიანის სცენარის მიხედვით დადგა რეჟისორმა ი. პერესტიანმა). ფილმი მოგვიხსნობდა მუშათა კლასის 1905 წლის რევოლუციურ მოძრაობაზე, ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლაზე მეფის თვითმპყრობლობის წინააღმდეგ, ფილმის გმირი იყო არსენა ჯორჯიაშვილი — რუსეთის პირველი რევოლუციის აქტიური მონაწილე, რომელმაც სიცოცხლე შესწირა მუშათა კლასის განთავისუფლების საქმეს.

1922 წ. კვარანზე გამოვიდა მეორე კინოსურათი „სურამის ციხე“, რომელიც დ. ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით დადგა ი. პერესტიანმა.

1923 წელს გამოვიდა ი. პერესტიანის შესაბამე, ამჯერად გმირულ-სათავადასახველ ფილმი „წითელი ემშაკუნები“, რომელიც ასახავდა ახალგაზრდობის რევოლუციურ საქმიანობას, მის გმირობასა და სიმამაცეს სამოქალაქო ომის წლებში. ეს იყო სრული გამარჯვება საბჭოთა კინოხელოვნების ახალი რევოლუციური თემატისათვის ბრძოლაში.

ინტერესბოლოებული არ იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ბაქოში იმ დროს ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ახერბაიჯანის სსრ პოლიტიკანათლების თავმჯდომარის მოადგილე პავლე ბლიახინი. სწორედ მან დაწერა მოთხრობა „წითელი ემშაკუნები“ და გადაწვიტა მისი ეკრანისებრა, მაგრამ იმ დროს ბაქოს კინოსტუდია ძლივს ართმევდა თავს მოკლემეტრეჟიანი კინოქრონიკებს. ამიტომ 1922 წლის ოქტომბერში ბლიახინი ჩამოვიდა თბილისში და თხოვნით მიმართა საქართველოს სახკინმრეწვეს, მაგრამ მხარდაჭერა ვერ ჰპოვა იმის გამო, რომ მასობრივი სცენების, სამხედრო ბატალიონის გადასაღებად დიდი ხარჯები იყო საჭირო, ხოლო სახკინმრეწვეს არ გააჩნდა სათანადო თანხა. მაშინ ბლიახინმა დახმარებისათვის მიმართა საქართველოს კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტს, კერძოდ, ამხანაგ ა. მისკინს. ა. მისკინი იმთავითვე დაინტერესდა ბლიახინის მოთხრობის სათაურმა „წითელი ემშაკუნები“. მეორე დღესვე ა. მისკინმა საქმის კურსში ჩააყენა საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარი დ. კან-

დელაკი და მიმართა თხოვნით მხარი დაეჭირათ საქართველოს კომკავშირის ინიციატივისათვის.

თავის მოგონებებში ა. მისკინი წერს: „...დიდი იმედები შეინდა რკ(ბ) ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის მდივნის ამხანაგ სერგო ორჯონიკიძის მხარდაჭერისა. მან არაერთხელ დაუჭირა მხარი კომკავშირის წამოწყობას.“

შალვა მისკოვთან ჩვენი დღევანეა დაბრუნდა.“ მე მოვახსენე ამხანაგებს ბ. ბლიახინის წინადადება „წითელი ემშაკუნების“ ეკრანისებრის შესახებ... რუსეთის ახალგაზრდობის კომუნისტური კავშირის ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის მდივანი ნიკოლოზ ჩაპლინი და საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი გაიოზ დედვარიანი ენერგიულად შეუდგნენ ფილმ „წითელი ემშაკუნების“ შექმნას — თან დაკავშირებული ყველა საკითხის საბოლოო გადაწყვეტას.

ჩენს სიხარულს არ ჰქონდა საზღვარი, როდესაც გავიგე, რომ ნ. ჩაპლინი იყო სერგო ორჯონიკიძესთან, სერგომ მოიწონა ეს წამოწყება და ამასთანვე დათანხმდა ემშაკუნებისა კინოხელოვნებაში სამხედრო ნაწილების მონაწილეობის შესახებ...“

ფილმი „წითელი ემშაკუნები“ არ იყო სოციალური დაკვეთა, მაგრამ მისი შინაარსის აქტუალობისა და თემატის რევოლუციურობის გამო გ. ორჯონიკიძემ აქტიურად დაუჭირა მხარი კომკავშირული ორგანიზაციების შეამდგომლობას და ცდილობდა ყოველმხრივ დახმარება გაეწია ქართველ კინემატოგრაფისტებისათვის.

მხატვრული ფილმის შექმნა დიდ სინფლებთან იყო დაკავშირებული. თბილისის კინოსტუდიას არ გააჩნდა სახარები და ამიტომ არ შეეძლო თავის თავზე აეღო „წითელი ემშაკუნების“ დადგმა.

ცნობილი კინორეჟისორი ამო ბექნაზაროვი, რომელიც იმ დროს თბილისის კინოსტუდიაში მუშაობდა, აფრთხილებდა ი. პერესტიანს, რომ „წითელი ემშაკუნების“ დადგმა კინოსტუდიის უსასრობის პირობებში გამოიწვევდა დიდ მატერიალურ სიძულვეს და ურჩევდა უარი ეთქვა ამ ფილმის გადაღებაზე. მის აზრს სხვა ამხანაგებიც იზიარებდნენ. იყვნენ ისეთებიც, რომლებმაც არ აღუვებდნენ თემატკა, მაგრამ კინოსტუდიაში იყო შემოქმედებითი ინტელიგენცია, რომელმაც შეძლო ამ ფილმის განტანა. საჭირო იყო ზოგიერთი ამხანაგის მურყობისა და უნდობლობის დაძლევა. ეს გააკეთა გ. გოგიტიძემ. მან განაცხადა:

„ჩვენ თხოვნით მივმართეთ ამიერკავკასიის კომკავშირულემს შეფობა გაუწიონ ამ ფილმს“.

რუსეთის ახალგაზრდობის კომუნისტური კავშირის ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტმა 1923 წლის მარტში აიღო შეფობა ამ ფილმის დადგმაზე და შემდგომშიც ყოველმხრივ დახმარებას უწევდა ქართველ კინემატოგრაფისტებს.

ორჯონიკიძემ მოიწონა ამიერკავკასიის კომკავშირის შეფობა „წითელი ემშაკუნების“ გადამღებ ჯგუფზე. ამიერ-

* 1922 წლის ოქტომბერში მოსკოვში მიმდინარეობდა რუსეთის ახალგაზრდა კომუნისტთა კავშირის V ყრილობა.

კავკასიის კომკავშირის სამხარეო კომიტეტი სისტემატიკად აღიწერა თავის ფილის გადაღების სავსელობას და კომიტეტის პრეზიდიუმის სხდომებზე განიხილავდა გადაღებულ ჯგუფის მუშაობას.

1923 წლის 13 თებერვალს რუსეთის ახალგაზრდობის კომუნისტური კავშირის ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის პრეზიდიუმმა გაიხილა ფილმ „წითელი ემზაკუების“ გადაღებისათვის მისამართებული საშუალებების საკითხი.⁵ ამავე წლის 9 ივლისს პრეზიდიუმმა მოისინჯა ცნობა „წითელი ემზაკუების“⁶ თემატიკის საკვლელობაზე.⁷ 1 სექტემბერს ათენიდან უკვე კვლავ განიხილა ფილის გადაღებულ ჯგუფის საერთაშორისო საკითხი, გადასმული ჯგუფისთვის უშუალო დახმარება გაწევა დაეთავსა ა.ბ. ხაალინს.⁸ ხაალინი სისტემატიკად ატყობინებდა ორჯობიანი ფილმზე მუშაობის სხვლელობას.

მიუხედავად იმისა, რომ გ. ორჯობიანი ძალზე გადატვირთული იყო, იგი მაინც ახერხებდა გადაღების სავსელობაში ფილის ცალკეული კადრების იახვას.

0. პერგატაძის პირადი იცობდა ორჯობიანს (რის შესახებაც ოქტომბრის წერს თავის მოგონებებში⁹) და მხარდაჭერისა და დახმარებისთვის მიმართავდა მას.

ორჯობიანი დიდად აფასებდა კიბოს. მას არაერთხელ აღუნიშნავს საუკანაში კიბოს პოლიტიკის მნიშვნელობა და ემდობი დახმარებას უწყვედა თბილისის კინოსტუდიას ფილმ „წითელი ემზაკუების“¹⁰ თემაში. ხისი მითითებით — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სარდალმა ეგორიშვილმა ვასკა გაგაგორულებს კინოგადაღებისათვის აღუჭურვილობის, გრმახელ და ავსტრიულ ოფიცერთა ფორმებისა, ცხენების, იარაღისა და ერთი ცხენისაბი ხაქილის გამოყოფის შესახებ.¹¹

1923 წელს ფილმი „წითელი ემზაკუების“ კვრანებზე გამოვიდა. ეს ხაქონობიანი ხაქონები იყო არამარტო საკავშირის კვალიაზე, არამედ სასულერგარეთაც. ფილმმა დაიკავა თვალსაჩინო ადგილი საქმეთა კინემატოგრაფიის ისტორიაში. დიდი ინტერესით ნახა ფილმი ორჯობიანმა და მალე მუშავებდა მისცა მას.

დადაღების ფილმისა „წითელი ემზაკუების“, რომელმაც საქვეყნო დარეგულირება სხელი საქმეთა კინემატოგრაფიის, ეკოლოგიური ხალხი ორჯობიანს უნდა უნდალოდეს.

ფილმი თავისი რომანტიკითა და რეგულაციური რწმენით ძალიან მოეწონა ვ. ი. ლენინს.¹²

ფილმის გამოხვლიდან სამი წლის შემდეგ მწერალი მარინეტა შაგინიანი თავის წერილში „ქართული კინემატოგრაფია“ ერთი გამარჯვების გამო¹³ უწერდა: „...კინოსტუდიისად შეიძლება დავადგინოთ, რომ ქართული კინემატოგრაფიის პირველმა მიღწევამ — წითელმა ემზაკუებმა“ — საკვანძო პუნქტის როლი შეასრულა. მან რეჟისორებსა და სცენარისტებს გადაუშალა ფართო შესაძლებლობები, მისცა მათ რეგულაციური პათისა მავალითი, დასაბამი დაუდო ახალ სკოლას. რეგულაციური-სათავადაცალკეო თუ სათავალო ოქმის თემაზე შეეძინა ყველა ფილმი, შეგებდა და თუ შეუნებდა, სათავს „წითელი ემზაკუებისა“ იღებს.“¹⁴

სამუშაობად, ქართველი ისტორიკოსებისა და ეკონომიკის ნებისა და მისურძინის, კ. გოგონის, კ. წერეთლისა და სავანათა ნაშრომებისა ასახა ვერ პოვა სერგო ორჯობიანის როლმა ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებაში, კერძოდ, ორსერიანი მხატვრული ფილმის „წითელი ემზაკუების“¹⁵ თემაში.

სერგო ორჯობიანის ადგილებზეა კინო, როგორც მსაზრისე აღზრდის საშუალება, ამიტომაც ანიჭებდა ორჯობიანს კუთრებულ მნიშვნელობას ხელფასების ამ სახეობის თემატიკის, თვლიდა, რომ თემატიკა უნდა იყოს აქტუალური, რეგულაციური, ახალი. ს. ორჯობიანის არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ საქართველოს ახალ მასურებებს, ახალგაზრდობას ცხოვრება და მოღვაწეობა რეგულაციებისგან, რომლებმაც პარტიისა და ხალხის საქმეს შესწირეს თავი. ამიტომაც შემთხვევითი არაა, რომ თემატიკის შერჩევასა სერგომ შემოიხარა წინადადება გადაეღო ფილმი კამოზე.

ორჯობიანის ინიციატივით 1932 წლის 6 თებერვალს რკ (ბ) ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის სადღეისოს სხდომებზე განიხილეს კამოზე მხატვრული ფილმის დადგმის შესაძლებლობის საკითხი. დადგებილში ხაქონიანი იყო: „დაევილოს ორახელაშვილი, ტაკოვსა და გავთი „მუშას“ რედაქტორს მ. საყვარელიძეს კამოზე ძველი ბოლშევიკების მოგებათა ჩანაწერების მოხატება და მასზე ფილმის დადგმის ორგანიზება.“¹⁶ შავრამ 1924-25 წ.წ. საქართველოში მუშავებ კლასობრივი ბრძოლა იყო გამაღებული, ორჯობიანი ძალზე დატვირთული იყო პარტიული და სახელმწიფო საქმეებით და არ შეეძლო თვალყური ექვებინებინა, თუ როგორ სრულდებოდა ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის ეს გადაწყვეტილება.

რკ (ბ) მე-7 და მე-8 ყრილობების გადაწყვეტილებათა ცხოვრებაში გატარებისას რკ (ბ) ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტი, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი, პირადად გ. ორჯობიანი სისტემატიკურ ყურადღების აცვედნენ რესპუბლიკაში კინემატოგრაფიის განვითარებისა და კინოფილმის ორგანიზების საკითხის და უნდა აღინიშნოს, რომ არ იყო ქართულ კინემატოგრაფიაში შეტანილად მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც გ. ორჯობიანის ყურადღების გათქმე დაეხმარებოდა.

საფიხაბაო ბახის განხილვის მიხვით, სადირექტივო ორგანიზაციის გადაწყვეტილებით 1923 წელს საქართველოს კინემატოგრაფია სათვითო ახგარნიზე იქნა გადაყვანილი, ხოლო ითას თვლიდაევალონ საქართველოს სახეობათვის კინოგაყოფილების დაცვლად დაევალა აქციონერულ საზოგადოებას — საკოთხეობის საკოთხეობის.¹⁷

ამიერკავკასიის რესპუბლიკის კინემატოგრაფიის შემოქმედებით უნდა იდო როლის ასრულებდა რკ (ბ) ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტთან არსებული კინოთხისია, რომელიც 1925 წელს დააარსა გ. ორჯობიანის ინიციატივით. ახალგორივი კომისია შეიქმნა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან.¹⁸ ამ კომისიის ხელმძღვანელობდა გ. ორჯობიანის მეგობარი და თანამებრძოლი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ახმ. მ. კახიანი. ისტორიულ შეხვედრებთან კალიდირა ვ. ცომბის სამართლიანად აღინიშნავს: „საქართველოს სახეობისთვის მუშაობის საკითხებს საგანგებო თათბირებზე განიხილავდა ამიერკავკასიის კინოთხისია.“¹⁹ ხაზი უნდა გაესვას, რომ კინოთხისიამ დემუდებდა აწევიდა გ. ორჯობიანის ინფორმაციის თავისი მუშაობის შესახებ. ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის კინოთხისიამ ემხარებოდა საქართველოს სახეობისთვის იდიოლოგიური სახათისა და საწარმოო საკითხების გადაწყვეტაში, შეისწავლა მისი ფინანსური მდგომარეობა, გამოცდილა მუშაკებით გამდიდრა აპარატი. ასე, მაგალითად, 1924 წელს საქართველოს სახეობისთვის დირექტორის თანამდებობაზე

ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტმა რევოლუციონარია გაუწია კომუნისტ გ. არსუთამიძეს, რომელსაც გ. ორჯონიკიძე პირადად იცნობდა და დიდად აფასებდა.

უკვე აღნიშნეთ, რომ უკანასკნელ წლებში დაიწერა მთელი რიგი კინოფილმები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიის საკითხებზე. მათ შორის ყურადღებას იქცევს კინოკრიტიკოს გ. ვიგოძის, კინომოდელ გ. წერეთლის, ისტორიკოსების: დ. მაისურაძის, ც. კლანდიაძის, ვ. დომიანას და სხვათა ნაშრომები. მაგრამ ამ შრომებში სრულად არ არის გაშუქებული ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის, საქართველოს კომუნისტური პარტიის წარმმართველი და ხელმძღვანელი როლი ქართული ეროვნული კინემატოგრაფიის შექმნასა და განვითარებაში. ამ შრომებში სათანადო სიტყვა არ არის ნათქვამი იმ დიდ როლზე, რომელიც შეასრულეს ამ საქმეში თვალსაჩინო პარტიულმა და სახელმწიფო მოღვაწეებმა გ. ორჯონიკიძემ, შ. ორახელაშვილმა, დ. მახარაძემ, შ. ელიაშვილმა, ბ. ლომინაძემ. ეს მოღვაწეები გულთადად ხედებოდნენ ქართული საბჭოთა ინტელიგენციას წარმომადგენლებს, ენაუბრებოდნენ მათ ხელოვნების, კერძოდ, კინოსხელოვნების განვითარების საკითხებზე. ბევრთან მიჭიდო კონტაქტები ჰქონდათ დაწყარბებული, იზიდავდნენ მათ ახალი სოციალისტური კულტურის მშენებლობაში. ასე, მაგალითად, გ. ორჯონიკიძემ სახკინმრეწვეო რევოლუციონარია გაუწია ხელოვნების ბევრ თვალსაჩინო მოღვაწეს. 1924 წელს საქართველოს სახკინმრეწვეო მოვიდა კოტე მარჯანიშვილი. გ. ორჯონიკიძე ყურადღებას და დამხმარებას არ აკლებდა დიდ რეჟისორს. სხვათა შორის, კინოფილმის მიხედვით ჭიაურელი ხშირად ჰყვებოდა იმ დიდ დახმარებებზე, რომელიც მას შემოქმედებით მუშაობაში სერგო ორჯონიკიძემ გაუწია.

ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტში გ. ორჯონიკიძემ მოღვაწეობის მანძილზე ეკრანებზე გამოვიდა „არსენა“, „კინოფილმის დამნაშავე“, „სამი სიცოცხლე“. ეს ფილმები ასახავდნენ ქართული საზოგადოების რევოლუციამდელი პერიოდის კლასობრივ წინააღმდეგობებს, მოგვიხსრობდნენ წარსულზე, ხელს უწყობდნენ მასურებლის აღზრდას, ესმარბოდნენ მას რევოლუციამდელი წარსულის კრიტიკულ აღქმაში.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი რეჟისორი გატაცებული იყო ეგზოტიკით, სიძველეთა რომანტიზმით, წვრილმანი ყოფიითობით. ბევრი რამ მათ ნამუშევრებში გამარტებულად იყო, მაშინ, როდესაც თითოეული ფილმი თვალსაჩინო მოვლენა უნდა ყოფილიყო ქვეყნის არა მარტო კულტურულ, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამიტომ დიდ მნიშვნელობას იძენდა სოციალურ-პოლიტიკური თემატიკის საკითხი, რაც ბევრ სირთულესთან იყო დაკავშირებული. სახკინმრეწვის თანამშრომელთა უმრავლესობისთვის რთული იყო ახლის შეცნობა და მსატრეულ სახეებში მისი ხორცშესხმა.

ახალგაზრდა, რევოლუციურად განწყობილმა ინტელიგენციამ, კომუნისტებმა ახალი სულისკვეთება შეიტანეს კინემატოგრაფიაში. კინემატოგრაფიის სფეროში ვაგუერი საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის იდეური მხარდაჭერით თამამად კიდებდა ხელს სოციალური პრობლემების ამსახველი ფილმების შექმნას.

ქართულმა კინემატოგრაფისტებმა შექმნეს ფილმები, რომლებიც ასახავდნენ მოძვე ხალხთა ცხოვრებას, ეკრანზე ხორცი შეასხეს ეროვნული ლიტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოებებს.

დიდი ინტერესს იწვევს გ. ორჯონიკიძე დოკუმენტური და სამეცნიერო პოპულარული ფილმებისადმი და ურჩევდა ქართულ კინემატოგრაფისტებს ხშირად გამოეშვათ ეროვნულ-კინოთურნალები, გადაეღოთ კინოდოკუმენტები ანამარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ საზღვარგარეოც.

ამიერკავკასიაში გ. ორჯონიკიძის მუშაობის პერიოდში (1921-26 წწ.) ქართულმა კინემატოგრაფისტებმა შექმნეს საქართველოს და ამიერკავკასიის დემონიურ და კულტურული მშენებლობის სხვადასხვა პერიოდის ამსახველი დოკუმენტური ფილმები. მათ შორისაა „სარწყავი არხები“, „შრომით ფორმტე“, „კავკასიის საგანგებო არმიის მესამე წლის თავი“, „პირენეის მთის ზღვამზე“, „კომსოვრის ზეიმი“, „ოზურგეთის რკინიგზა“, „პროტექტი ბერლინიში საბჭოთა საგაჭრო წარმომადგენლობის დარჩევის გამო“, „ხვესტრეთი“, „ინჟინერთა გამოსვლების საწინააღმდეგო დემონსტრაცია“, „თბილისი ლენინის დაკრძალვის დღეობა“ და სხვ.

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა მუდამ უზრუნავდნენ ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური საბჭოთა კინოსხელოვნების შექმნაზე. ფართოდებოდა კინოსტუდიები ჩვენი ქვეყნის რესპუბლიკებში, მათ შორის, საქართველოში.

ქართული კინემატოგრაფიის განვითარებათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რკა (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის ისტორიულ დადგენილებას „მსატრეული ლიტერატურის დარგში პარტიის პოლიტიკის შესახებ“. ამ დადგენილებამ გაარკვეა მსატრეული ფორმის, ლიტერატურული კრიტიკის, მწერალთა გარკვეული ჯგუფების მიმართ პარტიის დამოკიდებულების საკითხი. ეს დადგენილება სწორად აღიქვეს და სახელმძღვანელო გაიხადეს საქართველოს კინემატოგრაფისტებმა.

შენიშვნები:

- 1 კრებული „პარტია და კინო“, 1939, გვ. 23. (რუსულ ენაზე);
- 2 ბძობლა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის საქართველოში. (საბუთებისა და მასალების კრებული) თბილისი, 1959, გვ. 514.
- 3 საქართველოს კომუნისტური პარტია ყრილობების, ცენტრალური კომიტეტის კონფერენციებისა და პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში. თბილისი, ტ. 1, გვ. 58. (რუსულ ენაზე).
- 4 გაზ. „ჰენკრის ტიბოსი“. № 119, 22 მაისი, 1971.
- 5 სკკ ცენტრალური კომიტეტთან არსებული პარტიზმა-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის პარტიული არქივის ფონდები, № 95, ს. 60, გ. 2.
- 6 იქვე, გვ. 67.
- 7 იქვე, გვ. 81.
- 8 ი. პერსტიანი, „75 წელი ხელოვნებაში“, მოსკოვი, 1958, გვ. 321. (რუსულ ენაზე).
- 9 იქვე.
- 10 ვ. ვოკოვა, „ლენინი გორკიში“, მოსკოვი, 1963, გვ. 88 (რუსულ ენაზე).
- 11 გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 7 მარტი, 1926 წ.
- 12 პარტიზმა-ლენინიზმის ინსტიტუტის ფონდები, № 14, ს. 188, გვ. 11.
- 13 სკკ. სსრ ცსა დ. p—281, აღ. I, ს. 28, გვ. 84.
- 14 პარტიზმა-ლენინიზმის ინსტიტუტის ფონდები, № 14, ს. 2614, გვ. 61.
- 15 ვ. კომარია, სადისტრიაკო შრომის ავტორეფერატი, 1970, გვ. 11.

მოსკოვის სატირის თეატრი თბილისში



სცენა სპექტაკლიდან „რევიზორი“. ზლობოვი — ს მიუნელინი, გოროდნიჩი — ა. პაპანოვი, ზემლიანიკა — გ. გენგელტი.

თბილისში ორი კვირის განმავლობაში წარმატებით მიმდინარეობდა მოსკოვის სატირის თეატრის გასტროლები. სტუდენტმა ამჯერად ჩვენს დედაქალაქში ჩამოიტანეს ექვსი სპექტაკლი: მაიაკოვსკის კომედია „ბაღლინჯო“, ბომარშეს სამმოქმედებიანი კომედია „ფიგაროს ქორწინება“, უნგრელი დრამატურგის დიარფაშის ორნაწილიანი კომედია „გაიღვიძე და იმდერე“, მაკაიონოვის ტრაგიკომედია „გატიალებული მოციქული“, მიხალკოვის კომედია „ქაფი“ და გოგოლის ცნობილი კომედია „რევიზორი“.

გასტროლების წარმატებით ჩატარებისათვის მოსკოვის სატირის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

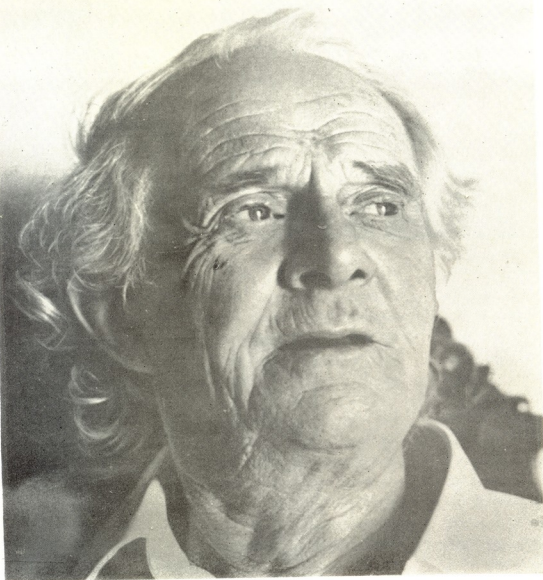


სცენა სპექტაკლიდან „ქაფი“. პოლუდუშინი — რ. ტაბუკი, მახინია — ო. არსიევა.

სცენები სპექტაკლიდან „ფიგაროს ქორწინება“ სიუზაბა — ნ. კორნიენკო, გრაფი ალმაიევა — ა. შირვინდტი

გრაფინია — ე. ვასილიევა, ფიგარო — ა. მირონოვი





ბამჩინილ ქართველ კომპოზიტორსა და საზოგადო მოღვაწეს ანდრია ბალანჩივაძეს ღირსეულად აქვს მიჩნეული დიდი და საპატიო ადგილი თანამედროვე ქართულ მუსიკაში. ქართული საბჭოთა მუსიკის ფუძემდებელთა შორის ა. ბალანჩივაძეს ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი ეკუთვნის. 20-30-იანი წლების მიჯნაზე სხვა ცნობილ ქართველ კომპოზიტორებთან ერთად ა. ბალანჩივაძემ საძირკველი ჩაუყარა ახალ ეროვნულ საკომპოზიტორო სკოლას, რომელსაც დღეს მრავალი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჰყავს და ერთ-ერთი მძლავრი მიმდინარეობა მთელ საბჭოთა მუსიკალურ ხელოვნებაში.

ა. ბალანჩივაძის სახელი ფართოდ არის ცნობილი საქართველოში, მთელ საბჭოთა კავშირში, მისი შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშებს იცნობენ უცხოეთშიც.

საბჭოთა თაობის კომპოზიტორებმა შეინარჩუნეს და განავითარეს ქართული კლასიკური მუსიკის სახელოვანი ტრადიციები და ამავდროულად ახალი მიმართულება და გეზი მისცეს ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებას.

ა. ბალანჩივაძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, რომელიც 45 წელს აღუმატება, მკაფიოდ აისახა ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების მთელი ისტორიული გზა — როგორც მისი პირველი ნაბიჯები, ისე სიმწიფისა და დავაჯაცების ხანა. ა. ბალანჩივაძემ არაერთი მაღალმატრული ნაწარმოები

შესძინა ქართულ მუსიკას, ახალი იდეები და სახეები შემოიტანა ჩვენს ხელოვნებაში. მის სახელთან დაკავშირებულია ახალი ჟანრებისა და ფორმების დამკვიდრება ქართულ მუსიკაში, ეროვნული მუსიკალური მეტყველების განახლება. ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედი საკუთარი ერთ მეტყველებს, ინდივიდუალური თავისებურებისა და ორიგინალობის გარეშე არ ასებობს მაღალი ხელოვნება. ა. ბალანჩივაძის შემოქმედების ძალაც, უპირველეს ყოვლისა, მის თავისებურებაშია. პროფესიული მომწიფების დღიდან, ა. ბალანჩივაძის ინდივიდუალობა მკაფიოდ ჩანს წერის მანერაშიც და შემოქმედებით პრინციპებშიც. მან იმთავითვე შეიმუშავა დამოუკიდებელი მუსიკალური მეტყველება, რომელიც მის შემოქმედებით პიროვნებას მკაფიოდ გამოყოფს თანამედროვე ქართული მუსიკის მრავალფეროვან ფონზე.

ყოველი ავტორისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მისი ნიჭისა და აზროვნებისათვის შესატყვისი ჟანრის პოვნას. მსოფლიო მუსიკის ისტორიიდან ჩვენ კარგად ვიცით, როდესაც ერთ ჟანრში კომპოზიტორი თამამ ნოვატორად გვევლინება, ხოლო სხვა სფეროში, სხვის მიერ გაკაფული გზით მიდის. ა. ბალანჩივაძემ თავისი უნარი თუმცა მუსიკალური შემოქმედების მრავალ დარგში გამოსცადა, მაგრამ ყველა მუსიკალურ ჟანრს იგი როდი ფლობს თანაბარი ძალითა და ოსტატობით. ა. ბალანჩივაძის მუსიკალური ხელწერა, მისი

ანდრია ბალანჩიშვილის შემოქმედება

ლადო ღონაძე

სტილის თავისებურებანი, განსაკუთრებით ინსტრუმენტულ ჟანრში გამოვლინდა. საფორტეპიანო და სიმფონიურმა მუსიკამ თავიდანვე განსაზღვრა მისი შემოქმედების ძირითადი გეზი. უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორის ნიჭი და ოსტატობა საგრძნობლად მკრთალდება, როდესაც იგი ინსტრუმენტული ჟანრის ფარგლებს სცილდება (ოპერა).

ა. ბალანჩიშვილის შემოქმედების ძირითადი ნაწილი „წმინდა“ მუსიკის სფეროს ეკუთვნის. იგი არ მისაღწევს ხელოვნებათა სინთეზის იდეას, არ იჩენს ინტერესს მუსიკალურ-ლიტერატურული პარალელებისადმი. მას თავიდანვე „უსიტყვი“ და „უპროგრამო“ მუსიკის სფერო იზიდავს. ა. ბალანჩიშვილის რწმენით, მუსიკას საკუთარი ფრთები აქვს და იგი პოეტური სიტყვის დაუხმარებლად აღწევს თავის ნამდვილ დაინშნულებას — ემოციურ გამომსახველობას. ამავე დროს, ა. ბალანჩიშვილის შემოქმედებაში პროგრამული ტენდენციები შეიმჩნევა, ბევრი მისი ქმნილება — სიმფონიები, კონცერტები (III, IV), საფორტეპიანო ბალადა და სხვ. პროგრამულ საწყისებს ემყარება.

თვით ისეთ ჟანრში, რომელიც მთელი თავისი არსებობის მანძილზე „წმინდა“ მუსიკის სფეროს ეკუთვნოდა (კონცერტი), ა. ბალანჩიშვილმა პროგრამული საწყისი შეაქვს. მაგრამ აქ ერთი თავისებურებაც უნდა აღინიშნოს. როგორც ცნობილია, პროგრამული სიმფონიის ნიმუში უმთავრესად მხატ-

ვრული ლიტერატურის საფუძველზეა აღმოცენებული. მათში მუსიკალური და ლიტერატურული სახეების განუყვრელი კავშირია. ა. ბალანჩიშვილის „პროგრამულ“ ქმნილებებს კი არა აქვს ლიტერატურული პროტოტიპები, მისი მუსიკა სრულიად თავისუფალია ლიტერატურულ-სიუჟეტური ასოციაციებისაგან, რადგან მის ნაწარმოებთა პროგრამა არა ლიტერატურულიდან არის აღებული, არამედ უშუალოდ ცხოვრებიდან. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული სახეების პროგრამული კონკრეტულობის მიზნით ა. ბალანჩიშვილმა ფართოდ იყენებს ყოფით მუსიკალურ ჟანრებს.

განსაკუთრებით დიდ ადგილს უთმობს იგი თავის შემოქმედებაში მარშულ თემებს, რომელთაც სხვადასხვა გამონსახველობითი ფუნქცია აკისრიათ. მოტორული ჟანრის ეს ტიპური ფორმა მას დიდი განზოგადების სიძალღუფე აპყავს...

ა. ბალანჩიშვილს არ განუცდია საკუთარი შემოქმედებითი სტილის ხანგრძლივი ძიების პროცესი. უკვე ადრეული პერიოდის შემოქმედებით ნიმუშებში ისახება ის მხატვრული სახეები და სტილისტური თავისებურებანი, რომელნიც მისი სიმწიფის პერიოდის შემოქმედებისათვისაა დამახასიათებელი. მართალია, ა. ბალანჩიშვილის შემოქმედებითი გზა არ წარმოადგენს პირდაპირი და სწორხაზოვანი ევოლუციის მაგალითს, მას ზიგზაგებიც ახლავს, მაგრამ ბალანჩიშვილმა გააჩინა ნამდვილი შემოქმედის ღირსება — იგი თავისი სახელოვანი

მოღვაწეობის მანძილზე თავისი თავის ერთგული დარჩა და მის მუსიკალურ აზროვნებას მერყეობა და გაორება არასოდეს განუვლია.

ა. ბალანჩივაძემ თავისი შემოქმედებითი გზა საფორტეპიანო პიესების წერით დაიწყო. იგი ჩვენში ერთ პირველ-თავანი იყო, რომელმაც გზა გაუკაფა საფორტეპიანო მუსიკას, შექმნა ამ ჟანრის პირველი ნიმუში. ინტერესი ამ ჟანრისადმი კომპოზიტორმა მთელი მოღვაწეობის მანძილზე შეინარჩუნა. საგულისხმოა, რომ საფორტეპიანო სტილის გავლენა მის სხვა ჟანრის კომპოზიციებზეც ვცხობა.

ა. ბალანჩივის შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისად უნდა ჩაითვალოს 1934 წელს დაწერილი საფორტეპიანო კონცერტი, რომელსაც გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, როგორც ამ ჟანრის პირველი ნიმუში ქართულ მუსიკაში. აღნიშნული პერიოდის ამ ნაწარმოებში, რომელიც თავის დროზე ჩვენი ქვეყნის ყველა დიდ ესტრადულ მუსიკარულად, გარკვეული იგრძნობა ახალგაზრდა ავტორის საკუთარი ხელწერა, ეროვნულ ხალხურ წყაროებთან მჭიდრო კავშირი, მუსიკალურ-მხატვრული წარმოსახვის თავისებური მანერა, შემოღობილ ულემში საფორტეპიანო კონცერტს ქანჩმა ერთ-ერთი მთავარი ადგილი დაიკავა მის შემოქმედებაში. სავსებით ბუნებრივია ა. ბალანჩივას დიდი ინტერესი საკონცერტო ჟანრისადმი, რადგან მისი შემოქმედებაში თითოეულ თემატს სფერომ — საფორტეპიანო და სიმფონიურმა მუსიკამ, სწორედ საკონცერტო ჟანრში ჰპოვა სინთეტიური გამოხატულება. აღნიშნულია, რომ ა. ბალანჩივას აზროვნების მრავალმხრივობა, მისი ფართო დიაპაზონი განსაკუთრებით საკონცერტო ჟანრში გამოვლინდა. იგი ამ ტრადიციული ჟანრით და ინდივიდუალურია, გამოირჩევა ორიგინალური გააზრებით. პირველი კონცერტი მომთქვამულია, როგორც კონცერტი-სიმფონია, მეორე კონცერტი, როგორც კონცერტი-პოემა, მესამე კონცერტი ყველაზე „ილისკიური“ მის კონცერტებს შორის, მეოთხე კონცერტი კი გააზრებულია, როგორც კონცერტი-სიუჟეტი.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ა. ბალანჩივას დამახასიათებელი მუსიკის სფეროში. მან ქანჩათელდომი სთავადაულო ახალ მუსიკალურ-სცენურ ჟანრს — შექმნა პირველი ქართული ბალეტი „თემის გულ“ (1936), რომელსაც ფუძემდებლური მნიშვნელობა აქვს ქართული მუსიკის ისტორიაში. ა. ბალანჩივამ ახალგაზრდობის დროიდანვე ამოკვლია პლასტიკური ხედვის ნიჭი, დიდ ინტერესს იჩენს ქორეოგრაფიული სახეებისა და რიტმებისადმი. მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე მან შეინარჩუნა მჭიდრო კავშირი საბალეტო თეატრთან — შექმნა სამი ქართული ბალეტი — „თემის გული“, „ლალის ვარსკვლავები“, „მწირო“. მაგრამ არსად ისე მკვეთრად არ ჩანს ა. ბალანჩივას ნიჭისა და ოსტატობის ძალა, როგორც სიმფონიურ ჟანრში. მას დიდი სახელი უმაჯობებდა სიმფონიებმა მოუტანა. თავისი შემოქმედებითი მუშაობა და მოწინააღმდეგეა. ბალანჩივამ უპირატესად სიმფონიკა. სიმფონიზმი, როგორც მუსიკალურ-მხატვრული აზროვნების ზოგადი პრინციპი წამყვან საწყის წარმოადგინა მის შემოქმედებაში. იგი სიმფონიურად მოაზროვნე მუსიკოსად გვევლინება საბალეტო და საფორტეპიანო მუსიკაში. თავისი სიმფონიებით ა. ბალანჩივამ უდიდესი წვლილი შეიტანა ქართული ეროვნული სიმფონიზმის განვითარებაში — საგრძნობლად გააფართოვა მისი იდეური პორტიონ-

ტი, კანონობრივი და სტილისტური აზროვნების დამახასიათებლებს მთელი არსებითი. ა. ბალანჩივას სიმფონიკაში მთელი სიძლიერითა და განმარტავადელი მხატვრობითაა წარმოსახული ჩვენი ცხოვრების მძაფრი, დრამატული პროცესები. ა. ბალანჩივას აქვს ქვეყნარტის სიმფონიკის ყველა ადგილებელი თვისება — დიდი ფართო მასშტაბის იდეის განხორციელება გამომცემა, მხატვრული მასალის ორგანული განვითარება და გარდასახვის უნარი, ვაკეთონად განსხვავებული სახეების მტკიცე ერთობაში გამოვლინება. ყველა ეს თვისება ა. ბალანჩივას სიმფონიკის საბჭოთა სიმფონიზმის თვალსაჩინო ნიმუშების რიგში აყენებს.

ა. ბალანჩივას აზროვნების ძირფეს თვისებებს შეადგენს სიხლნის გრძნობა. მის შემოქმედებაში განსაკუთრებით მკვეთრად აღინიშნება ის გარდატეხა, რომელიც ქართულმა მუსიკამ განიცადა სამეოთხე ეპოქაში. როგორც ყოველი პროგრესული ხელოვანი, ა. ბალანჩივამ თავისი ეპოქის ნიადაგზე დასა. თანამედროვე სინამდვილე შეადგინა მისი მუსიკალური შთაბრუნების მთავარი წყარო. მართალია, თავისი მხატვრული ინტერესების სფეროდან იგი არ გამოირჩევა საქართველოს წარსულს. მის გმირულ ისტორიას, მაგრამ ბალანჩივას მხატვრულ იდეებს ჩვენ იშვიათად გადავყავართ მოწინააღმდეგე ეპოქებში. მისი შემოქმედებითი ზიარება, ძირითადად, ჩვენს სინამდვილესთან, თანამედროვეობასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ბალანჩივას აზროვნების, მისი შემოქმედების დრამა თანადროულ ხასიათს არა თემატიკა და პრობლემატიკა განაპირობებს, არამედ მათი გამოქვეყნისა და გადაწყვეტის ასპექტი. იგი თანამედროვე ხელოვანია, უწინა ყოვლისა, თავისი აზროვნებითა და მტკიცელებით, ესეთიკაური მრწამსით. მაგრამ თანამედროვეობის გრძნობა ვერ განამართლებს ხელოვანს, თუ იგი არ დგას თავისი ქვეყნის კულტურის ნიადაგზე. ა. ბალანჩივას შემოქმედების ღირსება ყოველთვის ის იყო, რომ იგი ვითარდებოდა ხალხურ სათავეებთან მჭიდრო კავშირში. ძლიერი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე ხელოვანი — ა. ბალანჩივამ დიდ ერთგულებას იჩენს ეროვნული ტრადიციებისადმი, ხალხური მუსიკის ნაკადი წმინდა თუ მოდიფიცირებული სახით ყველა მის ნაწარმოებში შემოქრული. ამავ დროს, ა. ბალანჩივას მუსიკა არ არის მოქცეული „ადგილობრივი კოლონისტის“ ვიწრო ფარგლებში.

კომპოზიტორი თავს არ იზღუდავდა ფოლკლორული ტრადიციებით, არ ეშვება მათ ოსტენტაციას, არ ემორჩილება ქართულ მუსიკაში ოლითვე დამკვიდრებულ სტილისტურ ნორმებს. ა. ბალანჩივას შემოქმედებითი ევოლუცია საუკეთესო დადასტურება იმ ტენდენციებსა, რომ ეროვნული სტილი არ წარმოადგინებს სტაბილურ კატეგორიას — მუდმივ ცვლილებას და განახლებას განიცდის.

ა. ბალანჩივას ინტონაციური აზროვნებისთვის დამახასიათებელია არა ლოკალიზაციის, არამედ ცენტრალიზაციისა და ინტეგრაციის პრინციპები. მისი შემოქმედება ზოგადქართული მუსიკალური მტკიცელების მკაცრი გამოვლინება თანამედროვე მუსიკაში. ა. ბალანჩივას, როგორც ხელოვანს, არასოდეს თავისი ქვეყნის კულტურის გარშემო ყრუ ზღუდეები არ აღუბრათავს, იგი მუდამ დიდი მოწინააღმდეგე იყო ეროვნული კარდახშულობისა და იზოლაციის. ა. ბალანჩივამ ევოლუციონის იმ ხელოვანთა რიცხვს, რომელნიც გაბედულად აფართობენ თავისი ეროვნული კულტურის ტრადიციულ ჩარჩოებს. მის შემოქმედებას არა მარტო ეროვნული, არამედ საერ-

თაშირის კულტურული საფუძვლები აქვს. ეროვნული მუსიკალური სკოლის საფუძვლები იგი თავიდანვე ამდირებს კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის მიღწევებით. ამ ორი უდიდესი სულიერი ფაქტორის — ეროვნული და ზოგადკაცობრიულის სინთეზი მდგომარეობს ა. ბალანჩივას შემოქმედების მთავარი ღრწება და ძალა. დიდ ინტერესს იწვევს ა. ბალანჩივას შემოქმედების იდგურ-ესთეტიკური სამყარო. ა. ბალანჩივას შემოქმედების მოკლებული არ არის დრამატული კონფლიქტებს, ტრაგიკოსმა და ვაკეპაციური შემართების ელემენტებს. მის მუსიკაში მკაფიოდ აისახა მთელ საბჭოთა ხელოვნებაში მკვეთრად გამოსატული ტენდენცია — პერიოდიკა და ლირიკა, მაღალი მოქალაქეობრივი იდეებისა და ლირიკულ-პოეტური სახეების შერწყმა. ამ ორი საწყისის სინთეზს ღრმა საფუძველი აქვს, რადგან „საზოგადოებრივის“ და „პირადლის“ პარამონული მთლიანობა, რომელიც სამჭობო ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირიადა ჰრინივს წარმოადგენს, ორგანულად ბადებს ვიკურ-მხარული და ლირიკულ-პოეტური ელემენტების შერწყმის საბჭოთა ხელოვნებაში. ა. ბალანჩივას შემოქმედებისათვის სრულიად უცხოა „სიმახინჯის ესთეტიკა“, „ნგრევის მათოსი“, ავი და პირქუში ძალების განსახიზრება. ამიტომ მის მუსიკაში ჩვენ ეგრ ვიხვებით გრატესკისა და სარკაზმის ელემენტებს. ა. ბალანჩივამ უკონარეს ყოფილა, სიცოცხლის და მშენიერების აბოლოგება ხელოვნებაში, იგი უმთავრესად სინამდვილის ნათელი და პარამონული საწყისების გამოვლინებას ესწრაფვის. მისი შემოქმედების „გმირი“ სიცოცხლის მოყვარული დამაინაა, რომელიც დაპირისპირებული კი არ არის გარე საშყარისთან, არამედ, მასთან პარამონულად შერწყმულია. ა. ბალანჩივამ ქართულ მუსიკაში შემოიტანა სულიერი სიფაქიზისა და სინამტივის, შინაგანი კლდეამონილებისა და სინათლის პოეტის. მის შემოქმედებაში თავისებური ესთეტიკური განსჯადება პოვა ქართული ხალხის განსაკუთრებულ მიდრეკილებაში მშენიერებისათვის.

მუსიკის ინტორია იცნობს, როგორც ფილოსოფიური სიბრძნით მოსილი ოსტატებს, ისე ფაქიზი პოეტური ბუნებით აღჭურვილი მუსიკოსებს. ა. ბალანჩივამ უფრო უკანასკნელთა რიგს მიეკუთვნება. მისი სტილით თავსებულებანი და ინდივიდუალობის არსებობა მხარეები განსაკუთრებით მკაფიოდ იხატება ფაქიზად დახვეწილი ლირიკულ სახეებში; ამაში მტლად ენდება მისი ნიჭის პოეტური ბუნება, მაგრამ ბალანჩივას ლირიკა არ არის ინტიმურ-კამერული ტიპის. მისთვის უცხოა ჰარმონი მგრანობიარობა, რომანტიკული ფსიქოლოგია, ერთი შეხედებით შეიძლება პარადოქსულიც მოგვეჩვენოს, მაგრამ ა. ბალანჩივას ლირიკა არა სუბიექტური განცდების ანარკობა, არამედ სიცოცხლის მშენიერებისა და პარამონის გრძობის გამოსხივება.

ა. ბალანჩივას მუსიკალურ პალიტრაში ღია და ნათელი ფერები ჰკარბობენ. მან შექმნა ოპტიმისტური ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშები — სიმფონიური ინტერმეცო „რივის ტბა“, პირველი სიმფონიის მორე ნაწილი და ფლეტის მულოლი პირველი ნაწილის დამუშავებიდან, მიელი მესამე კონცერტო, მორე სიმფონიის მორე და მეთხე ნაწილები, „მთების გულის“, „მწირის“ და მეთხე კონცერტის მრავალი ეპიზოდი. სიცოცხლის მშენიერების პოეტური განცდა, მისწრაფებ. მისი ესთეტიკური არსის გამოვლინებასკენ ხელოვნან სმირად ბუნების სამყაროსთან ახლოებს. ა. ბალანჩივამ მუსიკალური პეისაჟის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატა

ქართულ მუსიკაში. თავისი სულიერი განწყობილებების დმოცემისა იგი სმირად მხედველობით შერგნებათა შესრულებას ციციებს ეყარება. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან როლს ითავს გილი უჩირას სურათოვან სახეებს — ჟანრისა და პეისაჟის ამსახველ ეპიზოდებს.

ა. ბალანჩივას პეისაჟური ლირიკის ნიმუშებს შორის განსაკუთრებით მომხიბლავია აკვარელის ნაწი ფერებით აღბეჭდილი, პავროთა და სინათლით განსჭავალული სიმფონიური ინტერმეცო „რივის ტბა“, საყოველთაოდ ენობილი მესამე კონცერტის მორე ნაწილი, „მთების გულის“ საორგანო-ტრო შესავალი, მეთხე კონცერტის ლირიკული ფერები. პეისაჟ არა მარტო სურათოვან ასოციაციების წყაროა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ ხსოვი განწყობილებათა გამოსახვის ფუნქციასაც ასრულებს.

ერთი წარვეცი ფერებში შექმნილია ა. ბალანჩივას მთელი შემოქმედების მომხიბლავი. უფრო მისხანპირინოლად მიგვანია ყურადღება ვავამახვილით მის საუკეთესო კნნილებზე. ყოველ ხელოვნან მოეზოვება ისეთი კნნილება, სადაც მტი სისხადით და სირმით არის გამოხატული ავტორის მხატვრული ინდივიდუალობა. ა. ბალანჩივას შემოქმედებაში ასეთი კნნილებია ბალეტი „მთების გული“, პირველი და მორე სიმფონია, მესამე საფორტპიანო კონცერტო, ნაწილობრივ ბალეტი „მწირი“ და მეთხე კონცერტო. ეს ნაწარმოებნი, რომლებიც ა. ბალანჩივას მოღაწეობის სხვადსხვა პერიოდს მიეკუთვნებია, ანახიერებენ მისი შემოქმედების ყველაზე დამახასიათებელ მხარეებს და მათე წარმოადგენს იდეივან კომპოზიტორის ველოუციის მთავარ ეტაპებს.

ანდრია ბალანჩივამ ძალზე ადრე დაიკავა თვალანინო ავტილი ქართულ მუსიკაში. იგი საბჭოთა ეპოქის პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელიც საკავშირო ასპარეზზე გავიდა. 1936 წელს თბილისის საბჭოთო თეატრის სცენაზე დაიდა პირველი ქართული ბალეტი ა. ბალანჩივას „მთების გული“, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემოქმედებით ნიჭს საერთო აღიარება მოუტანა და გზა გაუხსნა მას ფართო სარბილზე. „მთების გულს“ სამავალით მკურსკის ისტორია აქვს. მისი მნიშვნელობა დიდი იყო არა მარტო საქართველოს, არამედ საკავშირო მასშტაბითაც, რადგან იგი მიეღია საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს წარმოადგენდა. მისი განსახიერება საბჭოთა კავშირის თეატრების მრავალ სცენაზე თავისთავად მეტკველებს მის მხატვრულ ღრმეზებას და მნიშვნელობაზე. თავისი პირველი ბალეტით ა. ბალანჩივამ ახალი გზა იპოვა საბალეტო ხელოვნების განახლებისათვის. „მთების გულის“ ავტორი გაბედულად გვერდს უხვევს საბალეტო ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ტრადიციებს. ბალეტის თემატიკა, მისი ინტონაციური მასალა, მხატვრული სახეები, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ენა იმ დროისათვის ახალ და დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლანს წარმოადგენდა.

„მთების გული“ ლირიკულ-პეიოკული ჟანრის ბალეტი. მასში რომანტიკული პოეზიისა და სოციალური დრამის ელემენტებია მუხავებული. მისი სიუჟეტი (ლიბრეტო გ. ლეონიძისა და ვ. ვოლოკოვის) მოვითხრობს ფეოდალთა წინამძღვე ქართველი გლეხობის აჯანყების ამბავს. ა. ბალანჩივამ საბჭოთა კომპოზიტორებს შორის პირველთაგანი იყო, რომელიც საბალეტო სცენაზე გამოიყენა ახალი გმირი — რველოუციური ხალხი. სოციალური ბრძოლის გმირული თემა უცხო



იყო კლასიკური ბალეტისათვის. გმირული ბალეტის ტრადიციის საბაზისი ვიქტორია შეიქმნა ა. ბალანჩინამ ამ ტრადიციის ერთ-ერთი პირველი წამომწყებია. ბალეტში ორი თემატიკური ხაზია — გმირული და ლირიკული. ორივეს ფართო სოციალური გამოქვეყნი აქვს. რომანტიკა სიყვარულისა და გმირობისა — ასე შეიძლება განისაზღვროს ა. ბალანჩინის ბალეტის შინაგანი არსი, მისი პათოსი. „მთების გულში“ ისტორიული მნიშვნელობა მართკუთხედიან და ქანობრივად სიახლით არ იფარგლება. მასში აღიბეჭდა რეალისტური საბალეტო ხელოვნების ძირითადი და არსებითი ნიშნები: მუსიკის წამყვანი როლი ბალეტში, ცეკვის უპირატესობა პანტომიმის წინაშე, კლასიკური საბალეტო ხელოვნებისა და ერთგულ-სახლური ქორეოგრაფიის თავისებურებათა შეზავება, სიმფონიზმის ელემენტების გამოყენება. ა. ბალანჩინამ მტკიცედ იცავს კლასიკური საბალეტო დრამატურგიის ძირითად პრინციპს — მთავარ გამომსახველ ძალას აკუთვნებს ცეკვას. მრავალ, რიტუალურ პანტომიმას იგი უპირისპირებს პლასტიკური ექსპრესიით აღსავსე ცეკვას.

დრამატულად და ფსიქოლოგიურად გააზრებული ცეკვა შეადგენს „მთების გულში“ საუფუძვლად, მაგრამ არა მარტო ცეკვადობა ამ ბალეტის მთავარი დირსება, არამედ „მღერადობაც“. ბალეტის პარტიტურა უხვად შეიცავს ქორეოგრაფიული bel canto-ს ეპიზოდებს. საერთოდ, ა. ბალანჩინის ბალეტის უდავო დირსება უნდა მივიჩნიოთ ორი მოპირდაპირე საწყისის — ცეკვადობისა და მღერადობის ორგანული შეწყობა.

„მთების გულში“ დრამატურგია სიმფონიზებული ბალეტის ტრადიციებს ემყარება. ბალეტის მთელი რიგი სცენები და ეპიზოდები შეგაგმირებულია და გაერთიანებული განმარტვადებული თემით—ლიტმობიტით, რომლის გამოყენი განვითარებით კომპოზიტორი ინტონაციურ და კომპოზიციური მთლიანობას აღწევს მთელ რიგ სურათებში. ლიტმობიტებიანი არის დასასიათებელი ბალეტის ყველა მთავარი პერსონაჟი. გარდა ამისა, ბალეტში გვხვდება სიყვარულის ლიტმობიტები, სოციალური ჩაგვრის, სახლის ბრძოლისა და გამარჯვების ლიტმობიტები. საერთოდ, „მთების გულში“ დრამატურგია ოსტატურად არის შეთვისებული ლიტმობიტეური განვითარებისა და დასრულებული საცეკვაო ფორმების თანმიმდევრობის პრინციპი. ამგვარი სინთეზური ფორმა შემდეგ უმასიანათებელი გახდა ქართული ბალეტისათვის. ამავე დროს, „მთების გულში“ მოქმედების გარე კონტრასტული პარალელიზმის პრინციპს ემყარება. ბალეტის ყველა ხუთი სურათი აღსავსეა მოპირისპირე სახეებით. ლირიკული, ვანრული და ეპიკურ-გმირული ეპიზოდების მკვეთრი დაპირისპირებით კომპოზიტორი მხატვრულ სახეების დიდ მრავალფეროვნებას აღწევს.

ა. ბალანჩინის არც ერთ ნაწარმოებს არა აქვს ისეთი მჭიდრო კავშირი ქართულ ხალხურ მუსიკასთან, როგორც „მთების გულში“. ბალეტის თითქმის მთელ მუსიკალურ მასალას ხალხური ცეკვა და სიმღერა შეადგენს. „მთების გულში“ ინტონაციური ფონდი საკმაოდ მრავალფეროვანია. აქ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის მუსიკალურ მასალამ პიოვა გამოსახლება. მთავარი კი ისაა, რომ, ხალხური ცეკვა და სიმღერა ბალეტის არა მარტო ინტონაციურ მასალას წარმოადგენს, არამედ დრამატურგიულად გააზრებულ კომპონენტს. ამ მხრივ ბალეტში განსაკუთრებული როლი ენიჭება ცნობილ ხალხურ მხედრულ ცეკვას „ხორუმში“, რომე-

ლიც გმირული ხაზის მთავარ ლიტმობიტად გვევლინება ასეთივე ფართოდ განსოვადებული მნიშვნელობის იქნეს. ბილი საგუნდო სიმღერა „ბერიკაცი ვინ, ნუ მომკლავ“. ლიტმობიტის ფუნქცია აქვს აგრეთვე ლირიკული ფოლკლორის ისეთ შესანიშნავ ნიმუშებს, როგორცაა „ნეტავი გოგო მე და შენი“, „დიდავოი ნანას“ და სხვა.

„მთების გულში“ ადგილი არა აქვს ინტერირს. ბალეტის მთელი მოქმედება მიმდინარებს გარეული პანრე, ღია ცის ქვეშ, ვანრული და პეისეური სცენების კოლორიტულ ფონზე. ორი სუვეტური მოტივის — ლირიკული და გმირული ხაზის განვითარება პარალელურად მიმდინარებს მთელი ბალეტის მანძილზე. პირველ სურათში უკრავს ლირიკულ-სატრავალი დრამის კვანძი. მეორე სურათში ნაწიგნებია დესპოტი ფეოდალის მიერ ყმა გლეხთა ჩაგვრის სურათი, რომელიც დასაბამს აძლევს სოციალურ კონფლიქტს. ბალეტის მეორე აქტიც ახალ ეტაპს წარმოადგენს როგორც ლირიკული, ისე სოციალური დრამის განვითარებაში. მესამე აქტი მთავრდრამატურგიულ კონტრასტებზეა აგებული. აქ საქორწილო დღეგრტებისმეტს მკვეთრად გაპირისპირდება აჯანყებული გლეხების ბრძოლისა და უპირაჯების დრამატული ეპიზოდები. ფინალური სცენა ბალეტის ორივე თემატური ხაზის განვითარების კულმინაციური წერტილია და კვანძის გასსნის საფუძერია. აქ რომანტიკულ დრამას ტრაგიკული განაწვევება აქვს, სოციალურს კი — თბტიურს.

ბალეტში დიდი ყურადღება ექცევა მოქმედ პირთა სახეების გამოკვეთას. სხვა პერსონაჟებთან შედარებით მანიყეს სახე ყველაზე უმახმეცადება და მკაფიოდ გამოკვეთილი სხვა ბალეტში. ეს მთი უფრო აღსანიშნავია, რომ ბალეტის ერთ-ერთი მოტივის — ლირიკულ-რომანტიკული ხაზის განვითარება, უმთავრესად, მანიყეს სახის განვითარებასთან არის დაკავშირებული. საუკეთოდ არის მინახული მისი ინტონაციური სფერო, მანიყეს სახის გასსნა ვოკალური მღერადობის პრინციპს ემყარება და თავისი წარმომომბოთ დაკავშირებულია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სასიმღერო ნაკადთან. მანიყეს მუსიკალური პორტრეტისათვის კომპოზიტორი სარგებლობს ლირიკული თემების მთელი კომპლექსით. ექვანია სიყვარულის ლიტმობიტები — „ნეტავი გოგოს“ მელოდია, მანიყეს რომანტიკული ოცნების ლიტმობიტები, რომელიც მეგრული სიმღერის „დიდავოი ნანას“ თემაზეა აგებული და ადაჟიო-ნოტეტიური, რომელიც თავისი სახათით და ნაწილობრივ ინტონაციურ სტელით ხალხურ „ნანას“ უახლოვდება. ყველა ამ სასიმღერო მასალას კომპოზიტორმა ქორეოგრაფიული ელფერი მისცა და იგი ლირიკული ცეკვის სახათის დაუახლოვა. მანიყეს პირველი ცეკვა ნათლად გვგვანავს გრაციოზული ქალური სინაზით აღსავსე არსებას, ფლეიტის ლირიკულ-პასტილური მელოდია ხაზს უხვამს ახალგაზრდა მოცნებე ქალის სულიერ განწყობილებას. მანიყეს მუსიკალური სახე კვლავ ფაქიზი ფერებით იხატება მომდევნო ეტაპში. აქ სიმებიანთა გამჭვირვადე აკორდების ფონზე კვანძის ვიოლინის ლირიკული მელოდია, რომელიც ბალეტში გააზრებულია, როგორც მანიყეს ოცნების ლიტმობიტები. მანიყეს რომანტიკული გრძობთა უფრო მკვეთრადაა გამოსახული ჯარჯობას შეზღვედრის სცენაში, რომელიც პირველ სურათის ცენტრალურ ეპიზოდს წარმოადგენს. მთავარ გმირთა პირველი შეხვედრა და მათი სატრავალი განწყობილება კომპოზიტორმა გადმისცა შესატყვისი ფორმით — ნოტეტიურით, რომელიც პოეტური ლირი-

რიკის მშვენიერ ნიშპს წარმოადგენს. ნოქტურის ეროვნული კოლორიტი თავს იჩენს, როგორც მელოსში, ისე კილოპარმონიულ აღნაგობაში. სიმებიან საყარავთა მელოდია წყნარი სექუნდური სვლებით, ეოლიური კილო (iis) დადასტოებული მეორე საფეხებით (რომელიც მას ფრივილი დღეების აძლევს) და დამასპიათებელი კადანსური საქცევიბი თითქოს ქართული ხალხური „ნანას“ ანარქულია. მანიქეს ერთგულდება ჯარჯისადმი გამოსატყულებს იღებს ბრმა პოეტური სვედით აბეჭდილი ვარიანტებში (ცეკვა ჩონგურით), რომელიც ბალეტის ერთ-ერთი ულამაზესი ეპიზოდია. ხალხური სიმღერის „დიდავოი ნანას“ მელოდიამ აქ ნაზი ლირიკული ცეკვის ხასიათი მიიღო. ფაქიზი კანტიკუნური მელიდია, ეოლიონის ტემბრი, ეოლიური კილო (d) ხაზს უსვამს მის ხალხურ წარმოშობას. ამ ეპიზოდის ერთგულ ელფერს აძლიერებს ხალხური საყარავი — ჩონგურის იმიტირებული თანხლება. ლირიკულ-რომანტიკული ხაზის განვითარების პირველ კულმინაციას წარმოადგენს მეორე მოქმედების მეორე სურათი — „სეენა მიებში“ (დავითი), სადაც ერთმანეთს ხვედებიან სახლიდან ფარულად გამოქცეული მანიქე და უშიშარი, გულადი ჯარჯი. ეს ეპიზოდული ბალეტის საუცხოო ლირიკული ფურცლებს მიეკუთვნება და ახალი შტრისებით ანდიდრებს მანიქეს მხატვრულ სახეს. განსაკუთრებით მიმზიდველია ადავიოს შუა ეპიზოდი, რომელიც ხალხური სიმღერის „ნეტავი გოგოს“ მელოდია უდევს საფუძვლად. იგი ალტების პარტიამი აუღერდება სიმებიან ბანებისა და მის საყარავთა მელეგარე ფონზე და ლირიკული პათოსით მსხველავს ამ სეკენს. „ნეტავი გოგოს“ მელოდია თანდათან იზრდება, ერთარდება და იძენს სიმფონურად გაშლილი ეპიზოდის მნიშვნელობას. ფინალური სეენა კომპოზიტორის დიდ დამატებულ ალბოზე მეტყველებს. აქ თავს იყრის მანიქეს ინტოკაიური სფეროდან მომდინარე ყველა ლირიკული თემა. ჯერ ორეკსტრში გაისმის ფრაგმენტი მეორე მოქმედების ადავიოდან, რომელსაც კონტრაპუნქტულად „ნეტავი გოგოს“ მელოდია მისდევს. მანიქეს სიკვდილის ეპიზოდი, მისი დატორება „დიდავოი ნანას“ თემაზე აგებული. მელოდია, რომელიც აქამდე სიყვარულის მაღალი გრძნობის გამოსახვის ემსახურებოდა, სამკლოფიარო ხასიათს იძენს, ელგეიურმა ლირიკამ ტრაგიკული სახე მიიღო.

ბალეტის ძანრულ ნაირსახეობას, მის ლირიკულ-გმირულ ხასიათს ყველაზე მეკვთრად ანახიერებს მთავარი პერსონაჟი ჯარჯი, რომელიც, ერთი მხრივ, შუაპოვარ ვაჟკაცად გვევლინება, მეორე მხრივ, კი ლირიკულ პერსონაჟად. ბალეტში ჯარჯის სახის განვითარების ეტაპები დაკავშირებულია როგორც მანიქეს ლირიკულ ხასიათს, ისე ბალეტის კოლექტიური გმირის — ხალხის მასობრივ სეენებში. კომპოზიტორი ჯარჯის ძირითადად ახასიათებს ერთი ლეიტმოტივით, რომელსაც ლირიკულ-გმირული ხასიათი აქვს. საგულისხმოა, რომ მთავარი გმირების — მანიქეს და ჯარჯის ლეიტმოტივებს შორის კომპოზიტორი აზრობრივ და ინტონაციურ გავენიერებს ამყარებს.

ჯარჯის გამოწინას (I სურათი) მის ლირიკულ განწყობილებას დაშინისციეს კლარნეტის მელოდია, რომელიც მანიქეს ლეიტმოტივის ენათესავება, მაგრამ შემდეგ იგი განვითარებას და გარდასახავს განიცდის და ფაროდ გადაიშლება ორეკსტრის მძლავრ მაჟორულ აჟორღებში, სადაც იგი მხნე ვაჟკაცურ ხასიათს იღებს. ბალეტის მეორე სურათში მკაფიოდ არის ნაჩვენები ჯარჯის გმირული ბუნება, მისი

ღრმა თანგრძნობა ჩაგრული ხალხისადმი. ჯარჯის სახის განვითარებაში ცენტრალური მნიშვნელობა აქვს მეორე მოქმედების მეორე სურათს („სეენა მიებში“). მანიქეს მხატვრული ლეიტმოტივად იმეორება ჯარჯი თავის უსაზღვრო სიხარულს გამოსახავს დინამიკით და ტემპრამენტით აღსავსე ვარიანტებში, რომელიც მისივე ლეიტმოტივის მოდიფიცირებულ თემაზეა აგებული. თემა აქ იცვლის როგორც ემიციურ ტონუსს, ისე რიტმულ აღნაგობას და ტემპრულ კოლორატს. სხვა მხატვრულ ზომიანი გატარებით მან ვალის ფორმა მიიღო. აქ დიდი მხატვრული ძალით გამოვლინდა მანიქესადმი ჯარჯის სიყვარულის მზურვალე გრძნობა. უფრო რელიეფურად ვლინდება ჯარჯის რანიდული ბუნება მესამე აქტის ფინალურ სეენაში. ცეკვა „მთიულური“, ვაჟკაცური ექსპრესიით ანახიერებს ორი მეტოქის — შაალის და ჯარჯის დრამატული შეჯახების მომენტს, რომელიც კომპოზიტორის მიერ გააზრებულია როგორც ქორეოგრაფიული დუელი.

უნდა აღინიშნოს, რომ „მთების გულის“ მოქმედ პირება არა მარტო ცალკეული პერსონაჟები გვევლინებიან, არამედ ხალცი. ბალეტის ძირითადი ხაზის — გმირული ბრძოლის იღვის განზოგადება უმთავრესად ხალხის სახის განვითარებასთან არის დაკავშირებული. ხალხის სახე ბალეტში მრავალმხრივად არის ნაჩვენები და განვითარების სხვადასხვა საფეხურს გაიცვას — საზეიმო განწყობილებიდან, სოციალური ჩაგვრის მიმე მდგომარეობის გზით, გმირული ბრძოლისა და გამარჯვების ამასველ ფინალამდე. ხალხი პირველად ნაჩვენებია მეორე სურათში, რომელიც სიფლის დღეობის მხიარულ ძანრულ სეენას წარმოადგენს. სადღესასწაულო განწყობილება გადმოცემულია მასობრივი ცეკვების — „ფურხულისა“ და „ცურულის“ საშუალებით. ამ საერთო მხიარულების დროს მოქმედებაში დიდი გარდატეხა შეჰქვს ტრომონების მისსხნე რეჩიტატივებს, რომელიც ვაჟკაცებს თავადის მონაგის მოსვლას. იგი უხეშად მოითხოვს გლეხებისავე გადასახადს. განწყობილება მეკვთრად იცვლება, ორეკსტრში გაისმის სოციალური ჩაგვრის გამომხატველი ლეიტმოტივი, რომლის ნაღვლიანი რეჩიტატიული მელოდია „ბერი კაცი ვარ“ის თემაზე მკაფიოდ გვიხატავს დაბეჭავებული ხალხის მიმე სურათს. აქ ლითონის საყარავები კვლავ დრამატულად ძლერს რეჩიტატივი თემაზე „ბერიკაცი ვარ“, რომელსაც შემდეგ მთელი ორეკსტრი აიტყვება. მაგრამ ხალხის გულში თანდათან პროტესტისა და შურისძიების მრისხნე გრძნობა იღვიძებს. ამის მარეწებელია ახალი თემა ნელი და პირქეში მარშის სახით. მარშის თემას სკვლის ვაჟკაცური სულისკვეთებით აღსავსე ცეკვა „ხორუმი“, რომელიც კულმინაციურ წერტილს ქმნის ბალეტის სოციალური ხაზის განვითარებაში. ცეკვა „ხორუმი“ ყველაზე დინამიკური ეპიზოდია ბალეტში, მასში დიდი სიღლიერთი გამოვლინდა ხალხის მუამბოხე სული. „ხორუმი“ რიტმული ნაკადი დაბალი რეგისტრიდან იწყება და მზარდი დამაბულობით გადადის მაღალ ტესტურაში. „მთების გულის“ „ხორუმი“ ხალხური მასობრივი ცეკვის სიმფონიზაციის შესანიშნავი ნიმუშია. იგი დიდი ექსპრესიით გადმოცემვის სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ამბოხების ხალხის აბრძილო განწყობილების მზარდ აღმავლობას.

ქართული საბალეტო ხელოვნების პირველი ნიმუში „მთებ-ბის გულს“ ზოგიერთი ნაკვალ ახლავს. სოციალურ-გმირული საწყისი მასში არ არის გახსნილი სათანადო სიღრმითა და მასშტაბით. ცენტრალური გმირის ჯარჯის სახე უფრო ფართო დიაპაზონით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. მისი ინტონაციური სფერო არ არის საკმაოდ ინდივიდუალური და განვითარებული. ძველი საბალეტო ხელოვნების ნაშთი — დივიტისმენტს ზომამზე მეტი ადგილი უჭირავს ბალეტში. ა. ბალანჩივასი ბალეტი „მთების გული“ ქართული საბალეტო მუსიკის პირველი თვალსაჩინო მონაპოვარე იყო 30-იან წლებში. იგი ქართული საბალეტო ხელოვნების შემდგომი ზრდასა და აღმავლობის მძლავრი სტიმული გახდა.

სამშეუბლო ომმა ძლიერი გამოძახილი კახა ქართულ მუსიკაში და მისი ახალი აღმავლობა გამოიწვია. გმირულმა ეპოქამ ახალი სიკოცხლე შეაბარა ა. ბალანჩივასი მუსიკას — იგი ქმნის თავის საუკეთესო ნაწარმოებს — პირველ სიმფონიას (1944), რომელმაც ახალი ფურცელი გადაშალა ქართული ეროვნული სიმფონიზმის განვითარებაში. ეს მონუმენტური ქმნილება საგრძობლად აფართოებს ქართული სიმფონიზმის სტილისტურ დიაპაზონს, მისი პრობლემეტიკის სფეროს.

ა. ბალანჩივამ მრავალი ნაწარმოები უძღვნა თანამედროვეობის თემსა, მაგრამ არც ერთ მის ქმნილებაში ეს თემა არ ასახულა ისეთი ფართო მხატვრული განზოგადებით, როგორც პირველ სიმფონიაში.

სიმფონიის მუსიკა თანამედროვე ცხოვრების აქტიურულ-ლითა და ნაცოცხლონის დინამიკური შეგრძობითაა განსაკუთრებული. ქართველ კომპოზიტორებს შორის პირველია ა. ბალანჩივამ აჩვენა სიმფონიის „გმირი“ მოძრაობაში და მოქმედებაში, როგორც ჩვენი დროის დიდ დრამატულ მოვლენათა უშუალო მონაწილე.

ა. ბალანჩივასი სიმფონია ოფიციალურად არ მიეკუთვნება პროგრამული სიმფონიზმის სფეროს. პროგრამული საწყისი მასში არც ლაბინური სათაურითაა გამოხატული და არც, მით უმეტეს, ვრცელი ლიტერატურული სუბიექტით. ამავე დროს, სიმფონიის მუსიკა მთელი რიგი კონკრეტული ნიშნებით პროგრამულ ასოციაციას იწვევს. პროგრამული საწყისი მასში ერთგვარი ფარული ქვეტექსტის სახითაა მოცემული.

ა. ბალანჩივასი პირველი სიმფონია ფართო იდეური მასშტაბის ნაწარმოებია. თავისი მეტადი სულსვეტებით, დრმა შემანისტური კონცეფციით იგი ეხმარება დიდ ისტორიულ მოვლენას — სამშეუბლო ომის გმირულ ეპოქას. ა. ბალანჩივასი სიმფონია მეტად თავისებურად არის მოიჭიკებული და გადაწყვეტილი. კომპოზიტორის შინაგანმა შოანაფიქრმა, მისმა პროგრამულმა „ქვეტექსტმა“ განსაზღვრა სიმფონიის მთელი რიგი მხარეების ახლებური გადაწყვეტა. ა. ბალანჩივასი სიმფონიის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, მისი ჯანრულ მრავალფეროვნებაა. სიმფონიის მუსიკა გამოირჩევა მკვეთრად განსხვავებული მხატვრული სახეებით. ციკლის ყოველ ნაწილს მკაფიოდ მხიზაზული ინდივიდუალური პროფილი აქვს. მისი მუსიკა შეიცავს შეიცავს პრეკივსა და ლირიკის, ეპოსის და ტრაგედიის ელემენტებს. სიმფონია ყურადღებას იპყრობს არა მარტო მხატვრული სახეების სიმდიდრითა და ნაირსახეობით, არამედ სტილისა და ფორმის მონოლითობითაც. უკვე თავის პირველ სიმფონიაში ბალანჩივამ გველენინება სიმფონიური დრამა-

ტურგის სახეებით მომწიფებულ ისტატად პირველი ყმაფინია მთელი სივსადით აპირებებს ტემპარატი სემფინიის მის ძირითადი ენტეტიკურ პრინციპს „მრავალფეროვნება ერთიანობაში“. არანაკვლდ სინტერესოა სიმფონიის გარეგანი აღნაგობა, მისი არქიტექტონიკა, რომელიც არ გინარჩობება ინტროდუქციად შემუშავებულ ტრადიციულ სკეჩსა და სრულიად თავისებურია. ოთხნაწილიანობის დაცვალიან ერთად. ა. ბალანჩივამ სიმფონიური ციკლის ახალ გაგებას იძლევა. უპირველეს ყოვლისა, სიმფონიაში ორი ნაწილია (II, IV). ციკლში ადგილი არა აქვს ეპორულ ინტროდუქციას — სკერცოს. მის ნაცვლად კომპოზიტორი გვაძლევს დრამეტიკულ პერიოდულ მარშს. აქტიურ-ქმედითი საწყისის მკვეთრი გამოკლებების მიზნით სიმფონიაში კომპოზიტორი დიდ როლს ანიჭებს პერიოდული მუსიკის ტიპურ ვანსს — მარშს. განსაკუთრებით საყურადღებოა ფინალის პრობლემის ორიგინალური გადაწყვეტა. ტრადიციული სიმფონიური ციკლის ყველაზე სტაბილური ნაწილი — ფინალი, აქ სრულ ტრანსფორმაციას განიცდის. სიმფონიას ამოღობებს არა ფინალი ალტერო, როგორც ეს კლასიკური სიმფონიზმის ტიპურ ნიმუშებს ასახავდა, არამედ ფართო პროგრამულ თემაზე აგებულ ფინალ-აკეთო. უთუოდ პორგანული შთანაფიქრითაა ნაკარნახევი სამლოვოარო ზარის — რკვიემის ეპიზოდის ფინალის დასაწყისში, ახალი თემების გამოჩენა პირველი ალტერის დამუშავებაში, სიმფონიის ყველა ძირითადი თემის რემინისცენცია ფინალსა და შემდეგ მათი გაერთიანება ერთ სინთეტურ მელოდიაში და სხვ. აქვე უნდა აღინიშნოს ხალხური თემების შერჩევა და მათი გამოყენება: სათანადო კონტექსტში — „საინფინოს“ თემა პირველი ნაწილის დამუშავებაში, ცნობილი პატიოტიკური სიმღერის „მუხლი მუხასა“ ინტონაციები ფინალის დასაწყისში. მარტივული არ იქნებოდა, ბალანჩივასი სიმფონიის ყველა ეს სიხალე და თავისებურება მუსიკალური განვითარების ლოკური თვალსაზრისით აგვეხსნა. ჩვენ ვფიქრობთ, ისინი კომპოზიტორის პროგრამული ჩანაფიქრითაა გამოწვეული. ა. ბალანჩივასი პირველი სიმფონია დრმა ნოვატორული მოვლენაა, რომელმაც წარსულელი კვალთა გავსო ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში.

ა. ბალანჩივასი ლირიკული ნიჭისა და ისტატობის შესანიშნავი ნიმუში წარმოადგენს მუსიკა საფორტეპიანო კონცერტი (1952). მასში განსაკუთრებით ნალოვად ჩანს ის თვისებები, რომელიც ა. ბალანჩივასი მრავალ ნაწარმოებს ასახავდა — მხატვრული სახეების სიმრედი და სიფაქივე, ფაქტურის გაფორმება და დახვეწილობა.

მუსიკა საფორტეპიანო კონცერტი ნორჩი თაობისთვისაა განკუთვნილი, მაგრამ მას ბევრად უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ავტორი ანიჭებს — ეს არის მუსიკა ბავშვებს და არა მხოლოდ ბავშვებისათვის. თავისი მაღალმხატვრული ღირსებების წყალობით იგი სწრაფად გავრცელდა მუსიკალურ საზოგადოებაში და ამგვარად უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს.

მუსიკა საფორტეპიანო კონცერტი ლირიკულ-ქანრული სტილის ნაწარმოებია. მასში ფართო მელოდური მდგრადობა შეზავებულია მხნე აქტიურ რიტმთან. ლირიკულ საწყისს პოეტური სიტოთ შეაქვს კონცერტში, ქანრულს — სილაღე.

1 სიმფონია უფრო ვრცლად განხილულია ჩვენს წერალობაში: „ქართული მუსიკა დიდ სამამულო ომის წლებში“. ტურნ. საბალეტო ხელოვნება, № 5, 1975 წ.

ხასიათს, ფერადობას. ხალისი და ნათელ განწყობილებასთან გამძობადობა კომპოზიტორმა გამოხატა მუხუჭი, გრაციოზული ფორმა. ბავშვური გულუბრყვილობითა და უშუალოდობით აღსავსე ეს ნაწარმოები ამავე დროს, სრულიად მოკლებულია სენტიმენტალურ გულწრფელობასა და ინფანტილიზმს. კონცერტის მუსიკა მოხარდ თაობას უნერგავს არა ნებისმიერ განცხრობას და უსრუტელობის პასიურ გრძობას, არამედ შინაგან დისციპლინას, სხსოვლიან პაროვნების უნარს, მხნე, აქტიურ სულისკვეთებას. მესამე კონცერტში ჩვენ გვიხილავს კონსტრუქციულად გამოკვეთილი, მიცარტისებურად დაგმარგავალ ფორმის შეიავსება ფაქტურ ფერადობებსათან. მესამე საფორტეპიანო კონცერტ ბ. ბალანჩივასთან ყველაზე „კლასიკური“ ქმნილებაა. თუ კომპოზიტორის სხვა საფორტეპიანო ნაწარმოებები უმთავრესად რომანტიკული პიანისტის ტრადიციებითაა დაკავშირებული, მესამე კონცერტს უფრო შორეულ რეზონანსს ეძიებს — თავის მხატვრული სტილით, სტრუქტურითა და ფაქტურით, არაჩვეულებრივი ლაკონიზმით იგი კლასიკური ინსტრუმენტალიზმის აღორძინელ ნიმუშებს მოგვაგონებს. ჩვენს თვალში ისახება ლადი მიცარტისებური ღირსი მსუბუქფორიანი ავტრული ფაქტურით, დახვეწილი ფილიგრანული ისტატობით. ამავე დროის კლასიკური სტილის სისადავე და სინატივე, მასში მიღწეულია ყოველგვარი ნეოკლასიკური სტილიზაციის გარეშე. ამაზე ცხადად მეტყველებს კონცერტის როგორც ერთგულ, ისე ინდივიდუალური თავისებურება. თავის მხატვრული ჩანაფიქრის განსახიერებისათვის კომპოზიტორმა იპოვა აბსოლუტურად შესატყვისი, ზედმიწევნით ტიპური სახეები და ინტონაციები. კომპოზიტორი ზუსტად იცავს სამანვილიანი ციკლის ტრადიციულ სტრუქტურას, მისთვის დამახასიათებელი ნაწილების თანმიმდევრობითა და ფორმებით — ხასიატური ალტერი (I), ვარიაცია (II), რინდო (III). საფორტეპიანო ფაქტურის ლაკონიზმის და სისადავეს შეესაბამება ორგანოს კამერული შემადგენლობა. კონცერტის ოქტევილიანი ფაქტურა სასკოლო ასაკის ბავშვებისთვის არის გამიზნული, კომპოზიტორი არავითარი ვირტუოზული ტექნიკური ხერხებით არ ტვირთავს მუსიკას. უნდა აღინიშნოს მესამე კონცერტის ერთი უაღრესად სინტრექსო, თითქმის პარადოქსული თავისებურება: მასში შუათავსებულია თითქოს შეუთავსებელი, მოპრდაპირე სფეროები — „წმინდა“ და „პროგრამული“ მუსიკის ელემენტები. თუ კონცერტის პირველ ნაწილში ზავეის სულიერი სამყარო განწყობადული მხატვრული სახეებითაა გადმოცემული, შემდგომ ნაწილებში (II, III) ეს სახეები იმდენად კონცერტისებურია, რომ თითქმის პროგრამულობის ელემენტებს შეიცავენ. კონცერტში დიდ როლს ასრულებს „განზოგადება ჟანრის საშუალებით“. მისი თემატიზმი გენეტიურად დაკავშირებულია საყოფაცხოვრებო მუსიკის ჟანრებთან — სიმღერა და მარში შეადგენს მის თემატიკურ საფუძველს. ყოფითი ჟანრების ფართო გამოყენებამ განაპირობა სურათოვანი სახეების დიდი ადგილი კონცერტში.

მესამე საფორტეპიანო კონცერტში ბ. ბალანჩივამ თავისი მელიოდური ნიჭის მთელი სიმდიდრე გამოავლინა. კონცერტის მხატვრული სახეები გამოხატულებას იღებენ მელიოდურად გამოკვეთილ თემებში. სწორედ მელიოდური გამოხატულებობა შეადგენს ამ კონცერტის მიმზიდველობის მთავარ ძალას.

მესამე კონცერტი აღბეჭდილია ყოველი მაღალმხატვრული ნაწარმოების ერთი არსებითი ნიშნით — გასოცარე შინაგანი და გარეგანი მილიანიზმით. თანამედროვე ქართულ მუსიკაში სიკაში ძნელად მოიძებნება ნაწარმოები, რომელმაც ასეთი გამოკვეთილი, პლასტიკური ფორმა ქმნიდეს. მისევე მოკლეობის მიუხედავად, კონცერტის მხატვრული შინაარსი საკმაოდ მრავალფეროვანია. მთელ ციკლს აერთიანებს გრაციოზული, პეისაჟური და ჟანრული მუსიკის სახეები.

პირველი ნაწილის სტრუქტურა კლასიკურია, მაგრამ არც იმდენად ტრადიციული. კერძოდ, თემების კონტრასტი მასში მებრუნებული სახით არის მოცემული და არ ემყარება ისტორიულად შემუშავებულ ტრადიციას. აქ უფრო მეორე თემს აქვს აქტიური და ენერჯული ხასიათი ვიდრე პირველს. თვით ტრინალურ-პარზონიული გეგმაც რამდენადმე იხრება ტრადიციული ტიპისაკან.

ალტერის პირველ თემს ლირიკულ-გრაციოზული ხასიათი აქვს. მინორული კილო (a-moll) ოდნავადაც არ არღვევს მის სისახლით აღსავსე მოძრაობას. თემის მელიოდი (ფორტეპიანო) ფართოდ და ლაღად გადაიშლება სიმეზიანების რხევადა თანხლების ფონზე, მეორე თემის აქტიურ ტონუსს ხაზს უსვამს მარშული რიტმი, მაჟორული წყობა (C-dur) თანხლების ქმედით ხასიათი. მთავარი თემისაკან იგი განსხვავდება არა მარტო არ ნიშნებით, არამედ ფაქტურითაც. მთავარი თემის ცალმზიან მელიოდის დაუპირისპირად აკორდული წყობის — „უნდური“ წარმოშობის მეორე თემა. ექსპოზიციის დასკვნით მონაკვეთში მუსიკა გულუბრყვილო იუმორით არის აღბეჭდილი. მთავარი თემა თავის გრაციოზულ სილაღეს ინარჩუნებს დამუშავებაშიც, თუმცა მისი ინტონაციური სტრუქტურა აქ საგრძობილად იცვლება. მხიარულებისა და სილაღეს განწყობილობას დამუშავებაში მიზიდული ერთი მომენტე არღვევს — სასულოდორ, მინორული ეპიზოდი (f-moll), სადაც მეორე თემა სასეებით მოდიფიცირებულია — მარშის მხნე მოტივისაკან იგი იქცა ელევგორი ჩვიოვლით აღსავსე კანდიდობად. პატარა საფორტეპიანო კადენცია დიალოგურადაა ავებული. მასში მოხდენილად არის შეთავსებული ლირიკული და ვირტუოზული სტილის ელემენტები. თემატიკური ეპიზოზების სიუჟე კონცერტის პირველ ნაწილში არ იწვევს სიჭრელის შთაბეჭდილებას. მთელი ალტერი გაერთიანებულია ერთიანი მოძრაობის პულსით. სამდელი ლირიკული შთაგონებით არის დაწერილი კონცერტის მეორე ნაწილი — ანდატე-მუსიკალური პეისაჟის შესანიშნავი ნიმუში. კომპოზიტორის ჩანაფიქრით იგი გვიხატავს ბუნების გამოცივების ნათელ სურათს და გაზაფხულის კოლორატის სუბილურ ფერინებას იძლევა. განთიადის მუსიკალურ სურათს აღივსავს ვერძელთა ჟრამულის იმიტაცია. აქ კომპოზიტორი საამურ დიალოგს მართავს ორგესტრსა (ჩელოები) და სოლისტს შორის. ეს დიალოგი ლირიკულ რეჩიტატივზეა ავებული. დიალოგური ფაქტურა ხაზს უსვამს მუსიკის მეტყველებით ხასიათს. ეს ნაწილი (მესამელი) ჩინებულია არის გააზრებული და კომპოზიტორის დიდ პოეტურ ფანტაზიაზე მეტყველებს. პროგრამული ჩანაფიქრის მიხედვით, აქ დიდი შთამბეჭდვი ძალითაა გადმოცემული ბავშვის აღტაცება წარმტაცი პეისაჟის ხილით. უფრო მიმზიდველია მომდებრი ეპიზოდი, სადაც კომპოზიტორი ისტატურად იყენებს და ვარსიულ-ვარიაციულ ხერხებით ანეითაობებს ცნობილ ხალხურ საბავშვო სიმღერას „სალამი, ჩიტუნები“. დიალოგ-

ურ პრინციპზე აგებული რეიტინგული მელიოდა შესყავალი მომზობიდან პოეტურმა კანტილემ. თითქოს ბავშვის ნორმ ფანტაზიას შეუქმნია ეს უმანკო, მიამიტი მელიოდა. მის მედეადობას და კეთილმორავნებას ხაზს უსვამს მელიოდის ტერცული სტრუქტურა. ამ სიმღერის სათანადო კონტრასტში განმოყენებით კომპოზიტორმა დიდი კონკრეტულობა შეიტანა ანდანტეს ჩანაფიქრში. აქ ჩვენ ვაქვს ხალხური სიმღერის „სიუჟეტური“ და დრამატურგიული გამოყენების ნათელი მაგალითი მეტად ამბოხსათებელი ა. ბალანჩივიასათვის („მთების გული“, პირველი სიმფონია, საფორტეპიანო ბალადა და სხვ.). ხალხური მელიოდა ჩინებულად არის პარმონიზებული. მის ვარიაციულ განვითარებაში უყრდნობას იქცევა ქართული პარმონიზაციის დამახასიათებელი აღმავალი სკვენდური მიოდლაკები. თემის განვითარების მეოთხე ეპიზოდში (H-moll) ანდანტეს კულმინაციური მომენტია, სადაც ნათელი ლირიკული მელიოდა სასწიბო პათეტური გარმონიზებით იმსჭავლება. ლირიკული რეიტინგისა და კანტილენის დაპირისპირება მოხარულად ელფერს აძლევს მთელ ნაწილს.

კონცერტის მესამე ნაწილს გვიხატავს პიონერმა ზვიმსმხიარული, სადრესაწალო განწყობილება მოიცავს მთელ ნაწილს. ფინალში მასობრივი საწყისია გაბატონებული. აქ თითქოს ბავშვთა მთელი გუნდი მოქმედებს. ფინალი წარმოადგენს სამთემიან რინდოს. სამივე თემა გამსჭვალულია სილადით და სიხალისით. მაგრამ არა მარტო ემოციური საწყისი აერთიანებს მათ — სამივე თემა კომპოზიტორის მარშული რიტმით აკავშირებს. საერთოდ ფინალში დიდი ადგილი უჭირავს ქანრულ ინტონაციებს (მარში, სიმღერა, სიგნალები). ქანრული საწყისის გამახვილებით ნაწარმოების ობტინისტური იდეა ფინალში აღწევს დიდ განსვადდებას. ამავე დროს, ფინალის მატურული სახეები იმდენად კონკრეტულია და „თვალსაჩინო“, რომ თითქოს მხედველობით ასოციაციებს იწვევს. თითქოს ჩვენი თვალით ვუკვეთრო ცოცხალ სურათს — მხნედ და მწყობრად მიმავალ პიონერთა ჩარხს. უკვე ფინალის დასაწყისში გაისმის სპორტული მხნეობით და სილადით აღსავსე პიონერთა მარში და წარმოქმნება სასწიბო მსვლელობის ვიზუალური შთაბეჭდილება. მარშის ენერგიული რიტმი, ნათელი მავრული კილო (D-dur) მჩქეფაურ ტემპი, პიონერთა საყვარის ხმები, ხაზს უსვამენ მითავარი თემისა (რეფერენი) და მთელი ფინალის მკვეთრ ქანრულ კოლორიტს.

ა. ბალანჩივიას მესამე საფორტეპიანო კონცერტი შეიძლება ჩაითვალოს ამ ქანრის კლასიკურ ნიმუშად საბჭოთა მუსიკალურ ლიტერატურაში. პირველ სიმფონიასთან ერთად იგი ქართული საბჭოთა მუსიკის საგანძურში შედის.

ა. ბალანჩივიას შემოქმედებაში ახალ საფეხურს წარმოადგენს მეორე სიმფონია (1959). მის თავისებური სიახლე შეაქვს ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში. მეორე სიმფონია არ აგრძელებს პირველის ხაზს და მისიან დამოუკიდებელი არა მარტო საგარძობო ქრონოლოგიური დისტანციით — 15 წლით, არამედ არსებითი ნიშნებითაც. აქ კომპოზიტორი კვლავ ახალ პირობებს წყვეტს. პირველი სიმფონიის მსგავსად, მეორე სიმფონიაც პროგრამული სიმფონიზმის სფეროს

კვეთს, მაგრამ აქაც პროგრამული საწყისი შენიღბულია და არ იღებს გარეგან გამოვლინებას. მეორე სიმფონიის „ემირიც“ თანამედროვე აღამინია. აქ თითქოს ჩვენი მუსიკის ახალგაზრდა კაცის სულიერი განწყობილება, მისი ბიოგრაფიის ცალკეული ეტაპებია გადმოცემული ცხოვრების სხვადასხვა სიტუაციებზე და პერიპეტებიზე. თუ პირველი მონუმენტური სიმფონიის კონცეფციას ვიკუთრ საწყისი განსაზღვრავს, მეორე სიმფონია უფრო ლირიკულ-დრამატული სიმფონიზმისაგან იხარება. მასში თავისებური განსვადდება პპოვა ა. ბალანჩივიას შემოქმედების ერთ-ერთმა ძირითადმა საწყისმა — ამოდებული ლირიკის სფეროში. თუ პირველ სიმფონიაში ლირიკული საწყისი პირველადი სფეროს წარმოადგენს და ერთგვარი ინტენსივობის სახით შედის ციკლში (II ნაწილი), მეორე სიმფონიაში კი იგი გამჭოლი ემოციური ნაკადი — გაბატონებული ციკლის I, II, IV ნაწილებში.

ლირიკული საწყისის დომინირებულ როლზე მეტყველებს აგრეთვე წამყვანი თემაც — ლირიკული ლეიტმოტივი, რომელიც ციკლის ყველა ნაწილში გაივლის და ბოლოს ორგანულ განსვადდებას პპოვებს ფინალში. ლირიკულ ეპიზოდებს დიდი პოეზია შეაქვთ სიმფონიაში და მისი ყველაზე შთაბეჭედავი ფერცლებია. მაგრამ ლირიკული საწყისი, რომელიც გეხს აძლევს მთელ ნაწარმოებს, სახეებით მაინც ვერ ამოსწურავს სიმფონიის შინაარსს. მეორე სიმფონიის შთანაფიქრიც იმაზე მიგვაჩვენებს, რომ ჩვენი ცხოვრების სინამდვილე დრამატული კონფლიქტების წყაროა არა მარტო ომიანობის, არამედ მშვიდობიანი მშენებლობის დროსაც. დრამატული საწყისის მთავრ გამოვლინებას იღებს სიმფონიის მესამე ნაწილში, რომელსაც თავისი დრამატურგიული ფუნქციით ცენტრალური ადგილი უჭირავს ციკლში. უაღრესად თავისებურია სიმფონიის გარკვეანი სტრუქტურა. იგი იმდენად განსვადებულია, რომ ვერ უპოვით პარალელს სიმფონიურ ლიტერატურაში. ამავე დროს, ციკლის უჩვეულო აღნაგობა მთლიანად ექვემდებარება მის პროგრამულ ჩანაფიქრს და დრამატურგიულ ლოგიკას. უწინარეს ყოვლისა, სიმფონიაში ადგილი არა აქვს ინტერმედიულ ნაწილსა და ციკლის ყველა მონაკვეთი გარკვეულ საფეხურს წარმოადგენს სიმფონიის განვითარებაში. მკვეთრი გადახრა ტრადიციული ფორმიდან უკვე პირველ ნაწილში იგრძნობა, რომლის სტრუქტურა სრულიად განსვადებულია — ეს არის ლირიკულ-ქანრული ხასიათის ალგორ, რომელშიაც თავისებურადაა შესამებული სინატური და ვარიაციული ფორმის ელემენტები. წინააღმდეგ ტრადიციის, ციკლში ორი ნული ნაწილი (2, 4), სიმფონიის უნიკალურ თავისებურებაზე მეტყველებს მისი ფინალი, რომლის მყარი, ტიპური ფორმა სრულ გარდასახვას განიცდის. სიმფონიას ამთავრებს არა აქტიურ-დინამიკური ან მონუმენტურ-საზვიმო ფინალი, როგორც ეს გავრცელებულია სიმფონიურ ლიტერატურაში, არამედ ლირიკული ეპილოგი — Largo. მიუხედავად იმისა, რომ სიმფონიის ნაწილები განლაგება სრულიად უჩვეულოა, მათი თანმიმდევრობა სასებით კანონზომიერია და შეესაბამება მის პროგრამულ შთანაფიქრს. სიმფონიის კონკრეტულ ჩანაფიქრს, მის პრო-

გრამოფონზე შეტყვევების გამოვლით თემის — ლიტომოტივის გამოყენება, რომელიც, როგორც ყველაფერს, ორგანო ფუნქციის ასრულებს — მჭიდროდ აკავშირებს და აერთიანებს ციკლს, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს მისი შინაარსის დეფინიციას. უნდა აღინიშნოს ლიტომოტივის ერთი თავისებურება. თუ სიმფონიურ ლიტომოტივში ლიტომოტივი მკვეთრადაა გამოყოფილი და განცალკევებით დგას მთელი დანარჩენი მუსიკალური მასალისაგან, ა. ბალანჩინაის მეორე სიმფონიის სარის „პერსონალიზირებული“, შერწყმულია მთელ მუსიკალურ ქსოვილთან და ღრმად უკავშირდება სიმფონიის ძირითად ლირიკულ სფეროს.

მეორე სიმფონიაში მრავალხრივად გამოვლინებას პოვებს ა. ბალანჩინაის შემოქმედებისათვის მეტად დამახასიათებელი ვარიაციული განვითარების პრინციპი. იგი ციკლის თითქმის ყველა ნაწილში იჩენს თავს.

მეორე სიმფონია ლაკონური ოსტატობის მკაფიო ნიმუშია. ამას ადასტურებს, უპირველეს ყოვლისა, სიმფონიის მუსიკალურ-თემატური მასალა, რომელიც უდიდესი ეკონომიით არის გამოყენებული. აღსანიშნავია, რომ სიმფონიის ყველაზე ვრცელი — პირველი ნაწილის ინტონაციურ საფუძველს მხოლოდ ორიადე თემა შეადგენს. ანალოგიურ სურათს ვხვდავთ შესაბამე ნაწილშიც (მოვიგონოთ პირველი სიმფონიის სონატური აღგორ, სადაც ექვსი თემაა გამოყენებული), ხოლო მეორე და მესამე ნაწილში ფექტიურად „მონოთემატურია“. უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ სიმფონიის მსატყრელი სახეების წრე არ გამოირჩევა დიდი მრავალფეროვნებით. ციკლში შედარებით მეტივე უჭირავს ფსიქოლოგიური კონტრასტები. სიმფონიის მთელი მუსიკა თითქმის ერთი სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. სიმფონიის მთლიანობას ხელს უწყობს აგრეთვე ორკესტრობის სტილი, რომელიც უფრო ერთობლივი, კომპაქტური ხმოვანებით გამოირჩევა, ვიდრე ინფერენციურული ქვერადობით. უკრადლებს იქცევის სიმფონიის სხვა თავისებურებაც. მეორე სიმფონიის არქიტექტონიკა რამდენადაც დამსპორტირებულია. პირველი ნაწილი ყველაზე მოზრდილია ციკლში, ხოლო ფინალი ძალზე მცირე მოცულობისაა. სიმფონია იწყება საკმაოდ ვრცელი ნაწილით და მოაგრდება მეტად ლაკონიური სფეროლით, რაც უფრო უახლოვდებით დასკვნით ნაწილს, მით უფრო ვიწროვდება სიმფონიის ჩარჩო, ფინალი პატარა, ლირიკული მინიატურის სახით წარმოგვიადგება. მიუხედავად ასიმეტრიული კონსტრუქციისა, მეორე სიმფონიის კომპოზიცია, მისი დრამატურული უარესად მთლიან და დასრულებული შთაბეჭდილებას სტოვებს. ეს მთლიანობა მიღწეულია არა ფორმალური წონასწორობის გზით, არამედ შთანაფიქრის ორგანული განვითარებით და ერთიანი გამიზნული მოძრაობით.

ტრადიციული სქემიდან გადახვევის მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს პირველი ნაწილი. იგი თავისებურია როგორც სტრუქტურით, ისე მსატყრელი შინაარსით. პირველი ნაწილის მუსიკას მსმენელი შეჰყავს ეანულ-სკევირული და ლირიკულ-ელეგური სახეების სფეროში. დრამატურული თვალსაზრისით ეს ნაწილი, თითქმის სიმფონიის „გმირის“ თავისებურ ექსპონიციას წარმოადგენს. აქ ყალიბდება მისი ლალი, ახალგაზრდული ბუნება. ან ნაწილში გარესამყაროს იბიექტური სახეები ჭარბობენ — გმირისა და მის გარემოცვულ სინამდვილეს შორის სრული კარმონია სუფევს. არანაკლებ თავისებურია პირველი ნაწილის აღნაგობა. იგი წარმოადგენს თავისუფალ, სინთეზურ ფორმას, რომელშიც სო-

ნატური და ვარიაციული ფორმის ელემენტების შესაბამისობაა ექსპონიციას ძალზე ლაკონურია — იგი მკვეთრად მსატყრელი თემების გაშლისა და დაპირისპირების საფუძველზე იშლება. მაგრამ ეს დაპირისპირება არსად არ იღებს კონფლიქტურ ხასიათს და სრულიად მოკლევლია დრამატულ ტონუსს. მისი თემატურად ეანულ კონტრასტებზე აგებული: პირველი თემის საფუძველია მარში, მეორე — სიმფონი, მკვეთრად გამოჩენულ თემებს ორწილიად ზომა აერთიანებს, მაგრამ მეტრული ერთგვაროვნება ოდნავდაც არ ანელებს მათ პოლარულობას. უკვე პირველი ნაწილის დასაწყისში რელიეფურად გამოიკვეთება მთავარი თემა. ზუსტი მარსისებრი რიტმი, აკორდული წყობა, მაკორული კილო (A-dur) ორკესტრის ერთობლივ-კომპაქტური ეფერადობა მას სახეობი-მორღობით ხასიათს ანიჭებს. სულ სხვაა მეორე თემის ემოციური სფერო — ეს არის კლარნეტის ლირიკულ-ელემენტური ხასიათის ხალხური მელოდია (კახური „სათამაშო“). მის ხალხურ გენეზისს მოწმობს გაჭიმული ბურღილული ბანი (ფაგოტები) და კილოურ-დიატონური სტრუქტურა (fis — ეოლიური, e — ფრიგიული). თუ პირველ ნაწილში მთავარი თემის აქტიურ-ქმედითი საწყისი ჭარბობს, საბოლოოდ მეორე თემის ლირიკულ მელოდიას ენიჭება უპირატესობა — იგი გადაიქცევა სიმფონიის გამჭოლ თემად — ლიტომოტივად და ციკლის ყველა ნაწილში ტარდება დამუდახსნავ ელემენტით. სონატურ ექსპოზიციას მოსდევს საშუალებები ორმაგი ვარიაციებით; იგი მთლიანად თემების ვარირებულ (6 ვარიაცია) სახეველასზეა აგებული. თემვა კომპოზიტორი აქ მიმართავს მისთვის ჩვეულ ტრასფორმაციის მეთოდს, მაგრამ ვარირების პროცესში თემები არ განიცდიან არსებით ცვლილებას, არ კარგავენ თავის პირვანდელ ეანობრივ სახეს. მთავარი თემა ყველანაირად ეანოვრება მეორე მარშულ რიტმს და მაკორულ კოლორტს, მეორე კი — ელემენტურ ტონუსს, მინორულ წყობას. დამუშავება უშუალოდ გადაიხრდება დასკვნით ნაწილში (კოდა). აქაც ობიექტურ-ეანულ საწყისს ენიჭება უპირატესობა — მთავარი თემა მონუმენტური სახეობი მსვლელობის ხასიათს იძენს. მხოლოდ უკანასკნელ ტექტებში წამით გაივლებს მეორე თემის ლირიკული ელო-

მეორე ნაწილი (Andante) ანეთიარებს და აღრმავებს პირველი ალფეროდან მომდინარე ლირიკულ ნაკადს, მისი კომპოზიცია ერთიანი მუსიკალური სახის ვარიაციული განვითარებაზეა დამყარებული. აქ ჩვენ ვხვდავთ დინამიკური ზრდის ერთიან აღმავალ ხაზს. მისი განვითარება მიმდინარეობს შეუწყვეტელი — შინაგანი ცვხურების გარეშე. დიდი ოსტატობითაა გადმოცემული ლირიკული საწყისის განვითარების პროცესი, მისი თანდათანობითი ვარსასხვა და გადაზრდა ეპიკურ-გმირულ მოქმედებაში. ეს გარდატეხა ხდება არა გარეგანი იმპულსების გავლენით, არამედ სპონტანურად. სიმებიან საკრავთა ფონზე ვითონივრით გაისმის შესანიშნავი ლირიკული მელოდია (B-dur). მის განვითარებაში დიდ როლს ასრულებს ტემპური საწყისი. საორკესტრო ფერებს აკისრია დინამიზაციის ძირითადი ფუნქცია. ვარიაციულ ან-დანტე ერთი აღმავალი ემოციური ტალღის სახით ვითარდება, თანდათან მოიცავს ორკესტრის ახალ საკრავთა კავუსს,

ბოლოს მუხსარად ამტკველებს ლიონის საკრავებში. ეს კულმინაციური მომენტი Andante-ს ბოლოში, შიამშემდგავია კიდევ იმ მხრივ, რომ აქ ლიტმობითის ელემენტური ელემენტები შემოიტრება მოდიფიცირებული სახით და დიდ მხატვრულ ეფექტს ახდენს თავის პათეტურში ხმოვანებაში.

მეორე სიმფონიის იდურ და დრამატულ ცენტრს, მის კულმინაციურ წერტილს მესამე ნაწილი (Allegro) წარმოადგენს. აქ პირველად იჭრება სიმფონიაში კონტრაქტური საწყისი, მუსიკა მძაფრ დრამატულ ხასიათს იღებს. ირვევა გმირის სულიერი წონასწორობა, გარდატეხა ხდება მოულოდნელად, მეკეთრი ნახტომით, ყოველგვარი შემზადების გარეშე. Allegro-ს დრამატიკულ უფრო „სიტუაციური“ ხასიათი აქვს ვიდრე „ფსიქოლოგიური“. ანტაგონისტური, აგრესიული ძალა თითქოს გარედან იჭრება გმირის ცხოვრებაში. მეტად და მხასიათაველია, რომ სიმფონიის დრამატული ნაწილი სონატური ალერგის ფორმაში აღმოჩნდა. მეორე ნაწილის მუსიკა წარმოსახავს სფარას, ჭმუნვას, მელოდრამას, თითქოს მუსიკის „მოქმედება“ დამის ბნელ ფონზე, წყვედადით მოკლე ატმოსფეროში იმედინარება. საინტერესოა მესამე ნაწილის დრამატურება, აქ კარგად არის გადმოცემული დრამატული ნაკადის გამაფრება და მისი თანდათანობითი გადაზრდა ტრაგიკულ კულმინაციაში. პირველი ტონუსი, რომელიც ახასიათებს მთელ ნაწილს, პირველივე ტაქტებიდან მყარდება, მთავარ თემას, მიუხედავად სამწილად ზომისა, მარმისებური ხასიათი აქვს. იგი ისე შეიცვლინობა, როგორც უხეში, მრისხანე, ავის-მომაწაფებელი ძალა. ტონალიზმა d-moll, სიმბოლიანი ბანეხისა და ფაქტების ტემბრის კიდევ უფრო აძლიერებს პირველ განწყობილებას. იქვე მთავარი თემიდან აღმოცენდება ლაკონური რიტმული მოტივი, რომელიც თავისი ფუნქციურ შიამშემდგავით ამდაფრებს დრამატულ სიტუაციას. ვალ-ტორების მიერ გადმოცემული ნაწილიანი მელოდის ხასიათი, ჩვენ ვეცნობით მეორე თემას, რომლის ინტონაციური საფუძველი ცნობილი ხალხური სიმღერა „გარინდი შავი მერცხალი“. ხალხური წყარო მეტად მოდიფიცირებულია. თუ პირველი თემა აღიქმება როგორც უხეში აგრესიული ძალა, მეორე თემის მელოდია გვიხატავს ღრმად ადამიანურ გრძობას. Allegro-ს ცენტრალურ მონაკვეთი (დამუშავება) მწვავედბა კონფლიქტი ექსპოზიციის თემებს შორის. მეორე დამუშავება, ფაქტურად, წარმოადგენს მოპირდაპირე ძალების ბრძოლის და უშუალო შეჯახების ასპარეზს. თემები მნიშვნელოვან ცვლილებას განიცდიან. მთავარი თემა უფრო მკაცრი და „მეორხედელი“ ხდება. დამხმარე თემის მელოდია წინა პლანზე იწვეს, ფსიქოლოგიურ გარდასახვას განიცდის — ლირიული მელოდია ენერგიულ, აქტიურ, თითქმის პერიოკულ ხასიათს იღებს. კულმინაციის წინ ადგილი აქვს თემების გადამწყვეტ დრამატულ შერკაცებას. განსაკუთრებით შიამშემდგავია კულმინაციური მონაკვეთი (Andante mosso), სადაც სიმბოლიანი ტრემოლის მელოდურ ფონზე, საყვირებას და ტრემოლანტი მძაფრად გაისმის სიმფონიის ლიტმობითი. იგი მთელ ორკესტრს ეუფლება. ეს მომენტი ძალზე დრამატულია და ექსპრესიული, ლიტმობითის ელემენტური მელოდია ტრაგიკულ მოდიფიკაციას განიცდის. პირველი ნაწილის მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც, დამუშავებას მოსდევს არა რესონანსი, არამედ პატარა კოდა. აქ პირველი კოლორიტი უფრო შეუდგება და ღრმადდება, ასე ხმოვანებს ტრაგიკული კულმინაციის შემდეგ, ღრმა სკედიტ გამსჭვალული სი-

მებიანთა სამელოდორი ქორალი. ასეთი დასასრული დიდ თავისებურებას ანიჭებს Allegro-ს. ჭმუნვისა და სწვევის განწყობილება მის დასკვნით ნაწილში დიდ განზოგადებას იწვევს.

დრამატული კონფლიქტი, რომელიც ესოდენ მძაფრად გამოვლინდა მესამე ნაწილში, ოპტიმისტურ გადაწყვეტას იღებს ფინალში. მავრამ ეს არის ანა „ათოთოვური ოპტიმისმი“ მუხსარად, მომპესური ფანაზურებით, არამედ სულიერი განწყობების მომენტ — ლირიული კათარზისი. სიმფონიის ფინალი, მართლაც, დიდი მხატვრული ძალით ასრულებს დასკვნით კათარზისს ფუნქციას. მისი მუსიკა გამოირჩევა არაჩვეულებრივი სიმშინდით, სინათლით, ესთეტიკური და ეთიკური მშვენიერებით. მასში შესანიშნავი განზოგადება პპოვა სიმფონიის ძირითადმა ხასხმა — ამაღლებული ლირიკის სფერომ. მესამე ნაწილის პირველმა დრამამ ვერ ნახსოვს ფორმის არსებამი ინტერესი სილადით, სინათლით და იმედებით აღსავსე სიციცლისადმი. ფინალში ვერ ვხვდებით მოპირდაპირე სახეებს. იგი სრულიად თავისუფალია მძაფრ კონტრასტებისაგან. მასში მხოლოდ ერთი საწყისი განზოგადებული ერთიანი ლირიული განწყობილება ისეთი ძალით გასდევს ფინალს, რომ იქმნება შიამშემდგავილება მისი არაჩვეულებრივი პარმონიული მთლიანობისა. მხატვრული შინაარსის შესაბამისად ფინალი ერთნაწილიანია თავისი ფორმით. მუსიკალური გამომსახველობის ყველა საშუალება ერთ მიზანს ემსახურება — შექმნას სინათლის, სიმშინდისა და ღრმა სულიერი სიმშინდის ატმოსფერი. ამის კომპოზიტორი აღწევს ანა მავრე ინტონაციურ, არამედ პარმონიული და ტემბრული საშუალებებით. ფინალის მუსიკის გამჭვირვალებას, მის სიმშინდეს და სინათლეს ხასხ უსევამს პაროფანი ორკესტრბა (სიმბოლიანის ლიტმობითი), კილო-ტონალური გამა, რომელიც უმეტესად მავრულე წყობაშია. უკეთ, მინორული კილის ეპიზოდური ჩართვა, კიდევ უფრო აძლიერებს გამატინებულ მავრის ელვარებას.

არაჩვეულებრივია ფინალის დასაწყისი — ფლეიტის პაროფანი, გამჭვირვალე მელოდია, ნახს ციმციმების სიმბიანი საკრავთა ფონზე (A-dur), თავისი კრისტალური სიმშინდით, იგი ტონს აძლევს და ერთბაშად მთელ ფინალს ძირითად განწყობილებას უკმნის. შემდეგ თემას სიმბიანი საკრავები იმეორებენ ისევ მავრში (D-dur), თანდათან, თითქმის შეუმჩნეველად ნახ, გამჭვირვალე ხმოვანებაში ლიტმობითი ინტონაციები იჭრება. პატარა კულმინაციის შემდეგ მუსიკა ისევ უბრუნდება თავის დასაწყისს. ეს არის უაღრესად შიამშემდგავი, ნამდვილი, ესთეტიკური მომხიბლობით აღსავსე ლირიკული კოდა, სადაც ძირითადი მელოდია კიდევ უფრო მეტ პაროფანებას და გამჭვირვალეობას იძენს. ფინალი თავდება იმავე თემით და ტრანალიზით (A-dur), რითაც დაიწყო. ასე მავრდება ინტონაციური ტრანალური და ფსიქოლოგიური თაღი ფინალის დასაწყისსა და დასასრულ შორის.

მეორე სიმფონიის სახით ა. ბალანჩოვაძემ ქართულ მუსიკას შესძინა უაღრესად თავისებური, დიდი მხატვრული ძალის, მაღალხარისხოვანი ნაწარმოები.

ა. ბალანჩოვაძე გამუდმებით ახლის ძიებაშია. მისი შემოქმედებითი სტილი მნიშვნელოვან ცვლილებას განიცდის 60-იან წლებში — ქართული მუსიკალური ხელოვნების ინტენსიური განახლების პერიოდში. კომპოზიტორის შემოქმედებაში ახალი ტენდენციები იჭრება. საგრძობლად რთულდება მისი მუსიკალური მეტყველება. ა. ბალანჩოვაძის შემოქმედები-

თი ბიოგრაფიის განახლების დასაწყისს მოსაწყვებს ბალეტში „მწირის“ (1961) ლტონტოის რომანტიკული პოემის მიხედვით და განსაკუთრებით, მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტში (1967). „მწირის“ სახით ა. ბალანჩინის შემოქმედებაში მისთვის საშუალებას აძლევს ფსიქოლოგიური თემატიკა იჭრება. „მწირი“ ქორეოგრაფიული მონოდრამაა. იგი მიძღვნილია ერთი გმირის მხატვრული ხასისადმი. ბალეტის ცენტრში დგას მწვავე გრძობებით შეპყრობილი — ნამდვილი რომანტიკული გმირი — მთელი ჭაბუკი, რომელიც მთელი არსებით მიიღებს თავისუფლებისაკენ და სამშობლოში დაბრუნებაზე ოცნებით კვდება. თავისუფლებისადმი ლტოლვა შეადგენს ბალეტის იდეურ და ფსიქოლოგიურ ღრძს.

„მწირის“ მუსიკა აღბეჭდილია მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა სახსრითა და სიხასილოთ, მასში ახალი შემოქმედებითი ძიებანი გამოვლინდა.

„მწირი“ სიმფონიზებული ბალეტია, მისი დრამატურგია ლეიტმომტევი განვითარების პრინციპს ეყრდნობა. ბალეტში აქვს ერთიანი ინტონაციური ბირთვი. მასში ყველა ლეიტმომტევი შევარდნულია მეტიორი ინტონაციური ნათესაობით. მთელი რიგი ნიშნებით, „მწირი“ სიმფონიურ პოემას უხალღოვდა და მართლაც, თავისი უაღრესად კონცენტრირებულ ფორმით (11 აქტი), „მწირი“ ბევრ რამეში პოემური სიმფონიზმის პრინციპებს ემყარება. „მწირი“ არ არის სრულყოფილი ნაწარმოები. შესანიშნავი ლირების მიუხედავად, იგი არის მოკლეული არსებით ხარვეზებს. ეს ნათლად ჩანს პირველ აქტში, რომელიც მთლიანად დევგრტობა მენტულია. ამავე დროს ბალეტში დიდი სიძლიერითაა გამოყენებული მეოცნებე ჭაბუკის მწვავე განცდები. ამ მხრივ დიდ მხატვრულ სიმაღლეზე დგას მეორე აქტი — მთლიან გეორი დრამატის მსახური ნიშნით.

„მწირის“ ავტორი თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების დონეზე დგას, მაგრამ თანამედროვეობა აქ რადიკალდემ განყენებულ, პასტეაგირებულ სახერხშია გადმოცემული. ძნელია ამ ბალეტზე სიტყვის გახერხება და სახალხო დავსკენების გაკეთება. ავტორი მის ახალ რედაქციას აშუადებს.

უფრო რადიკალური ხასიათი აქვს იმ სიახლეს, რომელიც ა. ბალანჩინის მეოთხე კონცერტი (1967) ახასიათებს. მასში უფრო მეტიველი გამოვლინდა ის სტილისტური ძიებები და ძიებანი, რომელიც ქართულ მუსიკას ახასიათებს ნინა წლუმში. მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი განსაკუთრებული თავისებურებით არის აღბეჭდილი და განუმეორებელი ნიშან-თვისებებით გამოირჩევა. უფრო მეტიც, თავისი იდეური გაზრებით, ჟანრობრივი ნიშნებით, არქიტექტონიკით და მუსიკალური ენით, იგი თითქმის უპრეცედენტია. აქ სასცენო უაყოფილია ამ ქანრის ტიპური ნიშნებისათვის დამახასიათებელი ყველა ტრადიციული ნიშან-თვისება. ამიტომ მეოთხე კონცერტი განცალკევებით დგას არა მარტო კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ მთელ საკონცერტო ლიტერატურაშიც. უწინარეს ყოვლისა, მეოთხე კონცერტი პროგრამული ნაწარმოებია. იგი სამშობლოს თემას მიეძღვნა და მაღალი პატრიოტული იდიით არის შთაგონებული. უკვე ეს ხსარე ნათლად მეტყველებს მის თავისებურებაზე. მეოთხე კონცერტში უფრო აშკარაა პროგრამული ტენდენციები — აქ იგი

უკვე გარეგანი ნიშნებით არის გამოხატული. კომპოზიტორის ცდილობს წარმოსახოს მშობლიური მხარის სილამუნა, აქედან დაიღვ, ხოტბა შეასხს მის დიად ბუნებას. და მარნაშე, კონცერტის მუსიკა საქართველოს ისტორიული ძველების და ბუნების პოეზიას არის შთაგონებული. კონცერტის ყველა ნაწილს თავისი სათაური აქვს, რომელიც მივითითებს მის კონცერტულ პროგრამულ შინაარსზე — 1. „ჯვარი“; 2. „თეთრული“; 3. „სალამური“; 4. „დილა“; 5. „როის ტყე“; 6. „ცხრაწიკარი“. ა. ბალანჩინის ფოკლეორის იზიდავება ბუნების თემა და მეოთხე კონცერტის ავტორი, კვლავ წარმოსდგა ჩვენს წინაშე როგორც მუსიკალური პეიზაჟის ისტატი. მიუხედავად საკმარის მოზრდილი — ექვსნაწილიანი ციკლისა, მეოთხე კონცერტის ემოციური დიახაზიონა არ არის ვრცელი, არ გამოირჩევა მხატვრული სახეების დიდი მრავალფეროვნებით. მასში ვერ ვიპოვით დრამატუზმის, ტრაიზმიისა თუ ფსიქოლოგიზებული ლირიკის მომენტებს. კომპოზიტორი ესწრაფვის საქართველოს სხვადასხვა კუთხე (ქართლი, სვანეთი, იმერეთი, გურია, მთიულეთი) წარმოსახოს ეპიკურ, თანრად და პეიზაჟურ სახეებში, იგი დიდი ცილონისტული ოსტატობით გვიხატავს საქართველოს ცალკეულ კუთხეებს, მაგრამ ხაზს უსვამს მათ არა რეგიონალურ მხარეებს, არამედ ზოგადგორულ თვისებებს. ამასთან დაკავშირებით აღანიშნავია კონცერტის ერთი თავისებურება. მასში შეხამებულია სურათიონება და მეტაფორულ-სიმბოლიური განზოგადების პრინციპი. „ჯვარი“ თუ „თეთრული“; „დილა“ თუ „როის ტყე“ არა მარტო ფერწერული მუსიკალური სახეებია, არამედ თავისებური სიმბოლიური პეიზაჟებიც, რომელთა საუკეთესო ეპიზოდებში შთაბეჭდავი ძალიანაა გამოცემული ქართული ხალხის შინაგანი ბუნება, მისი ტემპერამენტი და ეროვნული ფსიქოლოგია. კონცერტის პირველი ნაწილის („ჯვარი“) მუსიკა არა მარტო ცნობილი ისტორიული ძველის სურათს იძლევა, არამედ ძველი საქართველოს სილიდუმე მეტყველებს. იგივე იოქმის ციკლის მეორე ნაწილზე — „თეთრული“, რომელიც არა მარტო სვანეთის შესანიშნავი მთის პეიზაჟს გვიხატავს, არამედ ამ კუთხის ხალხის ვაჟკაცურ ბუნებას, მის ახოვან სულს და ომხიანობას. მესამე ნაწილის („სალამური“) ნათელი პასტორალიზმი იდილია, არა მარტო ხალხური საკვარის ტემპრულ იმეტაციას იძლევა, არამედ მშობ. პარმონიულ საწყისს ანსახიერებს, უშფოთვლილ მუდრბობის და სწონინის შთაბეჭდილებას ქმნის. სამწუხაროდ, კონცერტის პროგრამული შინაგანი ციკლის ყველა ნაწილში არ არის განხილული სათანადო სიღრმითა და სიმკვეთრით. შესანიშნავ ფერცლებთან ერთად კონცერტის ზოგიერთ ეპიზოდში მუსიკა კარგავს ექსპრესივას და თითქმის ნეიტრალური ხდება.

კონცერტის თავისებურება მარტო მისი პროგრამული შინაარსით როდი განისაზღვრება. მასში ტრადიციული საკონცერტო ციკლი სრულ დეფორმაციას განიცდის. მეოთხე კონცერტში უაყოფილია კონცერტის ტიპური სამწაწილიანი ფორმა. ციკლი ექვს ნაწილს შეიცავს. ეს არის სერია სურათებისა, სადაც ნაწილების თანმიმდევრობა სიუჟურ კომპოზიციას უხალღოვდა და მართლაც, ა. ბალანჩინისათვის მეოთხე კონცერტი არის პროგრამული კონცერტ-სიუჟე. კონცერტის თავისებურება კიდევ ის არის, რომ მასში არ არის გამოყენებული ტრადიციული სონატური ფორმა. ციკლის თითქმის ყველა ნაწილი სამწაწილიანი სქემითაა აგებული. დიდი რლოი აქვს კონცერტში ვარიაციული და პალიმედიონური

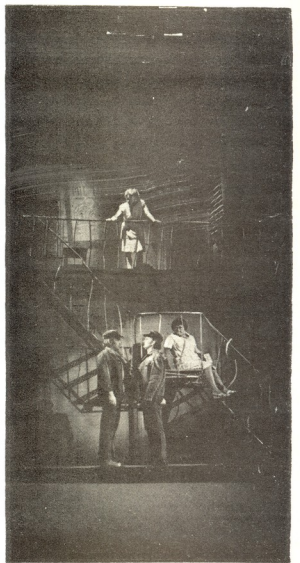
განვითარების ხერხებს. მის პარტიტურაში მანამდე არსაბუ-
ლი სიძლიერით გაიხსნა ა. ბალანჩივაძის პოლიფონიური ოს-
ტატობა. ციკლის ზოგიერთი ნაწილი მთლიანად პოლიფონი-
ზებულია. კომპოზიტორი იყენებს პოლიფონიური სტილის
როგორც ხერხებს, ისე ფორმებს (ფუგა, პასაკალია). კონცე-
რტის სტრუქტურა საკმაოდ მწყობრად არის აგებული. იგი
ემყარება კონტრასტული ეპიზოდების მონაცვლეობის პრინ-
ციპს. მის მთლიანობას ხელს უწყობს „ინტონაციური თა-
ლის“ ხერხის ფართო გამოყენება, მაგრამ არადამაჯერებე-
ლია, როდესაც მას კონცერტ-სიმფონიას, ან სიმფონიზებულ
სიუიტას უწოდებენ. ამისათვის კონცერტს აკლია გამჭოლი
დრამატურჯია. მასში არ შეიმჩნევა ციკლის ნაწილების გამა-
ერთიანებელი საწყისი. ნაწარმოებში დარღვეულია საკონცე-
რტო ჟანრის ერთი სპეციფიკური თვისება — არ არის და-
ცული წინასწრობა ორ საწყისს — სოლისტსა და ორკესტრს
შორის. წაყვანი როლი ორკესტრს აქვს მინიჭებული, როია-
ლის პარტია მეორე პლანზე გადატანილი. ყურადღებას იქ-
ცევს კონცერტის მრავალნაირი ფაქტურა — ხან კომპაქტუ-
რი და „მსხვილი შტრიხის“ პრინციპით დაწერილი, ხან კი
ფაქტურად დაბეჭდილი და აეურული. სამშობლოს თემისადმი
მიძღვნილი ნაწარმოების მხატვრულ სახეებში არა მარტო
ერის სიღაღე და სიმძლავრე იგრძნობა, არამედ მისი სულის
სიფაქტზე და სინატიფე.

მეოთხე კონცერტი სხვა მხრივაც იპყრობს ჩვენს ყურად-
ღებას. არსებით განახლებას განიცდის კომპოზიტორის მუსი-
კალური ენა. აქ ნათლად შეიმჩნევა ახალი სტილისტური
გზების ძიების კვალი. თუ აქამდე, ა. ბალანჩივაძის შემოქმედე-
ბა უმთავრესად დაკავშირებული იყო კლასიკური და რომან-
ტიკული მუსიკის ტრადიციებთან, 60-იან წლებში იცვლება
კომპოზიტორის სტილისტური ორიენტაცია. ტრადიციული
გამოსახვის საშუალებანი მის შემოქმედებაში შეზავებულია
თანამედროვე პროფესიონალიზმის უმაღლეს დონესთან. კონ-
ცერტში რამდენიმე სტილისტური ნაკადია შერწყმული. იგი
ორიგინალური სინთეზია ეროვნულ-ხალხური საწყისისა, რო-
მანტიკული მუსიკის ტრადიციებისა და ჩვენი დროის სტილი-
სტური ნოვაციების. ძალზე რთულია კონცერტის კილოებრი-
ვი სტრუქტურა, ამ მხრივ იგი საინტერესო დაკვირვებათა
ობიექტს წარმოადგენს. ფართოდა გამოყენებული პოლიტო-
ნალური ჰარმონიის საშუალებები (I, II, IV, VI) და ნაწი-
ლობრივ, ატონალური და დიდუკაფონური ტექნიკის ელემენ-
ტები (I). ამავე დროს, არსად არ იჩრდილება ავტორის რო-
გორც ინდივიდუალური, ისე ეროვნული ვინაობა.

თავისი რჩეული ქმნილებებით ა. ბალანჩივაძემ შორს
გაუთქვა სახელი ქართულ საბჭოთა მუსიკას, ღირსეულად
დამისახურა საბატიო ადგილი საბჭოთა მუსიკის სახელთან
ოსტატებს შორის. თითქმის 50 წლის ღვაწლით მოსილი კომ-
პოზიტორი კვლავინდებური ენერჯითა და შემართებით გა-
ნაგრძობს შემოქმედებით შრომას. სრული საფუძველი გვაქვს
ვიფიქროთ, რომ იგი მომავალშიც მრავალ წარმატებას მოუ-
ტანს ქართულ მუსიკას.

ლატვიის უპიტის სახელოვის სახელოვნივო აკადემიური ღრამის თეატრი თბილისში

სცენა სპექტაკლად „ტრამაჯი“
„სტრეილი“





სენა სპექტაკლიდან „ბლან დიუბუა“ —
ა. ლიედსკალნიჩია, სტენლა კოვალსკი —
ი. პლიავინში



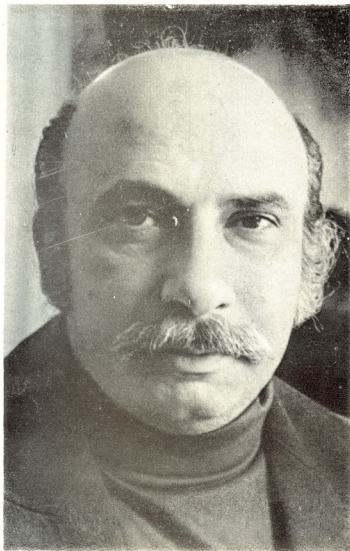
ლატვიის სსრ სახალხო არტისტა
ლ. ფრეიმანე

„მემბრუმის თეატრის“ ახალი სეზონის პირველი სტუმარი იყო ლატვიის სსრ ა. უპიტის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. ჩვენმა სტუმრებმა თბილისში ჩამოიტანეს თავიანთი საუკეთესო სპექტაკლი „ტრამეაი „სურეილი“, რომელიც შექმნეს ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის ტენესი უილიამსის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. სპექტაკლი დადგა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ა. იანუნაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ლატვიის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. ზემგალსმა, მუსიკა ეკუთვნის გ. ბრანსს. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ლატვიის სახალხო არტისტები ე. ლიედსკალნიჩია და ე. დუდა, ლატვიის სსრ ცნობილი მხახიობები ი. პლიავინში, ი. ტომსონე, ე. სელა, გ. ბენერისი, მ. შინე, ხ. ტომსისი და სხვ.

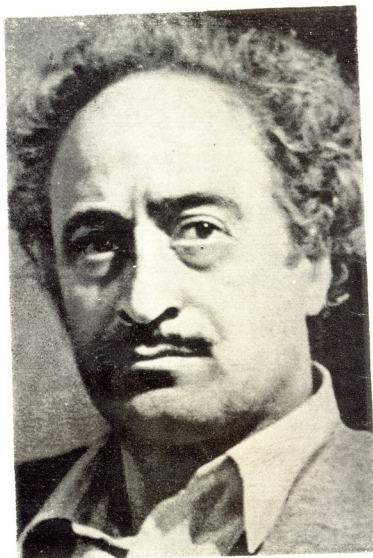
ლატვიის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ჩვენმა სტუმრებმა ა. ხორავას სახელობის მხახიობის სახლის სცენაზე გამართეს კონცერტი. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ლ. ფრეიმანემ გერმანულ ენაზე შეასრულა ზონგები ბ. ბრეტის პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლებიდან „კავკასიური ცარცის წრე“, „სეზუნელი კეთილი კაცი“ და „ჰარისკაცი შინც ჯარისკაცია“.

სენა სპექტაკლიდან „ბლან დიუბუა“ —
ა. ლიედსკალნიჩია, სტენლა — ე. დუდა





გია ყანველი



მერაბ ბერაქნიშვილი

სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ახალი ლაურეატები

სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ განიხილეს რა სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის სსრ კავშირის ლენინური და სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადებები, დაადგინეს 1976 წლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიები მიენიჭოთ:

1. ბერაქნიშვილს მერაბ ისიდორეს ძეს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, — დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალ-

ხის გამარჯვების 30-ე წლისთავის აღსანიშნავად შექმნილი ძეგლისათვის (კ. მარნეული).

2. ყანველს გიას (გიორგის) ალექსანდრეს ძეს, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, კომპოზიტორს, — № 4 სიმფონიისათვის (მიქელანჯელოს ხსოვნას).

ურჩნალ „საბოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია შ. ბერაქნიშვილსა და გ. ყანველს ულოცავენ ამ მაღალ ჯილდოს.

ქართული მუსიკის წარმეტება

რამდენიმე ხნის წინ საარბრეუკენის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე დაიდგა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, სპექტაკლი დადგა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შთავაზრამ რეჟისორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. კორდანიამ და რსფსრ სახალხო მხატვარმა რ. სუმბათაშვილმა. იმავე პერიოდში ვისბადენის საერთაშორისო მუსიკალურ ფესტივალზე შესრულდა სამკოთა კავშირის სახალხო არტისტის კომპოზიტორ მ. თაქთაქიშვილის ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, რომელსაც დირიჟორობდა ავტორი. ქართული მუსიკალური ნაწარმოებების პრემიერებს გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში ესწრებოდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნოდარ ბურჯანაძე. ამასთან დაკავშირებით ჩვენი ჟურნალის კორესპონდენტმა რამდენიმე კითხვით მიმართა მას.

კითხვა: ხაინტერესოა თქვენი აზრი საარბრეუკენის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლის „აბესალომ და ეთერი“ რეჟისორულ გადაწყვეტაზე.

პასუხი: დიდხანს და საგულდაგულოდ ემზადებოდა რეჟისორი გ. ჟორდანიძე „აბესალომისა და ეთერის“ დასაღვმელად საარბრეუკენის სახელმწიფო საოპერო თეატრის სცენაზე. ამ დიდი ეროვნული ოპერის განხორციელება მისგან და შეიძლება დასისხვან (რომლისთვისაც ქართული საოპერო შემოქმედება ცნობილი იყო ზ. ფალიაშვილის „დაისითა“ და მ. თაქთაქიშვილის „მინდაითა“) ძალთა მაქსიმალურ დაძაბვას მოითხოვდა ამოცანის სირთულისა და თავად ნაწარმოების სპეციფიკურობის გამო. საკმაოდ რთული გზა აიჩრია რეჟისორმა ოპერის სცენურ-მუსიკალური წარმოსახვისათვის. ერთი მხრივ, იგი ცდილობდა შეენარჩუნებინა ამ ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი სისადავე და სიდიადე (რაც საათავს იღებს ლეგენდურ საწყისში), მეორე მხრივ, სურდა, რაც შეიძლება ცხადად გამოეკვეთა მთავარ გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური იმპულსი. მე ერთხელ მქონდა საშუალება აღმეჩინა, რომ ამგვარმა გააზრებამ რამდენადმე შემოზღუდა ოპერის ეპიკურ-მონუმენტური სფერო და შეანეღა მისი ორატორალური გაქანება. სამაგიეროდ, დინამიზმისა და სამივე გმირის ლირიკო-ფსიქოლოგიური საწყისები უფრო რელიეფურად გამოჩინა... უფროტურის შემდეგ (რომელიც ძალიან კარგად დაუკრა ორ-

კესტრმა) ჩვენი წინ გადაიშალა მხატვარ იოსებ სუმბათაშვილის მიერ შექმნილი სამყარო — შინდისფერ-მოშავო მთა, ხევეული ტერასებით ჩაჭრილი, სადაც ფეხშიშველი თეთრი ჩამობის ხოლმე. თავიდანვე, ორივე გმირი — ეთერიცა და აბესალომიც ტრაგიკული დასასრულის წინათგრძნობით აღიარ შეპყრობილი. ამავე მიზს წვერზე გამოჩნდება მურმანი — როგორც ბედისწერის მატერიალური განსხეულება.

„ავთანდილ გადინადირა“ თავისი მხნე, ვაკეკაციური ჟღერადობით აქ „დაწეულია“, მხოლოდ ფონია, რომელზედაც აისახება ეთერის მშფოთვარება, წინათგრძნობის პირველი ტკივილი. მე არ მინდა ვთქვა, რომ აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ჩასახვის სცენა „ტრაგიკული აქცენტებითაა“ გადატვირთული, მაგრამ სიყვარულის სხივმოსილება, გრძნობის თავისუფალი ამოფრქვევა დამუხტულია იმ შინაგანი დრამატისმით. რასაც რეჟისორი ანიჭებს პირველ სცენებს: გმირები გრძნობენ თავიანთი სიყვარულის განწირულებას და მას მთლიანად ეძლევიან, უკვე თავიდანვე შემოფოთებულნი და არა ალტაცებულნი. ეს თავიებური გააზრება არ არის მოკლებული თავის შინაგან ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, რაც კიდევ უფრო ამალურებს აბესალომისა და ეთერის სიყვარულს და ამძაფრებს საბედისწერო დასასრულს. გმირებმა იციან, რაც მოუღალათ ბოლოს, მაგრამ მაინც მთელის არსებით მიეღობიან ერთმანეთს.

სხვათა შორის, განწირულების, დასასრულის ხილვის წამი

გაიღვლებს მეორე მოქმედების (თავრა ორ მოქმედებადა წარმოდგენილი) საყოველთაო სახალხო ზეიმის სცენაზე. აქ ი. სუმბათაშვილი ფრიალ საინტერესო კონსტრუქციას ქმნის: სცენის ორივე კიდედან მაღლა, თვალურად მიემართება კიბეები, რომლებზე ერთდებან და წარმოქმნიან მოედანს, სადაც მყევ აბო და დიდოფალი სხედან. მათ თავზე კონსპუერი კონსოლია წამომართული, რაც ძალიან საზეიმო ელფერს აძლევს სასახლეს. კიბეების ქვეშ იმშენება თალი, ქართული ბაზილიკისათვის დამახასიათებელი კართი: ამ კიბეებით მიემართებიან ეთერს და აბესალაობა, რათა ზეითი, სამეფო ადგილი დაიკავონ. მცირე ხნით დაცილებული (ისინი სხვადასხვა მხრიდან ადიან „საგვირგვინი“ მოედანზე) შუა კიბეზე ასული წამოა გაირინდებიან, თითქოს მათ ერთდროულად იგრძნეს, თუ ამ საზეიმო ხმებში „გაიგონეს“ ბედისწერის ხმაც. მეორე მოქმედება — ქორწილისა და ლხინის ეს სცენა, აბოლური ნეტარებით სავსე, ორად აქვს გაყოფილი რეჟისორს — აბო მეფის სიტმა-დიდებდა, კურთხევა ტატრებს მკვეთრად რიტუალურ ხასიათს, ამაღლებულია, საზეიმოა. ამ დროს სცენა შემოტრიალდება და თაღის ქვეშ დატანებული კარიდან მთელი ეს მოხეიბე ხალხი „გარეთ“ გამოდის, რათა ლხენს, ცეკვას, ზეიმს მის მცხენავარ სიხვედში და ცის სიღრმეზე შეუერთდეს და უკანასკნელად მამადვარ განათდეს აბესალაობისა და ეთერის სიყვარული, ახლა უკვე თავისუფალი „რიტუალური“ ამაღლებულობისაგან.

კითხვა: რას გუტყოფთ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე?

პასუხი: თქვენს მეორე კითხვაზე ფაქტურად გავეცი პასუხი. დასძენ მხოლოდ: მეორე მოქმედების ბოლო სურათი, მცირეოდენი ცვლილებებით, პირველ სურათის მოგაგონებს. იგი მურმანის კოშკიცაა და ის ტერსაიანი მთაც, სადაც აბესალაობისა და ეთერის სიყვარული ჩაისახა — თითქოს მაგიური წრე შეიკრა, საბედისწერი სიყვარულით აღსავსე ორი არსება იქვე პოვერს აღსასრულს, სადაც პირველად ბედმა შეჰყარა ისინი. ამჯერად ამ ტერსაებზე მურმანის დები დამსხდარან და მათი რიტმული მოძრაობა და სიმღერა („ქალია, ქვეყნის თვალის“) მომხიბლავ ელეგიურ სურათს ქმნის, რომლის ფონზეც ინაულება ორი სიცოცხლე.

კითხვა: რა შთაბეჭდილება დასტავა თქვენზე სპექტაკლის მუსიკალურმა ინტერპრეტაციამ, მისმა საშემსრულებლო დონემ?

პასუხი: მოგეხსენებათ, მე მუსიკოსი არ გახლავართ და ვწინშე პროფესიულ ნიუანსებში არ დავიბნე. უფრო თამამად ვილაპარაკებ როგორც ჩვეულებრივი მსმენელი. ჩემი აზრით, ძალზე გამოკვეთა დირიჟორმა თაერის ორნამენტული მხარე, იგი, რატომღაც, განსაკუთრებით გახსნავად დეტალეს, რეჟურტურითმესს და, რაც მე ყველაზე მეტად მეუცხობა — როგორად აღმოსავლური ელფერი მიეცა მთელ მონაკვეთებს. ტემპებზე გაუმეული იყო თითქოს. მე ჯერ ნაკლი აღვნიშნე, მაგრამ საერთო შთაბეჭდილება მაინც ძალიან სასიამოვნო იყო. განსაკუთრებული სიფაქიზით და გულში ჩამწვდომი სიწრფელით იყო გამოკვეთილი ლირიკული სამყარო თაერი-სა.

კითხვა: ვინამხმა ცოტა რამ ვისხადენის საერთაშორისო ფესტივალზე, მის პროფილზე?

პასუხი: ვისხადენის საერთაშორისო ფესტივალი მუსიკალურია, რაც თავისთავად განსაზღვრავს მის პროფილს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ხელოვნების სხვა ვანრებს აქ კარი ქორტეს დახშული ვისხადენის ფესტივალის მსოფლიო ავტორიტეტით სარგებლობს და ეს მშვენიერი ქალაქი ერთი თვის მანძილზე მუსიკის, ცეკვისა და დრამატული ხელოვნების სამყაროში ცხოვრობს. ცხადია, დიდი პატივია ამ ფესტივალში მონაწილეობა. ყოველი მუსიკოსისათვის თუ თეატრალური დასისათვის ფესტივალი ერთდროულად რამდენიმე დარბაზში მიმდინარეობს, რომელთაგან საუკეთესოა გრანდიოზული კურპაუნი, ქალაქის ცენტრში, უსარმაზარ პარკში წარმომართული. მისი შესანიშნავი დარბაზი სიმფონიური მუსიკის ფესტივალს ეთმობა უპირატესად. სწორედ აქ შესრულდა ო. თაქთაქიშვილის ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“.

კითხვა: როგორ შესრულდა ვისხადენის საერთაშორისო ფესტივალზე ო. თაქთაქიშვილის ორატორია?

პასუხი: ფესტივალის მუსიკალურმა პატრონმა, ჩვენთვის კარგად ცნობილმა ზიგფრედ კიოლერმა, წინასწარ იზრუნა იმისათვის, რომ ორკესტრი მომზადდებოდა დახვედრად კომპოზიტორს. რაც შეეხება გუნდას და ვოკალურ ოქტეტს — მათთან მუშაობის მთელი სიმძიმე, ორკესტრთან და სოლი-სტეტთან მათი „შერწყმა“ ო. თაქთაქიშვილმა იტვირთა და მოკლე დროში ურთულესი საქმე ჩინებულად დაავიწყდინა. შესრულების დინე ძალიან მაღალი იყო (დირიჟორობდა თვით ავტორი). შესანიშნავად უდურდათ ხმა სოლისტებს — ზ. ანჯავრიძეს და თ. ქვენიშვილს. გაუთა ვოკალური ოქტეტ-ტი, რომელიც ვისხადენის საპირთ თეატრის წამყვანი სოლი-სტეტისაგან შედგებოდა, ძალდაუტანებლად, თავისუფლად, ყოველგვარი ფორსირების და ხელოვნური კოლორიტის გარეშე, გადმოსცემდა ამ უაღრესად ეროვნული მუსიკის მიერ მომხიბვლელობას.

გულწრფელად უნდა მოგახსენოთ, რომ მე არ მიგრძენია მუსიკალური სტილის რაიმე დარღვევა, „გაუცხოება“, მიუხედავად იმისა, რომ „უცხო“ იყო თოხსაკაციანი გუნდი, ორკესტრი და ვოკალური ანსამბლი. აქ, რასაკვირველია, გადამწყვეტი როლი შეასრულეს ო. თაქთაქიშვილის დირიჟორობამ და ჩვენი სოლისტების ოსტატობამ, რომელთაც მიჰყავდათ მთელი ორატორია და განსაზღვრავდნენ მის ინტონაციურ სახეს.

კითხვა: საინტერესოა ვერმანელ მსმენელთა რეაქცია როგორც „აბესალომ და ეთერის“, ისე „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ მსმენის დროს.

პასუხი: ორივე შემთხვევაში მსმენელის რეაქცია განსაც-ვიფრებელი იყო. „აბესალომის“ მრავალ პასაჟს მხარავლედ ეცებოდნენ მაყურებლები, ხოლო ორატორიის დასასრულს კურპაუნის კვლებს მუხხარე ყოცია აზნაზარებდა.

ხეთაგუროვის სახელობის ცხინვალის სახელმწიფო ღრამბატიანი თეატრი

ქართული ღასი—100

ნათელა ღაშხია

მას შემდეგ, რაც 1856 წელს დაიხურა გუორგი ერისთავის ქართული პროფესიული თეატრი, თბილისში, იმეოათად, მაგრამ მაინც იმართებოდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები.

პირველი ასეთი წარმოდგენა 1860 წელს გაიმართა ვაჟთა გიმნაზიის საექტო დარბაზში. წარმოდგენილი იყო ცოცხალი სურათები შექსპირის ტრაგედიიდან „მეფე ღირი“.

ერთი წლის შემდეგ, 1861 წლის შემოდგომაზე, ისევ გიმნაზიის დარბაზში პეტრე უმიკაშვილის ხელმძღვანელობით დაიდგა გ. ერისთავის „გაყრა“ და ზ. ანტონოვის „მე მინდა კნენა გავხედე“.

ამის შემდეგ ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენამდე (1879 წელი) თბილისში ხშირად იმართებოდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები.

სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები იმართებოდა აგრეთვე საქართველოს დაბა-ქალაქებშიც: ქუთაისში სცენისმოყვარეთა პირველი საექტაკალი 1861 წელს გაიმართა, გორსა და ხონში — 1865 წელს, თელავში — 1867 წელს, ოზურგეთსა და ზუგდიდში — 1868 წელს, ახალციხეში — 1874 წელს.

პირველი წარმოდგენა ცხინვალში 1875 წლის 31 აგვისტოს (ძვ. სტილით) გაიმართა.

ოფიციალური ცნობა ამ საექტაკლოს შესახებ გამოქვეყნებულია გაზეთ „ღრობაში“ (№ 104, 1875 წ. 12 სექტ.). ეს არის ი. ბაქრაძის საკმაოდ ვრცელი რეცენზია. „ამ ცოტა ხანში გორის უეზდში სამჯერ იყო ქართული წარმოდგენა; ერთი გორში და ორიც სოფელ ცხინვალში, გორის წარმოდგენას მე არ დავსწრებივარ და ამისათვის არ

ვიცი როგორ წარმოადგინეს, მხოლოდ ეს კი გავიგე სანდო პირებისაგან, რომ ერთს გაბუნიას ქალს ეთამაშა მშვენიერად“ — წერს ი. ბაქრაძე.

ეს ცნობა ჩვენთვის საინტერესოა იმდენად, ამდენადაც გვამცნობს, რომ ცხინვალში პირველი წარმოდგენა რეცენზირებულ საექტაკალზე უფრო ადრე გამართულა. არანაკლებ საინტერესოა მეორე ცნობაც — გორში გამართულ საექტაკალში გაბუნიას ქალის მონაწილეობის შესახებ. გორში ეს საექტაკალი 1875 წლის 22 აგვისტოს გაიმართა და ნატო გაბუნიას მაშინ პირველად გამოვიდა სცენაზე, ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ კი ცხინვალის სცენისმოყვარეთა საექტაკალში მიიღო მონაწილეობა, ამრიგად, ნ. გაბუნიამ გორისა და ცხინვალის სცენებზე თითქმის ერთდროულად აიდგა ფეხი.

ცხინვალის სცენისმოყვარეებს 31 აგვისტოს წარმოუდგენიათ გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“. „სასოფადოდ წარმოდგენა ისე მშვენიერად წავიდა, რომ თვით თფილისშიაც იმეოათია ხოლმე ასე კარგად წარმოდგენა“, — წერს ი. ბაქრაძე. საექტაკალში როლები ასე ყოფილა განაწილებული: მიკირტუმა — ვასილ ტერ-აბრამოვი, ბარამი — კარგო კობალაძე, გაბრიელა — დ. ფავლენიშვილი, პავლე — ზაალ მაჩაბელი, ივანე — ივანე მაჩაბელი, სვერეტარი რამაზი — ნ. გაბუნიას, ნინო და შუშანა — ანასტასია მაჩაბელი, მაკრინე და თათელა — ეფემია მაჩაბელი და სხვ. საექტაკალში დიდი მოწონება ხვდომია წილად ეფემია მაჩაბელს: „...უმშვენიერესად, უნაბელოდ და სწორედ, რომ არტისტულად აღასრულა თავისი როლები ეფემია მაჩაბელისამ“.

სულ მალე, მაშინ ჟერ უცნობი 16 წლის ნატო

გაბუნია, ქართული თეატრის მშენებელი, ივანე მაჩაბელი — მწერალი, საზოგადო მოღვაწე და შექსპირის ტრაგედიების უბადლო მთარგმნელი, ხოლო ზაალ მაჩაბელი ქართული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მსახიობი გახდნენ.

რაც შეეხება ეფემია და ანასტასია მაჩაბლებს, კარგო კობალაძეს და ვას. ტერ-აზრამიანს, ქვემოთ ვნახავთ, თუ როგორი აქტიური და თავდადებული მოღვაწეები გახდნენ ცხინვალის სცენის-სოცყარეთა წრისა.

ცხინვალის სცენისსოცყარეთა პირველი წარმო-

ტონთვის ამავე სახელწოდების ტრაგედია), პეპო და სხვ.

ი. ბაქრაძე რეცენზიის დასასრულს დიდძალ ლობას უცხადებს სპექტაკლში მონაწილე ქალებს, „რომლებმაც დათრგუნეს ის ცრუსწორმუნებო. ვითომც თეატრში თამაში უნამუსობა იყოს... იმედი გვაქვს, რომ ეს ქალები ზოგიერთების ცბეობას ყურს არ უგდებენ და კვლავაც არ მოაკლებენ საზოგადოებას თავიანთ თამაშობას და ერთიორად დამაშვენებენ წარმოდგენებს“.

სცენისსოცყარეთა პირველი წარმოდგენის შემდეგ ცხინვალში თითქმის ოთხი წლის მანძილზე



ზაალ მაჩაბელი და ვასო აბაშიძე

დგენის ორგანიზატორი და ერთ-ერთი სულისჩამდგემელი იყო ივანე მაჩაბელი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ცხინვალის სცენისსოცყარეთა წრის განვითარებაში.

არანაკლები ღვაწლი მიუძღვის ამ წარმოდგენის გამართვაში ზაალ მაჩაბელს. თბილისის კლასიკური გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ზაალ მაჩაბელი პეტერბურგის უნივერსიტეტის ისტორიულ ფაკულტეტზე ჩაირიცხა. უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ სამშობლოში დაბრუნდა და 1872 წლიდან თბილისის სცენისსოცყარეთა წარმოდგენებში მონაწილეობდა, ხოლო 1879 წელს აღდგენილი პროფესიული თეატრის დასში მიწვივის მსახიობად. ზ. მაჩაბელი ძირითადად სახასიათო როლებს ასრულებდა, რომელთა შორის აღსანიშნავია: დავით ჯამბარაშვილი და ვანო ფანტიაშვილი (ა. ცაგარლის „რკ გინასავს, ველარნახავ“ და „ხანუმა“), ზაქრო (გ. აბაშიძის „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“), ქოროლი (ზ. ან

არ გამართულა სპექტაკლი. მხოლოდ 1879 წლის ოქტომბერში გაიმართა მეორე წარმოდგენა. სცენისსოცყარეებს მთლიერის „ძალად ექიმი“ და ადამო თუთაევის „აღასა და პრიკასნიკის დავა“ წარმოდგენიათ. ამ სპექტაკლიდან შემოსული თანხა 76 მანეთი ივანე მაჩაბლისთვის გადაუციათ საქველმოქმედო საქმისათვის“. სხვათა შორის, პირველი სპექტაკლიც ცხინვალში ღარიბი სტუდენტების დასამარებლად ყოფილა გამიზნული.

მესამე სპექტაკლი ცხინვალში 1887 წლის სექტემბერში სავასტროლოდ ჩამოსულ დასს გაუმართავს. „ამას წინად, — წერს გაზეთი „ივერია“ (№ 212, 1887 წ. 13 სექტ.), — ჩვენს დაბას ეწვივნენ უცხონი, რომელთაც წარმოდგენები გამართეს მთელი ერთი კვირა“. ერთი სპექტაკლის შემოსავალი ცხინვალის სკოლის სასარგებლოდ გადაუციათ, მაგრამ საიდან იყო ეს დასი ჩამოსული, ან რა წარმოადგინეს, გაზეთი არ გვამცნობს. ჩვენთვის ეს ცნობა მაინც საინტერესოა, რა-

დავან ეს არის ცხინვალში საგანგებო დანიშნული ჩასული დასის პირველი წარმოდგენა.

ამის შემდეგ ცხინვალში 1892 წლამდე მხოლოდ ერთი სპექტაკლი დაიდგა.

1892 წლის 28 დეკემბერს ეფენია მარაბლის თაოსნობით რუსეთში დამწყულთათვის გაიმართა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლი. წარმოდგენილი იყო ა. ცაგარლის „ხანუმა“. სპექტაკლი ზაალ მარაბელს მოუშადადგია. „ზაალ მარაბელმა თავის გამოცდილებით ისე კარგად მოახლება თითქმის პირველად მოთამაშენი სცენაზედ, რომ სწორედ საუცხოოდ ჩაიარა მთელმა ბიზამ“ („ივერია“, № 16, 1892 წ. 23 იანვარი).

მუდმივი სცენისმოყვარეთა დასი ცხინვალს ჯერ არ ყავდა, გარდა ზაალ და ეფემია მარაბლებისა, ყველა სპექტაკლში ახალ-ახალი მსახიობები თამაშობდნენ.

90-იან წლებში ცხინვალში გახშირდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები. იმატა ინტელიგენტთა რიცხვმაც, რომლებიც ცდილობდნენ სპექტაკლების დადგმით, საქველმოქმედო სპექტესთან ერთად, მეტი განათლება და კულტურა შეეტანათ ცხინვალის მოსახლეობაში, რომელთა გასართობი, როგორც მაშინდელი გაცხები იუწყებიან, ლიტონის თამაში და „ვერტუსკა“ ყოფილა მხოლოდ.

1892 წლის 28 ივნისს სცენისმოყვარეებს ლიასეჯე ხიდის ასაშენებელი სახსრების შეგროვების მიზნით წარმოუდგენიათ ზ. ანტონოვის „მისი დაბნელება საქართველოში“ ნატო გაბუნისა, ასიკო ცაგარლისა და ზაალ მარაბლის მონაწილეობით. როგორც ვხედავთ, ცხინვალის სცენისმოყვარეთა სპექტაკლში ქართული თეატრის სამი გამოჩენილი მოღვაწე მონაწილეობდა. აქ არ შეიძლება არ აღენიშნოთ ის ფაქტი, რომ ქართული თეატრის მოღვაწეები ყოველთვის უანგაროდ და დაუხარებლად ესმარებოდნენ პროვინციის სცენისმოყვარეებს, რათა საქველმოქმედოდ გამართული წარმოდგენების შემოსავალი გაეზარათ.

1894 წლის 24 ივლისს ისევ ეფემია მარაბლის ხელმძღვანელობით ცხინვალის სცენისმოყვარეებს წინადაცების სასარგებლოდ ვ. გენისა კომედია „ვისი გავეყარ და ვუის შევეყარე“ და მისივე ვოდევილი „ხოლევრობა“ წარმოუდგენიათ. სპექტაკლში მონაწილეობა მიუღიათ: ზაალ მარაბელს, კ. ფავლენიშვილს, ი. ნიშნიაშვილს, ეფ. მარაბელს და სხვებს. „ვოდევილი „ხოლევრობას“ კი, სწორედ მოგახსენოთ, თბილისის სცენაზედაც იშვიათად თამაშებდნენ ისე, როგორც აქ თამაშეს“ („გაზ.“ „ივერია“ № 161, 1894 წ. 29 ივნისი).

როგორც ვხედავთ, ეფემია მარაბელს დიდაღვალი მიუძღვის ცხინვალის სცენისმოყვარეთა წრის მუშაობაში. ამიტომ საჭიროდ ვცნათ ორი-ოღვ სიტყვით გავაცნოთ მისი ბიოგრაფია:

ეფემია მარაბელი (1838-1933 წ.წ.) დაიბადა ქ. თბილისში, განათლებული და მოწინავე ინტელიგენტის ანდრია გაბაშვილის ოჯახში. ეფემიამ წარმატებით დაამთავრა თბილისის კეთილშობილ

ქალთა ინსტიტუტი, კარგად ფლობდა რუსულ და ფრანგულ ენებს, კერძოდ ფორტიპიანოზე 1865 წელს ე. გაბაშვილი მისთხოვდა იგანე მონვილის ძე მარაბელს, საცხოვრებლად გადავიდა ცხინვალში და მთელი თავისი ცოდნა და ენერჯია მოახმარა ცხინვალის მოსახლეობის გაოვითენობიერების საქმეს.

90-იან წლებში ყველა საქველმოქმედო წარმოდგენა მისი ინიციატივითა და მონაწილეობით იმართებოდა. მისივე უშუალო ხელშეწყობით გაიხსნა ცხინვალში 1881 წელს ორკლასიანი სასწავლებელი, ხოლო 1895 წელს — ქალთა სკოლა, სადაც ქალებს ასწავლიდნენ ქსობას, კერძოს და სხვა საოჯახო საქმეს. ეფემიას ინიციატივით დაარსდა აგრეთვე ცხინვალში პირველი ბიზილთეთესამკითხველო, თითქმის ღრმა მოხუცებულობამდე ეფემია მარაბელი ცხინვალის სასახლო მამართლის მსახური იყო.

ვინაიდან ცხინვალში უკვე მუდმივი სცენისმოყვარეთა დასი არსებობდა და სპექტაკლებიც ხშირად იმართებოდა, საჭირო გახდა სათავატრო შენობაზე ზრუნეაც, კერძო სახლებსა და შემთხვევით ადგილებზე გამართული წარმოდგენები აღარ აკმაყოფილებდა მაყურებლის. ზნირად, უდავლობის გამო, მაყურებელი ვერ ესწრებოდა წარმოდგენებს.

ცხინვალის ინტელიგენციისა და თეატრის გულშემატკვარეთა ხელშეწყობით 1895 წელს მდინარე ლიახვის პირას აშენდა სასაფხულო შენობა, ე. წ. „არტონდა“. პირველი წარმოდგენა ამ შენობაში 18 ავისტოსი გაიმართა. „დღესასკოლის დასაარსებლად და სამკითხველთა სასარგებლოდ“ სცენისმოყვარეებმა წარმოადგინეს კ. მესხის 5 მოქმედებიანი დრამა „თამარ ბატონიშვილი“.

როგორც ვახვთი „ივერია“ (№ 190, 1895 წ. 5 სექტემბერი) იტყობინება, სათავატრო შენობის აგებაში ცხინვალის მთელ საზოგადოებას მიუღია მონაწილეობა. ზოგს ხე-ტყის მასალა შეუწირავს, ზოგს — ფარდები, ზოგს — დეკორაციისთვის საჭირო ნივთები, კალატოზებს, დურღლებს და ცხინვალის კლებობას დიდი შრომა გაუწევიათ. ცხინვალელთა სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ შენობის ასაგებად დიდი ერთსულიანება გამოუჩნდია ყველას, განურჩევლად ერთგნებისა, წოდებისა და მდგომარეობისა.

ამრიგად, 1895 წლის 18 ავისტოსის აიხნადა ახალი თეატრის ფარდა.

1900 წელს ცხინვალის სცენისმოყვარეთა დასს შეემატა ნიჭიერი და ფრიად განათლებული ქალი ეკატერინე დავითის ასული მიქელაძე. ეკატერინე მიქელაძემ თბილისში დაამთავრა საფანო კურსები და ცხინვალის გაემგზავრა სამუშაოდ. ის გლეხის ქალებს უკითხავდა ლექციებს ორსულობის პიკოვნაზე, ასწავლიდა ბავშვების მოვლას და სხვა. ამავე დროს, აქტიური წვრი გახდა ცხინვალის სცენისმოყვარეთა წრისა.

1902 წლის ზაფხულში დიდი უბედურება დაატყდა ცხინვალის მცხოვრებლებს. ხანძარმა თითქმის ნახევარი ქალაქი გადაწვა. მთლიანად გადაიწვა ებრაელთა უბანი, დაზარადა სხვა უბნებიც. უბედურებამ შეაკავშირა ცხინვალში მცხოვრები სხვადასხვა ერის წარმომადგენლები და მათ გაჭირვებაში ხელი გაუწოდეს ერთმანეთს. ცხინვალის სკენისმოყვარეებმა ზედმეტად რამდენიმე

„სკენისმოყვარეთა ამხანაგობა“. ამხანაგობას შეუდგენია წესდება და დაუწყიათ ახალ საფეხკეცილო რო შენობაზე ზრუნვა, მაგრამ შემდეგ თითქმის სამი წლის მანძილზე ცხინვალში წარმოდგენა არ გამართულა.

რევოლუციის აღმავლობას რეაქციის საშინელი წლები მოჰყვა და ცხინვალში სპექტაკლების დასადგმელად არავის ეცალა. ი. ევალაძე გახუტ



ივანე მაიახელა

ნატო გაბუნია

წარმოდგენა გამართეს დაზარალებულით დასახმარებლად.

1903 წლის 7 დეკემბერს ხანძრისაგან დაზარალებულთა სასარგებლოდ მოლოცვის „ძალად ექიმი“ და აწყურელის მიერ გადმოკეთებული პიესა „ორი მშვიტი“ წარმოდგენიათ. ამ წელს დასს შეემატა ნიჭიერი ახალგაზრდები, ცხინვალის ინტელიგენციის წარმომადგენლები: კოტე ნოღია, თამარ უხნაძე და ვ. იარალოვი. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თამარ უხნაძე, გახუტ „ივერის“ (№ 249, 1904 წ. 31 ოქტ.) რეცენზენტი წერს: „არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ქ-ნი თამარა უხნაძის თამაში. ეს ყმაწვილი ქალი ბევრჯერ გამოვიდა სცენაზე, დიდი ნიჭი და უნარი გამოიჩინა. ასე რომ, იმედია, თუ გარემოებამ ხელი არ შეუშალა და ამ საპატიო გზას დაადგა, ქართული თეატრის სამსახურს, — იგი მალე დაწინაურდება“.

1905 წელს ცხინვალში ზაალ მაიახელის და კოტე ნოღიას ხელმძღვანელობით დაარსდა

„ამირანი“ (№ 137, 1908 წ. 20 ავისტო) შესანიშნავად აგვიწერს ცხინვალში გამეფებულ მდგომარეობას რეაქციის წლებში. „მას შემდეგ, რაც ჩვენში რეაქცია გაბატონდა, რაც შეწყდა ძღვევამოსილი გუგუნი თავისუფლების სიმღერისა და ერთობის საქმენი ან ოცნებად გადაიქცა და ან შანტაჟისტობაზე დახურდავდა, დარცხენილი და მობლუნძული, სულგანაბული წარსულით მოტყუებული და მომავალზე გულგატეხილი ოდნავაჲ პფეთქავს... გაქტრა, წავიდა ნასახცეკი „ერთობისა“, გულ-ხელ დაკრფელი, ნაცემ-ნაგეგმი გლუხობა კვლავ ოხრავს, კვლავ ხმა ამოუღებლივ ემორჩილება ათასგვარ ბატონ-მყველფელს“...

ამავე წერილიდან ვგებულობთ, რომ აჯანყების დროს ვიღაცას გადაუწვავს თეატრის შენობა. როგორც ი. ევალაძე წერს, პირველი და მეორე რეაქციის შემდეგ ცხინვალის ინტელიგენციას კვლავ მიუყვია ხელი წარმოდგენების მართვისათვის, ახლად უკვე ისევ კერძო სახლებში.

1908 წლის 3 აგვისტოს ცხინვალში მოუწვევიათ მთელი მოსახლეობის კრება, სადაც დასმულა თეატრის ახალი შენობის აგების საკითხი. აურჩევიათ კომისია, რომელსაც შემოწირული თანხით ლიახვის მარცხენა ნაპირზე შეუქმნია მამული, რაც თითქმის უფასოდ დაუთმიათ მამულის მკაბატონებებს. ახალი შენობის აგებაში მხურვალე მონაწილეობა მიუღიათ ცხინვალში მცხოვრებ ინ-



ტელიგენციას, მუშებს, გლეხებს, ვაჭრებს, ხელონებს, რომლებიც „გულმხურვალედ ხელს უწყობენ მშენებელ კომისიას, ზოგი ხე ტყის შეწირვით, ზოგი ხელოსნობით, ზოგიც რჩევა-დარიგებით“.

— წერს ი. ვაკაძე.

1908 წლის 9 აგვისტოს მაჩაბლის სახლში გამართულა ილია ჭავჭავაძის ხსოვნის საღამო. ამ საღამოს აფიშა დაცულისა საქართველოს სსრ თეატრალურ მუზეუმში (ფ. ა. 71. № 1350).

ლექცია ილიას ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე ნ. ლომოურს წაუკითხავს, ლექციის შემდეგ წარმოუდგენიათ ი. ჭავჭავაძის „ბატონი და ყმა“ (გადმოკეთებული „გლახისა ნაამბობიდან“), სპექტაკლში მონაწილეობა მიუღიათ ზაალ მაჩაბელს, შაქრო საფაროვს, გ. ლუხურელს, ი. თეიძეს, წარმოუდგენიათ აგრეთვე სცენები „კაცია-ადამიანიდან?!“ (ლუარსაბი — ზ. მაჩაბელი, დარიჯანი — ს. ლომოური), რ. ერისთავის „კერ-

დიხონენი, მერე იქორწინეს“, ელისაბედ ჩიქოვენიძის მიერ იქორწინებით.

ახალი სათეატრო შენობა 1909 წელს მზად იყო. სამუშაოზე, ამ თეატრის გახსნის შესატი თარიღი ვერ დავადგინეთ.

მალე ცხინვალის სცენისმოყვარეებს შეემატა განათლებული და ნიჭიერი ახალგაზრდა დავით ჯავახიშვილი, რომელიც ცხინვალში სასამართლოს მიხედვად მუშაობდა (დ. ჯავახიშვილი, ცნობილი მთარგმნელის — თინათინ ჯავახიშვილის მამა იყო — ნ. ლ.).

1913 წელს ცხინვალის ახალგაზრდობამ ჩამოაყალიბა „ახალგაზრდათა წრე“, რომელიც მიზნად ისახავდა ზაფხულის არადღეობებზე წარმოდგენების გამართვასთან ერთად ლექციების კითხვას სხვადასხვა თემაზე. ამავე წლის ზაფხულში წრის წევრებს ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილი“ წარმოუდგენიათ. ამ წრის ერთი დამაარსებელი და სულისჩამდგემელი მის. ხერხეულიძე კარგი ყოფილა შშპას როლი, დანარჩენ შემსრულებელთაგან მაყურებლის მიწონება დამსახურებით ვკ. მაჩაბელს (შელკინა), მ. ჯაფარიძეს (გალჩიხა), მ. აბულაძეს (მუროვი) და გ. ხერხეულიძეს (ნუნაშვილი).

„ახალგაზრდული წრე“ სპექტაკლებს ცხინვალის ახლო-მახლო სოფლებშიც მართავდა. „ახალგაზრდობა ტყუილ-უბრალოდ არა კჳარგავს დღის და სოფელს თეატრალურ ხელოვნებას აწვიდს“ (ქურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, № 13, 1914 წ., 1 ივნისი).

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, სხვა საჭირობოტოტო საკითხებთან ერთად, დაისვა ცხინვალის თეატრის საკითხიც.

ამ დროს ცხინვალის თეატრი სავალალო დღეში იყო.

საქართველოს სსრ თეატრალურ მუზეუმში დაცულია ცხინვალის სცენისმოყვარეთა ხელმძღვანელების განცხადებები სახალხო კომისარიატთან არსებული თეატრის განყოფილების უფროსისადმი (შ. დადიანისადმი — ნ. ლ.) სადაც ითხოვენ დახმარებას, მხოლოდტენ: ვ. იარალოციებს, ფარდებს, რეკვიზიტს, რეპერტუარს. ერთერთ ასეთ განცხადებას დართული აქვს სცენისმოყვარეთა სია, რაც ჩვენთვის მეტად საინტერესოა. მაშინ დასმი ირიცხებოდნენ: ვ. იარალოცი, ლ. ცერაძე, შ. კოტიაშვილი, მ. ბროძელი, გ. ცერაძე, გ. კვანჭხიძე, ს. კობაძე, მ. ჯაფარიძე, გ. ელიოზიშვილი, მ. მელქიშევა, ბ. კვირიკაძე, სტ. ყაზაროვი და სხვა. დასი სულ 29 კაცისაგან შეესდგებოდა. ცხინვალის სასამართლოს დარბაზი გადაკეთებულ იქნა სათეატრო შენობად და იქ იდგებოდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლები.

1927 წელს, როდესაც ტირიფონის არხი გაიყვანეს, თეატრის შენობაც დაანგრეს, 1929 წელს კი ცხინვალში აშენდა ახალი შენობა, რომელიც სახეიმიოდ გაიხსნა იმავე წლის 7 ნოემბერს.

1931 წელს ცხინვალში ჩამოყალიბდა სახმრეთო ოსეთის დამატებული დასი. დასში შედიანდნ თეთრი საკომუნურნი თეატრისა და ადგილობრივი დრამატული წრის წევრები.

1931 წელს თეატრს მიენიჭა გამოჩენილი ოსი პოეტის კ. ხეთაგუროვის სახელი.

1934 წელს სახმრეთო ოსეთის ცაკის მოთხოვნით განათლების სახალხო კომისარიატმა რეჟისორი ვიქტორ მურდულია მიავლინა სახმრეთო ოსეთში მუდმივი ქართული დრამატული თეატრის შესაქმნელად. 1935 წლიდან დაარსდა ცხინვალის მუდმივი პროფესიული თეატრი. თეატრის დირექტორად და სახმატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა ვ. მურდულია. ამავე წელს კ. ხეთაგუროვის სახელობის თეატრთან ქართული დრამატული პროფესიული დასი ჩამოყალიბდა.

სამამულო ომის წლებში თეატრის ორივე დასი პატრიოტული სულსკვეთებით გაქვნილ ბიჭებს დგამდა. თეატრთან ჩამოყალიბებულ აგიტმხატვრული ბრიგადები სისტემატურად ემსახურებოდნენ ა/კ სამხედრო ნაწილებსა და პოსიტლებს. ამ წლების ქართული დასის საუკეთესო დადგმებიდან აღსანიშნავია: ვ. როკის „ინცინერი სერგეევი“, გ. მდიენის „პარტიზანები“, გ. ბერძენიშვილის „ზონგი“, შ. დადიანის „გვემკორი“, ვ. დარსელის „კვიციქ“, დ. ტრისთვის „სამშობლო“, ა. მაკაევის „შევედრა“, ვ. გუნიას „და-ძმა“, ი. გვედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და სხვ.

1941 წლიდან 1950 წლამდე თეატრში რეჟისორებად მუშაობდნენ: გრ. ლალიძე, ალ. ლელაშვილი, გ. პატარიძე, შ. მგავანაძე და სხვ. მხატვრებად — დ. მირიანაშვილი, ტ. გაგლოვი, ი. ტყემალაძე.

1946 წელს დასს შეემატა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები: ერ. მანგალაძე, ივ. საყვარელიძე, ნ. მგალობლიშვილი, შ. ლორთქიფანიძე და ე. შაყულაშვილი.

ათი წლის მანძილზე წარმოდგენილი სპექტაკლებიდან წარმატება ხვდა წილად ი. მოსაშვილის „სადურის უფროსს“, ფ. შიორის „კერაგობა და სიყვარულს“ (დადგმა გ. ლალიძესა), ვ. პატარიას „უჩა უჩარდას“, ა. მოსაშვილის „ჩაძირულ ქვებს“ (დადგმა ვ. პატარიას), შ. ნარსიას „ადგენილ ოჯახს“ (დადგმა შ. მგავანაძის), ა. ყაზბეგის „ხევისბერ გორას“ (დადგმა ირ. შერაზადაშვილისა), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“ (დადგმა ვ. პატარიას).

დიდად გახმაურდა 1952 წელს გ. პატარიას მიერ დადგმული შ. ბარათაშვილის კომედია „მარინე“. განსაკუთრებულ წარმატება ხვდა წილად ნიჭიერ მსახიობს რაისა პლივეს მარინეს როლში.

1957 წლის 19 მარტს თბილისში კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის შენობაში დაიწყო სახმრეთო ოსეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადი. დეკადზე ქართული დასი ერთ სპექტაკლით წარსდგა. ეს იყო გ. პლივეის „მეგობრები“ (დადგმა თეატრის მთავარი რეჟისორის შ. მხატვრისა, მხატვარი ტ. გაგლოვი, კომპოზიტორი კ. პლივეი). სპექტაკლმა თბილისელი მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა. ჩერგუნის როლს ასრულებდა ვ. საჩაღელი, ანაუს — ნ. კობტაშვილი, დაქოს — ი. ცხვირაშვილი, ბესოს — ი. შერაზადაშვილი და სხვ.

დეკადის შემდეგ რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭათ მსახიობებს: ზინაიდა გაგლოვეს, იოსებ ცხვირაშვილს და სოფიო ჯატოვეს. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება — რეჟისორ დ. მხატვრისა, კომპოზიტორ დ. ხახანავს, მხატვარ ბ. სანაკოვს და სახმრეთო ოსეთის ხალხური სიმღერასა და ცეკვის ანსამბლის დირიჟორს ვ. პლივეს. რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება ქართული დასიდან მიენიჭათ გერონტი პატარიძეს და ვლ. საჩაღელს.

1963 წლის 9 ივლისიდან კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დაიწყო ცხინვალის თეატრის ქართული დასის გასტროლები. სავასტროლო რეპერტუარში შედიოდა: ი. ჭავჭავაძის „სახარბილაზე“, მ. რიდის „უთაო მხედარი“ და შ. კოპოტის „როცა პეთი სიყვარულია“. გასტროლებმა გასატარა 15 ივლისამდე. თბილისის პრესამ და მაყურებელმა მაღალი შეფასება მისცა სავასტროლო სპექტაკლებს.

ცხინვალის თეატრის შემდეგი მხევედარი თბილისის მაყურებელთან 1972 წლის აპრილში მოხდა. 4-დან 11 აპრილამდე მაყურებლის ცინაშე შეჟოქმედებით ანაგარიშით წარსდგნენ ცხინვალის თეატრის ქართული და ოსური დასები.

ქართულმა დასმა წარმოადგინა: გ. ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ (დადგმა ვ. მოდებაძისა), მ. შრეკლიშვილის „ბერმუხის ჩრდილი“ (დადგმა გ. არამიშვილისა) და ე. ურუშიაშვილის „სანაითა“ (დადგმა ვ. კაიროვისა).

ამგვარად, ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახელობის ქართულმა დრამატულმა თეატრმა დიდი და სახელგანთი გზა განვლო. ბევრი ცნობილი მსახიობი თუ რეჟისორი შესძინა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას და თავისი წვლილი შეიტანა ქართული კულტურის განვითარებაში.

რუბენ ჩეთიოი

1906 წელს თბილისში ჩამოკალიბდა ოსური დრამატული წრე, რომლის პირველი წევრები იყვნენ მუშები, მოსამსახურეები, მოსწავლეები და ინტელიგენციის წარმომადგენლები: ვანო აბათი — მასწავლებელი, ეგნატე ალდათი — სამხატვრო სასწავლებლის მოსწავლე, ირაკლი გაგლოთი — მოსწავლე, გაბიძე ჯიოთი — ჩინოვნიკი, ნიკოლოზ ჩილახასთა — მუშა, აბე თუღანთი — მუშა, ხენასა ხაბაითი — ოფიცერი და სხვები. ვინაიდან თბილისის ოსური დრამაწრე გახდა პირველი ოსური პროფესიონალური თეატრის საწყისი, ამის გამო ამ თეატრალური კოლექტივის შემდგომ მუშაობას უფრო ფართოდ შევხებით.

ახლად შექმნილმა დასმა 1906 წლის 24 მაისს (6 ივნისს) სასტუმრო „ეპიტელის“ შენობაში თბილისელ მაყურებელს უჩვენა თავისი პირველი დადგმა ელ. ბრიტათაის კომედია „მერუსეთი“ და დრამა „სირცხვილის სიკვდილი სჯობია“. ეს იყო ახალბუდა სცენისმოყვარეთა პირველი ცდა, და, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის ღირსებაზე ლაპარაკი ზედმეტია, თუმც მასინდელი პრესა მაინც დადებით შეფასებას აძლევს მას.

შემდგომში დასი უფრო აქტიური გახდა, რასაც აღნიშნავს თბილისის ოსური გაზეთი „ნოვ ცარდ“ („ახალი ცხოვრება“): „რენეანასის“ იგივე („ეპიტელის“ — რ. წ.) თეატრში იყო წარმოდგენა ოსურ ენაზე. თბილისელმა ოსმა ახალგაზრდობამ აქტიური მუშაობით დიდი სიხარული მოგვიტანა. წარმოვიდგინა ალ. ყაზბეგის „არსენა“, ელ. ბრიტათაის — „სირცხვილის სიკვდილი სჯობია“ და გოგოლის კომედია „ხელის თხოვნა“. თეატრში უამრავი ხალხი მოგროვდა. მაყურებელთა შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებსაც ოსური ენა სრულე-

ბითაც არ ესმოდათ. სპექტაკლი ყველას მოეწონა და ყველა კმაყოფილი იყო ახალგაზრდობის ასეთი დიდი საქმის წამოწყებისთვის. და, ენერგიულმა ახალგაზრდობამ კიდევ მრავალი შექმნას ასეთი თეატრები“. (გაზეთი „ნოვ ცარდი“, № 1, 1907 წ.)

1907 წელს თბილისში მოქმედება დაიწყო მეორე ოსურმა სახალხო თეატრმა. იგი აღმოცენდა სახალხო უნივერსიტეტის ოსური საზოგადოების ბაზაზე. ახალი თეატრის წევრები გახდნენ ალექსანდრე აბათი, ვანო აბათი, ვლადიმერ გაგლოთი, ნესტორ გაგლოთი, კოსტა (დიდი) ძაღთიათი, კოსტა (პატარა) ძაღთიათი, პავლე ძაღთიათი, ნინა ჯიოთი, გიორგი ჯიოთი, ალექსანდრე კაბუღთი, ნინა ყაზითი, ბიძინა ყოცთი, კოსტა ლხთი, გაბო მამითი, იასონ ფლითი, ანა თომაითი, მათე თომაითი, ზოფია ცოცითი და სხვები.

ამ კოლექტივს 15 წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა და გამოუდგელ მსახიობა დახვლოვნიკისთვის ცოდნას და ენერგიას არ იშურებდა გამოჩენილი ქართველი ხელოვანი, შემდგომი რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნიკო გოცირიძე (1872-1949). მისი ინიციატივითა და უშუალო დახმარებით ქართულიდან ოსურად ითარგმნა საუკეთესო დრამატული ნაწარმოებები. 1908 წელს კოლექტივმა აჭარის აუდიტორიაში უჩვენა პირველი წარმოდგენა — ვერმანელი დრამატურგის ლანგმანის დრამა „ლორმუცკა“.

1909 წელს თბილისში ჩამოყალიბდა მეორე ოსური საკომპოზიტო საზოგადოება „რუხს“ („სინათლი“). ამ საზოგადოების დრამურგე 1909 წლის 5 თებერვალს მოამზადა და მაყურებლებს უჩვენა როსა ქიჩინასის კომედია „ემშაკი კაცია“. იმავე

წელს კოლექტივი ზუბალოვის სახელობის სახლში მაყურებელთა წინაშე წარსდგა ელ. ბრიტათაის დრამა „ორი დით“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

სპექტაკლის შესახებ ადგილობრივმა გაზეთებმა ვრცელი დადებითი რეცენზიები გამოაქვეყნეს: „პიესა როგორ დაიდგა, ან მონაწილენი როგორ ასრულებდნენ, იმას ცხადად თუ ვიტყვით, მაშინ ისიც უნდა განვაცხადოთ, რომ მსახიობების წინ მეტად ძნელი ამოცანა იყო გადასაჭრელი (ვინაიდან პიესაში ოც მონაწილეზე მეტია). მაინც მათ ყოველგვარი სიმწელე დასძლევს და სრულყოფილად წარმოვიდგინეს რეალური სცენები. ის ოცეუბანი, რომლებიც ხალხმა ალალი გულით უბოძა, ნამდვილად დამისახურა სპექტაკლის ყველა მონაწილემ“ (გაზეთი „საჯავახია“ № 78, 1909 წ.). იმავე სპექტაკლზე გაზეთი „ჩვენი აზრი“ წერდა: „ალექსანდრე აბათი ბუცის როლი და ვლადიმერ აბათი — ფუფას როლი ძალიან კარგად ასრულებდნენ დაკისრებულ საქმეს. ხალხი კვლავ მრავალი მოვიდა თეატრში. სპექტაკლს ესწრებოდნენ ისეთებიც, ვისაც ოსური არ ესმოდა“ („ჩვენი აზრი“, 1909 წ. № 12).

1910-11 წლების თეატრალურ სეზონში შეიქმნა ახალი დრამატული კოლექტივი. კოლექტივმა შეადგინა შემდგომი რეპერტუარი: ელ. ბრიტათაის „სირცხვილის სიკვდილი სჯობია“, „მერუსეთი“, რადილ ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“...

სეზონის დასასრულს აღნიშნეს კოსტა ხევაკუროვის გარდაცვალების ხუთი წლისთავი. საღამოს შესახებ „თბილისის ფურცელი“ იტყობინებოდა: „დღეს ზუბალოვის სახალხო სახლში თბილისელ ოსებს ექნებათ

სალამო განსვენებული კოსტა ხეთაგათის სახელის პატივსაცემად წარმოდგენილი იქნება კ. ხეთაგათის პიესა „დუნია“; სპექტაკლის დაწყებამდე წაიკითხავენ კოსტას ბიოგრაფიას, ამავე დროს შეაფასებენ მის ლიტერატურულ შემოქმედებას. შემდეგ წარმოდგენილი იქნება პოეტის შემოქმედებიდან ცალკეული სცენები“. („თბილისის ფურცელი“ № 100, 1911 წ.).

1921 წელს საქართველოში საბ-

ხალხო თეატრის მსახიობები და ცხინვალის დრამაწრის წევრები: ალექსანდრე ბეკითი, ვერა ბეტეთი, ალექსანდრე გაგლითი, საშა გუქათი, გიორგი გუბეთი, ივანე (ძაბადირი) ძახათი, სონია ძაღლითი, სოსკო ძაღლითი, ილია ყაცმაზთი (კავკაზაგი), თათარყან ქოქოთი, გიორგი ყულუმბეგითი, კოსტა ლონსთი, ალისან მაგკათი, დიმიტრი მამითი, გრიშა ფლითი, ზურაბ თუათი, მუსა ურუსთი, ვლადიმერ ხეთაგათი,

ხეთაგათიმ. სპექტაკლი საინტერესო დეკორაციებით გაამდიდრა. დიდმა ოსმა მხატვარმა მახარბეგ-აფენდემმა ანთიმ. მართალია, სპექტაკლმა მყურებელთა მოწონება დაიმსახურა, საინტერესო და რეალური სცენები შექმნეს თვითმოქმედმა მსახიობებმა, მაგრამ ისინი სახელმწიფო თეატრის მოთხოვნილებებს მაინც ვერ პასუხობდნენ. თვითმოქმედმა რეჟისურამ და მსახიობთა კოლექტივმა ვერ შეძლეს წარმოდგენები აეყვანათ თე-



კოსტა ხეთაგათი

ატოთა ხელისუფლების გამარჯვების დღიდან ფართო გასაქანი მიეცა კულტურისა და ხელოვნების განვითარებას. თბილისის ოსური სახალხო თეატრის მუშაობა უფრო ინტენსიური გახდა. თეატრმა 1921 წელსვე დადგა ა. ჯაგარის „ციმბირული“.

1931 წლის გაზაფხულზე სამხრეთ-ოსეთის ოლქის ხელმძღვანელობამ გამოიტანა დადგენილება ქ. ცხინვალში სახელმწიფო დრამატული თეატრის შექმნის შესახებ. თეატრის კოლექტივის პირველი წევრები გახდნენ თბილისის ოსური სა-

გრიშა ხუბულითი, ნინა ცაბითი, ნინა ცოცითი, მუხტარ სავლოხი და სხვები.

იმავე 1931 წლის 29 ივნისს ცხინვალის ახალ კულტურის სახლში მაყურებელს პირველად კარი გაუხსნა სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა, წარმოდგენილი იყო ქართველი მსახიობის, რეჟისორისა და დრამატურგის სენო წერეთლის სამოქმედოიანი პიესა „ციებ-ცხელება“. სპექტაკლი დადგა ოსური ცეკვის ცნობილმა ოსტატმა, ამავე თეატრის მსახიობმა ვლადიმერ

ატრალური ხელოვნების პროფესიონალურ დონემდე. საჭირო იყო სცენის დახელოვნებული ოსტატების დახმარება და სათანადო ხელმძღვანელობა.

ოსური თეატრის ახალბედა კოლექტივს დროულად გაუწოდა დახმარების ხელი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა: მან ახლად გახსნილი ოსეთის სახელმწიფო თეატრის შეფომა ითავა და პირველსავე სეზონში რეჟისორი შოთა აღსაბაძე და მსახიობი ია ჭანთარია მიავლინა ცხინვალში მომძე

ხალხის თეატრის კონსულტანტებადაც. ოსური თეატრის მუშაობას, მის რეპერტუარს თვალყურს ადევნებდა და მეთოდურ დახმარებას უწევდა დიდი ქართველი რეჟისორი სახდრო ასმეტელი. მისი ინიციატივით და რესპუბლიკის მთავრობის ნებართვით რუსთაველის თეატრთან არსებულ სტუდიაში გაიხსნა ოსური სექტორი. 1934 წლის 18 მაისს ამ სექტორში ჩაირიგეს 20 ოსი ჭაბუკი და დატოვილი. მათ შორის იყვნენ: ალექსანდრე ბეკოთი, ვერა ბეთეთი, ვარია ვაგლითი, ლიდა ჯიონი, ილია ყაყმაზი (კავკასი), ნინა ცაბითი, ნინა ცოთი, გერსან ყორთი, დიმიტრი ფარასტაი, გრიშა ფლითი, მუხტარ საველთი, ფედოზ ბაგაი, სეფასტი გაბარაი, ალექსანდრე ძაღლითაი და სხვ.

1935 წელს სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად და მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ცნობილი ქართველი რეჟისორი ვიქტორ მურდულია. პროფესიონალმა რეჟისორმა თეატრის რეპერტუარი გაამდიდრა როგორც ორიგინალური, ისე თარგმნილი დრამატული ნაწარმოებებით. თეატრის რეპერტუარს ამშვენებდნენ: არსენ ჭოციოთის „ტყუალს მოკლე ფეხი აბია“ და „შავი ღრუბელი“, ასრანგირე თანდუეთის „კუ-ლაკი უსტრელივი“, ილია კავკასიანის „ფაცხაი“ და სხვ. ვ. კირშინის „პური“, კარლო კალაძის „ხატკეჯ“ და „როგორ?“, აქსენტუ ცაგარლის „ხანუმა“, ჩერმენ ბეჯიზაიის „მეოცე წელი“, ალექსანდრე კორნეიუკის „პლატონ კრეჩტი“, ოლიზონი ყორბათაის „ხაზბი“, ტრიფონ რამიშვილის „17 დღე“ და სხვ.

სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა ოთხ-ხუთ წელიწადი სცენაზე მრავალი საინტერესო დადგმა განახორციელა. სპექტაკლებზე პრესაში იწერებოდა დადებითი რეცენზიები, იმართებოდა დისკუტები, მაგარმე მაინც დაბალი იყო სპექტაკლების დადგმის ხარისხი: მსახიობებს აკლდთ სასცენო ხელოვნების ტექნიკა, პროფესიულობა. ამის გამო 1936 წელს ცხინვალის თეატრმა დახის ახალგაზრდობა გაგზავნა ლენინგრადის უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში. კოლექტივის უმეტესი ნაწილის ადგილზე აიყოფინს

დროს თეატრმა მაინც შესძლო რამდენიმე ახალი დადგმის განხორციელება. მათ შორის აღსანიშნავია: ა. ჩხთოსი „ოუბლივი“ — 1936 წ. (რეჟისორი ი. სამოხვალევი, მხატვარი მასარბე თულანთი), მოლიერის „ძალად ექიმი“ — 1938 წ. (რეჟ. ვ. მურდულია, მხატვ. ცოფან გაზდანი), გ. მიდინის „სამშობლო“ (რეჟ. ი. სამოხვალევი, მხატვ. მ. თულანთი), ი. იმედიაშვილის „კოსტა“ (რეჟ. ვ. მურდულია, მხატვ. მ. თულანთი).

1939 წლის 15 ოქტომბერს დაბადებულან 80 წელი შეესრულდა ოსი ხალხის სამაყო შვილს კოსტა ხეთაგას. ამ დიდ თარიღთან დაკავშირებით სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრს მიენიჭა კოსტა ხეთაგაის სახელი.

1940 წელს ქ. თბილისში შედგა სასწავლო-ოსეთის კულტურისა და ხელოვნების დეკადა, სადაც რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე ოსურმა თეატრმა თეატრალურ ხელოვნებაში პირველი „გამოცდა“ ჩააბარა. წარმოდგენილი იყო სამი სპექტაკლი: გ. ბერძენიშვილის „ექცილი“ (რეჟ. ვ. მურდულია, მხატვ. ც. გაზდანი), კ. ხეთაგაის „ღენია“ (რეჟ. გ. გუბთი, მხატვ. მ. თულანთი), მ. სველთის „მეყუმსა ბინა“ (რეჟ. ა. მაგაეთი, მხატვრები მ. თულანთი და ა. ზსუკი).

დეკადაზე წარმოდგენილი სპექტაკლები დადებითად შეფასეს ცენტრალურმა გაზეთებმა. რესპუბლიკის მთავრობამ ღვაწლი დაუფასა ოსური სცენის ოსტატებს. საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა ვიქტორ მურდულიას — თეატრის დირექტორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს, მასარბე თულანთის — მთავარ მხატვარს და ბორის გალათის — კომპოზიტორს.

მსახიობთა დიდი ჯგუფი დაიკლდოდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელდებით.

1941 წელს ლენინგრადის თეატრალურ ინსტიტუტში გაგზავნილინი დაუბრუნდნენ შშმპიორი თეატრის რუსეთის უდიდესი კულტურის ცენტრში მსახიობის ხელოვნებას დაეუფლა ახალგაზრდა ოს მსახიობთა დიდი ჯგუფი.

დიდი სამამულო ომიდან ვეღარ

დაბრუნდნენ ნიჭიერი მსახიობები: ალიხან მამკათი, იასონ ცხურბათი, ანდრე თედეთი, ხაჯიმურთაძე, ანდრე თედეთი, სხვათათის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი მაყურებელს უჩვენებდა პატრიოტულ სპექტაკლებს, რითაც ხალხს ამხნევებდა გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მათ შორის აღსანიშნავია ა. მაგაეთის „სამშობლო“ მებრძოლები“, მ. საველთის „პარტიზანები“, „მთები ალაპარაკდნენ“ და „მეგა“, კ. სიმონიშვილის „რუსი ხალხი“ და „მელოდე“, გ. მიდინის „სამშობლო“, ილია კავკასიანის „ისაყი“ და მრავალი სხვა. ამ პერიოდში თეატრს ეწერებოდა ხელმძღვანელობდა ნიჭიერი მსახიობი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ზალიხან ცაბითი.

მისი შემდგომ პერიოდში თეატრმა შემოქმედებითი მუშაობა განაახლა და რეპერტუარი გაამდიდრა საინტერესო სპექტაკლებით: ასან თოკაგის „სასიძობი“, რუსო ცოციოთის „კავკასიის მიუმეზი“ და „ჩვენს ქუჩაზე დღესასწაულია“, ვასო სანაყოთის „ხატე“, ვ. ვაგლითის „ზალიხან“, დავით ჯიოთის „ილიკო“, მუხტარ საველთის „ხანძირფა“, დავით თუათის „ობლების დედა“, გრის ფლითის „ჩერმენი“, ილია ჭაჭავაძის „ოთარაან ქვრივი“, ვალერიან კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, რაიონ ხუბუცილის და გეორგ ხუბუციის „სოფლის სიმღერა“ და სხვ.

1954 წლის 20 ნოემბერს რესპუბლიკამ აღნიშნა ოსური თეატრის დარსების 50 წლისთავი. ამ თარიღთან დაკავშირებით საქართველოს სსრ სახლხო არტისტის სავატიო წოდება მიენიჭათ ნინა ცაბითის და დიმიტრი მათითის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება — მხატვარ თაურბაგე ვაგლითის. რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები გახდნენ ზინიდა ვაგლითი, გიორგი გუბთი, ვრიგოლ კაბიშთი, ბორის ცხურბათი, სტეფანე გაზათი. თეატრის თხუთმეტი მუშაკი დაკლდოდა საქართველოს უმაღლესი საბჭოს სავატიო სიგელით. მთავრობის დიდმა დაფასებამ თეატრის კოლექტივს მეტი ეწერგია შემატად და უფრო ამაღლდა მისი შემოქმედებითი პაიოსი.

1957 წელს თბილისში მოეწყო

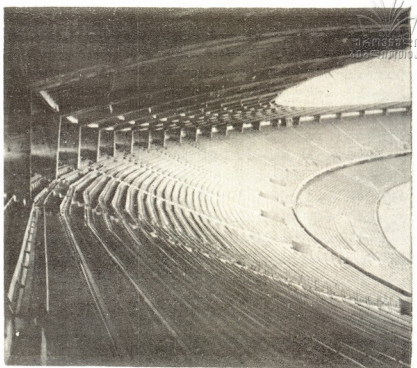
სამხრეთ-სოხის ლიტერატურისა და ხელოვნების მცირე დეკადი. დეკადისთვის მზადების პერიოდში თეატრს დიდი დახმარება გაუწია სამჭოთა გავშირის სახალხო არტიტმა აკაკი ხორავამ, რომელიც ხშირად ამოდიოდა ცხინვალში, ესწრებოდა რეპეტიციებს, ამხნევებდა მსახიობებს, უსწორებდა მიზანსცენებს, იდეურად და ტექნიკურად ამადლებდა სპექტაკლების დადგმის ხარისხს. დიდი მსახიობის მუშაობას თეატრის კოლექტივთან უჭმად არ ჩაუვლია.

საკამოდ დახვეწილი, იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით სრულყოფილი და შესრულების მაღალი ტექნიკით მომზადებული სპექტაკლები ჩამოიტანეს ცხინვალელმა მსახიობებმა თბილისში.

1956 წელს თეატრმა კვლავ გაზაუნა მოსკოვის სამხატვრო აკადემიურ თეატრთან არსებულ ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს სახელობის თეატრალურ სტუდიაში ახალგაზრდების ჯგუფი, რომელთაც 1961 წელს დამთავრეს სასწავლებლის სრული კურსი და თეატრს დააბრუნდნენ. იმავე წელს თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი დამთავრეს დაკითხვითი, ლილი ჯიგოლათიმ, თეიმურაზ მულდართიმ, ფატიმა ყაყმაზთიმ.

1972 წელს თბილისში გამართული საგასტროლო სპექტაკლების ჩვენების დროს ოსმა მსახიობებმა სასცენო ხელოვნების მაღალი ოსტატობა გამოიჩინეს. რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭათ გაბრიელ თაუვაზისი და ბორის ცხურბათის. დამსახურებული არტისტის წოდება კი — ეველინა მუქათის, რანა გასითის, კაძახმათ ცოციის, ივანე ჯიგაბათის, ალისან თედეთის, რუსლან ძალითის და რუსლან ცაბითის.

ასეხებთად, ასეთი იყო ის შემოქმედებითი გზა, რომელიც 70 წლის მანძილზე გაიარა კ. ხეთაგურიძის სახელობის ოსურმა დრამატულმა თეატრმა და ჩვენს რესპუბლიკაში ერთ-ერთი საინტერესო კოლექტივის სახელი დამიკვიდრა.



გეგმავდა არტიტექტორ ვია ქურდიანისა და ხელოვნებისმცოდნე ლეილა თაბუკაშვილის საუბარს.

დედაქალაქის „დინამოს“ სტადიონმა ახალი სიცოცხლე დაიწყო. საქართველოში ამ უდიდესი სპორტული ბაზის ეს ახალი სიცოცხლე დაკავშირებულია მის არა მხოლოდ განახლებასთან, არამედ თითქმის ძირულ სახეცვლილებასთან. ზეოთმომღვრული და ფუნქციური სრულყოფილება, რეკონსტრუქციული და ქალაქმშენებლობითი სირთულეებით შეზღუდვის პირობებში რომ არის მიღწეული, ნაგებობის ავტორთა ხანგრძლივ მიცემებს, დიდ შემოქმედებით შრომას და ამ შრომის წარმატებით დაგვირგვინებას მოწოდებს. საშუალო კავშირის სახალხო არტიტექტორის (თავდაპირველი სტადიონის პროექტის ავტორის), სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის არჩილ ქურდიანის, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტიტექტორის ვია ქურდიანის, საქართველოს სსრ დამსახურებული ინჟინრის კონსტრუქტორ შალვა გაზაშვილის წინაშე უამრავი ურთულესი არტიტექტურულ-სამშენებლო პრობლემა იდგა, რომელიც კომპლექსურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. როგორ და რა ხერხებით შეძლეს ნაგებობის ავტორებმა ამ სირთულეების, დიდი სამშენებლო ამოცანების დაძლევა, სპორტული ბაზის მხატვრულ-ფუნქციურად ესოდენ კარგად გადაწყვეტა — ეს უფროდ ფაქტით და საინტერესო მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს. ამერად კი უფროაღ, „საშუალო ხელოვნების“ მკითხველს ვთავაზობთ დიდიოცნა ნაგებობის ერთ-ერთ ავტორთან, პროექტის შთავაზ არტიტექტორთან ვია ქურდიანთან.



თბილისის ლენინის სახელობის „დინამოს“ სტადიონი

ლ. თ ბ ბ უ კ ა შ მ ი ლ ი: თბილისის ვ. ი. ლენინის სახელობის „დინამოს“ განახლებული სტადიონის სახით სპორტის მოუვარულებმა მიიღეს არა მხოლოდ მოხდენილი, პაეროვანი და ამავე დროს მონუმენტური ნაგებობა, არამედ მაქსიმალურად მოხერხებულიც. ქალაქის მკვიდროდ დასახლებულ ცენტრში უდიდესი სპორტული კომპლექსის მოთავსება და აქედან გამომდინარე — სივრცობივ-გეგმარებითი სტრუქტურის გადაწყვეტა, ცხადია, დიდი პრობლემების წინაშე აყენებდა დამპროექტებლებს. მაგრამ შედეგიდან ჩანს, რომ სიმძნელები ბრწყინვალედაა გადალახული, ნაგებობა გაბედული არქიტექტურული და კონსტრუქციული გააზრების ნიმუშია. როგორც პროფესიონალები აღნიშნავენ, ეს ამოცანები გადაწყვეტილია მსოფლიო ნიმუშების დონეზე, რამაც „დინამოს“ სტადიონი უნიკალურ ნაგებობათა რიგში ჩააყენა.

როდის დაიწყო პროექტზე მუშაობა და როგორი ამოცანები იდგა დამპროექტებელთა წინაშე?

ბ. ჭ შ რ დ ი ა ნ ი: „დინამოს“ სტადიონის რეკონსტრუქციის პროექტირება დაიწყო 1956 წელს. მოგეხსენებათ, სტადიონის ტევადობა უკვე ვეღარ

აკმაყოფილებდა საგრძნობლად გაზრდილ მოთხოვნილებას. უკვე 1960-64 წლებში განაცხადებებიდან ჩანს, რომ მატჩებზე დასწრების მსურველთა რიცხვი 100-120 ათასს აღწევდა. ამიტომ პირველი რიგის ამოცანა იყო ტრეველობის გაზრდა. შეიქმნა ავტომატური კაბეფი, რომლის შემადგენლობა თქვენთვის ცნობილია.

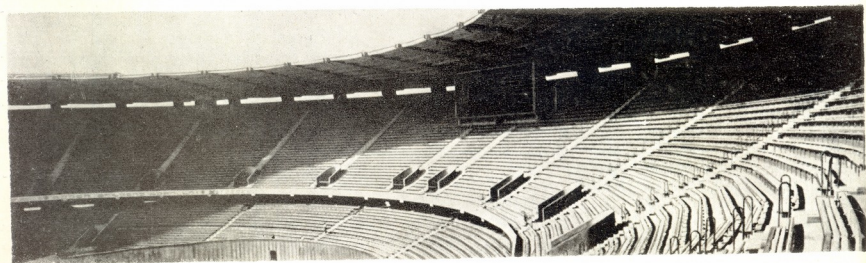
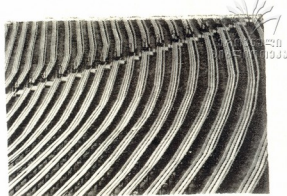
რთული პრობლემების წინაშე აღმოჩნდით. ნაგებობისათვის განკუთვნილი ტერიტორია და თვით ნიადაგი — ყამირები ძალზე შეზღუდულ პირობებს ქმნიდა. არსებული ნაგებობის მდგომარეობაც თითქმის ავარიული იყო და ეს თავისთავად გამოიწვევდა მასზე რაიმე ზედმეტ დატვირთვასაც კი. ყოველივე ამან განაპირობა ახალი ნაგებობისთვის ხომინჯოვანი საფუძვლის შექმნა და ე. წ. კონსოლური სისტემის შერჩევა.

სხვადასხვა ობიექტურ მიზეზთა გამო, აუცილებელი შეიქმნა პროექტის რამდენჯერმე შეცვლა, არსებული ნაგებობის დიდი ნაწილის დანგრევა, ახალი არქიტექტურული სახის შემუშავება.

ლ. თ ა ბ შ კ ა შ ვ ი ლ ი. რა სამშენებლო და კონსტრუქციულ სახლებს შეიცავს ნაგებობა და როგორ უწყობს ეს ხელს მაყურებელთა მომსახურებას?

ბ. შ ო რ დ ი ა ნ ი: გაერთიანდა არსებული I და II იარუსი. ახლა იგი 24 000 მაყურებელს იტევს. ახალი, გადახურული II იარუსი კი — 51000 მაყურებელს. მეორე იარუსის ეს გადახურვა — 30 მეტრი სიგანის „ქელი“ — შხისა და წვიმისაგან იცავს დაახლოებით 50 ათას მაყურებელს. 25 მეტრი სიგანის აივანი, რომლის კიბეებიც ცხრა მიმართულებით გადის ქალაქში, დაახლოებით 12 წუთში ათავისუფლებს სტადიონს მაყურებლებისაგან. შეიქმნა ბაზები სპორტის თითხმეტ სახეობაში, თორმეტი ჭიხური ტელე და რადიო სააპარატოებით, სათავსები ბუფეტებისათვის.

ფეხბურთის მოედანი განათდა დაახლოებით 900 ლუქით, გასმოვანება ხდება უნგრული დინამიკებით, რომლებიც მოთავსებულია გადახურვის ქვეშ. ეს საგრძნობლად აუმჯობესებს პირობებს როგორც მაყურებლების, ისე სპორ-



ტსმენებისთვის. მეორე იარუსზე მოწყობილია ორი ტაბლო, მალე ორივე სინქრონულად იმუშავებს.

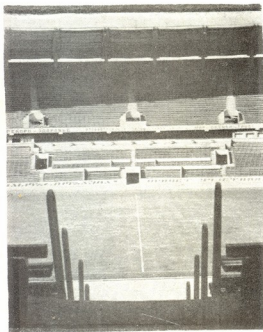
ყურანლისტებისათვის შექმნილია მონერგებული საკომენტატორო კაბინები, 400 ადგილიანი კლუბი ბრეს-კონფერენციებისთვის. გაფართოვდა აუზის სათავსო...

ლ. თ ბ ზ კ ა შ ვ ი ლ ი: ნაგებობას ჭერ კიდევ არ აქვს მინიჭებული საბოლოო არქიტექტურულ-მხატვრული სახე. ჩანს, გარკვეული სამუშაოები ჭერ კიდევ წინ არის. რას გულისხმობს სტადიონის შემდგომი ესთეტიკური და ფუნქციური სრულყოფის ამოცანები?

ბ. ძ შ რ დ ი ა ნ ი: შემდგომში გათვალისწინებულია სტადიონის აივნის ზედა ნაწილის დაქუჩავება მისხურების წესით, სხული მოაჯირის ქვეშ მდებარე შებლის მოპირკეთება ბუნებრივი ქვით. სტადიონის ჩრდილო და სამხრეთი შიგა კედლებიც ასევე მოპირკეთდება ბუნებრივი ქვით, მეორე იარუსის კიბეების საფეხურები ბაზალტით შეიმოსება...

სარბენ ბილიეებზე დაიგება საფარი, ე. წ. „ტარტანი“.

აღდგენილი იქნება სავარჯიშო მოედანი ფეხბურთელთათვის და მის გვერდით კი მოეწყობა ბილიეები მძლეონებისთვის.

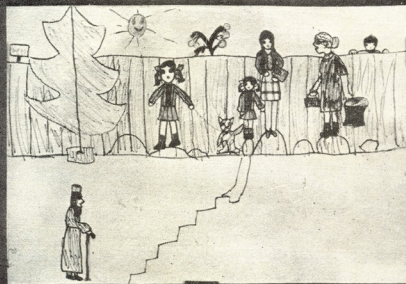


ლ. თ ბ ზ კ ა შ ვ ი ლ ი: რომელ სამშენებლო ორგანიზაციებს მიუძღვით განსაკუთრებული წვლილი სტადიონის მშენებლობაში?

ბ. ძ შ რ დ ი ა ნ ი: მოგეხსენებათ, მშენებლობებზე მოქმედებს ასეთი სისტემა: გენერალური მოიჯარადრე და ქვემოიჯარადრე ორგანიზაციები. ბუნებრივია, სამუშაოთა ყველაზე დიდი მოცულობა შეასრულა გენმოიჯარადრემ — ტრესტმა № 3 „თბილმრეწმშენმა“. ტრიბუნების ქვეშ სათავსების სამუშაოები შეასრულეს „სპორტრემშენმა“, თბილისის რაიონების სარემონტო კანტორების დახმარებით. სპეციალური სამონტაჟო სამუშაოები შეასრულეს: „მრეწველტილაკომ“, „საქელექტრომონტაჟმა“, „მრეწველმშენმა“ და სხვ. ჰიდროოზოლაციის — ქ. რუსთავეას „მეტალურგომონტმა“. კეთილმოწყობაზე და გამწვანებაზე მუშაობდა მექანიზაციის ტრესტი „ინჟმშენ“, კეთილმოწყობის სამმართველო, აგრეთვე გამწვანების სამმართველო...

ლ. თ ბ ზ კ ა შ ვ ი ლ ი: როგორც ჩვენთვის ცნობილია, სტადიონის მშენებლობა ერთგვარად სახალხოც იყო: ათასობით თბილისელი თუ სხვა ქალაქებიდან და რაიონებიდან ჩამოსულნი — მუშები, მოსამსახურეები, სტუდენტები, მოსწავლეები ენთუზიაზმით ეხმარებოდნენ მშენებლებს, მონაწილეობდნენ შაბათობებში. ამ ენთუზიასტი მშენებლებისთვის ალბათ კიდევ უფრო სასიხარულო და სასიამოვნოა, რომ დაიბადა ესოდენ სასურველი, ფუნქციურად და მხატვრულად ყოველმხრივ გამართული ნაგებობა და მის დაბადებაში მათაც აქვთ წვლილი.

გისურვებდით, რომ ამოცანები, რომლებიც ამ შესანიშნავი სპორტული კომპლექსის შემდგომი კეთილმოწყობისა და გამშენიერებისთვის გაქვთ დასახული ნაგებობათა ავტორებს, ასევე სრულყოფილად განხორციელდებლიყოს.



გავშვითა

შემოქმედებითი

ალზრდისათვის



ინტერნაციონალური
აპოლოგია

გუგა მიქაძე

ბავშვთა შემოქმედებითი უნარის განვითარებისა და ესთეტიკური ალზრდის საკითხი მწვავედ დგას მთელს მსოფლიოში. 1951 წელს იუნესკოსთან შეიქმნა ბავშვთა ესთეტიკური ალზრდის დარგში მომუშავე პედაგოგების, მხატვრების, ფსიქოლოგების, სოციოლოგების და სხვათა საერთაშორისო კავშირი „ინსეა“. (სიტყვა „ინსეა“ ინგლისური სიტყვებიდანაა შედგენილი და ქართულად ნიშნავს მხატვრობის სფეროში აღმზრდელთა საერთაშორისო კავშირს). „ინსეას“ კონგრესების მონაწილეთ შესაძლებლობა ძველეთ ერთმანეთს გაუზიარონ გამოცდილება ალზრდისწავლების მეთოდების სრულყოფის მიზნით. ამ კავშირის წესების წინასიტყვაობაში აღნიშნულია, რომ საზოგადოებაში ერთიანდებიან ის პირნი, ვინც მონაწილეობს თავისი ქვეყნის საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაში.

„ინსეას“ მუშაობაში აქტიურად არიან ჩამოყალიბებული საბჭოთა კავშირის წარმომადგენლები, რომლებიც კონგრესს წარუდგენენ თავისი ყოველწლიური მუშაობის შედეგებს.

ჩვენ დავესწარით სამ კონგრესს: 1973 წელს — რეგიონალურს ბუდაპეშტში, 1974 წელს — იუგოსლავიაში და 1975 წელს — მსოფლიო კონგრესს პარიზში (სვერში).

უნგრეთის კონგრესზე საკითხი იდგა ზოგადი

განათლების საშუალო სკოლებში სახვითი ხელოვნების სწავლების შესახებ. მსჯელობა გაიმართა იმაზე, რომ ესთეტიკურმა ალზრდამ სკოლაში საგანგებო და სრულუფლებიანი ადგილი უნდა დაიკავოს. ლაპარაკი იყო სახვითი სკოლების მასწავლებლის დიდ აღმზრდელობით როლზე. სწავლებაში მნიშვნელოვანი როლი მიაკუთვნეს ტელევიზიას და დიაპოზიტური ფილმების შექმნას.

1974 წელს იუგოსლავიაში მოწყობილი კონგრესის თემა იყო ბავშვებში შემოქმედებითი უნარის განვითარება. აღნიშნავდნენ, რომ ნიჭი ვითარდება მოქმედების პროცესში და ხელონება კი ერთ-ერთი სტიმულატორია შემოქმედებითი უნარის გამოვლენისათვის. საინტერესო იყო რეგიონალური კონგრესის პრეზიდენტის, იუგოსლაველი მხატვრის, პროფესორ კარდვარისის მოხსენება. მას შეეძინა საგანგებო სასკოლო პროგრამები, რომლებიც გულისხმობს ხელოვნების ისტორიის შესწავლას, ფსიქოლოგიური მომენტების — განწყობილებების შექმნას; ლექსის, მუსიკის მოსმენას, სახვითი ხელოვნების ტექნიკური საშუალებების დაუფლებას და ბუნების სილამაზის აღქმას. ინტერესი გამოიწვია აგრეთვე ბავშვთა ინტერნაციონალური ასოციაციის პრეზიდენტის მაღამ შალეს მოხსენებამ. მოხსენ-

ნება ეხებოდა ბავშვებისათვის ხელოვნების ძველ ნაწარმების განცხადების პრაქტიკულ გამოცდილებას და ამგვარი ღონისძიების დიდ სარგებლობას მათი ესთეტიკური გათვითცნობიერებისათვის. როცა ბავშვებს აცნობდა ამა თუ იმ ხუროთმოძღვრული ნაგებობის ისტორიას, მაშინ მალე ბავშვებისგან მოითხოვდა ჩაებატა, გაკეთებით აგრეთვე რეჟურატები თავიანთ შობებულებებზე, ძველის ისტორიაზე. ამგვარად მეთოდმა ძალიან კარგი შედეგი გამოიღო.

მსოფლიო კონგრესი „ინსეა-75“, რომელიც პარიზში გაიმართა, მიუძღვნა მოსარდათა მიერ თავისუფალი დროის გამოყენებას.

სკა-ბაასი გაიმართა იმისზე, რომ დღეს პირველი რიგის ამოცანაა დროის სწორი ორგანიზაცია — სწავლა, შემოქმედება და თავისუფალი გაართობა. ისინი ერთმანეთს ავსებენ, მაგრამ საჭიროა გულდასმით მოფიქრება იმისა, თუ ბავშვის თავისუფალი დრო როგორ ვაკცით აღზრდის საუკეთესო საშუალებად. ბავშვების ცხოვრება უნდა შეიცოს შემოქმედებითი სისარულთა, რომელსაც გონიერულად წარმართვა სჭირდება, როგორც ბუნებრივ ენერჯიას — სკოლა უნდა იქცეს არა მარტო ზოგადი სწავლის ადგილად, არამედ რეალური და სრულყოფილი განათლების ცენტრად — კერძოდ, რომელშიც სასიამოვნოა ცხოვრება, საქმიანობა და გართობა. აღიარებულ იქნა, რომ თავისუფალი დროის შემოქმედებითად გამოყენებისათვის საჭიროა ესთეტიკური ციკლის საგნების გადღივება. ამის შესახებ ილაპარაკეს საბჭოთა დელეგაციის ხელმძღვანელებმა, პოეტმა აგინა ბარტომ და „ინსეას“ მუდმივმა მონაწილემ, საბჭოთა მეცნიერმა ბ. კ. იუროვმა. მათ კონგრესს გააცნეს საბჭოთა ქვეყანაში სკოლისგარეშე დაწესებულებების მუშაობა ესთეტიკურ აღზრდაში და აღნიშნეს, რომ სკოლა და თავისუფალი დროის პრობლემა ჯერჯერობით ჩვენში მათანადოდ გადაჭრილი არ არის, რომ ზოგს ეს ამისი, როგორც ერთმანეთისაგან სრულიად დაშორებული საკითხები. ბავშვის აღზრდა-განვითარება კი ხდება არ მარტო სკოლაში ცოდნის დაუფლების პროცესში, არამედ თავისუფალი დროის მიზანშეწონილად გამოყენების დროსაც. კონგრესის მონაწილენი მიდიდნენ იმ საერთო დასკვნამდე, რომ განათლების მიღება არ გულისხმობს მხოლოდ სწავლებას და სწავლას, არამედ გულისხმობს თამაშსა და გართობას, რომელსაც საგანმანათლებლო მნიშვნელობა ენიჭება და ეს გავლენას ახდენს პიროვნების ფორმირებაზე.

თუ საქართველოს სკოლებში ეს პრობლემა ჯერ კიდევ გადაუჭრელია, სკოლის გარეშე დაწესებულებები — თბილისის პიონერთა სასახლე, მხატვრული აღზრდის სახლები, ბავშვთა შემოქმედებითი მუზეუმი-გალერეა და სხვა ამ საქმეს ნაყოფიერად ემსახურებიან.

ბავშვთა შემოქმედებითი მუზეუმი-გალერეა, რომლის ჩამოყალიბებაში და მუშაობაში აქტი-

ურად მონაწილეობს საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირი, თანდათან იქცევა თბილისის ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის ცენტრად.

ეს მუზეუმი საუკეთესო საშუალებაა თავისუფალი დროის შემოქმედებითად გამოყენებისთვის. დიდ და ნათელ შენობაში ბევრი სივრცეა, აქედან იხსნება ქალაქის შესანიშნავი ხედი, ბავშვები ხატავენ პედაგოგების ხელმძღვანელობით, უსმენენ საუბრებს ხელოვნების შესახებ, მესიასა, ეცნობიან ფილმებს, ურნალებს, რეპროდუქციებს; ხატავენ როგორც თავისუფალ თემაზე, ისე პეიზაჟებს ნატურიდან, აწყობენ ექსპერსიებს, ეცნობიან ისტორიულ ძეგლებს. პრაქტიკული მუშაობის პროცესში ისინი პარალელურად სწავლობენ, ეფულებიან სახვითი ხელოვნების საშუალებებს, ტექნიკას. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს შემოქმედებითად და ესთეტიკურად ზრდის მოზარდს, მაგრამ არ იმნავს იმას, რომ ყველა განსაკუთრებული მხატვრული ნიჭითაა დაჯილდოებული და მისგან უმკვლავად მხატვარი გამოვა.

ბავშვთა შემოქმედებითი მუზეუმი — გალერეა ინტერნაციონალური აღზრდის კერაცაა. აქ თითქმის მთელი მსოფლიოს ბავშვების ნახატები იფინება. უთუოდ დიდ ინტერესს იწვევს სხვადასხვა ქვეყნის ბავშვების ნახატებში აღბეჭდილი ეროვნული თავისებურებანი. მოზარდებში ვითარდება მგობრული, ინტერნაციონალური გრძნობები, სხვადასხვა მხატვრული ენის გაგების უნარი.

მუზეუმში ჩამოყალიბებულია აგრეთვე ხალხური შემოქმედების და გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილება. მისი მიზანია ბავშვების გაცნობა და შეაყვაროს ეროვნული ხალხური მხატვრული შემოქმედება, მისცეს ნორმებს ცოდნა და პრაქტიკული ჩვევები გამოყენებით ხელოვნებაში სამუშაოდ. ჩამოყალიბებულია კვლევებიც, სადაც ბავშვები სისტემატიურად, გეგმიანად მუშაობენ ჯგუფში. გამოირჩევიან მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულნი, რომელთა მიმართ განსაკუთრებული ყურადღებაა საჭირო.

მუზეუმში წარმოებს აგრეთვე თეორიული მასალების დამუშავება სახვითი ხელოვნების სწავლებასთან დაკავშირებით.

ამგვარად, უკვე შეიქმნა საიმისო პირობები, რომ აქ ფართოდ გაიშალოს სამეცნიერო-საკვლევო ლაბორატორიული მუშაობა, რაც დიდ სარგებლობას მოუტანს მოსარდათა ესთეტიკური აღზრდის საქმეს ჩვენს რესპუბლიკაში.

ახმეტელის კომედიური საექტაკლეები

ვასილ კიკნაძე

სრულიად შეუსწაველია ახმეტელის კომედიური საექტაკლეები. ქართულ თეატრმცოდნეობაში დღემდე არაფერია დაწერილი ამ საკითხზე. ეს მდგომარეობა ალბათ იმიტაც აიბნენა, რომ ახმეტელს სახელი გაუთქვა არაკომედიურმა საექტაკლეებმა. კომედიები კი მისი შემოქმედების პერიფერიაში დარჩა. ობიექტური მდგომარეობა მართლაც ასეთია. „ახმეტელისა“ და „ყაჩაღების“ დამდგმელის სახელს რას შემატებს „ამერიკელი ძია“? — არაფერს. მაგრამ ვის შუუძლია ზუსტად დაადგინოს — შემოქმედებით „აფეთქებებში“ რა როლი ასრულებენ ე. წ. უმნიშვნელო დეტალები? რა ფაქტორები მონაწილეობენ რთული შემოქმედებითი იმპულსების აქტივიზაციის პროცესში? ხომ განუსაზღვრელად მრავალფეროვანი და მრავალასახიანი ყველაფერი, რაც სპექტაკლის შექმნის პროცესთან არის დაკავშირებული? შემთხვევითი ხომ არ არის ის ფაქტიც, რომ ტრაგედიების ავტორები (შექაბირი) თავიანთ ტრაგედიებში კომედიურ ტიპებსაც ხატავენ? რასაკვირველია, არა! ახმეტელი „მეფე ღირს“ ხუმარას სცენით იწყებდა და არც ეს არის შემთხვევითი. ცხოვრების წინააღმდეგობათა კონტრასტებში კომიკური მუდამ საცნაურია იქ, სადაც ტრაგიკულია. „მაღალი ძაბვის“ მოვლენებს მესამერიდებით დარაჯობენ „სალადობო სიტუაციები“, რათა დაბალბომა ზომას არ გადასცდეს. „გამუხტვის“ აუცილებლობა თვით შემოქმედებითი ბუნებით არის ნაკარნახევი. მით უფრო, როცა საქმე ეხება არა ერთ საექტაკლს, არამედ ხელოვანის მთელ სიცოცხლეს. ასეთ შემთხვევაში მეტად ფასეულია ყველაფერი, რაც დიდი შემოქმედის სახელთან არის დაკავშირებული. ზოგი რამ იქნებ დღეს მეტად გამარტივებულადც გვეჩვენოს, პრიმიტიულიც იყოს დღევანდელთან შედარებით ესა თუ ის სცენა და თეატრალური ეფექტი, რომელიც თავის დროსე აღტაცებსა იწვევდა, მაგრამ ჩვენ ხომ ისტორიზმის პრინციპებიდან ვაფასებთ მათ?!..

ახმეტელის კომედიური საექტაკლეები საკავშირო მასშტაბით არ განმარტებულა, მაგრამ მათი დადგმა მაინც კანონზომიერი მოვლენა იყო თეატრის ცხოვრებაში, თვით ახმეტელის შემოქმედებაში. აქაც ჩანდა მოუსვენარი, მუდამ ახლის მაძიებელი ხელოვანის სული.

ალ. ახმეტელმა დადგა ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, ნ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“ (ორი ნაწილი) და ვ. შვავრკინის „სხვისი შვილი“ (გადაკეთებული გ. ბუხნიკაშვილის მიერ „ნაბიჭვარის“ სახელწოდებით). ამათ გარდა ახმეტელი ფიქრობდა დაედგა ი. ჭავჭავაძის „აკცია-აღამიანი?“, მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, ი. ტანთარიას „ჟოლიფა“, ზ. ანტონოვის „ქმარი ხუთი ცოლისა“. ქონდა სხვა გეგმებიც. ზოგიერთ მათგანზე გარკვეული მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა და რეპეტიციებიც კი დაიწყო. მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო მათი დადგმა ვერ მოახერხა. ყველაფერი ეს, ერთობ მნიშვნელოვანი მხარეა ახმეტელის შემოქმედებისა.

რუსთაველის თეატრში კომედიების დადგმის შესანიშნავი ტრადიცია შექმნა კ. მარჯანიშვილმა. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა ამ ჟანრის განვითარებას. მან შემდგომ წლებშიაც გააგრძელა ტრადიცია და კომედიური ჟანრის არა ერთი ბრწყინვალე საექტაკლე შექმნა („ყვარყვარე თუთაფერი“, „როგორ“).

ალ. ახმეტელმა (განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც თეატრის ხელმძღვანელი გახდა) იგრძნო, რომ თანამედროვე თეატრსა და მის მაყურებელს სჭირდებოდა კომედია. რიგი პროცესებისა, რომელიც ცხოვრებაში მიმდინარეობდა, სწორედ კომედიურ ჟანრს მოიხიზდა. ცხოვრება უხვად იძლეოდა მასალას სატირულისა და კომიკისათვის. ძველი და წარმავალი, რომელიც უბრძოლველად არ სტაჟებდა ასპარეზს, სატირული მახვილი უნდა განდევნილიყო. ერთი სიტყვით, თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა ვერ ასცდებოდა ერთფეროვნებას, თუ მასში ვაუთალისწინებული არ იქნებოდა ჯანრული და თემატური მრავალფეროვნება, მაყურებლის სოციალური შემადგენლობა, მათი გემოვნებისა და მისწრაფებების მკვეთრი სხვადასხვაობა. ახმეტელი ბევრს მუშაობდა მაყურებელთან, აწყობდა შესვენებებს, დისკუტებს, საუბრებს. მას განსაკუთრებით ახარებდა უბრალო მაყურებლის მოსვლა თეატრში, მღერისა და მუშის, წითლარმიელის, მოსწავლე ახალგაზრდობის დაახლოებას თეატრში იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. თუ როგორ ზრუნავდა რეპერტუარის მრავალფეროვნებისათვის, როგორ ცდილობდა სცენაზე თანამედროვეობის წარმოჩენას —

ეს კარგად ჩანს მის მიერ შედგენილი რეპერტუარიდანაც. (1928-1929 წ.წ.) სარეპერტუარი განაცხადებულ ცხრა პიესაა შესული. აქედან ოთხი კომედია, სატირა და ვოდევილი („ხოჭოების დღი“¹, „წირის კვადრატუა“, „აკაცია-ადამიანი?“²). პ. იაშვილის დაუთმარებული კომედია. ამავე დროს რეპერტუარში ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, პ. სამხონიძის „ბრძოლა გრძელდება“, კირსონის „რესლესები გუგუშებენ“, ო. ნაილის „შავი გიტტი“.

ა. ამხეტელი თითოეულ პიესას თავისებურ განმარტებებს აძლევს. ასე მავალითად: 1. „ხოჭოების დღიზე“ წერს: „თუ ატრს აქვს ემიგრანტების ცხოვრებიდან კომედია. კომედიაში ემიგრანტების მოღვაწეობა მოცემულია, როგორც საზარველი ს. ხოჭოების დღი“². 2. „წირის კვადრატუა“ — „არც კომკავშირელთა წრე ყოფილა ჯერ მოცემული რუსთაველის თეატრის სცენიდან, — წერს ამხეტელი—ჩვენის აზრით, თეატრის თავისი ყურადღება აქეთვე უნდა მიექცია და ამ მიზნით ორი ავტორი ანუ მავალებს კიდევაც როგორც პირველ ცდას, პირველ ქართულ საპროდუქციო კომპანიას. ამ ვოდევილში კომკავშირული მოცემული არიან სიცოცხლით სახეები, ახლის ნებისყოფით და სურვილებით. მათ უხდებათ სხვადასხვა ტრადიციებთან შეპირებულება და მდგომარეობიდან პირნათლად გამოსვლა. პიესის მოქმედებაში იქნება სულ ასალი ფორმირნი. 3. „აკაცია ადამიანი?“ ჩვენ დიდ იმედებს ვამყარებთ ამ ნაწარმოების დღედასწრე — წერს ამხეტელი. „მისტრის პარამუს დიდი სიმინალური სატირა. ასეთის შესაკნენლად კი ყველა ცნობისშესანიშნავ მასალად ჩვენ მიგვანჩია ილია ჭავჭავაძის დიდილი მოთხრობა „აკაცია ადამიანი?“¹. ამხეტელის აზრით, მე-19 საუკუნის 50-60-70-იანი წლები, როდესაც საქართველის ხალხის ბედ-იბაღი ყოველგვარად გადაგვარებული და გაკოტრებული ფეოდალური კლასის ხელში იყო, ჩვენს ყურადღებას სატირის მასალას უზარუნოდ უმჯობესობს (პირველი). 4. „პირველი ქართული ხალხური ორიგინალური კომედიის გეგმა აქვს მოცემული პაოლი იაშვილს. იგი უნდა დაედოს საფუძვლად იმომავალში საპროდუქციო კომედიას.“ (ხაზი ჩვენია — ვ. ა.)

როგორც ვხედავთ, ამხეტელი ექვსს საპროდუქციო კომედიას და ვოდევილის ფორმებს, ოცნებებს დადებს დიდი მასშტაბის სოციალური სატირა. სუზონის რეპერტუარის ანალიზს ამხეტელი შემდეგი სიტყვებით ამთავრებს: „მოთლი რეპერტუარი იდეოლოგიურად გამართლებულია. ამასთანავე 9 პიესიდან ექვსი სურთლია“¹. ხოლო წერილის დასაწყისში ამბობს: „შომავალი ქართული რეპერტუარი საესეებით უნდა დასრულდეს ის თანდათანობითი იდეოლოგიური გამოსწორება რუსთაველის თეატრისა, რომელიც დაიწყო ამ ორი წლის წინათ „ზაგმუკის“² და „საქე მარტინიის“³ დადგმით. ჩვენთვის აქ საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ამხეტელს ცხოვრების რეალობის რეალური გარდაქმნისათვის ბრძოლაში მნიშვნელოვან იდეურ იარაღად მიიჩნია კომედია და სატირა.

ა. ვასაძე წერს: „სატირულ-კომედირი ხაზი ამხეტელის შემოქმედებაში მისი რეისორული მოღვაწეობის დაწყებიდან არ შეინიშნება და მისდამი მიდრეკილებას იგი არც ამ ეტაპზე ამტკიცებდა. საერთოდ მის შემოქმედებით ძიებაში ძირითადად მონუმენტური გმირული თემები დამკვიდრდა. იმ წლებში და შემდეგაც, კომედირი სახის საექტაკლებს რუსთაველის თეატრში უკუკური პატარაძე დგამდა“¹. აქ ბევრი რამ არის სწორად აღნიშნული, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ კ. პატარაძე სამხატვრო ხელმძღვანელის გარეშე ვერ დად-

გამდა კომედებს. მასმასაღვე, რაკი იდგებოდა კომედირი საექტაკლები, იგი სასტიკიანებული იყო ამხეტელის მიერ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამხეტელი თავის რეპერტუარში საპროდუქციო ადგილს უსენდა კომედიას.

კ. მარჯანიშვილისადმი მინაწერ წერილში, რომელიც 1926 წლით არის დათარიღებული, ამხეტელი ასახელებს საირიენტაციო რეპერტუარს. სხვა პიესებს შორის დასახელებულია „შექობის ერთ-ერთი კომედია... ერთი ქართული კომედია რამიშვილის ან კლიაშვილის“. ესეც დასტურებს, რომ ამხეტელს ყურადღების გარეშე არ რჩებოდა კომედია...

1920-21 წლის სეზონში ამხეტელმა დადგა ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“. როგორც ეს შესახებ პიესა იყო, რომელიც მან დადგა პროფესიულ დრამატულ თეატრში. „ბერლი შხაიანი“ და „თქმულვამ შოთა რუსთაველზე“ ბევრად უფრო დიდი საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია, ვიდრე ცაგარლის პიესის დადგამა.

ა. ამხეტელის შემოქმედებაში ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“ ვ. წ. ჩავარდნილ საექტაკლს რიცხვს ეკუთვნის. ექსპერიმენტი წარუმატებლად დამთავრდა. საზოგადოებაში არ მიიღო წარმოდგენა. თეატრის ისტორიიდანაც თითქმის სასეხით გაქრა ამ საექტაკლის ხსენება. შემუარებას და კრიტიკულ ნარკვევებში არახებულად ყველა გვერდს უვლის მას. ასე გვეჩვენება — თითქოს არც ყოფილა ეს საექტაკალი. მაგრამ განა სწორია ეს? — რა თქმა უნდა, არა. ამხეტელს არც ისე ბევრი საექტაკალი აქვს დადებული, რომ უფლება გვეჩვენდეს დავკვარებთ თუნდაც ერთს მივაგანი. მაგრამ მთავარი მაინც სხვაა. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ამხეტელი თეატრში არაფერს აკეთებდა შემოსევებით, გარკვეული პირობების გათვალისწინებით წარუმატებლობა ფაქტია, მაგრამ რამ გამოიწვია იგი? იგი თუ არა რაიმე ღირებულ ექსპერიმენტში, რომელიც შემდეგ განვითარება ჰპოვა ამხეტელის შემოქმედებაში? „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“ არ იყო ვ. წ. ჩვეულებრივი საექტაკალი. მისი მარცხი უღელმალა, ტრაფარეტული, ე. წ. ჩვეულებრივი საექტაკლების მარცხი არ იყო. ამხეტელს რომ შესძლებოდა პიესა ისე დაედგა, როგორც ტრადიციულად იყო მიღებული, ალბათ, ამდენი უსიამოვნებაც არ შესვდებოდა. უწყინარი და ჩვეულებრივი საექტაკლებისათვის ხომ თითქმის გარანტირებულია „შეზიდი ცხოვრება“². მაგრამ ამგვარი რამ სრულიად შეუთავსებელი იყო ამხეტელის ხასიათისათვის, მისი შემოქმედებით მრწამსისათვის. მას თეატრალურ ხელოვნებაში ახლის აღმოჩენა უნდოდა, ახალ თეატრალურ სინამდვილეს ეძებდა. რეისორის სჯეროდა, რომ ნაწილობრივ მაინც მიაღწევდა მიზანს. „ბერლი შხაიანი“³ გამოსურების შემდეგ სატირო იყო წინგულა. ჩანს, რომ ამხეტელმა გაითვალისწინა ზოგი რამ „შეზიდი“ კრიტიკა და რეალისტიკური ნაწარმოების მოკიდა ხელი, რომლის საფუძველზე უნდა მიეხდინა თეატრალური რეფორმა, უნდა დაერქვია ა. ცაგარლის პიესის დადგმის ტრადიცია. ამით იგი აპირებდა გამოეკვია რამდენად შესაძლებელი იყო ე. ერისთავის სკოლის დრამატურების მიდრეკინაზიცია. ამისათვის მან მიმართა პირობით თეატრალურ ფორმებს. ყოველივე ეს ამტკიცებს გაბეღულად და საიხსოვ საქმე იყო. გარდა ამისა, მაშინ ამხეტელს არ ჰქონდა სატირო რეისორული პრაქტიკა, იგი ხომ პირველად დგამდა კომედიას?

ა. ამხეტელს, როგორც ეს უკვე აღვნიშნეთ, როტულ პი-

რობებში მოხლდა რეპტიციონის ჩატარება. ამან, რასაკვირველია, თავისი ვეკალ დააჩინა მის მუშაობას. ამასთანავე, „ბერდო ზმანისა“ დადგმის შემდეგ მას გვიხის თვლით უყურებდნენ ქართულ თეატრის ტრადიციების დამცემი. ასე რომ, სამუშაო პირობები არც ორგანიზაციული და არც საზოგადოებრივი აქტივისტის თვალსაზრისით ხელსაყრელი არ იყო. დამატებით ვაპირებდი ის სოციალ-პოლიტიკური აქტივისტად, რომელიც უხდებოდა ექსპერიმენტის ჩატარება ახალგაზრდა რეჟისორს.

და მაინც ეს იყო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შედარებით გარეგანი ფაქტორი. არსებითი კი სხვა რამ გახლდათ.

როგორც ცნობილია, ალ. ახმეტელის გ. ერისთავის თეატრისაგან სრულიად განსხვავებულ თეატრულ ოცნებობდა. იგი თავისი წერილებში, მოხსენებებში ყოველთვის ხაზს უსვამდა. ერთ გ. ერისთავის თეატრის გარდაქმნა არ შეიძლება, რადგან იგი თავისი დროის დიდილი შვილი იყო, ახალ დროს კი ახალი თეატრი სჭირდება. კრიტიკულად აფასებდა ქართულ კომედიოგრაფიასაც, „დღევანდელად ჩვენ არ გვაქვს არც ერთი ნამდვილი კომედია, თუმცა 66 წელია მხოლოდ კომედიების გარეშე ვტრიალებთ“¹. ამას წერდა 1917 წელს. ხოლო უფრო ადრე (1915 წ.) სასალსო სახლში წაკითხულ მოხსენებაში ახმეტელი ავითარებდა იმ აზრს, რომ მართალია, ა. ცაგარელი (გ. ერისთავთან, ა. ანტონოვთან და სხვებთან ერთად) ნიჭიერი მწერალია, მაგრამ მისი შემოქმედება საფუძვლად ვერ დაედება ახალ თეატრსო. ასეთია ძველი ქართული კომედიისადმი ახმეტელის საერთო დამოკიდებულება (თუმცა არასოდეს არ იფიქრებდა ქართულ კომედიოგრაფია ისტორიულ დამსახურებას. ეს ჩვენ არ უნდა დაგვიწყვიდეს!). მაშასადამე, თეატრის ისეთ გარდაქმნაში, როგორსაც ახმეტელი ესწრაფოდა, ა. ცაგარლისათვის ადგილი არ რჩებოდა.

ეს იყო საკითხის ერთი მხარე. მეორე მხარე, ახმეტელის რაკი რეჟისორულ მოღვაწეობას იწყებდა, ბუნებრივია, რომ უდიდეს ყურადღებას მიაქცევდა თეატრალურ ფორმას, საგანგებოდ იზრუნებდა პლასტიკაზე, სპექტაკლის რიტმზე, მუსიკაზე, მხატვრობაზე. ერთი სიტყვით, იმ სფეროს წარმოჩენაზე, რომელსაც ქართულ თეატრში დაკარგულად სთვლიდა იგი. „ჩვენი მსახიობის მოძრაობა უგემოა... დღევანდელ დღეს ვაჩუფებელი პლასტიკა, კოლო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დიდა-ძარღვზე ასხმული“. მას მიაჩნია, რომ სცენაზე დაიკარგა რიტმის გრძნობა, მოძრაობის ლაზაითი, პლასტიკურობა და ა. შ. ამდენად ვასაგებია, რომ რეჟისორი შეეცდებოდა მის სპექტაკლებში აღედგინა ის, რაც დაკარგული იყო. „ბერდო ზმანისაში“ ხომ სცადა. ახლა ჯერ კომედიანზე მივდავ. თანაც უკვე მესამე სპექტაკლს დავამდა (თუ „ღალატს“ არ ჩავთვლით სკენისმყოფელებთან რომ დადგა სტუდენტობისას).

აი, რამდენი საკითხი იყობდა თავის ახმეტელის ახალ სპექტაკლთან. მერედა, შესძლო: კი მათი წარმატებით გადაჭრა იმ პიესის საფუძველზე, რომელიც თავად არ მიაჩნდა „ნამდვილი კომედიამ?“ ჩვენ ვიჭირობთ, რომ ვერ შეძლო, რეჟისორმა მეტისმეტად ბევრი მოინდომა ერთ სპექტაკლში. თეატრალური ძიების ბევრი პირობებმა დაუკავშირა მას. ყოფილი რეალისტურ პიესას თავზე მოხაზია ზოგიერთი სურვილები. იგი ისეთ ფორმაში მოქცეა, რომ მიჰყას მოწყვიტა. პირობითი სცენური საშუალებები ხშირად ორგანული არ იყო ყოფილი პიესისათვის. ამიტომ ერთმანეთს დამორდა რეჟისორის სურვილი და პიესის სინამდვილე. მაგრამ ალ. ახმეტელის „რაკ გინახავ, ვეღარ ნახავ“ ახლის ძიების ნიშნით იყო აღბეჭ-

დილი და ქართული თეატრისათვის თვით ძიებაზე ყურადღების გამახვილებით ფაქტს ჰქონდა დიდი მნიშვნელობა. თითქმის ბარადოქსია, მაგრამ ზოგჯერ ასეთი ჩავარდნა-სწულს უწყობს სხვათა წარმატებას, იწყებს ახალ შემოქმედებით იმ-პულსებს, მრავალდგამ შემოქმედებითი ძიების მავალითი. იზრდება რისკის შემთხვევები. იგი სასარგებლო იყო პირველ რიგში ახმეტელისათვის. ამით მან არა მარტო მეტი გამოცდილება შეიძინა, არამედ აქაც მიაგვლია ისეთი, რომელსაც შემდეგში ზრუნვა და განვითარება სჭირდებოდა, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მასობრივი სცენები. ახმეტელმა პიესის მონტაჟისას სწორედ ეს მხარე წარმოაჩინა. ამ თვალსაზრისით დამამტკატა სცენები. სპექტაკლი ყველაზე კარგად სწორედ მასობრივი სცენები გამოიყურებოდა. რეჟისორის ამ მონაპოვარს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მერე რა ვუყოთ, თუ იგი ისე არ ელვარებდა, როგორც ახმეტელის სახელანთქმული სპექტაკლების მასობრივი სცენები. მაგრამ ყველაფერს ხომ აქვს თავისი საწყისი, სათავე?

დღევანდელი მკითხველისათვის ძალიან საინტერესოა ვ. გარკის რეცეზია, რომელიც მან ა. ახმეტელის სპექტაკლზე დაწერა. ვ. გარკი ვაგვეულო პერიოდში სრულიად არ იზიარებდა ა. ახმეტელის მსატერულ პოზიციას. იგი ხშირად აკრიტიკებდა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების ოციანი წლების პირველ ნახევარში. თავს ეცხმობა „დურუჯს“. ამისათვის „დურუჯუნებს“ ხელწერილიც კი დადებინეს, რომ არ გაილაშქრებდა მათ წინააღმდეგ, მაგრამ იგი შინაგანად ხომ მაინც თავის პოზიციას ედარნა? ასეთი კაცის (რეჟისორის), რეცეზია შეიძლება ტენდენციურიც იყოს, მაგრამ ვ. გარკის ამ წერილში მაინც ვერაფერ იგრძნობა იმგამინდელი თეატრალური აქტივისტურ და საერთოდ სპექტაკლის წარმოშობის დროს.

ვ. გარკი წერს, რომ ა. ცაგარლის პიესაში „კლასიკური დიალოგები“, ცოცხალი ფრაზები და აფორიზმები. „ცაგარელი ყოფა-ცხოვრების მწერალია, მან შექმნა მიუღი რიგი სასხები“. ყოველზე ეს კი არ ჩანდა სპექტაკლიში. მაგრამ რა იყო მის ნაცვლად? ცნებაზე — „ცნახეთ მხოლოდ რეჟისორის ახალი დადგმა შირშებით და ცოტა არ იყოს ფუტურისტული დემოკრაციებით, გინდ დაარქვით იმპრესიონიზმს ანს, გინდ სიმბოლიკა, მაგრამ რეალობა კი არა“².

ეს არის კრიტიკა, მაგრამ მასშიაღაც ხომ ჩანს, რომ სპექტაკლი ორიგინალურად ყოფილა გადაწყვეტილი?

ცნობილია, რომ ქართულ თეატრში შეიქმნა ამ პიესის დადგმის დიდი ტრადიცია. მას უნდა სწყევტდნენ ყოფილი რეალისტურ ხაზებში, წლების განმავლობაში შემუშავდა ერთ-გვარი შაბლონი და თითქმის ყოველი წარმოდგენა მის თარგზე იჭებოდა. ალ. ახმეტელმა კი სცადა ამ ტრადიციის დარღვევა. რეცეზუნების შინაშინებინანაც ჩანს, რომ სპექტაკლი მანამდე უჩვეულო ფორმით იყო გადაწყვეტილი. მართალია, მან წარმატება ვერ მოუტანა ახალგაზრდა რეჟისორს, მაგრამ ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ „ქართულ თეატრს შეემატა ახლის მაძიებელი ხელისაღი, რომელიც გაბეჭულად შეგებრილად დიდი ხნის დამკვიდრებულ თეატრალურ შტამებს.

ალ. ახმეტელი შემდეგ, იგონებდა რა თავის განცდილ გზას, ამ სპექტაკლზე წერდა: „ძველი თეატრის გვარდა აშკარად შეურაცხყოფილად თვლიდა თავს. ეს იყო საბოლოო ხელისუფლების დამყარებამდე ორი კვირით ადრე“³.

მაშინ ალ. ახმეტელი წავიდა თეატრიდან. მაგრამ მთავარი



ის კი არ არის, რომ მან ვერ შესძლო თავისი მანაფიქრის ბოლომდე განხორციელება. აქ უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება მის პოზიციას, მის მხატვრულ ხედვას, სტილს, რომლითაც იგი მიიკვლევდა გზას და რომელიც გაბედულად ეწინააღმდეგებდა არსებულს. ახალ საბჭოთა თეატრში სპექტაკლების განახლება (შემდეგ აღდგენა) მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი ერთგვარად იწყევდა კიდევ იმათ, ვინც ასე მძაფრად დაუპირისპირდა მას.

ა. ასმეტელმა „ამერიკელი ძისა“ პირველი ნაწილი 1926 წლის მიწურულს (2 დეკემბერს) დადგა. ხოლო ერთი წლის შემდეგ (1927 წ. 8 ოქტომბერს) მეორე ნაწილიც უჩვენა მაყურებელს, „ამერიკელი ძისას გასაპატივების“ სახელწოდებით. მაყურებელი მიაყვდა თეატრს. თეატრი წლებში გამართაა ღი-ნანსურად. ეს პირველი სესონი იყო მარჯანიშვილის გარემუ-ამიტომ თეატრისათვის დიდი მორალური მნიშვნელობა ჰქონდა მაყურებლის მხარდაჭერას. მაგრამ მაინც „შეგარა იყო ერთი, რომ გ. მარჯანიშვილის წასვლამ შეარყია თეატრის ავტორიტეტი. მძიმე დღეში აღმოჩნდნენ რუსთაველები. იგრძნობოდა ერთგვარი გაორება და დაბნეულობა. თეატრს უნდა მოეკრიბა ენერჯია, გონის მოსულიყო. დრო კი არ ითქვამდა ცხოვრება თეატრიდან მოითხოვდა ახალსა და უკეთესს. აღ-ასმეტელმა შესძლო სესონის მომზადება (ა. გულეიშვილს „ზაგ-ნევიკა“, მ. შიუკაშვილის „ამერიკელი ძისა“, ფ. შილერის „ვილ-ჰელმ ტელი“, ბოლ-შელოცოვსკის „საქე მარცხენი“), თუმცა ბევრი რამ იყო მასში წინააღმდეგობრივი. სუბიმი და დიდი კამათი გამოიწვია. მაგრამ ერთი რამ მაინც ცხადი გახდა, ას-მეტელი უფრო უფრო და უფრო მეტად მიესწრაფოდა რევო-ლუციური თეატრიკისაკენ, მეტსა და დამატებულად წარმატებებს აღწევდა იგი აქ. სესონში დადგმული ოთხი პრემიერიდან სამი რევოლუციური პათოსით იყო გამსჭვალული. (მი-სხედავდა იმისა, რომ ისინი სხვადასხვა ეპოქებს ასახავდნენ). ასეთი საწერტკუარი ორიენტაციის დროს ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ მ. შიუკაშვილის სატირული კომედიის დად-გმა. მაგრამ ა. ასმეტელის ხელთ არ ჰქონდა მაღალმხატვრე-ული კომედია. და აი, ამ პიესით განიზრახა სოციალური ყოფა-ცხოვრების მანკიერი მოვლენების მხილება: სპექტაკლში მონა-წილეობდნენ უფროსი და ახალი თაობის მსახიობები. მაყ-ურებელი მქუხარვთ თვაციას უმართავდა მათ. აი, რა იყო სპექ-ტაკლის წარმატების უპირველესი მიზეზი. ცხოველი არტის-ტიზმი, რომლითაც ეს სპექტაკლი გამოირჩეოდა, იმის მაუწყე-ბელი იყო, რომ ასმეტელს ძალიან კარგად შეეძლო მსახიობი-ების მუშაობა. ნიუხედავად ნაწარმოების მკაცრი კრიტიკისა, თითქმის ყველაფერი აღინიშნებოდა რეჟისორული და აქტიო-რული წარმატებით. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, აღ. ას-მეტელის სპექტაკლი დადგმული იყო ბუფონადის სტილით, მის გვერდით იყო ყოფილი სცენები და ინტერმედია, მხატვ-რის (მ. შავიშვილი) ლამაზი გაფორმება. მსახიობთა ცოც-ხალი და მხიარული შესრულება. წარმოდგენაში უფროსი თა-ობის მსახიობებიდან ბრწყინავდნენ ნ. გოცირიძე და ნ. ჯავა-ხიშვილი, ახალგაზრდებიდან ა. ვასაძე, შ. დამაშიძე. უკრ-ნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოაქვეყნა სპექტაკლისადმი მი-ძღვნილი „ანეკდა“. მასში მონაწილეობა მიიღეს ქართული ლიტერატურისა და თეატრის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა (ი. გომიშვილი, ტ. ტაბიძე, ხ. ჩიქოვანი, მ. ამალთაძე, შ. დუდუშავა, შ. რატიანი და სხვები). უმრავლესობის აზრით, თეატრი შეცდა, როცა „ამერიკელი ძისა“ დადგა მერად, მათ უახსებში რთორ კარგად ჩანს ოციანი წლების ბოზო-

ჭარი ცხოვრება მთელი თავისი წინააღმდეგობებით, როგორც რთულად ყალიბდებოდა ახალი ქართული საბჭოთა სპექტაკ-ლის მინაწილობა დიდ ნაწილს არაფერი ისეთის გვერებზე და მიღება არ სურდა, რაც უშუალოდ არ გამოხატვდა „გა-მარჯვებულ მუშათა კლასის მოხოლომდელოებს“. ნაწილს აღიზიანებდა „კონტის რასიული ნაწილი“ (ტ. ტაბიძე). ზო-გის აზრით კი „პიესა უნიჭოების დეტალიზაცია“ იყო. (ხ. ჩიქოვანი). მაგრამ პრემიერიდან რამდენიმე თვის შემდეგ თანდათან მიწვდა კრიტიკის ცეცხლს. სესონის შეფასების დროს კრიტიკოსები სპექტაკლის მიმართ უფრო ლობიობით გახდნენ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოაქვეყნდა წერილები, რომლებიც არსებითად მხარს უჭერდნენ თეატრის პოზიციას. ს. შანშიაშვილის აზრით „რუსთაველის თეატრი თანდათან იზრდებოდა და მტკიცდებოდა. დადგმული პიესების რღვა თანადრო-ული იყო, მსმენელს იწვლავდა, ამერიკელმა ძისა“ ურვეულო რეჟორად დაამტკიცა. ჟურნალად აუშენებდნენ ლიტერატორები. ხალხს მოსწონს — ხალხს მასწავლია. ვერგარის გააყვას, სა-ნამ უკეთეს კომედია არ მივაწვდით? რასაკვირველია, მაყურებლის მოწონება ყოველთვის არ არის ნამდვილი წარ-მატების მანქანებელი, მაგრამ „ამერიკელი ძისა“ აქტიო-რულ წარმატებებს არ შეიძლება მაყურებელში არ ეთავა შე-საბამისი გამოძახილი, როგორც ჩანს, სპექტაკლში ძალიან უზვად იყო რეჟისორული გამოთენებლობანი, ზოგიერთი კრიტიკოსი (მ. გოგიბერიძე) ამას სპექტაკლის ნაკლად მიიჩ-ნევდა. გამოთქვამდნენ ვარაუდს, რომ ძლიერ რეჟისორულ „დაწოლას“ შეეძლო დაეჩრდილა მსახიობი, თუქა, როგორც აღვნიშნული, წარმოდგენის აქტიორული დონე ამის საბაზ არ იძლეოდა.

ამრიგად, აღ. ასმეტელის სპექტაკლი „ამერიკელი ძისა“ დაიდა თეატრის რევოლუციური გარდაქმნების რთულ პრო-ცესში.

სცენაზე სატირული სიმძაფრით გამოსახა სხვადასხვა სოციალური ფენის მანკიერებანი. თბილისის სავაჭრო ბურჟუ-ავის ფონზე წამოტეხილებული კომედიური ტიპები მხილე-ბული იყო მაღალი აქტიორული ინტელობით. ა. ვასაძის კომ-ბალა იყინა წლების ქართული თეატრის ერთ-ერთ საუკეთეს-სი მიღწევად იქნა მიჩნეული. სპექტაკლი იყო რიტმული, მხვილოჯინიერი, პლასტიკური.

1927 წლის შემდეგ (ე. ი. „ამერიკელი ძისას გასაპატივების“ შემდეგ) 1935 წლამდე ასმეტელს კომედიური სპექტაკლი აღარ დაუდგამს. მაგრამ არ უწყვეტბა ფიქრი დიდი მასშტაბის სოციალურ სატირული კომედიის შექმნაზე. „ხოჭოების დღისი“ (რეჟ. კ. პატარიაძე) პირველ რეჟიტორიაზე ას-ნეტელი ამბობდა: „ხოჭოების დღი“ ისეთი ნაწარმოებია, რომელიც წაყვანილი უნდა იქნას მუშუბტი კომედიის სტილით. ასეთი კომედია ჩვენ სცენაზე თითქმის არ დადგმულა. დასის წინაშე დგას დიდი ამოცანა გადმოცემული იქნას ქართველი აცის სახე მთელი მისი სპეციფიური თვისებებით, მოქნილო-ბით და მრავალფეროვნებით, რომელიც გარეგნულად შეფერი-ლია (ჟურნალად) უსხოების კულტურით (ვერობიზმი). მაგ-რამ „კულტურის“ ნიღაბქვე იხედება ჩვენთვის ნაცნობი... სა-ხეების დამაშინებლის საჭიროა დიდი სიფრთხილი, რომ და-ცული იქნას კომპოზიის სტილი და ადგილი არ მქნას მღაზნ-რის ბასრბმშმსპანს. რაც ძლიერ გააიანებს და დაწვეს მა-ყურებლის თვალში პიესიდან გამოჩინულ შთაბეჭდილებას“. ამ განმარტების შემდეგ ასმეტელი „ხნის როლებს და იწ-ყებს მიახლოებითი მიზანსცენების“ მოხაზვას. პირველსავე რე-

პეტცივსე მოხსენიების მოხსენა შემოსევეთი არ არის. ახმეტელის სარეპტიციო პრაქტიკაში ანალიოგურ ფაქტებს ვხვდებით. მართალია, მას სისტემატურე ხასიათი არა აქვს. მაგრამ რაც არის, ისეც იმის მაუწყებელია, რომ ახმეტელს მაქსიმალურად ამკვირება სამკვირე მუშაობის ჰეპოთეზა.

1927 წელს დაიწყო ანტონოვის პიესის („ქმარი ხუთი ცოლისა“) რეპეტიციები. უფრო ადრე ვაჩვენებთ დაბეჭდვად ცნობა, „რეისობი ალ. ახმეტელს განზრახული აქვს ბუფონადის სტილიში“. ანტონოვის „ქმარი ხუთი ცოლისა“ დადგმა მწერალი შ. შარაშიძე სპეციალურად წერს ინტერმედიას. ჩატარდა რამდენიმე რეპეტიცია, მაგრამ პიესასზე მუშაობა წერილ შეწყვეტა. სარეპტიციო დღიურებში ტუნწად არის ჩაწერილი რამდენიმე ტექსტიონი: „გავლილი იქნა პირველი მოქმედება სრულიად მაგიდასთან. მუშაობა სწარმოებდა ტონსზე და ტემპზე“. რეპეტიცია მოხისნა, რადგან 1 საათით დანიშნული იყო ს. ი. თაბიოვის მოხსენება. „გავლილი იქნა 1 ნოქ მსახიობები გამოხედდნენ უკლებლივ“. „დილით იყო რეპეტიცია „ქმარი ხუთი ცოლისა“. საღამოითი მოხისნა. მის მაკერე ჩატარდა „ვიკოლმტ ტელა“. ამით დამთავრდა შ. ანტონოვის პიესასზე მუშაობა. ამ ცნობების მიხედვით ძმენილი რაიმე მტკიცება. მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელს სხვა უფრო სანტიმეტეო სამუშაო ჰქონდა წამოწყებული („საქვე მარცხენი“) და მასი ვიკოლმტეო იქითკენ იყო მიყურებული, მაგრამ ახმეტელს ვკვლავ ოცნებებს დადგას ახალი კომედია, „ამერიკელმა ძიამ“ ვერ დააკმაყოფილა მისი სურვილი. 1927 წლის ოთხ ივნისს წარმოებაში ჩაეშვა „კვაკვი კვაჭანტარბა“. „მეფე ლირის“ გვირდით დაიწყო „კვაკვი კვაჭანტარბის“ რეპეტიციები. ხომ არ შეიძლება ეს უბნდლო ფაქტი იყოს? რასაკვირვებელია, არა. ახმეტელი ავრძელებს და აცალიობებს თეატრის ძირითად ხაზს, ამასთანავე ამდღებებს მას განურღო მრავალგვარფრებით. მაგრამ ამ ორპლანინან (დრამა და კომედია) ძიებებში აშკარად იგრძნობა დრამატული ხაზის სიძლიერე. თუმცა 1927 წელს ე. ი. კვაკვი კვაჭანტარბაზე მუშაობის დროს ახმეტელი ჯერ კიდევ არ არის ის, რასაც შექმნა სპექტაკლები დღევანდელს. ახლის ძიების პროცესში მონაწილეობს კომედიკ. სატირაც, ვიდევილიც. ეს ერთ-ერთი მეტად რთული სუბონია ახმეტელისათვის. იგი ამავე წელს დაგმა „ამერიკელი ძიას გასაბჭოებას“. ამავე დროს ცსარე კამათი ყოფილა ვაშლილი შ. ჯავახიშვილის „ივერიუმის“ დადგმის ირგვლივაც. შ. ჯავახიშვილი ძალიან დაინტერესებული იყო, რომ ახმეტელს დაედა „ივერიუმი“. ერთ-ერთი სარეპტიციო დღიურში არის მეტად საყურადღებო ჩანაწერი. „დღეს რეპეტიციაზე დაინიშნა შ. ჯავახიშვილის ჩამოსვლა ბორჯომში იმ მიზნით, რომ შეიტყოს რომანდინან გადაკვიებული პიესის დადგმის ხაზები და აგრეთვე რამდენად მისაძლებელია შესაფერისი ქართული დრამისათვის ეს პიესა. ალ. ახმეტელი უხსნის ყველა დეტალს მის მიერ აღებულ მასალებისა: თუ რა რიგ იქნება გამოყენებული და ამდენად გამართლებული მისი და თეატრის მიერ დასახული მოხანი“. ი. ჯავახიშვილი დაწერის „კვაკვის“ რეპეტიციას, რომელიც შ. დადიანის მიერ იყო ინსცენირებული. იმავე დღეს „მეფე ლირის“ რეპეტიციაც იყო. დღიურში შენიშნულია, რომ რეპეტიცია 40 წუთით გვიან დაიწყო. „რადგან შ. ჯავახიშვილი ჩამოვიდა „კვაკვის“ გამო და ალ. ახმეტელთან სუბორბლა“. დღეს არავინ არ იცის რა საუბარი გაიმართა მწერალსა და რეჟისორს შორის, მაგრამ ყველაფრინან ჩანს, რომ მათ „ივერიუმის“ დადგმის საკითხი განიხილეს.

იმავე სარეპტიციო დღიურის საშუალებით ვგებულობთ რომ ახმეტელს განუცხადებია: „თუ პიესა (ე. ი. „კვაკვი“) გავაშროვებ იმდენად სანტიმეტეო და ხელსაყრელი, რომ გამაშროვებულს თეატრის მიერ დასახულ მიზანს, მაშინ თუ საჭირო შეიძლება პიესა ჩვენს მამულებში იქნება ორ საათისა“. საყარაულოა, რომ განცხადებაში ლაიხებური გამოძახილი ჰქონდა შ. ჯავახიშვილის ჩასვლამ ბორჯომში. როგორც ჩანს, ახმეტელს დაწინაურებული იყო „კვაკვის“ წარმატებაში. მაგრამ თუ მას წარბაქება ექნებოდა, მაშინ დღის წესრიგში დადგებოდა „კვაკვის“ გავრძელების (ე. ი. „ივერიუმის“) საკითხიც. რაკი „კვაკვი“ არ დაადგა, ამიტომ აღარც „ივერიუმს“ დაუბრუნდა რეჟისორი.

შ. ჯავახიშვილისათვის ეს დიდად გულსატკეპნი ფაქტე იყო. მიუხედავად ამისა, მაინც არ გართლებულა შ. ჯავახიშვილისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობა. ამ ფაქტებზე ჩანს მწერლისა და რეჟისორის ურთიერთობის მაღალი დონე.

როგორც ცნობილია, ნ. შიკვაშვილის „ამერიკელი ძიას“ დაიდა 1926 წლის 2 დეკემბერს, ხოლო „ამერიკელი ძიას გასაბჭოება“ 1927 წლის 8 დეკემბერს.

1926-27 წელი კონფლიქტების, შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ხასიათის რთული წინააღმდეგობების, მხატვრული პრობლემების გადასინჯვის წელი იყო. ამასთანავე, ს. ახმეტელისათვის, როგორც თეატრის ხელმძღვანელისათვის, მეტად რთული იყო ყველა სინფლის ერთობაზე დაძლევა, მწკვედ იდგა ახალი მკურებლის პრობლემა. სხვა ხასიათის სინფლებიც არებოდა, მაგრამ მთავარი მაინც ის იყო, რომ 1928 წლის 9 თებერვალს წარმატებით დაიდგა ნ. ლავრენჯის „რღვევა“. ეს იყო თეატრის პირველი, ყველაზე დიდი გამარჯვება. იწყება „ანზორის“ რეპეტიციები. ბუნებრივია, „რღვევის“ წარმატების შემდეგ „ანზორის“ რეპეტიციით დაკავებული რეჟისორი ისეთი ინტერესით ევლარ იმუშავებდა „კვაკვის“ დადგმაზე. მით უფრო, როცა რეპეტიციები ისე ვერ აეწყო, რომ რეჟისორს დიდი შემოქმედებითი წარმატების იმედი ჰქონოდა!

ახმეტელმა ვერ მოასწრო ვერც ილია ჭავჭავაძის „აკაცია-ადამიანი?“-ს დადგმა. თითქმის სამი თუ ოთხი წელი უტრიალა მას. პიესა 1928 წლის 22 დეკემბერს იქნა წაკითხული (ინსცენირება ს. კლდიაშვილისა). ახმეტელმა ვერც ილია ანალოში გაუკრია ნაწარმოებს. ისაურა მის დადგმასთან დაკავშირებულ სინფლებზე. ამასთან დაკავშირებით მეტად საყურადღებოა ახმეტელის განცხადება: „რღვევას“ და „ლიანდაგს“ ჩვენ ჩვენს თანდაყოლილ ტექნიკურაშენებზე და აგრეთვე უკიდურეს დინამიურობაზე ვაგებთ, მაგრამ ამ პიესას სხვა ხერხით უნდა მივედგეთ“. აი ეს არის მთავარი. ახმეტელი მარტა აქ კი არა, სხვა შემთხვევაშიაც აფრთხილებს მსახიობებს, რომ დაივიწყონ „ანზორის“ ინტონაცია, მისი კილო. ახმეტელი პიესის, ბუნებრივი და ნიშანდობლივი თვისებების ზუსტი წაკითხვით გზას უხსნის ახალ შემოქმედებით იმპულსებს. სტილოური შაბლონისა და ერთხელ მიღწეული საშუალებების მონოპოლიის წინააღმდეგ ბრძოლა, — ახმეტელის ერთი უმთავრესი სასურნავი იყო. აქედანაც ჩანს ახმეტელის დაუჩინომელი წყურვილი, რაც შეიძლება მრავალფეროვნად წარმოადგინილიყო მისი თეატრის საშუარო. მასში თავისი ადგილი უნდა ჰქონოდა მიწინაული კომედიურ სპექტაკლებსაც.

1931-32 წლის სეზონში დაიწყო ი. ქანთარიას პიესის („ჰოლივას“) რეპეტიციები და ისიც მალე შეწყდა. რსებობდა რეპეტიციებზე შემოწმდა პიესის ავტორიანობა. ნაოლეო გახ-

და, რომ იგი უპირატესობა ნაწარმოები იყო და ბუნებრივია, რეპეტიციები ამიტომ შეწყდა. მაგრამ რეპეტიციის დღიურებში შემოგვიჩანებს ახმეტელის საუბრის ფრაგმენტები. რა ირკვევა ამ საუბრიდან? ისევ და ისევ ახმეტელის დაუოკებელი წყურვილი იბოვას ახალი ქართული ორიგინალური კომედია. საკოლმეურნეო სოფლის ცხოვრებასში მიძღვნილ „ქოლიფას“ ახმეტელი შემდეგ განმარტებას აძლევს: „სოფლის ყოველი წევრი გაიტაცებულია სოციალისტური მშენებლობის იდეით. მაგრამ ასეთი გატაცება ზოგს თავბრუს ახვევს... აქედან წარმოსდგება დონკისოტობა... ქართულ კომედიაში წინათ მთავარ მომქმედ გმირებად ჰვდებილით კინოს და მოკლადეტს, რომლებსაც მასურებელი შეკრინათი მხარალებდა (ცაგარელის კომედიები) მამინდელი კომედიაში კინოთ იყო გასართობი სახით. შემდეგ კომედიებში შემოვიდა ბულგარული სიტყვების ხმარება (შოუგაშვილის „ამერიკელი ძია“) სმ კომედიაში მინდან ჩვენ უნდა გადავიღოთ ახალ საბჭოთა კომედიაზე, ქართულ ნაციონალურ კომედიაზე.“ (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.), მკითხველი ალბათ შენიშნავს, რომ ახმეტელი აქ თვითკრიტიკულიცაა. სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს ა. ცაგარლისა და ნ. შოუგაშვილის კომედიების დასახელება. ჩანს, რომ იგი თავისი კომედიური სპექტაკლებით არ არის გამყოფილი.

მაგრამ, სამწუხაროდ, „ქოლიფაში“ ამაოდ ეძებდა იგი მისთვის საოცნებო პიესას. რეჟისორი შეტისმეტად ბევრს მოითხოვდა თეატრის ერთგული მუშაკის, ახალბედა დრამატურგის ია ქანთარიასაგან...

1934 წლის 4 აპრილს შესდგა ახმეტელის უკანასკნელი სპექტაკლის ვ. შვაკაინის „ნაბიჭვარის“ პრემიერა. სპექტაკლში უფრო სრულყოფილად და მიღიღად გამოჩნდა ახმეტელის კომედიური წარმოდგენების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი — მუსიკალურობა. ცნობილია, რომ საერთოდ ახმეტელის სპექტაკლებში მუსიკას უდიდესი მხატვრული ფუნქცია ენიჭებოდა, მაგრამ ეს კიდევ უფრო გამახვილდა კომედიურ წარმოდგენებში. ამ თვალსაზრისით ვ. შვაკაინის „ნაბიჭვარის“ „ერთგვარად შვაკა:მა ახმეტელის მიღწევები ამ სფეროში სპექტაკლი დაუახლოვდა მუსიკალურ კომედიას“¹⁰. (კომპოზიტორი ი. ტუსკია). „თეატრის დარბაზი მუდამ გაკვირდილი იყო ხალხით. წარმატება განაპირობა ვ. შვაკაინის დრამატურგიულმა ნიჭმა, სანდრო ახმეტელის ოსტატობამ და მსახიობთა ნიჭიერმა თამაშმა“¹¹. მიუხედავად ამისა, ახმეტელი მაინც უფრო მეტს მოელოდა. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მან თქვა: „ჩვენ დიდი წვალება მოგვიხდა პიესაზე. ეს იმიტომ, რომ იგი ისე დაწერილი არ არის როგორც ჩვენ თეატრს სჭირდება... ჩვენ გვინდოდა გვეპოვა ახალი ქართული კომედია სტილი. პიესა დავიწვეთ სულ სხვანაირად და მივიღეთ სხვა. თუ რამეს შევაქმებთ, უნდა შევქაქოთ ს. ქობულაძის მხატვრობა“ (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.).

აქ ისევ და ისევ ახალ ქართულ კომედიაზე ლაპარაკი. ახმეტელი არ ცხრებოდა, ვერ ისვენებდა. კომედიის დადგმის ღონისძიებად. მან თავისი ხანმოკლე მოღვაწეობის მანძილზე ბევრჯერ სცადა კომედიის დადგმა, მაგრამ ყოველთვის უფრო მეტის მიღწევა უნდოდა, მეტს ფიქრობდა. მისი დიდი ნიჭი და ენერჯია თითქმის ვერ თავსდებოდა კომიკურის სფეროში. ვერ თავსდებოდა, მაგრამ არც ეშვებოდა, ჯიუტად ეძებდა ახალ გზებს. ანდა რატომ არ უნდა ეძებნა? მან ხომ ბოწყინვალედ მიაგნო სპექტაკლების მუსიკალურ „გასაღებს“? და განა მართკ „გასაღებს“? პლასტიკა, რიტმი — ყველაფერი ეს ხომ მისი რეჟისორული პალიტრის მდიდარი არსენალიდან იყო.

საცხარული ერთი მოვლენაც: ყველა ტრაგიკოსი მსახიობი კომედიურ როლებზე ოცნებობდა. ყველა დიდ რეჟისორს, ცხარე ლისებოდა ვოდევილისა და კომედიის დადგმა. ა. ხორშეაშვიტიც და ამბობდა: ყვარყვარეს თამაში მინდაო. რატომ ხდება ასე? მიზეზი ბევრია. ფაქტი კი მაინც ფაქტად რჩება. ტრაგიკოსები „სულს იბრუნებენ“ კომიკურში...
აღ. ახმეტელის კომედიური სპექტაკლები ფერმართლად გამოიყურებიან მის მონუმენტურ წარმოდგენებს შორის, მაგრამ რეჟისორის ტრაგიკული მუშა მუდამ არის დასტრიალებდა სიცილის სამყაროს, ბორკავდა, ვერ ისვენებდა, ხან ერთ კომედიას მიუბრუნებოდა, ხან მეორეს, ხან ვოდევილსა და ხან სატირას! ღინიანი და დაუცხრომელი, იგი ყველგან ეძებდა ახალს და აქაც პოულობდა მნიშვნელოვანსა თუ უმნიშვნელოს, მაგრამ ვერაფერი ვერ აცხრობდა მის თეატრალურ ენებს. სიცილი და მხიარულება უნდოდა სცენაზე, მზიური ფერები და სიხალისე... უხილავ ძალას კი იგი მაინც ტრაგიკული სამყაროსაკენ მიჰყავდა!..

შენიშვნები:

- 1 ა. ვასაძე „ფიქრები და მოგონებები“ ეტრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974 წ. № 12, გვ. 94.
- 2 ა. ახმეტელი „ქართული თეატრის ისტორია“ ეტრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969 წ. № 11, გვ. 60, ვ. სიგაშვილის პუბლიკაცია.
- 3 ვ. კ. ც. „ხელოვნება“ 1921 წ. 12 თებერვალი.
- 4 აღ. ახმეტელი, წერილები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1964 წ. გვ. 113.
- 5 ა. ფერაკლი „რუსთაველის საზ. თეატრის“ „ისტორიკა“, 1959, 130.
- 6 „საბჭოთა ხელოვნება“ 1927 წ. № 6, გვ. 11 (პ. ქიქოძის, ლ. სიკაიას და მ. რაინაძის შრომა).
- 7 „საბჭოთა ხელოვნება“ 1927 წ. № 7-8.
- 8 რუსთაველის თეატრის სარეპეტიციო დღიურები, 1928/29 სეზონი, გვ. 89.
- 9 ქ. ჯავახიშვილი „ვეფრიში“, „მნათობა“, 1968 წ. № 5.
- 10 ა. ფერაკლი „რუსთაველის საზ. თეატრის“ „ისტორიკა“, 1959 წ. 168.
- 11 გ. ბუნიაშვილი „უკანასკნელი დადგმა“ გზ. „თბილისი“ 1967 წ. 28/1V.



კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია



შიშველი ქალის გამოსახულება თიხის
პურპლის ყურზე სოფ. მელაანდან. ძვ. წ.
II ათასწლეული

კიაზო ფიცხელაური

ბახმთის არქეოლოგიური შესწავლა რამდენადმე ჩამორჩება საერთოდ ამიერკავკასიაში და კერძოდ, საქართველოში არქეოლოგიური კვლევები დაწყებას. თუ საქართველოს არქეოლოგიური შესწავლის საწყის თარიღად გასული საუკუნის 70-იანი წლები ითვლება, კახეთში ეპიზოდური არქეოლოგიური სამუშაოები ჩვენი საუკუნის ოცდაათიანი წლებიდან ხორციელდება. მიუხედავად გ. გოხალიშვილის, ს. მენთეშაშვილის, გ. ნიორაძის, ა. აფაქიძის და ნინო ბურძენიშვილის მიერ ჩატარებული სამუშაოებისა (მათ აქ სხვადასხვა სამარხიდან მხოლოდ რამდენიმე ათეული სამარხი გათხარეს), ეს მხარე, არქეოლოგიური შესწავლის თვალსაზრისით, ბოლო დრომდე მაინც თეთრ ლაქად რჩებოდა. მხოლოდ მიმდინარე საუკუნის ორმოცდაათიანი წლებიდან იწყება გეგმაზომიერი არქეოლოგიური დასჯერგები და მცირე მასშტაბის გათხრითი სამუშაოები — გულგულაში, ხიროსაში, მელაანში. მაგრამ, ფაქტურად, ეს მაინც კერძო წამოწყება იყო, რადგან არ არსებობდა კარგად დაკომპლექტებული, მუდმივმოქმედი არქეოლოგიური ექსპედიცია.

კახეთის ინტენსიური არქეოლოგიური კვლევის დაწყება უკავშირდება ახალმშენებლობებს, კერძოდ, საქართველოს წყალთა მეურნეობისა და მელიორაციის სამინისტროს მშენებლობებს.

საკავშირო მინისტრთა საბჭოს დადგენილების თანახმად, ყველა ორგანიზაცია, რომელიც სამშენებლო სამუშაოებს აწარმოებს, ვალდებულია გამოყოფილ ტერიტორიაზე არქეოლოგიური ძეგლის აღმოჩენის შემთხვევაში შეაჩეროს მშენებლობა, დააფინანსოს ძეგლის არქეოლოგიური კვლევა და მხოლოდ ამ სამუშაოების დასრულების შემდეგ აქვს უფლება განაახლოს მშენებლობა. დადგენილების დამრღვევი მკაცრად ისჯება კანონით.

ამ დადგენილების საფუძველზე უკვე 1964 წლიდან ფინანსდება არქეოლოგიური სამუშაოები კახეთში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტმა ჩამოაყალიბა არქეოლოგიური ექსპედიცია და მას დაავალა კახეთში აღმოჩენილი ყველა ძეგლის მოვლა-პატრონობა (კახეთში, ინსტიტუტის ექს-

პედიცის გარდა, მუშაობს ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ექსპედიციები, რომლებიც შეისწავლიან ფეოდალური ხანის ძეგლებს ახალმშენებლობათა ფარგლებს გარეთ). ამჟამად შეიძლება თვალს გადავაყოლოთ ექსპედიციის თანმიმდევრული, დაძაბული შრომის პირველ ათწლეულს. ამ ხნის განმავლობაში სურათი დიამეტრალურად შეიცვალა. დღეს კახეთში მუშაობს არქეოლოგთა სამაოდ მოზრდილი, მონოლითური და შრომისმოყვარე კოლექტივი. ქ. სინდალში შეიქმნა კარგად მოწყობილი არქეოლოგიური ცენტრი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის სა-

ამ მასალის კვლევის საფუძველზე მომზადდა და დაცულ იქნა ერთი სადოქტორო და ოთხი საკანდიდატო დისერტაცია. კახეთის არქეოლოგიურ ექსპედიციაში გაიზარდნენ ახალგაზრდა მეცნიერი მუშაკები, რომლებიც სულ მოკლე ხანში წარმოადგენენ საკვალიფიკაციო ნაშრომებს. სწორედ ამ კოლექტივის თავდადებული შრომის საფუძველზე დღეისათვის მეტნაკლები წარმოდგენა შეგვიქმნა კახეთის ტერიტორიაზე მოსახლე ტომთა უძველეს ისტორიაზე. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია კომპლექსურია ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, ვინაიდან იგი შეისწავლის ყველა არქეოლოგიური პე-



სტელის ფრაგმენტები სოფ. დარჩილიდან.
V-VI სს.



მეცნიერო უკრადი, რომელიც ხელმძღვანელობს არქეოლოგიურ კვლევა-ძიებას ამ მხარეში. სინდალის რაიონის პარტიული ხელმძღვანელობის გადაწყვეტილებით, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის უნდა გადაეცეს ბოდბის მონასტრის მიუღი კომპლექსი, სადაც შეიქმნება კახეთის არქეოლოგიური მუზეუმი — საცავი და ექსპოზიცია. სინდალი გახდება მიწველი კახეთის სიძველეთა შემსწავლელი ცენტრი. ამგვარად, ყოველმხრივ აღჭურვილი არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ 1964 წლიდან კახეთში შესწავლილი იქნა სხვადასხვა დროის მრავალი ნაშთსახლარი, სახელოსნო, სამოლოცელო, სამაროვანი და სხვ. ათი წლის განმავლობაში კახეთში აღმოჩნდა და აღინუსხა დახლოებით ათასამდე სხვადასხვა დროის, დღემდე უცნობი არქეოლოგიური ძეგლი. მოპოვებული მასალის შესწავლის შედეგები გაშუქდა მრავალ სტატიაში და ანგარიშში, გამოიცა რამდენიმე მონოგრაფია, გამოვიდა კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომების პირველი ტომი და წარმოებას გადაეცა ორი მოდერნი.

რიოდის ძეგლს ძველი ქვის ხანიდან — ფეოდალური ხანის ძეგლების ჩათვლით. ცველა ცალკეული პერიოდის შესწავლაში ექსპედიციას არცთუ მცირე მიღწევები აქვს. მაგალითად, ბოლო დრომდე კახეთში ქვის ხანის ძეგლების აღმოჩენა საეჭვოდ მიჩნეულა. ნინო ბერძენიშვილის მიერ ლაკების ხეგში ნაპოვნი ერთადერთი ქვის იარაღი კი სერიოზული მსჯელობის საშუალებას არ იძლეოდა. დღეისათვის კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის გეგმარბოიერი მუშაობის შედეგად აქ ძველი ქვის ხანის (პალეოლითი) ადამიანის ხუთ ათეულამდე ადგილსამყოფელია დადასტურებული. მათ შორის ერთი — სოფ. ზაირთან — ღია ტიპის სადგომი; დაუზიანებელი, უძრავი კულტურული ფენით — სრულიად უნიკალურია. წლების განმავლობაში, მიუხედავად ექსპედიციის მიზნობრივი ძიებისა, ბოლო დრომდე ძველი ქვის ხანის მომდევნო პერიოდების ძეგლები იორ-ალაზნის აუზიდან უცნობი რჩებოდა, რაც, ცხადია, არ იძლეოდა საშუალებას თვალს გაგვე-

დევენინა ამ მხარის მატერიალური კულტურის თანმიმდევრული განვითარებისათვის.

მიმდინარე წელს ქვის ხანის შემსწავლელი რაზმის უდიდეს მიღწევად უნდა ჩათვალოს ე. წ. ადრესამიწათომქმედო კულტურის აღმოჩენა.

ლაგოდეზის რაიონში, სოფ. წითელიგორის სამხრეთით, ალაზნის მარცხენა ნაპირის მახლობლად ექსპედიციამ მიაკვლია მცირე ნამოსახლარ ბორცვებს, რომლებზედაც ამ კულტურის დამახასიათებელი ქვისა და ძვლის იარაღები აღმოჩნდა.

ამ პერიოდის ძეგლებს სპეციალისტთა ნაწილი ნეოლითს, ე. ი. ახალი ქვის ხანას, ნაწილი კი ვენეოლითს — სპილენძ-ქვის ხანას მიაკუთვნებს და ძვ. წ. VI-IV ათასწლეულებით ათარიღებს.

გენეტიკურ კავშირზე, რაც ადრე სპეციალისტებისთვის სირთულეს წარმოადგენდა.

სრულიად განსაკუთრებული კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის მიღწევები ე. წ. ადრე-ბრინჯაოს ხანის დასასრულის, ე. წ. ძვ. წ. III ათასწლეულის დამლევის ძეგლების გამოვლენაში.

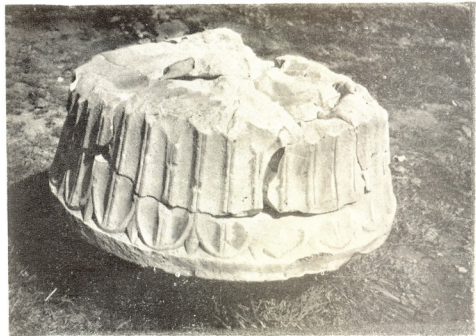
ჩვენი საზოგადოებისათვის ცნობილია, რომ ალაზნის ველზე ბოლო წლებში გათხრილმა უმანდიოზულმა სამარხებმა უმედიერესი და უზნის-შენელოვანესი მასალა შეგვიძინა.

ერთ-ერთი სამარხის მიწაყრილის დიამეტრი 140 მეტრს აღწევდა, ხოლო სიმაღლე 11 მ-ს. სამარხის მიწაყრილს ირგვლივ შემოვლებული



სასმისი ალაზნის ველის სამარხიდან. ძვ. წ. II ათასწლეულის II ნახევარი

სვეტის ძირი აღმოჩენილია ტიბაანის მახლობლად, ძვ. წ. VI-IV სს.



ახალშენებლობებთან დაკავშირებული არქეოლოგიური ექსპედიციის ჩამოყალიბებამდე კახეთში ფაქტიურად სრულიად უცნობი იყო ადრე ბრინჯაოს ხანის ძეგლებიც, რომლებიც ძვ. წ. III ათასწლეულის ფარგლებში ექცევა.

ამჟამად კი, ექსპედიციის საველე მუშაობის შედეგად, დადასტურდა, რომ კახეთი ამ დროის ძეგლებითაც საკმაოდ მდიდარია. აღმოჩენილია მრავალი ნამოსახლარი და სამაროვანი. დადგენილია, რომ იორ-ალაზნის აუზის ტერიტორიაზე გავრცელებული ადრებრინჯაოს ხანის კულტურა ე. წ. მტკვარ-არაქისი კულტურის გავრცელების სფეროში ექცევა. გარკვეულია მისი ურთიერთობა მეზობელ, განსაკუთრებით კავკასიონის ჩრდილოეთით გავრცელებულ კულტურებთან, გამოვლენილია ამ კულტურის თავისებური მხარეები და სხვ. კახეთში მოპოვებული მასალები საშუალებით შ. დედაბრინჯაოს შესაძლებლობა მიეცა უძველეს დამაჯერებლად ესაუბრა ადრე და შუა ბრინჯაოს ხანის მატერიალური კულტურების მჭიდრო

კქონდა 20 მ. სიგანის ქვის ჯავშანი. ქვის დიდი ზეინული აღმოჩნდა მიწაყრილის შუაგულშიც. აღსანიშნავია, რომ ალაზნის ველის ამ მონაკვეთში ქვა არ მოიპოვება, ყორღანის აგების დროს იგი უნდა მოეტანათ ისეთი ადგილებიდან, რომლებიც დაშორებულია 30-40 კმ-ით. შეტად მნიშვნელოვანია, რომ ამ სამარხის ყრღლის შესაქმნელად მოხიდილია არანაკვეთი 66.000 მ³ მიწა და ქვა. სამარხის ცენტრალურ ნაწილში აღმოჩნდა რიყის ქვის მშრალი წყობით ნაგები წრიული შენობა, აღმოსავლეთ კედელში დიობით, რომლის წინ მოედანი მოკირწყლული იყო.

მრგვალი ნაგებობის აღმოსავლეთით გაიწმინდა მიწაში ამოჭრილი დიდი ოთხკუთხედიანი ორბი, რომელშიც კედლების გასწვრივ, ვერტიკალურად ჩასმული ხის მორებით ნაგები იყო დასაკრძალავი დარბაზი. ხის მორებითვე იყო მოვებულ დარბაზის ფსკერი, აგრეთვე გადახურვაც.

სამარხის გამართვა, ცხადია, ერთი ტომის ძალებით შეუძლებელია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ პერიოდში ალაზნის ველზე, შესაძლოა, არსე-





ბრინჯაოს ქანდაკება სოფ. ვაღრეციკის სამარხიდან. ძვ. წ. II ათასწლეულის II ნახევარი

ბოძა ტომთა კავშირი ან სხვა რამ გაერთიანებულა. თავიანთ ბელადს თუ უფრო მაღალი რანგის გარდაცვილ ხელმძღვანელს მათ, ჩანს, საერთო ძალებით აუგებს ეს ვეგერეთლა ნაგებობა. ამ გარდაცვილ იხივ უნდა აღასტურებდეს, რომ ბრწყინვალე თიხის ჭურჭელთან, ხის ურემთან, ბრინჯაოს იარაღთან და დამკვირვებელი ხელთნებნი და მზადებული ობსიდიანის ისრისპირებთან ერთად აღ სამარხებში იდგი რაოდენობითა ჩატანებულნი ოქროს ნივთებიც, რომელთა ოქრომჭედლური ტექნიკა უმაღლეს საფეხურზე დგას (ოქროს ლომის ქანდაკება, გავარსით შემკული მძივები, ოქროს საკინძი და სხვა მრავალი). ის, რომ ამ სამარხებში აღმოჩენილი ოქრომჭედლობის ნიმუშები, ძირითადად, ადგილობრივ მოსახლეობას ეკუთვნის, არ უნდა იყოს სადღეო, ვინაიდან, მაგალითად, თიხის ჭურჭელსა და ოქროს ნაკეთობებზე ინდენტური გამოსახულებების მოცემული შესაძლოა, ამას აღასტურებდეს ისიც, რომ ჯერჯერობით: ამ სამარხებში აღმოჩენილ ოქროს ნივთებს პარალელური მასალა ვერ მოუძებნებთ ძველი აღმოსავლეთის ვერც ერთ კუთხეში. ამ ვარაუდს მოწმობს აგრეთვე ის, რომ აქ გათხრილ სამარხებში, მიცვალებულის გვერდით, რომელსაც მდგრადი ინვენტარი აქვს ჩატანებული, აღმოჩნდა სრულიად უნივენტარო ჩონჩხები, რომლებიც ბელადის გარდაცვალების შემდეგ მისთვის შეწირულ ადამიანებს (მცველებს, მოახლეებს) უნდა ეკუთვნოდეს. ადამიანის მსხვერპლშეწირვა კი კლასობრივი სასოფლაოების არსებობას უფრო უნდა გულისხმობდეს.

ესეც კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი დასკვნა, რომელიც გვაკავებს სრულიად ახლებურად გავიარბთ ქართველ ხალხის უძველესი ისტორია. ალაზნის ველის ამ სამარხთა მსგავსი აგებულებისა და ინვენტარის შემცველი სამარხები გვსპეციფიკა იერისპირებშიც შეესაყავა.

კახეთმა უმნიშვნელოვანესი მასალა მოგვცა მომდევნო ხანის, ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი ნახევრის, ე. წ. ბრწყინვალე თრიალეთური კულტურის გასაზრებლადაც.

ამ მასალის კვლევის საფუძველზე მიღებული პირველი და უმთავრესი დასკვნა ის არის, რომ გაფართოვდა თრიალეთური კულტურის გავრცელების ფარგლები — მან მთლიანად მოიცვა იორალაზნის აუზიც. კიდევ მეტი, თუ ადრე ზოგიერთი მკვლევარი თრიალეთის ამ კულტურის გავრცელების ჩრდილო პერიფერიად თვლიდა, კახეთის აღმოსავლეთი აუცილებელს ხდის ამ ვარაუდს გვივის თვალთ შეეხადით. მეტად საყურადღებოა, რომ ტიპიური თრიალეთური ოქროს ნივთებიც კი კახეთში ზუსტ ანალოგიებს პოულობს. ასეთია, მაგალითად, ძალაუფლების ინსიგნიის, ოქროს შტანდარტის ნაწილები, რომელიც იერისპირას, „სადღე-ზე“ აღმოჩნდა და სხვა.

ამ თვალსაზრისით, მეტად არსებითია ის ფაქტიც, რომ თუ თრიალეთური კულტურის გავ-

რკველების დადგენ ცნობილ ტერიტორიაზე ამ კულტურის მატარებელი ხალხის ნამოსახლარები აღმოჩენილი არ იყო, ამჟამად კახეთში, კერძოდ, სიღნაღის რაიონში, ალაზნის ველზე, ამ დროის ერთ ათეულზე მეტი ნამოსახლარი აღმოჩნდა მძლავრი კულტურული ფენით. ამ აღმოჩენამ გვიძალა სხვაგვარად შეგვეხედა თვით თრიალეთური კულტურისათვის და ახლებურად გავგეზურებინა ამ დროის მრავალი სოციალ-ეკონომიური პრობლემა.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის გამო, ამ ძველთა სისტემატური კვლევა კახეთის არქეოლოგიურ ექსპედიციას თავისი მომავალი მუშაობის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად მიჰჩანს.

კახეთში გამოვლენილმა ძველებმა შესაძლებელი გახადაც, ჯერ თამამად დასმულიყო, ხოლო შემდეგ თითქმის სრულიად გადაჭრილიყო ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა საქართველოს არქეოლოგიაში, კერძოდ, პრობლემა აღმოსავლეთ საქართველოს შუა და გვიანბრინჯაოს ხანების მატერიალური კულტურის ურთიერთდამოკიდებულებისა.

ადრე ამ ეპოქებს შორის წყვეტილს ხედავდნენ (ამ მოსაზრებას ახლაც ყვავს მიმდევრები), მკვლევართა ნაწილი კი იმ შეხედულებას უფრო უჭერდა მხარს, რომელიც მათ გენეტიკურ კავშირს აღიარებდა. მაგრამ ამ უკანასკნელთა პოზიციას არ იყო მყარი, რადგან მათ მტკიცებას აკლდა კონკრეტული მასალა. ამის გამო, ამგვარი დაკავშირება ერთგვარად ხელოვნური, ანუ ვერც დამაჯერებელი იყო და, ბუნებრივია, ამ ვითარებაში თითქმის უფრო ამ კავშირის უარყოფელთა აზრი დამკვიდრდა.

მაგრამ შუა და გვიანბრინჯაოს ხანის მატერიალური კულტურების ერთიმეორისგან გათიშვა მხოლოდ სათანადო მასალების უკმარისობამ როდამ გამოიწვია. ამ გამიჯვრის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი მაინც ის იყო, ბოლო დროს, აღმოსავლეთ საქართველოს ლითონის მასალების მიხედვით შედგენილი ქრონოლოგიური სკალის შესაბამისად გვიანბრინჯაოს ადრეული საფეხურისათვის მიუთუნებელი ძველები ქრონოლოგიურად უშუალოდ იქნა მიანლობებული შუაბრინჯაოს ხანის ბოლო ეტაპის ძველებთან. ბუნებრივია, ყოველივე ზემოაღნიშნული განსწოთიერი შედეგი იყო მრავალწლიანი და ღრმა კვლევისა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თუ ადრე იგი გეჰს არ იწვევდა, ახალი აღმოჩენების შუქზე, ამჟამად მისი გაზიარება შეუძლებელია. საქმე ის არის, რომ ბოლო დრომდე აღმოსავლეთ საქართველოში არქეოლოგიური გათხრის შედეგად მოპოვებული მატერიალური კულტურის ძველების პერიოდული საკიცის დროს მთავარი ყურადღება ლითონის ნაკეთობებს ეთმობოდა. ქრონოლოგიის კვლევის ამგვარი გზა, ერთი შეხედვით, თითქმის გამარჯობებულიც ჩანდა, რადგან, როგორც ცნობილია, ბრინჯაოს და რკინის ხანის სასოფლაოების გან-

ბრინჯაოს წინააზიური სატყვეპირი ქვეთიდან. ძვ. წ. II ათასწლეულის შუახანები



ვითარების ეტაპები სწორედ ლიონის ნაწარმის განვითარების შესაბამისი საფეხურების გათვალისწინებითაა გამოყოფილი და სახელწოდებებშიც მათი შესაფერისი აქტი მიცემული — ადრე-ბრინჯაოს, შუაბრინჯაოს, გვიანბრინჯაოს, ადრერკინის და რკინის ფართო ათვისების ხანა.

მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ზემოაღნიშნულისა, ქრონოლოგიის საკითხების შესწავლისას, მხოლოდ ლიონის ინვენტარის კვლევის წინა პლანზე დაყენება, როგორც ჩანს, მეთოდოლოგიურად მაინც არ იყო გამართლებული. სწორედ კვლევის ამგვარი გზით წარმართვის გამო აღმოცალვით საქართველოს მატერიალური კულტურის განვითარების მთელი რიგი ეტაპები დარჩა ყურადღების გარეშე — კერძოდ კი ისინი, რომლებიც დღემდე თითქმის მხოლოდ თიხის ჭურჭლითაა წარმოდგენილი. ასეთია, მაგალითად, გენეზისის თვალსაზრისით ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საფეხური მატერიალური კულტურის განვითარებაში — გარდამავალი ეტაპი შუასა და გვიანბრინჯაოს ხანის ადრეულ საფეხურს შორის, რომლის მასპოფილტვლიც ასევე თიხის ჭურჭელია.

მაგრამ ამგვარი კვლევის უმთავრესი ნაკლი მაინც ის იყო, რომ მხედველობიდან გამორჩათ რა მატერიალური კულტურის მიეღო ეტაპები, იმ მიზნით, რომ მატერიალური კულტურის განუწყვეტელი განვითარება დაედასტურებინათ, ან უფრო სწორედ, განვითარების ყველა ეტაპი შეეფერათ, ერთიმეორისგან საკმაოდ დაცილებული, სხვადასხვა ქრონოლოგიური საფეხურები უშუალოდ მიუახლოვეს და ერთიმეორის თანამიმდევრულ პერიოდებად ჩათვალეს.

ამგვარ ვითარებაში, ბუნებრივია, შუაბრინჯაოს ხანის და გვიანბრინჯაოს ხანის ადრეულ საფეხურად მიჩნეული მასალები ერთიმეორეს არ უაკვირდებოდა და აღმოსავლეთ საქართველოში არქეოლოგიური მასალის მიხედვით შეუძლებელი გახდა განვითარების განუწყვეტელი ჯაჭვისათვის თვალის გადაკვირება. ყოველივე ეს კი თავის მხრივ მცდარი დასკვნების წყაროდ იქცა მებად მნიშვნელოვანი საკითხების გადაწყვეტისას.

კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს მატერიალური კულტურის განვითარებაში ამ მოჩვენებითი წყვეტილის არსებობამ იმის საფუძველი შექმნა, რომ აქ შუასა და გვიანბრინჯაოს პერიოდებს შორის ძირეული ეთნიკური ცვლილებანიც კი დაენახათ, ე. ი. ევარაუდათ მოსახლეობის შეცვლა — ერთის განადგურება ან წასვლა ამ მხრიდან, ხოლო მეორის მოსვლა მათ ადგილზე.

კახეთში მოპოვებულმა მასალებმა უარყვეს ეს მოსაზრება. აღმოჩენებმა შესაძლებელი გახადა მოგვეძებნა შუალედური რგოლი ამ ეპოქათა მასალებს შორის და ისინი დაგვეკავშირებინა ურთიერთისათვის.

პირველად ამის საშუალება მოგვცა ზემო ბოდბეში შესწავილულმა ყორღანულმა სამარხებმა,

სადაც კომპლექსში შერწყმული აღმოჩნდა როგორც შუა, ისე გვიანბრინჯაოს ხანისათვის დამახასიათებელი მასალები. შემდგომ ამ დროის სამარხები კახეთში სხვაგანაც გამოვლინდა. შემდეგ კი ყურადღება მიექცია აღმოსავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეებში ადრე მიკვლულმა კომპლექსებამც, რომლებშიც ასევე ამ ორი პერიოდისათვის დამახასიათებელი მასალები იყო ერთად წარმოდგენილი. ამქადაც ამ ვარაუდს მეტი საბუთიანობა შეძინა თბილისის არქეოლოგიური ექსპედიციის მონაპოვარა დიდილოში, აღმოჩენებმა ლილოში და სხვა. ამ თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია უახლესი აღმოჩენები სიღნაღის რაიონში, „ვიანწყალზე“, სადაც შუასა და გვიანბრინჯაოს ხანებს შორის გარდამავალი პერიოდის ნამოსახლარის ფენებს უშუალოდ ზვედნი ადგეს მისი მომდევნო გვიანბრინჯაოს ადრეულ, საფეხურის ნამოსახლარის კულტურულ ფენა.

შესაძლოა, მომავალში საჭირო გახდეს განვითარების კიდევ რამდენიმე საფეხურის გამოყოფა შუა და გვიანბრინჯაოს ხანებს შორის, მაგრამ ფაქტი ერთია, რომ არსებული მონაცემებითაც კი ამ ორი პერიოდის მატერიალური კულტურა უკვე სრულიად ცხადად, გენეტიკურად უკავშირდება ერთიმეორეს.

მაგრამ მეკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, შუა და გვიანბრინჯაოს პერიოდების მატერიალური კულტურა კიდევ რომ დაუკავშირდეს ერთიმეორეს, მათ შორის მაინც რჩება ე. წ. „სოცი-ალური წყვეტილი“.

ამ მოსაზრების არსი შემდეგში მდგომარეობს: შუაბრინჯაოს ხანა, რიგით სამარხებთან ერთად, განსაკუთრებით მდიდრულ ინვენტარაში სამარხებში თხსიათდება, რაც იმაზე უნდა მიგვიფიქრობდეს, რომ თანადროულ საზოგადოებაში უკვე აშკარად გამოყოფილია მდიდართა და ღარიბთა ფენები. ეს კი საზოგადოების განვითარების საკმაოდ მაღალ დონეზე მიგვიბრუნებს. ამავე დროს, იმ პერიოდის მასალებში, რომელიც შუაბრინჯაოს ხანის მომდევნო ეპოქის ძეგლებად ითვლებოდა,

ოქროს შტანდარტის ნაწილები ივრისპირიდან



ეს სხვაობა თითქმის სრულიად არ შეიმჩნევა, ვინაიდან სიმდიდრით ასე გამორჩეული სამარხები აღარ გვხვდება.

ამგვარად, ამ ორ თანმიმდევრულ (როგორც მაშინ ფიქრობდნენ) ეპოქას შორის აშკარა სცი-ალური წყვეტილის არსებობის დადასტურება თითქოს სრულიად სამართლიანი იყო.

მაგრამ კახეთის მასალების საფუძველზე, მატერიალური კულტურის განვითარების ჯაჭვში, შუასა და გვიანბრინჯაოს ხანებს შორის ორი ახალი საფეხურის გამოყოფა ამ საკითხსაც ნათელს ჰყოფს და გვიმტკიცებს, რომ ამ ეპოქებს შორის მკვეთრი სოციალური წყვეტილი არ ყოფილა.

საქმე იმაშია, რომ როგორც გარდამავალი პერიოდის სამარხებში, შუასა და გვიანბრინჯაოს ხანებს შორის, ისე ჩვენს მიერ გამოყოფილ გვიანბრინჯაოს ადრეული საფეხურის სამარხებში, მკვეთრად იმიჯნება მდიდრული და ღარიბული ინვენტარიანი სამარხები. ბევრ მდადრულ სამარხის ინვენტარს, შესაძლოა, შუაბრინჯაოს ხანის სამარხების ბრწყინვალეება აღარ ჰქონდეს, მაგრამ, როგორც წესი, ბელადის თუ სხვა ხელმძღვანელის გამოსარჩევი ნივთები — ინსიგნიები — მაინც აქვს ჩატანებული.

სხვადასხვა სამარხებში ჩაყოლებული ინვენტარის მეტ-ნაკლები ერთფერობა, როგორც რაღონობრივად, ისე ხარისხობრივად, უკვე შემდგომ პერიოდში იჩენს თავს. თუმცა ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ შედარებით მდიდრული ინვენტარით გამოირჩეული სამარხები ამ პერიოდშიც გვხვდება.

ამგვარად, როგორც დავინახეთ, იმ ბრწყინვა-

ლებას, რომელიც შუაბრინჯაოს ხანის მდიდრულ სამარხებს გააჩნდა, აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი გვიანბრინჯაოს ხანის მატერიალური კულტურის ძეგლები თანდათანობით კარგავს, რაც არავითარ შემთხვევაში არ გვაძლევს უფლებას უეცარ „სოციალურ წყვეტილზე“ ვისაუბროთ.

ამგვარად, კახეთში მოპოვებულმა მასალებმა მკვლევართ საშუალება მისცა განვითარების ყველა ეტაპი დაედგინათ იორ-ალაზნის აუზის ტერიტორიაზე მოპოვებული გვიანბრინჯაოს — რკინის ხანის ძეგლების მიხედვითაც და ამით განუწყვეტელი განვითარება გვეულისხმათ დაახლოებით ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისიდან დღემდე.

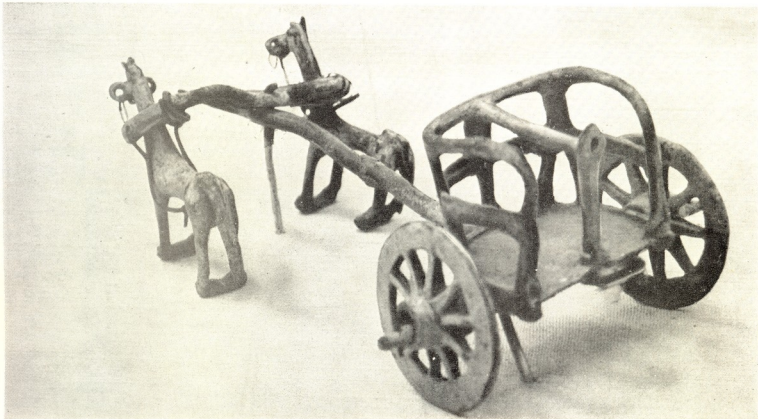
პირველად სწორედ კახეთის ახალშენებლობებმა გახადეს შესაძლებელი ფართოდ გამოვლენილიყო გვიანბრინჯაოს-ადრერკინის ხანის ძეგლები, რომელთა შესწავლამ, ჩვენი აზრით, შექმნა წინაპირობა საქართველოს არქეოლოგიაში ემინიშენელოგანესი პრობლემის გადასწყვეტად — მატერიალური კულტურებისა და ეთნიკური ჯგუფების ურთიერთდაკავშირების გასარკვევად. კერძოდ, თითქოს მოხერხდა კახეთის ტერიტორიაზე გამოვლენილი ძვ. წ. II და I ათასწლეულების მიჯნის თავისებური მასალების სამი ჯგუფის დაკავშირება ე. წ. კახების, კუხების და პირეების განსახლების ტერიტორიებსა და თვით აქ მოსახლე ტომებთან.

ბრინჯაო-რკინის ხანის მატერიალური კულტურის აღნიშნულ პრობლემებსა და სხვა მრავ-



ბრინჯაოს კახური მახვილი. ძვ. წ. II-I ათასწლეულთა მიჯნა

საბრძოლო ეტლის ბრინჯაოს მოდელი მთა-გოხებთან ძვ. წ. II ათასწლეულის დასასრულს



ვალი გადაჭრული საკითხის გასარკვევად, შესაძლოა, მთელი წინა ხაზის მასშტაბით, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ალაზნის ველის მარჯვენა ნაპირზე, წინორის მეცხოველეობის კომპლექსის მშენებლობის ტერიტორიაზე და ნაწილობრივ მის აღმოსავლეთით და სამხრეთით განლაგებულ მრავალფენიან ნამოსახლარებს. აქ სხვადასხვა დროის მოსახლეობის ნაშინაგებები (საცხოვრებელი შენობები და სხვა) ერთიმეორესა და ფენებულად ძვ. წ. VI ათასწლეულის დასაწყისიდან თითქმის სამი ათასწლეულის განმავლობაში და საქართველოს უძველესი ისტორიის შესწავლისათვის მას ფასდაუფებელი მნიშვნელობა აქვს. მსგავსი ნამოსახლარების აღმოჩენა ჩვენი ტერიტორიაზე პირველი შემთხვევაა. იგი უნდა გახდეს საფუძველი, როგორც ქრონოლოგიური, ისე სოციალ-ეკონომიური საკითხების კვლევისათვის მიერ ცენტრალური და აღმოსავლეთ ამიერკავკასიისათვის — კიდევ მეტი, ისინი ამ თვალსაზრისით, შესაძლოა, საეტაპო ძეგლებად იქცეონ მთელი წინა აზიისათვის.

მით უმეტეს, სრულიად დაუშვებელია, რომ სიღნაღის რაიონის კოლმეურნეობები და მურენეობები, მიუხედავად არაერთი გაფრახილებისა, მიწის სხვადასხვა სამუშაოებისა და შენობათა საძირკვლების გათხრის დროს, განუწყვეტლივ აზიანებენ, ან მთლიანად ანადგურებენ ჩვენი ისტორიის ამ ფასდაუდებელ ძეგლებს.

გვიანბრინჯაო-რკინის ხანის მასალებიდან კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის დიდმნიშვნელოვან აღმოჩენათა სიკვლე უნდა მიგვითვინოს 1976 წელს, წითელწყალოსთან, შთის წვერზე, „იბეების“ სახელწოდებით, ძვ. წ. II ათასწლეულის დასასრულს ბრინჯაოს საბრძოლო ეტლის მოდელი. (სიგრძე 20 სმ.)

საბრძოლო ეტლი ორადგილიანია, ჩვეულებრივ, მასზე ერთი მძღოლი და ერთი მეომარი დგებოდა. ეტლის შემბეულ ორ ცხენს შერჩენილი აქვს ბრინჯაოს მათეთლისაგან დაზუსტებული აღვირისა და სხვა მოსართავების ფრაგმენტები. მეტად საეულისმბოა, რომ ცხენებს უდიდეს ავიათ.

ეტლის აღმოჩენის ადგილის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ შთა „იბეები“ უძველესი დროიდან სამლოცველოდ ჰქონია ადგილობრივ მოსახლეობას, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყის საუკუნეებამდე მიიყ. ყურადღება მიიქცია აქ გაწმენდილმა პატარა მოედანმა, რომლის ცენტრალურ ნაწილში დიდი ქვებით შემოწყობილი ქვის წრე იყო გამართული. წრის შიდა ფართობი სახუც იყო ნაცოფი. დამწვარი ძვლით და თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებით. წრის ცენტრალურ ნაწილში, ფსკარზე იდო ადამიანის თავის ქალა, ქვედა ყბის გარეშე.

მხელია, დაეშვათ წითელწყაოს ადმოჩენილი ბრინჯაოს საბრძოლო ეტლის მოდელის უცხოური წარმოშობა, მით უფრო, რომ მანქიანი თიხის ბორბლები აღმოჩნდა მიმდინარე წელს,

ალაზნის ველზე გათხრილ ეტლის თანადროულ სამარხში.

ამავამდ სრულიად ახლებურად უნდა შეგვედგოთ კახეთის ანტიკური ხანის, კერძოდ ძვ. წ. I ათასწლეულის მჭიდრო ნახევრისა და ახ. წ. I ათასწლეულის დასაწყისის ძეგლებს.

ზემო ალაზნის, ქვემო სამგორის და წინორის მეცხოველეობის კომპლექსის მშენებლობათა ტერიტორიებზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლინდა ანტიკური ხანის მასალა, რომელიც გენეტიკურად დაუკავშირდა წინამორბედ ძეგლებს და, ამდენად, თავისთავად გამოვლანა საფუძველი იმ მოსაზრებას, რომელიც აქ აზერბაიჯანისათვის, უფრო სწორად, კავკასიის ალბანეთისათვის დამახასიათებელი ე. წ. იალიო-ლუთათავს კულტურას კახეთისთვისაც ადგილობრივად მიიჩნევენ. ამან თავის მხრივ გვიჩვენა იმ სპეციალისტთა მოსაზრების მცდარობა, რომლებსაც კავკასიის ალბანეთის დასავლეთის საზღვარი თითქმის მცხეთამდე მიჰქონდა: კვლევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობისა ნამოსახლარისა და სამაროვანის გათხრები ადგილ „სადუდაზე“ იგრის მარცხენა ნაპირზე.

დიდმნიშვნელოვანი არქეოლოგიური ძეგლის ნანგრევები აღმოჩნდა სოფ. ტობანის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, ქუშმათში — ნამოსახლარ „ნაომარგორის“ მასლობლად. აქ მიწის სამუშაოების დროს გამოვლინდა ძვ. წ. V-IV საუკუნეების გრანდიოზული სასახლის ნაშთები. სასახლეს კარგად დამუშავებული კირქვის სვეტის ძირები ჰქონია, რომელიც უსუსტ პარალელურ პოლივს აქემენიანთა სახელმწიფოს დრადეკალისის, პერსეპოლისის თანადროულ ძეგლებში. ამ უნიკალური ძეგლის შესწავლა ექსპედიციას მომავალი წლის პირველ ნახევარში აქვს გამიზნული.

კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია ფართო გათხრის სამუშაოს აწარმოებს ფეოდალური ხანის ძეგლების შესწავლის მიზნითაც. გამოკვლეულ იქნა არა ერთი ნამოსახლარი, ეკლესია და სამაროვანი ალაზნის ზემო დინებაში და იგრის სეობაში.

ამგვარად, როგორც დაინახათ, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის კახეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ თავისი მუშაობის ათი წლის მანძილზე საქმიად თვალსაჩინო შედეგებს მიაღწია.

მომავალში ექსპედიცია კვლავ ახალმშენებლობებთან დაკავშირებით აპირებს მუშაობის გაგრძელებას. კახეთში ახალი, ფართო მელიორაციული სამუშაოების წარმოება განუზრახულია შირაქის აღმოსავლეთით, ზილიანს ტავოზზე, დავით გარეჯის მიდამოებში და სხვაგან. ბუნებრივია, ექსპედიციის მომავალი საველე საქმიანობა უნდა ამ ობიექტებზე გაიმდებ.

კახური ტიპის შედგენილტარაინი საბრძოლო ეტლი, ძვ. წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევარი



ლიზაინის განვითარება საბჭოეთსა საქართველოში

ეთერ ციციშვილი

ლიზაინი საქართველოში, ძირითადად, საბჭოთა პერიოდში ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა, თუმცა, ზოგიერთი წინაპირობა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და მე-20 ს. დასაწყისშიც არსებობდა.

პირიცებები, რომელთა მიხედვითაც იქმნებოდა ხელოსნური დიზაინის ნაკეთობანი, დღესაც მოქმედებენ სამრეწველო დიზაინში. იგი ვლინდება მხატვრულ და ტექნიკურ კომპონენტთა ერთიანობაში, ლამაზისა და სასარგებლოს პარონიულობაში, მასალის დამუშავების ტრადიციულ ჩვევათა ფლობაში. უძველესი დროიდან ხელოსანი სრულქმნილებას ანიჭებდა ნაკეთობებს. იგი ვირტუოზულად ფლობდა თავის ხელობას და მშენიდა ლამაზ, მრავალ ფუნქციის შემცველ, ტექნიკურად სრულყოფილ საგნებსა და მათ კომპლექსებს. ამ ნაკეთობათა უმრავლესობას გამოარჩევდა ლოკაურობა, მთლიანობა, კონსტრუქციული სისრულე, რაციონალურობა და ხშირად სიახლე.

XIX ს. მეორე ნახევარში სასაქონლო წარმოების (უპირატესად გლეხური სარეწვით და ხელოსნობა სოფლად) გაფართოება, ვაჭრობა, ერთი მხრივ, იაფფასიანი იმიორტული საქონლით, ხოლო მეორე მხრივ, დაუმუშავებელი ადგილობრივი ნედლეულით, წინ სწევდა სარეწვისა და ხელობათა გან-

ვითარებას და, აქედან გამომდინარე, თვით კადრების მომზადების საქმეს.

სოფლად ხელოსნური მოძრაობის აღმავლობას ხელი შეუწყო ქვეყანაში ტექნიკის განვითარებამაც, სასოფლო-სამეურნეო მანქანებისა და ხელსაწყოების გამოგონებამ.

მოწინავე ტექნიკური და მხატვრული ინტელიგენცია ცდილობდა ხელოსანთა და შინამრეწველთა შეყვანას წარმოების ახალ სფეროში და ამით ხელს უწყობდა ხელოსნური განათლების ზრდას.

მიწათმოქმედობა მ. მაჩაბლის, აგრონომ ა. ფირალოვისა და სხვათა ინიციატივით 1899 წელს მიწათმოქმედებისა და მიწათმოქმედების სამინისტროსთან ყალიბდებოდა კუსტარული კომიტეტი, ხოლო 1910 წელს მარიამ მაჩაბლის (მიწათმოქმედობა მ. მაჩაბლის დის) ინიციატივით — საზოგადოება „განათლების“ სამხატვრო სკოლა-სახელოსნო.

კავკასიის კუსტარულმა კომიტეტმა ამიერკავკასიის სხვადასხვა ქალაქებში (მათ შორის საქართველოში) დააარსა სასწავლო-საჩვენებელი სახელოსნოები ინსტრუქტორთა მოსაზრებად. კომიტეტში შედიოდა შემდეგი განყოფილებები და ქვეგანყოფილებები: ტექნიკური, მხატვრული, კომერციული, წარმოების ტექნიკის გამაუმჯობესებელი სარაიონო განყოფილებები; კომერციული განყოფილების ადგილობრივი შემსყიდველ-დასარიგებელი კანტორები, ბიბლიოთეკა (700 დასახელებისათვის), ხალიჩის წართვის დამამზადებელი სავაჭრო ფაბრიკა, კუსტარულ-სამრეწველო მუზეუმი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ბიურო, ტექნიკურ განყოფილებასთან ერთად, კვლევითი ლაბორატორია, შალის საერთა-საღებო ექსპერიმენტული ქვეგანყოფი, ხალიჩოვან და ქქოვან ნაკეთობათა შესანახი საწყოები. კომიტეტის ამოცანებს შეადგენდა: ხელოსანთა კადრების, მათ შორის მხატვრულის—ინსტრუქტორთა და ოსტატთა მომზადება, მასობრივი წარმოების ნაკეთობათა რიცხვის გაზრდა, ტექნიკური პირობებისა და ახალ ნაკეთობათა (როგორც უნიკალურის, ისე მასობრივის) პროექტების შემუშავება, საქონლის წარმოებისათვის მოთხოვნილებასა და საკვანძოსთან დაკავშირებულ პრობლემათა გამოკვლევა, ბაზრების გაფართოება, სოფლად ხელოსანთა და შინამრეწველთა მომარგება ნედლეულითა და მოწყობილობით, შრომებისა და ანგარიშების გამოცემა, საერთაშორისო და საკავშირო გამოფენებზე მონაწილეობა და ა. შ.

მხატვრული ხელოსნობის განვითარების მეორე ცენტრს, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენდა საზოგადოება „განათლების“ სამხატვრო სკოლა-სახელოსნო. სპეციალიზირებულ პროფილის ეს სკოლა, იმავდროულად, ზოგადასაგნის ნათლებლოც იყო. სკოლამ უზრუნველყო მიქცევა კარგად ორგანიზებული სწავლებით, ნაყოფიერი საქმიანობით, ხარისხიანი ესთეტიკური ნაწარმის გამოშვებით.

კომიტეტისა და სამხატვრო სკოლის კვლევითი, პრაქტიკული და სასწავლო მუშაობის გამოცდილებამ, სხვადასხვა პროფილის სპეციალისტთა თანამშრომლობამ განაპირობა ხელოსნობის განვითარება და ახალი, მათ შორის მხატვრული კადრების მომზადების საქმისადმი ასტრუქტული მიდგომა. ეს გი იცეა ერთგვარ ბიჭად სამრეწველო დიზაინის განვითარების გზაზე.

მხატვრული კონსტრუირების განვითარება საბჭოთა საქართველოში, ძირითადად, დაკავშირებულია მრეწველობისა და კულტურის მიღწევებთან და მათი განვითარების სპეციფიკასთან. იგი მოიცავს რამდენიმე ძირითად ქრონოლოგიურ პერიოდს: პირველი — 20-იანი წლები, მეორე — 30-50-იანი წლები, და მესამე — 60-70-იანი წლები.

სახალხო მეურნეობის აღდგენის პირველი ხუთწლედის პერიოდში მრეწველ ინტელიგენცია აქტიურად ჩაება ახალი ცხოვრების შეხებაში. მრეწველობის ახალი, მათ შორის მხატვრული დარგების განვითარებამ დასახვა ამოცანები, რომელთაგან დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა გარემოს, საგნობრივი სამყაროს შექმნას. ადამიანის სულიერი მოთხოვნების დამკმაყოფილებას გულისხმობდა ყოფით გარემოში ხელოვნების შეტარება.

ხელოვნება უნდა დაახლოვებოდა ცხოვრებას, წარმოებებს, საქართველოს მრეწველობაში მხატვრის როლს ამაღლებდა. ამას მოითხოვდა ახალი ეპოქის ამოცანები. მაგრამ შესაძლებლობები მუხდუდელი იყო. განვითარებული მრეწველობა ქვეყანას რთული პრობლემების წინაშე აყენებდა.

პირველ ხანებში საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის კულტურული მრეწველობის რეორგანიზებულ სამხატვრო ტექნიკუმში (ყოფილი სასოფადოება განათლების სამხატვრო სკოლა-სახელონსო) და საქართველოს მოწითომედეგობს სახალხო კომისარიატის კულტურული მრეწველობის განყოფილებაში (ყოფილი კავკასიის კულტურული კომიტეტი) ჩრქმდებოდა მრეწველობისა და მხატვრული ხელოვნებისათვის კადრების მომზადება. შედარებით ნიჭიერმა მოწოდებებმა სწავლა განაგრძეს 1922 წელს დაარსებულ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ხოლო ბევრმა თვით დაზგასთან მიიღო გარკვეულ წარმოდებებს.

წინ მიდიოდა მრეწველობის ახალი დარგების განვითარება და მასობრივი წარმოების პროდუქციის გამოშვება, მაგრამ სპეციალისტებმა არ იცოდნენ მანქანური წარმოების ნაკეთობა დაპროექტება. არ იცოდნენ როგორ შეენარჩუნებინათ ნაკეთობებში მაღალი ხარისხი, ფუნქციურ-ესთეტიკური, სილამაზისა და სარგებლიანობის პარამონიული მთლიანობა, რაც მუდამ თან ახლდა ხელოსნური დიზაინის ნაკეთობებს.

პრესა მასობრივი პროდუქციის ხარისხის ამაღლებისაკენ მოწოდებდა, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ გაატარა ღონისძიებანი და ღონისძიებათა შორის არსებითა ქვეყნის მხარდა მრეწველობისათვის მხატვრული კადრების მომზადების საკითხის დაყენება.

1927 წელს პრესის ფურცლებზე გაიბარა დანკუსია, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებმა. ლაპარაკი იყო ხელოვნების სფეროს გაფართოებისა და მრეწველობისათვის მისი დაახლოების მიზნით თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლების გარდაქმნისა და გაფართოების შესახებ. შედეგად, 1928 წლიდან აკადემიაში დამატებით იქმნება ფაკულტეტები, განყოფილებები და კვუფები, რომლებიც ამზადებდნენ კადრებს საქართველოს მრეწველობის სხვადასხვა დარგისათვის (პოლიგრაფია, საფეიქ-

რო, კერამიკული, ხელოთონდამამუშავებელი და ა.შ.). მაგრამ ამ განყოფილებებმა სულ მცირე ხანს იარსებეს.

დიდი სამაშულო ომის წინა წლებში მზარდმა მრეწველობამ საფაბრიკო პროდუქციის სუხვე წარმოება. მაგრამ ეს პროდუქცია, მანქანური წარმოების არცთუ მაღალი ღირის გამო, დაბალი ხარისხის იყო. სპეციალისტებმა, მათ შორის ქართველმა სპეციალისტებმაც, ჯერ კიდევ არ იცოდნენ მანქანური წარმოების ნაკეთობათა დაპროექტება, თუმცა მაღალი იყო მათი მეცნიერულ-ტექნიკური აზრი. ისინი აღიარებდნენ, რომ მეთოდთა, რომლის მიხედვითაც უძველესი დროიდან იქმნებოდა ხელოსნური დიზაინის პროდუქცია, მოქვეყნებული იყო. საქართველოდა პროფესიონალთა მომზადება. მომწოდება და სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა (არქიტექტორთა, მხატვართა, ტექნიკური დარგების სპეციალისტთა) ცოდნისა და გამოცდილების განზოგადების აუცილებლობა. მაგრამ სპეციალისტთა ერთობლივი მუშაობა პირველ ხანებში მაინც ვერ აყამყოფილებდა სახალხო მეურნეობის რიჯ დარგებს. ყოველ დარგს თავისებური ამოცანა ჰქონდა და წარმოებული პროდუქციის დაპროექტება-შეშენისათვის თავის მოთხოვნებს აყენებდა.

სპეციალისტთა ერთმა ნაწილმა, შესაძლებლობისდაგვარად, შექმნა ნიმუშები ნაკეთობათა და მათი კომპლექტების ესთეტიკური მახასიათებლების გასაუმჯობესებლად.

მანქანამშენებლობისა და ხელნაწიომშენებლობის ნაკეთობებს აპროექტებდნენ კონსტრუქტორები და ტექნოლოგები. მხატვრები ამ საქმეში გაცილებით გვიან ჩაენერნ.

ამ დარგებისამ განსხვავებით, გარკვეული ნაბიჯები გადაიდა საცხოვრებელ და სასოფადოებრივ შენობათა ინტერიერებისა და მათი მოწყობილობის დაპროექტების საქმეში. ზოგიერთმა დარგობრივმა ორგანიზაციამ შექმნა არქიტექტორები, მხატვრებისა და კონსტრუქტორების მცირე ჯგუფები, რომლებსაც დღეს მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ჯგუფები ეწოდებათ.

მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ თბილსაპლის მოსაპირელებელ სამუშაოთა კანტორის არქიტექტურულ-საკონსტრუქტორო ჯგუფი, რომელიც ასრულებდა სამედიცინო, საგაგრო და სასოფადოებრივ კვიების დაწესებულებათა დაკვივებს, აგრეთვე ავეჯის ფაბრიკის ჯგუფი. პირველ არქიტექტურულ-საკონსტრუქტორო ჯგუფს უკვე გარკვეული გამოცდილება ჰქონდა საგნობრივი გარემოს მხატვრული გააზრების დარგში. შემდგომში ეს გამოცდილება სხვებმა განავითარეს. მუშაობას წარმატოვდა დიზაინური დაპროექტების პატრიოტი, არქიტექტორი ა. კრავენკო.

კიროვის სახელობის საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის სასწავლო პროგრამაში, მცირე ფორმათა დაპროექტებისას, შეტანილ იქნა ავეჯის კომპლექტების შექმნა (საკუეთესო პროექტები წარდგენილი იყო როგორც ჩვენი, ისე სხვა რესპუბლიკების კონკურსებზე).

თითქმის ყველა დარგში იგრძნობოდა კადრების (განსაკუთრებით მხატვრული კადრების) უკმარისობა. სპეციალიზებული არასამხატვრო ტექნიკუმები, პროფესიული სასწავლებლები, თბილისის სამხატვრო აკადემია, პოლიტექნიკური



ინსტიტუტი და სხვა ვერ აკმაყოფილებდნენ საქართველოს მზარდ მრეწველობას მხატვრული და ტექნიკური კადრებით.

ამ პერიოდში ყურადღება ექცეოდა ხელისხრულ დისან-საც, შემორჩენილი ოსტატები უკვე აღარ მუშაობდნენ თავისი სპეციალობით. ამიტომ 1938 წელს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ სახლთან შეიქმნა ქართული ხალხური ხელოვნების სასწავლო-ექსპერიმენტული სახელოსნო ჭაიკოვის, ხისა და ლითონის მხატვრული დამუშავების განყოფილებებით. გაჩნდა ოსტატთა ახალი თაობა. მაგრამ დიდმა სამამულო ომმა შეწყვიტა ამ სახელოსნოს მუშაობა. 1946 წელს სწავლა განახლდა და გაგრძელდა 1951 წლამდე.

ომის შემდგომი წლებში, მეხუთე და მეექვსე ხუთწლეულების პერიოდში, წარმატებით ვითარდებოდა როგორც მძიმე, ისე მსუბუქი მრეწველობა, დიდი მასშტაბით გაიზარდა მშენებლო-ბა და ძველის რეკონსტრუქცია.

ქართულ ექსპორტს უკვე ჰქონდა უნიკალური ღირებულება მანქანა-ავტობატები კვების, რძისა და ხორცის, აგრეთვე მრეწველობის სხვა დარგებისთვის.

შექანასაცია ფართოდ ინიერგებოდა როგორც მრეწველობაში, ისე სოფლის მეურნეობაში. ფართოდებოდა ზოგადსაგან-მანათლებლო და სპეციალურ სასწავლო დაწესებულებებშიც. იმ დროისთვის უკვე არსებობდა 11 უმაღლესი სასწავლებელი, მარტო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის 4-ე და საკავშირო დაქვემდებარების რამდენიმე ათეული კვლევითი ინსტიტუტი, რომელიც მიზანმივლითადაა სახალხო მეურნეობის განვითარებაში.

არქიტექტორები ქმნიდნენ ქალაქების, კურორტებისა და რაიონული ცენტრების გენერალურ გეგმებს, მინიშნულებიანდ იზრდებოდა ქვეყნის საბინაო და სპორტული კომპლექსების მშენებლობა, ხარისხობრივად ვითარდებოდა ტიპობრივი პროექტირება.

არქიტექტურის ჩამორჩეობა საგნობრივი სამყაროს განვითარება. მომწოდდა უფრო რეალური ღონისძიებების გატარების საკითხი.

საქართველოს მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ არქიტექტურის სამმართველოში შეიქმნა საცხოვრებელ და სამოქალაქო ნაგებობათა ინტერიერის მოწყობისა და მოპირკეთების, აგრეთვე მხატვრული მრეწველობის ნაკეთობათა დარბოვებების განყოფილება და სამხატვრო საბჭო, რომელიც განიხილავდა და ამტკიცებდა ამ განყოფილების პროექტებს.

1946 წელს საპროექტო ტრუსტ „საქსპროექტივი“ (ახლანდელი საპროექტო ინსტიტუტი) შეიქმნა საცხოვრებელ და სამოქალაქო ნაგებობათა ინტერიერებისა და მათი მოწყობილობის, აგრეთვე მხატვრული მრეწველობის ნაკეთობათა დარბოვებების ექსპერიმენტული სახელოსნო. ამ სახელოსნოში სხვადასხვა პროფილის სპეციალისტთა თავმოყრისა და მუშაობის სათანადო პირობები შეიქმნა: არქიტექტორები, მხატვრები, ინჟინერ-ტექნოლოგები, კონსტრუქტორები და სხვა შტატისათუ შტატგარეშე თანამშრომლები ქმნიდნენ მოსახერხებელ და ამავე დროს ღამაზ ნაკეთობებს, აყორმდნენ ინტერიერებს, პროექტებდნენ სხვადასხვა ფუნქციური დანიშნულების მოწყობილობებს. ამით იფარებოდა მათი ოფიციალური სფერო და, რა თქმა უნდა, მცირე სახელოსნოს მინიმალურადაც კი არ შექმნილ განვითარებული მრეწველობის მოთხოვნების დაკმაყოფილება.

ამ სახელოსნოში, რომელიც სხვადასხვა სპეციალისტთა ერთობლივი თანამშრომლობის შედარებით ორგანიზებულ ფორ-

მას წარმოადგენდა, მნიშვნელოვანი როლი ემსახურებოდა ცილიზებული მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ორგანიზაციის შექმნას. მისი მოღვაწეობა საინტერესოა როგორც საარგანისაციო, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით (კომპლექსური დარბოვებები, ნიმუშების და მათი კომპლექსების მოდელირება და შესრულება). ამ და მის წვავს ორგანიზაციებს უნდა განესაზღვრა დისახინური მოძრაობის განვითარება და აღმავლობა. სწორედ მათი გამოცდილება გაითავისწინებს მოგვიანებით დაარსებულ თბილისის სპეციალურ მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ბიუროში.

ექსპერიმენტული სახელოსნოს გარდა, შემდგომ პერიოდში სხვადასხვა უწყებებთან დაარსდა დამარბოვებელი მცირერიცხოვანი ჯგუფები: თბილისის სასკოლო ავეჯის ფაბრიკასთან, საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის საბჭოს ხის-დამამუშავებელი მრეწველობის სამმართველოს საპროექტო-საკონსტრუქტორო ბიუროსთან, ადგილობრივი მრეწველობის სამმართველოს ცენტრალურ-საკონსტრუქტორო-ტექნოლოგიურ ბიუროსთან და სხვ. განსაკუთრებით საინტერესოა პირველი ჯგუფის მუშაობა.

სასკოლო ავეჯის ფაბრიკასთან არსებულ საპროექტო ჯგუფს სათავეში ედგა არქიტექტორი ა. ტრავნიკო, ამ საქმის გამოცდილი სპეციალისტი, რომელიც ჯერ კიდევ 1935 წლიდან აპროექტებდა ინტერიერებსა და მათ მოწყობილობას, აგრეთვე ხელმძღვანელობდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ არქიტექტურის სამმართველოს მხატვრული მრეწველობის განყოფილებას და კონსტრუქციას უწევდა თითქმის ყველა ამ სასწავლო განყოფილებასა და ჯგუფს.

ექსპერიმენტული სახელოსნოსა და სასკოლო ავეჯის ფაბრიკის საპროექტო ჯგუფის საქმიანობას დიდი მნიშვნელობა აქვს დღევანდელი მხატვრული კონსტრუქციების განვითარებისთვის.

50-იანი წლების დასაწყისში, ექსპერიმენტული სახელოსნოს გაუქმებისა და ხელისშეწყობის დისანის ოსტატთა ომსადლების შეწყვეტის შემდეგ, განსაკუთრებით იგრძნობოდა მხატვრული კადრების უკმარისობა. 50-იანი წლების შუახანებიდან თბილისის სამხატვრო აკადემიაში დარბოვრივად თანდათანობით ფართოდება გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტი. 1959 წელს შეიქმნა დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტი ლითონის, ხის, საფიქრო, ქსოვილის დამამუშავებელი და ტანსაცმლის მიდელირების კათედრითა და ექსპერიმენტული სახელოსნოებით, ხოლო მოგვიანებით (1961 წლიდან) პლასტმასის და მინის მხატვრული დამამუშავებლების, აგრეთვე სამრეწველო ნაკეთობათა მხატვრული კონსტრუქციებისა და ინტერიერების დარბოვებების განყოფილებები.

60-70-იან წლებში ტექნიკისა და წარმოების განვითარებაში მოამზადა ნიადაგი დისახინური მოძრაობის აღმავლობისთვის. მას ხელს უწყობს მანქანათმშენებლობის, ელექტროტექნიკური და ხელსაწყოთმშენებლობის, ავტობატისაციის საშუალებათა, ქიმიური, კვების, ხისდამამუშავებელი, მსუბუქი, საფიქრო და მრეწველობის სხვა დარგების განვითარება.

ეკონომიური აღმავლობა, ხალხის კეთილდღეობის ზრდა, შესატყვისად მზარდი მოთხოვნილებები ხარისხობრივად ცვლიან არქიტექტურას და საგნობრივ ხელოვნებას.

ტექნიკური სისტემათა საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ესთეტიკური 1963 წლიდან საბჭოთა კავშირის მსხვილ ქალაქებში იქმნება სპეციალური მხატვრულ-საკონს-



ტრუქტორ ბიუროები. ასეთი ორგანიზაცია შეიქმნა თბილისში საქართველოს სსრ სახალხო მეურნეობის სამტქოსთან, რომელიც 1966 წელს გადავიდა ზემოთ ხსენებულ საკავშირო ინსტიტუტის განკარგულებაში, უკვე როგორც ფილიალი.

თანამედროვე ეტაპზე მხატვრული კონსტრუირების პირველი ცდები დაკავშირებულია ამ ფილიალის მოღვაწეობასთან. ამ ხნის მანძილზე ფილიალმა განეხო რამდენიმე პერიოდი. საორგანიზაციო თვალსაზრისით — 1963 წლიდან 1966 წლამდე და შემდგომ 1966 წლიდან 1970-იანი წლების ჩათვლით. მეორედნი და სამეცნიერო მუშაობის თვალსაზრისით — 1968 წლიდან დღევანდლამდე.

თბილისის სპეციალური მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ბიუროს მუშაობას, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, საფუძვლად დაედო ადრინდელი გამოცდილება, სხვადასხვა დაწესებულებათა საქმიანობის სახით, აგრეთვე განსხვავებული პროფილის სპეციალისტთა — არქიტექტორების, მხატვრების, კონსტრუქტორების, ტექნოლოგებისა და სხვათა ერთობლივი მუშაობის გამოცდილება. ბიუროს შემოქმედებითი განყოფილებების ტრუქტურა განაპირობა საქართველოს მრეწველობის დარგორივმა სტრუქტურამ.

ბიუროს ახალგაზრდა სპეციალისტები — არქიტექტორები, მხატვრები, მოქანდაკეები, გრაფიკოსები, კონსტრუქტორები, ტექნოლოგები დიდი მონდობებით სწავლობდნენ დიზაინის ახალ პროფესიას, მხატვრული კონსტრუირების მეთოდებსა და ახალ ტექნიკებს — ეროვნომიკას.

სამეცნიერო გამოკვლევებში პირველ პერიოდში მცირერიცხოვანი იყო მეორე პერიოდში კი შეიქმნა ეროვნომიულ გამოკვლევებათა სპეციალური განყოფილება სამი ლაბორატორიით: მხედველობითი აღქმის, სოციალურ-ფსიქოლოგიური გამოკვლევისა და ეროვნომიკის ლაბორატორია. აქედან გამომდინარე, განყოფილების სამეცნიერო თემატიკა მნიშვნელოვნად გაფართოვდა და გაიზარდა.

ამჟამად ფილიალის ყველა სამეცნიერო გამოკვლევა ხასიათდება მეცნიერული მიზანდასახულობით. ესთეტიკურ მხარეებთან ერთად დიდი ყურადღება ექცევა ეკონომიურ, ეროვნომიურ და ტექნოლოგიურ მხარეებს.

ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალი სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებაა, სადა ხდება სხვადასხვა დანიშნულების ინტერიერებისა და მათი მოწყობილობის მხატვრული დაპროექტება, სამრეწველო და ყოველნაკეთობათა კონსტრუირება და სისტემური დაპროექტება (თეორიული და პრაქტიკული).

სისტემური დაპროექტება 60-70-იანი წლების მიჯნაზე იწყება და შეიცავს საცხოვრებელი გარემოს მოწყობილობის შექმნასთან დაკავშირებულ თეორიულ და პრაქტიკულ თემებს. მათ შორისაა: საბავშვო ბაღის კომპლექსური დაპროექტება, მადრესების სამთავრობამდებრივი კომპლექსი, ზოგადი და ფაიფურის ქარხნისა და ხაშურის საფეიქრო-სავალანტური ფაბრიკის „საფორმო სტილიზაცია“ შემუშავება, თბილისის მეტროპოლიტენის, კომუნიაკაციის ვიზუალური საშუალებების, მართობის ავტომატური სისტემის, ინფორმაციის ასახვის საშუალებათა დაპროექტება, საინჟინრო-ფსიქოლოგიური პრინციპების შემუშავება და სხვ.

ნაკეთობათა და მათი კომპლექსების ხარისხის მახასიათებლების (მათ შორის „ხარისხის ნიშანზე“) დადგენასა და შესფასებაზე მუშაობს ფილიალის სამრეწველო ნაკეთობათა სამო-

მხმარებელი მახასიათებლის დადგენის, ექსპერტიზის სპეციალური განყოფილება.

ფილიალში მოქმედებს კომპეტენტურ სპეციალისტთაგან დაკომპლექტებული სამეცნიერო-ტექნიკური სამხატვრო საბჭო.

საკუთარ გამოკვლევათა პარალელურად ფილიალი მეთოდურ ხელმძღვანელობას უწევს დარგობრივ ორგანიზაციებს და მათ მხატვრულ-საკონსტრუქტორო განყოფილებებსა და ლაბორატორიებს, ყველა საქართველოს დონეზე მუშაობის მიღწევათა პრობლემებს, ატარებს კონფერენციებს, თათბირებსა და თემატურ სემინარებს, აწყობს გამოფენებს, მონაწილეობს რესპუბლიკურ, საკავშირო და საერთაშორისო კონგრესებსა და თათბირებზე, სამეცნიერო-ტექნიკური ინფორმაციისა და ტექნიკურ-ეკონომიურ გამოკვლევებათა საქართველოს სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტთან ერთად გამოსცემს საბჭოდ საინფორმაციო ფურცლებს და ა. შ.

სერიოზული საქმიანობის მიუხედავად, ფილიალმა ჯერ კიდევ სრულად ვერ გამოავლინა თავისი შესაძლებლობები, თავისი სახე. სპეციალისტებმა უნდა გაითვალისწინონ ადგილობრივი გეოგრაფიული და ბუნებრივი პირობების სპეციფიკა, ქართველი ხალხის ფსიქიკა და მხატვრული აზროვნების თავისებურებები. ტრადიციებსა და ქართველ ესთეტიკაში გამოცდილებას შეუძლია ბევრი რამ უკანახაოს თანამედროვე მხატვარ-კონსტრუქტორს. უძველესი დაზუსტები, მანქანები, მექანიზმები, სატრანსპორტო საშუალებანი და შრომის აარადები — ხელოსნური დიზაინის ნაწარმი თავისი დროისათვის სრულყოფილად ითვლებოდა. მისი შექმნისა და უკეთესად ითვისების წინაპირობები სათანადო მუშაობისა და ადგილობრივი პირობების მოთხოვნებს. ამ ნაკეთობათა დიდი ნაწილი საფუძვლად დაედო საფაბრიკო-საქარხნო ნიმუშებს.

1968 წლიდან მხატვრული კონსტრუირების განვითარება მეორე გზითაც წარიმათა. მრეწველობის ახალ დარგებში სხვადასხვა დაწესებულებებთან, საკონსტრუქტორო ბიუროებთან და სამეცნიერო გაერთიანებებთან შეიქმნა ადგილობრივი მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ჯგუფები, განყოფილებები და ლაბორატორიები.

ეს ქვეყანაყოფილებები თანდათან აფართოებენ თავიანთ მოღვაწეობას, თუმცა ზოგიერთი მათგანი ჯერჯერობით ორ-მონაკლებს სტადიაშია.

მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ჯგუფები, განყოფილებები და ლაბორატორიები, მრეწველობის იმ დარგებში, რომლებშიც ახალი, მანქანური წარმოების პირობებში აგრძობენ ქართული ხელოსნური დიზაინისა და გამოყენებითი ხელოვნების ტრადიციებს, უკეთ ვითარდებიან, მიუხედავად მრავალი ხელისშემშლელი ობიექტური მიზეზისა.

ნაყოფიერი საქმიანობით ყურადღებას იქცევს 1973 წელს საპროექტო ბიუროს ბაზაზე დაარსებული, საქართველოს სსრ მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო მომსახურების სამინისტროსთან არსებული საპროექტო-ტექნოლოგიური ინსტიტუტი. შემოქმედებითი განყოფილებებთან ერთად, აქ მუშაობს სოციალურ-ფსიქოლოგიურ გამოკვლევებათა ექსპერიმენტული განყოფილება. ინსტიტუტი შესაძლებლობისდაგვირად აკმაყოფილებს თავისი სამინისტროს მოთხოვნებს.

ქვეყნის ეკონომიკის წარმატების განვითარებამ და სამრეწველო ნაწარმისა და მათი კომპლექსების ხარისხისაღმნი გაზრდილმა მოთხოვნებმა მთელი სიმწვევით დააყენა საქართველოს მრეწველობისთვის მხატვრული კადრების სათანადო

მიმზადების საკითხი. ამ საკითხის რეალიზაცია შესაძლებელი გახდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც გამოყენებით-დევორატიული ხელოვნების ფაკულტეტი სარწმუნელო ხელოვნების განყოფილებასაც შეიცავს. სადიზაინერო განათლების სისტემა აქ მოსკოვის უმაღლესი სამხატვრო-სამრეწველო სასწავლებლის პრინციპების ანალოგიურია. ჩვენთან. რა თქმა უნდა, გათვალისწინებულია ადგილობრივი პირობების სპეციფიკა.

კომპოზიციის ძირითადი კურსი, რომელსაც მაღალ კურსებზე დიზაინერული დაპროექტება ცვლის (პირველ კურსზე იგი იწყება ელემენტარული კომპოზიციური ერთეულებით და თანდათან რთულდება), შეიცავს პრაქტიკასთან დაკავშირებული სხვადასხვა საგნების — ტექნიკურს და მხატვრულ-დიზაინერულს სწავლებას.

სასწავლო პროგრამა ითვალისწინებს ადგილობრივი ეროვნული ტრადიციების შესწავლას, სტუდენტებს ამზადებს ქართული მრეწველობის სხვადასხვა დარგების დამოუკიდებელი მოღვაწეობისთვის. აკადემიაში ფართოდაა გაშლილი პედაგოგიური და სტუდენტური სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობა.

1975 წელს საქართველოს ალკკ ცკ-ის ახალგაზრდა მეცნიერთა საბჭოსთან დაარსდა დიზაინის ახალგაზრდული სექცია, რომელიც შემოქმედებით საქმიანობასთან ერთად ეწყება დიზაინის პროპაგანდას, როგორც პერიოდულ რეგულარულ, ისე რესპუბლიკურ თუ საკავშირო კონფერენციებსა და თათბირებზე.

დიზაინი მტიკედ იკვლავს გზას და აფართოებს პოროზონტებს. მისი სოციალური ხასიათი ზრდის მის როლს პარაზონიული საგნობრივი გარემოს დაპროექტებასა და ფორმირებაში. ეს გარემო ხომ სრულად უნდა აკმაყოფილებდეს ადამიანის მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებებს შრომასა და ყოფაში.

ჩვენს რესპუბლიკაში ტექნიკური ესთეტიკისა და მხატვრული კონსტრუირების შემდგომმა განვითარებამ, როგორც ჩანს, უნდა გადაწყვიტოს პრობლემები, რომლებიც ხელს შეუწყობენ ჩვენი სამრეწველო პროდუქციის არა მარტო სრულყოფას, არამედ მის პრინციპულ გარდაქმნას, სავრთაშორისო სტანდარტების დონეზე მის აყვანასა და ახალი დიზაინერული სისტემების შექმნას.

საქართველოს მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის წარმატებით განვითარებისთვის საჭიროა სახალხო მეურნეობის წინაშე არსებული პრობლემების გადაწყვეტაში ფართო მონაწილეობა მიიღოს დიზაინერ-მხატვარ-კონსტრუქტორმაც. საჭიროა რესპუბლიკის სახელმწიფო საეკონომიკური მართვითან შეიქმნას გაფართოებული უფლებების მქონე, ტექნიკური ესთეტიკის ან დიზაინის საბჭო.

ფიქრობთ, საჭიროა აგრეთვე დიზაინის კურსის შეტანა საშუალო სკოლების, სპეციალური საშუალო და სხვადასხვა უმაღლესი სასწავლებლების პროგრამებში.

დიზაინერთა მიერ სამეცნიერო, სისტემური, შემოქმედებითი და სასწავლო-აღმზრდელიობითი საკითხების დამუშავება წინ წასწევს საქართველოში მხატვრული კონსტრუირების განვითარებას.

100 წელი შესრულდა ვაგნერის ოპერებისათვის განკუთვნილი ბაიროთის სახელგანთქმული საოპერო თეატრის გახსნის დღიდან.

საიტილო თარღის აღსანიშნავად გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქში გაიმართა მუსიკალური ფესტივალი, რომლის ცენტრსაც, ცხადია, ბაიროთი წარმოადგენდა.

ფესტივალზე გამეზარენი საბჭოთა კომპოზიტორები და მუსიკათმცოდნეები, მათ შორის იყვნენ ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენლებიც. მკვაპრობის დროს ვახებთ ბევრი რამ საინტერესო. წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტავა ბუნება — განსაკუთრებით რაინის ლაშქარსა სანაპირომ, შესანიშნავმა ისტორიულმა და არქიტექტურულმა ძეგლებმა, დიდებულმა მუზეუმებმა. მაგარამ ამჯერად, შევიჩრდები მხოლოდ მოგზაურობის მუსიკალურ შთაბეჭდილებებზე.

პირველად ვეწვიეთ მიუნხენს, სადაც დასასრულს უახლოვდებოდა საოპერო ფესტივალი. მიუნხენს დიდი მუსიკალურ-თეატრალური ტრადიციების ქალაქია. დღეს იგი წარმოადგენს გფრის კულტურულ ცენტრს. აქ 1650 წელს შედგა პირველი საოპერო წარმოდგენა. მიუნხენში პირიოდულად ცხოვრობდა მოცარტი. მისი რამდენიმე ოპერა ადგილობრივი თეატრის დაკვეთითაა შექმნილი. მიუნხენთან დაკავშირებულია ვაგნერის მოღვაწეობის უამრავი ფესტივალი პერიოდი. ეს გახლავთ „ტრისტან და იზოლდასა“, „მაისტერ-ზინგერების“, „რაინის ოქროსა“ და „ვალკირიას“ შექმნის ხანა. ეს ოპერები პირველად აქვე დაიდგა. მიუნხენში დაიბადა და დიდხანს მოღვაწეობდა რიხარდ შტრაუსი. დღეს კი ამ ქალაქში ცხოვრობენ გამომჩილი კომპოზიტორები — კარლ ორფი და ვერნერ ცეკი. მიუნხენის საოპერო თეატრი აღიარებულია საუკეთესო კოლექტივად დასავლეთ გერმანიაში. დღეს აქ ოთხი სიმფონიური ორკესტრი მოქმედებს.

ფესტივალის დასკვნით დღეს მიუნხენის საოპერო თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ იქნა ვერდის ოპერა „ფალსტაფი“. ამ სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. დიდებული დარბაზი გატყედილი იყო. საზეიმო განწყობილება სუფევდა. ფალსტაფის როლს ასრულებდა სახელგანთქმული მომღერალი დიტრიხ ფიშერ-დისკაუ, რომლის შემოქმედებას საბჭოთა მსმენელი კარგად იცნობს მრავალრიცხოვანი გრამფირფიტებით. მთავარი კი ისაა, რომ ამ საღამოს თეატრს ემშვიდობებოდა მისი მთავარი რეჟისორი გიუნტერ რენერტი — მიუნხენის თეატრალური და მუსიკალური საზოგადოებრიობის საყვარელი ხელოვანი.

სპექტაკლს ესწრებოდნენ დასავლეთ გერმანიის



ვაზნერისადმი მიძღვნილ ფესტივალზე

გულბათ ტორაძე

მუსიკალური საზოგადოებრიობის გამოჩენილი წარმომადგენლები, სტუმრები უცხოეთიდან, მათ შორის სვიატოსლავ რისტერი შეუღლებსთან — მომღერალ ნინა დორლიაკთან ერთად.

„ფალსტაფს“ დირიჟორობდა ვოლფგანგ ზავალიში — ვაგნერისა და ვერდის ოპერების ცნობილი ინტერპრეტატორი (უკანასკნელ ხანებამდე იგი მუშაობდა კიოლნის საოპერო თეატრისა და კამბურგის ფილარმონიის სიმფონიური ორკესტრის მთავარ დირიჟორად).

სპექტაკლი წარმართა ისე, როგორც შეეფერება ოპერა ბუფას თეატრალურ ტრადიციებს — მჩქეფარედ და ხალისიანად. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ვერდის შედევრმა ღირსეული განსახიერება აკოფა.

მ. რენერტის დადგმა მაქსიმალური სისადავით გამოირჩევა. ამასვე მოწმობს სპექტაკლის მხატვრობაც, რომელიც ლ. ბაუერ-ვეჯის კეთუნის, სცენა თავისუფალია ყოველგვარი ზედმეტობისაგან. სპექტაკლი დადგმულია ტრადიციულად, რეალისტური სტილით, მოქმედება განვითარდა თავბრუდამხვევი ტემპით. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ვერდის მუსიკა. ძნელია დაიჯერო,

რომ ეს ჭაბუკურად ლაღი და უშუალო ნაწარმოები შექმნილია ღრმად მოხუცებული კომპოზიტორის მიერ.

ძალზე მაღალი იყო სპექტაკლის საშემსრულებლო დონე. ეს, პირველ რიგში, დამახსურებაა ფიშერ-დისკაუსი — შესანიშნავი მუსიკოსისა და მსახიობის. თუმცა დღეს უკვე მის ხმას მაღალ რეგისტრში ერთგვარი დაძაბულობა შეჰპარვია. სხვა მონაწილეთაგან გამოვყოფ ფორდის რთული პარტიის შემსრულებელს თომას ტიპტინს.

ბრწყინვალედ უკრავდა ორკესტრი. მით უფრო, რომ „ფალსტაფში“ ორკესტრს აკისრია უაღრესად რთული დრამატურგიული როლი.

ორკესტრმა ვ. ზავალიშის დირიჟორობით მოგვაჯადოვა დინამიკური გრადაციებისა და ნიუანსების სიმდიდრით, მოცარტული ჰაეროვნებით. განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ფალსტაფის თრობის ცნობილმა სცენამ და იუმორისტულ-ფანტასტიკური კოლორიტით აღბეჭდილმა ფინალმა.

და ბოლოს, თრიოდე სიტყვას მოვახსენებთ მიუნხენის არქიტექტურულ თავისებურებებზე. იგი არ გამოირჩევა სტილისტური მდიანობითა და

სიმკვეთრო, როგორც ეს ახასიათებთ გერმანიის მიოლ ვიტი კალაქებს. ამ ძველგერმანული ხუროთმოძღვრების გვერდით ხშირად შეხვდებით ბერძნულ-რომაული ყაიდის ნაგებობებს, იტალიურ ბაროკოსა და ფრანგულ როკოკოსაც. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მიოლ ევროპაში ცნობილი სასახლეთა კომპლექსი, ნიმფენბურგი, რომელიც ქალაქის გარეუბანში მდებარეობს. მიუნხენის მუზეუმებს შორის აღსანიშნავია „ფეილი პინაკოტეკა“, რომელიც დაცულია მსოფლიო მნიშვნელობის შედევრები. — ჯოტოს, ბოტიჩელის, რაფაელის, ტიციანის, დიურერის, რემბრანდტის, ველასკესისა და სხვათა ტილოები. ეს მუზეუმები განსაკუთრებით მდიდარია რუბენსის სურათებით. „ლუნბახის სახლის“ გალერეაში კი გამოფენილია მე-20 ს. გამოჩენილი მხატვრის ვაილი კანდინსკის მრავალი ნამუშევარი, თავისი მნიშვნელობით ეს არის ამ მხატვრის სურათების მეორე კოლექცია. აქვე აღვნიშნავ გათუეს სახლ-მუზეუმს მაინს ფრანგურტრიმ და დიურერისას — ნიურნბერგში.

ჩვენი მოგზაურობის მთავარი პუნქტი ვახლდათ ბაიროთი — ლამაზი პროვინციული ქალაქი, სადაც 1872-1876 წლებში მიმდინარეობდა სპეციალურად ვაგნერის ოპერებისათვის განკუთვნილი თეატრის მშენებლობა.

აქ პირველი წარმოგდება 1876 წლის 13 აგვისტოს გაიმართა. ბაიროთის თეატრმა საოპერო ტეტრალოგიით „ნიბელუნგების ბეჭდით“ დაიწყო თავისი ცხოვრება. თეატრის გახსნას ესწრებოდნენ ფ. ლისტე, ვ. გრაივი, კ. სენ-სანსი, პ. ჩაიკოვსკი, რომელმაც თავის რეპორტაჟებში მხევილგონივრულად აღწერა ბაიროთის ფესტივალის მოილი გარემო. შემდეგი ფესტივალი 6 წლის შემდეგ მოეწყო. ამ დროს პირველად შესრულდა ვაგნერის უკანასკნელი ოპერა, ახლადდასრულებული „პარსიფალი“ (1882 წ.). აქედან მოყოლებული ბაიროთის ფესტივალური ყოველწლიურად იმართება I და II მსოფლიო ომებისა და ომის შემდგომი პერიოდების დარდა. ვაგნერის გარდაცვალების შემდეგ 1930 წლამდე ბაიროთის თეატრსა და ფესტივალს ხელმძღვანელობდნენ კომპოზიტორის მეუღლე-კოხიმა და ვაიფივილი — ზიგფრიდი, 1930-44 წლებში ამ საქმეს თასნობდა ზიგფრიდის მეუღლე — ვინიფრიდ ვაგნერი. მისი დირექტორობის წლები ემთხვევა გერმანიის ისტორიის შეგნულ პერიოდს. ნაცისტებთან თანამშრომლობის გამო იგი ომის დამთავრებისთანავე ჩამოაშორეს ბაიროთის. ბაიროთის თეატრის აღორძინება იწყება 1951 წლიდან, როდესაც ვაგნერის შვილიშვილებმა ვილანდმა და ვოლფგანგმა აღადგინეს ფესტივალის ყოველწლიური ჩატარების ტრადიცია. მათ განახორციელეს სცენის რეკონსტრუქცია, ახალი გამოსახველობითი ხერხებით გაამდიდრეს ვაგნერის სპექტაკლების რეჟისურა. დიდი როლი დააიკისრეს განათების ტექნიკას და ხელოვნებას.

ვილანდ ვაგნერი უნიჭიერესი რეჟისორი და თეატრალური მხატვარი იყო. იგი გარდაიცვალა 1966 წელს. ამჟამად თეატრს განაგებს მისი უმცროსი ძმა — ვოლფგანგ ვაგნერი, ისიც საოპერო რეჟისორი და მხატვარი.

თეატრის შენობა (არქიტექტორი ო. ბრიუკვალდი) გამოირჩევა სისადავით, ასექტურობით. იგი აშენებულია წითელი აგურისგან, დარბაზიც ყურადღებას იპყრობს სავანეთ უზარალოებით. აქ ვერ შეხვდებით არქიტექტურულ სამკაულებს — ჩუქურთმებსა და ვარაყს. ამით ვაგნერს სურდა ხაზი გაესვა თავისი თეატრის დემოკრატიული სულისკვეთებისათვის. ამასვე ადასტურებს 2000 ადგილიანი დარბაზის სტრუქტურა, ამცოთეატრი-სებრი განლაგებაც, ულოკიბო და უიარუსეობა. ბაიროთის თეატრის უპირველეს ღირსებას აკუსტიკა შეადგენს. აქ ორჯერის სცენის ქვეშაა მოთავსებული. ამით ვაგნერი ნიღბავდა ორკესტრს, რომელსაც იგი „ენით უთქმელის გამო-მხატვლეს“ უწოდებდა, მაყურებელს არ უნდა დაენახა დირიჟორი, პიუპიტრები, საკრავები, რათა შექმნილიყო ილუზია მუსიკის „სპონტანური“ დაბადებისა, და აღმოეჩინებინა მითოსის წილიდან, აქ ინსტრუმენტების განლაგებაც სხვაგვარია — იატაკი ორმხრივია დაქანებული, რათა მყვი-ლონიებში მოთავსდნენ ყველაზე ახალბედა ადგილებზე. ხის ჩასაყრი ინსტრუმენტებს სრულიად უჩვეულო ადგილი აქვთ განკუთვნილი. ყოველივე ეს სირთულეებს უქმნის დირიჟორებს, რომლებსაც ალბათ, გარკვეული დრო სჭირდებათ ადაპტაციისათვის.

დღეს ბაიროთი ევროპის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ცენტრია. იმიტომ, რომ აქ ყოველ ზაფხულს, მსოფლიოს საუკეთესო სა-შემსრულებლო ძალების მონაწილეობით სრულდება ვაგნერის ოპერები. ამ სპექტაკლებზე ბილეთები ერთი წლით ადრე იყიდება ხოლმე. ვის არ შეხვდებოთ აქ, ბუნებრივია, რომ ბაიროთში ვაგნერის კულტა გამეფებული. ყოველ ნაბიჯზე გამოფენილია ვაგნერის პორტრეტები, სკულპტურები, ათასგვარი პლაკატები, მალაჩიების ვიტრინებს ამშვენებენ ვაგნერის ოპერების პარტიტურები, კლავირები, ფირფიტები.

ჩვენი დღევანდელი დღისათვის უწავია ბაიროთის თეატრს, რომელიც დავაიფიკაციებინა თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვ. ვაგნერმა. ამ მომხიბლავ, ენერგიულ ადამიანთან უთიცირობაში, საუბარმა დიდი სიამოვნება მოგვანიჭა. ვამოიხრევა, რომ იგი დასწრებია საარბრიუ-კენში გამართულ ქართული ხელოვნების დედაბა, რომელსაც ამ გამოჩენილ რეჟისორზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია. მას თბილისის ახალი სა-ოპერო თეატრისათვის ურუქებია უნიკალური გამ-ნათებელი აპარატურა, ისეთი როგორც ბაიროთის თეატრშია.

ბაიროთში მოქმედებს მეთორ, „ჩვეულებრი-

ვი“ საბჭოური თეატრიც — „მარკვარაის ოპერა“, რომლის რეპერტუარი ტრადიციულია.

იმავე დღესვე დავათავლიერეთ ვაგნერის სახლ-მუზეუმი, მას თვით კომპოზიტორმა „ვანფრიდი“ აქვს „დამშვიდებული ოცნება“ უწოდა. აქ სხვა ძველი ვესპონატებისან ერთად ინახება „ტრისტან და იზოლდას“ და „პარსიფალის“ პარტიტურების მართლაც რომ ფსადუღედელი საავტორო ხელნაწერები. სახლ-მუზეუმის უკუში ვაგნერის საფლავიც მოვიინახულეთ.

ბაიროითთან დაკავშირებულია გენიალური უზრგელი კომპოზიტორი და პიანისტი, ვაგნერის უახლესი მეგობარი და თანამებრძოლი, შერე კი მისი სიმამრიც — ფერნანდ ლისტი. იგი ბაიროითში გარდაიცვალა და აქვეა დაკრძალული, ბაიროითის მკვიდრია აგრეთვე გამოჩენილი გერმანელი მწერალი რომანტიკოსი ვან-პოლი (რიხტერი). მას 1813 წელს (ე. ი. ვაგნერის დაბადების წელს) გამოუთქვამს სურვილი, რომელიც წინა-სწარმეტყველებს აკავს — ნეტავ, გერმანიის მალე მოველინის ხელოვანი, რომელიც თავის შემოქმედებაში ლიტერატურასა და მუსიკას გააერთიანებს...

ახლა კი რამდენიმე სიტყვა წლევანდელი ფესტივალის შესახებ. ფესტივალის გახსნის დღეს — 23 ივლისს, სრულდებოდა „ნიურნბერგის მისტიკური“ უფერტურა და სხვა ნაწყვეტები.

ფესტივალის პროგრამაში იყო ტეტრალიგია „ნიბელუნგების ბეჭედი“ („რანის ოქრო“, „ვალკირია“, „ზიგფრიდი“, „ლემინგის ალსარული“), „ტრისტან და იზოლდა“ (აგუსტ ვერდის დიდმა, 1974 წ.), „პარსიფალი“ (ვოლფგანგ ვაგნერის დადგმა, 1975 წ.).

ბაიროითის ფესტივალის სპექტაკლებს, როგორც წესი, დირიჟორობენ ხოლმე მსოფლიო სახელის დირიჟორები. ვინ არ გამოსულა აქ თავის დროზე: ტოსკანინი და ფურტვენგლერი, აბენდროტი და კარაიანი... გამოჩალოს არც წლევანდელი ფესტივალი შეადგენდა. სპექტაკლებს წარმართავენ რამდენიმე დირიჟორები: კ. ბიოში („მასეტერზინგები“), კ. ბულეზი (ტეტრალიგია), კ. კლაიბერი („ტრისტან და იზოლდა“) და პ. შტეინი („პარსიფალი“).

ყურადღების ცენტრში, ცხადია, იყო „ნიბელუნგების ბეჭედი“, რომლის დადგმა სულ ახლახან განახორციელეს ფრანგებმა: დირიჟორი პ. ბულეზი, რეჟისორი პატრის შერო, მხატვარი რიშარ პეღლე.

გადმოგვეცხადო, რომ „ნიბელუნგების ბეჭდის“ ახალ დადგმას ვაგნერის მუსიკის თავყანისმცემელთა უკმაყოფილება გამოუწვევია, პროტესტის ნიშნად მათ დემონსტრაციაც კი მოუწევიათ თეატრის წინ. პროტესტი მიმართული იყო რეჟისორისა და მხატვრის წინააღმდეგ. ჩვენი ჯგუფის ერთ ნაწილს, რომელიც დაესწრო „რანის ოქროს“ წარმოდგენას (მეორე ნაწილს უკვანეს

ფილმ-ოპერა („მასეტერზინგები“), საშუალება მიეცა შემოეშინებინა ეს შეფასება. სპექტაკლი მუსიკალური მხარე ძალზე მაღალი იყო. დიდებულად დირიჟორობდა ბულეზი, ჩინებულად მღეროდნენ სოლისტები. დადგმა და, განსაკუთრებით, მხატვრულმა გაფორმებამ უკმარისობის გრძობა გამოიწვია. აქ მოქველებული ბუტაფორიულობა შესამებუელია „პირობითობათა თეატრის“ ულტრანაწამდროვე ხერხებითა.

ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა ლენის პირამდებარე პატარა ქალაქ ნოიბურგში გამართული სახალხო მუსიკალური დღესასწაული. ქალაქი დაცარიელებული დაგვგზდა. ჩამი-ჩემი არ ისმოდა, თურმე ქალაქის მთელი 10 ათასიანი მოსახლეობა გაკრფილიყო მუსიკალურ დღესასწაულზე. აქ კი ხალხის ჭრამელი ცასა სწვდებოდა. ჩვენს პატივსაცემად სასულე ორგესტრმა შესარულა პოპური საბჭოთა კომპოზიტორების მღეროდებზე. სადამოს კი დავესწარით ადგილობრივი სიმფონიური ორგესტრის კონცერტს, სრულდებოდა პიენისა და მოცარტის ნაწარმოებები.

ქალაქ კიოლნიში დავესწარით მესას, რომელიც გრანდიოზულ, მსოფლიოში სახელგანთქმულ ტარში სრულდებოდა. ამ უნიკალური ნაგებობის თაღებქვეშ ორკანის ხმები განსაკუთრებულ შობეჭდილებას ახდენდნენ.

ქალაქ ბონში მოვიინახულეთ ბეთოვენისა და შუმანის სახლ-მუზეუმები. ბეთოვენი, როგორც ცნობილია, დაიბადა, შუმანი კი გარდაიცვალა ბონში. ვინ მოსთვლის, რამდენი რელიკვია აქ დაეცულია. ვეწვიეთ ბონის ძველ სასაფლავს, სადაც განისვენებენ რობერტ და კლარა შუმანები...

საბჭოთა ქვეყნის წარგზავნილებს პატივისცემითა და კეთილ განწყობით გვეკიდებოდნენ. ბაიროითში და ნოიბურგში მიღება გავიმართეთ ამ ქალაქების ბურგომისტრებმა, სხვაგან კი მაგისტრატურის კულტურის განყოფილებებმა. შვედეთით გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა-საბჭოთა კავშირის საზოგადოების წევრებს. ორივე მხრიდან არაერთი გულთბილი სიტყვა ითქვა ჩვენ ქვეყნებს შორის კულტურული ურთიერთობის საარგელოებასა და მჭიდროდ დაინახულებაზე. ამ კონტექსტში რამდენჯერმე იყო მოხსენიებული თბილის-საარბრიუკენის შემოქმედებითი პარტნიორობა.



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით
საბჭოთა სახვითი ხელოვნების განვითარებაში დიდი ღვაწლისათვის
სსრ კავშირის სახალხო მხატვარს ვლადიმერ (ლადო) გუდიამ-
შვილს მიენიჭა სოციალისტური შრომის გმირის წოდება და გა-
დაეცა ლენინის ორდენი და ოქროს მედალი „ნამგალი და
ურო“.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო
კოლეგია ულოცავენ დიდ მხატვარს ამ უმაღლეს კილდოს.

ლადო გუდიამშვილი

მეგობრებების წიგნი*

როდესაც ხელოვნებაში ჩემს პირველ ნაბიჯებსა და იმ-
დროინდელ თბილისზე ვწერდი, მეგონა ამით ამოვწურე-მეთ-
ქი ჩემი სათქმელი. ახლა ისევ ამოტივტივდა მესხიერებაში
ბევრი რამ, რის შესახებაც მინდა დავწერო... შევეცადები გზა-
დავგზა ისევ აღვიდგინო წარსულის შორეული სურათები... გა-
ვიხსენო მეგობართა სახეები, რომელთა ხილვა ისევ მენატრე-
ბა...

სიყვარულით ვისხენებ ერთ კოლორიტულ მოხუცს, რო-
მელიც ამ ოცდაათიოდე წლის წინ ჯოხზე დაყრდნობილი,
თავზე თუშური ქუდიითა და მხრებზე ნაბადმოგდებული ნელა
ჩაივლიდა ხოლმე რუსთაველის პროსპექტზე; თმა და წვერი
მთლად გათეთრებული ჰქონდა... თვალებში კი კეთილი ღი-
მილი უკრთოდა... ეს გახლდათ იოსებ იმედაშვილი, ჟურნალ
„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორი, მწერალი, მსახიობი,
თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი. ის იყო ჩემი პირველი მოა-
მაგვე ხელოვნებაში. ზღაპრებში სხვადასხვად, რომ ბედის მა-
ძიებელი სწირად საიდუმლო კარების წინ აღმოჩნდებოდა. ასეთ
შემთხვევაში მხოლოდ კეთილი გულით მისულს უსრულდება
განზრახვა. და, აი, მეც მივაშურე „თეატრი და ცხოვრების“

რედაქციას. ვიცოდი, რომ ამ ჟურნალის რედაქტორი და გა-
მომცემელი, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე იოსებ იმედა-
შვილი კეთილი და სათნო ადამიანი იყო. ამ ჟურნალის რედა-
ქცია მოთავსებული იყო ვერძეთ წოდებულ „მადათოვის კუნ-
ძულზე“, ხის ერთსართულიან შენობაში. მასსოფს, ერთ ბედ-
ნიერ დღეს, ეს იყო 1914 წელს, შევადე ამ რედაქციის კარი
და უმაღლ რედაქტორის წინ აღმოვჩნდი. პირველი დანახვისთა-
ნავე ღიმილით შემომხედა და აღერსით მკითხა, — რისთვის
მომბძანდითო. თანამშრომლობა. მსურს-მეთქი თქვენს ჟურ-
ნალში, როგორც მხატვარს. გამომკითხა ვინაობა. ბევრი არ
უფიქრია, საწერი მაგიდის უკარდან ხელნაწერი ამოიღო და
გადმომაგ, თანაც მითხრა: აპა, ბიძია, დასაწყისისათვის ეს
დამისურათხატეო. ავტორი მოთხრობისა გახლდათ ლეო ქია-
ჩელი. გასარებულმა გულისხმიერი მოპყრობითა და წახალი-
სებით, რამდენიმე დღეში მიეუტანე ილუსტრაციები. უნდა გე-
ნახათ ბიძია იოსების აღტაცება. მართლაც, მორიგი ჟურნა-
ლის ნომერში დაიბეჭდა ეს ილუსტრაციები. აქედან დაიწყო
ჩემი გამოსვლა საზოგადოებრივ ასპარეზზე, ამ მადლობით
ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მუდმივი თანამშრომელი
გავხდი.

იოსებ იმედაშვილი, ქართული კულტურის დიდი გულშე-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 5-11, 1976 წ.

მატიკავრი, გულსამხიერი და შესანიშნავი ადამიანი, დიდი შრომისმოყვარე იყო. რედაქციებში მუდამ ერთსულოვნება და საქმიანობა სიყვარული სუფევდა. მწერლები, ჟურნალისტები, ასოთამაშეობები გულითად ვითარებაში მუშაობდნენ.

„მადლითვის კუნძულზე“, კორინცივის ორ ხილს შორის მდებარე რედაქციის შენობაში, თავს იყრიდნენ ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე, მწერლები, პოეტები, დრამატურგები, ჟურნალისტები, ამ ჟურნალის გულშემატიკავრნი და თყავანისმცემელი. აქ ხშირად იმართებოდა ცხატე კამათი კულტურის საკიბორჩოთო საკითხებზე. ქართული მწერლობის განვითარების გზებზე, პოეზიის აღმავლობასა და სხვა მრავალ მღელვარე და საინტერესო თემაზე. ამ კამათის და მსჯელობის ინიციატორი ხშირად იოსებ იმედაშვილი გახლდათ. მრავალი კეთილად განწყობილი მეგობარი ჰყავდა ამ ჟურნალს ქართული კულტურის წარმომადგენელთა შორის. იგი მეტად პოპულარული იყო საქართველოში და ცნობილი მოღვაწეები წრფელი გულით თანამშრომლობდნენ მასში.

მასსთვის, ერთხელ იოსებმა ვერც კი შენიშნა, რედაქციის ერთი მიმალული კუნძულიდან როგორ გაგაკეთე მისი პორტრეტული ჩანახატი. იგი თავის საწერ მაგიდასთან იჯდა და გართული იყო მუშაობით. ეს ნახატი მას მიეწონა და ჟურნალის ერთ-ერთ ნომერში დაბეჭდა კიდევ.

მხოლოდ თავისი ქვეყნის დიდი სიყვარული აძლევდა ძალას იოსებ იმედაშვილს, რომ, დიდი სიძნელეების მიუხედავად, გამოეცა ეს ჟურნალი და მის ირგვლივ ქართული კულტურის საუკეთესო მოღვაწეები შემოეკრიბა. „თეატრი და ცხოვრება“ ყოველთვიურად გამოდიოდა თხუთმეტი წლის მანძილზე და იგი ხშირად უსასყიდლოდ იგზავნებოდა რაიონებში, რათა ხალხს თეატრისადმი ინტერესი გაღვივებოდა.

იოსების ნიჭი და ენერჯია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შეისრუტა... ხშირად უყვარდა თქმა: „ვინც მეტი ისწავლა, უმადლესი განათლება მიიღო, ყველა რომ დღეში ქვეყნისათვის თითო საათს ხარჯავდეს, ჩვენს ბედს ძალიერად ამაყვფავდა, მაგრამ ყველა ურადება ეკლიანი გზით სიარულსაო“. თვით კი მუდამ დაუსრულებლად დადიოდა ამ ეკლიანი გზით, როგორც თვითონვე ამბობდა, „მუშაობდა მწყურვალი, მოკრძალებული აძილვდა ქვეყანას, რაც ჰქონდა და მისგან არას ითხოვდა“...

მუდამ სათუთად ვნახავ გულში ამ ნათელი ადამიანის სხონას...

იოსებ იმედაშვილის რედაქციაში გავიციანი გალაკტიონ ტაბიძე... იოსებმა პირველმა დაბეჭდა მისი, დღეს უკვე ყველასათვის ცნობილი ლექსი „მერი“... ამ ჟურნალის ფურცლებიდან პირველად გავიგონეთ გალაკტიონის ლექსის შესიკა...

შენ ვვარს იწერდი იმ დამეს მერი,
მერი იმ დამეს შავ თვალითა კრთობა...
სანდომიან ცის ელვა და ფერი
მწუხარე იყო, ვით შემოდგომა...

ამ ლექსის შემდეგ მუდამ თან მდევდა სურვილი წარმომესახა ამ ქალის სახე.

ამ სამიოდე წლის წინ საზღვარგარეთიდან პოლანდიური პასტელი „რუმენისი“ და ზეთის საღებავები მივიღე. სიმართლე გითხრათ, მანამდე თვალითაც არ მენახა ეს საკვირველი ფერები. ერთხანს ხელში აღებაც ვერ გაბედე, შემდეგ გადავწყვიტე ერთი გამოცდისთვის შავ ქაღალდზე და მოხდა საოცრე-

ბა! ვიპოვე რაღაც ახალი... მაშინვე ძველმა სურვილმა გამიბუნა თვით... ეს საღებავები ყველაზე მეტად მისთვის შეეფერებოდა და პირველი, ვინც გაეცაცესლე ტილოსე, იყო მწიფე... მინდოდა გამომეხატა დიდი პოეტის სული... რამდენი ხანია ამაზე ვოცნებობ... ადრეც მიქლია გალაკტიონის დახატვა... შევექმენი კიდევ ერთი სურათი „გალაკტიონი და ლურჯა ცხენები“. ძალიან მაღლებებს ეს ლექსი „ლურჯა ცხენებში“ პოეტი იმ ძალს გულისხმობს, რომელიც მას პართაშვილივით „ბედის საზღვარს“ გადაატარებს.

გალაკტიონს ხშირად ვხვდებოდი... ძალიან გვიყვარდა ერთმანეთი. საუბრის თავისებური კილო ჰქონდა... მორცხვი იყო. ხშირად ასეთი მომართვა იცოდა: „შენ ხარ ჩემი ღმერთი...“ ვნანობ, რომ ვერ შევძელი მისი ისეთი პორტრეტის დახატვა, როგორც ჩემს სსოფანს შემორჩა. ეს პორტრეტი კი არა, თითქმის შეუძლებელიცაა, ისევე შეუძლებელია, როგორც მისი პოეზიის სხვა ენაზე თარგმნა...

სულ მესმის მისი ხმა:

საღამო იწვა ხაყერდის უღამო,
ვით წიხრი ლურჯი და ძველისძველი...

მაინც მინდა რომ დავხატო... დავხატო ისეთი, უკანასკნელად რომ ვიხილო ჩემს სახელოსნოში. ჩარჩოზე გადაკრული

ლ. გულიაშვილი ნაღობობა



ტილო მომიტანა, ამაზე დამსატო და წავიდა... ტილო კი ისევ ჩემს სახელწოდებით დგას...

მასსოვს, ერთხელ რუსთაველის ძეგლთან შეხვდა...

— იცი, ახლა ერთ მილიციელს ვკითხუ, საქართველოში ყველაზე დიდი პოეტი ვინ არის-მეთქი და თუ იცი, რა მიპასუხა — ვაჟა-ფშაველა... კი, მაგრამ, რუსთაველი... რუსთაველი გენიოსია, ვაჟა კი დიდი პოეტია... გალაკტიონიცი დიდი პოეტია... რა კარგია, მილიციელს რომ ასე უყვარს პოეტები, არა?

ბავშვურად აღფრთოვანებული იყო... მინერ თვალები მილულა... ერთხანს ჩუმად იდგა და თითქმის ჩურჩულით თქვა:

რუსთაველი და მშვიდი...
დამწვდებდა და ვაჟა?...

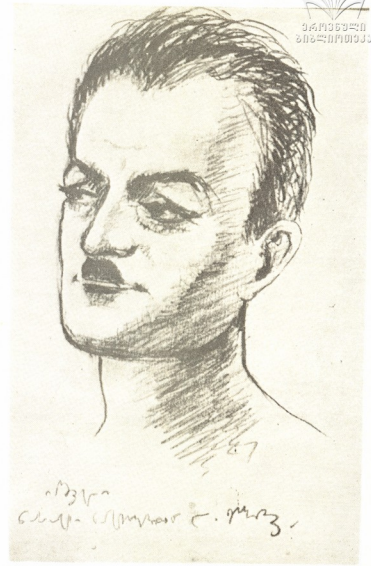
ერთხანს მდუმარედ მივიღოდი... შემდეგ შეჩერდა, მხარზე ხელი აღუჩინა და დამადო და მიბრუნდა... ისევ იქით უნდა წავიდეთ... მთელი ქუჩა დიმილით შეკრურებდა... კარგი იყო ის დრო...

ერთხელ მითხრა — შენს სახლში მოსვლა იმიტომაც მიყვარს, უწინ იგი ბაგრატიონებსა რომ იყო... რა საინტერესოა, მემეკიდრებოდ მაინცდამაინც შენ რომ შეგხვდა ეს სახლი... (მამინე ერთი პატარა თოხი მეჭირა ამ სახლში). მართლა საინტერესოა ეს ისტორია.

პარიზიდან რომ დაებრუნდი, ბინა არ მიქონდა და სამხატვრო აკადემიის შენობის პირველ სართულზე მომცეს ორი პატარა თოხი, ორივე ბნელი. ერთს მაინც ფანჯარა სულ არ ჰქონდა. მუშაობის საშუალება არ იყო. ამ ბინაში კი, რომელშიც ახლა ვარ, ცხოვრობდა ჩემი ერთი მეგობარი, დავით ლომაძე. ისიც ვიწროდ იყო, მაგრამ მაინც დაიკინა — ჩემთან წამოდიო... შემდეგ იგი გადავიდა და კარგა ხანს ერთ პატარა თოხში ვიყავით მე, ჩემი მუფლე, ჩემი გოგონა და ჩემი სურათები, რომლებსაც უკვე ვეღარ უძებნდა ვერც კედლები, ვერც იატაკი და ვერც ჭერი... ბოლოს, თანდათან, ნელ-ნელა, რა თქმა უნდა, მთავრობის დახმარებით, ამ ბინამ დღევანდელი სახე მიიღო. ჩვენს სურათებს დღეს ეს ბინაც კი არ ყოფნის... ყველაფრის ერთდროულად ჯამოფანს, რა თქმა უნდა, ვერსაოდეს შევძლებ, ალბათ არც არის საჭირო, მაგრამ დროდადრო ექსპოზიციას ვცვლი ხოლმე და ამით ვხალისობ.

დღეს ამ ბინას, თუ მთლიანად არა, რამდენადაც მაინც აქვს ის იერი, რაც ოდესღაც ბაგრატიონების დროს ჰქონდა. მის ვრცელ დარბაზებში ხშირად ეწყობოდა ლიტერატურული შეხვედრები. ამ სახლის ხშირი სტუმრები ყოფილან გრიგოლ ორბელიანი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე — თავისი მწიგნობრივი ქალღმერთები, სივალისე ბარათაშვილი... მანანა და მაიკო ორბელიანები, პუშკინი, გრიგოლდოვი და სხვანი და სხვანი.

სახლს ბევრი პატრონი გამოუცვლია, რომელთაგან ერთ-ერთი იყო ბარათაშვილის დის — სოფიოს ვაჟი ვიორჯი სუმბათაშვილი. სხვათა შორის, როდესაც ბარათაშვილი პორტრეტზე ვმუშაობდი, თითქმის ყველა ხელმისაწვდომი ლიტერატურა გადავათვალიერე და შევიწყავე... ძირითადად მაინც დავეყრდენი ცნობას იმის შესახებ, რომ სოფიო თურმე ძმას ძალიან ჰყავდა... (იგი მას განსაკუთრებითაც ჰყვარებოდა), სოფიოს კი ჰყავდა მისი ვაჟი ვიორჯი. ბარათაშვილიც ამ ორი უახლოესი ნათესავის, უფრო მეტად კი ვიორჯის სახესუ დაყრდნობით შევექმენი დიდი პოეტის რამდენიმე პორტრეტს.



ღ. გუდიაშვილი

პალო იაშვილი

ბარათაშვილი ჩემი უსაყვარლესი პოეტია. ჯერ კიდევ 1919 წელს დაგხატე სურათი „მეარსის“ მოტივებზე (ამჟამად ხელოვნების მუზეუმშია). ამ დღეის შობაჯიღივით მიხატია სხვადასხვა დროს...

ბარათაშვილის თემა საერთოდ ძალიან მაღლევეს... მაღლევეს მისი ცხოვრება, პოეზია. არ მტოვებს მის უაზრანგელ დღეებზე ფიქრს და ხშირად ვუბრუნდები მას. ყველაზე დიდი ტილო, რომელიც ბარათაშვილის თემაზე შევექმენი, არის პოეტის პორტრეტი „სულ ბოროტოს“ წერის დროს... არ ვიცი, როგორ აღწევს ეს ნაწარმოები თავის მიზანს, მაგრამ პირადად მე მიყვარს... როცა მას შევაკლებ თვალს (იგი ჩვენს სახელოსნოში ჰკიდია), ასე მეგონია, ბარათაშვილს გეგდავ...

თუმცა, უკმაყოფილო გრძნობაც მუდამ თან მასტავს... დიდ ტკივილთან ერთად სიხარულიც მომანიჭა ამ რამდენიმე წლის წინ სიმონ ჩიქოვანის „უბაჩის დღეების“ წაკითხვამ.

„... თუ რამ შეგცოდნე, შენ მამაკტიე,

სულში რტყავდე შენი ზარბიბოს — რომ წერის. რა ბედნიერები არიან პოეტები... უკმარისობის გრძნობა, ამ პოემის დაწერის შემდეგ მისი ავტორის გულში რომ ჩანარა, ამ სტრიქონებით გამოისივდა... მხატვრის მდომარეობა ამ მხრივ ცოტა უფრო რთულია... მაგრამ რალანცაირ ტკივილთან ერთ-

თად მეც მამშვიდებს ეს სტრუქტურები... მართლაც, ჰუდამ რეკავენ ჩემს ზღაპარში ბარათაშვილის ზარები და მიტოვებენ იმედს, რომ კიდევ დაგვბრუნდენ მას... დაგვბრუნდენ ისე, როგორც ჩემს წარმოსახვაში.

გიორგი სუმბათაშვილს მემკვიდრე არ დარჩენია და სიკვდილის წინ ბარათაშვილის ოჯახიდან შემორჩენილი რამდენიმე ანტიკვარული ნივთი და მშითვის ნაშთები მე გადმომაყა. ახლაც ჩემთანაა მელიტონ ბარათაშვილის ვერცხლის თასები წარწერებით, ბროლის ორი სურათი, რომლებიც ოდესღაც პეტერბურგის სასახლეში სოფიისთვის უჩუქებიათ და სხვა...

სუმბათაშვილის ოჯახში მინახავს ოქროთი მოვარაყებულ უძველესი ხანჯალი. გიორგი დიდ მატერიალურ სივიწროვებს განიცდიდა და ბევრი ნივთი ლომბარდში დაკარგა, რომელთა შორის, შესაძლოა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის რაიმე პირადი ნივთიც ყოფილიყო.

რაც შეეხება იმ ნივთებს, რომელიც ჩემთან ინახება, მე მათ ძალიან ვუფრთხილდები. მაგრამ ერთხელ მაინც ჩავსახი სოფიის ბროლის სურათი კონიაკი...

ეს იყო 1944 წელს... როცა ირაკლი აბაშიძემ და ლევან ასათიანმა ჩემს სახელოსნოში მოიყვანეს ბორის პასტერნაკი.

პასტერნაკი ჩემთან ადრეც ყოფილა, მაგრამ იმ დღეს მან პირველად წამიკითხა ბარათაშვილის მისეული თარგმანები — „საყურე“ და „ცისა ფერს“...

ძალიან ამაღლებული იყო... არანაკლებ ღელავდა თვითონ პასტერნაკიც... — ნუთუ შესაძლებელია, ეს სურათი მამე ბარათაშვილის ხელში სჭეროდაო. — იმეორებდა და, აღარ ვიცი, მერამდენედ მიხდია მადლობას...

ყველა სადღვრძელო, რომელიც კი იმ დღეს ამ სურიდან ჩამოსხმული სასმისით დაილია, მხოლოდ ბარათაშვილისა და მისი პოეზიის უკვდავებისა იყო.

მასში ახალაყა ჩარჩენილი მცირეოდენი მაშინდელი კონიაკი...

რამდენი ასეთი, პოეტური შთაგონებით სავსე საათები მასსოვს პასტერნაკთან დაკავშირებით! როცა თბილისში ჩამოდიოდა, ჩემთანაც მოვიდიოდა ხოლმე, ჩემი ერთი კეთილი მეგობარი ისიც იყო. მთელი თავისი ცხოვრებითა და პოეზიით დაკავშირებულია საქართველოსთან... ეს კარგად ჩანს თუნდაც მარტო იმ პირად წერილებშიც კი, რომელიც მას ქართ-

ველი მეგობრებისათვის გამოუგზავნია... რა კარგია, რომ წერილები გამოქვეყნდნ...

რაც შეეხება მის შემოქმედებას, მან ხომ ამ მხრივაც ძალიან ბევრი გააკეთა ქართული კულტურისათვის... იგი ერთ-ერთი პირველია, ვინც ქართველ პოეტებს თარგმნიდა... ამ თარგმანებმა კიდევ უფრო გააღვივებს სხვა ერების ინტერესი და პატივისცემა ქართული პოეზისადმი, საქართველომადმი.

მასსთვის, ბოლო შეხვედრის დროს მითხრა: საქართველო იმიტომ არსებობს, რომ აღამიანებმა სიხარულის შეწონა შეძლონ... ყველაზე მეტად საქართველოში და ქართველ მეგობართა შორის მიყვარს ყოფნათ.

ისე როგორც ყველა შეხვედრა, ეს დღეც დაუვიწყარი დარჩა ჩემთვის: წინასწარ დამირეკა. მოვალ, თუ ჩემი აწეული ბედით არაფერს დაგიშავებთო. ეგენი ვეცტუშენკოსთან ერთად იყო... (ძალიან მიყვარს ვეცტუშენკო, ჩემი ერთი ახალგაზრდა მეგობარი ისიცაა).

კარგა ხანს ისხდნენ... უკვე სულ ჩამობნელდა. ავანთო დიდი სანთლები. ბორისი კითხულობდა ლექსებს, ლაპარაკობდა პოეზიაზე, მსატრობაზე, იგონებდა გარდასულ დღეებს, ოცინა და ოცდაათიანი წლების თბილისს. ტიცინას, პაოლოს...

დადლილი, ნაღვლიანი სახე ქონდა, აღარ მგონია, რომ ოდესმე კიდევ მომიხდეს აქ ჩამოსვლაო — ამბობდა... მართლაც, მალე გარდაიცვალა...

ბევრი შთაგონებული წუთი და საათი შემორჩა მესიერებს. იმ საღამოს კი ჩემმა მიძღვნილი ლექსიც ჩამიწერა შთაბეჭდილების წიგნში.

მთლიანად მომყავს ეს ჩანაწერი:

«Будни, в которые вас посещаю, становятся праздником. Часы, проведенные у вас, кажутся часами иного времени и другого века. На другой день после посещения Вас просыпаешься с ощущением, будто все виденное и сказанное у Вас приснилось. Сновидением и должно стоять и оставаться ни с одной, на одинокой высоте, единственное ни с каким сокровищем несравнимое богатство сердца — искусство.

Пронесшейся грозой полон воздух,
Все озяло, все дышит, как в раю,

პაოლო იაშვილი და ტიცინა ტაბიძე



ლ. გულიაშვილი.
ჩანახატი.
ქართულ მხატვართა კრებაზე. 1917 წ.



Всем роспуском кистей лидевроградных
Сирень собирает свежести струю.
Все живо переменю погоды,
Дождь заливая кровель желоба,
Но все светлее неба переходы
И высь за темной тучей голуба.
Рука художника еще весильной
Со всех вещей смывает грязь и пыль.
Преображенной из его красильни
Выходят жизнь, действительность и быль.
Воспоминание о полудне
Пронесшейся грозой уходит вспять,
Столетье вышло из ее оплети,
Пора дорогу будущему дать.

პასტერნაკი ძალიან ხშირად თინახვს სიმონ ჩიქოვანთან...
ღრმა, დიდი სიყვარული აკავშირებდათ მათ ერთმანეთთან.
შესანიშნავი ბუნების ადამიანი იყო სიმონი, დიდი ერუ-
დიციის, დიდი გემოვნების...

მეც ხშირად ვყოფილვარ მასთან სასლში... საქართველოს
გზებზეც ხშირად გვევლია ერთად... ბრწყინვალედ იცოდა
მხატვრობა. კარგად იცნობდა როგორც ქართულ, ისე მსოფ-
ლიო ხელოვნებას და დიდის გატაცებით წერდა, საუბრობ-
და ხოლმე მის შესახებ.

მის სასლში პირველად მოსული ადამიანი იფიქრებდა—
მხატვრის სახელოსნოში მოხვდითო. ყველგან სურათები ეკი-
და... ზოგი ორიგინალი, ზოგიც რეპროდუქცია. სიმონმა თა-
ვისი წვლილი შეიტანა ქართულ მხატვრობაშიც. ძალიან უყ-
ვარდა ფილოსოფია. ერთხელ მიხვდა, ჩვენს სხვენში რაღაც
ფაიფურია და თიხის საინტერესო ნაკეთობებია, იქნებ გა-
მოფენისთვის გამოდგეს, ავიღეთ, ვნახოთო... აველით. ყველა-
ფერი მიყრილ-მოყრილი იყო. უყვარდა სიმონმა რაღაც მუ-
ყაოს წამოჰკრა ფეხი, ავიღეთ, დავინტერესდითო, მაღე მისი
მეორე და მესამე ნაფლეთიც ვნახეთ... ავაწყეთ და ფიროსმა-
ნის სურათი აღმოჩნდა. სიმონის სიხარულს საზღვარი არ
ჰქონდა. მაშინვე გადავწყვიტეთ რესტრავრაცია გაგვეკეთებია
და ასეც მოვიქციეთ. შემდეგ ეს სურათი სიმონმა ფიროსმანის
სამშობლო სოფლის, მირზანის მუზეუმს გადასცა...

ბევრის თქმა შეიძლება... როგორ შემიძლია დავივიწყო
თუნდაც ის უძიმესი და უადრესად დაძაბული დღეები, რო-
ცა ჩემი პერსონალური გამოფენა იხსნებოდა... მოხდა ისე.
რომ გამოფენის გახსნას აღარ აპირებდნენ... ძალიან ბევრი
იბრძოლა და იდავა ამის გამო სიმონმა. მან დაარწმუნა ყვე-
ლა, რომ გამოფენა უთუოდ უნდა გახსნილიყო და თუ მარ-
თა ვახტანგ, ამაში ერთ-ერთი, დიდი წვლილი გიორგი ლე-
ონიძესთან ერთად სიმონს მიუძღვის. ვისაც ის დღეები ახ-
სოვს, იცის, რომ ის, რაც მაშინ სიმონმა და გოვლამ გააკე-
თეს, ნაძვლილი გვირობა იყო... მე კი ამ ფაქტმა სიცოცხლე
შემინარჩუნა. მაღლობელი ვარ მისი... მისი დიდი. კეთილშო-
ბილი გულისა... მაკლია მისი სახე, ხმა, იმედია ის სიტყვა...
სამინელ ტანჯავში გარდაიცვალა, მაგრამ მაინც ბედნიე-
რი კაცი იყო. ბოლო წუთებამდე არ მოყვებოდა მეგობართა
ყურადღება და სიყვარული...

განუშორებლად თავს დასატრიალებდა მას მისი ცხოვრ-
ების განუწყვეტი მგობარი — მისი მარიაკა.. მარიკამ ძალი-
ან ბევრი გაკეთა სიმონისათვის, თითქმის შეუძლებელიც...
დიდი გულისტკივლით წაიცივებოდა მისი დღიურები, რომე-
ლიც ახლახან გამოქვეყნდა „ციკლიკარში“. ღირს ამქვეყნად
მოსვლა და სიცოცხლე, თუკი თუნდაც ერთ ადამიანს ასე
უყვარხარ და ასე ესმის შენი... ამ მსოფივე ბედნიერი იყო
სიმონი, მაგრამ სხვანაირად არც შეიძლებოდა. იმდენი სიმშ-
ვიდე და სიკეთე იღვრებოდა მისგან, რომ შეუძლებელი იყო
მის ახლოს მყოფ ადამიანს ეს არ შეეგრძნო. მაღლიერების
გრძნობით ვიციონებ მუდამ მის ნათელ სახელს...

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

შემოქმედებითი კორტაჟი

გურაბ

ქაფიანიძე

ბონლო გაგნიძე

ზურაბ ქაფიანიძის სამსახიობო კარიერა ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში დაიწყო. აქ, ამ დიდი თეატრალური ტრადიციების სცენაზე მოისინჯა, გაღმავდა და დაისვეწა მისი საშემსრულებლო შესაძლებლობანი. დიდი სამსახური გაუწია ზურაბ ქაფიანიძეს ქუთაისის სცენის ისეთი ოსტატების გვერდით მუშაობამ, როგორებიც იყვნენ შ. პირველი, კ. აბესაძე, ვ. გვერეტაძე და სხვები. ეს იყო ის შემოქმედებითი სკოლა, რომელმაც ბიჭი მისცა მის დაოსტატებას და, რაღა თქმა უნდა, ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს აკაკი ვასაძეს. ქართული სცენის ამ დიდოსტატის მიერ ქუთაისის თეატრში განხორციელებულ დ. კლდიაშვილის „იორისეს ბედნიერებაში“ შედგა ახალგაზრდა მსახიობის დებიუტი, რომელიც იღბლიანი გამოდგა.

ზურაბ ქაფიანიძემ სულ ოთხი თეატრალური სეზონი დააყო ქუთაისის თეატრში და ამ ხნის მანძილზე თხუთმეტამდე სცენური სახე შექმნა. მათ შორისაა თორნიკე (პ. კაკაბაძის „ცხოვრების ჯარა“), დათიკო (ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“), დათო (დ. კვიციანიძის „მამას კვალზე“), რატკლიფი (შექსპირის „რიჩარდ III“), გრიგალა კიდი (ო. ჩიჯავაძის „თეთრი ჩრდილები“), მხატვარი-ფილოსოფოსი (გ. აბაშიძის „მოგზაურობა სამ დროში“), ვიღაცა (ო. დგებუაძისა და დ. აბშილავას „განთიადის დედოფალი“), დადუმი (ბ. ლავრენიევის „რღევვა“) და სხვ. უკვე ამ როლებში იჩინა თავი მსახიობის უღაცო ნიჭიერებამ, მისმა უნარმა განსაკუთრებული, მისი ინდივიდუალობის შესაბამისი შტრიხი მოუტანოს თითოეულ სცენურ სახეს.

ყველა ამ თვისებამ და ამასთანავე მსახიობის გარეგნობამ იმოავითვე მიიქცია კინემატოგრაფისტთა ყურადღება და 1964 წელს შედგა კიდევ ზ. ქაფიანიძის დებიუტი კინოში. ეს გახლდათ მისა მ. კოკოჩაშვილის ამავე სახელწოდების ფილმ-ნოველაში (მ. ჯავახიშვილის მოთხრობა „მუსუსის“ მიხედვით). ზ. ქაფიანიძემ შექმნა ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი, ემოციურად მეტყველი სახე გლუხკაცისა, მიმზიდველი თავისი სისადავითა და უშუალობით. ამ ნამუშევარში გამოვლინდა ზ. ქაფიანიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები — შინაგანი ექსპრესია, დაუოკებელი ტემპერამენტი.

მისას სახე იყო მსახიობის ერთგვარი შემოქმედებითი განაცხადი, რომელიც სულ მალე შევისო ახალი საინტერესო როლებით და პოპულარობა მოუპოვა მსახიობს.

ზურაბ ქაფიანიძის პირველი დიდი და სა-



კლარი ფილმიდან „მისა“

ინტერესო ვერანული სახე აპარეკა შ. მანაგაძის ფილმში „ხვესურული ბალადა“. მსახიობმა მთელი სისავსით წარმოგვიდგინა მთიელი კაცის ვაჟაკური სული. ეს სახე ზურაბ ჭაფინაძემ ყოველგვარი დამაბვის გარეშე განასახიერა, ალბათ იმიტომ, რომ მისთვის ძალზე ახლობელი იყო აპარეკას ხასიათი.

ფილმის ერთ-ერთი შთამბეჭდავი ეპიზოდია აპარეკას გაშიშვლება მჭექაღასთან. შირებს თვით მსახიობი ასრულებს. მანვე ჩამოიტანა ისინი მშობლიური სოფლიდან და რეჟისორს ფილმში გამოაყენებლად შესთავაზა. აპარეკას სახეში მსახიობმა ზომიერად ჩააქსოვა ხვესური ჭაბუკის გულ-ზეიადობა, სიამაყე, უსაზღვრო კეთილშობილება და ამბოხანავე, ლირიზმში გადაზრდილი მხიარული ნიუანსებით გააცოცხლა და გაამდიდრა იგი. 1967 წელი ინტენსიური და ნაყოფიერი მუშაობით აღინიშნა ზ. ჭაფინაძის შემოქმედებით ცხოვრებაში. მსახიობმა ერთდროულად სამ ფილმში მიიღო მონაწილეობა და შექმნა ფსიქოლოგიური და ემოციური გამომსახველობის თვალსაზრისით სამი განსხვავებული, ძალზე კოლორიტული სახე. ესენია ჩოფე (ყ. მგელაძის „ციხერის ზარები“), ბეჟანა (ლ. გორდელაძის „ალბობა“) და ზვიადაური (თ. აბულაძის „ვედრება“).

თუკი ჩოფე ზ. ჭაფინაძის შესრულებით („ციხერის ზარები“) შევლავებ წარმოსახულა თანამედროვე ახალგაზრდობის ცხოვრების ფონზე და ძველი, დრომოჭმული გადმონაშთების, მოძველებული ტრადიციების უკანასკნელი დამცველი-მჭადავებელია, ბეჟანა („ალბობა“) დღევანდელი სოფლის მუყაითი, ალალმართალი გულგაცის ტიპური განსახიერებაა.

მეტი სირთულეების დაძლევა მოუხდა მსახიობს რეჟისორ თ. აბულაძის ფილმში „ვედრება“, სადაც ზურაბ ჭაფინაძემ ზვიადაური განასახიერა. ზვიადაური კი მისი ერთ-ერთი საყვარელი გმირია და არაფერი დაიმურა მსახიობმა იმისათვის, რომ სრულყოფილად, დამაჯერებლად აემეტყველებინა იგი ეკრანზე. თუმცა, ქართული კინოს ისტორიაში „ვედრება“ ცნობილია როგორც ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიური ნააზრვეისათვის კინემატოგრაფიული ეკვივალენტის მიგნებისა და კამერის დახმარებით შემეცნების სამყაროში შეღწევის პირველი ცდა და თითქოს მსახიობებს „მეფრია“ აღარაფერი რჩებათ გმირის ხასიათის სრულყოფილად გახსნიანათვის, მაგრამ ძნელია დაივიწყოთ სასიკვდილოდ გამზადებული, უდრავი, გაუტყავი ზვიადაური, ასე ოსტატურად რომ წარმოადგინა ზ. ჭაფინაძემ.

წლითიწლობით იზრდება და ახალი, საინტე-

კლარი ფილმიდან „ალბობა“



რესო სახეებით მდიდრდება ზ. ჭაფიანიძის გმირთა გალერეა. თითოეული მათგანი ღრმად ხალხური, კოლორიტული და ამავე დროს ეროვნული და ცხოვრებისეულია ყოველ გამოვლენაში, მოქმედებასა თუ ინტონაციაში.

ქართველ კაცს ოდიოზანვე ჰქონდა შესისხლხორცებული მეგობრობის უღივესი გრძნობა. ამ კეთილშობილურ თვისებას ამქვავებებს ოსურნი ფოლკლორის ლეგენდარული გმირის, ჩერმენის უახლოესი მეგობარი და თანამებრძოლი ხეცური ბერდია რევისორ ნ. სანაშვილის ფილმში „ჩერმენი“. ზ. ჭაფიანიძის მიერ დამაჯერებლად განსახიერებული ბერდია სამართლიანად გვევლინება ერთ-ერთ საუკეთესო გმირად, რომელმაც მეგობრობის ხიდი გასდო ორი კუთხის ხალხთა შორის თავისუფლებისათვის ბრძოლაში.

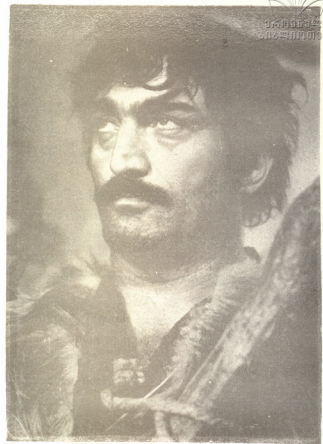
ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავს მიეძღვნა ფილმი-ოპერა „დაისი“. ზ. ჭაფიანიძის პირველად მოუხდა ასეთი ეპიკის კინონაწარმოებში მუშაობა. მის მიერ განსახიერებული ცანგალა ამ ფილმის ერთ-ერთი საინტერესო სახეა.

ზ. ჭაფიანიძის შემოქმედებაში აღსანიშნავია დრაგუშორის სახე იუგოსლავიის „ფილმსკოპტუდის“ და კიევის ა. დოფტენკოს სახელობის კინოსტუდიების ერთობლივ ნაწარმოებში „ქორწილი“.

„ჩვენ დიდხანს ვეძებდით დრაგუშორის როლის შემსრულებელს, — იგონებდა რეჟისორი რადომირ შარანოვიჩი, — პრეტენდენტები, ცხადია, ბევრნი იყვნენ, მაგრამ ზურბა ჭაფიანიძე ვნახე თუ არა, მაშინვე მივხვდი, რომ ვაპირე, ვისაც ვეძებდი. სწორედ ასეთად წარმოემდგინა დრაგუშორი — რთული ბედის მქონე უბრალო ყმაწვილი. იგი მტერს ნებდება, რომ პაპუვი და მოხუცი დედა გადაარჩინოს, მაგრამ ციხეშიაც განაგრძობს ბრძოლას ფაშისთვის წინააღმდეგ“.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ზ. ჭაფიანიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეპიზოდურ როლებს, რომელთაგან თითოეული სისხლსავე ცხოვრებისეული სასიათია. გაეცნენით თუნდაც: კამერდინერი — „არ იდარდოში“, ბიპა — „დიდისტატის მარჯვენაში“, უშანგი — „ფიროსმანში“, ექვთიმე — „მოლოდინში“, ბესიკი — „ფეოლაში“, დურმიშან უკლება — „ჩემი ქალაქის ვარსკვლავში“, მურმე — „ნერგებში“, ლომკაც ტარბა — „მთავრის მოტაცებაში“, შალიკი — „ლიმილის ბიჭებში“, სიმონა — „ჯგვარცმულ კუნძულში“ და სხვა.

ზ. ჭაფიანიძის გმირთა უმრავლესობა მთის შვილია. მათი სამყარო ახლოებული და ნაცნობია მსახიობისათვის, და ეს არცაა შემთხვევითი. მისი



კადრი ფილმიდან „ამბავი ივანე კოტორაშვილისა“

ნიჭი ხომ სწორედ აქ, ამ ლამაზ საგანში, გოლიათი მთების კალთებში დიარწა და დაჯაკაცება. მთებიდან მოყოლა მსახიობმა ის სილაღე და სისპეტაკე, რომელიც მის ეკრანულ გმირებს გამოარჩევთ. ბევრი მათგანისათვის რომანტიკულია და ლირიზშია ნიშნდობლივი, მაგრამ მათი სასიათების ხერხემალი ყოველთვის ვაჟაკურია.

ზ. ჭაფიანიძის შემოქმედებითი პალიტრა, თავისი რეალობით და დამაჯერებლობით, ახლოს აყენებს თვით მსახიობს მის მიერ განსახიერებულ გმირებთან. ამის მჭკოლო დადასტურებაა ზ. ჭაფიანიძის მიერ განსახიერებული ძლიერი ეკრანული სახე რევისორ ნ. მანგაძის ფილმში „ამბავი ივანე კოტორაშვილისა“.

„კავკასიონი რომ არ მყვარებოდა, ალბათ ივანეს ვერ განსახიერებდი“ — თქვა საუბარში მსახიობმა და მართლაც ეს სახე ბუნებისა და ქვეყნის დიდი სიყვარულითაა გამთბარი.

„ივანე კოტორაშვილის ამბავში“ ნააღიარო ირინა თავი ზ. ჭაფიანიძის მალაშა საშემსრულებლო ოსტატობამ. ივანე ზ. ჭაფიანიძის შესრულებით ქვემარტივ მთიელი კაცია, ვისთვისაც თანასოფლელებზე ურუნვა ცხოვრების მიზნად ქვეყლა, სამშობლოს კეთილდღეობაზე ფიქრი კი უწმინდეს და უპირველეს მოვალეობად. სწორედ ამ მულტიმედულურ ვალს ანაცვალებს იგი მიოვლ თავის ცხოვრებას.

ზ. ჭაფიანიძემ გმირში ჩინებულად წარმოაჩინა ქართველი კაცისათვის დამახასიათებელი თვისე-

ბები — სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული, ქალისადმი მოწიწება, თავმდაბლობა, სიამაყე, დიდი სიკეთე, გულუბრყვილობამდე დასული, ზოგჯერ ბავშვური, უწყინარი ხასიათი. ამ ახალ როლს მან მოუძინა ისეთი გააზრება, რომელიც ყველაზე მეტად პასუხობს მის ინდივიდუალურ ფაქტებს.

ალბათ სწორედ ამან განაპირობა ის დიდი წარმატება, რომელიც მსახიობს ხვდა წილად. ბათუმის II რესპუბლიკურ ცინოფესტივალზე ზ. ჭაფიანიძემ მიიღო პრიზი მამაკაცის როლის საკუთესო შესრულებისათვის ფილმში „ამბავი ივანე კოტორაშვილისა“.

საბჭოთა მაცურებელს მომავალში ბევრი საინტერესო შესვენდა ელის ამ ნიჭიერ მსახიობთან. გასულ წელს ეგრანებზე გამოვიდა კიევის ა. დოვგენოს სახ. ცინოსტუდიის ახალი ეპოპის „ფიქრები კოვაკოვი“ (რეჟ. ტ. ლევკოვი) პირველი ფილმი „ნალარა“ ზ. ჭაფიანიძის მონაწილეობით. მიმდინარე წელს მაცურებელი კიდევ ორ ფილმს იხილავს ამავე ეპოპიდან.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ რეჟისორმა ი. კვირიკაძემ დაამთავრა მუშაობა ახალ ფილმზე „ქალიბები ანარა“, სადაც ერთ-ერთ როლს ზ. ჭაფიანიძე ასრულებს.

საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში დასრულდა მუშაობა მრავალსერიანი მხატვრულ ფილმ „დათა თუთაშისა“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე და გ. გაგაქვიანი) ოთხ სერიანზე. ამ ფილმში ზ. ჭაფიანიძეს ბეჭა ჯერიანაშვილის როლი ვიხილავთ.

რეჟისორი ნ. მანავაძე მუშაობს ახალ მხატვრულ ფილმზე „გაცოცხლებული ლევანდები“, სადაც მსახიობს განმეორებით ვიხილავთ ივანე კოტორაშვილის როლში.

დრამატურგმა ე. ელონიშვილმა დაამთავრა მუშაობა სცენარზე „ძროხის ქურდი“, რომელიც სპეციალურად ზ. ჭაფიანიძისთვის დაიწერა.

ბელორუსისა და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ცინოსტუდიის მალე შეუდგებიან ერთობლივ მუშაობას ფილმზე „თქვინი ნახვასურსა“, რომელიც საბჭოთა კავშირის გმირის ფრიც შენგელის ცხოვრებას ეძღვნება. ქართველი მემობის ი. გველიას როლის შესასრულებლად ზ. ჭაფიანიძე მიწვეული.

ზ. ჭაფიანიძე არ კმაყოფილდება მიღწეულით. ეს იგრძნობა ყოველ ახალ ფილმში. იგრძნობა, რომ მსახიობი ბევრს ფიქრობს თავისი გმირის ხასიათზე, მის განზოგადებაზე. ეს კი ნამდვილი მსახიობის უპირველესი პირობა...

დრამატურგმა ოდიოვან ხელოვნების ურთულეს სახეობა-და მიჩნეული. ქართული საზოგადოებრივი აზრი ამ ყანრს ყოველთვის ჯეროვან ყურადღებას უთმობდა, მაგრამ სხვა-დასხვა მიზეზის გამო, ჩვენში დრამატურგიის განვითარების გზაზე, წინააღმდეგობაში არათუ იკვდის, პირიქით — იმატეს. დღეს კი ჩვენი დრამატურგიის მიუსაფრობა, უკვე აღიარებული ფაქტად იქცა. ეს ვითარება ნათელქო ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულმა სადისკუსიო წერილებმაც. ამ წერილებში გამოთქმული გულისტკივილი ბუნებრივი და გასაგებია. ეროვნულ თეატრს უპირველესად თანამედროვეობის ანსახველი დრამატურგია ამშვენებს. თეატრის საქვეყნო აღიარება აქედან იღებს სათავეს. სწორედ დრამატურგიის წყალობით შემორჩება ხოლმე თეატრის სული საუკუნეებს, მაგრამ დრამატურგიაზე ზრუნვა სცილდება თეატრის ლოკალურ საზღვრებს და ეროვნულ მნიშვნელობას იძენს.

დრამატურგია ხელოვნების პოპულარიზაციის ერთ-ერთ უმძლავრესი საშუალებაა. ჩვენი დრამატურგების პიესებმა უკვე მოიპოვეს საკავშირო აღიარება და გასცდნენ ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს. ეს უდავოდ ქართული ეროვნული ხელოვნების წარმატებაა. მიუხედავად ამისა, დრამატურგიაში ჩვენში არათუ არ მოიპოვა კუთვნილი დაფასება და ადგილი, არამედ ისიც დაპარვა, რაც ჰქონდა. მაგალითისათვის ისიც კმარა, რომ დრამატურგიისადმი სწორედ მომეტებული გულგრილობის ქანს, ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ შესწყვიტა ქართული პიესების ბეჭდვა. დასაწყისში ამ ფაქტს უცნაური იერი დაეპარა. ერთადერთმა ბეჭდვითმა ორგანომ, სადაც პიესები იბეჭდებოდა, დრამატურგებს „კარი მიუხურა“. მაგრამ სულ მალე დაშკარა გახდა ეურნალის „გადაწყვეტილების სისწორე. დრამატურგის არავისთან შეეკლდება არ სჭირდება. მას ყოველგვარი კომპრომისების გარეშე უნდა მიეგოს კუთვნილი ადგილი. ერთხელ და სამუდამოდ განისაზღვროს მისი სამოღვაწეო არეალი; სარსებში წყაროები, შემოქმედებითი პარამეტრები. სხვაგვარად დრამატურგიის წინსვლის საქმეს არ ვშეკლება.

ჩვენი დრამატურგიის მიღწევების შესახებ უკვე ვთქვით, მაგრამ არც მის ნაკლებ უნდა დავგუჯობთ თვლი. ნაკლი კი აშკარად ჭიანჭობს მიღწეულს. სრულიადვე არ გვირცხა ამ მტკიცებას კატეგორიულობა ჩამოვაცალით. პრობლემის შეჩინილება ასეთ ვითარებაში მიუტევედელი ცოდვაა. უფრო მეტიც, ნუ მოვერიდებით კონკრეტული ფაქტების დასახელებას. იმათ, ვინც დრამატურგიის ბედს განაგებს, პირდაპირ ვუთხრათ სათქმელი, სადაც სხვაგვარად ნაკლი არ აღმოიფხვრება. ბერტოლდ ბრუტი თავის ცნობილ სტატიაში „მართლის მთქმელის ხუთი სიროული“ ამბობს: „სიამართლის დასაწერად აუცილებელია საჭირო ტონი მოინახოს. უმრავლეს შემთხვევაში სიამართლეს მწუხარე და შემწყნარებლური ტონით დააპრაკობენ — ხვადი ხდება, რომ მოქმედებუხსაც კი არ აწყენინებს. როცა გატირებვაში მიყფს ეს ტონი ესმის, გამოუვალობის გრძნობა უჩნდება. მსგავსი აღამინები იქნებ მტრები არც არიან, მაგრამ ვერც თანამებრძო-



დრამატურგია და რეჟისურა

მერაბ გვიცა

ლებად გამოდგებიან. სიმართლე მეტროპოლი უნდა იყოს. მან სიყალბესთან ერთად ყალბისმომქმელებიც უნდა მოსპოს“ (Б. Брехт. О театре, изд. III. ЛПТ. 1960 г.). რა თქმა უნდა, ეს ერთადერთი სწორი პოზიციაა.

მაგრამ ყველაფერს „გარეშე“ მიზეზებს ნუ დავაბრალვებთ. მოვლენის შიდა წინააღმდეგობების დაძებნა და მათი აღმოფხვრა წინსვლის უეცარი საშუალებაა. ასეთი წინააღმდეგობანი კი საკმაოდ ბევრია. მათი სიმრავლე თვით დრამატურგიის სირთულით არის გაპირობებული.

ჩვენში დრამატურგიის სირთულის საკითხები ხშირად ბუნდოვანების სამოსელშია გახვეული. მოვიყვან რამდენიმე ციტატას თვით დისკუსიის წყაროებიდან. „ალარ დარჩა ქვეყანაზე გენიოსი მწერალი, დიდი პოეტი, პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედი თუ ფილოსოფოსი, რომელსაც თავისი აზრი არ გამოეთქვა და არ ელიარებინა, რომ დრამატურგია ლიტერატურის ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი სახეაო. დღეს კი, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, ივიწყებენ ერთ დროს ტრუისმად ქცეულ ამ აზრს“ (იხ. ჯ. იოსელიანი, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1975 წ. გვ. 72). დისკუსიის მასალაში ვხვდებით სრულიად, ან თითქმის საწინააღმდეგო აზრსაც: „ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როდესაც არასტოტელე დრამატული ჟანრის სირთულეზე მიუთითებდა, ჯერ ერთი, იმ დროს არსებულ ვითარებას ითვალისწინებდა; გარდა ამისა, მაშინ პიესა, ყოველგვარი გამონაკლისის გარე-

შე, ლექსად იწერებოდა, დიდი დრამატურგი აუცილებლად დიდი პოეტიც იყო (ეს წესი არც კომედიორგარე არისტოფანეს დაურღვევია) და გარდა წმინდა ჟანრული სპეციფიკურობისა, დრამა მაშინ მაღალი პოეზიის ნიმუშიც იყო. რაღა თქმა უნდა, მაღალი პოეზია, შერწყმული დრამატული ჟანრის სირთულესთან, ისეთ სინთეზს ქმნიდა, რომ მასზე ხელი ყველას ვერ მიუწვდებოდა“ (იხ. ლ. ავალიანი, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1975 გვ. 102). ჩემი აზრით, ორივე შემთხვევაში, აღნიშნული საკითხების მიმართ პოზიცია ცალმხრივია. დრამატურგიისათვის რაღაც განსაკუთრებული, ზნეობრივი სირთულის მიწერა არადამაჯერებელია, ხოლო დრამატურგია შედარებით გაიოლდაო თუ ვიტყვით, არც ეს იქნება მართალი. არაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ ლირიკა (გარითმული ან თვითონ ლექსი) არასოდეს არ წარმოადგენდა დრამატული პოეზიის აუცილებელ კომპონენტს. იგი უფრო ფორმა იყო ვიდრე არსი. მხოლოდ ადამიანურ ვნებათა ჭიდილი წარმოადგენს დრამატურგიის პოეტურ არსს (გამონაკლისს არც ბრეტის ეპიკური თეატრი და არც „აბსურდიტივი“ წარმოადგენენ). რომელი ფორმით გამოვხატავთ ამ ვნებათჭიდილს, ამას მნიშვნელობა არა აქვს. ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრებიდან დრამატურგიას სული მოაქვს და არა სხეული. ეს მოვლენა ზუსტად განსაზღვრა ჰეგელმა: „თავის მხრივ, სიტყვის ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეობათა შორის, დრამატული პოეზია სწორედ ის არის, რო-

მელშიც გაერთიანებულია ვასოს ობიექტურმა ლირიკის აუბიექტურ პრინციპთან, რომელიც მეტად უშუალოდაა მოცემული. მასში ჩასახულია მოქმედება, როგორც რეალური, ასევე წარმომხილები განვითარებადი ხასიათის შინაგანი სფეროებია, ანუ მოქმედება, რომელიც დრამის რეჟისორის მიზანთა, ინდივიდთა და კოლექტივთა სუბსტანციადან გამომდინარეობს. (კეგელი, ტ. XIV, გამ. სოც. კვან. ლიტ. 1958 წ.).

ადამიანთა ურთიერთობაში ახალი დრამატული კონფლიქტის აღმოჩენა — არა წარმოადგენს დრამატურგიის მიზანს. სწორედ ეს ქმნის უდიდეს სირთულეს, მაგრამ ეს ანტიპეზის დრამატურგიას შემოქმედებით სუვერენიტეტს და საბაბით ადვილს მიუჩენს სხვა ხელოვნებათა შორის.

დრამატურგია მკაცრად ლოგიკური და შინაგანი კანონების მომცველი ხელოვნებაა. ამით იგი ემსგავსება მუსიკას, არხიტექტურას, მათემატიკასაც კი. ამ კანონების ცოდნის კარგე შექმნელებელია პიესის შექმნა. ხოლო ინდივიდმა თუ მანაც შესძლო ასეთი არა, იგი მის პროფესიად ვერ გადაიქცევა. ვითარებას ისიც ართულებს, რომ ამ კანონების შეცნობის პროცესი ინდივიდუალურია. თუმცა დრამის თეორია ამ კანონების უზოგადეს ბუნებას გვაჩვენებს, მაგრამ ამ საქმეების“ შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე მოგვება, ურთულესი პროცესია. იგი სინამდვილეზე და საკუთრივ შემოქმედებით პროცესზე დიდ დავიროვნებას და თვითკონტროლს მოითხოვს. ამიტომაც, რომ დრამატურგია უამრავ არა მარტო ობიექტურ, არამედ სუბიექტურ საიდუმლოებას შეიცავს, რომელთა ცოდნა პროფესიონალიზმის აუცილებელი პირობაა.

დრამატული ნაწარმოების ერთ-ერთი საიდუმლოებას ისიც შეადგენს, რომ იგი არ არის ბოლომდე დასრულებული ლიტერატურული ქმნილება. რაც მეტია მასში ურთიერთგადაწყვეთი პლანები, მოქმედება მოძრავი და კალიდოს-კოპური, მით მეტია მისი დრამატიკა. პიესის სცენურობაც ამით არის გაპრობოვებული. თუ დრამატურგია თავიდანვე დასრულებული ნაწარმოების შესაქმნელად განეწყობა, იგი იმ ნერვს დაკარგავს, რაც დრამატურგიის არსს შეადგენს. აი რას ამბობს ამის შესახებ ტენცი ულიამსი: „ჩემის აზრით, პიესის ტექსტი სპექტაკლის აჩრდილია, და თანაც საკმაოდ ბუნდოვანი კონტურებით. დაბეჭდილი პიესა — მხოლოდ და მხოლოდ სახლის გეგმაა, რომელიც ჯერ არ აუშენებიათ ან უკვე დაანგრის“ (ჟურ. „ტეატრ“ 1975 წ. № 12, გვ. 182). ლიტერატურული დასრულებლობა, მაგრამ ამასთანავე, მხატვრული თუ იდეური ტენდენციების მიზნობრივი სიცხადე, დრამატურგიის კიდევ ერთი საიდუმლოებათაგანია.

მსოფლიოს ხალხთა შორის ყველა სფეროში გახშირდება კომუნიკაციამ, კულტურის მიღწევებიც გლობალური გახდება. დღეს ყველა დინამიკურებისთვის ცნობილია საბჭოთაო თუ სასლავარგოთული დრამატურგიის მიღწევები. ჩვენში პოპულარული და ჯეროვანი დავასებულება — მილიონის, ოწილის, ოკეისის, უილიამსის, პრისტლის, ოსბორნის, პირანდელის, ედვარდ დე ფილიპოს, ანუის, სარტის, ჯან კოკოსის, დიურენმატის, ფრინოს, კობო აბეს და მსოფლიოს სხვა პროგრესულ დრამატურგია შემოქმედდა. ისევე როგორც კულტურის სხვა სფეროშიც, აქაც, ჩვენდა შეუცნობლად, უკვე შექმნილია დრამატურგიის გლობალური სტატუსი. იგი უკვე კარგა ხანია იქცა ერთადერთ კრიტერიუმად ამიტომ ბუნებრივია, რომ დრამატურგიის მიმართ მომთხოვნეობა დღეს ისეა

გახართლი, როგორც არასდროს. ამ ვითარებაში, ცხადია, დრამატურგის პროფესიამ არსებული საერთო მდგომარეობის ძირფესვიანი ცოდნა მოეთხოვება (ისევე როგორც ფიზიკის, რათა უკვე გამოვლილი ბირბლის ხელადა გამოვინებაზე თავი არ იმტარიოს). ბუნებრივია, რომ ამ სწავლა მასალის შესწავლაზე და ათვისების პროცესი დიდ დროსა და ენერჯიას მოითხოვს.

მაგრამ თავი და თავი საიდუმლოებასი არის, რომ მხოლოდ დრამატურგიის ცოდნით დრამატურგი ვერ გახდება. აუცილებელია იცოდეთ თეატრი, რომელმაც შვა ამა თუ იმ დრამატურგიის ესთეტიკა, რადგან დრამატურგია და თეატრი დღესათვის აპოკალუტურად განუყრელი ცნებებია. დრამატურგიის თეატრისებურ მეგობარი შემოხრუნება, თეატრის დღევანდლობამ განაპირობა. აი, რატომაც დრამატურგისთვის აუცილებელი არა მარტო მსოფლიო დრამატურგიის, არამედ მსოფლიო თეატრალური პროცესების ცოდნა. სწორედ ამ ვითარებათა გამო დრამატურგიული დაოსტატება დღესათვის დიდადაა გართულებული.

დრამის მეკუთხლეობა ჩვენში საძიებოს მოვლენად ითვლება. მაგრამ საკითხია, ვის ვუწოდებთ დრამის მეკუთხლეს? ძნელა დავასახელოთ თანამედროვე ავტორების პიესები მცირედელ განზიანების გარდა, სადაც ასე თუ ისე დაცულია დრამის აკების მხატვრული პრინციპები. ამ მდგომარეობაზე კი მივყავართ მედრამაზე შეხედულებას, რომ თითქმის პიესა მხოლოდ უშუალო შემოქმედებით პროცესის ნაყოფია. ცხადია, დრამატურგია, ისევე როგორც ნებისმიერი ხელოვნება, შთაინფორმებს და აღმსურების პროდუქტია, მაგრამ იგი მისჯანდასახეული მხოლოდ მას შემდეგ ხდება, როცა დრამატურგს გაკლილი აქვს თეორიული ათვისების და დაოსტატების პროცესი. მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება დრამატურგის უშუალო მხატვრული აზროვნება, მხოლოდ ამის შემდეგ ეიმიბა გზა წმინდა შემოქმედებით იმასს.

ყოველივე შემოქმედების გამო, დრამატურგიას და რეჟისურის ურთიერთობის საკითხი, კარდინალურად უნდა მივხიზოთ. ერთმანეთს, თანამედროვე თეატრი — რეჟისურის ეპატრია. რყო დრო, როცა თეატრი მხოლოდ მასიზობს ეკუთვნოდა. მაინც დრამატურგიაც ამ პრინციპით იყო ნაკარანხევი. ასეთმა მიდგომამ საუკეთესო გამოსატულება პიესა შექსპირის, მილიონის, ლოპე დე ვეგას, კალდერონის, მილიონის, ოსტროვსკისა და სხვათა შემოქმედებაში. ახლა კი დადგა რთი, როცა დრამატურგია თითოადა ყურადღებას რეჟისურის პრობლემებს უთმობს. ამ ვითარებამ ფან ვილარს აი რა ათქმევინა: „სცენურმა გენიამ მასხიბობის არსებიდან დამდგმლის არსებაში გადაინაცვლა. ბოლო ოცდაათი წლის ჭეშმარიტ დრამატურგებდა რეჟისორები გვევლინებიან და არა ავტორები. დამდგმელი რატომ უნდა დავექმედებაროს პიესურად სხვის აზრს, რატომ არ უნდა გააყვეს საკუთარი სულის ძახლი?“ (ქ. ვილარი, გამ. „სიკუსტეტი“ გვ. 128).

ამ სიტყვებს, დღეს, სიამაფებით გამოიჭობებს ნებისმიერი რეჟისორი და ეს არ იქნება ნაკარანხევი ლიტონი პატივმოყვრეობით. იგი დრამატურგისა და რეჟისურის საზოგადოებრივ, „ხედვით წონასუ“ კი არ მიგვიითებებს, არამედ მიგვიანშნებს, რომ თეატრში მათი თანაფარობა რეჟისურის სასარგებლოდ შეიცვალა. რეჟისორული მიღწევების წამოთვლა ჩვენშიც სულ ადვილი საქმეა, რასაც ვერ ვიტყვით დრამატურგის შესახებ. გავლენიანი დრამატურგების ჩამოსათვლელად ხელის თთაეებიც კმარა, თანაც ისე, რომ მის უტყვე-



ლად დაეყოლებოდა კომპრომისულ ცნებას — „უთუვისი არ გვეყავა“. და მაინც, ყველაფრის მიუხედავად, თარიღდროეობის ამასხველი ჭეშმარიტად ღირებული დრამატული ნაწარმოები ყველა რეჟისორის მართლაცდა საოცნებო საგანია. აქედან გამომდინარე, დრამატურგი და რეჟისორი ორთაბრძოლის ბარიონად კი არ უნდა გავიწვიოთ, არამედ მათი თანამოღვაწეობის ახალი გზები ვეძიოთ.

ჩვენს დღევანდელ თეატრში, რეჟისორები ხშირად თვითნებობას იჩენენ დრამატურგების მიმართ. ჩემი აზრით, ეს ბუნებრივი პროცესია, თუმც ამ თვითნებობას ყოველთვის როდი მოჰქვას დადებითი შედეგი. ამ მოვლენის საწინააღმდეგოდ რამე განისის შემოღება საქართველოშიც; ეს ცუდია, აზვიერებელი ტალღა ხელით შემაჩურთ. უმჯობესია რეჟისორების ამ „ტოტალურ“ მიდრეკილებას საჭირო ასხნა ვუპოვოთ.

დრამატურგმა შექმნა პერსონაჟები, შექმნა მათი ურთიერთობა, იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განშემო განფინა, აღძრა პრობლემა. რეჟისურას ეს არ დაეკამყოფილებს, თუ ასეთი პიესა თეატრს ფორმას („თამაშის წესს“) ამ ჰკარანახობს. და თუ რეჟისორს პიესა მაინც მოსწონს, იგი ოვით იწყებს ფორმის ძიებას. ხოლო როცა იპოვის, თავისთავად ებადება სურვილი პიესის ტექსტი მას დაუქვემდებაროს. თუ პიესის ტექსტის შეცვლა პერსონაჟებს და მათი ურთიერთობანი შეესცვალა, ან პრობლემატიკას სხვა მიმართულება მისცა, ეს უკვე სხვა პიესა და ავტორის პრეტენზიები ადვილად გასაგებია, მაგრამ თუ რეჟისორმა შენაღწერილი მიწეზის გამო შეცვალა პიესის ტექსტი, მაგრამ ისე კი, რომ არც პერსონაჟები დაახარა და არც პიესის არსობრივი აქტიუტეტიკა, ეს დასაშვებედ უნდა მივიჩნიოთ. ასეთ დროს დრამატურგი უნდა შეეცადოს გაიგოს რეჟისორის ჩანაფიქრი, და თუ თანამოაზრად იხილებს, არა მარტო უნდა დაჰკვეს მის ნებას, არამედ ახალი მოსაზრებებით გაამდიდროს რეჟისორის მიერ დასახული მიზანი. ამ შემთხვევაში დრამატურგი უნდა იცნობდეს დამდგომელ კოლექტივს, აქტიურად ძალებს და რაც მთავარია, ამ თეატრის რეჟისურას; მხოლოდ ამ გზით შესძლებს იგი პიესის ადაპტირებას. ხოლო თუ იგი ამ თეატრს არ იცნობს, მოვლავა ეს მდგომარეობა მალე გამოაწიროს. ამ შემთხვევაშიც და საუბრად დრამატურგისათვის რეპეტიციავ უფნა ისეთივე აუცილებელი პირობაა, როგორც — ქიმიკოსისათვის ლაბორატორიაში. ეს კი იმას ნაშნავს, რომ იგი საქვეტალოს ერთ-ერთი შემქმნელიც ხდება.

მრავალი დიდი დრამატული როგორც წარსულში, ისევე ჩვენს ეპოქაში, თეატრის წიაღში იზვა. საკამარისა დაკავახელით ჩვენი დროის დრამატურგები: ლორკა, შოუ, ბრესტი, დე ფილიპო, დიურენმატი. მათ არა მარტო დრამატურგია, არამედ დამოუკიდებელი თეატრალური ესთეტიკაც შექმნეს. მათი მონაპოვარა თეატრის რეჟისურასაც შეიცავს ამ ცნების უფართოესი გაგებით. ცხადია, ამ დრამატურგებთან გატოლვება ყველას ხვედრით ვერ გახდება, მაგრამ მათ მიერ არჩეული გზა ობიექტურად უნდა მივიჩნიოთ. სწორედ ესა, რადგან მის დრამატურგებსა და რეჟისორის სწორ ურთიერთმიმართებაზე დიდი მივარდია. ბუნებრივია, თეატრის ესთეტიკის განახლებისაკენ სწრაფვა მხოლოდ არსებულის ათვისების შემდგომია შესაძლებელი. მაშასადამე, ამ გზასაც დრამატურგი თეატრში მიჰყავს.

შეძლებოდა გვეკვიტრა, რომ ყოველივე ზემოთქმული სპეციალურ მტკიცებას არ საჭიროებს, მაგრამ ეს ასე არაა. მა-

გალითად, დისკუსიის ისეთი ავტორიტეტული მონაწილე როგორცაა შერალი ლაღო ავალიანი, პრინციპულად მსჯელაზრისაა. ამის დასადასტურებლად ჩვენ მოვიყვანთ რამდენიმე ციტატას მისი წერილიდან „ზრუნვა თუ... ზრუნვის ილუზია“ (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1975 წ.); „ხშირად ჩვენ პიესა რატომაც მხოლოდ თეატრისთვის გამოსადგება მასალად მიგვანია (პიესის წერის რაღაც „საიდუმლოებას“ პრინციპულად თითქოს მარტო ამ ჟანრში მომუშავე ფილოს) და მას ამასოიდეს კარ ვუყურებთ, როგორც ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილს (ცხადია, საჭიბით, თორემ სიტყვით, რა ბრძანებია. გვ. 100) მეტი რომ არ ვთქვათ, გაუგებრობას იწყებს თვით საკითხის ასე დაყენებაც კი. როგორ, განა პიესა პირველ ყოვლისა „მხოლოდ თეატრისთვის გამოსადგეო“ არ არის? განა პიესის წერის „რაღაც საიდუმლოების“ გარეშე შესაძლებელია ამ ჟანრში მოღვაწეობა? არა და არა! — იცხვის ყველა, ვისაც ოუნდ ერთხელ უცდია პიესის შექმნა, განა პიესას ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილად თეატრს არ აქცევენ? განა თეატრიდან, და მხოლოდ თეატრიდან არ აიღვა ფიტი ყველა დრამატურგამ? დრამატული ნაწარმოების ლიტერატურად ქცევის პროცესი ხომ პროზისაგან ამსოლუტურად განსხვავებულია. მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალადაა ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც დრამატული ფორმიითაა დამოციკლებული. ასეთი ნაწარმოები პიესად არ არავის ჩაუფიქვია და არც ჩათვლის. ყველამ იცის, რომ ეს მხოლოდ ლიტერატურა და სხვა არავალი. იქნებ ამ შემთხვევაში ჩვენ გვთავაზობენ პიესის და ლიტერატურული ქმნილების სინთეზს? შესაძლებელია, მაგრამ რა მიზანი აქვს ასეთ წამოწყებას ის, რომ პიესები დიაფიდეს? პიესის დადაბეჭდა ხშირად გარეშე შესაძლებელია. ასეთი და სხვა ამდაგვარი კითხვები უქვევლად წამოიჭრება მკითხველს.

ჩემი აზრით, ასეთივე საკამათია შემდეგი ენაშტატებაც: „ჩვენს სინამდვილეში ქართული დრამატურგია შეიძლება მართლა ქმნიდეს წაკითხვის ერთგვარ სიმწელეს, მაგრამ არავალით შემთხვევაში ეს უნარის მიწეზი არ არის, ურთავებს ვითარებავაში იმის ბრალია, რომ პიესა არ დგას ხოლმე ჭეშმარიტი ლიტერატურული ქმნილების დონეზე. ლიტერატურად კი ნიჭიერებასთან ერთად, დრამატურგიას აქცევს მხოლოდ პიესების სისტემატიური ბეჭდა და არა დაგმა. სისტემატიური თუ სისტემატი ქვეული უარი პიესის დაბეჭდავა გამოადგურებულ გაგლებს ახდენს სწორედ დრამატურგის ლიტერატურულ ხარისხზე. ამ სიძველითაც გაპირობებული ლიტერატურულ უხარისხობა კი მას არათუ დიდი ლიტერატურის, საერთოდ ყოველგვარი ლიტერატურის მიღმა სტოვებს.“ (გვ. 104).

პირველ ყოვლისა, დასაშუსტებელია რას ვუწოდებთ „ჭეშმარიტი ლიტერატურული ქმნილების დონეს“? დრამატურგის ენას, სტილს, თუ პერსონაჟებს და მათ ურთიერთობას? რა თქმა უნდა, ალბათ ამ უკანასკნელს. და თუ ასეა, განა პიესის სისტემატიური ბეჭდა რაიმეს შეცვლის თუ თვით დრამატურგმა ამ მიაგნო სწორ გულს და სწორ გზას? და განა ამისათვის პიესის დადგმა არ არის ერთადერთი გზის მანიშნებელი? რა თქმა უნდა, პიესის დაუბეჭდაობა ერთგვარად მართლაც აქვეითებს ლიტერატურულ ხარისხს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ დრამატურგის მხოლოდ და მხოლოდ სტილი უნდა ვიკულისჩხოთ. დიდი ლიტერატურის მიღმა კი დრამატურგიას სტოვებს მხატვრული აზროვნების სიმწირე, რომელიც, სამწუხაროდ,

ბეჭდვასთან არაერთიარ კავშირში არ იმყოფება, თორემ ასე ილაღ ვინ არ მოსურვებდა დრამატურგიის აყვავებას.

აღსანიშნავია, რომ პატივცემული ლ. ავალიანი ასეთ შეუ-საბამობას მხოლოდ მაშინ აწყდება, როცა საქმე ბიესის დაბე-ჭდვას შეეხება. სხვა შემთხვევაში მისი შეხედულებანი მკა-ფიოა და ხშირად უპირისპირდება კიდევ მისსავე ზემოაღნი-ნულ მოსაზრებებს: „მთავარია, თეატრში მისულ დრამა-ტურგს როგორ დახვდები და გაიგებ თუ არა, მარტო იმას კი არა, რაც მოტივებია, არამედ სვალ რისი მოტივია შეუძლია. თუ რისიმე „აღმოჩენაა“ საჭირო, მხოლოდ შენთან მისული კაცის შესაძლებლობისა, ჩვენ რომ ნიუს ვეძახით (გვ. 101). ამრიგად, დრამატურგის „აღმოჩენა“, მისი ფუნდამა, როგორც ხედავთ, თეატრს დაუკავშირდა და ეს სავეებით კანონზომიე-რი მოვლენაა. მხოლოდ თეატრს შეუძლია დრამატურგიის „ტაძარი“ გაქდეს. მასზევეა დამოკიდებული იქცევა თუ არა დრამატურგია დიდი ლიტერატურის ორგანულ ნაწილად, განა იმავე წერილში არ წერს პატივცემული ლ. ავალიანი, რომ „დრამატურგიის გამოცნობა და დრამატურგთა ახალი სახელების გამოჩენა, კერძოდ, ქართულ სინამდვილეში, თუ კარგად დააკვირდებით, აუცილებლად თეატრის აღმავლობის პერიოდს ემთხვევა. დამოუკიდებლად ერთენული დრამატურ-გიისა და გონებრივი შრომის კულტურის დონისა...“ და იქვე „ამიტომაც, ჩემი აზრით, ყველა ვითარებაში რეჟისურა უფრო დიდი პრობლემაა, ვიდრე დრამატურგთა ერთენული თეატრის განვითარების საქმეში“... და ჰა, მოვედით კიდევ ჩვენს ძი-რითად სათქმელთან, მხოლოდ იმ დანაშაბით, რომ ცნება რეჟისურა ჩვენთვის თეატრის ესთეტიკას გულსხმობს და სწორედ მასში წვდომა დრამატურგისათვის მოავარი.

გასაკვირია პატივცემული მწერლის სურვილი, სისტემაღ აქციოს ბიესების ბეჭდვა. ამისი მომხრე ვინ არ იქნება? მაგ-რამ დრამატურგიის პრობლემის სიმძიმის ცენტრს აქეთ ნუ გადავიტანთ, თორემ ჭეშმარიტების დაზარალება, უპირველე-სად, საქმის დაზარალებას ნიშნავს.

დრამატურგიის განვითარებაზე პასუხისმგებელი მხოლოდ და მხოლოდ თეატრია. როგორც არ უნდა იმართონ თავი რეჟისორებმა ან თეატრის მესვეურებმა, ამ პასუხისმგებლობი-საგან ისინი თავს ვერ გაინთავისუფლებენ. რაც შეეხება ბიე-სების ბეჭდვას და სხვა ამდაგვარ დახმარე საშუალებებს, მათ, რა თქმა უნდა, შეუძლიათ ხელი შეუწყონ დრამატურგი-ის განვითარებს. სხვა რომ არაფერი ვიქვით, დაბეჭდვითი ბიესები მაღალი ლიტერატურული კულტურის მაჩვენებელი-ცაა.

განსაცვიფრებელია, რომ ჩვენს დრამატულ თეატრებში არსებობს თითქმის ყველა განყოფილება, დრამატურგიულის გარდა. არც პროფესიონალი დრამატურგისთვის არის გამო-ყოფილი რაიმე ადგილი. ეს ვითარება სულ უბრალოდ აიხ-სნება; ყველას რატომღაც სჯერა, რომ ჭეშმარიტი ტალანტი მაინც არ დაიკარგება, იმას კი არ თვალისწინებენ, რომ აუ-ცილებელია მისეც კი, ნიჭსა გზა ფართო... დაკარგულს კი, სა-მწუხაროდ, თავისი დაკარგვის საბუთი არ მოუპოვება.

დრამატურგია დღეს თეატრის განუყოფელი ნაწილია. დროა, ეს ვიწმუწუთო და სწორედ აქ ვჭვითო პრობლემის გა-დაჭრის გზა.

პრისტოტელუს „კოეტიკა“

ნინათჰის მაგნიკა

„კომედიკა“ არისტოტელეს ერთ-ერთი უკანა-სკანელი ნაწარმოებია. ვარაუდობენ, რომ ის დაწე-რილი უნდა იყოს 336-332 წლებს შორის (ძვ. წ. ა.). ენაა „ჭეშმარიტად მსოფლიო მნიშვნელო-ბის მქონე ტრაგედიკი“ (ა. ლიპევი), რომელმაც უფრო „მყარი და ნაყოფიერი გაგლენა“ მოახდი-ნა კაცობრიობის ესთეტიკური აზროვნების განვი-თარებაზე, ვიდრე ანტიკური ესთეტიკის ნებისმი-ურმა სხვა ძეგლმა. ამ გაგლენის კვად შეიმჩნევა ლიტერატურისა და ხელოვნების ფილოსტურსა თუ რომულ თეორიებშიც (თეორიკაცტე, პლუტარ-ჩქე, ათენაიისი, ნეოპტოლემის პაროსელი, ფი-ლოდემე გადარელი, ჰორაციუსი, ბოვიკუსი, სიმპ-ლიციუსი), აღმოსავლური სამყაროს ფილოსოფი-ურსა თუ ფილოლოგიურ მექვიდრობაშიც (IX საუკუნეში „პოეტიკა“ სირიულად თარგმნა ჰონა-ინმა, ხოლო X საუკუნეში სირიულიდან ორჯერ თარგმნა არბულად აბუ ლ-ბაშარ მტასა და



იაკა-ბენ-ადის მიერ; აქვე უნდა მოვიხსენიოთ „პოეტის“ არაბული პარაფრაზიც, რომელიც სახელგანთქმულ არაბ ავტორსა, არისტოტელეს დიდ კომენტატორს ფილოქასს — იბნ როშდს — ეკუთვნის), შუა საუკუნეების ესთეტიკურ დოქტრინებშიც და ახალი დროის ევროპულ ესთეტიკურ სკოლებსა თუ ლიტერატურულ მიმდინარეობებშიც. საეპარსიათა, ამ თვალსაზრისით ზოგადად მანც გადახედოთ დასავლეთ ევროპის მწერლობის ისტორიას (სრულსა და ამომწურავ მიმოხილვაზე, რა თქმა უნდა, ლაპარაკიც კი ზედმეტია).

იტალია: XIII საუკუნეში ვილეუმ (გუილელმო) დი მერბეკე, თომა აკვინელის რჩევითა და ხელშეწყობით, არისტოტელეს სხვა თხზულებებთან ერთად („განმარტებისათვის“, „რიტორიკა“, „ცხოველთა წარმოშობისათვის“, „სულსახეთის“, „მეტეოროლოგია“, „მეტეფიზიკა“) ლათინურად თარგმნა, „პოეტისა“; 1498 წელს ჯორჯო ვალა აქვეყნებს ლათინურ ენაზე შესრულებულ „პოეტის“ საკუთარ თარგმანს; პუმანისტი პიეტრო ვეტორი (1499-1585) — დიდი ენოლოგი, ციციკრონი, სალუსტიუსის, ტერენციუსის, არისტოტელეს, პლატონის, ესკილუს, ევრიპიდეს, ქსენოფონტეს და სხვა ბერძენ თუ რომაელ კლასიკოსთა თხზულებების მკვლევარი, კომენტატორი და გამომკვლევო, საფუძვლიანი განმარტებებით აქვეყნებს „პოეტის“ ტექსტს; 1548 წელს პუმანისტმა ფრანცისკო რაბორტელომ (1516-1567) ერთხელ კიდევ გამოსცა „პოეტის“ ბერძნული დედანი ლათინური თარგმანითა და კომენტარებითურთ; 1570 წელს, გარდაცვალებამდე ერთ წლით ადრე ლოდოვიკო კასტელვეტრო (1505-1571) ასრულებს „პოეტის“ თარგმანს კომენტარებითა და ვრცელი გამოკვლევითურთ, რომელსაც იმპერატორ მაქსიმილიანეს უძღვინს; არისტოტელეს თხზულების მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო გავლენითაა აღბეჭდილი იტალიელი პოეტების, მწერლების, მეცნიერების პოეტური თუ პროზაული ქმნილებები, რომლებიც პოეტური ხელოვნების პრობლემებს ეძღვნება: ჯიროლამო ფრაკასტროს (1478-1553), ნავეერინუსი, ანუ დიალოგი პოეტის შესახებ“, ჯოვანი ტრისინოს (1478-1550), „პოეტის“, ზარკუს იერონიმუს (მარკო ჯიროლამო) ვიდას (1495-1566) „პოეტის სამი წიგნი“, ჯიროლამო მუციოს (1496-1576) „პოეტური ხელოვნება“, ტორკვატო ტასოს (1544-1595) „მსჯელობანი პოეტურ ხელოვნებაზე“, ბენედეტო მენძინის (1646-1704) „პოეტური ხელოვნება“, პიერ იაკოპო მა-

რტელოს (1665-1727) „პოეტისათვის“...

ესპანეთი: XIII საუკუნეში „პოეტის“ არაბულიდან ლათინურად თარგმნა ტოლედოელმა სწავლულმა პერმანუს ალმენუსმა (ერმანი ალმანი); XVI საუკუნის დამლევს არისტოტელეს თხზულების კომენტარებს წერს ევმიო და პოეტ ალონსო ლოპეს პინჩაირო — „პოეტური ხელოვნების ანტიკური ფილოსოფია“, მადრიდი, 1596; უფრო გვიან ხესუპე ანტონიო გონსალესი დე ხელასი განსაცვიფრებელი გამჭრიახობით განმარტავს „პოეტის“ თავის თხზულებაში „ტრაგედიის ახალი თეორია“, 1633; არისტოტელეს გარკვეულ გავლენას განიცდანი დიდი დრამატურგები — ლოპე დე ვეგა (1562-1635) და ტრისო დე მელინა (1571-1658)...

საფრანგეთში „პოეტის“ პოპულარიზება არანაკლებ მყარი საფუძველი აქვს, ვიდრე იტალია და ესპანეთში. არისტოტელეს ტრაქტიტი არა მარტო ითარგმნება, როგორც ჩანს, ისწავლება კიდევ უმაღლეს სასწავლებლებში. ყოველ შემთხვევაში, იოანე პარლანდეელი თავის „კითხვის ხელოვნებაში“ 1234 წელს გვაუწყებს, რომ პარიზის უნივერსიტეტში ისწავლება ყველაფერი, რაც დაუწერია არისტოტელეს; იულიუს ცესარ სალინგერი, წარმომავლობით იტალიელი — ჯულიო ჩეზარე საკალდელი (1484-1558) — მედიკოსი, ნატურალისტი, კრიტიკოსი, დიდი ენაშუეს რეტორიკის ლიტერატურული მტრე, წერს თავის სახელგანთქმულ „პოეტის“ შეიდე წიგნს, რომელიც ავტორის სიკვდილიდან სამი წლის შემდეგ (1561) გამოქვეყნდა; ესაა შუა საუკუნეების პოეტური ხელოვნების ყველა იმ კონცეფციის თანმიმდევრული ანალიზისა და სისტემატიზაციის საფუძვლიანი ცდა, რომელიც არისტოტელესეული ტრადიციისაგან იღებენ დასაბამს; აღსანიშნავია, რომ საკალიერის გამოკვლევა საგრძნობი გავლენა მოახდინა ფრანგული კლასიციზმის თეორეტიკოსთა მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. არისტოტელეს „პოეტის“ არა ერთი და რიგად აღებული მეტ-ნაკლებად მოდიფიცირებული სახით გადდის პოეტური ხელოვნების ფრანგ თეორეტიკოსთა შრომებში; დეგასახელებთ მხოლოდ ზოგიერთსა: პიერ დე რონსარის „პოეტური ხელოვნების მოკლე კურსი“, პარიზი 1563; ჯაკ დე ლა ტაილის „ტრაგედიის ხელოვნება“, პარიზი, 1572; ვოლფენ დე ლა ფრენს „ფრანგული პოეტური ხელოვნება“, 1604, იფუბერტ რენე რაპინის „ფიქრები არისტოტელეს პოეტისაზე“, 1674. რაც შეეხება ფრანგულ კლასიციზმს, მასზე „პოეტის“ გავლენის დეტალურ

რო ანალიზი ვრცელი მონოგრაფიის თემაა. პიერ კორნელი (1606-1684), ჟან რასინი (1639-1699), ნიკოლა ბუალო-დებური (1636-1711), ხოლო უფრო გვიან ვოლტერი (1694-1778), დენი დიდრო (1713-1784) და სხვ. და სხვ. — ყველა ისინი მეტ-ნაკლებად დავალებულნი არიან არისტოტელესაგან...

ინგლისში „პოეტიკის“ გავლენა ნაკლებ მასშტაბურია. აღენიშნავთ სერ ფილიპ სიდნისი (1554-1586), „პოეზიის აბოლუციას“, რომელიც მეტწილად არისტოტელეს კასტელეგეტროსეულ კომენტარებს ემყარება, აგრეთვე ჯონ მილტონის (1608-1674) პოემის „სულთმობრძავე სამსონის“ ავტორისეულ წინასიტყვაობა და ჯონ დრაიდონის (1631-1700) სახელგანთქმულ „ექსეს დრამატული პოეზიის შესახებ“ (ლონდონი, 1667)...

გერმანია: 1624 წლის გამოდის ოპიკის შრომა „გერმანული პოეტიკის წიგნი“, რომელიც არისტოტელეს აშკარა, თუმცა არა უშუალო გავლენითა აღბეჭდული (ოპიკი სკალიგერის მიმდევარია)... მაგრამ ნუ გამოვიკვებთ წერტილმანებს: საკმარისია ითქვას, რომ „პოეტიკით“ აღერთოვანებულია გოტჰოლდ ფრაიმი ლესინგი (1729-1791), რომელიც თავის „ჰამბურგის დრამატურ-გოიკის“ (1767) მკვეთრად უპირისპირდება როგორც ფრანგულ კლასიციზმს, ისე არისტოტელეს კლასიციზტურ ინტერპრეტაციას და „პოეტიკას“ ისეთსავე აბოლუტურად ზუსტ და შეუმცდარ წიგნად თვლის, როგორც ევკლიდეს „საწყობებს“. და განა მარტო ლესინგი? მის აღტაცებას თითქმის მთლიანად იზიარებენ ფრიდრიხ შილერი (1759-1805) და ვოლფგანგ გოიცი (1749-1832).

და ბოლოს, XIX-XX ს. ყოველივე ამას უნდა დავმატოვო „პოეტიკის“ ათობით სხვადასხვა კრიტიკული გამოცემა, ასობით სხვადასხვა თარგმანი და მისი ლიტერატურული თუ ესთეტიკური პრობლემებისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიების, სტატიებისა თუ გამოკვლევების ჭეშმარიტად უსასრულო რაოდენობა, პირდაპირ წაღვეციკთ რომ ემუქრება მკითხველს. ინგლისელი ესთეტიკოსები გილბერტი და კუნი მართებულიად შეინიშნავენ თავიანთ „ესთეტიკის ისტორიასში“: „არისტოტელეს ესთეტიკური თეორია მოგვეკონებს ამებას, რომელიც განეთარების პროცესში ცალკეულ ნაწილებად იყოფა, შემდგომ თავისთავად და დამოუკიდებელ არსებობას რომ განაგრძობენ“. ერთი მაგალითი: უკვე პაოლო ბერი, „პოეტიკის“ იტალიელი გამოცემული (1613 წ. პადუა; 1623 წ. ვენეცია), თავის კომენტარებში მიმოიხილავს „კათარსისის“ — არისტოტელეს ესთეტიკური

მოძღვრების ამ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემის ათზე მეტ სხვადასხვა ინტერპრეტაციას, ხოლო 1931 წლისათვის, ბიბლიოგრაფიული სტატისტიკის მონაცემებით ამ ინტერპრეტაციების რიცხვმა 1425-ს მიაღწია. როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია...

მოკლედ, ისეთი შთაბეჭდილება ვუქმნება, თითოეული კულტურული კაცობრიობა ათასწლეულების მანძილზე გატაცებით ეწაფება, სწავლობს, აზუსტებს, განმარტავს, აქვიანებს, იკვლევს, ითვისებს, ენათებს და შემოქმედებითად ავითარებს არისტოტელეს პატარა ტრაქტატს. მართალია, დროდადრო, კანტიკუნტად ჩმას იმად აღლებს „ურცხვი“ სკეპსის: „არისტოტელეს „პოეტიკის“ წესები მხოლოდ მაიმუნებისთვის არიან ვარგისნი და გამოსადეგნიო“ — აცხადებს ჯორდანო ბრუნო (არა მარტო დიდი ასტრონომი, არამედ მხატვრული სიტყვის ჭეშმარიტი ოსტატი; სამწუხაროდ, მისი მშვენიერი ფილოსოფიური ლირიკა ნაკლებადაა ცნობილი), ხოლო ვოლტერი მისთვის ჩვეული არააბინიმიდევრულობით, ხან კორნელის კვლავიზების იზიარებს არისტოტელეს შეხედულებებს, ხან კი „კათარსისის“ მისეულ თეორიას გაღმამატის უწოდებს, — მაგრამ ეს სპეკტიკური გამოსდომები უკლებლად იკარგება მაღლიერი კაცობრიობის აღტყინებულ დიოხარამბეში: „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus!“ — „მბრძანებელი ჩვენი, ყოველი ნამდვილი სელოგემბის მარადიული დიქტატორი“ — შეიძლება ითქვას, რომ იულიუს სკალიგერის ეს სიტყვები არისტოტელეს ესთეტიკური თეორიის შეფასების ერთადერთი უნივერსალურ სახომად, ერთადერთ კრიტერიუმად იქცა. ყველა სხვაგვარი შეფასება ლამის მტრულობად, ლამის ღვიისმგებლობად იქნეს შერაცხილი.

მაგრამ არისტოტელეს თხზულებით ამ საყოველთაო აღტაცებამ, ამ უწყველო ევსალტაციამ, რბილად რომ ვთქვათ, ცუდი სამსახური გაუწია როგორც დიდი სტატიკოსის მეცნიერული შესწავლის, ისე მსოფლიო ესთეტიკური აზრის განვითარების საქმეს. ნაცვლად იმისა, რომ მშვიდად, გულდინჯად, ჯიტიკი მოთმინებითა და თანმიმდევრობით ეველიან „პოეტიკის“ ტექსტსა და უკიდურესად ბუნდოვანი ტექსტი, გარდასულ საუკუნეთა მეცნიერები, რომელთა უსაწყველდ ზოგადი, განყენებული გამოკვლევებისა და კომენტარების აბსოლუტური ურთავლესობა კიდევ უფრო ბუნდოვანია, ვიდრე მათი შესწავლის საგანი, — დაიბ, ეს დრამატული მეცნიერები და მათი ფუნქსის ხმას აყოლილი მწერლები თითქმის ერთმანეთს ეკაბრებოდნენ არისტოტელეს ტრაქტატის

ფუჭ განდიდებასა და მიზი ავტორის მიმართ ასევე ფუჭი სასოტო ეპითეტების დახვავებაში, რითაც თითქმის დაუღვეველი და გადაულახავი „ფსიქოლოგიური ბარიერი“ ამახრებს „პოეტის“ ობიექტური, ყოველგვარი წინაზარახვისაგან თავისუფალი გველვისა თუ მკვლევრის წინაშე (აქ და ქვემოთ მე მთლიანად ვეყრდნობი ა. ლოსვეის უახლესი გამოკვლევის შედეგებს — „ანტიკური ესთეტიკის ისტორია. არისტოტელე და გვიანი კლასიკა“, მოსკოვი, 1975, გვ. 178-215; 425-471).

და როცა „ათასწლოვანი ბიზნოსიკან“ (ა. ლოსვეი) რის ვაივავლახით გამოჩვეულმა მეცნიერებამ, ბოლოს და ბოლოს, ცრურწმენის ღიბრით დაუბნდათ თვალის მიწედა საკმის ნამდვილ ვითარებას, საკვლევი საგნის ჭეშმარიტ არსს, ეს სინამდვილე სავალაოზეც უარესი აღმოჩნდა: მეცნიერებს სხელ შერჩაით შერყვნილ-შებალული, უღეთოდ დამახინჯებული და აშკარად არასრული, ნაკულუევანი ტექსტი, საიდანაც მწყობრი აზრობრივი კონსტრუქციების გამოვლენა, ხშირ შემთხვევაში, თვით ყველაზე ერადირებული მკვლევარის უნარს აღემატება. თავად განსაჯეთ: „ტრაგიკული კათარსისის“ 1425 სხვადასხვა ინტერპრეტაცია (ამ რიცხვმა სადღესოდ ალბათ უკვე კარგა ხანია გადააჭარბა 1500-ს) თავისთავად მოწმობს, რომ „პოეტის“ სათანადო პასაჟი ყველაფრის საშუალებას იძლევა, ზემოაღნიშნული პრობლემის ერთადერთი სწორი — ავტორინსული გაგების ან მისი ზუსტი რეკონსტრუირების გარდა. საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ „პოეტის“ ერთი ყველაზე ავტორიტეტული თანამედროვე მკვლევარი (ტ. ბურნეუსი) პირდაპირ აცხადებს — „კათარსისის“ არსში თვითონ არისტოტელეც ვერ ერკვეოდაო. ამას უნდა დაემატოს ტექსტის სრული ქაოტობა, აშკარა აზრობრივი შიშისაბომბიანი და შინაგანი წინააღმდეგობანი, ურთიერთგამომირიცხველი დებულებების სიმრავლე, ზოგერთი მოსაზრების მიუტკვებელი ბანალებობა, ცალკეულ მსჯელობათა ფრაგმენტულობა, გულისგამაწერილობადი დღვარჩნაილი სტილი, და ჩვენ შეიძლება აღარ გაგაკვიროს ა. ლოსვეის რადიკალურად მაკარმა დაჯენამ:

„ზოგადად რომ დავახსიათით არისტოტელეს ტრაქტიკი და ყვარდავად ამ მიჯავქითი ყველა იმ ცრურწმენას თუ ცრუ აზრს, რომლებიც ხაჯარსხვეია მისი ათასწლოვანი განდიდებით, უთუოდ უნდა ითქვას შემდეგნი: ტრაქტიკში გვხვდება ლიტერატურისმყოფელობისათვის ბევრი ფრიად საინტერესო აზრი და ზოგიერთი, თუმცა

ძალზე საგულისხმოდ მოსაზრება სპეციალურად ესთეტიკის დარგში. მიუხედავად ამისა, ფორმა, რომლითაც ჩვენ დრომდე მიაღწია ტრაქტიკის ტექსტმა, ისეთი უთავალობის შთაბეჭდილებას ახდენს, რომ ამ ტექსტის არისტოტელესათვის მიწერა ჭეშმარიტად წარმოუდგენელი ჩანს. ვინ და როდის დაწერა ეს ტრაქტიკი, თვით არისტოტელეს მოწაფეებმა ჩაიწერეს ნაჩარხვად მისი ლექციები თუ ანტიკური და შუა საუკუნეების დროინდელი გამოცემების რედაქტორები მოგაყრენ თვითმხებური დაუდევრობით დედანს, ან იქნებ რომელიღაც სხვა, შეგნებულ თუ სტიქიური ისტორიული ძალების მოქმედებამ ჩააგდო ტრაქტიკი ესოდენ სავალაოდ დღეში, — ამ საკითხის გადაჭრა დღესდღეობით შეუძლებელია“.

ჩემი აზრით, ყველაზე არსებითი დაქტორი, რამაც არისტოტელეს ტრაქტიკის ტექსტი ესოდენ სავალაოდ დღეში ჩააგდო, არის ისტორიული უკუდმართობა, დიდი სტაგირელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ჭეშმარიტად „ტრაგიკული სევერი“. სტრაბონი თავის „გეოგრაფიაში“ (XIII, 1, 54; შდრ. ჰეგლარტე, სულა, XXVI) გადმოგვცემს: „ქალაქ სკეპსისის მკვდრნი აზიან სოკრატისთვის ფილოსოფოსები ენასტეკორისკე და კორინთს ვაგი ნელგეს: კა უქანასწელი არა მარტო არისტოტელესა და თეოფრასტეს მსმენელი იყო, არამედ მემკვიდრეობით მიიღო თეოფრასტეს ბიბლიოთეკაც, რომელმაც არისტოტელეს თხზულებათა კრებულში შედიოდა... ნელგესმა ბიბლიოთეკა სკეპსისში წაიღო და თავის გაუნათლებელ მემკვიდრეებს დაუტოვა, რომლებსაც წიგნები ჩაკეტილი ჰქონდათ და რიგანადაც ვერ ინახავდნენ. ხოლო როდესაც მათ გაიგეს, რა გამაგებიათ დაემებდნენ ატალიელი მეფეები, რომლისკე გამოინ ემორჩილებად სკეპსისი, წიგნებს პერგამონში თავიანთი ბიბლიოთეკის შესავსებად. შემდინდენ და წიგნები ორმოში დამალეს. უფრო გვიან, მათმა შთამომავლებმა სინესხითი გაფუჭებული და მატლებისაგან შეჭმული არისტოტელესა და თეოფრასტეს წიგნები დიდ თანხად მიჰყიდეს აპელიკონ ტეოსელს. ხოლო ეს აპელიკონი უფრო წიგნების მოყვარული იყო, ვიდრე მეცნიერების მოყვარე. ამიტომ, მატლებისაგან შეჭმული ადგილების აღდგენა რომ მიიწადინა, მან ხელნაწერები ტექსტის ახალ ასლებს შეუდარა, არასწორად შეავსო ისინი და, ამრიგად, შეცდომებით სასეს წიგნები გამოუშვა... აპელიკონის საკვლეობისთანვე, სულამ, რომელმაც აიღო ათენი, აპელიკონის ბიბლიოთეკა რომში გადაიტანა, სადაც ის

არისტოტელეს თავყანისმცემელს გრამატიკოს ტირანიონს ჩაუვარდა ხელში, ბიბლიოთეკარის წინაშე მისი პირმოთხოვობის წყალობით, რასაც არც სხვა წიგნთმოვაჭრენი თავილობდნენ ხოლმე. ისინი ცუდ გადამწერებს იხმარდნენ, ერთმანეთს არ უდარებდნენ ნუსხებს, ასეთი იყო ბევრი სხვა წიგნის ხვედრიც, რომლებსაც რომა თუ ალექსანდრიაში გასასყიდად უშვებდნენ...“

მაგრამ მე, ცხადია, სულაც არ მსურს, ყოველივე შემოთქმულის გავლენით, მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება შეეჭმნას, თითქოს „პოეტისაში“ აღარაფერი იყოს საინტერესო, საეულისსმით, საკვლევით. სულიერი შემოქმედების სხვადასხვა ჯანრის გენეზისი, მათი ფორმირებისა თუ განვითარების ისტორია, ხელოვნების, როგორც მიზანვის („მიმების“) ძველთაძველენი კონცეფცია და ხელოვნების ქმნილებათა კათარტიკული (სულიერად განწმენდილი და ზნეობრივად ამამალუბელი) ფუნქცია, დრამატულ ნაწარმოებთა შინაგანი სტრუქტურის ანალიზი და მწერლის ენისა თუ მხატვრული სტილის აქტუალური საკითხები, — აი, არასრული სია როგორც ესთეტიკის, ისე ლიტერატურის ისტორიის იმ დიდმნიშვნელოვანი პრობლემებისა, რომლებიც, მთელი მათი ბუნდობიანების, არასრული თუ არასრულყოფილი ფორმულირების, ფრაგმენტულობისა და დამთავრებლობის მიუხედავად, საყოფიერ ნაყოფიერ პერსპექტივას ხსნიან მკვლევართა წინაშე. ამის ნიმუშია, უწინარეს ყოვლისა, ა. ლოსიევის: „შემოთ დასახელებული ვრცელი და საფუძვლიანი გამოკვლევა. ამიტომ, ვფიქრობ, გამართლებული უნდა იყოს „პოეტის“ ხელმეორედ თარგმნა ქართულად. ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია, დიდი პატივისცემით მოვიხსენიო განსვენებულ: მეცნიერის ს. დანელიას დეაწლი, რომელმაც ქართულ ენაზე პირველად თარგმნა და ვრცელი გამოკვლევეთა და კომენტარებითური გამოაქვეყნა (1944 წ.) არისტოტელეს „პოეტისა“.

მე შორსა ვარ იმ ილუსიისგან, თითქოს შევძლო უსუსტად და უნაკლოდ გადმოვმოლო „პოეტის“ — ერთხელ კიდევ გავიფიქრობე — უკიდურესად რთული და ბუნდობიანი ტექსტი. ამიტომ დანიტრენებულ მკითხველს ყველა საქმიანი შენიშვნა დიდი დახმარება იქნება ჩემთვის.

მთარგმნელი



პ რ ი ს ტ ო ტ ე ლ ე

I

ჩვენ ვილაპარაკებთ როგორც პოეზიაზე საერთოდ, ისე მის ცალკეულ სახებზედაც; ვიტყვი, რა მნიშვნელობა აქვს თვითეულ მათგანს და როგორ უნდა ითხზებოდეს ფაბულა პოეტურა ქმნილების სრულყოფის მიზნით; ვიტყვი აგრეთვე, რამდენი და რაწიანი ნაწილებიდან შედგება პოეტური ნაწარმოები და ბევრ სხვა რამესაც, რაც უსულოდ უკავშირდება ამავე საკითხს, ხოლო ჩვენი სიტყვა, რა თქმა უნდა, აწვლავს არსებითი დაფიქრებთ.

ესაოქა და ტრადიციად, ისევე როგორც კომედია, დიორამებულ პოეზია და ავტობიოგრაფია კითხარისტის უმეტესი ნაწილი, — უფროვე ეს, კაცმა რომ თქვას, სხვა არა არის რა, თუ არა მიზანა, ხოლო ერთმნიშვნისიდან ისინი სამი რამით განსხვავდებიან: ან იმით, რითაც ბაძავენ, ან იმით, რასაც ბაძავენ, ანდა იმით, როგორც ბაძავენ. და როგორც ზოგი ხელოვანი თავისი ხელოვნების, ჩვეისა თუ ბუნების მიზნით წვალობით ბევრ რასზე ბაძავს, როცა ფერბიძა და ფორმებით ქმნის მიზანად საჯანთა ხატებს, — ზუსტად ასევე ზოგიც ხელობა მიზანა ხელოვნების აწვლა ზემოხსენებულ დარგშიც, უოველი მათგანი რიტმით, სიტყვით და პარონით ბაძავს, ან სამოვითი ერთად, ან თვითულოთ ცალ-ცალკე, ასე მაგალითად, მარტოოდენ პარონიას და რიტმს იყენებენ ავლექტია, კითხარისტია და მუსიკალური ხელოვნების მოლოდინ სხვა დარგი, ვთქვით, სალამურზე დაკრის ხელოვნება. მოლოდინ რიტმით, პარონის გარეშე, ბაძავენ მოცეკვავენი, რომელნიც გამომსახველობითი რიტმული მოძრაობებით წარმოსახავენ ხსიათებს, განცდებს, ქმედებებს. სიტყვიერი შემოქმედება კი იყენებს პროზაულსა თუ სალექსო საზოგადოებრივ პოეტურ სიტყვას; ამასთან, ის ხან რამდენიმე სალექსო საზოგადოების მონაცვლობას ახდენს, ხან კი მხო-

პ რ ე ტ ი კ ა

ძველი ბერძნულიდან თარგმანა

ბანანა ბრძანებანი

ლოდ ერთ საზომს ხმარობს. ამიტომაც, რომ დღემდე არ ხერხდება მისი განსაზღვრა. და მართლაც, ჩვენ ხომ არ შეგვიძლია ერთი და იგივე სახელი ვუწოდოთ სოფრონისა თუ ქსენარქეს მიძებს, სცერატულ საზურგებსა და მიბაძვის ზოგიერთ სახეს, ვიქვათ, ტრიმეტრებით ან ელევგიური თუ რომელიმე სხვა საზომით გაპარტულ ქმნილებებს. მაგრამ კაცნი, სალექსო საზომს სიტყვა შემქმნას (პოიეინ) რომ უაჯობრიბენ, ზოგს ელევგიების შემოქმედს (ელევგიოპოოსს) უწოდებენ, ზოგსაც ეპოსის შემქმნელს (ეპოპოოსს) და ამრიგად, შემოქმედის, პოეტის (პოეტეს) სახელს მიბაძვის არსის მიხედვით კი არ აუთონებენ მათ, არამედ — საერთო საზომის მიხედვით. ახე რომ, თუ ვინმე ლექსის ფორმით გამოაქვეყნებს სამელიციონო ან საბუნებისმეტყველო ხასიათის თხზულებას, ისინი მასაც პოეტის სახელით იხსენიებენ, თუმცა პომპროსს და ემპედოკლეს არაფერი აქვთ საერთო, სალექსო საზომის გარდა. ამიტომაც მართებული იქნება, თუ მხოლოდ პირველს ვუწოდებთ პოეტს, მეორეს კი უბრალო ბუნებისმეტყველად უნდა ვთვლიდეთ, ვიდრე პოეტად. ზუსტად ასევე, თუ ვინმე უველა სალექსო საზომის შერყემა-შერყენად დასაბუთებლად თავის მიბაძვას, როგორც მოიქცა ხერხემონი რაფსილია „კენტავრის“ თხზვის დროს, რასაკვირველია, ისიც პოეტად უნდა მიგვანდეს.

ან საერთოზე ლექსარისად ვილაპარაკეთ. მაგრამ არის ხელოვნების ზოგიერთი სხვა დარგი, რომელიც იყენებს უველა ზემოსხენებულ საშუალებას: რიგბს, მელოდისა, მეტრს. ასეთია, მაგალითად, დიორამბული პოეზია და ნომების პოეზია, ტრაგედია და კომედია. ხოლო ისინი ერთმანეთისაგან იმით განსხვავდებიან, რომ ზოგიერთი მათგანი იყენებს უღებლოვ უველა საშუალებას, ზოგიერთი

კი მხოლოდ ნაწილობრივ. აი, რა განსხვავებას ვგულისხმობ მე ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის, იმის მიხედვით, თუ რა საშუალებებს მიმართავენ ისინი მიბაძვისას.

II

რაკილა უველა მიმბაძველი მოქმედ პირთა შაქვს, რომელნიც, აუცილებლად, ან კეთილნი არიან, ან უკეთურნი (უოველი ხასიათისათვის შეტნაკლებად ნიშნულთა მარტოდენ ეს ორი თვისება, რადგან ადამიანები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ხასიათის სიქველით თუ ზიწირებთ). — ამიტომ მიბაძვის შედეგად ისინი წარმოვადგებიან ან როგორც ჩვენზე უკეთესნი, ან უარესნი, ან ისეთნი, როგორც ჩვენ ვართ. ასეა მხატვრობაშიც: პოლოგროტეს ქმნილებებში ადამიანები უფრო უკეთესნი არიან, ვიდრე სინამდვილეში. პავსონისასა — უარესნი, ხოლო დიონისოსის ქმნილებებში — ზედმეწვენიო ჩვენი მსგავსნი. ცხადია, ასეთივე განსხვავება იარსებებს მიბაძვის უველა ზემოსხენებულ სახეთა შორისაც: თითოეული მათგანი იქნება ის, რაც არის, და არა სხვა რამე. სწორედ მიბაძვის საგნის მიხედვით. ეს განსხვავება თავს იჩენს ცეკვაშიც და ფლეიტასა თუ კითარაზე დაკვრის ხელოვნებაშიც. იგივე იქმნის პროზაული თუ ლიტონი პოეტური სიტყვის მიმართაც: ასე მაგალითად, პომპროსის გმირები უკეთესნი არიან, კლეოფონისა — ჩვენი მსგავსნი, ხოლო პირველი პაროდისტის — ჰეგემონ თასოსელისა და „ელეოლას“ ავტორის — ნიკოხარეს გმირები — უარესნი. ამ მხრივ, არც დიორამბები და ნომებია გამოწადის: გავიხსენოთ, თუნდაც, ტომოტესა და ფილოქსენეს „სპარსელები“ და „კალიკობები“. ასეთივე განსხვავებაა კომედისა და ტრაგედიის შორის: პირველს სურს წარმოავსახოს უარესნი, ხოლო მეორეს — უკეთესნი, ვიდრე ჩვენი თანამედროვენი არიან.

III

არსებობს მესამე განსხვავება მიბაძვის ამ სახეთა შორის, სახელობრივ, ხერხი, რომლითაც მათსა თვითიული მათგანი, და მართლაც, ხომ შეიძლება მიზაო ერთსა და იმავე საგანს ერთი და იგივე საშუალებით, მაგრამ სხვადასხვა ხერხით: ასე მაგალითად, ამ თუ იმ ამბის გადმოცემისას ან შენი პიროვნების მიჩქმალვით, თითქმის სპირით პირით მოვკითხობ მასზე, როგორც იქცევა პომპროსი, ან — სხორად, შენივე პირით და, ამრიგად, სხვა ვინმედ არ იქცე, ანდა წარმოვადგინო შენი გმირები როგორც მოქმედნი და ქმნილნი.

აი, ამ საზომისთვის განსხვავდება მიბაძვის უველა სხე ერთმანეთისაგან, კერძოდ, როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მიბაძვის საშუალებით, სახელი და ხერხით. ასე რომ, სოფოკლემ, ერთის მხრივ, შეიძლება გაიგვეულებ იქნეს პომპროსთან, ვინაიდან ორივენი რჩეულთა შაქვან, ხოლო მეორეს მხრივ, არისტოფანესთან, ვინაიდან ორივეს გმირები მოქმედნი არიან და ქმნილნი. ზოგიერთის აზრით, სწორედ აქედან წარმოსდგება ამ ნაწარმოებთა საერთო სახელიც — „დრამა“, ვინაიდან ისინი ტრავედს პირებს გვიზაბენ. აი, რატომაც, რომ დროილებს მოკლეობისა და კომედიის შემქმნელებს მოკლე თავი. კერძოდ, აკურთ მეგარონის თავიანი თავს მაიწურენ კომედიის შემქმნის პატავს და ამტკიცებენ, რომ ის მათი დემოკრატული წყობილების დროიდან იღებს დასაბამს. მაგრამ ამავე პატავს იჩიებენ სიცილიელი მეგარონლებიც, ვინაიდან მათი თანამემამულე იყო სპირტი ეპიკრამე, რომელიც ხორინდესა და მანგნსე გაცილებით აღრე ცხოვრობდა. ხოლო ტრავედის საუერთა ქნილებს მიიჩნევს პელოპონესის ზოგიერთი დროიული მოდგმის ტომი. თავიანთი აზრის დასაბუთებლად ისინი ეტომოლოგიებს იშველიებენ. მათი სიტყვათ, ქალაქების რიგვლივ მდებარე პატარა სოფლებს ისინი კომებს უწოდებენ, ათენ-

დედა წაწლებს, ზოგი მათგანი საერთო ირიცხავთ, ზოგი კი მხოლოდ ტრაგედიის კუთვნილია. ამიტომ იგივე იცის, რა განსხვავება კარგა და ცუდ ტრაგედიას შორის, ის იცისთა ავჯარგანობასაც იცისთა, ვინაიდან ყოველივე ის, რაც ნიშნულთა ეპისოპოსი, ტრაგედიასაც ახასიათებს, თუმცა ყოველივე ის, რაც ნიშნულთა ტრაგედიისთვის, უფლებლო როლი ახასიათებს ეპოსსაც.

VI

მექსამეტრული პოეზიისა თუ კომედიის შემსახვე უფრო გვიან ვლიანარკებთ. ახლა კი ეკლავ ტრაგედიას მიუბრუნდეთ და ზემოთქმულზე დაიდრწინთ განესაზღვროთ მისი არსი. მშ, ასე, ტრაგედიას არსი სერიალული, დასრულებული და გარკვეული განზომილების მქონე მოქმედების მიზანდასახული სიკეთე, რომლის სხვადასხვა წაწლიც სხვადასხვაგვარად არის შემუშავებული: მიზანდასახული, რომელიც თრბობის კი არა, მოქმედების შემუშავების სობიციულებდა და რომელიც სობრალულისა თუ შიშის გამოწვევის გზით ამკვარვნიბათავან დასრულებდა აღწევს. „კანონული სიტუაცია“, რომ ვამბობ, იმ ვაგულისხმობს სიტუაცს, რომლისთვისაც ნიშნულთა რიბეში, პარბონია და მელიოდია, ხოლო როდესაც დახსენია, რომ მისი „სხვადასხვა წაწლი სხვადასხვაგვარად არის შემუშავებული“, ამით ის მინდა დავუკა, რომ ამ წაწლითავან ზოგიერთსათვის ნიშნულთა მხოლოდ მეტრო, ზოგიერთსათვის კი — მელიოდია.

რაკი მიზანდასახული მოქმედების შემუშავების სობიციულებდა, ამიტომ, აუცილებლობის ძალით, ტრაგედიის პირველი შემადგენელი წაწლი იქნება სექტაკლის მბატრული გაფორმება, ხოლო შემდეგ — მუსიკალური კომპოზიცია და მბატრული სტილი, რადან ტრაგედიადი სწორედ ამ საშუალებებით ახდენს მიზანდასახ, სტილს მე უწოდებ სიტუაციის თანჯამარს, ხოლო მუსიკალური კომპოზიციის მნიშვნელობა განსაზღვრავდაც ეველასათვის გასახეობა.

რაკი ტრაგედიადი მოქმედების მიზანდასახ რაკი მოქმედება თავისთავად გაულისხმობს მოქმედ პირთ, რომელთაც აუცილებლად უნდა გაანდნეთ საკუთარი რაობა ხასიათისა თუ აზროვნების უნარის მიხედვით (ვინაიდან სწორედ მათი წყალობით განსაზღვრავთ იქნენ ან თუ იმ მოქმედების რაობასაც). — ამიტომ მოქმედების ირი ბუნებრივი მიზნი აქვს: აზროვნება და ხასიათი, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ეველა მოქმედის წარმოტებას თუ წარუბრტბლობისა. მოქმედების მიზანდასახ არის ფაბულა. ფაბულას მე უწოდებ ფაქტობლად და მოვლენების საერთო ქარჯას. ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს მოქმედება შიშობს, ხოლო აზროვნებას მე უწოდებ უნარს, რომლის წყალობითაც თანამსახებრნი რაობენ უბრტბობენ ერთიმეორეს, ან უბრტბობენ, თავიანთ აზრებს გამოთქამენ.

ამირადე, ტრაგედიის აუცილებლად უნდა ქმნიდეს ექვსი წაწლი, რომლებიც განსაზღვრავდნენ თიშის მის რაობას, ეს წაწლიებია: ფაბულა, ხასიათობი, აზროვნება, სექტაკლის მბატრული გაფორმება, სტილი და მუსიკალური კომპოზიცია. ამთავან მიზნობის საშუალებებს მიუყვანება ორი წაწლი, ხერგს — ერთი, ხოლო საგანს — სამი წაწლი; ეს არის და ეს შეიძლება იქნება, რომ ამ წაწლებით აგებს თავის ქმნილებას არა მარტო ზოგიერთი, არამედ ეველა ტრაგეოსი პოეტი, ვინაიდან ნებისმიერი ტრაგედიისათვის ნიშნულთა სექტაკლის მბატრული გაფორმებაც და ხასიათიც, ფაბულაც და სტილიც, მუსიკალური კომპოზიციაც და აზროვნებაც, ამ წაწლითავან ეველაზე მნიშვნელოვანია მოქმედებათა საერთო ქარჯა, რადან ტრაგედიადი არა მარტო კაცთა მიზანდასახ, არამედ მათი მქელთობისა და სიცოცხლის, მათი ბედნიერებისა და უბედურების მიზანდასახ არის, ხოლო ბედნიერებაც და უბედურებაც მოქმედებებს ვლწონდება. ამიტომ ტრაგედიის მიზანი საკუთრივ მოქმედების რაობაა და არა მოქმედების უბრალო უნარის ჩვენება. თავინათი ხასიათის მიხედვით აღმანიშნე ამ თუ იმ თიშისთვის მქონენი არიან, ხოლო მოქმედების მიხედვით — ბედნიერების ან უბედურისი. აი, რამდენა, რომ პოეტიც უწულებდნენ ხასიათის კი არ გვიხატავდნენ, არამედ — მოქმედებას, ხოლო მოქმედების ასახებით ხასიათებაც წარმოსახვენ. ასე რომ, ტრაგედიის მიზანი სხვა არა არის არ, თუ არა მოქმედება და ფაბულა, ხოლო მიზანი ეველაზე უფრო არსებობისა. ევეც არ იყოს, მოქმედების გარეშე ტრაგედიადი უკვც აღარ იქნებოდა ტრაგედიადი, მაშინ როდესაც ხასიათების გარეშე ის მინიც იწარჩუნებს თავის რაობას, და მარტოდ, თანმედრო-

ვე ტრაგეოსთა უბრალოდობა თითქმის მთლიანად უგულებლად უტყვას ხასიათებს; ასეთი პოეტი რადწინც გნებუნა, იმდენა, რაკი მოქმედების მიხედვით ხასიათობის მიზანდასახ, საკმარისი ერთმანეთს შეეხვეწენ, რომ მქვეისისა და პოლენიტრც ეს უკანასკნელი დიდოსტატური ხელგონებით გვიხატავს ხასიათებს, პირველი კი არავითარ ყურადღებას არ აქცევს მათ.

ისიც უნდა იქნება, რომ თიოტური შეგონებებისა და ნატივ სიტუაციების თუ გამოტემების წყალობი კავშირით ვაღმოცემა სუალაც არ ნიშნავს ტრაგედიის მნიშვნელოვან დასახული მიზნის მიღწევას. პირიქით, თავის მიზანს უფრო უმაღლ მიადწევს ტრაგედიადი, რომელიც გაიცლებით მეტს სცოდნავს ამ მხრივ, მაგარმა, ამისთან, ფაბულისა თუ მოქმედების საერთო ქარჯის სრულმნიშვნელობი გამოჩინავდა ასეა ფერწარმაც; საცხსოო საღებავების კითხვით ლტებთ გაცილებით ნაჯვლთ საიმეოვნებას გვეგარს, ვიდრე თერო ფრწვე მათოდელი მხოლოდ საშუალო ამ თუ იმ საენის სულ უბრალო, შავი კონტრული, გარდა ამისა, ჩვენს სულზეც ეველაზე მძაფრ შემოქმედებას ტრაგედიადი სწორედ ფაბულის წაწლითაც — უპირატებითა და გამცინობებით ახდენს, ამ მოსაზრების სისწორეში ისიც გვარწმუნებს, რომ დაწყებით პოეტიც სტილისტური სრულყოფილებით უმაღლწინე და ხასიათობის ხატავშიც უფრო მაღლ ოსტატებთან, ვიდრე მოქმედებათა თანმნიშვნელობის დანამართ ვაგმცინებში, რაც ნიშნულთა ძველი დროის თიოქმის ეველა პოეტისათვის.

ამირადე, ტრაგედიის საწყისი და, თუ შეიძლება ასე იქნება, მისი სული არის ფაბულა. მეორე ავადიო ეველანის ხასიათებს, ვინაიდან ტრაგედიადი მოქმედების მიზანდასახ, ხოლო ამ მიზანის წყალობით ის, უბრტბობებს ყოფნისა, მოქმედ პირთ მიზანს, ტრაგედიის მესამე წაწლია აზროვნება. აზროვნება ნიშნავს აბტიციოს ის, რაც საქმის არსს იტება და ესტატეისება; მევერბეულებლის სფეროში სწორედ ამის მიხედვითან პოლიტიკა და რიტორიკა. ძველი პოეტები თავიანთ გზრებს პოლიტიკურსებშიც აღმარაკებდნენ, თანამედროვე პოეტების გზირთა მტკავლებაც კი რიტორიკა მტკავლებაც გვევლენებს, ხასიათი არის ის, რაშიც ნების სწრაფავს მიღწეება; ამიტომაც ხასიათს არ გვიხატვენ ის სიტუაციები, რომელთა მიხედვითაც ვერ ვგებულებთ, ვინ რას მიიღებს ან რას გაურბის, და რომლებიც სრულად არაფერს გვეუბნებთან იმის შესახებ, თუ რას იჩრჩებს ან ურაროვნე მოქმედებ, და ბოლოს, აზროვნება სხვა არა არის რას, თუ არა უნარი, რომლის წყალობითაც რისამე არსებობის თუ არარსებობას აბტიციებენ. ან, საერთოდ, ვამბობთქვემ რასმე, ტრაგედიის მთიოზე წაწლია სტილი. როგორც უვეც ვთქვით, სტილი არის აზრის სიკეთიერი გამოხატულება, რასაც თანახმაი მნიშვნელობა აქვს პროზაშიც და პოეზიაშიც. დანარჩენ წაწლითავან მეხედუ — მუსიკალური კომპოზიცია — ტრაგედიის უმნიშვნელოვანესი საშუალება. ხოლო სექტაკლის მბატრული გაფორმება, ჩვენს სულზეც მთილი თავისი ზემოქმედების მიხედვითაც, ძალზე მერს დაგს ხელგონებისგან და, ამდენად, პოეტიცის გარეო რჩება, ვინაიდან ტრაგედიადი უწულებდნენ რაკი მისი ხასიათის თუ მსახიობთა ხელგონების გარეშეც იჩრჩუნებს თავის ძალმნიშვნელობას. ევეც არ იყოს, სექტაკლის მბატრული გაფორმება უფრო დეკორატორის საქმეა, ვიდრე პოეტის.

VII

ყოველივე ამის განსაზღვრის შემდგენილიც ვთქვათ, როგორც უნდა იყოს მოქმედებათა საერთო ქარჯა, ვინაიდან ეველაზე მთავარი და არსებითი სწორედ ეს არის ტრაგედიადი. როგორც აღწინე ტრაგედიადი დასრულებულია, მთლიანად და გარკვეული განზომილების მქონე მოქმედების მიზანდასახ, ხოლო „გარკვეული განზომილებას“ იმდენი ვცდობ მისაზარ მოქმედების ერთ-ერთ თიშებდა, რომ არსებობს მთილი, რომელსაც არავითარი განზომილებები არ გააჩნია. მთელი კი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი. საშუალო და დასასრული. დასაწყისი არის ის, რაც აუცილებლობის გამო სხვას კი არ მიხედვს, პირიქით, ბუნებრივი თანმნიშვნელობის თანახმად, თითი მას მოსდევს ან მის შემდგენ ხეება სხვა რამე; ამისდა საპირისპიროდ, დასასრული არის ის, რაც აუცილებლობის ძალით ყველგონის სხვას მოსდევს, სხვის შემდგავა. თიოთი მას კი აღმარავფერი აღარ მოსდევს, და ბოლოს, საშუალო არის ის, რაც ერთის მხრივ, სხვას რასმე მოსდევს, ხოლო მეორეს მხრივ, წინ უსწ-



ჩებს სხვას. ასე რომ, კარგად გამართული ყველა ფაზელა, თეთრნებურად, საიდანმე კი არ უნდა იწყებოდეს და, ასევე თეთრნებურად, სადმე კი არ უნდა წყდებოდეს, არამედ ზემოთ მოიანილ განსაზღვრებებს უნდა ემორჩილებოდეს უაკილებლად.

და შერე, რაჟი შვენიერი — სულდგმული არსება თუ უსულყო ნიეთი, — გარკვეული ნაწილებიდან არის შემდგარი, ამიტომ ის არა მარტო მკაცრი წესრიგით უნდა აერთიანდეს ამ ნაწილებს, არამედ გარკვეულ სიდიდესაც უნდა წარმოადგენდეს; შვენიერება ხომ სიდიდესა და წესრიგში ვლინდება. ამიტომ არ შეიძლება შვენიერი იყოს მტისმეტად პატარა არსება, ვინაიდან მშვეთხე მისი აღქმა; თითქმის შეუძლებელია, — ამ მტისმეტად დიდი, ვინაიდან, თუ დაუშვებთ, რომ ამ არსების სიგრძე შეიძლება ათი ათას ტკალიონს აღწეიდეს, მაშინ მას მოლოანად კი ვერ აღვნიშნავთ, არამედ მხოლოდ დანაწევრებულად, მხოლოდ ნაწილ-ნაწილად, და, ამიტოვად, ჩვენი შერვაისათვის მთუწდომელი დარბება მისი ერთობა და მოლოანობა. მასადავთ, როგორც სულდგმულ არსებებს და უსულყო ნაგნებს უნდა ჰქონდეთ დავლიად აღსაკჳმული სიდიდე, ისე ფაზელისას უნდა ჰქონდეთ გარკვეული სიგრძე, რომელიც დავლიად თანახმობორებელი უნდა იყოს. ფაზელის სიგრძის განსაზღვრა თეატრალურ შეჭირებებსა თუ გრძნობად აღქმასთან მიმართებით პოეტისი ხელოვნების საქმე როვია. და მართლაც, შეჭირებისას რომ ისი ტრაველია იყოს წარმოსადგენი, მაშინ შეჭირის კლასიციტობით ჩატარებობდა, ისევე როგორც, ვადმოქმედის თანახმად, ეს ხდებოდა ზოგაირთ სხვა შემთხვევაში. რაც შეეხება ტრაველიის სიგრძის განსაზღვრას საქმის კემერატია არის მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ თავისი სიდიდით ყოველთვის უქმობესია ფაზელა, რომელშიც მოქმედების განვიარება სათანადო სიკვადილდეა მიუყვანილი. ან, უფრო მარტავად განსაზღვრის მზონით, ჩვენ ვიხილთ, რომ საკმა-რისია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებშიცა, ალბათობისა თუ ასუკ-ლებლობის თანახმად მოვლენაია თანამდევრული მსკდლობის გზით უბედურება შეიძლება ბედნიერებაში გადაიწარღოს, ანდა, პირუვე, ბედნიერება — უბედურებაში.

VIII

ფაზელა იმიტომ კი არ არის ერთობლივი, რომ, როგორც ზოგირთს ჰგონია, ერთი გმირის თავდადასავალს მოკვთობრბობს. მართლაც, ხომ შეიძლება ერთსა და იმავე გმირს უსასრულოდ მრავალი რამე დაჳძლდეს თავს, ხოლო ამ სიზრავლიდან ზოგაირთ რაჟებს არავერიტი არ აერთებს ერთმანეთთან, ზუსტად ასევე, ერთი და იგივე გმირი შეიძლება ათავკვარსი საქმის მოქმედელი იყოს, მაგრამ ამ საქმეთა ერთობლიობა არასავალს არ იძლევა ერთ მლიანს საქმეს, ამიტომ, როგორც ჩანს, ცდებთან ის პოეტები, რომელიცაც ცუთუენით „იჭირავლიდა“, „თესიდა“ და მათი მსვავის სხვა პოეტები. ისინი დღეობრენ, რომ რაჟი მარტავდი ერთი იყო, ამიტომ ერთი იქნება ფაზელაც, რომელიც მის შესახებ მოკვთობრბობს. პომერტისას კი, რომელიც სხვა მხრივაც გამოიჩინვა დანარჩენი პოეტებისგან, როგორც ჩანს, ხელოვნებისა თუ ბუნებრივი ნიჭის წყალობით, ეს საკითხიც მარტავებლად გადაწყვიტა; ეტრობდ, „ოლისისას“ რომ ქმნიდა, მან უკვე შეეფატიო კი არ ჩართო შიკ, რაც მის გმირს თავს გადმედიდა; ასე მაგალითად, პომერტისას არ უთქვამს, როგორც დიკორა ოლისესი პარნაშზე და როგორ სცადა მან შეშლილად მოეჩვენებინა თავი ყოველიბისათვის, რომელზეც ტრავის წინააღმდეგე ვალინტობის გვეგებეს აწყობდნენ, ვინაიდან არ აუცილებლად გართ ალბათობა არ მოითხოვდა იმას, რომ გმირის ცნობრების ერთობლიობა ამ ეტრობდ მთავრე ეტრობდ გამოეყენა; პირიქით, თავისი „ოლისისას“ მან, ჩვენი წუდანდელი განსაზღვრებისამებრ, ერთი მოქმედების ირგველი ავაო, და ასევე მოიქცა იგი „ილიდასას“ ოხზვის დროსაც.

ამიტოვად, რაჟი მიზამქედლობითი ხელოვნების ყველა სხვა დარბე ერთობლივთ მიზამქედ ერთის მიზამქედ, ამიტომ ფაზელად, რომელიც მოქმედებას ბამაც, ერთი და, ამასთან, მოლოანი მოქმედების მიზამქედ უნდა იყოს; მოქმედების ნაწილები ის იქ უნდა გრწყომდნენ ერთმანეთს, რომ ერთ-ერთი მათგანის გადახადებობა ამ ამოღება მთელის ციკლიბისა და გადასხვადრების უნდა იწვევდეს, ხოლო ის, რისი მიზამქედა ამ გამოსხვად არაუფერ არ ცლის, მთელის ირგანულ ნაწილად ვერ ჩაითვლება.

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ პოეტმა იმაზე კი არ უნდა უფრო პარაკოს, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმაზე, რაც შეიძლება მოხდებოდეს მისხდარიც და, მასადავთ, რაც ალბათობისა თუ ასუკ-ლებლობის მიზნადვითა შესაძლებელი. პოეტი და ისტორიკოსი იმით როლი განსხვადებთან ერთმანეთისგან, რომ პირველი სალექსო ნიშნით წერს, მორტი კი პრბობთ. შეიძლებადა ლტსად გარდგვე-თქვა პერიოდების ოხზულებანი, მაგრამ, ვადქვისკი მიუხედავად, ისინი მანვე ისტორიულად ხასიათის ქმნილებად დარჩნენ განს-არა, პოეტი და ისტორიკოსი ერთმანეთისაგან სწორედ იმიტ განსხვადებთან, რომ ისტორიკოსი სინამდვილეში მოხდარ ამებეს ვად-მოკვცემს, პოეტი კი არის, რაც შეიძლებადა მომხდარიყო. ამიტომ პოეტია უფრო ფილოსოფოფია და სტრიოზული, ვიდრე ისტორია. პოეტისი საგანი უფრო ზოვადია, ხოლო ისტორიკოსისა — ალბათობა. ზოვადი არის ის, რისი თქმაც ან რისი ქმნაც მართებს; ალბათობისა თუ ასუკ-ლებლობის მიხედვით, ამა თუ იმ ბუნების ეკის; სწორედ ამას მიიღებს მისი პოეტია მანქვამი კი, რაცა სახელებს არჩევებს მოქმედ პირებს. (ცალკეული კი არის ის, რაც ჩაიინდა ან განიცადა, მაგალითად, ალიბიადემ კომედის მიმართ ეს უკვე ცხადია; მართლაც, ალბათობის მიხედვით რომ ავებენ ფაზელს, უმლოფარვები მომხშვეით სახელებს არჩევენ თავიანთ გმირებს და, ამიტოვად, კონტრეტულ პირგვლებზე როდი წერენ, იამოტრავაფა მსვავსად ტრავეკუსები კი წარსლების რეალურ სახელებს არჩევენ. ხოლო ამის მოწუი ის ვახლავთ, რომ შესაძლებელია, ამავე დროს, დამაჭრებელიც, სარწმუნოდ არის; ჩვენ არ ვვგერა, რომ შესაძლებელია ის, რაც გრტი იკიდებ არ მომხდარა, ხოლო ის, რაც უკვე მოხდა, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია, ვინაიდან შეუძლებელი რომ ყოველიყო, არც მიხედვება. მაგრამ ზოგაირთ ტრაველიაში ორობილ ცნობილ სახელს თუ მხვდებით, დანარჩენი სახელები კი გამოქონლია, ხოლო ზოგაირთის ერთი ცნობილ სახელსაც ვერა მათეებთ; ასეთია, მაგალითად, ვაგთონის „უკვალით“, რომელსაც ყველაფერი, მათ შორის უკლებლიც ყველა სახელი ავტორის გამოქონლია, მაგრამ ამისად მიუხედავად, ის სხვა ტრაველიებზე ნაკლებ როლი ვახბობავს ჩვენ. ასე რომ, სულაც არ არის საკვადლებელი მითითი თქმულებების გამოდევნება, რომელიც ციკლსა და სიკვადებთა ტრაველიების ურავლებლობას, ის კი არა და, სასიკვადი იქნებდა ამისევე სწრაფვა, ვინაიდან ის, რაც ცნობილია, მხოლოდ მკირეფთავის არის ცნობილი, მოწონებით კი ყველის მოწონს. ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ პოეტი უფრო მტავდ ფაზელუებს უნდა ქმნიდეს, ვიდრე საზომებს, ვინაიდან ის იმდენად არის შემოქმედელი, რამდენადაც მიზამქედობა, ხოლო ეს მიზამქედ მოქმედების მიზამქედ. მას რომ თუდვად სინამდვილეში მომხდარი ამის სახევა მოუხდეს, ის მანვე პოეტად დარჩება, ვინაიდან არაუფრო არ უღლის ხელს იმას, რომ ზოგე რამ, რაც სინამდვილეში ხდება, ალბათობისა თუ შესაძლებლობის მიხედვით მოხდება; ამ ასევეში ის მათი შემოქმედელი.

მარტო ფაზელათა და მოქმედებათა შორის ყველაზე უარსი ეპიპლოფური ფაზელბი და მოქმედებობა. ეპიპლოფურს მე ვუწოდებ ისეთ ფაზელს, რომელიც ეტიპლოფურ ყოველგვარი ალბათობისა თუ ასუკ-ლებლობის გარტემ მისილვედ ერთმანეთს. ამნარი ფაზელუებს ცუდი პოეტები თავიანთ უნიკობის ხომ სხვადენ, ხოლო კარგი პოეტები — მსახობათა გომ; მართლაც თავიანთ ტრაველიებს შეჭირბთ მონაწილეობის მზონით რომ ქმნიან და, ამიტოვად, უსამდვილად ქიმევენ ფაზელბებს, ისინი იძლებულიან არიან მხირად დადარტონენ მოქმედების ბუნებრივად თანამდევრობა.

ტრაველია არა მარტო დარბალებელია, არამედ შვეთის თუ სიბრალულის აღმჭრელი მოქმედების მიზამქედ არის. ხოლო ამ გრძნობებს მოქმედება მტუნალოდ აღძრავს მაშინ, როცა მოულოდნელად ხდება, უფრო კარგი კი მაშინ, როცა არა მარტო მოულოდნელად, არამედ გარტემობთა ურთიერთგანმარბობლობის შედეგადც ხდება. ამ დროს განციტვიტებს უფრო დიდი იქნება, ვიდრე იმ შემთხვევაში, რამე რომ თავისთავად ან სრულიად შემთხვევითი მომხდარიყო, ვინაიდან შემთხვევითობაც ყველაზე განსაკუთრებულ სწორედ არის რაც, რაც შეიძლება ვაგზრბა მომხდარიც ეცნოს ეკის. ასე მაგალითად, არგონში მტობის ქანდაკება მოკლა მტობისთავე მკვლელი, რომელსაც თაქვე დაეცა იმ დროს, როცა ეს უკანასკნელი მას ათავალიტრება. შეიძლება იფიქრო, რომ მსვავის მოკვ-



ნები მართოდენ ბრმა შემთხვევითობას როდი მიეწერება.
 მასწავლებ, ამნაირი ფაბულები უცალობლად ყველაზე უკეთესი
 ფაბულებია.

X

ზოგიერთი ფაბულა მარტივია, ზოგიერთი კი დახლარსული, ვი-
 ნაიად ასეთია ის მოქმედებებიც, რომელთა მიმადრებას ფაბულ-
 ლა წარმოადგენს. მარტვი, წყნადელთა განსჯილობასმარტ, მე უ-
 წოდებ ისეთ უწვევება და ერთობლივ მოქმედებას, რომელშიაც
 ცვალებადობა პერსონაჟისა და გამომცემის გარეშე ხდება, ხოლო
 დახლარსულს — ისეთ მოქმედებას, რომელშიაც ცვალებადობა გა-
 მოცემის ან პერსონაჟის, ან კიდევ, ერთდროულად, ორვეუ მა-
 განის შემევიობთ ხორციელდება. უკიდველეს ეს ფაბულის აგებუ-
 ლებიდან უნდა გამოიშინარებოდეს, მაგრამ ისე კი, რომ უწინ მო-
 ზედარისაგან აუცილებლობისა თუ აღზაბობის მიხედვით იღებდეს
 დასაბამს, ვინაიდან მართლაც დიდი განსხვავებაა — ერთი რამ მეო-
 რის შედეგად ხდება, თუ, უბრალოდ, მეორის შემდეგ.

XI

პერიპეტია არის მოქმედების გადასვლა მის საპირისპირო მოქ-
 მედებაში, და თანაც, ისეთი გადასვლა, რომელიც, ჩვენი მტკიცებე-
 სასმერ, აღზაბობის თუ აუცილებლობის მიხედვით ხდება. ასე
 მაგალითად, „ოიდიპოსში“ მეფის კარზე მოსულმა მაცნემ, რომელ-
 საც სურდა კეთილად ამბავ ეხარებინა იოდისპისისათვის და, ამ-
 რიგად, დედის წინაშე შოშისაგან დაესხა იგი, მის მიერ მოტანილი
 ამბით საპირისპირო შედეგს მიიღწა. და კიდევ ერთი მაგალითი:
 „ნლონკში“ ერთი კაცი სიკვდილით დასაჯებულად მიხვავთ, ხო-
 ლო დაწინის უკან მიხვება, რათა მოაკვდინოს იგი, მაგრამ მოქმე-
 დების განვითარების შედეგად თვითონ დაწინის მოკვდა, სიკვდილ-
 მისიქლი კი გადარჩა.

გამოცნობა, როგორც თვით სახელწოდება გვიჩვენებს, სხვა არა
 არის რა, თუ არა არტოდინად ცოდნაზე. ან კიდევ მეგობრობიდან
 მტრობაზე გადასვლა; მე ვკვულისმომ იმათ გადასვლას, ვისაც გან-
 გებამ ბედნიერება ან უბედურება არგუნა წოლად. ყველაზე უკეთეს
 სი გამოცნობა იმ გამოცნობაა, რომელიც პერიპეტეიების თანხლებით
 ხდება; ასეთი გამოცნობა გამოყენებულია, მაგალითად, „ოიდიპოს-
 შში“. არა თქმა უნდა, არსებობს ბევრი სხვა გამოცნობაც; როგორც
 იქვეა, შეიძლება გამოცნობა უსუსლო საგნებისა თუ სხვადასხვა
 შემთხვევითობის მიხედვით; შეიძლება გამოცნობა იმის მიხედვით-
 თაც, თუ ვინ რა ჩაიღინა ან არ ჩაიღინა, მაგრამ ყველაზე არსებო-
 ბი როგორც ფაბულისთვის, ისე მოქმედებისთვისაც უნდა ზემოაღ-
 ნიშნული გამოცნობა, ვინაიდან ამგვარი გამოცნობა მთავად გამო-
 იწვევს სიბრალულს ან შიშს, ხოლო ტრაგედია, როგორც გაყარკით-
 თ, სწორედ ამნაირი მოქმედების მიმაცაა. ეგევ ან იუსი, ამგვარ
 გამოცნობასზე მოსდევს ბედნიერება და უბედურებაც.

რაკი გამოცნობა რამდენიმე გმირს შორის ხდება, ამიტომ ან
 ერთი გმირი ცნობილობს მეორის (როცა ერთ-ერთი მათგანი ცნო-
 ბილია), ან ორივე — ერთიმეორეს. ასე მაგალითად, ორესტემ იფი-
 გენისა მიერ მისთვის გაგზავნილი წერილით იცნო და, იფიგენიას
 კი სხვაგვარი საბუთი დასპირად ირესტეს საცნობად.
 — მასწავლებ, ამ მხრით, ფაბულის ორი ნაწილი აქვს: პერიპეტ-
 ია და გამოცნობა. მესამე ნაწილია ტანჯვა. პერიპეტეიისა და გა-
 მოცნობის შესახებ უკვე ვილაპარაკეთ, ხოლო ტანჯვა ისეთი მოქ-
 მედებაა, რომელიც სიკვდილს ან სასტიკ ტყუილს იწვევს; ასეთია,
 მაგალითად, სხვადასხვაგვარი სიკვდილი სცენაზე, აუტანელი ტყუი-
 ლი, ქრლიობის მიუხედავ და სხვა მისათანა.

XII

ტრაგედიის იმ ნაწილია შესახებ, რომლებიც მის საფუძვლად
 უნდა მდგანდეს, ზემოთ ვილაპარაკეთ, ხოლო მოყულობისა და
 ქვედაწარმოების მიხედვით მას შემდეგი ნაწილები აქვს: პრლო-

დი, ეპილონი, ექსოდოსი და ქორიკონი, რომელშიაც, თვის
 მხრით, შეიძლება ორი ნაწილი გამოიყოფა: პაროდოსი და სტასიმონი.
 ის. ეს ორი ნაწილი საერთოა ყველა ქორიკონისათვის, ხოლო კო-
 მოსები და სიმღერები სცენიდან მართოდენ ზოგიერთი ქორიკო-
 ნის კუთვნილებაა. პაროდოგი არის ტრაგედიის მილიანი ნაწილი
 ქორის გამოსვლამდე; ეპილონი არის ტრაგედიის მილიანი ნაწი-
 ლი, რომელიც ჩართულია ქორის მილიან საგალობელთა შორის;
 ექსოდოსი არის ტრაგედიის მილიანი ნაწილი, რომელსაც ქორის
 გალობა აღარ მოსდევს; რაც შეეხება ქორიკონის ნაწილებს, პ-
 როდოსი არის ქორის პირველი მილიანი სიტყვა, სტასიმონი — ქო-
 რის გალობა უნახანსოდ და უბრალოდ, ხოლო კომონი — ქო-
 რისა და მასშიბობა საერთო გდება.

ამრიგად, ტრაგედიის იმ ნაწილია შესახებ, რომლებიც მის საფუ-
 ძვლად უნდა მდგანდეს, ზემოთ ვილაპარაკეთ, ხოლო მოყულობისა
 და ქვედაწარმოების მიხედვით მას შემდეგი ნაწილები აქვს.

XIII

ზემოაღნიშნული ცვლადეკვალ საჭიროა იქცას, რას უნდა ესწ-
 რაფუდენ ან რას უნდა არიდებდენ თავს ფაბულების მოხვედ-
 ნი და რა განაპრობებს ტრაგედიის წინაშე დახასული მიზნის მიღ-
 წვევას. რაკი საყუფუსო ტრაგედია თავისი შესავენილობით მარტო-
 კი კი არ უნდა იყოს, არამედ რთული და, ამისთან, შოშისა და სიბ-
 რალულის ამბერტროლი მოქმედების მიმაცას უნდა წარმოადგენდეს
 (ვინაიდან სწორედ ესაა მიმამაველიობით ხელგონებას ან დარკის
 თავისებობა). ამიტომ, რასაკვირვებია, არც კეთილი კაცი უნდა
 იქნეს წარმომადგენელი როგორც ბედნიერებიდან უბედურებაში გა-
 დამავალი, რადგან ეს შოშისა და სიბრალულის ამბერტროლი კი არ
 არის, არამედ აღმშოფობებელი, და არც უკეთობი — როგორც
 უბედურებიდან ბედსიერებაში გადამავალი, ვინაიდან ეს უკუაღ-
 ნალებ ტრაგედიულია, რაკი ამნაირ ტრაგედიას არ გაჩანია არაფე-
 რი, რაც მისთვის საჭიროა, ესე იგი ის, რაც იწვევს კაცთმოყუ-
 რების, შოშისა თუ სიბრალულის გრძნობას, და ბოლოს, არც ყოვ-
 ლად უხვადის კაცი უნდა ვარდებოდეს ბედნიერებიდან უბედურ-
 ბაში, ვინაიდან ასე აგებელი ფაბულა ექვემდებარების გრძნობას
 კი აღძრავდა ჩვენში, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს
 ან ღირსე შიშს, და მართალია, სიბრალული ჩვენ ადვიტების იმის
 მიმართ, ვისაც დაუმსახურებლად ატლებს თავზე უბედურება, ხო-
 ლო შოში — ჩვენივე მცავისის მშობთ. მასწავლებ, ამნაირი შემთ-
 ხვევა ვერ გამოიწვევს ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს. ასე რომ,
 რიგია მხოლოდ კაცი, რომელსაც სასუალო ადგილი უჭირავს ზე-
 მოათავილელთა შორის. ხოლო ასეთია ის, ვინც განსაკუთრებული
 სიქველადია და სამართლიანობით არ გამოირჩევა და ვისაც უბედუ-
 რება საუბრობი სიმბაბლისა და უკუთვრების გამო კი არ ატლებს
 თავზე, არამედ ისა თუ იმ შეცდომის გამო, თუმცა არ უნდა საყო-
 წველათ პატივისცემით გარემოსილ და დიდად ბედნიერი იყო,
 როგორც მაგალითად, იოდისპისი, თბიბტებ და მათი მცავისი სხვა წა-
 რჩინებულთა შორის.

ამრიგად, აუცილებელია, რომ კარგად გამოირთვოს ყველა ფა-
 ბულა უმალ მარტივი იყოს, ვიდრე რთული, არ იმამავ, როგორც
 ამტიკეთეს ზოგიერთი, და რომ მას უბედურებიდან ბედნიერებაში
 კი არ გადაყუდებოდ, არამედ ბედნიერებიდან უბედურებაში, და თან-
 ცა, არა გმირის უკუთვრების, არამედ მისი მთუტყვევების შეცდო-
 მის გამო; ხოლო ეს გმირი ზედმეწვენივით უნდა მკავდეს ზემოთ აღ-
 წერილს, ან, უმალ, უკუთვით უნდა იყოს, ვინმე უარსით. ამას გვი-
 მოწმებს ისტორიაც: თავადარკველად მოიტებთ მრავალრიცხოვან
 შემთხვევის მითვის რამუკავებენ, დღეს კი ყველაზე უკეთესი
 ტრაგედიები სულ რამდენიმე საგვარეულოს ბედს ვიხატებდა; ასე-
 იებია, მაგალითად, ალკმეონის, იოდისპისის, ორესტეს, მელეაგარის,
 თბიბტეს, ტელეფოსისა და სხვათა გვარები, რომელთაც ბედმა წო-
 ლად არგუნა ადეთმინათ ან ჩაიღინათ საშინელი რამ ბოროტება.

მასწავლებ, ხელგონების წესების თანახმად, ყველაზე უკეთესი
 ტრაგედია სწორედ ასე აგებელი ტრაგედიაა. ამიტომ ეს ფაბულა უნ-
 და, ვინც ჰქვამის ვერაიადეს იმის გულისთვის, რომ ის სწორედ
 ასე აგებს თავის ქილიებებს და რომ ბევრი მის ტრაგედია უბე-
 დურებით მთავრდება. მაგრამ ეს, როგორც უკვე იქვეა, სასებობი
 გამართლებულია. ამის საბუთად ისიც კმარა, რომ სცენაზე, შეიბირის

დროს, ასეთი ტრავმები ყველაზე ტრავმატული ქონილებები ჩანან. თუკი მათი დღედა სწრაფად არის გადაწვევით, და ევრაზიულად; ზოგიერთი ხარვეზის მიუხედავად, ყველაზე ტრავმატული პოეტად გვეუბრებიან ჩვენ.

ხლო ტრავმების შიორე სახეს, რომელსაც ზოგი პირველად ფილოს, „ლიტერატურა“ მსგავსად, ორგანო უფლება აქვს და აუთა და კარგითა, უფროისპირისპირად შედგით თავარღება. პირველ სახელს იგი იმითრე თვლიან, რომ საქმელად მდარე გემოვნების მათურებელს ჰქვია: პოეტები ხომ თავიანთ შემოქმედების ხშირად მათურებელთა გემოვნების უსადაგებენ. მაგრამ საიპონებია, რომელსაც ამაგარი ქნილები გავიწყობს, უფრო კომლიდისთვისაა ნიშნულად. ვიდრე ტრავმატისთვისა და მართლაც; კომლის გერბები, რომლებიც; ფაულის მიხედვით, თავადპირველად მოსხებულ მტრები იყვნენ; როგორც მაგალითად, ორსველ და ევისთ, ბოლოს შეგვიპოებიან ხდებიან და არცერთია არც კვდება მეორის ხელით.

XIV

შეშისა და სიბრალოლის გრძობა შეიძლება სექტალების მხატვრულმა გაფორმებამ აღძრას ჩვენში, მაგრამ მას თვით ფაულის ზოგადი ქარცავ იწვევს, რაც უფროველით ღირსებას და ქმნის მართკ პოეტის ნიშანი არის, ფაულისა იც უნდა ითვის აგებულად, რომ მასში ვაღმომეშული ამბავი სცენაზე წარმოდგენის გარეშეც აძრწუნებულს და სიბრალოთი ავსებებს მითხებულს, ეს განსადა დაუფლება ყველას, ვინც ოლიაპის ამბავს მოისმენს. მაგრამ ამ გრძობის გამოწვევა სექტალების მხატვრული გაფორმების საშუალებით კორგების საქვა და არა ბუნებური ხელოვნებისა. ხოლო მას, ვისაც სასცენო წარმოდგენის შეშის კი არა, მართოდენ განცდიურების გამოწვევა სურს, არაფერი აქვს საერთო ტრავმატისთან, ვინაიდან ტრავმატული ყოველნარი საიპონების კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ მხოლოდ მისთვის ნიშნულს. და რაკი პოეტს შარათებს მიმაძვის გზით გვაჩიებებს საიპონებებს, რომელსაც შეშისა და სიბრალოთისგან უნდა გამომდინარებოდეს, ამგომ, ცხადია, თვით ტრავმების ფაულის ამ გრძობებით უნდა იქნოს გამსვენაული. მას, ვიკლოთი, რომელი მოქმედება იწვევს იქნება და რომელი — სიბრალოთი. ყველა ეს მოქმედება აუცილებლად უნდა ხდებოდეს ერთერთის მიმართ ან მტრულად. ან მოყურად, ან არც მტრულად და არც მოყურულად განწყობილ პირთა შორის. უფოთ მტერი სტანჯავს მტერს, მაშინ მისი მოქმედება ანა წარსავს კი არ იწვევს ჩვენში სიბრალოთს, არამედ თვით ტრავმა თავისთავად. იგივე იქმნის ამ შემთხვევაშიც; როცა ასევე იქცევიან ერთერთის მიმართ არც მტრულად და არც მოყურულად განწყობილ პირნი. მაგრამ როცაცად მუყავის სტანჯავს მოყვას, ასე მაგალითად, როცა მმა ქალვას მასს, შელი — მამას, დედა — შვილს, შელი — დედას და ა. შ., ან აპირებს მოკლას, ან რაიმე მის მსგავსს სწავლის — აი, რას უნდა ძეივებდეს პოეტი მიშში.

ჩვენადიდ ვაღმომეშით მღწერული მიოების შეცვლა არ შეიძლება; ასე მაგალითად, არ შეიძლება შეცვალო ის, რომ კლიტემესტრას ორსებდ კლავს, ხოლო ერთადღეს — ალმეონი. პოეტი თვითონ უნდა პოულობდეს მისთვის საჭირო მასალას და ოსტატურად სარგებლობდეს ვაღმომეშით. მაგრამ უფრო გარკვევითი უკვლევი, არს ვსულიდობის, როცა ვაგზობის „ოსტატურად“. მოქმედება შეიძლება ისე ხდებოდეს, როგორც წარმოდგენა მკვლავ პოეტებს, რომელთა გერბით შეგნებულად მოქმედებენ; ასე მაგალითად, ევრაზიულს შეედა წინაარსებით ქალვას თავის შეცვლა. მაგრამ გმირმა შეიძლება შეუგნებლადც ჩაიდინოს შემხარავი დანაშაული და მხოლოდ შემდეგ შეიტყოს, როგორც ახლიცდელი ყოფილა მისთვის მისივე მსხვერპლი. ასეთი, მაგალითად, სოფოკლის ოლიაპის ოლიაპის, თუმცა ეს საინიშნებო სოფოკლისას საყუთრე დრამის გარე ხდება, ხოლო თვით ტრავმატული არც მოქმედებენ ახლიცდების ალმეონი და ტელეგონე აღმკრულ ოლიცესვაში“. არსებობს მოქმედების მესამე სახეც, როცა გმირი შეუგნებლად, უყოლინარობის გამო, აპირებს ჩაიდინოს საინიშნული დანაშაული, მაგრამ ბოროტ წარხვის აღმკრებლად სცნობის თავის მსხვერპლს. სხვა სახის მოქმედება ადრე არსებობს; აუცილებელია ჩაიდინო ან არ ჩაიდინო დანაშაული, და, თანაც, — შეგნებულად ან შეუგნებლად. ამ მოქმედებათაგან ყველაზე უარესი

ისა, როცა გმირი შეგნებულად აპირებს დანაშაულის ჩადენას, მაგრამ არა სჩადის. ეს გულშემაზრავია, მაგრამ არა ტრავმატული; ვინაიდან აქ გამოარცხვლითა ტრავმის მომენტი. აი, რატომაც; რამდენიმე და თავს ვაპირებს მოქმედების ამნარი განვიტარებინას, რამდენიმე უსკვაით გამოწალისის გარდა, რომელთა რიცხვს მიეყოფნება, მაგალითად, გმირის ქვევა „ანტიგონეში“ ტკინის მიმართ. მოქმედების სხვაგვარი განვიტარების გმირი უნდა კი არ იხდეს, არამედ სჩქმედ აქვებს გარზარხებულს. მაგრამ ყველაზე უკეთესი მაინც ისაა, როცა გმირი შეგნებულად, უყოლინარობის გამო სჩადის დანაშაულს, ხოლო გამოცნობა დანაშაულის ჩადენის შემდეგ სდება, ვინაიდან აქ არაფერია გულშემაზრავი, გამოცნობა კი შემარწმუნებელ მოაქმედლებებს ახდენს. და ბოლოს, ყველაზე ქმედითი გვა მოქმედებს განვიტარებისა: საინიშნული ვილით „რესტორნტი“, რომელიც მტრულად აპირებს მოკლას თავისი ვაფი, მაგრამ არა კლავს — დედად იცნო შვილი. ასე „იფიგენიაში“ და ცნობის მმას, ხოლო „მელმეო“ ვაფილით — საყუთრე დიდეს, რომელიც ისის იყო უნდა ვაეცა. აი, რატომაც, რომ ტრავმატები, როგორც ზემოთ ითქვა, სულ რამდენიმე საკვარცხელის ბედს ავიწერენ. თვითნათი ძიებისას ტრავმატისებმა ხელოვნების წყალობით კი არა, შემთხვევითი მაგვნის იმს, რომ მათთვის საჭირო მასალა უყოლიად მოცხდულია პოეტიში. ამიტომ მათ ძილავნებურად უხდებოთ ის საგარეულოლებზე წერა, რომლებსაც მწიქთ თანა სდებდა ამნარი უბედურება. ამრიგად, მოქმედებთა შედგენილობისა და იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყვნენ ფაულები, საქმარისად ვილაპარაკოთ.

XV

რაც შეეძება ხასიათებს, არის თითხი პირობა, რომელსაც უნდა ვითვალისწინებდეთ; პირველი და ყველაზე არსებითი ის გახლავთ, რომ ხასიათი კეთილშობილური იყო. მოქმედ პირის ხასიათი აქვს, თუკი როგორც ზემოთ ითქვა, მისი სიტუა და ქვევა ცხადყოფს, რომ ის რაღაცას იჩიებებს, ხოლო ხასიათის კეთილშობილებს არჩევანის კეთილშობილურთა განმარობებს. კეთილშობილებმა შეიძლება ყველა დედამას ახასიათებდეს, ასე განიწერე; დიაცას და მოწინასაც კი, თუმცა პირველი მდებალე ქნილებია, ხოლო გიორე ყოველად უბედურე არსება არის. შიორე პირობა ისაა, რომ ხასიათი მესაფერისი იყოს; ასე მაგალითად, ატლანტის მამაკაცი ხასიათი აქვს, მაგრამ დიაცას არ შეუფერის, რომ მას მამაკაცი არა სასტიკი წეკიანდეს. მესამე პირობის თანახმად, ხასიათი მართალი უნდა იყოს. ხასიათის სიბრაოდ სულ სხვა გზით მიიღწევა. ეს არც კეთილშობილური ხასიათი და არც მესაფერისი, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი. და ბოლოს, შიორე ხასიათის თანახმად, ხასიათი თანამშობილურად უნდა იყოს ის შემთხვევაშიც კი, როცა მოქმედ პირი არათანამშობილურად და ამ სახით წარმოსდგება ჩვენს წინაშე. მისი არათანამშობილურობა მაინც თანამშობილურად უნდა იყოს ნაჩვენები. ხასიათის ისეთი სიბედობის ნიშნულად, რომელიც კეთილშობილით არ არის გამოწვეული, შეიძლება დავასალოლოთ მენესლაის „ირესტუმში“, უხამი და უღირის ქვევის ნიშნულად ოლიცესვის მოთვა „სკლავში“ და მელანინეს სიტუა, ხოლო არათანამშობილურად კეთილსა — „იფიგენია ავლისში“; ვინაიდან მავედრებელი იფიგენია სრულებით არა ჰქავს ის იფიგენიას, რომელიც უფრო გვიან გვევლინება ტრავმატული.

სასიუთებში, ისევე როგორც მოქმედებთა ქარავში, ყოველთვის უნდა ვეძებოთ ალბათობას და აუცილებლობას, რათა ეს და ეს ამბობდეს ან ავიტყვებდეს მას და მას აუცილებლობისა თუ ალბათობის მიხედვით, და რათა ერთი არა ხდებოდეს მეორის შემდეგ იქნეს და ისევე აუცილებლობისა თუ ალბათობის მიხედვით. ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ ფაულის გახსნა თვით ფაულებიდან უნდა გამომდინარებოდეს, თვით ფაულები უნდა ხდებოდეს და არა მენქანის საუფლებით, როგორც მაგალითად, „მედეაში“; ან „ილიადაში“ (გავიხსენოთ ხომალდით უკან გაბრუნების სცენა). მენქანის უნდა იყენებდნენ მხოლოდ იმის გასაცხადებლად, რაც დრამის გარე ხდება; ან იმისა, რაც აღრე მოხდა და, მასწავლად; რისი ცოდნაც არ ძალგნოცეს, ანდა იმისა, რაც უფრო გვიან მოხდება და ამიტომ წინასწარმეუბრუნებასა და ღვთაებრივ გამოსცხადების მოიხიბებს; დიაც, ღვთაებრივს, ვინაიდან ჩვენი წარმოდგენით, მხოლოდ ღმერთები არიან ყოვლის განმკვერნი.



უკველ ტრაველიანი ორი ნაწილი გამოიყოფა: გასკნა და გასნა. პირველი, ჩვეულებრივ, მოიცავს მოკლებებს, რომლებიც დრამის გარეთა და ზოგ რასზე იქნა, რაც საუთრივ დრამაში შედის, ხოლო მეორე — უკველივ სხვა დაწარმების. გასკნას ზე უწოდებენ იმ ნაწილს, რომელიც გრძელდება დასაწყისიდან გარდატეხის მომენტამდე, საიდანაც ბედნიერებიდან — უბედურებამდე, ან, პირქვე, უბედურებიდან ბედნიერებამდე გადასულა ხდება. ხოლო გასნას — იმ ნაწილს, რომელიც გარდატეხის მომენტი იწყება და დასასრულად მიიღს. ანე მაგალითად, თოდრეტის „ლონკესში“ გასკნა არის ის, რაც ადრე მოხდა, სახელობარ, შავჰვის გატაცება და გატაცებულთა შებრუნება, ხოლო გასნა მკვლელბოში ბრალის დადებით დასასრულამდე გრძელდება.

არსებობს ტრაველიის ოთხი სახეობა, ესე იგი, იმდენი, რამდენი ნაწილი ზემოთ აღინიშნა: კერძოდ, დასაბრათლო ტრაველია, რომელშიაც უკველივური სერბიტივასა და გამოცნობაზე დაფუძნებულია; მათეიტური ტრაველია, როგორც მაგალითად „აიანტები“ და „იქსიონები“; მასიათების ტრაველია, როგორც მაგალითად, „ფილიტილი“ და „ჰელიუსი“; და ბოლოს, ფანტასტიკური ტრაველია, როგორც მაგალითად, „ფიკრები“, „არსეიუ“ და სხვა მისიანაინ, რომელთა მოქმედებაჰ მაღელს ხდება.

პოეტი, უწინარეს ყოვლისა, უნდა აკლიაინებდეს იმას, რომ მისი ქმნილება უკველა ამ სახეობას ეფუძნება. იმდენად, ან, თუ უკველს არა, უმარტად და უმრავლეს სახეებს მაინც, მითუმეტეს დღეს, როცა უკლებტეს ასე უსაბრლოოდ ექსინა თვის: მიუხედავად იმისა, რომ უკველა ამ სახეობაში ბევრი კარგი პოეტი გვეყავს, მაინც დავინებთ მისიზორენ, რომ თვითრელი მათგანი ჩრდილავდეს თავის უკველაჰ ღირსულ წინამორბედს.

შესაძლოა, უფრო მართებულად მოვიქცეოთ, თუ ტრაველიათა შტავსებებს ან არამსგავსებას ფაბულბების მიხედვით კი არ განვსაზღვროთ, არამედ გასკნისა და გასნის მიხედვით. ბევრი პოეტი, რომელსაც კარგად გამოუღის გასკნა, შწირად თავს ვერ არამშებს გასნას, თუმცა საქირი არა, რომ მათი ორივე ამ ნაწილის სრულყოფილი გადაწყვეტილისთვის ურდადენ ტანს.

არც ის უნდა დავივიწყოთ, არც აკარაიბის აღვინიშნავს: ვერდოთ ტრაველიაში ეპოსისტურბი კომპოზიციის გამოყენებას. ეპოსისტების ზე უწოდებენ მრავალფაბულბიან ქმნილებას; ასე მაგალითად, ვინმეს რომ მთელი „ილიადა“ ტრაველიის ინახვ დაედატანა, სწორედ ამანაირ ნაწარმბებს მივიღებთ. ეპოსის სიგრძის გამო მისი ნაწილებიც სათანადოდ არაინ გაერკობინინ, ტრაველიაში კი ნაწილთა ამანაირ გაერკობა სრულიად მოულოდნელ შედეგს იწველავს. აი, საბუთიც: იმ ტრავიკოსებმა, რომლებმაც თავიანი ტრაველიების მთელი „ილიონის დამბობა“ დაუღეს საფუძვლად და არა მისი ზოგიერთი ნაწილი. ვერბიღებს მსგავსად, ანდა ნიბებს მთელი თავჯავსავალი დამაშუავენ და არა მისი ცხოვრების ერთი ეპიზოდი, როგორც ესაქილემ, — ან სასტიკი მარკიბი იწინებს, ან შევირბინის თავიანი შეტოკებებს დათუმებს პირველთა. სწორედ ამან განაჩობია ავთონის მარკიბი, თუქცავა სერბეტებისა და მარტივ მოქმედებათა გადმოცემისას ის უკველივის წარმატებით აღწერის მაზანს. ხოლო მზანა მიღწეულად თოვბება მზინი, როცა, ავტონის ჩანაფერბით, ბრძენი, მაგრამ ბოროტი კაცი თვითონ რკება მძრუტებულში, როგორც მაგალითად, სისიფოსი. ანდა მამაცი, მაგრამ უსაბრლოო კაცი მარკიბი. ეს ტრაველიკულია და სამართლიანიც, მაგრამ, ამავ დროს, ბუნებრივც არის, ვინაიდან, ავთონის თქმისა არ იყოს, „ბუნებრივია ისიც, რომ ბევრი რამ არა-ბუნებრივად ხდება“.

დასასრულ ქორბი ერთ-ერთი მსახიობად უნდა მივანჩრდეს, ანდა იყოს მთლიან ნაწილი და თავისი წვლილი შექცოდეს მოქმედების განვითარებაში, მაგრამ არა ის, როგორც ვერბიღებს, არამედ — როგორც სოფოკლესთან. დანარჩენ პოეტთა შემოქმედებაში კი ქორბის საკვლობლები იმდენადვე დაჯავრებულია საფუთარ ფაბულასთან, რამდენადაც ნებისმიერ სხვა ტრაველიასთან, ამბობ მათ ქმნილებებში ქორბი ჩართულ საკვლობლებს ასრულებდეს მხოლოდ. ამანაირ „იარაგს“ პირველად ავთონმა შემოიღო. მაგრამ, კაცმა რომ თქვას, რა განსხვავებაა: გინდ ქორბის შეუსრულებია ჩართული საკვლობელი და გინდ ერთი ტრაველიიდან მეორეში გადატარანა ცისიმე სიტუაცია, ან, თუბილი, მთელი ეპიზოდი.

ამრიგად, უკველა სხვა საკითხის განხილვას მოვრიტავს. სტილისა თუ აზროვნების შესახებაც ვილაპარაკოთ, მაგრამ ეს უკანასკნის განხილვა უფრო რიტორიკის საქმეა, ვინაიდან თავისი არსის ის უნდა ცოდნის ამ დარგს უკავშირდეს. აზროვნებისუკველია უკველივარი, რაც სიტყვის შეგვიგნით უნდა იქნას მიღწეული კერძოდ, დამტკიცება, გაბათილება. ამ თუ იმ განცდის, მაგალითად, სიბრალულის, შურის, მოსახსენის თუ სხვა მისიანათა გამოწვევა; აგრეთვე რისამდე ვარდებლა ამ დაწინება. რასაკვირველია მოქმედებათა გადმოცემის დროსაც იმავ საშუალებებს უნდა მივმართავთ, რომლებსაც ვიყენებ აზრის სიტყვიერი გადმოცემისას, თუი ეგვმართებს წარმოადგინოთ საწყოლოდო ან საწმინდო, ჩვეულებრივი თუ არაჩვეულებრივი. განსხვავება მხოლოდ ისა, რომ დრამატულ მოქმედებაში უკველივი ეს თავისთავადაც, ესე იგი, უკველივარი ახსნა-განმარტების გარეშეც ცხადი უნდა იყოს, მაინც როდესაც თავის სიტყვაში უკველივი ამას თვითონ მოლაპარაკებ ვიცხადებს. მართლაცად, რივას მაქნის იქნებოდა ეს უკანასკნელი, მისი სათქმული რომ უფროსადც ცხადყოფილეს, ვიქავე, სასიამოვნოს ანდა საწმინდოს.

არც შეებებს სტილს, აქ ერთ-ერთი განსხვავება საკითხის სიტყვის გარეგნული გაფორმება. მისი ცოდნაც სამსახიობო ხელოვნებისა თუ ამ ხელოვნებას სრულყოფილად აღვლბოლბული კაცი საქმეა. ზე ვეულისხმობ იმის ცოდნას, თუ როგორი ფორმა უნდა მკოდნებს ბრძანებს; ოხროსს, ოხროსს, მექანას, კითხვას, სახსებს და სხვა მისიანათა. უკველივი ამის ცოდნა თუ არცნავს პოეტურ ხელოვნების არსებით ღირსებად ან ნაკლად ვერ ჩაითვლება და ამიტომ არც იმისი აზრია მაინცდამაინც დიდ უპრადლებს ღრისი. ვინც ამ ნიშნის იქნებას ან იწუნებს პოეტს. მართლაცად, განა შეინილება პოეტისა დაგვშოთ იმის გულისთვის, რისთვისაც მას კიცხავს პროტაგონარ? კერძოდ, ის თვლის, რომ პოეტისის სცოდავს, როდესაც ამბობს:

„მშობრედ, ღმრთქალო, რისხვა!...“

ვინაიდან, პროტაგონრას აზრით, ბოროტებით კილონი დასმული მოქმედების დაღწეული სიტყვა მარტიოდ მტანებას განიხადებს და არა აზოვნანაც. მამ, მობი, ლუდარ შევერდებთ ამ საკითხზე, რომლის განხილვაც სხვა ხელოვნების საქმეა და არა პოეტიკისა.

XX

სტილის შემადგენელი ნაწილებია: საწყისი ბგერა, მარცვლი, კავშირი, სახელი, ზმნა, ნაწევარი, ფულისა, წინადადება. საწყისი ბგერა უმარტივეს, განუყოფელ ბგერას, მაგრამ არა უკველიანარის, არამედ მხოლოდ ისეთს, რომელიც თავისი ბუნების დასაბამს აძლებს გონიერულ სიტყვას. მართლაცად, ცხოველებს ზომ ძულო დაუნაწევრებელი ბგერები, რომელთაგანაც არცერთს არ უწოდებენ საწყის ბგერას. ამ უკანასკნელის სახეობა — მხოვონი, ნახევაზმოვანი და არამხოვონი, მხოვონა ბგერა, რომელიც უნის მევეტირი მობრბოლის გარეშე წარმოითქმება; ნახევაზმოვონა ბგერა, რომელიც უნის მევეტირიმობრბოლის წარმოითქმება, როგორც მაგალითად, „ს“ ან „რ“; და ბოლოს, არამხოვონი ბგერა სამეტველო ორგანოების მობრბობისას თავისთავად კი არა ბგერას, არამედ მხოლოდ სხვა, უწინადადება თვისთავად ბგერების მეზობლობაში აღიქმება როგორც ბგერა. ასეთია, მაგალითად, „დ“ ან „ღ“; ეს ბგერები ერთმანეთსაგან განსხვავდებიან სამეტველო ორგანოთა მდგომარეობით, მათი წარმოთქმის ადგილით, ფუნქციის სისხეობით თუ სიმხეობით; საგრძე-სიმოკლით და, ბოლოს, მევეტირი, ბლავაი თუ სემბოლონ მახეობის მიხედვით. უკველივეც ეს, უფრო დაწვრილებულია, შევსებულია უნდა იქნეს განხილული.

მარცვლი არის თავისთავად მნიშვნელობის არმქონე ორი ან მეტი ბგერის კომპლექსი, რომელიც ერთი მხოვონისა და ერთი ან რამდენიმე არამხოვონისგან შედება. ამაგ მაგალითად, „გა“ მარცვლია „რ“-ს ბგერისა და „რ“-სთან ერთადვე — იგარა“. მაგრამ მარცვლთა ერთეობისგანსხვავების განხილვაც მეტრეკის საქმეა.

კავშირი არის თავისთავად მნიშვნელობის არმქონე სიტყვა, რომელიც არც ხელს უწყობს და არც ხელს უშლის რამენიმე სი-

ტყვიანად ერთი აზრიან წინადადების წარმომქნას. ის დაიხსნა წინადადების ბოლოში ან შუაში, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა შესაძლებელია მისი დასმა წინადადების თავში, როგორც მაგალითად. men, etoi. de. ან კიდევ. კავშირი არის თავისთავადი მნიშვნელობის არმქონე სიტყვა; რომელიც რაღაცენამ თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე სიტყვას ერთ აზრიან წინადადებად აკავშირებს.

წაწვეარი არის თავისთავადი მნიშვნელობის არმქონე სიტყვა, რომელიც ვარკვევებს წინადადების დასაწყისის თუ დასასრულებს, ან მის დაუყოფს ცალკეულ წარწლებად; ასეთებია, მაგალითად. amfi, peri და სხვა მისთანანი. (ან კიდევ, ეს არის თავისთავადი მნიშვნელობის არმქონე სიტყვა, რომელიც არც ხელს უწყობს და არც ხელს უშლის რაღაცენამ სიტყვასაგან ერთი აზრიან წინადადების წარმომქნას. ის დაიხსნა წინადადების ბოლოში ან შუაში.)

სახელი არის თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე რთული სიტყვა, რომელიც არ შეიცავს დროის გაგებას ან რომლის წარწლებს თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნია. და მართლაც, ჩვენ ხომ თავისთავადი მნიშვნელობით არა ვხმარობთ იროცა სახელითა თვითივე წარწლებს, ასე მაგალითად, სახელითა Theodoros მეორე წარწლებს doros — მნიშვნელობა დაკარგულია.

წმნარის თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე რთული სიტყვა, რომელიც შეიცავს დროის გაგებას და რომლის წარწლებს, ისევე როგორც სახელისა; თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ასე მაგალითად, „კაცი“ ან „მეთვარე“ არ შეიცავს დროის გაგებას, მაშინ როდესაც „მოღის“ და „მოვიდა“; გარდა თავიანთი უშუალო მნიშვნელობისა, დროსაც აღნიშნავენ: პირველი — აწმუნს, ხოლო მეორე — წარსულს.

ფლკილი სახელისა თუ წმნარის აღნიშნავს ან ისეთ მიმართებას, როგორცაა: „ამას“, „ამის“ და ა. შ., ან მხოლოდებს და მრავლობისთ, როგორც მაგალითად, „კაცი“ და „კაცინა“, ან კიდევ ურთიერთმიმართებას მოლაპარაკეთა შორის, ვიკეთა, კითხვის ან ბრძანების ფორმას, მაგალითად, „წავიბდე?“, „წაიბდე“.

წინადადება არის სიტყვადწერილი, რომელსაც, ისევე როგორც მის წარწლებს, თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს. ვკვლია წინადადება რომი შედგება წმნებისა და სახელებისგან, შესაძლოა უწმნარ წინადადებისა; მაგალითად, აღმნიშნავს განსაზღვრა, მაგარა წინადადების ერთ წევრს მნიშვნელობის უქონდა მქონდეს თავისთავადი მნიშვნელობა. ასე მაგალითად, წინადადებაში „კლეონი მოღის“ ასეთი წევრი იქნება „კლეონი“. წინადადება ერთიანია იროცა აზრით: ან იმით, რომ ერთ სავსეს აღნიშნავს, ან იმით, რომ სიზარვლის ერთნაბს აღნიშნავს. ასე მაგალითად, „ილიადა“ ერთიანია, როგორც სიზარვლის ერთობის გამომხატველი, ხოლო „აღმნიშნის“ განსაზღვრა — როგორც ერთის გამომხატველი.

XXI

ზოგი სახელი მარტივია, ზოგი კი რთული. მარტივს მე უწოდებ სახელს, რომელიც მნიშვნელობის არმქონე წარწლებისგან შედგება, როგორც მაგალითად, „ამონა“. ხოლო რთულ სახელთაგან ზოგიერთი მნიშვნელობის მქონე და მნიშვნელობის არმქონე წარწლებისგან შედგება. (იღონდ პირველი წარწლების მნიშვნელობა თვითონ სახელში წარსილია). ზოგიერთი კი მნიშვნელობის მქონე რაღაცენამ წარწლებსაგან. რთული სახელი შეიძლება იყოს ორნაბი, სამნაბი, ოთხნაბი და ა. შ. ასეთია მაღალფორმადე სახელითა უმრავლესობა, როგორც მაგალითად, „მებრძოლიკოსანთისი“. თვითივე სახელი შეიძლება იყოს ან საყოველთაო, ან გლოსია, ან მეტაფორა, ან სამკაული, ან მუხზუული, ან გაგრძელებული, ან შემკლებული, ანდა შეცვლილი.

საყოველთაოს მე უწოდებ სახელს, რომელსაც იყენებს თუნიხს აუცილად, გლოსია კი — სახელს, რომელსაც იყენებენ მოლოდ ზოგიერთი, ამრიგად, ამჯარა, რომ ერთი და იგივე სახელითა შეიძლება გლოსიაც იყოს და საყოველთაო; მაგარა არა ერთი და იგივე კუთხის მცხოვრებთათვის, ასე მაგალითად, signon (წუბი) კვიპროსელთათვის საყოველთაოა, ჩვენთვის კი — გლოსია.

მეტაფორა არის სახელის გადატანა, მისი მნიშვნელობის შეცვლით, ან ვგარდან სახეზე, ან სახიდან ვგარზე, ანდა სახიდან სახეზე, და ბოლოს, ეს გადატანა შეიძლება ანალოგიის ვგითიაც მოხ-

დეს. სახელის ვგარდან სახეზე გადატანის ნიმუშია: „...და აქედან ჩემი ხომალდიც“, ვინაიდან „ლუზის ჩაშენება“, „ლუზზე დგომა“ ერთობ სახეა ცნებისა „დაგობა“. სახიდან ვგარზე გადატანის ნიმუშია: „...ღიბს ვგრძენვა რილესგმა მირიადს საგმარა საკმე“; ვინაიდან „მირიადი“ ნიშნავს „მრავალს“, ამიტომ პოეტმა ეს სიტყვა „მრავლის“ ნაცვლად იხმარა. სახიდან სახეზე გადატანის ნიმუშია, ერთის შრიც. — „...ამართავა მახვილით სული“, ხოლო მეორის შრიც. — „...და მოკვეთა ბასრი მახვილით“. აქ „...ამართავა“ ნიშნავს „მოკვეთას“ და, პირველად, „მოკვეთა“ ნიშნავს „ამართავას“, ხოლო ორივე ორიანე „წარბთების“ მნიშვნელობით არის ნახმარა. ანალოგიით გადატანას მე უწოდებ ისეთ შემთხვევებს, როცა მეორე ისე მიგმართება პირველს, როგორც მეოთხე — შესამეს. ამიტომ შეიძლება მეორის ნაცვლად მეოთხე ითქვას, ხოლო მეოთხის ნაცვლად — მეორე. ზოგჯერ მეტაფორის უმატებენ იმ სიტყვასაც, რომელსაც მიგმართება მისი შემცველი მეტაფორას; ასე მაგალითად, ფადა დონისისთავის ივებია, რაც აუბნისთავის — ფარე; ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ფადა დონისის ფარია, ხოლო ფარია — არების ფადა. ან კიდევ: სიბერე სიცოცხლის მიმართ იგებია, რაც საღამოა დღის მიმართ; მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ საღამო დღის სიბერეა, ხოლო სიბერე — სიცოცხლის საღამო, ანუ, ემედოვნებს თქვინა არა იყოხ. — სიცოცხლის ჩასლა ზოგიერთ მოვლენის შესატყვისი სახელი არ გაჩნია, მაგარა ანალოგიის გზით მნიშვნელობის ნაცვლითა გამოიქნა: ასე მაგალითად, მუსეველის მიერ უშლის ფანტას „იუტისა“ ერთგობა, შსის მიერ სიბვიის ფანტასაც კი საუბარო სახელი არ გაჩნია. მაგარა სიბვიის ფანტაც ისე მიგმართება შვსს, როგორც თესვა — მოესვლას. სწორედ ამიტომ თვეს პოეტმა: „...თავს თესდა ღვებობიკო ნათესლ“. ამგვარი მეტაფორის გამოყენება სხვაანაირად შეიძლება, ეგრედ, სიტყვის გადატანისას მნიშვნელობის დაზნახსიარბული რაიმე ნათესის უარყოფის გზით. ასე მაგალითად, ჩვენ შევკვძლო ფარისათვის ვეწოდებინა არა „არების ფადა“, არამედ „უღვივო ფადა“.

შუთხულითა სიტყვა, რომელიც არავის არ უხმარია და თვითონ პოეტის მიერ არის გამოვლილი. ასეთია, მაგალითად, eryyces (კლორებტი) ta kerata-ს (ჩქები) მნიშვნელობით ან areter (მოკვლელო) hieryey-ს (ქურბოში) მნიშვნელობით.

არის აგრეთვე გაგრძელებული და შემოკლებული სიტყვები. გაგრძელებულია სიტყვა, რომლის ამა თუ იმ მოკლე ხმისგან ვგტვლი ხმოვით ცვიანს ან რომელსაც მიუღ მარცხალს ორავინ; შემოკლებულია კი ორიან სიტყვა, რომელსაც რაიმე აკლებენ. პირველის მაგალითობა: poleos (poleos), Pélēos (Pélēos), Peláedon (Peláedon), ხოლო მეორისა: რი; dó და mia ginetai amifoter ops.

სიტყვა შეცვლილია მაშინ, როცა ხმარებელი ფორმის ერთ ნაწილს ტოვებენ, მეორეს კი უმატებენ; ასე მაგალითად: dexteron cata mazon ნაცვლად dexion-ისა.

სახელთაგან ზოგი მამრობითი სქესისაა, ზოგი მდედრობითის და ზოგიც საშუალო სქესისა. მამრობითი სქესის მაგალითი. P. რ. ს-ითა და ან უქანასქესის შემცველი ასობით ბოლოვლებია, ასეთი ასო კი ორია ps და x მდედრობითი სქესის სახელებს ან მუდამ ვრძელი ხმოვებით დ და მ-ით ბოლოვლებია; ან კიდევ ხან ვრძელი და ხანა მოკლე ხმოვით. ასე რომ, მამრობითი და მდედრობითი სქესის სახელებს დაბოლოებათა რიგები თანაწარია, ვინაიდან ps და X ივებია, რაც S. არამოცნობის ან უკვლეთვის მოკლე ხმოვით არცერთი სახელი არ ბოლოვდება. ი-ით ბოლოვდება მხოლოდ სამი სახელი: meli (თესლი), cotumi (წებო) და peper (პიპლილი). ხოლო Y-ით — ხუთი და ბოლოს, საშუალო სქესის სახელები ამ ხმოვით, აგრეთვე II და S-ით ბოლოვდება.

XXII

სტილის ღრსება ის არის, რომ ნათელი იყოს და არა მდებან. ეკვლავს მჭაფიო სტილს საყოველთაოდ ხმარობენ სახელებს ურდევ საუკვლად. მაგარა ასეთი სტილი მდებანაღია. ამის ნიმუშია კლეოფონისა და სიენელის შემოქმედება. დადობა და ნატივი სტილი კი ურდევლო სიტყვების ხმარებაზე მოდუნებულად უჩვეულო სიტყვას მე უწოდებ გლოსას, მეტაფორას, გაგრძელებ-



ბას და უკვედრად იმას, რაც საყოველთაოდ ხმარებული სახელეუბნის რიცხვს არ ეკუთვნის. მაგარამ თუ ვინმე მხოლოდ ამხარის სხეულებში ააგებს მივლი თავის სიტყვას, მაშინ მივიღებთ გამოცანას ანდა ბარბაროსს. ბრტოლოდენ მეტაფორებით შედგენილი წინადადება გამოცანაა, მარტო გლოსებით შედგენილი კი ბარბაროსია. მართლაცა, გამოცანის არსი ხომ ისაა, რომ არსებულ და-პარკიას მას შეუფასოს შეუძლებელი. საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვების მეშვეობით ამის მიღწევა არ შეიძლება, მეტაფორების მეშვეობით კი შესაძლებელია. ასე მაგალითად:

„ვიხილვ კაცი, რომელმაც ცცხელი მიარჩნა სპლენდნი სხეულს“, და სხვა მისთანან... ბარბაროსი წარმოსდგება გლოსებით. სავსა. მასხადამ, საჭირა, რომ მრწლის ენაში ეს სიტყვები ზომიერად ერწყმოდნენ ერთმანეთს, ვინაიდან გლოსის, მეტაფორის მსკადლებლა და სიტყვის სხვა შემოსხვებელი სახეების წაყოლით სტლით ამაღლებული და დახვეწილი ხდება, ხოლო საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვები სინათლეს ანიჭებენ მას. სტილის სინათლეს და სინათლეს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ გავრძელებული, შემოკლებული თუ შეცვლილი სიტყვები, ვინაიდან ამგვარი სიტყვების განსხვავება სასაუბრო ენის ჩვეულებრივი ფორმებისაგან თავიდან გააცილებს სტილის სიმდაბლეს, ხოლო მათ ვგრდენ სასაუბრო ენისათვის ჩვეულებრივი ფორმების გამოყენება სინათლეს უნარჩუნებს სტილს. ასე რომ, უმარტიველივად ავსიტყავთ ბარბაროს სტილის შემზომილი და პოეტის განმქვირილნი, როგორც მაგალითად, უფროსი თვით მისი აზრით, არავერა ლექსის წერაზე უფრო ადვილი, თვით თავს ნებას მისცემ ისე დაარქმული სიტყვები, როგორც მოგვარება. მან თვით თავისი ლექსის ფორმით დასცინა ასეთ სტილს:

Epicharen eidon Marathônade badizonta,
აღად:

oyc an gr' erameno ton ceinyoy eleboron

თუცა ამ ბერძნის უდავლოდ ხმარება მართლაც სასაცილოა, ვინაიდან სიტყვიერების უკვლა ნაწილის აუცილებელი პარობა ზომიერება. ამომომ ეს, ვინც მეტაფორებს, გლოსებს და სხვა მისთანათა უდავლოდ ან გაზარბას, ვიქჟავ, სიცილის გამოყვევის მიზნით იყენებს, თვითონვე გაიბნის თავს სასაცილოდ. ხოლო რაფი მნიშვნელოვანია უკვედრად ამის თვის ადგილას ხმარება, დღე, მეთიხვედმა, თავად განსჯოს ეს ეპიური პოეზიის მაგალითზე, როცა მის სალექსო საზომში საყოველთაოდ ხმარებულ სახელებს რთავენ. ის, ვინც გლოსებს, მეტაფორებს და სხვა მისთანათა საყოველთაოდ ხმარებულ სიტყვებით შეცვლის, თვანთალივდ დარწმუნდება ჩვენი მისაზრების სისწორეში. ასე მაგალითად, ესკილეს და ვერკილისდს ეუფრობით იამბიკური საზომით განმართული თითო სტრიქონი, რომლებიც მხოლოდ ერთი სიტყვი განსხვავდებიან ერთმანეთსგან. ესკილეს ლექსში საყოველთაოდ ხმარებული სიტყვა ვერკილისდს გლოსით შეცვალა, და ეს ცვლილება საქმარისი აღმოჩნდა, რაათ ერთ ლექსს ამჯარად დაეჩრდილა მეორე. ეგრძლი, ესკილედ „ფილოქტეტტი“ ამბობს:

„ქამს მწვევ წყნული ფეხის ხორცს ხეისას“,

ვერკილისდს კი სიტყვა „ქამს“ შეცვალა სიტყვით „წოქამს“. ზუსტად ასეთისეუ შედეგს მივიღებდით, ვინემს რომ ამ სტრიქონში:

„ახლა კი ვინ? ამ უბადრუტმა, უხსოვ ქუჭამ!“

გლოსები საყოველთაოდ ხმარებული სახელებით შეცვალა:

„ახლა კი ვინ? ამ საცოდვამს, უშინო კაცუნამ!“

ანდა ქვემოთ მითარხლი სტრიქონის ნაცვალად:
„უშნოდ ნაჩირხნი მიუფირა მას ქორკო და დაბალი ტაბლა“,
ეტიკვა:

„უშნოდ გათილი მიუფირა მას სკამი და პატარა სუფრა“;

ან კიდევე ამის ნაცვალად — „ცხოველი ბღავიან“, — დაუწერა: „კბოდევი ვფირიან...“ ჭრ კიდევე არიფრადღ დასცინოდა ტრავიცტსებს: ისეთ გამოთქმებს იყენებენ, როგორცაც არავინ იმხარდა სა-უბარხოთ: ასე მაგალითად, domaton apo და არა apo domaton; Achilleus per და არა per Achilleus; sethen, ego de nin და ა. შ. მაგარამ ამხარის გამოყოფებით სწორედ იმბორო გააცილებდე თავიდან სტილის სიმდაბლეს და სტილქმებს, რომ უკვედრად-ღორ მეტყველებამა არ იმხარებინას. არიფრადღს კი ეს არ ეძსობა.

ძალზე მნიშვნელოვანია სიტყვების უკვლა შემოსხვებული სახის, როგორც მაგალითად, გლოსებისა თუ როგორ სახელების თავის ადგილას ხმარება. მაგარამ უკვედრად არსებითი მაინც მეტყვე-

რების იღტრებად გამოყენება გახავით. მხოლოდ არ შემოქმედებამის დახმარება სხეებისგან, ეს ხუნტიერა ნიქის უტყუარა: მწვენა, ვინაიდან სრულყოფილი მეტაფორების შექმნა მსგავსების არსებულების უნარზე მეტად აღებს.

სიტყვათა შორის რთული სახელები უკვლაზე მეტად დითირამების შემტერის, გლოსები — სერიოულ ნაწარმოებებს, ხოლო მეტაფორები — იამბიკური საზომით გამართული ლექსებს. სერიოულ მოკვანაში სიტყვების უკვლა შემოსხვებული სახე გამოიყენება, იამბიკურ პოეზიაში კი შესაფერისაა უკვლა ის სიტყვა, რომელსაც უკვედრად-ღორ მეტყველებული იყენებენ, ვინაიდან სასაუბრო ენას უკვლაზე უფრო მეტად იამბებით ბაძვენ. ასეთი სიტყვებია: საყოველთაოდ ხმარებული სახელები, მეტაფორები და ეპიტეტები.

მაშ, დავეჭრდეთ იმას, რაც ტრაველიისა და მოქმედებისმიერობაშია შესხვდა ვაქით.

XXIII

რაც შეეხება თბობითისა და საამირო საზომის მქონე პოეზიას, ცხელია, რომ მისი, ისევე როგორც ტრაველიის ფასული დრამატული და, ამასთან, ერთი მთლიანი, დასრულებული მოქმედების მოცულობა უნდა იყოს, მოქმედება, რომელსაც აქვს დასაწყისი, საშუალო და დასასრული, რათა მას, როგორც მთლიანმა ცოცხალმა ორგანიზმმა, მისთვის ჩვეული სამოქმედო მოგვანიისთვის კომპოზიციით ის არ უნდა მავადეს ისტორიას, რომელიც აუცილებელია არა ერთი მოქმედების, არამედ დროის ერთი მონაკვეთის ასახვა, რომლის განმავლობაშიაც ხდება უკვედრად ის, რაც შემოხვდა ერთსა თუ მრავალს და რის შვიკიანაც ცალკეულ მოვლებებში მხოლოდ შემთხვევით უაყვარებლივან ერთმეორეს. ასე მაგალითად, ერთდროულად გამოიარა სალამონის სალავო ბრძოლა და ბრძოლა კარაიგებლეთან სცილითაში, რომლებიც სულაც არა ისხავადენ ერთსა და იმავე მიზანს. ზუსტად ასევე, დროის თანმიმდევრულ დინებაში, ბევრი რამ ხდება ერთმეორის შემდეგ, რომელთაგანაც არცერთს არ აერთობს სერითი მიზანი. და მაინც, ბევრი პოეტი მცდარ გზას ირჩევს და ისტორიკოსს ბაძავს. ამიტომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პომერის ამ მხრედაც ღვაყარებლივ გვეჩვენება ხუვა პოეტებთან შედარებით: მას არ უცდება მთელი იმის ასახვა, თუცადა ამ იმს თავისი დასაწყისიც მქონდა და დასასრულიც; არ უცდება, რადგან ამ შემთხვევაში მისი ქმნილება ამ მეტისმეტად გრძელი გამოვლიდა, არა ძალიან გააჩთულებდა მის მიმოხილვას, ამ შედარებით მოკლე, მაგარამ მოქმედებათა მიქრების გამო ძალზე დახმარებული, და აი, არჩია ამ იმის მხოლოდ ერთი ნაწილი, პომერისმაც მრავალი ეპიზოდი ჩართო ზუსტ, როგორც მაგალითად, „ხონალთა კაბალოგი“ და სხვა მისთანანი, რომელთა წაყოლითაც მრავალფეროვნება მანიქა თავის პოემას. სხეები კი თავითაი ქმნილებებს ერთი გმირის, დროის ერთი მონაკვეთისა და ერთი დასრულებული მოქმედების აღწერა ებედენ, როგორც მაგალითად, „ეპირიფისა“ და „ციკრად ილიადას“ შემოქმედნი. ამიტომაცა, რომ „ილიადასა“ და „ციკრადისაგან“ მხოლოდ თითო ტრაველიის შექმნას თუ შესძლებს კაცი, ვინაიდან რთილად „ეპირიფისა“ შეიძლება რამდენიმე ტრაველიანს დედოს საუბრედღ, ხოლო „ციკრად ილიადას“ — ათამდეს ბანძე: ესენია: „დავა საქურელების გამო“; „ფილოქტეტტი“; „ნიკოპოტემისია“; „ვერკილივი“; „მსხეუმბა“; „ფიკლეშობილე ქალები“; „ილიონის დაშობა“; „დაბრუნება“; „სინონი“; „ტროას სალენი“.

XXIV

გარდა ამისა, ეპოპეას იგივე სახეები უნდა მქონდეს, რაც ტრაველიას, ესე იგი, ამ მარტივი უნდა იყოს, ან დახმარებული, ან ეპიური, ან პაოტიკული, და იგივე წარწლებისაგან უნდა შედგებოდეს, მუსიკალური კომპოზიციისა და სასცენო საწარმის გამოკლებით, ვინაიდან მისთვისაც აუცილებელია პირბრძოლისა და გამოცნობის, ბასიათები და ვინებანი, ისევე როგორც ნადივი სტილი და მალღო არაი. უკვედრად ეს პირველად და დიდოსტრატოდ გამოიყენა პომერისმა. მისი პომერბიდან „ილიადას“ მარტივი და პა-

იტიკურა ქმნილება. ხოლო „რეჟისი“ — დაბნობილი (შთელი მოდო) განმცნობებით არის სახეს) და ეთიკური. ეგვიპ არ იყოს. ჰომეროსი სიტყვიერი ძალმოხილბითა და აზროვნების სიღრმითა აშკარად ჩრდილავს სხვებს.

ეპოპეა თავისი შედგენილობის სიჭრბითა და თავისი სალექსო სა-სწომითაც გამოირჩევა. ამ სიჭრბის სახელების დასაფუძვლად საუბარ-რისია ის, რაც ზემოთ ითქვა: საქირობა ერთმანვე, თავიდან ბოლო-მდე შეიძლება ინიშნო მიზნობლივ, რაც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი, თუ პოეტის შედგენილობა სწავლილებსა ერთი წარმოდგენისათვის განეუფლებო ტრადიციების საერთო მთ-სულლობა. თავისი ტრადიციის წყალობით ეთიკებს ერთი არსებითი თავისებურება ახასიათებს: საუბო ისაა, რომ ტრადიციამ შეიძლე-ვა აიხასიარა რაზედნიშნო ერთბოლო მივლინა თუ მოქმედება, არამედ მხოლოდ ის, რაც სვეტიზე ხდება და რასაც შემხობებლ წარმოვადგენენ. ეპოპეაში კი, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა გაბმული თბრბა, შეიძლება ერთმანვე გამოვიტყოს საქმის არსათა დაკვირვებელი რაზედნიშნო ერთბოლო მოქმედება, რომ-ლებიც ზრდად პოეტის მოცულბობა. ამრგავდ, ეს უპირატესობა სიღაფრად ანიჭებს ეგოსს და მსმენლის განწყობილებებს საჭრბოც ცდისა და მრავალდერგვან ეგოსობთა ასევე სწრაფ მონაცდე-ობის შესაძლებლობას აძლევს მას. ხოლო გულისგანაწერდებულ ერთფერობებზე ხშირად იწვევს ტრადიციის ჩაჯარდნას და სინათლეს.

ეტიკურდებელი საგმირი საზომი ეთიკამ ცდის საფუძვილე-ზე შეთვისა და შესისხლბობა. ვინმეს რომ ეთიკის რაიმეებზე სხვა საზომით და რაზედნიშნო საზომის მონაცდეობით გავმაროა, ეს უადიღობა და შეუფერებლად მოგვიჩვენებია, ვინაიდან საგმირ-ის საზომი ყველა სხვა მეტზე უფრო სტაბილურია და უფრო ზვიალი; ამრბობა ითავსებს უვალზე მეტად გლისხმბსა და მეტად ფერებს. იამბი და ტეტრამეტრი კი უფრო დახმობიერა, ამასთან, პირველი მოქმედების გადმოცემისთვისაა ზედგამოკრბილი, ხოლო მეორე უეთო უდგება, უეთი ისადაცა ცეკვის რბობს. კიდევ უფ-რო უადიღობა ეტოსში სალექსო საზომების აღრევა, რაც ნიშნუ-ლია ზერამოსის ქმნილებისათვის, ან, რბობია, რომ ეტოსის თხზვი-ნას არაინი არ იუტენებს სხვა მეტებს, საგმირი საზომის ციფს. რო-გორც ზემოთ ითქვა, თვითონ ბუნება გვასწავლის, რომელი საზომი უფრო მეტად შეუტრის ეტოსს.

ბეჭვ სხვა ღარსებასთან ერთად ჰომეროსი იმ მხრვაც იმხახუ-რებს ქეპა-დღებებს, რომ პოეტბა პოეტის მხოლოდ მან იყოს, რი-ის ქმნა მარბობისა. და მართლაც, პოეტი ყველაზე ნაკლებ უნდა ჩან-დეს თავის ქმნილებაში, ვინაიდან ამის მიხედვით როლი ირბინ-ის მიმაპყდებლად და მარც. სხვა პოეტების პირველი აშკარად ცნარებდა მათს ქმნილებებში, მაშინ როდესაც თავიანთი თავის ეს მიმაპყდელი ხასიათებს ძალზე იშვიათად და ძუნქად ხაყვენ. ჰო-მეროსი კი მოკლე შესავლის შემდეგ დაუყოვნებლივ შეემოკავს კატი, ქლი ან სხვა არსება და ყველას თავის დახმასიათებლ თვისებებს შეზნის, როგვას თავისი ხასიათი მონახს.

ეტოსში, იტენვის ევფრეს ტრადიციამ, უნდა აიხსობ განსაკუფ-რებელი. მაგრამ განკვირვება უმეტესწილად ალგოკვირობა იწ-ვევს, რომელიც ეტოსში უფრო ადვილი შესატახა, ვინაიდან აქ მოქმედ პირბებს არ უფურებენ. მართლაც, მეტეტრის დეჭვის ეგოსზედ რომ სენებაყო უფოდელო წარმოდგენილი, უფოლდ დი-სცილს გამოიყვება: ამა, წარმიიდგინო: აქავებლი უქრავდ დგა-ნან, აქვლესი კი თავის ქწებით რადაცს აჩრებებს მათ. ეტოსში კი ეს არჯობაი უტრებლობას არ იწვევს, ხოლო განსაკუფრებელე — სასიამოვნოა. ამის საბუთად ისიც უნდა, რომ, რაიმე მი-ზის მოყოლისას, თითქმის ყველა მიზნობელი, თავის მხრივ, რადაც უჩვეულობს უმატებს მას, რადგან ფიქრობს, რომ ამით აამებს მსმე-ნებს.

ჰომეროსმა ისიც სიკრავდ ასწავლა სხვებს, თუ როგორ უნდა იც-რუო. ამნაირი სიკრავდ მცდარ დასვენაზე დაფუნებელი. კაცინ ასე სწრაი: თუ ერთი რამის არსებობა ან გამოვლენა მეორე რამის არსებობის ან გამოვლენის პირბობა, ამბობ, თუ არსებობს ან ვლინდება ეს უკანასკნელი, მაშინ პირველიც უნდა არსებობდეს ან ვლინდებოდეს. მაგრამ ეს მცდარი დასვენა, ვინაიდან თუ პირველი აკლბია, მაშინ, მიუხედავად იმისა, რომ მეორე, შესაქლოა, ქეპმა-რბრც იყოს, ჩვენ ქრნ კიდევ ვერ ვიტყვით იმას, თითქმის პირვე-ლიც აუცილებლად არსებობს, ვლინდება ან გამოდინარბობს. მა-

გრამ ხშირად, რაკი ვიცით, რომ მეორე ქეპმარბობა, ჩვენი სული მცდარად დასაყვინს, რომ პირველიც ქეპმარბობა უნდა იყოს. ამის ნიშნუბა ერთი ებოზოდ „განანიდენ“.

შეუძლებელი, მაგრამ საწმუნო უნდა გვერბიოს შესაძლე-ბელს, მაგრამ არასაწმუნოს, თბრბობა თავისუფალი უნდა იყოს ყუველგვარი ალოგზმისაგან. რა შედერბა თბრბობს, რომელიც სასტილოდ არ შეიცივს რაიმე არალოგვიურს. მაგრამ თუ ეს არ ზერხდება, ალოგვიური ფაბლის გრავთ უნდა იქნეს დატვირბული (როგორც მაგალითად, „ილიდოსში“), რაც მათკანამ გმირმა არ იყოს, როგორ მოკვდა ლაიოს) და არა თვით დრბაში (როგორც მაგალითად, „ელოქტრბაში“), რომელიცად გადმოცემულია ცნობა პით-ოტორ თამბბობთა შესახებ, ან „მისილებში“, რომელშიც აღწე-ულია მუნჯის ჩანდა ტყვიად მისიში). ამბობს სასაცილო იმის მეტყვება, თითქმის ეს დამშლის და დარბევებს ფაბლბ. კაც-მა რომ თქვას, პოეტბა თავიანდეე უნდა აღიღს ხელი ამნაირი ფაბუ-ლის თხზვაზე, მაგრამ თუ მას მანდ შემოკვს ალოგვიური და ამის წყალობით თავისი მარც სრულყოფილი ეჩვენება, შესაქლოა, ეგრც სრულად უჯრობს აიცილეს თავიდან. ასე მაგალით-ად, თვით „ელოქტრბაში“ კი ვხვდებით გარკვეულ შესაძლებობას (კერბრდ, გმირის გადმოსვლა ითავის ნაირზე), რაც ქეპმარბობად უტანებლი იქნებოდა, ეს რომ უხვირო პოეტს შემოეტანა, მაგრამ ჰომეროსი სხვა ღარსებებით აფერბობს მას და სინათლედ წე-არმოვცინებს ალოგიკურს.

არც შეეება სწავლს, საქირობა მისი დახვეწა წაწარმების უველი ან რასტბებით ნაწლობი, სადაც პოეტი არც ხასიათებს გვიხტავად და არც აზრების სიღრმე ვაკვირებებს, ვინაიდან მეტისმეტად ბრწუნებელი ენა აშკარად ჩრდილავს ხასიათს და აზრსაც ძნელად აღსაქმელს ხდის.

XXV

სასტიბი პოეტის წინაშე მდგარი ამოცანებისა და მათი გადა-ქრბის, ისევე როგორც მათი რაოდენობისა და რამობის შესახებ, ნა-თელი გახდება ჩვეულის, თუ მას შედეგი თვალსაზრისით განვი-ხილავთ: რაკ პოეტი, ფერმარბობს, თუ რომელიც გნებოთ სხვა შენკომედის მკვასად, მიმაპყდელია, ამიტომ მას მარბობს მიმაპყ-ის საში სახებობიდან ერთ-ერთის მიხედვით მაპაყდეს საცებებს: ან ისე, როგორც ისინი იჯენენ თუ არიან, ან ისე, როგორც ისინი წარმო-დგენებოთ ან ვერბონათ, ან კიდევ ისე, როგორც ისინი უნდა იყუ-ნენ; ყუველივე ეს პოეტურ ენაში ყუველილად ხმარებელი სიბე-ვეობით, გლისხმობი და მეტფოროებით გამოითქმება. არის ენის ბეც-კი სხვა მოდუსიც, რომლებიცაც სარგებლობის უფლებას ატენი თა-მამად ვანიჭებთ პოეტს. ეგვიპ არ იყოს, პოლოტიკისა და მეტრის კანონები ისევე განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, როგორც პოეტიკის და რომელიც სხვა ხელოვნებისა. სასტიკი პოეტისეში შესა-ძლებელია ირბარია სახის შეკდობა, რომელიცად ერთი პოე-ტიური ხელოვნების არს ეტება, მეორე კი შემოხვებითია. ასე მაგა-ლითად, თუ პოეტი მოზნად დისახავს მიამის შეუძლებელს (შე-უძლებელს მოგზიბობის), ეს პირველი სახის შეკდობა იქნება; ხო-ლო თუ პოეტი განიზრახავს არასწორად ასახვის რბამე, მაგალითად, წარმოგიდგინოს ცხენი, რომელსაც ორივე მარკვენა ფეხი მაღლა აწეული აქვს, ან თუ ის უზუსტობას დაუშუბებს რომლიმე სხვა ხელოვნების, ვთქვათ, სამედიცინო ხელოვნების სპეციფიკურ საკი-ობში, ან კიდევ რაიმე შეუძლებელს შეთხზავს, — ასეთი შეკდობა შემთხვევით შეკდობად ჩაითვლება. ამბობდ ყველა ის საყუედობი, რომელსაც პოეტიური ხელოვნების მიმართ გამოთქვამენ მის წინაშე მდგარი ამოცანების გადაჭრისას დაშუბული შეკდომების გამო, სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა იქნეს განხილული და გაქარწუ-ლებელი.

უწინარეს ყოვლისა, განვიხილოთ საყუედობი იმ შეკდომების გამო, რომელიც თვით პოეტური ხელოვნების არსს ეტება, თუ

ბოლოდგა ასახვს შემუდგებელს, რასაკვირვლია, ცდება, მაგრამ ის ცაძვე მართალია, თუკი მის მიერ დასაბუთ მზანს აწვდეს, ესე იგი, თუკი პოეტის თავისი ქმნილების ამ თუ იმ ნაწილს უფრო მჭიდრო შეკრებებს ძალს ანიჭებს, ამის მაგალითია ჰექსორის დედა. მაგრამ ისინ უნდა ითქვას, რომ თუ შესაძლებელია მზანს შტა-ნაგებოს სისრულეთ მიღწევა ხელწილების წესების თანახმად, მაშინ შეიძლება გაუმართლებელია, რადგან თუ შეიძლება შეცდომის თავიდან აცილება, რატომ არ უნდა ავიცილოთ იგი? და მეტი უნდა ვნახოთ, რა ხასიათისა თუის თუ შეცდომა ხელწილების არსს ეტება თუ შემთხვევითია. რადგან პოეტი უფრო ნაღებ ცდება მაშინ, როცა არ იცის, რომ ფურცრებს რეკიბს არ აქვს, ვიდრე მაშინ, როცა სრულიყოფილად ვერ აკვირებს მას. გარდა ამისა, როცა პოეტს საუკვედილებენ — სინამდვილეს დატოვბოსს, ამ საუკვედურის სახსავად შეიძლება იგივე ითქვას, რაც სოფლიუმ თქვა ერთხელ: მე ვხატავ აღამაშინებს ისე, როგორც ისინი უნდა იყვნენ, ცერ-არბიდე ეი ისე, როგორც ისინი არიან. ხოლო თუ ვერც ერთისა და ვერც მეორის მაგალითს ვერ დავმიწმუნებთ, მაშინ უნდა ვთქვაო, რომ ასე ამბობენ, მაგალითად, ღმერთების მიმართ: კერძოდ, შესაძლოა, არც ის იუოს წერია, რომ ღმერთები, როგორც ამბობენ, სინამდვილზე მაღლა დგანან, არც ის, რომ ისინი სინამდვილეს თანაფარდის არიან, და წერია იუოს ქვენადგეზს მომდევნად ღმერთების ბუნების შესახებ, — მაგრამ მაინც ასე ამბობენ! სხვა რამე კი შეიძლება სინამდვილეს არ შეეხებათბოდეს, მაგრამ ასე იყო ძველად: აი, მაგალითად, რას ამბობს პომპონსი საპურების შესახებ...

„შეუღლად იღდენ მათი მუხები, ღრმად ჩარბობილნი მიწაში ტრიათ...“

ასეთი იყო ძველი წესი, რომელიც დღეს მხოლოდ ილირილებს შემორჩათ.

ხოლო როდესაც ვარკვეთ, კარგია თუ ცუდია ის, რაც ვინმემ თქვა ან ქმნა, საქარია დავუკვირდეთ არა მარტო იმის, თუ როგორია ეს ნაქმნიან ან ნაქმარი — კარგი თუ ცარი, არამედ იმასაც, თუ ვინ არის მოქმედი ან მქმნელი და ვის მიმართ, როდის, ვისთვის ან რითვის დიქვა ან იქნის ის, რაც თქვა და იქმნა, ასე მაგალითად, უფრო თხელ სიტყვის დამკვირვებისა თუ უფრო დიდი მოჩრბების შემუდგების მოწინაა?

საუკვედრი, რომელსაც სტილის მიმართ გამოიქვეყნენ, შეიძლება გლობლზე დავკვირების გზით გაქარწულებს: ასე მაგალითად, პოეტი ამბობს —

„თავდასარკველად ეცევა ჩორებს...“

მაგრამ ხომ შეიძლება, რომ ის ჩორებს კი არ გულისხმობდეს, არამედ მცველებს. ან კიდევ, როცა პოეტი დიდიწვე ამბობს, რომ ის იყო „თავადა ნასი“, შეიძლება უფრო ტანს კი არ გულისხმობს, არამედ უფანს სახეს, ვინაიდან კრებულებისათვის „პირმშვენიერი“ იგივეა, რაც „მშვენიერი შესახადი“. შესაძლებლად ასევე „Zoroher of cereai“ ნიშნავს არა „შემოვკავაზე შურტველი“, როგორც შემეგნის ლოთებს, არამედ — „შემოვზევე შურტველი“.

ზოგი გამოთქმა მტეტუორავა; ასე მაგალითად: „ყველას ეძინა — ღმერთებსაც და დაღლილ მებედრებსაც...“

ხოლო იქვე პოეტი ამბობს:

„ის გასცქერდა ტროკლთა ველს და განცვიფრებთი უფრს მოუღებდა საკრათა ხმას...“

მაშასადამე, „ყველა“ აქ ნახშირია მტეტუორულად — „მრავლის“ მნიშვნელობით, ვინაიდან „ყველა“ გარკვეული სიმრავლეა. ასევე მტეტუორულია გამოთქმა: „მხოლოდ ერთადერთს არ უძვის წლით“, ვინაიდან ყველაზე უფრო ცნობილი, თავისებური გაგებით, ერთადერთია.

ზოგიერთი გაუმტერბია მახვილის გადაადგილებით ბათილდებდა. ასე დააზუსტა პოია ოასოსელმა შემუდგე გამოთქმების აზრი: „didomon (didomen) de hoi-ე და ἰοι men ay (oy) kataphthetai ἄμβροს: ზოგიერთი — სასველი ნიშნების დასმით, როგორც მაგალითად, ემბლემატის სიტყვებში:

„მოკვდივად იქცა უცებ ყვევლი, რაც, ძველი სწავლით,“

„უკვდავი იყო, შემუდგრველი უწინ შეიმდგრა.“

ზოგიერთი კი — სიტყვის ორაზროვნების გათვალისწინებით: ასე მაგალითად, სტრიქონში „parochecen de pleo nyx“ სიტყვა „pleo“ ორასრთავია.

ზოგჯერ საუკვედრის განსაზოილებლად საქარობია აღინიშნება, ასე თუ ისივეს შჩრბების თაოსებურება. ასე მაგალითად „ქლონი“ ხშირად „სახმელის“ მნიშვნელობის იმზარება; ამრიგად, ამბობენ, რომ „განომედი წვეს უსხამ ღვინოს“, თუცა ღმერთები ღვინოს არ სვანენ. შესტად ასევე: ხშირად შესაძლებენ უწოდებენ რკინის მქედელსაც და, ალბათ, ამიტომ ვხვდებით ტექსტში „ახლ-ნაველი კალის საბარელს“; თუცა ეს, შესაძლოა, მტეტურაც იყოს. ხოლო რომდესაც ვგვივინებთა, რომ სიტყვის ამ თუ იმ მნიშვნელობით ხშირად გარკვეული წინამდებებობას ქმნის, მაშინ უნდა დავსრკვიროთ, მაგალითად, ამ სტრიქონში —

„არსტოლად იმას შევაჯა საბუნების შები“ —

რამდენი მნიშვნელობა შეიძლება ქონდეს გამოთქმას „იმან შეაკავა“, ან როგორ შეიძლება უფრო უფთო აიხსნას ეს. მაგრამ ასე რთოდ იქცევა ის, ვისაც, გლავკონის სიტყვით რომ ვთქვათ; ამ თუ იმ დაგლის გარტების წინაწარს აკვიცრებდა აზრის მჭედვით გამოიქვს დასჯება, და თუ ეს დასჯება მის წარმოდგენას ეხსნადა, შეიძლება, შესივე პოეტის გმობას იქვეებს, თითქოსდა ამ უპანსკენელს მართლა ეთქვას ის, რაც მან დასჯევს. ვაგინდენით, მაგალითად, რა ამბები დატობადა იუარიოსის სახელის ირკვევთ. ეუბობენ, რომ იუარიოსის ლაყედემონელი იყო და ამიტომ ვერასტოით ყერ აუხსნობია, რატომ არ შებდა მას ლაყედემონში ჩატარებული ტემებრა. მაგრამ იქნებ უფრო სწორია არიან ეყთაღეს მეკიდრნი: მათი შტაკიცებით, ოქტების იუარიო ქალი შურთავს და მის სიმპრის იუარიოსი კი არ ჩქმევათა, არამედ იუარიოსის. როგორც ჩანს, მთელი გაუმტერბობა ამ უბრალე შეცდომითაა გამოწვეული.

ხანოთად, როცა პოეტისგან შეუძლებელზე ვსქვლობთ, ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ, რას მიუღტვის პოეტი — უტე-შეძლებული თუ ხვეულებებიც. პოეტისათვის უტეობისა საწმუნო შეუძლებელი, ვინწე არასატყობის შესაძლებელი. ასე მაგალითად, შეუძლებელია არსებობდენ ისეთი დადიანობა, როგორსაც ხატავდა ძეგლისი. მაგრამ ასეთი შეუძლებლობა უშეშებესია, ვინაიდან ხელწილების ნიშში უფრო უფთობს უნდა იყოს, ვიდრე ის, რასაც ხელწილება ზამავს. ხოლო ის, რასაც აღმოვაჩინებ უწოდებენ, შესაძლოა ზოგჯერ არც იყო ალოგიური, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვიწინეთ, „ბუნებრივია ისიც, რომ ბევრი რამ არახუნებრივად ხდება“.

წინამდებებობა ნათქვამში იც უნდა იქნეს განხილული, როგორც უარყოფა რიტორიულ ხელოვნებაში: კერძოდ, უნდა განვიხილოთ, ერთი თუ იგივე რამ ერთი და იმავე უფრის მიმართ ერთნაირად არის თუ არა თქმული. ამიტომ ზემოაღნიშნული წინამდებებობის გადაჭრისათვის აუცილებლად უნდა ვითვალისწინებდეთ იმას, რასაც პოეტი ამბობს, ან რაც შეველი ევარადა ვიწირთ კაცს.

მაგრამ სახსებთი სამართლიანია საუკვედრი, რომელსაც გამოთქამენ ალოგიურისა თუ არაიტიუურის გამო, როცა პოეტს ყოველგვარი საქარობის გაუმტე შემოავს ალოგიური (ასე იქცევა, მაგალითად, ევრიადი თავის „ევეგსში“) ან არაიტიუური (ვახსენებთ ნენლოფის სიმღამედ მისხავ „ორგისტემი“).

ამრიგად, ყოველგვარი საუკვედრი, რომელსაც პოეტური ნაწარმოების მიმართ გამოთქამენ, ბუთი სახსნია: საუკვედრული შეუძლებლობის, ალოგიურის, არაიტიუურის, წინამდებებობრივისა და, ბოლოს, არახუნებებისულის გამო. ხოლო ყველა ამ საუკვედრის გამოცანა გამომდინარე თორმეტი შესადასხვა სახის განათლებუ უპირისუილებდა.

შესაძლოა ვინმემ ითხოვოს: რა სწობოს — ებოს თუ ტრავე-ღია? თუ ნაღებს ტლანქი პოეზია უყუთესია, ხოლო ასეთია პოეზია, რომელსაც უყუთეს მსმენელი და მაურებელი მკვახ, ამიტომ არ შევიცდებით, თუ ვიჭყვიო, რომ პოეზია, რომელიც უკლებლად ყვე-ღობის ზამავს, ტლანქია და დაუხვეწელი. შემსრულებლი კი, თითქმის შოზობენ, რომ მაურებელი ვერავტრის გაავტებს მას, თუკი, თავის მხრეც, ცტკა რამ მაინც არ წაშბატეს უსტიკტაღეს, — ცებრტუტობს ზრბავენ და წინაშემო ტრამლებენ ხუეტიორ ფლტეტის-ტების მსგავსად, რომლებიც „დისკოს“ ასახიბრებენ სცენაზე, ან აქეთ-იქით დასარკვენ კორბიოსს, როცა უფილიტზე ასრულდება „ისკელთა“. ასე რომ, ტრაველების შესახებ შეიძლება იგივე ითქვას,

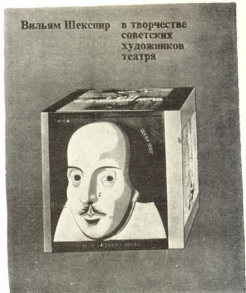
რასაც უფროსი თაობის მსახიობები ამბობენ თავიანთი მემკვიდრეების მიმართ: ასე მაგალითად, მინიჭე მამონს დიხა კალიპიდეს, რომელსაც ზომიერების გრძნობა აკლდა; ასევე „ამპოდონს“ პინდარესაც, რა დამოკიდებულებაც არსებობს ძველი და ახალი თაობის მსახიობთა შორის, ისეთივე დამოკიდებულება არსებობს მთელს დრამატულ ხელოვნებასა და ეპიკურ პოეზიას შორისაც. ეპოსი, მისი დამცველების აზრით, დახვეწილი გემოვნების მქონე მსმენელთათვის განუფიქრებელი, რომელიც აპ სტრატეგიათა არავითარი მიმია, ტრაგედია კი — ბრძოლისთვის. ამრიგად, თუ ტრაგედია პოეზია ტლანქია, ცხადია, ის ეპოსზე დაბლა უნდა იდგეს.

მაგრამ, ჭერ ერთი, ეს პოეტური ხელოვნების კი არა, აქტიორული ხელოვნების კრიტიკაა, ვინაიდან ზომიერების გრძნობამ, მიმიკური მოძრაობების, შეიძლება რაფსოდისად უღალატოს, როგორც მაგალითად, სოსისტრატეს, და აელსაც, როგორც მაგალითად, მნასიუოს ოპუნტიელს. ეგეს არ იყოს, მიმიკურ მოძრაობას კი არ უნდა უარყოფოდეთ საერთოდ, თუ არა გესურს უარყოთ ცეკვაც; არამედ მხოლოდ უხერხულ მსახიობების მოუხეხავ მიმოხრას, რასაც თავის დროზე უწუნებდნენ კალიპიდეს და ამჟამადაც უწუნებენ ყველას, ვინც სრულყოფილად ვერა ბაძავს კეთილშობილ ქალებს. და ბოლოს, ტრაგედია მიმიკური მოძრაობის გარეშეც ახერხებს საკუთარი მიზნის მიღწევას. ისევე როგორც ეპოპეა, რომლის ღირსება: ნაკლიავენება უზრალო კითხვითაც ცნაურდება მკითხველისათვის, ამრიგად, თუ ყველა სხვა მხრივ ტრაგედია ეპოსზე მაღლა დგას, მაშინ მიმიკა ზედმეტიცაა მისთვის.

და მერე, ტრაგედიას აქვს ყველაფერი, რაც გააჩნია ეპოსს: მას შეუძლია ისარგებლოს ბექსამეტრიითაც; გარდა ამისა, ტრაგედიაში უმნიშვნელო ადგილი როლი უჭირავს მუსიკალურ კომპოზიციას და სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, რომელია წყალბობითაც ის უფრო ცხოველყოფილ ზემოქმედებას ახდენს მყურებელზე. ტრაგედია უფრო ცხადია და თვალსაჩინო როგორც კითხვის, ისე სცენაზე წარმოდგენის დროსაც. ეგეს არ იყოს, ტრაგედია ეპოსზე მაღლა დგას იმითაც, რომ უფრო მცირე მოცულობით აღწევს პოეტური ხელოვნების მიზანს, რადგან ყოველივე ის, რაც უფრო შეკრულია, გაყოლებით უფრო სასაოაზრო შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე ის, რაც დროის გრძელ მანძილზეა გაიშვლილი და გაკიანურებული. წარმოიდგინეთ, რა იქნებოდა იმდენივე სტრაქონისაგან შემდგარი სოფოკლეს „ოიდიპოსი“ რამდენსაც „ილიადა“ ითვლის. და ბოლოს, ტრაგედია ეპოსზე უფრო მთლიანია და ერთიანი. ამის საბუთად ისიც ემარა, რომ რომელიც გნებავთ ეპოპეა შეიძლება რამდენიმე ტრაგედიას დაედოს საფუძვლად. ასე რომ, როცა ეპიკოსები ერთ ფაბულას თხზავენ, პოემა ან „ეულდმოკეცილი“ ჩანს, თუ მოკლეაა გადმოცემული, ანდა წყალწყალა, თუ გრძელი მეტრით არის გამართული. მე ვგულისხმობ... ხოლო თუ პოემა „ილიადასა“ და „ოიდიპოსს“ მსგავსად, მრავალ მოქმედებას გადმოგაცემს, მაშინ ის ბევრ ისეთ ნაწილს შეიცავს, რომელთაგანაც თვითეულის სიდიდე საქმარისი იქნებოდა ზოგიერთი მთლიანი პოეტური ქმნილებისათვის. თუმცა იცი უნდა ითქვას, რომ ეს პოემები, შეძლებებისამებრ, სრულყოფილად არიან შედგენილი და უნაკლოდ გადმოგაცემენ მოქმედების ერთიანობას.

მაშასადამე, თუ ტრაგედია როგორც ყოველივე ზემოქმედებით, ისე თავისი მქედობითაც განსხვავდება ეპოსისაგან (რადგან ის ყოველგვარ შემოხვევითს საომონებას კი არ უნდა გავნიჭებდეს, არამედ მხოლოდ ისეთს, რაც ზემოთ აღნიშნა), ცხადია, ის ეპოსზე მაღლა დგას, ვინაიდან უკეთ აღწევს პოეტური ხელოვნების მიზანს.

ამრიგად, ტრაგედიისა და ეპოპეის, მათი სახეებისა და შემაღენელი ნაწილების, ამ უკანასკნელთა რაოდენობისა და ურთიერთგანსხვავების, პოეტურ ქმნილებათა ავტორიანობის მიხედვით, ყველგვარი საუვედურისა და მათი ყოველგვარი გაბათილების შესახებ საქმარისად ვილაპარაკეთ.



შექსპირი

თეატრალური

მხატვრობაში

„ილიამ შექსპირი საბოლოო თეატრალური მხატვრობის უმთავრესი ნაშრომია“. გარემონათობა „სოვეტსკი ხელოვნება“. 1976 წ.

გიული ჭაუჭანიძე

„საბოლოო თეატრალურ-დრამატული ხელოვნება სამართლიანად ამჟღავნებს თავისი ოსტატების ნამუშევრებით, სცენაზე შექსპირის პიესების მხატვრული გაფორმებებით“ — ანა შოფრინას ამ სიტყვებს ნათელყოფს აღნოში „ილიამ შექსპირი საბოლოო თეატრალური მხატვრობის შემოქმედებაში“, რომელიც ახლანდეს გამოცემულია „სოვეტსკი ხელოვნებაში“ გამოსცა. აღნოში პირველი



ცდა, ახ თუ ისე, ერთიანად წარმოუდგინოს მკითხველს რევოლუციის შემდგომ საბჭოთა სტენაზე განხორციელებულ შექსპირის ქმნილობის საუკეთესო თეატრალურ-დემოკრატიული ხორც-შესხა.

შესავალი წერილი გაცნობს რუსეთში შექსპირის ნაწარმოებთა სცენურ ისტორიას. ჭრ კიდევ XIX საუკუნის დასაწყისში შექსპირის საბატიო ადგილი ეკავა ბევრი თეატრის თუ მხაზობის რეპერტუარში. „XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილმა მხაზობებმა — ი. ბრაიანცევა, პ. მოჩალევა, ი. სოსნიცკი, მ. ერმოლოვა; ა. ლენსკიძე, კ. ტანისლავსკი და მრავალმა სხვამ გაზარდა დიდი ინფლიტის დიდება. ამ დროს პიესების გაფორმებზე მუშაობდნენ შესანიშნავი მხატვრები: კ. კორკოვინი, მ. ვრუბელი; ა. გოლოვინი; ვ. სიმოვი და სხვ.“ — აღნიშნავს ა. შიფრინს და გვაცნობს დიდი თეატრალური კულტურის მქონე, შექსპირის პიესების მხატვრულ-გამოყვანილობის ნიჭიერ პლადის, წარმოადგენს სხვადასხვა თაობის შემოქმედთ, მოკლედ მიმოიხილავს სპექტაკლების მხატვრობას.

ქართულ თეატრს მუდამ აძლევდა შექსპირის გენიალური შემოქმედება, მისი პიესები ჭრ კიდევ გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან ხორციელდება სცენაზე, განსაკუთრებით ივ. შახაძის შესანიშნავი თარგმანების შემდეგ. წერილის ავტორი გარკვეულ ადგილს უთმობს შექსპირიანის ქართულ თეატრს, ეცხვა მხატვრებს, რომელთა წარმატება დაკავშირებულია დიდი რევოლუციის, კ. მარკსისწილის შემოქმედებასთან. „პამლეტი“ (რუსთაველის სახ. თეატრი, 1925 წ.) მოვლენად იქცა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, და ეს წარმატება დიდად განაპირობა ქართული თეატრალურ-დემოკრატიული მხატვრობის ერთ-ერთი ფუნქციონირების, მკაფიო ინდივიდუალიზმის მხატვრის ი. გამრეკელის ნამუშევარმა.

30-იან წლებში საბჭოთა თეატრში ახალი აღმავლობის ხანა იწყება. „იხრადება რევისორის როლი, როგორც პიესის იდეურ-მხატვრული ინტერპრეტაციის და მხატვრისა — როგორც რევისორის თანაწარმულებიანი თანავტორისა“. წერილში ლაპარაკია რუსულ სცენაზე ამ პერიოდში განხორციელებული შექსპირისებური დადგმების შესახებ. ამავე ხანებიდან შექსპირი ფართოდ შედის ქართული თეატრის რეპერტუარში, პიესები იდგმება რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქში. 1937 წელს ი.

გამრეკელი კვლავ ხვდება შექსპირს („ოტელო“, რუსთაველის სახ. თეატრი, რევისორი რ. აღსაბაძე), ოტელო — ხორავა კ. ტრუფიფი შევიდა მხოლოდ ირმა ან როლის საუკეთესო შემსრულებელთა რიცხვში.

ა. შიფრინს აღნიშნავს, რომ შექსპირის პიესების სცენური გადაწვეტა სულ უფრო დაკონიჭრის ხდება, მხატვარი ზოგჯერ საერთოდ უარს ამბობს დეკორაციებზე და მხოლოდ ცალკეულ, საგანგებოდ შერჩეულ დეტალებს აკისრებს სპექტაკლის აზრობრივი და მხატვრული გახსნის ამოცანას.

შექსპირის საინტერესოდ აუდერდა საბჭოთა კომპოზიტორები და ქორეოგრაფთა შემოქმედებები.

პროკოფიევის ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ (ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1940 წ.) მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. ეს გასაგებია, რამდენადაც მისი შექსპირ-დაკავშირებულია საბჭოთა თეატრის ხანი შესანიშნავი შემოქმედის — ბალეტრინა გ. ულანოვას, ბალეტპიესების ლაგარევისკისა და მხატვარ პ. ვილიამსის სახელობაში.

წერილში ლაპარაკია ზ. ფლიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში განხორციელებულ ბალეტ-ოტელოზე“ (1957), კომპოზიტორ ა. შავეჯიანის, ქორეოგრაფი ა. შავეჯიანის და მხატვარ ს. ვისსლაძის შემოქმედებამ ახალი სიტუა ქაჩა ქართულ, ამჟამად უკვე მუსიკალურ შექსპირიანად.

საბჭოთა თეატრალური მხატვრობის შემდგომი წინსვლა დაკავშირებულია ახალგაზრდა თაობასთან. 60-70-იან წლებში თეატრალური მხატვრების უფრო სწორი და მიმართავენ შექსპირის დრამატურების, ანთიარტების ტრადიციებს და ახლებურად წვედებიან შექსპირის შემოქმედების არსს. ისინი „ფართოდ სარგებლობენ ახალი თეატრალური ტექნიკით, მასალით, ფაქტურით, ფერით და სინალით... აღნიშნავს ა. შიფრინს და მიმოიხილავს როგ სპექტაკლებს, დადგმულს სხვადასხვა რესპუბლიკაში.

ბევრი ნიჭიერი მხატვარი შეემატა ქართულ თეატრსაც, დიდად მათი ინტერესი შექსპირის დრამატურებისადმი. უფროსი თაობის მხატვრთა გვირგვინი აღმოჩნდა ისინიც სათანადოდ არიან წარმოადგენილი. აქ შესულია პ. ოცხელის, ი. გამრეკელის, ს. ქობულაძის, ი. სუმბათაშვილის, და თაყაის, ი. შტენბერგისა, ს. ვისსლაძის, ნ. იგნატივის,

თ. მურვანიძის, გ. გუნიას ნამუშევრები. აღბობი გვაცნობს საბჭოთა თეატრის ნახევარსამუშაოვანი სცენური ისტორიის მნიშვნელოვან შექსპირის პიესების მხატვრული გაფორმების პრინციპებს, განთიხებებს. მასში თავმოკრილი, შექსპირისებური სპექტაკლების მხატვართა შემოქმედება კიდევ ერთხელ ადასტურებს ა. ვ. ლუნინის აზრს: „ითიქმის ჩვენი რევოლუციური თეატრის დასაბამიდან მის უშიგური მხარედ აღმოჩნდა თეატრალურ-დემოკრატიული ხელოვნება“.

შესავალი წერილის ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „განსხვავებულ ძიებებს და პრინციპების მხატვართა საუკეთესო ნამუშევრებში ჩანს საერთო მისწრაფება: რამდენადაც შეიძლება განმსხვავებულ და ღრმად დაიყვანონ მათ შემოქმედებულ შექსპირის დრამატურების მთელი ფილოსოფია, სიღრმე, მუხანაზობა, ადამიანისადმი რწმუნება.“

აღბობში წარმოდგენილია 70 თეატრალური მხატვრის მიერ გაფორმებული შექსპირის 14 პიესა: „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „პამლეტი“, „მეფე ლირი“, „მაკბეთი“, „ოტელო“, „რომეო და ჯულიეტა“, „რიჩარდ III“, „გილოტის კეისარი“, „ვიწიწიერი მთარაული ქალბი“, „მეთორმეტე დღე“, „აურზაური არაფრის გამო“, „ზაფხულის დამის სიზმარი“, „ქირეველის მორტულება“. წარმოდგენილია სპექტაკლების მკვეტების, დემოკრატიებისა და კოსტიუმების ესკიზთა 207 ფურადი და შავ-თეთრი რეპროდუქცია. მათ შორის ქართველი თეატრალური მხატვრების 28 ესკიზი წარმოადგენს ვაძლევს ქართველ მხატვარ-დემოკრატიართა ბრწყინვალე სელოლაზე.

გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკაში დაბეჭდილი, გემოვნებით გაფორმებული აღბობი პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე დას.

აღბობს დართული აქვს თეატრალურ მხატვართა ანოტირებული სია და ცნობები მათ მიერ გაფორმებულ დადგმებზე. გამოცემის მნიშვნელოვანი შენაშენია თეატრალურ-დემოკრატიული ხელოვნების დარკში.



მონძაემონ ჩიკამატუ

შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბაღთა კუნძულზე*



თოკინის თავი. „ჭიორტრის“ თეატრი

თარგმნა ჯემალ აჯინაშვილმა

მისამ მიჰყვება

სიყვარულის უბანი სონეტაი

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

აქ საუფლოა სევდიანი სიყვარულისა...

...მოიძურწება სიბნელეთ შაცნე სიყვლიდის,
აგისმაუწყელ მოიწვევა ცრემლის მორვეი.
მოიტბორება ტალღა სიჩივის — მღვრიე ქარებაა
ნამბორევი.

გზებზე მინელდა მგზავრთა რონიონი.
მიწულა ზვირთებში ბორიოთა მიმოქცევანი...
მხოლოდ მაღლიდან მოდრეკილა სახე მთოვარე,
როგორც იტყვიან, — მეთესუმეტე ღამის მხევალი.
აღბათ, მოვარესაც მოეწეინა გზებზე ტატი,
სჭობდა ეს ღამე, დაწეველი, სხვაგან ეთია...
აგერ, საცაა გასრულდება ხარის საათი, —
უკვე მესაზე მეთოხედია...⁵¹
დემბიტთან კი... შუქფარანი ისე ციაგებს,
თრთის შუქფარანი — სხივამკვდარი და უბადრუკი...
ცრემლად იღვრება ღვენიო საწოლისა,

შუქდაბინდული იწვის პატრუკი,
იწვის პატრუკი... სხივი კანაობს,
კანაობს ქარვა და მინაქარი...
კანაობს კარი... კარი შევებისა —
...იამატოია ღმებვის* კარი...

— ჰეი-ბეი! ჰეი-ბეი! —
მგზავრებს აფრთხილებს ძილგამკრთალი ღამის დარაჯი:
განიო, განიო, — ცეცხლით მოვდივარ,
არ გატვიოთ სათაბალაში!

— ჰეი-ბეი! — ყვირის ხმაშალდა,
თუმც შუალამის მუდრობა მასაც ადუნებს:
ძლივს მიაბოტებს, ფეხებს მიათრევს, — წვრილ
ოროფეხებს მიაფლატუნებს...

მიაფლატუნებს... მიაფლატუნებს...
მიღის, გრძელ ქუჩას მიუყვება კენტალ მარები,
პირში — ჩიბუსი, ხელში — მაშხალი...
სამახლერილი, ნამძინარევი,
ღამის აღვიძებს
შუალამის ტაქმასხარა:

— ჰეი-ბეი! ჰეი-ბეი!
განზე გადქითი, ჩემო კარგებო,
განზე გადქითი..

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1976 წ.



..დემბის" კართ რაზანია მიწულა თარეში.
 თუმცა ვინ მოღისი — სახლი უჩრად თვლემს, გზაც,
 ჭუჩაბანდი — უუჩად მივლემარე...
 კარს მოადგება „ჭეშოუმნის“ პირისფარში
 და რამდენიმე მეტახტრევანე.

ხმა გამოისმის სადარბაზოდან —
 სახლის პატრონი
 სტუმარს აცილებს, როგორც ეტყობა:

დ ე მ ბ ე ი

კარს მოადგება... შეიჭახუნებს,
 შედის წინკარში, გახმით წაიქებს,
 აიფოფრება მერე კრუხვით და მასინდელთან
 შეიკრაიხებს.

ქერ კიდე შორსაა გაფენებამდე, ხომ არ გაგაყოლოთ ვინმე? ბატო-
 ნი ჭიკი მიზრძანდება; ერთი, ქალბატონი კობარუ გააღვიძეთ! მო-
 ვიდეს!

მთახლე ქალი

მთხრობელი

ქალბატონი კობარუ უნდა წაუთავანო. „ქინოკუნის“ სახლში მიმ-
 უავს, ასე მაქვს ნაბრძანებო.

ჭიკი კარებს ნაჩქარად გამოიხურავს
 და უნაშაურად გამოდის გარეთ.

მთხრობელი

ჭიკი

ურულ გამოისმის ოთახიდან მისი სიტყვები.
 უვირის უახიდად, ალბათ ვულს იფხანს, თორემ ვინ არის,
 რისი მაქნისი!..
 თითქოს პასუხიც ისმის ბუნდოვნად:
 თავისთანად მოახსენებს დიასახლისი.
 და ჰქრეფული მოსახსატურე, —
 ვით ღამეული ღანდი წაიღა, —
 რა წაიჭითაც შედგა კარებში, ისე უკანვე
 გამოიჭაქა.

ჩუ, დემბეი! იუჩრეთ! სიტყვაც არ დაგცდეთ ჩემს წასულაზე, ნუ
 გააგებინებთ! თორემ აქ დამტოვებს დილაზედ, რაღა ტუფილებრა-
 ლოდ ავიტეო თავი, მირჩენია ჩემად გავიპარო გაიუნდეს და
 მერე გაავლიძეთ, წაივდეს იმ თავის „ქინოკუნისაში“... შინ წუთით
 თუ შევირბინო, — დღესვე დედაქალაქში ვარ წასასული, რაღა-
 რადაცუბეი უნდა ვიყოლ... ათასი სხვა საქმეც მაქვს მოსაგვარებე-
 ვლი, რა ვიცო, იქნებ თვის ბოლომდეც მომიწიოს დარჩენა. აქ კი
 ვალუბია გადასახდელი ვახსოვო, ფული რომ მოგაპარეთ შესანა-
 ხავად — იქნად მინაგარიშეთ დანახარჯი.

მთახლე ქალი

ცოტაც უბოძე „კავასისო“ ბატონ-პატრონებს,
 ჩემი სახელით მაღლიც აუწუჯე;
 დღიე პატივი დამეო ცოლ-ქმარმა მოვარიო ტბობის უამს, —
 დღესასწაულზე...⁵²

ქალბატონი კობარუ აქ რჩება ამაღამ. ჰეი, მებარგულეობი წადით,
 დაძინეთ! მო, მართლა, სულ დამვიწყდა: დიასახლისო! გაუფრთ-
 ხილდით ქალბატონ კობარუს. უკვე ბატონმა ტაქიმე გამოისიდა,
 სწორედ წელად ჰქონდათ ღამა. ფულიც მთლიანად გადაიხადა,
 გაიგეთ? ამიერიდან ქალბატონი კობარუ სხვისი საყურებია, რამე
 რომ მოუვიდეს, ჩვენ ვაგებთ პასუხს. თვალთ გეჭირთო, ღმერთი არ
 გაგაწურებს და ღვინით არ გამოვგითრინ ამ ბოლო ღამეს.

ემ, რა თქმა უნდა, ამნარი წერილმანებისთვის
 მოსულა რომ მქონდეს, უთქვენოდაც უნდა ვჭრუწავდე...
 რაც კი ეტევათ, ვერცხლად მივიცი —
 უსალთუნად უსალთუნამდე!
 თან ხელწერილი გადამიხანსე!..

მთხრობელი

მო, მართლა! საყურთხვისაც შესწირეთ რამე ჰუკუნაზედ ბონზა
 საიციცხ...⁵³ ერთი ვერცხლის ფულიც მივიცი, ჩემი გარდაცული
 ნათესავები მოხიხიხის, ხომ არ დაგვიწყდებათ დოკაო, კიდეც
 ვისი მმართველს? მო, გამახსენდა! ბრმა ისიჩიხაც უბოძეთ ცოტაო-
 დენი, ასე, ხუთ უსალთუნამდე; სულ ესაა!.. დაეკეთთ კარი და დაი-
 ძინეთ.

მთხრობელი

ღმერთო, რას უბედობს...! ნეტავ, დადუმდეს!
 მარამ არ ცხრება, საწმუხაროდ, ენა მოახლისი:
 გაბრუნებამდე ხნულებს ბედისას
 ახე დავარძლიან მარცხლებს მოყარის,
 რომლის მალთაოც — ვიდრე ინათებს,
 ვიდრე მზის შუქი დაივრთება ოქროს ძაფებად, —
 ამ სასურთროში შეყვარებულებს დღე სიცოცხლისა
 მოესწრაფებათ...

ჭიკი ეშვოდობება:

დუმს საჩიოე...
 მითვლემილა ხარის საათი,
 მხოლოდ დაიშობ ქარაოტი გაისიხინებს...
 ჩაიღინა რომ ჩაიღინა,
 ამ დროს, ეტყობა, ისიც იძინებს.
 მხოლოდ კანდელი ისეც კიაფობს...
 ბუბუბავს კანდელი, ქრება კანდელი, ბინძა დაიწყო ცივი
 ზმორება:
 გაღმით დაიძრა შვიი ღრუბელი,
 მოღის... მოღელავს... მოიბებრება...
 მიუფრდა უურტ, ჩამოხნდელა...
 ქარმა დაბერა,
 დაბერა ქარმა, ქირხლი ჩამოწვა, — ჩამოიბლანტა თივრი
 სულარა...
 ჩქამი გამოსცა გაღმით ზარანაშომ, ღამეს გაეხმო,
 გაეფულარა...

— დიდხანს არ დაეყოფ დედაქალაქში, შემოვიქცევი
 მალე მეფურად!

თუმც ვერ მოსწრო ორიოდ ბიჯის გადაღმა,
 რომ შემობრუნდა კვლავინდებურად:

ჭიკი

დემბეი-ღონი
 ჰეი, დემბეი!

თქვენთან დამირჩა, თუ არ ვცდები, ჩემი მახვილი,
 ღამის მგზავრი ვარ, ჩემო მშაო, ახა, რა ვიცო:
 იქნებ, ვიღაცა გადაშეუაროს, —
 უნდა მიეწოდოს უველას თავისი..

ხომ ხელავ, დემბეი, ზეიდე მეტყობა, რა დაუღევარი ქალაქელიცა
 ვარ, — ხმალი დამჩრა. ახლა ჩემს ადგილზე ვინმე საშურაი რომ
 იყოს, თავს არ იცოცხლებდა, — მარაკირი და მორანა!⁵⁴

დ ე მ ბ ე ი

მეც სულ არ დამავიწყდა, თქვენი ხმალი რომ მქონდა მობარებუ-
 ლი?! ახა, ინებეთ, ბატონო ოპო!, მართკ ხმალი კი არა, დანაც
 ყოფილა.



ჭიჭი ართმებს... წუთით დახედავს...
დსკეტერს ჭიჭი... ხმალზე შუქი კრიოს, შუქში გაბრწყინდა
სატაროს სახება...

წელში გაიხრის მახვილს ჭიჭი,
თან დემბებისა შეეზახება:

ჭიჭეი

ახლა ჭიჭი რომ შემოშეყაროს,
ჩემს დაშინებას, დამერწმუნეთ, ფუჟად ეცდება...
შებრუნდით სახლში, დაძინეთ გულარხინად:
როცა თან მახლავს ჩემი მახვილი, თითქოს ძალღონეც
მიათქცდებდა.

მთხრობელი

„მადლობელი ვართ სტუმრობისთვის! —

ზოლო სიტყვებში

ენაგაწილი მასპინძელი სიტბოს გაურევს —
თუ გავკარგებთ და გვეტუმრებთ კვლავინდებურად!...
ჩვეულებრივად დაადევნებს ქათინაურებს...
ხელნის მოიფხენებს, ნაქარავად შემობრუნდება,
კარს ვაღარაზავს, ფანჯრებს მისწვდება — შვიდროდ
ჩაგზანულს რკინის ცხაურით,
თან დაჩაბებსაც მიაჯახუნებს ერთი ზაუქით და
აურზაურით.

მიყურადა... ირგვილე დუმილი...
არსიდან ხმა... ბუღას დიდება!
ჭიჭი

უკან მობრუნდება ფეხბარტფილი
და ღრიკოებში შეიჭვრიტება.
მაგრამ უცხრად გაქვავდება ელდანაცემი:
— რაღაც ხმა ისმის... მგონი, მოლიან, ღმერთმა
დსწუველს მათი ხტენება:

ორი აჩრდილი —
დამუული ორი აჩრდილი,
თვალს სიზმარით მოეჩვენება,
ნაიჭების ხმა... ერთი... მეორე...
ხმა ახლოდება... გარბის ჭიჭეი, მა, მიოვიარა ჩრდილი
აივნის

და ელოდება სულგაკრფილი —
ორი აჩრდილი როდის ჩაივლის...

მაინც ვინ მოდის: — მაგოგონი!...
როგორც ეტყობა, გაუძნელდა ასე ლოდინი
და მძას დაემებს შუალაქში — ძმის სიმძიმით
გულდაყოლილი.

გამგებლებული მოლაჭებს ვიწრო კუჩაზე...
თითქმის გამორბის.
უკან სანგორო მოსდევს ქოხინით, უკირს სანგოროს
ტვირთის ტარება:

ზურგზე ჭიჭის ვაფი შეუსვამს
და მოძუნწულებს... მოიჩქარება.
მოიჩქარაან... მოიჩქარაან...
ცოვად ციმციმებს კუჩის ფარანი, აქ კი სახლს სძინავს,
სძინავთ მსახურებს,

კარს მოადგება მაგოგონი
და ნაქარავად დაბარახუნებს.

მაგოგონი

ჭეი, მასპინძელი! ერთი გაბაგებინეთ, ქაღალდის გამყიდველი ჭი-
ჭეი ხომ არა თქვენთან! გთხოვთ, დაუძახოთ, სიტყვა მაქვს საუქ-
მელი!

ჭიჭეი სტუმრებს დაკვირდება...
დააკვირდება, ღმერთო მადლო!... ცხადი არის თუ ღამს

ზამნება:

მგზავრებს იცნობს და ჩრდილიმ გაუტევეს... უფრო ღრმად
შევა, შეიჭმალება.

ოთახიდან კი ჩქამი მოისმის:
ხმაჩაჩრინწული მასპინძელი პასუხს იძლევა:
ჭერ ბურანშია, როგორც ეტყობა, ვერ მოუსწრა
გამოფხინდება...

დემბეი

ბატონი ჭიჭეი ეს-ესაა შინ წავიდა. დღეს დედაქალაქში აპირებს
დასვლას. აქ არ არის მეტი არაფერი ვიცო.

მთხრობელი

კვლავ დუმილია...

დუმილია უკვალისმომცველი...
ახა, ამ დუმილს როგორ აიტანს...
ტრემლებს აწივებს მაგოგონი...
ჩრდილს არ ისმის არასადიან...

„შინ გაბრუნდეთ! ტყუილია!... როგორ იქნება:
მთელი დამა, აქეთ მოვდივართ,

ამოვივართ მთელი კვემითი,

რომ წასულიყო, უეცვლია, გზაზე როგორად
შევეყრებოდი!

ანდა რა უნდა დედაქალაქში?!
საკვირველია... არა, ბატონო, მასაკეთ და, ვეცვობ ძალიან...
ხელი დაავლო იქნებ კოპარუს
და საბედშაოდ მიიჩქარაან...“

ვეღარ იოცებს მღელვარებას მაგოგონი,
დღეღარ იოცებს... წუთით მოდებდა, მიმოიხედავს ცივი
დუმილით...

ისევ მოდებდა, დაბარახუნებს,
რეკს მოთმინებადაკრგულივით,

დემბეი

ეს კიდეც ვინდა! ვინ აბრახუნებს! რა დროს სტუმრობაა, გვიჩავს
სუუუუუუუ.

მაგოგონი

უკაცრავად, ისევ მე გაწულებთ, მაგრამ ერთიც უნდა გითხვთ:
ქალბატონი კოპარუ რომ გუყავთ აქ, „ქინოყუნილი“, რა იქნა,
ისევ აქ არის თუ შინ დაბრუნდა? ბატონ ჭიჭის ხომ არ გაყო-
ლია სადმე?

დემბეი

ახა, რას ამბობთ! რამ გაფიქრებინათ! ქალბატონ კოპარუს რახა-
ნია მშვიდად სძინავს, აგერ, ზემო ოთახში!

მთხრობელი

მაგოგონმა სული მოთქვა.

მაგოგონი

გმადლობთ, გმადლობთ! მომიტყევი!... უპ, ცოტათი მომეშვა გუ-
ლზე... მაშ, ჭიჭეი სადღა გადაიკრგა? ხალ ჩანდაბაში ვეცებოთ. ძი-
ლი ჩვენ არა გააქვს და მოსვენება!

დახეტება მარტო, უჩვენოდ...
ზოგმა ისაო, როგორც იციაო, ზოგმა ესაო!..



როგორ ვუწვევოთ, რითი ვუწვევოთ! —
 ფიქრით თავს იბტრევს სანათესაო.
 თქვენ, რა თქმა უნდა, ჭრე არ იცით მისი ამბავი.
 ღმერთმა გარიღოთ ასეთი რამ,

ღმერთმა გარიღოთ!

თუ მოუარა, ისე მოუვლის,
 ისე უაზროდ, უანგარიშოდ...
 აგერ, — კანტარო ამიტომაც მოვიყოლე,
 შვილს რომ შეხედავს, შეიძლება, გონზე მოგვოს:
 აღარ მიენდოს მითი-მოეთებს, არც სისულელეს მიედ-
 მოედოს...

თუმცა, ხომ ხედავთ, როგორ დაგვისხტა,
 გვერდი გვიკცია სიბუნებლო ასე უგაზოდ...
 ჩვენ ქო წყალს უნაყუთ, როგორც იტყვიან,
 ქარს ვედენებთი ტუფილუნბარლოდ...

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

ხედავთ — როგორ სწუხს მაგოემონი!...
 ძმას კი... რა უშავს, ცოცხალია, ღმერთის წყალობით...
 ცრემლებს აწვიმებს მაგოემონი, თვალთ უბნელდება
 თანდათანობით.

ეს უკვლავფერი ენების ჭიკინი...
 რა აქნას საბრალდოში!... ქვა რომ ქვა არის, ქვაც ვერ
 გაუძლებს ამდენ წყალბას.
 თითქოს მაგარად დგას, თავისც იკავებს,
 მაინც ცრემლი სძლევს თავშეკავებას...

მ ა გ ო ე მ ო ნ ი

ეი, სანგრო! იქნებ შენ იცი, სად შეიძლება დაუიკლებდეს ბრიყვი
 ღამლაობით?

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

მაგარამ სანგროს:

...ეს მე მომყარეს ბრიყვის სახელი, —
 უშეძველია.

ღმერთმა გვატაროს სახელიანად, ძალი მოგვეცეს და სიმხნე
 გვიმატოს!

მე მიგულსხსნა...“

მოდგა ღმილით,

ცდილობს თვითონაც შეეცივმატოს:

ს ა ნ გ ო რ ო

ცოდნით კი ვიცი, მაგარამ ვერ გეტყვით: მრცხენია!

მ ა გ ო ე მ ო ნ ი

თუ იცი, რაღას უციდ, თქვი ბარემ!

ს ა ნ გ ო რ ო

მოგახსენებთ, ბატონო, ახლავე მოგახსენებთ. ოღონდ შერე ნუ გა-
 მიბრუნებთ: ერთი ნაწილი ადგილი ვიცი ირინოყავას ბედლებთან,
 უკველამე იქ დავძვრები ხოლმე.

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

ქმ, მაგოემონს სახუმაროდ სადა სკალია,
 გულზე ცვიხლი აქვს წაყიდებული.

მ ა გ ო ე მ ო ნ ი

ბრიყვო, ჩერჩეტო, გათუღილო ტაქიმსხარავ,
 შენზე ვინ ამბობს, — გეთქვა ნეტავი!...
 შენი დარდი მაქვს?... შეგიურთობებდი,

მა რომ არ მუავდეს მისახედავი.
 გეჩივბს წავიდეო, მოვიძიოთ მისი გზა-კვალი,

აბა, მოეშვი ბრიყველ მტკიცებას!
 სჭობს კანტაროზე თვალი გეჭიროს.
 გათოშლია ბავშვი ისედაც.

საწყალი ბები! რა ჭიკინს საქმე იყო ცოლ-შვილი! ბეჩავი კანტარო
 ისედაც ვერაა ჩაწზე, რაღა ეს გაცივება უნდოდა ახლა ეს კიდეც
 არაფერი, ვაითუ, უარესიც გვედოს!

გავცივდება ბავშვი ნამდვილად!
 გავცივდება... შენ კი არც ნაღვლობ, ახლა მოგინდა
 ასე ლაქაქი!..

იქნებ, სხვაც გველის რისხვა უფლისა
 და ბედსწერის ვი-ვაგლბა?...
 ო, არა, არა! ღმერთმა დაგვიხსნას!
 გული ავს მიგრძნობს, მაგრამ როგორ ვთქვა, — გულში
 ბეჭი მაქვს ჩასამარხავი.
 ლამის ეს გული ბოლომით გამოსდეს
 და გადმოინთებს მწარე ბაღღამო...

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

ასე შესტირის მაგოემონი წვეკარმს დამისას,
 თვალცრემლიანი შეღალაღებს ცთაო წიაღებს...
 რაღაც შიში ქლავს, შიში აწიბებს,
 ევეი აფრთხობს და აფორიაქებს.

მ ა გ ო ე მ ო ნ ი

აბა, წავიდეთ!
 უფრო შორი-შორ მოვიძიოთ გზა და სავალი:
 იქნებ, უცნობმა ქუჩაბანდებმა გვამცნონ ჭიკინს
 ავანაწავნი...

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

და ჩაიარეს...

მა, გაიკრთა სიბუნებლო მათი ჩრდილები...
 ჭიკიე ტრეებს თავის სახუღარს —

გატანჯული და ნასიკვიდეცი.
 თითის წვერებზე დგას და გაკუთრებს...
 მიიჩქარაან... უშვრებს ჭიკიე, მაგრამ რას მისიკებს ასე

ურტბა...
 წყევლის თავის თავს, ღამეს გასძახებს,
 ვარსკვლავს ბედისას ე-ემღურება.

ჭ ი პ ე ტ ი

ემა, ჭიკიე!

ასგზის ცოდვილო არამზადე,
 ასგზის წყეულო!

ცოტა კიდეც და... მოგწვდება მხეჯარი სასტიკი.
 გზა კი სად გირანს, გზადანეულო, ამ ცოდვათაგან

გამოსასული?
 მოკვდები მაღე, ქვესკნელისკენ დაეშურები,
 რომ საწუღამოდ ჩაუშაშო უყველს გუნება.

თუმცე არ გაწვირავს სანათესაო...
 ვინ გიორგულებს სიჭიქოში, აქ თუ არავინ

გეორგულება?

მ თ ბ რ ბ ე ლ ი

კვლავ სასობით დაიკრთა ხელისგულები
 და სათხოვარი აღავლინა წიღმოდრეკილმა:

ჭ ი პ ე ტ ი

როცა მოკვდები, ძმავო ძვირფასო,
 და საწუთროდან სახუღამოდ ავიბარებები, —
 თვალთ გეჭიროს, განუკითხვად
 არ დამიბრიყვენ ჩემი ბაღღამები!

თქვენც, ღვთისნიერო ნათესავებო:
 გთხოვთ შევედროთ ჩემი სული ზესთა ჯეობას
 და მიუსარიოთ გულმოწყალება თქვენს უკველდლორ
 კეთილზნობას.

მ თ ბ რ ა ბ ე ლ ი

ახე საბრალოდ მოთქვამს ჩოიე.
 მაგრამ ცრემლები,
 სინანულის ცხარე ცრემლები,
 კვლავ აწუხებინებს მოთქმა-ვედრებას...

ჩ ი ბ ე ი

„თუ სიკვდილია, ერთი იუოს ჩენი სიკვდილიც!“ —
 ახე შევეფიცეთ საფიცარი ზესთა კრებულებს,
 მიცლის კოპარუ... ბელი გვაჩქარებს,
 ცის განჩინება გვაძალღებულებს.

მ თ ბ რ ა ბ ე ლ ი

ბელი აჩქარებს...
 რა თქმა უნდა, ბელი აჩქარებს!
 მაგრამ ჩოიის მოეწეინა ბელთან თამაში...
 შედგა ჩოიე, მიაუარადა
 და შეიჭვრიტა ქუჭრუტანაში.
 მაგრამ რას ნახავს, — სიბნელეა დარბაზოვანში,
 გულზე ცეცხლვით შემოეთიო მწველი იარაჲ...
 თუმცა ვინ ღაღის!... თითქოს კარებთან რაღაც აჩრდილმა
 გაიშრაილა.

კოპარუ თუა...
 ხმა არ ისმის.
 დელავს ჩოიე:
 — ვისი ღანდი კრთის სიბნელეში, ვისი სახება?
 ახლოს მიღება, ჩუმი ზეველებით მოსვლას ანიშნებს,
 გაეზარება.
 მაგრამ პასუხად სარაკუნას ჩქამი მოისმის, —
 გაღი-გამოლის სირუმეში ღამის დარაჩი.
 არ შეშვალოს უცებ ჩოიე ვინმე ქურღა და
 ვიკინდარაში!...

ისევე ზეველება... დელავს ჩოიე:
 შეშარზენია სიბნელეში ახე ღლოინი.
 ხენუნის დარაჩი, ღამეს აღვიძებს ნაზარხოშალი
 კაცის ხროინი:

„ჭიე-ტეი!
 ბეი-ტეი!...“

...შთარე შემდგარა ბანის კიდზე.
 სახლს კი კვლავ სძინავს... სირუმეა... სძინავთ მსახურებს...
 „გინი-გინიო!“ — ისევე აგრძელებს და სარაკუნას
 მიაჩაკუნებს.

მიჩაკუნებს...

ჩოიე დელავს...
 ისევე კანკალით მიუყვება უკუნს ღამისას,
 სულგატერნილი მოიჭივებს მუუდრო წიაღებს,
 თან უველაფერი ისე აფრთხობს,
 ისე აზინებს,
 ისე აკრთობს და აფორიკებს, —
 რომ უნებურად კაცურაკი მოგაგონდებოთ,
 ჩუმად რომ ნატრობს, მზემ არ ანათოს
 და გამოჩენა ეთაკილება ახე უზნოს და
 უთვალტანადოს.⁵⁵

აჰა, მინდელა ნაბიჭებიც...
 კარის ღრიკისთან კრუღლებმა მორთეს თამაში...
 ჩოიე მიღგა, სუნთქვა შეიკრა, კვლავ შეიჭვრიტა
 ქუჭრუტანაში.



თეატრ „კაბუკის“ ცნობილი მსახიობი საეკატა ტოჯიუ-რო (1647-1709), ჩიცამაკუს თანამედროვე.

მაგრამ ნელინელ გამოიღო სახლის კარები...
 ჩოიე შეკრთა.
 ღრიკედ დარჩენილ დარბაზში შუქმა იალა,
 თუ მოიჩვენა: —
 ახე უჭრუმად კარმა გულსამ გაიკრიალა?
 „კოპარუ, ფრთხილად!...“

კოპარუ

ჩოიე, უნდა? ახლოს მოდეიკი,
 გამოვადწიო იქნებ რაგორმე!...

მ თ ბ რ ა ბ ე ლ ი

კოპარუ ჩქარობს, —
 უნდა გაფრთხილდეს,
 უნდა აეკრას უმზაოროდ კედელს ფრიალოს;
 ერთიკ ვნახოთ და, რაღაც ეშმაკად ღრიკომ კარისამ
 გაიკრიალოს!

გაიკრიალოს!...

მაგრამ დაეწუნარდეთ,
 მაინც დაეწუნარდეთ:
 იქნებ, არც ღრიკდეს უველაფერი თქმად და მტკიცებად:
 უცებ გავადლო? ღმერთმა დაგვიხსნას! უცებ—პატრონებს
 გაღვიძებათ!

გაღვიძებათ და...

რაო?! გაყლა სჯობს? მაგრამ პირობა?
 ესეც არ იუოს, გვინაია გავადფორება...
 უნდა რაგორომ ციმციმ გასწიონ და გამოიღონ,
 რაგორც იქნება.



ჭიბი ცდილობს... კარბე მოაწვა...
მოაწვა კარბეს... მოვარეც მობრუნდა, გადმოიხედა ჩემი
კაპშით.
ჩქამი რა არის, — ჩქამიც გულისა უფროსი საშინელ
გრგვინვად ჩაქნით...

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

ცოტა, სულ ცოტა დარჩა, კოპარუ! ნუ გეშინია, კოპარუ! გამაგრდი,
კოპარუ!

მიიჩქარაან...
მიიჩქარაან...
ასე ჩქარა რბის ნაპრალბში ცელქი ჩქერალი,
ასე ჩქარა წერს მსახიობთათვის როლებს კონოსენ
ასოთშწერალი.⁵⁷

ჭიბი დღევას...
დღევას კოპარუ...
ხელები უფრთით...
უფრთით გულებით...
— ესეც სამი ბუ, ჩემო კარგო, ესეც ოთხი ბუ.⁵⁸
კიდევ ერთიც და... ვასრულდება ჩვენი კირთება!...
კიდევ ერთიც და...
კიდევ ერთიც და...

თუმცა მათ შორის განსხვავებაც დიდზე დიდია:

— ურმა მსახიობთა თავსაბრუავი
შეფერიალა მოწულებს ნაწუ ფერებით,⁵⁸
ხლოდ მიწერათა ბოლო წუთები
შუგ სულარაში მიფინება ასე ჭიჭურ და
თავდაჭერებით...

გზა საპარისკენ გაიშვილდება...
რა მტანჯველია ასეთი შიში,
რა მტანჯველია,
სწოლდა ეს ღამე ჭოჭოხეთის კართან ეთია,
ვიღრ ამ კართან... თუმცა აქ არის: — ხელს გაიწვდის და...
ჭოჭოხეთია!

სევლისმოგვრელად იწურება მათი ცხოვრება...
მაგრამ რაღო დუმს ზესთა კრებულთ?
ნუთუ აშგარი განჩინება ჩვენი ბედისა
საკა-მუნის მცნებთაა განწებებულთ?⁵⁹

ჭოჭოხეთია... ჭოჭოხეთია...

მიიჩქარაან... მიიჩქარაან...

მაგრამ ურჩხულებს ჩუმად სძინავთ...
კარი იღება,
თითქოს მინდოდა ქროლვა ნიავთა...
კარი ნელინელ, —
თითით,
მტკაველით,

ნეტაც, რას იტყვის კარმის მოძღვრება?⁶⁰
მიიჩქარაან... მიიჩქარაან... ურულ მიიღტვიან, ძალო ცვირო,
რომ მიქცული ბედის წიაღში სცნონ საზღაური
სამაგიერო...

გამოლდაივდა... გამოლდაივდა...

საზღაური კი... ძალზე შშიშავ:

გამოიკრიფა კარში კოპარუ...
გამოიკრიფა... როგორ გამოიბის!... თითქოს გაეცა შევბნელ
წიაღებს
და სახალწლოდ გაბრუნებულთ
სხივს იმედისას მოაკიაგებს.
ხელი ჩაქიდის ერთიმეორეს...
ახლა რა დარჩა? მხოლოდ გზა დარჩა, გზად მიიქცევა
ორა ჩვენება,
მაგრამ სად მიდის მათი ბილიცი, ვის საუფლოში მიიწერება?
მინც სად წაქვლენ? — დასავლეთისკენ?
თუ აღსავალში მოესურვებთ აღმოსავალი მნათის უფრება?
გზა შეიქცევა ჩრდილოეთისკენ,

— როგორც ქარს მიაქვს ფეტვის მარცვლები,
მათი ამზავიც მიქნებს გასცდება, განფინება შხეს და
შოვარებს,
ხვალ გაიტაცებს ქარი საქვეწოდე
და მერცხლებივით გააუფრთოვანებს.

ხოლო ჭიბის —
ქალღლების ვაჟარ ჭიბის,
სხვა ქალღლებში მოიხსენებენ, შუგ მოექცევა მისი
ბრალდება

თუ სახმრთოსკენ
დემურება?
მათ არ იცინა... ირგვლივ ღამეა, ურულ გუგუნებენ
შემოგარენი...

და საბრალდებო ფარატინები
მთელ ქვეყანაზე დაიფრნება.

დაიტაცებენ ფერად ქალღლებს,
დაიტაცებენ, გადაბეჭდვენ, ჭროსაც გაშლიან ჭრელ-ჭრელ
მართოდ
და ოინაზი მოალქარდებს, —
ბრბოს მოახსენებს სამახსარაოდ.⁶¹

მძიმედ ირწევა სიჭიმის ტალღა...
ირწევა წუვილიც...
აღმოსავლეთით,
ცა იწერება მაღლა და მაღლა.

და, როგორც ფურცლებს, როგორც ქალღლებს,
როგორც მკვდარ ფოთლებს — კიდოთიღმდე ზეტეს
ქარაშოტის მძაფრი კვეთება,
შორს განიხნევა მათი ამზავი,
მთელ ღუნაზე წარისვტება.

და ყველაფერი შემოდგომას დაემგავსება...
დაემგავსება წყვარაზს ღამისას, როცა სიცივე აერთობს
ღამურებს

დაღმა
მოვარე მითუკება ტალღის დინებას,
მიწუნრების გზა აღმა მიიწევს, მიიკრიფება ჩრდილოში
მალიად,
აღმოსავლეთის სამხრის მისდევენ,
მიიჩქარაან... მიიჩქარაან...

და მოწულთი ეამი ზამთრისა
ხეტებს აზრობს და აუფაურებს.
თუმცა, თუ კაცი მომდგარია ბოლო სამანთან
სიკვდილის ღმერთი ძველებურად ვეღარ აშინებს;
არც მის უღმერთო ძახილს დაკიდევთ,
არც ჭოჭოხეთის უჩინაჩინებს:

რაკი ისედაც გახსნილა კარი ქვეყნის
და სახმარაგოც მრევლი გროვდება, —
მორჩილად უშუერს, ეამი განკითხვის რა ფეხბრუნებთ
უახლოვდება.

უახლოვდება... უახლოვდება...

— რად წარახდინე საქმე უკველი...
რაც სათქმელია, ჩქარა გვიხარია... —
რად შეაძლინე შეუცდომელი —

სხვაც მრავალი გვაქვს მოსაკითხავი:

ცოლვა პირველი...
ცოლვა მეორე...
ცოლვა მესამე...
მეოთხე ცოლვა...
ცოლვა მეხუთე...
ცოლვა მეექვსე...
მეცხრე,
მეთექვსმეტი,
მეოცე ცოლვა...

და ამ ცოლვათა ორმოტირალიში
მადლი სად არის — ახა, გვიხარია!
ცოლვა მეცხრე...
ათასმეასე!...
სხვაც რამდენია მოსაკითხავი...

ეგ, რა თქმა უნდა, საბრალოა ადამიანი,
თუ ამ ძნელ გზაზე გადამდგარი მაინც ბარბაცებს
და ეძნელება განშორება, —
როცა მოვარც
დასკოვადანობი გადმოსცქერის ციხე-დარბაზებს...

მიდის შთვარის ქვეშ...
ფერმიხილი მიიკრიფება,
სოფლის ბოლოში ელოდება მაცნე დროსა,
შორს კი ნელინელ აკიაფდა თეთრი ფარდები,
თხუმთიკი ღამის მოვარცეცა ძალი მოიცა,
მიდის შთვარის ქვეშ...
როგორ დაავდოს,
ვით დაუტევოს სანახები საწურთროსა?...

მგარამ ასეთი მგლოვიარე ულიაგობა
ნუთუ არ გახლავთ იმის ნიშანი,
რომ სიკვდილისკენ მიქცეული კაცის გულისთქმა
ღამეს წააგავს, სადაც ეამიამ ვლენ მედროშენი
სინათლისანი?

ბენელში ჭირხლივით გამოკრთება მათი ოცნება,
ზოგ-ზოგები რომ სიჭმარის აღრიან: —
ქარს ჩამოქვეება წამორის ღამეში და განკარდება
დილადრიან...

მგარამ ვიდრემდე გაკრებოდეს ჭირხლი ღამისა,
ვიდრე ცა უურობს, უურობს ქვეყანა, ვიდრე ძალს იკრებს
ძალთა მკერობელი, —
ბედი აჩქარებს შევარბულუბებს, —
უნდა დასტოვოს წუთისოფელი...

მიიჩქარაან... მიიჩქარაან...

მაინც რა უღვთოდ ვარდევია მათი ცხოვრება!...

მიიჩქარაან... ვალმით შუქი კრთის,
შუქში ნანაობს მინდორის უვავილი
და წარსულიდან ნაწად იღვრება მოვარცნებათა

თბილი არილი;

...თითქოს კვლავ წვანან, თავსასათულად თაქვეშ უწევით თბილი
ხელები...

ბნოდაც ისე თრთის, ისე ფოფინებს,
და ისევ ფიქრი კვლავთ, ფიქრი აწვავდობთ
ასე ხელისხელად აღდგომილებს

ფიქრი:

— რომ ყველაფერი სიჭმარით წარმავალია,
ან, უფრო სწორედ, სიკვდილით განწყურნელი...
რომ განჯარდება მათი ცხოვრება...
როგორც კოპარუს კახის კალიდან
ამოფრქვეული ამბის სურნელი..

და აგონდება ახლა გიჟების:
— ტუმა ტენჯინის ხილზე შემდგარი
როგორ გასცქერად დასაღივრის შორი მთებისას...
აკვირდებოდა დროთა ცვალებას —
რეიჯინისა თუ შებინდებისას.
ჭერტაში დანთქმულს ჩაესმოდა ტალღის რონი,
ფიქრის ბურანში მიმჭრალიყო ვიწრო ხეობა,
დახავლეთისკენ მიარწევდა წვირთებს მდინარე,
შვეც დასავალად მიიჩქარებდა...

მიიჩქარაან... მიიჩქარაან...

აჰა, გამონდა „ქლიავის ხილი“...

ერთხელ ამ ხილთან, — გვამცნობს მავანი, —
როცა მიღამოს შედამების ნისლი ეხურა,
თურემ ცუკუსის კუნძულისკენ წიაღმავალი
სუგავარანი მოიჩინა შენგრებულა.⁶²

თვალცრემლიანი გადმომხდარა მუდრო ნაირთან,
ურედ აღმოუქვამს სამდურავი თამა სივის,
ლექსი ცეუთხზავს: —

„უვავილობის უამს
მომიგონებდე, ზეო ქლიავის!...“

„მომიგონებდე“... ტაჩქვით აღმოხდა...
მაგრამ ქლიავი ისე შეჭრწუნდა ამ ცრემლიანი
აღმონახლმით, —

მის ნაკვალევზე, დაძაბუში,
გადიანცვლა ერთი ნახტობით.
აი, ეს გახლავთ „ქლიავის ხილი“...

ხილი მეორე — „მწვანე ხილი“:

— მწვანით მოსილი ხარობდა ფიქვი,
არად აქნედა მოძღვრის სატიკივარს, მაგრამ მისი ხმა ესმა
გვიან და,

ისიც დაღონდა,
დანაღვლიანდა...
ცრემლით გასძახა: —

„სად ხმობ, მოძღვარო!..“

სად ხმობ, მოძღვარო!.. მომიგონებდე, როცა ცუკუსის
ხილზე გარდავადი!...“

ველარ გაუჭლო შეჭრებებს განშორებისას
და ქლიავის ხეს გაქვეა კვალდაკვალ...

ხილი მესამე — „ალუბლის ხილი“:

— მაგრამ ალუბალს მძღვარად მქონდა ფეხვი გადგმული,
ვერ აიურა, უცხო კუნძულზე ვერ გადასახლდა ასე სვიანად,
ვერ გახარა ბერი მოძღვარი
და... კაშხანა ამოაშრო ძრავფეხვიანად...

ამავე ესე
იმა დროიდან

გულიდან გულში დღის მდურად,
და მიიჩინეს სიმძიმელე თქმული სიმდერაც
შთაბეჭდვი და ძლიერია უწინდებურად...





თუმცა ყველა გვიხმობს ნაკვალავი მიჩინანსი,
გვიხმობს მოძვარო... ტალღა ისევ რბის, კვლავ ნანაობენ
ნელი ქავლები, —
მაინც მოკვლავ და მერე უსტიკუოდ მეც შავეთისკენ
დაგემგზავრები.

მაგრამ ეს ჩვენი უბედობა რისი ბრალაა?
სად მოვიძიოთ ცრემლის სათავე?
რად ვერ მოვიგდებ ვამი შევებისა, ვერც სიხარული
მოვისადავებ?
აღბაო, არ მეუო გამპრაბობა,
არც ნებისყოფა აღმომანინდა ასე შემოშარას
და, როგორც ხედავ,
ისე მივდივარ,
ვერ ამოვავსე ერთი ნივარც.

ხილი მეთოხე — „ნივარის ხილი“...

— ისე მოკლე დალოცვილი, ჩემ მოკლეა,
რომ უნებურად მაგონდება ჩვენი ცხოვრება
და მიწურულიც შემოდგომისა გულს საგანგებოდ
ეხასხოვრება...

ესასხოვრება ჩვენი საღმობაც...
მაგრამ, რას ვიზამთ, განშორება მაინც ძნელია:
შენ ცხრამეტის ხარ...
მხოლოდ ცხრამეტის...
მეც ოცდარვაშდე მიმიღწევი.

მაგრამ ამაღამ...
მაგრამ ამაღამ:

ჩვენ უღრტივნივლად მივადგებით ზღუდეს კარისას,
რომ საბოლოოდ დავამთავროთ გამაზიხოვრება
და ძონძებნივთ ზღურბულზე ვადავადლოთ
ამქვენიური ჩვენი ცხოვრება...
რა სასოებით ვუფიცავდით ერთიმეორეს,
რომ მივჩურებად დავჩრებოდით კუბოს კარამდის,
რომ სიბერემდე ვიციოცხლებდით საერთმანეთოდ
და განუერდელი ვიქნებოდით აწ და მარადის,
განუერულად კი... სამიოდ წელი დავუავით,
სულ სამიოდ... ისიც იმეავრად, ვერ დავიოკეთ ნდობა
სრულებით,
სამჭერ დავლახეთ დროის სამანი
და სამარისკენ
მივჭეუერებთ...

მეხუთე ხილი — „ხილი პაემნის“,
„ხილი შეურისა“, „შეხვედრის ხილი“...

მას, რა თქმა უნდა, გადავლახავთ სახელდახელოდ,
აჰა, მივალთ და მიგვიხარია, —
ამ საწურთროში ჩვენი შეხვედრა უკვე დასრულდა
დიდი ხანია...

ხილი მეექვსე — „ხილი ნაწივა“,
სინანულის და ცრემლების ხილი...

მოლი, ერთხელაც ვადავხედოთ ნაცნობ სანახებს,
თუმცა, ვინ იცის, უძნელდებათ ჩვენი ვაგება...
უკვე ჩვენი გვა ქალებს გამოსცადა
და სანაპიროს
ეწიგზავება...

ხილი მეშვიდე — „პუნაირისა“...

და, როგორც ხედავ, — მონანავე ვიწრო ბონდებით
მივლახავთ გზებს და თანდათანობით კარს ქვესქენლისს
ვუახლოვდებით...

ასე შესტირის სატრფოს ჩიხი...
მივა კოპაზე, მიუერდნობა ჩემი ჩურჩულით
და მიახლებს... მიდის მდინარი, მიუფინება ნელი
ქავლებით...

კოპა რუ

უკვე მოვედით? შავთოს ვეწვით,
თუ ჩერჩერობით მივეგმზავრებით?

მთხრობელი

კვლავ შეხედავენ ერთიმეორეს...
მაგრამ ორთავეს მწუხარებებს ცრემლი ერევა,
ცრემლის ბურანში მტრთაღად გამოჩანს
შუქმინებელი სიუვარული მშვენიერება,
მტრთაღად გამოჩანს მათი სახებაც...
ერთურთს ძლივს ქვრტენ, ცრემლი ღვარად ხლით...
ღვარს კი არ უტვარს უქმად თამაში:
ოქნებ, შებრუნდეს ჩრდილოეთისკენ,
ხილი წაღეოს „მორიკავისი“...

ჭიჭეი

ხომ არ შევიცქეტო

ჩრდილოეთისკენ?
ოქნებ, ნაცნობმა სანახებმა აღარც მიწამოს...
უცანასკნელად მაინც შევხედავ
ჩემს მიძინებულ საკარმიდამოს.

მაგრამ, ო, არაა!
მტანქველია ფიქრი ამაზე...
ისევ ისა სჭობს, — დაღმა ვიაროთ!
მოკითხავენ მამას შვილები, ცოლი დაქდება
სამგლოვიაროდ...
გაუმწარდებათ, ვიცო, ცხოვრება,
მაგრამ, რას ვიზამთ, ამაოა ბედის ბრალდება:
მამ, ჩრდილოეთი გაწე მოვიგდეთ,
გზა
სამხრეთისკენ
მიიწვარებთ...

ხილი შემდეგი — „ტენჯინის ხილი“...⁶³

გაღმით რომ მოჩანს, — ბუეა სამხრეთის, მძლედ აღმართულა
ზღუდეს მალაი...
ჩანს საყრებულო ხელისნებისა
და დიდუკურების თავშესაყარი...

თუმცა „რვა სახლის სამოსახლო“ რატომ დაარქვეს?
ვინ თქვა, — სამხრეთი? გაპარტახბაო, ან ბუდეაო წულის
და ქარისო?
ბევრი ბურჯია სანაპიროზე,
სახლიც ბერია —
უანგარაშო...

უნდა ვიჩქაროთ... უნდა ვიჩქაროთ!...
თორემ საცაა, თვალსაწიერზე აღიბეჭდება სხეთა ზონარი
და პუსნიოდან ზანტი ზმორებით
შემობრუნდება დაბის მბრანო.64
შემობრუნდება... თვითონ მბრანოც.
შემობრუნდება... ჩემთან რომ განახოს ასე ნატანგი,
ნაცოდელივითა!...

თუმცა ბორანზეც, მოგხვსენება,
ტრფობის ბურანში თვლემენ წყველები.

„ტემას“ ხილია“ — ხილი მეთოხე,
„ხილი წვევისა“, — „ურჩხულის ხილი“...

ო, რომ იცოდეს, როგორ მიჭირს მისი ხსენება,
როცა წინ გვიდგას ბნელი ზღუდენი,

როცა ახლთა კარი შვეთის და ჭოქოხეთის
ნავსუფელნი...
უნდა ვიჩქაროთ... უნდა ვიჩქაროთ!...

მა, მეორემეტყ — „ხილი ჯიონი“
ციხის სახელიც, თუ არ ვცდები, სტრას გვაგონებს
და სულეთისკენ პირსუქვეულებს
ლოცვა-კურთხევას გამოგვაკლებს.



აქ, ჭოქოხეთის კარიბჭეებთან,
ორი ნაკალი, — შემოდგომის უნივით ნათოში, —
ორი ნაკალი ერწყმის ერთმანეთს —
იოდოსი და იამატოსი.

ცოტა კიდევ და...
ცოტა კიდევ და...

უკან დაგვრჩება სანახები „ქიობისა“⁶⁷
და ღვთაებრივი შარავანდის ნელი ნათებით
ჩვენ მივადგებით უცხო ნაპირებს
და ნირვანისთვის შევეშვადებით.

უნდა ვიჩქაროთ... უნდა ვიჩქაროთ...
ელვადილება თევზი ნაკადებს...
განურთვლია მათი არსობა, — თევზიც იქ ბუღობს, სადაც
ჩქერადი...
ალბათ, ჩიბიცი კოპარუსთან განურთვლია,
რაკი ასე სხის წერამწერალი...
ჩვენ გადავივლით „დანის პირბუჯე“,
სადაც სამშაგად ძლიერია ჩქერთა დინება,⁶⁵
სადაც ურდუ ქმნიანს ტალღა ტალღების

მერე კი... მერე:
ცვრიან ლოტოსის
მარგალიტოვან ფილაში გავველიძებთა
ბუღადქვეულებს...
გვინაწავებენ გავაფხულის შვით და კვირტებით
და ლოტოსიდან —
თანდათანობით
შისი ღვთაებებად ამოგვრწუნდებით...

და შვეთისკენ მიუღივნება.

„ხილი ჯიონი“ —
ფერისცვალების...⁶⁸

მიუღივნება... მიიტბორება...
ურდულ მიორწყვა მღვრიე მირტვიც...
მიიტბორება... ბედის ღრუბელი, შენც შვეთისკენ
მიიტბორები...
მიიტბორება... წყალი მიღვლივს, წყალში გამოჩანს
უცხო სოფელი...
წულით შეიწირონ დიდმა ღმერთებმაც აწგარდასულთა
შესანდობელი.
წულით შეგვივედრონ...

— სულს მოეწუნა საწუთროსთან შუამავლობა:
დრო იწურება...

წუთისოფელში
უკვე გახრულდა ჩვენი მგზავრობა...

— ნაღვლიანად წართქვა ჩიბიცი
და მოსახსამი აიფარა პირისახეზე.

უკანასკნელად...
უკანასკნელად...
უნდა შევჩერდე უწყნეთის მისადგომებთან
და აღვავლინო სათხოვარი ჩემი გულის:

მაგრამ კოპარუ მაინც აწმვიდებს:

კოპარუ

რა საკვირა მონანიება?
კი, მართალია, ამა სოფელში
ვერ მოვახერხებ შეერთება ჩვენი გზებისა...
მაგრამ ოდესმე — მაინც მერა —

წუთს ვეშვებოდა
რამ უყუნითი უყუნისამდე
შეუქმადლიანი სიუვარული კვეყნად ჰყვადებს,
მიგნურები კი... ბედთან ჰილდონ არ მარცდებოდენ
ალარაოდეს!...

მთხრობელი

კვლავ გაღმრავლავთ უცხო წიადებს და ხელმოკრედ
ავლორქინდებით.

ემა, ოცნება აუხდენელი...
ისე ნაზად ეღერს სათხოვარი წრფელი სულისა,
ისე ბავშვურად — ცრემლი მერეცა...
ვაგაბს, არ იცნობს კარმის მოძღვრებას
მისი უწერონელი ცნობიერება!
ჩვენ, რა თქმა უნდა, გვებრალება ჩვენი კოპარუ,
გვებრალება და შტოც კია...
მაგრამ, რას ვიზაოთ, — განჩინებს ბედისწერისას
ვის შეუძლია საკადრისი მსჯერა მაიკოს?
თანაც თინდება... შემოგარენი სხვის მოუხმობენ
საგანთაიად...

შემოვბრუნდებით, უსათოდ შემოვბრუნდებით,
მერც და მერც: მომავალი...
მერც... მომავლის მომავალში —
ასკერ, ათასკერ,
ათათასკერ შემოვბრუნდებით...

[ოდას ურუმი ეშვება შუკი...⁶⁹
ეშვება შუკი... სულიც ეშვება სიკვდილ-სიციცხლის
ვიწრა მიგნაში...]

მერც და მერც: როცა ვიშვებთ,
შეებად გვექცევა მოხვლა უყოფელი,
მუდამ ვიჭნებით, როგორც ცოლ-ქმარი —
განურთვლი და განურთვლი...

ცა იცრიცება... მთების კალთებზე საქმევცივით
ბოლავს რიყარა?

ჭიბიცი

მაშ, რაღად გვინდა მონანიება?
...რას მოაწევდა ეამი ვარდობის,
საგულდაგულოდ გადაწერდი „ლოტოსის სტრასს“
და სალოცავად შევიცქეოდი.⁶⁶
წუნარ საგალობლებს აღვუვლენდი ცათა მეუფეს
და — ღვთაებრივი წულით და ჩერითი —
სადმე წაღლისპირს ობოლ ლოტოსად ჩვენს შემოქცევას
ვეჩქებოდი.
ვეჩქებოდი ცათა დედოფალს...
ცრემლით შევთხოვი — „ქანონ-სამაო!“ ურს
მომასურება ცა და სოფელი,
ურს მომასურება თვითონ ქალღმერთიც — გულმოწყალებ
და თანაღწობილნი...

თინდება გეხმის?
ზარს არისხებენ საღიბანად, მკაბედ ეღრიალებს ზარის
ჩვალისა...
ალბათ, ტაძარში მრევლი გრუდებდა,
ჩვენი ზარიც ხმობს, — სულთამბოძლოდა ურუ ნაბიჭებით
გვაბოლოვდება.



დროა წავიდეთ!
აღარ ეგების ჩვენი უფნა წუთისოფელში,
გაღმით ძალი ხმობს — უკლის მძღვეკარი...
მაშ, დევაჩქარით უამი გაურისა, რაკი გაურას გვსოხს
წერამწერალი...
მაშ, გავეშურათო!...

მოიკალიათებს:

კოპირუ

მთხრობელი

და მიიწვევენ...
ცის სამხვეგრამლოზე მიიბიჭებს ორი მოსავი...
თვალიმ ცრემლებს მძივი უბრწყინავთ, ხელში — ამარტის
კრიალოსანი.

ო, რა მიმივა,
რა მტანვევლია კავშინი ბოლო წუთების!...
თქვენ კი მამშვიდებთ: სადაც მოკვედებით, სულ ერთიაო, —
მებუტბუტებით.
მაგრამ მე მაინც...

იფლიან მარცკლებს... მიიბიჭებენ...

თითო ნაბიჯი — თითო მარცკალი...
გასათვლელია ასრვა მარცკალი.⁷⁰
ასრვა მარცკალი —
მათი ცხოვრების
წარმავალომის ძაფზე ასხმული
ასრვა მარცკალი...
მათი ცრემლების მარგალიტებით
გაბრწყინებულ ასრვა მარცკალი...
მიირხვივანი, მიიკეთ წუხილად
შუქმირდებილი მთვარის შაბაში
და ლოცულობენ: —
„ძალი მფარველო, ძალი გვფარავიდეს ამიტბასისი!...“

ოპ, მთელი გზა სულ ის ბარათი მიტრიალებს თავში, ქალბატონ
ო-სანს რომ მიეჭრებ. აკი დავიპირდი, შენს ქმარს დავესწები და არ
დავღუღა-მეფორი. არადა, ჩვენს სიკვლის რომ გაიგებენ, თანაც
ჩვენს გაუინულ ცხედრებს ნახავენ ასე ერთად, ასე ერთმანეთის
პირი-პირზე, ხომ ჩაღოს ფასი ექნება იმ ჩემს დანაპირებს.

თუ მის მეუღლეს სასიკვდილოდ ავიყოლიებ
და საშუადამოდ შევესართებ ცეცხლის გენიებს, —
როგორ გგონიათ, წვაა ო-სანი და სიუყარულით
მოიხსენიებს?
მთლად უსირცხვილო უფოფაო, — ასე ფიქრებს, —
თარსი, ფლიდიო, დაუნდობელი, ამიხნიაო მთელი გზა-
კვლიო,
რად ვირწმუნეო მისი ბარათი, მისი მონაქრო-მონაწაკარიო
„გაგიგონიათ ამისთანა გულუბრველობა?
ალბათ, ღვთის რისხვაც მიტომ დამატდა, სხვა საზღაურიც
მიტომ მომეღის...
უსულგულუო და გულქა პეტერას
გული ვინ მისცა თანამშობლისი?“

აპა, გამოჩნდა ამიქიმას შემოგარენი...

აქ, შორიანლო ტაძარია დაინოხისი,⁷¹
უფრო ახლოს კი ტყეა ბამბუკის, ნიავს გადმოიქვს
ქალის ჩურჩული,
ბოლავს კუნძული ამიქიმასი —
მებაღურების ცივი კუნძული...⁷²
აქ აღსრულდება განჩინება ბედისწერისა,
აქ გააშლება ბაღე ციფერი,
აქ გასრულდება მათი მგზავრობა.

ასე იფიქრებს ჩემზე ო-სანი
და წამაღუფუშ წაველა-კრულით მოიხსენიებს...

ო, შემძლია უდრტინველად გადავიტანიო
ათასი წაველა, შეჩვენება, კრულვა, ძაგება,
ვიღერ ო-სანის ერთი შეხედვაც,
თუნდაც —

და ზეითალი ამქვეყნიური.
აქ, სადაც წვალი ჯებრის აწუდება,
სადაც ქავლი რბის, ქავლი გადმოღულს, სადაც ტალღაზე
ტალღა იგება,
აქ — აიურება მათი სულები
და სულეთისკენ გაიკრიაფება.

უბრალო წამოძახება...
უნდა შემრისხოს, შემძილომს ასე უბრალოდ,
უნდა ავიღო უსამართლოდ მძიმე ბრალდება!...
აი, ეს გახლავთ ერთადერთი ჩემი წუხილი...
ეს ერთადერთი, რითაც სიკოცხლის ბოლო წუთები
ჩამიშამდება...
რაკი ასეა, მე აქ მომავალი!
აქ შევეუბრებო მაცნეს ბედისას ჩალამებული ჩემი თვალბით...
თქვენ კი... სხვაგან სჯობს თქვენი სიკვდილი,
შორის განმძღვებთ, გემულდარებით!

მინიშტის დანასრული

ციურ ბაღეთი კუნძულზე

მთხრობელი

ჩემი შედგა:

— ნეტავ, სანამდე გაგრძელდება ჩვენი მგზავრობა?
კიდევ რამდენი უნდა ვიარათო?!
ასე რომ მივეუბნე, მიწა დიდია, შორს გაგვიტუებებს
სახეტალოდ;
მაშ, შევიცადოთ... აგერ ზღვარის ჩანს,
აქ გასრულდება მიწა უკველი...
ჩუმაშ! ვიღაც ხმობს... უკვე რეკავენ... ჩანს, მობრძანდება
სულთამბდომლი.

თავი მიაღო მქერდზე ჩემის...
ისე ნაწად სოხობს... არე-მიდამოც ესმანება თითქოს
გოდებით...

ხოლო ჩემი; ცრემლმორბეული,
კვლავ ანუეუბებს თავგამოდებით:

ჩემი

მთხრობელი

ხელი ჩაქიღებს ერთიმეორეს.
და გასცქერაინ: დიხყო მთვარისა ისე დაჰყურებს მუდლო
პალატებს.

დამიჭრებ, სულ ტყუილად სწუხარ. რა საქირია ეს უფუნური ლა-
პარაკი აკი ო-სანი ჩემმა სიმამრმა წაიყვანა შინ. თითონ ალუდ-
გა წინ ჩვენს ცოლქმრობას. მე და ო-სანი უკვე უცხონი ვართ ერ-
თმანეთისათვის. აღარაა ო-სანი ჩემი ცოლი. გაიხსენე, რას ვლანა-
რაკობთ მთელი გზა. ამიერიდან საშუადამოდ ერთნი ვართ მე და შენ.
აკი აღტბა დადეთ, რომ ცოლ-ქმარნი ვიქნებით მომავალ სამ და-
ბადებაში; სამჯერ გარდავიცვლებთ, სამჯერ გარდავიხსენებთ და
სამივეჯერ შევეუღლებით ერთმანეთს... თუკი ერთად მოკვედებით,

ერთ სასთუმალზე, ვინა დავგადანაშაულებს? ვინ მოაყენებს ჩვენს სახელს? მხოლოდ მოშურნეები თუ იყებდნენ.

კოპარუ

მაგრამ თქვენ ხომ ნებით არ გაშორებინათ ო-სანს? განა თქვენ გასურდათ ასე? ო, თქვენ ჩემზე უფრო უკუნური უყოფლობათ.

ო, არა, არა!.. ლბერთმა დაგვიხანსა!..
ნუთუ არ გეხმით ერთად სიკვდილის უაზრობა და უადგილობა?

რაკი ასეა, განვირდით ერთიმეორეს და შორი-შორად აღვასრულეთ ჩვენი პირობა: შენ სიკვდილის წინ ამიტანას დავედრებო, მე კი... ქალისპირს ჩამოგვებდი მაღმ მტირალად. და, თუ ცალ-ცალკე მიგდებულე ჩვენი ცხედრები მანერ გახდება უყავ-უორანთა დასახიარად... — კვლავ შევიტრებთ მიღმეთის მისადგომებთან, რომ საიქიოს სანახებში ერთად ვიაროთ; შეიურებინა ხელშეორედ ჩვენი სულეები ზესენელ-ქვესენელის სფეროებში სახეტილოად!

მთხრობელი

თვალცრემლიანმა განასრულა ესე სათქმელი და გულსაკლავად დაემხო პირვე.

ჭიკი

მართლს ამბობ. მიწა, წყალი, ცეცხლი და ქარია ჩვენი სხეული. მიწა, წყალი, ცეცხლი და ქარ... ამ ოთხთა კავშირია თავი და ბოლო ჩვენი არსებობისა.⁷³ როცა მოკვდებით, ოთხვე არუფინისავენ შიქცევა. მხოლოდ ჩვენი სულეები დარჩება უხრწნელი: აღორძინდებიან ხუთგზის, აღორძინდებიან შვიდგზის... ისევ და ისევ... და ამგვარად, გარდასახვთა გრძელი რიგის ჩავლით, აუყუებინა გზას... მარადისობაში.

უნდა შეერთდნენ საუკუნოდ ჩვენი სულეები, როგორც სულეები მუღღლეთა...
თუშეა ამკვენად ბევრი გვედვენს, ბევრი გვაოტებს, შეუიურებინა და ამიერიდან ვერ გაგვრიავენ ვეღარაოდეს.

ვეღარაოდეს!.. ვეღარაოდეს!..

ვერ შეგვიტყვენ ნიაშენი ამა სოფლისა, ვერც სიტყობება შეგვიყოფიებს, ვერც სისარული ვეღარ გვაცდუნებს!..

ქუმარტიტებას ჩემი სიტყვისას ეს სატეგარი დაგოდისტურებს:

მთხრობელი

ამოიწვდა ქარქაშიდან ბასრი მახვილი და იმ ადგილზე, —
სადაც ზონარი შემოქერილი ჰქონდა ჩვეულად, — ხმალი გაუსვა თავის კულულებს და მოიკვეთა ანაშდულად.

ჭიკი

აბა, შეხედ!

ამ წუთამდე ჭერ კიდევ ვაპირი ჩქივი ვიკავ, ო-სანის ქმარი. მაგრამ ახლა კი, რაც ეს თმა მოვკეციე. ზურგი ვაქციე წუთისოფლის ამოტებს. უკვე ბერი ვარ, ვანდგილი, აღარ მანეებს ცოლ-შვილისა და მიწიერი ცოდვების ტირითი. პოლა, თუკი მე, ჭიკის, აღარა მუყავ ცოლი, სახელად ო-სან, აღარც შენ უნდა გაწვალბდეს იმ ფიქრი, რის მოვალეობა და რა მოვალეობა

მთხრობელი

ამას იტყვის და მოისროლის თავის კულულებს...
უზმოდ განუდგა სოფლის საზრუნავს, გაშობიტრია ცა და ქვეყანა...

კოპარუ

ძლივს!.. როგორც იქნა, გულზე მომეშვა, თითქოს ნადელიც გადამეყარა!..

მთხრობელი

მერ თვითონაც ჩამორთვა ბასრი მახვილი და ნაირფერად დახვეული დალა-კავები, — რომ ივარცხნიდა, საათობი იკობტაებდა და უკვილებით იმშვენდა უკველდღურად, — ახლა ასეთი ხელადლებით დასთმო რაბოლად, მოიკეთა და მოსიროლა ასე იოლად. მიღებდა მერ... ცრემლით გახურებს... ქარს მიუყვება დალა-ხვეული, — ნელი ლილეივით მისდებს ბორიოს, რომ სატკივარი ამა სოფლისა თან სიზმარივით წაყოლიოს. ქარს მიუყვება... გასცქერს კოპარუ... ჰვირავლებს ცრემლი, ნამც ჰვირავლებს... ცა იწმინდება... ცისყრის უამია...

ცვარში ეცემა მისი ცრემლები, დასანაია!.. დასანაია:

კობტად დაწული დალა-კავები, — ასე ფაქიზად მოვლილი და ნასათუბი, — უცებ სუსუსის ბალახებში გაუჩინარდა...⁷⁴

გაუჩინარდა... გაკრთა წამიერ, და სარა სურნელი ცვრიან მდღღლოზე, ვით სიწყურება ნაზი ხელისა, — მისი სიღბო და სიანგელოზე...

ჭიკი

ახლა რა გვეთქმის!, მორჩა, დასრულდა!.. ჩვენ ერთდროულად დავასრულეთ საღვთო წესები: მე აღვკაცევა... ამიერიდან შენც უღრტენველად აღვკაცევი. მორჩა, დღეიდან აღარც ცოლი მუყავ, აღარც შვილები, აღარც სახლი და აღარც ქონება... დღეს სულ სხვა ზახლებს ზრუნვის საგანი: უკვე ბერი ვარ, ერის რა მგამა, ერზე ზრუნავდეს ერისაგანი...

მაგრამ... გულს მიკლავს შენი ცრემლები!..

რაკი ასეა, ერთდროულად შევხვდეთ აღასრულს, მხოლოდ შორიშორ, ცობა შორიშორ, აღმოუტყვოთ ჩვენი სულეები: შენ აღესრულე შთების კალთაზე, მე — მღინარისკენ დავეშურებო...

ეს მდღლო, ზედ ჭებორის თავზე რომაა და ფერდობს წააგავს, — ეს მდღლო უკველზე მაღალი ადგილია ამ არმერეში. სწორედ ესაა შენი სიკვდილის ადგილი. მე კი აგერ იქ ჩამოიხრჩობ თავს და მღინარის ტალღებში გაიგევა ჩემი უსუსლო სხეული.

დიამ, მოკვდებიან ერთდროულად, მაგრამ იცოდე. — სხვადასხვაგვარად განუდებდა ჩვენი სახმილი: მე გათავადები სახრჩობელაზე, შენ კი სიცოცხლეს მოგისწრაფებს ბასრი მახვილი. ერთმანეთისგან მოშორებით აღვესრულებით, რომ იმთავითვე — საწურთოდან წილმავლებს დაკვრჩეს სახელი საუკუნოდ შეუხლავალი, მეუღლისადამი მოწინება როგორც მავალებს. ამას მავალებს უმკაცრესი მოვალეობაც... მამ, რაღას უყდი, მომწოდე შენი ქმარის!



დე. აღსრულებს ნება უფლისა!
თუ გარღმობივებს გარღმოსავალი!

მ ბ რ ო ბ ე ლ ი

სიტყვის უთქმელად შემოისხნა ქალმა ქაშარი.
შემოისხნა და წუთით დახედა: შუქში იღვრება ელვარება
ნაზი ფერების...

კრთის ანარეკლი, როგორც ნიშატი მისი უფრუქნელი
მშვენიერების...

მოდგება მერე, მოაწოდებს ხელისკანკალით...
ცა იფერება... განთიადი თადთანაოხს
და წელსამაში ბეწვის ზიდვით სიკვდილ-სიცოცხლის
ზღვარზე ქანახობ...

ჩივი
თსამას ჩამართმევს, მოამარუებებს...
მოამარუებებს... უყვე მზადა: სიგრძე კარგი აქვს,
სისქეც — საყოფად,

მზადა ყულფი — ამა ქვეყნიდან
იმ ქვეყანაში თავგასყოფად.
აქ გაეყრება წუთისოფლის სიამტკილობას,
საგულდაგულად მიამაგრა თასმა კებირებს...
აქ აღასრულებს თავის პირობას,

თუ ზეციერი შეაქლებინებს!

თუმცა რაღომ დუმს? — საოცარია!
ვინ ემზადება სიკვდილისთვის ასე უთქმელად?!

— ასე უთქმელად მონადირის ფაცერკობეში
შეიფრთხილებს ალბათ დურაგი,
თუ დაინახა, როგორ გაება მისი სატრფო და
გულის მურაზი...

კოპარუ ხედვას: საქმობს ჩივი,
საქმობს ჩივი, თსამას თითონ სკვნის... ძალებს ბედისას
დაუფარგუნიათ...

ხედვას კოპარუ... თავბრუ ეხვევა
და ეკეოება სასო სრულიად...

კ ო შ ა რ უ

ო, თქვენ არ ვინმად ჩემთან სიკვდილი?
და თქვენ ამირებთ მართკ დამტოვოთ?
მამ, რაღა დაგერჩა, — წუთებია განწორებამდენ...
მხოლოდ წუთები... ჩვენ კი არ ვთმენთ,
მიგვიჩქარია... მიგვიჩქარია...
ახლოს მოდევით, გემუდარებით, ახლოს მოდევით,
ვიღრე ვამია!

მ ბ რ ო ბ ე ლ ი

ხელი ჩასქიდეს ერთიმეორებს.

კ ო შ ა რ უ

მამ, გავთავლები ერთი მოქნევით...
ერთი დარტყმა და... მიღმა მიმაქცევს ჩემი ბოლო და
შესართავისი...

თქვენ კი... მარტოკამ უნდა იწვალოთ...
უნდა იწვალოთ... ტანში მარტოკლებს და გაფრქვება
მზარავს ამისი.

მ ბ რ ო ბ ე ლ ი

მიბრუნდება და... სასომიხლო
ნაჩუმათვით ცრემლით კვითინებს.

მაგრამ ჩივი ისევ ამშვილებს:

ჩ ი ვ ი

ნეტა, რად სტირი, რისთვის ვალალებს!
მაინც გვაბრუნებს ბედისწერა თავის ნებაზე...

რა ბედენა — ნაწქით მოკვდები, თუ გათავდება
სასწრაბოლზე?
მესმის, გული კრთის, — სურველები წარჩვეტებტ
მაგრამ ჩვენმდე ნებას უფლისას სხვაც რაოდენი
წარუხებია?..

აბა, ვის ძაღვს განრიდება ბოლო წუთების,
ან გარდაღენა განგების ვისი ხედრია?
მამ, უდრტივენლად აღვასრულოთ ჩვენი პირობა,
უყვე ვამი ზმობს, მოცქელიც მოღვა უყუნით...
გარდაცვალების უშეთივლი სიამტკილობა
არ გაანელით უადილო მოთქმა-ზღუქუნით.
შეხედ:

როგორც სხივმოსილი ბუღას ხატება,
მცურავს შთავრე დასაღვრზე, ცათა წიაღებს
ეკათავება.
შოი, სახებო ცხოველმყოფელი!

ხედავ, — მაღლიდან გულმონწაღედ დაგვეკერს ციერი,
მიჯრე ეშვება სამოთხის ბაღში, ფშენს სხივთელი
დასალიერი...

რომე ჩვენც ბედი აგრერივად აგავიავებს:
დავლახავთ გზებს და, — მიღმიეთის ბნელი რიგებით —
ძრწულით ჩაუვლელი უცხო წიაღებს და სამოთხისკენ
მივიდრიკებით...

მა, მიიწვერა დისყო ნათელი.
თუ რამ ფიკრი გაქვს, გვედღებრი, დროზე მითხარა:
გულმა გულს უთხარას გულისანდები,
სულს —
მოვიციხოს მოსაქითავა!

კ ო შ ა რ უ

არაფერი მიღვეს გულში, არც სულსა აქვს მოსაქითავა რამე:
თქვენი სული კი, ალბათ, შვილებზე ფიკრითაა შეძრული.

ჩ ი ვ ი

ვაი, რამ კვლავ გამახსენე ისინი და კვლავ ამატირე იმათი ცოდ-
ვისი!

ეპა, შვილებო!..
აზრად არც მოსდით ალბათ პატარებს, როგორ უყვდებათ
მამა მშობელი...

თითქოს წინ მიღვას მათი სახება —
ასე სათონ და ცხოველმყოფელი..
რა უშეთივლად ჩაქვინებიათ, ჩემო ბარტყებო!
ო, რა მშვილად ფშენით!.. ნეტავ, შემქმლოს წუთით
მოსვლა და თვალის შევლება!

ღმერთი გიძოდეთი!..

მ ბ რ ო ბ ე ლ ი

— გულსკლავად იტყვის ჩივი
და პირისახე დაეცრემლება.

მაგრამ უეცრად:

თითქოს მიქნერთა უსაზომო მოთქმა-გოდებას
ხმა შეგსართა მოსახილვით
და სიბნელეში გუნდი ყორნითა მაღლა აფრინდა
ცივი ზივილით.

აფრინდენ ყორნები,
აფრინდენ... აფრინდენ...
ზეცა ჩამოაქურუხებს, ჩამოქუფრებს შთა-ბარი,
მაგრამ მგლოვარე ცათა წიაღებში
ვერ მოიძიებს თავშესაფარო.

და შეძრწუნებულ შევარებულებს
ფრთების ტყლაშუნით მოეხბლა ყვავი ბებერის:
ხმა ჩამსმარო უყუნეთოდან — უბედურების
მაუწყებელი...

მიწურებს წარავთ მათი ყრანდალნი...
როგორ ჩხავიან!.. იქნებ, ვაცლა სკობს, მაგარ ხმაურში
უჭირთ გაგენბა...

მალა წრედ ბრუნავს ყვავთა ბოინი
და ღრუბელივით მოიგრაგენბა.

მძიმედ აიღო თავი ჭიჭიემ:

ჭ ი ჭ ი ე

ო, უსმინე, როგორ ჩხავიან, როგორ ყრანდალებენ... იქნებ, ჭო-
ქობეთში მიგაცილებენ? ან, იქნებ, მის კარიბჭეზე გეგებებიან?...
გამოვინა: როცა კაცი კუმართს ავგაროს უფანა გვერდზე აღიქ-
მას მიაწერს, მთის ტაძრებში საში უორანი კვდებოა ერთდროუ-
ლად.

ჩვენ კი...

გახსოვს აღიქმათა ბარათები ყოველთვისურად —
ცნობამზიდილი მიწურების შესწარაველი:
თითქოს სამუაროს პირვანდელი ხილვისთანავე
ხელისკანკალით დაწერილი სიტუვა პირველი.
ან ახალი წლის გათენება გემბახსოვრება:
სიტყვის წიაღში გამომკრთალი ცრემლი ჰიოტა...
ურუ ზანებებში გახვეული ჩვენი ცხოვრება
ქერთუხევენი ამარტავით გამოსქვიოლა...

გემბახსოვრება საღმობანი ამა სულსია...

აღიქმა და ფიცი, ოცნებები, ღლევა იმდენი,
იქ კი... უორნები ხმობდნენ დილაშდენი:
„თამი გარდახდა იმეამინდელი, აწ კი თამია, —
გაუჩინარდე!“

გაუჩინარდე, სიზმარავით გაუჩინარდე!...”

ჩვენ კი... აღიქმებით შევიწირეთ ყვავი რამდენი,
ახლა კი... ახლა — ტრუანტული მივლის ციებად:
იქნებ, ესენი გლევენ მძათავის და მოქცეულან
შურისძიებება?

რას ყრანდალებენ „ყარე-ყარეო“,
ყარე-ყარეო ცრემლი ვერანი?
ან სახლური ვისი ბრალია, ვის ურისხდება
წერამწერალი?

მე მირისხდება...
ბედისწერაც ამას დამძახის, —
ავისმუწუედ დამყრანდალებენ ყვავი ბებერნი...
მე დავისყები...

ვაგლახ, ამიტომ

შენც მოგეგება უმკაცრესი მოსაგებელი...

შენც მოგეგება... მომიტყევე!.. გემუდარების!..

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

„მომიტყევე!“ — ცრემლით აღმოქვა
და მოიზიდა ქალი თავისკენ.

კ ო ჰ ა რ უ

ო, არა, არა!
ჩემი ბრალია,
მე მირისხდება წერამწერალი!

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

მიეკრდნობან მიწურები ერთიმეორეს
და არც კი ესმით, ქარნავი როგორ ვალაღებს,
როგორ უფინავთ დაწვისთავებზე

თბილი ცრემლებით ნაღვლად დალაღებს.
იქ კი... ტაძარში, გუგუნებენ სამრეკლოები,

აკრობოთ მლოცველებს ღვთებათა შეუვალობა
და ნათლიერის მანგად მოისმის ღვთისმოსავეების
წაწერილი ბაგე...

„სამო განხო უფლისაო,
ბუღას სამო საუწეო,
ძენ!
ვევედრებით მშალავს ემტრო,
უძლურს შემწედ დაურჩეო,
ძენ!“

კვლავ გვედრებით მოწაულება გარდამოსახო,
„ნახე სამბო“, საუკუნო მადლით ცხებულო?⁷⁵
მთეც კლიტენი საუნჯეთანი, ბუღად, — საქვერად
დაუნჯებულო!...”

ამ გლოზაში მიიწერება მწუხრი აღმისა,
ბედისწერამ კი... შეიწერა შესწარაველი:
განქარად ღამე ცრემლიანი საეგნისა,
შეყვარებულთა შეუღლების ღამე პირველი.

ჭ ი ჭ ი ე

შებე: ცისკარი!...
ლოცულობენ დაირიშო,
უფანასენლად მოვისმინოთ მოთქმა წარების...
ბოლო წუთია... აგერ, მაცენ დგას, —
ღრო მთახლოვდა გარდაცვალების.

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

გულში ჩაიკრა ქალი ჭიჭიემ:

ჭ ი ჭ ი ე

რატომ ქვითინებ, ჩემო კარგო, რატომ ქვითინებ,
გაფრინელ წუთებს რანარად დადევენებ?
დადითხოვები მალე საწუთროს, შეტყუენება პირზე
ცრემლები...

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

კოპარუ შედგა...
უხმოდ შეიქცა,
დაწვისთავები მოიწერა ცივი თითებით:
კ ო ჰ ა რ უ
მორჩა, მშვიდად ვარ... აღარ ვქვითინებ,
ცრემლს არ შევიარჩენ არასდღეობი...!

მ თ ხ რ ო ბ ე ლ ი

და შემობრუნდა...
შემობრუნდა და რუმად შესცინა... უმზერს ჭიჭის,
ულამის წუნარად...
ჭიჭი ხედვას კოპარუს სახეს — უქუში განუფინლ
მარმარის დარად...
მთლად გათოშილა საცოდავი

როგორ კანკალებს,
დილის სუსხში თრისის სიყვარული ღამენათევი
და დასთამაშებს დამწარალ სახეზე იმქვენი რაი
ცივი ნათელი...

ჭიჭი უმზერს...
უმზერს ჭიჭი, ტირის ჭიჭი და ენისღება ცრემლით
თვალები...

ხელსაც მოედო თრთოლვა სახშილის
და აღარ იცის, — როგორ უწევდნოს, სად განუწონოს
წვერი მახვილის...

ჭ ი ჭ ი ე

ხელები მითრის...

კ ო ჰ ა რ უ

ო, ძალა მოიკრიბეთ მოიკრიბეთ მხნეობა.. მშვიდად, მშვიდად!
ჩქარა.. ჩქარა!



აჩქარებს ქალი...
ისე აჩქარებს,
ჩვენ უნებლიეთ ცეცხლი ვავებდით...
ეს რა ძალია სცემს ქალის ძარღვებში, რა შემართული
სულისკვეთება!

გაღმა, ტაძარში ლოცვა გრძელდება,
მოკლივლივებს საგალობლებს წუნარი ზეფიროს,
რომ მიღმიერი ჩქამი ზარისა სულს სასივრდად
გარდმოუფინოს...
აღმათ, ეს ლოცვა იწროვას მათი გზებისას
ნათლით მორთავს და მოამეღლოებს...
შესხმა მოისმის ამიტაბასი,
თუმცა ვინ იცის —
იქნებ, მათ სულსაც ავედრებენ ცათა სფეროებს?...

და მ, წუთიც და...
ნათლიერის სიმუდრევეში
ანაწდელულად აღიმართა ხელი უფლისა.
ამოწაფადა ხმალი ჭიბვიმ, — უნდა გასრულდეს ბედლან
თამაში..

უნდა გასრულდეს... ელავს მახვილი —
ბასრი მახვილი ამიტაბასი...
ვაი, ავაშე! — ამოიგმინა,
დასვა მიწაზე სატრფო სულისა,
ცერად აძგერა ხმალი ძუძუში, წვერი უწვდინა
ორღესულისა...
თუმცა შეტოცდა მისი მარჯენი.
ძრწოლვით უკუდა, მაგრამ ამოად: აწ გვიანა ხანჯლის
გადგება:

კოპარუ
უკუგადაწვება სულთამადავი...
ხელს გადაიქნევს, კისერს გადიადებს და საწყალობლად
აცახცახლებდა..

ერთი... მეორე... მესამე წუთი...
ჭიბი უმზერს...
მაგრამ კვლავ სუნთქავს, საცარია, — თამი კვლავ თამობს
თამადასულის,

თუმცა ჭიბვიმ ეელში აძგერა,
გადაუსტრა არხი სასულის.
ო, შემზარავი მსჯავრი კარმისა!
აღზეებული ბედის ზვაობა!...
მიხვ ვერ ასცდა სატანჯველი
ბოლო სამანათან,

დიდხანს გრძელდება სულთმობრძაობა...

მაგრამ ასეთი საწადურით რისთვის მოაგეს,
რად მოუვლინეს სატანჯველი ესეთიბარი?

ჭიბი უმზერს მომკვდავის სულთმობრძაობას
და მასთან ერთად იტანება.

მაგრამ ჭიბვი ძალას მოიკრებს...
მოიკრებს ძალას, ფიცხლად წამოსწევს, ისევ ხმლის
პირზე შუქი იალებს,

მახვილს მოიქნევს, ჩასცემს ვაღამედ,
ქალის გულგავში დაატრიალებს.
კოპარუ კვდება,
მიდის სიცოცხლე,
მიდის,
ურდულ მიდის,
მიტანება,
თითქოს ქარს მიაკვს გამთენიისას თამადასული
ღამის ზმანება...

მორჩა, გასრულდა უკუნისამდე...
ჭიბვი ფრთხილად დაასვენა მისი ცხვიარი:
თავით ჩადლოდოს, —
ახე ითხოვს ნება უფლისა,

ამას ბრძანებენ უფლებანი მეუფიანნი,⁷⁶
პირი უქცია დასავლეთისკენ,
სადაც მუცა და სხივანთელი ტაძრის ნიშები,
უფრო იქით კი — ვანი ნეტარია
და წმინდანების საბრძანებელი.
თვალტრემლიანმა მოახურა თხელი მანტია,
წამოფარა აბრეშუმის პირსაბურველი...
ისევ ნაზად ფშვინს გულისპირიდან მისი ნაცნობი
ამბრის სურნელი...

მერმე უკუდა... მიდის, იჩქარის,
აბა, თოქს მისწვდა... თვალსაწიერთან ცვადა გაბრწყინდა
ქვეყნის სამანი...

მოსიდაცა უფლვი კისერზე,
უელზე შორიგო თასმა-ქამარია.
შემოიჭრა... უკვე ინათა,
ღვთისმოსავების ღაღაღისი მიწვდა გადაღმა.
უკანასკნელად აგუგუნდნენ საგუმბაიონი,
უკანასკნელად
წართქვა ქადაგმა:
— უსჯულა თუ სჯულსმიერი, უნათლოა თუ
ნათელცებული:

ნათელი იგი რწმენისაი უკვლამ მოიღოს!
ხოლო უფალმან მშვიდობაი მოსცეს უკველთა,
უკველთა ზედა მოწაულება გარდამოიღოს! — გარდამოიღოს!
უკველთა ზედა სასივრდა გარდამოიღოს! — გარდამოიღოს!
უკველთა ზედა სიხარული გარდამოიღოს! — გარდამოიღოს!
უკანასკნელად გაიფრიალეს სამრეკლოებმა:

— ამამიცი-კამიო,
მოწაულება ჰყავიო,
ძენი
შეისმინე ღვთისმოსავთა
სათქმელ-სავსავიო,
ძენი

და... ჭიბვიმაც უკანასკნელად აღმოუტვია ლოცვა სულისა:

„დაე, მოვზრუნდეთ ობოლ ღოცოსად!
ამოუკვავილდეთ, ამოვლორძინდეთ, ისევ ვიბოლოთ ცა და
ქვეყანა!

დიდება ზუღასი! —
წართქვა ღაღადით
და ფერდობიდან გადმოიქანა.
გადმოიკიდა,
თოქვე ქანაობს, — თითქოს ატოყნეს ქარი აუირის,
ქანაობს სულიც... უნდა განუდგეს, — სხეულს განუდგეს,
გაენაიროს...
აბა, დაშლიან მისნი კავშირნი!..

დროზე დაშლიან... საბედნიეროდ, დიდხანს არ გასტანს
უღვთო წალებას:
მიტოვავს სული, მიდის სიცოცხლე,
ცათა წაღმა მიჩქქმალბა...

დილაადრიან,
როცა ციური ბაღის კუნძულზე
კვლავინდებურად გადმოვიდნენ მებაღურები, —
ნახეს ჭიბვი,
ნახეს კოპარუ,
უკვე შერწყმოდნენ ზესთა კრებულებს,
შემოხვედლათ ბაღე სიკვდილის — ბედისწერასთან
შეუღლებულებს.



- აქეთ იჩქარეთ!
- ჰეი, აქეთენ!
- ახლოს მოდეთო!... ღმერთო, დაგვიხსენ!... მტყერო ში აგაღა ორი ცხედარი!...

მთხრობელი

...და იმავე წამს ქალკას აუწყეს შევარებულთა ნამოქმედარი.

აუწყეს ქალკას... ჩანდი ჩამოწვა, ვით ავებდიო მაცნე უყუნა, ხოლო ამავე — გარეუბნამდე მების ხმასავით გადაგუდუნდა...

ახე მოვეტა ბედის ბაღეში ორი მიწნერი... შარავანდელი მიიფრულა ორი თოხის... ახე მოზარულა რისხვა უფლისა, ხმა უმაღლესი შურისძიების. ახე გარდახდენ... ახე ივლიან... ახე მღუბარად ჩაუვლიან უცხო ზვეულნი, რომ გადალახონ გარდასახვის გრძელი რიგები და ნირვანაში გაეღვიძათ ბუღაძეკეულებს.

ჩვენ კი... უამია, გავსრულეთ ესე ამბავი, თორემ, ხომ ზედავთ, უყვე ზამღებო, შმის ანარცელი მიუყუება ცათა დასავალს და მხმარებლების ცრემლი აცილებს სასწუხარო თავდასავალს...

დასასრული

შენიშვნები

51 „...ა გერ საცაო გვარულდება ხარის საათო...“ — დრო ღამის სამი საათიდან ოთხის ნახევარამდე.

52 „...მთვარიო ტუბოთი უაქს...“ — ივლისსებუა სახალხო ღდესანქალო, რომელიც ავეისტოში, შოვარის ავების ღამეს იმართებოდა.

53 ბონა — აქ, შესაძლოა, მასხარა ივლისსებობდეს.

54 პარაკი — მუცლის გამოფატრა; თვითმკვლელობის მეთოდი შუა საუკუნეების იაპონიაში.

55 კაეუტაკი — ამავე სახელოების შთის ღვათაბა. თავისი სიმინჯის გამო ღდის სინათლეს ერიდებოდა და მხოლოდ ღამით გამოდიოდა ვარო.

56 ბუ — აქ: სივრცის ერთეული, უღრის 3,03 მილიმეტრი.

57 კონოე — ერთგვარი კალიგრაფია, კონოე ნობუტადას (1565-1614) მიერ შემოღებული.

58 „...ყრმა მსახიობთა თავსაბურაკი...“ — ხელი-სუფალი ბრძანებით, კაბუტის თაბარის ახალგაზრდა მსახიობ ვაგებს ომა შუბლს ზემოთ, საჭოჩრებ უნდა მოუბარასო. შიშველი შუბლის დასფარავდ, საჭოჩრებ წითელ ქედს იხურავდენ, რაც შემდეგ მოსახლეობაშიც გავრცელდა.

59 საცაო მუნ — ძველი ინდოელი ფილოსოფოსი, ბუდისტური მოძღვრების ფუძემდებელი.

60 კარმა — ბუდისტური მოძღვრება ბუდისწერის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ყველა ადამიანი თავისი მოქმედებით განსაზღვრავს საუთარო ბედს ამქვეყნიად და მომავალ დაბადებებშიც.

61 „...დაიტაკებენ ფერად ქაღალდებს...“ — შუა საუკუნეების იაპონიაში ოთხის ან ხის დაფებზე იბეჭდებოდა ერთგვარი ფურცლები, რომლებზედაც დასურათებული იყო ესა თუ ის მნიშვნელოვანი მოვლენა: მიწისძვრა, აჯანყება, სიკვდილი დასჯა და სხვ.; ამ ფურცლებს ქუჩა-ქუჩა ჰყიდდნენ მოხეტიალე მომღერლები.

62 „...სუგავარანო მიჩიქანე შეჩერებულა...“ — თქმულების მიხედვით, შორეულ გადასახლებაში გამგზავრების წინ სუგავარანო მიჩიქანე თავის ბაღში ღვსით მიმარათა აყვავებულ ქლიავის ხეს და სთხოვა, გაზაფხულზე ისევ აყვავებულიყო, არ გამხმარიყო პატრონის დარღობით. როცა იგი გაემგზავრა, ქლიავის ხეც მასთან გადასახლდა ცუკუსის (ციუსიუს) კუნძულზე, ხოლო ალუბლის ხეც ვიცი ღამეში გარდასივან გახმა. მეორე ღვსით პოეტმა თურემ ფრეის ხეს უსაყვედურა — მხოლოდ შენ დარჩიო გულგრილი ჩემი გაძევებისადმი, რის შემდეგაც ფოტეცი მასთან გადაფრენილა. სწორედ ამ ღვეენდას იყენებს ჩიქაძე მირიეტის დასაწყისში.

63 ტუნჯინის ხიდი — ერთ-ერთი ყველაზე გრძელი ხიდი ქ. ოსაკაში. ამ ხიდის გაღმა მდგარა ჩივის სახლი.

64 „...თაა ჰუსიმიდან ზანტი ზმორებით შემოზარუნდება ღამის ბორანო...“ — ღამის ბორანი დღაღუთენია მოაღვივებოდა ხოლმე ნაპირს.

65 „... ჩვენ გადავავლით დანის პირებზე, სადაც სამაგალ ძლიერია ჩქერთა დინება...“ — იაპონელთა უძველესი რწმენით, საიჭიო და საჯაო ერთმანეთისაგან სამი სხვადასხვა სიღრმის მდინარით იყო გამოყვნილი. ყველაზე ღრმა მდინარეზე ადუღისი დანები იყო გადებული, რომლებზედაც ცოდილი სულებს უნდა გადაეკეთათ.

66 ლოტოსის სურტა — ბუდისტური წმინდა წიგნი, რომლის ერთი ნაწილი ეძღვნება ქალღმერთ ქანონს („ქანონ-სამა“). ინდოეთში, ზაფხულის წვიმიანიზობის, ღვთისმოსავები განმარტობით კითხულობდნენ და იწერდნენ სურტებს; ეს ბუდისტური ჩვეულება მოგვიანებით იაპონიაშიც გავრცელდა.

67 „...უკან დაგვრჩება სანახები „ქიობასისა...“ — „ქიო“ იაპონურად „წმინდა წიგნი“ ნიშნავს, ანუ სურტასაც; „ასი“ კი ხილად ითარგმნება.

68 „...უკან ნარისა...“ — უკანასკნელი, მეორეზეც ხიდი მდინარე ნამაძიურე. „ნარი“ სიტყვისტვით „გარდასახვა“, „გარდაქმნას“ ნიშნავს.

69 ნოდას ყურე — კუნძულ ამიემის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობს.

70 „...გასათვლეღია ასრვა მარცვალი...“ — ბუდაუნთა კრილოსანი ასრვა მარცვალს შეიცავს.

71 დაიჩოს ტაძარი — ბუდისტური სექტის, ჯიოდოს სამღვთიანობის, ღვთაება ამიტაბას სახელობაზე აგებული.

72 „...მებაღურების ცივი კუნძული...“ — ამიემისზე მითევნეები ბინადრობდნენ. მათი სახლების წინ, ჩვეულებისამებრ, ბადებენ იყო ხოლმე გამოფენილი. ამიდან წარბოდეება კუნძულის სახელწოდებაც (ამიემი — „ბადეთი კუნძული“).

73 „...მეფა, წყალი, ცეცხლი და ქარი...“ — ბუდისტური მოძღვრების მიხედვით, ყოველი არსი ამ ოთხი ელემენტისაგან არის შემქმნილი.

74 სუსუკი — მაღალი, ბუნესა ბალახი; ვაიციწერას წაავას.

75 ნამეუ სამბა — დაახლოებით: „უფალი, შემოწყალი“.

76 „...თავით ჩრდილოეთს...“ — დარქმობის ბუდისტური წესი.

ქ რ ო ნ ი კ ა

● 20 ოქტომბერს თბილისში გაიხსნა და სამ დღეს მიმდინარეობდა საკავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენცია „ლიბინური გროვული პოლიტიკის განხორციელება და ინტერნაციონალური აღზრდის აქტუალური საკითხები სკკ XXV ყრილობის გადარწმუნებლობა თვალსაზრისით“, რომელიც მოაწვეს სკკ ცენტრალური კომიტეტის პროკავანდის განყოფილებამ და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა.

კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ პარტიის საოლქო კომიტეტების პირველი მდივნები, მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიათა ცენტრალური კომიტეტების მდივნები, რომლებიც იდეოლოგიის საკითხებს განაგებენ, პარტიის სმხარეო და საოლქო კომიტეტების მდივნები, მოკავშირე რესპუბლიკების კომპარტიათა ცენტრალური კომიტეტების იდეოლოგიური განყოფილების გამგეები, პარტიის მთელი რიგი საკლქო და რაიონული კომიტეტების მდივნები, ხელმძღვანელი საბჭოთა მუშაკები, სამეცნიერო და რესპუბლიკების, სასწავლებლების წარმომადგენლები, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები, შეიარაღებულ ძალების პოლიტიკური მუშაკები, ურწამლბები.

კონფერენცია გახსნა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პროკავანდის განყოფილების გამგის პირველმა მოადგილემ გ. სმირნოვმა.

მოსხენება — „ლიბინური გროვული პოლიტიკის



განხორციელება და ინტერნაციონალური აღზრდის აქტუალური საკითხები სკკ XXV ყრილობის გადარწმუნებლობა თვალსაზრისით“ — კონფერენციაზე გაეკეთა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. შუვარდნაძემ.

კონფერენციაზე თანამოსხენებებო გამოვიდნენ უკრაინის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ე. მალანჩუკი, სკკ იაკუბის საოლქო კომიტეტის პირველი მდივანი გ. ჩირიავეი, ბულგარების კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ა. კუშჩინი, ყუზხეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ს. იშაშვილი, სკკ ცენტრალური კომიტეტთან არსებული საზოგადოებრივ მეცნიერებათა აკადემიის რექტორი მ. იოჯუკი, სკკ ბაქოეუთის საოლქო კომიტეტის პირველი მდივანი მ. შაყირანი, სკკ ცენტრალური კომიტეტთან არსებული მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის სექტორის გამგე ე. კულიჩანკო, უზბეკეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ა. სალიმოვი, უურანი ა. კომუნისტის მოავა-

რი რექტორის მოადგილე ე. ბაგრაშვილი, სსრ კავშირის სახელმწიფო სხვაგვო კომიტეტთან არსებული საწარმოო ძალების შემსწავლელი საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე ა. ივანჩენკო, აზერბაიჯანის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი რ. მამედ-ზადე, სომხეთის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი კ. დავაიანი.

კონფერენციაზე მუშაობდა სამი თემატური სექცია. პირველი სექციის ხსლომავზე განიხილეს საკითხი „საბჭოთა ხალხის, როგორც აღამიანთა ახალი ისტორიული გრომის განვითარება მოწმეფებულ სოციალისტურ საზოგადოებაში“. სექციის მუშაობას ხელმძღვანელობდნენ ლატვიის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ი. ანდერსონი და სკკ ცენტრალური კომიტეტთან არსებული მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის სექტორის გამგე მ. კულიჩანკო.

მეორე სექციის ხსლომა მიეძღვნა მსკომოლთა ინტერნაციონალური აღზრდისათვის პარტიული ორგანიზაციების მუშაობის გამოცდილებას. სექციას ხელმძღვანელობდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ე. ირაკი და სკკ ცენტრალური კომიტეტის ურწამლი „სოლიდარისკოე საზოგადოებისთვის“ დოვჰარი რექტორი ა. ვენიკაიკო.

მესამე სექციამ განიხილა საკითხი „პროლეტარული ინტერნაციონალიზმი და იდეების ბრძოლა თანამედროვე მსოფლიოში“. სექციის მუშაობას ხელმძღვანელობდნენ ბელარუსის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ა. კუშჩინი და ურწამლი „კომუნისტის“ მოავარი რექტორის მოადგილე ე. ბაგრაშვილი.

გამართა კონფერენციის საბოლოო პლენარული სხდომა.

მოსმინეს კონფერენციის სექციათა ხელმძღვანელების ანგარიშები.

კონფერენციის მუშაობის შედეგები შეაჯამა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პროკავანდის განყოფილების გამგის პირველმა მოადგილემ გ. სმირნოვმა. კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი და წევრობის კანდიდატები პ. გილაშვილი, ა. ინაური, პ. მელნიკოვი, თ. მენშუშკოვილი, ზ. შატარაძე, ქ. პატარაშვილი, ე. სირაძე, ე. შატარაძე, თ. ჩერქეზია, ნ. კითაივა, ს. ხაბიშვილი, სკკ ცენტრალური კომიტეტის პასუხისმგებელი მუშაკები ე. ვასილიევი, ი. ზარეციკი, ა. კოლმეაიკოვი, მ. ხალმუხამეიკოვი, ა. ცვეტკოვი.

● თბილისის კინოს ხალხის დღე დარბაზში ჩატარდა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გაფართოებული შიშინში თემაზე — სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „პარტიის თბილისის საკლქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის თანახმე სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შესასრულებლად საქართველოს პარტიული ორგანიზაციების საქმიანობის შესახებ“ და საქმიანო კინემატოგრაფიის ამოცნებები. მოსხენებით გამოვიდა კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი გ. მარათაშვილი. კავშირში მონაწილეობა მიიღეს დრამატურგმა რ. თაბუკაშვილმა, კინოცოდებებმა ე. წერეთელმა და თ. თაბუკაშვილმა, საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე ე. ბუბეიაძე და სხვ. პლენუმს ეწინარეობდა საქართველოს სსრ პარტიის ცკ კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილე თ. ფერაძე.

● 19 ოქტომბერს თბილისის კინოს სახლში გამართა საქავშირო სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენციის მონაწილეთა შეხვედრა საქართველოს ეკონომიკის განვითარების მიზნების განხილვის მიზნით.

შეხვედრა გახსნა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის მდივანმა ვ. ბარათაშვილმა. კინომცოდნე ო. თაბუკაშვილი შეტყობინებას უკეთებდა ქართული კინოხელოვნების განვითარების შესახებ.

20 ოქტომბერს კონფერენციის მონაწილეებმა

გვირგვინებით შეამკეს ვ. ვ. ლინის ძეგლი.

21 ოქტომბერს კონფერენციის მონაწილენი ეწვივნ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიასთან არსებულ თბილისის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმს. იმავე დღეს მათ გამარჯვების პარკში გვირგვინებით შეამკეს უცნობი ქარისკაცის საფლავი.

სადაღო კომპიუტერის მონაწილეებმა შ. რუსთაველის სახელობის აკადემიურ დრამატულ თეატრში ნახეს ზ. ბრეხტის „კავასირი ცარკის წიგნი“.

22 ოქტომბერს საქართველოს სახელმწიფო ფი-

ლარმონის დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართა ინტერნაციონალური მეგობრობის საღამო.

საბჭოთა საქართველოს შემოქმედებითი ანტლოგენციის სახელით კონფერენციის მონაწილეებს მისხალმა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტთა, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს დელეგატი ნ. კეიპურელი.

შემდეგ გამართა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს სსრ კავშირის სახალხო არტისტებმა მ. ბრეხტის (კომპოზიცია) და მ. შახინაძის (სპეხვალი), უზბეკეთის სსრ დამსახურებულმა არ-

ტისტმა რ. შაჩიოვსკიმ სოხუმის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ე. უსუნინამ, აზერბაიჯანის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ფ. კასიოვამ, ტაჯიკეთის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ა. ასანოვამ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა და უკრაინის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა დ. კუონიამ. კონცერტს სახელმწიფო ლიტერატურა, უწყახეთისა და საქართველოს სახელმწიფო ფილმების კავშირები, აგრეთვე ჩვენი ქვეყნის სხვა გამოჩენილი მხატვრულმა კოლექტივებმა.

● სსრ პაპშირში გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მუსიკის დელეგატი და საქართველოს თბილისში ჩამოვიდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დელეგაციის კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილის ვერნერ რაუკის ხელმძღვანელობით, ჭაგუში შვილი დენდერ აგრეთვე გერმანელი კომპოზიტორები.

თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარდა სიმფონიური კონცერტი. კონცერტზე საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სიმფონიურმა ორკესტრმა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის დ. კელაძის დირიჟორობით შეასრულა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის რევოლუციური პრემიის ლაურეატების ერნსტ შპინერის, გუსტავ კოხანისა და მანს ფისლერის ნაწარმოებები. სოლო ასრულდა გერმანელი მევიოლინე გუსტავ შმალი.

კონცერტის დაწყების წინ გერმანელ სტუმრებს მიხსალმა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ო. თაბაქიშვილი. საპაუზო სიტყვით გამოვიდა სსრ კავშირში გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დელეგაციის ხელმძღვანელი, კულტურის მინისტრის პირველი

მოადგილე ვ. რაიციკი.

კონცერტის ესტრუქციონი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. სირაძე, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე უ. ჩერქეზია, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ა. ალექსიძე.

● 9 ოქტომბერს თბილისის სტუფენე შეუმინის სახელობის სიმფონიური დრამის თეატრში სტუმრი გაიხსნა ვ. სუნდელციანის პიესით „ძველი თბილისი“.

● შპინდლის დიდ საკონცერტო დარბაზში საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა გახსნა თავისი ახალი საკონცერტო სეზონი. საღამო მიმდევრა გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის დაზაფენის 70 წლისთავს.

სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა დ. შოსტაკოვიჩის „საზუბიო უფრატორია“, კონცერტი № 1 ლორტყიანისა და ორკესტრისათვის (სოლდსტი — აკერთაშორისი კონცერ-

ტის ლაურეატი ევგენი მალინინი) და სიმფონია № 4. დირიჟორი — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჭანულ კაშიძე.

● ამას წინაშე მოსკოვში, რადიოსა და ტელევიზიის სახელმწიფო კომიტეტის დიდ სხუდიადარბაზში შედგა კომპოზიტორ დავით თორაძის ნაწარმოების „ქართული ხალხური მანგინი“ პრემიერა. კომპოზიტორის ახალი ნაწარმოები, რომელიც შედგის საგუნდო პეშისაგან შედგება, დაწერლია შერეული გუნდისათვის, მოზონისა და კონტრაბასისათვის. მას საფუძვლად დაედო ვალკოვიჩი ტაძიძის ლექსები. იგი შეასრულა საქვეფირო რადიოსა და ტელევიზიის დიდმა აკადემიურმა გუნდმა საბჭო-

თა კავშირის სახალხო არტისტის, პროფესორ კ. პტიცას დირიჟორობით, ერთდროულად მოეწყო რეპორტაჟი საქვეფირო რადიოს მსმენელთათვის.

● ოქტომბერში თბილისის ოფიცერთა სახლში გასტროლები გამართა უწყახეთის სსრ სახელმწიფო კაბელამ. მისი მხატვრული ხელმძღვანელი მ. შვაიარი დირიჟორია უწყახეთის სსრ სახალხო არტისტი ანატოლ მოლოდოვი, დირიჟორი — უწყახეთის სსრ დამსახურებული არტისტი გ. აბეტოვი, ქორბეისტი — ს. უტბაევი.

კაბელის რეპერტუარში იყო საბჭოთა და სახლვატარეულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

0. მურაღოვი.





ნიერებათა დოქტორი, საქართველოს სსრ ბელოვების დამსახურებულ მოღვაწე ბესარიონ ვლენტი.

მწიდად თუ ვინმე გიბსენებს ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მეტყველებად მნიშვნელოვან მოვლენას, ბესარიონ ვლენტი რომ ბერგამოსმარებოდეს, მისი აქტუური მონაწილე რომ არ ყოფილიყოს.

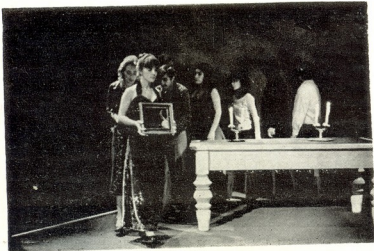
ბესარიონ ვლენტმა ქართულ მწერლობის ბევრი მეგობარი შესძინა.

ამხარაწვე მას, როგორც ქუმპარიტ ინტერნაციონალისტს, ვაუღმებთ აინტერესებდა მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურისა და ბელოვების ყველაზე აქტუალური პრობლემები, სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე იყო სოციალისტური რეჟიმის მაშაღი პრინციპების ერთგული მიმდევარი.

● ბარდნივალი ცნობილი ქართველი საბჭოთა მწერალი და კრიტიკოსი, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის საბჭოთა ლიტერატურის განყოფილების გამგე, ფოლოლოგის მეც-

● ახლახან ახალგაზრდულმა ფრაბატულმა სახელმწიფო თეატრ-სტუდიამ დადგა ა. ჩხიკვაძის პიესა „მოსაწყენი დღეების ქრონიკა“.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ნ. მრგელიშვილმა, მხატვრულად გააორგმა შ. შევლაშვილმა, კომპო-



ზიტორია — შ. ოძელი. როლებს ასრულებდნენ მსახიობები: ი. ტიქინაძე, თ. დათუაშვილი, ლ. აღამბარაშვილი, გ. ფიცხელაური, ზ. ცინციქიძე, პ. ნოზაძე, თ. კოშკაძე, გ. ნიკოლაიშვილი, ი. ხორგუაშვილი.

● 5-13 მამბეპარს ბაქოში ჩატარდა ამერიკაეკავისი ხალხთა მეტყველური ფესტივალი „სახეკოთა ამერიკაკავისი მელოდები“. ამ ფესტივალდ იართოდ წეღის წინ ჩაეკაოა საფუძველი. პირველად იგი ჩვენს დედაქალაქში გამართა, ვასულ წელს რეკრეაწვი გადინაცვლა, წელს კი აზერბაიჯანში მიეწყო.

ცბრა დღის განმავლობაში ბაქოს საოპერო და საკონცერტო დარბაზებში (მ. ახუნდღვის სახელობის ბაქოს ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, ფ. ძეგრეთისის სახ. კლუბი, უ. ჰაკიბეგოვის სახ. ბაქოს სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდი დარბაზი, ლენინის სახ. სახახელი) გამოდიოდნენ ჩვენთვის კარგად ცნობილი შემსრულებლები: საკავშირო კონკურსის დღეობრივი, უ. ჰაკიბეგოვის სახელობის აზერბაიჯანის სახელმწიფო დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო, ჯ. რეუსისა და უ. ჰაკიბეგოვის სახელობის პრემიების ლაურეატის ნიაზის ბელმძღვანელობით. სომხების სახელმწიფო აკადემიური კაბელა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ო. ჩეყევიანის ბელმძღვანელობით, ლენინური კომკავშირის რესპუბლიკური პრემიის ლაურეატი აზერბაიჯანის ტელევიზიისა და რადიოს კამერული ორკესტრი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ნ. რზაქვის ბელმძღვანელობით, სომხეთის სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრი რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატის კომპოზიტორ კონსტანტინე ორბელიანის ბელმძღვანელობით და სხვა. ფესტივალის დღეებში ჩატარდა 60 კონცერტი, რომელსაც დაეწყო 50 ათასი მსმენელი, მათ შორის სამი ათასი უცხო-

ელი ტურისტო. ფესტივალის პირველივე დღეს დიდი წარმატება ხვდათ წილად ქართული ბელოვების ოსტატებს. მაკურებელი მებრავლედ მიეგება ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ დამსახურებულ ანსამბლს, რომელსაც ბელმძღვანელობენ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტები, სახელმწიფო პრემიებისა და შ. რუსთაველის პრემიის ლაურეატები ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი. ამ კოლექტივთან ერთად ფესტივალში მონაწილეობდა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „ორგრა“, რომლის კონცერტებშიც ვართო გამომხმარებდა ჰაოვა მსმენელში.

დიდძალი მაკურებელი მიიჩნია მ. ახუნდღვის სახელობის ბაქოს ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში — ჩაიკოვსკის „ოპერის კლამა“, რომელშიც გერმანის პარტისასრულებად საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ, ზ. ფაღალაშვილის პრემიის ლაურეატი ზ. ანჯაფარიძე.

ფესტივალში მონაწილეობდნენ საქართველოს სახალხო არტისტები ც. ტატკოვილი და ნ. ანდელულაძე. ისინი მსმენელთა წინაშე წარსდგნენ მრავალფეროვანი საკონცერტო პროგრამით — დიდი წარმატებით შეასრულეს ქართველი, რუსი და სხვა დვარკრთელი კომპოზიტორების რომანსები და არიები, დიდი ინტერესი გამოიწვია ეთერ მვალაბლიშვილის მიერ გამართულმა საორღანო საღამომ.

საქართველოს სახალხო არტისტმა ნათელა ტულუშმა ფესტივალის საჯიფო დახურვაზე წარმატებით შეასრულა ი. შტრაუსის „ვალსი“.

ეს ფესტივალი საბჭოთა ხალხების ქუმპარიტი ძმობის სიმბოლოდ იქცა.

ლია სანინაშვილი.

● მოსკოვის სტანის-
ლაესკის და ნემროვიჩი-
დანჩენკოს სახელობის მუ-
სიკალური თეატრი სამ
დღეს მასპინძლობდა ზ.
ფათიაშვილის სახელობის
თბილისის ოპერის და ბა-
ლეტის სახელმწიფო აკა-
დემიური თეატრის შემოქ-
მედებით კოლექტივს. აქ
19 ოქტომბერს წარმოდ-
გენილ იქნა საქართველოს
სსრ სახალხო არტისტის,
რუსთაველის პრემიის ლა-
ურეატის, კომპოზიტორ
რევაზ ლალიძის ოპერა
„ლელა“. სექტაკლი მო-
წაწოდებულა საბჭოთა
კავშირის სახალხო არტის-
ტ ზურაბ ანაფორიძე,
საქართველოს სახალხო
არტისტები მელა ამირანა-
შვილი და ირაკლი შუშუ-
ნია, საოპერო თეატრის
სოლისტი ჯემალ მეღვიანი
და სხვები, დირიჟორი —
ხელოვნების დამსახურებუ-
ლი მოღვაწე გივი აშაი-
ფარაშვილი. სექტაკლს,
რომელსაც ესწრებოდნენ
გამორჩეული საბჭოთა მუ-
სიკოსები, მწერლები, რე-
ჟისორები, ხელოვნების
წველა დარბის წარმომად-
გენლები, დიდი წარმატება
ხვდა.

ამავე მოწმობს საბ-
ჭოთა კავშირის კულტურ-
რის მინისტრის პ. დემჩე-
ვის ბრძანება, რომელშიც
ვკითხობთ: „საქართვე-
ლოს სსრ სახალხო არ-
ტისტს რევაზ ლალიძეს
ოპერა „ლელას“ შექმნი-
სათვის, რომელსაც მასო-
გადლეობისაშენ მალაღი
შეფასება მისცა და რომე-
ლმაც დიდი წვლილი შეი-
ტანა საბჭოთა თეატრალურ
რეპერტუარის გაძლი-
ერებაში, გამოცხადოს
მალაღი და დაჯილდოვ-
დეს ფულადი პრემიით“.

ასევე გამოცხადდა მალ-
ღობა და ფულადი პრე-
მიით დაჯილდოვდნენ სექ-
ტაკლ „ლელას“ დამდგმე-
ლები — ხელოვნების და
მსახურებელი მოღვაწეები
— რეისორი გ. უორდა-
ნია, დირიჟორი გ. აშაი-
ფარაშვილი, კომპოზიტორი
გ. ბუხიციძე და მხატვარი
გ. გუნია, შემსრულებლე-
ები — სსრ სახალხო არ-

ტიტი გ. ანაფორიძე, სა-
ქართველოს სახალხო არ-
ტისტები მ. ამირანაშვილი
და ი. შუშუნია, მომღერალ-
ი ქ. მეღვიანი.

20 ოქტომბერს თბილი-
სის საოპერო თეატრმა
მოსკოვულ მაურებულს
აჩვენა მასკანის „სოლის
პატისინება“, რომელშიც
დიდი წარმატებით გამოვი-
დნენ საქართველოს სახა-
ლხო არტისტები ც. ტატი-
შვილი, ნ. ანდელუაძე, რ.
კაკაბაძე და სხვები. სექ-
ტაკლს დირიჟორობდა გ.
აშაიფარაშვილი.

ამავე საღამოზე წარმო-
დგენილ იქნა „ბელტის
სახალო“, რომელსაც
შესრულდა მოცარტის,
პროკოფიევისა და ს. ცინ-
ცაძის ნაწარმოებები, და-
დგმული ხელოვნების და-
მსახურებელი მოღვაწის გ.
ალექსიძის მიერ.

21 ოქტომბერს მოსკო-
ველებმა მოსმინეს ვაგ-
ნერის „მფრინავი ჰოლან-
დიელი“ საქართველოს სა-
ხალხო არტისტის ც. ტა-
ტიშვილის, თეატრის სო-
ლისტების ე. ეკოლოას,
შ. ადამიძის, ნ. ნაბიბი-
ძის, ნ. გულაშვილის მონა-
წილობით. დირიჟორობდა
ზ. გუგუჩიძე, კოორდირ, რე-
მელოც სექტაკლურად და
სექტაკლისათვის ჩამოვი-
და მოსკოვში გერმანიის
ფედერაციული რესპუბლი-
კიდან.

ამავე დროს, მოსკოვის
პ. ჩაიკოვსკის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატო-
რიის დიდ საკონცერტო
დარბაზში გამოდიოდა სა-
ქართველოს სახელმწიფო
დამსახურებული სიმფონი-
ური ორკესტრი ხელოვნ-
ების დამსახურებელი მოღ-
ვაწის განსულ კახიძის დირ-
იჟორობით, რომელმაც
დიდი წარმატებით შეას-
რულა გ. უანჩელის მეოთ-
ხე სიმფონია, ნ. გაბუნას
მეორე საფორტეპიანო კო-
ნცერტი, ს. ნახიძის კამე-
რული სიმფონია № 3, რ.
ლალიძის სიმფონიური მი-
ნიატურა „სექვილი“.

● ბარდნიცელა ცნო-
ბილი კომპოზიტორი, ქარ-
თული საბჭოთა მუსიკის
ერთ-ერთი ფუძემდებელი,
საქართველოს სახალხო არ-
ტისტი ალექსანდრე ბუკია.
ალ. ბუკია 45 წელზე
მეტხანს უანგაროდ ემსა-
ხურებოდა მოსოლოტრ მუ-
სიკალური კულტურის. მის
სახელოანა დაკავშირებუ-
ლი ისეთი მნიშვნელოვანი
ენარების განვითარება,
როგორცაა რომანსი და
საბავშვო სიმღერა. იგი
აეტორია საბო ოპერის —
„უვაილია სამყაროში“,
„არსენა“ და „სამი მქე-
დელი“. ამიანგან განსაკუ-
თრებულნი წარმატება ხვდა
მის შესანიშნავ საბავშვო
ოპერას „უვაილია სამე-
ყაროში“, რომელიც იდგ-
მებოდა საბჭოთა კავში-
რის სხვადასხვა ქალაქში
და საზღვარგარეთ.

● რუსთაველის სახე-
ლობის სახელმწიფო აკა-
დემიურა თეატრმა წარ-
მოადგინა გ. შვარცის
„დრაკონის“ პრემიერა.
პიეტის თარგმანი ეკუთვ-
ნით რ. სტურუხასა და ლ.
ფოფხაძეს, რეისორია —
ხელოვნების დამსახურე-
ბული მოღვაწე, ქ. მარჯა-
ნიშვილის სახელობის პრე-
მიის ლაურეატი რ. სტუ-
რუა, მხატვარი — გ. შე-
სხიშვილი, კომპოზიტორი
— ს. ბარდანიშვილი, ქო-
რეოგრაფი — ხელოვნების
დამსახურებელი არტისტი
ი. ზარეცი.



შემოქმედებით მოღვა-
წეობასთან ერთად ალ-
ბუკია ათეული წლების
მანძილზე ეწეოდა ნაყო-
ფიერ პრაგმატისტულ
მუშაობას... იგი იყო საქა-
რთველოს რადიომაუსეუბე-
ლობის მუსიკალურ გადა-
ცემათა რედაქციის ერთ-
ერთი ორგანიზატორი და
ხელმძღვანელი.

წარმოდგენაში მოწაწი-
ლებულნენ რესპუბლიკის
სახალხო არტისტები: გურ.
მალარაძე, ქ. სკანდელი-
ძე, გ. სალარაძე, თ. თარ-
ნიშვილი, შ. გეგეჭკორი;
რესპუბლიკის დამსახუ-
რებული არტისტები: ქ.
კავსაძე, გ. ლაღინძე, ს.
ინსენი, გ. თალაკვაძე, ლ.
ჩხეიძე, ლ. ქავჭავაძე,
ე. ვანჩაძე, მსახიობები:
და. ხარშიაძე, და. პაპუა-
შვილი, რ. ჩხაიძე, ო.
ლომიძე, გ. ჩხარტიშვილი,
ც. ელიშვილი, ო. ზაუტო-
შვილი და სხვები.





● მოზარდ მასურბან-
ლთა სახელწიფო რუსუ-
ლმა თეატრმა წარმოადგი-
ნა ა. შტეინის პიესა „ამ-
ღერებელი ქვიშა“. (ბ.

● შ. დღინათის სახე-
ლობის ზუგდიდის სახელ-
მწიფო დრამატულმა თეა-
ტრმა მასურბელს უჩვენა
პრემიერა — რ. მამულა-
შვილის „მერტებზე აწვე-
ლოვნო სხედან“. სექტა-
კლი დაღვა თეატრის სამ-
ხატრო ხელმძღვანელმა,
საქართველოს სსრ ხელოვ-
ანების დამსახურებულმა
მოღვაწემ გ. აბრამშვილ-
მა, მხატვრულად გააფორ-
მა ი. მექლიშვილმა, მუ-
სიკალური მონტაჟი ეყუთ-
ვისნის მ. ძნელაძეს.

● აბლბზნ იოზარდ მა-
ყურებელთა ქართულმა თე-
ატრმა წარმოადგინა პრე-
მიერა — „ღვენდა უთა-
ვო მხედარზე“ (მინი რი-
დის ამავე სახელწოდების
ნაწარმოების მიხედვით).



ღვერენევის წიგნის „ორ-
მოცდამორტეს“ მიხედ-
ვით).

დადგის მხატვრული
ხელმძღვანელი ხელოვნე-
ბის დამსახურებული მოღ-
ვაწე ლ. მირტხელვა, რე-
ჟისორი — ხელოვნების
დამსახურებული მოღვაწე
ე. ვილფსტი, მხატვარი —
თ. სუბაშვილი, კომპო-
ზიტორი გ. მერგლოვი.

როლებს ასრულებდნენ
საქართველოს სსრ დამსა-
ხურებული არტისტები: ე-
ბაისიშვილი, ი. ბაღა,
მსახიობები: ხ. ტერენოვა,
ს. კორიუშინი.

როლებს ასრულებდნენ
საქართველოს სსრ დამსა-
ხურებული არტისტები: დ-
გოგინაიშვილი, მ. ტო-
გონიძე, აღ. როგავა, შ.
მოსია, ჯ. წულია, საქ-
სსრ კულტურის დამსახუ-
რებული მუსიკ. ე. ფაფა-
ე, მსახიობები: ზ. გუჩია,
დ. არბილიშვილი, ი. მი-
რტხელვა, რ. დვლიძე, ჯ-
ეყვავაძე, თ. ცხაძე, შ.
მევაანაძე, გ. კვირანძე, ი.
ფოფია, ნ. ჭავჭავაძე და
სხვ.

3. ბაბისონი.

ლობრეტოს ავტორია პ.
გრუნსკი. დამდგომელო-
რებისობები — შ. გაწე-
რელობა და ქ. ხაშოშვილი,
კომპოზიტორია — რ. კო-
ცილოტი, მხატვარი — ლ-
მანთიძე, ქორეოგრაფი —
რესპუბლიკის დამსახურე-
ბული არტისტი ი. ზარეც-
კი.

სექტაკლში როლებს
ასრულებდნენ რესპუბლი-
კის დამსახურებული არ-
ტისტი რ. თავართქიანი,
მსახიობები: დ. ცერცვაძე,
ლ. ცინაძე, გ. მახათაძე,
ო. ბაღთურია, ზ. სიხარუ-
ლიძე, მ. ბოკუაძე, ტ. გი-
ორგაძე, მ. იოსელიანი, ი.
მოლოდინაშვილი, ლ. ლა-
ზაშვილი, ვ. მამიშვილი,
შ. ქრისტესაშვილი, ო.
გაბელია, ჯ. ფილფანი და
სხვები.

● ამას წინათ საქარ-
თეთლოს მუსიკალურ-ქორე-
ოგრაფიული სასოციალისტის
პრეზიდენტმა მიაწყო ქარ-
თული ხალხური ცეცების
ინდივიდუალურ შემსრუ-
ლებელთა მეტ რესპუბ-
ლიკური კონკერტი თეო-
რის თამბდომარეობადა
სსრკ სახალხო არტისტი
ი. სუბივილი.

კონკერტში მონაწილეო-
ბდა 100-მდე მოცეცავე,
მათ შორის — საქართვე-
ლოს სახელმწიფო ქორეო-
გრაფიული სტუდიის აღ-
წარმებლები, რომლებიც
13 პირველი ადგილი მოი-
პოვეს, აგრეთვე თბილისის

● მოსკოვში, ცენტრა-
ლურ საგაომიფნო დარბა-
ზში მოეწყო ახლგაზრ-
და მხატვართა ნაწარმოე-
ბების საცავშირე გამოფე-
ნა „ქვეყნის სიკბუაე“,
გამოფენზე ნამუშევრები
წარმოადგინა ათას ოთხასზე
ტრამა ფერმერმა, გრაფი-
კოსმა, მოქანდაკემ, თეატ-
რისა და კინოს მხატვარმა,
გამოყენებით - დეკორა-
ტიული ხელოვნების ოს-
ტატმა ჩვენი ქვეყნის უე-
და რესპუბლიკიდან. შე-
ქიმეთა ამ დღიმა საკაე-
შორი დათვალიერებამ გა-
ჩვეული წარმოდგენა შე-
გვიქმნა საბჭოთა საზიოი
ხელოვნების ახლგაზრ-
დულ ძალთა პოტენციურ
შესაძლებლობებზე.

12 ოქტომბრის გაიმარ-
თა სსრკ მხატვართა კავ-
შირის სამიფნოს სხდომა,
პრემიებთა და დიპლომა-
ბით აღინიშნა გამოფენზე
წარმოდგენილი საყუთესო
ნამუშევრები.

პირველი პრემია და
პირველი ხარისხის დიპ-
ლომი მიენიჭა შ. კალა-
რძის ფერწერული ტილო
„შრომითი სექტრისათ-
ვის“, და შ. წინამთაღს
ლითოგრაფია „გაზაფხუ-
ლისათვის“ (სტრიდინ „ჩე-
ნი რესპუბლიკის ახლგა-
ზრდობა“).

მეორე პრემიითა და
მეორე ხარისხის დიპლო-
მით აღინიშნა გ. ლლონ-
ტის გრაფიული სერია

„ჯაირიძის მუსიკალური და
სახელობის თეიმოქიმედ-
ვის სახელმწიფო კულტუ-
რულ-საგანმანათლებლო
სასწავლებლის მოსწავლე-
ები, სოხუმის რაიონგულ-
თა სახლის, აფხაზეთის
და აჭარის მუსიკალური და
ქორეოგრაფიული სასოცია-
ლისტების წარმომადგენ-
ლები და სხვები. თეორი-
კურს მდლით დაჯილ-
დოვა შ. ვერცხლის მედ-
ლით — შ. ბრანკოია —
ან მოსწავლე.

გამარჯებულები გამო-
ვლენ მოსკოვში მშრო-
მელთა მხატვრული თეიმ-
ოქმედების პირველი კონ-
კურსის ფინალში.

„ჩემი ქალაქი“ და ლ-
ეკრატხილის ესკიზები
შეჯიპარის „მეფე ლიანის“
დეკორაციებისათვის.

მისამ პრემია და მე-
სამე ხარისხის დიპლომა
ხვდათ წილად თ. შარ-
ბისაძის ფერწერული
კომპოზიციისათვის „ბაბის
მუშენლობაზე“, ა. მო-
ნასაშვილის სკულპტურუ-
ლი კომპოზიციისათვის
„მეფეში“, ბერია“ და
„არტუნი“ და შ. დო-
ლინაშვილის ოპორტე-
ბის სერისისათვის „არტ-
კა“.

წამახალისებელი პრემი-
ები დაიბნელები შ. მ-
ნიძემ (ფერწერული ტი-
ლო „შაპოთაზე“), ზ.
დინიამა (გრაფიული
სერია „აღმართი და ქს-
მოსი“), ლ. ზაბასიძემ
(ოპორტების სერია „ახა-
ლგაზრდობა შრომობს“),
შ. დინიამაშვილმა (სკუ-
ლპტურული კომპოზიცია
„მეტალურგია“) და ი. ალ-
ბერტბამ (ფერწერული
ტილო „ნერგები“).

დიპლომი ვაღვებთ შ.
ლობაშვილს (ფერწერუ-
ლი კომპოზიცია „საყოლმე-
ურნეო ბაზარი“), შ. ბა-
ლუშს (ფერწერული კომ-
პოზიცია „მეგავილონი“),
ი. დოლინაშვილს (ტიპოტი-
კი „კინო“), ა. ნანიშვილს
(ფერწერული ტილო „ილ-
დინიანი ნახტობი“) და ა.
ბაბისონის (გობლენი „ყო-
ლი ქალბა“).

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 12, 1976

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

**К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ Л. И. БРЕЖНЕВА**

В журнале отмечается 70-летие со дня рождения Генерального секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Л. И. Брежнева (стр. 2).

**В ЦЕНТРАЛЬНОМ
КОМИТЕТЕ КПСС**

В журнале публикуется постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (стр. 3).

Михаил Агаджанов

**СЕРГО ОРДЖОНИКИДЗЕ
И ГРУЗИНСКАЯ
КИНЕМАТОГРАФИЯ**

В нынешнем году советский народ отмечает 90-летие со дня рождения видного партийного и государственного деятеля Серго Орджоникидзе.

В связи с этой знаменательной датой публикуется статья М. Агаджанова, в которой рассматривается роль С. Орджоникидзе в развитии грузинского советского кино в 1921—1925 гг. (стр. 5).

**МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
САТИРЫ В ТБИЛИСИ**

Публикуется информация о гастролях Московского театра Сатиры в Тбилиси. (стр. 9).

Ладо Донадзе

**ТВОРЧЕСТВО
АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ**

Народному артисту СССР, композитору Андрею Балачивадзе исполнилось 70 лет. В связи с этой датой в журнале опубликована статья Л. Донадзе, в которой анализируется творчество А. Балачивадзе, подчеркивается его роль в развитии грузинского музыкального искусства (стр. 10).

**ЛАТВИЙСКИЙ ИМ. УИНТА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
В ТБИЛИСИ**

Театр «Дружба» при театральном обществе Грузии пригласил в Тбилиси Рижский государственный академический театр драмы им. А. Уинта, который показал грузинскому зрителю спектакль «Травяной «Желание» Т. Уильямса. Большой интерес вызвал вечер народной артистки СССР, лауреата Государственной премии Лидии Фреймане, исполнившей роли из брехтовских спектаклей (стр. 23).

**НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ПРЕМИИ СССР**

Публикуется сообщение о присуждении Государственной премии Союза ССР заслуженному художнику Грузинской ССР Мерабу Бердзенишвили и заслуженному деятелю искусств грузинской ССР композитору Гие Качели. (стр. 24).

**ИНТЕРВЬЮ
УСПЕХ ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ**

Не так давно на сцене Саарбрюкенского государственного театра была осуществлена постановка оперы З. Палиашвили «Абсцисса и Этери». Спектакль поставил режиссер Г. Жордания. Художник — И. Сумбаташвили.

В тот же период на международном музыкальном фестивале в Висбадене была исполнена оратория народного артиста СССР, композитора О. Тактакишвили «Николоз Бараташвили». Дирижировал автор. На этих премьерах присутствовал первый заместитель министра культуры Грузинской ССР, заслуженный деятель искусств Н. Гурабанидзе, который в интервью с нашим корреспондентом делится своими впечатлениями. (стр. 25).

Натела Лашхи

**ЦХИВАЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ КОСТА
ХЕТАГУРОВА**

ГРУЗИНСКОЕ ТРУПШЕ —
100 ЛЕТ

Статья посвящена юбилейной дате Цхивальского государственного драматического театра им. Коста Хетагурова. В ней рассказывается о 100-летней истории существования грузинской труппы, о сегодняшних достижениях театра. (стр. 27).

Рубен Четни

**ЦХИВАЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ КОСТА ХЕТАГУРОВА**

ОСЕТИНСКОЕ ТРУПШЕ —
70 ЛЕТ

Статья посвящена 70-летию основания осетинского театра. Автор рассказывает о том, какой путь прошел театр со дня своего основания и каких успехов он достиг за этот период. (стр. 33).

**ТБИЛИССКИЙ СТАДИОН
«ДИНАМО» ИМ.
В. И. ЛЕНИНА**

Стадион «Динамо» столицы нашей республики обрел новую жизнь. Возрождение этой крупнейшей спортивной базы Грузии связано не только с ее обновлением, но и почти полной коренной реконструкцией. Архитектурное и функциональное сооружение с т-во спортивного сооружения — результат длительных поисков, напряженной творческой работы ав-



торов (народный архитектор СССР, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР А. Курдиани, заслуженный архитектор Грузинской ССР Г. Курдиани, заслуженный инженер Грузинской ССР — конструктор Ш. Газашивили).

В журнале опубликована беседа с главным архитектором проекта Г. Курдиани, (стр. 36).

Гуга Микадзе

С ЦЕЛЬЮ ТВОРЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Проблема эстетического воспитания подрастающего поколения, развития в нем творческих задатков остро стоит во всем мире. Эти вопросы обсуждались на конгрессах международного общества «Нисеа», созданного при «Юнеско» и объединившего педагогов, художников, социологов, психологов, занятых проблемами эстетического воспитания детей.

В статье речь идет о деятельности Тбилисского галлерей-музея детского рисунка в этой области. (стр. 41).

Василий Квициани

КОМЕДИЙНЫЕ СПЕКТАКЛИ АХМЕТЕЛИ

Статья носит научный характер, в ней анализируются комедийные спектакли, поставленные на сцене театра им. Руставели замечательным грузинским режиссером Ал. Ахметели. Автор говорит о сильных и слабых сторонах этих спектаклей, об их достоинствах и недостатках. Автор стремится выявить значение и место, которое занимает в творчестве Ахметели комедийный жанр. (стр. 43).

Киазо Пицхеллаури

КАХЕТИНСКАЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ

Автор знакомит читателей с работой кахетинской археологической экспедиции Института истории, археологии и этнографии им. Ив. Джавахидшвили за последние 10 лет, с ее достижениями в деле археологического исследования этого края.

Этер Цицишвили

ДИЗАЙН В СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ

Статья повествует об истории формирования и развития грузинского дизайна, об его современном состоянии.

С дальнейшим развитием технической эстетики и художественного конструирования в нашей республике — пишет автор — связано обновление и совершенствование промышленной продукции, доведение ее до уровня мировых стандартов и создание новых систем дизайна. (стр. 56).

Гулаб Торадзе

НА ФЕСТИВАЛЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ВАГНЕРУ

Прошло 100 лет со дня открытия знаменитого Байрейтского оперного театра, предназначенного специально для постановок вагнеровских опер.

В ознаменовании юбилейной даты в разных городах ФРГ проходил музыкальный фестиваль, центром которого, естественно был Байрейт.

Автор рассказывает читателям об этом фестивале.

Ладо Гудашвили

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

В очередной главе воспоминаний народного художника СССР Ладо Гудашвили речь идет о сотрудничестве художника в газете «Театр и зритель» и о его встречах с грузинскими и русскими писателями. (стр. 64).

Бондо Гагидзе

ЗУРАБ КАПИНАИДZE

Публикуется творческий портрет известного актера грузинского кино Зураба Капинаидзе. (стр. 69).

ДИСКУССИЯ «ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

Мераб Гегия

ДРАМАТУРГИЯ И РЕЖИССУРА

Статья откликается на дискуссию «Театр и зритель», развернувшуюся на страницах журнала «Сабчота хеловнеба». Автор касается, в основном, злободневных проблем современной грузинской драматургии, взаимоотношений драматургов и театральных коллективов и намечает те пути, которые могут способствовать развитию современной грузинской драматургии. (стр. 72).

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ

«Поэтика» одно из последних творений Аристотеля. Предполагают, что она написана между 336—322 годами д. н. э.

Текст трактата дошел до нас явно не в том виде, как его писал автор. По известным или неизвестным причинам, текст сильно искажен. Так что, порой трудно осмыслить целые пассажи трактата. Несмотря на это, произведение древнего мыслителя сохраняет свою актуальность и в наше время.

Текст с древнегреческого перевел Бачана Брегвадзе (стр. 76).

Гулаб Чавчанидзе

ШЕКСПИР В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ

В минувшем году издательство «Советский художник» выпустило в свет альбом под названием «Шекспир в творчестве советских театральных художников». Это первая попытка более или менее полно ознакомить читателя с наиболее интересными примерами художественного оформления шекспировских спектаклей, поставленных на советской сцене.

Предисловие Анны Шифриной знакоmit с историей сценического воплощения произведений Шекспира на русской сцене и с художниками, оформившими шекспировские спектакли в советский период в театрах разных республик.

Рецензент подчеркивает достоинства издания и останавливается на том, как представлено в альбоме творчество грузинских художников (стр. 93).

Мондзаэмон Тикамацу

САМОУБИЙСТВО В ЛЮБЛЕННЫХ НА ОСТРОВЕ НЕБЕСНЫХ СЕТЕП

Публикуется окончание пьесы японского драматурга Мондзаэмон Тикамацу «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетеп». (стр. 95).

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1976 წლის სარჩევი

სტკპ XXV შრილობა

„ბამი“	2	ლოს სსრ ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის ყვე- ლა შეშავისადმი)	5
ვაშოფენა „დიდება შრომის“	1	სტკპ XXV შრილობის გადამწვეტილებანი ცხოვრებაში	4
ვაშოფენა „დიდება შრომის“ (მრგველი შავიდა)	2	ულიანოვი მიხეილი — პარტიის გული	10
თბილისის თეატრები სტკპ XXV შრილობას	3	ფრუიძე ლევანი — ცხოვრების კარნახით	2
მიტელენა სტკპ XXV შრილობას	4	ზარისხიხია და ფეფტიანოვის ხელოვნების პირველი წელი	1
მულამ პარტიასთან, ხალხთან ერთად (მიმართვა საქართვე- ლოს სსრ ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის ყვე- ლა შეშავისადმი)			

საპარტიულოს კომპარტიის XXV შრილობა

გეგმარებას საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXV შრილობის დღეგატები (ო. თაქთაქიშვილი, დ. აღუქსი- ძე, ი. ჩხენკელი, გ. ორგონიძე, ნ. ჯანაშიძე)	3	საქართველოს კომპარტიის XXV შრილობა და ლიტერატურისა და ხელოვნების ამოცანები	3
		ჩხეიძე რევაზ — ხალხის ხელოვნება	3

მარქსისტულ-ლენინური მსოფლიოს საპითხავი, თანამეღროვეობა და ხელოვნება, საზადაციო სტატიები

ლ. ი. ბრუენეის დაბადების 70 წლისთავისთვის	12	თომის საკითხისათვის	8
სტკპ ცენტრალურ კომიტეტში სტკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა განილია საკითხი „თუ როგორ ასრულებს საქართველოს პარტიული ორგანიზაცია სტკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ“	8	სსრ კავშირის სახელმწიფო პარტიის სლაურეაგები	12
სტკპ ცენტრალურ კომიტეტში სტკპ ცენტრალურმა კომიტეტ- მა მიიღო დადგენილება „შემოქმედების ახალგაზრდაობას- თან მუშაობის შესახებ“	8	სირაძე რევაზი — ქართული ესოტიკური ნააზრევის პლატო- ნური ნაკადი	8
ავაჯანოვი მიხეილი — სერგო ორგონიძე და ქართული კინემატოგრაფია	12	სურგულაძე აკაკი — XIX საუკუნის ქართული კულტურის პე- რიოდისათვის შესახებ	5
ბეგინიშვილი როსტომი — ხელოვნების კომუნიკაბელობა	10	ქართულში აღიზნება — ტრაგიკული ურთიერთობა კომი- კურთან	9
გუგუშვილი ვიქტორი — ბოლშევიკური პრესა და თეატრი 1905-1907 წლების რევოლუციის ეპოქაში	1	შაროვა ტატიანა — ვ. ი. ლენინი და სოციალისტური რეალი- ზმის თეორია დღეს	4
ვახტანგოვი რობერტი — ახალგაზრდობის ინტერნაციონალური ალტრდისათვის	11	წარმატება, პასუხისმგებლობა — სტკპ ცენტრალური კომი- ტეტის იენისის დადგენილების გამო	10
კაყაბაძე ზურაბი — ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერ- ობის საკითხისათვის	11	კინემატოგრაფიაში — ხელოვნება და მომავალი	8

თეატრი და ღრამბურგის

ბარამიშვილი ელისო — მიხეილ თუმანიშვილი	1	გურამიძე ნოდარი — ორი მშენებელი წარმოდგენა (საარბ- რეკენისა და რუსთაველის თეატრების „სამანიშვილის დე- დნაცვალი“)	8
ალექსიძე დიმიტრი — შეხვედრები დიდ რეჟისორთან (ს. ახ- მეტელის დაბადების 90 წლისთავისთვის)	11	გურამიძე ნოდარი — ქართული თეატრი და თანამედრო- ვეობა	9
ანჯაფრები ვერკო — მშვიდობით, ძვირფასო მეგობარო (ვ. გო- შიაშვილის გარდაცვალების გამო)	4	ეიხენშტაინი გიორგი — ალბერტ კამის პიესა „ვაუვერბომა“	7
ახალგაზრდული სექტალები (თეატრალური ინსტიტუტის სექ- ტალი „განთავიდა კი აქ წყნარი იცის“)	10	თანამედროვეობა — შოკოლენის წყარო — (საქართველოს თე- ატრალური საზოგადოების VIII ყრილობა)	9
ბოჭვაძე ვიქტორი — კოტე მარკანიშვილი და ქართული დრამატუ- რგიის საკითხები	10	თფფურძე ცილა — უძლურთა მისხანება	3
ბრეგვაძე ვიქტორი — „მხოვნი მანდილოსანი ვიზიტი“ (საარბრიუ- კენის თეატრის სექტალები)	8	იოსელიანი ჯაბა — „მკლანდობა“ (ახალგაზრდული დრამატული თეატრის-სტუდიის სექტალები)	6



კალანდია გენი — ახალი ამოცანები 9
 კენჭამ ვასილი — შოღროდან ბრეტამდე 1
 კენჭამ ვასილი — ფოლკლორული მოტივები სანდრო ამხეტელის შემოქმედებაში 8
 კენჭამ ვასილი — ამხეტელის კომედიური სპექტაკლები 12
 ლაშვი ნათელა — ქართული დასი — 100 (ცხინვალის კ. ხეთაგურის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი) 12
ლენინის გრაიის სახელობის აკადემიური დიდი დრამატული თეატრი თბილისში (გ. ტოცსონოვოვის საუბარო) 7
 მალულარია გივი — თბილისის სტუდენტურ შუშომანის სახელობის სახელმწიფო სომხური თეატრის სპექტაკლები 1
 მალულარია გივი — „ნათან ბრძენი“ რუსთაველის სახელობის თეატრის 5
 მალულარია გივი — „მოხენებანი“ შარკანიშვილის თეატრში 9
მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკლი „პარტომის ხედი-მა“ 6
 მოსკოვის სატრის თეატრი თბილისში 12
 ნინიკაშვილი კოტე — არჩილ ჩხარტიშვილი — 70 2
 ივრეცკია ირინა — ნიკის ძალა (ე. დობროვოლსკი ავანო პოვერპაის როლში) 1
 ეან-ლეი ბარი — ფიქტები თეატრზე (ფრანგულიდან თარგმნული ც. ზაზაშვილის მიერ) 4, 5, 6
 რადანი მალაზხი — პიერ კორნელის „სილი“ 12
 რიბაკოვი იური — დიდი ხელოვნება (რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში) 7
საუბარი სსრკ კულტურის სამინისტროში (რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში) 7
 ურუშაძე ნათელა — თუ ბოლომდე ამოხსნი ავტორს (ლ. ტოლსტოის „ცხენის ძაბვი“) 11
 ურუშაძე ნათელა — სესალია თაფიშვილი 7
 ქართული თეატრის დედა 1
 ღონღაძე ლამარა — დიმიტრი ალექსიძე 7

შალუტაშვილი ნადედა — „ნათან ბრძენი“ — საარბიტრაჟის თეატრის სპექტაკლი 7
შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები მოსკოვში 7
 ჩაბუცა ზინაიდა — ჩვენი შემოქმედებითი პროგრამა 6
 ჩეთოთი რუბენი — ოსური დასი — 70 (ცხინვალის კ. ხეთაგურის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი) 12
ჩვენი სტუმრები (მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობების ე. ვესტრეგენევისა და ლ. გუბანოვის საუბარი მოსკოვის სამხატვრო თეატრზე) 6
 ჩხაიძე ალექსანდრე — უპირველეს პირობა 9
 ჩხიკვიშვილი დავითი — ოსტროვსკი და სემშაიშვილი 3
 ძიგუა ავაი — ელიზბერ მალაღაშვილი 10
 ქვიშვილი დიდიმი — შთაავარი სახურენაი 9
 ხაჩიაშვილი ქეთევანი — ელ ანდრონიკაშვილი 3
ხელოვნების გამოჩენილი ისტორია შთაბეჭდილებები რუსთაველის თეატრის საგასტროლო სპექტაკლებზე 7
 „ხალი“ პარლის კამერული თეატრის სცენაზე 4
 ხეცოშვილი სოლომონი — შეხვედრები და ჩანაწერები 7
 ხუხაშვილი გიორგი — ერევნის დრამატული თეატრის გასტროლები 8

ფილანსია, თეატრი და მკვარებალი
 ბათიაშვილი გურამი — მხოლოდ რეპლიკები 1
 გვიია მერაბი — ხვალ უკვე კვირა იქნება 6
 გვიია მერაბი — დრამატურგია და რეჟისურა 12
საუბარი მუსიკალური კომისიის დრამატურგიაზე 3
 ლაფცია ჩანსელი — მიზნამდე შორი და გზებელი გზა 4
 შალუტაშვილი ალექსანდრე — თეატრის თანამედროვეობა 4
 ხუხაშვილი გიორგი — გვერდებზე თუ არა დრამატურგია 3

პიესები

ბრეტე ბერტოლტ — სამგროზიანი თაქრა (შესავალი წერილი და თარგმანი ყორანელუბისა) 4
 მილერი არტური — ყვალა ჩემი შვილა (შესავალი და თარგმანი ვახტანგ კელიძისა) 10

მონმეჟონ ჩიკამაცუ — შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციური ბაღთა კუნძულზე (შესავალი და თარგმანი ჯემალ აფიაშვილისა) 11, 12
 ჩეხოვი ანტონი — სამი და (შესავალი წერილი და თარგმანი ლელა სელხანიშვილისა) 2

სახვითი ხელოვნება, პრაქტიკა, არქიტექტურა

ალექსიშვილი ზურაბი — სოფლის მშენებლის სამსახური 4
 ამაშვილი ელვაჯი — დიდების შარავანი (ლ. გუდიაშვილის დაბადების 80 წლისთავის გამო) 5
 ამაშვილი ელვაჯი — დიდი მოქანდაკე (იკობ ნიკოლაძე) 10
 ანჯაფარიძე ვერიკო — მარადიული სწრაფვა (ლ. გუდიაშვილის დაბადების 80 წლისთავის გამო) 5
 არღუნი ალექსი — ლეჟანდისილი მხატვარი და პედაგოგი (ნ. თაბუკაშვილი) 3
 ბაქურაძე კარლო, ჭეიშვილი გურამი — ისევ კულტურის ძეგლთა დაცვის შესახებ 7
 ბერიოზნიჩი ვიქტორი — ფერწერული სიმფონია (ს. ვირსალაძე) 1
 ბერიძე ვახტანგი — გამოსახულებების სიტყვა (ე. ახუღუანიანის ვარდაცვალებასთან დაკავშირებით) 2

ვახუშტია გივი — ფინეთის არქიტექტურა 1
 ვეკუკიშვილი გივი — გულდა კლასის გახსენება 2
 ველაშვილი ნანა — კამბაჯის ერთი მინიატურის შესახებ 5
 ვეათუა ნინო — ხეცურის ქალის ხელსაქმე 11
 გელაშვილი ლეო — მოგონებების წიგნი 5-12
 დავითაშვილი გია, ელოშვილი დემეტრი — ადამიანი, საცხოვრებელი გარემო, საგანი 1
 დავითაშვილი გია, აბულაძე გურამი — ქალბი, ქუჩა, რეკლამა 7
ზურაბ წერეთელი — ლენინური პრემიის ლაურეატი 6
 თაბუკაშვილი ლელა — იკობ ნიკოლაძე 10
 თბილისის ლენინის სახელობის „დინამოს“ სტადიონი 12
 თაბუკაშვილი ლელა — უჩა ჭაფარიძე 11
 კაშია ვარნი — თეატრალური მხატვრობის ესეიკები 6



ეკრისკლიძე მარინე — ვერუბული 3
 ეკრისკლიძე მარინე — საარის მხარის მხატვართა ნამუშევრების გამოფენაზე 8
 კინურნაწილი ქეთევანი — ტიხარის სასტუმრო „ივერიის“ ვესტიბულში 12
 მანაბელი კიტი — მხატვარი-კერამიკოსი რევაზ იაშვილი 7
 მანაბელი კიტი — მელითონიანის ხელოვნება ძველ საქართველოში 3
 მანაბელი კიტი — ტიციანი 9
 მახარაშვილი თენგიზი — არქიტექტორი და გარემოს დაცვა-გაყვანის დარბაზი 16
 მებრძოლად დაბრუნდა იაშვილი მზია — ქართული კონსტრუქციის ისტორიიდან 3
 მეფისპყილი გივი — ქუთაისი დღეს 1
 მიჩრქვლივა ნანა — იაობ ნიკოლაძის პორტრეტი 7
 მიქაძე ლიანა — ძიება გრძელდება (თბილისის ბავშვთა პირველი საშაბტრო სკოლა) 7
 მიქაძე გივი — ბავშვთა შემოქმედებითი აღზრდისათვის 12
მხატვარ ქალთა შემოქმედება 3
 იონიური ირაკლი — ქართული ქანდაკების ფუძემდებელი (იაკობ ნიკოლაძე) 10
 პასტერნაკი ლუიზი — შეხვედრები ლევ ტოლსტოისთან (ნაწევრები წიგნისა „სხვადასხვა წლების ჩანაწერები“ თარგმანი ჟებებერ თიშმერასის) 6,7
 რეზიაშვილი სპარტაკი — გელონისა შოიქვა“ (მჭედლობის ისტორიიდან შიის რკუმში) 7
 რეზიაშვილი სპარტაკი — ქართული მხატვარი სახალისზე (გივი მანტკაცა) 11
 საღიკოვა ანა — თანამედროვეობით შთაგონებული ხელოვნება

(აუხსნავის მხატვრები) 3
 საიციკია ოლა — თეატრალური დეკორაციების ესკიზები გამოფენა ლენინგრადში 8
 სანადირაძე ელენა — მოგზავე ქსავერი დუნკოვსკი სანდლოძე ოთარი — არქიტექტორ-რესტავრატორთა ახალი კადრები 6
 სანიცი თამაზი — ესტონელი მხატვარი იოჰან კელერი 9
 ფიხტელაური ეიზი — კახეთის არგელოგიური ექსპედიცია 12
 ციციშვილი კობი — დიხანის განვითარება საბჭოთა საქართველოში 12
 საყვარელი თეიმურაზი — ანის კარელი ხატო 5
 სემბაძე ლონგინოზი — ქალაქ-მუხუშეთი მცხეთა: დაფიგურების პრობლემები 6
 სემბაძე ლონგინოზი — ქართული ხერობიძიერებისა და ყოფის საგანძერი 8
 ურუშაძე ნათელა — ვასილ შუხაევი ქართულ თეატრში 6
 ფრანკოშვილი თათარი — ყინვისის მოხატულობა და ქართული რეზნანსის საკითხები 4
 ფრეიძე ლეანი — მოვერათი ეთნოგრაფიულ ძეგლებს 9
 ლამბაძე გივი — ქართული ეკლტერის ძეგლები დვალეთში 3
 ძეკოვა ირინე — ახალი მონუმენტური ნაწარმოებები (ლ. შენგვლია) 3
 ძეკოვა ირინე — ლადო გელაშვილის მონუმენტური ფერწერა ქუთაე სტრი — ფიროსმანის პორტრეტი 1
 ჭიაურელი მიხეილი — სიკაბუცის წლები (ლ. გელაშვილის დაბადების 80 წლისთავის გამო) 5
 ხიდაშვილი შოთა — ეთილწილობური საქმე 2
 ჯაფარიძე ოთარი — ქველ ქართული მხატვრული ხელოვნების სათავეებთან 7

შუსიკა, კორეოგრაფია

ანჯაფრთხე ზურაბი — თერთმეტი წელი დღი თეატრში (სსრკ დღი თეატრის 200 წელი) 5
 ახმეტელი მანანა — „ტოსკა“ — ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე 5
 ახმეტელი მანანა — ვაგნერის „ფერინავი ჰოლანდიელი“ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე 8
 ბალანჩივაძე ანდრია — ეიზრენით ხელონდულ დღეზე 6
 გაბუნია ნოდარი — ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედება 6
გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის საარის კვირეული საბჭოთა კავშირში 8
 გუხარია ვეა — ჰენდელის სახელობის XXV საერთაშორისო ფესტივალზე 8
გლნკას სახელობის ვოკალისტა მემუდილ საკავშირო კონკურსის ლაურეატები 1
 დავილივა ეკრა — დავიეწარბი წლები, დავიეწარბი სპექტაკლები (სსრკ დღი თეატრის 200 წელი) 5
 დონაძე ლადო — ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედება 12
 ერქოშიაშვილი ანზორი — გერული სიმღერა 2
 ექსანიშვილი ელენორა — ანა თელაშვილი 3
 თქაიჭიშვილი გიორგი — ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების ისტორიიდან 1, 5, 11
 კახალავსკი დიმიტრი — ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის სწავლების ექსპერიმენტული პროგრამის ძირითადი პრინციპები და მეთოდები 11
 კვიციანი თამარი — ალექსანდრე ბუკია 5
 ლავაური სოლომონი — ვანო ბოქინაშვილი-შამიანელი 5

ლორია ალექსანდრე — ვაგნერის სადირიგორო სკოლის გამოჩენილი მიმღვარნი 8
 მამისაშვილი ნოდარი — ნიკო სულხანიშვილის „მესტიერიული“ და „გუთნური“. 2: „გუთნური“ 6
 მოსკოვის ოპერტის თეატრის ვასტროლები 1
მოსკოვის საბავშვო მუსიკალური თეატრი თბილისში 5
მრგავლი მაგია. ქუთაისის საოპერო თეატრი 2
 მუსიკა და მეგობრობის ზეიმი (მ. გლნკას სახ. ვოკალისტთა მემუდილ საკავშირო კონკურსი) 1
 მჭედლობაში დიმიტრი — თანამშრომლობის დღი ტრადიცია (სსრკ დღი თეატრის 200 წელი) 5
 ნადარეშიელი ღარისა — „კოპლია“ 5
 იორჯიანიძე გივი — ქართული მუსიკის დღევანდლობა 9, 10
 იურჯიანიძე მარგარიტა — მხატვრის ახალი გამარჯვება (ს. ვირსალაძე) 11
 როგაშვილი შერი — დავიეწარბი მუსიკოსი, პედაგოგი, ადამიანი (ანა თელაშვილი) 3
საინტერესო კონცერტი (კ. ტატიშვილი, ნ. ანდლოძე) 3
საქართველოს სახელმწიფო კაპელა 4
 სტრევევა დამბარა — მაველი ქარაშვილი 8
 სტოტი იელამეი — აფრეული ქორეოგრაფიული ფოლკლორი ტერმუილი კისანა — ორი შეხვედრა დავიერთან 3
 ტორაძე გელბათი — ვაგნერისადმი მიძღვნილ ფესტივალზე 12
 ყიფშიძე ალისა — ფერი და მუსიკა 3
 შუაქვილი ვანდა — შემოქმედ. პედაგოგი (ანა თელაშვილი) 3
 შოსტაკოვიჩი დიმიტრი — ოსტატობა და ხელისნობა 10
 წურწუშია რუსუდანი — მუსიკა და პრესა 5
 ხოჯავა რუსუდანი — ლეონარდის კონცერტზე 8
 ჯიქია ქსენია — ჰენრის ნეიასზე 7



ასანიძე მია — ქართული სატელევიზიო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმები 1
 გაგნიძე ბონდო — ზურაბ ჭავჭავაძის 12
 გარდავამძე კარლო — სატელევიზიო ფილმების შექმნის საკავშირო ფესტივალი თბილისში 1
გამარჯებულნი (სატელევიზიო ფილმების VI საკავშირო ფესტივალი) 1
 გვერდნაძე გერამი — შექმნილი ქართული ფილმი 1975 6

თავადავლიძე ტატო — აკრო კეროსავა 8
 თუმანიშვილი სანდრო — ტელევიზიის პრობლემა სახელმწიფო 4
 თუმანიშვილი სანდრო — ფილმის მრავალსახეობა 7
 ფესტივალი დღეები (სატელევიზიო ფილმების VI საკავშირო ფესტივალი) 1
 ჩხატარაძე ნანა — თათარ იმედიანი 5

ინტერვიუ, დიალოგი, საუბარი

დუმიტრაშვილი შეხვედრები — თემურ ჩხეიძე (საარსო მხარის კორესპონდენტი) 8
დიალოგი — რევაზ ჩხეიძე, გივი ბარამიძე 1
ინტერვიუ არჩილ ჩხატარაშვილთან 2
 ქართული მუსიკის წარმატება (ინტერვიუ ნოდარ გურამიანი-მესიასი) 12

მოცარტის „ფაუსტის ფილია“ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე (საუბარი ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციასთან) 3
საუბარი (გლენჯის სახელობის ფილიალის მემორიალური საკავშირო კონკერტი) 1

ბიბლიოგრაფია, კუბლიკაცია

ავალიანი ლალო — კიდევ ერთი მონოგრაფია დიდ მხატვარზე (ე. კუხნიანი — ფილოსოფი) 4
ალიბეგაშვილი გაიანე — წიგნი ქართულ საბჭოთა მხატვრობაზე (ე. ბერიძე, ნ. ენერსკია — „საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება 1921-1970“) 1
გიგინეიძე მიხეილ — ეროვნული ქორეოგრაფიის მეცნიერული შესწავლისათვის (ლ. გვარამიას „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“) 6
თაბატაძე ლილია — სილამაზის ხელოვნება (მ. ბარათაშვილი — „ნაქარბობა“) 3
იმედაშვილი იოსებ — ვასო აბაშიძე 9

მალურაია გივი — ქართული თეატრის წარსული და აწმყო (ე. კიკნაძე — „სოცეტ თეატრის“) 3
ნიკოლაძე იაკობ — ბარულაძის შესახებ 10
ფრუიძე ლევანი — გადარჩენილი საუნჯე (ე. ბარდაყვანიძე — აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საეკლესიო ძეგლები) 1
 ქეთიანი ნანა — მომღერალის გახსენება (მ. თაბატაშვილი — „თამარ ვერუთელი“) 3
ქავთაძე ვერდი — შექსპირი თეატრალურ მხატვრობაში 12
ხავისი ტარიელი — ვ. ბ. ლენინი და ენის საკითხები 2
ხაჩიშვილი ქეთევანი — შოი არაკვიპირელი და ანდრია ყარაშვილი 8

სხვადასხვა

ანტიკიტული — პოეტია (თარგმანი და წინათქმის შავიერ ბაჩანა ბრეგვაძისა) 12
ახალი წიგნები 4, 8, 10
თოძიძე მისე — მოგონებები იოსებ იმედაშვილზე 9
იაკობ გუგუშვილის „დედა ენის“ გამოცემის მე-100 წლისთავისათვის 9
იოსებ იმედაშვილი 100 9
კიკლაშვილი ლამარა — საინტერესო ჩანაწერები 11
საბატი წოდებების მინიკება 7, 9
სირაძე რევაზი — ივანე ჯავახიშვილი და ქართული კულტურის ისტორიის საკითხები 11

სოკრატეს აპოლოგია (თარგმანი და წინათქმა ბაჩანა ბრეგვაძისა) 2
ქრონიკა 1-12
ნიქოზია არნოლდი — „დედა ენის“ იუბილე 9
მეტი გონიერები — დღური (თარგმანი და შესავალი ე. გიორგვიანი და გ. ლოლაძისა) 9, 10
წერეთელი პაპუნა — მშვენიერების ძიებაში 11
წაწკაწკა ალექსანდრე — მოგონებები იოსებ იმედაშვილზე 9
ჯიფრისძე უჩა — მოგონებები იოსებ იმედაშვილზე 9

შეხვედრების განხორციელება

ჩვენი ჟურნალის მე-11 ნომერი 71-ე გვერდზე პირველი სვეტი მხოლოდ აბაჯის ბოლო ფრაზა უნდა იკითხებოდეს ასე: აქ მოვიტანო ერთ-ერთი გამოსვლის ტექსტი.
 21-ე გვერდზე დ. ალექსიძის სტატიის პირველი აბაჯის მესამე

სტრიქონში 1933 წლის ნაცვალ უნდა იყოს 1930 წელი. იმავე აბაჯის ბოლო სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს ასე: რუსთაველის თეატრის მერვე გახსნის დღეს ს. ახმეტელის ხელმძღვანელობით ახალი დამთავრებული იყო... და შემდეგ როგორც ტექსტში.

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაშვილი.

საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1976.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20/XI-76 წ., უფ. 07569. შვ. № 3546. ტარაჟი 6,000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

