

საბჭოთავი  
სპორტის  
საბჭო

საბჭოთა კხელოვნება  
საბჭოთა  
4  
1962  
საბჭოთა კხელოვნება



საქართველო  
სულთწინა



ქუთაისის უნივერსიტეტის  
ქიმიკური ფაკულტეტი  
ქიმიკური განყოფილება

საქართველოს სსრ  
ქუთაისის  
საინჟინერო  
სამეცნიერო  
ქიმიკური  
ქიმიკური

4





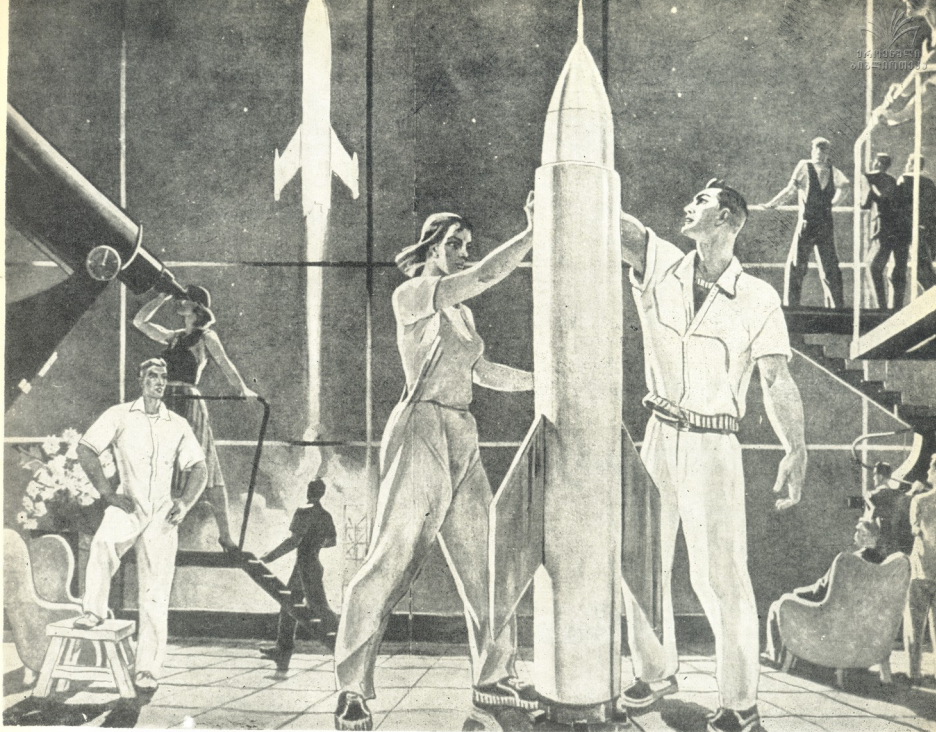
საქართველო  
საბჭოთავო

ნ. ლომაქინი, გ. პესისი

მშვიდობიან მიწაზე

მთავარი რედაქტორი—ოთარ ეგაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა  
ზანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭაყარიანი, ნათელა  
ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო  
წულუკიძე.



დენიკა

კოსმოსის დამკვრებნი



# 3. ი. ლენინი — ხალხის ხელოვნების შოთა შარვაშიძის

შსრულდა 92 წელი სოციალისტური რევოლუციის შემოქმედის, მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს შემქმნელის, კომუნისტური პარტიის დამაარსებლის, ყველა მშრომელი ადამიანისათვის სიკეთის მომტანის — ვლადიმერ ილიას-ჟე ლენინის დაბადებისა.

კაპობრიობით უკვე თქვა თავისი სიტყვა ბელადის უკვდავსაყოფად. ჩვენს ქვეყანაში წარმატებით აშენდა სოციალიზმი და ასლა გოლიათური ტემპით ვაკებთ კომუნისტური საზოგადოების განაღობვას შენობას, იზრდება და მტკიცდება მსოფლიო სოციალისტური ბანაკი.

ლენინმა ფასდაუდებელი მამი დასდო საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ მოვლენას, გამიზნულად წარმართა მასების მოღვაწეობა მეურნეობისა და კულტურის ყველა სფეროში, ლენინმა რომ ახალგაზრდებს მხატვრული აზროვნება იმ გზით წარმართა, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა ყოველმხრივ ეხმარებოდეს კომუნისტების მშენებელთ თავიანთ დიდსა და კეთილშობილურ საქმეში, ზრდიდეს მალაღობ მიზნებით გასშუქვულ და უღრეკე ნებისყოფის მებრძოლებს.

ხელოვნება ხალხის პირშობა, ხალხის ნებისა და სურვილის გამოხატველი, ხელოვნება ხალხს გუთუნის. იგი მთლიან თავისი ფსევებით ხალხის შუაგულში უნდა იჭრებოდეს, ადანებდეს, ხალხსავე საკეთილდღეოდ მოქმედებდეს. ეს ლენინური მოთხოვნა ქვაკუთხედად უდგას სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს და ფუძემდებელ საბჭოურ ხელოვნებას, — იდეურს, თანმიმსტურს, ჯანსაღს, მოწოდებულს, ზისს გამკვლევს, — ისეთს, რომელიც მხარში უდგას პარტიას განადიდოთხულ გარდაქმნათა დაწერებაში კომუნისტების მშენებლობის ფორმის სრულყოფას.

საბჭოური ხელოვნება ყოველთვის იყო ლენინური იდეების მქადაგებელი, პარტიულობით აღსავსე სულის მატარებელი.

ჯერ კიდევ 1894 წელს დაწერილ წიგნში „რანი არიან ხალხის მეგობრები და როგორ მიზნებ ისინი სოციალ-დემოკრატიის წინააღმდეგ“ ლენინი განმარტკვდა, რომ მუშათა კლასის გიონიმიური და სულიერი განათავსულება შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ თეორიული მუშაობა დაუკავშირდება გიონიმიური ანტაგონიზმის ყველა ფორმის კონკრეტულ შესწავლას. თეორიულმა მუშაობამ, რომელიც, ცხადია, ხელოვნების დარგსაც მოიცავს, უნდა გამოათავაროს ანტაგონიზმი ყველგან, რანაირდაც კი არ უნდა იყოს იგი დაფარული ბოლიტკური ისტორიით. ისტორიის მარქსისტულ-მატერიალისტური ასნა, საზოგადოების განვითარების ლენინური ანალიზი საფუძველს უქმნიდა ასალი რევოლუციური ესთეტიკის განვითარებას, მტკიცე ნიადაგზე აყენებდა რევოლუციური კლასის ხელოვნებას, საზოგადოებრივი პროგრესის ფუნქციებს და ცხოვრების აქტიური გარდაქმნების როლს აკისრებდა მას. ლენინი აღნიშნავდა, რომ მარქსისტული ესთეტიკის არსს შეადგენს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ღრმა იდეურება, მისი პროლეტარული პარტიულობა, ასალი საზოგადოების პრაქტიკულ მშენებლობასთან მისი განუწყვეტელი კავშირი. მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის უპირველესი მოთხოვნაა ხე-

ლოვნების თეორიული და პრაქტიკული საკითხები ისწავლებდეს კომუნისტების მშენებლობასა და კავშირებით და მასთან ერთად ლენინი ასწავლიდა, რომ მასების ინტერესების სამსახურში ხელოვნების ჩაყენება ანდიდრებს თეითონ მას შინაარსობრივად, ამასთან ხელს უწყობს ხალხის გიონიმიურ და სულიერ ზრდას, მის იდეურ-ინტელექტუალური დონის ამაღლებას, მშრომელების შემოქმედებითი ძალების განვითარებას.

3. ი. ლენინმა პირველმა გამოიყენო ბურჟუაზიის რეაქციული ტაქტიკა — უპარტიობის საფარით უფრო მიზნებულად შეეტანა მუშათა მასებში ბურჟუაზიული იდეოლოგია, აწილა იდეალიზმის მოქადაგე და კაპიტალისტური საზოგადოების გულმოდანინე მხატვრული ინტელიგენცია, რომელიც ცდილობდა თავის პრაქტიკულ და თეორიულ საქმიანობაში ხელი აეღო ცხოვრების გარდაქმნაზე, უარს ამბობდა არსებულ წყობილების შეცვლაზე. ლენინი მოითხოვდა, რომ პროგრესულად მოაზროვნე საზოგადო მოღვაწე გარკვეულად დამდარაიყო ცხოვრების სინამდვილის ასახვის მატერიალისტური მეთოდის, კლასობრივი ურთიერთობის ანალიზის გზაზე. იგი ათავარებდა მისათვის რეაქციულ მტკიცებას, თითქმის საზოგადო მოღვაწე არ უნდა თანაურბნობდეს ამა თუ იმ კლასს, რადგან ეს აციერებს საზოგადო მოღვაწის დრნებას. ჯერ კიდევ 1897 წელს გადასახლებაში მყოფი ლენინი მთელი მგზნებარებით ებრძოდა მემამულური და ბურჟუაზიული კლასების აბოლეციებს, რომლებსაც არ სურდათ ვაკეთონ, რომ „არც ერთ ცოცხალ ადამიანს ა შეუძლია არ მიეგმოს ამა თუ იმ კლასს (რაკი მან შეიგნო მათი ურთიერთდამოკიდებულება)“, არ შეუძლია არ გაიხაროს ამ კლასის წარმატებით, არ შეუძლია არ შეწყვიტოს მისი მარცხის გამო, არ შეუძლია არ აღმოთოდეს იმათ წინააღმდეგ, ვინც ამ კლასს მტრობს, იმათ წინააღმდეგ, ვინც ხელს უშლის მის განვითარებას ჩამორჩენილ მშენებლებსა ვაგრცლებით“.

ლენინის ბრძოლა ხელოვნების კლასობრიობის, ხელოვნების პარტიულობის პრინციპის გასატარებლად მიმართული იყო თეორიული და პრაქტიკული მუშაობის დარგზე ვაგრცლებული მანვე მშენებლების წინააღმდეგ. პროლეტარული მოძრაობის პირველსავე ეტაპზე საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ყველა დარგში ფართოდ ვაგრცლებდა და ფიზი მოიკვდა ლიტერატურის და ხელოვნების ურთიერთი ბურჟუაზიულ-რეაქციულმა თეორიამ, რომელიც პროლეტარიატის განმათავისუფლებლის ბრძოლის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ჯერ კიდევ ლენინის მიერ ბუტერბურგის „მუშათა კლასის განვითარების ბრძოლის ბრძოლის კავშირის“ შექმნის პერიოდში, რევოლუციის მტრები, იდეალისტური მოძღვრების მქადაგებელი აშკარად მოუწოდებდნენ ინტელიგენციის უკუდობისა და უპარტიობისაკენ. დეკადენტი მწერლები შეწყვიტეს გამოთქვამდნენ იმის გამო, რომ პროლეტარიატის პარტიულმა ბრძოლმა თითქმის „მოქალაქეობრივი იდეა დაამახინჯეს“. ჩვენ უარყოფთ ხელოვნების საზოგადოებრივ პროგრესულ როლს, „ჩვენ უარყოფთ პარტიულ ხელოვნებას“ — თავიშორნოდ აცხადებდნენ ისინი.







დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზიული იდეოლოგია წარმოადგენდა იმ ნიადაგს, რომელშიც სულიერ საზრდოს პოულობდნენ ჩვენი ქვეყნის დევადგენი. ამკერებდნენ რა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მარგინალიზაციას, ისინი ცდილობდნენ დასაუბრებინათ ხელოვნების ობიექტივისტურობის სასიათი. მათი აზრით, ხელოვნებას არ შეეძლო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ჩარევა. მით უფრო არ შეეძლო მისი გარდაქმნა. იდეალისტური ცდილობების, ხელოვნება მოეწყობათ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრებისაგან, ერისმად აღიარებდნენ ხელოვნების უძლეველობას, რადან ეწინააღმდეგებოდნენ ხელოვნების მიზნობის — ხელოვნება აქტიურად ჩაერთვით საზოგადოებრივ ცხოვრების გარდაქმნაში, განაჩენი გამოეტანა საზოგადოებრივი უსაპრობლობისათვის.

დეკადენტებისა და იდეალისტების ასეთი მტკიცების წინააღმდეგ გამოდიოდა რუსეთის პროგრესული მხატვრული ინტელიგენცია. ლენინი მაღალ შეფასებას აძლევდა რუსი დემოკრატიული მწერლებისა და მხატვრების პროგრესულ მოღვაწეობას. მათი შემოქმედების იდეურობასა და ხალხურებას. რუსული ხელოვნება ბელისის, ჩერნიშევსკისა და დობროლუბოვის ფილოსოფიურ შექედლებებზე იზრდებოდა. ამხელდა რა ობიექტივისტების სოციალურ ბუნებას, ლენინი წერდა: „მატერიალიზმი შეიცავს, ასე ვთქვათ, პარტიულობას, რაც მოვლენათა ყოველი შეფასების დროს საკვადებულის ხდის პირდაპირ და აშკარად დადომას განასხვავებული საზოგადოებრივი ჯგუფის თვალსაზრისს“.

ებრძოდა რა ბურჟუაზიული ობიექტივიზმს, ლენინი აწვავდა გაბატონებული კლასების აპოლოგეტების ფარისევლურ ბუნებას, მათ ცდას — უპარტიობის, ნეიტრალიტის ნიღბით დაეცვათ და გაეხანგრძლივებინათ ექსპლოატატორთა ბატონობა. ობიექტივისტებს არ სურდათ შეეცვალოთ არსებული წყობილება. ამიტომ ისინი პოლიტიკაში, და მასაღამეზე, ხელოვნებაშიც, მხოლოდ აღნიშნავდნენ მოვლენებს, მაგრამ არას აცხადებდნენ ამ მოვლენების გამომწვევი მიზეზების ანალიზზე და შეფასებაზე ლენინი ნიღბს ხედავს ლიბერალური ბურჟუაზიული ინტელიგენციის მოხერხებულ ცდას დაქმნა ხალხის გონება, მოეწამლა იგი მილიტენტობისა და მონური მორჩილების მიაზებების, „ჩემბამულებების გავლენა ხალხზე საშიში არ არის, — წერდა ლენინი 1907 წელს სტატიაში „გრაფ გეიდენის სსონას“; — მუშათა და თუ გინდ გლხეთა ცოტა თუ ბევრად ფართო მასების მოტყუილებას დიდ ხნით ისინი ევროპოდეს ვერ შესტყუებენ, მაგრამ გავლენა ინტელიგენციისა, რომელიც უშუალო მონაწილეობას არ იღებს ექსპლოატაციაში, განწროლობა ზოგადი სიტყვების და ცნებების მომარჯვებში, ეთლოლოგია ყოველგვარ „კარგ“ აღთქმებს და ზოგჯერ თავის კლასთაობრივ მდგომარეობას გულწრფელი გონებასიღუნვით აქცევს არაკლასობრივი პარტიულობა და არაკლასობრივი პოლიტიკის პრინციპად, — ამ ბურჟუაზიული ინტელიგენციის გავლენა ხალხზე საშიშია. აქ და მხოლოდ აქ არის ფართო მასების მოწამულვა, რასაც შეუძლია მოიტანოს მანდილილი ზიანი, რაც მოითხოვს სოციალიზმის მთელი ძალების დაძაბვას ამ საწამლაის წინააღმდეგ საბრძოლველად“. ამიტომ ბრძოლა ბურჟუაზიული ინტელიგენციის, კერძოდ, ბურჟუაზიული მხატვრული ინტელიგენციის გავლენის წინააღმდეგ ლენინისა და მთელი კომუნისტური პარტიის ყურადღების ცენტრში იდგა.

ლენინი ანალიზს უკეთებდა რა ბურჟუაზიის იდეოლოგიების მოქმედებას, ასწავლიდა, რომ ბურჟუაზია მთელ რიგ უპარტიო

პოლიტიკურ და შემოქმედების ორგანიზაციებს ქმნიდა. ანგელოუსი მოძრაობის კლასობრივი ბრძოლის გზისაკენ ასწავლიდა. ებრძოდა რა უპარტიობის ყველა სფეროში, ლენინი აღნიშნავდა, რომ „უპარტიობა ბურჟუაზიული იდეა, პარტიულობა კი — სოციალისტური“. მისი ეს დებულება ქააკუსხვად იქცა ხელოვნების პრობლემის შესწავლაში. ამ თეორიულ შეხედლებებზე დაიმსგვრა იდეალისტებისა და ობიექტივისტების, ნატურალიზტებისა და დეკადენტების რეაქციული ფილოსოფიური კონცეფცია. ეს ღრმა მარქსისტულ-მატერიალისტური მოძებნება საუფუძვლად დაედო რევოლუციური მუშათა კლასის ესთეტიკურ მოძებნებას, ხელოვნების ღრმა იდეურობისა და პარტიულობას. ცნობილ სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ლენინმა კიდევ უფრო გააღრმავა და განავითარა ხელოვნების მარქსისტულ-მატერიალისტური გაგება, ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე აყვანა მთელი მარქსისტული ესთეტიკა: „სოციალდემოკრატიული მუშაობის ახალმა პირობებმა... დღის წესრიგში დააყენა პარტიული ლიტერატურის საკითხი“, რადან რევოლუციის ადგალობის პერიოდში მეფის მთავრობა ყოველნაირად ცდილობდა ხელი შეეშალა ოროგრც არალეგალური, ისე ლეგალური რევოლუციური ლიტერატურული მოღვაწეობისათვის. მთავრობა ცდილობდა, ერთიმეორისაგან განესხვავებინა ლეგალური და არალეგალური პრესის მუშაობა. ლენინმა აშშლა ამის საშუალება და წამოაყენა მოთხოვნა, რომ ლეგალური ლიტერატურაც პარტიული ყოფილიყო: „ლიტერატურა პარტიული უნდა იყოს“, — წერდა იგი. — „სოციალისტური პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ობიექტივისტური პრინციპები, განავითაროს მის პრინციპი და განასოროციულოს იგი, რაც შეიძლება, სრული და მთლიანი სახით“.

ლენინი თანმიმდევრულად და ბოლომდე იცავდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს. ეს, ლენინის თვალსაზრისით, კიდევ უფრო აძლიერებდა პროლეტარიატის იდეურ დაზარბულობას მომავალი რევოლუციური ბრძოლებისათვის, აიარაღებდა პარტიას მასებზე იდეური ზეგავლენის ძლიერი საშუალებებით, ხელს უწყობდა მუშათა კლასში რევოლუციური შეგნების შეტანას, ასუსტებდა შრომობის მასებში ოპორტუნისტებისა და ლიბერალური ბურჟუაზიის იდეოლოგიის გავრცელებას. მხოლოდ იდეურობის უსუსტიკობის გამსჭვალულ ხელოვნებას შეეძლო აღძრა მასების საკვებლნი გრძობები და რევოლუციური მოქმედების სურვილები.

ლენინი მოითხოვდა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების საქმე გადაეცემულიყო საერთო პროლეტარული საკმის ორგანულ ნაწილად. იგი უნდა გახდეს შემადგენელი ნაწილი ორგანიზებული, კვამაშუწონილი გაერთიანებული სოციალდემოკრატიული პარტიული მუშაობისა; აღნიშნავდა ლენინი დაზარბულობის მიუთხრობდა ხელოვნების საქმიოვებაზე, იმაზე, რომ ხელოვნება „ყველსზე ნაკლებ ემორჩილება მქმანიერ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უპრავლესობის ბატონობას“. ლენინის მოძებნება ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის შესახებ ქმნიდა მადლიერ ნიადაგს იმისათვის, რომ გასულიყო მანდილილი თავისუფალი ხელოვნება, „თავისუფალი არა მარტო პოლიციისაგან, არამედ აგრეთვე გამპეტოლისაგან, კარიერიზმისაგან“. ლენინს საამკაროზე გამოჰყავდა ბურჟუაზიული ინდივიდუალისტები, რომლებიც ფარისევლურად ლაპარაკობდნენ მხატვრული შემოქმედების აბსოლუტურ თავისუფლებაზე: „უფლის ბატონობაზე და მყარებულ საზოგადოებაზე“.



დოებაში, საზოგადოებაში, სადაც მშობელთა მასები გადატაკებული არიან და ერთი მუჭა მიდრეხილი მუქთასობრივ, შეუღლებელი რეალური და ნამდვილი „თავისუფლება“ ბურჟუაზიული ხელოვნების ასეთი „თავისუფლება“ ლენინური კრიტიკა გამოიმხარებოდა საზოგადოებრივი კლასების განვითარების მარქსისტული ანალიზიდან. ადამიანის მხატვრული „მოღვაწეობა საქონელს წარმოადგენს — წყარად მარქსი, — და ამიტომ იგი ყოველთვის გასაყიდი ხდება. ადამიანი კაპიტალისტურ საზოგადოებაში დამორჩილებული ჰყავს ფულს, რის გამოც „ყოველი სახის შრომა — გონებრივი და მხატვრული... ვაჭრობის სავანე იქცევა“.

ლენინი განკვეთდა, რომ ხელოვნება თავისუფალი იქნებოდა მხოლოდ სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების ეპოქაში, როცა ადგილი არა აქვს ადამიანზე ადამიანის ბატონობას, როცა ხელოვნება სამსახურს უწევს ხალხს.

ხელოვნება, როგორც მასების აღზრდის ძლიერი საშუალება, ყოველთვის იქცევა ლენინის განსაკუთრებულ ყურადღებას. გაბატონებული კლასების თავგამოდებული მტკიცება ხელოვნების ბუნების ნეიტრალიზების, ზეკლასიურობის შესახებ სხვა არა იყო არა, თუ არა ექსპლუატატორთა შიში ძველი წყობილების წინააღმდეგ აღმდგარი ახალი, მზარდი მუშათა კლასის წინაშე. ეს იყო ცდა, რომ ამ გზითაც ხელი შეეშალათ პროლეტარული თვითშეგნების ზრდის პროცესისათვის, გაეძლიერებინათ მუშათა მასებში ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენა, შეენელებინათ სოციალისტური შეგნებულობის ძალა.

მაგრამ ბურჟუაზიული იდეოლოგები ყოველთვის როდეს იზარებდნენ ხელოვნების ასეთ პოლიტიკურობის თეორიას. იყო პერიოდი, როცა ფეოდალურ არისტოკრატიაშიან ბრძოლის დროს ბურჟუაზიული კლასი გააფორმებდა იცვდა ხელოვნების პარტიულობის და კლასობრიობის პრინციპს. მაშინ ეს სასარგებლო იყო მისთვის და დიდად საზიარებ ბურჟუაზიის მტრებისათვის, იმისათვის, ვინც აბუჩად იგდებდა ახლად მოგონილ ბურჟუაზიას. მთელი მისი სულიერი სამყაროში, მისი გემოვნებით, მემკვიდრეობით, სეპარირებით, მისი გაქონილი ტუნებით, რომლებიც იგი ხარბად ეწევიდად არისტოკრატების დევნადას. ეს იყო პერიოდი, როცა პროლეტარიატის „თანაგრძნობის მოსაპოვებლად არისტოკრატიას უნდა მოეწევიებინა თავი, რომ იგი აღარ ზრუნავს თავის საკუთარ ინტერესებზე და მხოლოდ ექსპლუატატორული მუშათა კლასის ინტერესებისათვის ადგენს თავის სპარალელურ აქტს ბურჟუაზიის წინააღმდეგ“ — წყაროდნე ჟ. მარქსი და ე. ფრედელი „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“. არისტოკრატია დასცილდა ბურჟუაზიას, და „ჰემციფიცილებას განიცდიდა მით, რომ სალანდლავ ლექსების თხზავდა თავს ახალ ბატონზე, ყოფნი მასწავლებლებს და მას მეტ-ნაკლები ავებლობის წინასწარმეტყველებას“. ეს იყო წარმავალი არისტოკრატის შერისიძება, „სანახევროდ გო-ხილი, სანახევროდ პასკვილი, სანახევროდ წარსულის გამოძახილი, სანახევროდ მერმისის მუქარა, ზოგჯერ ბურჟუაზიის გულგამგმირავი მწარე, გონებასხვილი „გესლიანი განაჩენი“. ფეოდალური კლასი მაშინ მწარედ დასცილდა პროგრესული მოღვაწეობის ვახუე გამოხუე ბურჟუაზიას, არა სცნობდა და არისტოკრატული მედიდურებით ზურგს აქცევდა მას.

ფეოდალიზმის მხრივ ბურჟუაზიაზე თავდასხმის ამ ვითარებაში კაპიტალიზმისათვის ხელსაყრელი იყო „ხელოვნების პარტიულობის“ ლოზუნგის მომარჯვება, რადგან ეს უადვილებდა, შეეკრა ფეოდალიზმის არა მარტო მატერიალური საფუძვლები, არამედ ამ მოვარათან ერთად იდეოლოგიური სა-

ფუძვლებიც, კერძოდ, არისტოკრატის ხელოვნების წინააღმდეგაც მიეტანა იერიში, არისტოკრატული ესთეტიკის წინააღმდეგაც დაეწყო ლაშქრობა. ბურჟუაზიას სჯეროდა, რომ ფეოდალურ იდეოლოგიასთან შეჯახებაში იგი უფრო მაღე გაიმარჯვებდა, თუ მხატვრულ შემოქმედებასაც თავისი ინტერესების სამსახურში ჩააყენებდა, თუ ხელოვნებასაც ბურჟუაზიული კლასის სასიყვარულო ინტერესებში გამსჭვალავდა, თუ საზოგადოებრივი წყობილების შეცვლისათვის განაგებულ ბრძოლაში ხელოვნების მოღვაწეებსაც ჩაასამდა, თუ ხალხის ინტელექტუალურ და ესთეტიკურ შესაძლებლობის თავის საკვილოდლოდ გამოიყენებდა, — ერთი სიტყვით, ხელოვნების „თავისუფლების“ და „დამოუკიდებლობის“ ბურჟუაზიული მოქადაგები წარსულზე სულ სხვაგვარად იქცეოდნენ. მათ მაშინ ის ახარებდა, რაც დღეს აწუხებთ.

ამგვარად, ექსპლუატატორული კლასები ყოველთვის და ყველა ვითარებაში როდეს გამოდიოდნენ იდეალისტური თეორიის — ხელოვნების უპარტიულობის, „წინადა ხელოვნების“ მომხრეებად. ეს დამოკიდებული იყო პირობებზე. სანამ არ არსებობდა, ან სუსტე იყო მუშათა კლასი, როგორც ძველი საზოგადოებრივი ურთიერთობის მოწინააღმდეგე პროგრესული ძალა, გაბატონებული კლასები ხელოვნებას მიშინებულვან საზოგადოებრივ ძალად აღიარებდნენ. სანამ არ არსებობდა მუშათა კლასის რევოლუციური შემოტევის საშიშროება, გაბატონებული კლასები კატეგორიულად უარყოფდნენ თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ისინი ხელოვნებას იყენებდნენ თავი-ნი მმართველობის გასამკიცხებლად, ნამდვილ მხატვრად აღიარებდნენ იმას, ვინც ექსპლუატატორთა ბრძოლებას დღვისობასობად წარმისახვავდა, ლოლი დანაგრულთა აღშფოთებას და თავისუფლებისადაც მათ მისწრაფებას — დიდ საზოგადოებრივ ბოროტებად.

მაგრამ ბურჟუაზიის თავისუფალი მოღვაწეობის პორიზონტზე გორხად აღიმაართა რევოლუციური პროლეტარიატი, როცა ქვეყნის შიგნით, ან მის გარეთ, გამოჩნდა ახალი რევოლუციური ძალა, რომელიც დამეჭრა გაბატონებული კლასების ციონობიურ და პოლიტიკურ საფუძვლებს, მაშინ ბურჟუაზიამ დრომად გამოიტანა იდეალისტურ-ფორმალისტური თეორია — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ხელი შეუწყო ათასგვარი დეკადენტური ფორმალისტური სკოლების წარმოქმნას, გამოცოცხლებას. იგი ამ გზითაც ცდილობდა მშრომული მასების დემობილიზაციას, მასში მრეყრობისა და უიმედობის დათვისებას, პროლეტარული ერთიანობისა და სოლიდარობისათვის ძირის გამოთხრას.

ბურჟუაზიის ასეთი ცდა კიდევ უფრო აშკარა გახდა რუსეთის პირველი რევოლუციის პერიოდში. ამიტომ იყო, რომ ლენინმა კიდევ უფრო გაამახვილა და გააძლიერა ბრძოლა ბურჟუაზიული ინტელექტუალის წინააღმდეგ. სწორედ ამიტომ ამბობდა ლენინი, რომ შენიღბულ ინტელიგენციას ვერად უფრო მეტე ზიანის მოტანა შეუძლია, ვიდრე კაპიტალისტების აშკარა მტრებას. მოხერხებულად შენიღბული ბურჟუაზიული მხატვრული ინტელიგენციის წინააღმდეგ ბრძოლა დამატებლ პარტიულ მუშაობას მოითხოვდა. ამიტომ, განსაკუთრებით ამ პერიოდში იყო აუცილებელი ხელოვნების უპარტიულობის რეაქციული თეორიის იმეღება და კრიტიკა.

ხელოვნების იდეოლოგიისა და პარტიულობის ლენინური პრინციპი მარქსიზმ-ლენინიზმის მეცნიერული მოძღვრებიდან გამომდინარეობდა. ლენინის მოძღვრება ხელოვნებას აყენებდა ხალხურობის მტკიცე ნიადაგზე, იგი მას საზოგადოებრივ სა-



სარგებლო ამოცანებს აკისრებდა, პარტიულსა და ღრმადიფერს ხდოდა. ლენინი „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზში“ ქვას ქავეზ არა ტოვებდა იდეალიზმისაგან, იდეოლოგიის როლად დარგებო არ უნდა გამოვლინებულიყო იგი, აამარკავებდა რეაქციულ ლიტერატორსა ცვლას გათვითა ხელფინება გარე-სამყარის ობიექტური კანონზომიერებისაგან, შემოფარულათ ხელფინება ვითომ მხოლოდ მისთვის დამასასიათებელი კანონ-ზომიერების, „სუფთა ფორმის“. ლენინის მიერ ისევე, როგორც მთელი მისი მოძღვრება, ბოლოს უღებდა ყველა ჯურის იდეალისტების მტკიცებას, თითქოს შემოქმედელი ადამიანი თვითონ ქმნის ხელოვნების კანონებს საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტური კანონებისაგან დამოუკიდებლად. რეაქციონერთა ასეთი მტკიცება გასაყვანი იყო. ისინი უარყოფდნენ არა მარტო ხელოვნების კანონზომიერების დამოკიდებულებას სამყაროს ობიექტური კანონზომიერებისაგან, არამედ უარყოფდნენ თვით ობიექტური სამყაროს არსებობას ადამიანის შეგრძნების გარეშე. ბუნებრივი, კანონზომიერებას მოკლებული სამყაროში, იდეალისტების აზრით, „თავისუფლად“ ადამიანებს ისღა უნდა დარჩენოდათ, რომ გადავარდნილიყვნენ სუბიექტური თვითნებობისა და ავადმყოფური ბოდეის ორომტრიალში. ასეთ „თავისუფალ ხელოვნებაში“ სამყაროში, შესაძლოა, ბუნებრივიც კი ყოფილიყო „შეზღუდული, დამოუკიდებელი, თავისუფალი“ მოქმედებისაგან მოშორდებელი საღვადირ დალის სიტყვით: „თითუდელ წვეწვანს უფლება აქვს თავის სასუფთა სივრცეზე“. მუშათა მოძრაობაში მარქსიზმის ნიღბით შემოპარული დიდი და მისი თანამოაზრე იდეალისტები თავგამოდებით ჯადადებდნენ სივრცისა და მისტიკის თავისუფლებას, საზოგადოებრივი აზრისაგან ხელოვნების დამოუკიდებლობას.

ამას ებრძოდა და ამას აშეუღდა მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრება ხელოვნებაზე. არა ბუნების კანონებისაგან წარმოასხებულ დამოუკიდებლობაში მდგომარეობის თავისუფლება, არამედ ამ კანონების შეწყობაში და ამ ცოდნაზე დამყარებულ შეზღუდებლობაში, გვიგანადა ვაიძულეთ ბუნების კანონები, იმომქმედონ გარკვეული მიზნებისათვის, — უნდა ფ. ენელისი. შემოქმედებითი თავისუფლება იმაში მდგომარეობს, რომ სინამდვილის კანონების შეცნობით მხატვარმა, მართლაც, თავისუფლად, ფულის ქისისაგან დამოუკიდებლად, დახატოს ცხოვრების ნამდვილი სურათი, აქტიურად დაუჭიროს მხარი პროგრესულსა და მხარდა, ხელი შეუწყოს ცხოვრების გარდაქმნასა და ხალხის კეთილდღეობის ზრდას. ლენინი მხატვრის ასეთი მაღალი შეგნებული შემოქმედებითი თავისუფლებისაგან მოუწოდებდა. იმათ კი ვინც ფარისებურად შენიღბული ბურჟუაზიული ხელოვნების ანარქისტულ „თავისუფლებას“ ჯადადებდა, ლენინი პასუხობდა: „დამშვიდობ, ბატონოებო“. ყველას ნება აქვს, სრულიად შეუზღუდავად წეროს და ილაპარაკოს ყველაფერს, რაც მას სურს, მაგრამ ყოველ ნებაყოფლობით კავშირს, (მათ შორის პარტიასაც) აგრეთვე ნება აქვს, გააძეგოს ისეთი წევრები, რომელნიც ანტიპარტიულ შეჯედულებათა ჯადადებისათვის პარტიის ფორმით სარგებლობენ“. ლენინი მოითხოვდა, რომ ხელოვნების აღმზრდელობითი და წარმმარბველი როლი შეესრულებინა ახალი ადამიანის აზროვნების ჩამოყალიბებაში, რომელიც აქტიურად შეუდგებოდა ძველი საზოგადოების წერევის და ახალი, სოციალისტური საზოგადოების შენებას. სოციალისტური ხელოვნება მოწოდებულა აღზარდოს ადამიანი პროგრესული მიზანდასახულობით, კომუნისტური ჩვევებით და შეხედულებებით, ადამიანი, რომელიც

იბრძოლებს სოციალური სამართლიანობისათვის, ანტიკონსტრუქციულ გარემოცვაში მტკიცედ დადგება თავისი კლასის, პროლეტარიატის ინტერესების სადარჯოზე. ლენინის მოძღვრება ესთეტიკაზე გასაწავლის, რომ ხელოვნება, ლიტერატურა მოწოდებულია ეხმარებას იდეალისტების და ხელოვნების ადამიანში აქტიური, მგზნებელი დამოკიდებულება ცხოვრების მოვლენებისადმი, დარსაშის მასები საზოგადოებრივი განვითარების შემოძვევად და შემფერხებელი რეაქციული ძალების წინააღმდეგობრივად, იყოს ადამიანზე ზემოქმედების ძლიერი საშუალება. ხელოვნება გართობა კი არ არის, არამედ ადამიანი საკეთილდღეო ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი ძლიერი იარაღი, — ამბობდა ლენინი. ამიტომ იგი თანამედვერულად და უმეპობრად აკრიტიკებდა ხელოვნების იმგვარ მოტრფიალეთ, ვინც მასში მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნების წყაროს ხედავდნენ და მის საზოგადოებრივ-მარტანინებელ ფუნქციას უარყოფდნენ, ამ ანტიკონსტრუქციულად.

ლენინის მოძღვრება სწორ შეფასებას გვაძლევს ხელოვნების ესთეტიკურ ფუნქციას. სიამოვნებას გვრის ადამიანებს, მაგრამ, ამასთან ერთად, იგი ემბრძობა ადამიანს თავისი შეხედულებების გამოშვებაში ცხოვრებაზე — ხელოვნება და-მანას სულიერი დასვენების საშუალებას აძლევს, მაგრამ იგი ცხოვრების სოციალურ უსამართლობათთან ბრძოლის უნარსაც უნარავს. ხელოვნება აშვილებს საზოგადოების წევრს, მაგრამ ამასთან კლასობრივ შეგრებასც უზრდის და იდურადაც უზრდის, იგი აფართოებს მის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს, ძერწავს მის ზნობრივ სახეს, ხდის მას საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიური მონაწილე, აქცევს ისეთ ძალად, რომელიც აჩქარებს საზოგადოებრივი პროგრესული მოვლენების განვითარებას, წინ ედობება ძველს, უარყოფს მას. „ხელოვნება თვითონაზნი კი არ არის, არამედ საშუალება ამ ბრძოლაში“, — ამბობდა ლენინი და ხელოვნების როლის მისი ასეთი განმარტება განმანდგურებელ ლახარდ ესობდა გულში იმ ესთეტიკს, ვინც მოითხოვდა ხელოვნების განყენებულ კვარცხლებზე დასვენებას, უიდეობის მქადაგებელ ძალად გამოცხადებას. „ხელოვნება არ უნდა ერეოდეს პოლიტიკაში, არ უნდა უკარანახებდეს ადამიანებს, თუ როგორ მოაწყონ მათ თავიანთი ცხოვრება“, — ამბობდნენ „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის დამცველი ბურჟუაზიული იდეოლოგები. მაგრამ, როცა ამას ჯადადებდნენ, მათ, რასაკვირვებლად, მხვედლობენ ჰყავდათ მშრომელი ადამიანები, კვება სოციალური საფუძვლებზე მდგარი კლასები, ვისთვისაც, მათი აზრით, ხელოვნებას მარტო უტილიტარული მიზნებლდა უნდა ჰქონოდა.

ლენინი ამომწველად ბურჟუაზიის ინტერესების ამგვარი დამცველების წმინდაწყლის რეაქციულ თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისადმი“ და მოუწოდებდა მუშათა კლასს, არ აშეყოფოდა მას, მტკიცედ შეეგნო, რომ ხელოვნება იყო და არის საზოგადოებრივი გარდაქმნის ქმედითი საშუალება და ამიტომ პროლეტარიატსაც უნდა გამოეყენებინა იგი თავისი ინტერესებისათვის, მშრომელთა განმათავისუფლებელი მოძრაობის განსაკვების მისაპოვნელად, სულიერად და ფიზიკურად სრულიყოფილად სოციალიზმის მშენებელი პიროვნების აღსაზრდელად.

ამ ბრძოლში გაიმარჯვა პროლეტარიატმა, ამ ბრძოლით ააშენა სოციალისტური საზოგადოება, რომელსედაც დაყრდნობით წარმატებით მივდივართ წინ კომუნისმის ნათელი შენიშვნის ასაკებზე.

# სომეხი და ქართველი მუსიკოსების მემოზოგა

თამარ ხუროშვილი

ქართველ და სომეხ ხალხს შორეული წარსულიდანვე კულტურის საერთო აკავანი და ისტორიული ბედი აკავშირებდა. მათი ურთიერთობა საუკუნეთა მანძილზე თანდათანობით მტკიცდებოდა და ურდევ ძმურ მეგობრობად იქცეოდა. ამ მეგობრობის საწინდარი იყო მხარდამარ ბრძოლა შინაური თუ გარეშე მტრების წინააღმდეგ, უხეირო დახმარება საზოგადოებრივი თუ კულტურული აღმავლობის საქმეში.

სომეხთა თუ საქართველოს გამორჩენილი მოღვაწეები დიდად უყვარდნენ ხელს ამ ორი ხალხის ისტორიული მეგობრობის განმტკიცებას. მათ პირადი ურთიერთობა და საერთო საქმით დიპტირება აკავშირებდათ. გ. სუნდუკიანი, ოვ. თუმანიანი, გ. ზაზინჯალიანი და სხვები თბილისელი მოქალაქეები იყვნენ და ქართული ხელოვნების, ქართველი ხალხის თავყვანიძემელები, საქართველოს ბუნება, თბილისური ტიპაჟები არაერთხელ ყოფილა მათი შთაგონების ძლიერი ნაკადი.

შემთხვევით არ წარმოქმნილიან ოვ. თუმანიანის პოეზიაში ისეთი შესანიშნავი ლექსები, როგორცაა „საქართველოს პოეტებს“, „საქართველოს“, „ქართული სული“, „მეგობრობა“, და სხვ. ქართულ პოეზიაში, ქართველ ხალხთან ახლო პოეტიკურ კავშირმა ათქმევინა მას სიტყვები: „პოეტური ბუნება იმდენად შეთვისებულია ქართველში, რომ ყოველი ქართველი მე პოეტიკ მგონია, ეს ხდის ქართველს მიმზიდველად თავისი მტრებისთვისაც კი“.

გაბრიელ სუნდუკიანის „პეპო“ ხომ ძველი თბილისის ერთ-ერთი შესანიშნავი საყოფაცხოვრებო კომპლექსი, რომელსაც აკავი წერიტული „ობოლ მარგალიტს“ უწოდებს, ხოლო ილია კი აღიარებს: „ჩვენ ქართულ რეპერტუარში ნათარგმნა გარდა „პეპო“ ბევრ პიესას სჯობია“.

ძმური თანგრძობა გამოსჭვივის სომეხი თანამოკალმეებისა და ქართველ მოღვაწეთა შემოქმედებაშიც. აკაკი წერეთელმა სამი გულშეოვრავლ ლექსი უძინებ. სუნდუკიანს. კოტე მესხი თამაშავს: „ჩვენ ქართველ არტისტებს ახლი მიგეწონის, რომ ბედმა გვარგუნა სუნდუკიანის გმირების მსახიობად ყოფნა ჩვენს დედაქალაქში“.

ი. გრიშაშვილის ადრინდელი შრომებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი წიგნი „საიათნოვა“, ნარკვევები ოვანეს თუმანიანზე, გაბრიელ სუნდუკიანზე, ოვანეს თუმანიანის, საიათნოვას, ჰაზირას და სხვა პოეტიკ აშულებების ლექსთა თარგმანები და სხვ. მასვე ეკუთვნის ოვ. თუმანიანისადმი მიძღვნილი ლექსი.

ქართველ და სომეხი პოეტები, მწერლები, მსახიობები, მცენარეები განაგრძობენ და განამტკიცებენ ამ ძმური მეგობრობის მყარ ტრადიციებს.

ქართველებსა და სომეხებს კულტურისა და ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ძველთაგანვე ჩამოყალიბებული მჭიდრო მუსიკალური ურთიერთობაც აკავშირებს.

ქართველი განსხვავება, რაც ამ ორი მუსიკალური ერის ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას და აკავა და თავიდანვე დამოუკიდებელი განვითარების გზაზე დააყენა, ხელს არ უშლიდა მათ შორის მჭიდრო ურთიერთობას, მსგავსი ფორმებისა

და ჟანრების შექმნას. იმავე დროს ისტორიის განსაზღვრულ ეტაპებზე მათი მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას ერთნაირი დივე ქონდა და ერთიდაიგივე ინტერესები ამოძრავებდა.

ჯერ კიდევ ძველ ისტორიულ ხანაში სომეხი ვიპასანები (მოსრობელი), გუსანები და მტრუბები ქართველი მუსიკაის მემოზობების, მემოზობების, მგონებისა და მტრუბების მსგავსად ხალხური საერთო მუსიკისა და პოეზიის დაცვას და განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ.

ისივე უნდა ითქვას, რომ სომეხი ვიპასანები ძირითადად ეპიკური ჟანრის მატარებელი არიან და მათი თემატიკა უძველეს მითიურ გოლიათებს, ლეგენდარულ ნახევრადმტრუბებს (ვაგინ-მზის ღმერთი) და ალეგორიულ გმირებს ეხება.

ამავე პერიოდის ქართველ პოეტ-მემუიკეთათვის უშიავრესი საზოტო პოეზია და ლირიკულ-სატრეფიკო ჟანრი იყო; ისინი უფრო ხშირად დიდებულთა სასახლეებში ქორწილსა და მზიარულებაში იკრიბებოდნენ და საზოგადოების გართობა-გამზიარულება ვეალებოდან (მტრუბინი).

ამ ორი ქვეყნის პოეტ-მომღერლებს საერთო დამასახიავებელი ნიშნებიც ბევრი ჰქონდათ. უშიავრესი ის არის, რომ ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს სინთეტურ-სინკრეტულ ხელოვნებასთან გუსანებს მუსიკათვის, მგონებს თუ მტრუბით ერთსა და იმავე დროს ლექსების გამოთქმაც და ჰატის შერწყვაც შეელოთ; საკუთარი შემოქმედების პირველი და უშიავრესი მუსმრულებლნიც იყვნენ. თვითული მათგანი კარგად ფლობდა საკრავებს და მათი თანხლებით ასრულება საკუთრივ წარმოქმნილ ლექსსა თუ ჰატს.

ამასთან სიმუთშიც და საქართველოში სიმღერა, გალობა, მუსიკა-პოეზია დაკავშირებული იყო მოძრაობასთან, ცეკვასთან, თამაშობასთან და თეატრალიზებულ მოქმედებასთან.

საინტერესოა, რომ ამ უძველეს ხელოვანთა შემოქმედება დიდი სიყვარულით სარგებლობდა და სწრაფად ვრცელდებოდა, მათი მუსიკისთვის ტრადიციები საუკუნეთა მანძილზე ცონებლობდნენ და ნაწილობრივ ჩვენს დრომდე მოაღწიეს - სომეხები უახლესი დროის გუსანებისა და აშულებების შემოქმედებისა, ხოლო საქართველოში მესტერიების ან თბილისელი აშულებების ხელოვნების სახით.

საფერებელია, რომ სომეხი და ქართველი მუსიკოსები აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნების მსახიობებისა და აშული პოეტების მსგავსად სხვადასხვა ქვეყანებში მოღვაწეობდნენ, მიმოსვლა ჰქონდათ ერთიმეორესთან თვისი ხელოვნების ურთიერთ გაცნობისა და გავრცელების მიზნით. ამას მოწმობს ზოგიერთი საერთო ტრემინისა და გამოთქმის არსებობა, საკრავების სახელწოდებათა და შესრულების ტრადიციების დამოხვევა.

შემოხვევითი არ არის, რომ ივ. ჯავახიშვილი ზოგიერთი ქართული ტრემინის დასადგენად ბერძნულთან და ლათინურთან ერთად სომხურ სინონიმებსაც იყვებლებს. რაც შეეხება ცნობებს მგონისა და გუსანის (მათ ორთავეს სასრული უძველესი გოზა-ხმა და გოზნა-ხმამაღლა ლაპარაკი უდევს), მტრუბი და მტრუბი, ზილი და ზილი (ორივე სიტყვა მაღალ ხმას გამო-



ხატას) და სხვა — ერთი და იგივე მნიშვნელობით იხმარებოდა, ასევე შემორჩა დღემდე. სიტყვა „აშული“ კი — ქართველებმა და სომხებმაც არაუბოდიან თარგმანის გარეშე ათვისეს.

საკრავთა საერთო სახელებიდან აღსანიშნავია ქნარ და ქნარი. სომხეთში ამ ტერმინის სახესხვაობაა დტმაქნარ, ხოლო ქართულში ებანი და ჩანგი.

სომხური საღმოსარან ანუ საფსალმუნე — ქართულ ათაძალ შეესატყვისება (ორივე საფსალმუნე საკრავებია). შუასაბჭევთაში საქართველოში ოდესღაც გავრცელებული მარბითი და უძველესი სომხური საკრავი ბამბრინი, ერთი და იგივე წარმოშობისაა. ზოგიერთ წყაროში მათი აღწერილობა და ხმოვანება ერთმანეთს ემთხვევა.

საქართველოშიც და სომხეთშიც აღმოსავლეთიდან გადმოსული მრავალი მუსიკალური საკრავი იხმარებოდა უმათავრესად სახელების შეუცვლელად. ასეთებია ქამანჩა, ზურნა, დუდუკი, დაფი, წინწილა (სომხურად წრწყა ან წინწყა — ლითონის თფეშები).

ძველ ქართულ საკრავთა მწობობისა და სომხური ინსტრუმენტული ანსამბლების — მესაზანდრეთა შემადგენლობაში ზოგიერთ შემთხვევაში ერთგვარი საკრავები შედიოდა, ასეთებია, მაგალითად ქამანჩა, ზურნა, დოლი და დაირა.

ზოგიერთი შემონახული წყაროების დახმარებით, შესაძლებელი ხდება მსჯელობა ქართული და სომხური საეკლესიო მუსიკის ურთიერთ კავშირზეც. საქართველოში ქრისტიანობის შემოღება, სომხეთთან შედარებით, დაახლოებით ნახევარი საუკუნით იგვიანებს. იგ. ჯავახიშვილის ცნობით, ქრისტიანობა საქართველოში ორი გზით — დასავლეთიდან საბერძნეთისა და სამხრეთიდან — პალესტინა-სომხეთის მხრითაც არის შემოსული. ამავე გზებით უნდა შემოსულიყო მწრინდელი საეკლესიო გალობაც, რომლის ფუძედ, ამავე ავტორის ებრაული გალობა მიაჩნია.

ამრიგად, ირკვევა, რომ ქართულ და სომხურ საეკლესიო საგალობლს და თვით გალობის წესს ოდესღაც საერთო ტრადიციები ჰქონდა, რომლებიც ქართულ და სომხურ ეკლესიებს შორის სარწმუნოებრივი ერთობის საბოლოო შეწყვეტამდე გრძელდებოდა.

მ. აგაიანი ბროშურაში „სომხეთის სსრ“ სომხური კომენტის — თავების შესახებ აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი მთავანი საერთო თვისებებით შუა საუკუნეთა ქართულ ჰიმნებთან არის დაკავშირებული.

საფორტებელია, რომ ქართულ და სომხურ საეკლესიო მუსიკას მათი სარწმუნოებრივი განსხვავებების შედეგად საბოლოოდ არ შეუწყვეტია ურთიერთობა. განსაზღვრულ პერიოდებში მათი საქმიანობა ერთი და იგივე ინტერესით იყო დაკავშირებული. საშუალო საუკუნეებში საქართველოშიც და სომხეთშიც (ისე როგორც ზოგიერთ სხვა ქვეყნებში) პროფესიული მუსიკის განვითარება სწორედ ეკლესია-მონასტრების საქმიანობას უკავშირდება. აქაც და იქაც იქმნება მოძღვრება მუსიკის შესახებ, ჩნდებიან თეორეტიკოსები, კომპოზიტორები, შემსრულებლები, იქმნება მაგობელთა სკოლები, დადგა მუსიკის თეორიის შესწავლა საკანად მალღ დღინეზეც. სომხეთშიც და საქართველოში დაახლოებით ერთსა და იმავე პერიოდში ხდება საეკლესიო ჰიმნოგრაფიის ჩასახვა. სომხურ მეკლესიურებში სომხური ჰიმნოგრაფიის განვითარება არ პერიოდის განიხილავენ: პირველი V-VII საუკუნეებს მოიცავს. ამ პერიოდის ჰიმნოგრაფებს შორის ცნობილი არიან: მესროფ

მაშტოცი, სააკ აბრტევი, ბარსებ თონი, მოსე სორენციანიანი და მანდაკუნი და კათალიკოსი კობიტასი (VII საუკ.). ეს უკანასკნელი მოხსენებულა როგორც სომხური სამიწის საგალობლების — შარაკანების დიდი ოსტატი და ამ საგალობელთა განვითარების პირველი პერიოდის დამამთავრებელი.

ჰიმნების განვითარების მეორე პერიოდი XI-XIII საუკუნეებს ეკუთვნის. ამ პერიოდში მოღვაწეობს ნრესეს შწორალი (პოეტი, მუსიკოსი და მწერალი); ფის სახელთან დაკავშირებული ჰიმნურ საგალობელთა ასალი ფორმის — თავის შემოღება, რომელიც შარაკანებთან პარალელურად ვითარდებოდა (მე-16 საუკუნემდე).

თავის ფორმაა, რომელიც გვამცნობს სომხური საეკლესიო მუსიკის ახალ გავრცელებას და ამავე დროს საერთო მუსიკის სატრანში ტალღის შემოჭრას. თავების შემქმნობი საეკლესიო მუსიკონი თავს იჩენს ემოციური საწყისი და იმპროვიზაციული ელემენტით. გამოჩენილი თავურე (თავის შემქმნელი და შემსრულებელი) იყო ამბარკუნი სატყისიანი, ლიმონჯიანი და ვიორე ჩარეჩიანი. თანდათანობით თავი საერთო მუსიკისთვის გერბად იქცა, ხალხური-გუჟანური შემოქმედების ელემენტები შეიძინა და უშუალოდ აშუღურ ხელოვნებას დაუკავშირდა (ბაღდასარ დიპარ-18 საუკ.).

როგორც აღვნიშნეთ, ქართული საეკლესიო საგალობლის განვითარების პირველი მონოდიური პერიოდი გარეშე ზეგავლენებს განიცდიდა. ეროვნული ჰიმნოგრაფიის ჩასახვა და განვითარება VIII საუკუნიდან (კ. აკაკიელის ცნობით VII საუკუნემდეც იყო) სომხეთის საეკლესიო საგალობლის (შარაკანის) განვითარების მეორე პერიოდს ემთხვევა. იქმნება ასალი საგალობლები და ძლისპირნი. ასპარეზე გამოდიან ცნობილი ქართველი მუსიკის მოღვაწენი: გიორგი და ექვთიმე მიაწმინდელები, არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრიწონელი, მიქელ მორდგკილი და სხვ.

ამრიგად, ეროვნულ საეკლესიო მუსიკას ორივე ქვეყანაში ერთსა და იმავე პერიოდში აქვს ყველაზე მაღალი, ინტენსიური განვითარების ხანა და ეს უთუოდ გარკვეული ისტორიული კანონზომიერებით აიხსნება. ცნობილია, რომ ამ ორი ქვეყნის წარმომადგენლები იმაგად კარჩაკეტილ ცხოვრებას არ ეწეოდნენ და პირიქით, შვირად შორეულ მოგზაურობაშიც მიემართებოდნენ. მართალია, ქართულ და სომხე მოღვაწეთა პირდა პირ შეხვედრების და ურთიერთობის ფორმების შესახებ ცნობები არა გვაქვს, მაგრამ გამოირცხული არ არის, რომ უცხოეთში არსებული მუსიკალური ცენტრები, კერძოდ ბიზანტიური კულტურისა და მუსიკის კერები, რომლებთანაც ორივე ქვეყანას მჭიდრო კავშირი ჰქონდა, მათი მუდმივი ურთიერთობის ბაზა უნდა ყოფილიყო.

ზემოთ აღნიშნულ პერიოდში სომხური და ქართული მუსიკალური კულტურის საერთო ნიშნები სხვაგვარადაც არის შემჩნევი განსაკუთრებით. აღსანიშნავია მუსიკალური დამწერლობის შემოღება და განვითარება. ამ ხანას მიეკუთვნება ქართული და სომხური მუსიკალური ძეგლების შექმნა.

ქართული მუსიკალური დამწერლობის შექმნისა და უმაღლესი განვითარების ხანად დღემდე არსებულ ყველა გამოკვლევაში IX და XII საუკუნეა მიჩნეული. როგორც ცნობილია, ამ პერიოდის ძეგლებიდან მიქელ მორდგკილის ძღისპირთა და საგალობელთა კრებული განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, როგორც ქართული ნეგმური სისტემის გამოყენების ყველაზე სანატრესო ნიმუში.

სომხე მეკლესიურებს სომხური მუსიკალური დამწერლობის

ადრეულ საფეხურად მესუთე საუკუნე მიანიათ და მის წარმოშობას სომხური ანბანის შემქმნას უკავშირებენ. რ. ატაიანი აღნიშნავს თავის შრომაში, რომ მესუთე საუკუნეში ზოგიერთი პირი (მაგ. სააკ პარტიკი-ფეხუთე საუკუნის მოღვაწე განმანათლებელი) კარგად იცნობდა „საკალომო ნიმუშებს“. ეს ადრეული სისტემა, როგორც ჩანს, ე. წ. პროსოდიულ (რეიტატიულ) კითხვა-გალობასთან იყო დაკავშირებული.

უფრო მნიშვნელოვანია გვიანდელი სანოტო სისტემის ე. წ. „ხაზების“ შემოღება, რომელიც როგორც უკანასკნელი წყაროებით ირყევა, იმავე IX-XII საუკუნეებს ემთხვევა. როგორც ჩანს ან ახალ სისტემაში შენარჩუნებულია ძველი „პროსოდიული“ წერის და შესრულების ელემენტები.

რ. ატაიანი თავის შრომაში „სომხური სახასო ნოტაციის შესწავლისა და ამოხსნის საკითხები“ აღნიშნავს, რომ სომხურ მუსიკალურ „ხაზებს“ ორიგინალური გარეგული ფორმა აქვთ და მეგრად უახლოვდებიან სომხური ანბანის გარემოხაზულობას. სომხური „ხაზების“ იმავე პერიოდის უცხოურ ნიმუშებთან შედარებისას იმავე ავტორს ყველაზე დასაშვებად მიიჩნია მათი თანამოზიარებობა და მსგავსება ქართულ და ბიზანტიურ სისტემებთან, თუმცა ამავე დროს, აღიარებს სომხური და ქართული ნევმების თვითმყოფილას და დამოუკიდებლობას.

ივ. ჯავახიშვილს ქართული მუსიკოვო ნიმუშების განხილვისას ცნობილი მკვლევარის — თიოქ მოსარგებელი მოჰყავს, სადაც აღნიშნულია „უფრო მჭიდრო მსგავსება ქართულსა და სომხურ სამუსიკო ნიმუშებს შორის“.

საინტერესოა აგრეთვე სომხური და ქართული ნიმუშების გარეგან მოხაზულობათა თიბოსეული შედარება და ქართული ნიმუშებისადმი სომხური სახელწოდებების მიყენება.

თეთიონ ივ. ჯავახიშვილს ასეთი შედარებით განხილვა დასაშვებად მიიჩნია, მაგრამ ამავე დროს თიბოს მისხარებებს მიიღიანდა არ იზიარებს, რადგან მას უფრო მისაღებად მიიჩნია ამ საკითხების პირველ რიგში თვით ქართული წყაროებით დასაბუთება.

მართალია, თიბოს დაკვირვებებმა ვერ ჰპოვეს სათანადო გამომხატებელი შემდგომი მკვლევარების შრომებში (იაკარგა-რეთელი, დ. არაყიშვილი, პ. ინგოროვი, თ. ჩიჯავაძე, სპ. მელიქიანი, კომიტასი, რ. ატაიანი), მაგრამ შედარებით ანალიზის ასეთი მეთოდი ვერ რამეში დასამართებელია შემდგომ კვლევა-ძიებას. განსაკუთრებით კი სახარებულო იქნებოდა ქართული ნიმუშების სახელების დადგენისა და სომხური „ხაზების“ ამოკითხვის საქმისათვის.

არა საკლებ საინტერესო და ამავე დროს როულია ქართული და სომხური ხალხური მუსიკის ურთიერთკავშირის საკითხი. მას სპეციალური გამოკვლევა ესაჭიროება. საწუხაროდ, დღემდე ქართული და სომხური ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მკვლევარები არ გამოხმობებიან ამ საკითხის იმავე დროს ზოგიერთი გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ სომხურ და ქართულ მუსიკას ოდესაც, ზოგა რამ საერთო ჰქონდა. ამ მხრივ საყურადღებოა შრომის სიმღერათა ერთი.

სომხური ხალხური სიმღერების პირველი მკვლევარი, ცნობილი ეთნოგრაფი და მეცნიერი კომიტასი (იმავე როგორც სხვა მკვლევარები) შრომის სიმღერების შესახებ დაიწყო მოქმედების დარტან დაკავშირებულ იმავე სახეობებს ასახელებს, რაც საქართველოშიც არსებობდა ძველთაგანვე. ესაა: გუნური (გუთანერე), კალური, თისნური, ურმული, ოროვე-

ლა (პოროველი) და სხვ. ძნელია იმის თქმა, თუ რამდენად ემთხვევა ამ ღანრის სიმღერებში (სომხურში და ქართულში) მათი მელიდური ან მელი-ტონალური წყობა, მაგრამ ესადა, რომ შინაარსის და შესრულების წესის მხრივ ერთი და იმავე ფუნქციის მატარებელი არიან.

ამ სიმღერების ერთ-ერთი დამახასიათებელი მხარე ის არის, რომ ჩვენშიც და სომხეთშიც ისინი ერთხმანად იმღერებ. ურმულის გარდა, დანარჩენი სიმღერები კოლექტიური შრომის პრივის ასლებს. მაგრამ საქართველოში მაინც შემორჩენილია მათი ერთხმანი შესრულება. შ. აგაიანის დაკვირვებით, სომხური ოროველს შესრულება ე. წ. „შეკავებული ხმის“ ან საორღანო პუნქტის გამოყენების პრინციპზეა აგებული.

მრავალხმანობის ასეთი მარტივი სახე უფრო ადრე კომიტასის მიერაა შემჩნეული სომხეთში.

ზემო აღნიშნული პრინციპი ზოგიერთი ქართული შრომის სიმღერების შესრულებაშიც არის გამოყენებული.

კომიტასმა სპეციალური შრომა მიუძღვნა სომხური გუნური სიმღერის განხილვას („ლორის გუთანერე“), სადაც იძლევა მის დეტალურ დახასიათებას და ანალიზს. კომიტასის მიერ ამ შრომაში გამოთქმული ზოგიერთი მოსაზრება გუთუნისა და ოროველს შესახებ, ერთხელ კიდევ ამტკიცებს ამავე ღანრის ქართული და სომხური სიმღერების სიახლოვეს. ამ სიმღერების სიტყვიერი მასალა ქართულშიც და სომხურშიც ტექად ღარიბია; ორივე შემთხვევაში აქ მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ცალკეულ მოვლამარცვლებთან შეხახილვას. ზოგი მათგანი რომელიცღვე ღვთაებისადმი მიმართული, ზოგს კი მუშა საქონლის გასამშენებლად იყენებენ.

ორივე ერთს შრომის სიმღერებში შესამჩნევია იმპროვიზაციული ელემენტის უპირატესობა, როგორც მელიდიის, ისე მეტრო-რიტმის მხრივ. დამახასიათებელია აგრეთვე მდიდარი მელიზმებიცა და მელიდიური და რეიტატიული ელემენტების შეხავებაც.

ზემოთ აღნიშნული საკითხები ქართული და სომხური ხალხური სიმღერების სიახლოვესა და ურთიერთკავშირის ან ურთიერთგავლენის შესახებ უფრო დაწინაურებით შესწავლას მოითხოვს.

ქართულ და სომხური მუსიკის ურთიერთობის განხილვისას უფრო საინტერესო საკითხები შეიძლება წამოიჭრას ქალაქური სიმღერის სფეროში.

სადაც აღარ არის, რომ ქართული ქალაქური სიმღერები „საქართველოს ნოყიერ მიწაზე აღმოცენდნენ და მასში ქართული სული იგრძნობა“ (როგორც აღნიშნავს მუსიკისმცოდნე ა. მშვილცი). ზოგიერთ შემთხვევაში უსწრებლობას იწვევს მხოლოდ ტემინი „აღმოსავლური“, რომლის შეცვლა მიზანშეწინილი იქნება ტერმინით „სამხრეთული“.

თუ ვაღიარებთ, რომ ქართული ქალაქური სიმღერა სხვადასხვა ელემენტის შერწყმით განსზოგადებულია, როგორც „სამხრეთული“ მუსიკა, მაშინ ადვილად დავასაბუთებთ იმ აზრსაც, რომ ამ ღანრისათვის სპარსულთან და თურქულთან ერთად ჩვენი უახლოესი მეზობლების — აზერბაიჯანელების და სომხების ინტონაციურ წყაროს არასაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა.

ამ შემთხვევაში საულისხმოა ისიც, რომ სომხეთშიც და აზერბაიჯანშიც მოიპოვება ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ინტონაციები და მელიდიები. ზოგჯერ ერთი და იგივე მელიდიანი ერთხანად გავრცელებულია სამივე რესპუბ-



ვალეროვან ქალაქში მათ სრული შესაძლებლობა ეძლეოდათ დამკვეთ და განვითარებისათვის თვითნებური მუსიკა. მემუხვთა ქართველ მუსიკალურ მოღვაწეთა მხარდმხარ, ადვ-ზარდათ კარგად მომზადებული შემსრულებელთა და შემოქმედთა კადრები.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში სომხეთში ბურჟუაზიულ-რეაქციული ელემენტების ბატონობის გამო მოწინავე ინტელი-გენციის წარმომადგენლები მოკლებულნი იყვნენ შესაძლებლობას საკუთარ მიწაწყალზე გაემართათ ენერგიული მუშაობა ეროვნული კულტურის აღმავლობისათვის. სომხეთიდან ლტოლვილი ადამიანები სხვა ქვეყნების კულტურულ ცენტრებში იყრიდნენ თავს.

ასეთიანრად შეიქმნა თბილისში, ბაქოში და ამიერკავკასი-ის სხვა ქალაქებში სომხური ინტელიგენციის წრეები.

თბილისში სომხური მუსიკალური კულტურის სხვა კერებთან ერთად (ქემაიძის, კონსტანტინოპოლი, ვეფიკა, პარიზი და სხვ.) მომზადდა საფუძველი სომხური პროფესიული მუსიკალური სკოლის შექმნისათვის.

მე-19 საუკუნის თბილისი ამიერკავკასიის მუსიკალურ ცენტრს წარმოადგენდა. გამოცოცხლებული საკონცერტო ცხოვრება, იტალიური და რუსული საოპერო დასების მოღვაწეობა, ევროპისა და რუსეთის გამოჩენილი მუსიკოსების გასტროლები — ყველაფერი ეს ამ ქალაქისაკენ იზიდავდა მუსიკით დანტრექტესებულ სომეხ, აზერბაიჯანულ და სხვა ხალხის წარმომადგენლებს.

თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი ყველა ამ წარმომადგენელთა მუსიკალური განათლების მნიშვნელოვანი ბაზა იყო. ცნობილ მუსიკოს მოღვაწეს ვ. დ. ყორანოვის მოყავს საინტერესო ცნობები ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა ეროვნული შემადგენლობის შესახებ არსებობის პირველი 14 წლის მანძილზე (1888 წლიდან ე. ი. პირველი გამოშვების შემდეგ 1902 წლამდე) სასწავლებელთან გამოვიდა: რუსი და პოლონური — 60, სომხები — 23, ქართველი — 10, ებრაელი — 10, უცხოელი — 6.

დიდი როლი შეასრულა აგრეთვე თბილისის ნერსესიანის სასულიერო სემინარიამ, სადაც მოღვაწეობდნენ მ. ეკმალიანი, ყარამურზა, სიუნი და სხვები.

თბილისის მუსიკალური წრეების ყოფიანობისასთან დაკავშირებულია მრავალი გამოჩენილი სომეხი მუსიკოსის ბიოგრაფია. ბევრი მათგანი ხანგრძლივად ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ამ ქალაქში, ზოგმა კი, აქ დაიწყო და აქვე დაასრულა თავისი მოღვაწეობისა და შემოქმედების მუშა. ვ. დ. ყორანოვი, ა. ტიგრანაიანი, ს. ბარსუღაროვი და სხვ.)

თბილისში თავმოყრილი სომეხი მუსიკოს-მოღვაწეები, ეროვნული მუსიკის აყვავების მიზნით, ფართო გვეგმეს ისახავდნენ და კიდევ ანბორკილებდნენ, რადგ მოკლებული იყო უცხოეთისა და თვით სომხეთის ტერიტორიაზე არსებული მუსიკალური კერები. მათგან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს კონსტანტინოპოლისა და ენზიადინის ცენტრებმა, მაგრამ კონსტანტინოპოლის სომეხ მუსიკოსებს მრავალი ბრძოლა და სიმწელების გადალახვა ესპორტობდათ თურქეთის ხელისუფლების მუდმივი დევნის გამო. გ. ჩუხაიანმა და გ. ურანიანმა პატრიოტული თავდადებით მიაღწიეს ზოგიერთ წარმატებას.

ენზიადინის სასულიერო სემინარია ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დასაწყისში ჩაუდგა სომხეთის მუსიკალური ხელოვნების განვითარებისა და სწავლა-აღზრდის საქმეს, მაგრამ

სემინარიის ხელმძღვანელობა ყველაფერს სწირავდა თავის კლერკალურ მიზნებს და მისი აღზრდილებისათვის მხოლოდ სასულიერო მუსიკისაში ერთგულ სამსახურს მოითხოვდა, შეურიგებელ ბრძოლას აწარმოებდა საერო და განსაკუთრებით ხალხური მუსიკის წინააღმდეგ. ამის გამო პირველყოფილი განწყობილი მუსიკოსებისათვის ენზიადინის სემინარია არ შეიძლებოდა მოღვაწეობის ბაზა და ქვეულიყო. ამასთან იყო დაკავშირებული ის შეურაცხველი კონფლიქტი, რომლის გამოც საშუალოდ გატყვევნილი იქნა საშობოლოდან გამოჩენილი მეცნიერი და შემოქმედელი კომიტასი და რომელმაც აღუბინა ხელი თავის პირველსულ დემოკრატიულ ზრახვებზე უანგარო მოღვაწეს ყარა-მურზას.

თბილისის სომხურ მუსიკალურ სასოფადობებობას, მიუხედავად ცარიზმის გაბატონებული რეჟიმისა, შედარებით უკეთეს პირობებში ჰქონდა თავისი საქმიანობისათვის. აქ არსებობდა სომხური მუსიკის სასოფადობა, წრეები, გამოცემლობები, ეწყოობდა სომხური მუსიკის საღამო-კონცერტები თბილისის საერებლოში.

მუსიკალური ყოფის შესამჩნევი გააქტიურება ყარა-მურზას სალოტარო მოღვაწეობასთანა დაკავშირებული, რომელიც მრავალნიტეზან საფუნოდ კონცერტს ატარებდა თბილისში და სხვა ქალაქებში. სარწმუნოთა ვივიქტორ, რომ მისთვის, როგორც სომხური საგუნდო მრავალმნიანობის ფუძემდებლისათვის, ქართული სიმღერა სტიმულის მიმცემი იყო. შემთხვევითი არ არის, რომ პირველთაგან ქართველ მოღვაწეთა შორის მის კონცერტებს ღაღო აღნიშვილი გამოემხურა „ივერიის“ ფურცლებზე.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სპირიდონ და რომანოს მელოტიანების მოღვაწეობა თბილისში.

1908 წელს რომანოს მელოტიანის ინიციატივით ყალიბდებოდა „მუსიკალური დღეა“, რომლის მიზანია იყო სომხური მუსიკის პროპაგანდა, მუსიკალური განათლების საქმის წამოწყება თბილისის სომეხ მოსახლეობაში.

კიდევ უფრო ფართო მიზნები დაისახა 1912 წელს, სპირიდონ მელოტიანის მიერ დაარსებულმა „სომხური მუსიკის სასოფადობამ“, რომლის ირველი თავი მოყარა საცუფოთო საშემსრულებლო და შემოქმედებითა ძალეებმა.

ქართული და სომხური მუსიკალური კულტურის უფრო მეტი დაახლოება და ურთიერთობა განმტკიცება შესაძლებელი გახდა საბჭოთა წყობილების წლებში, როდესაც თავისუფალი სომხები და ქართველი ხალხი მტკიცედ დააფა კულტურული აღმავლობის მუშა.

1921 წელს თბილისის სომხური ხელოვნების სახლთან „პიარტურთან“ ჩამოყალიბდა მუსიკოსთა სექცია, რომლის თავმჯდომარე ერთ დროს იყო ა. ტიგრანაიანი. აქვე დაარსდა საბავშვო სტუდია და საბავშვო გუნდი. სტუდიის დირექტორი იყო ა. ტერ-გვეგონდიანი, გუნდის ხელმძღვანელი რ. მელიქიანი.

„პიარტურის“ მუსიკალური სექცია ქართველი და სომეხი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ურთიერთობის მნიშვნელოვან კერას წარმოადგენდა. აქ იმართებდა თათბირები, შემოქმედებითი საღამოები, სადაც მონაწილეობასღებულობდნენ ორივე მომხე ერის წარმომადგენლები. ხშირად იწვევდნენ სექციანთი. დარაყიშვილი, მ. ბაღანიაძეს და მ. ფალიაშვილი. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო სექციის არსებობის ისტორიაში მ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი საღამოს მოწყობა 1927 წლის 18 აპრილს. შესავალი სიტყვა წარმო-



ნინო ნავაშვიძის საიუბილეო საღამოს პრეზიდენტი



იუბილარს ადრესს გადასცემს პოეტი შაველა შრეგლიშვილი



იუბილარს ესალმება მწერალი ქალი ჭაიჯანი



იუბილარს ესალმება საქ. სსრ განათლების მინისტრი თ. ლაშქარაშვილი





საყვარელ მწერალს ელოცენ ბავშვები

მ თელმა ქართველმა ხალხმა გულთბილად და სიყვარულით აღნიშნა უხუცესი ქართველი მწერლის ნინო ნაკაშიძის დაბადების 90 წლისთავი.

თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მანძილზე ნინო ნაკაშიძემ დიდი ღვაწლი დასწო ქართულ საბავშვო მწერლობას, ახალგაზრდულ ქურონალებს, სახალხო განათლების ორგანიზებს, მწერალთა კავშირის საბავშვო ლიტერატურის სექციას და ბოლოს ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფიას. მისი პიესა „ეინ არის დამნაშავე“ დღესაც არ ჩამოდიოდა ქართული თეატრის სცენიდან, ხოლო ქართული კინოს გარიყრეაზე დღემა ქართველმა რეჟისორმა ა. წუწუნავამ მისი ეკრანოზაიცა მოახდინა.

ნინო ნაკაშიძე აგრძელებს ქართული რეალისტური ლიტერატურის შესანიშნავ ტრადიციებს, მისი თავიყებური ტლანტი განსაკუთრებული სიცხადით გამოიხნდა ისეთ ნაწარმოებებში როგორიცაა „ძიძა“, „უღუ და თით“, „ამაყი ევკლიო“, „მათია და ნიყო“.

თავის თეში ნინო ნაკაშიძე ბედნიერად ახამებდა საზოგადო მოღვაწისა და მწერლის ნიქს.

განსაკუთრებულია მისი დამსახურება საბავშვო ქერნალის „ნაკადუს“ წინაშე, რომელსაც იგი 1910 წლიდან ვიდრე 1921 წლამდე ხელმძღვანელობდა, ხოლო შემდეგ, იქვე დღესაც თანამშრომლობდა. მანვე ქართული ახალგაზრდობისათვის შექმნა მთელი სერია გამოყენილი ადამიანების პორტრეტებისა და ჩინებული ქართული თარგმან ანდერსენის ზღაპრები, ლ. ტოლსტოის „ბავშვობა, ყრმობა და სიკბაუეკ“ დიყენისა და თავორის ნაწარმოები.

დღემდე ნინო ნაკაშიძე ზევი ბავშვების საყვარელი მწერალია და ქართული ხალხის გულში მას უღრმესი მადლიერებისა და პატივისყემის გრძობა აქვს მოხეყილი.



ნინო ნაკაშიძე

საიუბილეო საღამოს მაცურებელთა დარბაზი





თქვა კ. მეღვივებულებებსა. ზ. ფალააშვილის ნაწარმოებს ასრულებდნენ: ვ. მრავალი, ს. გაბაშიძე, ნ. ქუშიასვილი, გ. ვენაძე, პიანისტი ო. ტერ-დავითიანი. ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებდა ავტორი. (აფხიზი ინსუგება კომპოზიტორ ა. ტვირანიანის არქივი).

იმავე სექციის ინიციატივით მოეწყო ა. სპენდიაროვის შემოქმედებით კონცერტი თბილისში (1925 წ.) და ზ. ფალააშვილის ორი კონცერტი ერევანში (1931 წ.).

საქართველოში მრავალი სხვა გამორჩენილი სიმები მუსიკოსიც ეწეოდა მოღვაწეობას. მათ შორის მომღერლები შარა ტალიანი და ა. დანელიანი. ეს უკანასკნელი თბილისში იწვევს თავის შემოქმედებით კარიერას. მრავალი წლის მანძილზე იგი, როგორც თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი, დიდ წარმატებით სარგებლობდა. ა. დანელიანი ვითრის როლის ერთ-ერთი საკეთესო შემსრულებელი იყო. იგი თბილისში ნაყოფიერ საკონცერტო მოღვაწეობასაც ეწეოდა. მართადა თეატრულ კონცერტებს ქართული, სომეხი, რუსი და ევროპული კომპოზიტორების ნაწარმოებებით.

ხანგრძლივი შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობითა დაკავშირებული საქართველოსთან ცნობილი სიმები კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე ა. ტერ-გეგონდანი. იგი ერთ დროს თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში ზ. ფალააშვილის მოწაფე იყო, შემდეგ კი მათ ხანგრძლივი მეგობრულ ურთიერთობა აკავშირებდათ. ა. ტერ-გეგონდანი თბილისის კონსერვატორიის ერთ-ერთი პირველი პედაგოგთაგანი იყო. ა. ტერ-გეგონდანი მსოფრთხიანი ზ. ფალააშვილთან მეგობრობის შესახებ (ხელნაწერი) ზოგიერთ საყურადღებო ფაქტს შეიცავს.

დღემდე განაგრძობს თბილისში მოღვაწეობას ცნობილი კომპოზიტორი და პედაგოგი ს. ვ. ბარხუდარიანი. იგი თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიტორ ფაკულტეტის ერთ-ერთი პირველი ხელმძღვანელი იყო.

პროფესორი ს. ბარხუდარიანის მოწაფეები იყვნენ თბილისის და ერევნის კონსერვატორებში: შ. შველიძე, გ. კილაძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქაშვილი, ა. სატანი, ა. არუთიანი, ა. ბაბაჯანიანი, ლ. სარიანი, ს. მირზოიანი, ე. აბრამიანი.

თბილისში ჩიასხა და განხორციელდა პირველი სომხური ოპერის „ანუშის“ შექმნის იდეა. მისი ავტორი ა. ტვირანიანი თავს თბილისელ მოქალაქედ სთვლიდა, და ასლი მეგობრობა ჰქონდა ქართველ მუსიკოს-მოღვაწეებთან, სახელდობრ დ. არაყიშვილთან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ოპერა „ანუშის“ შესრულება რუსთაველის სახელობის თეატრში 1919 წელს ოვანეს თუმანიანის საუბოილო სადამოწმე და მისი დადგმა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე 1929 წლის 28 სექტემბერს.

თბილისში შეიქმნა ა. ტვირანიანის მეორე ოპერა „დავით-ბეგი“, რომელიც პირველი საოპერო ნაწარმოება ქართველი და სომეხი ხალხის ისტორიული მეგობრობის თემაზე. ქართველი ხალხის, მისი კულტურისა და ბუნების, კარგად ცოდნამ შთაუარება კომპოზიტორს მთელი რიგი შესანიშნავი ფურცლები ამ ოპერის პარტიტურასა. განსაკუთრებით კი აღსანიშნავია ოპერის მეორე — „ქართული აქტი“, რომელიც ავტორმა მთლიანად ქართული ხალხური სიღერისა და საცეკვაო მღოღიების საფუძველზე ააგო.

სომეხი და ქართველი ხალხის მეგობრობის განმტკიცების

ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი იყო სომხები მუსიკოს კლასიკოსის ა. სპენდიარიანის ოპერა „ალმასის“ დადგმა თბილისის საოპერო სცენაზე 1932 წელს (ქართულ ენაზე) და ზ. ფალააშვილის ოპერა „დაისის“ დადგმა ერევნის საოპერო თეატრში 1942 წელს (სომხურ ენაზე).

ხალხთა თანამეგობრობის დიდი იყო ამიერკავკასიის რესპუბლიკების საბჭოთა მუსიკის წევრი 1944 წელს. დეკადანე ჩანგუნები იყო ყველა და წარმატება, რაც მოიპოვეს საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის ხალხებმა მუსიკალური კულტურის განვითარების საბჭოთა პერიოდში. დეკადამ ამ მიღწევითა ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი შეაჯამა და ცხადყო, რომ მოძმე ხალხთა შემოქმედებით ურთიერთობა და გამოცდილებათა გაზიარება მნიშვნელოვნად წასწვევს წინ მათი მუსიკალურ კულტურის შემდგომი აღმავლობის საქმეს.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო 1955 წელი, როდესაც მოეწყო გაცვლითი სიმფონიური და ქამერული კონცერტები თბილისსა და ერევანში და 1958 წელი, როდესაც თბილისში ჩატარდა ერევნის სპენდიაროვის სახელობის საოპერო თეატრის გასტროლები.

დიდი მუსიკალური ზეიმის მნიშვნელობა მიეცა იმავე წელს ჩატარებულ „ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულს“, რომელზედაც კვლავ წარსდგნენ სამეფო რესპუბლიკის მუსიკალური ძალები და კიდევ ერთხელ შეაჯამეს თავისი საკუთესო წარმატებები.

მოძმე ხალხთა მუსიკალური კულტურის განვითარების აქტუალური პრობლემები დაისახა და ფართო მსჯელობის საგნად იქცა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკალური კონტრის კომისიის მე-5 გასვლით პლენუმზე (1955 წ.) პლენუმმა შეაჯამა მუსიკოსმცოდნეობისა და მუსიკალური კრიტიკის მდგომარეობა. მის შედეგად შეიქმნა და დაიბეჭდა კონკრეტის-მცოდნეთა მნიშვნელოვანი ცალკეული შრომები და კრებულები.

ქართულ და სომეხ მუსიკოსმცოდნეებს ადრევე ჰქონდათ შემოქმედებითი ურთიერთობა, ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დამლევე ამიერკავკასიის მუსიკალური კულტურის საუკეთესო მცოდნე ვ. ყორღანოვმა მთელი რიგი წერილები მიუძღვნა ქართული მუსიკის საკითხებს. მათ შორის აღსანიშნავია, „ქართული მელიოდები“, „ქართული საცეკვესო გალობა“, „ქართული ტრუბადური“, „ი. კარგარეთელის წიგნი“, „დ. არაყიშვილის წიგნი“, „ზ. ფალააშვილის მიერ შეყვანილი ქართული მელიოდები“, „თბილისის ოპერის 50 წლისთავი“, „ა. ო. მიზანდარი“ და სხვ.

გამორჩეულმა საბჭოთა მუსიკოსმცოდნე მ. ზავერდიანმა რამდენიმე წერილი და რეცენზია გამოაქვეყნა ცენტრალურ პრესაში ქართული მუსიკის კლასიკოსის ზ. ფალააშვილის შესახებ; ასეთებია „აბესალომ და ეთერი“ დიდ თეატრში — გასული, „საბჭოთა ხელონება“, 27/6 1939 წ. („აბესალომ და ეთერი“), „ურუნანი, „თეატრი“ 1939 წ. (№ 9) „ქართული მუსიკის კლასიკოსი“ (გაზ. „იზვესტია“ 14 XII 1947 წ.).

ქართველი და სომეხი კომპოზიტორებისა და მუსიკოს-მცოდნეების თანამშრომლობის შესახებ კიდევ მრავალი ფაქტის დასახელება შეიძლება. მთელი რიგი დონისძიებები, რომლებიც სისტემატურად ტარდება, უფრო ამტკიცებენ ამ ორი უახლოესი ერის თანამეგობრობას და შემოქმედებით ურთიერთობას.





ნ. შალიკაშვილი

ჭუბაროსკენ

# რუსთველის ხელოვნების ერთი მხარისათვის

აკად. შალვა ნუცუბიძე

რუსთველის თარგმანთა შედარებითი მიმოხილვა როგორც რუსულ, ისე, შედეგების დაგვირგავე, სხვა ენებზეც, უფრო გვიანი დროისათვის მაქვს გათვალისწინებული, მაგრამ რუსთველოლოგ გაიხს იმედაშვილის მიერ მორიგე საინტერესო ძეგლის — თეიმურაზ ბაკრატიონის თხზულების — „განმარტება პოემა ვეფხის-ტყაოსანისა“ (თბილისი, 1960 წ.) მეცნიერულმა გამოცემამ მიიყრო ჩემი ყურადღება.

საქმე ეხება გამოცემლობის გამოცვევის ერთ პატარა ადგილს, სადაც რუსთველის პოემაში მაკამის მნიშვნელობისა და აღნაგობის გამოკვეყნასთან დაკავშირებით, ერთ-ერთ სახელდასხულ მაკამის რუსულ თარგმანთა შედარებით განხილვის ცდა მოხდენილი.

ავტორი სავსებით მართალია, როდესაც აცხადებს: „მაკამების ამხსნას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პოეტის ტექსტის თარგმანთან დაკავშირებით“, მაგრამ ეს ასეა არა იმის გამო, „რამდენადაც ისინი ჯერონად შეესწავლელობის გამო გაყალბებასა და რუსთველის ქუშმარიტი გაგების პირდაპირ საწინააღმდეგო განმარტებას შეიცავენ“. ავტორი მაშინაც მართალია, როცა მთარგმნელებს უსაყვედურებს, რომ „ჩვეულებრივ მაკამში იჭერ მხოლოდ ზოგადად მიმსგავსებულ აზრს, რუსთველის პოეტური ფერადობა კი განხილი არ არის“. მთავარი მაინც ის არის, რომ მაკამა რუსთველის „პოეტური მეტყველების უღრესად ექსპრესიული ფორმაა“, და ეს ქმნის მის სიძნელეს გასაგებადაც და სათარგმნელადაც. მაკამას შორს წასული პოეტური ძირები ჰქონდა აღმოსავლეთში და დასავლეთშიც. უკანასკნელად ის პოეზიის ლირიკაში თანხმობან რითმამდე განვითარდა (ლე რომ ეკივოც) და სიყვარულის უზუნაესობის სასიმღერო იტალიურ ლექსს — „სამოსსა და ახალ სტილს“ (დოჩენი სტილ ნუგოს) სადავო საუფუძლად.

რუსთველის პოეზიაში მაკამას ისეთივე ბუნებრივი ადგილი უჭირავს, როგორც გაბერების მაკორს, ურომლოლოდაც „ვეფხისტყაოსანი“ დაუშთავრებელია ფორმალ-პოეტურად და უსრული შინაარსის დინამიკით. ამიტომაცაა, რომ რუსთველის თარგმნა არ შეიძლება მაკამების გარეშე. თუ მაკამამ, განსაკუთრებით, დასავლეთში, რენესანსის პოეზიის შესავალშიც, პოეტური მეტყველება ფილოსოფიურ პოეზიაში მიიყვანა, ქართულმა პოეზიამ იგი სწორედ ასე გაიკო და სრულყო.

რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, საქართველოში ფეოდალურ რეაქციასთან დაკავშირებით, საერთო იდეოლოგიური დეგრადაციის პირობებში, მაკამა ვამპირების უბრალო ფორმად, უფრო უარესი, ჩონჩხად იქცა. ზოგიერთებს ისიც უკ შესაძლებლად მიჩნდათ, თითქმის მაკამა ამ პერიოდის შენატანი იყო რუსთველის პოემის სალექსო მა-

რავში. რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს აშკარა შეცდომა იყო: მაკამა რუსთველის პოეზიაში მისი უღრესობის გზა და ხილია, ურომლოსდაც იგი არც უნდა ითარგმნებოდეს.

როდესაც დავრწმუნდი, რომ მაკამა, როგორც მაღალი პოეტური ფორმა, ფორმალურ-პოეტური მომენტი კი არაა რუსთველის შემოქმედებაში, არამედ ორგანული ნაწილია მისი პოეტური ამაღლებისა, გადაწყვეტივტივტი, რამდენადაც შესაძლებელი იქნებოდა, მეცადა მაკამების იმევე ფორმით თარგმნა, როგორც და სადაც ის მოცემულია „ვეფხისტყაოსანში“. რა თქმა უნდა, იგივე ითქმის რუსთველის ყოველ სხვა პოეტურ ორნამენტზე: ალიტერაციებზე, კონსონანტებზე, დომინანტებზე და სხვა. მკითხველს მოეხსენება, რომ მე ამათი გაკეთებაც ვცადე, რადგან ალიტერაცია ისე, როგორც მაკამა, რუსთველის პოეზიის ორგანოა და შემოქმედების ორგანიზმთან დაკავშირებული, და მათი ერთი მერისაგან ჩამოშორება სწორად მიწყვდომილ რუსთველის შემოქმედებაში ისევე შეუძლებელია, როგორც ხელის, როგორც ორგანოს ჩამოშორება სხეულისაგან. ტყუილად კი არ ამბობდა არისტოტელე: „ხელი, სხეულისაგან მოკვეთილი, მხოლოდ სახელითაა ხელი“.

არც ალიტერაციების თარგმანია ადვილი საქმე, რადგან ისინიც, სწორად და არა ფორმალისტურად გაგებული, ემსახურება პოეზიის მაღალ მეტყველებას და ღრმა აზრებს აქვსო რთულ სახეთა მრავალფერაობაში.

საინიშნულად ავიღოთ რუსთველის ალიტერაცია, სტროფი 1158. ეს სტროფი მოგვიხირობს, რომ ფაქტანმა და მისმა ქმარმა უსენმა ვერ მოახერხეს რაიმე პასუხის მიღება ტყვედქმნილი ნესტანდარეჯისაგან, როცა ისინი ამასთან გამოცხადდნენ.

„რაც ვკითხობ, არა ვიცი, ესმა, ანუ არ ისმენდა; ვარდი ერთან შეეწება, მარგალიტას არ აჩენდა; ვველინო მოშლილი მოცეცენეს, ბალი შეღმა შე-რა-შენდა...“ უკანასკნელი გაბოგვეცეს შეხვიდარის მთელ სიმძიმეს უთქმელად, სირუმის ძალით, და ამ დრამატული მომენტის გადმოსაცემად გამოყენებულია ალიტერაცია, რომელიც აშკარის პირველ ნახევარში შემზადებულია კონსონანტებით „მო“, „მო“, ხოლო მათ შორის მოთავსებულია დომინანტური ჯღერა „შ“, როგორც აშკარის მეორე ნახევარში მოსაღიღნელი ალიტერაციის დასაყრდენი.

ცნობილია, რომ ალიტერაციის ორი სახეობა აქვს: ეპიფორული, როცა საალიტერაციო ელემენტი — სიტყვის დასაწყისია (ან თაისუფალია რაც დასაწყისის ეკვივალენტია) და ანაფორული — როდესაც იგივე ელემენტი სიტყვის ბოლო ნაწილია. აქედან ნათელია, რომ ალიტერაციული აშკარის მეორე ნახევარი — „ბალი შეღმა შე-





რა-შენდა“ ანაფორულია. მიუხედავად სიძნელისა, მაინც ვცალდა აშკარის ვადათარგმანს, როგორც პირველი ნახევრისა, სადაც უსრული ალიტერირებას აქვს ადგილი, რადგან აქ მხოლოდ ორი ტერმია საალიტერაციო და, როგორც ითქვამს, — სასივალა „შ-ა-ს უკრავს.

„ვევლინ“ აქ მოშლილ ჩაშვებულ ნაწილების მეტაფორაა, რის გაუხსნელობა რუსულ თარგმანში შეაფოთებდა მკითხველს. მე ვახსენებ „ვევლინ“ — ნაწილა — КОСМ. ალიტერირებისათვის საჭირო შეიქნა თემების არა პირდაპირი, არამედ ირიბად ჩაშვების გამოსახვა, რაც რუსულად ითარგმნა „КОСМ“-დ. ამათ შორის მითავსებელი სივალა „შ-მ“ შექმნა აშკარის პირველი ნახევარი — „ЗМЕНИ, ВСЕВШИХ КОСО“. ამით შემზადდა აშკარის მეორე ნახევრის ალიტერირება და ქართული „ბალი შეღმა შე-რა-შენდა გადაიტყა რუსულად — „Ширясы шлы в широкый сад“-ად.

პოეტური სახე, ალიტერაციით გამოსახული, ნათელია: პოეტურ ხედვას ორი წერტილი აღმოჩნდა: ნაწილების წყრილი ზოლოდად „ბალისკენ“, რომელიც თემებით ფართოდ შემკული თავისაკენ მიდის, თანდათან გაგანიერებით. რუსთველის ტექსტში ეს თანდათან გაგანიერება გადმოცემულია ვალუთარგმელი ტექნიკით აგებული სიტყვით შე-რა-შენდა, ე. ი. თმა ნაწილის ბოლოში წყრილი, თანდათან გაშენდა, განიერცო და მთელ ბადად იქცა.

ამ სიძნელის გამო რუსულ თარგმანს ამ შემთხვევაშიც ვადაპირებს მეტაფორის გახსნის იერი: Ширясы шлы в широкий сад, ე. ი. გველების სიმსხო ირიბად ჩაშვებულ ნაწილებს თანდათან მსხვილდებოდა, ვიდრე ბადად არ განიერცო თავზე.

ამრიგად, ქართულს: „ვევლინ მოშლით მოეცენეს, ბალი შეღმა შე-რა-შენდა“

გამოსახვა შესაძლებელი ვახდა რუსულად: **Змени, кос всевших косо, ширясы шлы в широкий сад,** რა თქმა უნდა, „ვევლისტკაოსის“ არც ერთს მთარგმნელს არც უყვლია ამ ალიტერაციის დასლვა.

მე შევიჩრდი ამ ალიტერაციაზე, ცხადია, მხოლოდ იმ მიზნით, რათა ნათელი გამხდარიყო, რომ რუსთველის ხელოვნება ერთნაირად გამოსახავს როგორც მუსამა, ისე სხვა სახელოვნო ხერხები და, სხვათა შორის, ალიტერაცია და რომ ამ მხრივ მათ შორის განსხვავება არ არსებობს, ცხადია. გ. იმედარშვილის მსკელოდა მაჯამის მნიშვნელობის შესახებ არ ნიშნავს, რომ იგი რუსთველის სხვა სახელოვნო ხერხებს ნაკლებად ავაესებდეს.

ავტორს მოჰყავს როგორც „შედარებით ნათელი აზრისა და შედეგნილობის მაჯამური სტროფი“ (708) და მისი რუსული თარგმანების განხილვით სურს, ასე ვთქვათ, ნეგატიური გზით, აჩვენოს როგორ არ უნდა იქნას თარგმნილი მოყვანილი სტროფი. ამ გზით რამდენიმედ მაინც თითქმის უნდა ვახდეს ნათელი, რა მოცემულია ამ მაჯამაში აზრისა და ხატოვნების თვალსაზრისით.

მე არ ვიზარებ შეხედულებას, თითქმის მთარგმნელისათვის მოცემულ სინამდვილეს პოეტის ორიგინალი წარმოადგენდეს და არა ამ ორიგინალში მოცემული სინამდვილე. ამდენად მთარგმნელს შეუძლია დაშორდეს ორიგინალს სინამდვილის ორიგინალის მიმართულებით და ს ხ ვ ა ნ ი რ ა დ და რ ა ს ხ ვ ა რ ა მ გამოსახოს თავის თარგმანში. მაგრამ ეს დაშორება განშორებას კი არ

უნდა იძლეოდეს. თარგმანი არსებითად დიალექტიკურს ამოცანა ხელოვნებაში. განსხვავებით იგი მისგავსებულს ემსახურება. თუ თარგმანი განსხვავებული არაა, იგი ორიგინალის გვერდით გაუმართლებელია, მაგრამ თუ იმავე დროს მისგავსება არაა, იგი თარგმანი არაა. ასეთა მხატვრულ ენაზე ვადატანილი იციეეობისა და განსხვავების მოლიანობა, რაც წინააღმდეგობათა მოლიანობის შესახებ მხატვრულ-შემოქმედებითი თქმა ლოკიურ-ფილოსოფიური ტემისა.

გაიოზ იმედაშვილი იმ თავითვე გამოთქვამს თავის განაჩენს მის მიერ მოყვანილ 708-ე მაჯამური სტროფის რუსული თარგმანის ხუთ ნიმუშზე. ავტორს, ცხადია, შეიძლება სრულიად კანონიერად ჰქონდეს მიღებული ასეთი წესი კვლევისა: დასკვნის საბუთებით მისთვის იმთავითვე ნათელია. ამიტომაც ეს აღენიშნე არა როგორც ნაკლი, არამედ იმით, რომ ამ უნაწარ დასკვნაში არაფერია ნათქვამი თვით მაჯამურ თარგმანზე, რაც არაა მთლად გასაკვეთი. ვლასპარაკობთ და ვსჯელობთ მაჯამური სტროფის თარგმანზე და არაფერს ვამბობთ არა თუ წინასწარი დასკვნის სახით, არამედ, საზოგადოდ მაჯამურ თარგმანზე. ამას იმიტომ კი არ ვლასპარაკობ, რომ ყველა არსებულ თარგმანთა შორის მხოლოდ ჩემი თარგმანი წარმოადგენს მაჯამურ სტროფის მაჯამურადვე თარგმანს, არამედ იმიტომ, რომ გარკვეულად იმ აზრისა ვარ, რომ რუსთველის თარგმანს მისი სახელოვნო საშუალებათა გარეშე ვერ ჩათვლება ასე თუ ისე მიახლოებულ თარგმანად.

აზრის გაგება და პოეტური გამოსახვის აღქმატურობა საერთოდ ენება ყოველგვარ სტროფს, და როცა ისეთ სახელოვნო აქსესუარზე ვლასპარაკობთ, როგორცაა მაჯამა, თუ უკანასკნელს ვთვლით არა უბრალო ფორმალისტურ სამყაროდ. არამედ შემოქმედებითი მიზანდასახულობის ორგანულ ნაწილად, ცხადია, მაჯამა უნდა ითარგმნოს მაჯამად და წყირედ იმ ადგილზე, სადაც იგი თვითონ პოეტს აქვს გამოყენებული, და არა იქ, სადაც მას შემთხვევით წამოეცრა კალამის წვერი და მაჯამა დაჰყოფიდა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში არის მაჯამა, როგორც ერთერთი ორგანიზმ პოეტური ქმნისა, და მის კვლევას სერიოზული მიზანი ექნება.

გ. იმედარშვილი სწორად ავაესებს მაჯამას რუსთველის ორიგინალში და მის დამხმარე მნიშვნელობას თარგმანში, როგორც შებრუნების, რეტოსპექტიულ საშუალებას თვით ტექსტის გაგებისათვის. თუ ეს ასეა, მით უფრო გაუგებარია, რომ მაჯამური სტროფის მაჯამურ თარგმანზე ის არ ამახვილებს ყურადღებას.

თუ ეს ასეა, და თუ საქმე გვაქვს არა გარკვეული დირებულების მქონე პოეტური ნაწარმოების თარგმანთან, არამედ მისი გაგების გამოყვანასთან, აღმოჩნდება, რომ თარგმანის საქმე გაკეთებული ყოფილა, თუ „მასში არა დაკარგული სტროფის არც ერთი თქმა, რუსთველი სიხუსკითათა ამოხსნილი მისი აზრი და დაჭერილია საერთო დაწყობა“.

ასეთი მიღწევა, თურმე, მოცემულია მ. უორდრობის მიერ შესრულებულ თარგმანში, და გ. იმედარშვილს აწუხებს, რომ ეს თარგმანი „ჯერ კიდევ ჯერონდად არ არის შეფასებული და გამოყენებული“.

შემოძლია დავეთანხმო ჩემს ძველ მეგობარს გაიოზ იმედარშვილს, რომ, თუ თარგმანი საათარგმნელის გაგებას

ნიშნავს, მაშინ პროზაული თარგმანი, როგორცაა მ. უორდრობის თარგმანი, შეიძლება, მართლაც, იყოს „გამოყენებული“. მაგრამ სტროფების აზრისა და განწყობის გაგება და „შესაძლებელი სიზუსტით ამოხსნა“ ხომ არა პოეტური ნაწარმოების პოეტურსავე ფორმაში გარდასახვამის იდეათა მიუღი სამართაობი, სახეებით, ორგანიზირებით?

დღეს დავს საკითხი „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტური თარგმანის შესახებ; იუნესკომ იგი დაავალა ნიჭითა და ერუდციით სამამოდ აღმუშავებელი ინგლისელ მწერალს და მკვლევარს სტივენსონს. მ. უორდრობის ინგლისური თარგმანის მარტო „გამოყენების“ საკითხი რომ იდგეს, საქმე გააღვივლებოდა. მაგრამ ხომ ვიცით, თუ როგორის სიფრთხილით და იმავ დროს დიდი ცოდნით ეძებს სტივენსონი (იხ. ფრანგულ ენაზე ამ წიგნს გამოქვეყნებული მისი ნარკვევი „აღიხისტყაოსნის“ პოეტური გადათარგმნის შესაძლებლობებს. ამ მიზნით მან გაანახლებინა ინგლისური პოეზიის მრავალი ისტორიული სახე, შესაფერისა და ადგილმარტობის საპოვნელად. რა დახმარების გარეშე შეიძლო ამ ძიებისათვის მ. უორდრობის თარგმანის გამოყენებას? „ვეფხისტყაოსნის“ გაგებისათვის სტივენსონს, რომელმაც, როგორც ეს ქართულე მკითხველს თავის დროზე მოეხსენე, შესანიშნავად გადააწვლისურა „ამირანდარეჯანიანი“, საექვთა დახმარება სჭირდებოლეს. სათარგმნელი ტექსტის გაგება, უღვათა. აკორილებული თარგმანისათვის. მაგრამ ეს კიდევ არაა თარგმანი. იგი მხოლოდ პირობათა თარგმანისათვის.

ამიტომ „აღიხისტყაოსნის“ მაკამური სტროფის რუსული თარგმანების გერდით მ. უორდრობის პროზაული თარგმანის მოხმობა ზედმეტად ფართო მიდგომა საკითხისადმი. მოყვანილი სტროფის ფარგლებში რომ დადრეჩთ, მ. უორდრობის თარგმანი არაა სანიშნუში. მ. უორდრობი რუსიელის „სამ აღს“ სამუჟად თარგმნის (ინგლისურად „სიმუჟ“), მაგრამ აქ მრავალის მხრივ აკლია სიზუსტე. ვერ ერთი, — რუსთიელი ლაბარაკოს არა ფიზიკურ აღზე, არამედ მორალურზე, განცდათა სიმწვავეზე და, მაშასადამე, მაინცა და მაინც რომელიმე მეტეოროლოგიურ მოვლენისთან ამის ვაიციებება არ ივარგვეს, მით უმეტეს, არ ივარგებს მისთვის ფიზიკურ-აგორავიკული ერთი ფიქსაცია. „ტარიელი ხომ ამ დროს სწორედ ისეთ პრეკანაში იმყოფება, სადაც ასეთი ქარი ქისს“ — წერის ჩვენი ავტორი, რაც არაა გამართლებული. (გვ. 021).

ალი რუსთიელთან ცეცხლად, მწვილად რჩება მორალურის მნიშვნელობით და სიტყვა „სამი“ (რიცხვი) რუსთიელთან მისიხის მაჩვენებელია. ასეთის მნიშვნელობით „სამი ისევე იხმარება რუსთიელთან, როგორც ზოგი სხვა რიცხვი — შვიდი, რვა, ხშირად ერთად — „შვიდით ურვა“. მაგრამ ყელაზე საინტერესოსა არაა, რომ რუსთიელი არ კმაყოფილებდა იმ დაწვის მარტო წინასწარი გადმოცემით, რომელიც მოვლის ავთანდილს თინათინთან გაყრისას, საშვილად ტარიელითა. 1026 სტროფში პოეტის გვაჩვენებს უკვე ასეთი მდგომარეობის და დღემას.

„რად სიციხე გულისა ნიადაგ მწვესა გმირთა  
სამსალებსა;

რად გული კლდისა ტინისა შემქმნია სამ სალებისა,  
არ შეუძლია ლახვარსა დარჩენა სამსა ლევისა,  
შენ ხარ მიზეზი სოფლისა ასრე გასამსალებსა“.

პირველი აქ არის ის, რომ მაკამური სტროფი ორი ანალოგიური მდგომარეობისათვის არის გამოყენებული და, მაშასადამე, ეს შემთხვევითი კი არაა, არამედ ძირითად-შემოქმედებითი კანონზომიერების გამოხმატველი.

1026 მაკამური სტროფი ისევე გამოყენებული უძლიერეს სულიერ ძვრათა ვადმოსაცემად, როგორც მისი წინამორბედი და გამათვალისწინებელი სტროფი — 708-ე. ავთანდილს სინამდვილე ექვა ის, რასაც წინასწარ გრძნობდა. ამიტომაც 1026 მაკამური სტროფი იძლევა საშუალებას ვაიციეთ, ის, რასაც შესაძლებლობის სახით იძლევა 708 სტროფი. პირველი, რაც აქ ნათელია, — საქმე გვაქვს მორალურ ტიციელითან, რაც აქ სიციხითა და დაწვითაც გამოიხატება, და რაც ახალ საფეხურთან ერთად, გამოსახვის ახალ ფორმას ენარჩება სამსალებს, შხამს, გასამსალებს — მოშხამებს.

ინტენსივობა სულიერი ტანჯვისა, ცეცხლითა და შხამით გამოხატული, გულს უკავშირდება და იმდენად უფრო ძლიერადაა მოცემული 1026 მაკამურ სტროფში, რამდენადაც სინამდვილე უფრო რეალური და ძლიერია, ვიდრე მისი შესაძლებლობა. ამას კარგად გვასწავლის დიალექტ-ტიკური განსხვავება პოეტურობისა — შესაძლებლობა და ნამდვილისა. ამიტომაცაა გმირი ავთანდილი ჩივის — „რად სიციხე გულისა ნიადაგ მწვესა გმირთა სამსალებსა, რად გული კლდისა ტინისა შემქმნია სამ სალებისა!“

ასეა, რომ 1026-ე მაკამური სტროფი არჩვევს უღაჟოდ, რომ „სამი“, რომელიც დომინანტი იყო 708-ე მაკამურ სტროფშიც, ხარისხის და ძალის მაჩვენებელია და, მაშასადამე, სამ ალი — ცეცხლის, მორალური მოშხამის, ტანჯვის მაჩვენებელია, და არა ფიზიკური მოვლენა, ცხელი ქარი, რომელიც შეიძლება სამუჟთან ვავაიციეთ და მითი მეტეოროლოგიური ფარგლები ვეცით მატერიკების განლაგებაში.

იგივე აზრი 1026-ე მაკამური სტროფის მესამე ტაქში კიდევ უფრო ხაზგასმითაა მოცემული: „არ შეუძლია ლახვარსა დაჩენა სამსალებისა“ — ე. ი. ერთის ნაცვალად იამი ჭრილობისა. მეოთხე ტაქში კი ასრეულეს მიუღ ტრაგიკულ პასაჟს: მიზეზი უშმიშინი სულიერი ტანჯვისა და შხამისა არის ვარკა, დაშორება, ვერ ხილვა თინათინის სახისა.

რუსთიელმა მარტყად და, მაშასადამე, გენიალურად არჩნა, რომ ციცილე ანუ ალი, რომელიც უნდა მოსდებოდა ვაჭრულ ავთანდილს (სტროფი 708-ე) და მოედო კიდევ (სტროფი 1026-ე), სადმე გეოგრაფიულ სივრცეთა შორის საძებნა კი არ იყო, არამედ მას თან მიჰქონდა, როგორც „თინათინის გონება“ (ე. ი. მოკონება), რომელიც ერთსა და იმავ დროს ავთანდილს ახლავს „მისად სალენად გულისა“ და მეორეს მხრივ არის „მიზეზი სოფლისა ასრე გასამსალებისა“.

ასეთია, ერთ დიალექტიკურ მთლიანობად შეკრული, ავთანდილის ტრაგიკული განცდები — ცეცხლისაგან დაწვით განსახიერებული, და მისი საფეხურები, მაკამების საშუალებითაა მოცემული. აქედან ნათელია, — არ დიდი მნიშვნელობა ეძლევა მაკამების გამოყენებას რუსთიელის შემოქმედებაში და რამდენად დაუშვებელია რუსთიელის თარგმანისას მაკამების ვეგერის ავლა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი სწორედ იქ, სადაც პოემის ტექსტის მიშვეტულად გამოდიან, ძნელი და თითქმის შეუძლებელი სა-თარგმნელია ყველა ენაზე.





ვისაც მაჯამის, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ დინამიკურობის გამომატებული ხერხის ჩვენება უნდა, მას ორი სტროფი 708 და 1026 უნდა ერთად განეხილა. რადგან ყველაზე ნათელი სახე სიუჟეტის დინამიურობისა, სადაც ტრადიციულმა, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, იშლება, არის გადასვლა შესაძლებლობიდან სინამდვილეზე. ორივე სტროფში, პირველ ტაქტში დაპარაკა ჯერ დამწველი ცეცხლის შესახებ, ხოლო მეორე ტაქტში — გულის შესახებ. ერთხელ ის ისრის სავანია, მეორეჯერ სამი სალი კლიდებარ მის გაქვევებაზე ლაპარაკი.

ამოუღიოდი რა ჩემი სახელმძღვანელო პრინციპიდან, რომ რუსთველი უნდა ითარგმნებოდეს მთელი მისი სახელოვნო ორგანიზით, — 1026-ე მაჯამაც გადავთარგმნე რუსულად. ამ მაჯამის თარგმანს განსაკუთრებულ სიძნელეს შეიცავდა, მაგრამ უნა დასახევი გზა არა მქონდა და, ასე თუ ისე მიახლოებით, განსხვავებულის — მსგავსებით ვაგაკეთე იგი.

მოვიყვან ამ მაჯამას ჯერ ქართულად და შემდეგ ჩემს რუსულ თარგმანს.

„რად სიცხე გულსა ნიადაგ მწვავს გმირთა  
სამსალებისა!  
რად ველი კლდისა ტინისა შემქმნია სამ სალებისა!  
არ შეუძლია ლახვარსა დანება სამსალებისა!  
შენ ხარ მიზეზი სოფლისა ასრე გასამსალებისა“.

პირველ და მეორე ტაქტში „რად“ კითხვის გამოხატულება კი არაა, არამედ „რადგან“-ისავად შემოკლებული სიტყვაა. ამიტომაც აქ ავთანდლის განცდების გაღმაცვამა, რომელსაც უკანასკნელ მიზეზამდე მივყავართ, ამიტომაც მე ეს მაჯამური სტროფი ნარატიულად დაიწვიე:

«Расплаивает сердце пламя, что герою горше яда,  
«Каменья, сердце ищет из трех скал себе нарядя,  
«Но нельзя одним ударом причинить разрез в три рядя.  
«Виджу в мире лишь отраву, твоего лишившись взгляда».

სართომო სიტყვად რუსულად აღებულია იგივე, რაც ქართულ დედანში — სამსალებასა-ყდა. ცნობილია, რომ მაჯამების აკებულება ცვალებადია. სუფთა მაჯამა, როცა ერთი და იგივე სიტყვა, როგორც თავხმანიაზე ანუ თანხმოვანება — პროვანსული ლირიკის — „კვიციკი“ — არის აღებული სტროფის ოთხივე ტერფში. მაგალითად:

სტრ. 494. „ღმერთმან თუ მცა ენა ჩემი, ქებად შენდა უშენისა,  
შენთვის მკედარი, აღარ ვიტყვი, მაშა მომკლავ უშენისა;  
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერნი ბალი ბაღჩად უშენისა,  
შენმან მზემან, თავი ჩემი არვის მართავს უშენისა!“

მე, ცხადია, ამ მაჯამის ვაკეთებაც ვცადე და მხოლოდ ერთი თვითნებობა დაუშვი: მესამე ტაქტში „ბალი-ბაღჩად“-ის გამოკრებული სახის ნაცვლად ქართული მითოლოგიის „ღარი“ ჩავსხი, როგორც აყვეენის სიმბოლო. თუ ეს მისაღებია, მაშინ ჩემს თარგმანში წმინდა მაჯამა (494) გამოყურება ასე:

«Коль тебя достойно славить обдадала бы я даром,  
«Я тебя, и смерть приемаю, упрекать не буду даром,  
«Льву шветник из роз агатов я взрашу лучистым Даром,  
«Вие тебя, клянусь светилом, я ничным не буду даром».

არის მაჯამები, რომლებშიაც სართომო სიტყვა იგივე სამჯერ, ორჯერ და ერთხელაც, ხოლო ამ სახით ის შედის ყველა სხვა სართომო სიტყვაში. 1026-ე სამჯამო სტროფი რუსთველისა რთული კომპოზიციისაა: სართომო სიტყვა „სამსალებისა“ ორჯერ დანაწევრებულია — „სამ სალებისა“, „სამსა ლებისა“, ხოლო მეოთხეჯერ შედის სხვა სიტყვაში „გასამსალებისა“.

მე, როგორც ითქვამს, აივღე ორიგინალის სიტყვა „სამ სალებისა“. — «Я» ერთხელ, ხოლო სამჯერ გამოყენე რუსთველის წესი სართომო სიტყვის სხვა სიტყვაში შეყვანისა.

ამ გზით მივიღე 1026-ე მაჯამური სტროფის მიახლოებით თარგმანი.

თუ თარგმანი არის სხვანირად იმავს თქმა, ანუ განსხვავებულის მსგავსება, მაშინ არ უნდა შეგავშოთოს თარგმანის ტექსტის საჭირო განსხვავებამ, რაც გზა მსგავსებისაკენ. ამ სხვანირობის თავისი საზღვარი აქვს, რომლის უმაღლესი საფეხური მსგავსებაში გადაის. აქ დიდ თეორიულ პრობლემასთან ვეკუქს საქმე: მსგავსობა შეუძლებელია, თუ იგი განსხვავებულის იგივეობა არაა. ეს ფილოსოფიური დებულება, გადატანილი ხელოვნების და, კერძოდ, თარგმნითი ხელოვნების ენაზე, ქმნის თარგმნის არსს.

ცხადია, ამ წესს ვერავითარი თარგმანი ვერ გაქცევა; თუ იგი უნდა დარჩეს იმად, რაც ის არის. მაჯამური სტროფი ამ მოთხოვნას ყველაზე მწვავედ განიცდის, მაგრამ სხვაც, პროზაული თარგმანის შემთხვევაში, ამავე წესს ემორჩილება. ჩვენი ავტორის მიერ მოწონებული ინგლისური თარგმანის ასევე სველის ორიგინალის ტექსტს მსგავსების მისაღებად.

708-ე მაჯამური სტროფის მ. უორდრობისეულ თარგმანში არაა გაღმაცვებული რუსთველური ცნება „გაჭრა“, „გაჭრილი“, რომელიც სიყვარულისაგან გაქცევას ნიშნავს, რომელიც განზრახვის სიმწვავეთი მისივე შემსუბუქებას ემსახურება. მ. უორდრობმა ორი ტერმინი იმარა „Wander“ (უნდა) — მოხეტიალე, მგზავრი და zoumer — იმვე მნიშვნელობით. არც ერთი ეს ტერმინი რუსთველური „გაჭრა“ არ ნიშნავს და მისი მნიშვნელობა ინგლისური თარგმანისათვის დაკარგულია.

მეოთხე ტაქტში shelter — საფარსაც ნიშნავს და სამალსაც, და ამდენად მისაღებად, მაგრამ მტვად კონკრეტულია რუსთველისაგან განსხვავებით და ამიტომ მისი „ძებნას“ — seeking-ს დაუკავშირდა, რითაც, როგორც „სამომის“ შემთხვევაში, აცდენილია პოეტური სახის მორალურ იერს. მწვავე განცდებისაგან თავის შეფარება, როგორც პოეტური სახე, გადარბიებულია ინგლისურ თარგმანში „საფარის ძებნით“, რაც გამოწვეულია კონკრეტული, ფიზიკური საფარის ხელსახეობით. ქართულმა პოეზიამ სხვაგანაც სცადა გადაჭრილი სულის სიმწვავესაგან შეფარების ასახვა — ეს იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“: „ნუ შეფარები, ჩემო მფრინავო, ნურცა სიცხესა, ნურცა ადარასა“. სიტყვებით „შეფარვი“ ად. „მფრინავი“ თავისებური კონსონანტით უდავოდ მოქმდის, რომ ბარათაშვილის განწყობაში რუსთველურმა ხმათა შეწყობამ იღვავა ძლიერი განცდის ექსპანსია.

„მერანის“ ჩემს რუსულ თარგმანში ვცადე ეს მომენტი ასეთსავე ხმათაწყობით გაღმომეცა:

«Не укрывайся, мой крылатый ни от жары, ни непогоды,  
«Ты не жалея, что утомлюся я — наездник твой презрел не-  
згоды!»

ამდნად, ჩვენი რუსთველოლოგის გ. იმედაშვილის მიერ  
„ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისური თარგმანის ყველაზე მარ-  
თებულ ვაკებად გამოცხადება, მრავალის მხრივ არაა გა-  
მართლებული.

ქსარგებლობა რა ჩვენი ავტორის ცდით — რუსთვე-  
ლის ისეთი სახელოვნო ხერხის, როგორცაა, მაჯამა, რუ-  
სული თარგმანის შედარებითი განხილვის ცდით, ერთ-  
გვარ წინასწარ მოსაზრებთა შემდეგ, გადავდივარ საკი-  
თხის ამ მხარეზე.

მართალია, რომ „მაჯამების ამოხსნას განსაკუთრებუ-  
ლი მნიშვნელობა ენიჭება პოემის ტექსტის თარგმანთან  
დაკავშირებით. „ავტორის ამ განცხადებას უსათოდ ის  
აზრი აქვს, რომ მაჯამური სტროფის ამოხსნა დიდ სიძნე-  
ლეს წარმოადგენს, თორემ „ამოხსნას“ ყოველი სტროფის  
თარგმანისათვის აქვს მნიშვნელობა, და აქ სპეციფი-  
კურ — მაჯამური არაფერია. თუ ამოხსნის ამოცანის  
იქით მაჯამს, როგორც ასეთს, ვერ ვხედავთ, მაშინ გაუ-  
მართლებელია მაჯამის თარგმანზე ლაპარაკი, და ყოვე-  
ლი სტროფი ნიველირებულია. ავტორი ლაპარაკობს „შე-  
დარებით ნათელი აზრისა და შედგენილობის მაჯამური  
სტროფის“ შესახებ (118). იბადება კითხვა: ეს მეტად  
თუ ნაკლებად ნათელი აზრი და შედგენილობა მაჯამური  
ხერხის შედეგია, თუ იგი შეიძლება არამაჯამურ სტრო-  
ფებსაც ეხებოდეს? თუ მაჯამური სტროფებზეა ლაპარაკი,  
ვიმეორებ, მაშინ ლაპარაკი უნდა იყოს არა „მაჯამური  
სტროფის რუსულ თარგმანზე“, არამედ მაჯამური სტრო-  
ფის რუსულ მაჯამურ თარგმანზე. ამის გარეშე რაღაა აქ  
სპეციფურად საძიებელი: მეტ-ნაკლები სინათლე აზრისა  
და შედგენილობის ხომ ყოველ სტროფს გააჩნია? მაჯა-  
მური სტროფი, რამდენადაც იგი შემთხვევითი აქსესორი,  
კუთვნილება კი არაა რუსთველის სექსისა, არამედ  
რთულ განცდათა და სიტუაციათა გამოხატვის იარაღია,  
ორგანონია, და იგი, როგორც იქნა. აუცილებლად მაჯა-  
მითვე უნდა ითარგმნებოდეს.

საქმე ის კი არაა, რომ მთარგმნელს შემთხვევითი გა-  
მოუვიდეს მაჯამა ისეთ ადგილზე, სადაც იგი რუსთველს  
არ მოეპოვება, არამედ ეს უნდა მოხდეს სწორად იმ  
ადგილზე, სადაც მაჯამა ორიგინალში, როგორც შემოქ-  
მედების აუცილებელი იარაღი, გამოყენებული აქვს თვით  
რუსთველს. შემთხვევითი მაჯამა შესაძლებელია, და და-  
საშვებია, რომ მასაც თავისი მოტივირება, გამომწვევი  
გააჩნდეს. მაგალითად, სტროფი 802-ე ისეთი წარმტაცი  
აგეულუბისა და გარიგებითი მოვარაუბლების, მასში  
ისეთი დრამატული მომენტის გადმოცემული, რომ მთარგ-  
მნელი, თუ ის საკმაოდ ეჭიარა რუსთველის მომაჯამო-  
ებლობას, ადვილად შეიძლება მაჯამური სტროფის ფლრა-  
ლობაში მოექცეს.

მოვიყვან ამ სტროფს ქართულად: („ანდრძიბი ავთან-  
დლილსა“)

„თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველითა  
დამამხობელმან,  
„ღარიბი მოკვდე ღარიბად, ვერ დამიტროს  
შშობელმან,

„ველარ შემსუდრონ დაზრდილთა და ვერცა  
მისანდლობელმან,  
„მუნ შემნიწყალის თქვენმავე გულმან მოწყალე,  
მლოზობელმან“.

რუსულად:

«Если будя я низвергнут разрушающим все миром  
«И умру один, не слыша плача тех, чьим был кумиром,  
«He одет рукой питомцев и святым не мазан миром,  
«Пусть твои благое сердце эти весь приемлет с миром».

რუსთველს აქ მაჯამური სტროფი არა აქვს, თუმცა შეიძ-  
ლებოდა აქონოდა ყველა მონაცემის მიხედვით, მაგრამ  
ეს სტროფი შექმნილია ისეთი დიდი ისტატობით და  
ღრმა გართმევით, რომ იგი მაჯამას თავისუფალ გაე-  
ვიზრებოდა. მე ეს რუსული მაჯამა, რომელიც გაკეთებუ-  
ლია სართობი სიტყვებზე «МИРОМ», ერთს შემთხვევაში  
მისი სხვა სიტყვაში შესვლით — кумиром, როგორც  
აქვს 708-ე სტროფი — „ნა-სამალი“, შევგებულად არ გა-  
მიკეთებია; მისი მაჯამობა შევამჩნიე, როცა იგი, უკვე  
გაკეთებული, გადავიკითხე. მე დღემდის არ ვიცი, როგორ  
გაკეთდა ის, მაგრამ დღესაც მეჯერა, რომ მას, როცა რუს-  
თველი პალესტინაში — ელოდა, რომ „მოკვდებოდა ღა-  
რიბად“ ე. ი. მარტოხელად და თულად, ეს სტროფი, ადა-  
მაინურობის მიღმა მველრადე, იქნა დასდევდა, მოუცილე-  
ბელი, როგორც სიკვდილი.

შემთხვევითი მაჯამა მაინც არაა დამასხურება რუსთ-  
ველის მთარგმნელისა. მაჯამა უნდა იყოს თარგმნილი იქ,  
სადაც ის თვით რუსთველს აქვს გამოყენებული, სულ  
ერთია, იქნება იგი მთლიანად, თუ ორ ტეპეაინი. რუსთ-  
ველს ასეთებზე აქვს. ასეთია, მაგალითად, 298-ე სტრო-  
ფის მთავრი ნახევარი, მაჯამურად გართმევული:

„იაკუნდი ევრეცა სუჯობს. ათასჯერმცა მინა მინდა,  
შენ ვეახლე სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა!“

ამ ორი პქარის მაჯამურობის უგულვებლყოფა მკითხვე-  
ლისა და მთარგმნელისათვის ყოველად დაუსშვებელია: აქა  
მოკვდებოდა ძირითადი გადატება „ვეფხისტყაოსანში“,  
როგორც ორი სოციალურ-კულტურული ეპოქის უკუმფე-  
ნელის — რანდულ-ფეოდალურის და სამეგობრო ერთ-  
გულეებისა: როგორც გამოჩეხული არ უნდა იყოს მინა,  
მაინც იაკუნდი სუჯობსო, ათქმეინენს რუსთველი ავთან-  
დლის, რომელიც შზადა მეგობრობისათვის თავადლება მიჯ-  
ნურის მსახურებზე მალა დააყენოს:

„ამა დღემან დამაიწყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;  
დამიგდია სამსახური, იგი იქნას, რაცა გინდა;...“

იმ დაკაში, რომელიც ამ სტროფის ირველიც წარმოებს  
საქართველოში და უცხოეთში, მე არავის მომხერ არა ვარ,  
გარდა რუსთველისა: რანდულ-ფეოდალურ წრეში დაწ-  
ყებული პოემის სიუჟეტობრივი განვითარება, თავის გა-  
დაწყვეტილებას იღებს სავაჭრო წრეში, — ასეთი იყო  
ისტორიული განვითარების აუცილებლობა, და საოკარი  
ისაა, რომ რუსთველის გენიამ ეს ეპოქალური ძერა ერთ  
სტროფში მოგვცა და ამის გამოშახველი ნახევარი ჩა-  
მოქნა შემოქმედების ჯადოსნური ხელით ორპქარია  
მაჯამად, რითაც თითქმის ვეუბნება, მთავარი აი აქ არი-  
სო. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ მაჯამის მაჯამუ-  
რადვე გადათარგმნელობა რუსთველის ვერ გაებაა.



რუსულად ეს სტროფი ასეა:

«Я забыла с тобой сегодня, от кого на сердце мгла,  
«Бросила я свое служенье, будь судьей добра и зла!  
«Бирюза всегда дороже и отборного стекла.  
«Быть с тобой навеки радость, вся печаль с души стекла».

მაჯაშური შედგენილობის დეტალებს შორის არის ერთი უძველესი მომენტი: ეს არის ორი სიტყვიდან, ან წინა სიტყვის დაბლოკვისა და შემდგომი სიტყვიდან შედგენილი მაჯაშის სარიტმი სიტყვა. ამ წესს რუსთველი არამაჯაშურ სტროფებშიაც მიმართავს, და ისინი იქაც ერთული მოგვანია, მაგრამ მაჯაშაში მთ კიდევ რაღაც დაბატებითი ფუნქცია ეკავება. ასეთია 708-ე მაჯაშური სტროფის პირველ ტაქტში ხელოვნურად გაკეთებული „სამ აღა“ ანუ 1026-ე სტროფის სარიტმი სიტყვა „სამ საღებისა“.

აშკარაა, რომ კომპოზიციური თავისებურება აქ იმა- შია, რომ სარიტმი სიტყვის შემადგენელი ნაწილები ერთად არ იწერება, როგორც ამის უშეგეს გ. იმედაშვილი, რითაც რუსთველის ჩანაფიქრი დარღვეულია.

\* \* \*

ყველა ნათქვამის შემდეგ, ზეგრი ლაპარაკი აღარაა საჭირო რუსთველის მაჯაშის რუსული თარგმანების შესახებ, რომლებიც მსჯელობის ამოსავალ მომენტად გამოვიყენე. ერთი რამ უნდა იქნას გარკვეული: ვმსჯელობთ ჩვენ მოყვანილი რუსული თარგმანის, როგორც ასეთის, ღირსებაზე, თუ მაჯაშის მაჯაშურ თარგმანზე? უნდა ითქვას, რომ, თუ უკანასკნელის შესახებაა ლაპარაკი, იგი უსაგანაა, რადგან, ვარდა ჩემი ცდისა, არც ერთი მოყვანილი რუსული თარგმანი 708-ე სტროფისა მაჯაშური არაა. არც ბალმონტის, არც პეტრენკოს, არც ცაგარდის და არც ზაბოლოცკის არ უცდიათ რუსთველის მაჯაშური სტროფის მაჯაშურადგე თარგმანა. ამდენად შესადარებელიც არაფერია და მთელი წამოწყება უსაგანა.

გაუგებარია ჩემთვის, რომ ავტორი სულმს მაჯაშური რუსული თარგმანის შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ ეხება მაჯაშური სტროფის თარგმანს, ეს მით უფრო გაუგებარია, რომ ყველაფერი, რაც მე ვთქვი მაჯაშის, როგორც რუსთველურ ხელოვნების წარუწყველელი იარაღის შესახებ, ძალიან კარგადაა ცნობილი ჩვენი ეროდიტიზმული რუსთველოლოგისათვის.

არაფერს ამბობს პატივცემული რუსთველოლოგი მის მიერ მოყვანილი სტროფის ჩემს მაჯაშურ რუსულ თარგმანზე. თუმცე „პროფესორი შ. ნუცუბიძე ძირითადად გადმოსცემს მთელი სტროფის მიწაარსსა და განწყობილებას ზოგი სახის შენარჩუნებითაც ე და მხოლოდ მეოთხე ტაქტში უშეგეს ნებისმიერ პერიფრაზს“...

ეს ფრთხილი და მოშობილი შეფასებაა, რადგან პეტრენკოს თარგმანის შესახებაც ეს ნათქვამია: „პეტრენკო უფრო მიახლოებულია რუსთველთან, მაგრამ ისიც ხასითდება ზოგიერთი თვითნებობით“, და საამისოდ ჩვენს ავტორს მხოლოდ ერთი შემთხვევა მოჰყავს. ასე რომ, ნუცუბიძის და პეტრენკოს შესებ თითქმის ერთი და იგივეა ნათქვამი.

თვის დროზე, როცა ცოტას მოვიცილი, ქართული კულტურის დიდების მნიშვნელოვანი ნაწილის მაცნე გამოვლენისაგან, ქართველ მკითხველს მოვახსენებ რუს-

თველის პოემის თარგმანთა შედარებითი კვლევის შედეგად რადან გ. იმედაშვილმა ამ მომენტის დადგომამდე უკვე მოგვცა ერთგვარი ნიმუში ასეთი კვლევისა, მე იძულებული გავხდი ორიოდ სიტყვა მეთქვა ამ საკითხზე, რომელიც დღესაც აქტუალურია.

პირველი, რაც უნდა ითქვას, არის ის, რომ არც ერთი რუსული (და არც სხვა ენაზე) რუსთველის თარგმანი არაა სრული, რადგან არ შეიცავს მისი პოეზიის ორკესტრარებას, კერძოდ, ისეთ მნიშვნელოვან მომენტს, როგორცაა მაჯაშის მაჯაშურადგე თარგმანა.

ამის შემდეგ ჩრება „ვეფხისტყაოსნის“ რუსული თარგმანის ჩვეულებრივი ანალიზი. ეს არაა უმნიშვნელი საქმე, მაგრამ დასახელებულ პუბლიკაციაში ესენი არაა ანგარიშგასაწევად რუსული.

საქმე ის კი არაა, რომ ბალმონტი „ქმნის ახალ სტროფას“, საქმე ისაა, რომ ბალმონტმა ვერ ვადათარგმნა რუსთველი. თარგმანია ის, რაც განსხვავებით აღწევს მსგავსებას, აქ კი არის განსხვავება და არაა მსგავსება, რადგან ასეთი განსხვავება არაა ის ელემენტი, რომელიც გზაა მსგავსებისაკენ. განსხვავებაც და მსგავსებაც თარგმანში უნდა შეფასდეს არა ცალ-ცალკე, არამედ მთლიანობაში. ამიტომ შედგენა მსგავსების, როგორც ცალკე ელემენტის, დადებითად ჩათვლა და, განსხვავების — უარყოფითად. ასეთი შეფასება მხატვრულ-პოეტური თარგმანისა და მით უმეტეს ისეთი რთულია, როგორცაა მაჯაშა, მეტად პრიმიტიულია, არა დაბლიტიკურ-ესთეტიკურია.

ამრიგად, ბალმონტის მიერ რუსთველის რუსული თარგმანი შეიძლება დარჩეს კრიტიკულ მიმოხილვებში იმის ნიმუშად, თუ როგორ არ უნდა ითარგმნებოდეს რუსთველის პოემა.

რაც შეეხება პეტრენკოს თარგმანს, მას ძალზე ემჩნევა, რომ ორიგინალიდან არაა ნათარგმნი: საქმეს ვერ უშველა ქართულის მცოდნე პოეტის დახმარებამ, რასაც ადასტურებს ის, რომ მოყვანილი სტროფის (708-ე) არც ერთ ტაქტში არაა რუსთველური მასალა. მართლაც და, რას გავს პირველი ტაქტი:

«Горе мне, колы буду брошен на сожжение в простор».

დღენაღს სწორია: «გა თუ ვაგიორა» ე. ი. მე თვითონ და არა სხვა ვინმემ ვადამავალს. არ ვარცა თვითონ ზნა „ნროшен“, რადგან ლაპარაკია მიჯნურის გატარზე, ე. ი. გაქცევაზე, რომელსაც კვეთი მოჰყავს ლაპარაკი თავშესაფარზე, დაამალვაზე — refuge-ზე (რეფუჯე) როგორც სწორად ამბობს ამ შემთხვევაში მ. უორდობი. ყოვლად უაზროა გამოთქმა „на сожжение в простор“. ეს არა თუ არ უღრის, სრულადვე არ ეკარება რუსთველის ტექსტს — ვაგიორა იქ, სადაც დაწვავს ძლიერი, ს ა მ ა ლ ი (ალის მაღალ ხარისხს, რაც ოდნავადვე არ გულისხმობს „ქარს“, როგორც იგი ესმის გ. იმედაშვილს). უორდობის შეცდომის გაკლენით). სიტყვა простор არაფრის მთქმელია და მიყიდებული აქვს ტაქტის რითმისათვის.

ასეთივეა სხვა ტაქტებზეც. მეორე ტაქტში რას ნიშნავს „ныне“, ვარდა ორი მარცვლის მოპოვებისა. არ შეიძლება ითქვას „щелью стало сердце“ — გულზე შეიძლება ითქვას, რომ ის გაშლილია, „ძეგს“ სამიზნოდ. Стрелы

ნსიოტ ვ უპორ არ ნიშნავს „საკრავად სამალს“, რადგან შეიძლება ესროლო პირისპირ (в упор) და მაინც ვერ მორატყა. В упор სროლის ტექნიკური ნაირობა და არა მიზანში ტყორცნა, მოხვედრა.

მესამე და მეოთხე ტაპზე სერიოზულად ლაპარაკი, როგორც თარგმანზე, შეუძლებელია, ხოლო რუსთველის თარგმანზე არასერიოზული ლაპარაკი დაუშვებელია.

გ. იმედშეილი, ცხადია, მაშინვე ამჩნევს, რომ „ზაბოლოცის თარგმანი ერთგვარი ვადამღერება არსებული თარგმანების“. (020). სტროფის დასაწყისის თარგმანში «Горе мне» ზაბოლოცის ვადამღებული აქვს პეტრენკოს თარგმანისაგან, რომელიც ქართული ორიგინალის მცდარი წაკითხვის შედეგია: „ვა თუ გავიტრა“-ში სიტყვა „ვა“ გაის, ან ვაგების ექვივალენტი არაა და იაზრება არა ცალკე, არამედ, როგორც ქართულ ორიგინალშია „ვა თუ“-ს სახით, რაც ეგებისობის გამოსახულებასა და კითხვით ფორმას შეიცავს — „ვა თუ“ და არა „ვაი მე“-ს.

შეიძლება პეტრენკომ ეს ინგლისური თარგმანიდან გადმოიღო, სადაც პირდაპირ «Горе мне»-ს მნიშვნელობის ინგლისური ფრაზაა დასაწყისში — „woe is me“ (უი ის მი). ჩემგან ზაბოლოცის აქვს აღებული მესამე ტაგის დასაწყისი: «Сократилось на две трети жизнь...», რომელიც ჩემს რუსულ თარგმანში იკითხება — «Сократилось время жизни...»

რუსთველის ახალი თარგმანი, ვანსაკუთრებით, რუსულ ენაზე, როგორცაა მაგ. ზაბოლოცისა, შესრულებულია ყველა თარგმანის შემდეგ; ეს რა თქმა უნდა, მისალმების ღირსია, მაგრამ ერთი პირობით, თუ იგი უკვე არსებული თარგმანებისაგან წინსვლას წარმოადგენს.

არ მიკვირს, რომ ჩემი თარგმანი ჩვენს ავტორს „შედარებით დამაკმაყოფილებლად“ მოეჩვენა. პატივცემული ავტორის დუმილის მიუხედავად, ფაქტია, რომ მე

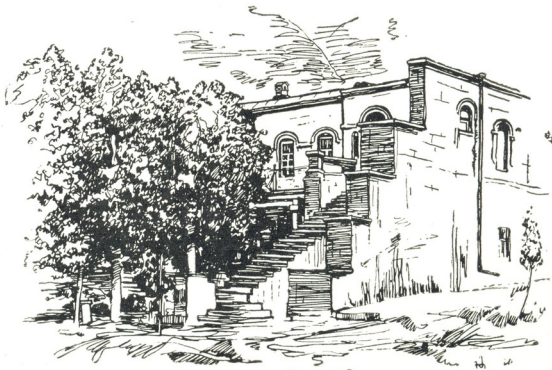
მაინც ვცადე ასე თუ ისე მაჯამური სტროფის მაჯამურად გადათარგმნა. კომპოზიციურად იგი ისევაა გაკეთებული როგორც ქართული სტროფი: სარიტმი სიტყვა «целом» სამჯერ დაშოკივებულია ირიტმება და ერთხელ სხვა სიტყვასთან — «прицелом».

ავტორი სთვლის, რომ მე დავუშვი მეოთხე ტაპში ნებისმიერი პერიფრაზი, „რაც, თურმე, ორიგინალის ტაეპის თემას, უდგება, მის მხატვრულ სახესა და ლექსიკას კი საკმაოდ დაცილებულია“ (020).

მე ყოველთვის მადლობით ვიღებ ყოველ შენიშვნას რუსთველის თარგმანის საქმეში, რადგან გაუძნელებლად ვასწორებ მას მთელი ათი გამოცემის მანძილზე. ასეა ამ შემთხვევაშიც; მაგრამ აქ გამოყენებული მაქვს იგივე წესი თარგმანისა, რომელიც ორიგინალთან მსგავსებას მისგან განსხვავებით იძლევა. ენახოთ — მართლაც, არის ეს ასე. თუ არა? ამ სტროფში თუ თემა ვაგებულია, როგორც ავტორიც აღნიშნავს, მაშინ მისი მხატვრული სახე არ შეიძლება იყოს სხვანაირი, თუ არა მთელ სტროფთან დაკავშირებულად; ვაჭრა აღარაა საფარი ჩემი ტანჯვისათვის, სადაც არ უნდა ვეძიო იგი. ასეთია მეოთხე ტაეპში მოცემული პასუხი პირველ ტაეპში დასმულ კითხვაზე. ვაი თუ ვაგიტრა და მოგვხდებ იქ, სადაც დამწვავს ძლიერი (გასაშვებული) ცეცხლი. დაკოლილი გულის პატრონს, ცეცხლომდებულს კი მსურს თავშესაფარი ტანჯვისაგან, მაგრამ მაგის დრო გათავებულია; ხანის მესამედში არსად მსოფლიოში ტანჯვისათვის საფარი არ იპოვნება. სწორედ ეს არის ნათქვამი მხატვრულადაც რუსთველის პოეტურს და არა ფილოლოგიურ ტექსტში.

Сократилось время жизни, став в три раза меньше в целом, Мне убежища от муки не найдется в мире целом .

ზოგ რამეზე ვერ შეგჩერდი. უფრო დეტალურად მოვხსენებ ქართველ მკითხველს მომავალში განზრახულ საგანებზე გამოკვლევებში.





# კ ა ვ კ ა ს ი ა და ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო მილიუტინის ჩანახატებში

სოლომონ ლეკიშვილი

ვინ მოსთვლის, რამდენი უცხო ხელოვანისათვის ქვეუ-  
ლა კავკასია და კერძოდ საქართველო შთაგონების და-  
უშვრეტელ წყაროდ, რამდენი რამ არის მათ მიერ შექმნი-  
ლი ჩვენს ბუნებასა და ხალხზე კალმითა თუ ფუნჯით.

ამჯერად გვინდა ფართო მკითხველს გავაცნოთ ლენი-  
ნის სახელობის სსრკ სახელმწიფო ბიბლიოთეკის ხელნა-  
წერთა ფონდში დაცული, დღემდე უცნობი ალბომი მე-  
ტად საინტერესო ჩანახატებით, რომლებიც მე-19 საუკუ-  
ნის 40-იანი წლების კავკასიასა და საქართველოს გვიხა-  
ტავს\*.

ალბომი შედგენილია 1839 წელს, ცნობილი სამხედ-  
რო მოღვაწის, ფელდმარშალ დიმიტრი ალექსის ძე მი-  
ლიუტინის მიერ, რომელიც სამხედრო ხელოვნებაში კუ-  
ტუზოვისა და სუვოროვის მიმდევრადაა აღიარებული.

\* იხ. ფონდი № 169, ფლა № 1, დოკუმენტის № 12.

დარიალის ხეობა



დიმიტრი ალექსის ძე მილიუტინი დაიბადა 1816  
წელს. 1836 წელს დათავარა სამხედრო აკადემია.

1845-66 წლებში იგი დანიშნული იყო პროფესორად  
სამხედრო აკადემიაში, ხოლო 1861-81 წლებში კი სამ-  
ხედრო მინისტრად. ამ თანამდებობაზე მუშაობისას მის  
სახელთან დაკავშირებულია თვალსაჩინო რევორმები:  
ფიზიკური დასჯის გაუქმება, სამხედრო სამსახურის ვა-  
დის შემცირება რუსეთის არმიაში და სხვ.

1836-45 წლებში მსახურობდა კავკასიაში, გენერალუ-  
რი შტაბის ოფიცრად და მონაწილეობდა შამილის წინა-  
აღმდეგ წარმოებულ ბრძოლებში. სწორედ ამ პერიოდს  
ეკუთვნის აღნიშნული ალბომი ჩანახატებით. აქ არის  
ფანქროთა და ტუშით შესრულებული შესანიშნავი ნახა-  
ტებისა და ეტიუდების სერია, რომელთა შორის დიდი ად-  
გილი უჭირავს მთიელებსა და მეფის რუსეთის ჯარის  
შორის ბრძოლის ეპიზოდებს. მხატვარს ობიექტურად  
აქვს ასახული საბრძოლო მომენტები. იგი ერთნაირი სი-  
მართლით ხატავს გმირობისა და თავგანწირვის ეპიზო-  
დებს, იქნებინა ეს თავდამსხმელები თუ დასხვდურე-  
ბი.

ნახატებში ავტორს გონებაამახვილურად აქვს შერჩეუ-  
ლი მომენტები. დეტალურად ასახავს საბრძოლო მოქმე-  
დების ასპარეზს მათთვის დამახასიათებელი დაძაბულო-  
ბით. ხშირად ხატავს ვარიანტებს ერთი და იგივე ეპიზო-  
დიდან.

ჩანახატები შესრულებულია სხვადასხვა დროს, ცალ-  
კე ფურცლებზე და შემდეგ შეკრულია ალბომად, სურა-  
თები ჩაკრულია თანამიმდევრულად, ქრონოლოგიის  
დაცვით.

ალბომის უბრალო დათვალიერებაც კი ნათელ წარ-  
მოდგენას იძლევა მისი ავტორის ინტერესებსა და გემოვნე-  
ბაზე. იმ საზოგადოებრივ წრეზე, რომელშიც იგი ტრი-  
ალეზდა. თვითუნლ სურათს დართული აქვს შესრულების  
თარიღი და შინაარსის ამხსნელი ტექსტი.

გარდა პატალური მომენტებისა, ჩანახატებში მრავ-  
ლადაა წარმოდგენილი მთიელთა ეთნოგრაფიული ყო-  
ფა — საოჯახო ნივთები, ნაციონალური კოსტუმები. ად-  
გილობრივი მოსახლეობის ტიპები, ტომთა ბელადების  
პორტრეტები, ცხენის მოსართავეები, ქალაქებისა და აუ-  
ლეების ხედვები, მატერიალური კულტურის ძეგლები და  
სხვ. სწორედ ამის გამო ამ ნაწარმოებებს დიდი მნიშვნე-

ლობა ენიჭებოთ მე-19 საუკუნის კავკასიის ისტორიის შესწავლისათვის.

ალბომში მოთავსებული ასამდე ჩანახატიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ნაწილი, რომელიც საქართველოსთანაა დაკავშირებული. ისინი ავტორის შესრულებული აქვს 1839 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში სპეციალური დავალებით, მოგზაურობისას დალესტინიდან თბილისამდე. „საქართველოს სამხედრო გზამ, დარიალის ხეობამ, ყაზბეგმა, მთაგორებზე გაფანტულმა უძველესი ციხე-კოშკების სიმრავლემ — ყველაფერმა ამათ ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა“ — კვითხულობით მილიუტინის მემუარებში. და მართლაც, მას დიდი გულისყურით შეუქმნია მთელი ცოკლი შესანიშნავი ჩანახატებისა. მათზე ვხედავთ ლარსს, თამარის ციხეს, სათვალთვალს კოშკს, ანანურს, სვეტიცხოველს და სხვ.

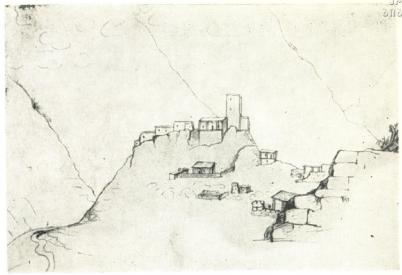
მილიუტინზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია აგრეთვე თბილისს, მის თავისებურ განუშეორებელ კოლორიტს. „თითქმის მთელი თვე დაეყავი თბილისში — წერს იგი — დრო შეუმჩნევლად გაფრინდა და მეხსიერებაში ჩამრჩა ყველაზე სასიამოვნო შთაბეჭდილებანი... თავისუფალ დროს სიამოვნებით დაგვიხეტებოდი ქალაქში და ვიზიბლდებოდი მისი თვალწარმტაცი ხედებით. განსაკუთრებით კი აზიური ნაწილით, მისი ხმაურინი და სულგაძიდი მოსახლეობით, მრავალფეროვანი ნაციონალური კოსტუმებით“.

ამ სიტყვების ნათელი დადასტურებაა თბილისისადმი მიძღვნილი ჩანახატები.

მილიუტინის მიერ შესრულებული გასული საუკუნის 40-იანი წლების თბილისის ხედები საუკეთესოთაგანია იმ სურათებს შორის, რომლებიც დღემდე გვაქვს შემორჩენილი. მათზე ვხედავთ ძველი თბილისისათვის დამახასიათებელ მომენტებს, ბაზრის ერთ-ერთ კუთხეს, სიონის ეკლესიას, მლოცველ ქალებს სიონის შესასვლელთან, ბანიან სახლებს, მოცეკვავ ქალებს დაირით და სხვ.

მილიუტინისავე სიტყვით, თბილისში ყოფნის ერთი თვის მანძილზე იგი სისტემატურად ხედებოდა ადგილობრივი ქართველი და რუსი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს. „თბილისის საზოგადოებას გავეცანი მთავარმართელის ბინაზე, გამართულ მეჯლისზე — წერს იგი — ეს იყო საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და ფრიალ ცოცხალი თავმოყრა რუსებისა და ქართველების“. შემდეგ დასძენს: „ქართველი მანდილოსნები გამორჩევიან თავზაიანობითა და დიდი ტაქტით. ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, გრიბოედოვის ქვრივი და მისი და ეკატერინე ყურადღებას იქცევენ მშვენიერი გარეგნობით. მეჯლისში ევროპულ ცეკვებს სცვლიან ქართული ცეკვები“...

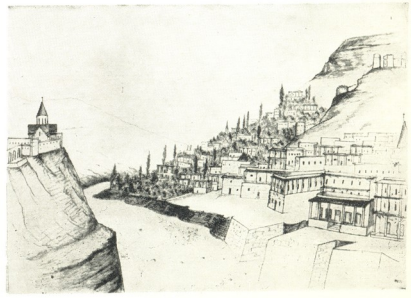
თუმცა მილიუტინი პროფესიით მხატვარი არ ყოფილა, მაგრამ თავისი ნიჭის წყალობით ცნობილ მხატვრებზე არა ნაკლებ გამომსახველად აღბეჭდა საქართველოს ყოფის სურათები.



ლარის ჩრდილოეთის მხრიდან



თბილისის ბაზარი



მეტეხი და ნარიყალა



# ზრომის სიღვრავი მთის რაკვავი

## სპარტაკ რენვიაშვილი

### ქორქალი

მთის რაკვავი მიცვალეულის ტირილი მოქმეტი იციან. კარგი მორტალი დაფსვლელის სოფელში. ამავე დროს აღსა-  
ნაზნავია ერთის შეხედვით უცხაური რვეულებმა: ნატორალ ტექს-  
ტებს ხალხი იმასთვრებს და შემდეგ შრომის პროცესში ტი-  
რისი კილოზე მღერის: დედაკაცი — მკის დროს, ნამგალზე,  
მამაკაცი — თიბვის დროს, ლესურში.

მკის დროს ნატორალი ტექსტების სიმღერად გამოყენებას  
დედაკაცი მთერ „ქორქალი“ უწოდება. მამაკაციების მთერ  
თიბვის დროს ლესურში მესრულეულ სიმღერას კი „ლუღუ-  
ნი“.

ქორქალი და ლუღუნი ორივე ერთმანინი სიმღერაა; მათ  
ინდივიდი მღერის შრომის პროცესში, ყოველგვარი მოძახილის  
გარეშე. მთიბელი შრომის პროცესში ტანის მოძრაობაზე და  
ბალსახი ცელის შესულის რიტმზე აკვებს სვედიანი სიმღერის  
მელოდიას. დედაკაცი კი ქორქალის მელოდიას, ნამგლით მუ-  
შაობის რიტმზე უფარდება. ქ. სისარულიძის სიტყვებით რომ  
ვთქვათ, „ისინი მუშაობის რიტმის მოძებნი და მასთან შე-  
გუბებით, იმსუბუქებდნენ შრომის პროცესს“<sup>1</sup>.

ელ. ვისალაძის თქმით, „ამ სიმღერათა მთავარი დანიშ-  
ნულებაა შრომის ენერჯის აგზნება, შრომის ნაყოფიერების  
გაზრდა“.

ამრიგად, ქორქალი შრომის პროცესთანა დაკავშირებული.  
დედაკაცი მკის დაწყებისთანავე იწყებს ქორქალს, თითქოს  
დალსაპარაკე ვინმე ყოლია, გაახსენდება თავისი მიცვალეუ-  
ლი, მისი წარსული და ნამოქმედარი, სურვილები; ყოფილივე  
ეს ნათქვამი, ამასთან ტირილის დროს წარმოთქმული სიტყ-  
ვები მორტალის გულს ურეუებს, ასე, მთელი დღე არ ცხრება,  
შრომობს და ქორქალობს. ამ შემთხვევაში დედაკაცი უწებს, რომ

კარგს ქორქალი ვაის დროს

Allegretto

2:26 25-25-27 26 25-25-26-26-27 3-2:27-26 2-2:26-25-27-26-27

2:26-25 25-25-26-26-27 27-26-25 26-25-26-27-26-27

წლებადილი მისავალი მისი მიცვალეულის ურგები იქნება.  
აღსანიშნავია, რომ ის დედაკაცი ქორქალს, ვისაც მიცვა-  
ლებული ანა რაკვ, ამ შემთხვევაში სხვის მკვდარი ქორქა-  
ლებს, იბრლებს მას და ამით თავის იყოლებს, დალილობას  
ქორქებს, შრომის იმსუბუქებს. ასეთია ძირითადად ქორქალის  
მესრულების წესი.

1. დამქორქალით ყანასაო, ამ ჩვენსა მოსამკლავო, ვასწო, ვამიქერ ნამგალაო, არ შემეხების უნასიო.
2. შენ ვეულო რას გვეძახიო, უწყუსოა უვერგვიონასიო, მაშინ დამაძებ ვეულოო, როცა მე დავიდულენოო. <sup>1</sup> არღულებმა დამჩრდილოო, მაღ ლო სამე მე არისო, ამიყვანე, წამიყვანეო.
3. ნამგალაო, ძველო ჩრინაო, ამ წავიყვანე წინაო, მოგვაცდა მეულო ქალაო, მან დავიყვანა თვალაოო.
4. ყანე ვეულო, სამკალიო, ზედდვიმან მოგკალიო, ვასქერი, ჩემო ნამგალაო, ვამიყვანე ტოლო წინაო, მაშინ დამაძებ ვეულოო, როცა მე დავიდულენოო, მე უბედურსა ქალსაო.

შენს კალთაში მიმიყვანეო, ვადმოფრენს ვაიერბედო, არ მაღრანს შენი ნახეო, მაგარდ ვაძევით დამაძახეო.

კოვი ხუთშაბათ დღესაო, ვკარი მომიყვად დღესაო, შენ, ჩემო ვიღოვო, უყენებ ცოლშეის თვალსხაო!

### ლუღუნი

მამაკაცი ლუღუნებს თიბვის დროს ლესურში, ლუღუნი  
ჯდომის დროს არ შეიძლება, ლუღუნი არც სხვა შრომითი პრო-  
ცესების დროს შეიძლება. მამის უბრალო სიმღერაო, იტყვიან  
რაჭველები.

ლუღუნი მამინ არის, როცა ერთი მღერის ლესურში, ამ  
დროს მამაკაცი ცდილობს თავი შეიკავოს, რათა მარტო-  
ბაში მყოფმა დაღლა არ იგრძნოს და შრომა მომსაწყენი არ  
გახდეს — ამით შრომის ნაყოფიერებაც იზრდება. ქორქალისა-  
გან განსხვავებით ლუღუნი მთიბელი მკვლევართა დიდი  
როლი სრულდება. მთიბლურ ჰანგებში ჭარბობს საგანგებო  
შრომის ამასხველი სიმღერები. მაგრამ ამ შემთხვევაში გასა-  
კუთრებულ იხვეტებს იწყებს შრომის პროცესში ნატორალი  
ტექსტების სიმღერად გამოყენების ფაქტი, რის გამოც მთიბ-  
ლეუბმა სიმღერებმა თავიდანვე მიიქცია მკვლევართა დიდი  
ყურადღება. მამაკაცი, ვისაც ახალი მიცვალეული ჰყავს, თიბ-  
ვის დღეს ტირილის მსგავსად სიმწირი მღერის, ლუღუნობს.

ქ. სისარულიძე მთიბლურ სიმღერებს საწესწევლები პოე-  
ზიის ერთ-ერთ უძველეს და თავისებულ განმტკბობად თვლის,  
რასაც, მკვლევარის აზრით, მსოფლიო მნიშვნელობა აქვს.

პროფ. შ. ასპინძელის აზრით, ტირილის მონათქვამე,  
მთიბლურის ქანები ქართული ხალხური მუსიკის უაღრესად  
ძველ ხანას უნდა ეკუთვნოდეს<sup>2</sup>.

საინტერესოა, რომ მთის რაკვის მომკვლე ქალთა ქორქალი  
და მთიბლური ლუღუნი მესრულებს წესით ემსაკავება ხვესუ-  
რულ მთიბლურ სიმღერას „გგინაა“, რომლის დროსაც, რო-  
გორც ე. თიაურაი აღიზნავს, „ძირითადად ხმით ხატორალები  
სრულდება“<sup>3</sup>.

ამრიგად, მთის რაკვში მთიბლური და მომკვლე ქალთა სიმ-  
ღერების ტრადიციულობა, ხვესურულ მთიბლურ სიმღერა-  
„გგინაა“ ერთად, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს და ჩაითვა-  
ლოს. მისი შესწავლის საფუძველზე შესაძლებელია დადგინ-  
დეს ამ კუთხის ხალხთა უძველესი რწმუნანი და მასთან დაკავ-  
შირებული მოსოფლმედიულობა. აგრეთვე დადასტურდეს მთიბ-  
ლური და მომკვლე ქალთა სიმღერების ზოგადქართული ბუ-  
ნება.

გარდა ამისა, საყურადღებოა მთის რაკვი და ხვესურული  
მთიბლური სიმღერების აღმნიშვნელი ტერიტორიის მსგავსება.

როგორც ცნობილია, „ხვესურულია და ფეაში მთიბლური  
სიმღერები აღინიშნება მოთქმის უძველეს ტერიტორია „გგინა-  
ნი“<sup>4</sup>, „გგინა“ ხ. ორბელიანის განმარტებით, არის „საგლო-  
იელი ხმა“, ხოლო „გგინა“ საგლოიელი ხმანობა. როგორც  
განმარტებულია ჩანს, — „გგინა“ თავდაირველად სამგლო-  
ვიარო შინაარსისა უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება სიტყვას „ლუღუნი“, ს. ორბელიანის განმარ-  
ტებით, არის „წარზიდული ხმა“<sup>5</sup>.

როგორც ამ განმარტებით, ისე მოქმედება გადმოცემული, ლუ-  
ღუნში უნდა იგულისხმებოდეს საგლოიელი ხმა: მთის რაკვი.

<sup>1</sup> ქ. სისარულიძე — ქართული ხალხური სიტყვიერება. ქრესტომა-  
ტიკა. თბ. 1956 წ. გვ. 15.

<sup>2</sup> შ. ასპინძელი, ნარკვევები, II ტ. თბ. 1956 წ. გვ. 41.  
<sup>3</sup> ე. თიაურაი — მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისთვის  
ტ. 3. შესავალი გვ. XI II.  
<sup>4</sup> ქ. სისარულიძე, ქართული ხალხური სიტყვიერება. ქრესტომა-  
ტიკა. 1956 წ. გვ. 77.



დღუნში მიაჩნიათ სწორედ სევდიანი ხმის გამომატეულ ტერ-  
მინად; იქნებ ვახუშტი მაგრატიონი ამას გულისხმობს, როცა  
ამბობს, „იმდროინად მუწურისა ხმითა ტრეყვისა ჟამსა არა ჭი-  
რისუფალნი, არამედ სხვანი, მუნ შეიფინი“<sup>5</sup>.  
თივის დროს ნატიკალი ტექსტების სიმღერად გამო-  
ყენება. ასე მაგალითად:

- |  |  |
|--|--|
| 1. სათბოში მიდის კაციაო,<br>იმას მოუკვდა ქალიო,<br>ზედ გამოიქდეს ვაქციო,<br>დამბუნდი, კაცო, სახლშაო,<br>ქალი მოვიკვდა ჟანაშაო. | დამიდგა ორი თვალიო,<br>რომ მომეკვლომა ქალიო,<br>არ შევიშულ ხელიო,<br>არ გავიწყვიტე შეიღებო,<br>დეამუშავე უნაო,<br>ო, შენი მოსამკვალაო, |
| 2. მოთბელო თბდა ზალახაო,<br>ზალახსა სამეუროვანსაო,   | მოთბელას ცოლი მოუკვდაო,<br>ვერ მოივალა ტირილიო.  |

საგანგებო მოთბურის სიმღერები:

- |   |   |
|---|---|
| 1. თივამ დაიწყო მალლობაო,<br>პატრონმა გულის მაგრობაო,<br>ვისკად დედა ცოცხალი ვყავო,<br>მოვიდა საიღობაო. | 2. ამბობენ ვაქციეფინი <sup>6</sup> ,<br>ჯორჯიაშვილის ქებასაო,<br>ჯორჯიაშვილი ფერისაო,<br>ჩათბის და ჩაიღებრისაო. |
|---|---|

**გაგაბაშის, ლუკინე თიბავის, დროს**

Moderato

1. 3:27-3:58-2:00-1:30 3:2-3:13-3:37  
2. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
3. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
4. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
5. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
6. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
7. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
8. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
9. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
10. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
11. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
12. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
13. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
14. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
15. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
16. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
17. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
18. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
19. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
20. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13

**ნ ა ლ დ რ ი**

რაკული შრომითი სიმღერების რიცხვში ყურადღებას იძე-  
რობს ნადური, რომელიც ითვა-ვის პროცესთანაა დაკავში-  
რებული, მაგრამ იმდებრეა არა უშუალოდ შრომის პროცესში,  
არამედ საშუალოდან შინ წამოსვლისას გზაში. ნადურს იქ  
ორპირულად იმაზოდა ათი თორმეტი კაცი, საინტერესოა,  
რომ ნადის დროს დამღერებულ ლექსს, ზრუნის მსგავსად  
„შაირს“ უწოდებენ, მხოლოდ განსხვავება ამ შემთხვევაში  
ისაა, რომ ზრუნის დროს დამღერებელი შაირი სამკლოვიარო  
შინარისსაა, მას მიყვალეულის წინაშე მღერიან; ნადური კი  
სამხიარულო სიმღერაა.

„შაირს“ მოთბელები ნადში იტყობდნენო, — ამბობს ივანე  
ბიძინელი, ნადურს თბვის დროს კი არ იმაზოდნენ ლესურში,  
არამედ გზაში, შინ წამოსვლისას. მოთბელები მთელ გზას ან-  
დური „შაირით“ ჩამოივლიდნენ, ნადური შაირი ის კი არ  
არის, ერთმანეთს რომ გავეზიარებთ, არამედ სულ სხვაა, სამ-  
ხიარულო სიმღერაო<sup>7</sup>.

აღსანიშნავია, რომ შიის რაჭაში ნადს პურის მკვთად და-  
კავშირებითაც აწყობდნენ, ვისკაც საშუალება ჰქონდა, ნადს  
აიყვანდა და შინ წამოსვლისას ნადურ შაირს დიძახებდნენ.  
ნადში მამაკაცებთან ერთად ქალებიც მონაწილეობდნენ, ისი-  
ნიც იმაზოდნენ სიმღერას. პირველ პირს რომ დედაკაცი იტყო-  
და, მეორის მამაკაცი მისძახებდა.

საერთოდ, ნადურს ძირითადად სიმინდის ყანის გათხნას  
უკავშირებენ, მაგრამ როგორც ცნობილია, სიმინდის კულტურა  
ჩვენში არც ისე დიდი ხნის შემოსულია. დასავლეთ საქართვე-

ლოშიც იგი მე-17 საუკუნეზე ადრე არ უნდა არსებებოდა, როგორც  
ეს ივ. ჯავახიშვილს აქვს გარკვეული<sup>7</sup>.

ნადი სხვადასხვა საშუალებითან იყო დაკავშირებული.  
და რაყიშვილი აღნიშნავს „ნადური—წმინდა გურული სიმღე-  
რაა. აუარებელ სხვადასხვა ფორმისა. ამ სიმღერას ასრულებენ  
თბისნი დროს, მღერის „ნადი“ ე. ი. მომუშავე მუშობლები,  
რომლებიც შველიან პატრონს. ეს სიმღერა ძალიან გრძელია  
და იმდებრეა საათობით, დიდად ახალისების მომუშავეებს ამ  
მძიმე მუშაობაში, ნადურს ასრულებენ აგრეთვე საშუალოდან  
სახლში დაბრუნების დროს“<sup>8</sup>.

საინტერესოა შიის რაჭაში ნადური სიმღერების ტრადი-  
ციის დადასტურება, ეს ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ნადური  
არ უნდა იყოს „წმინდა გურული სიმღერა“, არც მხოლოდ

**მითხლა ლილიპუზი**

(♩ = 1)

1. 3:27-3:58-2:00-1:30 3:2-3:13-3:37  
2. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
3. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
4. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
5. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
6. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
7. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
8. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
9. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
10. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
11. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
12. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
13. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
14. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
15. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
16. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
17. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
18. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
19. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
20. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13

**მითხლა შაჰხანაზი**

(♩ = 1)

1. 3:27-3:58-2:00-1:30 3:2-3:13-3:37  
2. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
3. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
4. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
5. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
6. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
7. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
8. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
9. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
10. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
11. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
12. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
13. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
14. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
15. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
16. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
17. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
18. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
19. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13  
20. 2:28-3:13-3:13-3:13-3:13-3:13

<sup>5</sup> ე. ბაგრატიონი — აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 18.  
<sup>6</sup> ვაქციეფრა შიის ზალახია.  
<sup>7</sup> შენიშვნა: ნატიკალის ტექსტის ჩაწერილია ჩემ მიერ შიის რაჭა-  
ში 1956-58 წლებში.

<sup>7</sup> ივ. ჯავახიშვილი — საქართველოს გეონომიური ისტორია, წიგნი  
1, თბ. 1930 წ. გვ. 361.  
<sup>8</sup> და რაყიშვილი — ქართული მუსიკის გურული შტო. ეურნ.  
ქართული მწერლობა, 1927 წ. № 10, გვ. 147.



სიმინდის თონასთან დაკავშირებული. ნადური შაირები უნდა გუთვნოდეს შორეულ წარსულს, სახელდობრ, იმ დროს, როცა ჩვენი წინაპრები კოლექტიურად შრომობდნენ. ნადური სიმღერების შორეული საუკუნეებიდან მიმდინარეობაზე მიუთითებს აგრეთვე პროფ. გ. ჩხიკვაძე.

**„მითვისლა“**

დღემდე მთის რაჭაში შემორჩენილია ფრინველთა დაჭერის მეტად საინტერესო ჩვეულება. ფრინველებს იქ იჭერენ ბაგშვები, ცხენის ძუსაგან დაწნული მახით, ფრინველთა ტერაში დედაცკები და მოზრდილი მამაკაცები არ მონაწილეობენ. ეს მეტად სამარცხვინო საქმედ ითვლება. ბაგშვები, როცა ფრინველებს მახეს დაუგებენ, წავლენ ფრინველთა მოსაველელად და მახეებისაკენ ერეკებიან მათ. როდესაც ფრინველები მახეების ასლომასლო დასხდებიან, ერთ-ერთი ბაგშვი, რომელსაც უფრო ემარჯვება საგალობელი სიტყვების სიმღერით წარმოთქმა, იწყებს „მითვისლას“.

„მითვისლა“ ერთხმიანი გალობაა. ბაგშვი დგას ფრინველის წინ და ყოველგვარი მოძახილის გარეშე სიმღერით წარმოთქვამს სავედრებელ სიტყვებს, იგი მთელი გრძობების დაძაბვით ვეღვრება ფრინველს:

- |                  |               |
|------------------|---------------|
| 1. „რას იხუსები, | გოგვა შენია,  |
| რას იხუსები,     | მეალმებია,    |
| მასე ვაგოვდი,    | გაეხი მახეში. |

სხვადასხვა ფრინველს სხვადასხვა კილოთი და სიტყვების წარმოთქმით მიუთვლიან, ასე მაგალითად:

მითანას მიუთვლიან:

- |  |  |
|--|--|
| 2. ო, მითანა, მითანა,<br>ფურქულიანა,<br>უწუქულიანა,<br>ალა დალა,<br>უცხო მიდიანა,<br>მოფრენილხარა,<br>ფეხი გინავსა,<br>ღმერთი გრისხავსა<br>გაეხი მახეში,<br>ო, მითანა, მითანა! | კორეტიანა,<br>ჩორეტიანა,<br>აგრე გარდინე,<br>გაიმსვივე,<br>მსველ ვეხანა,<br>შენ კორეტიანა<br>შენ ჩორეტიანა,<br>მახის თვალთან,<br>ხაჭვა ყრინა,<br>ისა ხეოქენა,<br>ისა კენეცია,<br>გაეხი მახეში,<br>ლევო, ლევო, ლიანა და ა. შ. |
|--|--|

საინტერესოა, რომ „მითვისლათ“ ისინი ცდილობენ ფრინველის მოთვინიერებას. მაგალითად: „ლივლივს“ რომ მიუთვლიან, იგი გახალისდება, ფრთებს შლის და იწყებს გოგვას. ამ დროს ფრინველი ეწვევა ადამიანის გალობას და საითაც გინდა იქით წაყვანით, თუ არ მიუთვალე ფრინველს, ვერ დაიჭერო — ამბობენ მთის რაჭველები.

**შენიშვნა:** 1. „მითვისლა“, საერთოდ, თავისი გარკვეული ფუნქცია აკისრია, მის დანიშნულებას ფრინველთა მოთვინიერება და ადამიანის სურვილისამებრ მათი მოქმედების წარმართვა წარმოადგენს. მითვისლის დროს ხმაარებული გუგებარი სიტყვები შეიძლება გეუთვნოდეს იმ შორეულ ხანას, როცა ადამიანის მეტყველება უაღრესად დაბალ საფეხურზე იყო, როცა არსებობდა მხოლოდ ცალკეული ამოძახილები, რომლებიც რიტმულ მოძრაობას მიჰყვებოდა და მელოდია იქმნებოდა. გარდა ამისა, შესაძლებელია, ზოგიერთი სიტყვა მითვისლაში, ისე როგორც შულოცებში გაჩნდა, როგორც მაგიური ძალის მქონე.

<sup>10</sup> ლივლივი — მინდორის ტორილა

ვერა წიგნაძე და ვახტანგ ჭაბუკიანი. ბალეტი „მშვიდობისათვის“



# მიხეილ ჯავახიშვილის ფიქარები ხელოქნებაზე

ბეკან ჯაფარიძე

უბაღლო ბელეტრისტი, ქართული ხატოვანი სიტყვის დიდოსტატი, ფართო დიპლომატიის შემოქმედი და საზოგადო მოღვაწე — ასეთად იცნობს ქართველი მკითხველი მიხეილ ჯავახიშვილს. და მართლაც, არ დარჩენილა ჩვენი ერის ცხოვრების არც ერთი საჭირობითი საკითხი — მიყოლებული რევოლუციამდელი პერიოდიდან თვით მწერლის გარდაცვალებამდე, — რომ მას საფუძვლიანი პასუხი არ გაეცა, არ გამოხმაურებოდა მაღალოსტატური, დიდი შემოქმედის გულიდან გამოძრწილი მხატვრული სახეებით თუ მგზნებარე, გულშიჩაწვევით, მებრძოლი პუნლივისტური სიტყვით. ჯერ კიდევ რომან „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ სასტიკად გაამართანა და მომავლიდელი სიცილი დაავარა ცარიზმის პირისპირიან დესპოტიზმს, ცხადივით დანახვა მკითხველს, რომ უნათოდ და უნებისყოფი ნიკოლოზ მეორის სამეფოს ფაქტურად სხვა, უკვირგვინი იმპერატორი — ბერის ანაფორაში გახვეული გახრწილი ლითი რასპუტინი მართავდა. შესანიშნავად დახატა რომანის მთავარი მოქმედი პირი კვაჭი, სამარცხვინო ბოძზე გააკრა უჭნარა ქაშელისა წარმოადგენლები და ამ მანკიერი ტკბის გაიკისვით, რომლის მსგავსი არც თუ ისე ცოტანი იყენებდნენ მაშინდელ საქართველოში, სწორი და სამართლიანი ჭისიკენ მოუწოდებდა საზოგადოებას. ჯავახიშვილი არსენს მარაბდელივით სჭქდა ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების დროტზე. „სამის ამბავით“ სავეყნად ჩამოიხარო გაუმართალი კერძოთესაურული მორალი. „კაყოს ხიზნიში“ ქართული სულის კივილი იყო, რომლითაც ავტორმა ორი დიდი საქმე გააკეთა. საზოგადოებას დანახვა არასწორ ზნაზე დამდგარი უნათოდ ქართული ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილი და ქართველ ქალს საუკუნეებით განმტკიცებული პატრიონებისკენ მოუწოდა. „ფინჯანში“ და „მიწის ყივილში“ უმაგალითო სიმაღლეზე აიყვანა ქართული პატრიოტიზმი. იგი „თვისათვის“ კრისტალური სულის პატრიონი იყო და „მართალი აბდულაჰასით“ გულმართალი. უხაროდა ყბანას ბედნიერება და კურკას უბედურებას სტროდა. მას პაპა დიმიტრის მოყვარული გული ჰქონდა, რომელშიც მისი ჩვენი სამომბოდი და ხალხი ჰყავდა ჩაყრული. დაბოლოს, მან დარწია ქართული ფსიქოლოგიური ნოველის აკვანი („ოქროს კბილი“, „გივი შადური“, „პატარა დედაკაცი“ და სხვ.).

თავისთავად ცხადია, რომ ჩვენი სასიქადლო მამულიშვილის აზროვნების მიღმა არც ხელოვნების საკითხები დარჩენილა. იგი მწვავედ განიცდიდა ქართული ხელოვნების სულ მცირეოდენ მარცხსაც და საუკეთესოს ჭეშმარიტი მოტრფივალე იყო. „ხელოვნება ჩვენივის, ადამიანისათვის, ხალხისათვის“ (მწერლის უბის წიგნაქიდან). ეს მართლაც და შესანიშნავი ნათქვამია, იმ დეკადენტებთან შედარებით, რომლებიც გაკვირდნენ: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის და არა ხალხისთვის“.

ჯერ კიდევ 1909 წელს მწერალი გულსიტკაცივით აღნიშნავდა, რომ მსოფლიოს კულტურული ერები გაფაციცებით

აგროვებენ წარსული კულტურის ნაშთებს. თავს უყრიან მათ სავეყნოდ განთქმულ მუხუშემბში და არა კარგავენ სულ პატარა, უნიშვნელო რამესაც კი, რომელსაც ერის წარსულ კულტურაზე რაიმე კარგის აღდგენა შეუძლია. აი არს წესი ჯავახიშვილი „მოკვდა ძველი საბერძნეთი, როგორც სახელმწიფო, გადაშენდა ელინი, როგორც ერი, მაგრამ იგი მაინც ცოცხალია, როგორც ფსიხოლოგიური ერთეული და განსახვარებული სულიერი არსება. ელინთა ლიტერატურამ, ქანდაკებამ და არქიტექტურამ სამუდამოდ იხსნეს ეს ერი სიკვდილისაგან და დაუშვიდრეს მას საუკუნო ხსენება და უკვდავება. ცოცხალი და უკვდავია მხოლოდ ის ერი, რომელმაც აღადგინა თავისი წარსული ცხოვრება, დახატა წარსული თავის წინაპართა შემოქმედებისა და მუნ იცნო თავისი ძალა და პბუვა იმედ მომავლისა“ („დროება“ № 278—1909 წელი მიხეილ დამაშვილი).

გადაშენდნენ ძველი კულტურული ერები. აღიგავა პირისკან მიწისა ძველი ეგვიპტე და ასურეთი, მაგრამ ევროპამ ადღადინა სურათი ამ ერთ უდიდესი წარსულისა. ყველაფერი ეს მუხუშემბში თავთურული. საქართველოში წარსულის დიდებული ნაშთები ვერანდებო. ვისაც უნდა და არ უნდა, გაეკის და სამუდამოდ ეკარგება ხალხს და ქვეყანას შესანიშნავი ქმნილებები წარსული კულტურისა. მართლაც და სახიზრად საქმეებს სწადიოდნენ რუსეთის ცარიზმის მოხელეები. გარდა მითვისებისა და გამბიდრების სურვილებსა, მათ უკიდურესი შოინისტური გრძნობებიც ამობრავებდათ. თუ არა და რა უნდა დღეს საზღვარგარეთ ყვალთის განთქმული სახარების შესანიშნავ სუფთა ოქროს ედსა პატრიონის თვლივით შეგულს, რომელიც ქართველმა ოსტატებმა ბეჭა და ბეშქენ ოპიზარებმა შექმნეს. ის ხომ მეფის რუსეთის საქართველოში დანიშნულმა ეგზარქმს მოიპანა და გაყიდა. ვინ შეითონხა დიდებული სვეტიცხოვლის უნიკალური ფრესკები, თუ არა შოინიზმით გაბერილმა ცარიტული ეგზარქასის მუხუშემბში. ჯავახიშვილს მაგალითი მოჰყავს, თუ როგორ დაგვა მიელი ბეღვია ფეხზე, როდესაც ბეღვისის მეფემ თავის პირად საკუთრებაში მყოფი რამდენიმე სურათი ამერიკელებსა და ინგლისელებს მიჰყიდა. დაბოლოს, მწერალი აღნიშნავს, რომ დაკარგულის დაბრუნება არ შეიძლება, იმას მაინც შევეყვადით, დარჩენილი დავიცვათ და კონგრეტულად ავეყნოს საკითხს მუხუშემბის აშენების შესახებ, რამც ნიშულმა ხალხმა უნდა მიიღოს მონაწილეობა.

1910 წელს ქართულ საზოგადოებრიობას საჯარო გასამართლება მოუწვია დ. ერისთავის პიესის „სამშობლოს“ გმირების: ლევან ხიზმაშვილისა და სვ. ლეონიძის ცოლის ქეთევანისა. სასამართლო შედგარა და მას ორივე გაუმართლებია. ჯავახიშვილი ამ უბრალო, თითქოსდა სახუმარო ამბავსაც კი აღაშფოთა და წერილობით სათათური „გულკეთილთბი ვართ“, რომელიც „ერის“ 1910 წლის № 9-ში დაიბეჭდა, წერს: „მეიმედება კაცმა ჯიბიდან ფული ამოგაყალბა, ამ მიზნით მოგ-



კლას კიდევ, რა ვუყოთ მერე? ეს ჩვენი სოციალური პირობების შედეგია! საზოგადოების ფულის გაფლანგვაც ადვილად შეიძლება, რადგან... ესეც სოციალური პირობების შედეგია. სოციალიზმის დროს ადამიანი საზოგადოების ფულს ვერ გაფლანგავს... და რადგან ჯერ სოციალიზმი არ განხორციელებულა, ფულის გაფლანგველნიც ვერ დაისჯებიან“. ეს არის საკითხის ერთი მხარე, ხოლო რაც შეეხება ერის დაღატაკ, საზოგადოებას და ხალხის დაღუპვას, ამის პატივბა არამც და არამც არ შეიძლება. აქვს ჯავახიშვილის პასუხი მხოლოდ ერთია — გამართლება ლევან ნიშნიაშვილისა და ქეთევანისა? არავითარ შემთხვევაშია თითა სათაურიც სტატიისა „ტულკეითლები ვართ“ ცინიზმითა გაქვეითილი.

ჯავახიშვილის სძავს სცენაზე ყალბი პათეტიზმი და დრამატურგიაში დაობებული და დახვსებული ნაწარმოებების შემოჭრა და შეიძლება სამართლიანადაც აკრიტიკებდეს ნაწილ გაბუნია-ცაგარლის ბუნების, რომელიც სასაზინო თეატრში მოდგა. ის დღეაშვილის დრამაზე „ჩვენი ნაცნობები“ ამბობს, რომ ეს სცენები კი არა, პორნოგრაფიული, უმინარსო და ცინიკური ფარსიაო.

წერილში „თეატრი და ხელოვნება“ ჯავახიშვილი წერს: „ზემოხსენებულმა ბუნებისა ნათლად და მშვენივრად დამატყცა, რომ ქ-ნ გაბუნია-ცაგარელს ზემოხსენებულს მოვალეობა არ სურვარ და ჰგონია, რომ საზოგადოება მხოლოდ იმის თამაშის სანახავად, ტაშის დასაკრავად და საჩუქრების მისართმევად მოვიდა. საკვირველია, რა მოსაზრებით აიჩრია საბუნებისდ ქ-ნმა გაბუნიამ ყაზბეგის დაჯანგებული, დახვესებული, უმინარსო, სამონლად გაჭირებული და არქივდანი ამითხოველი პიესა?“ („ივერია“, 1905 წ., № 11).

უმება ეს ქართული თეატრის საჭირბოროტო საკითხებს ფულტრანში „ჩვენი და ჩვენი თეატრი“, ჯავახიშვილი სატიკელო ილუმურებს დამტკამული მყვირალა და აურსარებიანი პიესების წინააღმდეგ და საზოგადოებას მოუბრუნებს, რომ ასეთმა ნაწარმოებებმა თავიანთი დრო მოსტუმეს, რომ ქართული თეატრი და დრამატურგია არ უნდა ჩაიკეტოს ვიწრო ნაციონალურ ჩარჩოებში.

საზოგადოება განათლდა, საზოგადოების გემოვნება და ინტელექტი გაიზარდა. ჩვენი თეატრის სცენაზე კი ცვლავ იცვლე თმა დარჩა: ქართული დედა, სომხური ვაჭარი, ავღანურული კინტო და მეტი არაფერი. განა ეს არის ქართული თეატრი? და ჯავახიშვილი გადაჭრით მოითხოვს გარდაქმნას თეატრისა, რომელიც უნდა აჰყვას ეპოქის მაქისკებს.

თუ კარგად ჩაუვკვირდებით მიზელი ჯავახიშვილის ნაწერებს, ნათლად დაინახავთ, რომ დიდი მწერალი ჩვენი თეატრის ძირველი რეფორმისა და ეფორიზიის მომხრე იყო. ჩვენ ვამბობთ ეფორიზიზაციას, მაგრამ ეფორიზით, მეთხველი არ გავიგებთ ამას ისე, თითქმის ჯავახიშვილი მომხრე იყო იმ დეკლენტურ თეატრისა და დრამატურგისა, რომელსაც ბევრი მამონდელი ფრანკული, ინგლისური, გერმანული და იტალიური თეატრი და დრამატურგია განიცდიდა. ჯავახიშვილი მხოლოდვე მომხრე იყო ნოვატორული რუსული თეატრისა, რომელიც სტანილავესკიმ ჭეშმარიტად რეალისტურ რესულტზე გადაიყვანა. ჯავახიშვილი მომხრე იყო ისეთი თეატრისა, რომელიც ხალხს დაეხმარებოდა დღის წესრიგში დამგარი საჭიროებოტ საკითხების გადაწყვეტაში. იგი ჩვენს სასიქადლო პოეტს, ილია ჭავჭავაძის დირსულ თანამებრძოლს, აკაკი წერეთელსაც კი არ მოერიდა. აკაკის, რომელსაც უდიდესი დამსახურება მიუძღვის ქართული თეატრის წინაშე, შეტყბა:

„მე მიყვარდა ქართული თეატრი, ისე მიყვარდა როგორც სამშობლო, ძვირფასი მგებობა, როგორც ჩვენის წარსლის, ჩვენის დიდებული წარსულის მასწავლებელი, როგორც თამარ მეფე, დათვი აღმამებელი, გიორგი სააკაძე, ირაკლი და ჩვენს ნაწყალ საქართველოს თავისუფლებისათვის წაშწებლი“, მაგრამ შემდეგ: „რა არის მზუნე, რომ მე და ასს ჩემსთანა ქართველს, ერთ დროს ქართული თეატრის მორტფიდალეთი, ასალ ივივე თეატრი თითქმის შევეცუდა, ქართული თეატრში აღარ დავდივართ, ყოველ რუსულ წარმოდგენას ვესწრებით და ამით თითქმის მის მიღატაკის სახელი დავმისახურეთი?“ და შემდეგ „ე. ი. ჩვენი საზოგადოების ერთი ნაწილი იცავს ჩვენს ისტორიულ პიესებს, ძველს კომედიებს ვაწყვენება ზ. გ. რ. და დ. ერისთავებს, ანტონოვს, ა. ცაგარელს, ორბელიანს, შერვაშიძეს და ამგვარ დაამატურგებს. საზოგადოების მორეწ ნაწილი კი თხოვრობს ახალ პარს, ახალ სიტყვას, ახალ გამოცემლებულ აზრებს და მიმართულებას“ („ცინიზმის ფურცელი“, 1903 წ., № 231). აქაც, ცხვერობით, რომ ზოგიერთ საკითხში მიზელი ჯავახიშვილი სცდებდა რა ტრამ?

თავი დავენებით ერისთავები და შერვაშიძეს და ვილაპარაკოთ მხოლოდ ორზე, რადგან ერისთავების და შერვაშიძის თემები შეიძლება მართლაც მოქველებული ყფილიყო მაშინ, მაგრამ ანტონოვმა და ცაგარელმა ხომ შვიდრდოლ მოადგმევიენს კრიტიკულ რეალიზმს ქართულ სცენაზე ფეხი? რა მოსაზრებით უწოდებს მწერალი მათს ნაწარმოებებს ძველს და მოითხოვს უფრო ახალს? ელენური თეატრის ქვაკუთხდი ფატალიზმი (ბედისწერა) იყო. ამის ნათელ დადასტურებას სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ წარმოადგენს. შემდეგ ეს ფატალიზმი დიდხანს გასდევდა წითელი სახიფით მსოფლიო დრამატურგისა და, უძველესი საუკუნეებიდან დაწყებული, აღორძინების ხანამდე მოვიდა. შექსპირის დიდებულმა ნაწარმოებებმა რეალიზმი დაამკვიდრა მსოფლიო დრამატურგიაში, მაგრამ რა შესცვლა შექსპირმა ძირითადში? უარყო ფატალიზმი (ბედისწერა) და ადამიანის სურვილს დაუმორჩილა, ხლო თემა კვლავ ისტორიული დარჩა.

ეფორიზით, ჯავახიშვილი წინააღმდეგობაში ვარდება, როდესაც ცდილობს ქართული სცენიდან განდევნოს ქართველი დედა, პატარა კახი, სომხური ვაჭარი, კინტო და სხვა ასეთები. თუ ოტკლემო, რინარდ მესამემ, შაოლიკმა და ჰამლეტმა, წარსული საუკუნეების ტანსაცმელში ჩაცმულგმა, ახალი სიტყვა სიტყვს მსოფლიო ხელოვნებში, რა აუცილებელი იყო ჩვენი დრამატურგიიდან ისტორიული პიერების განდევნა, როდესაც ჯერ კიდევ XX საუკუნის ათიანი წლები იყო, და საჭირო იყო ქართველი ხალხის გულში ჯერ კიდევ მიძინებული საზომობის სიყვარულის გადავიება და ეროვნული შეგრძნების გაღვივება? ჩვენ არ გვეჩივია, რომ ამონდელი მოწინავე ქართველი საზოგადოება წინააღმდეგი გამოსულიყო ახლისა, მაგრამ, ეფორიზით, ისტორიული პიერების ქართული სცენიდან განდევნის მომხრე არავინ არ იყო. მიუ უბრტე, რომ მიზელი ჯავახიშვილი ერთ თავის წერილში სათაურით: „მტრები იმასი“, 1906 წლის „ივერის“ № 12-ში, წერდა: „აღორძინებისა და რეფორმაციის ხანამ დიდებულ შექსპირის კალმის მეოხებით ახალ ტრაგედიას ატომის საძირველი გამოაცალა და მის მაგერად შეუდგა სამაქვეყნო რეალური ნინადგი“. განა შექსპირმა თავისი დროისა და თავისი საუკუნის გმირები გამოიყვანა სცენაზე? მამ დრო ურეკება ქართული სცენიდან ჯავახიშვილი ისტორიულ პიერებს? ქართული თეატრი, გიორგი ერისთავიდან დაწყებული, რეალისტური იყო

ყოველთვის და მას არასოდეს არ უღალატია რეალიზმისათვის. ქართული თეატრი სულ ახლის და პროგრესულის ძიებაში იყო და დღესაც არის. სრულიად სამართლიანია ჯავახიშვილის მოთხოვნა, რომ ხალხი გამორჩედ მხატვრულ ნაწარმოებებში, სცენაზე, ჩვენის ისტორია არ არის მხოლოდ მეფეებისა და ფეოდალების ისტორია. ჩვენი ისტორია ხალხის ისტორიაა, მაგრამ ფუფე არისტოკრატის სძაგე იქ, ქვემოთ, ვსკვრუვ ჩასვლა და ხალხის დღაწლის, ხალხის ამაღის დახსნა, ჩვენი დიდებული ისტორია ძლიერის, ციურის ნიჭით აღჭურვილმა მოსანამ გენიოსური ხელით წარსული საუკუნეებიდან ამოღოჯა, სცენაზე გადმოიტანა და... მე და ჩემმა თანამგზავანმა ვნახეთ იგი: წიწ ჩემი გადაშლილი უსაზღვრო უძირო, ბნელი და ცივი სივრცე. მე ვგრძობ, რომ სივრცე ძალიან ღრმა არის, მაგრამ იგი ცარიელი არ უნდა იყოს. იქ ჯურღმულში, სიბუნებო რაღაც ცხოვრობს, სუნთქავს, კენჭისა, და იმის სივრცეზე შავი ტალღები დღეავენ... უძირო ჯურღმულიდან ნელ-ნელა ამოდის პატარა ციხის მაგვარი ჯურღმული გვირგვინი... გვირგვინს თან მოსდევს საუფხოვო ტახტი, რომელზეცდ სააყო ტანისანოსში მოთუნი ქართველთა მეფე და დედოფალი სხედან. შემდეგ კიბის საფეხურები იწყება, მასზე თავადნი, მხედართ-შთავარნი და სხვა წარჩინებული პირნი ღდანან“. („ცნობის ფურცელი“ 1903 წელი № 2336).

აქ ჯავახიშვილსა და დანტე ალიგიერს შორის პაქრობა გაიპართა. ჯავახიშვილს უნდა ჩაიხედოს იქ, სიღრმეში, სიბუნებო და იმ სიბუნებოში მოფუფეუსენი და ყველაფრის შემქმნელი ხალხი სინათლეზე გამოიყვანოს. დეობატორი კომედიის ავტორი არწმუნებს ჯავახიშვილს, რომ საქართველოს ისტორია ის არის, ზვეთი, ბრწყინვალე და დიდებული — მფისისა და მისი არისტოკრატის ბრწყინვალე დასი. როდესაც ჯავახიშვილი მათ შეუბნა, რწმუნდება, რომ ისინი არიან რაღაც დუყე მანქანის მაგვარი. და აღმოფთებული მწერალი აღნიშნავს, რომ ნამდვილი მოძრაი და შემოქმედებითი ცხოვრება იქ, ქვემოთ დუღს და რომ ეს ზემოთ წაშობებული ბრწყინვალეობა მოჩვენებითი და უნიათოდ დუნეა. ჯავახიშვილი კატეგორიულად მოითხოვს ხალხის როლის სათანადო სიმაღლეზე დაყენებას. ის იყო ძალიან თამამი მოთხოვნა 1903 წლის ცარიზმის პირობებში.

წერილი „ჰქრნიკ იხსენია“ ჯავახიშვილი მოკლედ იხილავს ვეროპის დრამატურგებს, და აღნიშნავს, რომ ცრუკლავიანი ტრაგედია ვერ კმაყოფილდებულა შექმნის მიერ წამოყენებულ იდეით, მაგრამ ვერც საუთარი იდეა შექმნა. იგი კლასიკური ტრაგედიის სამოსელში გაეხვია და გაიყინაო. ჯავახიშვილი სთვლის, რომ კანტის, ლაპლასისა, ლამარტის და ჰელეის ნიადაგზე აღმოცენდა დარვინიზმი, რომელმაც შემდეგ არა მარტო ფილოსოფიასა, მედიცინასა და ისტორიაზე, არამედ მხატვრულ ლიტერატურაზეც დიდი გავლენა მოახდინა. და რომ დარვინიზმი იყო მასწარებლებელი და ძირითადი ქვაკუთხედი ფრანგული ნატურალიზმისა და კერძოდ ზოლასი. აღსანიშნავია ის, რომ ზოლას ნატურალიზმის პირდაპირ გაგრძელება დრამატურგებში, ოლანდ უფრო სრულყოფილ და უფრო მხატვრულ ფერებში ჯავახიშვილი ჰქრნიკ იხსენის სთვლის: „ზოლამ თავისი რომანი „ტერუნა რაკეი“ გადააკეთა რამაგა, რომელსაც „რენე“ დაატეა და სცენაზე დაგდა, მაგრამ...“ რენე“ დრამისა არა ეტყობა რა. იგი იყო მთლიან ახსნა შთამომავლობის თეორიისა, მშრალი ქადაგება დარვინიზმისა, ლექციები და დარეგება, მაგრამ ხელოვნება არ ჩანდა. ის რაც

ვერ შესძლო დიდებულმა ნატურალისტმა ზოლამ, განახორცილა ნორვეგიის გენიოსმა დრამატურგმა ჰქრნიკ იხსენმა, რომელიც ისეთვე დარვინისტი იყო როგორც ზოლა“ („ივერია“ 1906 წ. № 12). იქვე ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ: „მოჩვენებმა“ იხსენმა ღრამა დაარქვა, მაგრამ მწერლის მიერ დახასიათება თავისი ნაწარმოებისა სუსტია და, რომ „მოჩვენებმა“ ტრადედიად, რომელიც თავისი დრამატიზმით არ ჩამოუვარდნა „ოიდიპოს მეფეს“, არც „მაკბეტს“ და არც „ჰამლეტს“.

ჯავახიშვილის აზრით, „მოჩვენებმა“ მე-19 საუკუნის დრამატურგებში გადტრიალებს ახდენს. იხსენის პიესებში გატარებული ბედისწერა, მაგრამ ეს არა ანტიკური ბედისწერაა, რომელიც ზეციური და უხილავია. ეს ბედისწერა ვაცოლებით უფრო სამიწელა ვერტიკალსა და ესქივს ბედისწერაზე. იხსენის „ექვში შტოვანის“ შესახებ ჯავახიშვილი მორიდებულ საყვედურს გამოთქავს და მას საზოგადოების, ხალხის უგულებელყოფაში სდებს ბრალს. მას მოჰყავს პიესიდან სიტყვები: „ყველაზე ძლიერი კაცი ქვეყანაში ის არის, ვინც მარტოდ დღავს“ და ასევე, რომ ამ პიესაშიც და მთელი პიესიდანაც ცხადად ჩანს, რომ იხსენი დაუძინებელი მტერია უმარადესობის ტირანისა და დემოკრატისა.

იხსენის არისტოკრატული რადიკალიზმი, მართალია, სრულიად არ უარყოფს ხალხისადმი სიყვარულს, მაგრამ არც უმრავლესობის წინაშე იბრის ქედს. აქ ჯავახიშვილი დასძენს, რომ იხსენი თავიდან ბოლომდე არისტოკრატია და ძირფესვიანად უარყოფს თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებას, მის მორალს, ბრბოს ფილოსოფიას და არ სწამს, რომ მას კაცობრიობისათვის რაიმეს გაკეთება შეეძლოს და ისტორიული შემოქმედის როლი შეუთვლი. თუ იხსენი ასეთია, სამაგიეროდ, ჯავახიშვილს სრულიად საწინააღმდეგო აზრი აქვს გამოთქმული მოპასუნზე და მის შემოქმედებას სრულიად აქტუალურს და დროულს უწოდებს.

მოპასანს სჯერა ხალხისა — ასეთია ჯავახიშვილის აზრი. ვიქტორ ჰიუგოს შესახებ ჯავახიშვილი ლაპარაკობს, რომ ჰიუგო რომანტიკოსია, ჩვენ კი სოციალისტური რეალიზმის მიმდევარნი ვართავართ. ამის და მიუხედავად, იგი დღესაც აქტუალური მწერალია და მას დღესაც საბჭოთა ქვეყანაში მილიონობით ჰყავს მკითხველი, ვინაიდან ის იმ გენიის შემოქმედართვისგან ვეუთვნის, რომელნიც მარტო თავის სამშობლოს ადარეუთვნია.

ჯავახიშვილი, როგორც ქემმარტი ხელოვანი, ძალიან იყო დინტერესებული ფერწერით. კავკასიის ხელოვნების მფარველთა საზოგადოების სურათების მე-14 გამოფენაზე ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ ამავე საზოგადოების იანგრის გამოფენისთან შედარებით ახლანდელი გამოფენა დიდს არავფერს წარმოადგენსო. უკანასკნელ 3-4 გამოფენაზე მხოლოდ და მხოლოდ ეტიუდები და ექიპიები ჩანს, ვერ ვხედავთ ამ ეტიუდებისა და ესკიზების გაერთიანებას ერთ მილიანობაში. და იქვე აღნიშნავს, რომ, მართალია, როგორც წინათ ისე ახლანდელ გამოფენაზე დიდი სურათები არის, მაგრამ ეს სურათები მხოლოდ გათიდებულ ეტიუდებს წარმოადგენენ. აი, რას ამბობს მხატვარ მაშინგვალასო: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბ-ნ მაშინგვალას მხატვრის უშთაერესი თვისება, შემოქმედებითი ნიჭი, ძალიან ნაკლებად აქვს და როგორც პიესისტი ჩანდვილი თორიოლოპიანს რომანტიკოსია“. („ცნობისა“ 1904 წელი № 2674 „სურათების გამოფენა“). ზასაროვის სურათებიდან ჯავახიშვილს განსაკუთრებულად აერცვია იმ მოს-



წონს, მაგრამ აღნიშნავს, რომ ყველაში მაინც „კავკასიის ალპები“ გამოირჩევა და ამ სურათის ავტორი უფრო ფოგელის გაგულენას განიცდისო.

გამოფენაზე განსაკუთრებით ფოგელის სურათებს აღნიშნავს და ამბობს, რომ ის კარგი მხატვარი დადგება... „ჯერ-ჯერობით კი ეჭვს გარეშეა, რომ უმჭველად შემოქმედებითი ნიჭი აქვს და ხელოვნების დანიშნულებაც ღრმად და ფართოდ ესმის“ („ცნობის ფურცელი“ 1904 წ. № 2674).

ძალიან მოსწონს სკოლფანოვსკის სურათი „ავარაკი“ და აღნიშნავს, რომ ეს სურათი მაცურებელზე სრულ ილუზიას ასდენს. და ბოლოს, ჯავახიშვილი გულისტკივილს გამოთქვამს, რომ ამ გამოფენაზე თოიძის, გაბაშვილისა და ნიკოლაძის ნაწარმოებები არა ჩანს.

1904 წელს ვინმე, ქ-ნ კულბერგის მოხუც და შეუძლო მხატვართა დასახმარებლად გამოფენა გაუმართავს, მაგრამ ამ ე. წ. გამოფენას ჯავახიშვილი თავისი ჩვეული ჭეშორით დასტინის და ამბობს, რომ გამოფენა არ დაერქმის ოციოდე ისეთი სურათის ჩამოკიდებას, რომელთა დიდი უმრავლესობა სულ უბრალო, უმნი და უფერული ეტიუდებიათ.

ძირითადი მაინც ჯავახიშვილის მოთხოვნებში ფერწერის წინაშე თემის სიახლე, ცნობრებასთან ახლო დგომა და რეალიზმი.

„ეწლა რამდენიმე სიტყვას ვიტყვი განსაკუთრებით ქართულ მხატვრებზე ბ-ნ გაბაშვილს მუშაობაზე ხელი აუღია,

ერთ წერტილზე გაჩერებულა და სულ პორტრეტების გარეშე ტრიალებს. აგერ ორი თუ სამი წელიწადია, რაც გამოფენაზე იმის სურათები აღარ ჩანდა და არ ვიცოდით, აკეთებდა რასმე თუ გულზედღაქრფილი იჯდა“ („ცნობის ფურცელი“ 1900 წ. № 2987). რეალიზმი ფერწერაში, რეალიზმი სცენაზე და რეალიზმი ყველგან — ეს იყო ჯავახიშვილის შემოქმედებითი ცხოვრების მთავარი მიზანი და თუ ზოგიერთ შემთხვევაში ის სცდებოდა, სცდებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ რვეოლუციამდე პერიოდში ის ახალგაზრდა იყო და შეიძლება ხელოვნების ყველა საკითხში, სადაც მან თავისი ნიჭი და უნარი სცადა, ისე მტკიცედ არ იდგა საკუთარ ცოდნაზე და შეიძლება ბევრი სხვისი გაუგენა ემჩნეოდა, მაგრამ ჩვენ ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ ჯავახიშვილი ძალიან ფართო დიაპაზონის საზოგადო მოღვაწე იყო და იქნებოდა ეს პოეზია, პროზა, დრამატურგია, ფერწერა, ქანდაკება თუ მუსიკა, მასში ხალხის როლი უნდა ამაღლებულიყო და ყველა ხელოვანს ხალხი უნდა წამოეწია წინ — აი რა იყო ჯავახიშვილის მოთხოვნა და იმ დროისათვის ახალგაზრდა მწერლის დიდი პროგრესი.

დღეს, როდესაც ჩვენს სასიქადლო მწერალს დაბადებიდან 80 წელი შეუსრულდა, ყველა ჩვენი თანამემამულე სიამაყით გადახედავს ქართულ საბჭოთა ლიტერატურას, სადაც მიხილ ჯავახიშვილის შემოქმედებასაც ღირსეული ადგილი უკავია და ისე როგორც ქართულ მხატვრულ პროზას, ჯავახიშვილმა ქართულ ხელოვნებასაც დიდი ამაგი დასდო.

მ. გვაჯაია

თენიკა





ე. ანდრონიკაშვილი

გურჯაანი



# რეალისმის ძალა რეჟისორულ ხელოვნებაში

ალექსანდრე შალუტაშვილი

... ვინ იცის, იქნებ ამ ამბავშიც კერძო რაღაც ფაქტორი  
წინასწარგანმობის მსგავსი: კ. მარკანიშვილი მუდამ ცდი-  
ლობდა, იჩქაროდა, რომ მალე დაბრუნებინა ქართული თე-  
ატრისათვის ვასო ყუშიტაშვილი.

ყ. ყუშიტაშვილი 1933 წელს ჩამოვიდა საქართველოში, —  
იმ დროს, როდესაც მოულოდნელად გარდაიცვალა დიდი გო-  
ტე მარკანიშვილი. მოკვდა, მაგრამ მემკვიდრეობად დაგვი-  
ტოვა ქართული თეატრის დიდი სახელი, ნოვატორული, რე-  
ჟისორული ქელოვნებით „განებიერებული უნიჭიერის“ მია-  
ხიობები და, რაც მთავარია, ყოველივეს მომწიფე და სანახა-  
ობით ხელოვნებაში გათვითცნობიერებული თეატრალური მა-  
ყურებელი.

ეს იყო თეატრალური კულტურის ის დღე, რომლის შექ-  
მნა თავის დროზე, მიუხედავად მარკანიშვილისა და ამმეტე-  
ლის განსაცვიფრებელი ენერგიულობისა და ტალანტისა,  
უდიდეს სიმძლავრეს წარმოადგენდა. ვასაგებია, თუ რა ძნელი  
იქნებოდა უმბოთოდ დარჩენილ ქართულ თეატრში, ამ დღის,  
უბრალოდ შენარჩუნებაც კი. მაგრამ ეს როდი იყო საკმარისი.  
საჭირო გახლდათ მისი ამაღლება, წინ წაწევა და ცხოვ-  
რების ახალ მოთხოვნილებათა კვლობაზე აღორძინება. ასე-  
ლი იყო ის შემოქმედებითი ამოცანები, რომელიც ოცდაათიან  
წლებში თეატრის ქართველ მოღვაწეთა წინაშე დადგა.

ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვისაც დაეკისრა ეს სამსახური,  
რეჟისორი ვასილ ყუშიტაშვილი იყო. იგი თითქმის ოცდაათი  
წელი ემსახურებოდა ქართულ თეატრს, ემსახურებოდა უდრ-  
ტინველად, უანგაროდ, თეატრისა და ხალხის სიყვარულით  
შთაგონებული. ვიდრე იგი ქართულ თეატრში მოვიდოდა,  
უადრესად საინტერესო და შინაარსიანი შემოქმედებითი და  
ბიოგრაფიული ცხოვრება გამოიარა.

ყ. ყუშიტაშვილი 1894 წელს, თბილისში დაიბადა. თბი-  
ლისშივე გაატარა ბავშვობის წლები, აქვე დაამთავრა გიმნა-  
ზია და უმაღლესი განათლების მისაღებად 1913 წელს მოს-  
კოვს გაემგზავრა. მოეწყო უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყვე-  
ლო ფაკულტეტზე. აქ სწავლა მესამე კურსიდან შეწყვიტა და  
მთლიანად თეატრს მიუბრუნდა. ჩვენ გამოგვიჩინა ალგენიშნა,  
რომ შობილებისაგან მალულად იგი პარალელურად სწავლობ-  
და მოსკოვში ვერა კომისარჟევსკაიას სახელობის თეატრა-  
ლურ სტუდიაში. თეატრით ასეთი დაინტერესება შემთხვევი-  
თი როდი იყო. თურმე ბავშვობიდანვე იტაცებდა სცენა. ჯერ  
კიდევ 8 წლის ბავშვს ნათესავები და ტოლ-ამხანაგები შეუკ-  
რებია და სახლში „ლალატი“ წარმოუდგენია. განსაკუთრებუ-  
ლი სიამაყე უტრიადა, როცა მეტრის ციხის აფეთქების თე-  
ატრალური ეფექტი გამოხვლია. — ეს იყო ჩემი პირ-  
ველი, ყველაზე ძლიერი გატაცებამ, — ხუმრობით იგო-  
ნებდა იგი არც შემდეგ შეუწყვიტა თეატრალური „მოღვა-  
წეობა“ და აქტიურად მონაწილეობდა გიმნაზიის სასკოლო

წარმოდგენებში, — ხან როგორც რეჟისორი და ხან კიდევ,  
როგორც მსახიობი.

ვინც იცნობს თეატრის თილისმასა და ანდამატს, არ გაუ-  
კვირდება, თუ რატომ არჩია ვ. ყუშიტაშვილმა სტუდიაში უბ-  
რალო მსმენელად ყოფნა მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლას.  
გარდა ამისა, ჩანს ახალგაზრდამ ადრევე იგრძნო, რომ მისი  
ნამდვილი მოწოდება თეატრი იყო. არც შემცდარა. მან სწო-  
რად აუღო ალღო თავის მოწოდებას და ადრევე მონახა აღ-  
გილი ცხოვრებაში. ამ საქმეში რჩევა-დარიგებებითა და ხელ-  
შეწყობით არავინ დახმარებია; ნიჭმა გაუკვლია გზა, ცხოვრე-  
ბის არჩევანი უკარნახა. იგივე ნიჭი არ ასვენებდა მას 68  
წლის ასაკშიც; ახალგაზრდული, მუდამ აფორიაქებული და  
მოუსვენარი სიცოცხლით ამყოფებდა თეატრში, აიძულებდა  
დაუღალავად ემუშავა, სხანტად ეფიქრა, მუდამ სასეს ყოფი-  
ლიყო შემოქმედებითი ტემპერამენტით.

რეჟისორი ვასილ ყუშიტაშვილი





ვ. ყუმიტაშვილის თეატრალურ სტუდიაში რეჟისორისა და მსახიობის ოსტატობის საფუძვლებს ასწავლიდნენ თ. კომი-სარეჟესკი და ვ. მასალიტინოვა. დიდი როლი ითამაშეს მო-მავალი ხელოვნების იდევრ-უსთაყიერე ფორმირების საქმე-ში, მაგრამ ძირითადი და უმთავრესი მათი სამსახური თე-ატრის სპექტაკლები და რეპეტიციები იყო. სამსახტრო თეატ-რის მისთვის შემოქმედებითი აღზრდისა და დაოსტატების დიდ ხელოვანებად გაიქცა.

სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩინოს მოწინავე რე-ალისტურმა ხელოვნებამ შთაბეჭდილებები გააღწია იქონია ვ. ყუმიტაშვილს, როგორც რეჟისორს და საბოლოოდ გან-საზღვრეს მისი შემოქმედებითი პრინციპები, საცხენო რეა-ლიზმი მისი ყველა სახის შემოქმედებაში უმთავრეს მცნებად იქცა.

მიუხედავად ამისა, იყო ერთი მონაკვეთი მის შემოქმედე-ბაში, როცა გაიტაცა მოდურმა ხელოვნებამ, ფორმალისტურ-მა ძიებებმა, მაგრამ ეს ახიზება დიდხანს არ გაგრძელდებოდა...

— ახალგაზრდობის წლებში, — იგონებდა ვ. ყუმიტა-შვილი, — პიესის კითხვის დროს პირველ რიგში გარეგნული ფორმა წარმომიდგებოდა და თუ ეს ფორმა იყო ექსტრაავან-ტურული და ორიგინალური, იგი განსაკუთრებით ავსაყოფილებ-და ჩემს რეჟისორულ პატივმოყვარეობას. გავიდა წლები და გარეგნულმა ფორმამ ჩემში ადგილი დაუთმო ხასიათებს, მათ ურთიერთობასა და რიტმულ ცხოვრებას; ამ გზით ნაწარმოე-ბის იდეის გახსნა გადაამტკცა მუდმივი ფიქრისა და ძიების საგნად... ფორმით გატაცება, თურმე, არც თუ ისე იშვიათი მოვლენა ყოფილა ახალგაზრდა რეჟისორებში და ახლა, როცა ვხვდები თეატრებში მსგავს ტენდენციულობას, მედიანდა და მასხენდება ჩემი ცხოვრების ადრეული წლები, როცა რე-ჟისურაში „საყმაწვილო სენით“ ვიყავი შეპყრობილი.

ვინ იცის, იქნებ ამითაც იყო გამოწვეული ვ. ყუმიტაშვი-ლის სათუთი, გულისსივრთი დამოკიდებულება ახალგაზრდო-ბისადმი, მათი შეცდომებისადმი. საქმე ისაა, რომ იგი ორ-განაღვდა ვერ იტანდა დიდიხანს ნიტივობას, კვლექტურობას და, რაც მთავარია, უემოციონის ხელოვნებაში. და ყველგან, სა-დაც კი ამგვარ მოვლენას წააწყდებოდა, გულისწყრომას და აღმოუთებას ვერ ფარავდა. სამაგიეროდ, ახალგაზრდობისად-მი იყო მიმტკვეპელი და დიდსულიანი.

ხშირად გამიგონია მისგან: რეჟისურა რთული ხელოვნე-ბა და ვიდრე ახალგაზრდა აქ მყარად დაიდგომეს, დრო სჭირდებაო. იგი, მართლაც, დიდ შრომასა და ენერჯიას ახ-მარდა ახალგაზრდა რეჟისორებს, ძიძასავით მფარველობდა, თავს დასტროლებდა მათ სპექტაკლებს, უსწორებდა, ამხენ-ვებდა, ყველაფერს, რასაც თითონ აკეთებდა, მათ მიაწერდა — სახელსა და კარგ რეპუტაციას უქმნიდა. მაგრამ ეს იყო გარ-კვეულ დრომდე როგორც კი შეატყობდა, რომ ასეთ ახალ-გაზრდის სასიყვო პიირ არ უჩანდა, მისგან არაფერი გამო-დიოდა, რომ იგი არჩევდა „სხვის ციგაში ჯდობასა და ნებე-რობას“, უმაღ ხელს აიღებდა მასზე და შეიკავებრება კიდევ-უსტავდა იმევე დამოკიდებულებას იჩენდა იგი მსახიობები-ნადმი და საბოლოოდ ყველა ახალგაზრდის მიმართ, რომელ-თაც უყვარდათ თეატრალური ხელოვნება.

მან იცოდა, რომ შესაძლებელია, ყველაფერ ნიჭიერ ახალ-გაზრდასაც კი მოუვიდეს შეცდომები, რომ საჭირო არ არის ამ შეცდომების გაზავილება და ნაჩქარევი დასვენების გამოტანა. დროა ყოველივეს მკურნალი. ახალგაზრდის შეცდომები გა-მოუცდელია ბრალიაო. გამოსწორებას კი დრო სჭირდება —

ამით ხსნიდა იგი თავის ადრეულ პერიოდის შეცდომებსა და მათზე საზომით უდევრებად ხეუბნას.

მაინც რა იყო. ეს შეცდობანი? რეჟისორული მოღვაწეობის პირველ წლებში გატაცებული იყო გერმანულ მისტიციზმით, დგამდა პოფანას, ახდევებს და მის მსგავსთა მისტიკურ-დე-კანდენტურ ნაწარმოებებს. ეს გატაცება ღრმა და თავდავი-წყებითი არ ყოფილა. ვ. ყუმიტაშვილმა მალე დააღწია თავი მათ და მყარ რეალისტურ მიმართებზე დადგა.

...იმპერიალისტური ომი მოხიზარებდა. ფეისის შთავრ-ბამ ვ. ყუმიტაშვილი ჯარში გაიწვია. ქვეყანა იქცეოდა და ის მაინც თავისას არ იშლიდა — სპექტაკლებს მართავდა.

დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ ჯარისკაცის ფარჯაში მყოფს მოუსწრო. იმ დროს რევოლუციური კომიტეტები ინტე-ლიგენციას იწვევდნენ და პროლეტარული კულტურის სამსა-ხურში ახადებდნენ. ვ. ყუმიტაშვილი აქტიურად ჩაება ამ საქმე-ში და ბოლშევიკური აგიტ-პროპაგანდის რეჟისორი გახდა. მისთვის დიდი დანახარება გაუწევია მაქსიმ გორკის მეუღლეს. ასე გახდა იგი ვ. წ. „წითელი რეჟისორი“. ყველა-ყველა, მაგრამ გული მაინც სამშობლოსაკენ მიუწევდა. 1918 წ. ჩა-მოვიდა თბილისში. აქ მან მენშევიკური საქართველო დასგდა, რომელსაც სრულიადც არ ეცალა ხელოვნებისათვის.

ვ. ყუმიტაშვილმა უპრესპექტივოდ დარჩენილ ქართულ თეატრში სანუგეშო ვერაფერი ნახა და 1919 წელს ვეროპაში გაემგზავრა. ფაქტურად ეს მენშევიკური საქართველოდან გაქცევის ნიშნავდა. ჩავიდა პარიზში და მალე ჩაება თავის საყვარელ თეატრალურ ცხოვრებაში. ასე დაიწყო. ვ. ყუმი-ტაშვილის შეგნებული შემოქმედების ერთი მნიშვნელოვანი ხა-ნა, რომელიც საზღვარგარეთ მოღვაწეობის პერიოდს განე-კუთვნება. აქ ვ. ყუმიტაშვილმა პირველი წლებიდანვე ფრ-თო აღიარება ჰქონა. საქმე ისაა, რომ იგი, რეჟისორული ტა-ლანტის კაც, ფრანგულ და ინგლისურ ენებს დაეუფლა და დიდი ცოდნა შეიძინა. ვ. ყუმიტაშვილის წარბაზებს დიდად უწყობდა ხელს სამსახტრო თეატრის პრინციპებზე მომუშავე რეჟისორის სახელი ეს ხმა მან პირველივე სპექტაკლებიდან „დაიგლო“.

მსოფლიოსათვის სამსახტრო თეატრი იმ დროს უკვე კარ-გად იყო ცნობილი. იგი იყო თეატრალურ სამყაროში აღტ-კებისა და ახალი აღმოჩენის სავანი. ბუნებრივია, რომ ხე-ლოვანს, რომელიც სამსახტრო თეატრის რეჟისორის სახე-რით იქნებოდა „მონათლული“, რეკლამას ადარ საჭიროებ-და. ვ. ყუმიტაშვილს ფართოდ გაუღეს თეატრებისა და უმაღ-ლესი თეატრალური სასწავლებლების კარები.

ერთია სახელი, მაგრამ მეორეა მისი გამართლება. მოწი-ნავე ხელოვანის რეპუტაცია მან სასენებით გაამართლა. არც ის სკოლა შეურყვინდა, რომელმაც გზა გაუხსნა მის შემოქ-მედებს.

ვ. ყუმიტაშვილმა საფრანგეთში მოღვაწეობა პედაგოგო-ბით დაიწყო. ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას „ანტუანის“ თეატრში. სწავლების მეთოდი ახალი იყო და დიდ ინტერესს იწვევდა. ამავე სტუდიის პედაგოგად იყო მოწვეული გამო-ჩენილი ფრანგი რეჟისორი შარლ დიუდენი. სწორედ მან შეს-თავაზა ვ. ყუმიტაშვილს სრულიად ახალ საწყისებზე ჩამო-ყვალბობინათ თეატრ-სტუდია. ასეც მოხდა; ისინი ვაძოვეყ-ნენ „ანტუანის თეატრს“ და ახალგაზრდა ენთუზიატს სტუ-დიელთაგან ერთად შექმნეს ახალი თეატრი. სულ მოკლე ხან-ში ამ თეატრმა თავისი არსებობა განიმტკიცა და საზოგა-დობრივი აღიარებაც მოიპოვა.



პარტიში ვ. ყუმბატაშვილის შემოქმედების დიდი ნაწილი სწორედ ამ თეატრში გაიშალა. ხელმძღვანელები თავიდანვე დაადგინეს ორიგინალიზმისა და სიხალისის გზას. ისინი, როგორც საჩუქრეტარო პოლიტიკით, ასევე შემოქმედებითი სტილით რადიკალურად გაემიჯნენ სხვა თეატრებს და სასოფლოებრიბის ყურადღება მიექცეს. ეს თეატრი „ატელიეს“ სახელწოდებით არის ცნობილი. მას ეს სახელი ძველი შენიშობიდან შემორჩა, რომლის აბრასუ დიდი ასოებით ეწერა „ატელიეს“ (ე. ი. სახელწოდება). შენიშობა და ადგილიც კარგა ხანია გამოცვალათ, მაგრამ მონმარტარის ქუჩაზე მოთავსებულ ახალ თეატრს, იუმორის მოყვარულმა ფრანგმა ხალხმა, სახელი მანც ძველი დაუტოვა. იგი ამავე სახელწოდებით დღესაც არსებობს და რა სასიხარულოა, რომ საფრანგეთის ამ თეატრსაჩინო თეატრის ორგანიზატორი და დამაარსებელი მარლ დილუენთან ერთად ქართველი რეჟისორი ვ. ყუმბატაშვილიც იყო.

როცა, ვ. ყუმბატაშვილის 40 წლის იუბილე გაიმართა, მარჯანიშვილის თეატრის ფოთში გამოჩენილი მასალებიდან ჩვენს ყურადღებას იქცევდა გამოჩენილი ფრანგი რეჟისორისა და თეატრის რეფორმატორის—ანტუანის რეცენზია. იგი ეძღვნებოდა ვ. ყუმბატაშვილის პირველ დადგმას „ატელიეს“ თეატრში.

„კარლო გოლდონის „მარაო“ წარმოადგენს იშვიათი გემოვნების სპექტაკლს. ჩვენ წინაშე იშლება სამი ცხოველყოფილი მოქმედება კომედიისა, აღსავსე ინტიმით, ვოდევილითა და პაეტით, რომლებიც ერთი მეორეს აკომბენ. წარმოდგენა ძალზე ხალისიანია... წარმოდგენის მსვლელობაში არსად არ იგრძნობა ერთი შეფერხებაც კი, ყველაფერი ხალისით, სიმსუქნით, ახალგაზრდულად სისხლგარბად იმღებდა და წარმატებაც დიდია. უსამართლობა იქნება, გამოჩენილი დასასახელით რომელიც მსახიობი, ვინაიდან ყველა მოწაწილედ ეპიზოდური როლები შემსრულებლებიც კი, მიუღი გულით არიან ჩაბმულნი ანსამბლში.“

ეს ადგილები ამოწერილია გაუთიდან, რომელიც მხოლოდ „სეზონის საუკეთესო“ დადგმებს მიმოიხილავდა. აშკარაა, წარმოდგენას ღრმა შთაბეჭდილება მოუხდინა. გაზეთ „ინფორმაციის“ გარდა, დადგმას სხვებაც გამოემხურნენ, მათ შორის ინგლისის პრესაც. ყველაზე ერთხმად იყო აღიარებული დადგმულიობითი დიდი კულტურა, რეჟისორული ნიჭი და ძალა. ჩვეულებრივი იყო ამგვარი სტრიქონები სხვადასხვა გაზეთების ფურცლებზე: „მაღალი კომედიის ნიმუში“, „სპექტაკლინი ჩაქოხლილია მიღი მე-18 საუკუნის მომიხილობა“, „მარაო“ ერთადერთი მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლია, რომელიც შეიძლება ნახო დღეს პარიზში“. „ბატონი ყუმბატაშვილი განსაკვირვებელი გამოჩენილია და მგრძნობიარე რეჟისორია. მის მორიგ დადგმებს ჩვენ მუთუშენილად ველოთ“.

„მარაოს“ მოყვა მთელი რიგი დადგმებისა, რომელთაც არა ნაკლები წარმატება ხვდათ. „ატელიეს“ სცენაზე დადგა ვ. ყუმბატაშვილმა მალომ აშის „შურისძიების დმერთი“, მოლიერის „ეთრე დანდენი“, არისტოფანეს „ფრინველები“ და სხვ. „ვისაც სურს იხილოს, თუ როგორ უნდა დაიდგას მოლიერის სცენაზე — ნახეთ „ეთრე დანდენი“, „ატელიესი“, აი, როგორ უნდა თიამაშინ მოლიერნი“. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ამას წყურვე ფრანგები, წყრდნენ ფრანგულ გაზეთში და ისიც იმდაგვარად, რომ არავითარ უხერხულობას არ გრძობოდნენ „კომედიის ფრანსუაის“ წინაშე, რომელიც ფაქტურად

მოლიერის კლასიკური პიესების თეატრია.

სულ მალე მოხდათ გავრცელდა ხმა ქართველი რეჟისორის წარმატების შესახებ. ვ. ყუმბატაშვილი უჩველად ლეპულობს მიწვევებს: „ოდონის“, „პორტ სენ მარტენის“, „ელიეს მინდრესის“ თეატრებში. მის შესახებ რეცენზიებს აკვეყნებენ პარიზის, ლონდონის, ბრიუსელის, ჟენევის სახელოვანი ჟურნალ-გაზეთები.

1929 წელს ვ. ყუმბატაშვილს, უკვე სახელგანთქმულ რეჟისორს, ამერიკაში იწვევენ. როგორც კი ფეხი დაუდგამს ამერიკის მიწაზე, თურმე კორესპონდენტების და ფოტოპორტიორების მთელი ლაშქარი შემოსევია, ნიუ-იორკი ჩვეულებრივი ამერიკული სენსაციური ხმაურით შეხვდა. იყო თუ არა საჭირო, პირველი დღეებიდანვე, ყველაფერი იწყებოდა, ყოველივე რეკლამას ემსახურებოდა პარადოქსების ქვეყანაში ასეთი ამბებით გაოცებულ რეჟისორს საქართველოში დაბრუნების შემდეგ იკონებდა კორესპონდენტებთან პირველ შეხვედრას და „ლიტერატურულ გაზეთში“ წერდა: „მოლოდინი, ბატონო, ერთხელ ვიყიეთ ორიგინალური, დავერთო, რომ მე ვარ გლეხი და არასოდეს სამსატერო თეატრში არ მიმუშავია... თავზარდაცემულმა დაშტეტორმა რეპორტიორებს აუხსნა, რომ მისტერ ყუმბატას (შემოუღებელი ჩემი გვარი) ძლიერ უყვარს ჯმრობა და ვთხოვ ყურადღებას ნუ მიაკცევთ; მე თითონი მოვერთე ცნობებში. მეორე დღეს გაზეთში ამოვიკითხე, რომ მე შთამომავლობით ვეკუთვნი უძველეს თავადის ოჯახს და თუ ტიტულს არ ვატარებ — ეს მხოლოდ სიამაყის გამო და რომ მე მრავალწლი წლის განმავლობაში ვმუშაობდი მოსკოვის სამსატერო თეატრში“.

სწორედ ამ დირექტორის შესახებ უნდა ამერიკული პრესა, როცა ვ. ყუმბატაშვილმა თფენბახის პორტრეტი „ლიდი პეტიციონია“ დადგა „ოპრა კომიკის“ თეატრში: „მედნიერ ვარსკვლავზე გაჩენილა მისტერ მასეი, რომ თავისი დასისათვის რეჟისორი ყუმბატა მოძებნა“. მისტერ მასეის ბედნიერება ხანგრძობად არ აღმოჩნდა. სულ მალე ვ. ყუმბატაშვილი ახალ მიწვევას ღებულობს და სამსატერო ხელმძღვანელად გადადის ნიუ-იორკის ექსპერიმენტულ-ლაბორატორულ დრამატულ თეატრში. ამ თეატრში მისი საუკეთესო დადგმები იყო ჟან-პო ბენარის „მეუტყავი ნაკვერცხლები“, გოლდონის „მარაო“ და სხვ. პრესა ერთხმად აღნიშნავდა იმ განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან სახსრებს, რომელიც სამსატერო ხელმძღვანელს შეჰქონდა თეატრის მსატერული ორგანიზაციის, რეპერტუარის, მსახიობთა შესრულების, საერთოდ დადგმულიება და სხვა თვალსაზრისით. ახალი რეჟისორის სახელი გავრცელდა თეატრალური ბროდუერის გაღმა და გამოშალა. მის სპექტაკლებში მონაწილეობას ღებულობენ საქვეყნოდ ცნობილი კინოვარსკვლავები — ლია დე ჰუტი და დროთაყვა გიმი. ექსპერიმენტულ-ლაბორატორული თეატრის საბალეტო და სპექტაკლების დგამს სხვა თეატრებში.

გეონომიური კრიზისის მოახლოებათან დაკავშირებით თეატრის „მეცნატებმა“ სამსატერო ხელმძღვანელობისგან მოითხოვეს, მათი გაგებით, ფეკტური, მაგრამ საერთოდ იაფ-ჯასიანი ბულვარული პიესების დადგმა. თეატრის „მესვეურები“ გააკურტების პანიკურმა განავრმა შეიპყრა, მაგრამ მიწვეული ხელმძღვანელი მაინც არ თმობდა თავის პოზიციებს. მომხდარი კონფლიქტი იმით დასრულდა, რომ ვ. ყუმბატაშვილი სამხრეთ შტატში — ახალ ორლანში წავიდა. იქ მას კარგა ხანია ეპატივებოდნენ. ახალ ორლანში რადნიემი დადგმა განახორციელა, რომელია შორის ჩეხოვის „ალუბლის

ბაღა“ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. „სულთნის ბაღა“ თეატრის ტრიუმფია. — წერდნენ გაზეთები. ჩიხთეთი დანიტერესება შემთხვევითი როდი იყო. ჩიხთის, გორკის, გოლსტურის და რეალობის სხვა დიდი წარმომადგენლების ნაწარმოებების დადგმა ვ. ყუშიტაშვილმა თავისი შემოქმედების ერთგვარ პრინციპად აქცია.

რასაკვირველია, შემოქმედ, რომელიც თანმიმდევრულად ატარებდა მხატვრული რეალობის პრინციპებს და ემსახურებოდა მოწინავე პროგრესულ იდეებს, ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ათავაძობდა. რეპეტიული პრესის მხრიდან ცოტა გამოსდომებს როდი ჰქონია ადგილი. დაქირავებულმა კრიტიკოსებმა აწერიანებს კალმები; ამის საბაბი მათ ჰქონდათ. ორღეანში ჩასვლისთანავე, ვ. ყუშიტაშვილმა გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც გმობდა იაფფასიან, უიდეო და უშინაარსო, ე. წ. მოდურ ხელოვნებას. „მუსიო ყუშიტა აკრიტიკებს ამერიკულ თეატრს“ — ასეთი რეზიტიკით მოათავსეს ეს წერილი გაზეთის ფურცლებზე.

ვ. ყუშიტაშვილს ახალი ორღეანის ექსპერიმენტულ-ლაბორატორულ თეატრში, ხელშეწყობის თანხმად, ხუთი პიესა უნდა დაედგა. მაგრამ ვერ შესძლო ამ ხელშეწყობების განაღდება. საქმე იმაშია, რომ ვ. ყუშიტაშვილმა საშობოლოში დაბრუნების ვიზა მიიღო და სამუშაოს აბა გულს როგორღა დაუდებდა. იგი იმავე დღიდან გამომავალი მისთვის მზადებას შეუდგა. 1913 წელს დატოვა ამერიკის კონტინენტი და ამით დასრულდა სახლგარეეთი მისი მიღებული წინააღმდეგობა. საქართველოში პირველად მისი დადგმა იყო ბურჟუაზიული სპარეკელის წინააღმდეგ მიმართული მკვეთრი სოციალური ამფულტი. ქუთაისის თეატრში განხორციელებული ბ. ჯონსონის „ვოლპოკი“ ის პირველი შემოქმედებითი და იდეოლოგიური განაწილებაა, რომელიც კარგად ავლენდა რეჟისორის მსოფლმხედველობრივ და მხატვრულ პოზიციებს.

— კარგად მასოსეს ის დრო, — იგონებადა ვასო გომიაშვილი რეჟისორის იუბილუმზე. — რომელსაც თბილისში მისა გაგრეცლდა: საფრანგეთში და ამერიკაში დიდი ხნის ყოფნის შემდეგ სამშობლოში ბრუნდება რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი. მე იგი იმ რეჟისორული ტიპუების დიდოსტადედ მესახებოდა, რომელიც კარგად იქნებოდა დაუფლებული მსახიობის პლასტიკით მისაღწევ პიქერიბოლურ სენსურ ფორმებს, თავაწყვეტილ, მშავ რიტმულობის პატიტურას. იმ დროს მსაკესი მოდერნისტიული ტენდენციებით გატაცებული იყო თეატრის ბუნეი მუშაკი, განსაკუთრებით კი — ახალგაზრდობა.

ვანხე მისი პირველი დადგმა — ბ. ჯონსონის „ვოლპოკი“ ქუთაისის თეატრში და განცხიბულ, მოლოინის სულტორიანად გაიმყურებდა. აღმონჩა, რომ ბატონი ვასო თურმე დიდი რეალისტი ყოფილა, რომელიც ცხოვრებისეულ ღრმა მოგონებებს ტარბი ფერხობდა და მკვეთრი შტრიხებით მატვდა.

მართლაც, რეალობის მისი შემოქმედების ამსახვალი წერტილი იყო. იგი საფუძვლად ედო ყველა მის ნამუშევარს, ყველა განხრისა და სტილის ნაწარმოებს. ვ. ყუშიტაშვილის მიერ შემქმნილი სცენური სინამდვილე ვერ ეგუებოდა ფუჭე ფორმალისტურ ძიებებს. მისთვის ერთიანად უცხო და მიუღებელი იყო როგორც ფსევდორომანტიკულობა, ისე მისაწყვერი ნატურალიზმი. განსაკუთრებით მტრობდა ცრუ პათოსს, ყალბ თეატრალიზმსა და იაფფასიან სცენურ ფეჟეტებს, როგორც თვითონ იტყოდა — „ყანყარატის რომანტიკისში“. იგი ხშირად იმეორებდა ჩინურ ანდაზას — „ყველაზე მაღალი შენობის აგება ქვეყნიდან იწყება“. მისი შემოქმედება ამასვე ამბობდა. იგი არასდროს არ მიერეკებოდა მსახიობს ადრევე მოფიქრებულ რაღაც სქემასთან. სპექტაკლს — უნდა ვერ ფორმისკვენ, რომელსაც ზოგიერთი სხვა რეჟისორები „ტომარასავით ჩამოაყვებენ ხოლმე პიესებს“ (მისი გამოთქმა).

მის რეპეტიციებზე ცოტა, ძალიან მცირე დრო ეთმობოდა ზოგად იდეებზე მსჯელობას. კარგად იცოდა, რომ ეს ზოგადი კონკრეტული სახით არსებობდა პიესაში, რომ იგი ნაგულთამეგეი და ჩამარხული იყო ცალკეულ მოქმედებებში, სცენებში, ეპიზოდებში, ფრაზასა და სიტყვაშიუ კი. იგი არ აჩქარებდა მსახიობს, არ ტვირთავდა გაწყენებული ცნებებით, როლის მნიშვნელობის შესახებ ბრძნული შეგონებებით. კარგად იცოდა, რომ ზოგიერთ მსახიობში ამას შემეძლო გამოეყვია როლის, აზრის, იდეის დააბლების პროცესიდან ინტერესის გადართვა თვითონ ამ იდეაზე, ამ როლზე. ერთი შესეგდვით, თითქოს არც არაფერია ამაში ურიგო, მაგრამ ამას ცუდი ის მოსეგვდა, რომ მსახიობები იწყებდნენ რუსულტატის თამაშს, ვარდებოდნენ ყალბ დემონარბობაში, მხმართავდნენ ფუჟე თეატრლურ ემბოციებს, პირველივე რეპეტიციებიდან როლის სათამაშოდ იყენენ შემართულად და ორორფეებზე შემდგარნი წყდებოდნენ რეაულ ნიადაგს.

მასთან სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრი, ან ამა თუ იმ როლის იდეალი ყოველთვის ითვალისწინებდა კონკრეტულ მსახიობს და მისაღაც აქტიორულ შესაძლებლობებს. იგი ბევრ რამეს თმობდა, ბევრ ჩანაფიქრზე ამბობდა უარს, ოღონდ არ დადრეველიყო მსახიობის შემოქმედებითი შინაგანი ლოლოვა,

**ს** აბუთა საქართველოს ხელოვნების მუშაკებს ნაადრევედ გამოავლდა ქართული ხელოვნებისათვის ი თავადღებული ოხტარია. სიციცხლით აღსავსე და მუდამ ბალისონი, მაღალინოეთრი რეჟისორი, სახალხო არტიტი ვასო ყუშიტაშვილი: რეჟისორი, რომელმაც ქარ იცოდა რა არის შრომის დროს დაღლა, რომელიც მთელი თავისი არხით ცოცხლობდა პიესის გმირთა სიციცხლით და ღრმა ანალოზის შედგავდა ავტორის შინაფიქრი სცენაზე გადაქმნადა.

საკმარისია ვავიხსენოთ ვასოს მიერ დიდი ილიას უცდავე ნაწარმოებები — „კაცია-დავითის“ სცენური ხორცესხმება, დიხავი, რომ ვასომ, როგორც მაღალგონიერმა რეჟისორმა, ილიას მანძილზე ნაწარმოებს სიმაღლედ და აიყვანა როგორც მთლიანად გასცნობიერებული პიესა, ისე ამ პიესის ყველა მოქმედი პირო, მანამდე ქართულ სცენას არ ღარცხებია, რომ დიდი ილიას გმირთა სახეები ასე სრულიყოლიად ყოფილიყვნენ წარმისახვული სცენაზე. ჩვენი ვასო, როგორც რე-

ჟისორი, მუდამ ახლის ძიებში იყო, ძიება მის ბუნების თანამგზავრი იყო, ამ დაუდგარა და მუდამ ბოპოქარ ხელოვნის ცხოვრების სინამდვილის ვარემ ქართული თეატრი არ სწამდა.

ვასოს მიერ დადგმულ პიესებში ყოველთვის იგრძნობოდა ქართული სტილი და გემოვნება. მისი რეალისტური შემოქმედება ავტორული ფედმეობის ვარემ ქარგავდა ქართულ სცენურ ხელოვნებას, ვასო იყო სრულიად თავისებური, მის შემოქმედებაში ნათვლიანსახეობა არაფერი

იყო, მიღებულ ცდებს და გამოცდობებს ის დღემაც ცურავდა ქა უყენებდა, ამაჟმედ მის შემოქმედებით აფიქრებდა, ამიღებდა და უფრო აღმავებდა. ვასო დიდი კულტურის მქონე რეჟისორი იყო. მას განაღლებს მინა არ აწუხებდა, ამ აზრის დასახატურებლად საქიროა ვავიხსენოთ ვაქტივი, რომელიც უფრო ნათელყოფენ ნათქვამს: — სადაც კი ცხოვრების აუცილებლობა დაიპატიობებდა ვასოს შემოქმედებას, ისიც იქ იყო, არა ფერმაღალურად. არა მე და მთელი თავისი წიტი, მთე-





არ აცდენოდა იგი ბუნებრივ გზას და გრძნობათა სიმართლეს. მის მიერ არჩეული რეჟისორ-პედაგოგის ეს გზა მცირე ხნოვანად არ ტრეპებდა სიყალბისათვის, ყველა ხიდი და გზა აფეთქებული იყო იმ მისასვლელად, მას ძაღვს სიყალბე ცხოვრებაში და კიდევ უფრო მეტად — ხელოვნებაში. ადევნოთ სიყალბე სცენაზე, მიაღწიეთ მსახიობთა განცდილთა ჩვეულებრივ სიმატრულს — ეს კიდევ არ გვაძლევს ფულბებს, ვიჭათ, რეჟისორმა მიაგნო ჭეშმარიტ რეალისტურ ხელოვნებას. დიდი ხელოვნება შემდეგ იწყება, იგი ჯერ არ არის აღმოჩენილი, მაგრამ მიხვევს მისასვლელი გზები გაიწვევს, ყველაზე მაღალი შენობის ასაგებად საფუძვლით უკვე ჩაყრილია. ახლა შეიძლება ვიფიქროთ თეატრის პრაქტიკობისა და ჩლის შესატყვის გამომსახველობით პლასტიკაზე, ფესტუზე, ხის რენტეინკურ წყობაზე, მივეთითოთ მსახიობს, რომ ეს მისი სიმატრულა, მისი ფესტა, რომ რთული ციტა სხვას თხოვლობს, უფრო მეტ ემოციურ დაძაბულობას საჭიროებს. მსახიობი შეიძლება ამ რჩევას ისე, რომ არ დაივიწყოს გრძნობათა სიმატრულის „აივით მცენება“: და ასე, ძალდაუტანებელი გზით, არტისტის ბუნებაში მსახიობი-ადამიანი თანდათანობით ადევნის უთმობს მსახიობ-როლს; ამ სახით იწყება, ბოლომდე მიდის და მთავრდება გარდასახვის შემოქმედებით პროცესი. რასაკვირველია, აშვავრა საფუძვრებრივი თანმიმდევრობა როდი იყო ყოველ დროსა და შემთხვევაში აუცილებელი. ბევრ რამზე განასაზღვრავდა მსახიობის ინდივიდუალური მონაცემები. აგრეთვე ხშირად ის გარეშე პირობები, რომელიც ავალდებუნებდა რეჟისორს, სასარგებო მიყენე რომ დამეძინებოდა ბუნებაში, ჩაებარებიან წარმოდგენა. როლიან მსახიობის მისასყვანად რეჟისორი ზოგჯერ უმოკლეს გზას მიმართავდა. აჩვენებდა, თვალსაჩინოდ აწვიდა როლის მნიშვნელოვან ეპიზოდს, ნიუანსს და სხვ. მაგრამ ეს განსაკუთრებული შემთხვევის დროს, პრინციპი კი მისი მუშაობისა იყო სწორი, რეჟისორ-პედაგოგის ნამდვილი მეთოდით შთაგონებული, რასაკვირველია იგი სრულიად ფლობდა და დიდი წარმატებით იყენებდა კიდევ.

თავისებური და ორიგინალური იყო ვ. ყუშიტაშვილის მოსაზრებები წარმოდგენის ფორმის შესახებაც. რასაკვირველია იგი თვლიდა, რომ სპექტაკლის ფორმა ეს პიესის ფორმაა; რომ აქ ხელოვნური ძალდატანება და მანიპულაციები რეჟისორის მხრიდან უადგილო, აზრის, ითვისა და თემის საზარალოა.

საქმე ისაა, რომ სპექტაკლის ძირითადი ფორმა — ეს მსახიობის შინაგანი მდგომარეობის გარეგნული სახეა, და კიდ-

ვრე მსახიობთან უშუალო შემოქმედებითი კონტაქტი არ დაიწყებოდა, წინასწარი ასეთი ფორმის მონახას გაურთობდა არც თვლიდა საჭიროდ. მან იცოდა, რომ ნიჭიერი მსახიობი დარწმუნებულ რეჟისორს მიერ შემოთავაზებულ მისასვლელის პარტიტურას. ამავე კანონზომიერებით ხელმძღვანელობდა იგი წარმოდგენის საერთო რიტმის შექმნის შემთხვევაში. მსახიობის სურვილის რეალზაცია, კონკრეტულ სიტუაციაში მათი გამოსატყულების ნაირგვარობა და ინტენსივობის ხარისხი სხობილოთ კამში გვაძლევს სპექტაკლის რიტმს. ვ. ყუშიტაშვილის, რი, როგორც ყველა ნამდვილ შემოქმედს კარგად ესმოდა, რომ ხელოვნების ცენტრი ადამიანია. ადამიანი კი სცენაზე ცოცხალი, კონკრეტული თვისებებითა და ინდივიდუალური ნიშნებით აღბეჭდილი მსახიობის სახით მოქმედებს. ამიტომაც სპექტაკლის რიტმი, მისი ფორმა მსახიობების რიტმული სახეა, მათი რიტმული ცხოვრება ადებული ერთ, განუყოფელ მთლიანობაში. ბუნებრივია, რომ აქაც, ისე როგორც მიზანსცენების შემთხვევაში, წინასწარი, მსახიობების გარეშე რიტმული პარტიტურის შემუშავება ნაქარგები იქნებოდა. სცენაზე რიტმი, ფორმა, მიზანსცენა, — ეს პირობითი სახელება მსახიობთა შინაგანი მდგომარეობის გარე გამოსატყულების აღსანიშნავად — ასე ესმოდა ვ. ყუშიტაშვილს. მან იცოდა, რომ წარმოდგენილია მიზანსცენა კომპოზიციის გარეშე, კომპოზიციის ფორმის, ფორმა-რიტმის, ყველა ერთად ადებული კი მსახიობის გარეშე. რეჟისორს, რომელსაც ბევრი წარმოდგენა გაუფორმებია როგორც წვეწმი, ისე საზღვარგარეთ, გასაგებია, რომ აქ გაუჭირდებოდა მოხდენილი, ლამაზი მიზანსცენების წინასწარი ჩახატვა, მაგრამ ამას იგი შეგნებულად გაუბრუნდა, რადგან თვლიდა, რომ მხოლოდ სცენაზე, უშუალო შემოქმედებით კონტაქტში უნდა იმეას მსახიობისათვის ორგანული რიტმი, მიზანსცენა, ხელი აქედან გამომდინარე კი სპექტაკლის საერთო ფორმა.

ასეთი იყო რეჟისორ ვ. ყუშიტაშვილის პრინციპული მოსაზრებები სპექტაკლის ფორმის შექმნის შესახებ, რომელიც თვალსაზრის ვიჭირებებს დაფიქრებულ და მსახიობის შემოქმედებისადმი ღრმა პატივისცემით გამსჭვალულ რეჟისორ-პედაგოგის სახეს.

კ. მარჯანიშვილის თეატრის ერთმა მსახიობმა მისი „რეჟისორული ხელი“ მკურნალი ქვიშის მზრუნველ ხელს შეადარა. შეიძლება ამიტომაც იყო, რომ მისი გაეცხება, ზოგჯერ ძალიან მკაცრიც, არისოდეს შეუარესყოფდა მსახიობთა თავმოყვარობას, რადგან მათ იცოდნენ, რომ ამ სიტყვებს ამბობდა კაცი, რომელიც ხელოვნებისათვის იყო გაქნილი, რომლისთვისაც

ლი თავისი სიყვარულით და მონდობით. იგი თანაბარი გემოვნებით ძირწავდა წარმოდგენის, როგორც დღეაქალაქ თბილისში, ისე ქუთაისში და გორში, ზუგდიდსა და ფოთში. განა ზემოთ მოუყვანილო ფაქტი მის დიდ პროფესიონალიზმს და კულტურაზე არ დადებდეს აქ ჭეშმარიტი შემოქმედი, ან კაცო, რომელიც უშეოქმედებს საფუზრებით არ ზოძავდა.

ღიახაც, რომ შინაგანმა მაგალითად უნდა გახდეს ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრ-

დობისათვის ვ. ყუშიტაშვილის შეგნებული დამოკიდებულება მოვალეობისადმი.

ვ. ყუშიტაშვილი ხშირ პირდაპირ და გულმართლი ხელგუფანი იყო, შინაარსის გარეშე გარეგნული ფორმა სცენაზე თეატრის დანერგება მიიჩნდა. ამას იგი აღსატყუებდა როგორც საქმიო თეატრში, ისე საზოგადოარო გამოსვლებში. ვ. ყუშიტაშვილის მრავალ ღირსებას კიდევ ის უნდა დაეუფაოთ, რომ ის ქართულ სიტყვას ფაქიზად უწვიდა, სცენურ მეთვლებს იგი

საქირო ყურადღებით მოსავდა.

ვასის მიერ დადგმულ პიესებში რეჟისორული მიზანდასახულობა და ფრანკი ზოაკვეთის შერწყმული იყო როგორც პიესის დღეაზრობას, ისე პიესის მოქმედ ადამიანთან, ეს იყო სწორად მისი რეჟისორული კულტურა, იგი პირველ რიგში უნდა აჩვენებდა მსახიობს, რომლისაც ავტორის შთანაფ აქ რისორლოფობა უნდა დაეყვანა მკურნალობად, ამიტომაც ვასო გარეგნული

ზოილ-პიილიობით არ ტვირთავდა სცენას, არც აქცენაციულა მან, არამედ მსახიობს აძლევდა გასაქმის, რომ მას ეცოცხლა და ეცხოვრა გმირის შინაგანი ბუნებით, ცხადია, ავტორის მიერ მოცემული საზოგადო საფუძვალზე.

გამორჩეულ საბჭოთა რეჟისორს და საზოგადო მოღვაწეს, თვალდაბალ მეოზარს საქართველოს ხელოვნების მუშაობის არ დაივიწყებენ და მისი ხსოვნა მარად დარჩება ჩვენს გულში.

კ. შრანბინშილი



სხვა ცხოვრება, გარდა თეატრისა, არ არსებობდა.

წრავინ იფიქრებს, რომ ვ. ყუმიტაშვილი მხოლოდ მსახიობის ინტუიციას იყო მიმდინილი და მასში რეჟისორ-დამდგმელის გამომგონებლობითი ნიჭი მოჩაღუნვებდა, არა, მას შეეძლო შეექმნა ვლადერ, კომედიერი და რომანტიკული სპექტაკლები და ქმნიდა კიდევ („ფიგაროს ქორწინებაში“, „სევილიელ დალაქში“, „მასკარაში“, „რეი ბლანში“ და სხვა შესანიშნავად დადგმულ მის სპექტაკლებში).

რეჟისორის სასცენო რეალიზმი როდი უგულებელყოფდა რომანტიკის. მისი გაგება რომანტიკული წარმოდგენების რეჟისაზე ღრმა და ჰუმანიტარი იყო. იგი მას ცნობისადაც, მოვარულ სულის თვისებას, მსახიობის უნარს წარმოადგენს სცენაზე მაღალი ადამიანური აზრებით, განცდებითა და ნათელი იდეური მისწრაფებით.

უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო იყო ვ. ყუმიტაშვილის, როგორც რეჟისორ-მოქალაქის სახეც. მას კარგად ესმოდა, რას დამად, რისთვის დამად, რას ანდა ვის ემსახურებოდა ამ დადგმით. სწორედ ასეთი მითითებებით უდგებოდა იგი პიესის არჩევანს, ბოლომდე ამავე შეგნებითა და იდეური ინტენარტაკციით წარმართავდა მუშათაბს. ერთი გადახვევა გვსურს გაგვეკეთოს: კაცი, რომელიც ასეთი წლები განმავლობაში მოწოდებული იყო მშობლიურ თავეს, ქართულ ყოფას, ენასა და კულტურას, რომლისთვისაც, თითქმის, დასწული უნდა ყოფილიყო სმენა ქართული ენის მუსიკალობისა და ნიუანსების შესაგრძობად, სწორედ ეს კაცი სულ მოკლე ხანში საესპებით ეუფლება ქართული ენის ბუნებას, მის ორთოეპიულ თავისებურებას და ხშირად რეჟისორის სკამიდან წამოიჭროდა გაეცხლებული კიტაცას მსახიობებს, გამოჯაგრებით იმორებს დამასინჯებული ინტონაციებით ნასროლ ფრაზებს და იქვე უსწორებს, აწვიდს მათ სწორ ინტონაციას, წინადადებას და ლეგაიურ თუ აზრობრივ მახეულს, საჭირო ცენზურებსა და სხვა.

ქართული ენის ასეთი თავგამოდებული ჭომაჯიასა და დარაჯის სახე, თეატრის სცენიდან სწორმეტყველების დანერგვის სატიქოში მისი ცოდნისა და გამპერსონობის გამოყენება ბოლომდე იწვევდა ყველას გაოცებას, მათ შორის მწერლებისაც, რომლებიც კი შესწრებითა მის რეპტკიცებებს. ჩვენ აღარას ვამბობთ ვ. ყუმიტაშვილის მიერ ქართული მასალისა და ყოფის ორგანულ შექმნებაზე — ასეთი კაციცაზან ეს თავისთავად იგულისხმება. გასაგებია, რომ ვ. ყუმიტაშვილისთვის ყველა ამის მიღწევა ძნელი იყო, მაგრამ დიდი შრომისა და მეცადონისის შედეგად დაძლეული. მესანიარად არც შეიძლებოდა. მას კარგად ესმოდა ქართულ თეატრში რეჟისორის როდი და მოვალეობა. იგი, თავისი პროფესიისადმი უაღრესად მომთხოვნი და უკომპრომიისო, სხვებისათვისაც ამ მხრივ საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენდა. მისი შეგნებული შემოქმედება თეატრალური კულტურის დონის ამაღლებასა და ქართული მწერლობის სცენაზე აღორძინების მიზნებს ისახავდა.

რეჟისორებიდან პირველმა მან მოვიდა ხელი ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებებს, ქართული კლასიკური მწერლობის სცენაზე გამტარებას და გაეცნოს ეროვულ საქმეს. „ჩატკილ ხილში“ ამას ისიც მიყუა შედეგად, რომ ჩვენმა სასტიკადლო მსახიობებმა შექმნეს მთელი წყუბა უზრუნუნდავლესი სახეებისა, მათ შორის იყო ვ. გოძიაშვილის ლუარსაბიცი, რომელიც შემდგე კლასიკური სახით წარმოსდგა მისსავე რეჟისორობით დადგმულ „კაცია-ადამიანში“.

საინტერესოა აღინიშნოს, როცა დიდი ილიას ნაწარმოებ-

ებისა და გმირების სცენაზე ხილვამ სახარულსა და აღდგენების გამობახილი პიუბა მაყურებელში, როცა პრემიების დღეს დიდხანს გაგრძელდა ოცაიები, ვ. ყუმიტაშვილის გასარებულს უთქვამს: „ნამდვილად დღეს დაბრუნდი ჩემს სამშობლოში. ამ ერთ წარმოდგენას საღვარეგარე მთელი ჩემი შემოქმედების ნახევარს განაცავებო“.

ქართული კლასიკური ლიტერატურის განხორციელებაზე ფიქრი მას შემდგომ წლებშიც არ შეუწყვეტია. ასევე პირველმა ქართულ სცენაზე ქუთაისში მან დადგა დ. კლიდიაშვილის მთელი რიგი მოთხრობებისა და პიესების ინსცენირება.

ეს იყო მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაბიჯი და კლიდიაშვილის სცენური განხორციელების გზაზე. ეს გზა, დღესაც გასარკვევი და საკამათო, ცხადდ და კონკრეტულად გამორჩევი ვ. ყუმიტაშვილის მიერ დადგმულ „მათ ამავეში“. ამ წარმოდგენაში ძირითადში გადაწყვეტილი იყო დ. კლიდიაშვილის სცენური ინტენარტაკციის პრობლემა. დავას იწვევდა მხოლოდ კარგობას სახე, რომელიც ხალხის ადგილოილი წარმოდგენის პროტკიცას წარმოადგენდა და დიდად ცილდეობდა მწერლის ლიტერატურული სახის ორიგინალს. სხვა მხრივ ეს იყო დ. კლიდიაშვილი, მისი ლიტერატურული სამყარო. ჩვენ ეჭვმიტანულად ვგრძნობდით მწერალს, მისი გმირების ტრაგიკომიურ სვე-ბელსა და წყნარი სვედლი შეფერილ ეუმორს.

ასევე იქცეოდა იგი რუსული კლასიკური პიესების დადგმის დროსაც. პუკისის, ლერმონტოვის, გოგის ნაწარმოებებში შენარჩუნებული იყო არა მარტო მწერლების, ინდივიდუალური სტილი, მანერა, არამედ იგრძნობოდა ეპიკის დიდი ცოდნა, ნაციონალური კოლორეტი და სხვა, რაც უმყარად ამჟღავნებდა რეჟისორის მიადე კულტურასა და ერუდციას. ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, კლასიკური რეპერტუარის დადგმის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი რეჟისორ ვ. ყუმიტაშვილის დამსახურება, მან მრავალი პიესა განახორციელა მსოფლიო რეპერტუარიდან. აქ მნიშვნელოვანი და სპურადღებოა არა დადგმის ფაქტი, არამედ, და უშთაერესად, მისი რეჟისორის ინტენარტაკციის თავისებურებები, რაშიც მკვეთრად იგრძნობოდა თანამედროვე გაგება და ახალი მსოფლმხედველობითი პოზიციები.

ბომარსე „ფიგაროს ქორწინება“ (მარჯანიშვილის თეატრი) რეჟისორის მიერ გააზრებული იყო, როგორც მამფერი პოლიტიკური პამფლეტი. მოუხედავად იმისა, რომ დადგმის საერთო ხასიათი და მსახიობების განსახიობების სტილი, მსუბუქ, ძალდატანებულ ფრაგულ მანერაში იყო გახსნილი, იგი მაინც გაეღწეილი იყო სოციალური დაძაბულობითა და ბრძოლის იმ სიმწყურით, რაც ისახებოდა ერთი მხრივ ფიგაროსა და ხაზლთან ერთად და მეორეს მხრივ დიდგვაროვანთა შორის, დადგმაში სატირა, იუმორი, პამფლეტი და პაროდიულიზა უნოიერის აყვებდნენ და ყველა ერთად დღეობილი გონე-ბამახილური, მოულდნელი სიტუაციებით ალსაყუბ ხასიათების კომედიას ქმნიდა. ეს იყო სწორედ ხასიათების, ზნეობის და არა დიდგვაროვანთა კომედი, რასაც აქამდე ვხვდებოდით.

თავისებურად გადაწყვიტა პიესის დიდგვაროვი რეჟისორმა ვ. ყუმიტაშვილმა, როდესაც შეუდგა შიღრის ცნობილი ტრაგედის „მარიამ სტიუარტის“ დადგმას. მარიამ სტიუარტის სახეს მან ჩამოსხა „უდანაშაულო მსხვერპლის“ პოეტური დოლბანი და წარმოდგენა ტახტისა და ძალაუფლების ჩასაგდებად მგლური, დაუნდობელი ბრძოლის ასპარაზედ აქცია. სპექტაკლი „მარიამ სტიუარტი“—ეს იყო შიღრის საუკეთე-





სო გაგება და თანამედროვე პოზიციებიდან ნაწარმოების სწორი რეფსორული ინტერპრეტაცია. არ გადავატარებთ, თუ ვიტყვი, რომ მიღარი აქ ბევრ შემთხვევაში და უმეტესად შექმნილ პირულ მამალმულდე იყო აყვანილი. სანტერქტარს რით მიადწინა ამას რევისორს? სხვა არაფრით, თუ არა მხატვრული ტანხვედვის სიმშვილის აცილებით, აგრეთვე უპოლიტიკური პათოსის შემყირებითა და ყველა მათ ხარუხუ ფსიქოლოგიური სიღრმეების გახსნით. ენებათა სიმშვედ ყოფნის შიღერს, წინააღმდეგობა და კოლიზიები ჭეშმარიტად მაღალი ტრადედიისა. შექპირული ტიტანური ხასიათების შესაქმნელად კი ფსიქოლოგიური გაღრმავებება საჭირო, რამდე არ შეცდარ რევისორი, როცა ეს ამოცანა მსახიობებს, განსაკუთრებით კი სესილთა თაყაიშვილსა და ვეროი ანჯაფარიძეს დააკისრა. ამან გამოიწვია პარადოქსალური შეტამორფოზა—შექპირული სპექტაკლი შიღერის „მარიამ სტივარტის“ მიხედვით.

შექპირის ქართულ სცენაზე თავისი დამოუკიდებელი ისტორია გააჩნია. ქართული თეატრის მხატვრული შემკვიდრება მტად მდიდარი და საინტერესოა ამ მხრივ. ჩანს ქართული მსახიობის ბუნება და მისი გამორჩეული ტემპერამენტი კარგად ესისხნობრება შექპირულ ხასიათებს, ნაწარმოების საერთო სტილსა და მხატვრულ სინამდვილეს.

საბჭოთა თეატრის ისტორია დღემდე არ იცნობს შექპირის ისტორიული ქრონიკებიდან, ყველაზე თელსაჩინო ნაწარმოების „რიჩარდ მესამის“ თუნდე ერთ ფართოდ აღიარებულ, აკადემიურ სპექტაკლს. ამ თელსაზრისით, 1957 წ. მარჯანიშვილის თეატრში რევისორ ვ. ყუმიტაშვილის მიერ დადგმული „რიჩარდ მესამე“ წარმოადგენს არა მარტო ქართული, არამედ საბჭოთა თეატრის მნიშვნელოვან მონაპოვას.

აღნიშნული დადგმის მნიშვნელობა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში თავისი დიდურ-მხატვრული ღირსებების გამო უნდა შეფასდეს, როგორც გარკვეული ეტაპი მსოფლიო სასუეტოს კლასიკური შემკვიდრების ათვისების გზაზე. „რიჩარდ მესამის“ პირველსავე რეპეტიციავე რევისორს

მსახიობებისთვის უთქვამს: „თუ დაგვიით ისტორიული ქრონიკის ვიწორ ჩარბობში, დავმარცხდებით, და პირებით — თუ შევეცდებით მისი საზღერების გადალახვა და შრის გატარა — გავიმარჯვებთ. ჩვენ გვიანტერქსებს ისტორიის არა ფერფლი, არამედ — ცეცხლი“. მართლაც, ისტორიიდან აქ ცოტა რამ დაჩანს; სპექტაკლი ჟღერად, როგორც ფაშოშისა და ნიციშვილური ფილოსოფიის მკაცრი გმობა, მძაფრი მოქალაქეობური პროტესტი — მიმართული ცინიზმის, ტრანაიისა და უსურბაკის წინააღმდეგ.

„რიჩარდ მესამე“ ტრადედიას, მაგრამ ტრადედიას თავისებური: ბოროტებისა, აყვაცობის, რომლითაც ამ შემთხვევაში შეზერობლია არა ხასი და უსუსური ადამიანი, არამედ ძლიერი პიროვნება, კაცი გენიოსი. ბოროტი გენიოს ტიტანური ძალა სპექტაკლში ბნელით მისავს ყოველივეს, ხოლო თუ ნათდება რამდე, ეს სინათლე ანთებთ ბოროტებას და არა სიეთებს. სინათლე, რომელიც ყველგან და ყოველთვის ისე არის სიმბოლია, ამ ბოროტების გამობატლებლად არის ქვეული. ტრადედიული სახეები ამ შუქზე წუითთ გაივლებენ და უმაღლესუნარებში შთანთქმებიან. ასე იცითება ტრადედიას შექპირება და ასეა გახსნილი იგი რევისორის მიერ კ. მარჯანიშვილის თეატრში.

ვ. ყუმიტაშვილის რევისორული აზრის ძალა ბუნდის სხვა წარმოდგენაზე ვევიტრინია, მაგრამ იშვიათათა ისეთი გეგმის სითბო და სიყვარული, რასაც იგი საბჭოთა რეპერტუარის, განსაკუთრებით კი ქართულ თანამედროვე პიესების მიმართ იჩენდა. არც ერთ ქართველ რევისორს აძლენი თანამედროვე პიესა და დაუღვამს. რევისორებიდან არავის ისეთი ამაკი არ გაუწევია პერიფერიული თეატრებისათვის, როგორც ვ. ყუმიტაშვილმა დასო.

მას უყვარდა კ. მარჯანიშვილის თეატრი, მაგრამ თუ საჭირო გახდებოდა, შუად იყო, ისიც დაეტეებინა ღონდ დროზე იქ გაენილიყო, სადაც ქართულ თეატრს უჭირდა. ამ კაცისთვის ყველგან მისი თეატრი იყო, სადაც საჭარბელოს ცა გულებოდა.

**ჩ**ამდნერე უბრალოდ გვიხაობრია, რამდნერე... და რა ძნელია, რა მძიმეა ოროოდ სიტივის თქმაც კი — ახლა, უქანასენე-ულა... შენ ხომ უყოვლოდის, ყველაძე მოვეწოდებ დი, გვაწავლიდი სიპართლეს, გულწრფელობას... შენ ვერ იტანდი ობიტირდენა სი-ყალბებსაც კი — და ახლა არა ექნა, ...როგორ, რანა-რად გამოგოგე უფრო მეტი სიპართლი ჩემი გრძობა-ბი — ამ სასწინელი მწუხარებისა გამო, რომელმაც დაიპყრო ჩვენი გულმბი. როგორ არ აღეშეოლოდოთ კიდევ ერთი უსამართლო და დაუნდობელი სიყდილის მიმართ.

რამდენი რამ შესძინე ჩვენს ხელფლებას შენი ნათელი გონებით და კეთლ-შობილი გულთი და რამდენი დარჩა კიდევ ფიტყე.

ბი, ოცნებანი განუბოცი-ბებოდენი. როგორ შედურა ვ დ ე შენს სიყვალზე? შენ გვახლოვარა სიყვალბელი ხავსე, მუდამ მოფუსუსებელი, მუდამ აღულებებელი, მუდამ შემოქმედებით გაბაცებული, დაუცხრომელი და აღწუნებელი. ჩვენი აღმზრდელის დაუწერარი კატეს შემდეგ, შენ, ძვირფასო ვასო, თამამად მიიღე ისტავფტა და სიამაყით გაატარე შემოქმედების ბძროდებში — შენი სიყოცობის უქანასენელ წუთამდე — ჩვენ ი თეატრის დღერძებლობისათვის, თეატრის ნათელი აზრისა და მუერ ვ ა დ ე გრძობისათვის.

დაუცხრომელი მტერი სიყალბისა შემოქმედებში, მუდამ პრიციპული და მიმოხოვნი იუავი დიდი მხატვრული ტილოვ ბ ი ს

შექმნის დროს. განა შეიძლება აღნუსხვა შენი ძვირფასი განიხას ქართული თეატრის მატანა შენი — ამის მარჯვენა მთელი შენი დაუტყრბელი სიყვალბული და დიდი შემოქმედება.

ერთი დაუწერარია: წითელი ხაზით გადვს მთელ შენს შემოქმედებას: იღია, აზრი. შორად გვსმენია შენ: გან: მოავარია სპექტაკლში აზრი, გონება დაზაუდ გადწულული ჩვენს ქართულ ტემპერამენტთან.

ჩვენ დაკარგეთ ნათელი მოაზროვნე, ჭეშმარიტი სწავლების ქართული საბჭოთა თეატრისა. ჩვემა თაობამ, შენი სიყვდილით დაკარგა დიდი შემოქმედებითი იმპულსი და შოგონება. ჩვენი ქალკი პატვის გცემდა და იქნებ ამიტომ

შენი სიყვდილი მით უმეტეს მძიმეა ჩვეთვის, ვინც ვიუავით შენთან ახლოს. ვგავაბოდ, ვგავაბოდ თუ რამე სიყვით დავარბილიდეთ გაული!

მთელი ჩემი შენგებელი, აღიარებული შემოქმედებითი წარმატებანი, ჩის გაზოი დავიმსახურე მაღალსახელი ქართველი აქტიობისა — შესისხლოვარ ცე-ბულია შენთან ერთად, შენითა და შენგან.

შე არ ვიუავი მართალი, თითქმის ჩვენი საუბარი უქანასენიდა. არა, ჩვენი ხშირად გავისუბრებთ შენთან — ჩვენი შემოქმედებითი ბიების დროს.

შენ მუდამ იქნები ჩვეთან — ჩვენი კეთილი, ვასილი!



# „მ ე ლ ე ა“

ნოდარ გურაბანიძე

პლატონი თავის დილოგში „ფილები“ გადმოგვცემს სოკრატეს საუბარს პროტაგორასთან.

სოკრატე: ნუთუ შენ არა გგონია, რომ მრისხანება, მწუხარება, ტირილი, სიყვარული, ეჭვიანობა, შერი და სხვა ამათი მსგავსი გრძნობები სულის თავისებური ტანჯვა არ არის?

პროტაგორასი: დიახ, მე გგონია, რომ ეს ასეა!  
სოკრატე: მაშ ხომ არ ვღაიროთ ისიც, რომ ეს ტანჯვანი უზვეულო სიტკბოებით არის აღსავსე? ხომ არ გვეჭირდება ჩვენ აქ ადამიანის რისხვის ხსენება, რისხვისა, რომელიც „უფრო ბრძენთ ახელებს და იგი მრავალგზის უტკბუნსა წვეთ-წვეთად გადმომინარე თაფლზე“ (პომპროსი „ილიადა“).

ადამიანის ბუნების ეს მრავალმხრივობა, წინააღმდეგობებით სავსე მისი გრძნობები შედარებით გვიან გახდა ბერძნული ტრაგიკული მუხის საკანი. ესქილესა და სოფოკლეს ეპოქაში ადამიანზე მსჯელობდნენ როგორც განუყოფელსა და მთლიან პიროვნებაზე, რომელსაც უნდა ჰქონდეს უმაღლესი მისწრაფებანი, იბრძოდეს მის დასამკვიდრებლად, თუნდაც ამისათვის მას მოუხდეს ღმერთებისა და ზედისწერის წინააღმდეგ გალაშქრება.

ტრაგედიის გზა ესქილედან ივრიბიძემდე გამობატავს არა მხოლოდ ამ ქანრის განვითარების სხვადასხვა ეტაპს, არამედ ბერძნული სინამდვილის განსხვავებულ პერიოდებს და მის შესატყვის ესთეტიკურსა და ეთიკურ იდეალებს.

გმირული ეპოქის ადამიანი — შეუდრეკელი ვაჟკაცი, მეომარი, თავისი განუყრელი ატირბუტებით — ფართო და შუბით (გაიხსენეთ პოეტ არქილოქეს გმირი, რომელიც ამბობს, რომ მისი პური შუბით მოზეულილი ცომისაგან არის გამომცხვარი, ხოლო ღვინოს შუბზე დაყრდნობით სვამს), რომელიც ბერძნულმა ტრაგედიამ ტრადიციით მიიღო დითირამბისაგან და პომპროსის ეპოსისაგან, ატიკურ დრამაში ახალ სახეს იღებს, აქ იგი უფრო ღრმა და მრავალმხრივი ხდება, ხოლო მისი სულის ასპარეზი უფრო

ფართო, თუმც ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ამ გმირმა თავისი წმინდა რაინდული თვისებები დაკარგა.

ბერძნული არისტოკრატიის უკანასკნელი მესიტყვე ესქილე თვით იყო მარათონის გმირი და მისი ტრაგედიები, მართალია, მთლად არესით არ სუნთქავს, მაგრამ გმირული წარსულისაგან, ზარზაროსთან დამარცხებისაგან მოგვიჩილი სიამაყე თავისებურად განაპირობებს მის პათოსს. ესქილეს ტრაგედიების მთავარ შინაარსს უმაღლესი სამართლიანობის ძიება შეადგენს; ორი ეპოქის ტენდენციების შეჯახებაში, როცა ირივე მხარე სთვლის, რომ სიმართლე მის მხარეზეა, ესქილე პოულობს სამყაროს ფილოსოფიურ და რელიგიურ ახსნას: უსიოვარ დროში ღმერთებსა და ადამიანთა შორის განუყოფლად ბატონობდა უხეში ძალა, რომელიც სამყაროს ქაოსურ კორიანტელში ხვევდა. მხოლოდ დიდი დროის შემდეგ, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების შედეგად, ღვებაში დამკვიდრდნენ ახალი ღმერთები, სამართლიანი ღმერთები, რომლებიც ადამიანთა ბედს სწორედ სამართლიანობის პრინციპით განაგებენ.

ასეთი დიდი იდეური, რელიგიური კონცეპციის მატარებელი პოეტის ტრაგედიებში თუ პირდაპირ არ არიან გამოყვანილი, სამაგიეროდ ყოველთვის იგრძნობა ოლიმპიური ღმერთების არსებობა, რომელთა გარემოცვაში მოქმედებენ ტიტანური ძაღის გმირები, არამიწიერნი, ერთი იდეური აზრით გამსჭვალულები, ამაღლებულნი, თითქმის მთლიანი გრანიტისაგან გამოკვეთილი. შემთხვევითი არ არის, რომ კრიტიკოსისა და ნესტეს მიერ შექმნილ მონუმენტურ ქანდაკებას „ტირანთმკვლელებს“ ადარებენ ესქილეს გმირებს, ხოლო ზევისის ტაძრის ჩრდილოეთის ფრონტონზე გამოსახულ დაპიფებისა და კენტავრების ბრძოლის ეპიზოდს ესქილეს ტრაგედიის — „შვილი თებეს წინააღმდეგ“ — ზოგიერთ პასაკს უკავშირდება. ამ ეპოქის იდეალი იყო ტიტანთა შერკინების გამოსახვით დიადი იდეალების წყდობა, მაგრამ ეს არ იყო ადამიანური ხელოვნება, ვინაიდან მასში აღამიანის სულის მოძრაობა, მისი ხასიათის თვისებანი სრულიად არ იყო გამოკვეთილი.

ძველი ბერძნული ლიტერატურის დიდი მკვლევარი





გრივად წერეთელი ესტუმრეს შესახებ წერდა: „ჩვენს თვალწინ ისახება დიდი, საუცხოო და საკვირველი ტაძარი. ჩვენ ვეზობლავს არა იმდენად ჩუქურთმების სიღამაზე და ხელოვნება, არამედ მისი საერთო სიძლიერე, სიგრძე და პირდაპირ გენიალური გაშლა, რაც არ გააჩნია არც სოფოკლეს და არც ევრიპიდეს“.

ესტუმრეს გენიალური მემკვიდრე სოფოკლე უკვე სხვა ეპოქის შვილია (თუმცა მათ მაინცდამაინც დიდი დრო არ ჰყოფთ) და მისი ტრაგედიებში ახალი მძლავრი ტალით შემოიჭრა უკვე დემოკრატიული ათენის იდეალიზმი. სამართლიანადაა გავრცელებული გამოთქმა, რომ ესტუმრეს და სოფოკლეს ტრაგედიები ათენის მიერ იყო შექმნილი პერიკლეს დროს ბერძენი ხალხის გამორჩეული სული თავისი გამომხატვის თავისებურ ფორმებს ეძიებ. დემოკრატიულმა წყობამ წინა პლანზე წამოსწია ადამიანის პირადი ღირსება, მისი ქველგობა და სიმკვერე. მისი ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების მომენტები ერთ მთლიანობაში გაერთიანდა და დასრულებული სახე მიიღო იმ დროის პლასტიკურსა და დრამატულ ხელოვნებაში. სოფოკლემ შეინარჩუნა ესტუმრეს იდეური ტანსაცმელი და ამავე დროს მის ტრაგედიებში გამოჩნდა ადამიანის სულიერი ცხოვრების მძლავრი მოძრაობა. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის ჩვეულებრივი ადამიანი, თუმცა მისი შინაგანი სამყარო უძლიერესი მონასმებით არის დახატული. მაგრამ მისი სირთულის, მრავალმხრივობის გრძნობა მიღწეული არ არის, სოფოკლეს გმირი უფრო გააღმამართლებულია, მაგრამ იგი მაინც ტანჯილია, იდეალიზებული გმირია, რომელიც მდინარესთან ეზარება არა მარტო იმდენ მისი ცხოვრების ეტლის წინასწარგანსაზღვრულობის გამო, არამედ საკუთარი ნების კარნახით. ამ ნების დამკვიდრებისათვის, სოფოკლეს გმირით, ასეთი უნდა იყოს მომავლის ადამიანი, ამ ადამიანის პლასტიკური ხატი სრულყოფილად ჩამოყალიბდა ფიდიასის ქანდაკებაში, რომელიც ამაღლებული, განწმენდილი ადამიანურობის გრძნობით არის გამსჭვალული. და აქ კვლავ იხადება მუნებრივი პარალელი პართენონის ფრიზზე გამოსაკვებაში, რომელიც ამაღლებულია და სოფოკლეს გმირებს შორის. საკუთარი ღირსებებისა და მოწოდების შეცნობა, მიზნის გარკვეულობა ამ გმირებს ანიჭებს სიმშვიდესა და სიღიადეს, მათი მოძრაობა შინაგანი რწმუნით არის გამსჭვალული, მნიშვნელოვანი და შთამბეჭდავი.

მხოლოდ მას შემდეგ, რაც საკუთარი თვლით ვიხილე აკროპოლის კომპლექსი, აპოლონის ტაძარი დელფოსში, ათენის, ოლიმპოს, ეპიდურის მუზეუმებში გამოფენილი ქანდაკებანი და შემუსვრას გადარჩენილი უზარმაზარი ფრიზები თუ ფრონტონები, ჩემთვის ნათელი გახდა ამ პარალელის აზრი. განსაკუთრებული სიახლოვე იგრძნობა ფრონტონებსა და ტრაგედიებს შორის. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ბერძენ ტრაგიკოსებს არაჩვეულებრივი უნარი ჰქონდათ პლასტიკურ სახეებში გაეშალათ უმძაფრესი კონფლიქტები, არამედ საერთო განწყობილებით. კომოზიციით, რიტმის თანდათანობით ზრდით, მისი აღმავლობით და შემდეგ მშვიდი დაშვებით. ისევე როგორც ფრონტონის კომპოზიციის ცენტრში (ბრძოლა იქნება ეს თუ ბრძოლის დასაწყისი) ამაღლებულია ღმერთის ფიგურა და იგია ცენტრი კონცენტრირებული მოქმედებისა და მის ფიგურაში რიტმი აღწევს თავის კულმინაციას, ასევე ტრა-

გედაში, მისი განვითარების შუა ნაწილში ტრაგიკული გმირის ცხოვრება უკედურესად იძახება (ეს არის მთელი ნაწარმოების კომპოზიციის ცენტრი) და შემდეგ საბედისწერო აღსასრულისაკენ მიექანება. ბერძნული ტრაგედიის ეს „განივალური“ განვითარება მას ანიჭებს არაჩვეულებრივ პლასტიკურ სიხალეს. და როცა აკროპოლს შეუხვდა პართენონისა და ერეხთიონის ტაძრებს, უმაღლირი გენიალური დრამატურების სოფოკლესა და ევრიპიდესს სამყარო გაიშლება თქვენს თვალწინ. ერთის მხრივ, გაშლილი დიდებული სიგრძე, სიმშვიდე, პროპორციების სიწყყარე და თანაზომიერება (ბერძნული რელიგია გმირული რელიგია იყო და საკულტო ტაძარი — პართენონი გმირულ ღმერთსა და მორწმუნეს. ახალე, ანიჭებს დროში, რელიგიური რწმენისაკან განთავისუფლებული ადამიანი პართენონის ხილვისას საუთარი სულის ამაღლებასა და გაწმენდას გრძნობს, ისევე როგორც სოფოკლეს ტრაგედიების წარმოდგენისას) მეორეს მხრივ ერეხთიონის ნერვიული, მიწიერი სამყარო, ტხილი, მკვეთრი პროპორციებით; აქ სიმშვიდე გამჭარალა, აღარ არის ძველდური სიღიადე და განწყობილობა და იგი შეცვლილია ინდივიდუალობით. ეს არის ნიშანი ევრიპიდეს საუკუნისა, საფისტების, ანაქსაგორის ეპოქისა. „ადამიანი ყოველი საგნის საზომი არსებულთა, რამდენადაც ისინი არსებობენ და არარსებულთა, რამდენადაც ისინი არ არსებობენ“. პროთავგორას ეს ფორმულა იქცა იმ დროის განწყობილებათა გამომხატველად. სოფისტებმა პროპილებმა შეხედეს კრიტიკულად ბედისწერისა და ღმერთების ყოვლისშემძლეობას და ადამიანს, მის გონებას მიაჩნეს პროირიტეტი. ამიერიდან ბერძნულ ხელოვნებაში უკვე შეუძლებელია განმეორდეს პოლიკლესის მონუმენტური ათლეტები, ზეაწეული ადამიანური საწყისებით აღსავსე ფიდიასის მშობთა სახეები, მათ ადგოს იჭერს ინდივიდუალური, ლებრეტური ხელოვნება — წინა პლანზე გამოდის ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ცვალებადობა, წინააღმდეგობებით აღსავსე მისი სულიერი მისწრაფებანი; და ყოველივე ეს თავის სრულყოფილ ასახვას ჰპოვებს ევრიპიდეს შემოქმედებაში.

არისტოტელე ევრიპიდეს ტრაგიკოს პოეტთა შორის ყველაზე ტრაგიკულს უწოდებს. მართლაც, მისი ტალანტი ადამიანის ცხოვრების უღრმეს ფენებს მიწვდა, ამიერიდან ადამიანის სულის მშფოთვარება, დრამატიზმი, გაორება,

მელა — ევრიკო ანჯაჯარაძე



მისი გონების დიალექტიკური საწყისები, ვნებათა კონტრასტები, მარადიულისა და წარმავალის მონაცვლეობა ტრაგიკულის სათავე გახდა. ბედისწერა და ღმერთების ნება ევრიპიდეს ტრაგედიებში დარჩა როგორც მკრთალი იმპულსი და ცხოვრების წარმმართველად იქცა ადამიანის ვნება, (თვით ბედისწერაც კი მასთან გმირის ხსიანთის თვისებზე აღიქმება), მისი სულიერი მისწრაფებანი. ბერძნულმა ტრაგედიამ დაკარგა განსაკუთრებული სიღაღი, იდეალიზაცია, სამაგიეროდ ევრიპიდემ მისი გაშლილი დარბაზები ჩვეულებრივი ადამიანებით დაასახლა, იქ, სადაც აქამდე ამაღლებული, მძაფრი რიტორიკა ისმოდა, ახლა ჩვეულებრივი მეტყველება გაისმა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ევრიპიდეს ხელში ბერძნული ტრაგედია აღეცა, მან მხოლოდ განიცადა დიდი ცვლილება და განვიტარდა რეალიზმისაკენ. ამიტომ, შესაძლოა, ესქილესთან და სოფოკლესთან შედარებით იგი უფრო ყოფითია, მიწიერიცა, მაგრამ მას არ დაურღვევია ატიკური დრამის მთლიანობა, ისევე როგორც, ვთქვათ, ევხუთიონის ტაძარი არ არღვევს აკროპოლის კომპლექსის მთლიანობას, ევრიპიდეს.—რომელმაც სოკრატესა და ჰოვისტების გაგონებასაც განიცადა—უკვე აღარ ინტერესებდა მარადიული იდეები, სამყაროს უზენაესი ძალის ძიება, მისთვის მთავარი გახდა ადამიანის ვნებების, მისი სულიერი ცხოვრების მთელი სირთულეს ჩვენება. შესაძლოა ამით ტრაგედიის ფილოსოფიური სიღრმე და მნიშვნელობა შემცირდა, მაგრამ ევრიპიდეს ტრაგიკულმა მუხამ ისთვის სიმძაფრით, სიცხველით, ექსპრესიით და ძალით დახატა ადამიანი, რომ ქეშმარიტი ტრაგიზმი არ შემცირებულა. თუ ესქილესა და სოფოკლეს გმირები ტიტანურ ძალას იძენდნენ განსაკუთრებული სულიერი ქველობით, დიადი მიზნებისათვის თავგანწირვით, ერთი იდეის დამკვიდრებისათვის საბედისწერო ბრძოლით, სამაგიეროდ ევრიპიდეს გმირი პირადი ვნებებით, სულიერი წინააღმდეგობების სიძლიერით და მათი დაძლიებით თვით განიდიდებს საკუთარ თავს.

მედესა რეალიკა „მიყვარს და ვკლავ“, რაც ბუნებრივად იმისი ტრაგედიამა „მედეა“, სრულიად წარმოუდგენელია წინა თაობის მთლიანი ადამიანისათვის, რომელიც

შორს იყო ამ ორმოჭობისაგან, გაურკვევლობისაგან, ადამიანის ცხოვრება მოქსოვილია წინააღმდეგობებისაგან, მასში მარად ცოცხლობს კონფლიქტი გრძნობასა და გონებას შორის, ეს იცის ევრიპიდემ და მის ტრაგედიებში — გამოსახული იქნება სიყვარულისა თუ სიძულვილის, ეჭვიანობისა თუ შურის, სიხარულისა თუ სიმძიმის კონტრასტები — მარად ცოცხლობს ეს კონფლიქტი, რომელიც იმაზეა არა მხოლოდ გარესამყაროსთან, მოწინააღმდეგესთან შეურთიკველი წინააღმდეგობის გამო, არამედ პიროვნული სამყაროს გაორების შედეგადაც. ამგვარად, იგი გვიჩვენებს ადამიანის ბუნების არა მხოლოდ ძლიერ, ტიტანურ მხარეებს, არამედ მის სისუსტესაც, მერყეობს ეჭვისა და ყოყმანისაგან მოგვრილ ტანჯვას, სულის აღმადურენას და დეპრესიას; მან, როგორც ამას „ვისრამიანის“ ქართული ავტორი იტყვია — „ცნო სოფლისა ამის აუენი, უხანონა და მუხთლობა, რომელ არცა ჳირსა, არცა ლხინსა არავის გაუსრულებს“. ყოველივე ეს საფუძველს ძლიერად არისტოტელის, მისთვის ეწოდებინა ყველაზე ტრაგიკული პოეტი, ხოლო ბერძნული კომედიის მამას არისტოფანეს კი — იგი შერიცხული ყავდა თავისი კომედიების პერსონაჟებში. „თესმოფორიამუსებში“ და „ბაყაყებში“ იგი მრავალჯერის უპირისპირებს სოფოკლესა და ევრიპიდეს და ყოველთვის გამარჯვებული პირველი გამოდის.

დიონისე გალიკარენდმა კი ამ ორ ტრაგიკოს პოეტს შორის არსებულ განსხვავებას უძღვნა სპეციალური ტრაქტატი — „მიზამთა გამო“ — „ვენებათა გამოსახვისას სოფოკლე განირჩეოდა გმირთა ღირსებების დაცვით, ევრიპიდეს კი სამომავლებს გვირდა მხოლოდ მართებული, თანადროული ცხოვრების შესაბამისი გამოსახვა. იგი ხშირად გვერდს უვლიდა მშვენიერს და მოხდენილს, და არ ასწორებდა — როგორც ამას სჩადიოდა სოფოკლემ — თავისი მოქმედი პიერების ხსიანთსა და გრძნობებს კეთილშობილების, ამაღლებული აზრების სასარგებლოდ“. ამგვარი ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებანი თვით პოეტის სიცოცხლეშივე არსებობდა, რაც მის თანამედროვეთ სრულიად არ უშლიდა ხელს ალტაცებაში მოსულიყვენ მისი ტრაგედიებით. ევრიპიდეს პოპულარობა იმდენად დიდი

სენა სპექტაკლად „მედეა“







იყო, სიბერის ქაშის თვით სოფოკლემ ვერ ასცდა მის გავლენას, ხოლო შემდეგ ეპოქებში შექმნილი დრამა და ტრაგედია, დიდად არის დავალებული ევრიპიდეს შემოქმედებისაგან.

ქართულ თეატრს ყოველთვის ახასიათებდა მისწრაფვა და რამატიურობის ამ მაღალი ეპირისაკენ, ვინაიდან ქართველი მსახიობებისა და რეჟისორების უნებური ნიჭი პლასტიკური გამოსახვისა შესაფერის წარსულ პოპულარულ მასში. სოფოკლე მრავალჯგის გამხდარა ჩვენი თეატრების შემსრულებელ მთავარებისათვის. მაგრამ ევრიპიდეს მისთვის „ადმოსანები“ იყო. და აი, მარჯანაშვილის სახ. თეატრმა არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორობით და ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებით წარმოადგინა ევრიპიდეს ერთერთი ყველაზე მძაფრი და ძლიერი ტრაგედია „მედეა“.

ევრიპიდი ქიქოძე ერთ თავის წერილში ქართული ხალხის პლასტიკურ ნიჭზე წერდა და ამბობდა, რომ მსოფლიოში ახლა ძველმა მთორე ისეთი მცირე ან დიდი ერის თეატრალური კულტურის დასახლებას, რომელსაც შექმნის ერთდროულად წარმოეშავს ოიდიპოსის ოთხი-ხუთი შემსრულებელი. ამჟამად შეგიძლია დავძინოთ, რომ ანტიკური ტრაგედიების საერთაშორისო ფესტივალებზე ჩვენ შეგვიძლია წარვსდგეთ ორი სექტიკატი და სახელი მოვუხვევით ქართულ თეატრალურ კულტურას.

ცხადია, ბერძნულ ტრაგედიათა შორის მოიძებნება „მედეაზე“ უფრო ღრმა და მაღალმხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ, ვგონებ, სხვა არცერთი არ იძლევა იმდენ საშუალებას შეტანილი იქნას მასში ქართული მსოფლგაცება, ქართული სუთი და ბოლოს თანამედროვე ცხოვრების შედეგად აძირული მწვევე საკითხები, როგორც ეს ტრაგედია. ამას იმტობს კი არ ვამბობ, რომ კოლხელი ქალის ტრაგედია განსაკუთრებით ახლოსაა ჩვენს გულთან, არამედ ევრიპიდეს სიბრძნისა და ჩვენი თანამედროვე შემოქმედთა გონიერებისა და შემოქმედებითი უნარის ასე ბედნიერი შეხვედრის გამოც.

ევრიპიდესთან მედია ლამაზი და ამაყი ზარბაროსია (ასე უწოდებდნენ ძველი ბერძენები ყველა უცხოელს), ბედისწერა არ განაგებს მას, სახედისწერა თავისი სიძლიერით მხოლოდ ვნება, რომელმაც აიძულა დავიკოვებინა სამშობლო, ელატატა მამისათვის, მოეკლა ძმა და უცხო მხარეში გასკოლდა იაზონს. ამიერიდან ყველა და დანაშაული, ავტორად მისი უნაბირო სიყვარულს იქცევა ბედისწერად, რომელიც შემდგომ განაგებს მის ცხოვრებას. აქ ამიტომაც ეუბნება მას იაზონი: „თუმცე დიდად სახვე შესნ დახმარებას, ყველაზე მეტად მინც კიბრიდეს უნდა ვმადლოებ: ტრფობის ღვათებამ დაჯერა შენ ისრით და წაგაეკუხა ჩემდა საშველად“.

კორინთში გადმობეგვილ კოლხელ ქალში იაზონის აღატრის შემდეგ იღვივებს შორისობის აულგამავი ქარიშხალი, რომელმაც ყველაფერი უნდა წაღვეკოს და დაამხსეროს. ჩვენამდე მოღწეული ერთი ტრაგედიის ფრაგმენტში ევრიპიდეს გამოი ამბობს: „მერწმუნე მე, სიყვარული საშინელია. — მას არ დაეჯერება. იგი ბატონობს ჩვენი ბუნების ცუდ მხარეზე“. შესაძლოა ამ ნაწყვეტში ჩანდეს პლატონის გავლენა, რომელიც თავის „სახელმწიფოში“ ამბობს, რომ აღამაინი ტანჯვისას ავლენს ურთიერისაწინააღმდეგე ტენდენციას. სულის უკონი ნაწილი მას აიძულებს გაიხსენოს საღმობანი და იწუწუნოს თავის

ბედზე, ხოლო გონიერი ნაწილი განაპირობებს მის სიმაჟინადე, წონასწორობასა და სიბრძნეს. მართლაც, მედიაში უძლიერესი სიყვარული შედეგად წარმოიშვა ასევე უძლიერესი მძულვარება და ამ ორ ვნება შორის მთელი ტრაგედიის მანძილზე წარმოებს ბრძოლა. ეს ბრძოლა უფრო მაღალ განზოგადების პლანში აღის, როს გონიერებასა და გრძნობას შორის გაიშლება კონფლიქტი. და ამ კონფლიქტის გადაწყვეტაში მოხანს ევრიპიდეს ბერძნული პატრიოტიზმის თავისებურება და ამავე დროს მიზნის გარკვეულობაც.

სიყვარულმა მედეას ჩაადენინა უმძიმესი დანაშაული, შურისგება უბიძგებს ახალი ასევე უმძიმესი ცოდვევისაკენ და მედეაე თავისი ძლიერი ხასიათის წყალობით ამსხვრევს წინააღმდეგობებს და ფანატურად მიეტყება თავისი დასასრულეობას. ტრაგედიის დასაწყისში ევრიპიდე მართლად მიუთითებს მედეას უცხოელმაზე, მას, როგორც არა ბერძენს, ზომიერების გრძნობა არ გააჩნია და შეურაცხყოფისაგან გახვედებული ხმამაღლა მოსთქვამს და იმუქრება. ამის შემდეგ ევრიპიდეს იტაცებს მედეის ცნების დახატვის სურვილი და, მართლაც, ჩვენს წინ აღსდგება გამძვინვარებულ, უძლიერესი, ფატალური ცნების დაბმუყეობა ძალა, რომლის მოთხოვნა ამაოდ ცდილობს ამ ვნებათა კორიანტელში ვადვიტოთელი გონება. ასეთ დროს მედეა მერყეობს, ვნება თითქმის დროებით უარის აძლევს საღ აზრს, რომელიც შვილების მოკლელ უარის თქმას ურჩევს. მაგრამ მაღე ისევ შურისგების სურვილი სძლევს ყოველთვის.

მედეაზე ვაღვიძებული გონება, როგორც ურანის სხივი, შუა აპობს მის გრძნობებს: ახლა შვილებსადმი სიყვარულის და შურისგების სურვილი უპირისპირდება ურთიერთს, მაგრამ ტრაგეკული გამოუვლობა იმბანა, რომ რაც უფრო ძლიერია ეს სიყვარული, მით უფრო ძლიერდება წყურვილი შურისგებისა. მედეა სუსტე გულთით ნაშბს სიტყვეს უწოდებს თავისი გეგმების წინააღმდეგ მიმართულ აზრს და სასწრაფოდ იზორებს მის თავიდან. ბოლოს იმარჯვებს გრძნობა გონებაზე და მედეა კლავს საკუთარ შვილებს და აქ მთლიანად ჩანს თითონ ევრიპიდე. ერთის მხრივ მან მიადწინა საწადელს — ბრწყინვალე გამობატა მედეას ვნებანი, მისი ხასიათის წინააღმდეგობრივი ბუნეა, მისი ძალა, რომელიც ხსნის ამ წინააღმდეგობებს და მეორეს მხრივ დაბნელებს, რომ მედეაში, როგორც არა ბერძენში ვნება სძლევს გონებას. და აი, ამ მთავარ პუნქტში არჩილ ჩხარტიშვილი და ვერიკო ანჯაფარიძე იცავენ კოლხელი ქალის ღირსებებს.

მაგრამ ვერც ეს ვიციობთ — ხომ არ არის ევრიპიდეს მედეა — ამ უმძიმესი ცოდვეის ჩამდენი — შერაცხუოვილი და დამცირებული, ისეთი ქალი, რომელიც მაყურებელში ანტიპათიებს აღძრავს?

ბერძნული ესთეტიკის მიხედვით, ტრაგედიის მთავარი გმარი თვით ყველაზე მძიმე ვითარებაშიც კი, უდიდესი დანაშაულის პირისპირაც ამაღლებული და განწყენილი უნდა იყოს. მან არასოდეს არ უნდა დაკარგოს თავისი აღამაზური ღირსებანი, ამაღლდეს საკუთარ თავზე და ბედისწერაზე. ეს მოითხოვს დიდ სულიერ მხნეობას, კეთილშობილებასა და სიძლიერეს. მხოლოდ ამის შემდეგ წარმოიქმნება ტრაგეკული თანატანჯვის განწყობილება, რომლის გარეშე არ მოიაზრება არა მარტო ბერძნული,

არამედ საერთოდ ტრაგედია. ზედისაგან განჩინებული ან სხვა წინამძღვრობების გადაღახვა გვირში ახალი სულიერი ძალების მოზღვრებას იწვევს და იგი განწმენდილი, მომავლის შინაგანი ხილვით გაისივრებოდა, სტოვებს სევას, ასევე მავურებელიც, რომელიც თანაგრძობისა გზის, თვით იწმინდება და ამაშია ბერძნული ტრაგედიის ძალა, რომელსაც არისტოტელემ კათარზისის უწოდებდა. მაგრამ თუ მედია საკუთარ თვალში ამაღლდა იმით, რომ ღირსეულად მიუღწერ თავისი სიყვარულის შემცირებულს და ბავშვები მტრებს გასაქმელად არ დაუტოვა, როგორღა იწვევდა იგი, ვითარცა შვილების მკვლელ და ამედნად უბოროტესი ქალი, მავურებლის თანაგრძობისა?

აი, აქ გამოვლინდა ევრიბიდე ვენილობა. მან მედეას შურისთვის იმპულსად სიყვარული გვიჩვენა. მედეა იაზონს სჯის არა მარტო კლავრისათვის — ე. ი. იგი იმ-მავურებელს არა მხოლოდ ვაღვიძებულ ავ საწყისებს, არამედ ამით საკუთარ სიყვარულს უტებს ძველს. ამ სიყვარულის ძალა ნაჩვენებია. მოთარბები ე. ი. რაც უფრო ძლიერია სურვილი სამაგიეროს მიზღვისა, მით უფრო ძლიერი ყოფილა სიყვარული, ამგვარად, რა პარადოქსალურიც არ უნდა გვეჩვენოს მისი ადამიანის კეთილშობილური ბუნება ნაჩვენებია ეს ბნელი მხარეების ძლიერი გათავითება. სიყვარულის ასეთ ყოვლისშემოვას, მისთვის თავედებას, ამ მიზნით საკუთარი თავის დასჯასაც არ შეიძლება არ გამოეწევა მავურებლის ღრმა თანაგრძობა, ამას აძლიერებს ის ვარემოებაც, რომ ტრაგედიის მეორე ტასისში, მას შემდეგ, რაც იაზონი უკმებოდ დღაპარაკება მედეას, გუნდი სწებს მედეას ბედის გამო, ზედისა, რომელიც იმიტომაცაა ტრაგიკული, რომ კოლხელი ქალი მოწვევითაა სამშობლოს მიწა-წყალს, იგი მიუსადარია, მას არა ჰყავს მშველელი და მოსარულე, ტრაგედიული ყოველი ადამიანის ბედი, რომელიც მოსწავლბა თავის ქვეყანას, უცხოთა შორის იგი დაიღუპება — ასეთია ევრიბიდე პატრიოტული მრწამსი და მედეა, სიყვარულის გამო შორეულ მხარეში გადახვეწილი, ამ სიყვარულისთვის მრავალ ცოდვათა ჩამდენი, უნდა დაიღუპოს, ასეთია ევრიბიდე ეთიკური მრწამსი!

ძველ ბერძნებს ტრაგედია მიარნდათ არა მარტო მხატვრულ ფორმად, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენად.

ახლა ჩვენ, „ოიდიოს მეფისა“ და „მედეას“ დამდგმულ ხალხს, ძველ ბერძნების დარად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოწმენი და მხილველი ვართ არა მხოლოდ დიდი სპექტაკლების შექმნისა და წარმოდგენის, არამედ ევკავართ მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენის პირისპირაც. ეს სპექტაკლი ახალი ძალით აღვიძებს და აცხოველებს ქართველი ხალხისათვის ეგზომ ახლობელი გმირული მოაზრის მცნებებს. შშობლიური მიწის სიყვლი (რაც ევრიბიდეისთან, ბუნებრივია, ფრად სუსტად ყდრის), მტრისადმი სამაგიეროს მიზღვის გახელეულები სურვილი, ადამიანური ღირსებების დაცვა, უმძიმეს ვითარებაში საკუთარი თავის შეცნობა (რაც სულიერი ძალების განსაკუთრებულ დაძაბვას მოითხოვს) სპექტაკლ „მედესა“ მოქალაქობრივი, პატრიოტული და ეთიკური, ფილოსოფიური სულით აღავსებს.

სპექტაკლ „მედეაში“ სრული ძალით არის გაშლილი რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის მრავალმხრივი ტალანტი. იშვიათია სპექტაკლი, სადაც ასე იყოს ურთიერთს შერწყმული თლიანი პლასტიკური ხატი (ჯერ მარტო ამის შექმნას უნდა განსაკუთრებული რეჟისორული ხილვა) შინაგანი, უწვევტი მუსიკალობა და სცენურ სივრცეში ფერების ისეთი „მონაშა“, როცა მარტო ესეც კი ქმნის ემოციურ შთაბეჭდილებას. ორ უქადრეს მოცოცურ, წარტყულ შორის (განმარტოებით, თითქმის უსურველის პირად მდგარი კლდეზე, ხელაღკრებილი მედეას განწირული ციცილი და მისი უქანასწელი მღუმატე გაქვავებული სახით გამოსვლას) ადამიანების ვენების, სიყვარულის, სასოწარკვეთის, გაათვრების, დაცემისა და აღზევების მძაფრი სურათებია გაშლილი. მიელი სპექტაკლი აღიქმება, როგორც მუსიკალური მისტერია — პათეტურად დასაწყობის სცენის ელემენტური სცენით გამსჭვალული სცენები, ქოროს მოძახილს — მედეას ხან მრისხანე, ხან მოალურეს ხმა, ქოროს დრამატორებულ რეჟიტატივებს, როგორც ანტიფონური მელოდია ისე პასუხობს მედეას მოთქმა ან მას ამბავრებს ამ ქალის აღმოღებული მუქარა. ტონების ეს მონაცვლეობა ატმოსფეროს მერყევსა და დაძაბულს ხდის, მასში მხოლოდ განუხრელად იგრძნობა მედეას ტრაგიკული ბედის დასასრულის მოახლოება. ეს ლეიტმოტივი, როგორც მძლავრი ჭავლი, ისეა დაქანებული სპექტაკლში, რომელსაც დაახლოებით ასევე მიყვება ფერტიკული მხარე — თავიდან ბოლომდე უსცვლელი რჩება მხოლოდ მედეას შავი კოსტუმი, შავი მსუბუქი თავსაბურავით. ეს „ლეიტ-ფერი“ თუ შეიძლება ასე ითქვას, პასუხობს მიელი სპექტაკლის შინაგან სკინრთელი ქალების უფიდი თეთრი კოსტუმებით შემოსილი გამოძის. შავ ფონზე ოქრის მსუბუქი სამოსი თეთრი იალქანებით გაიშლება, რომლის პირდაპირ აღმართულა შავად შემოსილი მედეა. ეს ფერი ძლიერი და გამოწვევითა, იგი ებრძვის ქოროს უწყინარ სიმშვიდეს და შავლ ივც, მოუსწრობითა და ქარტხილის მოახლოების წინათაგრძობილ შეპყრობილი, იწყებს ფარფატს, მიიღებს სხვადასხვა ფორმას. როცა ქორო შეიბრალებს მედეას და შავში ჩაისვამს — თეთრ ფონზე საწყალობლად გამოჩნდება შავი ფერი, მაგრამ საკამარისა შემოვიდეს კრფონი, ქორო წამოიშალის. სცენის მოედნზე დარჩეს „შავი მედეა“, რომ წამსვე გაქრეს ჩვენში შეწყალების გრძობა, და კვლავ მკაცრი, პირქუში ფერის წინაშე დაგრჩეთ. მთავარი გმირების სიტყვიერი პატიკობის დროს, ე. წ. „აგონში“ შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით ტრაგიკული პოეტური ლექსიდან უსცებ გადაიღწენ მოსხლბეტილი, ცალფა ფრაზების ვადატიკურებაზე. ამას ეწოდება სტიქომედი, რომელიც დიდი ისტრუქციო ევრიბიდე დაახლოებითაა პრინციპზე აქვს აგებული რეჟისორის ფერების შეხამებაც. მედეას შავი კოსტუმი და მოფრიალულ შავი თავსაბური ხან ერწყმის ქოროს თეთრ ფონს, და მასში თითქმის წყნარდება ქალის სულში ამტყვარარი ქარიშხალი, ხან უსცებ დაპოყვება მას და ეულად განაგვრძობს მოქმედებას და ამით ხელახლა აღვიძებს მთელმარე ბედისწყრას. თანდათანობით ქორო ექვეყნა შედეგის გაფლენის ქვეშ, მისდამ თანაგრძობით იმსჭვალება და ასევე თანდათანობით იცვლება მისი საშისის ფერიც. იგი თეთრიდან გადადის — ტერაკოტზე და



ბოლოს შავზე. ფერების ეს სიმფონიში კიდევ უფრო აძლიერებს ჩვენს შთაბეჭდილებას.

გერმანიაში თვით ბერძნების შესრულებით მინახავს „ელექტრა“, ხოლო ათენში, იროდი ატიკის თეატრში (დონისის თეატრის გვერდით, აკროპოლის ფერდობზე) შარშან ენახე „ოიდიპოსი კოლონაში“. როგორც წესი, ქორო არ სტოვეს სცენას და ცხადია, ასევე უცვლელია მისი კოსტუმები. ორივე ამ სპექტაკლში ქორო ქმნიდა შესანიშნავ კომპოზიციებს, მის მორაობას საფუძვლად მუსიკალური რიტმი ედო, მაგრამ უშუალოდ ტრაგიკული გმირის ცხოვრებასთან დაკავშირებული არ იყო არცერთი მათგანი. იგი უფრო თავისთვის მოქმედებდა. საერთოდ პასუხობდა განწყობილებას და ფრიად არქაული და სტატიური სახე ჰქონდა. არქაული იმიტომ, რომ ძირითადად იმეორებდა ლაივებზე და ამფორებზე გამოსახულ პოზებსა და მისგან შექმნილ კომპოზიციებს. სტატიური კი იმიტომ, რომ ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა ხდებოდა რომელიმე შუალედურ პოზაში შეყვანებით. ხახვასმით, და ეს ახალი კომპოზიციის ჩანასახი იყო მხოლოდ.

ცნობილია, რომ ქოროს როლი ევრიბიდესთან ძალზე შემცირებულია. იგი მოქმედებაში არს ღებულობა მონაწილეობას და მხოლოდ კომენტარიებით არის შემოფარებული. არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორული ტემპერამენტი ვერ მოითმენდა ქოროს პასიურობას და კომპოზიციების სტატურობას. გამოზომილ, ნახევრად რიტმულ მოძრაობას და აქ მან იპოვა შესანიშნავი გამოსავალი. ერთის მხრივ ქორო ამ სპექტაკლში თითქმის მედვას შფოთვარე სულის „თუთრი ანარეკლია“ და ამიტომ გმირის განწყობილებათა ცვლის დროს ახალ-ახალ პლასტიკურ სახეებს იღებს, და მეორე მხრივ მისი მოსარჩელე და მეგობარია. ბერძნულ ლაივებზე, ღარანაკებსა და ამფორებზე გამოსახულ ხელაწედილი ან შულზე ხელმიდებელი ქალების კომპოზიციებს რეჟისორისათვის მხოლოდ პირველი ბიძგი მოეყოლა და იგი ქმნის, ვიტყვდი, პათეტურ. შინაგანი დრამატიზმითა და დინამიზმით აღსავსე კომპოზიციებს. ნათქვამია: — „თუ მსახიობის თამაში მგლოდია, მიზანსცენა — პარმონიაო“ და, მართლაც, წმინდა „ბერძნული ტრადიციული კესტის“ გვერდით ქართული ტემპერამენტითა და სიცოცხლით, დაუდგრომლობით, ცვლებადობის დინთ აღსავსე სცენებია, რომლებიც მედვას სულს სხვადასხვა ვითარებას პლასტიკურად გამოხატავს ანდა თავისებურად პასუხობს მას. ქორო ხან შემკრთალია მედვას ხევის პირისპირ და მაშინ იგი თითქმის მძალერი ქარისგან კუთხეში მირეკლ ფრინველთა გუნდით და საწყალობლად ვალობს, ხან თანაგრძნობით გამსჭვალული გარის შემოერტყმის მას. შუაში ჩაისვამს ამ სვედამწარებულ ქალს და ნელა ირწყვავ, ხან წინ აღუდგება გაწვდილი ხელებით, ანდა უკანსწვლ ტრაგიკულ გზაზე თავაწყმებითი გაედგენება ხილენაწვდილი, გაწწირული კი-კლური. თუ ჩემ მიერ ნახავ ბერძნულ სპექტაკლებს მუსიკალური რიტმი უფლებ საფუძვლად. ჩვენს სპექტაკლს უპირატესად ცეკვის, ამ პლასტიკური ხელოვნების, რიტმი წარმართავს. თუ ევრიბიდე მხოლოდ მთავარი გმირის სულიერ ცხოვრებას ხატავს, ა. ჩხარტიშვილმა ქოროს სულიერი მოძრაობაც გვიჩვენა. თითქმის ქოროს ყოველი წევრი თავს გრძნობს სპექტაკლის გმირად და ამაში იღებს



ქორეტი — დ. ჰეინანძე, მედვა — ე. ანჯაფარიძე

სათავეს პლასტიკური სურათის მთლიანობა, მისი კომპოზიციების სიმწყობრე და საერთო ნახატის რიტმი. მსახიობი ქალები (განსაკუთრებით ის თქმის ე. ყიფშიძეზე, ს. ჰიაურელსა და ზ. იოსელიანზე) რიტმისა და ხაზის ელასტიურობის გრძობით არიან სავსე-ხოლო მათს გულწრფელობას ტონს აძლევს ქორეტი — დღოთ ქეიწანამე — რომელიც პირველი, უშუალოდ განიცდის მედვას ზედს, პლასტიკურ ნახატს იწყებს, თითქმის ნიშანს აძლევს ქოროს, მუდამ იმყოფება მედვას სულის პლანანახაიის ქვეშ და ემოციების ნაყად აგრძელებს, რათა შემდგომ იგი გადასცეს ქოროს. ამგვარად, არჩილ ჩხარტიშვილი წყვილად სოფოკლეს გზით — ქორო აქცია ერთ-ერთ მთავარ გმირად, რითაც შექმნა მედვას ემოციების შესანიშნავი ექვო და დამოუკიდებელი ხატიც. არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ წერს, რომ „გუნდიც უნდა იქნეს აღებული როგორც ერთი მსახიობთაგანი. იგი უნდა იყოს მთელის ნაწილი და მონაწილეობდეს მის განვითარებაში — არა ისე — როგორც ეს არის ევროპიდესთან, არამედ ისე, როგორც ეს არის სოფოკლესთან“.

აქცია რა ქორო ერთ გმირად, ა. ჩხარტიშვილმა ამავე დროს მასში შეიტანა ევრიბიდესული „ნერვიული სტილი“, რომელიც განწყობილებათა ცვლილებას, მათი დაპირისპირების ექსპრესიულ გამოხატვას გულისხმობს. ყოველივე ამასთან ერთად, მან ბერძნული ტრაგედიის და საერთოდ ბერძნული ხელოვნების უმოაგრესი თვისება — მისი მონუმენტურობა შეინარჩუნა და ამ სპექტაკლში მიაღწია სოფოკლესა და ევრიბიდეს სტილის მეტად ორიგინალურ სინთეზს. ქორო ხან შუაზე იყოფა, ერთი ნაწილი უზარმაზარ, ბრტყელ ქაზე დაოქოლი მავრდობდეს გაიწვდის ხელებს, მეორე ნაწილი თავზე ხელუდაჭობილი გარინდებდა რაღაც სამწიფის მოლოდინში, მეგრე ხეც ენოდებდა ღუნდი, კრემს შეაკვირებს მედვას, მედვას — შვილებს, ხან მის წიაღს გამოუყოფა ქორეტი — დღოთ ჰეინანძე — შედგება მალალ თმეტიხიან კლდეზე და მის-ქების „ტრაგედიულ გზაზე“ შემდგარ ბავშვებს. პეონის ნიკესავით მსუბუქი ქალები ერთი გრძნობით ატყავებულნი გაფრიალებიან აგვიდითი მედვას კვალდაკვალ, ზოგჯერ



საკუთარ თავში დარწმუნებული, თვალანთებული გადუღებებიან მას და მრისხანედ გაშლიან ხელებს. მაგრამ როცა მედია ტუ ლომივით ხელდება, კედლებს აწყდება და საშინელი გადაწყვეტილებების სისრულეში მოყვანას იწყებს. ქორი იბნევა ამ ადამიანური ქვესტანდის პირისპირ, იგი გაოცებულია, გარინდდება, გაქვევდება და დგება ეპიური წამი, თითქოს დრო შეჩერდა და მხოლოდ მედია მოქმედებს. მაშინ კორი დალაგებულია სიმეტრიულად, გეომეტრიული სიმწყობრით და ამ ბერძნულ არქაულ სტილში მოჩანს ვულვურტროლი, ზარდაცემული ვაიკება სამყაროს საკვირველებათა პირისპირ, ჰომეროსისაშველ ბერძენს მიანდათ, რომ ქაოტიური სამყაროს წინააღმდეგობათა მოხსნა, მისი დაწყენარება ხდება გეომეტრიულ ხაზებში, ხოლო უფრო ვიან, ეგინის ტაძრის ფორმტონის შემქმნელი სარკისებურად იმორებს ნახევარ კომპოზიციას და ასევე თავისებურად „აწყენარებს“ ქაოსს. ა. ჩხარტიშვილი მიმართავს ამ ხერხს — გაქვევებული გუნდში ქალბერი ზუსტად ერთ მოზაში არიან და თითქოს ამით სურათ დააცხრონ მედებს მღელვარება, მოხსნან მათსა და ამ შურისმაძიებელ ქალში გაჩენილი წინააღმდეგობანი.

ეს სექტაკალი უფრო გმირული ტრაგედიების კანონს ანაგეუთვება, ვიდრე ფსიქოლოგიურისას. თუმც მთელი რიგი სცენები და თვით ვერეო ანუაფარბის თამაში სრულადაც არ არის მოკლებული ქემშარტ ფსიქოლოგიურ სიმართლას.

ამიტომ ვამბობ, რომ რეჟისორმა სოფოკლეს სტილის თავისებურებანი შეურწყო ვერაიბედესს. მართლაც, ვ. ანუაფარბე და ა. ჩხარტიშვილს მარტოოდენ, მედებს სულიერი ძალისა და სისუსტის, შინაგანი კონფლიქტების ზუსტი გამოსახვის გზა რომ აერჩიათ, ჩვენ ეს სექტაკალი შეგვეძრავდა, მოახდენდა დიდ შთაბეჭდილებას. მაგრამ იგი არ მოგვეგრძედა ადამიანურ სიამაყეს, იერ გააღვიძებდა ჩვენში გმირულ სულს. ამგავად კი ვერაიბედს ფსიქოლოგიური სიმართლე ჰეროიზირებულია, ამაღლებულია და მეტი სიღრმე აქვს მას მინიჭებული. ყველაფერი ეს მიღწეულია სექტაკალის საერთო კომპოზიციური წყობისა და ვერეო ანუაფარბის თამაშის წყალობით.

პროლოგში ძიძა, მსახიობი ნ. მიქელაძე, უკვე პირველ ტონს აძლევს სექტაკალს — მისი ზვიადი ფიგურა, ჩამოშლილი, გაბარა თმები, შემფთოვებული თვალები უმაღლეს გვაგონობინებს, რომ რაღაცა შეუძრავს იგი. ძლიერი ხმით მოვითხრობს მედებს მძიმე ხედრს. ამ თხრობას (და შემდეგ ქორის ექსპრესიულ გამოსვლას) თან გასდევს სცენის სიღრმიდან მომდინარე ვ. ანუაფარბის — მედებს მოთქმა. ეს მწუხარე ფონი და ქალთა შემფთოვებული სახეები ამძაფრებს ჩვენს სურვილს, რაც შეიძლება მალე ვიხილოთ მედია. მართლაც, თითქოს უფილავმა ძალად განახუნა იდუმალი კარი, (კედელი, რომელიც მედებს ფარავდა, ნელა ჩაიწია) და ჩვენ ვიხილეთ ცას შემდლადე ადამიანის რაბუნთი მდგარი, დამწერებული მედია. ეს სურათი აოცებით უკავშირდება ვაჟა-ფშაველას მიერ შენიღბულად დახატულ სურათს — უფსკრულის პირად შეჩერებულ ალახს:

„ქალი დვას მდინარე დასცქერს, კლდებზე, გაშლილი თმებითა, სხვიმიხდილი ვარსკვლავს მაკონებს მკრთალად მთრთოლარის ყბებითა“.

აი, ამ ტრაგიკული, პათეტიკური პოზიდან (რა სითამაშე რომ მსახიობი და რეჟისორი სექტაკალს კულმინაციით იწყებენ!) ხდება ბუნებრივი გადასვლა სვედიან მგლო-ნილებზე. განსხვავდნ მიაღერებელი მედია ჩაჯდება კორინთულ ქალებს შორის და მათ შესჩივებს ქალის მძიმე და გაუტანელ ხედრებზე, მის ადივლად მოსაყენებელ სახელებზე. ამ წუთში მედია ვ. ანუაფარბი ჩვეულებრივი ქალი, წყაროზისა და სიმძიმისაგან დაწაფლიანებული, და ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ამიერიდან მისი ტახტი — მიწაა, ნადირი მისი — მოთქმა და მსახურობა — სიმარტოვე.

ამ სცენიდან რეჟისორი, მსახიობი და სექტაკალის კომპოზიტორი არჩულ ჩიმაკაძე იწყებენ მედიაგონივ „ტრაგიკული თანატანჯვის“ მოტივის და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ქართული თემის“ შემოტანას. მედებს ცხოვრების უშიშროს წუთებში შორიდან მოჩანს მგლოვი ზარი, თავისი ლირიკული მოთქმით, განწირულებით პირდაპირ ადამიანის შერჩევი. ამ საბედნიერო კამს თითქოს მედებს ცნობიერებაში შეიხრება სამშობლოს ლანდშაფტები და გამოსცეს ეს მწუხარე ხმა, რომელიც მოუბრუნებლად დაკარგულს მისტიკოს. მედემაც მთელის სიმწევიანი იგრძნო მუსაფრობის უშიწყალობის საწინააღმდეგობა. ამ სვედიან ელენიას სცვლის მედის შეუვალი სიამაყე, რომელიც მას ანიჭებს ძალას ღირსეულად ეჭრობს თავი მტერთან შეხვედრისას. ამუხადი კერონი (მსახიობი ტ. საყვარელიძე), მედია მს. დამედარი ელპარაკება და ამ წუთში იგი უფრო ძლიერი და ამაღლებულია, ვიდრე მეფე. მის ხელშიც არის, ამ ქალის ბედი, მოაგარი აქ ის არის, რომ მედეა-ვე. ანუაფარბის ეს სიამაყე ნასაზღვრებია არამხოლოდ გმირი ქალის ხასიათის თვისებით, მისი გრძნეული ნიჭით, არამედ იმიტო, რომ იგი დიდებული, უკულტურესი და უძლიერესი კოლხეთის შვილია (ამიტომ მიზანშეწონილად მიმჩნია, რომ ქორის სიტყვებს სამშობლოზე სექტაკალში მედია წარმოსთქვამს). ამგვარად, თუ ვერაიბედს უფირატესად მედებს ხასიათის სიმტკიცე, საკუთარ თავთან ჭიდილი და შურისგების ძალის გამოცხადება ჰქონდა მიზნად, ვერეო ანუაფარბივე როლში თავისი, პირდაპირი ბრძნული მსახიობური ინტუიციის კარნახით შეიტანა სრულად ახალი შინაარსიც, რის გამოც ემოციური და აზრობრივი მომენტები ურთიერთს შეეწვენ და წარმოქმნეს ხასიათის მილიანი ტრაგედიული ქსოვილი. ჩვენ ვიხილეთ არა მხოლოდ დამაბრუნ და ამაყი ქალის ტრაგედია, არამედ დედის, სამშობლო დაკარგული, უფიციტრომო ადამიანის ტრაგედიაც. ვნებების თვით უდიდესი ვაგუნდების ქამსაც მედებს არ სტოვებს გონიერება, იგი მათ დახმარებულად ძალას უპირისპირებს სიბრძნეს და ამაში პოულობს წამიერი სისუსტისაგან თავდახსნის საუკეთესო საშუალებას.

რაოდენი სიმტკიცის მოხმობა, გონიერება სჭირდება მას, რომ დროებით დათრგუნოს თავისი სიამაყე, მუხლზე მოხვევის კეროვს და ერთი დღით კორინთოში დარჩენა სთხოვოს. როცა ამის თანხმობას მიიღებს, მას კვლავ უგრუნდება ჩვეული სიამაყე და მის სახეს, მაცურებლისაყენ მოქცეულს, გადასურავს შემზარავი „გრძნეული“ ღიმილი, რომელიც შემდეგ ისტერიკულ სიცილით გადადის — აქ ვერეოს მედებს იპარებს „ტრაგიკული ირონიის“ გრძნობა საკუთარი თავისა და ადამიანების მიმართ და ამით თითქოს იწმინს უკვებს დროის წარბეჭდობას, მთელი



როლი განსაკუთრებული პლასტიკური სიყვანით აქვს მსახიობს დამუშავებული — სველსა და მწუნარების, საკუთარ გულთან ბრძოლისა და ავბედითი ზვივის სცენები ერთმანეთში გადადის მკვეთრი კონტრასტებით — სტატიკურიდან ექსპრესიამდე. გრძნობათა საშინელი მოწონის შედეგად წამიერი გარინდებიდან ახალ ავთენტურამდე, ნერვოზი მძაფრ მოძრაობას ენაცვლება ნაკვეთი, მაკარი, მყარი, მაგრამ ერთბაშე მტკიცე სტატიკა. იაზონთან საუბრისას მედეა ეყრდნობა კლდეს და სახეს გრძობად ჩამოშვებულ შავი თავსაბურავი უფარავს — იგი ამით არ ამხელს საკუთარ მღელვარებას (თითქოს იაზონს საკუთარი მზერის ღირსად არ სცნობს) და ამავ დროს ცივი, მიუკარებელი და განდგომილი ქალის სიმბოლოცაა.

შვილების მოკვლის ფიქრი მას გამოუთქმელ ტანჯავაში ავადებს, იგი ამაოდ ცდილობს შეინარჩუნოს სიცხადე აზრის და სიმტკიცე ნების უკუღის. დგება წამი, იცოც მას ღალატობს სხეული. „წამოიძახებს განწირულად და მის ფეხებთან მოკალათებული ქალების მხრებზე უმწუროდ გადმოკვიდება. თითქოს მისმა სხეულმა დაეკარა მატერიალური სიმკვრივე, თითქოს განქარდა იგი და ამიტომ ეს მიზანსცენა მოგვაგონებს გლოვის ნიშნად თეთრ სიბრტყეზე გადმოფენილ შავ შარვს. შვილებთან უკანასკნელი ალერისისა იგი გრძნობს, რომ მასში მალე გაიღვიძებს სიბრალულის ძლიერი გრძნობა, ამიტომ თავსაბურავს თვალებზე მოიხვევს — რომ ვეღარ იხილოს მათი უმანკო სახეები და გარბის სცენიდან შემზარავი კივილით, რათა საკუთარ არსებობა ჩაახშოს მისი ჩანაფიქრის უარყოფელი ხმები. მედეა მართავს „ფიტას ლიხინს“ — ხოცავს შვილებს და ამ საშინელი წამის განცდის მიუხედავად, უფრო ამღლებული და დიადი უბრუნდება მაყურებელს.

ევროპიდესთან მედეა ბოლოს გამოდის ფრთოსანი გვერდშავებით შეზღუდულ ეტრულ მედარსა და მას იაზონი ვერ ეკარება. ჩვენს სპექტაკლში ვერცო ანჯაფარძე გამოდის ნელა, თითქოს უსასრულობისაკენ დგამს პირველ ნაბიჯებს, როგორც ეს ბერძნულ არქაულ და ძველ ევროპეტურ ქანდაკებებს ახასიათებს.

ქაოტიურმა, გაუტანელმა სოფელმა მის გაქვავებულ სახეს, მთელ მის სხეულს (უყოფილ სისხლში ვაგვირო, მკლავში მოხიროლ ხელებს შავი თავსაბურავი უფარავს) თითქოს უცებ დაატება თავს კაცობრიობის საუკუნებრივი ტანჯავა-ვება და იგიც მიეგრებება შორს და საშინელი ტვირთით დამძიმებული.

მედვას ცხოვრების ეს საბედისწერო წამი მრავალგზის გამხდარა მოქანდაკეებისა და მხატვრების თემა. ვერცო ანჯაფარძის ეს უკანასკნელი გამოხედა მიაგავს ცნობილი ძველი ბერძენი ფერმწერლის ტიმომაქის სუ-

«Образ рисуя Мелен ужасной, в чьем сердце боролась  
С ревностью к мужу любовь к маленьким детям своим,  
Труд бесконечный принял Тимамах, чтобы выразить чувства  
Столь непохожие в ней: то сострадание, то гнев;  
То и другое ему удалось; посмотри на картину:  
Видишь как в гневе слеза, в жалости злорада сквозит?».

რათს, რომელსაც ანტიფილმა სპეციალური ტემა უძღვნა.

ვერიკო ანჯაფარძის მედეა მართალია როგორც გრძნობის ასევე საკუთარი თავის მიმართაც და ამავე დროს მტყუანი ორივეს წინაშე. ბერძენმა დაარღვიეს ხირონის სახელწოდებით ცნობილი გვირული მორალის სამივე ძირითადი აღძობა, რომელიც დალაღვდა: პატრიე ეცი ღმერთებს, დაიცავი კანონი სტუმართმოყვარეობისა, პატრიე ეცი შშობლებს. იაზონმა ღმერთების წინაშე საზეიმოდ დადებულ ფიცი მედვას საუკუნებრივი სიყვარულის შესახებ დაარღვა და ამით შეღაბა პირველი მცნება, კრიონმა გაქვება დაუპირა მას და ამით ხელკყო მეორე მცნება, ხოლო მესამე მცნება იმით დაირღვა, რომ მედეა ვითარცა შშობელი, უფურაცხოვლო და დამცირებულია. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ბერძენის თვალში მედვამაც, თავის მხრივ, უარყო ეს მცნებანი და ამით ჩაიღინა ტრაგიკული დანაშაული. ეს ევროპიდესთან არ არის თქმული, მაგრამ ამას გრძნობენ არჩილ ჩხარტიშვილი და ვერიკო ანჯაფარძე. საკუთარი სიმართლის რწმენა (მაშინ რიცა სუბიექტურად ორივე მტყუანია) მოწინააღმდეგეთა ძალა და ამაშია ტრაგიკული კონფლიქტის გამოვლენა. მაგრამ, ვერიკო ანჯაფარძის მედეამ თავისი მახვილი აღმართა არა მარტო მტრის, არამედ საკუთარი თავის მიმართაც. უარსული ცხოვრებისათვის, სამშობლოს გაცვლისათვის, მამისა და ძმის ღალატის გამო დაისაჯა მან თავი და ამაშია უკანასკნელი ტრაგიკული ფესტით ჩამოაცილა მძიმე კირთები. ამ მომენტს მე ვუწოდებ „ქართულ კითარისს“ (განწმენდას) და აქვე ვხედავ მსახიობის სიბრძნეს — მან გვიჩვენა არა მარტო ქალისა და დედის ტრაგედია, არამედ სვედამწარებელი, უსამშობლო ადამიანის ტრაგედია.

ეს არის ამ სპექტაკლის მთავარი აზრი. ამ ადამიანური ტრაგედიის ემოციური სიმძაფრე წარმოუდგენელი იქნებოდა არჩილ ტიშაკაძის მუსიკის კარგე — რომელიც მთელ ნაწარმოებთან შინაგან კავშირშია, ვრცელდება ყველა მის დრამატულ პერიპეტიაზე, საერთო სახეს აძლევს მას, იქნება ეს მედვას ელეგია, თუ მისი ბოპოქორია, უნაპირო გახელება თუ დამცნობადი გრძნობა მოახლოებული კატასტროფის პირისპირ.

ტრაგედია ვარდატეხილია ა. ჩიმაკაძის მუსიკაში და პირუკუ. ეს არის ის მთლიანი თეატრალური, დრამატული მუსიკა, რაზედაც ასე მგზნებარედ წყნად ვაგნერი თავის სტატიაში „მუსიკის გამოყენება დრამაში“, ჩვენი კომპო-

სცენა სპექტაკლთან „მედეა“



ზიტორი მეგრული მოთქმის კილოს შემოტანით ინტუიციურად მიუახლოვდა ევრიბიდეს ერთ თავისებურებას. დრამატულ ტექნიკაში ამ უკანასკნელმა ტრაგიკოსმა ბერძენმა, შემოიტანა სიახლე: მის ტრაგედებს მიჰყვებოდა მის მიერვე შერჩეული მუსიკა. განსაკუთრებულ უპირატესობას ანიჭებდა იგი თურმე ე. წ. ლიდურ კილოს, რომელიც ნაღვლიანი, სევდიანი, ხასიათის ყოფილა.

საერთოდ, ბერძნული საკულტო ტაძრები და საერო სასახლეები უმთავრესად კლდეებზე, მთის ფერდობებზეა გაშენებული. მათკენ მიმავალი გზა დაფენილია ვეება ბრტყელი მარმარილოს ქვებით, როცა ადინათ ზევით, თქვენ ამ გზის მეტს ვერაფერს ხედავთ და შემდეგ — მცირე მანძილის გავლის შემდეგ თქვენს თვალწინ გადაიშლება დიდებული სანახაობა. ასევეა ამ სპექტაკლშიც. მხატვარ ი. სუმბათაშვილს მაყურებლის წინ აღუმართავს დაქანებული სიბრტყე, რომელიც კედელსაც მიაგავს და გზასაც ერთხანს მაყურებლის წინაშე მხოლოდ ეს ქვის სიბრტყეა. მერე იგი ნელა ეშვება და ჩვენს წინ წარმოიქმნება უსასრულო სიერცისკენ მიმართული გზა.

აი, აქ დატრიალდება მედეას ტრაგედია, ამავე გზით გაემართება იგი საღდაც შორს, უცნობ მხარეში. მთელი სცენური გარემო ლაკონიური მონუმენტობით არის აღბეჭდილი და მასში სწორად არის ნაგრძნობი ელადის სული.

პოლიკლეტი ამბობდა, რომ „ყველაზე რთულია, როცა თიხის (დამუშავება) ფრჩხილამდე მივა“ ე. ი. როცა

უმთავრესი სირთულე დაძლეულია და კიდევ ძალეობს ერთი დაძაბვა საჭირო საქმის ბოლომდე მისაყვანად. კარგი იქნებოდა ეს ჭკუშარტიტება ბოლომდე რომ გაეთვალისწინებინა რეჟისორს და ზოგიერთი როლის შემსრულებელს. ამთვან კი ცალკე აღსანიშნავია იაკობ ტრიპოლსკი, რომელსაც მგზნებარედ მიყავს თავისი მონოლოგი.

\* \* \*

„მედეას“ თარგმანი ეკუთვნის ბერძნული ლიტერატურის ცნობილ სპეციალისტს, თეატრალს პროფ. პანტელეიმონ ბერაძეს. ორივე ეს მომენტი ჩინებულად შერწყმულა მის თარგმანში. ევრიბიდეს ლექსი შესანიშნავად ქერს ქართულად, მოედინება თავისუფლად, სხარტად და ხატოვანად. მთარგმნელი თამამად მიმართავს ქართული ილიომატისა და ხალხური მახვილსიტყვაობის წილს; მაგრამ მას აქ არ ლაღატობს ზომიერების გრძნობა, იგი იცავს ტაქტს, რათა არ შეიქმნას „მედეას“ თავისუფალი გადმოღების შთაბეჭდილება.

ამასთან, მან კარგად იცის სცენა და არც ლექსში, არც დიალოგში არ ეპარება უსახო ფრაზა, მოშვებული რიტმით, ამიტომ, როგორც მონოლოგები, ისე, განსაკუთრებით, სტიქოშიფია მძაფრსა და ექსპრესიულ ლექსშია გამართული.

ამანაც განაპირობა „მედეას“ წარმატება, და ისე კი თვითული ხელოვნის თავდადებულმა შრომამ სპექტაკლი აქცია არა მარტო თეატრალურ, არამედ საზოგადოებრივ მოვლენადაც.

სცენა სპექტაკლთან „მედეა“





# გორის თეატრის ტრიო

რეჟიზ მიშველაძე

ჩვენს წინაშეა სამი მეგობარი, სამი ჰალარა მსახიობი: ვასილ კახნიაშვილი, ერვანდ არაქელოვი, ივანე ოსაძე. ამ ოცდაერთი წლის წინათ, გორის თეატრის დაბადების დღეს, ისინი იყვნენ პირველნი, რომლებმაც იტყვირთეს თეატრის ბალაგარის გაჭრა. ხელში აიღეს შემოქმედებითი დროშა და დღემდე მხნედ ატარებს იგი.

პირველი პლუვადის მსახიობებიდან მხოლოდ ეს სამნი შემორჩნენ თეატრს და ამიტომაც „მამებად“ მოუნათლათ ისინი ახალგაზრდა კოლეგებს.

### ვასილ კახნიაშვილი

...თეატრის მშენებლობაზე ყოველდღე შენიშნავდით. თავს დასტრიალებდა ხელოსნებს, აგურს აწვდიდა, ხარაჩოებს ამაგრებდა, ესმარებოდა მათ.

სალამოთი კი, როცა ყველანი წვიდოდნენ, დაუმთავრებელი შენობის სკენიდან მოისმოდა ვასოს ხმა. ეს ახლად შედგენილი ჰაბიჯი ხან პატროთიკ ანანია იყო და ხან გონ-დაკარგული მეფე ღირი. სჯეროდა ვასილ კახნიაშვილს, რომ ამ სკენიდან მაყურებლით გაჭედდოდა დარბაზში სხვებთან ერთად მსაცუნდა ეთქვა თავისი მსახიობური სათქმელი.

ასეც მოხდა.

ორასამდე როლი შექმნა მან და თვითეულს საკუთარი სახე მიანიჭა.

ჩამოვა სკენიდან და ვ. კახნიაშვილი პატიოსანი კაცის ცხოვრებით ცხოვრობს, თვალებს დახუჭავს და უჩვენება, თითქოს ეძახიან, ერთხელ კიდევ ხმა ამოგვადლებინეო, — ეს-მის პიესის სტრიქონებიდან, ემისი გრიმოირის ოთახიდან, გარდერობიდან... და როგორ არ გვაცანან ისინი ერთმანეთს. ერთ მხარეზეა ქარაფშუტა, ვნებებს აყოლილი გრაფი ალმაგივა („ფიგაროს ჭორწინება“) და მეორეს მხარეს — მრისხანე პატრიოტიკ, თავისუფლების მემამოხე სულის ბიძინა ჩოლოყაშვილი („ბაში-აჩუკი“), ბოროტიკ, ცბიერი ფეოდალი ფარსადან ციციშვილი („ვირჯი სააკაძე“) და გულუბრყვილთ ვაჭარი მიკირტუმ მინასოვი („მუის დაბნელება საქართველოში“).

ვასილ კახნიაშვილს უპრეტენზიო, ჩუმ მუშაკს უწოდებენ. ჩვენ ხშირად ერთმანეთში გვერევა ადამიანის მოქალაქეობა იგი სინდისი და მისი შემოქმედებითი ცხოვრება.

ხელოვნებაში ჩუმი, უპრეტენზიო ადამიანები არ არსებობენ.

— შევდგი თუ არა ფეხი სკენაზე, იმ დღიდან ყოველთვის ვცდილობდი და ვცდილობ კარგი მსახიობის სახელი მოვიხვეწო, (ხევა საკითხია, რამდენად ვალწევ ამას!)

რადღეში საქმის სიყვარული, რადღეში სულიერი სიფაქიზე მოჩანს ამ კეთილშობილი კაცის ნამოღვაწარი.

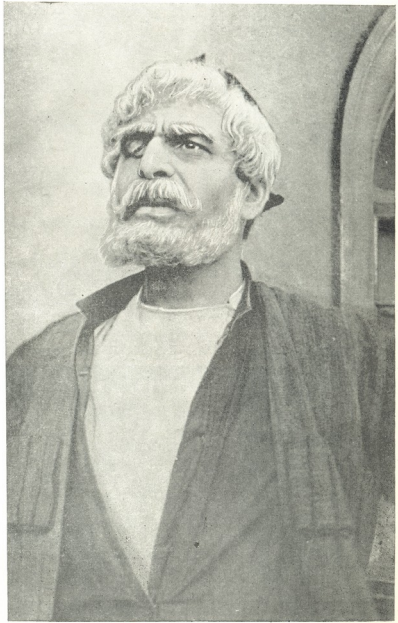
თეატრის გასწინიდან ერთი წლის შემდეგ მან თეატრალური მუხეუმი დააარსა და დღემდე უცვლელად უდგას სათავეში. ყოველი სტრიქონი, რაც კი გორის თეატრზე თქმულა ან დაწერილა, ყოველი ნივთი, რაც კი თეატრში შექმნილა, მუ-

ხეუმი შეუგროვებია და მომავალი თაობისათვის შეუნახავს.

გადავმლთ მსახიობის პირად აღბოძს და ვკითხულობთ ვ. კახნიაშვილის შემოქმედებითს ცხოვრებას — აი, ტასო აბაშიძე ლ. მესხიშვილის სურათს უსახსოვრებს; აი, მავო საფაროვა-აბაშიძის ხელნაწერი. დ. კასრატეს მისი თამაშით გამოწვეული აღტაცება ვერ დამუბალავს და სპექტაკლის დამთავრებამდე ულოცავს გამარჯვებას. აი, ა. ვასაძის მეგობრული წერილი, პავლე ფრანგიშვილის, ვ. ყუშიტაშვილის, ვ. ანჯაფარიძის მისალმებანი.

— თეატრისათვის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ. ვფიქრობ, დმერთი საკუთარ სიცოცხლეში არ ჩამოვლის იმ დროს, რაც სკენაზე სხვების ცხოვრებით მიცხოვრია. ასე რომ, სიბერე ჯერ შორსაა. მე ერთ საღამოს პეპინასთან ერთად კვდები და მეორედღეს ისევ ვცოცხლდები მუსიანის თვალეში („ბრმა მუსიკო-

ერ. არაქელოვი ლეთსავრის როლში („არსენა მარაბლევი“)





ეტიტო — ე. მოციქულამელი, ამბაბი — ივ. ოსაძე. (ლ. მლორავას „ქერაჯიუტა“)

სი“), თორმეტი წლის ბიჭის — არტურის სიმარდემი („მშვიდობის კუნძული“). ეს ჩემი ყველაზე ახალგაზრდა როლია.

ჭადარას კი მაინც თავისი გაუტანია.

თორმეტი წლის ბიჭმა კარგა ხანია ხელი დაუქნია და ახლა ალბომის ფურცლიდან გამომწვევად იღიმება.

ამ რამდენიმე დღის წინათ რესპუბლიკის დამსახურებელი მსახიობის წოდება მიანიჭეს. ეს ჯილდო მისი „მცირე“ დეკლარაციის გადაჭარბებულ შეფასებად მიიჩნია და — რა ღირსი ვიყავიო — ეუბნება ს. ტატალაშვილს, თავის ახალგაზრდა კოლეგას.

თეატრში კი ფიქრობენ — ღირსი იყო, ნამდვილად ღირსი. იგი მშობლიური თეატრისთვის ფუტკარივით დაუცხრომელი მოამაგე ხელოვანია.

### ერვანდ არაქელოვი

...ვიწრო მაგიდას დასთამაშებს მთვარის ვერცხლისფერი აბინათი.

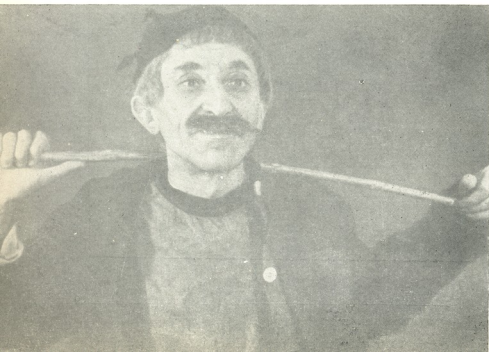
ჩნდებიან ლამაზი ქართული ასოები.

ოთახში სძინავთ.

ოჯახის შამა კი ამ შუალაშემი რითმებს შეტივდება და მოზღვავეულ გრძობებს კალაპოტს უსწორებს.

დღით თი რუსთაველის ქუჩას გამოჰყვება და თეატრს მიაშურებს. აქ ეგულება სიყმაწვილის და შემოქმედებით დავაჯ-

ე. კახინაშვილი — ლაშქარის როლში („არსენა მარაბდელი“)



კაცების ყველაზე მყარი რელიქვიები, აქ ელოდება საცხენო სამუშაო.

აქ, იგი, ცალფალა ღვთისთავარი, მაყურებელს ჭკუას არიგებს და სიმართლისა და პატიოსნებისკენ მოუწოდებს („არსენა მარაბდელი“), აქ ბიძია თომა მოთქვამს განწირული კაცის უიმედო ტირილით („ბიძია თომას ქობი“), აქ აკაკი წერეთელი თავაწული უვალბობს სამშობლოს („წიწამური“) და მის გალობას ფეხდაფეხ მოჰყვება, ბორკილებს ამხსნევებს და უკუნეთს მოაპობს ჯორ-ზაქარა („ჯორ-ზაქარა“).

— ჩვენი საყვარელი პოეტი და უფრო საყვარელი მსახიობი, ჩვენი თავდაბალი მეგობარი, გულიწმინდური მასწავლებელი — ასე იცნობენ თეატრში ე. არაქელოვს.

აგონდება ბავშვობა, ჩვენი საუკუნის გარიჟრაჟი.

ნავთლულელო შეატრუს ბიჭი დუქნის აბრეშუ სწავლობდა ასობით. შემდეგ ხარფუხში ყველაზე იაფფასიან წიგნებს დეკტებდა. კიბუხობდა მთვარის შუქზე. დღისით თორმეტი წლის ერვანდი საკუთარი შრომით ირჩენდა თავს, შრომა კი მძიმედ და აუტანელი იყო, მტკიერთვის შავი სამუშაო.

შემდეგ კი სცენის მოყვარულთა წრეები, საშურის თეატრალური კლუბი, გორის თეატრში ოცდაათწლიანი შემოქმედებითი ბრძოლა. თავაუღებლო შრომამ ბედაურებით გაფრენილი წლები.

ხელნაწერს თავფურცელი ადვებს — „ჩემი ცხოვრება“... „უხსოვარ დროები, ფაშა მსახვის გამო, ჩვენი წინაპრები სომხეთიდან გადმომწვევლან, დროთა ვითარებაში მშობლიური ენა გადავიწყვიტაო და მადლიანი ქართული დედის რძესაგით შეუტბიბათ. გარეკახეთის სოფელ ყანდაურული დასასლებულან, იქ გაუტარებიათ თავიანთი ცხოვრება“...

გადვამოით ვიკრის საქალაქო გაზეთს. აი, ე. არაქელოვი მოითხოვს ყურადღება მიაქვიონ სოფ. არადღეთში უპატრონოდ მიტოვებულ გიორგი არადღელი-ოშენელის საფლავს. მემორიალური დაფა გაუკეთდეს სახლს, რომელშიც დაიბადა ს. პეტროსიანი (კამი). მუზეუმი გახსნას ანასტასია ერისთავ-ხოშტარიას ნასახლარში და ა. შ.

— „სხვა რომ ანთო, თვით უნდა იწვოდ“ და ხელოვნებისადმი სამსახური კი სხვა არაფერია, თუ არა წვა, ნამდვილი ცხოვრების, მართალი სახეების შესაქმნელად — ამბობს იგი.

ღამით, როცა დაღლილი მსახიობი ნიღაბს მოისხნის და მაყურებლის მადლიერი თვლებში შინისაკენ გამოაცილებს, ისევ თავის საყვარელ მაგიდას მიუჯდება და წერს. ლექსის სათაურია „საქართველოს სადღერძელო“.

დასა, ერვანდ არაქელოვი თავისი უანგარო შემოქმედებითი ცხოვრებით მარტო სცენიდან როდი ამბობს საქართველოს სადღერძელოს.

### ივანე ოსაძე

იგი უხუცესთა შორის ახალგაზრდა და უხუცესი ახალგაზრდათა შორის. ვიკრის თეატრში ძნელად მოიძებნება მეორე, უფრო მრავალმხრივი, ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონის მსახიობი, რომელიც კომიკურ როლებშიც ისევე ძლიერია, როგორც მელოდრამატულ და ტრაგიკულ სასიათებში.

იგი ერთ დღეს ცხოვრების ირონიით შექმნილ, გონებრივად და ფიზიკურად სასაცილო ქუჩარას („ყვარყვარე თუთაბერი“) თამაშობს და მეორე დღეს — გაიძვრა, პატივმოყვარე და ზვიად ჯამთაბერის („ჯამთაბერის ასული“).

დაბალი ტანის კაცია. ხშირი ჭადრა თმები აქვს და ოდნავ მოჭუტული, საოცრად მკვირცხლი თვალები. თვალები, რომლებშიც ავეტოქას („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) კინტაურით



მიამიტობაც დაუნახავთ და კარის („წვიმის გამყიდველი“) მამობრივი სიყვარულიც, ბოგუმის („სოფლური სიყვარული“) ქურდული ბუნებაც და პატისანი მებრძოლის უზუგე საიდ მურმანოვის („ოტორიტეტული ქალიშვილი“) ვაჟაცობაც.

— რა როლის შესრულება გაინტერესებთ ყველაზე უფრო?

— მეფე ლირის, ლირი ჩემი ოცნებაა და იმ დღიდანვე, რაც სცენაზე შემოვდივარ ფეხი.

— თქვენ მიერ განსახიერებული როლებიდან რომელი უფრო გიყვარება?

— განსაკუთრებით ის როლები, რომელთა უკვდავი სახე იდვალად დაუსახავს ქართველ ხალხს და ჩემს გულს. ამ სიყვარულით ვითამაშე ილია ჭავჭავაძე გ. ნახუციურიშვილის პიესაში „წიწკარუნი“.

ილიას როლი ი. ოსაძისათვის, მართლაც, დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება იყო. მან საოცარი ფიზიკური და შინაგანი მსგავსებით, ხმის ტემპრით, მეტყველებით სცენაზე გააცოცხლა ქართველი ხალხის ეს უკვდავი სულიერი მამა და 1958 წელს, დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისადმი მიძღვნილ კონკურსზე, საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ მას პირველი ხარისხის პრემია მიანიჭა ამ როლის შესრულებისათვის.

\* \* \*

გორის გ. ერისთავის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ეს სამი ჭამაძე მსახიობი დღესაც ახალგაზრდული ძალით ემსახურება საყვარელ ხელოვნებას.

— ჩვენს მდგომარეობაში ძნელი გასარკვევია, ჩვენ ვართ თეატრის პირველი შვილები, თუ პირიქით — თეატრია ჩვენი შვილი. — იტყვიან ზოგჯერ ხუმრობით.



სცენა გორის თეატრის სპექტაკლიდან „ეპროპოკოტა“.

როგორც კი თავისუფალ დროს დაიგულებენ, ერთი თავის მიერ დაარსებულ მუზეუმში დაფუსფუსებს, მეორე ლექსს წერს ან გორის ვარშემო სოფლებში „დაფეხებია“ კალამოპარჯეველი, მესამე კი კულტურის სახლის დრამატულ წრეში სპექტაკლს ამზადებს.

საბოლოოდ კი, მათი ყველა გზა თეატრისაკენ მიდის, მათი ყველა ფიქრი თეატრს დასტრიალებს.

...და არც არასოდეს მოსწყინდებათ ეს სასახელო საქმე, რადგანაც მათ ღვაწლს მაყურებელთა სიყვარული მოსავს.

## საბჭოთა ქორეოგრაფები სტუმრად პოლანდიაში ალექსი ჭიჭინაძე

როგორც მკითხველებს მოეხსენებათ, შარშან 1960 წლის ივნისში საბჭოთა საბალეტო ჯგუფი სავასტროლიდ იყო ინგლისსა და შოტლანდიაში. იქიდან დაბრუნებული ათი დღის განმავლობაში კონკრეტებს მართავდა პოლან პოლანდიაში. სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს განკარგულებით, მე დაჩვევლა ერთხანს კიდევ დაერწილითავე პოლანდიაში იმ მიზნით, რომ ახლო გავცნობოდი იქ სტუმრად ჩასულ ამერიკულ ბალეტში, მომეწვია იგი საბჭოთა კავშირში და შემერჩია მათი სავასტროლო პროგრამა<sup>1</sup>. იმავე დროს მე მომიხდა კონსულტაციის გაწევა და რამდენიმე პატარა საბალეტო მინიატურის დადგმა პოლანდიის სახელმწიფო ბალეტში, რომელსაც სოფი ჰასკელი ხელმძღვანელობს. ჩემს მიერ დადგმულ მინიატურებს, განსაკუთრებით, დევიუსის მუსიკაზე დადგმულ „მოვარის შუქს“, წარმატება ხვდათ, და ისინი შეტანილი იქნენ პოლანდიური საბალეტო დასის რეპერტუარში.

მანადვე პოლანდიური ბალეტის არტიტები ივნისიდან ისეთ დასავლეთელ ოსტატ დამდგმელთა ქორეოგრაფიას, რო-

გორიც არიან ჯორჯ ბალანჩინი, სერე ლიფარი, მისისინი, ჯერომ რობინსი, მორის ბეჟარი და სხვ. მიუხედავად ამისა, პოლანდიელები დიდად დაინტერესდნენ მათთვის უცნობ საბალეტო შემოქმედების ახალი სტილით და დიდი გატაცებით მოვიდეს ხელი საქმეს.

როცა ჩემი მუშაობა დამთავრდა, პოლანდიის კულტურის სამინისტრომ საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს მითარათა წინადადებით მივეკლინებინე პოლანდიაში უფრო ხანგრძლივი ვადით დიდი დადგმის განსახორციელებლად.

1961 წლის მაისის დამდგვიდან მე უკვე შეუვლდები მუშაობას ჩემს მიერ ჩაიკოვსკის მუსიკაზე შექმნილი და სტანისლავსკისა და ნეიმოვიჩ-დანიანოვის სახელობის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ბალეტის „ფრანკესკა და რიმინისი“ დასადგმელად პოლანდიაში.

პოლანდიური ბალეტის დასი (Het Nederlands Ballet) 10 წელიწადი რაც არსებობს. ეს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კოლექტივა, სადაც 28-29 წლისაზე ხნიერ მსახიობს ვერ შეხვდებით. პირველად იგი მცირერიცხოვან ჯგუფს წარმოადგენდა, ამჟამად კი 60 მსახიობისაგან შედგენილი საკმაოდ მოზრდილი დასია, რომელიც საბალეტო წარმოდგენებს მართავს

<sup>1</sup> 1960 წლის შემოდგომაზე ამერიკელი ბალეტი ჩამოვიდა საბჭოთა კავშირში და რამდენიმე სპექტაკლი თბილისშიც უჩვენა.



არა მარტო პოლანდის, არამედ დასავლეთის ევროპის სხვა ქალაქებში.

1960 წლიდან ამ დასის არტიკტებს ამეცადინებს საბჭოთა პედაგოგი. ა. კუმისნიკოვა, რომელიც იქ ორი წლის ვადით არის მიწვეული.

საბჭოთა პედაგოგის ერთი წლის მოღვაწეობამ დიდი წარმატება მოუტანა დასს ცვეკვის კულტურის დაუფლების საქმეში.

ვამეცადინებდი რა პოლანდიელ არტიკტებს, მათ შორის, შესანიშნავ ბაღერინას მარინა ხინარდიდეს, თუ კონრად ვეტერინეს, მე დაგრწმუნდი, რომ ამ მსახიობთა ტექნიკური დონე ძალიან მაღალია. მათ გააჩნიათ დიდი გამძლეობა, ბრწყინვალე ტრიალის და მცირე მოძრაობათა (ე. წ. Balliu) გასაცარი ტექნიკა. ვიდრე მათთან მუშაობას დაიწყებდი, პლასტიკური სახის ვამეცადინის მხრივ, მათ უკვე აქონდათ ერთგვარი გამოცდილება. მაგრამ მათ მიერ ადრე დადგმული საბალეტო სპექტაკლები არასოდეს ამოცანად არ ისახავდნენ ენევიდენიანთა ადამიანური განსაზღვრები, ადამიანურ ვნებათა კონფლიქტები, ადამიანის სულიერი სამყარო.

მათთან ჩემს მეცადინეობაში სწორედ შემოქმედებითი მუშაობის ეს მხარე იყო მთავარი და ძირითადი; მათთვის კი ეს ძალიან ძნელი რამ იყო. რა თქმა უნდა, ჩემს მეცადინეობას მათთან ძალიან შეუწყო ხელი იმ გარემოებამ, რომ პოლანდიური ენა ყოცილი იმდენად, რომ თარჯიმანი არ დამჭირებია. რასაკვირველია, დიდად დამეხმარა ისიც, რომ მე შემეძლო მე ჩ ვ ე ნ ბ ი ა ის, რასაც მათგან მოეთხოვდი. პოლანდიური ბალეტის მსახიობები ძალიან გაიტაცა ჩემთან მუშაობაში.

ადვილად ძლივდნენ რა ყოველგვარ ტექნიკურ სიძნელეს, ისინი არ თაკობდნენ ელიარებიათ თავისი უმწიკობა შემოქმედებითი აზროვნებაში, მხატვრულ წარმოსახვაში. აქ შეიძლება მოლა ისინი დამეყენებია არასწორ გზაზე — კობირების გზაზე, ე. ი. მომთხოვა მათთვის ზუსტად გაემიორებიათ ის, რასაც მე ვაკეთებდი, შესწავლებიათ ზუსტად ყოველი ჩემი მოძრაობა, ყოველი ჩემული აქტიორული შტრახი, თუ ნიუანსი.

მაგრამ მე, საერთოდ, ასეთი მეთოდის სასტიკი მოწინააღმდეგე ვარ, რადგან ღრმად მწამს, რომ ასლის გადაღება არა-სოდეს არ იძლევა სასურველ შედეგს, არასოდეს არ ავლენს შემსრულებლის შემოქმედებითის ინდივიდუალობას.

მე დიდი მოთმინებით, გულმოდგინებით და შეუპოვრობით ეუხსინდი ამა თუ იმ ეპიზოდის ამოცანას, დიდხანს და დავინებით გუმრატავდი მათ გასათამაშებელი ამოცანის აზრს, გურვებდი, თუ როგორ შევასრულებდი ამა თუ იმ ეპიზოდს. მაგრამ იქვე ვეუბნებოდი: ასლა თქვენ თვითონ სცადეთ შესარული იგივე თქვენებურად, თქვენი თავისებურებით, მაგრამ შესარულით ისე, რომ მე დავიჯირო სიმართლე შესრულებულსა, რომ მე გზადავდით არა თქვენ, არამედ იმ სახეს, რომელიც ნამდვილი სიციხეებით უნდა სუნთქავდეს. ერთბაშად როდი იქნა ყველაფერი მიღწეული, მაგრამ ამ მეთოდმა ნაყოფი გამოიღო.

პოლანდიელმა არტიკტებმა გაიგეს, რომ საბჭოთა ქორეოგრაფია დიდად აფასებს შემოქმედის ინდივიდუალობას, რომ იგი ხელფიანსავან შემეწეულ შემოქმედებას მოითხოვს. ერთი ჟურნალისტი, რომელიც ჩვენს რეპეტიციებს ესწრებოდა, გახეთ „აკვირე ჟურნალტ“-ის 1961 წ. 30 მაისის №-ში წერდა: „...ალექსი ტიტინაშე გულმოდგინედ ცდილობს მაღალწიის პლასტიკურ გამომსახველობას. ეს ძალიან ძნელი ამოცანაა. ამ მხრივ ის გვაგინებს მუანეს, ანგლოზის მოთმინებით აღჭურვილს“.

ჩემ მიერ დადგმული „ფრანჩესკა და რომინა“ პრემიერა შესდგა 16 ივნისს. მას დღე წარმატება ხვდა. პოლანდიურმა პრესამ ძალიან მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლსაც და შემსრულებლებსაც.

პოლანდის თეატრის საინტერესო ტექნიკურ მიგნებათა და მონაპოვართან არ შეიძლება არ მოვიხსენიო დეკორაციები-სათვის სინეტიკური მასალების ფართოდ გამოყენების ფაქტი. ნილონის ლენჩაქისებრი ქსოვილი (სინათლის პროექციით მასზე), კოსტუმები დაუჭიმუნავი მასალისგან, მანათობელი ფერების ნაირ-ნაირი გამა, — ყოველივე ეს ხის კონსტრუქციებზე და მოცულობითს დეკორაციებზე ბევრად უფრო ემშქობა და იაფოცაა.

ფრიად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პოლანდიაში ყოველწლიურად აღინიშნება დიდი რუსი ხელოვანის — ბალერინა ანა პავლოვის გარდაცვალების წლისთავი<sup>2</sup>. ამ დღეს პოლანდიური საბალეტო დასი დგამს სპექტაკლს—ნაწყევლებს იმ ბალეტებშიდან, რომელშიც ცვეკავდა სახელგანთქმული რუსი ბალერინა.

პოლანდიელი მსახიობები ცხოვლად დანტერესებული არიან საბჭოთა ბალეტის ყველა მონაპოვრით, თვალყურს ადევნებენ გახეთობის ფურცლებზე ყოველ ახალ საბჭოთა საბალეტო სპექტაკლს. ბევრს მივითხოვდი, თუ სწავლის რა პირობებია საბჭოთა კავშირში.—ჩვენი სანუკვარი ოცნებაა,—არა ერთხელ უთქვამთ ჩემთვის,— ვესტუმროთ საბჭოთა ქვეყანას, და ვუჩვენოთ მომთხოვნ, მაღალეყოფენებთან, მაგრამ მუდამ შემეგობრულად განწყობილ საბჭოთა მაცურებელს ჩვენი ხელოვნება.

უნდა იმედი ვიქონიოთ, რომ ასლო მომავალში მათი ნატვრა ასრულდება. ამის საწინდარია საბჭოთა მთავრობის ურყევი სამშვიდობო პოლიტიკა და კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლა, რომელიც წლიდან წლამდე უფრო და უფრო ფართოვდება<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> ანა პავლოვა გარდაიცვალა 1932 წელს ჰაავში, ერთ-ერთ იქეთურ სასტუმროში.

<sup>3</sup> სტრკ-ის სამხედრო ატაშემ პოლანდიაში — ვალერი ალექსის ძე ფეოდოროვმა — მიხობვა ომის წლებში პიტერბოლოა მიერ დაკლებულ კენძულ ტექსტებზე ტყვედ ყოფილ ქართველებს გადაცა, რომ უპასუხოდ ნუ დასტოვებენ იმ პოლანდიელ მოქალაქეთა წერტილებს, რომლებმაც ოკუპაციის დროს ისინი შეიფარეს და პიტერბოლოა ხელისაგან სიყვდილს გადაარჩინეს.



# ცეკვა „ქართული“ ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით

ლილი გვარამაძე

როგორც ძლიერია პირველი შთაბეჭდილებანი, ბავშვობის შთაბეჭდილებანიც არა მტკიცედ მკვიდრებიან ისინი გულში, მესხიერებაში, კნობიერებაში ის იყო, ოთხი წლია შევსრულდი, დედაჩემმა გასართობად ანბანის სწავლება დამიწყო. ამასთან, ცეკვავდა ჩემ წინაშე და ცეკვა „ქართულს“ მასწავლიდა. როგორც მახლობლები გადმომცემენ, დედაჩემი, თორმე, ძალიან კარგად ცეკვავდა. იგი ნიჭიერი სცენისმოყვარეც ყოფილა, ხშირად მონაწილეობდა სპექტაკლებში, რომლებსაც პედაგოგი ლუარსაბ ბოცაძე დგამდა კავკასიში და წარმოადგენის მსგეველობაში, ალბათ, დედაც ცეკვავდა უხდებოდა ხოლმე. ჩემს ბავშვობაში დედა სცენაზე უკვე აღარ გამოდიოდა, ცეკვავდა მხოლოდ ჩემთვის, ჩემ გასართობად, და უნდა ვაღიარო, რომ არაფერი არა მგვრიდა ისეთ სიამოვნებას, როგორც მოცეკვავე დედის ცეკრა. ეს იყო ცეკვიდან მიღებული ჩემი პირველი დიდი და წარუშლელი შთაბეჭდილებანი.

როგორც ყოველ ბავშვს, მეც ძალიან მიყვარდა ცეკვა, და ყურს მოვკრავდი თუ არა მუსიკას, მუსიკა კი ძალიან ხშირად ისმოდა ჩვენს ოჯახში, უმაღლე ვიწყებდი ცეკვას, ვდგებოდი სხვადასხვა პოზაში და, რა თქმა უნდა, ვაძაბავდი დედაჩემს. შემდეგ, როცა სცენაზე ვსარულვდები „ქართულს“, მე განსაკუთრებით მაკვირვებდა ის გარემოება, თუ რა სწორად მასწავლიდა დედა ამ ცეკვას — სამტერფიან მოძრაობას წინ, უკან და ვანზე, სინარხარის შენარჩუნების „საიდუმლოებას“ სვლების დროს, რაც სამუდამოდ აღიმეჭა ჩემს მესხიერებაში. მეტე, რა პალსატურიკი, გამომსახველი, რა უსაზღვროდ რბილი მოძრაიე ხელები ჰქონდა დედას, როცა იგი ცვილიდა მათ მღვთობას. ეს იყო ხელების ფლობის მთელი ხელოვნება, რომელიც ოდესღაც ასე ზუსტად და ლამაზად განმარტა სახლთან-საბა ორბელიანმა ტერმინით „კვანჭა“.

მეორე ცეკვა, რამაც ბავშვობაში წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე, იყო „ქართული“ ჩემი ბიძაშვილის მილიკა გვარამაძის შესრულებით. ერთხელ მამამ წამიყვანა სოფელ რუისში თავის ძმასთან, წვევლებაზე. სადილობისას ეზოში გაიმართა ცეკვა-თამაში. ყველანი აივანზე დიდგნე, მოაჯირი მაღალი იყო, და მე რომ უკეთ შექმლიეზოდა მოცეკვავდა ცეკრა, სკამზე შემსხე. მემსიკები ისხდნენ პირით აივნისაკენ. იმათგან ერთი მედღუღეუქ ძალიან ბერავდა ლოყებს, რის გამოც ცალი თვალი ეხუმბეზოდა. მეჩვენებოდა, თითქმის მას ძალი ეყოფა. მან იმდენად მიიზიდა ჩემი ყურადღება, რომ თვალს ვერ ვაშორებდი და სულ იმას ვუფრებოდი. უკუნ მოხდა რაღაც აუხსნელი და გაუთვალისწინებელი — ყველაფერი რომორღაც გამოქოცხლდა, ანბარდა, შეირბა. წრე შემქმდროდა, ტაში გაძლიერდა, თითქმის მუსიკაც უფრო ხმა-

მაღლა აქერდა, და მედღუღეუქ უკვე აღარ ხუჭავდა თვალს. ასე ხდებდა ხოლმე, როცა ზაფხულის ნათელ და უშვითველ დღეს, პაერის სრული უძრავობის წუთებში უეტრად საიდანღაც დაიჭროლებს ნიაე-ქარი, მოყვითალო ქვიშის სვეტს მაღლა ცისკენ ატყორცნის, ცელქურად შეაშრიალებს ფოთლებს და გამჭვირვალე წყლის შერხეულ ზედაპირს ვერცხლისფერი ცივლივებით დფარავს. აჭრივინდებიან კალიები, თავებს შეარხევენ სვაივლები, აჭრივინდებიან განაბული ჩიტები. ყველაფერი და ყოველივე ცოცხლებდა.

ასევე მოხდა მამინაც. ბიძაჩემის ჩეროიან ვანიერი ეზოში წრეზე ცეკვი მისრიალედა ჩემი ბიძაშვილი მილიკა. სხვანაირად არც შეიძლება ითქვას — სწორედ მისრიალედა. ჩემთვის კარშეში ყვლავერი გაქრა, მე ვხედავდი მხოლოდ მის მაღალ ტანს. ყვითოდ გაშლილი ხელებით წრეს რომ უჯლიდა. პარტნიორი ვაქები იცვლიდნენ, თითქმის ერთმანეთს ართმეოდნენ მანდილოსანთან ცეკვის უფლებას. თვითონ მილიკა კი მაგონებდა ლავარდოვანი ცისა და ზურმუხტოვანი მიწების ფონზე მოფარავტე დიდ ფოთოსანს. ეს ცეკვაც არ დამამწყვდებდა არასოდეს.

და აი, 1937 წლის იანვარი, — ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის მემორიული ჩემი ბიძაშვილი მილიკა. ყველაფერი, რაც კი ჩვენს ხალხს შეუძენია საუკუნეების მანძილზე, ცეკვაშია, რაც იმალებოდა მისი სულიერი წიანის სიღრმეში, ყოველივე ღამაში და საუკეთესო ნაჩვენები იქნა ქართველი ხალხის ამ ბრწყინვალე, განუშორებელ დღესასწაულზე.

ტყუილად როდია აღიარებული საქართველო სიმღერის და ცეკვის ქვეყნად. ვინ მოთვლის, რამდენი შესანიშნავი მომღერლის და მოცეკვავის სახელი არის შემონახული ხანდაზმულ ადამიანთა მესხიერებაში. ხოლო მრავალთა სხეული კი ჩვენთვის უცნობი ბერჩა, დრომ თან წაიღო მათი სსოვნა და სხენება.

პირველ დეკადაზე დიდებულ მოცეკვავეთა მთელმა თიავულმა აჩვენა მოსკოვს თავისი მომჯადობელი ოსტატობა. მე მხედველობაში მყავს ნიჭიერი არაროვესონიანი მოცეკვავები. რომლებიც დიდად შეუწყეს ხელი დეკადის წარმატებას, მათ შორის, თამარ ციციშვილი, რუტე ერისთავი, ირინე ქლენტი, ნინო კალანდაძე, ანა ყიფიანი, რომლებმაც მთელი ბრწყინვალეობით წარუდგინეს მასურებელს ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნება. ამ სახელებს უნდა დავმატოს ანა ანდრონიკაშვილის სახელიც, რომლის შესახებაც მინდა ვთქვა რამდენიმე სიტყვა.

არ ვიცი, იყო თუ არა სუბიექტური ანა ანდრონიკაშვილის მიერ შესრულებული „ქართულის“ აღქმა, მაგრამ მე მგონია, რომ ის, მართლაც, ჩინებულად ცეკვავდა. ნარკვევში „საქართველოს მოცეკვავნი“ (1937 წ. ჟურნალი

„სმენა“ № 1—2) თეატრალური კრიტიკოსი მიხ. დოლოგოპოლოვი წერდა: „ანა ანდრონიკაშვილის ბავშვობიდანვე უყვარს ცეკვები. ის ჯერ კიდევ გოგონა იყო, როცა მშობლიურ კახეთის მიწებზე, საღვთაწასულო ფერხულბეში ლეურს (ე. ი. „ქართულს“. ლ. გ.) ცეკვავდა. მოსკოვში ა. ანდრონიკაშვილმა თავის პარტიონთან — დავით ჩიკვაძესთან ერთად შეასრულა ლეური. მის ცეკვაში მკაცრი სილამაზისა და დიდებული სიღარბის ბევრი მომზიბლობაა. მართლაც, ამ ერთ სტრიაქოში ზუსტად არის დახასიათებული ანა ანდრონიკაშვილის ცეკვა. მომზიბლობა, მკაცრი სილამაზე, განსაკუთრებით კი დიდებული სიღარბისლე, საყოთარი ღირსების გრძობა — აი, მგზნებარებით გამთბარი ის თვისებები, რომლებსაც ანა ავლენდა თავის ცეკვაში. შთაბეჭდილებას აძლიერებდა ანას მშვენიერი გარეგნობაც. მაღალი ფიგურა, კამეას პირისახე და კეთილშობილი ტანადობა ამკობდნენ მის ცეკვას.

ანა ანდრონიკაშვილი მოსწონდა მაყურებელს. ლადო გეგეჭკორი წიგნში „ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები“ წერდა: ერთ-ერთ კონცერტზე მოსკოვში ქართველთა მოცეკვავებმა, რომლებიც ფრთამსუბუქ შვევრდნებივით დაფრინავდნენ, დამსახურებელი წარმატება მოიპოვეს. ლ. გეგეჭკორი ამ მოცეკვავებთან ხაზგასმით გამოყოფს ანა ანდრონიკაშვილს.

რას განიცდიდა თვითონ ანა ანდრონიკაშვილი, როცა დეკადის ერთ საღამოს დიდ სცენაზე ცეკვავდა? რით ახის-

ნებოდა ის არაჩვეულებრივი აღტიწება, რომელიც ფრთხლასახამა მოცეკვავე ქალს, ის აღფრთოვანება, რომელიც ზოგჯერ ადამიანს ბევრ ისეთ რამეს გააკეთებინებს, რის გაკეთებაც, ერთი შეხედვით, წარმოუდგენელია?

მოსკოვის ერთ-ერთი გაზეთის („ზა კომუნისტინცესკოე პრისვეშენიე“) ფურცლებზე მოთავსებულ წერილში ანა ასე უახსუხებდა ზემოხსენებულ კითხვას: „ანასოდეს ჩემს სიციფლში მე არ მიეცემა ჩვენი ეროვნული ცეკვა „ქართული“ ისეთი ეთნოზაზმით და მგზნებარებით, როგორც იმ საღამოს. და ეს იმიტომ, რომ ჩემს ცეკვას უყურებდნენ დედაქალაქის და მთელი ჩვენი ქვეყნის მოწინავე ადამიანები, ხელოვნების ფაქიზი დამფასებელი და დიდად მომთხოვნი მაყურებლები. ჩემი აზრი და გულისსური გამახვილებული იყო იმაზე, რომ მეცეკვა, რაც შეიძლება, უკეთ, რათა მეჩვენებინა მოსკოველი მაყურებლისათვის ქართული ხალხური ცეკვის მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება“.

რა სწორად და მზურავად, მთელი სულითა და გულით გამოხატა ანა ანდრონიკაშვილმა მამონდელი თავისი სულიერი მდგომარეობა, ფიქრები და განწყობილება! უფრო მეტი, ამ სიტყვებით ანა გამოთქვა აზრები და გრძნობები დეკადის ყველა მონაწილისა. რომელ ჩვენთანაგან არ სურდა იმ დღეებში ყოფილიყო უკეთესზე უკეთესი, შეგსრულებინა თავისი საქმე იმაზე უკეთ, ვიდრე შეეძლო, რათა დაგვემსახურებინა დედაქალაქის მკვიდრთა მოწონება, აღგვეტრა მათში ნამდვილი სიხარული, ის სიხარული, რომელსაც იწვევს ყოველი დიდი და ქეშმარიტი ხელოვნება.

ეჭოდ, მე ძალიან მომწონდა „ქართული“ ანა ანდრონიკაშვილის შესრულებით. მომწონდა არა მარტო შესრულების „გრამატიკული“ სისწორე (ესეც, რა თქმა უნდა, სავალდებულოა მაღალი არტისტული ხელოვნებისათვის), არამედ დიდი და ღრმა შინაარსი, რომლითაც აღსავსე იყო მისი ცეკვა.

ცეკვა „ქართულის“ მთელი სიძნელე ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ რთული ტექნოლოგიური ნახატით უნდა გადმოიცეს სულის თრთოლვა, რთული სულიერი მდგომარეობა, ფაქიზი ფსიქოლოგიური შტრიხებით მოხაზული: „ქართულს“ ტყვილად როდი ეწოდება საცეკვაო პოემა!

ცეკვა „ქართული!“ ვინ დათვლის, რამდენი აღფრთოვანებული სტრიქონი უძღვნიათ ამ საუცხოო ქორეოგრაფიული ნაწარმოებისადმი! XIX საუკუნის შუა წლებიდან დაწყებული მთელი ქართული პერიოდული პრესა სავსეა ამ ცეკვისადმი მიმართული აღტაცებით. მე, როგორც ამ ცეკვის ბევრ სხვა მორტფიალეს, მსურს მჭონდეს, რაც შეიძლება უფრო მასალა ცეკვა „ქართულის სწორი“ გაგებინა და ახსნისათვის, მისი წარმოშობის, განვითარების და დადგინების პროცესის ამოცნობისა და შესწავლისათვის, რაც უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს მისი სახელწოდების, შინაარსის, ნახატის, ტექნოლოგიის, მისი შესრულების მკაცრი ტრადიციულობის ახსნას და შესწავლას. კაცმა რომ თქვას, ამ უკანასკნელი მომენტით უნდა დაიწყოს მსჯელობა ცეკვა „ქართულზე“. არაფერი ისე ურყევად არ აღსატურებს „ქართულის წარმოშობის სიძველეს, როგორც სწორედ მისი შესრულების ტრადიციულობა. ამ ცეკვის პარტიტურის სირთულე — ხუთნაწილიანი ფორმა, გარკვეული ნახატი და თავისებური ტექნოლოგია შემთხვევითი როდია! ეს არის ნაყოფი მრავალწლიანი, უფრო

ანა ანდრონიკაშვილი ქართულ კაბაში







სწორად მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისა, რომლის განვითარების პროცესში იქმნებოდა და ყალიბდებოდა ცეკვა „ქართული“. ზოგიერთი ისტორიული ცნება ვაკალებს საფუძველს ვივარაუდოდ, რომ ცეკვა „ქართლის“ გენეზისი სამიხედოა XII — XIII ს. ს. ნაღიშებსა და დარაზობებში, სინთეტურ „სახიობაა“ წიაღში. მართლაც, განა ამ საუკუნეებში არ განხდა რაინდობის ცნება და კულტურა „მშვენიერი მანდილოსნისა“, რომლის გულისათვის რომანტიკულ საგმირო საქმეებს, ზოგჯერ სომხავებს ჩადიოდნენ ყმაწვილკაცები. აქედან ვასაგები ხდება ძველ-თავანებ დამკვიდრებული საცეკვაო ტერმინები „სადარაზობა“, „სანადიმი“, „სამიკო“. სინონიმების ეს ჯგუფი, ალბათ, განსაზღვრავდა საზიემო-სანადიმი ხასიათის ერთსა და იმავე ცეკვას, რომელიც თავდაპირველად ჯგუფურად სრულდებოდა (ქრე-ვათა ცეკვა „სამაია“), ხოლო შემდეგ — სოლოდო ერთი რომელიმე წყვილის მიერ, რომანტიკული ელემენტების ჩართვით. უფრო მოვიანებით ეს ტერმინები შეიცვალა სიტყვით „დავლური“. დავლური სრულდებოდა ნელა, ნარნარად და ზეიმურად, ხოლო შემდეგ იგი გადადიოდა უფრო აჩქარებულ ცეკვაში. ამასთან, ორსავე ნაწილს შესრულების ერთნაირი ფორმა და ტექნოლოგია ჰქონდა. სამწუხაროდ, ცეკვა ასეთი პარტიკური რეჟის დრომდე არ მოღწეულა.

„დავლურის“ მეორე ნაწილი დაინერგა, გახდა საყოველთაოდ მიღებული, პოპულარული და მტიკედ დამკვიდრდა ყოვალში „ლეკურის“ სახელწოდებით. როგორც მე მეჯრა და აღნიშნე კიდევ ჩემს წიგნში „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“, ეს სახელწოდება წმინდა მექანეიკურისა. ცნობილია, რომ სულხან-საბა ორბელიანი ტერმინში „ლეკური“ გულისხმობს ციგ იარაღ — ხმალს. აკაკი წერეთლის განმარტებით ეს „ლეკი“ არის სურთ, ფათალი როგორც პროფ. იასე ცინცაძემ ჩემთან საუბარში თქვა, გურიაში გარკვეული ფორმის ფესასცემელს (წაწვეტებული ცხვირით) „ლეკურას“ უწოდებენ. ასე რომ, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოდ, რომ სიტყვა „ლეკური“ და მისი რუსულ შესატყვისის „ლეზიკანს“ არაფერი აქვს საერთო საცეკვაო მოქმედებასთან, უფრო ზუსტად, ნელ, ნარნარად ზეიმური ცეკვასთან, რომელიც სათავე შორეულ წარსულში აქვს და რომელიც ჩვენს დროში ცნობილია „ქართლის“ სახელწოდებით.

XIX ს. დამლევის და XX ს. დამდეგის შესანიშნავი ქართული მოცეკვვე ალექსი ალექსიძე აღნიშნავდა, რომ „ლეკური“ ჩვენი ქართული ეროვნული ცეკვის არასწორი სახელწოდებაა. იგი ამბობდა, „დავლური“ ცეკვის პირველ ნაწილს წარმოადგენდა. ემყარებოდა რა ამ მოსაზრებას, ალ. ალექსიძემ გერ კიდევ 20-იან წლებში უწოდა ჩვენს ეროვნულ ცეკვას „ქართული“. ცნობილია მწერალმა და მოღვაწემ ილია ზურაბიშვილმა, ჰყოფდა რა ქართულ შეწყვეტულ (ქალ-ვაჟის) ცეკვას კორნალიად — „დავლურად“ და „ქართულად“, მოგვცა მისი პოეტური აღწერილობა.

ილია ზურაბიშვილს გარკვეული და დადგენილი აქვს შინაშისის, ფორმის და ტექნოლოგიის განსხვავება ქართულს და ლეკურ ცეკვებს შორის. ამასვე ადასტურებენ ადრინდელი სხვა ავტორები და ქართული ცეკვის სახელოვანი კორიფეები, მათ შორის, ა. ციხისთავი, გ. ბახუტაშვილი და სხვ.

„ქართული“ არის ცეკვა მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის, რომანტიკული შინაარსის, დიალოგური ფორმის, სრულიად თავისებური ლექსიკის ცეკვა. სხვადასხვა სახელწოდებით („სადარაზობა“, „სანადიმი“, „სამაია“, „სამიკო“, „დავლური“) საუკუნეების მანძილზე გამოტარებულია ცეკვა „ქართულმა“. რომელსაც ბოლო დრომდე მისი შინაარსისა და ფორმისთვის სრულიად შეუფერებელი სახელი „ლეკური“ — „ლეზიკანს“ ეწოდებოდა, ჩვენს დადგენილ მოაღწია და დარჩა უტვირთავს სასუქედ ქართული საცეკვაო კულტურის საკანონოში.

მე უსაფუძვლოდ და მცდარად მიმაჩნა ზოგიერთი ქორეოგრაფის აზრი, თითქოს ცეკვა „ქართლის“ შინაარსს წარმოადგენდეს ახალგაზრდა ქალისა და ვაჟის შეჯიბრება ცეკვაში. რა თქმა უნდა, ეს აზრი სწორი არ არის. „ქართულში“ განსაკუთრებული ძალით ხაზსასაძელია ქალისა და ვაჟის თანსწირობა, ტოლფასოვნება, რაც წითელ ხაზად გადდევს საქართველოს მიმდებარე ისტორიას. „ვისრავებულ შემთხვევით და ერთხელ კიდევ გამოე თქვი გინი მოსაზრებები ცეკვა „ქართულზე“, რომლის მეცნიერული კვლევა-ძიება, რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ დამთავრებული არ არის.

გავისხენე რა ანა ანდრონიკაშვილის მიერ ამ ცეკვის ისტატური შესრულება, მე ჩამოვადე საუბარი „ქართლის“ ტრადიციულობაზე.

ამ ტრადიციულობის დრმა ცოდნამ, სიყვარულით განცდილმა ცოდნამ, შეაძლებინა ანა ანდრონიკაშვილს გადმოეცა ცეკვა „ქართულში“ სირბილედ და პლასტიკურობა, ქალურობა და გრაციოზულობა, დარბასილური სიმშვენიე და სილადე — ქართული ქალის ყველა ეს დამახასიათებელი თვისება. განსაკუთრებით კარგი იყო მისი წრიული მოძრაობა — „დავლა“, ლადად და მსუბუქად გაშლილი ხელების ფაქიზად მოხაზული ნახატი, რაც აგრეთვე აშვენიებდა მის მაღალ ფიგურას. მკლავები ჩვეულებრივზე მაღლა ჰქონდა აწვილები, რაც სიგრძეში ფრთოსნის ნარნარი ფერის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. უკან სკლისანი მკლავებს ძირს დაწვდებოდა. თითქოს ფრთები ექცავდა, ჩაისუნთქავდა და კვლავ, თითქოს ასაფრენად გამზადებული, ნელ-ნელა შლიდა მკლავებს და ისევ მიეჭანებოდა წინ და წინ.

ყველაზე უფრო შთაბეჭდავი იყო მის მიერ ცეკვაში ჩაკსოვილი შიდადარი თანაარის. ანა ანდრონიკაშვილი იყო თავისი პარტნიორის თანასწორუფლებიანი ამხანაგი, და მათ ცეკვას მეტოქეობა (ვინ ვის აჯობებს!) კი არ ედგა საფუძვლად, არამედ ურთიერთ პატივისცემაზე დამყარებული სრული ტოლფასოვნება. და თუ პარტნიორი სოლო-თი თავის ფიცხ გრძობებს უზიარებდა. თავის მხრივ იგი ამ გრძობებს უზუსტებდა გულითადადობით, ალერსით, მაგრამ თავდაპირველად, არ იფიქრებდა რა საუბარო ღირსებას! მას განუწყვეტელი მუნჯი, უსიტყვო, მაგრამ მრავლისმეტყველი საუბარი ჰქონდა პარტნიორთან, იცავდა რა ცეკვა — „ქართლის“ შესრულების უმნიშვნელოვანეს პრინციპს — მის დიალოგურ ფორმას.

სცენაზე ანა ანდრონიკაშვილი მე მხოლოდ ორჯერ ვხვანე: ეს იყო დეკადის დადგენი და უნდა ვიღირო, რომ მისი ცეკვა ისევე, როგორც (იჩავა დედამისისა (რომელიც ბავშვობაში „ქართულს“ მასწავლიდა) და მილიცასი, მკვეთრი მოგონება დარჩა ჩემს მეხსიერებაში.

ვახტანგ გენაშვილი და  
ეთერ ჭაბუკიანი ბალეტ  
„შინარე მზეთუნახავში“.



ა. ბალაბუევის ფოტო

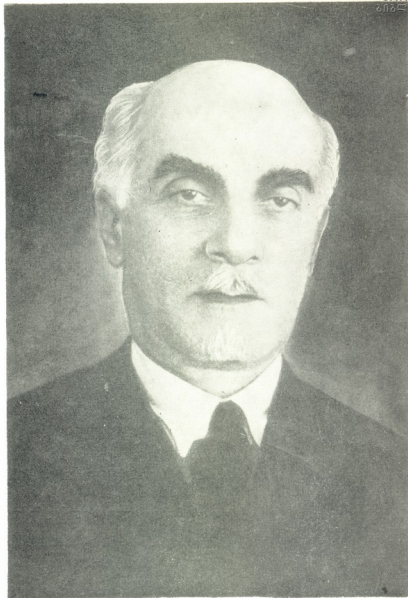
თამარ ჭაბუკიანი ბალეტ „გორდამი“





# საგუნდო ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწე

იუზა ხაზარაძე



ბართლომე კუხიანიძე

ბევრ თქვენგანს შეიძლება უნახავს ქუთაისის ქუჩებში ყვარჯნით ხელში მიშავალი, ერთიანად გაჭაღარავებული, ოთხმხოც წელს მიღწეული, მაგრამ კვლავ ახალგაზრდული იერის, ბრგე და დარბაისელი ბართლომე კუხიანიძე. ქუთაისის მელიტონ ბალანჩივაძის სახელობის მუსიკალურ სასწავლებელში ის საგუნდო ხელოვნებას ასწავლიდა. ლექციების დამთავრების შემდეგ, რეპეტიციასზე მიიჩქაროდა, სადაც მას მოუთმენლად ელოდებოდნენ აკადემიური გუნდის წევრები.

ქართული ხალხური სიმღერებისა და კლასიკური მუსიკის პოპულარიზაცია, ხალხში მუსიკალური კულტურის შეტანა, — აი, რა იყო ბართლომე კუხიანიძის ხანგრძლივი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მიზანი. ეს იყო მისი სულიერი მოთხოვნილება და სისხლხორცეული საქმე.

მართალია, წლების სიმძიმემ თავისი დაღი დაასვა ჭაღარა პედაგოგს, მაგრამ კვლავ ახალგაზრდული ენერგიით მუშაობდა, მუდამ ახალგაზრდებს შორის ტრიალებდა. ახალგაზრდებზე ინტერესით უსმენდნენ კუხიანიძის საუბრებს, შინაარსიან ლექციებს, მამა-შვილურ დარჩევებს და რჩევებს. ხშირად დინასავლით მას თეთრბაფთიანი გოგონებითა და კონტად ჩაცმული ჭაბუკებით გარემოცულს, და მსოფიანი ხელოვანიც გულმოდგინედ ესაუბრებოდა ქართული ეროვნული მუსიკისა და საგუნდო ხელოვნების შესახებ. იგი მშობელ მამასავით შეიყვარეს მოსწავლეებსა და დღეს, როცა ის სამუდამოდ განშორდა მათ, მუდამ ტკბილად იგონებენ, როგორც დაუცხრომელ პედაგოგს, ლოტბარს და კრისტალურ მოქალაქეს.

ეს მტკიცე ნებისყოფისა და შრომისმოყვარე ადამიანი დიდ მოთხოვნილებას უყენებდა თავის თავს, მას სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე არ მიუტოვებია ფიზიკური ძალა, ნიტები, წიგნები, მუდამ წერდა, კითხულობდა, ამუშავებდა სიმღერებს. ბ. კუხიანიძემ ბევრი ქართული ხალხური სიმღერა გადაარჩინა დაკარგვას და დაიწყოებას. ასეთ ადამიანებს კი დაიწყოება არ უყრიათ.

ბართლომე კუხიანიძემ ამ საქმეს მთელი თავისი სიცოცხლე და ცოდნა-გამოცდილება მიუძღვნა, მაგრამ ვიდრე ამ გზას დაადგებოდა, დიდი და საინტერესო მოვლენებით აღსავსე ცხოვრება განვილო.

ბართლომე კუხიანიძე დაიბადა 1878 წელს სოფელ ქვედა მესხეთში (ქვემო-მესხეთი). ბართლომეს მამა — სოფრომ კუხიანიძემ, ჯერ უფროსი შვილი კონსტანტინე, შემდეგ ბესარიონი და შუათანა მელიტონი ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლებში მიაბარა.

ერთხელ, როცა 8 წლის ბართლომემ სასულიერო სასწავლებლიდან შინისხული უფროსი ძმები კარგად ჩაცმული ნახა და მათი სიმღერა-გალობა მოისმინა, გული სახლში აღარ გაუჩერდა, შშობლებს აუხრდა და 1887 წელს თავი სასულიერო სასწავლებელში შეაფენინა. სასწავლებელში ბ. კუხიანიძე გატაცებით მოეკიდა ქართული სიმღერა-გალობის შესწავლას და აქვე გაეცნო რუს და დასავლეთ ევროპის კომპოზი-

ტორთა საგუნდო ნაწარმოებებს. იმ ხანად სასულიერო სასწავლებელში სიმღერა-გალობას ასწავლიდა ცნობილი ლოტბარი და თურნალისტი რაქედ ხუნდაძე. პატარა ბართლომეს მუსიკალური ნიჭით გაოცებულნი რაქ. ხუნდაძე ხშირად ურჩევდა მას უფრო ღრმად დასწავლობდა მუსიკალურ ხელოვნებას.

ბართლომე სასულიერო სასწავლებლის მოსწავლე იყო, როდესაც მისმა ძმამ მელიტონმა კაკეცეში ადგილობრივი ქართველი ახალგაზრდობისაგან მომღერალთა გუნდი ჩამოაყალიბა, ძირითადად ხალხური სიმღერებისაგან შედგენილი რეპერტუარიით.

ერთ ზაფხულს, ბართლომე, მამასთან ერთად, კაკეცეს ეწვია და ძმის მიერ შექმნილი მომღერალთა გუნდის კონცერტს დაესწრო. მანამდე მას მოსმენილი ჰქონდა სანდრო კაცასის და ძუკუ ლოლუას მომღერალთა გუნდების კონცერტები, რომლებმაც მასზე ისეთი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს, რომ ბ. კუხიანიძემ საბოლოოდ გადაწყვიტა მთელი თავისი სიცოცხლე საგუნდო საქმიანობის მიეძღვნა.

1899 წელს ბართლომემ წარმატებით დაამთავრა სასულიერო სასწავლებელი და მასწავლებლობა დაიწყო სოფელ ქვიტორის ორკლასიან სკოლაში, სადაც ზოგად საგანმანათლებლო საგნებთან ერთად, სიმღერა-გალობასაც ასწავლიდა. მანვე ქვიტორის სკოლაში მასწავლებლობის დროს სოფლის ახალგაზრდობისაგან შეადგინა მომღერალთა გუნდი და შეასწავლა მას ქართული ხალხური სიმღერები. ეს გუნდი მომსახურებას უწევდა სკოლას და ახლომდებარე სოფლებს. ერთ-



ქუთაისის მომღერალთა აკადემიური გუნდი, არსებობდა 1935- 1952 წლებში

ხელ სოფელ ვაკისუნის ეკლესიაში ბ. კუხიანიძის გუნდი ერთ-ერთ დღესასწაულზე საგლობლებს ასრულებდა. ამ დღეს წირვას დასწრებია ქუთაისის ეპისკოპოსი, რომელსაც მოსწონებია ბართლომეს გუნდი და შეთავაზებია მისთვის ქუთაისში საკათედრო ტაძრის მგალობელთა გუნდის ლობჯარობა.

ბ. კუხიანიძე ამ წინადადებაზე დათანხმებულია. ბართლომე, მართლაც, დანიშნეს საკათედრო ტაძრის ლობჯარად. მაგრამ რადან სრულიად არ იყო დაინტერესებული საეკლესიო სამსახურით, 1910 წელს ბართლომე სიმღერა-გალობის მასწავლებლად მუშაობას იწყებს ქუთაისის სამეურნეო სასწავლებელში. აქ ბართლომეს მეტი დრო რჩებოდა შექმნა მომღერალთა გუნდები და თავისი დიდიხნის ნატვრა შეესრულებინა, მაგრამ ცოტა რიდი იყო ხელისშემშლელი პირობები.

მასებში მუსიკალური კულტურა წინათ მომღერალთა გუნდებს შექმნადათ. 1907 წელს, როცა ქართული მუსიკის უანგარო მოღვაწეებმა ნიკოლოზ და მიხეილ შარაბიძეებმა მომღერალთა გუნდი შეადგინეს, ერთგვარად გამოიცვალა ქუთაისის მუსიკალური ცხოვრება. ამ თაოსნობას მხარი დაუჭირეს ინტელიგენციის წარმომადგენლებმაც. ძებნა შარაბიძეებმა გუნდს შესწავლეს ქართველ და უცხოელ კომპოზიტორთა საგუნდო ნაწარმოებები. გუნდის შემადგენლობა სამოც ცაცამდე გაიზარდა. მოკლე ხნის მანძილზე გუნდმა ისეთი კვალი დატოვა, რომ 1908 წელს მონაწილეობა მიიღო აკ. წერეთლისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოში. იუბილარმა გუნდის ხელმძღვანელებს დიდი მადლობა გადაუხადა. გუნდმა მხოლოდ 8 წელი იარსება, და რადან არავითარი მხარდაჭერით არ სარგებლობდა ადგილობრივი ხელისუფლების მიერ, 1915 წელს დაიშალა.

ამის შემდეგ, ცნობილმა ლობჯარმა რაჭ. ხუნდაძემ ქუთაისში ჩამოაყალიბა მომღერალთა გუნდი, რომელიც საჯარო კონცერტებს მართავდა დასავლეთ საქართველოში. მან

1916 წლის 25 მარტს ქუთაისში მოაწყო დიდი კონცერტი, რომელსაც მნიშვნელოვანი წარმატება ხვდა. კონცერტზე შესრულებული იქნა ისეთი საგალობლები, რომლებიც 70 წლის მანძილზე მივიწყებული იყო. მიუხედავად დიდი წარმატებისა, ამ გუნდმაც მალე შეწყვიტა არსებობა.

1918 წელს ბართლომე კუხიანიძემ ქუთაისის საკათედრო ტაძართან ჩამოაყალიბა მგალობელთა გუნდი თითქოსდა საეკლესიო მღვდელმსახურებისათვის, მაგრამ მეტწილად იგი საერთო სიმღერებს ამუშავებდა და კონცერტებს მართავდა დასავლეთ საქართველოს ქალაქებსა და რაიონებში.

იმის დასადასტურებლად, რომ გუნდის რეპერტუარში ფართო ადგილი ჰქონდა დათმობილი საერთო სიმღერებს, მოიყვანინა 1919 წლის 25 მარტს ქუთაისში გამართული კონცერტის პროგრამას, რომელშიც შემდეგი ნაწარმოებები შედიოდა: ვ. ფოცხვერაშვილის „ადიდება“ და „ლაშქრული“, მ. ბალანიჭავაძის ეროვნული „მარში“ და „გამარჯვება ქართველ ერს“, კ. მაღარას „არ იფიქროთ, რომ მომკვდარა“, მ. შარაბიძის მიერ ჩაწერილი გურული კოლო „კრულ იყოს მისი სახელი“, ნ. სულხანიშვილის „სამშობლო ხეყურისა“, ე. კუხიანიძის მიერ დამუშავებული საცეკვაო „ვარალო“, მგერული „ნანია“ და „აკა სირქეში“, აგრეთვე სიმღერები „აღსდგე, გმირთ გმირო“, „ყველასათვის კარგი მსურს“ და მრავალი სხვ.

1919 წელს ბართლომეს ძმა მელიტონ კუხიანიძე გაგვიყვანა ქუთაისში ვადმოვიდა და დაიწყო მუშაობა ახლანდელ მუსიკალურ სკოლაში. ამან დიდად გაახარა ბართლომეც, რადან მელიტონს ლობჯარის დიდი გამოცდილება ჰქონდა და შეეძლო დახმარება დამოუჩინა ბართლომეს მგალობელთა გუნდისათვის. მანამდე ამ გუნდმა დასავლეთ საქართველოში ისე გაიქევა სახელი, რომ ცნობილმა ლობჯარმა მუხულოლა 1919 წ. სოხუმში მიიწვია კონცერტების გასამართად.



კიდევ უფრო გააძლიერა ბ. კუხიანიძემ მუშაობა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

1924 წელს ქუთაისის პროფკავშირის კლუბთან, ძუკუ ლოლუს ხელმძღვანელობით, შეიქმნა მომღერალთა გუნდი, რომელმაც მალე დიდი პოპულარობა მოიპოვა. ბ. კუხიანიძემ, წაქეზებულმა იმ დახმარებით, რომელსაც საბჭოთა მთავრობა უწევდა ხელოვნებას, ქუთაისის რკინიგზის კლუბთან დეპოს მუშა-მისამსახურეთაგან ჩამოაყალიბა პირველი ოთხმხიანი ქალ-ვაჟთა გუნდი და დაიწყო მასთან ენერგიული მუშაობა. მოკლე ხნის მანძილზე გუნდმა ისეთი სახელი მოიხვეჭა, რომ მასში მონაწილეობის სურველი ბევრმა რკინიგზელმა გამოთქვა; მას საგასტროლოდ იწვევდნენ ახლო მდებარე რაიონები და ქალაქები. ბ. კუხიანიძე სისტემატურად ახლდება გუნდის რეპერტუარს. ამასთან, ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა ქუთაისის პირველ, მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე შრომის სკოლებში, როგორც სიმღერა-გალობის მასწავლებელი.

1927 წელს ბ. კუხიანიძემ შეწყვეტელთა პროფკავშირის მუშაობა ცენტრალურ კლუბში მომღერალთა ახალი გუნდი ჩამოაყალიბა და შეუდგა ინტენსიურ მუშაობას მომღერალთა გუნდების მოსამზადებლად პირველი ოლიმპიადისათვის. მოკლე ხნის მანძილზე შექმნა საოლიმპიადო და სამი დიდ-განყოფილებიანი საკონცერტო პროგრამა, რომელშიც შეიტანა საქართველოს ყველა კუთხის ხალხური სიმღერები, ქართული, რუს და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა საგუნდო ნაწარმოებები.

ორივე გუნდი, რომელსაც ბ. კუხიანიძე ხელმძღვანელობდა, წარმატებით გამოვიდა 1927 წელს ქუთაისში გამართულ საქართველოს პირველ ოლიმპიადაზე. სწორედ აქ გადაწყდა საკითხი 1929 წელს თბილისში მოწყობილიყო სრულიად საქართველოს მომღერალთა ოლიმპიადა, რომელიც გამოავლენდა მომზადებულ კოლექტივებს.

მზადება სრულიად საქართველოს მომღერალთა გუნდების ოლიმპიადისათვის ბართოლომ კუხიანიძემ დიდი გულმოდგინებით დაიწყო, საგანგებოდ შეარჩია, დახვეწა სიმღერები, მისცა მათ ნამდვილი აკადემიური სახე.

1929 წლის 28 ივნისს, განათლების სახალხო კომისიარატის ხელოვნების სამმართველოს თაოსნობით, თბილისში შედგა მხატვრული თვითმოქმედების მეორე რესპუბლიკური

ოლიმპიადა, სადაც ერთმანეთს ეჯიბრებოდა საქართველოს ყველა კუთხის 48 საგუნდო კოლექტივი.

„ორჯინიკიძის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკს ურიცხვი ხალხი აწყდებოდა. ასეთი დიდი ბაღიც კი ვერ იტყვია მსმენელს, და ბაღში შესასვლელი ქუჩებიც ხალხით იყო სავსე. სამი დღის შეჯიბრების შემდეგ, ჯილდოები ასე განაწილდა: პირველი ჯილდო მიეკუთვნა მ. კუხიანიძის აჭარის აკადემიურ და ერთმანიშვილის გუნდებს, მეორე ადგილზე გამოვიდნენ დები თარხანაშვილების, კ პაჭკორიას და მ. ჯიღარის გუნდები, მესამე ადგილი ერგოთ სადნრო კავსაძის, ავქ. მცერელიძის, მოს. კავსაძის და ბ. კუხიანიძის (ქუთაისის მშენებელთა პროფკავშირის) გუნდებს, ხოლო მეოთხე ადგილზე გამოვიდნენ სხვა თვითმოქმედი კოლექტივები“.

ამ ოლიმპიადაზე გამარჯვების შემდეგ, 1929 წლის ივლისში აჭარის აკადემიური გუნდი საგასტროლოდ გაემგზავრა საბჭოთა კავშირის დიდ ქალაქებში. მელოტონ კუხიანიძესთან ერთად გუნდის კონცერტებში მონაწილეობდნენ ბ. კუხიანიძე და მოტყევავეთა ანსამბლი ქორეოგრაფ დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით. ბართლომ, როგორც ლოტბარი, დიდი წარმატებით გამოდიოდა მისკოვში, ლენინგრადში, ხარკოვში, კიევი, ყაზანში, როსტოვში, გროზნოში, ძაუ-ჯი-კაუში, ბაქოში, ერევანში. მომღერალთა გუნდის მხურვალე ოვაციებს უმართავდნენ მსმენელები და პრესაც მალალ შეფასებას აძლევდა; მალალი შეფასება მისცა მათ ცნობილმა მუსიკისმცოდნემ ვიქტორ ბელიაევმა 19 ივლისის გაზეთ „ნოვესტიაში“.

გასტროლიზიდან დაბრუნებისთანავე ბართლომე განახალა მუშაობა ქუთაისის ცენტრალური კლუბის მომღერალთა გუნდში, რომელიც მალე საგასტროლოდ გაემგზავრა საქართველოს რაიონებსა და ქალაქებში.

მომღერალთა თუ არა ქუთაისში პოპოფესიული გუნდის დაარსების საკითხი, 1935 წელს ქალაქის საბჭოს აღმასკომის დახმარებით, შეიქმნა აკადემიური გუნდი. ხელმძღვანელებად დაინიშნენ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მელოტონ კუხიანიძე და ლოტბარი ბ. კუხიანიძე. აკადემიური გუნდი სწრაფად შეივსო საუკეთესო ხმის მქონე 40 მომღერლით, რომლებიც მანამდე თვითმოქმედი კოლექტივებში მუშაობდნენ.

1 ქურნალი „დროში“ 1929 წ. № 7.

2 ნაზილი „მუშა“ 1929 წ. 2 ივლისი № 149.

ქუთაისის პროფსაბჭოს მუშაობა ცენტრალურ კლუბთან არსებულ მომღერალთა გუნდი



მოაზრობამ ეს გუნდი ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელს დაუქვემდებარა და გამოყო საკმაო თანხა ტანსაცმელის, მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და ინვენტარის შესაძენად.

მეკადნიერების პირველი დღეებიდანვე მელოტი და ბართლომე კუხიანიძეებმა ენერგიული მუშაობა გაიწიეს და მოკლე ხანში საკმაოდ დიდი პროგრამა მოამზადეს. პირველად ბევრი ფიქრობდა, რომ გუნდი ნაჩქარავი, მოუმზადებელი პროგრამით წარსდგებოდა მაყურებელთა წინაშე, მაგრამ ყველა გაკვირვებულნი დარჩა, როცა გუნდი მრავალფეროვანი, მიზნადგული რეპერტუარით გამოვიდა და აღტაცებაში მოიყვანა საზოგადოება. გუნდის საერთო წარმატებას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ მას როიალზე აკომპანირებას უწყვედა ნიჭიერი კონცერტმისტიერი ივანე ნარიბანიძე.

აკადემიური გუნდის პირველმა კონცერტმა დიდი გამოხმაურება მოიპოვა საზოგადოებაში. ამით გამხვევიელი მელოტი და ბართლომე კუხიანიძეები ყოველ თვეში გუნდთან 15-17 დღეს მუშაობდნენ, რომ უფრო აემაღლებინათ გუნდის მხატვრული დონე.

პარალელურად ბ. კუხიანიძე მუსიკას ასწავლიდა ქუთაისის პედაგოგიურ სასწავლებელში და 18 წლის მანძილზე უმწვევლოდ ემსახურებოდა ახალგაზრდა პედაგოგთა აღზრდის საქმეს.

1936 წელს თბილისში შეიქმნა საქართველოს სახელმწიფო აკადემიური კაპელა, მხატვრული ხელმძღვანელად მელ. კუხიანიძე მიიწვიეს, ხოლო ქუთაისის აკადემიური გუნდის ხელმძღვანელობა ბ. კუხიანიძეს დაეკისრა. მან ჩვეული ენთუზიაზმით განაგრძო მუშაობა. დაიწყო ახალი სიმღერების დამუშავება და 1937 წლისათვის გუნდის რეპერტუარი გაამდიდრა ქართულ, რუს და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა ახალი საგუნდო ნაწარმოებებით და ხალხური სიმღერებით. (სამშობლიანი იმერული „მაყურებელი“, „ნადური“, „ბროლის ყელსა“, მგრული — „მა დო ჩქიში“, „საკაომერნო“, კახური — „ენტა რა წყალში ჩავერდი“, სვანური — „ყანას ყივთიანე“, „ლილე“, რაჭული — „სუსურული“, ოთხხმიანი „სეფია გოგოვ“, „ლილე“, „დელოიდელა“, ი. რატლის „ჩუჩუხუი“, შ. შვეციდის „სიმღერა კოლხეთზე“, ა. ბაღანიძის „მელღაურთა სიმღერა“, შ. კუხიანიძის „ჩვენი მასპინძლის მარანიშ“ და სხვ.).

პროგრამის მრავალფეროვანებამ მოითხოვა გუნდთან მერჩონდრეთა ჯგუფის შექმნა. ჯგუფს სათავეში ჩაუდგა ხალხური ინსტრუმენტების საუკეთესო მცოდნე ლტბარი აკე. მგერელიძე.

1938 წლის სექტემბერში, საქართველოს სახელმწიფოების სამმართველოს დადგენილებით, ქუთაისის სახელმწიფო აკადემიური გუნდი გადაკეთდა ქუთაისის რაიონის სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდად. სამი წლის მუშაობის შედეგად, ბართლომე შექმნა მრავალფეროვანი პროგრამა 105 სიმღერით. გარდა ქართული სიმღერებისა, რეპერტუარში შედიოდა რუს და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა საგუნდო ნაწარმოებები. 1939 წლის 15 ოქტომბრიდან გუნდში სამუშაოდ მოიწვიეს საქართველოს ყველა კუთხის სიმღერების ჩინებულნი მცოდნე ლტბარი ბიძინა ლილიბერიძე. ამის შემდეგ ერთი-ორად გაიზარდა გუნდის რეპერტუარი.

დიდი წარმატება ხვდა გუნდის რადიოკონცერტს 10 ივნისს. სიმღერებს ისმენდა ათასობით მშრომელი.

გუნდის საჯარო კონცერტები გაიმართა სოხუმში, ბათუმში,

ში, გეგარანში, ფოთში, სამტრედიანში, ცხაკაიანში, წულუკიძეში, ჭიათურაში, ტყიბულში, ზესტაფონში და სხვ. მიღწეული წარმატებებისათვის საქართველოს ხალხური მემკვიდრის სახლის საკვლედიკაციო კომისიამ ბ. კუხიანიძეს მიანიჭა ლტბარის მაღალი კვალიფიკაცია.

დიდი სამამულო ომის დღეებში გუნდმა დროებით შეწყვიტა მუშაობა. ბ. კუხიანიძე მუშაობას იწყებს მ. ბაღანიძეების სახელობის მუსიკალურ სასწავლებელში, სადაც ასწავლის საგუნდო მცოდნეობას და ხელმძღვანელობს საგუნდო განყოფილების მომღერალთა გუნდს. ამასთან ბ. კუხიანიძე ცდილობდა აღედგინა ქუთაისის ეთნოგრაფიული გუნდი. ამას კიდევ მიადგინა 1942 წლის 18 ოქტომბერს გუნდმა მუშაობა განაახლა. ეს სასახლეში ამბავი საზოგადოებას აუწყა გახტება: „ინდუსტრიულმა ქუთაისმა... ქართული სიმღერების აკადემიური გუნდი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ლტბარი ბართლომე კუხიანიძე, მუშაობას განაახლებს 18 ოქტომბრიდან. იგი იმუშავებს ქუთაისის კულტურის სახლთან და მომსახურებს გაუწყებს ქალაქის მშრომელებს და რაიონის კოლმეურნეებს. აკადემიური გუნდი მისწავლის ახალ სიმღერებს, რომლებიც ასახავენ როგორც ჩვენი ხალხის გმირულ-ისტორიულ წარსულს, ისე მიმდინარე სამამულო ომს. გუნდი მაყურებლის წინაშე წარსდგება კარგად დამუშავებული გმირულ-პატრიოტიკული სიმღერებით. როგორც ცნობილია, იგი მაყურებელთა დიდი სიყვარულით სარგებლობდა, და ეჭვი არაა, რომ მისი მუშაობის განახლების მშრომელები გამყოფილები შეხვებიან“.

მართლაც, დიდი სამამულო ომის წლებში გუნდი კონცერტებს მართავდა როგორც ქალაქისა და სოფლის მშრომელ-ებისთვის, ისე ოპსიტლებისა და სამხრეთი ნაწილებისათვის. გუნდის მაღალი მხატვრული დონე მეტბძობების დიდ გამოყვარებას იწვევდა და მაღალ შეფასებას იმსახურებდა.

1944 წლის სასენო ტანსაცმელის უქონლობის გამო, გუნდმა დროებით შეწყვიტა მუშაობა. მხოლოდ 1945 წლის 10 თებერვალს იგი კვლავ აღდგა მომღერალთა საკლავო გუნდის სახელწოდებით. მისი ხელმძღვანელობა კვლავ ბ. კუხიანიძეს დაევალა. გუნდს უსასყიდლო გადაეცა ქუთაისის აბრეშუმ-კომბინატისა და სხვა საწარმო-დაწესებულებათა თვითმოქმედი წევრების სასენო ტანსაცმელი და ინსტრუმენტები.

— სულ რამდენიმე თვეა — წერდა გახუთი, „ინდუსტრიული ქუთაისი“, რაც ქუთაისის საქალაქო მომღერალთა გუნდმა განაახლა მუშაობა. ამას წინათ იგი ფართო საზოგადოების წინაშე წარსდგა კარგად შესრულებული და მუშაგებული რეპერტუარით. გუნდის რეპერტუარში შეტანილია როგორც ქართული ხალხური სიმღერები (ხელმძღვანელი ბ. ლილიბერიძე), ისე ქართულ და უკრაინულ კომპოზიტორთა საგუნდო თხზულებანი (ხელმძღვანელი ბ. კუხიანიძე). ეტყობა, ლტბარებმა დიდი შრომა გასწიეს გუნდის წევრებთან, რის შედეგად სიმღერების უმრავლესობა ფაქტიურ მუსიკალური ფრაზით, სანიტრესო ნუნანსებით და მკაფიო დიქციით ეღერა.

მალე ბ. კუხიანიძის მხატვრული ხელმძღვანელობით გუნდს კვალიფიკაცია და პროფესიული დონე იმდენად ამაღლდა, რომ 1945 წლის აგვისტოში მოსკოვს გაგზავნეს საკავშირო დათვალიერებაში მონაწილეობის მიხაღებად. გუნდმა თავისი მდიდარი რეპერტუარით შეკვირვებულნი საბჭოთა ადგილი დაიჭირა და გამარჯვებით აღფრთოვანებული 17 სექტემბერს უკან დაბრუნდა.





1947 წლის 14 თებერვალს ბ. კუხიანიძე დინიშნა გუნდის დირექტორად და მხატვრულ ხელმძღვანელად. და თუ სხვა დროს გუნდი მხოლოდ 30-35 კონცერტს მართავდა წელიწადში, ახლა უკვე კონცერტების რიცხვი 80-მდე ავიდა.

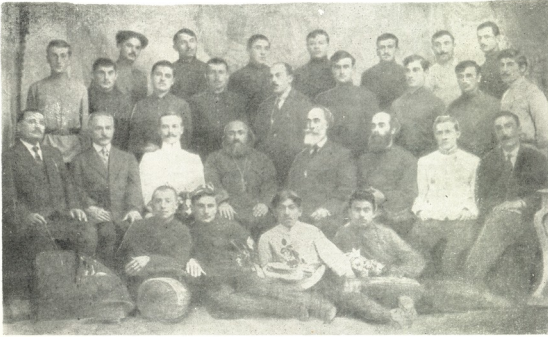
არც ერთი დღესასწაული, საზეიმო სხდომა, იუბილე და სხვა ღონისძიება ისე არ ჩატარებულა ქუთაისში, რომ ბ. კუხიანიძის გუნდს მასში მონაწილეობა არ მიეღოს. მაგრამ წლებმა მაინც თავისი გაიტანეს. ბართლომეს ავადმყოფობა დასჩემდა. ამიტომ 1950 წლის 10 მაისიდან აკადემიური გუნდის ხელმძღვანელობა დაეკისრა ბართლომეს ვაჟს სიმონ კუხიანიძეს, ხოლო თვითონ კი დარჩა გუნდში ლიტბარად, ამის შემდეგ ბ. კუხიანიძე უფრო მეტ დროს ანდომებდა სიმღერების დამუშავებას.

ბართლომე კუხიანიძე იყო არა მარტო ნაწარმოებთა ჩინებული ინტერპრეტატორი, არამედ ლიტბარი-შემოქმედიც. მას საბჭოთა პოეტების ლექსებზე დაწერილი აქვს მშვენიერი საგუნდო სიმღერები, რომელთა პარმონიული ენა და ინტო-

ნაცია გაფენილია ქართული ხალხური სიმღერების თანსებურებით, ბევრი მათგანი ახლაც შედის თვითმოქმედი გუნდების რეპერტუარში და აღიარებულია ხალხის საყვარელ სიმღერებად. ასეთებია ირ. აბაშიძის ტექსტზე დაწერილი „სიმღერა ქუთაისზე“, ვ. გუგუშვილისა — „ჩვენი გული თქვენთან არის“, გ. ტაბიძის ტექსტზე — „მალაღ მოაზედა“, გ. ხერუაშვილის ტექსტზე — „მხედრული“, ხალხურ ლექსზე — „ჩვენი მასპინძლის მარანში“, აგრეთვე სიმღერები „ჩვენ გავიმარჯვეთ“, „მესაზღვრის სიმღერა“, „დღეს ჩვენ ვზეიმობთ“, „ქალაქიდან სოფლად მიმავალი“, „ლენინის რწმენის დროში“ და სხვ. გარდა ამისა, იგი ამუშავებდა ხალხში გაბნეულ სიმღერებს და შეკრიბდა თავისი გუნდის რეპერტუარში. ასეთებია იმერული „ჯორგელი“, ოკრიბული „ნადური“, ქალთა გუნდისათვის „სიმღერა გმირზე“, „საბოდიშო“, კახური „ალილო“ და სხვ.

ვალმოხდელი ხალხისა და სამშობლოს წინაშე ბართლომე კუხიანიძე გარდაიცვალა 80 წლის ასაკში, 1958 წლის 1 აპრილს, დაკრძალულია ძელქვიანის სასაფლაოზე.

1910-იან წლებში ქუთაისის სასოფლო-სამეურნეო სსსწყ-  
ლებლის ახალგაზრდობა მასწავლებლებს შორის  
(მარჯვნივ შესამე — მეთორ რიგში — ხის ბართლომე კუხიანიძე)



# ქუთაისი და წლები

ლევან სანიკიძე

ძველი საბერძნეთის მდიდარ საისტორიო-მითოლოგიურ ტრადიციონს ორი ეპიკური ხაზია გამოვკვეთილი, გმირული ხულის უაღრესად პოპულარული ორი მითოსი. ერთი მათგანი წოდებულია „ტროიანული ციკლის“ სახელით და ეძება ქალაქ ტროას (ილიონი) გარშემო დატრიალებულ ამბავს; ხოლო მეორეს წოდება „არგონაველთა ლაშქრობა“ („არგონავტიკა“) და წარმოგვიდგენს კოლხეთის სატახტო ქალაქ ქუთაისთან ოკეანეში მდებარე ამბავს. აი აქ, ამ უცხო წყაროში, არის მოხსენიებული პირველად ქალაქი ქუთაისი, ანუ ქუთაია (ბერძნ. „კუტაია“). აქვე სხვათა შორის უნდა იგინებოდეს: ტროინი „კუტაიას“ ქართული გზით ასხნის ძიება შედომას; აქ მხოლოდ ბერძნული ანბანის ცოდნა საკმარისი: ბერძნულ ანბანს „კ“ არა აქვს; ამიტომ მის მაგივრად იქ „კ“ ან „ხ“ (ამ შემთხვევაში „კ“) იწერებოდა. მაშ, ბერძენს „კუ-თაია“ „კუტაიად“ უნდა ჩაეწერა; მაგრამ მკვებრმა (აბრუპტივი) „კ“-მ ფშვინიერი „თ“ განდევნა და მის ნაცვლად თვისიერი მკვერი (აბრუპტივი) „ტ“ ჩასვა. ამრიგად, მივიღეთ ქართული „ქუთაიასაგან“ ბერძნული „კუტაია“.

ამ ორი ქალაქის (ტროა-ილიონი და ქუთაია-ქუთასი) ბედი ძალიან ჰავს ერთიმეორეს. ამიტომ, აქედან გამომდინარე, საკითხის დაყენებისათვის, საჭიროა ძალიან მოკლედ გავსინჯოთ ამ ორ ქალაქთან დაკავშირებული ორივე თქმულების შინაარსი.

ა) ტროიანული ციკლი: აზიის ქალაქ ტროას მფეუ პრიამოსის შვილმა პარისმა საბერძნეთისად მიიტაცა. მშვენიერი ელენე, — სპარტის მფეუ მენელაოსის მფულე, მთელი საბერძნეთი შეიყარა შურის საძიებლად, ელენეს დასაბრუნებლად, ტროელთა დასაჯელად და მათი ქალაქის დასანგრევად. ამ საქმეში მონაწილეობის მისაღებად თავიანთი საომარი ძალებით მოვიდნენ საბერძნეთის უდიდესი გმირები: აგამემნონი, აქილევსი, აიაქსი, ილიევსი, დიომედე, ნესტორი და სხვები. ბრძოლა გაგრძელდა ათ წელიწადს. მთავი წელს ბერძენმა ტროა აიღეს, მისი მოსახლეობა აკლეს, ქალაქი გაძარცვეს, დაანგრეს და ფრფულად აქციეს. სიკვდილს გადარჩენილი ყველა ბერძენი გმირი დიდი სახელითა და დიდებით შემოსილია დაბრუნდა სამშობლოში, ერთი მათგანი — ილიევსი, კიდევ ათი წელი დაეხეტებოდა ქვეყნიდან ქვეყნად, მაგრამ ბოლოს ისიც დაბრუნდა მშობლიურ ქვეყანას...

ბ) „არგონავტიკა“: შუა საბერძნეთის მეფის შვილები — დამა ჰელე და ფრიქსე დედინაცვალს გამოეშვენენ, ღმერთებისაგან ბოძებულ ოქროსბუციან ვერძე უსხდნენ და კოლხეთისაკენ გაფრინდნენ. ჰელე ზღვაში ჩაჯარდა და იმ ზღვას ჰელესპონტი (ახლ. დარდანელი) ეწოდა, ხოლო ფრიქსე კოლხეთში ჩამოვიდა და ქალაქ ქუთაისში მფეუ აიეტს თავი შეაფარა. ოქროს ცხვარი ზევსს შესწირეს და მისი ტყავი, ოქროს საწინაღ წოდებული, მუხაზე დაკიდეს. რადღინივე წლის შემდეგ საბერძნეთში, თესალიის ქალაქ იოლკოსში, შეიყარა ორმოცდათხუთმეტი უდიდესი გმირი, იასონის მეთაურობით. მათ

ვევლებოდათ კოლხეთიდან ოქროს საწმისის წამოღება. აავეს სალაშქრო გემი „არგო“, აქედან მათ დაერქვათ „არგონავტიკა“ (ბერძნ. „არგონავტიკა“). დიდი გაჭირვებისა და მრავალნაირი ხიფათის დაძლევის შემდეგ, არგონავტები მოვიდნენ კოლხეთში, ქუთაისში. მფეუ აიეტმა უარი უთხარა ოქროს საწმისის მიცემაზე, მაგრამ ბერძნებს გამოუჩნდათ მხსნელი; აიეტის ასულს მედებს იასონი შეუფიცდა. კოლხეთ ქალაქის დახმარებით ბერძენთა ბელადმა ხელთ იგლო ოქროს საწმისი. მასთან ერთად მედელა წაიყვანა. კოლხები მძარცველებს დაედევნენ, მაგრამ ვერაფერს გახდნენ. არგონავტებმა ოქროს საწმისი საბერძნეთში ჩაიტანეს.

არგონაველთა კოლხურ-ქუთაისური ლაშქრობის თქმულება არანაირი ცნობილი იყო საბერძნეთში, ვიდრე მითოსი ტროას ომის შესახებ. მაგრამ ამ უკანასკნელის ხედიწიერება ხედა წილად, რომ მას გენიალური მხობტბე აღმოუჩნდა პომეროსის სახით. მისი „ილიადა“ და „ოდისეა“ უბრწყინვალესი მხატვრული ასახვა ტროას ომთან დაკავშირებული მითოლოგიისა. ხოლო „არგონავტები“ ძალიან გვიან, — მომხდარი ამოიდან ცხრაასი წლის შემდეგ, ეპოსად აქცია აპოლონიოს რბოლისელება.

აქ არ უნდა დავივიწყოთ ჯერ ერთი ის, რომ აპოლონიოს როდოსელის დროს (ძვ. წ. ნახევრ-მეორე ს-ები) ეპიკური ნაწარმოებების ბეგარად უფრო მასკლები ეთავალი ქობაკი, ვიდრე ექვსასი წლით ადრე (ძვ. წ. მეცხრე-მერვე ს-ები), როცა პომეროსი ცხოვრობდა. მეორეც, — აპოლონიოს როდოსელის პოეტური ძალა, ცხადია, დიდად ჩამორჩებოდა პომეროსისას. ერთი სიტყვით, ტროას თქმულება ადიდს მიეზიფება მკეებასა“ (აკი თვით აღვესანდრე მაკედონელმაც უთხრა უდიდესი გმირის—აქილევსის საფლავს: „ნეტავ უნ, ბედნიერო ქაბუკო, რომ სიკვდილის შემდეგ უდიდესი კოლხტბე გაფრინდა“), ხოლო კოლხეთსა და ქუთაისში დატრიალებულ ამბავს პომეროსისებური მხობტბე არ გამოუჩნდა.

რატომ მაინცდამაინც ტროას ომით დაინტერესდა პომეროსი და არა არგონავტების კოლხურ-ქუთათური ლაშქრობით? აქ გადაწყვეტ რლოს თამაშოს ის, თუ რა პრაქტიკული მნიშვნელობა ჰქონდა მამონდელი საბერძნეთის (ძვ. წ. მეცხრე-მერვე ს-ები) სულიერ ცხოვრებაში ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსს. აქ პრაქტიკული მნიშვნელობისა და გამოყენების ქვეშ იგულისხმება შემდეგი: იმდროინდელი ბერძნული საზოგადოების, განსაკუთრებით, არისტოკრატის სულიერი ტკობისათვის ე. წ. რაფსოდები (მოხეტიალე მომღერლები) მღეროდნენ ლექსად შოთხულ გმირული შინაარსის ამბავს, სადაც უ ე ქ ე ე ლ ა და ბერძენთა ფიზიკური და სულიერი სილიადე უნდა ყოფილიყო ნაწიკნები. ამა, ვინ მოისმენდა, ისიც სიმღერის ფორმით, თანამემამულეთა სილარსება და სულმღერობას. პოეტებიც და, მათ შორის პომეროსიც, სწორედ ისეთ თქმულებებს აქვეყდნენ ეპიკურ სიმღერებად, რომლებიც ბერძენთა ფიზიკურ-სულიერ სიმდი-





ერეს ასახავდნენ. ამ მხრით ვერც ერთი მითვის ვერ შეედრებოდა „ტროიანულ ციკლს“. ტროას ომიდან ბერძენი გმირები განაწილდნენ დიდებით შემოსილნი დაბრუნდნენ და სამშობლოს უბრწყინველესი სახელი და დიდება მოუტევებს. სწორედ ასეთი უბრწყინველესი სახელი შეძლო ამომრისი უდიდესი სულიერი საიმომუნება მიენიჭებინა ამაყ თანამემამულეთათვის.

ამ მხრივ სულ სხვა მდგომარეობაშია მითვის არგონაველითა შესახებ. როგორც თქმულების შინაარსიდან დაინახეთ, ბერძენები კოლხეთიდან მაინცდამაინც დიდებამოსილი ვერ წასულან, მეტიც—თავიც კი შეუტყვევებიათ — ოქრის საწმისი მათ უპაკითოსნ გზით ჩაიგდეს ხელში; ბერძენმა საწმისი მოპარეს და ისიც ისაიხუნე შეეყარებულე კოლხი ქალის ხელშეწყობით. ოდნავი გვიკ არ უნდა შეგვეპაროს არც იმაში, რომ კოლხეთ-ქუთაისში არგონაველთა უფრო მეტი სუბიექტუალთა და სილარე გამოიჩინეს, მაგრამ ამას ხომ არ დაწავდა აპოლონიოს როდესღაც, ის კი არა და, შეეცდებოდა შეეღამებინათ თავის წინაპარ თანამემამულეთა ჩრდილოეთნი მხარეები. ეს ტენდენციურობა ძალიან გამოსტყვევის მის ნაწარმოებში. ამ მხრივ ის არ ღალატობს ბერძნულ საისტორიო-ლიტერატურულ ტრადიციას, რომლის მიწოდებაც — რაც შეიძლება აღამაღლე და გააზვიადე საკუთარი ჰელენურ-ბერძნული, ხოლო არაბერძნული — „ბარბარული“ დაამაბულე და მიჩქაულე. მაგრამ, ეტყობა, ბერძენ გმირთა სულიერი თუ ფიზიკური სიმძლავე კოლხეთ-ქუთაისში იმდენად აშკარა ყოფილა, რომ მისი სულ მიჩქაულა აპოლონიოს როდესღაც ვერ შესძლო. რა თქმა უნდა, ასეთ გულაზე აგებულ „სიმღერას“ თავმოყვარე და უნდა გულზვიად პეპუსი უფრო სირცხვილის გრძნობას მოგვრიდა.

ამიტომ იმის გარდა, რომ აპოლონიოს როდესღაც, როგორც პოეტი, პომეორსზე ბევრად უფრო დაბლა იდგა, თქმულების შინაარსიც „არგონავტიკას“ „ტროიანულ ციკლზე“ უფრო ნაკლებ პაპულარულს ჰქვია.

მაგრამ ისმის კითხვა: მაინც რისთვის გვჭირდება ყოველივე ამაზე ლაპარაკი? ყველაფერი ეს ხომ მაინც მითოლოგიაა, წმინდა წყლის ზღაპარი? მაინც რა უნდა გვიგონხარს ჩვენ ამ თქმულებებს ისტორიული სინამდვილის დასადგენად.

დაახ. მეცნიერებიც დიდი წილის მანიძილე ასეთი კითხვის ავტორთა მხარეზე იყვნენ. თუმცა თვით ძველ ბერძენებს არაბოდეს ეჭვი არ ეპარებოდათ იმაში, რომ ტროას და ოქრის საწმისის ამბები (ისე როგორც მთელი მითოლოგია) სინამდვილის ასახვას წარმოადგენდა. მაგრამ ახალი დროის მეცნიერული არჩი სრული ეჭვითა და უნდობლობით უცქერდა ბერძნულ ფანტაზიაში ნაწარმოებ ყოველ მითოლოგიურ პასაჟს.

მაგრამ გამოჩნდა კაცი, რომელმაც ამ საკითხში ყველაფერი თავდაყირა დააყენა, უფრო სწორად, თავდაყირა დაცემული საქმე ფეხზე წამოაყენა, მეცნიერ-საეკვტივისთა „პიპერტიკაციზმი“ საფუძვლებში მოშალა და თვალწლივ დასაბუთა, რომ აღნიშნული მითოლოგია არ ყოფილა მხოლოდ მითოლოგია და არც ზღაპარი „წმინდა წყლის“.

ეს „სასწაულმოქმედი“ იყო გერმანელი არქეოლოგი-დილტანტი ჰერნო შლიმანი (1822—1890). მას ფანტიკურად სწამდა სინამდვილე იმ მითოლოგიის ამბებისა, რომლებიც გადმოცემულია პომეორის ეპოსში, ე. ი. ჰუმბარტიდ მიიღო „ტროიანული ციკლის ზღაპრები“. შლიმანმა ყური არ ათხოვა მამინდელ მეცნიერთა ერთი ნაწილის და-

ცინვას და თავგამოდებით შეუდგა ქალაქ ტროას ძიებნისთვის სამზადისს. საკვირველი სისწრაფითა და სიბეჯითით სწავლობდა ენებს (კლასიკური, ევროპული და სხვ. მაგ., რუსული ენა ორ კვირისი ისწავლა), ტროასთან დაკავშირებულ წყაროებს და ლიტერატურას (რა თქმა უნდა, უფრო მითოლოგიურს), არქეოლოგიური კვლევის მეთოდებს. შლიმანი საჭირო თანხების შესაკრებლად ვაჭრობას შეუდგა. ამ მიზნით იგი მოსოფლის სხვადასხვა კუთხეში ხსნის სავაჭროებს (მაგ., პეტერბურგში გახსნა „სავაჭრო ქარვასლები“). მალე შეიმჩინა მილონიური გახდა 1871 წლის თურქეთში ჩასვრა. აქ, მიცერ აზიის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, ოსმალეთის კონცხზე, დაიწყო გათხრები ქალაქ ტროას მონასახად. ეს ფანტაციისი, ფეხმძიმე მუუღმელთთან ერთად, ემდებ ზღაპარ და თქმულ ქალაქებს და მის საგანძურებს, მეფე პრამისის მდიდარ სატურტლებს და მშენებნიერ ელენეს ზღაპრულ სამკაულებს.

და აი, ფანტატიზმმა და ენთუზიაზმმა გაიმარჯვა. შლიმანმა იპოვა ქალაქი ტროა-ილიონი: იპოვა სასახლე მეფე პრამისისა, მისი მდიდარი სატურტლები, მშენებნიერ ელენეს უძვირფასესი სამკაულები და სხვ. უფრო მეტიც: სულ მალე აქ არქეოლოგიის ჯგუფი აღმოჩნდა თორმეტი ფენა ლეგენდარული ქალაქისა. ერთი ზღაპრული ტროის ადგილზე სინამდვილე ქვეყლი „თორმეტი ტროა“.

მასსადავმა, „ტროიანული მითოლოგია“ ყოფილა პოეტი-ზირებულის სამოსელი ნამდვილად მომხდარი ამბისა — აზიის ბერძენების ლაშქრობისა, აზიელ-ევროპულთ შორის ხანგრძლივი და სასტიკი ბრძოლებისა და დიდი ქალაქის ტროას დაწვრებისა.

შლიმანი ამით არ დაკმაყოფილდა. უბრალო ენთუზიატიკა იმავე „ტროას ციკლის“ თქმულებებით იცოდა, რომ სამხრეთ-საბერძენეთი, არგოლიდში, არსებობდა მეფე აკამენონის სატასტო ქალაქი მიკენი — თავისი ოქრის სასახლებით. ჩავიდა, გათხარა და ყველაფერი ეს იპოვნა: აქაც ზღაპარი სინამდვილე იქცა.

შლიმანი არ ცხრებოდა. კვლავ ახალი ზღაპრული ქალაქი იპოვნა — ტირინთი!

ერთი სიტყვით, ამ აბუჩად აგდებულმა „მეზღაპრემ“ არქეოლოგიური ნიჩბით, რომლის ხმარება მან წესიერად არც კი იცოდა, ყველგან უძეტუნველად გადაუხსნა მკვრიდი ზღაპრულ სამოსელიც გახვეულ სინამდვილეს.

ამ ამბებმა მთელი მეცნიერული სამყარო შესძრა. ამის შემდეგ, მეცნიერ-არქეოლოგთა ლაშქარი ისე შეესია ბერძნულ სამყაროს, როგორც ამომრისის ბერძენს — ტროას. სატელოგანმა ინგლისელმა არქეოლოგმა არტურ ევანსმა კუნძულ კრეტაზე აღმოაჩინა ორი დიდი ქალაქი: ენოსი და ფესტოსი. ამ ქალაქების არსებობაც მანამდე ცნობილი იყო ძირითადად მხოლოდ იმ მიოთისი, რომელშიც მოიხსრობილა ზღაპარი მეფე მინოსისა, მისი შვილის — ურჩხულ მინოტავრისა, ათენელი ლეგენდარული გმირის თესტიკსისა და სხვათა შესახებ... აქაც ზღაპარი სინამდვილე იქცა!

ამას გარდა, არქეოლოგებმა კონტინენტურ საბერძენეთში, ეგეოსის არქიპელაგზე და მიცერ აზიის სანაპიროებზე აღმოაჩინეს სხვა მრავალი ნაქალაქარი და ნასახლარი, რომელთაც მანამდე ისევ და ისევ მხოლოდ მითოლოგიით ვიცნობდით.

ასე წარმოსდგა მეცნიერების წინაშე უზარმაზარი და უძვირფასესი ერთობლიობა ნივთიერი კულტურის ძეგლებისა,

რომელსაც დღეს კრეტა-მიკენის, ანუ ეგეოსის კულტურას უწოდებენ.

ერთი სიტყვით, აღმოჩნდა ყველა ქალაქი, რომელსაც კი ბერძნული მითოლოგია იხსენიებს და რომლის აღმოჩენაც კი არქეოლოგებმა სცადეს.

ამ მითოლოგიურ ქალაქთაგან მხოლოდ ერთი დარჩა, რომელსაც ჯერ კიდევ არ მიჰკარგებია არქეოლოგის ნიშაბი; მხოლოდ ერთი დარჩა ასეთი და ეს არის ქართული ქალაქი ქუთაისი-ქუთაისი. ჯერ კიდევ სინაფს ქუთაისის ძირძველ კულტურას, არქეოლოგთაგან ღელუხუბელის, „არგონავტიკის“ ზღაპრულ წყვილადმი ჩაფლულს...

ერთი რამ კიდევ სასკამით უნდა ითქვას: ბერძნული მითოლოგის თქმულებათაგან სინაფსდელიანთან ყველაზე ახლოს „არგონავტიკა“ დგას. ბერძნებს რომ შესვლითობდათ, სულ დაივიწყებდნენ კოლხეთში მოწყობილ ლაშქრობას, რომელიც არც ემი სასატლოდ წარმართულა. მაგრამ ისეთ ყოფილა სინაფსდელიც, რომ ისტორიულ ტრადიციას ხელიდან ვერ გამოჰგლეჯს და ისევ თავის სასარგებლო „შელამაზებთილა“ დაკმაყოფილდნენ.

თუ მთელი ბერძნული მითოლოგიის სინამდვილე დადასტურდა, თვით ყველაზე ზღაპრულისაც კი (მაგ., მითოს მიწისზე, თვით „ტროიანული ციკლი“ და სხვ), ვის უნდა ეპარებოდეს ეჭვი, რომ უფრო მეტად არ დადასტურდება უფრო ნამდვილის არსებობა?

მამასადამე, დგება საკითხი უძველესი ქუთაისის არქეოლოგიური ძიების შესახებ. აქ ისმის კითხვა: რა უნდა მოვეყვას ამ განზრახვის განხორციელებამ. რა დათარიღებამდე უნდა მივიყვანო ქუთაისის ძველთაძველმა ფესვებმა? ამ კითხვის პასუხისათვის ქუთაისურ აუცილებელია ერთი რაიმეს ცოდნა: მცენიერებამ იცის ყველა იმ „მითოლოგიური ქალაქის“ დაარსების, თუ დაწერვის მიახლოებითი თარიღი, რომელიც, როგორც ითქვამს, არქეოლოგებმა „ზღაპრიდან სინამდვილედ აღადგინეს“. მაგალითად, კნოსი და ფესტოსი 5000 წლის ქალაქებია, მიკენი 4500 წლისა. მაგრამ ჩვენ ყველაზე უფრო ისევ ტროასთან გვაქვს საქმე. დადასტურებულია, რომ ტროა ძველი წელთაღრიცხვის მოთხე-მესამედ ათასწლეულების მიჯნაზე ე. ი. ისევ ჩვენი დროიდან დაახლ. 5000 წლის წინათ დაარსებულია. რისთვის გვირგნდება ამ ქალაქების ასაკი? რასაკვირველია, არა იმისათვის, არამედ ახსალვ ვამტკიცოთ, ქუთაისიც ამდენი და ამდენი წლისაა-თქო, — აქამდე არ გვიმდებს ჩვენ „არგონავტიკა“. მაგრამ თქმულებამ არგონავტულთა და ოქროს საუწყის შესახებ მაინც უეჭველ სასუძველს გვაძლევს ქუთაისის ძველთაძველობის დადასტურებლად, თუ კი მას შევადარებთ და შევუტოლებთ ქ. ტროას ბრძოლისა და დაწერვის თარიღს. ის კი მიეჩინებოდას ხელთა. დამატებითად, რომ „ტროიანულ ციკლში“ მოცემული ათწლეულიანი ომი ბერძნებსა და ტროელებს შორის მიმდინარეობდა ძვ. წ. 1193—1184 წლებში, ე. ი. ჩვენგან დაახლოებით 3200 წლის წინათ.

ახლა კი, — როცა ეს ვიცით, — გადაშეყვები მნიშვნელობა აქვს შემდეგ გარემოებას. „არგონავტიკაში“ გადმოცემული ისტორია უფრო ძველია, ვიდრე „ტროის ციკლში“ აღწერილი ამბები, ე. ი. ქუთაისში არგონავტების მოსვლის ამბავი უფრო ძველია, ვიდრე ტროის ომი. ამას ადასტურებს შემდეგი:

არგონავტები, რომლებიც კოლხეთსა და ქუთაისს ესტუმრენ, წარმოადგენენ ბერძენ გმირთა უფროს თაობას, რომელიც უკვე აღარ არსებობს ტროის ომის დროს. არცერთი არგონავტული ტროას ომის დასაწყისში ცოცხალი აღარ არის. კოლხეთ-ქუთაისს მოსული მთავარი გმირები არიან მამები ტროას ომის გმირების; მაგალითად, არგონავტული ზღუდვის ტროას-სან მებრძოლი აქილეუსის მამაა, ასევე არგონავტული ტროასში მშობელია ტროას ომში მონაწილე აიაქსისა და ა. შ. მამასადამე; კოლხეთ-ქუთაისის ბერძენი „მამები“ ეწვივნენ, სოლო ტროას — მათი „შვილები“. ამას გარდა, ჰომეროსის ეპოსში („ოდისეაში“) მოხსენიებულია სინამდვილი „არგო“, რომელმაც ილაშქრა კოლხეთში.

ერთი სიტყვით, „არგონავტიკა“ ერთი თაობით (40-50 წლით) უფრო ძველ ამბავს გადმოგვიცემს, ვიდრე ტროიანული ციკლი, ე. ი. ქუთაისის ნახევარი საუკუნით უფრო ადრეა მოხსენიებული, ვიდრე ტროის ომი. გათვლის, ჩვენს ხელთა ცნობა ქუთაისის 3.250 წლის არსებობისა (ტროას ომის 3.200 + 50 = 3.250). მაგრამ ქუთაისზე 50 წლით გვიან მოხსენიებულ ქალაქ ტროას 5.000 წლის ისტორია აღმოაჩნდა (სე დადასტურდა არქეოლოგიამ). ჩვენ ჯერ არ ვამბობთ, რომ ქუთაისიც ამდენივე წლისაა (ამის საშუალებას არ გვაძლევს ქუთაისის არქეოლოგიური მასალის სრული უქონლობა, მაგრამ ძნელია შევიკანონო ეჭვი იმაში, რომ „არგონავტიკაში“ მოხსენიებულ უბრწიანებას და უმდიდრეს სამეფო ქალაქს არგონავტულა მოსვლის დროს 250 წლის ისტორია მაინც ექნებოდა (ქალაქში ხომ უძველეს საუკუნეებში ისე ერთი ღელის დაკრით არ შენდებოდა);

მამასადამე, იმ ერთადერთი ყველაზე ძველი წყაროს მიხედვით (ისიც უცხოური წყაროს მიხედვით) თამამად შეიძლება ითქვას:

ქუთაისის 3.500 წლის ისტორია მაინც აქვს (ტროას ომის 3.200 + 50 + 250 = 3.500).

მეტი უეჭველობით შევიძლია ვთქვათ, რომ ქუთაისის სიძველეზე გაცილებით მეტს იტყვის არქეოლოგია. აკი არქეოლოგიამ დაადასტურა:

- ა) მითოლოგიაში მოხსენიებული, ქუთაისზე უფრო „ახალგაზრდა“ ქალაქი ტროა 5.000 წლისაა;
- ბ) მითოლოგიაში მოხსენიებული ყველა ზღაპრული ქალაქი ნამდვილად აღმოჩნდა და თითქმის არცერთი მათგანი არ არის ტროაზე ნაკლები ასაკის.

ჩვენ კი მითოლოგიურად უფრო ძველი ქუთაისის ასაკის განსაზღვრისათვის სულ მცირედით — 3.500 წლით ვკმაყოფილდებით. მაგრამ ეს ჯერჯერობით, რადგან, კვლავ იმეორებთ, არქეოლოგია მეტს გვეტყვის.

ბერძნული მითოლოგის ყველა ქალაქი იპოვნეს. მხოლოდ ერთი დარჩა, ეს ერთი ქუთაისა, და იგიც მხოლოდ იმიტომ არ უპოვიათ, რომ არ უძებნიათ. დღევანდელი ქუთაისის ფსკერზე უძველესი ქუთაისის სინაფს და არქეოლოგის ნიშნისაგან გაღვივების ღელის. განა საინტერესო არ იქნება დადასტურდეს უფრო მეტი, ვიდრე ამ ქალაქის თარიღი, სახელდობრ:

როცა აღარ არსებობენ მსოფლიოს უძველესი ქალაქები: ური და ლავრა, კომ და უმა, ლარსა და ისინი, ყრიდუ და ბაბილონი, კნოსი და ფესტოსი, ტროა და მიკენი, დღემდე ცოცხლობს იშვიათი ქალაქი, ქუთაისი.





ნორმანდია, ქ. კანის ახალი უნივერსიტეტი

# ს ტ უ მ რ ა დ მ ა რ ი ა ნ ა ს თ ა ნ

(წერილი პირველი)

ვლადიმერ მაჭავარიანი

აქ, მოსკოვში, ჩვენი კვლევები მარინა, მისი სამშობლო მრავალჯონის მოგინახულეთ, ემოგზაურეთ მის ქვეყანაში, დაკვირვებით დაფათვლიერეთ და შევისწავლეთ პატარა საფრანგეთი, გამოფენა, ამ შემოდგომას, მოსკოვში, სოკოლნიკების ბაღში რომ იყო გამართული.

ჩვენი მასპინძლები, იქ საფრანგეთში, აქ მოსკოვში, პირველ რიგში ცდილობდნენ, ეჩვენებინათ ჩვენთვის, საუკეთესო, რაც ამ ხალხს გააჩნია. ცხადია, ხალხის ცხოვრების სწორი სურათი რომ დაინახო, მისი წარსული სამართლიანად განსაჯო, აწუხო გაიგო და მომავლის დაუმახინჯებელი პერსპექტივა წარმოიდგინო. ტურისტის თუ გამოფენის სტუმრის შთაბეჭდილებანი არ უნდა იყოს საკმარისი.

ტურისტის ხომ უფრო ხშირად ხალხის ისტორიულ შემოქმედებას, გარდასულ ეპოქა ვითარებაში შექმნილ ძეგლებს ეცნობა, ის ხშირად ისტორიის ტყუილ მასპინ-

ძლის მეცადინეობით კი გამოფენის სტუმარი შეიძლება მოექცეს ილუზიების სამყაროში.

ჩვენ შევეცადეთ ამ ცდუნებათაგან დაგვეღწია თავი. დღევანდელ საფრანგეთს თავისი დიდი პრობლემები აწუხებს. იქ, ისე როგორც ყოველ კაპიტალისტურ ქვეყანაში, მოუგვარებელია სოციალური საკითხი. ის ქვეყანა ახლა მწვევე კლასობრივი ბრძოლების არენაა. აღვივრის ტრაგედია ბნელ ღრუბლად ჩამოსწოლია მის ფირუზ ცას, შხამავს, წამლავს საფრანგეთის ზურმუხტოვანი ველების განუმეორებელ სურნელებას. პატივმოყვარეობით და ამბიციით აღსილი ერთხელისუფალი გენერალი, საფრანგეთს სამოქალაქო ომისაკენ მიაქანებს. საფრანგეთის ეროვნული ინტერესების თვალსაზრისით, გენერლის მეტად წინადაუბედავი პოლიტიკა, მისი ფლირტი აღნააუერთან, ქვეყანას ოზოლაციით ეშუქრება.

საფრანგეთს ბევრი რამ აწუხებს. ფრანგები ღრმა ფიქრებს მისცემიან, თავისი ქვეყნის ბედზე, მის ხვედრზე,



პერ-ლაშეზის სასაფლაო, რავენსბრუკში დაღუპულ ქალთა სტოენის მონუმენტი

მის მომავალზე, მეტად რთულ სახიფათო აწმყოზე სვედიანი, ნალვლიანი თვალებით გესაუბრებიან. ისტორიულობის გრძნობა ფრანგებს მეტად აქვთ განვითარებული — ფრანგულ სკოლებში ვრცლად ასწავლიან მშობლიურ ისტორიას, ლიტერატურას. განათლებული ფრანგი შესანიშნავად წერს.

ფრანგებმა იციან თავისი ქვეყნის დიდებული წარსული, ფრანგული კულტურის თვითმყობადი და მსოფლიო რეზონანსი. მათ უნდათ ამ დიდების შენარჩუნება, განვითარება, ახალი რუბიკონების გადალახვა. ისინი შიშით, თუ გასაგები შურით, შესცქერიან დიდ ხალხებს, ახალი ცივილიზაციის, ახალი ისტორიის შემოქმედად რომ მოეკლნენ ჩვენს დროს. მე განამაცვიფრა, ფრანგების დაუსრულებელმა შეკითხვებმა, თუ რას ფიქრობენ ჩვენში ყვითელი რასის გამრავლებაზე, როგორ ვგვსახება ჩვენ ამ მხრივ კაცობრიობის მომავალი. ჩვენ ცდილობდით დავეყრწმუნებინა მასპინძლები, რომ საჭიროა, სხვა კატეგორიების გამოყენება, როცა მომავალზე ფიქრობ და მის გათვალისწინებას ცდილობ, რომ ამ შემთხვევაში, ბოლოვდეს, რასიული ტერმინოლოგია არაფერს გააჩვენებს.

საფრანგეთი ჩაფიქრებულია. ყველა მისი ერთგული მეგობარი დარწმუნებულია, რომ ფრანგების გენია მოძებნის განვითარების სწორ გზას და მათი სამშობლო

ხალხთა დიდ, განახლებულ კოოპერაციაში, მისთვის საფერადვილს დაიჭერს.

ცხადია, ის, რაც სოკოლინიების პარკში ვნახეთ, ამ დიდი ქვეყნის მხოლოდ სულ უმნიშვნელო, მცირედი ნაწილია. ეგებ არც ღირდა ჩვენი ყურნალის პატეცემული მკითხველების ამ შთაბეჭდილებათა განხილვით შეწყუბება, რომ ეს შთაბეჭდილებანი არ იწვევენდენ ისეთ მოსახრებებს, რომელნიც, შესაძლებელია, არაა მოკლებული ზოგად ინტერესს.

უკანასკნელ ათწლეულში, განსაკუთრებით, ორმოცდაათიან წლებში, საფრანგეთის მრეწველობამ დიდი ნახტომი გააკეთა, ის ახლა მოდერნიზებულია, გაიზარდა შრომის ნაყოფიერება. ფრანგი მუშის, ინჟინრის გენია, მთელ რივ შემთხვევაში, სასწაულ რამ საქმეს აკეთებს.

ფრანგულ ალბუმში, ზედა საგოში ჩვენ გვაჩვენებს ულტრათანამედროვე რთული კონსტრუქციის მძლავრი პიდროლექტროსადგური, რომელსაც ელექტრონული მანქანები და ერთი ინჟინერი მართავს. საფრანგეთის რკინიგზა ხომ განთქმულია მთელ მსოფლიოში. იქ საბარგო და სამგზავრო მატარებლები საათში 120 — 140 კილომეტრის სიჩქარით დაიან. ასეთ სიჩქარეს ვერ დაიკვივნის სხვა კაპიტალისტური ქვეყანა შეერთებული შტატების ჩათვლით. თბომავლები ამ სიჩქარეს არ ანდლებენ მაშინაც, სადგურის ისრებს რომ გადაუჭკორლებენ.

ეს მატარებლები მიჰყავთ ელევანტურად გამოწყობილ რკინიგზალებს, ვეგონებთ, ისინი სამუშაოდ კი არ გამოსულან, ქორწილში მიიჩქარიანო.

მოსკოვის გამოფენაზე ყველას ყურადღებას იპყრობდა პროტონული მიკროსკოპი. ის უნიკალურია მთელ მსოფლიოში. მისი კონსტრუქტორები ცნობილი მეცნიერები — მაგნანი და შანსინი ქების და დიდების ღირსნი არიან. ყურადღების ღირსი იყო ელექტრონული გამოშვებული მანქანა, „კაბ-500“, გაბარტებით ეს მანქანა პატარა, მარცხი თვალსაზრისით მეტად მოზიდაური, სრულიად სადა და ამავე დროს აბსოლუტურად ზუსტი.

შეუძლებელია არ მოვისენითო ელექტრომაკალი, რომელიც საათში 331 კილომეტრ სიჩქარეს ავითარებს. ესეც მსოფლიო რეკორდია. ან, მაგალითისათვის, ე. წ. კაბსულური გენერატორები, რომელთაც დგამენ მდინარებთან და ზღვის მოქცევის დავილებთან გაშენებულ სადგურებში. ამ ლიდიამუტი გენერატორების ახლოს იდგა 250 ათასი კილოვატ ძალის ტურბოგენერატორი. აქვე უნდა მოვისენითო დაზუბი და წარმოებით ხაზების მმართველი ელექტრონული მანქანების მთელი სერია. აქ უზარალო ჩამოთვლაც არ მოხერხდება ყველა იმ ექსპონატის, რაც წარმოდგენილი იყო ტექნიკის, მეცნიერების, მრეწველობის აპოლიონებში. თუ სტენდებზე, ინჟინრები, ექიმები, ტექნიკოსები, სპეციალური დარგებში მომუშავე მეცნიერები ალბათ ზვერ სხვას, უფრო საინტერესოს და მნიშვნელოვანსაც შეამჩნევდნენ, საფრანგეთშიც, გამოფენაზე. რასაც ჩვენ გვერდი ავუარეთ და რაც თანამედროვე ტექნიკის განვითარების თვალსაზრისით მეტად საყურადღებოა. ზშირად დაზუბი, მანქანები დიდ ესთეტურ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ. მათი კონსტრუქციული ხაზები, ფერები ინდუსტრიული მითეტიკის სწორობაში ნიშნულს წარმოადგენდნენ. აქაც ჩანდა გალების განთქმული გემოვნება.



კაპიტალისტური სახელმწიფოს დიდი ეროვნული გა-  
მოყვლა, პირველ რიგში კომერციულ ამოცანას ემსახურე-  
ბა, ამის გარდა, გამოყენა — პროპაგანდაცაა. ასე რომ  
არ იყოს, სახელმწიფო ფირმები, ტრესტები, სინდიკატე-  
ბი არ დახარჯადენენ მილიონებს. პროპაგანდის დროს თუ  
საჭირო ტექტი არ იქნა გამოჩენილი, ის, როგორც წესი,  
საწინააღმდეგო ეფექტს აღწევს.

საფრანგეთში, შამონის ახლოს, ალპებში, ჩვენ გვაჩ-  
ვენეს ახლად აგებული შესანიშნავი, ჩვენი შემოსული  
ტერმინი რომ ვიხმაროთ, სკოლა-ინტერნატი. სკოლის  
სახელსწრში დაგს ულტრათანამედროვე შევიცარული  
პაეჭვირული დაზგები. თითოეული მათგანი ათეული მი-  
ლიონი ახალი ფრანკი ღირს. ჩვენმა მსლებლებმა, პროფ.  
ლავერნმა იქვე კვითხრა, ასეთი სკოლა მთელ საფრან-  
გეთში, კიდევ ერთ თუ სამი მოიძებნებოდა, გთხოვთ არ  
იფიქროთ, რომ ჩვენ სკოლების მხოლოდ ამნაირი შენო-  
ბები გვაქვსო, და, იმ სკოლის შორიახლო მიგვიჩნა  
სკოლის შენობაზე და სტყვა: „ჩემი აზრით, იქ ბავშვები  
კი არა, ჯიშინი საკონფლიქტო არ შეიშვება, ჩვენ ბავშვები  
სკოლის გარეშე გვრჩება. შენობები არა გვეყფონის, გან-  
საკუთრებით სასოფლო რაიონებში“.

ნორმანიაში, ქალაქ კანში, რომელიც ომის დროს  
დაინგრა, ახლა აუშენებიათ მთელ დასავლეთ ევროპაში  
ყველაზე კარგი საუნივერსიტეტო ნაგებობა.

უნივერსიტეტის რექტორმა პიერ ღორმა შენიშნა, ეს  
ერთადერთი საუნივერსიტეტო შენობაა, რომელიც თანა-  
მედროვე უმაღლესი განათლების საჭირო პირობებს მეტ-  
ნაკლებად აკმაყოფილებსო, სხვაგან კი, სამწუხაროდ,  
მძიმე და რთული ვითარებაა, ათასობით ყმაწვილკაცობა  
საუნივერსიტეტო განათლებას ვერ ღებულობს, რადგან,  
სხვა გარემოებებზედაც რომ არ ვილაპარაკოთ, შენობები  
არა გვეყოფნისო. ამ საუბრის დამსწერ ერთმა ფრანგმა  
მეგობარმა წამწურჩულა: „რასაც გენერალი, ერთი, არც  
თუ მაინცდამაინც ახალი ტიპის ატომური ბომბის შექმნი-  
სათვის ხარჯავს, უნივერსიტეტებისათვის რომ მიეცა, აი  
ასეთ, სამ ან ხუთ შენობას ააგებდნენ“.

ამას წინათ, თბილისში, უცხო ენათა პედაგოგიურ  
ინსტიტუტში, ლექციების ციკლი წაიკითხა პარიზის ერთ-  
ერთი კოლეჯის ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელმა  
სოლტერჩნიკმა, ჩეხური წარმოშობის ფრანგმა. ამ ახალ-  
გაზრდამ განათლებით, ერუდიციით, მჭევრმეტყველებით  
იქ დამსწრეებზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა. შეკი-  
თხნენ, რატომ არ განაგრძობს სწავლას, (მას ამის ნიჭიცა  
და უნარიც გააჩნდა) მაგალითად, რატომ არ შედის ე.წ.  
„ეკოლ ნორმალ სუპერიორში“? ამ სასწავლებელში, სა-  
დაც სპეციალურად აშაბდებენ უმაღლესი სკოლის მას-  
წავლებლებს? სოლტერჩნიკმა, რომელიც არც კომუნისტია  
და საერთოდ, არავითარ მემარცხენოებს არ ამკლავებ-  
და, დამწურებულმა გვიპასუხა, იმ სასწავლებელში მხო-  
ლოდ მდიდრები, შეძლებულები, მაღალი წოდების ხალ-  
ხი შედის, იქ ნიჭით კი არა, ფულთი ირჩევენ აბიტური-  
ენტებსო.

გამოფენაზე სტენდები გააუწყებდნენ, საფრანგეთში  
ყოველი მეთოხე სწავლობსო. იქ კი სულ სხვა რამ  
უნდა დაეწერათ, ყოველი მეთოხე ფრანგი, საშუალო ან  
უმაღლესი სკოლის ასაკისააო. ფრანგული ოფიციალური  
ცნობების მიხედვით, ბავშვების საერთო რაოდენობიდან,

რომლებმაც თოთხმეტ წელს მიაღწიეს, მხოლოდ 72,მ2  
პროცენტი სწავლობს, ჩეიდმეტი წლის ასაკის ბავშვების  
რაოდენობიდან მხოლოდ მეთოხედი სწავლობს. საფრან-  
გეთში ახლა 45.235 ათასი მოსახლეა, უმაღლეს სასწავ-  
ლებლებში სწავლობს მხოლოდ 200 ათასი, აქედან მხო-  
ლოდ 8 ათასა მუშისა თუ გლეხის შვილი. განთქმულ  
„უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში“, სტუდენტთა შო-  
რის, მუშების შვილების რაოდენობა 0,9 პროცენტს შე-  
ადგენს. სამედიცინო სასწავლებლებში ეს პროცენტი  
ნოლს აღწევს. სტანბურგში ჩვენ მოგვაწოდეს სრულიად  
ოფიციალური ცნობები, სადაც აღნიშნული იყო, რომ  
მუშების 40 პროცენტი სრულიად არ კითხულობს, ხლო  
33 პროცენტი მეტად იშვიათად კითხულობს წიგნს. რა-  
ტომ არ კითხულობენ? 45 პროცენტი უდროობის გამო,  
18 პროცენტი შრომიდან დაღლილობის გამო, 11 პრო-  
ცენტი მატერიალურ სირთულეებთან დაკავშირებით, 3  
პროცენტი დამატებითი მუშაობის გამო, 3 პროცენტი  
უადგილობის გამო. აქ ჩამოთვლილი მიზეზების 80 პრო-  
ცენტი დაკავშირებულია კაპიტალისტურ საზოგადოებაში  
მუშათა კლასის არსებობის პირობებთან.

გამოფენის პავილიონში კი ჩვენ წაიკითხეთ: „საფრ-  
ანგეთში ყოველ ახალგაზრდას თავისუფლად შეუძლია  
შვიდის უმაღლეს და საშუალო სასწავლებელში“. ეს  
უპკე უფაქტო პროპაგანდაა, რომლის მიხედვით, არც თუ  
იხე მნელი საქმეა.

აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენო საცხოვრებელი ბინა,  
რომელიც სპეციალურად იყო წარმოადგენილი ფრანგულ

ბერ-ლანშუსის სასაფლაო, მუტუჰაუნში დაღუპულ ფრანგთა  
სიონის მონუმენტი



მიმართულების გაწევა საბინაო კრიზისს არ მიუძღვნას სტატია თუ შენიშვნა.

წარმოვიდგინოთ, რომ საფრანგეთის ამა თუ იმ ქალაქის მუნიციპალიტეტმა, არ ვიცი, რა განსაკუთრებული დამსახურების გამო, როგორც გამოჩაგვლის, რომელიმე მრავალშვილიან ოჯახს, მართლაც, მისცა მნ მეტრიანი ფართობის ბინა. ჩვენ ვკითხვთ გამოფენის გიდს, რომელიც ამ ბინის გამო ახსნა-განმარტებას იძლეოდა, თუ რა ღირდა ის შესანიშნავი მოწყობილობა და ავეჯი, რომლითაც შემკული იყო ეს ბინა. საკვირველი პასუხი მივიღეთ, არ ვიციო, მისმა უფროსმაც იგივე გვიპასუხა. საღამოს ეამს, გამოფენის ტერიტორიაზე ფრანგი მუშა შემოიკვებდა, გავესაუბრეთ, ვკითხეთ, „ქმობილო, რა ელირება ის ავეჯი, აი იმ ბინაში რომ დგას?“ „ოჰალა, ჩაიცინა ფრანგმა, არ ვიცი, არც მაინტერესებს, მაგ ბინას, მაგ ავეჯს ვერც მე ვეღირებ, ვერც ჩემი შვილები და შვილიშვილები, რად მაინტერესებს მაგის ფასით?“ ერთმა ჭკვიანმა და დაკვირვებულმა ფრანგმა ქალმა, რომელიც იქვე გამოფენაზე მუშაობდა, ვკითხრა: „მე არც თუ ისე ღარიბი ვარ, ჩემი ქმარი თვეში ოთხ ათას ახალ ფრანკს დებულობს, მე მაგის მსგავსი ბინა არა მაქვს, არც ეგ ავეჯი, მარტო ავეჯი დაახლოებით ხუთი-ექვსი მილიონი ფრანგი ეღირება, არ მესმის, რად გამოფენით აქ ეს ბინა?“ ჩვენ კი გგვონია, რომ ამ ბინის გამოფენა და მისი ფრანგთა სტანდარტულ საცხოვრებლად გამოცხადება, ცოტა არ იყოს უტაქტო პროპაგანდაა. უტაქტობა კი არასოდეს ახასიათებდა ფრანგ ხალხს. ფრანგები ყველაზე ზრდილობიანი და ტაქტიანი ხალხია არა მარტო ევროპაში.



ასის ეკლესია, გ. რომი; ჯვარცმული ქრისტი

გამოფენაზე. ბინას მნ კვადრატული მეტრი ფართობი უჭირავს. იქვე იყო აღნიშნული, რომ ეს შეღავათიანი ფასის, სტანდარტული ბინაა. ის, მართლაც, ფრანგებისათვის ჩვეული დიდი გემოვნებით, ფერების შესანიშნავი შეხამებით, თანამედროვე, უზარალო, მაგრამ ლამაზი, მოხედონილი, ავეჯით, ახალი სადეკორაციო ქსოვილებით შემკული ბინაა. თვეში ასეთი ბინის ქირა ახალ ორას ფრანკს უდრისო, იუწყებოდნენ გამოფენაზე. მე საფრანგეთში მივსოვრია, ამას წინათ, დაახლოებით ერთი თვე დაეკვი იქ ბევრი ფრანგის ბინაში ვაგატარე კეთილად მოსახსენებელი საათები. ვიყავი პროფესორების, მასწავლებლების, მოსამსახურეების, მუშების სტუმარი. ასეთი „სტანდარტული“ ბინა არსად მინახავს. საფრანგეთში ფართობა ვაშლილი საბინაო მშენებლობა, ჩვენ ეს ენახეთ პარიზში, კანში ნორმანდიაში, დიჟონში, მარსელში ჰაერში, შამონში, მაგრამ საბინაო საკითხი იქ მეტად მოუგვარებელია. ოფიციალური ცნობების მიხედვით, მინიმალურ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად საჭიროა აშენდეს მ მილიონი ბინა. მოქალაქენი წლობით დვანარ რიგში, რომ სულ პატარა, ერთ ან ორ ოთახიანი ბინა მიიღონ. შეძლებული ფენებიც მილიონებს ხარჯავენ, რომ პარიზში, უფრო ხშირად კი გარეუბანში წესიერი ბინა შეიძინონ. დღე არ გავა, რომელიც გინდათ პოლიტიკური

მკითხველი შეამჩნევს, რომ თავი ვერ შევიკავეთ და გადავუხვიეთ თხრობის საგანს. ჩვენ კი პირველ რიგში გვინდა რეალაპარაკა ხელოვნებაზე, თეატრზე, მხატვრობაზე, მუსიკაზე, ლიტერატურაზე, არქიტექტურაზე, ფრანგთა დიდ გემოვნებაზე, რომელიც ასე კარგად იყო წარმოდგენილი პატარა საფრანგეთშიც — სოკოლნიკების პარკში. იმ ხელოვნებაზე, იმ გემოვნებაზე, რომელიც ყოველთვის აღფრთოვანებს ყველას. ვინც საფრანგეთს, თუ გნებავთ, ზეარულდაც გაეცნობა, მის დიად და დიდ კულტურას შეისწავლის, ფრანგთა ცხოვრებაში კეთილი გულით ჩაიხედავს და შეისწავლის მას.

**მხატვრობა**

სხვა მრავალ პლასტიკური ხელოვნების დარტა შორის ფრანგი ხალხის გენია, როგორც ცნობილია, მხატვრობაშიც მკვეთრად მქადავდება. უძველესი და ძველი დროც რომ არ მოვიგონოთ, საკმარისია მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო და ამ საუკუნის დასაწყისი გავიხსენოთ, მოვიგონოთ იმპრესიონისტები, პოსტიმპრესიონისტები, ე. მანე, რენუარი, პისარო, კ. მონე, პ. სუზანი, ბ. შორიცი, დეგა, ვან გოგი, ვ. ვაგენერ, პიკასო და ბევრი სხვა დიდოსტატი. პარიზში, თანამედროვე ხელოვნების ეროვნული მუზეუმში, ლონდონის ეროვნულ მუზეუმში, ლონდონშივე „ტიტე გალერიში“ ლონდონის თუ ბირმინგემის უნივერსიტეტების კოლექციებში ჩვენ დიდხანს ვაკვირდებოდით ამ ხელოვნება მარად უტკუნო შემოქმედებას, თუმცა ისიც ცნობილია, რომ მაგ. ფრანგი იმპრესიონისტები და ნაწილობრივ პოსტიმპრესიონისტები ყველაზე უფრო სრულ-



ლად და მრავალმხრივად მოსკოვის მუზეუმებშია წარმოდგენილი.

სოკოლინიკებში, ფრანგული გამოფენის ხელოვნების პავილიონში, მხოლოდ რამდენიმე იმპრესიონისტული სურათი უნახებთ: კ. მონეს „ტბის პირას“, მარკეს „ახალი ხილი“, ჟურდოს „მგზნებარე კურდღელი“, მ. ელამინკის „სოფელი თოვლში“, და კიდევ რამდენიმე პოსტიმპრესიონანტული და იმპრესიონისტული ტილო. ქანდაკებათა-განს ცნობილი ნამუშევრები, მაილის „მოხუციანი მობანავე ქალი“, როდენის „ბალზაკის პორტრეტი“ (მეორე ვარიანტი), სლანდარის „ბარბიუსის ბიუსტი“, დიუშონ-ვიორის „ბოდლეის პორტრეტი“, ბურდელის „ანატოლ ფრანსის ბიუსტი“ და სხვ.

ცალკე მინდა გამოვყო ფ. ლაბისის, განთქმული ფრანგი მსახიობის „ჟან ლუი ბაროს პორტრეტი“. ეს პორტრეტი დახატულია სრულიად რეალისტურ მანერაში. ფერები იოლნიდ შერჩეული მეტისმეტად თავისებურად, სახე ყვეთელი და მწვანე ფერთაა წარმოსახული, სურათის უკან პლანში მუქი ყვეთელი და მწვანე ფერთაა დახატული. რასაკვირველია, არ არიან სწორი ის კრიტიკოსები, რომელნიც მხოლოდ ამ ფერების გამოყენების გამო ლაბისის ამ სურათის მოდერნისტულად ნათლავენ.

მხატვრობის გამოფენის მნიშვნელოვანი ნაწილი, მისი ფართობის ოთხმოცი პროცენტი, ე. წ. აბსტრაქციონისტულ ფერწერას და ქანდაკებას ეჭირა. პარიზში, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში, ლონდონში „ტიტიტ გალერიში“, აბსტრაქციონისტები ჭარბად არიან წარმოდგენილი.

რასაკვირველია, ჩვენ უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან მოდერნიზმი და აბსტრაქციონიზმი; თვით აბსტრაქციონიზმიც ერთი მიმართულება როდია, იქ სხვადასხვა მიმართულებანი არსებობს. ეს გარემოება აუცილებლად უნდა იქნეს გათვალისწინებული. რასაკვირველია, არ შეიძლება ერთმანეთში ავრიოთ სალვატორი დალი, ჟ. ატლანი, მ. ესტევი, სულანჯი და მავ, ლიურსა და ისეთი მოქანდაკეები, როგორცაა ზადკინი ან ჯაკომეტი. ეს სულ სხვადასხვაგვარი მხატვრები და მოქანდაკეები.

აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე საბჭოთა პრესამ ბევრი საგაზეთო და საყურნალო წერილი იბეჭდეს. ამ ბოლო დროს წიგნებაც გამოვიდა. ესთეტიკის ზოგადი საკითხებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებშიც გვხვდით კრიტიკულ შენიშვნებს. სამწუხაროდ, ეს კრიტიკა, მრავალ შემთხვევაში, დოგმატიკური ხასიათისაა, სერიოზულ კრიტიკულ არგუმენტაციას, არც თუ ისე იშვიათად, უბრალო კოლეა ცვლის, რაც ხელს როდი უწყობს აბსტრაქციონისტების ესთეტიკურ შეხედულებათა და, რაც უფრო მთავარია, მათი პრაქტიკის სწორ ანალიზს, ჭეშმარიტ კრიტიკას, აბსტრაქციონიზმთან ქმედით ბრძოლას.

უკანასკნელ ათეულ წლებში აბსტრაქციონიზმი, როგორც სარეველა ისე მოედო დასავლეთის ხელოვნებას. რა გარემოებითაც არ უნდა იყოს ეს გამოწვეული, ის ანაგორიშასაყვია. ცხადია, რომ აბსტრაქციონიზმი სიბარიტული დეკადანსია, რომლის საფუძველს იმპერიალისტური სამყაროს კვლამა-გადაგვარება აპირებებს, მაგრამ ასეთი ზოგადი განმარტება, ჯერ კიდევ არაფერს ხსნის. მხატვრობის სპეციალისტებს, ხელოვნებისმცოდნეებს მართებთ ამ მოვლენაში ყოველმხრივი გარკვევა.

მარტოოდენ გულისწერობა, სენტენციები, ნოტაციები საქმეს ვერ უშველის. ამას წინათ, საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნე ვ. კემენოვმა გაზეთში „სოვეტსკაია კულტურა“ დაბეჭდა ვრცელი წერილი „სილამაზე თუ სიმახინჯე?“. ეს წერილი სასვა ძლიერი ეპითეტებით, გამოთქმებით, მაგრამ იქ არაა განხილული აბსტრაქციონისტული ხელოვნების ჭეშმარიტი არსი.

პარიზში, ლონდონში, მოსკოვშიც ჩვენ დახანს ყურადღებით, ვაკვირდებოდით. ა. ერანის, ჟ. ბაზენის, მ. პარტენგის, სალვატორე დალის, რ. ბრიუსერის, სულანჯის და სხვათა სურათებს.

აბსტრაქციონიზმს სრულიად გამოკლილი აქვს ეროვნული ნიადაგი, ის კოსმოპოლიტური ხელოვნებაა. ჩვენ თვალწინაა ბიერ სულანჯის სურათი „15-12-1959 —“. ამ სურათის ქვეშ ასეთი ანოტაციაა მოთავსებული: „ტიტანური ბრძოლი მხატვარი ეჯიბრება ძალბა ბუნებას. ძლიერი, სიგრცეში აღმართული ჩანელელებული ნაკებობა, რომელიც სხეფითაა გამსჭვალული, იძლევა წარმოდგენას გაუგებარ და დამახინჯებულ სამყაროზე. ეს სამყარო კონკრეტულია, ამიტომ არ შეიძლება მისი დაიფიქება“. სულანჯის სურათზე ჭეშმარიტად აი რაა გამოსახული: პირიონტალური შავი ხაზები, მათზე ვერტიკალურად ჩამოხატულია ყვეთელი ხაზები. ეს არის და ეს. მეტი იქ არაფერია. ის, რაც ზვეთი მოყვანილ ანოტაციისა აღნიშნული, აბსოლუტურად ნებისმიერი დასკვნაა. მაგრამ ახლა ამას თავი დავანებოთ. ბიერ სულანჯის ამ სურათში

ასის ეკლესია. საყურთხვეული, ლიურსას გობლენი





დომინიკანელთა ეკლესია ასის პლატოზე

ვერაჯინ იხილავს საფრანგეთის მიწის, მისი ბუნების, პეიზაჟის, ადამიანების განუმეორებელ ეროვნულ მშვენივას, თავისებურ კოლორიტს, იმას, რის გარეშე არ არსებობს და არც შეიძლება იარსებოს საფრანგეთმა. ფრანგი აბსტრაქციონისტების სურათებში გაპქრა სენის ბურუსიანი სანაპიროები, მისი წყლის პოეზია და სწორუბოვარი სილამაზის ხიდები, ეიფელის კოშკი, პარიზის ძველი ქვების გაბნეული სინათლე, წაბლის ხეების, პარიზელი ქალების, ვაყების, ზაფხულის, ბურგუნდიის თუ ნორმანდიის პეიზაჟის განუმეორებელი ეროვნული იერი, სიკეკლუტე სილამაზე მშვენივან. ყველაფერი ეს დაკარგულია, სიბრტყეთა და ფერთა, მრავალ შემხვევებში, ნიჭიერ და საინტერესო ყაიღის კომბინაციებში.

აბსტრაქციონიზმის პროპაგანდისტები ამ გარემოებას არც კი მალავენ, მას ხაზს უსვამენ კიდევ. მე ხელთა მაქვს, საფრანგეთის გამოფენის ერთ-ერთი მუშაკის ქაქ ლასენეს მოხსენების, „თანამედროვე ფრანგული ხელოვნება“ გამქანაზე გადაბეჭდილი ტექსტი. ის გადმოგვცა ამავე გამოფენის მუშაკმა ანიკა როშერმა. თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს მოხსენება, აბსტრაქციონიზმის თეორიული დასაბუთების სულ უკანასკნელი ნიმუშია. ამ ლექციამდე ქ. ლასენე ამბობს: „პარიზის სკოლა შეიღებულა ხელოვნების ყველა მიმართულების და ყველა ხალხების (ხაზი ჩვენი, ვ. მ.) საფარზე“.

დაკვირვებელი, გათვითცნობიერებული ფრანგები ამ კოსმოპოლიტიკურ წარღვნას მწყალებდნენ განვიღიან. დაბახსიათებელი გარემოებაა, კოსმოპოლიტიზმის შემოტევას, ყველაზე უფრო თანამედვერულად და თვადღებით გერმანიან ფრანგი კომუნისტები. მაიი პრესა. სოკოლნიკებში პარიზის უზარმაზარი მაკეტი იყო აგებული, დღევანდელი ქალაქის და მისი მომავალი რეკონსტრუქციის გეგმა. თუ ეს გეგმა განხორციელდა, დიდი პარიზი თავის შესანიშნავ, განუმეორებელ ილფერს დაკარგავს და გადაიქცევა, რომელიც კინდათ, ამერიკული ქალაქის პროტოტიპად. ორი დიდი ახალი შენობა, რომელიც პარიზის ცენტრში ააგეს, გაეროთენებელი ერების კულტურისა და მცენერების ცენტრის („იუნესკოს“) შენობა და ტელევიზიის და რადიოგადამცემთა ეროვნული ცენტრი, თავისთავად მეტად საინტერესო მოდერნის ტიპის ნაგებობანი, მაგრამ ისინი სულერთიანად გამოთიშული არიან პარიზის ანსამბლიდან. აქ, თბილისში, ცნობილმა ფრანგმა მუსიკოს-

მა რაიმონდ ლეგრანმა, კოლექტ რენარის კონცერტებს რომ ხელმძღვანელობდა, მითხრა: „მე მუსიკოსი ვარ, კოლექტ რენართან ერთად ზვერს ვმოგზაურობ და ერთ შემპირწუნებელ მოვლენას ვაშენე, საფრანგეთის ქალაქები კარგავენ თავის ეროვნულ იერს. ჰვენან სტოკპოლის, როტერდამის, ოსლოს, ლონდონის, კოვენტრის, ბრინსემის, ნაწილობრივ, ჩიკაგოსა და ლის-ანჟელოსის ერთი სტანდარტით აკებულ კვარტალებს. გული მიღონდებდა, ასე თუ გაგრძელდა, ჩვენი ქალაქები დაკარგვენ ფრანგულ სახეს. არქიტექტურული კოსმოპოლიტიზმის მდვირე ტალდა წალკვეთი გვემუქრება, ფრანგმა ხალხმა უნდა დაიცვას თავისი ქალაქების მშვენივა“. არ ვიცი, ეგებ რ. ლეგრანი აქარბებს, მაგრამ ასეთი საშემოშოების წინაშე იმყოფება არა მარტო საფრანგეთის ქალაქები. ტრადიციულ-ეროვნული და თანამედროვეს პარპონიული შეხამების საკითხი, მეორე, ყველაზე რთული პრობლემა დღევანდელ მშენებლობის ხელოვნებაში. ამ საკითხზე ალბათ ქართველი ხუროთმოძღვრებიც ფიქრობენ.

ხელოვნება, რომელიც ეროვნულ ნიდავს კარგავს, შეიძლება გავრცელდეს როგორც მოლა, მაგრამ ვერასოდეს გახდება ადამიანის სულის მესაიდუმლე, მისი მასწავლებელი, მეგობარი, დამირიგებელი.

ზემოთ მოხსენებული ქ. ლასენე ამბობს: „იმპრესიონიზმი, ფოვიზმი, კუბიზმი უკვე ისტორიას ეკუთვინან. შესაძლებელია, იგივე მოუვიდეს თანამედროვე ძიებენა“. უპირველესად ყოვლისა, სრულიად შეუძლებელია იმპრესიონიზმის და, თუ გნებავთ, იმავე ფოვიზმის, მით უმეტეს კუბიზმის ერთ სიბრტყევე მოთავსება, და მეორეც, თუ თანამედროვე აბსტრაქციონიზმი ძიების მტერი არაუფერია, მას არ უნდა ჰქონდეს ის პრეტენზიები, რომლებსაც თვით ქ. ლასენე აყენებს, როდესაც ამბობს, რომ აბსტრაქციონიზმი: „უჩვენებს გამწვანებულ რეალობას იმ სახით, როგორც ეს აღიქვამს მხატვრის ტემპერამენტმა... თანამედროვე ხელოვნებისათვის საფრანგეთში (სხვა ქვეყნებშიც) დამახასიათებელია შემთხვევითის ძიება“. ქ. ლასენე ცნებთა შენაცვლებას ახდენს. რა არის რეალობა? რეალობა ისაა, რაც აზრის მიღება, აზრის გარეშეა. ამა თუ იმ ადამიანის სუბიექტური განცადა, თუ ის არ ემთხვევა ადამიანთა მოღმას კოლექტიურ გამოცდილებას, შეიძლება იყოს და შეიძლება არც იყოს რეალობა. სწორედ ამიტომ ლაბარაკოს ქ. ლასენე შემთხვევითის ძიებაზე. აბსტრაქციონიზმი (სულ ურთია, რომელი მიმართულებისაც არ უნდა იყოს ის) ხატავს მხოლოდ იმას, რასაც ხედავს და განიცდის როგორც კაცობრიობის კოლექტიური გამოცდილებისათვის მიწვევითი სუბიექტი. აქ იწყება ნებისმიერი საპეულაციების დაუსრულებელი სამყარო. ამიტომ, რომ ვერავენ, თვით მხატვრის ჩათვლით, ვერ ხსნის, ვერ აღწერს, თუ რა დახატა აბსტრაქციონისმა მხატვარმა, თუ ეს მხატვრის სუბიექტური განცადა ან ხილვაა, ისიც წამიერია, განუმეორებელი, ამიტომ უკვე დაკარგულია, აღუდგენელია. მხატვრის ტილოზე აღმეცია: „რადაც“, რაც არავისთვის არაა ცნობილი, ემეორებთ — თვით მხატვრისათვისაც, როგორც წესი, ეს განცადა, ეს ხილვა ემეორებულ, ინსტრქტუვა დაშვარებულია, აღნიშნავს ლასენე ასე გამოიღის, რომ ვერც ერთი მეორე ადამიანი ვერ გაიკებს, თუ რა სურს გვიხსნას, ვეამცნოს, დაგვანახოს, გაგვაცდვიინოს მხატვარმა,



როდესაც ის ამა თუ იმ ტილოს ხატავს, და თუ ასეა, და სხვაგვარად არც შეიძლება იყოსო, წერენ აბსტრაქციონიზმის აპოლოგეტიკ ესთეტიკოსები. მაშინ ასე გამოდის, რომ აბსტრაქციონისტული ხელოვნება უმისამართოა და ამდენად ის რეალურად არსებულ, თანამედროვე ადამიანის სამართა და ვანცლათა სამყაროს მიღმა დგას. ამ შემთხვევაში დგება საკითხი მისი არსებობის საჭიროების შესახებ.

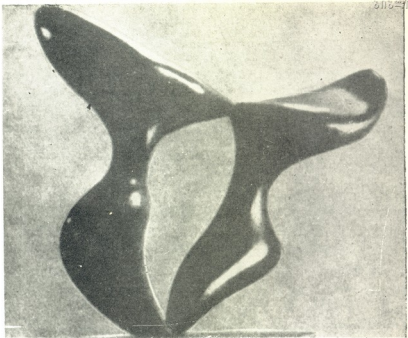
ჟ. ლასნე და მასთან ერთად ბევრი სხვა აბსტრაქციონიზმის ცნობილი თეორეტიკოსი აღნიშნავს, რომ აბსტრაქციონისტები უზრუნველნიან პრიმიტივის, პირველყოფილებას. ეს არგუმენტაცია ყურით მოთრეულად გამოიყურება. ცნობილია, მაგალითად, რომ გამოქვეყნებულების ფერწერა, პირველ ყოვლისა, ნატურათმის საკვირველი სიახლოვით ხასიათდება, ე. ი. სწორედ იმ თვისებით, რომელსაც ჩვენ ვერ ვამჩნევთ ვერც ერთ აბსტრაქციონისტულ სურათში.

ჟ. ლასნე წერს, შესაძლებელია ჩვენ ანალიზის და არა სინთეზის ხანაში ვცხოვრობთ, ამიტომ აბსტრაქციონისტული სურათები სინთეზური ხასიათისა ვერ იქნებიანო. მაგრამ ვინ დააშორა ჩინური კედლით ანალიზი სინთეზისაგან, და ესეც რომ არ იყოს, იმას ხომ დამტკიცება სჭირდება, რომ ახლა სინთეზის ხანა არაა. ასეთ საკითხებზე ნებისმიერი მსჯელობა არაფერს არკვევს. ატომის დაშლა ანალიზია, თერმობულის ყუმბარა სინთეზია. ლიურსას შესანიშნავი გობულენები, რომელნიც ჩვენ ზემო საფეხში ასის ეკლესიაში ვნახეთ, მისი განსაკვეთრებული გობულენი „კოსმოსი“, რომელიც ფრანგებმა სოკოლნიკებში ჩამოიტანეს, ჭეშმარიტად სინთეზური ხელოვნებაა. ესაა ფერის, ხაზის, გემოვნების საკვირველი სინთეზი. არც სავლატორე დაღის „მეტამორფოზა“, რომელიც ჩვენ ლონდონში ვნახეთ, არ უნდა იყოს ანალიზის შედეგი, ის ავადმყოფი ფსიქიკის სინთეზურად აღქმული სამყაროა.

ჩვენი დრო მეტად ტვეადი და რთულია. ის თავისი ადექატური, სწორი ასახვისათვის მოითხოვს დიდ სინთეზურ ხელოვნებას, სადაც პარმონიულად იქნება წარმოდგენილი შრომა, პოლიტიკა, ფილოსოფია, საზოგადოების ყოფის მრავალი მხარე. აბსტრაქტული ხელოვნება, რომელიც შეუქცნობელი „არაფრის“ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პოზიციებზე დგას, ჩვენი დროის ხელოვნებად ვერ ჩაითვლება.

„არარაობა“, „არაფერი“ სინთეზს კი არა ანალიზსაც არ ემორჩილება, რადგან ის შეცნობის, აღქმის, შეგრძნების, განხილვის, ხილვის შესაძლებლობის მიღმა დგას.

ექსისტენციალისტური ფილოსოფიური საუკულებები ე. წ. „მეორე, სხვის“ (Andere-ს) შესახებ არაფერს ხსნის და არკვევს. ამ თეორიის მიხედვით, „მეორე, სხვა“, ფაქტურად, ჩემთვის არარსებული რამ ფენომენია, ის იმდენად არსებობს, რამდენადაც ვარსებობ მე. ეს ხომ ძველი სილიპსიზმია, ახლად გადამდრეზებული ბერკლიანობა, რომელიც პოზიტიურმა ფილოსოფიამ დიდი ხანია ამხილა და დასძლია. თუ „სხვა, მეორე“ აბსტრაქციონისტულ სურათში ვერაფერს გაიკებს, მიხვდება, მიინიშნებს, ჭეშ-



სავლატორე დაღი. წრისებური მოძრაობა

მარტივების ვერც ერთ მხარეს ვერ შეცინობს, შეიგრძნობს, საკითხავია, რა საჭიროა ასეთი სურათის გამოფენა ის მხატვარმა ატელიეში უნდა შეინახოს და თვითონაც აღარ უნდა ნახოს მეორედ, რადგან ის წამერი განცდა, ხილვა, რომელიც შემოქმედების მომენტში წარმოიქმნა, განუმეორებელია, თვით მხატვარი თავისი სურათის მიმართ უკვე „სხვაა, მეორეა“. აქ იწყება მისტიკის ის სფერო, სადაც ლოკავა არ მოქმედებს და იწყება ალოგიურის ქაოსი.

ასის ეკლესია. მატისი, წმინდა ღობინიე



# ხალხური ხელოვნების მოამაგე

გივი გოგოლაძე

ის დღე, მართლაც, პოეტური რომანტიკით აღსავსე იყო. თუმცა ლობიძის მწვერვალ რამდენიმე დღით ადრე დაიფარა თოვლით, მაგრამ ზემო იმერეთის სოფლებში კვლავ შემოდგომის სუნი ტრიალებდა.

ბევრგან გაისმის ტყბილი „იმერული მრავალვამიერი“, „მასპინძელსა“, „მგზავრული“ და ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის საუკეთესო ქმნილებანი. სიმღერა სომ სარკვე ადამიანთა სულიერი სამყაროს;

ქართული ხალხური სიმღერები ღრმად და შინაარსიანად ასახავენ ხალხის ნებას, სურვილს, მისწრაფებას, მათ გმირულ პათოსს და იმ ეპოქის მაჯისცემას, რომელმაც შეუქმნია იგი ხალხს. ხალხი კი მუდამ დიდი სიფრთხილით ინახავს თავისი შემოქმედების საუკეთესო ქმნილებებს და ძირითად საზრუნავად აქვს გადაქცეული ის კულტურის კერები, სადაც ყალიბდება და სრულყოფილი ხდება ეს ქმნილებანი. ამ ზრუნვას არ არის მოკლებული ორჯონიძის რაიონის კულტურის სახლი.

კულტურის სახლის წინ შადრვენის ახლოს რამდენიმე

ივანე აბაშიძე



ახალგაზრდა შერგორილიყო და საცეკვაო მუსიკას უსმენდა. სცენის რეჟისორი გამო ბავშვთა ქორეოგრაფიული წრე ფოიში შეკადნიშობდა.

— ჰე, ჰე... ჰე! — გაისმა პატარა ქორეოგრაფის გამაფრთხილებელი შემახილი და ცხვეცვ გაჩაღდა.

ძნელია თვლი მოაშორო ნაციონალურ ტანსაცმელში გამოწყობილ მოსრიალე პატარა გოგონებსა და ვაჟებს, რომლებსაც ქორეოგრაფი ლევან ლურსმანაშვილი ხელმძღვანელობს.

კულტურის სახლის დირექტორის კაბინეტიდან ხმა მოისმოდა. ჩანდა, რომელიღაც პიესის ტექსტზე მუშაობდნენ. კარები გაიღო. თეატრალური კოლექტივის ცენტრში დარბაზი-ლური გარეგნობის კაცი იჯდა. ეს კულტურის სახლის დირექტორი — ივანე აბაშიძე იყო. მათვე შესვენება ქვინიათ განსაზღვრული და სახელდახელო გაიმართა საუბარი ხელოვნების სხვადასხვა საკითხებზე.

კარგად იცნობს ივ. აბაშიძე კულტურის სახლის მუშაობის ყველა უბანს; ბევრს გვიამბობს ამ მუშაობის სრულყოფის კონკრეტულ გზებზე, მაგრამ როცა საქმე მისი მხატვრული შემოქმედების გზებს ეხება, მაშინ ძალიან სიტყვაძუნწია. მიუხედავად ამისა, საკმარისია გადავხედოთ მის ბიოგრაფიას, რომ თვალწინ დაგვიდგეს ხალხური ხელოვნების უაზგარო მუშაკი, თავისი რაიონის უაღრესად დიდი პატრიოტი და კარგი მოქალაქე.

ხალისი და სისარული ჩქვეს ორჯონიძის რაიონის დაბა ხარაგაულში და მის სოფლებში. რაიონის მშრომელები თავისუფალ დროს კულტურის სახლში იყრიან თავს, რათა კულტურულად დაისვენონ, გაერთონ და იმეცადინონ სხვადასხვა წრეებში.

წრეებს მუდამ თავს დასტრიალებს ივანე. ცდილობს ენერჯია არ დასოგოს, რათა მხატვრული თვითშემოქმედების შთაგონების წყარო და სულიერი საზრდო არ მოაკლოს თავის თანამემამულეებს. ამიტომაც, რომ ივანემ კულტურის სახლის მრავალრიცხოვანი კოლექტივისა და მთელი რაიონის მშრომელთა სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა.

ივანე დიდი კმაყოფილების გრძნობით იცნობს ზესტაფონის სკოლის მოსწავლთა გუნდის ხელმძღვანელს კალენიკე აბესაძეს, რომლის გავლენითაც შეუყვარდა ქართული ხალხური მუსიკა და ადვილად სწრაფვა მისი დაუფლებისაკენ.

— ჩვენს უბანში — ამბობს ივანე — კარგი ხალხური სიმღერების მთქმელები იყვნენ აბესაძეები და საყვარელიძეები, რომლებთანაც ბავშვობაში მიხდებოდა სიმღერა. იმათივე შემოყვარდა ხალხური ხელოვნება და დაიწყო ჩემი შემოქმედებითი ძიება.

ივანე აბაშიძე 1923 წელს, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, შესულა ჭიათურის მუშათა კლუბთან არსებულ მომღერალთა გუნდში, რომელსაც გამოჩენილი ლოტბარი სანდრო კავსაძე ხელმძღვანელობდა. ჭემარტი ხელოვანისა და გულისხმიერი მასწავლებლის ხელმძღვანელობით ჭაბუკი მღე დაეუფ-



ლა ქართლ-კახურ, იმერულ და საქართველოს სხვა ხალხის სიმღერებს. აღნიშნულ გუნდში 4 წლის მუშაობის შემდეგ იყავნ უკვე თვითონ ხელმძღვანელობს სოფელ რკანის მალარობის მუშათა კლუბთან არსებულ მომღერალთა გუნდს.

1929 წელს სიხარულით შეხვდნენ მარცლისის გრეხილი ავეჯის მუშა-მოსამსახურეები ივანეს, როგორც მათ კლუბთან არსებული გუნდის ხელმძღვანელს. შეაკვივე მომღერლებს სიხარული მოუტანა 1938 წელს ჩატარებულმა V რესპუბლიკურმა ოლიმპიადამ, სადაც საუკეთესო რეპერტუართა და მაღალი მხატვრული გამოყენებით შესრულებისათვის გუნდი და მისი ხელმძღვანელი ხელოვნების სამმართველოს მიერ დაჯილდოებული იქნენ საპატიო სიგელით.

1939 წელს საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა გახსნა ოლტარის კავალიფიციაციის ასამბლეული კურსები.

აქ მომხილმა ლექციებმა და პრაქტიკულმა მუშაობამ დიდად შეიმწიკ ხელი შემდგომი მუშაობის ნაყოფიერად წარმართვის საქმეში — კმაყოფილებით იგონებს ივანე.

რამდენიმე წლის თანმიმდევრულმა და დაუღალავმა შრომამ, შემოქმედებითმა ძიებამ გარკვეული შედეგი გამოიღო. ივანემ აღადგინა და გადამუშავა ძველი იმერული სიმღერები. რამდენიმე ხალხური სიმღერა მივიწყებდა გამოსატყა და ხალხსავე დაუბრუნა. საქართველოს სხვადასხვა გუნდებიდან გადმოიტანილი და აღადგენილი ძველი იმერული 30-მდე სიმღერა მტკიცედ დამკვიდრდა გუნდის რეპერტუარში. გუნდი ასევე წარმატებით ასრულებს ივანეს მიერ დამუშავებულ სიმღერებს: „გაზაფხული“, „სიმღერა საქართველოსზე“ და სხვ.

როცა საკითხი გუნდის სამხატვრო ხელმძღვანელის პიროვნებას ეხება, ის ცდილობს საუბარი სხვაგან გადაისროლოს. მაგრამ აქ არის მისი შემოქმედებითი ზრდის მატანე: სიგელები, მედლები, სამკერდე ნიშნები, და ყველაზე საპატიო და მტკის მთქმელი მისი შემოქმედებითი საქმიანობის შესახებ — საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდების მინიჭება. ეს იყო 1951 წელი. ამ საპატიო წოდებამ ივანეს შემატა შემოქმედებითი ძალა და სწრაფვა ხალხური ხელოვნების უფრო სრულყოფილად დაუმჯობესებაში. ამ დაუმრეტელ სურაფას მოჰყვა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის შემდგომი წარმატება რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე და სხვადასხვა რესპუბლიკის ხალხთთან გამართულ მეგობრობის საღამოებზე.

სიტყვა არ ჰყოფიდათ ანსამბლის წევრებს და მის ხელმძღვანელს იმ სიხარულის გადმოსაცემად, რომელიც მათ განიცადეს ქალაქ ლოვის კულტურისა და დასვენების პარკში გამართულ მეგობრობის საღამოზე.

— ეს იყო 1957 წელს — განაცხადა ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ივ. აბაშიძემ — უკრაინელმა მეგობრებმა ჩვენი ანსამბლის წევრები უდიდესი პატივისცემით და აღტაცებით მიიღეს. მოხიბლული ვართ იმ დიდი ყურადღებით და დაფასებით, რაც მათ გამოიჩინეს ჩვენდამი. ეს უტყუარი მაგალითია ჩვენი ქვეყნის ხალხთა მტკიცე მეგობრობისა.

უკრაინელი ხელოვნებათმცოდნე რ. სამბუჯი წერს: „კონცერტებზე დაესწრო დაახლოებით 30000 მშრომელი. ორჯონიკიძის რაიონის კულტურის სახლის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, ეს არის რესპუბლიკის ერთ-ერთი უძველესი თვითმომქმედი ანსამბლი. ლოვში ის ჩამოვიდა 85 მომღერლისა და მოცეკვავის შემადგენლობით.“

პერში გაისმის მძლავრი ხმები სიმღერისა პარტიაზე.



ორჯონიკიძის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის გამოსვლა ქ. ლოვში გამართულ მეგობრობის საღამოზე

დირიჟორ ივანე ლევანის ეს აბაშიძეს მიღწეული იმისათვის, რომ სიმღერებში იხიბს პატიოს ჩვენი ბრძოლებსა, კომუნისტური პარტიისადმი ხალხის უსასწავრო სიყვარულისა. დამსწრეთა მხურვალე ტაძის გრიალიმ კონფერანსიც აცხადებს, რომ შესრულებული იქნება „სიმღერა ლესია უკრაინისაზე“.

რ. სამბუჯის წერილიდან ჩანს, რომ დიდი წარმატება და მაყურებელთა თვაცია ხვდა წილად გუნდის მიერ შესრულებულ ივ. აბაშიძის სიმღერის „სერგო ორჯონიკიძეზე“. სასუთად და სიყვარულით ინახავენ გუნდის წევრები იმ მვირფას საჩუქრებს, რომლითაც უკრაინელმა მეგობრებმა ეს შეხვედრა აღნიშნეს.

წარმატება წარმატება ემატებოდა...

1958 წელს გამართული ამიერკავკასიის ხალხთა „მუსიკალური გაზაფხული“, მართლაც, გაზაფხულივით შემოფრთხილდა ორჯონიკიძის რაიონის ანსამბლის შემოქმედებით ცხოვრებაში. დამსწრეთა მაღალი შეფასება და მოწონება ხვდათ წილად აღნიშნული ანსამბლის წევრებს, როგორც კარგი რეპერტუარის ასევე შესრულების მაღალი ტექნიკის მქონე. მაყურებელმა გულთბილად მიიღო ორჯონიკიძის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის თვითმომქმედი ანსამბლის გამოსვლა (მხატვრული ხელმძღვანელი ი. აბაშიძე) — წესის გაზეთ „კომუნისტში“ აღნიშნული კონცერტის დამსწრე რუმინელი კომპოზიტორი პ. კონსტანტინესკუ.

მარტო სიმღერითა და ცეკვით როდი კმაყოფილდება ივ.

შ. დალიანის „გვაკვიკოსი“ II მოქ. ორჯონიკიძის რაიონული კულტურის სახლის სცენაზე





აბაშიძე. იგი ხალხური ხელოვნების ფართო და მრავალმხრივი დიპლომატიის შემოქმედია. ამავე დროს იგი გულისხმიერი აღმზრდელიცაა. ყურადღებით და დიდი სიფრთხილით სწავლობს ანსამბლის თითოეული წევრის ინდივიდუალურ თვისებებს, მუსიკალურ მონაცემებს და აზუსტებს — რის მიღება შეიძლება ამა თუ იმ წევრისაგან. ამიტომაც, რომ ივანეს დიდად აფასებენ თანამემამულენი, ამიტომ გამოუცხადა მას ხალხმა ნდობა და დაწვევები 1948 წლიდან 5-ჯერ აირჩია ჯერ სადაბო და შემდეგ კი რაიონული საბჭოს დეპუტატად.

— დეპუტატმა ივ. აბაშიძემ თავის დროზე ჩააბარა ამომრჩევლების ანგარიში. იგი ხშირად არის მათთან, ისმენს ხალხის მოთხოვნებს და პრაქტიკულ დახმარებებს უწევს მათ — წერს ორჯონიკიძის რაიონული გაზეთი „ლენინის დროში“.

ველარ მალავს ივანე სიხარულსა და სიამაყეს გრძნობას, როცა ლაპარაკობს იმ თავის ადრდილივებზე, რომლებსაც ამჟამად გარკვეული წარმატება აქვთ მუსიკალური თუ თეატრალური ხელოვნების დარგებში.

მის გუნდში ჯერ კიდევ მუსწავლობის დროს შევიდა შოთა ბუაჩიძე. ივანეს კარგი პედაგოგის ტაქტიკით მოხდა მისი პროფესიის არჩევაც. შოთამ წარმატებით დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადირიჟორო ფაკულტეტი, კვლავ რაიონის ანსამბლს დაუბრუნდა, მუშაობს აღნიშნული გუნდის დირიჟორად და მასთან ერთად ხელმძღვანელობს ორჯონიკიძის რაიონის მუსიკალურ სკოლას.

ამავე გუნდში ეწიარინენ მუსიკალურ ხელოვნებას ამჟამად თბილისის სახელმწიფო ანსამბლის წამყვანი სოლისტები. ტუხია ვეფხვაძე, მიხეილ კამპამიძე და სხვები.

კულტურის სახლთან არსებულ სხვადასხვა წრეებს შორის აღსანიშნავია თეატრალური კოლექტივის დამსახურება. ბევრი საინტერესო სპექტაკლი დაიდგა ორჯონიკიძის სარაიონო კულტურის სახლში და ბევრჯერ მოუწყვია აღნიშნულ კოლექტივს გასვლები კოლმურწნობებში, სკოლებში, რაიონის უშიშრეს სოფლებშიც კი. ასევე ბევრჯერ მიუღიათ თავიანთ სცენაზე მესობებში რაიონების თეატრალური კოლექტივები და თეატრების პროფესიულ მსახიობთა ბრიგადები. ასეთი ურთიერთობა სასარგებლო გზა იყო მათი შემოქმედებითი სრულყოფისათვის. აღნიშნული კოლექტივის უღვაღად ნიჭიერ შემადგენლობას ხელმძღვანელობს რეჟისორი თთარ ამიძეძე.

არა ერთხელ განუცდიათ მასურებელთა ოვაციებით გამოწვეული სიხარული მარიამ ტაბატაძეს, პაპო ჩოლოყაშვილს, პაპო გიორგაძეს, ლილი ბუაჩიძეს, ელგუჯა დეკანოსიძეს, თენგიზ დეკანოსიძეს, ჯონდი გიორგაძეს, თამაზ კიკნაძეს, ვახტანგ ბერძემს, გივი ლომაძეს, ვლადიმერ კელენჯერიძეს და სხვებს.

მუდამ მათთანაა ივანე და გამოდის წაშვან როლებში როგორც აქტიური შემსრულებელი.

უკანასკნელ წლებში გ. ქეღაბაიანის „ახალგაზრდა მასწავლებლის“, ი. ჭავჭავაძის „ეკითხი მუხობლების“, პ. კაკა-

ბაძის „კოლმურწნის ქორწინების“, ზაციცის „რობინ ჰუდის“ და სხვათა სახით ორჯონიკიძელმა მასურებელმა იხილა პროფესიულ სინალმედ აყვანილი სპექტაკლები. ამ წარმატებებმა თეატრალურ კოლექტივსა და მის მასურებელს სასიხარულო ამაგი მოუტანეს — აღნიშნულ კოლექტივს, საქართველოს სხვადასხვა მოწინავე თეატრალურ კოლექტივებთან ერთად, სახალხო თეატრის სახელი მიენიჭა.

ორჯონიკიძის რაიონის სახალხო თეატრალ მასურებელს უწევს კ. ბუაჩიძის კომედია „მეცაცრი თაღმჯილი“, ნ. ანანიაშვილისა და დ. როსტომაშვილის პიესა „პროფესია“, ვგონ რანების „გზაბანული შვილი“ და მიხეილ ჯაფარიძის „ჩვენებურები“.

სულ მალე ორჯონიკიძის რაიონის მშრომლები იხილავენ მთვარაძის „სახსოვარს“ და კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“.

ხელოვნების მუშაკებს, რომელ განსაც არ უნდა გვეთვინოდნენ ისინი, ერთი საერთო მიზანი აკავშირებთ — შექმნან ისეთი სახეები, რომლებიც ნათლად წარმოადგენენ ოპტიმიზმითა და ცხოველყოფილი კომუნისტური იდეებით გამსჭვალული ახალი ეპოქის აღმანიშნებს, მათ მისწრაფებებს, სურვილებს, ნებას, „ხელოვნების მუშაკები — აღნიშნულია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამაში — მოწოდებული არიან იყვნენ სიხარულსა და შოგონების წყარო მილიონობით აღამიანათვის, გამოსატყვენენ მათ ნებას, გრძნობებსა და ფიქრებს, იყონ მათი იდეური გამოდრებისა და ზეწობრივი აღზრდის საშუალება“.

პარტიის სიბრძნითა და ამ შთავონებით არიან გამსჭვალული ორჯონიკიძის რაიონის სახალხო თეატრის შემოქმედებითად მზარდი კოლექტივი, კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეცვის ანსამბლის წევრები და მათი უანგარო ხელმძღვანელი ივ. აბაშიძე.

ეს მტიცივე, ერთად შერული კოლექტივი მუდამ იყო და არის იმის ძიებამი, თუ როგორ წარმოადგინოს ნამდვილი სახეები და როგორ მიიტანოს მართალი სიტყვა მასურებელთა. მას არაერთგზის განუცდია ამ ძიებამი მოპოვებელი წარმატებითი გამოწვეული სიხარული.

იმის პასუხად, თუ რა აქვს უახლოეს ხანში მიზნად დასახული, ივანემ განაცხადა:

„1962 წლის იანვრიდან უნდა წარმოვადგინოთ პრემიერა კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და მთვარაძის „სახსოვარი“, განასაღვლონ მაქვს აგრეთვე ვაჟთა ვოკალური ჯგუფის მომზადება, რაზედაც უკვე ვმუშაობ“.

დაგვრჩენია ის, რომ ივანეს და ორჯონიკიძის რაიონის კულტურის სახლის მრავალრიცხოვან კოლექტივს კვლავაც გუნდურით მჩქეფარე ცხოვრების მხარდამხარ გაბედული ნაბიჯებით სვლა. წინ კვლავ დიდი და საინტერესო შემოქმედებითი გზაა.



ამაშივე. იგი ხალხური ხელოვნების ფართო და მრავალმხრივი დანახარის შემოქმედი. ამავე დროს იგი გულისხმობს აღმზრდელიცა. ყურადღებით და დიდი სიფრთხილით სწავლობს ანსამბლის თვითელი წევრის ინდივიდუალურ თვისებებს, მუსიკალურ მონაცემებს და აუსუტებს — რის მიღება შეიძლება ამა თუ იმ წევრისაგან. ამიტომაც, რომ ივანეს დიდად აფასებენ თანამემამულენი, ამიტომ გამოთვნიან მას ხალხმა დიდად და დაწყებული 1948 წლიდან 5-ჯერ აირჩიეს ჯერ სადაბო და შემდეგ კი რაიონული საბჭოს დეპუტატად.

— დეპუტატმა ივ. ამაშიძემ თავის დროზე ჩააბარა ამომრჩევლებს ანგარიში. იგი ხშირად არის მათთან, ისმენს ხალხს მოთხოვნებს და პრაქტიკულ დახმარებას უწევს მათ — წერს ორჯონიკიძის რაიონული გაზეთი „ლეონის დროთა“.

ვერად მაღალს ივანე სიხარულისა და სიამაყის გრძნობას, როცა ლაპარაკობს იმ თავის აღზრდილებზე, რომლებსაც ამჟამად გარკვეული წარმატება აქვთ მუსიკალური თუ თეატრალური ხელოვნების დარგებში.

მის გუნდში ჯერ კიდევ მოსწავლეობის დროს შევიდა შოთა ბუჩიძე. ივანეს კარგი პედაგოგის ტაქტიკით მოხდა მისი პროფესიის არჩევც. შოთამ წარმატებით დაამთავრა თბილისის კლავშოწიფო კონსერვატორიის სადირიჟორო ფაკულტეტი, ცალკე რაიონის ანსამბლს დაუბრუნდა, მუშაობს აღნიშნული გუნდის დირიჟორად და მასთან ერთად ხელმძღვანელობს ორჯონიკიძის რაიონის მუსიკალურ სკოლას.

ამავე გუნდში უსაიანენ მუსიკალურ ხელოვნებას ამჟამად თბილისის სახელმწიფო ანსამბლის წამყვანი სოლისტები. ტუხია ვეფხვაძე, მიხეილ კამყამიძე და სხვები.

კულტურის სახლთან არსებულ სხვადასხვა წრეებს შორის აღსანიშნავია თეატრალური კოლექტივის დამსახურება. ბევრი საინტერესო სპექტაკლი დაიდაცა ორჯონიკიძის სარაიონო კულტურის სახლში და ბევრჯერ მოუწყვია აღნიშნულ კოლექტივს გასვლითი კომპოზიციებში, სკოლაში, რაიონის უშირეს სოფლებშიც კი. ასევე ბევრჯერ მიუღიათ თავიანთ სცენაზე მუშობელი რაიონების თეატრალური კოლექტივები და თეატრების პროფესიულ მსახიობთა ბრიგადები. ასეთი ურთიერთობა სასარგებლო გზა იყო მათი შემოქმედებითი სრულყოფისათვის. აღნიშნული კოლექტივის უდავოდ ნიჭიერ შემადგენლობას ხელმძღვანელობს რეჟისორი ოთარ აბაშიძე.

არა ერთხელ განუცდიათ მაყურებელთა ოვაკიებით გამოწვეული სიხარული მართაც ტაბატაკეს, პაშა ჩოლოყაშვილს, პაშა გიორგაძეს, ლილი ბუაჩიძეს, ელგუჯა დეკანოსიძეს, თენგიზ დეკანოსიძეს, ჯონდო გიორგაძეს, თამაზ კიკნაძეს, ვასტანე ბერიძეს, გივი ლომსაძეს, ვლადიმერ კელენჯერიძეს და სხვებს.

შედად მათთანაა ივანე და გამოდის წამყვან როლებში როგორც აქტიური შემსრულებელი.

უკანასკნელ წლებში ე. ქვბლაქაიანის „ახალგაზრდა მისწავლებლის“, ი. ჭავჭავაძის „ყვითელი მესობლების“, პ. კაკა-

ბაძის „კომლემურის ქორწინების“, ზაიციის „რობინ ჰუდის“ და სხვათა სახით ორჯონიკიძელმა მაყურებელმა იხილა პროფესიულ სიმალღემდე აყვანილი სპექტაკლები. ამ წარმატებებმა თეატრალურ კოლექტივსა და მის მაყურებელს სასიხარულო ამბავი მოუტანეს — აღნიშნულ კოლექტივს, საქართველოს სხვადასხვა მონივრე თეატრალურ კოლექტივებთან ერთად, სახალხო თეატრის სახელი მიენიჭა.

ორჯონიკიძის რაიონის სახალხო თეატრმა მაყურებელი უჩვენა კი. ბუჩიძის კომედია „მკაცრი ქალიშვილები“, ნ. ანანიაშვილისა და დ. როსტომაშვილის პიესა „პროფესია“, გონ რანეცის „გზაანბნული შვილი“ და მიხეილ ჯაფარიძის „ჩვენებურები“.

სულ მალე ორჯონიკიძის რაიონის მშრომლები იხილავენ მთვარაძის „სახსოვარს“ და კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“.

ხელოვნების მუშაკებს, რომელ ვანრსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, ერთი საერთო მიზანი აკავშირებთ — შექმნან ისეთი სახეები, რომლებიც ნათლად წარმოადგენენ ოპტიმიზმითა და ცხოველყოფილი კომუნისტური იდეებით გამსჭვალული ახალი ეპოქის ადამიანებს, მათ მისწრაფებებს, სურვილებს, ნებას. „ხელოვნების მუშაკები — აღნიშნულია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამაში — მოწოდებული არიან იყენენ სიხარულისა და შთაჯონების წყარო მილიონობით ადამიანისათვის, გამოხატავდნენ მათ ნებას, გრძნობებსა და ფიქრებს, იყონ მათი იდეური გამდიდრებისა და ზნეობრივი აღზრდის საშუალება“.

პარტიის სიბრძნითა და ამ შთაჯონებით არიან გამსჭვალული ორჯონიკიძის რაიონის სახალხო თეატრის შემოქმედებითად მზარდი კოლექტივი, კულტურის სახლთან არსებული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის წევრები და მათი უნაგარო ხელმძღვანელი ივ. ამაშიძე.

ეს მტკიცე, ერთად შეკრული კოლექტივი მუდამ იყო და არის იმის ძიებაში, თუ როგორ წარმოადგინოს ნამდვილი სახეები და როგორ მიიტანოს მართალი სიტყვა მაყურებელთან. მას ანაურთავის განუცდიან ამ ძიებაში მოპოვებული წარმატებით გამოწვეული სიხარული.

იმის პასუხად, თუ რა აქვს უახლოეს ხანში მიზნად დასახული, ივანემ განაცხადა:

„1962 წლის იანვრიდან უნდა წარმოვადგინოთ პრემიერა კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, და მთვარაძის „სახსოვარი“, განსაზღვრული მაქვს აგრეთვე ვაჟთა კოკალური ჯგუფის მომზადება, რაზედაც უკვე ვმუშაობ“.

დავგრძენია ის, რომ ივანეს და ორჯონიკიძის რაიონის კულტურის სახლის მრავალრიცხოვან კოლექტივს კვლავაც გუსურვით მჩქეფარე ცხოვრების მხარდამხარ გაბედული ნაბიჯებით სვლა. წინ კვლავ დიდი და საინტერესო შემოქმედებითი გზაა.



დავით ბაქრაძე

# ხელოვნების ინტელექტის

ვალერიან გაბილიაი

კედლის საათმა 12-ჯერ გაიწვია და ღამის მყუდროება თოფის გასროლამ დაარღვია... თოფის ქუხილის ხმა მოედო ტყით დაბურულ ონის მთებს და სიფხვალს სევას მცხოვრებლებს ვარლამ ბაქრაძის ოჯახში ვაჟიშვილის შექენა ამცნო...

ბატარა დავითს დღითი-დღე ეტყოზოდა ზრდა და 6 წლის რომ შეიქენა, ოჯახში სასიყვარულო გამოზრდილი ნინო-მოხვედრის დაქვეყნდა და წამოაქცია, რამაც მშობლები და მეზობლები დიდად გააკვირვა. ასე ღაღად იზრდებოდა, ვაკეცდებოდა მომავალი თვალტანადი გოლიათი.

1927 წელს დავით ბაქრაძე წარჩინებით ამთავრებს ონის საშუალო სასწავლებელს და მისივე სურვილით მუშაობას იწყებს მადაროს მწვრეტელ მუშად, ხოლო სამი წლის შემდეგ სწავლის გასაგრძელებლად თბილისის მიემგზავრება და სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში შედის.

ამ ბუმბერაზი თვალტანადობის, ფართო მხარბეჭიან ლამაზ ქართველ ჭაბუკს თვალი მოკრა თუ არა საქარ-

თველოში ცნობილმა მომღერალმა სანდრო კავსაძემ, შინვე მიიწვია ქართული ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლში. და აი, თოვლითი ქათქათა ქუდაჯასა და ჩოხაში გამოწყობილი ჩინებული ჭაბუკი წარსდგა ქართველი მაცურებლის წინაშე. თეატრში გამართულ კონცერტზე დამსწრე საზოგადოებამ ის შოთა რუსთაველის უკუდავი ქმნილების მთავარ გმირს — ტარიელს მიამკვასა და კონცერტის დასასრულს ფეხზე ადგომით არაჩვეულებრივი ოვაცია გაუშარათა. სანდრო კავსაძეს დაჟინებით მოსთხოვეს, ცალკე ეჩვენებინა დავითის ქართული ცეკვა-სიმღერა და შემდეგ მოეთხრო ამ უცხო მოყმის ვინაობისა და არაჩვეულებრივი ფიზიკური აგებულების შესახებ.

სხვა გზა არ იყო, სანდროს თეატრის დამსწრე საზოგადოების მოთხოვნა უნდა შეესრულებინა. ჯერ დავითმა მოხიზა ყველა თავისი ცეკვა-სიმღერით, ხოლო შემდეგ კი კავსაძემ განაცვიფრა დამსწრენი:

— თქვენ მიერ ძლიერ მოწონებული ჭაბუკი, თბილისში როგორც კი ვნახე მეც მომეწონა და მოვიწყვი ჩემს გუნდში. სიმაღლით, სიღრმეით, ბუნებრივი სილამაზით, თავაზიანობით, ძალ-ღონით და ნიჭითაც ეს ქართველი ბუმბერაზი თბილისს მოველინა ონის რაიონიდან. ის სიფხვალს სევას მცხოვრები რაჭველია, დავით ვარლამის ძე ბაქრაძე, ამჟამად თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტი. სიმაღლით ორი მეტრი და 30 სანტიმეტრია, მხარბეჭის სიგანე ერთ მეტრზე მეტი აქვს, მისი მაჯა ოცდახუთი სანტიმეტრია, 50 ნომერ ფეხსაცმელს იცვამს, მისი წონა 120 კილოგრამია, არის 25 წლის. აი მოკლედ ის ცნობა, რომელიც თქვენ მომთხოვეთ ამ იშვიათი თვალტანადობის ქართველი ვაკეკის შესახებ". სანდროს უკანასკნელი სიტყვები ხანგრძლივმა ოვაციამ დაფარა...

დავით ბაქრაძემ 1934 წელს უმაღლესი სასწავლებელი დაამთავრა და საქ. კ. ცენტრალურმა კომიტეტმა საშუალოდ ფშავ-ხევსურეთის ზონაში მიავლინა საქ. სსრ განათლების სახკომისარიატის მთავარ ინსპექტორად, სადაც სამი წლის განმავლობაში იმუშავა. ფშავ-ხევსურებმა გულით შეიყვარეს თავმდაბალი, ყველადასმეი გულისხმიერი პედაგოგი. მისი ინიციატივით ხევსურეთში გაიხსნა პირველი სკოლა ინტერნატი და მანვე მიიზიდა სკოლაში ფშავ-ხევსური ქალიშვილები და ჭაბუკები...

დავით ბაქრაძის მუშაობა ფშავ-ხევსურეთში მცხოვრებლებს კარგად დაუფასებიათ და 1937 წელს, მისი პირადი მოთხოვნით, ზემდგომ ორგანოს ონის რაიონში რაიგანათლების ინსპექტორად გადაუყვანიათ, ხოლო 1940 წელს, მისივე სურვილით, სევამი დაუნიშნავთ სკოლის დირექტორად.

1941 წლიდან საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის წევრი დავით ბაქრაძე ავგილობრივი საბჭოს ყველა მოწვევის დეუტატი იყო.

1960 წლიდან კი შვილების უმაღლეს სასწავლებელში სწავლის გამო დავით ბაქრაძე თბილისში გადმოსახლდა. ამჟამად ის კ. მარქსის სახელობის საჯარო ზიპლიოთეკის დირექტორის მოადგილეა და ჩვეული ენერგიით განაგრძობს კულტაგანამათლებლო მოღვაწეობას.





ანდრო მურუსიძე

## ქუთაისის თეატრის ვეტიკანი

რუთა ბეროძე

ანდრო მურუსიძე ქუთაისის თეატრის ძველი თაობის მსახიობია იმ პლადის გეოთენის, რომელმაც მრავალი სახელოვანი ფურცელი ჩასწერა ქართული თეატრალური კულტურის ისტორიაში.

ა. მურუსიძეს 75 წელი შეუსრულდა და მიუხედავად ასეთი ხანდაზმულობისა, იგი კვლავ დიდი სიყვარულითა და გატაცებით განაგრძობს მუშაობას.

იგი 1885 წელს დაიბადა ქ. ქუთაისში, ღარიბი გლეხის ოჯახში. სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, შვედია იმავ სასწავლებელთან არსებულ პედაგოგიურ კურსებზე, მაგრამ 1903 წელს მონაწილეობა მიიღო მოსწავლეთა გაფიცვაში და მესამე კურსიდან გაირიცხა.

სწორედ ამ ხანებში ქართული თეატრის დიდი ოსტატი — ლადო მესხიშვილი უცხოეთიდან დაბრუნდა და ქუთაისს მოაშურა.

1904 წლის სეზონში, მიუხედავად იმისა, რომ „მამამისი თმებს იგლეჯდა: დამიღუპეს შვილი, „სტოლნაჩანლიკად“ მიწილდა, ის ვი გაგიადო, არტისტობა დიწყოო, ა. მურუსიძე ისე გაიტაცა თეატრმა, რომ მზად იყო ყველაფერი გაეკეთებინა თეატრში, სასყიდელზე არ ფიქრობდა და არც მოელოდა“ (ნინო ჩხვიძის „მოგონებებიდან“).

ამ სეზონის განსანმდე ბარტის პიესის „ახალი მოძღვრე-

ბის“ რეპეტიციები მიმდინარეობდა. შესვენების დროს მსახიობმა ნ. გვარამემ ქუჩაში გამოსვლა დააპირა. კარებთან მას მოსწავლის ფორმაში გამოწყობილი ახოვანი ახალგაზრდა ყმაწვილი დახვდა, რომელმაც თეატრში მუშაობის სურვილი გამოთქვა. ნ. გვარამემ ბევრი აღარ დაუყოვნებია და ა. მურუსიძის თხოვნა გადაუყვია ლ. მესხიშვილისათვის. მოგვხსენებათ, ნ. გვარამე ტანმორჩილი იყო და ლ. მესხიშვილს მისთვის ხუმრობით უთქვამს: „თუ შენისთანა მოსლელტკლია, არ მივიღებო“.

— გარეგნობით ანდრო ყველას მოეწონა და თქვეს: მართლაც, ლამაზი ყმაწვილი ყოფილაო, — იგონებს ნ. გვარამე. — ლადომ ბევრი აღარ იფიქრა და იმ რეპეტიციაზე ერთ-ერთი ქრისტინას როლი მისცა... ანდრომ ეს პატარა როლი მშვენივრად წაიკითხა ისე, რომ დასის ყველა წვერზე კარი შთაბეჭდილება მოახდინა. ლადომ იმავე საღამოს ჩარიცხა ანდრო დასში და თითო გამოსვლაზე სამი მანეთი დაუნიშნა... ამ საღამოს შემდეგ, ანდრო მურუსიძე ქართული თეატრის მსახიობი გახდა. თავისი კარგი ხასიათითა და ზრდილობიანი მოქცევით ანდრომ ყველას სიყვარული დაიმსახურა. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ იმავე სეზონში, მართლაც, პატარა, მაგრამ რამდენიმე კარგი როლი შეხვდა, რითაც საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო (ნ. გვარამე, „თეატრალური მეშუალებები“).

1905—1906 წლის ქუთაისის თეატრალური სეზონი საყურადღებო იყო იმით, რომ ამ ხანებში ლ. მესხიშვილმა მთელი რიგი რევოლუციური სულსიკვთებით აღსავსე პიესები დადგა. საშინელი რეაქციის მძევანარების პირობებში ხალხს პირდაპირ ბარიკადებიდან უხდებოდა სპექტაკლებზე მისვლა. საერთო რევოლუციური აღმავლობის ზვირთებმა თეატრის მუშაკებიც ჩაითრია, თეატრის მიდამოებზე ლ. მესხიშვილის თაობით აღიმართა ბარიკადები. მის ერთგულ თანამებრძოლთა შორის იყვნენ ნ. გვარამე, ი. ზარდალიშვილი, ა. მურუსიძე, ო. დადიანი, ს. ტელიძე და სხვები. ქუთაისელი ალიხანოვ-ავარსკის რაზმებმა მაშინ ნახევარი ლუთაიანი გადასწყვეს. როგორც ა. მურუსიძე იგონებს, თეატრი დაწვას გადაარჩინა დაჩაჯმა ივანე ნაჭყვიამ.

1908 წელს დრამატულმა საზოგადოებამ ქუთაისის თეატრში რეჟისორად მიიწვია ვალერიან გუნია, ხოლო მომდევნო სეზონიდან მას სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი მიხეილ ქორელი. ქუთაისში ამ ორი სახელმძღვანელო ქართველი ხელოვანის მუშაობის პერიოდში ძალზე ნაყოფიერი გამოდგა ახალგაზრდა აქტიორისათვის. საერთოდ მას ჩვევად ჰქონდა დაკვირვებოდა სახელმძღვანელო აქტიორების თამაშს და ხშირად ესწავლა ის როლი, რომელიც მის გულს ესაღებუნებოდა, მაგრამ სხვას ჰქონდა სათამაშოდ მიწილობითი. თეატრი დასადგმულად აშხადებდა „სამშობლო“, რომელშიც ლევან ხიმშიაშვილის როლს ალ. იმედაშვილი ასრულებდა. მოულოდნელად იგი ავად გახდა. ვალერიან გუნია სავგონებელში ჩაავარდა, მაგრამ მაღლ გამოსავალი მან ა. მურუსიძეს შესთავაზა: „თუ შეგიძლია, იმუშავე ამ როლზე“. ამ საპასუხისმგებლო როლში მისი სადებიუტო გამოსვლა წარმატებით დავერგვინდა. ამის შემდეგ გუნიამ ალ. სუმბათაშვილის „დალატში“ დათოს როლის შესრულებად დააგვლა. როცა კვიძა საუბარში ვეითხებ მსახიობს, თუ რომელი უფრო უყვარს მის მიერ განხორციელებულ მრავალრიცხოვან სცენურ გმირთა შორის, ა. მურუსიძემ, პირველყოფისა, სწორედ ლევან ხიმშიაშვილი და დათო დაასახელა.

მიხეილ ჭორელმა თეატრში მოსვლისთანავე საფუძვლიანად განახალა რეპერტუარი და უმთავრესად ახალგაზრდა მსახიობებზე დაყრდნობით დასი გადახალისა.

ახალგაზრდა აქტიორთაგან მ. ჭორელმა ყურადღება მიაქცია ა. მურუსიძეს და იგი დასში ჩარიცხა. აი რას გადმოგვცემს მ. ჭორელი თავის მოგონებაში:

— ქართული თეატრის მამინდელი რეპერტუარი, გარდა თითო-ორიოა თვალსაჩინო თანამედროვე პიესისა და შექსპირის და მილერის ტრაგედიებისა, საკმაოდ საშუალო სურათის წარმოდგენდა. ერთის მხრით — ყალბ ჩონჩხზე აგებული ისტორიული დრამა, სადაც დამაჩრის სროლა, ხმლის ტრიალი და აუცილებელი სიკვდილი მთავარ როლს ასრულებდა; მეორეს მხრით — ფრანგული მელოდრამა, სადაც სიბოროტე კბილების ღრქუნით ებრძვის სიკეთეს და სათნობას... ან თანამედროვე მსუბუქი ფსიქოლოგიური დრამა, სადაც გმირი იტანჯება, იცრუნდება და მსმენელსაც ტანჯავს და აცრუნებებს.

რუსეთიდან ახლად დაბრუნებულ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე აღზრდილ მ. ჭორელს ასეთი რეპერტუარი არ მიაჩნდა ეპოქის შესატყვისად, ამიტომაც მაქსიმ გორკის „უკანასკნელნი“ შეაჩერა არჩევანი.

ამ პიესაზე მუშაობასთან დაკავშირებით მ. ჭორელი იგონებს:

...კითხვის დაწყებამდე მსახიობმა ანდრო მურუსიძემ შეწუხებულ სახით მკითხა:

— შეკითხვისათვის ბოდიში, ბ-ნო მიხეილ, მაგრამ წინდაწინვე მითხარით, — ამ პიესაში დამბაჩის სროლა ან ხმლის ტრიალი არის თუ არა?

ა. მურუსიძე ახალგაზრდა, ტანადი, ხალისიანი ყმაწვილი იყო, ზოგჯერ ხოუნჯიც.

— საიდანაა ასეთი კითხვა?

— იქიდან, რომ ჩვენს პიესებში, უმეტეს შემთხვევაში, ხმალსა და დამბაჩას დიდი მნიშვნელობა აქვს, თითქმის მთავარ როლს ასრულებენ, პოდა... თუ ამ პიესაშიც ასეა... მაწუხებს.

- არა, ამ პიესაში არც დამბაჩა და არც ხმალი.
- გიშველთ ღმერთმა, კარგი მწერალი ყოფილა.
- გამეცნა გუნებაში: ვიცოდი, რომ მას, მისი ტანადობის წყალობით, ყოველთვის ისტორიულ პიესებში ათამაშებდნენ ხოლმე და ამ ამბავმა თავი მოაბურთა.

როცა მთელი დასი კოლექტიურად შეუდგა პიესის ცალკეულ ტიპების გარჩევას, სახეების დამუშავებას, და რეჟისორმა მსახიობს ამოცანად დაუსახა მიენახათ ცალკეული როლების ლიტმობტივი მოცემული ტიპის ბუნების, განცდებისა და მოქმედების მიხედვით, ან. მურუსიძეს უთქვამს:

— იმ დალოცვილ ავტორს ისე უბრალოდ დაუწერია ეს პიესა, თვითული ტიპი ისე ჩამოუყალიბებია და დაუსურათებია, რომ ჩემთვის ჩემს როლში ყველაფერი არა თუ გასაგებია, ნათლად წარმოდგენილიც კი მაქვს როგორი უნდა ვიყო, რა ხმით უნდა ვილაპარაკო, რა სახის გამომეტყველება უნდა მიქნეს, რა ღვარძლიანი და ბოროტი ვარ. ჩემი მამა (პიესით) ჩემზე ლაპარაკობს: „შუბლგარეცხილი, მყვირალა, არამზადა ხარ, შორს წახვალ“. ამ დახასიათებით უნდა ვიხელმძღვანელო როლის გაკეთების დროს“.

ა. მურუსიძის ეს მსჯელობა საკულისხმოა იმით, რომ ჯერ კიდევ ახალგაზრდობის წლებში მასში ნათლად ვლინდება

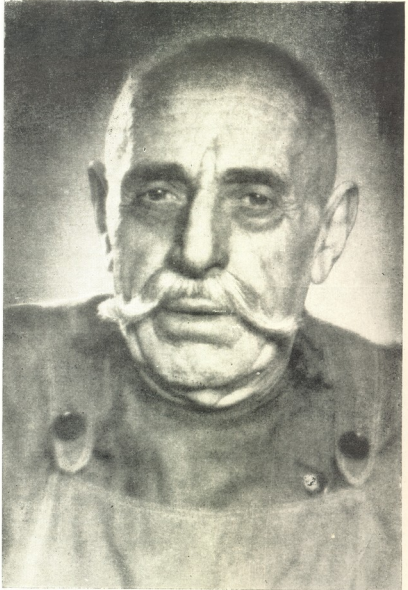
დაკვირვებელი, ჭკვიანური მიდგომა როლისადმი და ესაზრდა შინ, როცა იმ დროს მსახიობი ხშირად პიესის შინაარსიდან გამოთიშული ასრულებდა როლს, არ იცოდა როლის, რით თავდებოდა მისი სათქმელი და თავიდან ბოლომდე დამოკიდებულ იყო მოკარნახის ჩურჩულზე.

დამბაჩისა და ხმლის ათვალწუნებით, ა. მურუსიძე ერთგვარ პროტესტს აცხადებდა არაცხოვრებისეული, ისტორიული თემატიკით გატაცების წინააღმდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ აღნიშნული პიესების გმირთა განსახიერებით გაითქვა სახელი ქართულ სცენაზე. იგი ჩინებულად თამაშობდა და ძალზე შთამბეჭდავი სცენური სახეებიც შექმნა — „სამშობლოში“ (სვიმონ ლიონიძე და ლევან ხიმშიაშვილი), „დალატში“ (დათო და ანანია), „და-მამში“ (გიათონი და ოტია), „კამლეტში“ (მეფე და ლაფრეტი), „ოტელიოში“ (კასიო და იაგო), „ყაჩაღებში“ (კარლოსი და შპიგელმენი) და სხვ.

მ. გორკის პიესის განხორციელება უთუოდ მოასწავებდა ქართულ თეატრში თანამედროვეობისკენ შემობრუნებას.

ცნობილი ქართველი კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე 1911 წლის „სახალხო გაზეთის“ 221-ე ნომერში ვრცელ წერილს უძღვას ქართული თეატრის განახლებას და დაწვრილებით განიხილავს შიუგაშვილის დრამას „სიმამხინჯეს“. იმხანად ქუთაისის დრამატული დასის მიერ დადგმულს. სხვათაშორის, კ. აბაშიძე წუნსა სდებს მურუსიძის ვასოს, ალ. იმედაშვილის, ნ. ჩხეიძის, კორნიშუნის და სხვა ცნობილ მსახიობთა თამა-

ა. მურუსიძე — მამა („მინკოს გეარს არ ვასახლებთ“.)







ა. მურუსიძე — შთავისარდალი (ლელოზ იარვიაა)

შის ფონზე, მაგრამ ამბობს, რომ მის მიერ შექმნილ სცენურ გმირს არ დაუკოტულება სასოფადო მიმართულება წარმოდგენისა, ხოლო ან. მურუსიძეზე ბოლოს ასე დასძენს: „ძლიერ სასარგებლო ახალგაზრდა არტიტა. რამდენიმე როლში, რომლებშიაც ჩვენი ის ვნახეთ, უნარს იჩენს. და იმედია, ამ ატმოსფეროში როგორც დღეს ქუთაისის სცენაზე არის გაბატონებული, მისი არტიტული ნიჭი განვითარდება“.

ეს ასეც მოხდა. ქართველი თეატრალური ხელოვნების ისეთი გამოჩენილ რეჟისორებთან და მსახიობებთან მუშაობამ, როგორც იყვნენ ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, ვალ. შალვაშვილი, მ. ქორელი, შ. დადიანი, ი. ზარდალიშვილი, ალ. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე და სხვ. თავისებური გავლენა იქონია ა. მურუსიძის აქტივობა ჩამოყალიბებაზე.

ა. მურუსიძემ ქართველ სასოფადოებში სახელი გაითქვა როგორც საგმირო როლების შემსრულებელმა მსახიობმა. პაეტარა, მაგრამ ძალზე საინტერესო წერილი გამოქვეყნდა 1912 წელს ეურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ საათურით „გლეხი-მსახიობი“, ავტორი აუწყებდა რა სასოფადოებს, ან. მურუსიძის საბუნების წარმოდგენის გამართვას, წერდა:

ა. მურუსიძე პირველად გამოვიდა ვ. მესხიშვილის რეჟისორობის დროს. შემდეგ შალვა დადიანის დასში გაიწვიდა და მისივე „მოგზაურ დასში“ მონაწილეობდა. ცნობილია როგორც კეთილსინდისიერი და მშობლივი მსახიობი იშვიათია შემთხვევა, რომ მას ნაკისრი როლი კარგად არ სცოდნოდას

და შეგნებით არ შეესრულებინოს. ამასთანავე აღვნიშნავთ რომ იგი შინ სასოფლო მეურნეობას მისდევს, როგორც მისი თანამომე გლეხნი. ხშირად, მინდორში მუშაობის შემდეგ, რეპეტიციავ მიდის, ან სცენაზე გამოდის... ქუთაისის დასში იგი თვალსაჩინო ძალას წარმოადგენს“.

ამ ცნობას ადასტურებენ ის ადამიანები, რომელნიც დასწრებიან მესხიშვილის რეჟისორობით ქუთაისის თეატრში დადგმულ სპექტაკლებს. მაგ. ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ფ. გოგიელი ივონებს ა. მურუსიძის კრეოსს „ოიდიპოს მეფეში“.

— როდესაც სასოფიხილმა იოკასტემ — ნინო ჩხეიძემ დატოვა სცენა, როდესაც უდანაშაული, მაგრამ რუმობით ბედისგან მწარედ დასჯილი ოიდიპოსი — ალ. იმედაშვილი დაბრმავებული, დასისხლიანებული თვალდებით გამოჩნდა სცენაზე. თქვენ, (იგი მიმართავს ა. მურუსიძეს — რ. ბ.) — კრეონის როლის შემსრულებელმა მშვეიდი, მტკიცე, მაგრამ უბრალო სიტყვებით გამოუტანეთ მას განაწინე და შეწყნარება. საუკეთესო განცდები ჩვენი თაობის მოწაფური წლების დაკავშირებულია ქუთაისის თეატრის დაუეყწარ სპექტაკლებთან, რომლებშიც წამყვანი ადგილი გვეკრათ, ბ-ნი ანდრო“.

მართალია, ა. მურუსიძე 1922 წლიდან სხვადასხვა დროს მუშაობდა თბილისის, ბათუმის, ფოთის, ჭიათურისა და ზესტაფონის თეატრებში, მაგრამ სასცენო მოღვაწეობის უმეტესი დრო მან ქუთაისში გაატარა.

ა. მურუსიძისთვის აქტივობული გაზაფხული განმეორდა 1928 წლის სეზონში, როცა ქუთაისში სამუშაოდ გადმოვიდა კოტე მარჯანიშვილი. ამ პერიოდიდან ბევრს დღესაც ასოსეს ა. მურუსიძის გარეგნულად დახვეწილი, მაგრამ გულსარბი და შეუბრალებელი ბენ-იოხანი („ურთულ აკოსტია“) და მის მიერ ისტატურად გამოძერწილი სხვა სცენური სახეები.

როცა 1938 წელს ქუთაისში ჩამოყალიბდა ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი (რესპუბლიკის სახალხო არტიტის) და ანთაძის ხელმძღვანელობით), ა. მურუსიძის მიერ განსახიერებული გმირების გალერეა გამდიდრდა ისეთი დაუეყწარის სახეებით, როგორიც არიან მეფე სოლომონი („ჟამთაბერის ასული“), რომისტირი ლავროვი („ლალო კეცხოველი“), ლევანი („გმირთა თაობა“), პროფესორი ზანდუკელი („მისი ვარსკვლავი“), კაკოს მამა („ჩაქტილი ღიძი“), ცირას მამა („ახალგაზრდა მასწავლებელი“), პასტორი მოზერი („ყარაღები“), მამა („სასუსტარი“), ყარამანი („მათი ამავი“), ნესტორი („ნაბერწყლიდან“) და სხვ.

მაღალი შეფასება მისცა ქართველმა პრესამ ა. მურუსიძის მიერ ნათამაშე როლებს — ხარიტონს („კოლმეურნის ქორწინება“), იმერეთის მეფეს („ჟამთაბერის ასული“), ბეიანს („სამანიშვილის დედინაცვლი“).

1947 წელს ქუთაისის თეატრმა, ფართო სასოფადოებრიობასთან ერთად, აღნიშნა ანდრო მურუსიძის სასცენო მოღვაწეობის 40 წლისთავი. იყო მრავალი მისალოცი სიტყვა, დაქვემ და წერილი, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჩვენი გამოჩენილი დრამატურგის და თეატრალური მოღვაწის შალვა დადიანის იუმორით და გულთადაობით აღბეჭდილი წერილი: მოგვყავს ადგილები ამ ბარათიდან.

„საყვარელო ანდრო, მის დასამტკიცებლად, რომ შესწავლიე მოვიდოდი, გიგზავნი იმ დღისათვის ჩემ მიერ აღებე რჩინივხის ბილეთს. სასოფრად გამოგადგება ძა, ... და აკი სწორედ წამოსვლის საათებში დამცა სასტიკმა გრიბმა. დღესაც ვერა ვარ ხერიანად გამოკეთებული.“

ვაი შენს ტყავს, რომ უჩემოდ შეახრამუნე სასწიემო გოჭები და ნორჩი ბატკნები... რომ ვყოფილიყავ, გეტყოდი საკადრისს, მაგრამ ახლა რაღად.

შენ მანდ დადაფნული წამომდარხარ შენს „ზექუთში“, ფულბში კოჭაობ და მე კი აქ „შენი ნაბატონარი“ კაჭკა-მომხმარი ვგორობ ხმელ ლოფინზე, მაგრამ არაფერია. აქლემში ისე არ დამაბუნდებია, რომ ვირის საპალნე ვერ ზიდოს. პო, ამხელად აქლემი თუნდა შენ იყავი და... ვირი? ამ პატიოსან ცხოველის სახელს ვერ ვაკადრებ ვერც ხონელს და ვერც ვარლამ ჩხიკავძეს. გეყოლება იქ ვინმე ვირიკელა და... იმას მიაკუთვნე. ამ ბებრებს კი უთხარი, რომ მალე სასწიემო აქლემი იმათ წინაც დაიჩიქებს და ხურჯინებით მოუტანს ბედნიერებას.

სხვა, ამბობენ ბერად შემდგარხარ: ღვინოს აღარა სვამ და... ამიტომ არც თუ ისე ვანობ, რომ ვერ წამოვედი. შენთან, „გადახრჩეულთან“, სა ხელს მისცემდა დროს გატარება ჩემსთანა მერცხალივით ბიჭს!..

ხუმრობა იქით იყოს და დარწმუნებული იყავ, გულითა ვარ გახარებული, რომ დაგიფსდა შენი თავდადებული, პატიოსანი მუშაობა ჩვენს სათაყვანო ქართულ თეატრში ხალხის სამსახურად.

ენლა ეს შემისრულე: ძვირფას დიდოდან დაწყებული ვაჭები ყველა გულითადად მომიკითხე და ქალები ყველა გადამიკოცნე. უთუოდ შეასრულე. მოხუცისაგან გამოგზავნილი და მოხუცის მიერ გადაცემული ამბორი ვერას დააკლებთ. შალვა“.

ასეთივე გულთბილი სიყვარულითაა გამსჭვალული ა. მურუსიძისადმი საიუბილეო დღეებში უსაყვარლესი მსახიობების ნუცა და უშანგი ჩხიქიძეებისა და სახალხო პოეტ-აკადემიკოს ი. გრიშაშვილის მიერ გაგზავნილი მოლოცვებიც. ყოველ მათგანში საზგასმულია ა. მურუსიძის აქტიური ტალანტით შექმნილი სახეების მალალმზატერულობა, სისადავე, მისი უანგარო ღვაწლი ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში.

მაყურებელი კარგად იცნობს ანდრო მურუსიძეს როგორც კინოაქტიორსაც. 1935 წელს იგი მიწვეული იქნა მოსკოვის კინოსტუდიოში, სადაც ორი წლის განმავლობაში მუშაობდა. იგი მონაწილეობას იღებდა კინოფილმებში: „ქალი ბაზრობიდან“, „კომუნარის ჩიბუხი“, „დაკარგული სამთხვე“, „მთის გული“, ხოლო ამ უკანასკნელ ხანებში კინომაყურებელმა იგი კვლავ ნახა „ქართული ფილმის“ მიერ დადგმულ კინოსურ-

თებში: „ჩენი უსო“ და „განძი“.

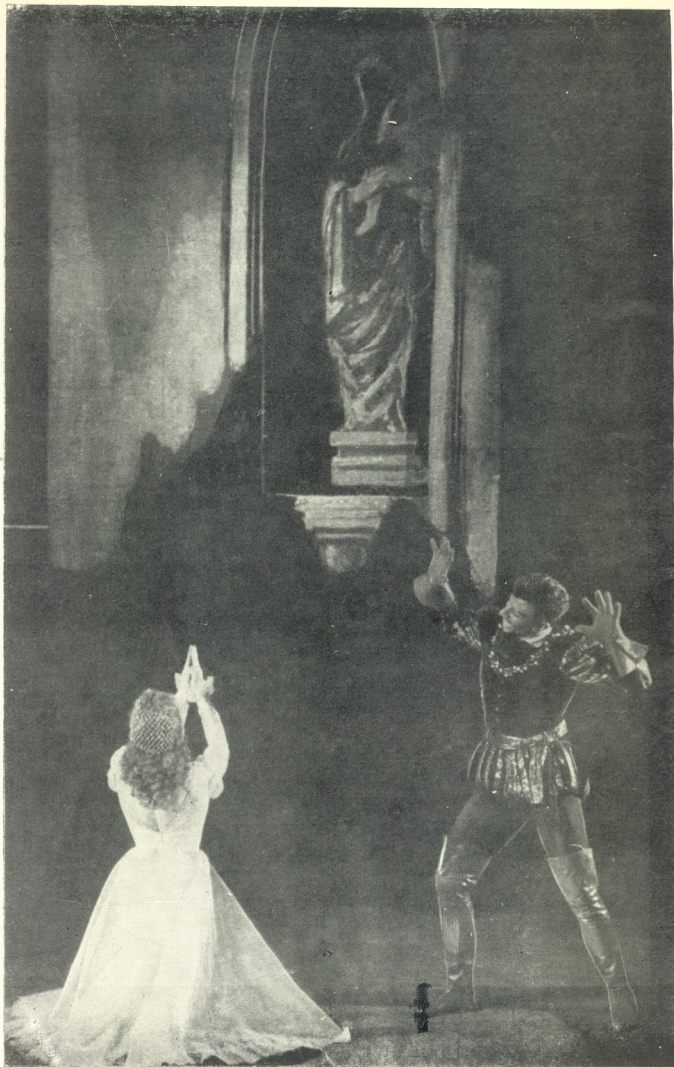
ან. მურუსიძეს, რომელსაც ქართული თეატრის ყველა განსაცდელი გადაუტანია, ჭირიც ბევრი უნახავს და შემოქმედებითი სიხარულიც, ყველაზე დიდი სიხარული ერთ ვლელულს 19 მაისს, როცა მას საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა.

ნახევარი საუკუნეზე მეტი ხნის აქტიური მოღვაწეობის ტვირთით მხრებში მოხრილი მძიმედ მოაბიჯებს ქუჩაში ან. მურუსიძე, მაგრამ მას ისევე მიიჭქარება — ისევე მიუწევს გული საყვარელი თეატრისაკენ.

ა. მურუსიძე — ბენ-იოხაი („ურთულ აკოსტა“)







სცენა ბალეტიდან „ოტელო“. დეზდემონა — ვერა წიგნაძე, ოტელო — ვახტანგ ჭაბუკიანი



# დიდ კომეტას

## გიორგი ჩიქობავა

1956 წლის იანვარ-თებერვალში გალაკტიონი ხშირად ავადმყოფობდა. იწვა, მაგრამ მაინც „მეცადინეობდა“, წერდა, კითხავდა.

დილის საათებში ვინახულვები და კვითხულობდით: «Литературная энциклопедия»-ს, ჟურნალ-გაზეთებს და ხელნაწერებს.

ერთხელ ჩაის სვამდით, იქვე პოეტის საწოლთან, მაგიდობას წიგნებით დატვირთული სკამი გვიწევდა.

გალაკტიონმა ორი ფურცელი მომაწოდა. მანიშნა, წაიკითხო. ერთი ლექსი ვაზის ერთ-ერთი ქართული ჯიშის ხობტას წარმოადგენდა. ჩანაქიტი ფრიად ორიგინალური იყო. აღტაცება გამოვთქვი.

გალაკტიონს თვალში აუციავდა — მეორეც წაიკითხე — მიიხარა წყნარად.

მეორე ლექსში აღწერილი იყო მცხეთის პეიზაჟი. იქ მტკვარი და არავეი დებდა იყო ვანსახიერებელი.

მაგრამ შემდეგ გაახსენდა ლერმონტოვის „მწიროდან“:

«Там, где сливаясь шумят  
Обнявшись будто две сестры,  
Струи Арагвы и Курсы».

ჩაიცნა. ხელნაწერი გამომართვა და რამდენიმე სტრიქონი გადახაზა.

თებერვლის ბოლო რიცხვებში გალაკტიონი მოკეთდა. მაგრამ სახლდან იშვიათად გამოდიოდა. ერთხელ მე და მამაჩემი მივლ საღამოს ვიყავით მასთან. ვისაუბრეთ ლიტერატურის საკითხებზე. შემდეგ ტიციან ბაბიძის ახალგაზოგული წიგნიდან წაიკითხე რამდენიმე ლექსი.

ტიციანის საუკეთესო ლექსები არ შეუტანიათ ამ კრებულში. ახსუს! — სინანულით თქვა პოეტმა და თავისი ბიძაშვილის ტიციანის რამდენიმე ლექსი დაასახელა. აი, ესეინ უნდა დაეძებლათო.

— თუ დავარჩა რამე ტიციანის ნაწერებიდან ხელნაწერის სახით? — შეკითხა მამაჩემი.

პირადი წერილები დამრჩა. ბევრი მათგანი ძალიან საინტერესოა. სოფელში უნდა მქონდეს შენახული, ასე მახსოვს. აი, წვივდით სამივენი ჩემთან სოფელში და წაიკითხოთ. იქ სხვა მასალებიც მეგულებოდა, გადავხედოთ ოდესმე.

ბოლოს გალაკტიონმა წაგვიკითხა დიდი ნაწყვეტები თავის ახალი პოემიდან „მშვიდობის წიგნი“.

პოემის თემა მშვიდობის წიგნის ძებნა. პოემის მთავარი მოქმედი პირი, დაბრკოლებებთან ხანგრძლივი კვილილის შემდეგ, პოულობს დაკარგულ ლეგენდარულ წიგნს და ფბრუნებს ხალხს.

ეს იყო მოგარდნილი ქარიშხალივით ბოზოქარი ნაწარმოები, პოეტური სახეების უნაპირო ზღვა.

კედელზე, ეკატერინე გაბაშვილის სურათს ზემოთ, ხელნაწერის ფოტოგრაფია შევნიშნე.

— ეს არის, ძველბურ სიგელს რომ ჰგავს? — კითხე გალაკტიონს.

პოეტი წამოდა. ჩამოსხნა კედლიდან ფოტოქალაქი და ღიმილით აგვისხნა:

— დიას, ეს სიგელია ჩემი წინაპრებისათვის მიწების ბოძების შესახებ.

— ტაბიჯები აზნაურები იყავით, გალაკტიონ? — შეკითხა მამაჩემი.

— არა, ჩემო ბენო, პირიქით, უღარიბესი გლეხები ვყოფილვართ. იმდენად ღარიბები ვყოფილვართ, რომ იმერთის მეფეს შეეცოდებოდათ და ერთგული სასახურისათვის მიწები უბოძებია. მოდი, წაგვიკითხოთს გავიკი.

ტექსტი წარმოადგენდა იმერთის მეფის სოლომონ II-ის სიგელს, მიცემულს, ტაბიჯებისათვის, რომელიც ადგილიდან დაწყებული მდინარე რიონამდე მიწების ბოძების შესახებ. ვუჯარი დადასტურებული იყო შვიდიოდ ხელმოწერითა და ბეჭედებით.

— ეს მიწები დაახლოებით უღრის ტერიტორია აქედან (ე. ი. გალაკტიონის ბინიდან, გ. ჩ.) კ. მარტის ხილამდე, მაგრამ შიგ ბევრგა რიყუა და სახანუ-სათუსად არ ვარგოდა, — ღიმილით თქვა პოეტმა — ეს სიგელი ჩემმა სახლიკაცმა ბესარიონ ტაბიჯემ, ცენტრალური არქივის ფოტო-კოპი განყოფილების უფროსმა გადაილო და სახსოვრად გამომიგზავნა.

გვიან ღამით წამოვივდიო ტაბიჯების სახლიდან.

11 მარტს საღამოს გალაკტიონი შემოვიდა ჩვენთან და დიდი სიბოთ და ბუმბერაზული მხენოა შემოიტანა. — ჩემს უძირფასეს ძმას, ბენოს, გაუმარჯოს! — შესძახა მეორე ოთხიდან გამოსულ მამაჩემს.

ცალ ხელში ქელს ატრიალებდა. მეორეში — წიგნს. სათითაოდ მოიკითხა ოჯახის წევრები და ყველას მიეაღიერა.

— ერთი შეხედვით, რა დიდი და მტკველი შუბლი აქვს ამ ბავშვს! — აღტაცებით სთქვა ჩემს პატარა ქეთითნოზე, სათუთად მიეფერა და თავისი თბლი მზერით გადმოვგებდა.

პოეტი მხნედ გამოიყურებოდა. ჯანმრთელი კაცის ფერი ჰქონდა.

— თითოეული კარგი ქართველი ჩემი ახალგაზრდა თაობისათვის ძვირფასია. მით უმეტეს შენ, ქართველი ერის სიამაყე, ძალიან უნდა გაუფრთხილე თავს, ჩემო გალაკტიონ, — ეუბნებოდა მამაჩემი პოეტს.

საწერი მაგიდის გარშემო დაესხედით. გალაკტიონმა თავისი მოტანილი წიგნი, ალ. აბაშელის ახალგაზოგულული ლექსები, გადაფურცლა და წაიკითხა მთხოვა.

ხალისით წაიკითხე მინიშნებული ლექსები, მათ შორის, ერთი მიძღვნილი გალაკტიონისადმი, რომელიც ასე იწყება:

„შენ ჩონგური გაამდიდრე  
ახალ სიმთა რხევით,  
ახალი ხმა დაამკვიდრე  
და აწივი ზევით“.

გალაკტიონი ჩემსკენ გადმოხიარა და... ამ სტროფის ქვეშ მითრთოლვარე ცერის ფრჩხილით ვანახაზი დღესაც დიდი სიციფის სუნთქვასთან ერთად გამოკრთის.

კითხვა არ შემიწყვეტია:





... ხან შესკვრა ღაჲს უჩვევს  
 და შთაჴინდის შოჴარეს,  
 ხან პარზის ხეჲდ ქუჩებს,  
 აღტ ლუერის კარებს.

ხან იღვრება ჩემ დაისში,  
 როგორც სუნელი ქუხარი,  
 წყალტბოდან ქუთაისში  
 მიმავალი ქარი..."

ბოლოს გამომართვა წიგნი და თავფურცელს სამახ-  
 სოფრო წარწერა გაუკეთა.

— ეს წიგნი თვენი იყოს! — თქვა ბოლოს გალაკ-  
 ტიონმა და მომიბრუნდა — ახლა კი, შენი ახალი ლექსე-  
 ბი წაიკითხოთ...

ჩინებული ახსნა-განმარტება იცოდა. ხავერდოვანი  
 შთაბრძნული ხმა ჰქონდა და თავისებური სინტაქსით  
 მეტყველებდა. სწორედ ამიტომ მისი ნათქვამი ფრთაშეს-  
 ხმულ ლექსის დარად დიდხანს სიტყვა-სიტყვით რჩებო-  
 და მსმენლის მესხიერებაში.

ნაწარმოების „ჩხრეკის“ დროს „მიკროსკოპულ ნიუან-  
 სებსაც კი ვგრძნობდა. უამრავ ანალოგიურ მაგალითს გაი-  
 ხსენებდა და პარალელებს გაატარებდა. გრადა ყველა  
 სხვა მადლისა, ამ კაცში იყო მომავალი თაობის აღზრდის  
 დაუმრეტელი წყურვილი, დაულაგავად მჩქეჯარე პედა-  
 გოგური სული.

ერთ საათს „ვიმეცადინეთ“ ასე იმ საღამოს.  
 მუშაობა სტუმრებმა შეგვაწყვეტინეს. ორი ჩემი მე-  
 ვობარი მეწვია: ინჟინერი გ. ზოზიაშვილი და სტუდენტი  
 ვ. ლუღუშაური; მოვიდნენ და იმდენი ახალი ამბები გვი-  
 ამბეს, რომ კარგა ხანს ყურადღებით ვუსმენდით.

გალაკტიონმა გატაცებით ისაუბრა ახალგაზრდებთან.  
 ხშირად წამოიჭრებოდა სკამიდან თოხანი ბოლოსა სცემ-  
 და, ისევ დაჯდებოდა. ხელებს შლიდა და ცეცხლიანი თვა-  
 ლებით უხსნიდა, შთაგონებდა, ეკმათებოდა და ეთანხ-  
 მებოდა მათ. თავისი მეშუადრებელი უზარლოებით ათამა-  
 მებდა ჰაბუკუებს, მაგრამ მსჯელობის „ლოტბარობას“ ბო-  
 ლომდე ინარჩუნებდა.

ინჟინერი ჩქარა წაივდა.  
 ჩაის მივუსხედით, ლუღუშაურმა ისე ენამადლიანად  
 გვიამბო სტუდენტური ცხოვრების ეპიზოდები, რომ გა-  
 ლაკტიონის თვალზე ცრემლი მივრია.

— შენ... შენ პოეტი ყოფილხარ, ბიძიკო! — უთხრა  
 ჰაბუკე აღელვებულმა და შუღლზე აკოცა.

ღამის თერთმეტი საათი სრულდებოდა, როდესაც მე  
 და ჯიმშურმა გალაკტიონი „ღინამოს“ სტადიონამდე მი-  
 ვაცივდით, ტროლეიბუსის მოლოდინში ორიოდე ანექლო-  
 ტი ვეჭოტო, რაღაც წავიღდიეთ და მოწყენით გავხედეთ  
 ღამის ბურუსში ჩაჩუმებულ ქუჩას, რომელსაც უნიათოდ  
 ანათებდა მთახლოებული ლიფთოების შუქი.

თბილისში, მარჯანიშვილის მოედანზე რომ დიდი  
 სახლებია, საიუველირო მაღაზიის პირდაპირ მესამე სარ-  
 თულზე კეთილმოწყობილ ბინაში გალაკტიონს მეორე სა-  
 მუშაო კაბინეტა ჰქონდა. იქ იდგა ჩქურქურთმებით დამშვე-  
 ნებულ აკვერ: შავი ხის დიდი საწერი მაგიდა, ისეთივე  
 კარადა, რბილი სავარძლები, ტელეფონი...

აქ მუშაობდა ამ სტრიქონების ავტორი გალაკტიონის

ხელნაწერებზე. ერთი სიტყვით, ვასრულებდი ლიტერატურ-  
 ტრული მდინის მოვალეობას. ოფიციალურ პირებთან  
 საუბარში პოეტი თავის მდივანს ან თანამშრომელს მიწო-  
 ლებდა.

გალაკტიონს იმდენად უყვარდა ლიტერატურაზე საუ-  
 ბარი, რომ გვიან ღამემდე არ დაიძინებდა. მწერლებისა  
 და წიგნების შესახებ ღაპარაკობდა და პაექრობდა მახ-  
 ლობლებთან. იგი ყველა შემოქმედზე და ნაწარმოებზე  
 მოხდენილად მსჯელობდა და დიდი დამაჯერებლო-  
 ბითა და ცოდნით აშუქებდა თავის შეხედულებას ხელო-  
 ნების რომელიმე ნიმუშის შესახებ.

XIX საუკუნის ქართველი კლასიკოსებიდან განსა-  
 კუთრებით უყვარდა აკაკი და ვაჟა. მის არქივში ერთი  
 სურათიც კი იყო (კარგა ხანს კედელზეც ეკიდა) უნებოდ  
 მხატვრის მიერ შესრულებული: აკაკის პოეტიონის სი-  
 ლუეტზე დახატულია გალაკტიონის სახე პროფილში.  
 თანამედროვე ქართველი ბელეტრისტიკიდან განსა-  
 კუთრებით მიწოდდა კონსტანტინე გამსახურდიანს.

— ევ კაცი მარტო მწერალი კი არა, ნამდვილი პოე-  
 ტია! მისი ნაწერების კითხვა ხშირად ახალ ლექსს შთამა-  
 გონებს, განწყობილებას მიქმნის.

— რომელი უფრო მოგწონთ მისი თხზულებებიდან?

— „დიდოსტატის მარჯვენა“. მაგ წიგნში არის სწო-  
 რედ ის, რაც ესოდენ საჭიროა ჭეშმარიტი ხელოვნებისათ-  
 ვის. მე მინდა ვთქვა, რომ ნამდვილი ხელოვნება არაფერ-  
 სგან რაიმეს შექმნა და როდესაც მხოლოდ სვეტიცხოვე-  
 ლის კედლის ბარელიეფმა, არსტუქსისის მკლავმა და მცირე  
 წარწერამ<sup>1</sup>, მწერლის ფანტაზიისა საქართველოს  
 მეთაუ საუკუნის მთელი ისტორია გააყოფილა, ეს არის  
 შემოქმედის გამარჯვება... მატანეევში ვიცვალდი აღწერი-  
 ლი გმირების შესახებ (იქნება ეს ვახტანგ გორგასლანი,  
 დავით აღმაშენებელი თუ თამარ მეფე). კიდევ ბევრი  
 დაწერს ჩვენი შთამომავლობა, რომელიც, ცხადია, ეცდე-  
 ბა აჯობოს ახლანდელ მწერლობას. მაგრამ უკეთესი რო-  
 მანის შექმნა ხუროთმოძღვარ არსტუქსისზე, რომლის სა-  
 ხელი და ცხოვრება მხოლოდ კედლის ლეკონიურმა წარ-  
 წერამ და ლეგენდარულ ბურუსში გახვეულმა ოთხტაე-  
 პიანმა ხალხურმა ლექსმა<sup>2</sup> შემოინახა, არა მგონია, მო-  
 მავალზეც ვინმე იყოსროს და შესძლოს.

მეოცე საუკუნის ქართველი მწერლებიდან გალაკტიონი  
 ხშირად ახსენებდა აგრეთვე მიხეილ ჯავახიშვილს, რო-  
 გორც დიდ ბელეტრისტსა და ჰაბუკუების წლების პირად  
 მეგობარს.

ქართველი მხატვრებიდან ღაღო გუღიაშვილი ხიზლავ-  
 და, მასსელო, მისი დიდი სიხარული, როდესაც ლ. გუღი-  
 აშვილის სათუბილო გამოფენა გაიხსნა. ინტერესით კით-  
 ხულობდა პრესაში დიდი ქართველი მხატვრის გამარჯვე-  
 ბას.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ გალაკტიონი კარგად  
 იცნობდა კლასიკოს მხატვართა შემოქმედებას და „თავისი-  
 თვის“ თვითონავე ხატავდა. მის ხელნაწერებში ხშირია  
 ჩანახატები: აღმართა სახეები, პეიზაჟი თუ ფანტასტი-  
 კური საგნები. ყველა ესენი ფანქრით ან კალმითაა შეს-

<sup>1</sup> იტულ. „ახლო მონისა არსტუქსისია, რათა შეუნდოთ.“  
 „ხეორძელსა წყალი მისვამს,  
 მცხეთა ის ამიგია...“ და სჯე.



რულეზული და მეტად ორიგინალურ ხასიათს ატარებს. პოეტს ბევრი რამ ჰქონდა წყაიხილული მხატვრობის შესახებ და პატივს სცემდა ისეთ მწერალთა სახელებს, რომლებიც ამ თემაზე წერდნენ. მაგონდება, ერთ საღამოს ოსტარ უაილდის „დორიან გრის პორტრეტი“ და „სი-რუსის დაცემა“, ფოიტივანერის „გოია“ და კიდევ რამდენიმე ამგვარი ნაწარმოები იყო მისი საუბრის თემა...

ზემთო ხსენებულ კაბინეტში ორ მეგობარს ვესაუბრებოდა, როდესაც მეწევა სიმპატიური ქალიშვილი ლალი მგავია.

— თქვენმა ძველმა მეგობარმა მომასწავლა თქვენთან. ეს „ღურჯა ცხენებისა“ ინგლისურად თარგმნა მხატვარმა ვახტანგ ერისთავმა. მას ვალკატონის კიდევ რამდენიმე ლექსი აქვს თარგმნილი, სასურველია, პატივცემულმა ვალკატონმა ეს თარგმანებზეც ნახოს...

ქალიშვილი მალე წავიდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ ვალკატონი მობრძანდა, მხიარულად მოგვესალმა და საერძელში ჩაგვდა.

ვისარგებლეთ მომენტით და „ღურჯა ცხენების“ ინგლისური ტექსტი ხმამალა შევაკითხეთ ერთ-ერთ მეგობარს გ. ვაპაშვილს. ვალკატონი, მხატვარი გ. კასრაძე და მე ვესმენდით ლექსის განმარტებას. ორ-სამჯერ ტყაპები ქართულს შევადარეთ. აშკარად ჩანდა შინაგანი რითმები, თარგმანის მაღალკლერადობა და ხარისხოვნება. გახარებული ვალკატონი ათრთოლებული ხმით ამბობდა:

— როგორც კი საშუალება მომეცემა, პრესაში გამოვცხადებ, რომ ჩემს ლექსებს პუკს კიდევ ერთი ნიჭიერი და მსიყვარულე მთარგმნელი ვახტანგ ერისთავი — შემდეგ მომიბრუნდა — ეგ კაცი აუცილებლად უნდა ენახოთ, ახლოს გაეიცნოთ და გესაუბროთ.

რასაკვირველია, დავთანხმე და იმ დღის შემდეგ ხშირად შემოხსენებია მისთვის მხატვარ ერისთავის გაქნობა, მაგრამ ყოველთვის ან გამოსაცემ წიგნზე შრომა ან მოგზაურობა ან ახალი სამუშაო აფერხებდა იმ სასურველ შეხვედრას და მთარგმნელი-მხატვრის „პრესაში გამოვცხადებას“, რასაც დღის სიამოვნებით ვკისრულობ. როგორც დიდი პოეტის ნაანდერძებს.

კარგად მახსოვს, ვ. ერისთავის ხელნაწერი ვალკატონმა ცალკე საქალაქო მუზეონა იმდით, რომ ახლო მომავალში შექსპირისა და ბაირონის ენაზეც აელვარდებოდა მისი კიდევ რამდენიმე ლექსი.

პოეტი წავიდა. კავარ-გამიარა ოთახში. საწერი მაგილის ის უჯრა, სადაც ჩემი ხელნაწერები ელავა, ნახევრად გამოალი და დიმილით მკითხა:

— აქ რა გაქვს ახალი?

ფანქრით ნაწერი ფურცლები გაეფურცლე.

ვალკატონმა ხმამალა წაიკითხა მხიარულ ტონში დაწერილი ლექსი „აფიშების გამკვრელის სიმღერა“ და სიცილით თქვა:

— ყმაწვილებო, წინათ აფიშების გამკვრელები მეტად კოლორიტული ხალხი იყო. ქუთაისში ორი ცნობილი მაღალეუ ახლდათ: შუხა და არაგვა. პო-და, ერთხელ, 1914 — 16 წლებში გაიმართა შალვა შარაშიძის (თბილურის) ლექსების კითხვის საღამო. წაიკითხა და წაიკითხა

შალვამ თავისი ლექსები. შემდეგ არტისტები გამოვიდნენ. როდესაც რეპერტუარი ამოეწურათ, ისევ შალვა გამოვიდა სცენაზე და იხუმრა:

„ახლა რა ვიმღეროთ, შეიკვავლად ტემა, მოდი და ვამღეროთ შუხა და არტისტები!“

ამაზე დარბაზში დიდი სიცილი ატყდა. შუხამ და არტისტმა კი „უკვადებმა მოიხივეს“ პოეზიაში.

ვალკატონი ჩაფიქრდა. ხელნაწერი ხელში შეატრიალა და მოგონებებში ჩაჩირულმა თვალების მილულეით სთქვა:

— ზედნიერებაა პოეტისათვის პრესაში გადადგმული პირველი ნაბიჯები... მახსოვს, ჩემი პირველი ლექსი „ღურჯა“ რედაქტორმა ლადო დარჩიავიშვილმა დამიბეჭდა 1908 წელს თავის ჟურნალში „ახალი კვალი“<sup>3</sup>. ახლაც მახსოვს, სინარული ფრთები შემეხსნა... ენერჯა შემემატა... სულ სხვა გავხდი!

შემდეგ ყურადღება შეაჩერა იუმორიან ლექსზე, სადაც პარკების გამკეთებელზე იყო ლაპარაკი. ისევ გაიცივნა და სთქვა:

— ამას, ალბათ, პარიკმახერები დაიტაცებენ! ეპ, რარიც არ მოვწონვარ დალაქებს! მე ხომ წვერს არ ვიპარავ...

ლექსების საერთო სათაურს დახედა და დინჯად წაიკითხა:

— „ბოჯირბანის მუშები“... რა არის ბოჯირბანი?

— Подмостки сцены — ფუასსუხე მე — ხელოვნებაში ეს სიტყვა შემოიტანა და დაამკვიდრა ერთმა ჩვენმა ცნობილმა ფრანგულმა.

ვალკატონმა რამდენჯერმე გაიმორა ეს სიტყვა, რომ მესისტირებში ჩაეწერა.

— როდის დაიწყებ ჩემი პორტრეტის ხატვას? — მიულოდნულად მიმართა პოეტმა გივის.

— როდესაც მოიცილი. გოგი შემემატყობინებს და... — მიუყო მხატვარმა, რომელიც ყოველ შეხვედრაზე განსაკუთრებული ყურადღებით აკვირდებოდა ვალკატონის გარეგნობას და მისი სახის ნაკვთებს.

— აქამდე ვერ მოვიცალე... და ვერ შეგისრულე პირობა დღემო თითო საათი რომ დავგიდე. საკმარის იქნება?

— სასუბით. ბოტონო ვალკატონი, როდესაც მე ვიმუშავებ თქვენ შეიკრიბათ წერით ან იკითხოთ. მხატვრებს ხომ ჩუმი საშუაო გვაქვს. ხელს არ შევიშლით.

— მაშინ ხვალ ან ზეგ ჩემს ბინაში დაგვიბარებ — თქვა პოეტმა. შემდეგ კი თითქმის თავისთვის ჩილაპარაკა ალექსანდრ ბლოკის ცნობილი ლექსიდან:

«О, я хочу безумно жить: Все сущее увлечем!»...

მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაზე საუბარში აღმორჩნდა, რომ ვალკატონის კარგად არ ახსოვდა ლადო ასათიანის ლექსები... და ერთ საღამოს წყნარად, ყოველ-

<sup>3</sup> ხოლო 1960 წ. მწერლების კავშირში მოწყობილ გ. ტაბიძის სსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე ერთმა ორატორმა განაცხადა: ვალკატონის პირველი ლექსი ე. „ფასქვანში“ დაიბეჭდაო, მეორემ კი ე. „ნიშნდური“ დასახელა.



გვარი პათოსის გარეშე, საოთახო ხმით ვკითხულობდნ ასათიანის ლექსებს.

გალაკტიონი სავარძელში ჩაწოლილი მისმენდა, ტუჩ-თქ მიერთილი მხსვილი ფანქრის ბოლო ოდნავ თრთოდა, იქ მორღებოდა გაგონილი ლექსის რიტმი. დიდოდარო შემაწყვეტილებდა და ხმამალა იმორებდა:

„არა ქართული ხარ და რა ჭებუი, თუ მაშულს თავი არ ახავევლა,— ეს აწავალბა ცოტნე დაღინს, მეც ქართული ვარ და ეს მაწავალბებს...“

ან კიდევ:

„მეი, თქვენ, არავევლებო, გაუმალარო ომითა, თქვენს საფლავებთან მოსვლა და მუხლის მოღრეკა მომინდა“ და სხვ.

მეორე დღეს გალაკტიონი დღისით მოვიდა, ჯიბიდან ხელნაწერი ამოიღო, გაომიწოდა და მითხრა:

— ლადოს ლექსია. იმ დალოცვილს ჩემზეც დაუწერილა, მაგრამ დღემდე მის კრებულებში არ შეუტანიათ. ამ დღითი ჩვენს მწერლებთან ვაქებენ ასათიანის ლექსებს. ერთმა ახალგაზრდამ იქვე დამიწერა და მომართვა. თუ ძმა ხარ, შენ რომ იცი, იმ პაპაკში ჩაღევ... ძალიან მოწონს. დაკვირვებით წავიკითხე ლექსი:

გალაკტიონის<sup>4</sup>

საქართველოში შესს ვარდა მგოსანი დღეს ქუთის შორის არ ვეძებო, არა, შენა ხარ ლექსის მეორედ მოსვლა! და, რომ არ გითხრა, ივარგებს განა! და სხვ.

1939 წ.

დიდი ქართველი პოეტი ლადო ასათიანი ამ ლექსში მოხდენილად ძერწებს გალაკტიონის ხასიათს, მის პორტრეტს.

\*

— ეს ბავშვი არასოდეს არ ვახვებდა პოეტი! — წამოიხსა გალაკტიონმა, დღევანდელს ვამოვდა, მაგადაზე გაზეით დამიღო და ლექსზე მიმიტოთა:

— არა, გენაცვა. ლექსი, რომელსაც ერთი წაითხევით გაიგებ, არ ვარცა. უნდა რჩებოდეს მასში ჩასაფრებელი და ამოსახეობი აზრი... თუ დამიჯერებ, „მესაფლავე“ ახალგაზრდობაში დავეწერე, თორემ ახლა არავფად მიმაჩნია, რადგან იქ, ჯერ ერთი, ახალი არაფერია ნათქვამი... ფორმა პრიმიტიულია და ამოსახეობი არაფერი რჩება.

— თქვენ ეს წინათაც ვითქვამთ, მაგრამ ეს ლექსი საზოგადოებას მოსწონს.

— საზოგადოებას ბესო ჟღენტმა აუხსნა პირველად, რომ ჩემს აღინდელ ლექსებში ქვეტექსტების სახით ბატრიოტობი და რევოლუციური სულისკვეთება მოცემული, თორემ... კრიტიკებს, ვაპირებს თავი არ ეგება და მაშინათვე სიმბოლისტობას მომაწერდნენ, — ასე ატყუებდნენ საზოგადოებას, — გაცხარდა გალაკტიონი და შემდეგ ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ მის ლექსებში არ არის სიყველესა და ჭლეტის აბოლოგია, თვითმკვლელობის ავიტაცია, ლითობისა და სიმანინჯის კულტი — ეს სიმბოლისტის ძირითადი და მუდმივი თანამგზავრები. გალაკტიონმა ნერვულად გაიარა-გამოიარა ოთახში, შემდეგ ისევ აიღო გაზეითი და ახლა მეორე ლექსი წამაკითხა.

წარბები შევჭმუნებ.

— ხომ ხედავ... ხომ გესმის? ამის ავტორს ზომიერების გრძნობა არა აქვს.

მაგრამ თუ ვისიმე ლექსი მოეწონებოდა, თუ შიგ პოეტური სულის შადრევანს წააწყდებოდა, მთელ სხეულში არტაქციების ქრუნატილი დაუვიცდა, ამ დღეებში ვინც შეხვებოდა, ყველას ურჩევდა, შეეცდებოდა, თვალსაშორად წაიბრებებოდა მოწონებულ ტაბებს. ვისიც არ უნდა ყოფილიყო ის სტრიქონები — ძველისა თუ ახალის, პრესაში აღიარებულთა თუ ხელნაწერებში ჩაფერილი მიგწყებულები პოეტისა.

\*

მიეწყებულები პოეტები... კამთა ვითარების ქარბორბალამ გარდასული წლების ფერული მიაყარა მათ წმინდა სახელებს. ჩვენი სახელგნობანი პოეტები და მწერლები, მეცნიერები და ჟურნალისტები სათუთად აცლიან მტვერს უცნობი პოეტების ხელნაწერებს და თუმცე, ცოტა არ იყოს, უტყვებოდ, მაგრამ კეთილინდისიერად აშუქებენ.

ქართული სიტყვის დიდ მესაიდუმლესა და ჩვენი საუკუნის პოეზიის პულისის განუწყურელ ეზგურს გალაკტიონს მუდამ თანდევდა მაღალი იდეა — მოეხადა მოქალაქეობრივი ვალი იმ პოეტების წინაშე, რომლებსაც პირადად იცნობდა და რომელთა სიმღერას დიდი ეხო დაეტოვებინა მის მგზნებარე გულში.

— ასი პოეტის სახელი და გვარი ჩამოეწერი, ასი დავიწყებული პოეტის! ყველას პირადად ვიცნობდი. თითქმის ყველა მათგანის თითო ან ორ-ორი ლექსი მახსოვს. ერთხელ დავსხდეთ და ჩავიწვიეთ. ზოგს მე დაეწერი, ზოგს გიყარანახებ, კარგი? — მითხრა ერთხელ ჩემს სახლში და დასძინა — აღდგენა მათი სახელებისა, ვინც ცარილობის ბნელ დროში პოეტურად ოცნებობდა ხალხის ბედნიერებაზე, წმინდა საქმეა. მოდი, შევადგინოთ მათი ლექსების კრებული. წარგადგინოთ, დავსტამებოთ.

— ალბათ მათ შორის ზოგი დიდი გაქანების ადამიანი იყო! — ჩაეთრა საუბარში მამაჩემი.

ვერ წარმოვიდგენ, ჩემო ბენო, რა ნიჭიერი იყო ზოგი მათგანი — უპასუხა გალაკტიონმა — მაკალითად, ჩემი სკოლის ამხანაგე ქუჩულ ქაიორაძე ბრწყინვალე განაოლებინა და ნიჭის კაცი იყო. სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა. მახსოვს, მისი დაკრძალვა მიტინგად გადაიქცა... მე ლექსი გამოვიღე იქ<sup>5</sup>.

არამდენმე დღის შემდეგ მის ლაბორატორიაში ვისხედით (გალაკტიონის მეორე კაბინეტში). მაგადაზე ჭადალდის თამაზი იღო. აქ გალაკტიონის ხელით ჩამოწერილი სიიდან შორეული ვარსკვლავებივით ციმციმებდნენ საუკუნის მიტოვებული ზურგის წასული ქართველი პოეტების სახელები და გვარები.

მდუმარედ დავცქერიდი ერთ თეთრ ჭაღალზე მოთავსებულ პანთონს, რომელსაც მიუყარებდა მიპყველობა გალაკტიონის შუათითზე დაყრდნობილი ფანქარი. დიდი მგოსანი გატაცებით მიამბობდა, მაცნობდა სრულიად უცნობ ან ძველ პრესაში ორ-სამჯერ განაეკვებ მელეტსეთა ვინაობას.

<sup>4</sup> ამჟამად ეს ლექსი შეტანილია ლ. ა. კახუტელის „ჩემი ქვეყნის ოქროსაწა“, 1939 წ.

<sup>5</sup> გალაკტიონის სკოლის ამხანაგების ვადმოცემით, ეს იყო: „მე დაუბეადე ვინაილიას“.

— ეს სათუთი ლირიკოსი იყო... სულ ახალგაზრდა დაიღუპა... ეს გაეცმობირეს რევოლუციური ლექსებისათვის... ამას, საწყალებს, ბედმა არ გაუმართლა, თორემ დიდა პოეტი გახდებოდა... ამასთან ერთად სემინარიაშიც წაუვლონდი, ძალიან გვიყვარდა ყველას... ამან თავი მოიკლა, მძიმე დრო იყო, მძიმე — ამ სიტყვებთან გალაკტიონის რამდენიმე ტაქსას ამბობდა ხოლმე ხან ერთისა და ხან მეორის ლექსებიდან.

იმ დღეს ვაპირებდი ასი (თუ მეტის!) პოეტის ლექსების აღდგენაზე მუშაობის დაწყებას, მაგრამ... მაგიდაზე ტელეფონი აწკარიალდა, გალაკტიონი სადაც მიწვივის, ჩვენი ორიგინალური სამუშაო „გრაფიკიდან ამოვარდა“, იმ დღეს მოჰყვა რამდენიმე აფორიკატიული დღე — სხვადასხვა ორგანიზაციებში მოუწვეეს გალაკტიონის შეხვედრები და პანკეტები... შემდეგ გამომცემლობაში სასწრაფოდ წარსადგენ წიგნზე დაძაბული მუშაობა და ოფიციალურ პირებთან საქმიანი საუბრები, ისევე შეხვედრები და სხვ. მუდამ ცხოვრების რიტმთან ნაბიჯწყუყობილ პოეტს, რომლის ბუნება ჩამორჩენას ვერ ეგუებოდა, აღარ ჰქონდა უკან მოსახედი დრო, რომ ეფიქრა და ეზრუნა წარსულის მოგონებათა აღდგენაზე. ძველი პოეტების მიმჭარლი ლექსები ავიგზავინებინა. ყოველდღიური სიახლე და მომავლის პერსპექტივები ასეებდნენ მის მოუსვენარ არსებას, მისი პოეტური ნაყოფილების ყველა წერტილს.

და განა ერთი და ორი იდეა და იდეალი აწუხებდა მის მაღალ გონებას!

— მოუსვენრობა დამჩემდა... ბედნიერი კაცი იყო ბაირონი, მოგზაურობდა... სულის სიმშვიდეს პოულობდა სივრცეთა გადალახვაში. ბოლო დროს ვეღარ მომისვენია... სიამოვნებით წავიდოდი ინდოეთში, ეკვატორში, საბერძნეთში... ენახავდი, დაგწერდა და უფრო ხალისიანი დაგბრუნდებოდი ჩემს ქვეყანაში — ამბობდა აღელვებულ და ბოლთას სცემდა ჩემს ბინაში.

მაშინვე თავი წყნარად ასწია და ღიმილით უთხრა: — ჯერ ერთი ბაირონი ბედნიერი არ იყო... შენ კი ხარ... ჰო-და, ვინ გიშლის მოგზაურობას, რა გიშლის?... წადი, ნახე, გაეცანი, დაწერე!

— ეჰ, რა მიშლის და... რა მიშლის და ჩემი ავად-

მყოფობა! — ნერვულად, მაგრამ ხმადაბლა სთქვა გალაკტიონმა.

მაშინვე გამხმენვება დაუწყო. შეპყნენ საუბარს. მე კი დაეცალე დარაბას მიყრდნობილი ფანჯრიდან მოწყუნულად გაეცქეროდი ქუჩას და ვფიქრობდი: „რა უნდა ახლა ამ კაცს ევაობტეში? რამდენი წასულა იქ და დაბრუნებულა, მაგრამ რომელმა დაწერა ევაობტის თემაზე ისეთი კარგი ლექსები, როგორიცაა:

„სარკოფაგიდან დგება მუშია... რა სიწვემა... პავრი ლურჯა აბრეშუშია...“

ორიბოლო ეცემა ნილოს, როს მხურვალემა ქვიშაზე კენესია, უნდა, რომ სული არ მოსილოს, უნდა სამარე პოეოს რამზესის... ის იყო მეფე. ახლა მტვერი, რომ საუქნეთ რიგი ვარკოსი, არ შეუძლია იუოს პირფერი, არ შეუძლია მტვერი არ იუოს... და საუქნეთ რიგს სთვლის მუშია: მზიანი დღეა თუ სამუშია...“ (სასაფლონი, 1916)

ან კიდევ მეტად კოლორიტული „ვარდისფერი საფეხურები“, სადაც პირველსავე სტრიქონებში გაისმის ძველი ევაობტის უკვდავი ძეგლის გამოძახილი:

„აჰვე კიბეებს, სადაც სოფისი ქვეს ეფერვა... და შიში გრძობდე, რომ ახლა ბედნიერება...“

ასე ვფიქრობდი მაშინ. ახლა კი, ვამბობ: მართალი ყოფილა ჩემი მსოცონა პოეტი! იგი ოცნებობდა, უფრო ძაფრად აღექვა სურენილება აღმოსავლეთის ზღაბრული ძეგლებისა და ქართულ ენაზეც აემღერებინა ფარაონთა პირამიდების ფონზე მობოძოქრე თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხების ძველამოსილი ჰიმნი.

მაგრამ პოეტის ჰაბუტური შემართებას სუროსავით შემოტმასნდა ხანდაზმულმა, პერიოდული ავადმყოფობა და ეს ოცნებებიც დაკარგულ პოეტთა აღორძინებაზე ფიქრით განუხორციელებელი რჩებოდა, როგორც ლტოლვა მეზღაურისა, რომელსაც ერთ დროს ასე უმღერა გალაკტიონმა:

„შორს ზურმუხტისფერ სივრცის იქით ნაპირი ჩანდა, დასასვენებლად მიწვედა იქ მეზღაურა. ერთელ ცა გაწვრა, აირია, ვაიონიანდა — ტალღებმა შექმნეს ვაი-ვიპო, აურზაური... და გემს უმზინდა, საუქნოდ დაღვავიანდა. მას აქეთთა იალქანი ზღვაზე მიფრინავს, მისთვის ერთთა სად დაზუჯავს ოცნება თვალმს, მიუწვდომელი სანთლები კი ბრწყინავს და ბრწყინავს... როგორ მაგონებს მის სანთლები ჩემს დიდებებს!“

(სანთლები, 1911)





# ხალხის რჩეული, ხელოვანი

საქართველოს სახალხო არტისტის მელა ჯაფარიძის ცხოვრებისა და შემოქმედებისაზე გვაქვს პირადი ხელგაყვანისა და მოქალაქის სახელოვანი ზნა. ამიტომაც ბუნებრივი იყო, როცა იგი საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს დელეგატად დასახელეს. მელა ჯაფარიძემ სახეობა დაიმსახურა ხალხის ასეთი დონა და ეჭვი არ არის, რომ ბირსულად გამაართლებს ამ სახატო მოწოდებას.

ოცი წლის წინათ მოვიდა მელა თეატრში. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გაიზარდა და გამოიწროთ მისი შემოქმედება. იწვეთი შრომისმოყვარეობა, დაკისრებული ამოცანის უოველმზრები და ღრმა გააზრება, შერწყმული ტალანტად და შესანიშნავი გარემოებათა, მსახიობის უოველი ახალი შემოქმედებითი გამარჯვების საწინდარი გახდა.

ვრცელა მელა ჯაფარიძის მიერ შექმნილი სცენური თუ კინემატოგრაფიული სახეების გაღერა. იგი აერთიანებს სულ სხვადასხვა ხასიათის როლებს, რაც მსახიობის ფართო შემოქმედებითს დაიპაჟოსუნ ლაპარაკებს. განსაკუთრებულ ელვარებით შევიდა ქართული თეატრის ისტორიაში მელას ჯულიეტა (შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“), გულსუნდა (ვაჟა-ფშაველას „მოკეთილი“), ელიზა დელიტილი (ბ. შოუს „პიეზაილინი“), მართა (ა. კასონას „ხეობი ზეზურად კვებზიან“), ტრეიზა (მ. ბარაიაშვილის „მარინე“), კლეოპატრა (ბ. შოუს „კლეოპატრა“), ქეთო (კინოფილმი „ქეთო და კოტე“) და სხვ.

ახლანანს კი მსახიობმა ჩვენი მაურებელი კვლავ მოიხილა ახალი სცენური სახით — სტუდენტ გოგონა ნუკოთა კ. ბუაჩიძის პიესაში „ოქრო კაცი ბუქვისხიდე“.

ახალ წარმატებებს ვუსურვებთ მსახიობს და მოქალაქეს საზოგადოებრივ-შემოქმედების სარბილვში!

## მელა ჯაფარიძე კლემოპატრას როლში

### ვატანგ ქართველიშვილი

როცა მარჯანიშვილის ხას. თეატრის სპექტაკლზე — „კეისარსა და კლეოპატრაზე“, მივეშურებოდით, ჩვენ მზად ვიყავით აღვექვა დიდი ინტლისელი დრამატურგის ბერნარდ შოუს მწევე სატირა, აღვექვა მისი მასელი, მოსწრებული პარადოქსები, თრასოფანი გამოთქმანი, — ამ მხრივ არაფერი არ იქნებოდა ჩვენთვის მოულოდნელი. „პარადოქსული“ და მოულოდნელი იყო ის, რომ სპექტაკლი უწვეულო დაიწყო. რეჟისორს გამოუტოვებია ვრცელი სატირულ-დიდაქტიკური ხასიათის პროლოგი — მონოლოგი, რომელსაც პიესის დასაწყისში წარმოსთქვამს ძველი ეგვიპტის მზის ღმერთი. მონოლოგის დასასრულს იგი ეუბნება მაურებელს, — „ახლა კი დაგტოვებთ, ვინაიდან თქვენთვის ჭკუის სწავლება — სიტყვებისა და დროის ამო ხარჯვა იქნებაო“. რეჟისორმა, საერთოდ, არ გამოიყვანა იგი სცენაზე, არც ერთი სიტყვა არ ათქმევინა მას. ალბათ, გადაწყვიტა თვით მზის ღმერთზე უფრო მომჭირნე ყოფილიყო: საერთოდ, არ დაეხარჯა დრო „დარიგებაზე“ და „ჭკუის სწავლებაზე“ არ დაეწყო აუდიტორიისათვის. ამის შედეგად კი დაიკარგა დღევანდელ პირობებში უაღრესად საჭირო სიტყვები პროლოგისა, ის — „რომ ომი ძე მეგლს წააგავს, და რომ თვით გამაძღვებელს შეიძლება მიუჯარდეს იგი კარზე“... „რომ დამპყრობელს უნდა ეწინიღეთ — მათ მიერ დამონებულ რომელიმე პატარა ერს შეუძლია მოვირიბოს ძალა, დაამსხვროს ბოროტები და თავის დამმონებელთ დაატყდეს თავსე“. — არაფერი ეს არ იყო სპექტაკლში და სპექტაკლმა დაკარგა პუნქციონტური სიმწევე, ისტორიული კონკრეტულობა, დღევანდელი დღის პათოსი, აქტუალობა, და, თუ გენაბეთ, შოუს პიესის იდეაც გაფერმერთალდა. მაგრამ ამ ოდნავ ბუტაფორულ, დროის და „ტომის გარეშე“ დღემდე სპექტაკლში იყო მსახიობი, რომელმაც შექმნა საინტერესო, ძლი-

ერი, თუმცა საკამათო და სადავო სახე. ეს მსახიობი იყო მელა ჯაფარიძე. იგი კლემოპატრას როლს ასრულებდა. ჩვენ შევეცდებთ ავხსნათ, თუ რატომ იყო მის მიერ შექმნილი სახე ძლიერი, დასამახსოვრებელი, ამასთან სადავო.

მელა ჯაფარიძეს მეტად თავისებურად აქვს გააზრებული ეს როლი.

ისტორიამ კლემოპატრა შემოგვინახა როგორც არა მარტო beauty be diable-ის ტიპის ქალი, არამედ როგორც ჭკუითა და სიბრძნით დაჯილდოებული განმეგებელი. შოუმ თავის პიესაში, რომელიც პურიტანებისათვის დაწერილი სატირული პიესათა სამუელს ეკუთვნის, კლემოპატრას, ისევე, როგორც პიესის ყველა სხვა გმირს, განზრახ მისცა სატირული ელფერი. ფსევდო-ლიბტირული ხასიათი, დიდების შარავანდელი მოხადა მის ლეგენდარულ სახელს. პიესის მიხედვით, თექვსმეტი წლის კლემოპატრა არის მხოლოდამხოლოდ პატარა ველური ცხოველი, ფრიად მარტივი და უხეში ცხოველი ფიზიოლოგიური აქცენტით, მაჰაჰაის მრგვალსა და მავარ მკლავებზე რომ იცნებობს წამდაუწყებ. შოუს არ ჰქონია მიზნად შექმნა ისტორიული პიესა და ამიტომ სულაც არ აღადგებდა თავისი პიესის გმირის ისტორიული მართებულება, მელა ჯაფარიძემ კი მიზნად დაისახა, ერთის მხრივ, სრულად განეზოციელებინა ის, რასაც მას დრამატურგიული პარტიტურა აძლევდა, და, მეორე მხრივ, გაემდიდრებინა გმირის სახე, მეტი გონიერება და სულიერი სინატევე შეეატნა მასში და ამით შოუს კლემოპატრა ისტორიულ კლემოპატრასთან დაეახლოვებინა. შესაძლოა, ეს მეტის-მეტად თამამი მტკიცება იყოს, მაგრამ ჩვენის აზრით, მსახიობს სურდა შექმნა შოუს ისეთი კლემოპატრა, რომელიდანაც შესაძლებელი იქნებოდა შემდეგში ჩამოყალიბებულიყო კლემოპატრა შექსპირისა. და მან შოუს პიესა წაიკითხა

არა მარტო როგორც სატირა, არამედ როგორც პროლოგიც „ანტიონისისა და კლოპატრასის“. და, რა თქმა უნდა, საკამათოა, თუ რამდენად სწორია ეს; ჰქონდა თუ არა მას უფლება ესროდნენ თავისებური ინტერპრეტაციისა, მაგრამ თუ შევხედვით ლობაში მივიღებთ, რომ რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა უკვე თვითონ აღირჩია „არა-მოუსებული“ გზა (პირველი პროლოგის გამორთვებითა და კიდევ სხვა ცვლილებებით ძალზე გაანვლია სატირული ელემენტი და პურიტანების წინააღმდეგ მიმართული პიესა კლოპატრას პიროვნების ჩამოყალიბების მაჩვენებელ სანახაობად აქცია) შევიძლია ვთქვათ, რომ მედია ჯაფარიძის მიერ შექმნილი სახე, მართალია, სცილდება შოუს პიესის საზღვრებს, მაგრამ სასეხებით შეესაბამება მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლის საერთო ხასიათსა და მიმართებას. მედია ჯაფარიძის კლოპატრა განსხვავდება შოუს კლოპატრასაგან. თუ დრამატურგმა გვირგვინი მოხდა ეგვიპტის დედოფალს, — მსახიობმა დაუბრუნა მას ეს გვირგვინი. მსახიობის ასეთი მოქმედება საერთოდ სადავოა და აასწორი, მაგრამ კონკრეტულად ამ შემთხვევაში, იმდენად არა სატირულ, რამდენადაც ფსიქოლოგიური პლანის ამ წარმოდგენაში, — სასეხებით გამართებულია.

რეჟისორი ყოველნაირად უსვამს ხაზს იმ გარემოებას, რომ სპექტაკლში მთავარი კლოპატრას პიროვნების ჩვენებაა. მაშინაც კი, როდესაც არაფერი არ აქვს სათქმელი, კლოპატრა-მედია სცენის შუაგულში რჩება და ყურს უდგებს სცენის კუთხეში მიმდინარე დიალოგს ან საუბარს. ამ ფრაგმენტებშიც მთავარია არა ის, თუ რის შესახებაა ლაპარაკი, არამედ ის, თუ როგორ აფასებს და აცნობიერებს თავის გონებაში ყველაფერ გაგონილს ეგვიპტის დედოფალი. მედია ჯაფარიძე ჩინებულად ართმევს თავს ასეთ დატვირთვას, — სცენაზე თავისი გმირის არსებობის ყოველ წამს ამართლებს იგი. მისი კლოპატრა ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად სუნთქავს, გრძნობს, აზროვნებს და არცერთი წუთით არ ითიშება მოქმედებისგან.

მედია ჯაფარიძის კლოპატრა, პირველ ყოვლისა, არის სკულპტურული სახე, დეტალურად, ფილირანულად დამუშავებული. მისი პროფილი და ზომიერების გრძნობით აღბეჭდილი მთელი სხეული — ნეფერტიტის კლასიკურ პროფილსა და ნატივს გრაციას უახლოვდება. დიას, პტილემეების ეპოქის დროინდელ ბარელიეფიდან ამდგარ სახედ შევიცანით იგი და არა უბრალო ქალად. თვითონ ეპოქის დისტანცია ვიგრძნობთ თითქოს.

კლოპატრა-მედიას გარეგნობა ბევრის მოქმელია. იგი მეტყველებს თავისი გარეგნობით, ქუსტით, პლასტიკით! ხე-ღვინა და თავის ნარნარი მოძრაობით, თვალბრუნებითა და გამონხვედით იგი ხშირად გვეუბნება იმას, რასაც ზოგჯერ ვერც ურთი სიტყვა ვერ გადმოგვიცემს ხოლმე. მაგრამ დაბეჯითებით შევიძლია ვთქვათ, რომ სახის მკვეთრი და მწყობრი გარეგნული ფორმა მსახიობისათვის არ წარმოადგენს თვითონ ხაზს, — იგი არის სახის შინაგანი გააზრების შედეგი. მსახიობმა გაიარა გზა არა გარეგნული ფორმიდან გმირის შინაგანი სამყაროს ამოხსნისაკენ, არამედ პირიქით — თავისი გმირის სულიერი ბუნების შესწავლისა და შინაგანი გარდასახვის გზით მივიდა სახის გარეგნულ ფორმამდე. სახის შინაგანმა სამყარომ მოითხოვა მისთვის საჭირო ექვევლენებურად თანატოლი გარეგნული სახიერება. მსახიობი ყურს უდგებს თავისი გმირის ინსტინქტებსა და ვნებათა დელაბს, გულისა და გო-



მედია ჯაფარიძე კლოპატრას როლში

ნების ხმას, მისი სურვილებითა და ამოცანებით ცხოვრობს და ამიტომაც ასერხებს დამაჯერებელი, შინაგანად და გარეგნულადაც სრულყოფილი, მტკიცედ შეკრული მილიანი სახის შექმნას.

ყველაზე ძვირფასი და დასაფასებელი ისაა, რომ მედია ჯაფარიძის კლოპატრა განვითარებაში, პერსპექტივაში მოცემული სახეა, — მას აქვს ეამი ბავშვობისა და ეამი დაქალებისა. მსახიობი მაღალი ოსტატობითა და ფაქიზი ალითით აღწევს იმას, რომ ჩვენს თვალწინ, მაკურებლის თვალწინ, სულ რაღაც ორიოდ საათში კლოპატრა სულიერ ძვრათა მიუღ გრადაციას, სულიერი მოწყვებისა და ჩამოყალიბების მთელ პროცესს გაივლის.

დაიწყით თავიდან.

...ღამეა. „ორხიდეები ცემა ნილოსს“. მთვარის შუქით დათოვლილი უღამონ სიმუშეს მოუცავს. ქარი ათრთოლებს მემშინის არფას. სიზმრები იწყებენ მოქანარებას, მალე განთიადც მოატანს.

ჯერ კიდევ არ დაბადებულა ქრისტე და განუყოფლად ბატონობს აქ სფინქსი — ქიქრია ადამიანის თავით და ლომის ტანით. სცენის შუაგულს ანუქებს მისი ფანტომი. ამ საოცარ ღამეს, ამ ზღაპრულ ღამეს, არაფერი არ არის შეუძლებელი, — არც ის, რომ კლოპატრას ბუბიის ბუბიის ბუბია იყო — წინ-





დათა წმინდა თეთრი კატის პირდაპირი შოამომავალი და, არც  
ის, რომ ახლა სარკოფაგიდან ადგეს მუშია, და კეისარი  
სციქნითან სოცვად ზელადმართული იფეგეს და მისი საიდუმ-  
ლოებით მოკადღებულ სციქნეს მიმართავდეს: „დედმა შენ-  
და, სციქნისო, ითილს კეისარი მოგვასლმება ვაწი!.. ყაყაროები  
შეირბა, და კახსავით ველური ქალწული გამოჩნდა იქიდან,  
ყომრალი, თვით იმ დამესავით, ყომრალი, თმებით, — სციქნე-  
ისი ვეება თათებისა და ყვეგილინისათვის შეფერებინა თავი  
რომაელთა თავდასმისავსა დაშფობისაჲ ვევიტის დედო-  
ფალს... თუცა როგორი დედოფალია იგი ჯერ? —

მოდევნი სცენაში ხმაშაღლა სიტყვასაც კი ვერ უხედავს  
ფთატაკიტას. ვერც მონას უბრძანებს ლამპისი ანებებს. კეი-  
სარს ეკითხება: „შეიძლება, რომ ვუბრძანოთ?..“ კეისარი გას-  
ცემს ბრძანებას, დედოფალს საკადრისი ტნსაცემელი მთარ-  
თითიო! კლეოპატრას ძოწუელით შემოსავნ სახელდასველიდ;  
კეისარი თავისი ზეღის თავზე დადგამს მას სადღეფლო  
თავსაგაუღს, გაგულისებულ ძიძას მუხლზე დააჩქებებს მის  
წინაშე და დანახვებს, რომ კლეოპატრას აქვს უფლება ბრძა-  
ნებისა. კლეოპატრა-მეფდა უსაღვე ყოვეფრებს ყოველივე  
ამას, — ვეღლის ტყავის მათხანით შედეფენება ფთატაკიტას,  
შემდეგ — სადღეფლო საყარბეში დაეშვება, სიათმეებით  
მორიგებს საყარბელს. ახლა მე ნამდვილი დედოფალი ვარო! —  
იტყვის და სცენიდან სცენაში თანდათანობით, მართლაც, ნამ-  
დვილ დედოფლად იქცევა და გამართლებს ფთითნუსის შე-  
ცხადებას მეთხებ მოქმედებამა: „მართალი თუქვათი, შენ,  
მართლაც, რომ გამოცვლდებარო!“

ძალზე საყურადღებოა, რომ მსახიობი ერთი საღებავით არ  
ქმნის თავის სახეს, — მის პალიტრამა ნახევარტონების მთელი  
გამზა მოცემული, და მსახიობი თავისი გმირის ვოლუტის  
პროცესში ახრბებს ურთულესი ნიუანსების გამძობლებას: უკვე  
დაქლებულ და დავეფხვეულ კლეოპატრას არ უკარგავს პირ-  
ვანდელ ბავშურ უშუალობას, — მისი კლეოპატრა ჯერ კიდევ  
ბავშვითი თინაინი, მაგრამ უკვე გონიერი არსებაა.

მეფდა ჯაფარიძე საინტერესოდ წარმოსახავს კლეოპატრას  
დამოუდებლებას კეისართან: მას უფერას კეისარი არა იმი-  
ტომ, რომ ეყისარმა გააღვინა მასში დედოფალი, არა — უკვე  
ეყისარმდე ეყისარს მისი გრძობა. ეყისარმა მხოლოდ აქცია  
იგი დედოფლად, საშუალება მისცა განეწორციფლებინა საოც-  
ნისი მიზანი, და იგი წმინდა ქალური ელასტიურობით იყენებს  
მის თავის სასარგებლოდ, და თუ საქმე მოიჭანა, არც სასიყ-  
ვარული სიტყვებს დაიშურებს მისი გულის მოსაპირებლად, —  
კლეოპატრა-მეფდა კატის ბრჭყალებით მოუსინჯა კეისარს  
„ქილევების კუსლი“. უფრო მეტიც: კლეოპატრა-მეფდას  
უყვარს არა თვით ეყისარი, არამედ ძალა ეყისარსა, რომელმაც  
ის ეგვიპტის სამეფო ტახტზე აიყვანა...

მეორე მოქმედება...  
მთელი სამეფო კარი და დიდებულები თავს იყრიან ალექ-  
სანდრის სასახლეში ეგვიპტის „კანონიერი“ მეფის — ათი  
წლის ბტლომეი-დიონისეს დარბაზობაზე, სადაც ექვსიანი ტა-  
ლანი კონტრბუტეისი მისაღებად მიდის ეყისარზე თავისი  
აშალით. ეგვიპტის დიდებულნი კანდნიერად მიმართავენ ეყი-  
სარს, და კლეოპატრა-მეფდას უყურს, თუ როგორ აძლევს ეყი-  
სარს მათ ათი უფლებას. ერთი თობრა დაიჭვდა კიდევ —  
„ხომ არ უმინია ეყისარს ამითო?“ კლეოპატრას სურს სჯე-  
როდეს ეყისარს ყოვლისშემძღობისა, სწავნეს ეყისარს ძალა,  
რომელზედაც აყარებენ თავის იმედებს. მთელი სცენის გან-  
მავლობაში მეფდა-კლეოპატრა კეისარის სავარძლის უკან დღას

გაუნძრევლად, დაბაძებულ უსმენს და უთვალავლებს — სურს  
გარკვიოს: — მიეჩნდის თუ არა მის ძალას, მართლა ყოვლისა  
შემძღვა ეს გაბიძგად მოსული სარდალი, თუ იგი თავის უძ-  
ლურებას ისევე ჭფარავს ღიმილით, როგორც გამელტებულ  
თავს დაფნის კვირვანით?

თუცა ეგვიპატრა — მედემო იცის, რომ ბეკრის მიღწევას  
შესძლებს, თუ გაიძვირს და გაქნილი კეისარის გზით წავა, იგი  
მაინც ბრძოდ არ ბაძავს მას, და მეფდა-კლეოპატრა გარდაიჭე-  
ნება და კეისარის ზეგავლენით, მაინც ბოლომდე ინარჩუნებს  
თავის ინდივიდუალობას, თავის „კლეოპატრობას“. ბეკრი რამ  
ეყისარის ბოლიტიკისა მიუდევლი და უხეობ რჩება მისთვის.  
ბოლოს კლეოპატრა თავის მასწავლებელსაც კი უწყებს ჭკუის  
სწავლებას: „თუ დამოჯერებთ, მე გასწავლით ქვეყნის გას-  
ვას“. დასაწყისში იგი ოცნებობდა დედოფლობაზე, იმიტომ,  
რომ ეკეთებინა ის, რაც მას სურდა. ახლა კი ამბობს: „როცა  
ეყისარმა დამაბრძნა, მე იმას აღარ ვეფიქრობ, რა მსურს, რა  
მინდა, მე ვეფიქრობ, თუ რა უნდა გაკეთდეს“. ფთითნუსიც იმი-  
ტომ მოაკლევინა, რომ ეს უნდა გაკეთებულიყო, არა პირად  
ფთინანობის დასაყმაფიფლებლად, არამედ საქართველოსათვის  
(მისი თვალსაზრისით); შემდეგ კი ეგვიპტის ღმერთებს შეს-  
თხვა შენდება, — პატარა სციქნისი გამოუტანეს პირისდაფე-  
შებმა; მუხლი მოიყარა სციქნისი წინაშე, ცბიერებით შეაზავა  
ფთინიერება და ღლცვა დაიწყო: „მამაო ნილოს, მოგვაწვდივენი  
შენი ხმა!“

კლეოპატრას როლი ჩვენ მეფდა ჯაფარიძის მორგე შემოქ-  
მედებით გამარჯვებად მიგვიყარია. ეს სახე სამართლიანად დი-  
კავებს ადგილს მის მიერ შექმნილ საუკეთესო სახეთა რიგში —  
ლიზას („ბაგრატიონი“), მარინას („მარინე“), ელიზა ღუ-  
ლიტლის („პაგეალიონი“), მარტა კინჯანას („სხეტი ღუჭუ-  
რად აგვივინა“) გვერდით. მაგრამ ეს გამარჯვება ყველაზე  
საგულისხმო და მნიშვნელოვანია, ვინაიდან კლეოპატრა თავი-  
ნი ბუნებით ეჭვად უფრო შორსა დაგას მისგან, ვიდრე მარი-  
ნე, მარტა, ელიზა. მ. ჯაფარიძემ დაამტკიცა, რომ მას შეს-  
წევს ძალა დიდი შინაგანი გარდასახვისა, აქვს უნარი შექმნას  
თავისი არტისტული ბუნებისაგან „შორსმდებარე“ სახე-  
ები.

მეფდა ჯაფარიძის გარეგნული მონაცემების მეტის-მეტად  
ცალმზიერი თავყანისმცემლები, მთლიანად შეპყრობილი მისი  
სახის სილამაზით, ხშირად ვერ ამჩნევენდენ ხოლმე ამ სილა-  
მაზის, ამ გარეგნული მონაცემების იქით, — მანერას მისი  
სულის გაქნებისას, ნამვილ აქტიურულ იმპულსებს. კლეო-  
პატრას როლი მოწოდებულია გააქარწყლოს ეს მითი! ერთ-  
ხელ და საბოლოოდ შეახსენის ყველას, რომ სცენაზე არ შეიძ-  
ლება არსებობდეს მხოლოდ გარეგნული სილამაზე, რომ ის  
უმაღვე ქრება, თუ არ არის განათებული შინაგანი სხივით, ში-  
ნაგანი შუქით.

სილამაზე ყოველთვის ამშვენება მეფდა ჯაფარიძის მიერ  
შექმნილ სახეებს. ეს არ არის ჩვენთვის აღმოჩენა, — ჩვენ  
თავიდანვე გვაოცებდა მისი ფაქიზი პროფილი. მაგრამ ახლა  
დავდა დრო, როდესაც მისმა ნამდვილმა, მომწიფებულმა ოს-  
ტატობამ უნდა აგვადიდვოს...

...ეყისარი ამ სიტყვებით სტოვება ნავსადგურში მის გა-  
საცილებლად გამოსულ ძაითშემოსილ „დედოფალ-სციქნისს“:  
„რა უნდა უწეროს რომმა მას ისეთი, რომ გაუკვირდეს, რომ  
არ მოვლდები?“ და ჩვენც ამგვარი აზრით ვერუნდებოდი  
წარმოვლდებიან, — რომ ამ როლის შემდეგ ვეკრი, ბეკრი რამ  
აღარ იქნება მისგან მოულოდნელი ჩვენთვის!







### „ბოკჰეიშ“

12 მარტს ზ. ფალაშვილი სახლობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში შედგა. ჯ. სამხის ოპერა „ბოპემას“ პრემიერა. დიდი ხანია თბილისის ოპერის სცენაზე არ დადგმოვს ეს ნაწარმოები. პრემიერაზე ოპერის დირიჟორობდა სსრკ სახლობო არტისტი ო. დიმიტრაძე, დადგმა ემუშავა ოპერის საქართველოს სსრ ხელმძღვანელის დამსახურებულ მოღვაწეს მ. კვალიაშვილს. მსახურბო — საქართველოს სსრ ხელმძღვანელის დამსახურებულ მოღვაწეს ი. ასკურავას, მთავარი ზორმეისტერია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ე. ტერიშვილი.

პრემიერაზე პარტიები იმდროს: დამსახურებულმა არტისტებმა: მ. ამირანაშვილმა, თ. ოაქოიშვილმა, ლ. არაქელაშვილმა, შ. თაბაჯანიძემ, მსახიობებმა: ი. კოკოლიამ, ნ. ნაიბაიძემ, მ. მაღარაძემ და სხვ. ოპერა თბილისელმა მსუბურებელმა გულთბილად მიიღო.

საინტერესო ღონისძიება მოაწყო აბრეშუმის ქარხნის კომპაგნიურულმა ორგანიზაციამ. ამ საწარმოს 600 მქსოველი ეწვია რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრის და ნანა გ. ხუბაშვილის „ზღვის შვილები“. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ მოეწყო აბრეშუმმქსოველებისა და სექტაკლის მონაწილე მსახიობების გულთბილი შეხვედრა.

რამდენიმე სექტაკლის შემდეგ ოპერას უღირობოვრა ახალგაზრდა მუსიკოსმა, რომლის დებიუტი საღიროფრო პულტზე რამდენიმე თვის წინ შედგა და რომელსაც ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობა აქამდე იცნობდა როგორც სახელმწიფო კაელის მხატვრულ ლექსდაწინდელ, ჯანსუღ კახიძეს.



ჯ. კახიძემ შესწინააღიწინა ოპერა, იგრძობოდა ნიჭიერი, დიდი მომავლი მქონე დირიჟორის საინჟინერო ხელი.

რუსთაველის სახ. სახელმწიფო დარბაზში საღიროფრო კონცერტი გამართა რუს. დამს. არტისტმა გულნარა ქავთარაძემ (ფორტეპიანო). პროგრამაში იყო ბახის, ლისტის, ბეთოვენის, სერიაინისა და სხვათა ნაწარმოებები. გ. ქავთარაძემ წარმატებით შეასრულა გერმანულ ნაწევრებში კომპოზიტორ ალექსი მაკავარიანის ბალეტადან „ოტელი“.

### ქონსაჩგზები

რუსთაველის სახლობის სახელმწიფო საკონცერტო დარბაზში კონცერტი ჩატარა საქართველოს სახ. ფილარმონიის სოლისტმა გ. ტორიშვილმა (ჩელი). პროგრამაში იყო ბახის, შუმანის, შოსტაკოვიჩის და სხვათა ნაწარმოებები. ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებდა ნ. დიმიტრაძე.

### სკულანგი მუსიკოსები სანარკომი

გ. სარაჯიშვილის სახლობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მს სკულანგიტო ესტუმრა ჩვენი დედაქალაქის ერთ-ერთ მოწინავე საწარმოს, კირიკის ჩარხსაშენებელ ქარხანას. საწარმოს დათვალეობების შემდეგ სტუმრებმა მასთან შეხვედრისათვის ქარხნის კლუბში გამართეს დიდი კონცერტი, რომელსაც კირიკელთა მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის მოწინააღმდეგე მისხსურა.

### ლოკაქეჩხარი

ქორნიკალურ-ლოკაქეჩხარი და საქეჩხარი-პოპულარული ფილმების საქართველოს კინოსტუდიამ გამოემუშვა ახალი დოკუმენტური სურათი „ალეისის დიური“. ამ პოპულარული ფილმის სცენარის ავტორია რეჟისორია საქართველოს სსრ ხელმძღვანელის დამსახურებული მოღვაწე გიორგი ასათიანი. სურათი ფილმისთვის გადაიღო ოპერატორ თიარ დვჯანიშვილთან ერთად ალექსი ყოფინასი.

ფილმ „ალეისის დიურისათვის“ სადიქტორო ტექსტი დაწერა ცნობილმა საბჭოთა ჟურნალისტმა მელიორ სტურთმა, ხოლო მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ დავით თორაძეს.

ამის გარდა, სტუდიამ პირტი გამოემუშვა კინოჟურნალ „პიონრის“ პირველი ნომერი, რომლის მონტაჟი ეკუთვნის რეჟისორ ლუბა გოშაძეს, ჟურნალში შესულია სიუჟეტები:

1. პიონრული გაზაფხული — (გაზაფხულის პირველი დღეები ნორჩ ნატურალისტთა რესპუბლიკურ სადგურში). ოპერატორები შ. შიოშვილი, ვ. კურიანი.
2. ლამაზად რომ წერთ (ქართული წერის გაკეთილი 39-ე სკოლაში ოპერატორი შ. შიოშვილი).
3. ნორჩი მეტეოროლოგები (გურჯაანის რაიონის სოფელ ჩემალაყის 15 საშუალო სკოლა). ოპერატორი ა. სემიონოვი.
4. ლუკის დაბადება (7 წლის პოეტის მანანა გელაშვილი) ოპერატორი შ. შიოშვილი.
5. გარჯიშობენ ნორჩი დინამოელები — (მწერთნელი სპორტის დამსახურებული ოსტატი გ. გაგუა). ოპერატორები შ. შიოშვილი და ვ. კურიანი.

კინოჟურნალი „საბჭოთა საქართველო“ № 6 (რეჟისორი შ. ხიმერიკი) აერთიანებს სიუჟეტებს:

1. შეხვედრა ვ. შ. მთავანეთთან (ოპერატორი ვ. კურიანი, ოპერატორის ასისტენტი თ. მოლაძე).

### აქონალი და ჩხი მუსიკოსების ქონსაჩგზი



ჩხი დირიჟორის კარლ შეინის სახელი ეწარსახა და საბჭოთა კავშირში უკვე საკმაოდ პოპულარულია. მის საშემსრულებლო ოსტატობას პართელები პირველად გაეცნენ 27 მარტს ჩატარებულ კონცერტო, რომელზეც დირიჟორმა შუასრულა ჩვეინან იზვიათად მშობიანი ბეთოვენის „პასტორალი“ სიმფონია, დვორაკის სიმფონია მი-

მონირა და სმეტანას პოპულარული სიმფონიური პოემა „ვლტაჟა“ ციკლიდან „ჩხი საშობლო“. კარლ შეინის საკონცერტო გამოსვლებში მონაწილეობა მიიღო ვარშავის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულმა გალია სტენეცკამ, რომელიც ორესტრამი ერთად შეასრულა შოპენის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი.



# უიღბები.

- ქალთა კომუნისტური შრომის ცვლა. (თბილისის ელექტროტექნიკის ქარხანა). ოპერატორი ვ. კურიანი.
- ნაზი მალაკალიძე ქუთაისის აბრეშუმის ქარხნის კომბინატის მესოველი-დეპუტატი (ოპერატორი ვ. კურიანი).
- დეპუტატი—პროფესორი ელენე ნაზიშვილი (ოპერატორი შ. შიომგილი).
- ბედნიერების სასლი (ოპერატორი ვ. კურიანი).
- ყვავილთა საღებავებით — (მხატვარი ელენე მამუკაშვილი, ოპერატორი ა. სემიონოვი. 7. ქარხნული სტუდენტები მოსკოვში (რეპორტაჟი მოსკოვიდან). „საბჭოთა საქართველო“ № 7, რომლის მონტაჟი გეგუფინის რეჟისორ ვ. ალაიძემ, შესულია სიუჟეტში: 1. დეგანი ოხსანი (რუსთავის მეტალურგიული ქარხანა) ოპერატორები — ა. სემიონოვი, ლ. არზუმაწონი.
- ახალი ბიბლიოთეკა რუსთავეში (ოპერატორი ა. აჯობეგიშვილი).
- სავაზაფხულო სამუშაოები აფხაზეთის მინდორებსა და პლანტაციებში (ოპერატორი ა. პოდსოლიცი); 4. სასუბი ჩარხების ქარხანაში (ოპერატორი შ. შიომგილი); 5. მხატვარი-დეკორატორი ლილია ჩხატარაიანი (ოპერატორი შ. შიომგილი); 6. დინამოები ემზადებიან სუბზისაოვის (ოპერატორები — შ. შიომგილი, ვ. კურიანი).
- დათვების მომთენიერებელ ცირკატვის გასტროლები თბილისის ცირკში (ოპერატორები — შ. შიომგილი, ვ. კურიანი). „საბჭოთა საქართველო“ № 8 (რეჟისორი შ. ხომერგი) შედგება სიუჟეტებისაგან: 1. საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს არჩევნები (სამი სიუჟეტი) — ოპერატორები შ. შიომგილი, ი. ბარამიძე, თ. დეგანოსიძე, ლ. არზუმაწონი, ა. სემიონოვი, თ. მეგრალიძე; 2. მშენებელ ჩვენი დედაქალაქი (ოპერატორები ლ. არზუმაწონი, ა. სემიონოვი); გაზი იცავს პლანტაციებს (პროფესორ ა. კიზინიას გამოგონება, ზამთარში გაზის მუშევრებით პლანტაციების გათბობა) ოპერატორი ა. პოდსოლიცი.
- თბილისის კერამიკულ კომბინატში შემუშავებული ახალი ნ.მუშები, რომელიც გაგზავნილია პირველი საერთაშორისო გამოფენაზე (ოპერატორი შ. შიომგილი).
- მსოფლიო პირველობა ცეკურობაში (რეპორტაჟი მოსკოვიდან).

კ  
ი  
ნ  
ო  
ქ  
უ  
რ  
ნ  
ქ  
ლ  
ე  
ქ  
ბ  
ი

10 მარტს ძერევისკის სახელობის კლუბში პირველად წარმოადგინეს ორგანო-ეფუფიებიანი მუსიკალური კომედია „მზარელი სარკე“. ნაწარმოებს ტექსტი ეკუთვნის ნ. დუმბაძეს, ო.

## საესპერალო კომედია

რასამძესა და ნ. ხუნჯარაის, მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა შ. შიომგილიანმა.

კომედია დადა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა პ. კობახიძემ, ქორეოგრაფია დ. მაკაფარიანი, კონ-

## „მხიარული სარკე“

ცენტრებისტრი გ. ჯობაძეს ახალ საესპერალო მუსიკალურ კომედიაში მონაწილეობენ გ. კიკნაძე, ც. მენდელი, ი. როსტომიშვილი, ა. ნარჩიანიშვილი, გ. თორდიაშვილი, დ. დარსაველიძე და სხვ.



## დიდი შოკების წინ

მოსკოვის დიდი მუსიკალური ფორუმისათვის მზადების პროცესში ერთობელ კიდევ წარსდება ელისო ვირსალაძე მშობლიური ქალაქის მსმენელთა წინაშე. ამჯერად იგი სიამონიური ორგესტრთან ერთად ასრულებდა ჩიკოტის პირველ საფორტეპიანო კონცერტს. ორგესტის დირიჟორობდა ლიტველი კომპოზიტორი და სახელმწიფო დირიჟორი ბალის დვარიონასი. აღსანიშნავია, რომ დვარიონასი ლაიპციგის კონსერვატორიაში სწავლობდა ცნობილ პიანისტთან ევონ პეტრისთან და ამიტომ მან, როგორც ყოფილმა პიანისტმა, განსაკუთრებული შინაგანი კონტაქტის დამყარება შესძლო ელისო ვირსალაძესთან. კონცერტს ერთსულოვანი წარმატება ხვდა.

მარტის პირველ რიცხვებში თბილისის სურათების გაღერაში გაიხსნა თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორის მხატვარ ვასილ ივანეს ძე შუხაივის ნამუშევართა გამოფენა.

მასზე სრულყოფილად იყო წარმოდგენილი მხატვრის მრავალწლიანი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფი, რომელიც მოწმობდა ნაწარმოება ავტორის მაღალ მხატვრულ კულტურას, დიდ გამოცდილებას და ორიგინალურ თვალთახედვას.

რუსული რეალისტური ხელოვნების შესანიშნავ ტრადიციებზე აღზრდილი ვ. შუხაივის შემოქმედება ძირითადად პორტრეტულ ხელოვნებაში შედგება. მან შექმნა პორტრეტების მთელი გალერეა, რომლებშიც სიმამრული გამოვლენა აღმანიშნავი გარეგნული და სულიერი თავისებურებანია.



სხვადასხვა მასალითა და გრაფიკული ტექნიკით შესრულებული ეს ნამუშევრები გამოირჩევიან მხატვრის გამომსახველობითა და სიუსტოთ. ადრინდელ პორტრეტებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია სტრავინსკის, პროკოფიევის, პავლიკის, შუხაივას და სხვათა პორტრეტები, ზოლო ბონა წლების ნამუშევრები (1948 წლიდან მხატვრის შემოქმედება საქართველოსთან დაკავშირებული). ნ. ჩიკაივის დ. კიანელის, პ. ბლიტიკის, ა. აბაშელის, დ. გორდევის, ნ. იაშვილის ნამუშევრები. გამოფენაზე ფართოდ იყო აგრეთვე წარმოდგენილი შუხაივის შემოქმედება თანატოლური მხატვრობის დარგში — დეკორატივის და კოსტუმების დარგებში.

### მხაზვარ

### ასილ

### შუხაივის

### ნამუშევრების

### გამოფენა

თბილისელები ინტერესით გაეცნენ ვ. ი. შუხაივის ნაწარმოებებს გამოფენას.







# ბ უ ს ტ ა უ შ ი ნ ი კ მ ვ ა



თბილისის ერთ-ერთი დიდ კინოდარბაზში მოწეწო ჩტენება და განხილვა ახალი ჩემოსლოვაკური მხატვრული ფილმისა „რეპორტაჟი სახარობელიდან“. რომელსაც საფუძვლად და-

თ დო გამორჩეული ჩემო ურ- ნალისტის იულოუს ფუჩი- კის ცნობილი ნაწარმოები. გარკვევას ესწრაფება თბი- ლისში სტუმრად მოვიდო ჩემოსლოვაკიის საზოგადო მოღვაწე, იულოუს ფუჩი- კის ქვრივი, ვახსება ფუჩი- კოვა.

ეს კარგი ღონისძიება მოაწყო საქართველოს სსრ პოლიტბიუროს და შენიერ- რული ცოდნის გამავრცე- ლებელი საზოგადოების თბილისის საქალაქო გან- ყოფილება.



მარტის დასასრულს ხელოვნების მუშაობის სახელში ორ დღეს მიმდინარეობდა თათბირ- სემინარი სახალხო თეატრების მუშაობის შესახებ, რომელიც მოაწვეს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ, კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის რესპუბლიკურმა კომიტეტმა, ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა და საქართ- ველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ.

თათბირ-სემინარი შესავალი სიტყვი გახსნა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მიად- გილემ აკაი დგალიძემ. მოხსენება — „სა- ხალხო თეატრების მუშაობის ამოცანები სსრკ XII ყრილობის გადაწყვეტილებათა საფუძველ- ზე“; გააკეთა საქართველოს სსრ კულტურის სამი- ნისტროს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესე- ბულებების საქმეთა სამმართველოს უფროსმა პე- სალამ კალანდარიშვილმა. ლექციები გამოვიდ- ნენ: მ. გვიმერელი („რეჟისურის საკითხები სა- ხალხო თეატრში“), ბ. ნიკოლაიშვილი („სასცენო მეტყველების ძირითადი საკითხები“), ა. ანდრონი- კაშვილი („საქეცაქლის ორგანიზაცია სახალხო თეატრში“), ი. დვანაშვილი („გრიტი“).

თათბირ-სემინარის მონაწილეებმა რკინიგზელ- თა სახლში ნახეს და განიხილეს ტყეხულის სა- ხალხო თეატრის საქეცაქლი „ჭკვიანი ცოლი“ და რკინიგზელთა სახალხო თეატრისა — „კიკვიძე“.

## ალექსანდრე

## პიტასიას

## ნაწარმოებების

## გ ა მ ო ფ ე ნ ა

საქართველოს სსრ მუშაკთა სახლში მოეწყო ქარო- 30ლი მხატვრის ალექსანდრე პიტასიას ნაწარმოებების გამოფენა. მასზე წარმოდგენილი პიტასიას ნაწარმოებების გამოფენა. მასზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის მიერ 1898-1923 წლებში მანძილზე შექმნილი გრაფიკული ნაწარმოებები და ზეთით შესრულებული ციკლები. გამოფენა შესავალი სიტყვი გახსნა საქ. სსრ მხატ- ვართა კავშირის მდივანმა ზურაბ ლევანამ. მხატვრის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ვრცლად ილაპარაკა ხე- ლოვნებანამდვილდემ, მოსკოვის მჭელი რუსული ხე- ლოვნების მუზეუმის დამაარსებელმა და არხიშვილმა.

## პ რ ა მ ი ი რ ე ბ ი

ლილი ჭავჭავაძის სასელობის ბა- თუმის სახელმწიფო თეატრმა მაცუ- რებელს მორიგ პრემიერად უჩვენა სა- ნოსტისკის სამშოქმედობიანი დრამა „მედაფადავუ ქალი“ (თარგმანი ბ. ჩხაიძისა). საქეცაქლი დადგა შ. იან- სახიძემ, მხატვრულად გააფორმა — გ. ცენტრამბე, მუსიკა ეკეთვნის გ. ნოლიაძეს.

ამვე თეატრის მთავრ პრემიერა იყო პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვა- რი თუთაბერი“, დადგმა განახორციე- ლა გ. ჟორდანიამ, მხატვარი — ა. ფილიაშვილი, კომპოზიტორი მ. სეფუა.

ლ. მესხიშვილის სასელობის ქუთაი- ისის სახელმწიფო თეატრმა მორიგ ახალ დადგმად მაცურებელს უჩვენა დ. თაქთაქიშვილის სამშოქმედობიანი კომედია „თეთრი ღამე“. საქეცაქ- ლი დადგა თ. მესხმა, მხატვრულად გააფორმა ი. თაყაიშვილი, მუსიკა — მ. დავითაშვილისა.

გ. ერისთავის სასელობის კორკის სახელმწიფო თეატრმა ახალ პრემიე- რად წარმოადგინა მ. ბარათაშვილის სამშოქმედობიანი კომედია „ბატონი“ დადგმა ეკეთვნის გ. აბრამიშვილს, მხატვრები არიან დ. თაყაიშვილი, თ. მიქაძე, კომპოზიტორია ლ. იაშვილი.

აკაი წერეთლის სახელობის ჭია- თურის სახელმწიფო თეატრმა მაცუ- რებელს მორიგ პრემიერად უჩვენა ა. ისტრუჟისკის „უდანაშაულოდ დანა- შავერის“ (თარგმანი ილ. ანდრონიკა- შვილისა). დადგმა განახორციელა მ. ვამაძემ, მხატვარი — მ. აბჯანაძე.

## ნ ო რ რ მ უ ს ი კ ო ს თ ა

რკინიგზელთა სახლის მუსიკალურმა სკოლამ ჩა- ტარა ფორტეპიანოს განუ. I—VI კლ. მოწავლეოა ლია კონცერტი. ნორჩია პანის- ტებმა დაურჯეს ქართველ, რუს და უცხოელი კომპო- ზიტორთა ნაწარმოებები.



სიკა და კარგი მოზადე- ბა გამოავლინა პირველი კლასის მოწავლე ქეთევან ჩიქოვაძემ (პედაგოგი ნ. ლო- ლუა). რომელმაც კონ- ცერტი გახსნა კომპ. გენე- სინას „აბაჩია მარშითი“. მეორე კლასლებმა გ. მელითაშვილმა და ნ. აბტაიანმა (პედ. ასპირანტი) კარგად შეასრულეს ბელარუსული მალხოვი საცეკვაო „ბუღ- ბა“. დამსწრეთა ტუმი და- მსახურეს VI კლასლებმა მ. ხოშურობი (პედ. ა. კოპე- მანი). რომელმაც შეასრუ- ლა ლ. ლაღიძის „მუსიკა- ლური მონეტა“ და მ. აიაზიშვილმა (პედ. ნ. ლო- ლუა). რომელმაც შეასრუ- ლა ბეთოპოვენის „ეკოსე- ზი“. კონცერტში მონაწი- ლეობა მიიღო ოცამდე ნორჩმა შემსრულებელმა.

## კ ო მ ე წ ა რ ტ ი



კონსერვატორიის დიდ დარბაზში გამართული კონცერტი განსაკუთრე- ბული ორიგინალით გამოირჩეოდა: მასში მონაწილეობდნენ ლიტტელი კომპოზიტორი ბალის დგარითასი და მისი ქალიშვილი, მოსკოვის კონ- სერვატორიის სტუდენტი ალდონა დგარითანიძე, რომელიც ასრულებდა მამის დირიჟორობით მისსავე სა- ფორტეპიანო კონცერტს. შემსრულებ- ლებმა მაღალ პროფესიულ დონეზე ჩაატარეს კონცერტი, გვირგვინს მოიძე- რეს რესპუბლიკის მუსიკალური ხელოვნების მაღალი კულტურა.

## ბალის დგარითასი და ალდონა დგარითანიძე









პ რ ე მ ი ე რ ა

კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა მაცურებელს მორიგ პრემიარად უჩვენა: პ. პერიალის ორმოცდღობიანი სახალხო დრამა „მადითანი გო გო ნა“ (თარგმან პ. წერეთელმა). სპექტაკლი დადგა ან. ქუთათელაძემ, მხატვარია თ. ლითონიშვილი, კომპოზიტორი მ.

ბ. დავითაშვილი, ქორიგ-ბ. რაფი — გ. დავითაშვილი.  
მ. მთავარ როლებს ასრულებენ: ნ. ჭიარული, ზ. ლებანიძე, გ. ციციშვილი, გ. გოგიტიანი, გ. ტატიშვილი, ნ. მიქელაძე, ა. ერქომაიშვილი, ლ. შოთაძე, ჯ. ვაყაშაძე, კ. თოლორაია, კ. მგავანაძე, ვ. ცხვარიშვილი.



ს. შუმინის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა მორიგ პრემიარად მაცურებელს უჩვენა ა. აგუშინას „ფესკუჯი“ (პი ი ს ა -

ბოლნისის სახალხო თეატრის კოლექტივმა განახორციელა ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის კომედიის „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონის“ დადგმა: სპექტაკლის რეჟისორია მ. გაბიაშვილი, მუსიკის ავტორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჯ. ზაბიძე, მხატვრები — დ. მირიანაშვილი და ვ. ყურაშვილი.

დუშეთის სახალხო თეატრმა წარმოადგინა მორიგე პრემიარა — გ.

პირველად გამოვიყვანა:



თ. სანაძე ბალეტ „ოტელიუში“ (ოტელიუ) და ნ. ჭავჭავაძის ოპერა „დავით აღმაშენებელი“ (ილი).

ს. შუმინის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა მორიგ პრემიარად მაცურებელს უჩვენა ა. აგუშინას „ფესკუჯი“ (პი ი ს ა -

პ რ ე მ ი ე რ ა

„ვასკუნჯი“

ზღაბარი თბს მოქმედებად). დადგმა განახორციელა ფ. ბუციანმა, მხატვრობა იყუთენის ქ. ართვანს, მუსიკა — ნ. მერტიანის, ცეკვები დადგა დ. მაჭავარიანმა.

დღეი ტაღს უკრავს

ქართულ მოცეკვავეებს

10 მარტს დღის ეროვნულ სტადიონზე გაიმართა საქართველოს სსრ ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის პირველი კონცერტი, რომელიც სავასტროლოდ იმყოფება ინდიეთში. ანსამბლის ჩამოსვლის მოულოდნელად ელოდნენ ინდიელების დელაქალაქის საზოგადოებრიობის უძველეს ფართო წრეში, ქართველმა ცეკვის ოსტატებმა გააძლიერეს ემოციები, ამას წინაშე დიდი ინტერესი გამოიხატეს. ქართველმა მსახიობებმა მაცურებლობა ადგილობრივებს თავიანთი ქორეოგრაფიის სიმღერით, ათვა ცეკვების სურათებით და შლოდნენ, ქალთა ცეკვების თავისებურებას და სინარჩაობა (სტეიტსმენი). კონცერტს, რომელმაც მაცურებელთა მქუხარე ტაშში ჩაიარა, დასწრებულ იქნა მთელი პრემიარ-მინისტრი ი. ავაკაშვილი. ცენტრალური მთავრობის მინისტრები, თვალსაჩინო სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწეები დიპლომატიური კომპლესის წევრები.

ექვს დღეს გრძელდებოდა ზ. ფალაქიშვილის სახელობის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის მოსწავლეობა სარეპეტიციონი კონცერტები. ნორჩმა ტალანტებმა მაღალმატერად დადგინეს შეასრულეს მუსიკალური ნაწარმოებები. საფორტეპიანო განყოფილებაში წარმატებით გამოვიყვანა: ნინო თაქაიშვილი, დომენტი დ. ექვთიაშვილის კლასი ბახი — ადაიო, გრიგი — ქონდრის კაცების სვლა, ნანა გვასალია, რეს. დამს. პედ. ე. ჩერნიაკის კლასი (მენდელსონი — კონცერტი, II და III ნაწ.); ნელი კურცხალია, პედ. რ. როფოის კლასი (ლისტ-ქრომატიული ეტიუდი, რახმანინოვი-პრელუდი და მინორი); ერეკლე კამალივი ხელოვნ. დამსახ. მოღვაწის თ. ჩხარტიშვილის კლასი (გუნდ — ლისტის — ვალსი „ფაუსტადან“); მია ბერიძე, რეს. დამს. პედ. ე. მგალობლიშვილის კლასი (რახმანინოვი — კონცერტი I ნაწ.); თამაზ ბუაჩიძე პედ ნ. მისანოვი (შუმანი — პელები); ალექსი ოორაძე, პედ. რ. როფოის კლასი (კაპლევსკი — ეტიუდი კუდიანი დედაბერი); ელზა ალიბანიანი, პედ.

ს ა რ ვ ე ნ ე ზ ე ლ ი

რ. როფოის კლასი (რახმანინოვი — 2 პრელუდი № 10, № 12); მელა ალთუნაშვილი ხელოვნ. დამს. მოღვაწე თ. ჩარქეშვილის კლასი (სკრიაბინი — 5 პრიოდული, პროკოფივი — ჯალსინობა); რუსუდან თუ-ნიშვილი, ხელოვნ. დამს. მოღვაწე ვ. შუკაშვილის კლასი (ბახი-პრელუდია, ალმანდა ჟიკა, ინგლისური სუიტები და — მი მინორი); ვედიურაზ ახობაძე, რეს. დამს. პედ. ე. მგალობლიშვილის კლასი (შოპენი — ექსპრომპტი); რუსუანა არიგორიანი, რეს. დამს. პედ. ე. მგალობლიშვილის კლასი (ლისტი — ნიშნობა, ტყის ხმარები); ვლადიმერ გალიაია, რეს. დამს. პედ. ე. მანდუგავა კლასი (შუბერტი — ვარაქაია სი მიქოლ მაკორი, გრიგი-ერეკლი და მინორი); თამარ აფუქიძე, დოც. ნ. ვაჩეჩილაძის კლასი (რახმანინოვი — ორი პრელუდი); მარინე ზეგიტია; ხელოვნ. დამს. მოღვაწის ვ. შუკაშვილის კლასი (შოპენი — ნოქტიურნი მი ბემოლ მაკორი, შუმანი — აძე);

# თეატრებში

ტურგენის ე. რანეტის პიესა „გზაბანე-ული შვილი“.

პიესა დადგა რეჟისორმა გ. მაისურაძემ. მხატვრულად გააფორმა ა. რუსაშვილმა.

ტყობილში შემხატეთა კულტურის სახალხო თეატრმა მაყურებელს უჩვენა ე. ლაღისის სამოქმედობიანი კომედია „ბაბუები და შვილიშვილები“.

\*\*\*

თერჯოლის სარიონო კულტურის სახლის თეთიმოქმედმა თეატრალურ-მა კოლექტივმა ამ დღეებში მაყურებელს უჩვენა მალვა დადიანის პიესა „შურისძიება“.

სპექტაკლი დადგა ბ. მაკარიძემ, მხატვრულად გააფორმა ტ. გაფრინდაშვილმა.

\*\*\*

ამბროლაურის სახალხო თეატრმა ამ დღეებში მაყურებელს მირიკ პრემიერად უჩვენა დრამატურგ ლ. სანიკიძის პიესა „ქუთათურები“.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ლ. ტურბილაძემ, მხატვრულად გააფორმა ე. არჩვაძემ.

\*\*\*

ცხაკაიას სახალხო თეატრის კოლექტივმა მაყურებელს მირიკ პრემიერად უჩვენა ვაჟა-ფშაველას „მოკვთილი“.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა კ. კალანაძემ, მხატვრულად გააფორმა ბ. ბარქაიამ, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის რ. გაბინვაძეს.

# ენა

## დ მ ი ტ რ ი კ ა დ ი ს



### კონცერტი

8 მარტს რუსთაველის სახელობის საკონცერტო დარბაზში შედგა პიანისტ ნანა დიმიტრიადის კონცერტი. საინტერესო პროგრამა შესრულების იმ შესანიშნავ მუსიკალურ მონაცემებზე მტკვრელები რომლის საშუალებითაც პიანისტს უოველივის მტკიცე კონტაქტი აქვს დაზუ-

რებული მსმენელთან. დიმიტრიადის შესრულებით მუსიკისთვის პრელუდია და ფუგა a-moll, მოცარტის სონატა B-dur, სკრიაბინის ფანტაზია, რეჟისის პრელუდია, კორალი, ფუგა და დებიუსის

ორი საფორტეპიანო პიესა — „ჩუქუთომა“ და „სიხარულის კუნძული“.

4 მარტს ზ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი მსმენელებმა აახსეს. ამ ჩამოვლია მცხეთის რაიონის 1.250 ამორჩევილი. ამ დღეს თეატრმა დადგა ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები — შ. შხუველიძის ოპერა „დიდოსტატის მარჯვენა“, რომელიც შექმნილია მწერალ-ადამიანის კ. გამასხურდიას სახელგანთქმული რომანის მიხედვით. წარმოდგენის წინ დამსწრეთ მიხვალმა თეატრის დირექტორი დიმიტრი მჭედლიძე. სპექტაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. ანტრაქტებში ამორჩევილებმა სურათები გადაიღეს „დიდოსტატის მარჯვენის“ მონაწილეებთან.

### ვიკენი



მარტში თბილისში სივასტროლოდ ჩამოვიდა კიევის ტ. შუჩინკის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლოისტი, უკრაინის სახალხო არტისტი ვიკენია მიროშნიჩიკი.

ე. მიროშნიჩიკი 5 კომპოზიციის 1957 წლის მსოფლიო ახალგაზრდაობის ფესტივალის სტატიუტის ვოკალისტი საერაბორონი სოკონკურსის ლაურეატია. გასულ წელს მი-



ლანის თა-სკალას საოპერო თეატრში იმალღებდა ვოკალურ ხელოვნებას. თავისი სავერდოვანი ტემბრის ხმით არაერთხელ მოუყვანია ალტკაცხეაში მსმენელი ჩვენში და უცხოეთშიც. 16 მარტს ე. მიროშნიჩიკივმ ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე შესარულდა ვოკალური პარტია „ტრაგედიაში“, ხოლო 19 მარტს — ჯილდას პარტია „რიგოლუტოში“. თბილისში მსმენელი აღართოვანა მიროშნიჩიკის ლამაზი ტემბრის ხმამ და იერატულულმა შესრულებამ.

### მეორე მხრიდან კოსმოსტროლი

# კონცერტი

სვეტლანა ჩლაიძე, რეა. დამს. პედ. ე. ჩერნიავსკაიას კლასი (ბრასი — ბალადა რე მინორი, რაფსოდია სოლო მინორი);

სიმეზიანი ჯგუფის განყოფილებიდან კარგი მომზადებითა და შესრულებით გამოირჩეოდნენ: ლალი ჩიხაძე და ლალი ბოლქვაძე, პედ. ს. შანიძის კლასი, როიალის პარტიას ასრულებდა ნ. გრიგოლია, მათ შესარულეს რაკოჯის ნოვლა ორი ვიოლინოსაივს; ლევან ჩხიძე, რესპ. დამსახ. არტისტის გ. ხატიაშვილის კლასი, როიალის პარტიას ასრულებდა ა. ავეტისოვა (ჩაიკოვსკი — სკერცო, სარასატე — რომანსი); ანატოლ ბელიკოვა, პედ. ს. შანიძის კლასი, როიალის პარტია შესარულა ნ. გრიგოლიამ (მოცარტი — კონცერტი № 5, I ნაწ.); ვლადიმერ სკარვა, პროფ. მოვალეობის შემსრულებელი ი. ბერიძის კლასი, როიალის პარტია შესარულა ა. ავეტისოვა (ტარტინი — სონატა სოლო მინორი, პავანინი — კაპრისი VI-24); ლალი

გურგენიძე, რესპ. დამს. არტ. შ. შანიძის კლასი, როიალის პარტია შესარულა ი. საშაშვილმა (ზანი — გუნო — ავემარია, სარასატე — ინტროდუქცია და ტარანტელა); რევაზ მანჩაბლი, პედ. ი. შვიცილის კლასი, როიალის პარტია შესარულა ნ. ბაშალიშვილმა (ვლასოვი — შლოდია, ძიულბერი ფრანგული სიმორა); ვლადიმერ ნიკოზი, რესპ. დამს. არტ. გ. ხატიაშვილის კლასი, როიალის პარტია შესარულა ა. ავეტისოვა (შუბერტი — ავემარია, ნოვაჩეკი — მუდმივი მოძრაობა; ნანა იაშვილი, ხელოვნების დამსახ. მოღვაწის რ. იაშვილის კლასი (ჩაიკოვსკი — შლოდია, ვენიავესკი — სკერცო ტარანტელა).

ზ. ფალაშვილის სახელობის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის მიერ ჩატარებულმა ამ ონისძიებამ ბერიკ ნიჭიერი ნორჩი მხატვრულგელოძე გამოავლინა. უდავოდ მისხალმებელია ასეთი კონცერტების ჩატარება, სადაც მოსწავლე-მუსიკოსებს საშუალება ეძლევათ აუდიტორიის წინაშე სცადონ თავიანთი ძალევი.



# დვანთმოსილი ქურნალისტი



გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველომ“ მოუწყო შეხვედრა გამომცემლობის დაუცხრომელ უწყვეტო მუშაკ დავით ზემბაძეს. 24 მარტს ბექდვილი სიტყვის კომპანის კლუბში თავი მოიყარეს გამომცემლობების მუშაკებმა, ღუმბაძის აღზრდილებმა, მისმა მეგობრებმა, თანატოლებმა.

დ. ღუმბაძის მოღვაწეობის რთული გზის შესახებ იქ მეოცთ ესთავრა გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოს“ მთავარი რედაქტორი ე. მაღრაძე. გულბობი მისასაღმებელი სიტყვებით გაიკვირდნენ: საქ. კ. ცკ-ის გამომცემლობის დირექტორი კ. ლომაძე, საქ. მთავარბოლიერგაფამომცემლობის სამმართველოს უფროსი გ. ზუციშვილი, ჩვენი ურნალის რედაქტორი ოთარ ევაძე, კრიტიკოსი ბესარიონ ვლენტი, გამომცემლობა „ნაქაღულის“ დირექტორი ზ. ბერულავა, პენსიონერი პოლგრაფისტი ივ. ნაცვლიშვილი და სხვ. სიტყვაში გამოსულები აღნიშნავენ დ. ღუმბაძის ღვაწლს ქართული საბჭოთა ურნალისტიკის წინაშე. იკონებდნენ იმ დროს, როდესაც წლების მანძილზე ღუმბაძე პირველი მიიკვირვებდა გზის ურნალისტიკაში, გარშემო იყრებდა ახალგაზრდებს, გამოუდღებლს ასწავლიდა, ეხმარებოდა. საქმეში ავაჯკებდა.

კვლავა ვიზობავ დავით ღუმბაძეს ურნალის, გაზეთების ურცვლებზე, წიგნების რედაქტორს და მარტაგმნელს. ამავე დაპირდა იგი შეხვედრაზე თავმოყრილი.

## კიანისტ ლეკ ვლასენკოს კონცერტი

გენიალური უნარული კომპოზიტორის ლ. ს. კიანის შემოქმედებს დაუშობოკისი საკონცერტო გაპოსულა სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად (დირიჟორი: ვენალ გოცილი) პიანისტმა ლეკ ვლასენკომ — ლიტისა და ჩაქოუსკის სახელობის კონსერვატორის ლაურეატმა, ვლასენკომ შესალოა ლიტის მეორე საერთაშორისო კონცერტი, ხოლო კონცერტებში, ბეისოვისის, ვეპოვისის, ალბანისის და ბაზაჯანიანის ნაწარმოებები.



თბილისში სახანტროლოდ ჩამოვიდა ფინელი კომპოზიტორი კალი, ჯელსონის ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის სოლისტი მიაი კუუსლია. ეს მისი მეორე ჩამოსვლა იყო ჩვენს დედაქალაქში, პირველად 1948 წელს კუუსლია საკონცერტო პროგრამით წარსვდა თბილისში. მუსიკის მოყვარულების წინაშე, აშვირად კუუსლიამ თბილისის ოპერის თეატრში იმდენი კარგების პარტია ბაზის ოპერაში, ფინელი მონდრალის შესანიშნავი ტემპის მცო სორანო და საუკეთესო შემსრულებლობით უნარი აქვს. ამასთან შეტად სცენიურა.

მისი კუუსლიამ ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე წარსვლა აგრეთვე აშვირის პარტია ვერდის „აიდაში“.

თბილისის ლენინის რაიონის მშრომლებმა კარგი საჩუქარი მიიღეს — კინოთეატრ „საქართველოს“ მწვანე დარბაზში ჩვეულებრივი კერანის ნაცვლად დიდგვა ფართო ფილმებისათვის საწვებელი კერანია.



სტრუქოვა, რსფსრ დამსახურებული არტისტი ა. ლაფური და ბ. ხოსოვი. მათ თბილისელი მაყურებლისათვის შესარულს მინჯუსის ბალეტ „დონკინოტიდან“ მეოთხე მოქმედება, შოპენის ვალსი, სცენა ანდრია ბალანჩინაძის ბალეტადან „ცხოვრების ფურცლები“, გლინერის ერთული, მამუოვსკი ის ვალსი. კონცერტში, აგრეთვე, მონაწილეობდნენ საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი იური ცხომლოძი და ელდარ ისაკაძე.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში საგანტროლო კონცერტებით გამოდიოდნენ მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტები, საბჭოთა ბალეტის გამოჩენილი ოსტატი არასა



## სელოვნიის მუშაკთა სახეობი

3/III — კალნინის სახელობის რაიონის ქალთა საბჭომ და საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლმა მოაწყო ქალთა საერთაშორისო ლის II მარტისადმი მიძღვნილი დასვენების საღამო.  
6/III — ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივის შეხვედრა რესპუბლიკის დამსახურული არტისტ ტატინაა დუდენკოსთან.  
8/III — ლექცია თემაზე — „საბჭოთა დემოკრატიის შემდგომი განვითარება უნიშვნელოვანესი პირობაა კომუნისტურ თვითმმართველობაზე თანდათანობითი გადასვლისათვის“.  
14/III — ლექცია თემაზე — „სოციალისტური და კაპიტალისტური სისტემის შვილობიანი შეჯერება თანამედროვე საერთაშორისო ცხოვრების ძირითადი ფაქტორია“.

19/III — ქართველ მხატვართა რ. სტურუცა, ხელ. დამს. მოღვაწე, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, მ. გეჯუაიას, ბ. მანაჯაძის, რ. ბოჭორიშვილის და დ. ბერუჩაშვილის ნაწარმოებთა განხილვა.  
20/III — მესამე მუსიკალური სეილის საანარჩო კონცერტი.  
22/III — ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის III კურსის სტუდენტის ბორის ნინიევის საფორტეპიანო კონცერტი (დოცენტ გ. ბუგდანიოვის კლასი).  
23/III — ლექცია-თემაზე — „კომუნისმის მშენებლობის მორალური კოდექსი“.  
27/III — ლექცია თემაზე — „სსკპ მზარდი როლი კომუნისმის გაშლილი მშენებლობის პერიოდში“.



# საქართველოს საქართველოს საქართველოს

## შინაგარეო

3. ი. ლენინი — ხალხის ხელმძღვანელი	4	„ლევის ბეჭედი“ —	
თამარ ზურაბიანი —		საბჭოთა კომუნისტური სტრუქტურის	51
სომხეთი და პარტიული მუშაკების მიგრაცია	9	ლოლი გვარამია —	
აკაკი შალვა ნუცუბიძე —		კამკა „პარტიული“ ანა ანდრეიკაშვილის	53
სრულყოფილი ხელმძღვანელი მთელი მხარისათვის	17	იუზა ხაჩიძე —	
სოლომონ ლეიშვილი —		საბჭოთა ხელმძღვანელი თბილისში	57
კამკა და საბჭოთალო მიღობის ჩანახატები	24	ლევან სანიკიძე —	
საბჭოთა რევოლუციის —		ქრისტინე და წულკი	62
შრომის სიმღერები მთის რაიონში	26	ვლადიმერ მაკარაძე —	
ზევან ჯაფარიძე —		სტრუქტურის მარტინაშვილი	65
მიხეილ ჯავახიშვილის ფიქრები ხელმძღვანელზე	29	გივი გოგოლაძე —	
ალექსანდრე შალვაშვილი —		ხალხური ხელმძღვანელი მოკვება	72
რედაქციის ძალა რედაქციული ხელმძღვანელი	33	ვალერიან ვახლია —	
3. ფრანგიშვილი, ვ. გომიშვილი —		ხელმძღვანელი მეთურისა	75
პ. აშფიტიანი —	37	რედაქციული	
ნოდარ გურამიანი —		ქრისტინის თბილისი მუშაკი	75
„მედა“	40	გიორგი ჩიქოვანი —	
რედაქციული —		დოქტორი	81
პირის თბილისი ტერიტორია	49	ვახტანგ ქართველიშვილი —	
		ხალხური ხელმძღვანელი	87
		ხელმძღვანელი მუშაკი	89

მე-2 გვ. მხატ. ნ. ლომიანი და გ. პეტისი — მშვიდობიანი მიწაზე; მე-3 გვ. მხატ. ა. დენიკა — კოსმოსის დამკვირვებელი; მე-5 გვ. მხატ. შ. ბოივი — ვ. ი. ლენინი; 13-14 გვ. გვ. ნ. ნავაშვილის იუბილეს ამსახველი ფოტოალბომები; 24-25 გვ. გვ. დ. მილოტინის; ნახატები: დარიალის ხეობა, ლარსი ჩრდილოეთის მხრიდან, თბილისის პანორამა, მტკვარი და ნარიალა, 28-ე გვ. ვ. წიგნაძე და ვ. ქაბუციანი — ბალეტის „მშვიდობისათვის“ (ფოტო); 33-ე გვ. რეისიანი ვ. ყუბიანი (ფოტო), 41-ე გვ. მელაქვილი ანჯაფრები (ფოტო); 42-ე გვ. სენა სპეტაკილი „მედა“ (ფოტო); 45-ე გვ. ქორეგები — დ. ბეჭედი, მელა — ვ. ანჯაფრები (ფოტო); 47-ე გვ. სენა სპეტაკილი „მედა“; 49-ე გვ. რ. აბაქელი დღისთავის როლი (ფოტო); 50-ე გვ. მ. მიქელაშვილი ეტრის როლი, ივ. ისაძე ამბაკის როლი — ლ. მიორავას „ქრეატივი“; ვ. კანიაშვილი ლაშქარის როლი — „არსენა მარაბული“ (ფოტო); 51-ე გვ. სენა გორის თეატრის სპეტაკილი „ქრეატივი“; 54-ე გვ. ანა ანდრეიკაშვილი ქართული კამბო (ფოტო); 56-ე გვ. ვ. გურამიანი და ვ. ქაბუციანი ბალეტ „მინარე მუთუნისაში“, თ. ქაბუციანი ბალეტ „გორდაში“ (ფოტო ა. ბალაშვილი); 57-ე გვ. ბ. კუხიანი (ფოტო); 58-ე გვ. ქუთაისის მამულალო აკადემიური გუნდი 1935-52 წ. (ფოტო); 59-ე გვ. ქუთაისის პროფსაბჭოს მუშაკთა ცენტრალური კლუბთან არსებული მომღერალთა გუნდი (ფოტო); 61-ე გვ. 1910-იან წლებში ქუთაისის სასოფ. სანქტორი, სასოფ. ახალგაზრდობა და მასწავლებლები (ფოტო); 65-ე გვ. ნორმან და კ. ანის ასალი უნივერსიტეტი (ფოტო); 66-ე გვ. პერ-ლაშეის სასოფლო, რაიონბატონი დაღუპულ ქალთა სოფლის მინერები; 67-ე გვ. პერ-ლაშეის სასოფლო მუტუპოზიონი დაღუპულ ფრანკთა სოფლის მინერები; 68-ე გვ. ასის ეკლესია, ქ. რიში, ჯგერტული ქრისტე; 69-ე გვ. ასის ეკლესია, საფრთხიველი, ლიხნის გობაქანი (ფოტო); 70-ე გვ. ლომიანი ეკლესია ასის პლატოზე (ფოტო); 71-ე გვ. ასის ეკლესია, მარტის, შ. ლომიანი, სალ-დებრი დალი, წრისებური მოძრაობა (ფოტო); 72-ე გვ. ივანე აბაშიძე (ფოტო); 73-ე გვ. ორჯონიძის რაიონის სიმღერისა და ტექსტის ანსამბლი, სენა შ. დალიანის ბეისილი „გვეგუკორი“ (ფოტო); 75-ე გვ. დ. ბაქრაძე (ფოტო); 76-ე გვ. ა. მურუსიძე (ფოტო); 77-79 გვ. გვ. ა. მურუსიძე როლიში (ფოტო); 80-ე გვ. სენა ბალეტიდან „ბრელი“, დეზდემონა — ვ. წიგნაძე, ოტელი — ვ. ქაბუციანი (ფოტო); 88-ე გვ. შ. ჯაფარიძე კლავატის როლი; ფერად ჩანართები: მხატ. ე. ანდრეიკაშვილი — გურჯაანი, მხატ. ნ. შალიკაშვილი — წყაროსკენ.

ყლის ავტორი მხატვარი მადონა დენიკა  
 მხატვარი ბ. ბალაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. დინიაშვილი  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 26/IV-62 წ. მარტინიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. უფ. 04431. შიგ. № 285.  
 ქალაქის ფურცელი 6. საბეჭდო თაბახის რაოდენობა — 1803. საბეჭდო-საგამომცემლო თაბახის რაოდენობა — 1829. ტ. 4500.  
 ფასი 1 მან.

ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარტინიშვილის ქ. № 5.





# САБЧОТА ХЕლოვნება

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<p>ЛЕНИН ВДОХНОВИТЕЛЬ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА . . . . . 4</p> <p>Тамара Хурошвили — ДРУЖБА АРМЯНСКИХ И ГРУЗИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ . . . . . 9</p> <p>Академик Шалва Нуцубидзе — ОБ ОДНОЙ СТОРОНЕ ИСКУССТВА РУСТАВЕЛИ . . . . . 17</p> <p>Соломон Лекишвили — КАВКАЗ И ГРУЗИЯ В РИСУНКАХ МИЛЮТИНА . . . . . 24</p> <p>Спартак Рехвиашвили — ПЕСНИ ТРУДА В ГОРНОЙ РАЧЕ . . . . . 26</p> <p>Бежан Джапаридзе — МЫСЛИ МИХАИЛА ДЖАВАХИШВИЛИ ОБ ИСКУССТВЕ . . . . . 29</p> <p>Александр Шалуташвили — СИЛА РЕАЛИЗМА В РЕЖИССЕРСКОМ ИСКУССТВЕ . . . . . 33</p> <p>П. Прангишвили, В. Годзашвили — ПАМЯТИ В. КУШИТАШВИЛИ . . . . . 37</p> <p>Нодар Гурабанидзе — «МЕДЕЯ» . . . . . 40</p> <p>Реваз Мишвеладзе — ТРЕУГОЛЬНИК ГОРИЙСКОГО ТЕАТРА . . . . . 49</p>	<p>4</p> <p>9</p> <p>17</p> <p>24</p> <p>26</p> <p>29</p> <p>33</p> <p>37</p> <p>40</p> <p>49</p>	<p>Алексей Чичинадзе — СОВЕТСКИЕ ХОРЕОГРАФЫ В ГОСТЯХ В ГОЛЛАНДИИ . . . . . 51</p> <p>Лили Гварамадзе — ТАНЕЦ «КАРТУЛИ» В ИСПОЛНЕНИИ АННЫ АНДРОНИКАШВИЛИ . . . . . 53</p> <p>Юза Хазарадзе — ВИДНЕЙШИЙ ДЕЯТЕЛЬ ХОРОВОГО ИСКУССТВА . . . . . 57</p> <p>Лепан Саникидзе — КУТАИСИ И ГОДЫ . . . . . 62</p> <p>Владимир Мачапарияни — В ГОСТЯХ У МАРИАНЫ . . . . . 65</p> <p>Гиви Гоголадзе — ТРУЖЕНИК НАРОДНОГО ИСКУССТВА . . . . . 72</p> <p>Валериан Габилана — ЭНТУЗИАСТ ИСКУССТВА . . . . . 75</p> <p>Рута Берозде — ВЕТЕРАН КУТАЙСКОГО ТЕАТРА . . . . . 76</p> <p>Георгий Чикобана — У ВЕЛИКОГО ПОЭТА . . . . . 81</p> <p>Вахтанг Каргвеллишвили — ХУДОЖНИК ИЗБРАННЫЙ НАРОДОМ . . . . . 87</p>	<p>51</p> <p>53</p> <p>57</p> <p>62</p> <p>65</p> <p>72</p> <p>75</p> <p>76</p> <p>81</p> <p>87</p>
--	---	---	---

На 2 стр. худ. Н. Ломакин и худ. Г. Песис—На мирной земле; На 3 стр. худ. А. Дейнека — покоритель космоса; На 5 стр. худ. М. Божь—В. И. Ленину; На 13—14 стр. стр. фотоиллюстрации юбилея Н. Накашидзе; На 24—25 стр. стр. Рисулки Д. Милютина: Дарьяловское ущелье, Ларси с северной стороны, Тбилисский рынок, Метехи и Нарикала; На 28 стр. В. Цигнадзе и В. Чабукиани — балет «За мир» (фото); На 33 стр. режиссер В. Кушиташвили (фото); На 41 стр. Медея — Верико Анджапаридзе (фото); На 42 стр. сцена из спектакля «Медея» (фото); На 45 стр. Хоревт — Д. Чичинадзе, Медея —В. Анджапаридзе (фото); На 47 стр. сцена из спектакля «Медея»; На 49 стр. Эр. Аракелов в роли Хвгтисавара (фото); На 50 стр. Э. Модикулашвили в роли Эгето, Ив. Осаладе в роли Амбако — Л. Милорава «Керпджигута» В. Кахнашвили в роли Лашкара —«Арсена Марабдели» (фото); На 51 стр. сцена из спектакля Горийского театра «Керпджигута»; На 54 стр. Анна Андроникашвили в грузинском плато (фото); На 56 стр. В. Гунашвили и Э. Чабукиани в балете «Спящая красавица», Т. Чабукиани в балете «Горда» (фото Баалбуева); На 57 стр. Б. Кухуанидзе (фото); На 58 стр. Кутанский академический хор 1935—52 гг. (фото); На 59 стр. Кутанский академический хор песни при центральном клубе работников профсоюза (фото); На 61 стр. Молодежь и педагоги Кутанского сельскохозяйственного училища в 1910 годах (фото); На 63 стр. Нормандия. Новый университет в Канах (фото); На 66 стр. Монумент памяти погибших женщин в Равенсбруке на кладбище Пер-лаше; На 67 стр. Кладбище Пер-лаше в Мюнтхаузене, Монумент памяти погибшим французам; На 68 стр. Асская церковь. Ж. Ринше. Христос на распятии; На 69 стр. Асская церковь. Алтарь, gobelen Лиурса (фото); На 70 стр. Доминиканская церковь на Асском плато (фото); На 71 стр. Асская церковь, Матис, Св. Доминик, Сальваторе Дали, Круговое движение (фото); На 72 стр. Иван Абашидзе (фото); На 73 стр. Ансамбль песни и пляски Орджоникидзевского района, сцена из пьесы Ш. Дадияни «Гегечкори» (фото); На 75 стр. Д. Бакардзе (фото); На 76 стр. А. Мурусидзе (фото); На 77—79 стр. А. Мурусидзе в ролях (фото); На 80 стр. сцена из балета «Отелло», Дездемона —В. Цигнадзе, Отелло —В. Чабукиани (фото); На 88 стр. М. Джапаридзе в роли Клеопатры.

На цветных вкладках: худ. Э. Андроникашвили —Гурд жаани, худ. Н. Шаликашвили — К роднику.

Гл. Редактор Отар Эгалде

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джanelидзе, Алексей Мачапарияни, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

# SABCHOTA KHELOVNEBA



## CONTENTS

LENIN — THE INSPIRER OF PEOPLE'S ART . . . . .	4	Lili Gvaramadze	
Tamar Khuroshvili		THE DANCE "KARTULI" PERFORMED BY ANNA	
FRIENDSHIP OF GEORGIAN AND ARMENIAN MU-		ANDRONIKASHVILI . . . . .	53
SICIANS . . . . .	9	Yura Khazaradze	
Academician Shalva Nutsubidze		A NOTABLE WORKER OF CHORAL ART . . . . .	57
ON AN ASPECT OF RUSTVELI'S ART . . . . .	17	Levan Sanikidze	
Solomon Lekishvili		KUTAISI AND YEARS . . . . .	62
CAUCASUS AND GEORGIA IN MILYUTIN'S DRA-		Vladimer Matchavariani	
WINGS . . . . .	24	ON A VISIT TO MARIANNA . . . . .	65
Spartak Rekhviashvili		Givi Gogoladze	
SONGS OF LABOUR IN MOUNTAIN RATCHA . . . . .	26	"A WORKER OF FOLK ART" . . . . .	72
Bezhan Japaridze		Valerian Gabilaia	
MIKHEIL JAVAKHISHVILI'S IDEAS ABOUT ART	29	AN ENTHUSIAST OF ART . . . . .	75
Aleksandre Shalutashvili		Rutha Berodze	
TO THE MEMORY OF V. KUSHITASHVILI . . . . .	37	VETERAN OF THE KUTAISI THEATRE . . . . .	76
Nodar Gurabaniidze		George Chikobava	
"MEDEA" . . . . .	40	BY THE GREAT POET . . . . .	81
Revaz Mishveladze		Vakhtang Kartvelishvili	
THE TRIO OF THE GORI THEATRE . . . . .	49	PEOPLE'S ELECTED ARTIST . . . . .	87
Aleksis Tchitchinadze		CHRONICLE OF ART . . . . .	89
SOVIET CHOREOGRAPHERS ON A VISIT TO HOL-			
LAND . . . . .	51		

On p. 2, "On the Peaceful Ground" by N. Lomakin and G. Pesti; on p. 3, "The Subjugators of Space" by A. Deinek; on p. 5, "V. I. Lenin" by M. Bozhi; on p. p. 13—14, photoillustrations reflecting N. Nakashidze's jubilee, on p. p. 24—25 D. Milyutin's drawings; the Dariali Gorge, Lars from the north side, a Tbilisi market, Metekhi and Narikala, on p. 28, V. Tsignadze and V. Tchabukiani in "For Peace" (photo); on p. 33, stage—director V. Kushitashvili (photo); on p. 41, Veriko Anjaparidze as Medea; on p. 42, a scene from "Medea"; on p. 45, Medea, D. Tchitchinadze as Chorea; on p. 47 a scene from "Medea" (photos); on p. 49, Er. Arakelov as Ghvtsivar; on p. 50, E. Motsikulashvili as Eteto, Iv. Osadze as Ambako "Kerpjuta" by L. Milorava V. Kakhnashvili as Lashkara (in "Arsena Marabdeli") on p. 51, a scene from "Kerpjuta" produced at the Gori theatre; on p. 54, Anna Andronikashvili in Georgian dress (photo); on p. 56, V. Gunashvili and E. Tchabukiani in "Sleeping Beauty", T. Tchabukiani in "Gorda" (picture by A. Balabuev); on p. 57, B. Kukhianidze (photo); on p. 58, the academic chorus of Kutaisi singers in 1935—52 (photo). on p. 59, the chorus of the Kutaisi central club trade—union workers (photo); on p. 61, the youth and teachers of the Kutaisi agricultural school in 1910 (photo); on p. 65, Normandy; the new university in Caen (photo); on p. 66, the Pére—Lachaise cemetery, the monument to the lost at Ravensbruck, on p. 67, the Pére—Lachaise the monument to the French lost at Mauthausen "Crucified Christ" by I. Richier; on p. 69, Notre—Dame de Toute Grace, Plateau d'Assy. Altar, the Lurçat tapestry (photo); on p. 70, a Dominican church on Plateau d'Assy (photo); on p. 71, Notre—Dame de Toute Grace, Plateau d'Assy St. Dominic, Salvatore Daly, circular movement, by H. Matisse; on p. 72, Ivane Abashidze (photo); on p. 73 the song and dance ensemble of the Ordjonikidze district, a scene from "Gegechkori" by Sh. Dadiani (photo); on p. 75, D. Bakradze (photo); on p. 76, A. Murusidze (photo); on p. p. 77—79, A. Murusidze in roles (photo), a scene from "Othello" V. Tchabukiani as Othello, V. Tsignadze as Desdemona (photo); on p. 88, M. Japaridze as Cleopatra (in "Caesar and Cleopatra" by G. B. Shaw, produced at the Marjanishvili theatre).

On the supplementary sheets colour reproductions: "Gurjaani" by E. Andronikashvili; "To the Spring" by N. Shalikashvili.





# SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

## INHALT

<p><b>LENIN ALS SCHÖPFERISCHE ANREGUNG IN DER VOLKSKUNST</b> . . . . . 4</p> <p><b>Tamar Churoschwili</b> FREUNDSCHAFT ZWISCHEN GRUSINISCHEN UND ARMENISCHEN MUSIKERN . . . . . 9</p> <p><b>Ak. Schalwa Nuzubidse</b> ÜBER EINEN PUNKT DES RUSTAWELISCHEN SCHAFFENS . . . . . 17</p> <p><b>Solomon Lekischwili</b> DER KAUKASUS UND GEORGIEN IN ZEICHNUNGEN VON MILJUTIN . . . . . 24</p> <p><b>Spartak Rechwaschwili</b> LIEDER DES SCHAFFENS AUS DEM GEBIRGSRAT-SCHA . . . . . 26</p> <p><b>Beshan Dshapharidse</b> GEDANKEN VON M. DSHAWACHISCHWILI ÜBER DIE KUNST . . . . . 29</p> <p><b>Alexander Schalutaschwili</b> DIE KRAFT DES REALISMUS IN DER REGIEKUNST . . . . . 33</p> <p><b>P. Prangischwili, W. Godsiaschwili</b> ZUM GEDENKEN AN W. KUSCHITASCHWILI . . . . . 37</p> <p><b>Nodar Gurabanidse</b> „MEDEA“ . . . . . 40</p> <p><b>Rewas Mischweladse</b> DAS TRIO IM THEATER VON GORI . . . . . 49</p>	<p><b>Alexi Tschitschinadse</b> SOWJETISCHE, CHOREOGRAPHEN ZU [GAST IN HOLLAND . . . . . 51</p> <p><b>Lili Gwaramadse</b> "GEORGISCHER TANZ" IN DARBIETUNG VON A. ANDRONIKASCHWILI . . . . . 53</p> <p><b>Jusa Chasaradse</b> EINE HERVORRAGENDE PERSÖNLICHKEIT DES CHORGESANGES . . . . . 57</p> <p><b>Leon Sanikidse</b> KUTAISI UND JAHRE . . . . . 62</p> <p><b>Wladimir Matschawariani</b> ZU GAST BEI MARIANNA . . . . . 65</p> <p><b>Giwi Gogoladse</b> FÖRDERER DER VOLKSKUNST . . . . . 72</p> <p><b>Waterian Gabelaja</b> ENTHUSIAST DER KUNST . . . . . 75</p> <p><b>Rutha Berodse</b> EIN VETERAN DER KUNST . . . . . 76</p> <p><b>Georg Tschikobawa</b> BEIM GROSSEN DICHTER . . . . . 81</p> <p><b>Wachtang Kartwelschwili</b> EIN KÜNSTLER, VOM VOLKE ERWÄHLT . . . . . 87</p> <p><b>CHRONIK DER KUNST</b> . . . . . 89</p>
--	--

Auf der 2. Seite: N. Lomakin, G. Pesi — Auf friedlichem Boden. S. 3 A. Deineka — Eroberer des Weltalls. S. M. Bosthi — W. I. Lenin S. 13—14 Photoillustrationen darstellend das Jubiläum von N. Nakaschidse. S. 24—25 D. Miljutins Zeichnungen: die Schlucht Dariali, Larsi von nördlicher Seite, ein Basar in Tbilissi, Metechi und Narikala. S. 28 W. Zignadse und W. Tschabukiani — das Ballett „Für den Frieden“ (Foto). S. 33 Der Regisseur W. Kuschtaschwili (Foto). S. 41 Medea — Weriko Andshapharidse (Foto). S. 42 Eine Szene aus dem Bühnenstück „Medea“ (Foto). S. 45 D. Tschitschinadse als Korewiti, W. Andshapharidse als Medea (Foto). S. 47 Szene aus dem Bühnenstück „Medea“, S. 49 Arakelow als Gwthi-sawar (Foto). S. 50 E. Mozikulaschwili als Etato, I. Osadse als Ambako aus Milorawas „Trotzkopf“; W. Kachniaschwili als Laschikara — aus „Arsen Marabdeli“ (Foto). S. 51 Szene aus dem Schauspiel des Theaters in Gori „Trotzkopf“, S. 54 Anna Andronikaschwili im georgischen Gewand (Foto). S. 56 W. Gunaschwili und E. Tschabukiani im Ballett „Dornröschen“, Th. Tschabukiani im Ballett „Gorda“ (Foto). S. 57 B. Kuchianidse (Foto). S. 58 Akademischer Chor in Kutaisi 1935—1952 (Foto). S. 59 Kutaisser Chor vom Zentralklub der Gewerkschaften (Foto). S. 61 Studenten und Lehrerschaft der landwirtschaftlichen Schule in Kutaisi in den Jahren um 1910 S. 65 Normandie, neue Universität in der Stadt Kanne. S. 66 Der Friedhof „Péré — lachaise“, das Monument zum Gedenken der in Ravensbrück ermordeten Frauen. S. 67 Der Friedhof „Péré — lachaise“, das Denkmal der in Mauthausen umgekommenen Franzosen. S. 68 Die Kirche in Assy, I. Richter, der gekreuzigte Christus. S. 69 Die Kirche in Assy, der Altar und Gobelne (Foto) S. 70 Dominikanerkirche auf dem Assy — Plateau (Foto). S. 71 Die Kirche in Assy, Matisse, der heilige Dominikus, Salvatore Dalí; Kreisende Bewegung (Foto). S. 72 Johann Abaschidse (Foto). S. 73 Laienkunstgruppe aus dem Ordshonikidserayon, Szene aus dem Schauspiel von Sch. Dadiani „Gedeshkori“ (Foto). S. 75 D. Bakradse (Foto). S. 76 A. Murusidse (Foto) S. 77—79 A. Murusidse in seinen Rollen (Foto). S. 80 Szene aus dem Ballett „Othello“. Desdemona — W. Zignadse, Othello — W. Tschabukiani (Foto). S. 88 M. Dshapharidse als Kleopatra.

Auf farbigen Einlagebogen: E. Andronikaschwili — Gurdshaanti, N. Schalikaschwili — zum Bach.



