

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST

ԵՄՔՄՄՅ

ԵՆՄՅԵՆՅ

1964

ბამოცემის 40 წელი



საქართველო სენიონება

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კვლევა-კვლევა
ქოროგრაფია

საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს
შოველთვიური შერჩევა



•1964



პ. სოკოლოვ-სკალია

ზამორის სისახლის აღება

პ. კუზნეცოვი
გუმბარჯოს სოციალისტურ რევოლუციას! →

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ეგაძე

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





ოქტომბრის გზით



იდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორმოცდამეშვიდე წლისთავს განსაკუთრებული აღმავლობით შეებდა მთელი საბჭოთა ხალხი, პროგრესული კაცობრიობა. ამ დღეს კომუნისზმის მშენებელნი მათთვის ჩვეული მომთხვენელობით აჯამებენ თავისი შრომისა და შემოქმედების შედეგს, ითვლიან მატერიალურ და სულიერ ნაყოფს, სახავენ ახალი წარმატებების მოსაპოვებელ მიჯნებს, აყენებენ უფრო დიდსა და მღელვარე ამოცანებს, რომელთა გასაბრძოლებლად შემდეგშიც ერთსულოვნად დაირაზმება მრავალეროვანი საბჭოთა სახელმწიფოს დიდი და პატარა წევრი, ხნიერი და ახალგაზრდა, ქალი და კაცი.

ფართო შემოქმედებითი გზა გაუხსნა დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ ჩვენი ქვეყნის ადამიანებს, მთელი მსოფლიოს ჩაგრულ და მავრალ კლასებს, ყველა იმათ, ვინც საუკუნეების მანძილზე უმოწყალოდ ალევდნენ თავიანთ ბოტენციალურ ძალებს ანტაგონისტური ურთიერთობის დამწერგავ წყობილებასთან ბრძოლას, ბურჟუაზიულ სიბოროტებასა და უპირთებულობასთან უშედეგო შერყინებას. ბევრი თაობა შეწირა მდიდრებისა და ღარიბების, მბრძანებელთა და დამორჩილებულთა შეურიგებელ ბრძოლას, სადაც ყოველთვის უკანონობა და სოციალური უსამართლობა იმარჯვებდა. ბევრი გამოჩენილი, მგზნებარე მებრძოლი დევდა იმისათვის ბრძოლაში, რომ შრომისა და შემოქმედების ადამიანები ერთობლივი მისწრაფებებით ურთიერთობა ყველა ინსტიტუტში, საერთო, საყოფილ-დღეო მიზნებისათვის გარკველიყვნენ, ხალხის სასიკეთოდ გაეზარდათ მომდევნო თაობა.

მაგრამ ხალხის იცნება მაინც განხორციელდა. თავისუფლებისა და თანაწირობისათვის მებრძოლი ადამიანების დაუტყრომელი ბრძოლა გამარჯვებით დამთავრდა. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ძლევა მოსოლმა ტალღამ ძირფესვიანად წალკა კლასობრივ ფენებად დამყოფი საზოგადოებრივი ურთიერთობა ყველა ინსტიტუტში, მოსპო მონარქიისა და ბურჟუაზიის ბატონობა, დააწესა ხალხის გამგებლობის პროგრესული სისტემა, ძირი გამოუთხარა და სა-

მუდამოდ ამოძირკვა ყველა ის ეკონომიური შესაძლებლობანი, რომელზედაც იზრდებოდა და ფესვს იმაგრებდა კაპიტალისტური წარმოების წესი, ექსპლოატატორული ჩვეუებისა და მიდრეკილებების დამწერგავი პირობები, ადამიანებს შორის განსხვავებულობის ჩამომგდები, მათი შემოქმედებითი და შრომითი ნაყოფიერების ტენდენციურად შემფასებელი იდეოლოგიური შედარება.

ორმოცდამეშვიდე წელი გავიდა, რაც სოციალისტური რევოლუციის დიდი შემოქმედის, კომუნისტური პარტიის დაულაღვი, ისტორიული თავდადებისა და ბრძოლის შედეგად დედამიწის ერთ მეექვსედზე უკლასო საზოგადოების დროშა აფრიალდა, რომლის ქვეშ შემდგომში კიდევ უფრო მეტი ხალხები დაირაზმნენ და ახლა უძღვევლ სოციალისტურ ბანაყად იქცნენ.

კომუნისტური პარტიის ბრძოლამ, ლენინისა და მისი თანამებრძოლების თავგანწირვამ სანატრელ შედეგამდე მიიყვანა მრავალი ქვეყნის ხალხი, რომლებიც ახლა დიდის წარმატებით აშენებენ სოციალიზმს, ამაგრებენ და აფართოებენ კომუნისზმის საფუძვლებს, აჩქარებენ იმ ეკსპლოატაციის ერთობლივად იხურობენ დიდი კომუნისტური მშენებლობის დამამთავრებელ სამყაროში, როცა ადგილი აღარ ექნება ომისა და აგრესიის საშიშროებას, როცა შრომისა და შემოქმედების პატივისა და დიდების საქმედ აქცევენ უკლებლივ ყველა ადამიანები, როცა სამყაროს გამოუკლებლევ ყოველ ქვეყანაში ძირფესვიანად მოისპობიან ექსპლოატატორები, ძველი და ახალი კოლონიალიზმის მოწადინენი.

საბჭოთა ქვეყანა, მუშებისა და გლეხების პირველი სოციალისტური სახელმწიფო იყო ის მანათობლი ვარსკვლავი, რომლის გზითაც დაიძრნენ მსოფლიოს ჩაგრული და პროგრესული ადამიანები კაცობრიობის საბოლოო მიზნის, კომუნისზმის გამარჯვებლად.

აი, ამ დიდ პროცესში ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორმოცდამეშვიდე წლისთავი კიდევ ერთი რგოლია იმ გამარჯვებისა, რომელსაც თავისად მიიჩნევს არა მარტო



საბჭოთა კავშირი, არამედ მთელი პროგრესული მსოფლიოც. ჩვენი ქვეყნის ეკონომიური და პოლიტიკური გამარჯვებები საკაცობრიო მნიშვნელობის გამარჯვებები და მას ერთნაირი სიხარულით შევხება ყოველი კეთილშობილი ადამიანი.

განსაკუთრებული შრომითი და პოლიტიკური აღმავლობით შეხვდა ამ თარიღს საბჭოთა ხალხი, რომელმაც განვლო რა ლენინის რევოლუციური სკოლა, კვლავაც ამრავლებს სოციალისტური მშენებლობის პროლეტარულ ტემპებს, ამტკიცებს მუშათა კლასისა და საკომუნურნი გლეხობის ურყევ კავშირს, ამკვიდრებს და შემოქმედებითად ამაღლებს სახელმწიფოს პოლიტიკური და ეკონომიური მართვის ლენინურ ნორმებს.

საბჭოთა ხალხი, კომუნისტური პარტია მუდამ მტკიცედ იცავდა ლენინის მოთხოვნას, რომ დიდი სოციალისტურ მშენებლობას უნდა გასძლიროდა მონოლითური პარტია, თვით ხალხი. ლენინი გვასწავლიდა, რომ თვითველი საბჭოთა ადამიანი, თვითველი კომუნისტი, შორს მდგარიყო წარმატებებით წარმოშობილ გაყայობების საშიშროებისაგან. ტრაგედი, საკუთარი პრობლემების განდიდება, ხალხის მხარდაჭერის ძალისა და მნიშვნელობის შეუფასებლობა, გასუფთავებული წარმოდგენა თავის თავზე, პირად დამსახურებაზე და შესაძლებლობაზე, უსუსვრეოდ ფანტაზირობა, მოსაბუზურებელი ლაქალობა, საქმისათვის მავნე დაუდგარომლობა, მოჩვენებითი პოზირობა, პროექტირობობა და სუბიექტივიზმი ჭაბჭოში ჩაფლვა — ყველა ეს თვისება უცხოა კომუნისტისათვის, ნამდვილი ლენინელისათვის. და სწორედ ამის წინააღმდეგ იბრძოდა და იბრძვის ახლაც ლენინური ცენტრალური კომიტეტი, რომელიც მტკიცედ შეიარაღებული საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ოქტომბრისა და ნოემბრის პლენუმების გადაწყვეტილებებით უდიდეს შემოქმედებით შეასაძლებლებს ავლენს საბჭოთა ხალხის პოტენციური ძალების უფრო მეტად გასაზრდელად, გააღვივოს კომუნისტური მშენებლობის დასაქმებულად, საბჭოთა ადამიანების კეთილდღეობის ასამაღლებლად.

ოქტომბრისა და ნოემბრის პლენუმების გადაწყვეტილებებმა კიდევ უფრო მეტი რწმენა ჩაუნერგეს საბჭოთა ადამიანებს, რომ მაიტი გზა სწორია, მაიტი მიზანდასახულება ხორციელდება. ხალხის საკეთილდღეოდ გამიზნული პარტიის მოღვაწეობა მდგრად ნაყოფს იხსამს, დოვლათიანობასა და სოციალისტურ სიმდიდრეს უფრო კარგი ნიადაგი ქმნება, მშვიდობასა და თავის ბედნიერებას ხალხი ხელს არ უშვებს, იგი მას იცავს, ამარალებს და ამტკიცებს.

ამ საერთო კმაყოფილებასა და მოწონებას იზიარებს საბჭოთა კავშირის მუშათა კლასი, კომუნურნი გლეხობა და ინტელექციონა, რომლებმაც არაერთხელ დაამტკიცეს ერთგულება კომუნისტური პარტიისადმი, ლენინის იდეებისადმი, დიდი მიზნის — კომუნისმის გასამარჯვებლად.

საბჭოთა ადამიანების ამ ფიქრებსა და მიზნებს გამოხატავს სოციალისტური ხელოვნება, რომლის შემოქმედნი არაფრის არ ზოგავენ, რათა კიდევ უფრო ღრმამინაარსიანი და ლამაზი გახდეს კომუნისმის მშენებელთა აწეოც და მომავალი. საბჭოთა ხელოვნათმ მფრებული აქვთ და გრანობენ თავის სასიციოებლ ერთიანობას მულიონობით თანამემამულეებთან, მათთან, რომლებიც ერთს უფლებად ჩაბმდებიან არიან გაშლილი კომუნისტური მშენებლობის დიად შემოქმედებამი, ვინც მგზნებარე, მარ-

თალი სიტყვით, რევოლუციური და ნოვატორული მოქმედებით კიდევ უფრო მრავალფეროვანს, მიწოდებულსა და სავსეს სოს ხდის მუშის, კომუნურისა და ინტელექციონტის ყოველდღიურ ცხოვრებას.

სოციალისტური ხელოვნება მუდამ იყო და კვლავაც იქნება კომუნისტური აღზრდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალება, მუშათა კლასის, გლეხობისა და ინტელექციონტის კომუნისტური მორალით ამპლობისა და განმდიდების უშრეტი წყარო. ახლა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე ხელოვნათა წინამე გადადილილა ფართო ასპარეზი პირადი შემოქმედებითი ინიციატივისა და მაღალი ოსტატობის გამოჩენისათვის, შემოქმედებითი ფორმების, სტილებისა და ეანრების მრავალფეროვნებისათვის. სოციალისტური რეალიზმი ურთიერთშესაბამეულად შეიცავს ნოვატორობას სინამდვილის მხატვრულ ასახვამი და მსოფლიოში კულტურის ყველა პროგრესული ტრადიციის გამოყენებას და განვითარებას. ასეთი შემოქმედებითი პოზიცია ბადებს ამ იდელებით შვაგონებულ ხელოვნათა მაღალ მიღწევებსა და შრომას, მან მოიტანა და მოაქვს უხვი ნაყოფი.

საბჭოთა ხალხის საერთო წარმატებამი მოპოვებამი თვისი მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მხატვრულმა ინტელექციონამ, მრავალტროვანი საბჭოთა ქვეყნის სწავლეულებმა და მხატვრებმა, ყველა იმათ, ვინც თავიანთი ნიჭსა და უნარს არ აყლებენ დიად სოციალისტურ მშენებლობას. საბჭოთა საქართველოს მხატვრები, მუსიკოსები, თეატრისა და კინოს მოღვაწენი, მტკიცედ დარაზმული არიან კომუნისტური პარტიის ლენინური დროშის ქვეშ და სულ ახალ-ახალ მხატვრულ ტილოებს აწვდიან ჭარხინსა და ფაზრიკების, მაღაროებისა და მახტების, მიწდრისა და წყალთა მეურნეობის, მიწისა და ზეცის სადღესობების დამკვირბათა არიბას, ამალღებენ მათ მხატვრულ და ესთეტიკურ გემოვნებას, ამრავლებენ მათ სულოში სიმდიდრეს.

ამ შირე ბვერი რამ გაკეთდა საბჭოთა საქართველოშიც, — დაიწერა ახალი მხატვრული პროზაული და პოეტური ნაწარმოებები, შეიქმნა მრავალი მუსიკალური ტილო, გამოიფინა არც თუ ცოტა ფერწერული, სკულპტურული და გრაფიკული ქმნილება, დაიდგა რამდენიმე კარგი სპექტაკლი. დიდის წარმატებით ჩატარდა მოსოფისა და რუსეთის სხვა ქალაქებში საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კონკერტების გასართობები. მაღალი შეფასება მიიღო კრემლის თეატრში მოწეობილმა, ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასართობებმა, ჩვენმა ვიკალურმა და ქორეოგრაფიულმა ხელოვნებამ. სასიხარულო მოვლენაა ქართული საბჭოური დრამატურგის წარმატებებიც. დიდის მოწონებით შეხვდა მოსოვიის საზოგადოებრიობა ნოდარ დუმბაძისა და გიგა ლორთქიფანიძის პიქის „მე ვხედავ მუსს“ დადგმას მოსოვიის სამხატვრო თეატრში. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ „მე ვხედავ მუსს“ არის პირველი ქართული სპექტაკლი, რომელიც დაიდგა, საერთოდ, სამხატვრო თეატრში. ამის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის ისიც, რომ სპექტაკლის დამდგმულად თეატრმა მიიწვია საქართველოს სახალხო არტისტი დ. ალექსიძე, ამეამად მოსკოვში მომუშავე ი. სუმბათაშვილთან და გამოჩენილ საბჭოთა კომპოზიტორ რევაზ ლალიძესთან ერთად. რევისორ დ. ალექსიძის, ი. სუმბათაშვილისა და რ. ლალიძის ერთხმად აღიარებული შემოქმე-



დებითი გამარჯვება მთელი საბჭოთა საკართველოს ხელოვნების გამარჯვებაც არის. წარმატებით დაიდგა ლენინგრადის თეატრის სცენაზე ქართული პიესა „მე, ბებია, ილიაკი და ილია-როინი“, რომელიც განახორციელა ცნობილმა რეჟისორმა გიორგი ტუსმუნოვმა. ასეთვე წარმატებით დაიდგა კიშინიოვში და ალექსიძის ბრეტისეული სპექტაკლი.

დღეი მოვლენა იყო ილიაკი სუბსიდიული და ნინო რამიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული ქართული ხალხური ცეკვის ანსამბლის ტრიუმფალური მოგზაობა მსოფლიოს მრავალ კუთხეში, მათ შორის ამერიკასა და საბერძნეთში. საბჭოთა ანსამბლის წევრებმა კიდევ ერთხელ დემონსტრირეს მსოფლიოს, თუ რა დიდ აყვავებას განიცდის ქართული ხელოვნება კომუნისტური პარტიის ლენინური ეროვნული პოლიტიკის გატარების. მსოფლიო ტრამ უკრავს ქართული საბჭოთა ქორეოგრაფიის წარმატებებს და ეს შესაძლებელი გახდა იმპროვიზირებით, რამ ჩვენს ქვეყანაში ფართო გზა უძღვავა ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების განვითარებას. მხოლოდ ამ გზით, ამასთან სხვა ეროვნებათა სულიერი მიღწევების ურთიერთ გამდიდრებით არის შესაძლებელი ისეთი თვითმოთვადი ხელოვნების აყვავება, რომელთაც ამაყობს არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკა, არამედ ყოველი მოძემ საბჭოთა ხალხიც. ფორმით მრავალფეროვანი ეროვნული ხელოვნება ქმნის სწორედ იმ დიდსა და წარმატებას, რომელსაც ეწოდება კომუნისტური ეპოქის ხელოვნება. ამისავე მიგვანიშნებს პარტია, საბჭოთა მთავრობა და ამას განუხრულად ატარებენ სხვებთან ერთად საბჭოთა საქართველოს ხელოვნებაც.

მნიშვნელოვანი მოვლენაა საბჭოთა სახელოვნო ცხოვრებაში შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიების დაწესება. პირველი რჩეულია შორის არიან პოეტი ირაკლი ამპიძე, მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელი, კომპოზიტორი შალვა მჭეველიძე, სულხან ცინცაძე, პიანისტი ლიხოს ვირსალაძე და მარკანიშვილის თეატრში „მე ვხედავ მეს“ შემქმნელი კოლექტივი. რესპუბლიკური მნიშვნელობის პრემიის მონაწილეთა ასეთი სიმრავლე მაჩვენებელია დიდი ოქტომბრის დროის ქვეშ დარაზული საბჭოთა ხალხის სულიერი ზრდისა და გვიჩ არ არის იგი კიდევ უფრო ამაღლებს საბჭოთა საქართველოს მხატვრულ შემოქმედებას, ხელს შეუწყობს ახალი ტალანტების გამოვლენას.

ყოველდღე ეს ახალ ამოცანებს უსახავს საქართველოს სახელოვნო ორგანიზაციებსა და ხელოვნების მოღვაწეებს. ახლა უფრო მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს თეატრების, მუსიკალური და სახეითი ხელოვნების დარგების იმ დონეზე აყვანას, რომ უფრო მეტი იდეური სიღრმითა და მხატვრული ოსტატობით აისახოს საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი გმირული საქმიანობა. ამ მხრივ ბევრი რამ უნდა გაკეთდეს კომპოზიტორთა და მხატვართა კავშირის ხაზით, მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს საბჭოურ თემაზე ოპერების, მუსიკის, ჩვენის უხერხულების ამსახველი ფერწერული და სკულპტურული ნაწარმოებების გამარჯვლებას. ასეთივე საბატო ამოცანები დგას რესპუბლიკის თეატრების წინაშე. მხოლოდ თანამედროვეობის ამსახველ საბჭოური პიესების დადგმის სიუჟეტითა და ხარისხიანობით არის შესაძლებელი ნამდვილი თანამედროვე ქართული თეატრის არსებობა. ამ მხრივ ბევრ საინტერესოს მოელის საზოგადოებ-

რიობა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისაგან, რომელიც ეყრდნობა რა კოლექტიური შემოქმედებითი ხელმძღვანელობის პრინციპს, ყველა პირობა გაანინა თვითიველს მსახიობისა და რეჟისორის პირადი ნიჭისა და უნარის მაქსიმალურად გამოსავლიანებად. ახლა რუსთაველის თეატრის მხატვრულ კურსს წარმოთავს სარეჟისორო კოლექტივი, რომელსაც შეეძინა გამოჩენილი რეჟისორები და აქტიორები, თეატრის ახალი ხელმძღვანელობა ყოველმხრივ მზარდაჭერას დეპულების და შემადგომივ მიიღებს. ახლა ამოცანა იმაშია, რომ რაც შეიძლება მალე გაამართლონ დაკისრებული საბატო მოვალეობა, ფართოდ გაუხსნან კარი საბჭოურ ორიგინალურ დრამატურგიას, აამაღლონ სპექტაკლების იდეური და მხატვრული მხარე, განხრებულად განახორციელონ სოციალისტური რეალიზმისათვის ბრძოლის ნაცად კურსი.

ნოემბრის თვეში ვ. დარასელის „სიმღერა შევარდენსე“ დადგმის წარმატება ამის თავდაბი. თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი ახალი ძალებით დაებრუნდა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას და შექმნა გმირულ-რომანტიკული პათოსით აღსავსე ხელწერის სპექტაკლი, რომელსაც მყურებელი კმაყოფილებით შეხვდა. მხოლოდ საზოგადოებრივი ეტერადობის სცენური ტილოები აქცვეენ თეატრს მაღალ ტრინენად, მხოლოდ საბჭოთა ხალხების ორიგინალური რეპერტუარის დაწერვა და კლასიკური დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშების თანამედროვე თვალთ წაითხვა-აღქმა, მათი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი გახსნა გახსნა თეატრს დიდი მნიშვნეული საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი ცხოვრების სწორ სარკედ.

გასრდილ მოთხოვნას უყენებს საბჭოთა მყურებელი მარკანიშვილის სახელობის თეატრის ნიჭიერ კოლექტიკს. მიმდინარე სეზონში თეატრმა უკვე უქანა ორი პრემიერა, რომელთაგან ერთი ორიგინალური ნაწარმოებია. თეატრის ანსამბ ხელმძღვანელმა იყველაფერი უნდა გააკეთოს, რათა საბჭოურ დრამატურგიას ფართო გზა მიეცეს ჩვენი დედაქალაქის ამ სახელოვნად სცენაზე.

ამ მხრივ ბევრია გასაკეთებელი მწერალთა ხაზით. ახლა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე მეტი პასუხისმგებლობა ეკისრება მწერალთა კავშირის დრამსექციას, რომელსაც გაბედულად და მონდომებით უნდა გაუწიოს რეკომენდაცია ახალ პიესებს, გაიანალიზოს თანამედროვეობის თემატიკაზე აგებული რეპერტუარის სიმნიშვნელო, უფრო ახლოს მივიდეს თეატრებთან, რეჟისორებთან, სამხატვრო საბჭოს და სარეჟისორო კოლექტივის წევრებთან.

დღეი ამოცანების წინაშე დგას ქართული კინემატოგრაფიაც. კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ უკვე განაწყო შემოქმედებითი ძიებების ის ვიწრო დერეფანი, რომელიც ძალზე შემზღობილი იყო სტუდიის მხატვრული შესაძლებლობების გასამოვლელად. დაძაბული ორგანიზატორული და შემოქმედებითი მუშაობის გალის შედეგად უკვე შეიქმნა რეალური პირობები სტუდიის მუშაობის ნორმალურად წარსამართავად. ახლა ამოცანა იმაშია, რომ უფრო გაზედულად იქნას ადგილზე კურსი თანამედროვეობაზე აგებული ფილმების გამოსაშვებად, მწერალთა ახალი ნიჭიერი ძალების მოსაზრად, რეჟისორული ძიებების გასამოვლელად, ძველი და ახალი თაობის შემოქმედ-



თა პოტენციური შესაძლებლობის სრულად გამოსავლენად.

სამი წლის შემდეგ ჩვენი ხალხი ზეიშით აღინშავს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავს. ყოველი მშრომელი ადამიანი სიამაყისა და სიხარულის გრძობით გადახსნულს საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობის შედეგს, მის გუნდშივად და დღევანდელ დღეს, ბრძოლებითა და წარმატებებით აღსავსე გზას, მძიმეს, მაგრამ მაინც ბედნიერების მომტანს, ისეთს, რომლისთვისაც დღრდა თავგანწირვა, მოთმინა, განცდა.

მსოფლიო პროგრესული კაცობრიობა, მთელი სოციალისტური სისტემა, საბჭოთა ხალხების ყველა მეგობარი ეწხადება ამ ღირსშესანიშნავი დღის შესახებდრად. ეწხადებიან საქართველოს მშრომლებიც. ამიტომ ჩვენი რესპუბლიკის მხატვრული ინტელიგენცია ახლავ ეუნდა ჩაუბის შემოქმედებითი ანგარიშის მაღალი მაჩვენებლებისათვის საბატო ბრძოლაში. უკვე ახლა უნდა მოიხაზოს ჩვენი სამგრებისო გეგმები. გასაკეთებელი კი ბევრია, მასთან დიდად საჭირო.

პირველყოფილსა, თავიანთი სიტყვა უნდა თქვან მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებმა, კულტაგანმანათლებლო, პოლიგრაფიისა და გამოცემლობების მუშაკებმა.

მხატვართა კავშირის სექციებმა სერიოზული თადარიგი უნდა დაიჭირონ საუბრილო გამოფენის მოწყობისათვის. ამისათვის საჭიროა ახლავ ჩატარდეს მუშაობა მხატვართა შორის, მოიხაზოს საგამოფენო ექსპოზიციის მასშტაბი, მეაფილდ გამოიკეთოს მომავალი საიუბილო გამოფენის იდეურ-მხატვრული გეგმა. მხატვრებსა და მოქანდაკეებს უნდა მიეცეთ მეტი დრო დიდი, მიღვარე, ქლერადი კომპოზიციების შესაქმნელად.

თადარიგი უნდა გასწიოს მხატვართა კავშირთან არსებულმა სახატვრო ფონდმა, რათა ახლავ ვიზუროთ მხატვრებისა და მოქანდაკეების უზრუნველყოფაზე საჭირო მასალით — ფერებით, ტილოებით, თიხით, თამაშირით, ჩარჩოებით, ღოთონამომსხმელი საშუალებით.

ამ მხრით კი გასაკეთებელი ბევრია. მხატვრები არ უნდა ჩიოდნენ იმაზე, რომ თვითუფს ცალკალკე დიდი დრო ეხარჯება ტალოს გადაჭიმვაზე, ჩარჩოს შექმნაზე. ამ უბრალო საქმის მოგვარება მხატვართა ფონდის პირდაპირი ვალია. მხატვარი ჭიორფასი დროის დაჯვარებად უნდა იძენდეს ჩარჩოს, სახატავ ქალდალს, საღებავებს, თამაშირსა და ბაგეტს. დღემდე დაწილორავ მოუგვარებელია მხატვართა სახელოსნოების კეთილმოწყობის საქმე. ბევრის სახელოსნო არ თბება, ზამთარი უშვად გადის, რაც ასუსტებს მხატვართა მნიშვნელოვანი წაწილის ინტენსიურ შესაძლებლობას. საიუბილო თარიღისათვის აუცილებელი უნდა დამთავრდეს საგამოფენო დარბაზის არა ერთხელ დაპირებული რეკონსტრუქცია. სურათების გაღერების ზემო განათება გაუმჯობესებს მოთხოვს, ურმლისოდდე მნიშვნელოვანად იკარგება საექსპოზიციო ტილოების მხატვრული აღქმის ძალა.

დღემდე ძალზე მცირე ყურადღება ექცევა იმას, რომ მსურველებს შესაძლებლობა მიეცეთ შეიძინონ მარმარილო. მოქანდაკეები ამ საკითხს დიდი ხანია აუყენებ. საიუბილო გამოფენა ბევრად მოიგებს, თუ საექსპოზიციო დარბაზში დიდძალბება მარმარილოში გადატარული საბჭოთა ადამიანის პორტრეტები.

ინტენსიური და საინტერესო მუშაობა მოილოთ კომპოზიტორებს, მუსიკოს-შემსრულებლებს. ახლავ უნდა დასრულდეს ზრუნვა, რათა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავისათვის თბილისის საოპერო და ბალეტო სცენაზე განხორციელდეს ახალი ოპერებისა და ბალეტების დადგმა. ამისათვის საჭიროა დაინტერესებული კომპოზიტორებისა და ლიტერატორების გამოვლენა, წახალისება.

კომპოზიტორთა კავშირმა და მუსიკალურმა ფონდმა ბევრი უნდა იღონოს მუსიკალური ნაწარმოებების გამოსაცემად, საშემსრულებლო ანსამბლების შესაკრებად, ორკესტრების დასატვართავად, მათი სრულ მზადყოფნაში მოსაყვანად.

ასეთივე წარმატო შემოქმედებით გეგმების ისახება თეატრისა და კინოს წინაშე. დრამატურგები და სცენარისტები, რეჟისორები და მხატვრები, კომპოზიტორები და აქტიორები ერთობლივი მონდომებით უნდა ირგებოდნენ ახალი სპექტაკლებისა და ფილმების შესაქმნელად ჩვენი ხალხის გმირულ წარსულზე და აწმყობზე. უნდა გამრავლდეს მხატვრული ტილოები უბრალო ადამიანებზე, ჩვენი პარტიის გამოჩენილ მებრძოლებზე, მტკიცე ლენინელებზე, ლენინზე და მის თანამებრძოლებზე, იმ ქართველ რევოლუციონერებზეც, რომლებიც ლენინთან ერთად იბრძოდნენ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გასამარჯვებლად, ვინც ლენინთან ერთად ინაწილებდნენ იატკვევშეთის მძიმე ხედდრს უცხოეთში ყოფნის დროს, ლენინთან ერთად აგურს აუტრე აედებდნენ პირველი სოციალისტური ინსტრუმენტის შენობის ასამართავად.

მაღლიერი საქმე ელით გამოცემლობისა და პოლიგრაფიის მუშაკები. ახალი წიგნები, მონოგრაფიები, მხატვრული რეპროდუქციები, ალბომები უფრო მეტი რაოდენობითა და კარგი ხარისხის უნდა მიიღოს ხალხმა. ამას გვაკარტებს დიდი საიუბილო თარიღი, ამას გვაავალებს სოციალისტური სახელმწიფოს გამარჯვებთა შემაჯამებელი მოახლოებული 50 წლისთავი, რომლის დონესულად შესაჩვევლად ახლავ უნდა გაეშალოთ საქმიანი, კონსტრუქციული, გამიზნული, ინტენსიური მზადება.

თქმა არ უნდა, კომუნისტური პარტიის მიერ დასახული კეთილშობილური ვალდებულებები მთლიანად განხორციელებულია. მაგრამ უკეთესია გეგმიანად, ახლავ საზრიანად მოვიკიდოთ ხელი იმ დიდ საქმეს, რასაც ბევრი დრო და ძალები სჭირდება, რომ უფრო კარგი შედეგი მივიღოთ, უფრო მრავალფეროვანი და მოსავლიანი იყოს საქართველოს სოფლავანთა შემოქმედებითი საიუბილო — საოქტომბრო ნოსავალი.

თეატრი და კინო, სახატვრო უმაღლესი სასწავლებლები იუ შემოქმედებითი კავშირები ახლა კიდევ უფრო შემოქმედოვნებულნი დანან პარტიის გარშემო, საბჭოთა მთავრობის გარშემო. ეყრდნობა რა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პოტგრამას, შეიარაღებული და მთავონებული პარტიის ცვლ-ოქტომბრისა და ნოემბრის პლენუმების გადაწყვეტილებებით, საბჭოთა საქართველოს მშრომლები ყველაფერს გააკეთებენ, რათა მშენებელმა საბჭოთა ადამიანმა მონდომებითა და სიხალისით იზრუნოს, დოგაოთი და სიკეთე არავლოს, მშვიდობა და კეთილდღეობა დაიმკიდროს და დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გზით კლავაც იარის წინ, საბოლოო მიზნის — კომუნისმის გასამარჯვებლად.



ურთიერთმიმართებასა, გაპირობებულობასა და განსაზღვრულობაში. იგი უკვე განსხვავებული საზოგადოებრივი მოვლენების ერთობლივად დაივიწყე საერთო ძირს აღიარებდა და ამ საერთო შინაშე მიიწვევდა იდეას, სულს.

ახე, რომ მართოდან დიალექტიკური მეთოდის აღიარება ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს და ვერ გამოდგება მარქსისა და ენგელსის ესთეტიკური შეხედულებათა სინკრეტურობის დასახსიათებლად. არც მართოდან მატერიალისტურ თვალსაზრისზე დგომა გადაწყვეტს ბელოვების საკითხების მარქსისტულ გაგებას. მხოლოდ და მხოლოდ ამ ორი მხარის, ორი კომონენტის, — მატერიალისტური თვალსაზრისისა და დიალექტიკური მეთოდის ერთიანობა იძლევა ბელოვების საკითხების ნამდვილ შეცნობად, მარქსისტულ ახსნას.

მარქსისა და ენგელსის თვალსაზრისით ბელოვების საკითხები წარმოადგენენ საზოგადოების განვითარების, პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლის საერთო საკითხების განუყოფელ ნაწილს. ისინი საზოგადოების განვითარების საერთო საკითხების რიგს განეყოფებოდნენ და მათთან ერთად გარკვეულ მთლიანობას ქმნიან.

ბელოვება წარმოადგენს საზოგადოების ისტორიის მთლიანი პროცესის ნაწილს და მისი არსის გაგება შესაძლებელია მხოლოდ სხვა საზოგადოებრივი მოვლენათა მიმართებაში და ამ მიმართების საფუძველზე.

ისმება საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორია საზოგადოების ამ განსხვავებულ მოვლენათა საფუძველი, საერთო ძირი, რომელიც ახსნის ამ განსხვავებულ მოვლენათა ბუნებას, ამ შემთხვევაში ბელოვების არსს. სწორედ საერთო ძირის ძიება და საბოლოო ჯამში ჩვენება, უნდა იყოს ამოსავალი ბელოვების ბუნების კუთხითი გაგებისათვის.

მარქსისა და ენგელსის აზრით, ასეთი საერთო ძირი საზოგადოებრივი წარმოებაა, — საწარმოო ძალთა და წარმოებითი ურთიერთობათა განვითარება.

ენგელსი ბოლისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ „ისტორიის მატერიალისტური გაგების თანახმად განსაზღვრული მომენტი ისტორიული პროცესში საბოლოო ანგარიშით ნამდვილი ცხოვრების წარმოება და კვლავ წარმოებაა“¹.

ახე რომ, საზოგადოებრივი წარმოება უნდა იყოს ამოსავალი საზოგადოებრივი მოვლენათა უკველი სახის გასაგებად და ახასსენლად-საზოგადოებრივი წარმოება ხსნის სწორედ ბელოვების სოციალურ ბუნებას.

ქ. მარქსი არაერთგზის მიუთითებდა, რომ ცნობიერება არ შეიძლება სხვა რამ იყოს, თუ არ გაცნობიერებულ უოფიერება და რამდენადც ბელოვება წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთ ფორმას, ამდენად ბელოვების უკველვარ ცვალიდებათა მიზეზი უნდა ვეძიოთ საზოგადოების ეკონომიურ ბაზისში.

კარლ მარქსი შრომაში — „ძალიტკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ აღნიშნავდა, რომ „ეკონომიური საფუძვლის ცვლილებათან ერთად მტტი თუ ნაყლები სისწრაფით ხდება გადაბრალდება მთელ უსაიმპარ ზედანაშენში“.

ისტორიული მატერიალიზმის ამ ძირითად დებულებებში უნდა დავიანხოთ მარქსისტული ესთეტიკის ზოგადი პრინციპი, რომელიც უსრუნველყოფს ბელოვების საკითხების ერთადერთ შეცნობად ახსნას.

მარქსამდელ სოციოლოგები და ფილოსოფოსები უარყოფდნენ ეკონომიის განსაზღვრულ ძალს საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების ჩამოყალიბებში. ისინი ცდილობდნენ დაეტყვიებიათ, რომ საზოგადოების პოლიტიკური, სამართლებრივი, მხატვრული და სხვ. შეხედულებანი ჟთარდებიან მხოლოდ საუფარო, შინაგანი ეკონომიურებში, რომ უსწარა ვეძიოთ იღერო მოტვთა მიზეზი ეკონომიკაში. რომ თითქმის ამ იღეთა განვიერთება მიმდინარეობს იღებებს უზრალე ფილიაციის გზით.

ისტორიული მატერიალიზმი გადაჭრით უარყოფს ასეთ თვალსაზრისს.

¹ ქ. მარქსი. ფ. ენგელსი — რბული ნაწერები. 1950 წ. ტ. II, გვ. 592.

ხელოვნების

ზოგნიერთი საკითხი

მარქსისა და

ენგელსის შრომებში

ლონდა მდივანი



სთეტიკის შეცნობებისათვის მტტად მნიშვნელოვანი და საუფრადებოა ქ. მარქსისა და ფ. ენგელსის შეხედულებანი ბელოვების ამ თუ იმ საკითხზე.

პირველი და ძირითადი, რომლითაც კარლ მარქსისა და ფრიდრიხ ენგელსის თვალსაზრისი განსხვავდება მარქსამდელი ესთეტიკისაგან და რაშიც უნდა ვეძიოთ მათი დამსაფრებება, არის მეთოდის, ხერხის, რითაც ისინი უღებებან ბელოვების საკითხების განხილვას. ეს მეთოდი არის დიალექტიკური. მაგრამ ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ შეგვღმა დაუქენა საზოგადოებრივი მოვლენათა დიალექტიკური შესწავლის აუცილებლობა. შეგვღა მოითხოვდა განსხვავებულ საზოგადოებრივი მოვლენათა შესწავლას ერთ მთლიანობაში,

მარქსისა და ენგელსის აზრით, მართალია, ბაზისი განსაზღვრავს სასოციალისტო იდეურ მოტივებს, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ არტყობს გულგრილნი და სასოციალისტო თავისუფლად წარმოშობი ბაზისის მიწიერ. ისინი უფრო მეტად ახდენენ თავის ბაზისზე, გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე.

ეს არი შეიძლება უსტადა და ნათლად იგია მოყალიბა ენგელსის შეტყობურებადში მიწერული წერილები. იგი წერს, რომ — „სოციალისტური, სემარტისტური, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, მატერიალი და სხვ. ვეფიარება ვაფუძვლებულია ეკონომიკურ განვითარებაზე, მაგრამ ეველია ხსენი დაუფლებს ახდენენ აგრეთვე ერთმანეთზე და ეკონომიკურ საფუძველზე. საქმის ვი-არება სულად არაა ისე თითქოს მხოლოდ ეკონომიკური მდგომარეობაა ერთადერთი აქტიური მთავრი, ხოლო ეველია სხვა დანარჩენი — მარტო პასიური შედეგი. არა, აქ არის ურთიერთმოქმედი იდეა იმ ეკონომიკური აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც სასოციალისტო მუდამ იკავებს გზას“².

მარქსი და ენგელსი არარტყობს მიუთითებდნენ ხელოვნების შედარებით დამოუკიდებლობაზე, მის აქტიურ როლზე სასოციალისტო განვითარებაში.

ხელოვნების შედარებით დამოუკიდებლობა მიუთითებს იმაზე, რომ ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთმიმართება დრმა, რთული ხასიათისაა.

მარქსი შრომას — „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“ წერდა, — „ხელოვნების შესახებ ცნობილია, რომ მისი აუვადების გარკვეული პერიოდები სულად არ შეეძლებოდა სასოციალისტის ხარტყობა განვითარებას, შანსადამე, არც ამ სასოციალისტის მატერიალურ საფუძველს განვითარებას. საფუძველსა, რომელიც მისი რრ-განაყოფის, ასე ვთქვით, ჩინებს შედეგებს. შანსადამე, ბერტყნები შედარებით თანამედროვე ხალხებთან ანდა აგრეთვე უფსკირით“³.

მ. მარქსი მხედლობს არ ბერტყნულ ხელოვნებაზე, აღნიშნავს, რომ ბერტყნული ხელოვნების სიღრმე სრულიად არ ეწინააღმდეგება იმდინდებელ განვითარებებელ სასოციალისტო გზებს, არა-მედ პირიქით. იგი წეროდა იმდინდებელ მოუწყობებელ სასოციალისტო ურთიერთობათა შედეგად და რომ მხოლოდ ამ სასოციალისტო ურთიერთობის შედეგად განვითარდება ბერტყნული ხელოვნების წარმოშობა.

„აქედნის შანი ხელოვნების მომხოვლებლობა არ ეწინააღმდეგება განვითარებელ სასოციალისტო გზებს, რომელზედაც ეს ხელოვნება აღმოცენდა. იგი, პირიქით, ამ საფუძურის შედეგად და განუტრედალად დაუკავრებულობა მისთან იმით, რომ ის მოუწყობებელი სასოციალისტო პირობები, რომლებშიაც იგი წარმოიშვა და სა-დალ მარტოდენ შეიძლებოდა წარმოშობილიყო, არასოდეს არ შეიძლება განვირტყნოს“⁴.

როგორც ვხედავთ, მარქსი და ენგელსი ხელოვნების საკითხების განხილვისას იყავდნენ რა ისტორიული კონტრეტობის პირიქის, ითავისწინდებდნენ ხელოვნების ფორმათა წარმოშობის სპეციფიკურობას და თავისებურებას.

მარქსისთვის პირობების სიძრევე მდგომარეობის არა იმანი, რომ ბერტყნული ხელოვნება და ედისი დეკუმარტებულია სასოციალისტის განვითარების განსაზღვრულ საფუძურთან, არამედ იგი პირობების სიძრევე ხდება სულ სხვა სიბრტყეში. არ, არს ამიშბის მარქსი ამ საკითხთან დეკუმარტობა: — „სიძრევე იმის ვაგებანია, რომ ისინი (იგულისხმება ბერტყნული ხელოვნების ნიმუშები— ჩვ.) ჩვენ ახლაც კიდევ სოციალისტურ სიმაღურებას გვგარტყნობენდენ და ვარტყნობენ არაოთ წარმისა და მიუწვდომელი ნიმუშების მნიშვნელობის ინარტყნებენ“⁵.

კარლ მარქსის ეს აზრი შეტდა საუთრადებობ და ანგარიშგანაცვითა ხელოვნების საკითხების განხილვისას იმდინდებელ, რამდენადაც სწორად აქ დასაძლავა საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორია მატერიალისტის სინამდვილის ასახვის ამა თუ იმ ბერტყნის გამო-

უტყნება, რაც ხელოვნების წარმოშობის მარადიულ მიმდევრობასა და მომახვლებლობას ანიჭებს.

ასე რომ ხელოვნებაში შეტდა მნიშვნელოვანია თუ როგორ, რა ბერტყნით, რა საშუალებით არის ასახული გარკვეული ფაქტორი, გამოხატვის ან საშუალებათა სწორი გამოჩენა აქლვე ხელოვნების წარმოშობის იმას, რასაც მარქსი უწოდებს „მარადიულ მიმდევრობას“.

მარკარ უკველივე ეს სრულიადეც არ უარყოფს ხელოვნების შემეცნებით მნიშვნელობას, კუშმარტივ ხელოვნებას ასახავს და ვიცხისნი კიდევ ცხოვრებას.

მარქსი ახასიათებდა რა მე-19 საუთრის ინგლისურად რომანისტების—დარტენის, თეკერის, ბარტის, საქსელის შემოქმედებას, აღნიშნავდა, რომ თანამედროვე რომანისტების ბრწყინვალე სკოლამ ინგლისში მსოფლიოს უფრო მეტი პოლიტიკური და სოციალისტო კუშმარტებთან აუხსნა, ვიდრე ეს ვაყოფის პოლიტიკოსებმა, პუბლიცისტებმა და მორალისტებმა.

ასეთივე აზრი ავიტარებდა ენგელსი, ახასიათებდა რა ბალზაკის შემოქმედებას. იგი აღნიშნავდა, რომ „ბალზაკი, რომელსაც მე ვთვლი ვაცლებობ უფრო დიდ მატყარ რეალისტად, ვიდრე წარსულის, აწუხის და მომავლის ვევა სოლია, თავის „ადამიანურ კომედიაში“ იძლევა საფრანგეთის სასოციალისტის ვეველზე შესანიშნავ რეალისტურ ისტორიას, საიდანაც ეკონომიური დეტალების ფაქლ-საზრისოთაც კი... უფრო მეტი ვაგვივ, ვიდრე იმ ბერიკდის ერთად აუბუბოთა ეველია მარტყნობილი ისტორიკოსის, ეკონომისტის, სტატისტიკოსის წარებდინა“⁶.

ასე რომ, ხელოვნებაში ხაზი ეხსნის იმ გარემოებას, თუ როგორ და რა საშუალებით არის ასახული სინამდვილის ეს თუ ის მოვლენა, მაგრამ ეს „როგორ“ სწორედ მოვლენის ასახვის ექსპრტება და ბალზაკის დასახუტება სწორედ ის არის, რომ იგი იყენებს სინამდვილის ასახვის ისეთ ბერტყნს, რომელიც უზრუნველყოფს, როგორც წარმოშობის მატყრებლობას, იტყვე ასახვის სიძრევეს, ინფორმაციულობას. სწორედ ასახვის ასეთი ბერტყნა რეალისტური მეთოდია.

ხელოვნების შემეცნებითი ხასიათი იმთავითვე ვულგისმობის რეალიზმის მოთხოვნას აუცილებლობას და ამიტომ ხელოვნვევით არ არის, რომ მარქსი და ენგელსი აღიარებდნენ რა ხელოვნების შემეცნებით რომლს, აუბენდნენ რეალიზმის პირობებს.

„რეალიზმი გულისხმობს, — აღნიშნავდა ენგელსი მარგარტა მარქსენსად მინერტულ წერილობ (1888 წ.) — გარდა დეტალების სიმაღლით ვადამტყნებს, ტიპური ვითარებებში ტიპური ხასიათების სწორ რეპროდუქციას“.

რეალისტური მეთოდის უარყოფის უკველივე შემთხვევის, არა არსებობის, ზედამიჭრულის ასახვას და მათ ფიქსაციას, სწორადეც ამა უსაუვედრტრედეც ენგელსი მარგარტა მარქსენს, რომელმაც თავის „ქალაქული კლასიკალიზმი“ ვერ მოგვცა იმდინდებელი სასოციალისტის რეალისტური სურათი.

„ქალაქული კლასიკალიზმი“ მუშათა კლასის მადისინ როგორც პასიური ანაზ, რომელსაც ძალია და უწარია არ შესწევს იხსნას თავისი თავი.

რეალისტური მეთოდის უარყოფის მაგალითის წარმოადგენს აგრეთვე დასავლის ტრაგედია „ფრანკ ფონ-ჰაინცენი“. დასავლის აზრობ, ისტორიული ტრაგედია ეს არის წარმშტყრის ტრაგედია, რომელიც ცდილობს თან ვაყოფოს მანა, რომელიც მის ხოლომდე ვერ მოეპყება.

მარქსი იბოლავდა რა ამ ტრაგედიას, დასავლისადმი მიწერილ წერილობ აღნიშნავდა, რომ გვლებია მოძრაობის ნაწილელი ვჭირი იყო არა ფრანკ ფონ-ჰაინცენი, არამედ თომას მუნტერი. არ, არს წყნის მარქსი დასავლს: „შენს ძირითად ნაკლოვანებად მიმანჩნა ის, რომ შენ წერო მითერისტებურად, ვინაიდან იმდინდებობს დროის იდეების უბრალო რუპირებად აუვანან ვადამტყნობო“.

მარქსი და ენგელსი ვამოლოდნენ რა უკველივარი სემეტიკობის წინააღმდეგ, სინამდვილის ასახვის რეალისტური მეთოდს ხელოვნების ძირითად მეთოდად აღიარებდნენ.

რეალიზმის პირობების მარქსი და ენგელსი უფულოდ უყვნი-

² მ. მარქსი, ფ. ენგელსი — ჩვ. წერილები, ტ. II გვ. 613-614.
³ მ. მარქსი „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის“—გვ. 295.
⁴ იქვე, გვ. 298.
⁵ იქვე, გვ. 297.

⁶ მ. მარქსი, ფ. ენგელსი. ჩვ. წერილები 1949 წ. გვ. 446.



რებდნენ ტაბურების საკითხს. როგორია ტაბურების ცნების გაგება მარქსისა და ენგელსის მიერ?

ტაბური, შაო ვაჭები, არის რ. რუსულ მოკლენის რჩება იმდენი სისრულით ვლინდება. ტაბური ინდივიდუალურ ნიშნით ისეთი სირობლიანია, რომელშიც მოკლენის არც გამოვლენება უკვლავ ეკუთვნის, ნადავლად და აშკარად. ტაბური სახე თავისთავად ერთეულია, ინდივიდუალურია, კერძოა, მაგრამ რამდენადაც მასში სწორად არსებობს, ტაბური გამოხატულია ნიშნების კონკრეტრებულში. იგი ამდენად ზოგადობის ფუნქციის მატარებელია. ტაბური იმდენად არის ზოგადი, რამდენადაც იგი მოკლენათა მთელი გავლენის, სავანაა მთელი კლასის წარმომადგენელი.

ენგელსი ამ საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავდა, რომ „თითოეული შირი წარმოადგენს ტიპს, მაგრამ ვარკვეულ ინდივიდუალურ ადამიანსაც... ამას“; როგორც იტოვდა ამას ჰეგელი.

განხილვადნენ რა მარქსი და ენგელსი ხელოვნებას, როგორც სინამდვილის ასახვას, აღიარებდნენ, რომ ეს ასახვა კლასობრივ-ტაბურისტურ საზოგადოებაში კლასობრივ ხასიათს ატარებს.

ქ. მარქსი და ე. ენგელსი ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავდნენ, რომ „გაბატონებული აზრები სხვა არა არის რა, თუ არა გაბატონებული მატერიალური ურთიერთობა ინდივიდუალური გამოხატულება, ე. ი. აზრების ხასიათი გამოხატულია მატერიალური ურთიერთობაში“.

უპოვებულა აღნიშვნის, რომ გაბატონებული კლასის ხელში იდეოლოგიური ფორმები წარმოადგენენ უდიდეს მატერიალურ ძალას, რომელიც უმსახურება გაბატონებულ კლასს და ვარკვეულ განართობებს ახლდეს მის არსებობას.

ამიგით, შემოხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ მარქსი და ენგელსი უკვლავდნენ ცდილობდნენ, რომ რევოლუციურ შუშაათა კლასს პულოდა შავის შერეულობა, პოეტები, მხატვრები, მუშაობდა თავისი რევოლუციური ლიტერატურა და მხატვრობა. საუბრობს ხელოვნებაში. ამაზე შედეგებებს ქ. მარქსისა და ე. ენგელსის მიერ მე-19 ს. შუა-ნახევარში რევოლუციურ-დემოკრატებისადმი შეწირული წარლები.

მარქსისა და ენგელსის მიერ რევოლუციური პარტიული ლიტერატურის მოთხოვნის აუტორიტეტს ებრუნებოდა კიდევ მიუთითებს, თუ რამდენად მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ისინი ხელოვნებას საზოგადოების განვითარების, მასების პოლიტიკურ, ესთეტიკური აზრადის საქმეში.

რაც შეეხება ხელოვნების კლასობრიობის საკითხს, მარქსი და ენგელსი იხილავენ მას სინამდვილის სწორი, უკვლავშივე ასახვის პრინციპთან მიმართებით. ეს ქი იმას ნიშნებს, რომ ამა თუ იმ კლასის წარმომადგენელი მწერალი თუ მხატვარი, თუ ქი მას სურს იუოს კუმეზობრივ ხელოვნა ქი ე. მისი ხელოვნება ასახავდეს ცხოვრების სიმათლეს, უნდა ამაღლდეს თავისი კლასის ინტერესებზე თუ ქი ეს კლასი აფერხებს საზოგადოების განვითარებას. ამის მავალითად ენგელსი მომავალ ბაღუაქი იგი აღნიშნავს, რომ „რეალ ზუსტი ერთ-ერთი უდიდეს გამარჯვებად, მოხუცა ბალსუკის ერთ-ერთ ძვირფას თვისებად მე ეს მიაჩნია, რომ ის იმდენი იყო საკუთარი კლასობრივი სიმათიებისა და პოლიტიკური ცნობრების წინააღმდეგ წასულონი, ის, რომ იგი ხედავდა თავისი საწუარბო არსებობრების დაცვის ვარკვეულობას და ვაფერხდა მათ ისეთ დამაინებლად, რომლებზეც უკეთეს ზედრას არ იმსახურებდა და ისე, რომ იგი მომავლის წამდელი ადამიანებს ხედავდა იქ, სადაც შეიძლებოდა იმ დროს შაო მოკენა“.

როგორც უხედავთ, მარქსისა და ენგელსისათვის ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენს ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასხნის, ცხოვრების სიმათლის ასახვის მოთხოვნის პრინციპი.

მარქსი და ენგელსი ხელოვნების კლასობრიობის საკითხს უშუალოდ უკავშირებენ ტინდენტობის საკითხს. მუკამ მხოლოდ მომხრები იყვნენ პროვრესული ტინდენტობისა და უარყოფდნენ უკვლავარ ცუდ ტინდენტობის. ამ მხრივ აღნიშნავთ ენგელსი წერიალ. მ. კაუცკისაზე, სადაც სწერს, რომ „ეს არავითარ შემთხვევაში წინააღმდეგი არა ვარ ტინდენტურის პოეზიისა, რო-

გორც ასეთისა, ტრავადიის მამამთავარი ესკილე და კლავდიუსი, მამამთავარი არისტოტელს, როგორც სიტყვი ტინდენტურის ტინდენტურისა, არა ნაქვდეს დასრულად და სტრანტისტი, რომ ზღვრის... კერძოა და სივარულის“ მთავარი დირსება ისაა, რომ იგი წარმოადგენს პირველ ეპოქაში პოლიტიკურ ტინდენტობის დარსას. თანამედროვე არსება და ნივრავილი მწერლები, რომლებიც საუცხოო რომანებს წერენ, უკვლა ტინდენტობისა“.

ე. ე. ენგელსის აზრით ტინდენტობისა ლოკურად უნდა მომდინარეობდეს მოქმედებათა ვითარებოდან, იგი უშუალოდ, ზედნეს-სიტყვი დასკვნა უნდა იუოს მოქმედებისა და არ უნდა სავრებდეს სპეკულაციურ ხაზგანხილვას და მიითვისებს. სწორად ენგელსი ტინდენტობისა ვარკვევს ხელოვნების წარწომებს მხატვრობასა და შინაგან სიმათლეს.

აღიარებენ რა ხელოვნების სოციალურ ხასიათს, მარქსი და ენგელსი იმდენადაც საკითხის ფართო ანალიზს და იხილავდნენ ხელოვნების დემოკრატობის საკითხს კაპიტალისტურ საზოგადოებაში.

მარქსი აღნიშნავდა, რომ „კაპიტალისტური წარმოება ეწინააღმდეგება სულიერი წარმოების ვარკვეულ დარგებს, მაგალითად ხელოვნებას და პოეზიას“. მარქსის ეს აზრი ისე არ უნდა ვაგვიყო, თითქმის ხელოვნება ბურჟუაზულ საზოგადოებაში არ ვითარდება. ეს აზრი მიუთითებს იმაზე, რომ ბურჟუაზულ საზოგადოებაში ხელოვნება ვითარდება საყარია ექსპლუატაციის პირობებში, რომ კაპიტალში ხელოვნება საქონლად, ზედნესიტ დირებულების მოქცევაში სავად აქცევის. ამასთან დაკავშირებით, მარქსი ინგელსის მიმართ ქ. მილერის შემოქმედებაზე მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ მილერის შემოქმედება საყოფიერ შოშიად იქცევა შოშის, როცა იგი ვაითქმევა საქონლად და შოშიან ზედნესიტ დირებულებს.

კაპიტალისტურ სინამდვილე შუშენიერი სავაწი კარავს თავის სილამაზეს იმდენად, რამდენადაც იგი არის სავაწი სილამაზის დიფრეზისა. ამასთან დაკავშირებით მარქსი მიუთითებს მინერალების გამოვლენაზე, რომელიც მინერალების ხედებს არა შაო სილამაზეს ფორმის, აღნიშნავს თუ ფერბა ვახის თვალსაზრისით, არამედ სხვა „სილამაზის“ — ფულად დირებულებას, ეს ამდენი ლაზის — ია, რა არის მისთვის მთავარი. მინერალების გამოვლენის მიწერალების წამდელი სილამაზე მხოლოდ სავაწი ხდება და არა შოშის. მარქსის სილამაზე, თუ შეიძლება ითქვას, მისთვის არც არსებობს. მეს არა აქვს „მინერალური გრძობა“, როგორც ამას მარქსი უნიშნავს. აქ ესთეტიკური ტიპობა დილეს უფროს სარგებლიანობს გრძობისა. კაპიტალისტურ საზოგადოებაში თვით იქროვ კარავს თავის ესთეტიკურ დირებულებას. მარქსი აღნიშნავს, რომ „თანამედროვე საზოგადოება... მისხამდება იქრის, როგორც თავის ურნებურებს სასიყვლელ შირნილის პრეწივად განწობილებას“.

ახეთია შირითად მარქსისა და ენგელსის მიერ ხელოვნების სოციალური ხასიათის, მისი შემეცნებითი ფუნქციის კლასობრიობის საგებება.

როგორც უხედავთ მარქსი და ენგელსი ესთეტიკურის პირობებს, სინამდვილისაში ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების საკითხში.

მარქსი ცნობდა თვისებშილ. ფეტირბაბის შესახებ, ამასათებდა რა მარქსადელი მატერიალისტური ფილოსოფიის ნაწლს, აღნიშნავდა, რომ იგი უარყოფდა ადამიანის, სუბიექტის პრაქტიკულ, რევოლუციურ როლს, რომ პირობებმა დებდა არა სინამდვილეს ასხნის, არამედ სინამდვილის ვარკვევას შესახებ, რომ ადამიანი პრაქტიკული არსებაა, შაო აქვს უნარი ვარკვევას სინამდვილედ თავისი მოთხოვნებისა და ინტერესების შესახებ.

სინამდვილის როგორც მყენიერული, ისე მხატვრული ასახვის წარმოებისა და ვითარების ს-ფუნქციის საზოგადოებრივი წარმოება, მაგრამ აუკლებელია აღნიშვნის, რომ მხატვრული ასახვა თვისობრივად განსხვავდება მყენიერული ასახვისგან რენდ არა ვართ ვაღვრელი აღმუშლის მიმართ, იგი მოკვერს.

7 ქ. მარქსი, ე. ენგელსი. რ. წერტილები. გვ. 447.

* ქ. მარქსი, ე. ენგელსი რ. წერტილები. 1949 წ. გვ. 434.



სწორედ ეს ემოციური ტონი წარმოადგენს სინამდვილის სინამდვილეს მხატვრული შექმნისასაც.

სინამდვილე ხელოვნების საგანს წარმოადგენს არა თავისი ობიექტური სახით, არამედ ადამიანის სუბიექტურ-ემოციური აღქმის პირობებში გადატანილი, გადამწეხებული, გადამიანურებული და, თუ შეიძლება ითქვას ახლად შექმნილი, სინამდვილის ესთეტიკური აღქმა არ უდრის მის ზუსტ ასახვას (მაშინ შეცინებდა ზედმეტად იქნებოდა ამ ხელოვნება დაუამრებლად შეცინებარზე), აქ უსაოლოდ არის დანაშაუნი, ჩვენთან ეს დანაშაუნი არის სწორედ ე. წ. მხატვრული ტყუილი. მხატვრული გამოკრები, რომლის ჰვედრა კიდევს და ვერსს, ტყუილი ამიტომ ამბობდა, რომ „სახაზებში და დეტალებში უნდა იყოს სინამდვილიდან ადრეული. ამ დეტალებში სილანობა ქმნის დამაკრებიველ ტაუილს“.

ამ რამ, ესთეტიკური დამოკიდებულება არ არის ადამიანის პასუხი დამოკიდებულება მხატვრისათვის, არამედ იგი არის ძიება, შემოქმედება, სინამდვილის გარდაქმნილი მოქმედება.

მარკსი აღნიშნავდა, რომ ადამიანის მიერ სინამდვილის შექმნის პროცესში უკვლა საგნები წარმოადგენს მის (ადამიანის) ინდივიდუალურ განმარტებებს, მის საგნებს. „საგნობრივ სამყაროში, — შენიშნავს მარკსი, — ადამიანი გრძობდა არა მხოლოდ აწორვების მეშვეობით, არამედ თავისი გრძობების მეშვეობითაც“.

ადამიანს მის მიერ შექმნილი სამყაროში შეიძლება თავის თავს.

მარკსი როდესაც სილანობის კანონებს იხილავდა, აღნიშნავდა, რომ იმინი არიან ადამიანთა მიჯანყებული მოქმედების კანონები, რომლებიც შესანიშნავად ვლინდება ადამიანის საზოგადოებრივი ბუნებას. რაც შეეხება სილანობს, მართალია, იგი მოვლენის სილანობა, მაგრამ იგი შეიცვალა და შეუცვლად მხოლოდ ადამიანის მიერ, მის სასიცოცხლო იდეებთან მიმართებით, საზოგადოებრივი ისტორიული პრაქტიკის საფუძველზე, სილანობა, მართალია, არსებობს ადამიანის ცნობიერებისგან დამოკიდებულად, მაგრამ იგი არსებობს მხოლოდ ადამიანისათვის.

მოვლენის ხეს თუ ის თვისება, ეს იქნება ფერი, ფორმა თუ სხვა, ესთეტიკური ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა მის გინება ვარკვეული მხატვრული და აწრი ადამიანისათვის. „მხოლოდ მუსიკალური ადამიანს შეუძლია განიცადოს მუსიკალური ნაწარმოებით გამოწვეული ესთეტიკური ტკბობა, ხოლო არამუსიკალური ადამიანისათვის შესანიშნავი მუსიკა კი უღონოა, იგი მისთვის არ არის შექმნილების საგანი, იმიტომ, რომ ჩვენ საგნად შეიძლება იყოს მხოლოდ დადასტურება რომელიმე ჩემი არსებული ძალისა“⁹.

მარკსის აზრით გრძობის ორგანოები შათი საგნის წვალით წარმოიშვებიან. ვარე სინამდვილის მრავალფეროვნებაში შექმნა გრძობის ორგანოთა ეს სხვადასხვაობა, რომ შათი წარმოშობა არის ისტორიული პრაქტიკა, ამიტომ იხილავს რა გრძობის ორგანოთა მოქმედების საკითხს, მარკსი აღნიშნავდა, რომ „გაჭირვებაში შოვო ადამიანს არ ძალუბს ვაივოს შესანიშნავი პეისა“. ე. ი. მისთვის პეისა, როგორც ესთეტიკური განცდის ობიექტი, არ არსებობს, სოციალური მდგომარეობის უზრუნველყოფის მოთხოვნა წარმოადგენს აუცილებლად ესთეტიკური გრძობების წარმოშობას, შათი ჩამოყალიბებისა და განვითარებისში. მარკსი იხილავდა რა წარმოებისა და

მოშობების მიმართებას, აღნიშნავდა, რომ „ხელოვნების საგანი — აქვეი უკვლა სხვა პროდუქტი. — ქმნის საზოგადოების, რომელიც გაივება ხელოვნება და შესწავს სიმშვენიერი აღტკბობის უსაზღვროდ ამრიგად, წარმოება აწარმოებს არა მარტო საგნს სუბიექტისათვის, არამედ — სუბიექტსაც საგნისათვის“. მარკსი მართობდა, რომ „ადამიანი თავისი წარმოების გემოვნებას ბუნებისადმი, ბუნების ადამიანურ გრძობას, ანუ ადამიანის ესთეტიკურ გრძობას“.

ამათთან დაკავშირებით აუცილებელია აღნიშნოს, რომ შრომა წარმოადგენს ესთეტიკურ ღირებულებათა წარმოებას და საფუძველს: თვით ხელოვნება წარმოიშობა შრომითი საქმიანობის შედეგად, ინდივიდუალურ განმარტებებს და დაუტყვევებს“ წერდა, რომ „შრომის წვალით ადამიანის ხელში სრულად გრძობის იმ მაღალ საფეხურს მიაღწია, რომელზედაც მან შესძლო ჯადოსნური ძალი შეექმნა რაღაცის ნახატები, თორავლდინის კანდაცხაში, პავანისის მუსიკა“.

მარკსისა და ენგელსის დამახატება სწორედ ის არის, რომ შათი ხელოვნების საკითხები უშუალოდ საზოგადოების განვითარების საკითხების კვლევას დაუკავშირებს.

შათ შესანიშნავად გასჭვრიტებს, რომ ნამდვილი სილანობაზე, კერძო მარტივ ხელოვნებაზე შეიძლება მხედრობა მხოლოდ მაშინ, როცა საზოგადოებაში შექმნილია მდგირე მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა. სწორედ მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნის მოთხოვნა არის კომუნისმის გაშლილი მშენებლობის ძირითადი აიკა. კომუნისმი, რომლისკენაც მიისწრაფის კაცობრიობა, წარმოადგენს „სილანობის საწარმოს“, და ამ საწარმოს მშენებლებში უნდა იყვნენ ყოველმხრივ განვითარებული ადამიანები.

პარტიის ახალ პარტიკაში ვკითხულობთ, რომ — „პარტია დაუტყობილად ოზრუნებს ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის აუვაებისათვის... უკვლა მშრომლის ესთეტიკური აღზრდისათვის, ხალხში მაღალი მხატვრული გემოვნებისა და კულტურული ჩვეების წამოყალიბებისათვის, მხატვრული საწარმოს საწარმოს შოვო უფრო შოვოგონებელი იქნება შრომისა, გაამშვენიერებს ყოფიანოფერებას და გაავითლიშობილდ ადამიანს“¹⁰.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენში, როგორც არასოდეს, დგას საკითხი როგორც ხელოვნების, ასევე ე. წ. ტექნიკური ესთეტიკის განვითარების შესახებ, რათა შრომა ვახდეს ლამაზი, მშვენიერი, სასიამოვნო. ამ საქმეს ემსახურება ის დიდი მიღები, რომელსაც ადგილი აქვს ჩვენი ცხოვრების უკვლა სფეროში, ეს იქნება ლიტერატურა, მხატვრობა, საბინაო მშენებლობა, ქარხნის ინტერიერის მოწყობა, დაწვანა თუ წარმოების იარაღების ახალ ფორმათა ძიება და გაუმჯობესება თუ ფერის, როგორც ამას მარკსი იტყუა და „უკვლავ უპოზულარტის ესთეტიკური გრძობის“ სწორი გამოყენება. უკვლავ ამით არის ნაყარნახევი უმაღლესი სასწავლებლებში ტექნიკური კონსტრუირების კურსის შემოღება და საკავშირო ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტის შექმნა.

ხელოვნების საკითხების მარქსისტული გაგება და საზოგადოების ესთეტიკური აღზრდა, თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხს წარმოადგენს.

⁹ Маркс — Подготовительные работы для „святого семента“, стр. 627.

¹⁰ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პარტიკაში 1961 წ. 25. 144.





შედეგად, 1912 წელს, მუშათა გუნდები გერმანიის რეიხსდენსტის 180 საკანდო საზოგადოებას 4.300 წევრით, 1913 წელს კი წევრთა რიცხვი გაიზარდა 165.000-მდე. — აცნობდა ლენინი „ქრესტის“ მკითხველებს და ამითაც რევოლუციური თვითშეგნებისა და ორგანიზაციის აუცილებლობისა და შესაძლებლობისაგან მაინარეგნებდა.²⁴

რუს მუშებსაც შეეძლოთ ასეთივე ორგანიზება და რასწორულა მუშაკებისათვის ასეთივე კულტურულ-საგანმანათლებლო ორგანიზაციების შექმნისათვის. დღეგალური ბძროლის პირობებში კლდეებსა და საზოგადოებებს მოქმედების უფრო მეტი საშუალება ჰქონდათ, ამიტომ „მათი მიმართულება უნდა იყოს ზუსტად მარქსისტული, და ამა თუ იმ ფორმით, დაკავშირებული უნდა იყვნენ მუშათა პროფესიულ ორგანიზაციებთან მახსი.“ — ჰქვია „პრავდა“²⁵. მუშათა ასეთი კლდეების შექმნა და გაფართოება, სხვა საქმეებთან ერთად, წარმოადგენს მეტად მნიშვნელოვან ამოცანას. — დასძინდა გარეთი და ეს, რააკვირებლია, საკუთებით მართებული იყო, მისი განხორციელება სპირით და შესაძლებელიც იყო, რადგან რუსეთის მუშათა კლდეებს საინფორმაციო პოტენციალური ძალები გააჩნდა. ამას „პრავდაც“ გამოიხატავდა და ვახს პაუდვდა იმათ ცდას, ვისაც სურდა სათავეში ჩაეღმოდეს მუშათა მხატვრულ თვითმოქმედებას, პროფესიულ ლიტერატურას და ხელუყვნებს შექმნა-განმტყველებს, მუშებებს დრამატული ლიტერატურული და მხატვრული წრეების დაარსება-გავრცელებას.

ყვე „პრავდას“ მეორამდებარეა მტრის მიმართ დაიბედა წერილი რედაქციის მიმართ „ჩვენი მუშათა ლიტერატურა“. კუწნა ტრკაინის²⁶ ხელმოწერით. ავტორი აღნიშნავდა, რომ უფურც გავიყ „პრავდას“, უიღებდა მრავალი წერილის კითხვა. მათში ლამაზაია მუშათა და გლეხთა დრამატული წრეების განვითარების შესახებ, რომლებიც მისნად ისახავენ მომავალში შექმნას საკუთარი მუშური ან გლეხური თეატრი.

რასაკვირებელია, მათ კეთილ სურვილებს წარმატება უნდა ვუაზრეთო — ნათქვამია „პრავდას“ რედაქციისი გავაზნელ ამ წერილით.

ავტორი იხსენებდა საფრანგეთის მუშების მაგალითსაც, რომლებსაც უნად შეეფათთ საკუთარი მუშური პრესა და რომლის ახანა-მართალებდაც თვით თუშები იყვნენ. „ჩვენ რატომ არ უნდა დავართათ მუშათა ასეთი ლიტერატურული წრე? აგი მშენებრ მანაღს მოგვცედა მუშათა ლიტერატურისათვის!“ ავტორი რწმენას გამოჰყავდა, რომ იმდეს თუ არა ფულ მიანც მუშებს დაბედავდათ სურვილად კონფერ საკუთარი მუშური თერხალი, რომლისთვისაც საკითო იტება აღდრეობითი და ლეკუების, ასეთი სასოლო ოთხული მანაღს მოგვცა ვეუღლისა მხოლოდ ჰედასა ლიტერატურულ წრეს“. აქდეს გამოხატავდა ვეუწნა ტრკაინის წინადადებას, გართიანებულეყვნენ „პრავდას“ შექმნისათვის მუშათა ლიტერატურული წრეები, შეეფათათ. „თვითმუშადაი მოახრობები, დეკლებე და სხვ. მუშებს კითხვას დაწვრებენ და წარმართავენ მათ უფრო კულტურული და კეთილგონიერებისა ზეი“²⁷.

ტრკაინის წერილმა მხურვალე გამოხატულება მისცა მუშებში. გაზეთი ბეძდავდა მასებს, რომლებშიც მოწინებულობა დრამატული და ლიტერატურული წრეების შექმნა-გავრცელების სპირიტობა. „მუშათა კლასის განთავისუფლება მხოლოდ თვით მუშების საქმეა; მანასაღმე, მუშებს უნდა შეეძლოთ იბრძოლონ ბეძვლითი სიტყვი-თა. ახლა ამის შესავალა ძალზე სპირიტო; უწინ მუშებისთვის განიწული ინტელექტების ლიტერატურით ვართმევიით თავს ახლა, კი, როგორც ცნობილია, რუსი ინტელექტისა, იმეთით განიწა-ღელის გარდა, გაეულა მუშათა საქმეს და შეუდგა თავის ინტელექტ-ვეტერ, ბურჟუაზულ საქმიანობას. მუშა მწერლების ნაყოფიანება მლოდრ იტრნობა, მუშებმა უნდა იწაულებინ წერა თვითნითი გაზეთებისათვის და თურქალებისათვის“²⁸.

სასაქმისა წერილში ნათქვამი იყო, რომ მუშათა ლიტერატურული და დრამატული წრეების შექმნა ისევე მობრძნებდა, როგორც მობრძნებდა თვით „პრავდას“ შექმნა. „რომ შექმნეს მათ თვითნით ურეოდლურები გაზეთი, რაც უფრო მწელია, ვიდრე თერთნაობის შექმნა.“ — მთავარია მხოლოდ მომოდებდა. დასაწერის, უნდა დეუკავ-ურჩედა „პრავდას“, მაგრამ, ცხადია, არა ბურჟუაზულ თერხა-ლებს.

ამგვარად „პრავდა“ დრამატული წრეების გავრცელებასაც სხვა-სავე მნიშვნელობას აძლევდა, როგორც ლიტერატურული წრეების

²⁴ ვ. ი. ლენინი „მუშათა გუნდების განვითარება გერმანიის პროლეტარულ ლენინი კულტურისა და ხელუყვნებს შესახებ. გვ. 153—154 სახელობა, 1957 წ.

²⁵ Н. С. - н. ი. „Клумы и соковы“. «Правда», № 74, 29 марта (11 апреля), 1913 г.

²⁶ კუწნა ტრკაინი «პრავდაში დაბეძვლო მრავალი ლექსის ავტორისა ვ. ლუკის ესტედიონობა».

²⁷ Кузьма Теркин. «Свои рабочая литература», «Правда», № 59, 6 июля (19), 1912 г.

²⁸ Ответ тов. Теркину. «Правда», № 59, 6 июля (19), 1912 г.

თეატრი—ტრიბუნა

ოთარ ევაძე



ტრიბუნა მუშების მიერ შექმნილ მუშურ საზოგადოებებზე წერდა ლენინი „პრავდაში“ უფრო ადრე. 1913 წლის იანვარში იგი მოითხოვდა აცნობდა, რომ გერმანიის მუშათა საზოგადოებებს დიდიწინს არტეხობის იხსნობა გააჩნდა. ერთ-ერთმა ასეთმა მუშათა საკანდო საზოგადოებამ თავისი პირული ნაბიჯები გადადგა იერ კიდევ 1800 წელს და საკუთარი ბეძვლითი ორგანოს კი გაიჩინა. გერმანიის მუშათა საკანდო საზოგადოებამ 1.000.000 მუშა-წევრი მიიზარა. მაგრამ არც გერმანიის ხელისუფლება ეტყობა სიყვარულით გერმანელ მუშებს. 1879 წელს შეიქმნებოდა იქნა განსაკუთრებული კანონი სოციალისტების წინააღმდეგ, რომელიც კრძალავდა ყველა სოციალ-დემოკრატიულ მასობრივ მუშათა ორგანიზაციას, დაზარებს მუშათა პრესა, აგრძელებს სოციალისტური ლიტერატურა. მაგრამ მუშებსსავე უშეშობრობით, მასების მიმართის გაძლიერების შედეგად, ეს რეაქციული კანონი გაუქმებულ იქნა 1890 წელს, განსაკუთრებული კანონის გაუქმების

გაგრძელება დასაწყისი იხ. „საბუთია ხელოვნება“ № 9.



წლის იუბილს. იგივედ მიეწერა პეტერბურგში, 1918 წლის 21 ნოემბერს, სოცდემ, რომელიც რუსული და უცხოეთი კავშირები რევოლუციის დავითი ცდილობს მიუხელოვნო სცენა პროლეტარიატს და გათავისუფლებს თვითონ. თანამედროვე საზოგადოების ბირთვობის ფენების მასივებისა და კარბოსების მართლედ დაშორებულად ჩრდისკან, შეგვიძლია გამოვსახოთ გრძნობად აღინიშნა შუახს, რომ მის ცდას არ ჩაუვლია უწყალოდ, პროლეტარულ წრესში მისა მან ვადღებინა და შერწმობაზე ადგილობრივს, რომელსაც შესწლი ვერა და დაუსვებინა დასისა და მისი სულსამსაფუძვლის მისწავლები და უკვლად დარჩა ადევნო. გახეობ გამოვლენობა აღნიშნავდა, რომ შედეგ ბოლოვი გაყოფილ იყო და შერწყმულ მსურველს სანუალება არ მქონდა ზეიმს დასწავლებიდა. 34.

ესეც ეს ფაქტი შევეცდებით გაიხსენებოთ თვითარს პოპულარობაზე მუშათა აუდიტორიაში, მისი რეპერტუარის სისწრაფეზე, პროლეტარულ მსახურს სიხალეზე. მაგრამ არც თვითარის ზნა იყო მუდამ გამართალი, ისეთი, რომელსაც მოითხოვდა მუშათა დასწავლება საზოგადოებრივი შეხვედრის მოთხოვნა, რეკლამაციური აუდიტორიის ახლი ამოცანები. მართალია, თვითარის მეთაური არ ერიდებოდა იმს, რომ უარი ეთქვა იმდროინდელი აღიარებულ შეწყვეტა ნაწარმოებების დადგენაზე, რადგან გადგებოდათ უცხოეთი, მუშა მეთაურთაგანის მიდევნება იყო. თვითარს ცოდნე ციფრ ვაგუფულობას სურათში გადგებოდათ უწყობას, რომ მან უარი ცნობილ დამახილებელ დიონიდ ახრეველს მიერ სპეციალიზირებულ თვითარის დაწერებში პიესა „მითვება“ იმ მხარსებით, რომ იგი არ შესწავლიდა მუშათა აუდიტორიის ინტერესებს, თვითარის პროლეტარულ ზნას.

თვითარის მიერ დასაფუძვლად მიღებულ ჰესაში გადგებოდა ცეხბედი უმთავრესი — ყოფილიყო უკანალი, ხანტერების და ამას მალდობლით: პიესის ორდა გაჩინეს; ლტობილობა დირიჟიზებული, იმდროინდელი თვისებები. მეთაურების გრძნობებს უცხოეთი ზეგაღიწის მოსახეთის, ხართლი და უკვლასათვის ვასაბიო უწყდა ადრის მანში გამოყენებოდა ხსობის ფსიქოლოგიური შერახის, არ უნდა იმდროინდელი პიესისთვის ნაწილს. — წერდა იგი. თათის ასეთი შინადასაფუძვლებად გამოდინარა იგი (ყოფილობა შობიანს ისეთი პიესის), რომელია იბითრი შობილობაზე ხელს შეუწყობდა რომელიც, ოღონდობდა-საყარმასობლივად უახვ მუშა მეთაურების დასწავლებილ, არც პროლეტარულ თითქმინების ახვას, ამით ახას-ხება, რომ შობილი თათის სახეობი მოვლენების მანქნე — მან არცოქობილ არ თათა არც მიწოლათარსა და არც დარსი“. თუვის სახარბოთი ორანიაში — არაითარ წინადასაფუძვლებად არ უწყვეტენ და პიესით, არც იგი დაუფრებულ უმბეჭდებელ ამსიკენ. „სადაცა“ მუხრინების, გადგებოების ემბო, უკანის მიწოლად „სადაცა“ მხარბობას მსპობილბი, მუშათა გახეობა მორწმობის ხედვებს და მუშათა „მომრავა თვითარის“ მიერ დაუ ტოლდების პიესისთვის სეყერ განხორციელებას, ორბოთი გათმობილბი მიერ განმარტობით დათაყო „ანაწილობის შიდაგას“. რომლითაც უკ ტოლბოთი სასტაცედე ამბარბობისა მონარბობით რომლისა „ომბლდის საზოგადოებას“, ახარბობდა არბოთი მმბარბობისა სობის სიამაობის, შობი სობარბობისა სობარბობის, მმბისასობი მმბარბობისა ანაწილობის ტურ დამოკიდებულებას, უკ ტოლდების და პიესის არჩევანი, რასაც თათბირის სახეობის უწყება ხალისით არ ედებებოდა, მხოვეწელონად ემბარბობდა დემოკრატული მობარბობა და დემოკრატისობის მმბობილ ხედვასან იქსიათ თვითარის პოლიტიური რევიზის მქონდობად, მუშათა და ვლბობა მსგებში პროლეტარს სობის ვასაფუძვლად, იმბერინობა მუხრის წყობილობის საფუძვლების სობსეცე. მისი დაგრბავის და ახალი საზოგადოებრივი ურბობობის შემშის სავარბობა.

მუშათა აუდიტორიის წინაშე თვით პროგრესული მიზანდასაფუძვლები განისაზღვრა გათმობობისთვის თვითარის აუდიტორი რეკლამაციური შობილობის მომხარვე ზნაზე, და ამას „სადაც“ აღიარებდა კიდეც. 1912 წლის 4 სექტემბრის მითვება მან დაბეჭდა მოკლე იფორმაციით, რომლისა რეკლამის მისათვის კონდა და ისტორიკოსი პიესის („Н. В. ОНИКОВ МЕРТ“) დადასის სარეკლამობის ზნას უყარდა. ჰესის, რომელიც წარმოების „ძალი კარბი დროის“ ცხოვრება შობარბობა ეკრებოდა და შერახულ მობარბობა უყარებოდა. თათის შინარბობა არც იგი მალან სინტეტურისა მუშა მეთაურთაგანისთვის, მაგრამ შეხვედრებშიც იმ უწყებრი, უკვლა თათმშობ კარბად და სექცბალი ახარბობს ხარბობას.

„შესწავლებლები კარბი არაან, საყარბველიც არა, რომ სადა-დადე ქალკის ვასარბობა, მუშათა ვასარბობა, კარბად თათმშობი, პეტეტობრეველ მუშას ხარბობად არ ემბებებებს ხარბობდობ და შინარბობა გათმობობის მოწივობი“. — წერდა „სადაც“ და აღნიშნავდა,

რომ მუშებისათვის ხელმისაწვდომია „უმთავრესად მმბრებებელ კარბობას, დანა კი დაგება ან დამთავრებულ-პარბობებულ, შინარბობას, ან რომც თარბებობი, ფრბობი, მმბრებობინ“ არ შესწავლებას; ვახვად დასწავლება, რომ „ხევა კარბი თვითარის მუშებისთვის მიუწყდომობია ადგილობის სობების გამო, და სართობი ხელმისაწვდომი თვითარის მართვად შობი ვკვების კარბ სეკცე“. 35.

გახეობი მისაფუძვლები ისტორიული თვითარის თანამედროვეობის თვალსაზრისით დახვედრის შემხვებებებსაც ეს მით უფრო სავარბობა მინდა, რადგან ზნა. აუდიტორია თვითარის ხმობად და მმბრებ ურამატობრულ ისტორიული ხსისათის სექტეკვლებს, რომელთა შინარბობა იგი მმბარბობის უძლეველობის ახარს განმცხადებდა. მუხრის შეტეკვლები პოლიტიკის გამართობად და მანბის უახობი პარტიობრული შემბლობობი ვარბებდა. ასეთი მანც და პროლეტარული მისასილობის მოუღებელი შობი იყო მუხრის კანბრთ თვითარის დადასება. 2. ხანტერების „მოთხოვნებელ წილ“. რომელიც სპეციალიზირებულ მთვინად 1912 წლის სამხალდობ ომის თვისა, მაგრამ იგი და იმბავარდა, რომ იყვლა და უკვლავეც უავარბობი რუსული იფორმირი იყო. ხოლო სეხვისა კი მმბარბობა და დასეკვლია, ვახვობა სობილობის ან უმბავარდა, რომ პიესა დაწერილი იყო სამხარბობრივი თვითარის დირიჟიკციის სპეციალიზირებული დავებობით, ჩისობისაც ვახვებობა იქნა პიესისა იგი არა აახის მნებობის რაობინობით, მიუხედავად ამისა, მანც იგი მომბებდა ასე იგი ისე განმარტობდა დამახილებრივ, რომელიც ცარბობის მოვლენების საფუძვლად პიესის დაწერდა და დარბიკცია იფუძვლები იყო სრბობად შეხმუნდებულბობრივ 2. ხანტერების შეხმუნდებოდა. მიუხედავად დაიკვლისა და მალღი პობარბობის ვარბების, „ეს პიესა ან დაიწინდა მგვა იმ დრამატული ხელდაკვობობაზე მალღი, რომელიც იფორმირდა ახვე სპობი და დასეკვლია იგი იმვე ეტეხის სახლობი სობში და სხვა თვითარებში“. რეკლამების ცხოვრება ადარბობა ვერ შესწობი რეკლამებზე მანც ვაგმარტობის მანც ვახვებობისა მოვლენობა და მითაც ვახვებობა პიესის ცობა თუ ვეგარბად წარბობა და დამახებრებლად დასახებობა. ცოცხელი ადამიანების ვეგარბი უფრებობის წინაშე მოქმედებდნენ რადგან იმდროინდელი შეხმუნდა უფრებობის, რომელსაც ურამატობისაგან მხოლოდ გრბობდა და სახეობის რეკლამობინ“. ამასან იგი ყოფილა მწინდა წილს ურამატობის გამორწმობინ, რომელიც კარბობდა თვითმუშებობის მანბობლობის დაუფრებად სახეს. ადარბი ფრბების და სტატეკა ან იმბარბობის, რომ რუსების თვითმუშებობისთვის არც ვახვებობრული ყოფილი რუსიკაცი დღობი მოვლენება ყოფის შემხმუნდ იქსია. შინარბობა მმბარბობი არც სულდებდა. „მანც, რადგან ვეგარბა რუსი მოქმედა პიესი ყოფილა ვეგარბა და თითქმის ვანარბობის, ხანტერების, ისტორიული სიმბარბობის სანჩინაღდებოდა. შინარბობისაგან რადგან დათაწილ, მარღებობაზე მხოლოვად, იგი იმბერინ უყვრია, რომ რუსების პოლიტიკის მმბარბობის მანვლობის იმ მან ცარბობის ტობებს“. 36.

მაგრამ გახეობ ამ პიესისათვის კი პოლიტობს ადარბობის მიერ უმბობილი ვახვებობა ისეც ვახვებდა, რომელიც სამარბობი სიხალდობ ამბავინის მიერც ეტრბოვდა და ვლბობა უკვლობისა და უკვლობის, შინარბობრივი რუსებში ვახვებობილ კაცობამობას, რომლისა და რბებობდა არაითვლებრივი შობილობის, ეს ნათლად ხანს სიხალდა, რუსთა უკვლობის მოთხოვნის შეხმუნდა მოსკოვის აუბერბობრივი რეკლამობინ მოსკოვიდან ვახვი, იგი ეტობრივი საკარბობლი მისაღი იფორმირებდა ზარბის მოვლენებს და იტობის. „მბებობი თქვენ ვასახარბობი ნებებს ვახვებობ, დასეკვლად მაგას“.

ეს მხეობრივი სეკცია ისე დათმობრეველ შობილობისა ქმნის, რომ ამ დღეს თათმშობი მოსკოვი მმბრებობისინ საზოგადოებრივი კი ვახვებობა. — დასეკვლად „მალღი“.

იმდროინდა ან მითც მკაცრად, პოლიტიკური მისეკცელობა შეთავაზებს „არასან რეკლამებრივ ამით სარბობლი ადარბობობდა „ქობინობი დამახტობარბობისა და კარბობის სათარბობი პოლიტიკის მისებობარბობა ზნას, რომლითაც თვითარის ხალხის ინტერესისაგან ანამარბობინდნენ და სეკცხას და სინანდელს ეტრამბებობისაგან ვახვებობდებობინ.

სამხეობრივად, რამდენი ზეგინ აღწერნენ. „სადაც“ მმბრებობი ხედვლობა ისეთი ისტორიული ხსისათის მიხედვის, რომლისთვისაც მიუცხებლი იყო რუსი ხალხის მანვლობა ცხოვრება, მისი მმბრე ვახვებობა და ასევე ვახვებობა. ამ სახის სექტეკვლებად ვახვის მმბარბობა და დამახტობა უკ. 2. მუხრის უკვლად ვახვებობად ვეგარბობობი პიესის „სპეციალიზაცია“, რომელიც დათა ვახვებობობის ხელმშინდობლივ, მისი არბობებდა სეგარბი ხელმშინდობისაგან თვითარის 1912 წლის 8 სექტემბრის. ვახვობი ოპრატობრული ვახვებობარბობა პიესისათვის და უკვლად 11 სექტემბრის მუშა მოთხოვნებს ეცნობდა. რომ „მთავრებობის წინ არამალა ეტრამბობრული ირბი დამახ: მკაცრის მმბრებობა თათის ვეგარბობის და მმბრებულ ქალის შეგარბობის მმბრებობა თათის სურბობობისთვის, ირრეც ტრავებულად მოყარებდა. — ნამქვიარა რეკლამობა“.

34 Н. В. Юбилей общедоступного театра «За правду», № 45. 27 IX. 1913 г.
35 Э. Н. Гугушвили, «Из беседы с П. П. Гайдебурским записанная 6 июня 1953 г. в Москве», «Большевистская печать и театр», стр. 255. Л. М. 1961 г.

36 А. Д-ий. «Открытие общедоступного театра в доме графини Паниной», «Правда», № 108, 4 сентября, 1912 г.
37 А. С. «Александринский театр» «Правда», № 104 30 августа 1912 г.



ე. ბარლახი

ავტობიოგრაფია

ე რ ს ს ტ ბ ა რ ლ ა ხ ი

ავტობიოგრაფია

გიორგი ჩუბინაშვილი

მ ცდასული წლის წინ გარდაიცვალა ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მოქანდაკე ერნსტ ბარლახი. თაობამ, რომელსაც ბარლახი ეკუთვნოდა, მოგვცა ბევრი სხვა შემოქმედიც. თვითვეული მათგანი მეტ-ნაკლებად დაკავშირებული იყო იმდროინდელი ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობასთან, თუმცა არც ერთი არ ეკუთვნოდა მხოლოდ ერთ რომელსამე მიმდინარეობას. მათი შემოქმედების საერთო მიმართულება ადამიანის განცდათა ჩვენება, გამოხატულება იყო.

ბარლახის, როგორც შემოქმედის, ჩამოყალიბების გზა მეტად ხანგრძლივი და მიძინე იყო. მხოლოდ ოთხ ათეულ წელს მიღწეულმა შეძლო ნაილად გაეცნობიერებინა, თუ რისი თქმა სურდა და როგორ უნდა ეთქვა ეს როგორც მოქანდაკეს.

ამ ხნიდან ბარლახის შემოქმედება ქანდაკებაში, აგრეთვე გრაფიკასა და დრამატურგიაში, რომელთაც იგი თავისუფალ დროს სათანადო ყურადღებას უთმობდა, სრულიად გარკვეული მიმართულებით ვითარდება და დრამატული დაძაბულობით ხასიათდება. შემოქმედების პროცესში ბარლახი დიდ დროს ანდომებს ნაწარმოების თემის შერჩევას; სოჯერ კი რამდენიმე წლის შემდეგაც უბრუნდება ერთხელ უკვე გადაჭრილ ამოცანას. ადამიანის განცდების, მისი შინაგანი ცხოვრების გამოხატვა თავიდანვე წარმოადგენდა ბარლახის შემოქმედებითი ძიების მყარ თვისებას. მაგრამ მხოლოდ მას შემდეგ იქცა იგი ნამდვილ შემოქმედად და დამოუკიდებელ მოქანდაკედ, მხოლოდ მას შემდეგ დაკმაყოფილდა მიღწეულით, როცა ექსპრესიულობის ამოცანის პლასტიკური გადაწყვეტის საკუთარ გზასა და ხერხებს მიაგნო.

ბარლახი დაიბადა 1870 წლის 2 იანვარს. მამამისი ექიმი-პრაქტიკოსი იყო და ხშირად, ავადმყოფთან გამოახებისას, პატარა ბიჭუნა სოფლიდან სოფელში თან დაჰყავდა. თავის ავტობიოგრაფიაში ბარლახი იკითხებს: „მე ვეცნობოდი დიდსა და პატარას, გლეხსა და ბატონს, ვხედავდი ადამიანებსა და ნივთებს მალალ და დაბალ ჭერქვეშ, და ვერვლიო მოთმინებასა და ლოდინს, ვინაიდან ექიმ ბარლახს ავადმყოფის ლოცინთან ავიწყებოდა გათიშული ცხენები, მეტკლეცა და ზაგ-შევიცი“. ასე ეცნობოდა პატარა ბარლახი სამყაროს, ადამიანთა ურთიერთობას, შეუხარებასა და დარღს. „მე ვფიქრობ, — დასძენს იგი — აღზრდის საცკეთესო საშუალება კეთილი საქმის შავალითა, და ზაგვს, თვალისა და ყურის გარდა, აღქმის კიდევ სხვა ორგანოებიც აქვს“.

1 Ein selbsterzähltes Leben, München, Piper 1948, გვ. 11—12



ე. ბარლაზი შერისმაძიებელი (1910. ზე)

უფრო მოზრდილ ასაკში ბარლაზს იტაცებდა ბუნების სურათები — განსაკუთრებული განათება მზის ჩასვლისას, ქარიშხლის დროს; ბენიშაის სილამაზე, იტაცებდა იმდენად, რომ მას ავიწყლებდა საკუთარი თავი, განსაკუთრებით კი — ადამიანის ტანჯვა-ვაება. ბუნების წიაღში — მისივე სიტყვებით — იგი მოქმედებდა მისდუნებურად და თითქმის სრულიად შეუგნებლად; და „მავიწყდებოდა, რომ თვით მეც სხვა არა ვიყავი რა, თუ არ შეილი ვაგვისა“. ბარლაზი მოგვითხრობს რამდენიმე შემთხვევას, რომელთაც განსაკუთრებით ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს მასზე და დასაკვირვებელი შემთხვევების შემდეგ მე კარგა ხნის განმავლობაში აღარ ვვარდებოდი ჩვეულებრივი ცხოვრებისათვის“. ყოველივე ამისა და აგრეთვე სკოლაში განცდილი ზოგიერთი ეპიზოდის გახსენებით „ჩემში ისახებოდა რაღაც ისეთი, რაც გარკვეული სახით ჩამოვალბებდას მოთხოვდა და რაც ჩემივე მეშვეობით უნდა განხორციელებულიყო“. შემოქმედებისადმი ასეთი სწრაფვა

ე. ბარლაზი სასოწარკვეთა და იღვინოთება (სილოვარაფია. 1919)



განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლინდა „ჩემი მამის ზეგადილის შემდეგ, როცა ბარლაზი 14 წლისა იყო. ამ ხანებში იგი ხან ნატავს, ხან ბერწყავს, ხეზე და ქვევზეც კი მუშაობს, მას ლეკვებსა და მთხირობებს თხზავს.“

სკოლის დამთავრების შემდეგ, 18 წლის ბარლაზი მისმა მუხრანში სამხურავის სახელოსნო სკოლაში შეიყვანა. რათა მომავალში მას, როგორც უფროს ვაჟს, ოჯახის რჩენა შესძლებოდა. სახელოსნოში მკარნად ეკიდებოდნენ ხატვისა და ქანდაკების სწავლებას; ხოლო კომპოზიციური მისწავლევის სრული თავისუფლება ეძლეოდათ. სწავლების ასეთ მეთოდებს ბარლაზი დიდად მადლიერებით იგონებდა. სასწავლებელში სტუდენტთა ერთმა ნაწილმა — მომავალმა მოქანდაკებმა — სკოლის გარეშე ნატავრიდან ხატვის ჯგუფიც ჩამოაყალიბეს. გარდა ამისა ბარლაზი ასრულებდა უამრავ ჩანახატებს ქუჩებში. დიდი ნებისყოფითა და შრომისუნარიანობის წყალობით იგი მალე დიქტანტის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი გახდა. აკადემია 1895 წელს დამთავრა. მისი სადიპლომო ნაშრომები იყო დახრილი ქალის ფიგურა, რომელიც მაღალს კვიოს, ამოფლად ნახატი ნატურის მიხედვით. მის შემდეგ ბარლაზმა ორჯერ რამდენიმე თვე დაკაყო პარიზში. აქ იგი განსაკუთრებით ლუვრში გაიკარგა. ლუვრის მუზეუმში იხდა „ხოლოც იგი მთლიან დაფიქრებ, კვირები, თევზი“. მაგრამ უფრო ხშირად „ქუჩებში ზედიხის დროს ამივცხადებოდა ხოლოც ფანქარი — მოუთმუნლობისაგან“ და ისიც უამრავ ჩანახატებს აკეთებდა. „მაგრამ — უწინ ბარლაზი 1896 წლის გაზაფხულზე, როცა მან პარიზი დატოვა — მე მთლად იგივე დაფიქრე, რაც ვიყავი; ვერც ვერაფერი ვისწავლე და ვერც ვერაფერი დავიფიქრე“.

ბარლაზის შემოქმედების მიმოხილვა ათი წელი მეტად რთულ ძიებას წლებია, წლები, როდესაც ბარლაზი თავის მოზოგადიერად განცდიდა ნაშრომის საშრობობის ეტაპს. ამ ხანებში მუშაობს დარბაზულ ნაწარმოებებზე (რომელთაც დასრულებული ფორმა მოგვანებით მიიღეს); ასრულებს სხვადასხვა ნაწარმ-დამარწმუნველ კერამიკულ დაკეთებს; ნაწევარი წლის განმავლობაში გატარებთ სწავლებას ხორის კერამიკულ სკოლაში, ვესტერვალდში; მონაწილეობს გამოფენებზეც. მაგრამ მისთვის მთავარი მინჯე ამ წლებში საკუთარი განცდების გამოხატავილი ფორმების ძიებაა. ბარლაზი იგონებს: „დრუხდესა და პარიზში მე თავადუბლივც ვხატავდი; ვგაფიდი კაცს, რომელიც ვანურჩევიდა ისერის თოფს ხან რას და ხან რას. ასეთი დამაწყობი ძალზე მოსაწყენია. მოლოხდაბოლოს, მე ყველა საგანი შევირად ვიციდი. და აი, ერთხელ როცა ერთ მონადირეს ვხატავდი ფრიდრიხსროდაში, დაინახე სრულიად მარტივი ფორმა. იქ, სადაც უწინ მჭირდებოდა ათი ხაზი, ახლა საკმარისი აღმოჩნდა მხოლოდ სამი. ეს იყო ელვისებური წინახლა. მე უკვე შემძილია თამამად მივიკუდრე ქალადს“. „კაუბედავად დაიწყე იმის გამოტოვება, რასაც არ შეეძლო ბუნდოვანი და გაუგებარი ნათელი და გასაგები გაეხადა, ანდა სასურველი შემოქმედება გაემოიფრებინა. მე უკვე აღარ ვიყავი ხილული სამყაროს მონა. ზოგჯერ გამიძლეობდა ხოლოც თავგედური აზრი სამყაროს მოწყობილების შესახებ“.

1906 წელს ბარლაზი, თავის იმეოთან ერთად, ოჯახის მძიმე მატერიალური პირობების გასაუმჯობესებლად რუსეთში გაემგზავრა სამუშაოდ. ამ მოგზაურობამ ბოლო მოუღო ბარლაზის მწვავე ძიებებს. „მე გამომიცხვალა ნეტარად გდღვიძების ბედნიერებამ, რომელსაც ვერ ვიხილავდი ახსოვდა მომავალად ტანჯვა-ვაება. რუსეთმა მომცა ახალი, თავისი ფიგურები“. და როცა სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ბარლაზმა პირველი ორი მათხიორის კეთება დაიწყო, „მათხოვრებისა, რომლებიც ჩემთვის სიმშოლო იყო ცის ანაბარა დარ-

¹ Barlach, Im Gespräch, Insel-Ausgabe, S. 7; ციტირებულია: Barlach, Das graphische Werk, 1968, S. 17 Note 2).



ჩრდილ კაცისა, ჩემში ცკლეგ განახლდა ძველი გეგები: იქნება თუ არა ეს, ბოლოსდაბოლოს, ნამდვილი პლასტიკა, თუ ისევ მხოლოდ მდიდრობაა?..

ამ სიტყვებში გასწილია მთელი ბარლამი: მკაფიოდ გა-
ჩრებული ამოცანა და განუზომელი მომხიფთებლობა ამ ამო-
ცანის გადასაწყვეტად. იგი ყველაფერს კარგავდა შეიგრძნობს,
რაც მის გარშემო და წვდება კიდევ: „შენ ძალგისი, ყოველ-
გვარი შინისა და სიხმელის გარეშე, გამოსახო ყვირილივე ის,
რაც შენია, ყველაზე გაწველი, ყველაზე ინტიმური რამ;
ფსიქ კეთილმსახურებისა და გრიმასი მიქინეარებისა, ყვე-
ლაერთისთვის არსებობს გამოსახვის შესაძლებლობა“.

1907 წელს ბერლინში ბარლამმა გამოფენაზე გამოიტანა
მათორის ორი ფიგურის ფიგურა, რომელთაც დიდი მოწო-
ბა ხვდა სკულპტორთა შორის. ამან გზა გაუხსნა ბარლამს
მებრძოში მუშაობისათვის, ბრმა რუსი მათხოვარი მიწაზე ზის,
ოღაც უკან გადახრალი. მუხლებს შორის ხელში ქუდი უჭი-
რავს სამიწყალიოდ გაწვერილი. თბილი დაბამული არმიკი
ფეხებსაც ფარავს. მთელი ფიგურა ერთიანი ბლოკია: სხევე-
ლი დასრულებული, მკაფიოდ ფონტალოლი პლასტიკაა,
მკარამ, რა თქმა უნდა, ყვეელი მისი მხარე დამუშავებულია.

ახვე დასრულებული და მეტად თავისებურია მეორე ფი-
გურაც: რუსი დედაკაცი, რომელიც მიწაზე ზის, გაწველი
ხელით მიწაყალბას ითხოვს. სკულპტორმა აქაც ერთიანი
ბლოკი შექმნა — თავით ფეხამდე შეფუთვნილი ფიგურა, კომ-
პოზიცია, რომელიც ყოველი მხრიდან დასრულებულია.
ორთავე ეს ფიგურა „სიმბოლოა ცის ანაბარა დარჩენილი
კაცისა“, ე. ი. უნაა გამოხატულება ტანჯვა-წაწებისა, მორჩი-
ლებისა, ადამიანთა საერთო ბედისა).

ბარლამის, უკვე დახელოვებული შემოქმედის ამ პირვე-
ლი წლები ფიგურებს, რომლებშიც, უმეტესად, მჯობობარი პო-
ლითა გადმოქმედილი და დიდ ერთიან მასიურ მოცულობებს
წარმოადგინენ (მჯობობარი მწყემსი, მომლორალი ქალები,
მკარაი, შემოფთებული ქალი და სხვ.). მოკვდა ემოციურად
ახლს და მკარაობაში, ძლიერი, თავისი მოცულობით ასეთივე
ასობრი ფიგურები. ამ ფიგურებში გამოხატულია ადამი-
ანის ესა თუ ის მოფომარებობა, ესა თუ ის განცდა. დამახასია-
თებელია სახელწოდებები, რომლებიც ამ ფიგურებს შეარ-
ქებს (თუმცა ზოგი მათგანი დროდადრო შეიცვლიათ) — შუ-
რისმაძებელი; პანიკური შიში; კაცი, რომელიც ხმალს იწვე-
ლის; ვესტაჰი და ა. შ. ბარლამი, ახლაც ისევ, როგორც ჯერ
კიდევ ბავშვობის წლებში, თავის ნაწარმოებებს აკეთებს ხის-
გან და თიხისგან; ამათ გარდა, ზოგჯერ იყენებს კერამიკას,
ხოლო უფრო მოგვიანებით — ბრინჯაოსაც. და თუშინა ფიგუ-
რები ზომით არ არის დიდი — დაახლოებით 15, 25, 50 სმ
(იშვითად უფრო მეტიც) — ისინი მუთამ მონუმენტურადაა
გადაწვეტილი: სხვათაშორის, გვიან ხანებში ბარლამი ერთ-
ნადაამავე კომპოზიციას ზოგჯერ ორი სხვადასხვა მასალისგან
აკეთებს — ხისგან და ბრინჯაოსგან; ანთა კლინიკისაგან და
ბრინჯაოსაგან. ასეთ შემთხვევაში დამუშავებაც განსხვავებუ-
ლია. ბრინჯაოსგან ჩამოსხმული ქანდაკება დეტალურადაა
დამუშავებული, მას გულზე შედამირი აქვს, და არსად არ
ანთა მუშაობის პროცესის კვალი: მამინ რცეა ხის ქანდაკე-
ბაზე ეს კვალი ძირითად, საკმაოდ უხეშად დამუშავებულ
ფორმათა შედამირზეც, ადრითად შეინიშნება. მაინდაამინიქ
ბარლამი არ ურედა ანგარიშში ხის სტრუქტურის აგებობების
თავისებურებებს. მკარამ ზეოთაბირის დამუშავება წარმოვი-
ჩინა მასალას, ხე — მისი სხვადასხვა გეში, — ძირითადი მა-
სალა იყო, რომლისაც ბარლამი იყენებდა მთელი თავისი
ქიბურების მანძილზე. ეს მასალა საშუალებას აძლევდა ბარ-
ლამს, ისევე, როგორც ხეში მომუშავე, შეასაარებობის აირმა-
ნილ ოსტატებს, გამოეცლინა მკვეთრად გამოსახული წიბოები,
მომრავალბული სამბრტყიობი, ჩაყარდნილი ორწერობი, ყვე-
ლფერი ის, რაც ქმნის განათებული და მთლად ჩაჩრდილუ-
ლ ნაწილებს ძლიერ კონტრასტებს.

ამრიგად, იმ ხანებში, რომელიც წინ უსწრებდა პირველი
მსოფლიო ომის დაწყებას, ნაწილობრივ კი შემდგომშიც, ბარ-
ლამი ძერწავს არა მარტო ცალკეულ ფიგურებს, არაშედ ფი-
გურათა ჯგუფებსაც, რელიეფებსაც, რომლებშიც მკაფიოდაა
გამოხედილი გამოსახულებათა მიცეცლობითი თავისებურება-
ნი და განცდათა ექსპრესია.

პირველი მსოფლიო ომი დიდი ცეზურაა ბარლამის შე-
მოქმედებაში. ამ წლებში იგი ძირითადად ყურადღებას უშ-
ვობს გრაფიკულ კომპოზიციებს და დრამატულ ნაწარმოებს,
რომელთა ილუსტრაციებს ზოგჯერ თვითონვე ასრულებს (ლი-
თოგრაფია ან ქსილოგრაფია). ამ ნაწარმოებებში კარგადაა
ასახული ავტორის დამოკიდებულება ომისადმი, ასახულია
ყველაფერი ის, რაც ომს მოაქვს: ჭირი და უბედურება, ბერე-
ვა, დაბრევა, და ბოლოს, სასოწარკვეთილება და აღმოფთება.
ბარლამი ქმნის როგორც გრაფიკურს ცალკეულ ფურცლებს,
ისე ილუსტრაციებსაც ლიტერატურულ ნაწარმოებთათვის,
რომელთა საშუალებით იგი გამოსატავს თავის დამოკიდებუ-
ლებას იმ წლების მოვლენებისადმი. ასე მაგალითად, ბარლა-
მის ამ გრატიურას (ხეზე) რეინხოლდ ფონ ვალტერის პეში-
სათვის „თავი“, შემდეგი წარწერები აქვს: მაცყვარი დედა-

ე. ბარლამი

შეხველია. 1926 (ვარიანტი, პინჯალი)





ე. ბარლაზი დაღუპულ მეომართა ძველი მიგდებულება (1929, სპ)

ბერი; დაფრდომილი, ბრმა და მთხოვარა ქალი; მისი უდიდებულესობა მათხოვარი; მათრახი; განციკულნი; რუხი მთხოვარი დედაკაცი; სასოწარკვეთილება და აღმფთვება; დაფრდომილი მათხოვარი; გაჩანაგება. ეს წარწერები ნათლად მეტყველებს, როგორ იყო ბარლაზის დამოკიდებულება ომი-სადმი, ომის პროცესისადმი და მისი შედეგებისადმი. გრავიურაზე „მათრახი“ გამოსახულია უჩარხანარი გააფთრებულ ფეხარი, რომელიც მათრახს სცემს მის ირველივ სუვერულ პაწია გაკუნებს. მუწწი ნახატით, სულ რამდენიმე წათი, რომელიც აქა-ქა ერთობს კონტრებს, ზოგან თითქმის უბრალო მონასაზით მეტად შეაფარდა გადმოცემული თემა. გრავიურა — „სასოწარკვეთილება და აღმფთვება“, შემდეგ სურათს გვიჩვენებს: მიწაზე ზის ფეხებგამოტილი დედაკაცი, მთლად შალში გახვეული, შიშით მოვურტული და აცაცხაბებული; ზვიდან მან გადაფარება მამაკაცი ფიგურა — უბრალო გლეხი, გრძელი ჩამოფლეთილი პურისაჲს ამარა, რომელსაც მარჯვენა ხელი, იდავამდე გამოშვლებული, ზევით აუწევს მუჭარის ხინჯად; იგი წყველა-კრულსა უფელის ღმერთს. ორი ფიგურა: სასოწარკვეთილი, განწირული ქალი და აღმფთვებული, ამბობებული მამაკაცი!

ამვე ხანას ეკუთვნის ბარლაზის პიესები — „საბარლო კურჩი“ (1919), 34 ნახატი. და „ნაოფნი ბავშვი“ (1922), 20 ნახატი (ლითოგრაფები). ორივე ნაწარმოებში ასახულია ომისმდებამი გამწვეველი საწყარო; წინეგებია — როგორ სძობს ადამიანი ადამიანს და რამდენად აუცილებელია პასუხისმგებლობის გრძობა და მოწყალება, ის, რასაც ბარ-

ლაზი თავის სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებშიც აკეთებდა. პიესები, ისევე როგორც მისი ავტობიოგრაფიული მემკვიდრეობა, ცოცხალი და ფერადიანი ენითაა დაწერილი.

ბარლაზის ომისმდებამი ხანის პირველი წლების ქანდაკება თემატიკურად იმავე პრიზმებზე ასახავს: შიში და ძრწოლა ცხოვრების კატასტროფულობის, ადამიანთა გადაგვარების გამო, აგრეთვე ჩვენება იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ნამდვილი ადამიანი. ქანდაკებათა ერთი ნაწილისათვის დამახასიათებელია ძლიერი მოძრაობა, მეორე კაჟუი — თითქო მთლად გაუმეებელია. „სურისმამიებელი“ — თემა, რომელიც ადრეც იხილავდა ბარლაზს, ახლა (1922) მას ახლებურად აქვს დაშვავებული: დაუცხრომელი, დაუკვებელი წინ სწრაფვა და ზეამართული, მოსაწყვეად გამხადებული ხმალი. ასეთ-სავე მადრ მოძრაობაშია მოცემული „ლტოლელი“ (1920), რომელსაც აცაცხაბული ხელები მკერდზე მიუჭრავს. „სიკვდილი“ (1925) წარმოდგენილია კომპაქტური ჯგუფის სახით — ბირდაპირ მიწაზე მჯდომი ბერკაცი და დედაბერი, რომლებიც, თითქო ელერსებიან მათ მუხლებზე დასვენებულ ცხედარს. ცალკეული მონუმენტური ფიგურები, როგორიცაა, მაგალითად, მთლად „გოდებალ“ ქველთი ქალი (1923), ანდა „მოლოდინი“ (1924) — მამაკაცის ფიგურა, განზე გამდგარი ფეხებით — ერთიან ბლოკებს ქმნიან; „თავზარი“ (1925) წარმოდგენილია ქალის სახით, რომელიც მხოლოდზე დაჩოქილია და ხელები ოწყვეზე წაღვლია; „საკვიტი“ (1925) ანდა „მოქონების“ (1925) ფიგურები მისგანაა გამოკვეთილი, როგორც ერთიანი პირობითად დრამატული მოყოლობები. ასევე მუხლებზეცა დაჩოქილი, იგი მთლად შინაგან ხმას დაუმორთობს. მოიხიბე კი ნებისად განრთმბოლა ზურგზე, ხელები თავზემ ამოთავს და თვალები ზედალზე-რია. თავისი ბლასტიკური გადაწყვეტით განსააოთრებულ ინტერესს იწყებს სკულპტურული ჯგუფი „ადამიანი“ (1926): ის არის ორი ფიგურა (ზოგს მიანია — პარისტი და ოთხი მოციქული) — მსწავლებელი, რომელიც სწორად დგას, გამართული, და მოწყაა. მხრებში ოდნავ მოზრდილი. იგი თვალში მსქეჭრის მსწავლებელს, თითქოს პატივსაცემად თბზოდებს თავისი ეჭვების გამო; მოწყაა მხრებზე მოხვევია მსწავლებელს, ამ უკანასკნელს კი, გამხრევის ხინჯად. ილიამბ-ქვემ წაღვლია ხელები თავისი შეგირდისათვის. ჩვენს წინააღმდეგ დამოუკიდებელი ფიგურა. ხელები გადატვიდობინი. ორ-თავე, რა თქმა უნდა, სრულიად პირობითად დრამატული. ფიგურათა ეს ჯგუფი ბარლაზმა არა მარტო ხისგან (1926), არამედ ბრინჯაოსგანაც შესწავლა (1926). ამ ორი ვარიანტის შედარებისას კარგად ჩანს სხვათასხვა მასალისადმი სკულპტორის განსხვავებული მიდგომა. ხის სასულპარაში — მახაილი, წაწყვილილი კუთხეები. მკვეთრად გამოვლილი წიბოები. ასეა დაშვავებული მსწავლებლის ცხვირი, ტურბინი, თვალებიც კი; მის თმას და ოდნავ შესაშინე წვერს, საშოსის ნაოციბაც კი წაწყვეტილი კიდეები აქვს. ამავარი ფორმებით გამოირჩევა მოწყაის ფიგურა. სულ სხვაა ბრინჯის ჯგუფი: აქ ცხვირი, ტურბინი, თმა, წვერი რბილად მომრავლებული. ხოლო მოწყაის თავისა და პირისაშის მომრავლება კიდევ არტ სიმძაფრის მატობს მის გამოთქაყვებებსა — მოსანიების გრძობასა და შეიღომის გამოსწორების წყურავლს.

ოთიანი წლების დასაწყისის დაშვავილი დაშვავალი აგრძენის საკვალ მოაომართბა ბარლაზის სკულპტურაში — შიი აისახა. ასეთია მოქანების სკულპტურული ჯგუფი — დაშვავი ბაილი, დაძლიერებული დედის ნიშობზე (1924). მაგრამ განსააოთრებით მკვეთრად და ძლიერად წარმოადგინა მის თემა ბარლაზმა ხეზე შესრულებულ გრავიურებში: „ბავშვთა სიკვდილიანობა“, „კვარ-საფლავთა მძარცვლები“, „მოწყადავი ბაილი და ქალი“, „ძალღუწ ნადიროცა“ და მრავალი სხვა. ამ გრავიურებში წინეგებია შემპარ-წუნებელი საშინელება — უკიდურესამდე მისული ხალხი საფლავებიდან ხის ჯვრებს და კუბოს ფიგურებს ეხილდა სათ-

ბიხად, გაძვლავებული ძალების დასდევს საჭმელად და ა. შ. მკვრამ ამ პერიოდში ბარლახის პლასტიკური ნიჭი და უნარი მიუღი სიხადით გამოვლინდა იმ ძეგლებში, რომლებზეც ოში დაღუპულ გმირთა უკვდავსაყოფად შექმნა.

ქალაქ გიურტოფში, სადაც იგი 1908 წელს გადასახლდა და თითქმის სრულ მარტოობაში ცხოვრობდა, ბარლახმა ქალბატონი ტატიანასთან 1927 წელს შექმნა სკულპტურული ფიგურა ბრინჯაოს ფიგურა — სუდარმაში გახვეული, მწვევე ტყვილებისაგან მიდრდომ მოკუშული ტურებითა და დახუჭული თვალებით, ტატიანი იყო დაიღუპული 1937 წელს, ვიდრე იგი დაიღუპებოდა არ გაანადგურეს. 1928 წელს, ქალაქ კილისისთვის ბარლახმა, აგრეთვე ბრინჯაოსგან, გააკეთა ქვის პოსტამენტზე შემდგომი ველური ნადირი, ხოლო მასზე — განრისხებული აბეღოლი, რომელსაც ვერტიკალურად აწვდილი უზარმაზარი მხალი უყარია ხელთ. ეს ძეგლი, რომელიც ქალაქის უნივერსიტეტის ეკლესიის წინ იდგა, პიტლერებმა მოარღვეეს, ისევე, როგორც მეორე ცნობილი ძეგლი კამპურგში (1932). ეს უკანასკნელი მდინარის პირას აღმართული, წარმოადგენდა ქვის დიდ ბრტყელ კედელს, სიმაღლით ხუთ მეტრამდე; კედლის ზედაპირზე მხოლოდ ოდნავ ჩაჭრილი კონტრით გამოსახული იყო ქალისა და მასზე მიყრდნობილი გოგონას ფიგურები, ორთავე პროფილში. ფიგურათა ჩვეუი, ხის მოდელის მიხედვით, 1,65 მ. სიმაღლისა იყო.

დამოლოს, კიდევ ერთი ძველი ოში დაღუპულთა უკვდავსაყოფად მაგდებურგში, მეტად რთული და მრავალმხრივი აწინილ-დაწინილი. ეს ძეგლი, რომელიც მაგდებურგის ტაძარში დაიდგა, ჩაფიქრებული ქონდა ბარლახს 1927 წელს. ამაზე მეტყველებს კომპოზიციურად სასებებით დასარულებული დადი ნახატი (76×64 სმ, ნახშირი), თუმცა სკულპტურული ჩვეუი — ჯერ ესკიზი, თაბაშირისგან, და შემდეგ მისი საბოლოო ვარიანტი, მისგან, 1929 წელს არის შესრულებული.

ნაისტუმმა ბარლახის ეს ძეგლიც, ისე როგორც დაღუპულ მებრძოლთა უკვდავსაყოფად შექმნილი სხვა მისი ძეგლებიც, აიღეს. ბარლახმა კარგად იცოდა ნაციტათა ანეთი დამოკიდებულება მისი შემოქმედებისადმი და ამიტომაც იყო, რომ მან თავის ჩანაფიქრს მოკლე განმარტებები წაუმღებარა და ცალკეულ ფიგურათა დახასიათებაც მოგვცა. „ისე ჩანს, თითქოს ამ ძეგლის გარეგნული სიმშვიდე უნდა ანელებდეს შთაბეჭდილებას; თითქოს არქიტექტონიკური აგებულება, იმ ადგილის გაფაღისწინება, სადაც ეს ძეგლი უნდა დაიდგას და რამდენადმე საკარლური პოზაც კი, გზას გვიბნევს; თითქოს სამწილადი ზეწრაფვა, რომელიც დანაწევრებულია ქვიდა ნახეარფიერების თავებითა და ზედა ფიგურების ხელებით შექმნილი ორი პირისწინადალით, უნდა გავიგოთ არა როგორც გამობატლებმა მტკიცე სოლიდარობისა, არამედ როგორც ორი დაპირისპირებულობის ერთიანობისადმი დამორჩილება... დრამატული დამაბულობა აქ პლასტიკურ გამომსახველობას იძენს და, მამაზადამე, ზემოქმედებას ვერ მოახდენს მასზე, ვისი თვალზე არაპლასტიკურის აღქმასაა მიჩვეული და ვისაც გამობატლებმა მხოლოდ ნატურალისტურად უნდა მიაწოდოს. ამ გარემოების გამო პერსპექტივები იმისა, რომ ჩემ ძეგლს მიიღებენ და შეიწყნარებენ, მეტად საეჭვოდ გამოიყურება... საფლავზე აღმართულია სამი მეომრის ფიგურა, რომლებიც მათზე ადრე დაღუპულთა საფლავის ჯვარს შემოჭობიან. სამთვე ფიგურა ისეთ პოზაშია წარმოდგენილი, რომ გჯერა — იბინი გაუძლებენ, გადარჩებიან. შუაში ახალგაზრდა ბელადის ფიგურა. იგი თუმცა თავშია დაჭრილი, მაინც გაბედულად შესცვრის სიკვდილის თვალბში. მისგან მარჯვნივ ხანშიშესული ლანდშტურმისტიკა, რომელიც უფრო ღრმად ჩაფლულა სიკვდილის მორღვში; მარცხნივ კი დგას ჯერ კიდევ ნორჩი ტბუი, სულ ახალბედა ამ შემზარავ სამყაროში, და მიუხედავად იმისა, რომ იგი გამოუცდელია და ოდნავ შემკრთალიც, მაინც უძღვს ამ მძიმე გამოცდას. ბრძოლის ქარიშხალს გამობატვას ჯარისკაცის ჩონჩხი — თავზე ფოლადის მუზარა-

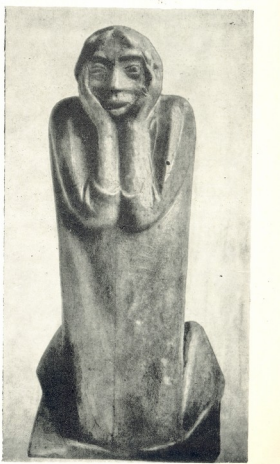
დით; მისგან მარჯვნივ და მარცხნივ კიდევ ორი ნახეარფიერება — მათი, ჯერ კიდევ ფეხზე მდგომი, თანამებრძოლები მელთაც გაიარეს ყველა საფეხური ტანჯვა-წამებისა და ძლიერებისა და ეტყობათ სიცოცხლის ნიშანწყალი. თუ გვსურს სიმბოლურად გავიანზროთ მთელი ნაწარმოები, უნდა ითქვას: აქ წარმოდგენილია უმედურება, სიკვდილი და სასოწარკვეთილება, როგორც მანუქმებელი თავგანწირვის შემოხრტი მნიშვნელობისა...“²

ბარლახი ითვალისწინებს მთელ ანსამბლს — მაგდებურგის მე-13 საუკუნის გუთურ ტაძარს, მასში აღმართულ ძეგლს და აღნიშნავს თანაფარდობათა დაცვის აუცილებლობას. „ძეგლის საერთო კონცეფციის უცილობელი უზარობა შემოქმედის თვითდამორჩილების შედეგია; იგი შედეგია შემოქმედის სწრაფვისა, მიაღწიოს რაც შეიძლება უკეთეს ხილვადობას და განსაკუთრებულ სიმშვიდეს, რომელიც საუკუნეებს გაუძლებს. ძეგლი, რომელიც აღმართულია დაღუპულთა უკვდავსაყოფად, არ უნდა აკმაყოფილებდეს მხოლოდ ერთ თაბასა...“³

² Ernst Barlach. Fragmente weißtflüger Auslassungen Bildende Kunst“ 1957, № 4, გვ. 285 და 288.

³ იქვე გვ. 398.

ე. ბარლახი
სამწიფება (1925. თაბაშირი)





ე. ბარლახი წიგნი კითხულობს (1936, ბრინჯაო)

1957 წელს, 20 წლის შემდეგ, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობამ მაკდებურგის ძეგლი თავის პირვანდელ ადგილს დაუბრუნა, ისევე, როგორც ბარლახის სხვა ძეგლებიც.

ე. ბარლახი



ცხრა თიგრა ბეთლიემის ძეგლისათვის (1935, ხე).

1936 წელს მაკდებურგის ძეგლი კეტე კოლვიცმა მოინახულა (ბერლინში, კრონპრინცალეს მუზეუმში) კეიდა-სართულში, რომელიც ფართო მასებისათვის მიუწვდომელია (ჰაჰს). მზატვარმა კალმა თავის დილოზში შემდეგი სიტყვები მიუძღვნა ბარლახის ამ ნამუშევარს: „იგი ისეთსავე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორც შემექმნა მისი რეპროდუქციების მიხედვით, შესაძლოა უფრო ძლიერსაც. მასში ნამდვილად აღბეჭდილია 1914-1918 წლების ომის განცდა. რაც დაუსველებლია, როგორც ბუნებრივი, მესამე რეიხის მიმდევრათათვის, ის ჩემთვის და კიდევ სხვა მრავალათათვის ჭეშმარიტია. როცა ერთი ფიგურიდან თვალი შეივრე ფიგურაზე გადავავტეს, ვხედავ დუმის. თუ პირი საერთოდ სალაპარაკოდ აქვს კაცს — ყტურები ისე მჭიდროდა მოკუმული, თითქო მათ არასდროს არ გაუცინიათ. დედის პირისაზე კი თავშალითაა დაფარული ყორალ, ბარლახის“.

30-იანი წლები ბარლახისათვის, ისევე, როგორც გერმანიის სხვა პროგრესული მზატვრებისათვის, მეტად მძიმე და საბედისწეროე კი იყო. უკვე 1929 წელს ლამით ნაციისტმა ხულიენებმა ბარლახის ძეგლს კილში ხმალი მოამსხვრიეს, ხოლო 1931 წელს ვეიმარში, კლესა და ფეინინგერის სურათებთან ერთად, ბარლახის ნაწარმოებებიც მოხსნეს გამოფენიდან. 1933 წლიდან კი დაიწყო ბარლახის დაუფარავი დევნა, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა მიტლერი, გებელსი და ალფრედ როზენბერგი. ეს უკანასკნელი იქამდეც კი მივიდა, რომ ბარლახს „ზახერად-იდიოტი“ შეაჩქვა⁵, შემდეგ პრესაში გაავრცელეს ცნობა, თითქოს ბარლახი ებრაელი იყო, თუმცა მისი გვარი მე-16 საუკუნემდე გვხვდება ჩრდილოეთ გერმანიაში. შემდეგ ბრალად დასდეს ბოლშევიკობა და თითქოს როგორც მზატვარი — „ყოვლად ბოროტი შემრყენელია“⁷. ბარლახის ერთ-ერთმა კოლეგამ მაკდებურგის ძეგლს „გერმანიის შე-

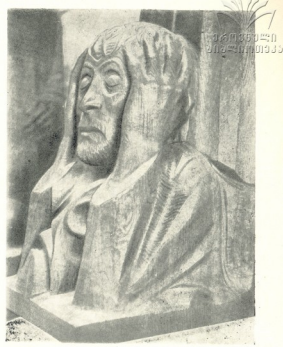
⁵ Käthe Kollwitz. Aus Tagebüchern und Briefen. Berlin, 1950, S. 154—155.

⁶ Alfred Werner, Ernst Barlach: Artist under a dictators hip, „The Art Journal“, winter 1962—1963, vol. XXI, 2, p. 81—87.

⁷ Naomi C. A. Jackson, Ernst Barlach: gothic modern, „Art News“, December, 1955, Vol. 54, № 8, გვ. 66—67.

მარცხენელი უწოდა. როდესაც 1934 წლის მიწურულს ძველი საბოლოოდ გამოიტანეს ტაძრიდან, ბარლამი ძმისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ „ტაძრის მღვდელი „ფოლადის მუზარადის“ დიდად აგრესიული წევრია. მისი აზრით „პაციფისტური“ თემა, რომელიც თურმე ჩემს ნაწარმოებს შეუთვისებია, სავსებით საკმარისია, რათა ეს ძველი მასწავლებელი იქნას.“⁸ შემდგომ წლებში ბარლამს სულ უფრო და უფრო ავიწროებენ. მუზეუმებს ჩამოერთვით მისი ნაწარმოებები, აიკრძალა მისი პიესა, რომლის პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა; გესტაპომ განადგურა მისი ნახატების გამოცემის მთელი ტირაჟი (3.800 ეგზემპლარი), იმ მოტივით, რომ „წიგნის შინაარსი დიდ საფრთხეს წარმოადგენს საზოგადოებრივი მშვიდობიანობისა და წესრიგისათვის“; შემდეგ ბერლინში, საიუბილეო გამოფენიდან — სკულპტურა 200 წლის მანძილზე — ჩამოიღეს ბარლამის, კ. კოლცივისა და ლემზერის ნამუშევრები, და ყველა მათ აიკრძალათ გერმანიაში რომელიმე გამოფენაზე მონაწილეობის მიღება. მოქანდაკე ბიომრემა, გაულეიტერმა, ბარლამს ემიგრირებაც კი ურჩია, მაგრამ ბარლამმა დიდი გულისწყრომით უარყო ეს წინადადება.⁹ დაბოლოს, 1937 წელს მიუნხენში მოაწვეეს სპეციალური გამოფენა საათურით — Entartete Kunst („დეგენერატიული ხელოვნება“), რათა საქვეყნოდ გაეთასხირებინათ გერმანული ხელოვნების მოღვაწეები (112 კაცი). გერმანიის 25 მუზეუმს ჩამოართვეს ამ ხელოვნათა ნაწარმოებები, თანაც იკვეხნიდნენ, რომ კონფისკებული იყო თორმეტ ათასამდე გრაფიკული ფურცელი და ხუთ ათასამდე სურათი და სკულპტურა. 1939 წელს შვეიცარიაში ამ ნაწარმოებთა დიდი აუქციონი გამართეს; ნაწარმოებთა ის ნაწილი კი, რომელიც არ გაიყიდა, ბერლინში „სიმბოლური, პროპაგანდისტული მიზნებით“ ცეცხლს მისცეს. სულ განადგურეს 1004 სურათი და სკულპტურა და 3825 გრაფიკული ფურცელი.¹⁰ ყველა ამ „ღონისძიებას“ ბარლამის 381 ნაწარმოები შეეწირა, გრაფიკის ჩათვლით. ამავე ხანებში კი გერმანიის სახელმწიფო ბარლამის მინიშნებითა არაერთხელ დადასტურებდა: 1933 წელს იგი მიიწვიეს გამოფენაზე ჩიკაგოში, სადაც მისი შემოქმედება წარმოგვიჩინა იყო სკულპტურით — „სიმღერალი მონაზვნები“; 1934 წელს ბარლამი ბერკში მიიწვიეს, შემდეგ ნუიორკში; ხოლო 1936 წელს იგი ვენის კაფეშინათბან არსებულ ავსტრიული მოქანდაკეთა ასოციაციის საპატიო წევრად აირჩიეს.¹¹

მიუხედავად ნაცისტთა ასეთი ვერაგული შეპირტვებისა, ბარლამს არასოდეს მიუტოვებია მუშაობა თავის სახელისნოში, რომელიც ნაცისტთა მეთვალყურეობის ქვეშ იმყოფებოდა და იშვიათად თუ ესტუმრებოდა ზოლმდე ვინმე ბარლამის მგობართვან. 1931-32 წლებში ბარლამმა დიდი სამუშაო წამოიწყო: მას განზრახული ჰქონდა ლუბეკში მე-13 საუკუნის ტაძარი უზარმაზარი ფიგურებით (სინალოთ 2 მ) შეეშო. ფიგურები ტაძრის ფასადის ნიშებში უნდა მოთავსებულიყო. განზრახული 16 ფიგურიდან ბარლამმა მხოლოდ სამის დამთავრება მოასწერა და დადგა კიდევ ისინი თავთავის ადგილზე (მათივარი ხეიბარი, ქალი ქარიში, მომღერალი მორჩილი). ფიგურები კლინიკრიგებან იყო გამოძრევილი — ბარლამი აქაც ანკარში უყვანს არქიტექტურას: შუნბა აკურსისა. რაღა თქმა უნდა, ნაქვებზე ყველა დონე იხმარეს და სკულპტურის ჩანაღებიერ განხორციელებული დარჩა. მაგრამ მათ იმასაც მიადევნეს, რომ დამთავრებული ფიგურებიც ჩამოიღეს ტაძრიდან.



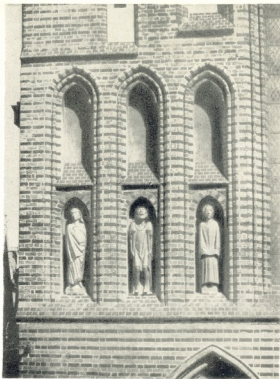
ე. ბარლამი დაღუპულ მეომართა ძეგლი ვაიდენბერგში (დელტო)

შემოსვენებული მომღერალი ფიგურა ბარლამს ბრინჯაოსგანაც აქვს გაკეთებული (იგი, უკვე ომისშემდგომ წლებში, მის საფლავზე დადგეს), და თუ ერთმანეთს შევადარებთ სხვადასხვა მასალის — კლინიკისა და ბრინჯაოს ვარიანტებს, დაფრწუნდებით, რომ აქ კომპოზიციის უბრალო დუბლირებასთან არა გვაქვს საქმე. ბარლამი კიდევ განაგრძობს ფიგურაზე მუშაობას. თვით თემა მომღერლის მოქანდაკის ადრევე იზიდავდა. 1930 წელს მან 1928 წლის მოდელის მიხედვით, ბრინჯაოსგან გააკეთა „სიმღერალი მამაკაცის ფიგურა“ — იგი პირდაპირ მიწაზე მის, ორივე ხელი თავს მუხლზე წაუვლიდა და, თვალბმინაბული, მთლად სიმღერას მისცემია. იგივე თემა ლუბეკის ტაძრისათვის ბარლამს სრულიად ახლებურად აქვს გააზრებული და დამუშავებული.

მთლიან მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ბარლამს ბეთჰოვენს მიუღწეა. ეს არის ხისგან გამოკვეთილი ცხრა ფიგურა. ისინი დიდი კომპოზიტიკის მუხიკას დაუტყვევებია. ეს ფიგურები, რომლებიც 1935 წელს არის შესრულებული, მოგვიანებით მამუზერგლემ შეეცნაბა შუიბის ადგილობრივი მუნიციპალური დარბაზისათვის. თვითველი ამ ფიგურათაგანი გაქვეყნებულა და სხენდა ქვეყლა. მაგრამ თვითველი თავისუფლად აღიქვამს მუხიკას და ამიტომ, რომ ყოველი მათგანი განსაკვეთილ ფესტიკულაციით გამოირჩევა — მგზავრი, მოცეცხვე ქალი, ბრმა, ფიგურა, რომელიც რალაცის მოლოდინშია, ბელსმერიგებელი კაცი, დარღვსან გასრესილი ადამიანი და სხვ. ჩვენს წინაშე გრძობის აღმშრელი ღრმა მედიტაციის ნიმუშების თავისებური კოლექციაა.

არ არის მართალი, თითქო ბარლამი თავისი შემოქმედების ბოლო ხანებში მხოლოდ ფეხზე მდგომ ფიგურებს ქმნიდა და რომ ფიგურები დამკვდარი პიზით ან შემთხვევითია, ანდა ადრინდელ კომპოზიციათა რეპლიკებია მხოლოდ. ბარლამს

⁸ ა. ვერნერი, ივე, გვ. 84, ინვალსტრი თარგმანი.
⁹ ივე, გვ. 85
¹⁰ Franz Roh. Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München, 1958, S. 153.
¹¹ ა. ვერნერი, ივე, გვ. 84, 85.



ქ. ბარლამი ქანდაკებები ლეონტის ტაძრის ფსახის ნიშებში (1932 წ.)

ადრევე ჰქონდა ჩაფიქრებული (თითქმის ერთდროულად) სა-
კუთარი სიმღერის პანსიმონიებული მამაკაცის ფიგურის შექ-
მნა — ერთი მჯდომარე პოზაში, მეორე კი ფეხზე მდგომი.
ასევე თავისი ცხოვრების უკანასკნელი 5 წლის მანძილზე იგი
ქმნის ფეხზე მდგომ ფიგურებსაც (ასეთია მისი ძველი ბეთ-
პოვინისადმი მიძღვნილი), და მჯდომარე ფიგურებსაც; თუ-
ცა, მართალია, ზოგი მათგანის შესახებ არსებობს ცნობა, რომ
ისინი აღრინდელი მოდელების მიხედვითაა გაკეთებული (მა-
გალითად, „მიწაზე მჯდომი გიგონა“, 1937 წ. ხე). მაგრამ
ადრე დაუმუშავებელი თემის ასეთი გახსენება და მისი ახალ
მასალაში გადატანა ბარლამის შემოქმედების წინახანებშიც
შეიძინებდა. ამავე დროს მოქანდაკის უკანასკნელი წლების
შემოქმედებაში ჩნდება სრულიად ახალი თემები, რომლებიც
აქტიურად მოვლენათა გამოძახილია. ასეთია „ავი წელიწად-
ი“ და „რობროსა დედაბერი“ (ფეხზე მდგომი და მჯდომარე
ფიგურები). მათ ორთავეს პიტლურელთა ეპოქის დალი
ახის.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ბარლამი მრავალი წლის განმავ-
ლობაში გატაცებით მუშაობდა ომში დაღუპულ მებრძოლთა
უკდავასყოფად. მას შემდეგ, რაც ამ ძეგლებზე მუშაობა და-
ამთავრა, იგი კვლავ მიუბრუნდა სრულიად ზოგადი ხასიათისა

და მნიშვნელობის ცალკეულ თემებს. და თუ მისი „სამუშე-
რები — მკვრივი მწერლის, დიობატის, საფლავის ძეგლი
ჩამოართვის ბარლამს¹², უთუოდ იმიტომ, რომ, იგივე
იყო გადაწყვეტილი, როგორც დაღუპულ მებრძოლთა ძეგლები,
რომელთა ხამფილი აზრი და დანიშნულება მთლად გააყალ-
ბეს ნაიცისტებმა. რაც შეეხება ფიგურებს, რომლებიც თითქმის
და ზოგად, განუყენებელ თემებს გამოსახავდნენ, ისინი გაუქ-
მარი და მიუწვდომელი იყო ნაიცისტ „მეთვალყურეთათვის“,
რომელნიც ბარლამს მიუჩინეს. ზოგადი თემა ჩაბს სახელებში,
სხე მავალითად, „ალი“ (1934 წ. ქალის ფიგურა), ანდა
„ჩაფიქრებული“ (1934 წ.), „მგზავრი ქარში“ (1934 წ.),
„მოწყურებული“ (1936 წ. — ყველა ხისაა). ანდა სხვა
მჯდომარე ფიგურები — „დედა, კალთაში პატარა ბაღლი“
(1936 წ.), „მწყემსი სალამურით“ (1936 წ.), „ყინვისგან
დამზრალი დედაბერი“ (1937 — აგრეთვე ყველა ხისაანაა)
და „მეითხველი“ (1936 წ. — ბრინჯაო). ამ ფიგურებში მკა-
ფითადაა ასახული ნაიცისტთა პატრონის მიმე, მავნელი
დრო. თემის სახელწოდება (მაგ. „ყინვისგან დამზრალი დე-
დაბერი“ და სხვ.) აქ სკულპტურის ერთ, მხოლოდ გარეგნულ
მხარეს განსაზღვრავს, ძირითადი არის კი მის ღრმა ფსიქო-
ლოგიური შინაარსშია.

კ. კოლივიც 1944 წელს იხსენებდა მხატვარ ლეო ფონ
კიონიგის მონაყოლს: „როცა კი ბარლამი თავისი თავშესაფ-
რიდან თვალს მოკრავდა ერთადერთ, ბერლინიდან მომავალ,
მატარებელს და აღმინანებს, რომლებიც წინდაუკან საკუთლდ
დასკინობდნენ მისი სახლის წინ, იგი მაშინვე მიიმალბოდა
თავის თავშესაფარში და იქ იჯდა, ვიდრე „სტუმრები“ არ გა-
მორდებოდნენ იქაურობას. მაგრამ ლეო ფონ კიონიგს ბარ-
ლამთან არა ერთი და ორი დამე გაუტარებია. მანში ბარლამი
სარდაფში ჩარბოდა და ლეონო მოქმნდა. მუდამ აქვე იყო
ბარლამის პატარა ძალი „ბოლოი“. კიონიგი ამხევებდა
ბარლამს, ეს მას არ ღლიდა“.

უკვე არაერთხელ იყო აღნიშნული, რომ ბარლამის მრავა-
ლი სკულპტურა თავისებური პრეტესტია ნაიცისტთა ძალმომ-
რეობის წინააღმდეგ მიმართული. ასეთია, მაგალითად, მოხუ-
ცი დედაცაცის ფიგურა, რომელიც მთელი სხეულით უკან გა-
დახრებულია, ორივე ხელით ღონიერად ჩასჭიდობია თავის მონ-
რილ მულებს და გამოშვებით ხარხარით უმასპინძლდება ნა-
იცისტებს. ანდა ფეხზე მდგომი, გამართული ქალი, რომელიც
მზადაა მოყუშული ტურქებით და ცარიელი ხელებით გაუმ-
კლავდეს „ავ წელიწადს“. დამასხათებელია, რომ ბარლამი
ამ ხანებშიც მისდევს მწერლობას. მისი ხელნაწერები, დრა-
მა — „გრაფი ფონ რატკებურგი“ და ნოველა — „მობარული
წელიწადი“, — თუნუკის კოლოფში ჩაუდგიათ და ბაღში ჩაუ-
მარხიათ, რათა ჩხრეკის დროს გესტაპოელებს არ ჩავარდნო-
დათ ხელით.

ბარლამი გარდაიცვალა 1938 წლის 24 ოქტომბერს, როს-
ტოკში კერძო საავადმყოფოში.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებისთანავე ბარლამის შე-
მოქმედება აღსრულად დააფასეს. აღადგინეს მისი ძეგლები;
შეიქმნა მისი მემკვიდრეობის არქივი; გამოდის წიგნე-
ბი, რომლებშიც სრულადაა წარმოდგენილი მისი მხატვრული
მემკვიდრეობა, ხოლო სხვადასხვა უნივერსიტეტების ხელოვ-
ნების ისტორიის ინსტიტუტებში მუშავდება ცალკეული თემე-
ბი, მიძღვნილი ბარლამისა და მისი ნაწარმოებებისადმი.

¹² ნაოში ჯეჯესონი, იქვე, გვ. 66.



პასკენიდან მარჯვნივ: კ. გორსკი (I ვიოლინი), ი. სარაჯიშვილი (ჩელო), ე. კოლბიზი (ალტი), ა. ანდრონიკაშვილი (II ვიოლინი)

პირველი კამერულ- ინსტრუმენტული ანსამბლი საქართველოში

გიორგი თაქთაქიშვილი

ხელოვნების დამახორბებელი მოღვაწე, პროფესორი



საქართველოში ინსტრუმენტული მუსიკის, კერძოდ კამერული მუსიკის დასაბამი და მისი შემდგომი განვითარება დაკავშირებულია იმ მნიშვნელოვან პოლიტიკურ-სოციალურ, ეკონომიურ თუ კულტურულ ძვრებთან, რაც გამოწვეული იყო საქართველოს რუსეთთან შეერთებით. სწორედ ამ დროს საქართველოში ჩნდება ის ინსტრუმენტები, რომლებიც შედიან თანამედროვე ანსამბლებში: ფორტეპიანო, ვიოლინი, ვიოლიონჩელო, ფლეუტა, კლარინეტი და სხვა სახის სიმებიანი თუ სასულე ინსტრუმენტები. კავკასიის პირველი მმართველების დროს (მაგ: ერმოლოვის,

პასკევიჩის) თბილისში ეწეობა კონცერტები (მხედველობაში არ გვაქვს მეჯლისების მუსიკა), რომლებზეც სრულდება ცალკეული ნაწარმოებები ვიოლინოს, კლარინეტისა და ფლეუტისათვის ფორტეპიანოს თანხლებით.

გასული საუკუნის პირველ მეოთხედში და უფრო მოგვიანებით საქართველოში ყალიბდება ლიტერატურული და ლიტერატურულ-მუსიკალური წრეები და სალონები: სწორედ იმ წლებში მანანა ორბელიანი და ნინო ჭავჭავაძე თბილისში აწყობენ საშინაო წარმოდგენებს, რომლებზეც მუსიკას დიდი ადგილი ეჭირა. ასეთი სალონების განვითარებას ხელს უწყობდნენ კავკასიაში გადმოსახლებული დეკაბრისტები. როგორც ცნობილია დეკაბრისტები განათლებული ადამიანები იყვნენ და კარგი მუსიკოსებიც, უკრავდნენ როიალზე, ვიოლინოზე და სხვა ინსტრუმენტებზე. ისინი იყრიდნენ და დიდ დროს საანსამბლო მუზიციურებას უთმობდნენ.

პირველი ცნობები კამერული ანსამბლების (რასაკვირველია მოყვარულთა) შესახებ დაკავშირებულია ზემოთაღნიშნული ლიტერატურულ-მუსიკალური წრეების და სალონების არსებობასთან. მაგალითად, მანანა და გრიგოლ ორბელიანების, ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ნინო ჭავჭავაძის სალონებში ურთვული საკრავების (ჩონგური, თარი და სხვ.) პარალელურად გარკვეული ადგილი ეკავა თანამედროვე ევროპულ საკრავებსაც.

აღსანიშნავია პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის სალონების ლიტერატურულ-მუსიკალური სადამოებო, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მათ ოჯახში შევიდა ალექსანდრე გრიბოედოვი, თავისი დროისათვის ფრიად განსწავლული მუსიკოსი. ალექსანდრე ჭავჭავაძის ორი ქალიშვილი — ნინო და ვკატერინე უკრავდნენ როიალზე, თვით პოეტი კარგ მწიგნურედ ითვლებოდა. მუსიკალურ თავმჯერას სალონში სისტემატური ხასიათი ჰქონდა. თავდაპირველად სიმებიან საკრავთა ანსამბლი ჩამოყალიბდა, ხოლო მას შემდეგ, რაც ჭავჭავაძეებმა შეიძინეს

როიალი (20-იანი წლები); შედგა სიმებიან საკრავთა და ფორტკიანოს ანსამბლი, აქ ჩაყვარა საფუძველი პირველად საფორტკიანო ტრინოს.

არსებობს გარკვეული ცნობები, რომლის მიხედვითაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჭაბჭაბაძეების წრეში შეიკრიბა პირველად საქართველოში სიმებიანი კვარტეტები. ეს ალბათ მოხდა 1829 წლამდე, რადგან შემდეგ, გერბოვადიგის დაღუპვასთან დაკავშირებით, სალონში სიცოცხლე ჩაქვდა.

დიდი დრო ეთმობოდა მუსიკის აგრეთვე ცნობილი ჯარბერი პედაგოგისა და ფილოსოფოსის სოლომონ დოდაშვილის წრეში, სადაც მონაწილეობას იღებდნენ ძმები ალექსანდრე და ვასტანე ორბელიანები. აღსანიშნავია რომან ბაგრატიონის სალონიც, სადაც შეიქმნა ანსამბლები და სიმებიანი კვარტეტი. ძნელია დაბუჯითებით იმის მტკიცება, რომ თავდაპირველად ეს იყო ნამდვილად სიმებიანი კვარტეტი; შესაძლოა, მის შემადგენლობაში რამდენიმე ხნის მანძილზე ნეაპოლიტანური სატრაპეჯე შედიოდა, იმხანად ეს პრაქტიკაში მიღებული იყო. მაგრამ ამ სალონების მუსიკალური საღამოები განუყოფელი იყო საზოგადოების ვიწრო წრისათვის და ჩაკეტილ ხასიათს ატარებდა. მართალია, ყველაზე ეს არ ითქმის, რადგან ზოგიერთები, საჯარო კონცერტებსაც მართავდნენ და საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს იზიდავდნენ. ეს იყო პირველი ეს კამერულ მუსიკის მშენებელთა გაფართოებისა, თუქვე მანვე შემოხვევით ხასიათს ატარებდა. ძნელია იმის აღნიშვნა თუ სახელდობრ რომელ ავტორთა ნაწარმოებები სრულდებოდა. თუ ზოგი მონაცემების მიხედვით ვიმსჯელებთ, უშუაესად ევროპული ავტორები იყვნენ, ხოლო იშვიათად — რუსი კომპოზიტორები.

საქართველოში მცხოვრები შემსრულებლები ჯერ კიდევ ცოტანი იყვნენ და ისინი ძირითადად ფორტკიანოზე უკრავდნენ. შესაძლოა იყვნენ ერთდროულად მუსიკის მოყვარულები, რომლებიც უკრავდნენ ვიოლინოზე ან ჩელოზე. მაგრამ მათი სახელები ჩვენთვის უცნობია. 40-იანი და მომდევნო წლების შესახებ კი არსებობს ცნობები.

პოლონელი მწერალი ლ. იანიშევსკი, რომელიც 1841 წელს გადასახლეს კავკასიაში, თბილისში დასახლდა და ფორტკიანოს პედაგოგად მუშაობა დაიწყო. იანიშევსკი უკრავდა აგრეთვე ვიოლინოზე. იგი გაკვეთილებს ატარებდა არა მარტო კერძო სახლებში, არამედ ქალთა ინსტიტუტში. ფორტკიანოსა და თეორიის გაკვეთილების პარალელურად ყურადღების აქცევდა საანსამბლო დაკვრის პრაქტიკასაც. საფორტკიანოზე, რომ ამით იანიშევსკი საანსამბლო დაკვრის ერთგვარ ჩვენებას წერდავდა.

1845-47 წლებში თბილისში საგასტროლოდ იმყოფებოდა რუსული თეატრი, რომელიც ოპერეტებს, ვოდევილებს და ოპერასაც ითვალისწინებდა. თეატრის ორკესტრანტებმა ე. წ. „კომპოზიციონალი საზოგადოებაში“ მოაწყვეს რამდენიმე მუსიკალური საღამო. ამავე წლებში თბილისის საგასტროლოდ ეწვივნენ პიანისტი რ. ბეიერი, მევიოლინე პერისი, მოგვიანებით ვიოლინჩელოსტი კრისტინი, 1851 წლიდან კი თბილისში იტალიური ოპერა იკიდებს ფეხს.

ამრიგად, საქართველოში სულ უფრო მეტად იჭრება მუსიკალური კულტურა, რომელიც ქვეყნის კულტურულ ცხოვრება-

ში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. ვფიქრობთ, რომ ლეკ ტოლსტოის, რომელიც იმხანად საქართველოში, სასამხედრო სამსახურებრივი მოვალეობის გამო იმყოფებოდა, შექმნილ მთავარ ბეჭდილება, რომ თბილისის მოსახლეობა გატაცებულია ხელოვნებით, კერძოდ მუსიკით. საერთოდ აღსანიშნავია, რომ ინსტრუმენტები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ მცირედ, მაგრამ საერთო მუსიკალური კულტურისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან კამერულ-ინსტრუმენტულ შემსრულებლობას.

საქართველოში პირველი პროფესიული ინსტრუმენტული ანსამბლის შექმნას წინ უძღვდა მუსიკის მოყვარული ანსამბლების საკმაოდ ხანგრძლივი არსებობა. გასული საუკუნის ოციანი, ოცდაათიანი და ორმოციანი წლებში კამერული მუსიკის შემსრულებლები მხოლოდ და მხოლოდ მოყვარულები არიან და უკვე 50-იანი წლებიდან, თბილისში ჯერ იტალიური საოპერო დასის, ხოლო შემდეგ რუსული ოპერის გამომწესისთან დაკავშირებით, მოყვარულთა კამერული ანსამბლების პარალელურად ჩნდებიან პროფესიული ანსამბლები, რომლებიც უკრავენ ძირითადად საოპერო თეატრის ორკესტრანტები. ხშირია შემთხვევა, როცა ერთსადა იმავე ანსამბლში პროფესიონალი მოყვარულთან ერთად გამოდის, რასაც დღესაც აქვს ადგილი. დიდი ხნის მანძილზე ასეთი ანსამბლები იშვიათად იკრიბებოდნენ და მას მსმენელთა წრეც ვიწრო ჰყავდა.

მაღე, 1857 წელს თბილისში ჩამოვიდა პიანისტი-კონცერტანტი ე. ო. ემშტინი (ლაიპციგი). იგი საუდამოდ დასახლდა თბილისში და იტალიური დასის ზოგიერთი მუსიკოსის მსგავსად, რომელნიც ასევე სამუდამოდ დასახლდნენ თბილისში, ხელს კიდებს საკონცერტო და პედაგოგიურ მუშაობას. ამ მუსიკოსებმა უდიდოდ შეუწყვეს ხელი ინსტრუმენტული, კერძოდ კი საანსამბლო შემსრულებლობითი პრაქტიკის განვითარებას ჩვენში. 1883 წელს კრებულ „Живописная Россия“ აღნიშნავს: „როდესაც თბილისში (1857) ჩამოვიდა მუსიკის პირველი პედაგოგი ე. ემშტინი ლაიპციგის კონსერვატორიიდან, თბილისში იყო არა უშუაესად ფორტკიანოსი. უახლოეს წლებში სურათი იცვლება და ბევრმა იჯახმა, სასწავლებლებმა თუ საზოგადოებრივმა დაწესებულებამ შეიძინა არა მარტო როიალები და პიანინო, არამედ სიმებიანი და სასულე საკრავებიც. იქვე ჩვენ ვკითხულობთ: ახლა (1883 წ.) ამ ინსტრუმენტო რიცხვი ასობით დაითვლება, და როგორც ამტკიცებენ უმთავრედად ორ ათასს“. თბილისში საფორტკიანო ფაბრიკაც კი იხსნება. საუკუნის დამლევს მათი რიცხვი თითხმად აღწევს.

50-იან წლებში ზემოაღნიშნულ შემსრულებელთა გარდა თბილისის ეწვივნე მევიოლინეები ა. მიულერი (1851-54 წწ.), ნოსკი (1859), დიმიტრიევა-უეინა (1860), პიანისტი ჭალი მ. მალესკი (1857 წ.). ანსამბლებიდან საკონცერტო თბილისში იმხანად არავინ ჩამოსულა. ეს მოხდა უფრო მოგვიანებით, 70-იან წლებში, რომელსაც წინ უძღვდა გარკვეული ძვრები მუსიკალური განათლებისა და კამერული შემსრულებლის პროფესიონალიზაციის საქმეში. საქართველოში, მის ხაზს, სახელმწიფო თუ პოლიტიკურ მოღვაწეები უმნიშვნელო გამოწილების სახით, უშუაესი დროიდან იზიდავდა ევროპული კულტურა. ქვეყნის წარსული, მისი ცხოვრების, სარწმუნოების თუ კულტურის წყობა და განვითარება მივიითი-



თებზე ამ ლტოლვის ორგანულობასა და ბუნებრივობაზე უფრო მოგვიანებით გამოჩენილი ქართველი მოღვაწეები რუსეთის სახელმწიფოთი უკანაბრედენ ვერაბულ კულტურას.

საქართველოში პირველი პროფესიული ინსტრუმენტული ანსამბლების — სიმებიანი კვარტეტის, საფორტეპიანო ტრიოს და სხვა კამერული მუსიკის სახეების შექმნას წინ უძღოდა მუსიკის მოყვარული შემადგენლობით ჩამოყალიბებული ანსამბლების ხანგრძლივი არსებობა. ქართული კულტურის აღ-მავლობა, რომელიც დაეკავშირებულა „თერგდალულთა“ მოღვაწეობის პერიოდთან, შეუბო მუსიკალურ სამყაროსაც. 1871 წელს თბილისში მოღვაწეობას იწყებს ე. წ. „კავკასიის მუსიკალური საზოგადოება“, რომელსაც, მართალია, დიდხანს არ უარსებია, მაგრამ თბილისის მუსიკალური ცხოვრების განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა. ჯერ კიდევ „საზოგადოების“ არსებობის პერიოდში მისმა ერთ-ერთმა წევრმა ბ. ი. სავანელმა გახსნა საუნდო სიმღერის უფასო კლასები. 1874 წელს მისივე ინიციატივით, ალოიზ მიხანდარ-იან ერთად შეიქმნა მუსიკალური სკოლა, სადაც შეცდენიეობა მიმდინარეობდა სოლო და საუნდო სიმღერაში და ფორტეპიანოზე. 1876 წელს მტკიცდება სკოლის წესდება, ამავე წელს იხსნება ვიოლინოს კლასი, ხოლო 1879 წელს ჩელოსა და კლარნეტის, ერთი წლით ადრე — ფლეიტის.

ინტერესმოკლებული არ არის ფაქტის აღნიშვნა, რომ თბილისში იმ ხანად არსებულ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკალური განათლება ითვლებოდა როგორც აუცი-ლებელი ზოგადი განათლებისათვის. ეს გარემოებაც უწყობდა ხელს მოსახლეობის ფართო ფენების მუსიკალურ გათვითცინო-ბიერებას. მუსიკალურ სკოლაში გაიზარდა მოსწავლეობა რაი-დენობა, გადიდა პერდაგოგების შემადგენლობაც.

სკოლის მმართველობა დიდ ენერჯიას ანდომებდა კამე-რული კონცერტების ორგანიზაციას, რომელიც ძირითადად სა-თაპრო თეატრების არტისტების ძალებით ტარდებოდა. მიუ-ხედავად მთელი რიგი ხელშემშლელი გარემოებებისა, სკოლის ხელმძღვანელობა მაინც ახერხებდა კამერული კონცერტების სისტემატურ ჩატარებას. სეზონის განმავლობაში რამდენჯერმე ეწყობოდა ინსტრუმენტული ტრიოსა და კვარტეტის კონცერ-ტები. მაგრამ, რასაკვირველია, ჩაყარდნებიც იყო. ასე, 1876-77 წ. წ. სეზონში კამერულ-ინსტრუმენტული კონცერტი მხო-ლოდ ორჯერ გაიმართა.

საინტერესო და ყურადსაღებ დოკუმენტს წარმოადგენს გაზეთ „კავკასიში“ (1877 წ. 3/4) მოთავსებული ხელმოწერი-ლი რეცენზია:

„2 მაისს შედგა მეორე და, სამწუხაროდ, სეზონის უკანს-კნელი საკვარტეტო საღამო. საღამო დაიწყო ბეიოჟენის კვარტეტით A dur ორი ვიოლინოსა, ალტისა და ჩელოსათვის. ამ შეგებში კომპოზიტორის ამ ყველასათვის ცნობილი, გრან-დოროლო ქმნილების უტყვარ ღირსებებს. მე მუსის ვიქვა ჩვენში, თბილისში ამ ნაწარმოების რამდენიმე კარგ შესრ-ლებასზე... კვარტეტს მოჰყვა ბეთოჟენის ტრიოს (D. dur) შესრულება, რომლის საფორტეპიანო პარტიას ასრულებდა ქ-ნი კოჯანოვა. გასაკვირა, რომ პროგრამებში აღნიშნება მხოლოდ საფორტეპიანო პარტიის შემსრულებელთა გვარები, ხოლო დასარჩენი შემსრულებლები აუდიტორიის უმრავლესო-

ბისათვის უცნობი რჩება. (რეცენზენტი აღნიშნავდა მარტლაც უცნარ ფაქტს, მაგრამ თვითვე საკუთარ რეცენზიაში უკვეცხ-ტეტის წევრთა არცერთი გვარი არ მოიხსენი-ბა) — ქ-ნი [სახელი] და მამოვარდა პირველი განყოფილება. შემდეგ შესრულებული იყო შუბერტის ტრიო, რომელშიც პირველად მოიხსნა ქ-ნი ლიშნეკოს მოსმენა. მისი შესრულება იყო მშვენიერი, განსა-კეთრებული სისუფთავითა და მკაფიოებით გამოირჩეოდა ცალ-კეული, საკმაოდ რთული პასაჟები, ტრელები და არპეჯიო-ები“.

1878-79 წლების საკონცერტო სეზონში ჩატარდა ხუთი კამერული, ე. წ. საკვარტეტო საღამო. კვარტეტის შემადგენ-ლობაში შედიოდა I ვიოლინი — ტრუფი, II ვიოლინი — ლონგო, ალტი — მარტოზატი და ვიოლონჩელი — ტრიანი. პროგრამაში იყო მოყვარული E. S. dur, ბეთოჟენის მე-3, მენ-დელსონის პირველი და სხვათა კვარტეტები. საღამოებზე გა-მდიოდა ტრიოც. საფორტეპიანო პარტიას მონაცვლეობით ასრულებდნენ ალისანგო, დავიდოვა, მაკაროვიანი, სავიოლი-ნი და ჩელოს პარტიებს — ტრუფი და ტრიანი. პროგრამაში იყო ჰუმელის, შუპანის, სენ-სანსის ტრიოები. ერთ-ერთ კონ-ცერტზე ინსტრუმენტული ანსამბლის მიერ ჩელოსებულ ექნა ბეთოჟენის სუბტიტი ვიოლინოს, ალტის, ჩელოს, კონტ-რამასის, ფლეიტის, კლარნეტისა და ვალტორნისათვის (თხ. 20).

გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში თბილისში საგას-ტროლოდ ჩამოდიან ცნობილი ინსტრუმენტალისტები, მათ შორის მევიოლინეები ვენიავსკი, ა. კომანი, ა. მარკვეიჩი, ვი-ოლონჩელისტი ა. პარტენი, პიანისტები, არტისტები. სხვათა-შორის დამოუკიდებელი სოლო-კონცერტებით გამოდიან ქარ-თველი ვოკალისტი — ტენორები: ბრიძი (1869), ჯორჯა-ძე (1871), რომ არაფერი ვთქვათ პირველ შესანიშნავ ქარ-თველ პიანისტ ალოიზ მიხანდარზე. 1871 წ. თბილისში სა-გასტროლოდ ჩამოდიან საფორტეპიანო ტრიო კონსტკეების მონაწილეობით: ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებს ვანდა კონ-სტკეები, ვიოლინოს — აპოლინარი, ჩელოს — სიგიზმუნდი. აპოლინარ კონსტკეები იყო იმ დროისათვის გამოჩენილი მუსი-კალური მოღვაწე, პაგანინის მოწაფე, მისი ქალიშვილი ვანდა — ლისტის მოწაფე. სამწუხაროდ, ხელთ არა გვაქვს ამ კონცერ-ტების პროგრამა და რეცენზიები მათს შესახებ. მაგრამ მინი-შელოვანიას ახელი სახელმძღვანელო მუსიკოსების თბილისში ჩამოსვლის თვით ფაქტი, რომელიც მოწმობს იმდროინდელი თბილისის მშენებელთა მუსიკალური ჰორიზონტის გაფართოე-ბას.

აღსანიშნავია, რომ ქვეყნის თავისებურმა კულტურულმა ცხოვრებამ განაპირობა საჭარათველოში ვოკალური მუსიკის (სოლო და საუნდო) უფრო სწრაფი ტემპით განვითარება და პოპულარიზება, ვიდრე ინსტრუმენტული მუსიკის და ამიტომ არაფერია გასაკვირი, თუ ოპერა და ბალეტი თბილისში პოუ-ლობდა გაცილებით მეტ აუდიტორიას, ვიდრე კამერულ-სა-შემსრულებლო ხელოვნება. ინსტრუმენტული კონცერტების რაოდენობის შემცირება გამოწვეული იყო არა იმდენად ამ გარემოებით, არამედ იმით, რომ კვარტეტის მონაწილეები საყ-მარის დროს ვერ უთმობდნენ ამ საქმეს. ინსტრუმენტალისტე-ბის საკმაო რაოდენობის მიუხედავად ამ საქმეში დაქვეითება



შესამჩნევად იგრძნობოდა. წარმოიშვა აუცილებლობა რადიკალური ღონისძიებების მიღებისა. და აი, უკვე 1881 წ. მუსიკალურ სკოლასთან იქმნება ე. წ. „მუსიკის მოყვარულთა წრე“, რომელიც მიზნად ისახავდა თბილისის მუსიკოსთა თავმოყრას, მათი საშემსრულებლო მოღვაწეობის ორგანიზებულ წარმართვას. ჩატარებულმა ღონისძიებებმა თავისი შედეგი გამოიღო: ჩამოყალიბდა კვარტეტი, ტრიო ცოტად თუ ბევრად სტაბილური შემადგენლობით. კვარტეტი: I ვიოლინი — გორდენსკი, II ვიოლინი — გურკო ან პოტაპოვი, ალტი — ლემანი ან მეიერი, ჩელო — მამინი. ტრიო: ფორტეპიანო — კესნერი, ვიოლინი — გორდენსკი, ჩელო — მამინი. იყო მეორე შემადგენლობა: ფ-ნო ბელსკაია ან ახვერდოვა, სიმებიანი — ლემანი და მამინი. საფორტეპიანო კვარტეტებში მონაწილეობას იღებდნენ გარკვეწათა ან ალიბანოვა. სიმებიანი ჯგუფები იგივე შემადგენლობით გამოიდიდა. ყურადღებას იქცევს ახალი შემსრულებლების მონაწილეობა ანსამბლში.

უკვე 1881-82 წ. სეზონში „მუსიკის მოყვარულთა წრეში“ შემსრულებელი 12 კონცერტის ჩატარება. ეს საკამად სოლიდური ცოფრია. კონცერტების პროგრამაში შედიოდა სოლო და საანსამბლო სონატები, საფორტეპიანო და სიმებიანი ტრიოები, საფორტეპიანო და სიმებიანი კვარტეტები, კვინტეტები და კამერული ანსამბლების სხვა სახეობა. საკვარტეტო ლიტერატურიდან სრულდებოდა ჰაიდნის, ბეთოვენის, მენდელსონის, რუბინშტეინის, შუმანის ნაწარმოებები. 1882-83 წლების სეზონში კონცერტების რიცხვი შედარებით შემცირდა. შედგა ხუთი მუსიკალური თავშეყრა, რომელზეც შესრულდა ბეთოვენის კვარტეტები, ტრიო და კვინტეტი, შუბერტის, შუმანის, მენდელსონის, ბარტიოლის ნაწარმოებები. შუმანის კვინტეტში საფორტეპიანო პარტიას ასრულებდა ფელდაუ, I და II ვიოლინოების პარტიებს — სალინი და დუშა.

1883 წელს მომხდარი ცვლილებების შედეგად საქართველოში „მუსიკის მოყვარულთა წრის“ ნაცვლად ისწნება „რუსული საიმპერატორო მუსიკალური საზოგადოების“ თბილისის განყოფილება, მუსიკალური სკოლა თავის მხრივ გადაკეთდა მუსიკალურ კლასებად, რომლის სასწავლო პროგრამის მე-5 პუნქტად შეტანილი იქნა საანსამბლო დაკრების საგანი.

როგორც ცნობილია, „ელასები“ შემდეგი გადაკეთდა მუსიკალურ სასწავლებლად, ხოლო 1917 წელს სასწავლებელი — კონსერვატორიად.

რა ზღვაა ქალაქის საკონცერტო ცხოვრება და კერძოდ კამერულ სალაშობზე?

1883-84 წლების სეზონში ე. ი. ზემოლინიშნული ცვლილებების დროს, მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების მიერ ტარდება 7 მუსიკალური კრება. ყველა ამ კრებაზე (ანუ კონცერტზე) გამოდის სიმებიანი კვარტეტი და აფორტეპიანო ტრიო. სიმებიანი კვარტეტის შემადგენლობა თბილისის მანძილზე რჩებოდა უცვლელი: I ვიოლინი — გორსკი, II ვიოლინი — ლემანი, ალტი — მასი, ჩელო — ტორიანი. ტრიოში ან კვარტეტში, აგრეთვე სონატების შესრულებისას საწარმო პარტიას ასრულებდნენ კესნერი და ბეტინგი.

1885-86 წლებში კვარტეტში ისევე, როგორც ტრიოში შემადგენლობაში მოხდა ძირეული ცვლილებები. I მევიოლინედ დარჩა გორსკი, ყველა დანარჩენი შეიცვალა. დ. ლვევისონი,

ე. რესლერი, დ. ცილდერი, რომელიც მალე შეცვალა მ. ვინბრენმა). კონცერტების პროგრამა გაფართოვდა და სწრაფი ტის გახდა: ბეთოვენის კვარტეტები № 1, 2, 3, 4, 5, მისერტის რამდენიმე კვარტეტი, მათ შორის № 12 (G dur), ჰაიდნის, შუბერტის, მენდელსონის კვარტეტები; შუმანის ტრიო № 1 (F dur) ბეთოვენის ტრიო № 3 (c-moll), სონატები ვიოლინოსა და ჩელოსათვის ფ-ნოს თანხლებით. 1886 წ. 6 იანვარს საზოგადოების კრებაზე პირველად იქნა შესრულებული ჩაიკოვსკის რემაციონული კვარტეტი.

1886-87 წლებში ე. ი. მუსიკალური კლასების მუსიკალურ სასწავლებლად გადაკეთებასთან დაკავშირებით, ტარდება კვარტეტის 5 მუსიკალური კრება. კონცერტების პროგრამაში, გარდა დასავლეთ ევროპის კლასიციზმ კომპოზიტორებისა, სრულდება რუსული კვარტეტები: ბოროდინის კვარტეტი № 1 (A dur), რუბინშტეინის № 2 (c-moll), მისივე შესამბლო ტრიო (B dur).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1887-88 წლების სეზონი, როდესაც კვარტეტის შემადგენლობაში შედის პირველი ქართველი პროფესიონალი — ვიოლინოლისტი ივანე თედორეს ძე სარაჯიშვილი (ვანო სარაჯიშვილის ბიძაშვილი), იგი მრავალი წლების მანძილზე რჩებოდა ყველა კამერული ანსამბლების (კვარტეტი, ტრიო, კვინტეტი, ინსტრუმენტული ოქტეტი, სონატური დუეტი) უცვლელ მონაწილედ. იგი იყო პირველი პროფესიონალი კვარტეტისტი.

ი. თ. სარაჯიშვილმა 1886 წელს დამთავრა მოსკოვის კონსერვატორია (პროფ. ვ. ფ. ფიტცენგაგენის კლასი) თავისუფალი მხატვრის დიპლომითა და დიდი ვერცხლის მედლით. დასრულებისთანავე დასახლდა თბილისში და დიიყო მრავალმხრივი, მტკად პროდუქტიული მუშაობა. იგი იყო არა მარტო შესანიშნავი ანსამბლისტი, არამედ შესანიშნავი სოლისტიც. ხანგრძლივი წლების მანძილზე პარალელურად თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. მისი კლასი თვლდებოდა ერთ-ერთ საუკეთესოდ. სარაჯიშვილმა შეუწყო ხელი ჩელოსადმი საზოგადოებრივი ინტერესის გაზრდას (სხვათაშორის, მასთან ბავშვობაში სწავლობდა ვანო სარაჯიშვილი). განეთარებულ, კულტურული მუსიკოსი სარაჯიშვილი ამავე დროს დაინტერესებული იყო ფოლკლორითაც. აგრეობდა და ნოტებზე ფარდაქმნა ქართული ხალხური სიმღერები, წერდა მცირე ფორმის საგუნდო ნაწარმოებებს, მინიატურებს ვიოლინოლოსათვის. პირველი თაობის ქართველ ვიოლინოლისტებს მისი სახით ჰყავდათ მაღალპროფესიული მუსიკოსი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა სამშობლოში ახალ პროფესიას.

სარაჯიშვილიან ერთად ანსამბლებში მონაწილეობას იღებდნენ პიანისტი ლ. ბეტინგი, მევიოლინეები — გორსკი, ნავროცი. პროგრამაში ტრასიკოსების გარდა იყო დავიდოვის კვარტეტი, ნაპრავენის კლასი, მენდელსონის ოქტეტი. აღნიშნულ სეზონში დავიდოვის კვინტეტის შესრულებისას საფორტეპიანო პარტიას ასრულებდა თბილისში სავასტროლოდ ჩამოსული ე. ი. საფონოვი. ე. ი. დავიდოვთან რუსული საიოლოლინო სკოლის ფუნდამენტთან ერთად, რომელიც იმხანად აგრეთვე თბილისში საკონცერტოდ იმყოფებოდა, საფონოვი, ასრულებდა ბეთოვენის სონატებს ჩელოსა და ფორტეპიანო-

სათვის. ამ ორი მხეცვანი მუსიკოსის კონცერტები თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა.

1887 წლის აპრილში თბილისს ეწვია ე. წ. ტიროლიის კვარტეტი, მაგრამ მისი შემადგენლობა ჩვენთვის უცნობია. ცნობილია მხოლოდ, რომ მასში მონაწილეობას იღებდა ცნობილი ვირტუოზი სანტურზე (Llura) დამკვრელი ვინმე ბანტი. იმავე წელს თბილისში საგასტროლოდ ჩამოვიდა ცნობილი პიანისტი ქალი ა. ი. ესიპოვა. შემდეგ წლებში კი ვიოლონჩლისტი დ. პოპერი (1884), მევიოლინე ნ. ვენიავსკი (1879) და სხვ.

სიმებიანმა კვარტეტმა სარაჯიშვილის მონაწილეობით 1888-89 წ. სეზონში ჩაატარა ნ მუსიკალური საღამო. კვარტეტის წევრებზე კომპოზიტორი მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი წერდა: „... კ. კ. გორსკი და ე. ა. კოლჩინი—შესანიშნავი მუსიკოსებია, ორივემ დაამთავრა პეტერბურგის კონსერვატორია. ი. თ. სარაჯევი — პროფესორ ფიტცენგაგენის მოწაფემ ბრწყინვალედ დაამთავრა მოსკოვის კონსერვატორია... ჩამოყალიბდა მუდმივი სიმებიანი კვარტეტი შემდეგი შემადგენლობით: კ. კ. გორსკი (I ვიოლინი), ე. ა. კოლჩინი (II ვიოლინი), ე. ა. რესლერი (ალტი) და ი. თ. სარაჯევი (ჩელო). ანამალი იმდენად კარგი გამოდგა, რომ ჩვენი საღამოები თბილისისათვის გადაიქცა მოდელ და მსმენელთა დიდი რაოდენობა მოიზიდა“. მხეცვანი მუსიკალური მოღვაწის ეს საინტერესო აღიარება მაჩვენებელია იმისა, თუ როგორ გაიზარდა ხალხში ინტერესი კამერული ანსამბლებისადმი, კერძოდ კი სიმებიანი კვარტეტისადმი. აქვე აღსანიშნავია, რომ მსმენელთა მუდმივ ნაწილს შეადგენდნენ მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგები და მოსწავლეები, რომელთა რიცხვი წელთა მანძილზე იზრდებოდა. ანსამბლის პროგრამაში იყო კვარტეტები: გლინკას (F dur), ჩაიკოვსკის (F dur), ბეჰოპენის (B dur), მოცარტის (D-dur), ჰაიდნის, შუბერტის, ნაპრავენის; შუბერტის კვინტეტი (პიანისტი ბუტინგი). პიანისტი ე. ელისევეა-ლოძისთან ერთად სარაჯიშვილი ასრულებდა რუბინშტეინის რემპაჟორულ სონატას, როგორც სოლისტი ი. სარაჯიშვილი არაერთგზის გამოდიოდა სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად იპოლიტოვ-ივანოვის დირიჟორობით. ასრულებდა გოლტერმანის კონცერტს (a-moll) და ჩაიკოვსკის „როკოკოს“.

1889-90 წლების სეზონში კვარტეტმა (შემადგენლობით ე. კოლჩინი, მ. შიფერი, ი. ბილიბინი, ი. სარაჯიშვილი) ჩაატარა ნ მუსიკალური საღამო. შესრულდა ჰაიდნის, ბეთოვენის, მოცარტის, ბრამსის, ლეიბლვის, გრაფის ნაწარმოებები. ერთ-ერთ კონცერტზე შუბერტის ტრიოში საფ-ნო პარტიას ასრულებდა ი. სარაჯიშვილის მეუღლე ცნობილი პიანისტი მ. ი. უნტიკოვა. 1889 წლის ოქტომბერში ა. რუბინშტეინის მოღვაწეობის 50 წლისთავთან დაკავშირებით, რომელიც ზეიმით აღინიშნა თბილისში, შესრულდა მისი ტრიო (B dur), საფ-ნო პარტიას ასრულებდა ი. მატკოვსკი. ნოემბერში კი იმავე თარიღს მიეძღვნა სიმფონიური კონცერტი მთლიანად იუბილარის ნაწარმოებებისგან შემდგარი.

ამგარდა, სახეობით მოწესრიგდა კვარტეტის, ტრიოსა და სხვა კამერული ანსამბლების საკონცერტო ცხოვრება, ფარ-



ივანე სარაჯიშვილი

თვლება რეპერტუარი, შემადგენლობა შედარებით მყარი ხდება. ერთ დროს პროგრამაში კიდევაც აღინიშნებოდა — „მუდმივი კვარტეტის მონაწილეობით“.

მოკლედ უნდა შევხედოთ ვენიავსკის რუსი კომპოზიტორის პეტრე ილიას-ძე ჩაიკოვსკის თბილისში ყოფნის პერიოდს. 1886-90 წლებში ჩაიკოვსკი, როგორც მშვენიელი თბილისში ჩამოსვლისას ესწრებოდა კამერულ საღამოებს, რომლებსაც მოყვარულები მართავდნენ ოჯახებში. კომპოზიტორი მათდამი დიდ სიყვარულსა და ინტერესს ამჟღავნებდა. საკვარტეტო საღამოები მეტწილად ტარდებოდა ინჟინერ იოსებ ზაქარაიას ძე ანდრონიკაშვილის სახლში. იოსები მუსიკის დიდი მოყვარული, ამ საქმის ერთთვისასტი და რიგიანი მევიოლინე იყო. ამავე დროს, მიზანდართან და სავანელთან ერთად იგი შედიოდა რუსული მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების გამგეობაში და საპატიო ადგილი ეკავა თბილისის მუსიკალურ მოღვაწეთა შორის. წლების მანძილზე უყვარდა მოყვარულთა კვარტეტებში და ნახევრადპროფესიულ ანსამბლებში. ასე იყო ჩაიკოვსკის მორიგი ჩამოსვლისას თბილისში. კვარტეტის შემადგენლობაში შედიოდნენ გორსკი, ანდრონიკაშვილი, კოლჩინი და სარაჯიშვილი.



თბილისში პირველი ჩამოსვლისას ჩაიკოვსკიმ მოისმინა კვარტეტი, რომლის შემადგენლობაში შედიოდა მისი ძმა ანატოლი (II ვიოლინო), ანდრონიკაშვილი (I ვიოლინო), კირილიუკი (ალტო), სმირნოვი (ჩელო). ერთ ასეთ საკვარტეტო სადამოხე არ მოვიდა კვარტეტის ერთ-ერთი წევრი (ჩელო) და დიდმა კომპოზიტორმა ჩელოს პარტია ბუჰოვენის კვარტეტიდან შეასრულა რიგაღზე. ამ ფაქტმა ზოგიერთებს საბაბი მისცა იმის მტკიცებისა, რომ ჩაიკოვსკი ვითომ უკრავდა კვარტეტთან ერთად.

მოყვარულთა საკვარტეტო სადამოებისადმი გულგრილი არც კომპოზიტორი იპოლიტოვ-ივანოვი რჩებოდა, რომლის ღვაწლით ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში განუზომილად დიდი. იპოლიტოვ-ივანოვი ესწრებოდა ანდრონიკაშვილთან და სარაჯინშვილთან მოწყობილ კვარტეტის სადამოებს.

სახელოვანი კომპოზიტორების ესოდენ დიდი ყურადღება საკვარტეტო სადამოების მიმართ და მათი დასწრება მიგვიჩიოთებს თვით ამ ანსამბლის გატყვეულ მხატვრულ ღირსებებზე.

ზე. ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ ჩაიკოვსკი იმხანად ატარებდა მძიმე კვარტეტის ავტორი იყო.

საქართველოში პეტრე ჩაიკოვსკისა და იპოლიტოვ-ივანოვის ჩამოსვლამ, უფრო მოგვიანებით კი ანტონ რუბინშტეინისა (1891 წ.), ხოლო 1863 წელს „მძლავრი ჯგუფის“ შემქმნელის — ბალაიკინის მოგზაურობამ საქართველოში, აგრეთვე იმ დროისათვის ცნობილი შემსრულებლების (ვ. ი. დავიდიოვი, ვ. ს. საფონოვი, ა. ი. ზილოტი, ა. ნ. ესიპოვა და სხვ.) გასტროლებმა უდავოდ დიდი კვალი დააჩინეს თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებას, ხელი შეუწყვეს მისი საკონცერტო ცხოვრების ტრადიციის დამკვიდრებას, რამაც იგი გადააქცია ერთ-ერთ საყოველთაოდ აღიარებულ მუსიკალურ ქალაქად. „მე არ ველოდი, — წერდა ჩაიკოვსკი, — რომ თბილისში ჩემს მუსიკას თურმე ასე კარგად იცნობენ. ჩემი ოპერები აქ უფრო ხშირად სრულდება, ვიდრე სადმე სხვაგან და განსაკუთრებით დიდი წარმატებით სარგებლობს „მაზპეა“. ყოველივე ეს ჩემთვის ძალზე სასიამოვნოა და ამით კიდევ უფრო მიზიდავს თბილისი, რომელიც ისედაც ძალიან მომწონს“.

ნახატი შუქს ჰყენს ისტორიას

სანდრო გვალია



ისტორიული წყაროებისა და ცალკეულ გამოკვლევებათა მასალების მიხედვით სულხან-საბა ორბელიანის (1658-1725 წ.წ.) როგორც ლიტერატურული, ისე სამოგზაურო და დიპლომატიური მოღვაწეობა დროის მიხედვით თითქმის მთლიანად ემთხვევა ფრანგი მოგზაურის ჟან შარდენის (1643-1713 წ. წ.) მოღვაწეობის პერიოდს. დასაშვებია, რომ ჟან შარდენი მეორედ მგზავრობისას, როდესაც იგი საქართველოს გავლით (1672-1673

წ. წ.) სპარსეთსა და ინდოეთში მიემგზავრებოდა, კიდევაც შეხვდა სულხან ორბელიანს, თუნდაც სრულიად ახალ-გაზრდას (14-15 წლისას), მითუმეტეს, რომ იგი საქართველოში თავს მისიონერად ასაღებდა. თუ ეს არ მომხდარა, არც ისაა გამორიცხული, რომ საბა ჟან შარდენის შრომებს გაცნობოდა პარიზში, ვერსალში ან რომში ყოფნისას, რადგანაც იმ დროისათვის (1711-1714 წ. წ.) ამსტერდამში უკვე მთლიანად იყო გამოცემული შარდენის მოგზაურობათა სრული ნა-

წერები ნახატებიანი ატლასის დართვით.

ასე თუ ისე, ორი იშვიათი მომენტი მაინც მათი მოღვაწეობისა, რაღაც მნიშვნელოვან ურთიერთკავშირს გვესახება. გესურს ეს მოსახრება, ერთსა და იმავე საკითხში მათი იშვიათი დამთხვევით, გავაშუქოთ.

როგორც ცნობილია, შარდენი საქართველოში (კერძოდ კოლხეთში) მოგზაურობისას ყველა ღირსშესანიშნავს და განსაკუთრებით საყურადღებოს ახატვინებდა თავის თანამგზავრ

ზატარ გრელოს. ასე გამოჩნდა 1672 წ. კოლხეთში შესრულებული და 1711 წელს ამსტერდამში დასტამბულ ქ. შარდენის შრომებთან ერთად ნახატებიანი ატლასი. მსურს ყურადღება შევაჩერო სწორედ ამ ატლასში მოთავსებულ ერთ სურათზე, რომელზეც გამოსახულია თხილამურზე შემდგარი ქართველი, ან როგორც მისთვის მიუწერიათ — მეგრელი (ამ სურათის რეპროდუქციას აქვე ვათავსებთ). უდავოა, რომ ეს სურათი მივითვითებს იმდროინდელ საქართველოში თხილამურების პრაქტიკულად გამოყენების არც თუ ისე იშვიათ მოვლენაზე. ეს სურათი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დოკუმენტია და შეუძლებელია არ გამოიწვიოს როგორც საერთოდ საზოგადოებრიობის, ისე სპორტსმენ - მოთხილამურეთა ინტერესი.

სურათზე გამოსახულია ქართველი კაცი, რომელსაც ფეხზე ამოუკრავს რკალიანი თხილამური და დათოვლილი ფერდობზე მიდის. მარცხენა ხელით მივივითებს ზეითი (მისივე), მხოლოდ სოფლისაკენ, ან კავკასიონის რომელიღაც ზეკარისაკენ). აქ ნაღვალად ვგრძნობთ სინამდვილეს, აზრი გვიკანახებთ, რომ მეთხილამურე სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენ მიემართება. დასავლეთით ზღვაა, ხოლო სურათი აღმოსავლეთის მხრიდანაა ჩახატული. გარემო თოვლით იფარება (თერთ ფანტელები რიბიად სცივება). ცხადია, რომ ეს ყოველივე შავი ზღვის სანაპიროსთან შეკად ახლოს ხდება. ზღვის პირიორბტზე იალქნიანი ხონადლები დაცურავენ და სურათის შუაში ზღვისპირა ქალაქისა თუ ციხისმაგრიის ნაგებობანი მოჩანს.

ეს სურათი შეტყველებს იმაზე, რომ რკალისებური (საბიჯელი) თხილამური სამიმოსვლო საშუალება ყოფილა XVII საუკუნის საქართველოში. ეს იშვიათი დოკუმენტი უშუალოდ ცხოვრებიდანაა აღებული. შარდენის განსაკუთრებულად დაკვირვებულ თვალს არ გამოჰარვია იგი. ასე მოადღია ჩვენამდე ძველი საქართველოს ყოფის ერთმა ფაქტმა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ვევიოთ ქართული სასვლელო

თხილამურების საწყისები და გარკვეული აზრი შევქმნათ იმაზე, თუ როგორი თანმიმდევრობით გაიკვლია გზა ადამიანმა თანამედროვე სასრილა, სპორტულ თხილამურამდე.

სულხან-საბა ორბელიანმა თავის უნიკალურ „სიტყვის კონაში“ მოგვცა იდენტური (შარდენის აღწერილ სურათთან შედარებით) განმარტება ამ თხილამურის არა-სა და დანიშნულებაზე. იგი ასე განმარტავს: „აკრული არს, ფერხთა დაკრუტენ დიდთა თოვლთა ზედასავე ლელად, რათა თოვლითა სიღრმესა არა ჩაიქრან“.

რა შესანიშნავი, გონებაშავილიური სიხუსტე, როგორი ლაკონიკობა და, ამვე დროს, ქართული ენის რაოდენი გამოხსაველობა და ძალაა ჩაქსოვილი განსაზღვრამში, ჯერ ერთი — სასვლელო თხილამური „გრკალი არს“ (ფორმაზე მივივითებს), მეორე — მას ფეხზე იკრავენ — „ფერხთა დიკურენ“, დაბოლოს გარკვეულია, თუ რისთვის — „დიდათ თოვლთა ზედასაველად, რათა თოვლთა სიღრმესა ჩაიქრან“, ე. ი. ადამიანმა სამიმოსვლო მანძილი თხილამურების დახმარებით ადვილად, შეუფერხებლად გაიაროს.

განა სასრილო, მოგრო თხილამურსაც, რომელიც ახლა განსაკუთრებით სპორტული თამაშებისას „ფერხთა არ დაიკურენ, დიდთა თოვლთა ზედასაველად, რათა თოვლთა სიღრმესა არა ჩაიქრან“? ასე რომ ძირითადი განსაზღვრება თხილამურისა (ფორმის მიუხედავად) ერთნაირად ექვრს და დაკანონებულია სულხან-საბას მეცნიერულ ფორმულირებამში. აქვე უნდა აღინიშნოს: როდესაც ჩვენს დღიწყს სასრილო თხილამურის გავრცელება, არავის უცვია მისთვის ეწოდებინა „Ski“ ან „Шки“ მას შერბა ხალხში გავრცელებული ქართული შესატყვისი — „თხილამური“, თუმცა იგი თავდაპირველად რკალი-სებრს გამოხატავდა.

ვიმედოვნებ, რომ ამ საკითხით დაინტერესებულნი ითავებენ საბას განმარტების შედარებას იმდროინდელ (XVII ს.) სხვა ხალხთა, გან-



გრელოს ნახატი — თხილამურზე შემდგარი ქართველი (ქ. შარდენის ატლასიდან)

საკუთრებით კი ჩრდილოეთის მკვიდრთა (ფინეთის, შვეციის, ნორვეგიის და რუსეთის) ლექსიკონებთან, გარეცვენ თუ საერთაშორისო ფონზე (იმავე ხანაში) როგორ იყო ფორმულირებული თხილამურის დანიშნულებისა და გამოყენების საკითხი.

ამრიგად, ქ. შარდენის მიერ შემოწმებული სურათი ქართველი მოთხილამურისა, შესრულებული XVII საუკუნის საქართველოში, და სულხან-საბა ორბელიანის განმარტება თხილამურის არსისა და მისი დანიშნულება-გამოყენების შესახებ (იმავე XVII საუკუნეში) იდენტურ ურთიერთობაშია. გასარკვევია, რამდენად ერთმანეთს, თუ განსხვავდება სხვა ხალხთა ფორმულირებანი.

ჩვენ, რასაკვირველია, ძალზე პირობითად დავუშვით ქან შარდენისა და სულხან-საბა ორბელიანის შეხვედრა. მაგრამ მოხდა ეს, თუ არ მოხდა, ერთი რამ ფაქტია: თხილამური — შარდენის ჩანახატი და „თხილამური“ — საბას განმარტებით გვიდასტურებენ ამ სახის მიმოსვლის საშუალებას ძველ საქართველოში.



გალაკტიონ ტაიიძე (დავით მშვიდის ფოტო)

ამ მხრივ აღსანიშნავია ისეთი ცნობილ ოსტატთა შემოქმედება, როგორც იყვნენ ნიკოლოზ საღარაძე, დავით მშვიძე და სხვები.

დავით მშვიძე, ჩემი და უპრეტენზიო მუშაკი იყო. მაღალი გემოვნება და მხატვრული ნიჭი იგრძნობა მის ფოტოებში, რომლებიც მუდამ გააზრებულია პლასტიკური გამომსახველობის თვალსაზრისით. პროფესიულ დახელოვნებას იგი უმაღლესად თავის სახელოვან მასწავლებელს ნიკოლოზ საღარაძეს, რომელთანაც მიიღო პირველი ნათლობა ფოტოგრაფიაში და რომლის ტრადიციის ერთგული, იგი მუდამ უარყოფდა შამლონსა და უბრაობას ფოტოგრაფიაში. მაღალი ოსტატობის ბეშედი აზის დ. მშვიდის ფოტოტექნიკურებზე: „ფრიალოსან მოსწავლეთა სიხარული“. „გამარჯვებულია დაბრუნება“ და სხვ.

მშვიდის ფოტონამუშევრებს მაღალ შეფასებას აძლევენ მწერლები, მეცნიერები, ხელოვნების მუშაკები. დიდი გალაკტიონი მოხიბული იყო დ. მშვიდის ფოტომუშოვნებით, აღნიშნავდა მისი ნამუშევრების ბუნებრიობას, უბრალოებას, მათი ავტორის მხატვრულ ალღოს. დავით მშვიდის მიერ გადაღებული ჩემი

დადიანის, ი. გრიშაშვილის და სხვათა ოსტატურად შესრულებული პორტრეტები.

თავისი ფოტოპორტრეტის შესახებ გლეხობის უთქვამს: „მართალია, იშვიათად ვიღებ სურათს, მაგრამ არცერთი სურათი ისე არ მიმწონებია, როგორც ჩვენი ნიჭიერი ოსტატის დ. მშვიდის მიერ გადაღებული. იგი განსხვავდება ბევრი ფოტოგრაფისაგან, რომელნიც მხოლოდ შტამპით საზრდოობენ“...

ამასვე აღნიშნავს პოეტი კოლაუ ნადირაძე.

მაღალ შეფასებას აძლევს დავით მშვიდის პორტრეტებს საკართველოს სახალხო პოეტი იოსებ გრიშაშვილიც. 1944 წელს გაზეთ „Заря Востока“-ში დაიბეჭდა ი. გრიშაშვილის პორტრეტი, რომელიც ძალიან მოსწონებია პოეტს და დ. მშვიდისათვის მიუწერია: „ჩემს სურათებს შორის მიყვარს ერთი სურათი, რომელიც შენს მიერ არის გადაღებული მეტად ორიგინალურად და როგორ გამეხარდა, რომ „Заря Востока“-ს რედაქციამ ეს სურათი დაბეჭდა ჩემი 40 წლის მოღვაწეობის აღნიშვნასთან დაკავშირებით“.

ახალი ქართული პოეზიის თვალსაჩინო ოსტატს ალთო მირჭულავას დავით მშვიძე მიაჩნდა „ქართული ფოტოხელოვნების ვირტუოზად“, რომელიც „ჭეშმარიტად დიდი საქმეს აკეთებს, უტოვებს, რა მომავალ თაობებს ჩვენი წარსულისა და აწმყოს ადამიანთა სახეებს. ამ მხრივ მას ბადალი არა ჰყავს“.

დ. მშვიძელთან მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა ცნობილ ეურნალისტს იროდიონ ხანთაძეს, რომლის თქმით „დ. მშვიძე შემოქმედებითად უდგება მასალას, არღვევს შტამს, დახვეწილ ნორმებს და შაბლონებს, ახალი ხერხებით გადმოგვცემს ადამიანის პორტრეტს, რომელშიც აღბეჭდილია სულიერი მდგომარეობა და თავისებურება“. ერთ-ერთ თავის შთაბეჭდილებების ჩანაწერში ი. ხანთაძე მოხდენილად და ხატოვნად ამბობს: „პოეტი შვეტიცილო ფოტოგრაფიაში“.

დ. მშვიდის სახით საბჭოთა ფოტოხელოვნებას ჰყავდა მაღალი გემოვნების ფოტომუშოვნელი, რომლის ცხოვრება და შემოქმედება ჭეშმარიტი დაფასებისა და პოპულარიზების ღირსია.

ფოტოხელოვანი დავით მშვიძე

სიმონ არველაძე



არტი ფოტოსტატის ნამდვილი ხელოვანია. მაღალმხატვრული ფოტონაწარმოებით ისევე ხიბლავს და ესთეტიკურად ატკბობს ადამიანს, როგორც ლირიკული ლექსი ან ფერწერული ტილო.

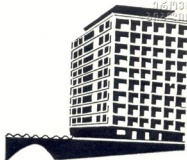
ქართულ მწერლობას, ხელოვნებას, მეცნიერებას ქუთაისმა ბევრი ნიჭიერი ადამიანი მისცა. კარგი ტრადიციები აქვს ჩვენს ქალაქს ფოტოხელოვნებაშიც.

პორტრეტები პირდაპირ შედეგიათ — ამობრუნდა ქართული პოეზიის დიდოსტატი.

დ. მშვიძეს ახლო მეგობრობა ჰქონდა მწერლებთან, ხელოვნების მუშაკებთან, და ეს როდია შემთხვევითი. იგი ერთ დროს მსახიობობდა და ლექსებსაც წერდა. მისი ფოტოატელიე მდიდარია ფოტონამუშევრებით. მათ შორის აღსანიშნავია გალაკტიონის, გ. ლუნიძის, შ.



შავი ზღვის დასავლეთ ნაკირზე



არქიტექტორის ჩანაწერები

თენგიზ კვიციანი

პირა რივიერამ ამ უკანასკნელ დროს მოიხვეჭა. წერილში მოცემულია ის შთაბეჭდილებანი, რომელიც ბულგარეთში ხანმოკლე ყოფნისას მივიღეთ.



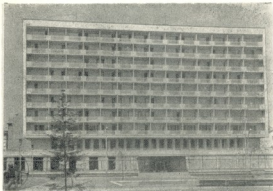
ბულგარეთი

ბარჩოვის

მეხანა...

ბასულ ზაფხულს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირმა მოაწყო ქართველ არქიტექტორთა ჯგუფის საპეციალიზირებული ტურისტული მოგზაურობა ბულგარეთსა და რუმინეთში. ამ ორ ქვეყანაში ყოფნისას დროის უმეტესი ნაწილი დაეთმო ბულგარეთისა და რუმინეთის მავიზღისპირა კურორტების გაცნობას. ეს შემთხვევითი როლია. ჩვენ ინტერესს ამ ქვეყნების ზღვისპირა კურორტებისადმი ორი ფაქტორი განაპირობებდა: ბულგარეთის, რუმინეთისა და საქართველოს სანაპიროების კლიმატური მსგავსება და ის სახელი, რომელიც ბულგარეთისა და რუმინეთის „მავიზღის-

ეს ფრაზა ჩვენ ხშირად გვესმოდა. იგი სხვადასხვაგვარ საგზურებში, ნეონის რეკლამებში იკითხებოდა. მართლაც, ბულგარეთში ჩასვლისას თვალში გვეცმათ უცხოელი სტუმრების დიდი რაოდენობა. ბულგარეთის გზებზე დაჰქრის სხვადასხვა მარკის უცხოური ავტომანქანები. „ბალკანტურისტის“ სასტუმროებსა და რესტორნებში ერთმანეთს ფარავენ ჩეხური, გერმანული, პოლონური, რუსული, ფრანგული, რუმინული,



ახალი ოცული „ოცლა“ სოფიამში

ინგლისური სიტყვები. ყურადღება ტურიზმის განვითარებისადმი აქ დიდსა და მყარნივე იგრძნობა. 1970 წლისათვის ბულგარულს განზრახული აქვთ უცხოელ ტურისტთა რაოდენობა ერთ მილიონამდე გაზარდონ. თუ გაითვალისწინებთ, რომ ქვეყნის მოსახლეობა რვა მილიონს არ აღემატება, ეს საკმაოდ დიდი რიცხვია. ოფიციალური ცნობებით უკვე 1963 წელს ბულგარეთში ნახევარ მილიონამდე ტურისტმა იმოგზაურა.

ბულგარეთის ბუნება თავისი მრავალფეროვნებით საქართველოს მოგაგონებთ. საფხულში, როდესაც დაბლობში პაპანაქება სივება, მაღალ მწვერვალებზე თოვლი ბინავს. ბულგარულს უყვართ უნგრული იმტვან კლბაჩის სიტყვების მოყვანა: „ო! თუ დემამიწაზე შესაძლოა სამოთხის არსებობა, ასეთ სამოთხედ ბულგარეთი იქნებოდ“... ბულგარელთა აღტაცება თავისი ქვეყნის ბუნებით სასუფთველს მოკლებული როდია. ქვეყნის შედარებით მცირე ტერიტორიაზე (110 ათასი კვ. კმ.) გამჭვირვალე ტბებით მდიდარი, ხშირი ფოთლოვანი და წიწვიანი ტყეებით დაფარული, ამაყად აღმართული მთები ადგილს უთმობს ვრცელ დაბლობებს, რომელნიც თვალუწვდენელი ხილის ბაღებით, თამბაქოს პლანტაციებით და ვენახებით არის გასუბნული. განსაკუთრებით მთების ორი მასივი გამოიყოფა. ორივე მათგანს ჩვენ გავეცანიით მოგზაურობისას. სტარა პლანინა ან ბალკანი ბულგარეთის ტერიტორიას ორ — სამხრეთ და ჩრდილოეთ ნაწილებად ჰყოფს, ხოლო მეორე — რილაროდოპის მასივი გავრცელებულია ბულგარეთის სამხრეთ ნაწილში. სტარა-პლანინას ის ნაწილი, რომლის გავლა ჩვენ მოგვიხდა სოფიამ ჩასვლისას, კავკასიონს მოგაგონებთ ფანტასტიკურად დანატოტებული ზედაპირით. მიუვლი ტყეებით და მსაცირი ხელებით. ფიჭვით, მუხით, წიფეებით დაფარული, თვალწარმატე ხეობებით დასერილი რილაროდოპის მთებში — კი, რომელთაც აკვარელური, რბილი ფერები გადაკრავს, ხშირად ჩვენს ბორჯომის ხეობასთან იწვევდა ასოციაციას. მთა რილა ველაზე მაღალია ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე და მისი მწვერვალი ამაყად კიაფობს ცის ფონზე. ისევე როგორც ჩვენში „ვახსხვიც“, ბულგარეთში სახსელწოდება „რილა“ დაიპყრობა მრავალმა სასტუმრომ, კაფემ, რესტორანმა, ფირმამ, სხვადასხვა სახის ნაწარმმა.

ჩვენ სიგრძივ გადასვრეთ ზემო-ფრაკიის დაბლობში ერთ-ერთი ვრცელთაგანი ბულგარეთში, რომელსაც მანქანებისა წყლის მთავარი არტერია — მდინარე მარცა. თვალწინ თვალუწვდენელი ბრინჯის მიწები, თამბაქოს პლანტაციები, შესანიშნავი ხილის ბაღები და ბაღები გადის. დოვლათით სასვე დაბლობი მჭიდროდ არის დასახლებული.

მრავალი თვალწარმატე კუბზე შავი ზღვის ნაპირზე, უძველესი ქალაქები და კულტურის ძეგლები ექსპრესიების საინტერესო ობიექტია. სანაპირო ზოლის უმეტესი ნაწილი ყვითელი, სუფთა ქვიშით დაფარულ შესანიშნავ პლაჟს წარმოადგენს. ბულგარეთის შავიზღვისპირა ზოლი დამსვენებლებსა და ტურისტებს ყურძნის, გემრიელი ხილის და თევზის სიუხვითაც იზიდავს.

მარამ ბულგარეთში ჩამოსულ ტურისტს ელის არა მარტო ბუნების მშვენიერება, მზით აესილი ხილი და ოქროსფერი პლანტაციები. აქ ბევრი რამ არის საინტერესო იმათთვის, ვისაც უყვარს ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნება, არქიტექტურა. აქ თავისი კვალი დატოვა ბერძნულმა, რომულმა, ბიზანტიურმა კულტურამ. მრავალი საინტერესო ძეგლი შემორჩა ფრეაკელთა ძლიერი სახელმწიფოს დროიდან (ეს სახელმწიფო აღდგენილი ბულგარეთის ტერიტორიაზე დაარსდა მეორე ათასწლეულში ჩვენს ერამდე). შავი ზღვის პირას ძველმა ელინებმა მრავალი დასახლება შექმნეს — აპოლონია, ოდესოსი და სხვა. რამდენიმე ათეულ ქალაქთა და ციხე-სიმაგრეთა ნანგრევები შემორჩენილა, რომელთა ბატონობის დროიდან, მათ შორის ულკია, ნიკოპოლისი, აბრიტუსი. შუასაუკუნეების წარმოდგენილია სლავონური კულტურის ძეგლებით. ანტიკური შემნობათა ნანგრევები, ფრეაკელთა სამარხები, სხვადასხვა დროის ხელოვნების ნაწარმოებები — მოზაიკა, ფრესკა, კერამიკა, ყოველგვ ეს ბულგარეთს თავისებურ მუხუშმად წარმოგიდგენს.

ტურიზმის განვითარებისათვის ბულგარეთში დიდი მნიშვნელობა აქვს სხვადასხვა სახის — ბალნეოლოგიური, კლიმატური (მთის, ზღვის), ტალახის და შერეული სახის კურორტების სიუხვს. სამასი მინერალური წყარო თავმოყრილია ასამდე რაიონში. მათ ბაზაზე შექმნილია ორმოცამდე ბალნეოლოგიური კურორტი. ქართული „ბორჯომით“ განებივრებული ჩვენ იზებათად თუ მოვეწონს სხვა მინერალური წყალი. უნდა ითქვას, რომ ბულგარულს მინერალური წყლის რამდენიმე შესანიშნავი ნაირსახეობა აქვთ. მათ შორის განსაკუთრებით დამკვიდრებულია მინერალური წყალი „გორნია ბანია“, რომელსაც ყველა ჩვენთაგანი საკმაოდ დიდი დოზებით ღებულობდა.

ბულგარეთის ტერიტორია დაფარულია შესანიშნავი მარაგების ხშირი ტყებით. აშენდა და შენდება თანამედროვე, კეთილმოწყობილი კუმინები, ბუნების მოსამართი სადგურები. სასტუმროებისა და კემპინგების რიცხვი განუზრუნვად იზრდება. ქვეყნის სიამაყეს წარმოადგენს დიდი ფემენებელური სასტუმროები არა მარტო ზღვის ნაპირზე — მთებშიც, დაბლობშიც.

ზრუნვა ავტოტურისტზე განსაკუთრებით გვეყვამთ თვალში. ამაში ცნადად დაერწმუნდით, მით უმეტეს, რომ ბულგარეთში შეიდა კალიმეტრზე მეტი ბანქანი დაფუარეთ.



ბაზა
ზღვისკაენ

მოგზაურობა ზღვისკაენ ჩვენ დაიწყეთ ბულგარეთის დედაქალაქ სოფიაში, სადაც რუმინეთზე გავლით მატარებელმა ჩამოვიყვანა.

სოფია ერთ-ერთი უძველეს ქალაქთაგანია ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, იგი მთებით შექმნილ განიერ ქვაბულშია აგებული. ქალაქის არქიტექტურა თითქმის ყოველთვის გარშემორტყმულ მთების ფონზე იკითხება. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოიყოფა მთის მსხვიე ვიტოშა სამხრეთით და ლილინის მალღობი დასავლეთით. უნდა ითქვას, რომ ვიტოშა ისევე განუყოფელი ვაჰდა, თითქმის სიმბოლოდ იქცა სოფიაში, როგორც თბილისისათვის მთაწმინდა. ვიტოშის ფერდობები დასასვენებლად არის გამოყენებული. ზაფხულობით აქ სივრცის ეძებენ, ხოლო ზამთარში სათიხლამურო სპორტს მისდევენ. ვიტოშაზე ორი საბაგირო-სამგზავრო გზაა მიწყობილი. მთის ქანობებზე ბალ-პარკები და მრავალი თანამედროვე რესტორანი, ოტელი, ტურისტული ბაზა და დასასვენებელი სახლია.

ვიტოშაზე ვხვთხე ე. წ. „ქვის მდინარე“ — ასეთ საცურებას ვერსად სხვაგან ვერ ნახავთ. ერთობის ეს ქმნილება ბუნებრივი ფენომენია. მდინარის კალაპოტი ამოჭედილია გრანიტისა და სიენიტის უმველებელი ლოდებით, რომელნიც წყალსა და ქარს დროთა განმავლობაში გაუსწორებია და გაუღლინავეს. უნდა ითქვას, რომ ბულგარელები საკმაოდ გონიერად აღადგინებენ ბუნებრივ სიმდიდრეს. კეთილმოწყობილი ვილადები, ბუნების წიაღში აგებული რესტორნები, კაფეები და სხვ. იზიდავენ არა მარტო ტურისტებს. ჩვენ გადაჭარბებით გვიჩვენა ბულგარელი მეგობრის განცხადება, რომ კვირა დღეს თითქმის „მთელი სოფია“ ქალაქგარეთ იხიზნებათ. უახლოეს კვირადღეს ჩვენ დაკრწმუნდით, რომ ვცდებოდით. ქალაქი კვირა დღეს ისე გამოიყურებოდა, როგორც ჩვენი თბილისის ქუჩები დიდი ფეხბურთის დროს. საეჭრო დაწესებულებანი აქ კვირის მხოლოდ დღის 12 სათამდე მუშაობს. დასვენების დღეს „მთელი ქალაქი“ ბუნებას, საცურაო აუზებს მიაშურებს.

დღევანდელი სოფიას დაგვიმარებას საფუძვლად უდევს ქუჩების რადიალურ-რგოლური ქსელი, მკვეთრად გამოყოფილი ცენტრალური ნაწილით. აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ მისი სივრცე 15, ხოლო ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ 10 კმ-ა. გარეუბნებში უკანასკნელ წლებში წარმოიშვა ახალი საცხოვრებელი რაიონები, სადაც ზუსტარბოთიანი სახლები კომპურა ნაკვობებით არის შენაცვლებული. მშენებლობა ძირითადად მონოლითური რკინაბეტონის კარკასის აგურით შევსებით სწარმოებს. ანაკრები კონსტრუქციები ბულგარეთში ეს-ეს არის ინერგება. პლოდევის საპროექტო ორგანიზაციაში ყოფნისას ჩვენ გავარკვეით, რომ დღეს ბულგარელ არქიტექტორებს არ გააჩნიათ დამტკიცებული ტიპობრივი პროექტები. არებობს ე. წ. „დირექტიული მითითებანი“, სადაც განსაზ-

ღურულია მიახლოებითი ლირებულება და საცხოვრებელი ფართობების ნორმები ოჯახის სხვადასხვა შემადგენლობაზე. ფართობების დიდ ფარგლებში მერყეობს და ჩვენში მიღებულ ნორმებზე მეტია. აქ არ არის შექმნილი ისეთი ვითარება, როდესაც ერთიდაიგივე (თუნდაც დრომოჭმული) ტიპობრივი პროექტით ხუთი და მეტი წლის განმავლობაში შენდება ქალაქის უბნები.

სოფიის ცენტრალური ნაწილი ძირითადად საზოგადოებრივი შენობებით არის გაშენებული. ახალ ნაკვობებში გამოირჩევა ოტელი „როლა“. ათსართულიანი სასტუმრო აერული ლოჯების მწკრივით გამოდის მოედანზე და სამხრეთული შენობის მეტად დამაჯერებელ ნიმუშს წარმოადგენს. ჩვენი ინტერესი გამოიწვია აგრეთვე სადემონსტრაციო დარბაზმა ე. წ. „უნივერსიადის სახლმა“. იგი ჩვენ სპორტის სასახლესთან შედარებით მცირეა — 2500 მაყურებელზე გათვალისწინებული. ყურადღებას იპყრობს შიდა სივრცის არქიტექტურა, სანაოი არმატურისა და ფუნის მეტად ეფექტური გამოყენება. შობაგუდილებათა წიგნში, რომელიც ჩვენ შემოგვთავაზეს, ქართულ არქიტექტურათა სახელეთ ჩანაწერი გააკეთა თბილისის სპორტის სასახლის ერთ-ერთმა ავტორთაგანმა ლადო მესხიშვილმა. სოფიაში, ისევე როგორც სხვა ქალაქებში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მოსაპირკეთებელი სამუშაოების მაღალმა ხარისხმა.

ძველი ძეგლებიდან ქალაქის არაერთგზის დარბიჯისა და თურქთა ხუთსაუკუნეანი ბატონობის შედეგად შემორჩენილია მხოლოდ რამოდენიმე საყურადღებო ნაგებობა. წმინდა გიორგის იკლესია, რომელიც ქალაქის ცენტრალურ ნაწილშია. სოფიის უძველესი ძეგლია. აქ შეიხებ საუკუნეში რომაული ტიპების იყო. შემდგომში შენობა ეკლესიად გადაკეთდა. შუასაუკუნეებში იკლესიის კედლები ფრისკებით მოხატეს. დღეს კედლებზე ფრისკების სამი ფენაა შემორჩენილი.

რომაელთა ბატონობის ხანიდან აგრეთვე შემორჩა „რომაული ქუჩა“, რომელიც დაკარგულია დიდი ქვის ფოთლებით და რომაული კედლები კომუნიონი.

წმინდა სოფიის ეკლესია აგრეთვე ქალაქის ცენტრალურ ნაწილშია განლაგებული. იგი ბიზანტიური ეპოქის მნიშვნელოვანი ძეგლია.

უნივერსიადის სასახლის ფოფის ნაწილი





ამკვარ რესტორანებს შეზღუდებით ეტროვას შთაბე სოფლისათან

ბულგარეთის დედაქალაქის დღევანდელი სახელი სწორედ ამ გულისხმანდ მოდის.

სოფიაში ყოფნის მესამე დღეს ჩვენი ჯგუფი ავტობანქანით აღმოსავლეთით — შავი ზღვისაკენ გაემგზავრა. წინ დიდი გზა და საინტერესო შთაბეჭდილებები გველოდა.

გზის დასაწყისი გადიოდა მდინარე ისკირის თვალწარმტაც ხეობაში, რომელიც განთქმულია მინერალური წყაროებით. მანქანის ფანჯრიდან მოსრანს ავარაკები, დასასვენებელი სახლები, საყურაო ბაზები, სპორტული ბანქები, რესტორნები. ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ახლახანს აგებულმა რესტორან „ლემბედის“ შენობამ. სოფიიდან 38 კმ-ის მანძილზე გზა გადის წყალსაცავ „ისკირის“ ნაპირზე. რომელიც 13 კილომეტრზეა გადაჭიმული. შარაგზა კვეთს სამოთხის ხეობას, რომელიც ზღვის დონიდან 950 მეტრზეა და ჩვენ რილას ძირთან ვართ. აქ ქ. სამოთხის გავდივართ და სოფიიდან 70 კმ-ის მანძილზე მივაღებთ ბულგარეთის ერთ-ერთ შესანიშნავ მთიან კურორტს — ბორჯოცს, რომელიც რილას ჩრდილოეთ ფერდობზე ასწლიან ფიჭვნარშია განლაგებული. ბორჯოცში ცოტა ხნით ვჩერდებით. იგი ძალზე მოგაგონებს ჩვენს ბაკურაანს, თუმცა უნდა ითქვას — გაცილებით კეთილმოწყობილია. აქ ბევრი დასასვენებელი სახლია. ყურადღებას იპყრობს „ბალკანტურისტის“ კომფორტაბელური სასტუმროები. როგორც გადმოგვცეს, ბორჯოცის სასამართო სპორტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცენტრია.

შარაგზა ქვეითკენ ეშვება. ჩვენ წინ იშლება ბულგარეთის უმდიდრესი კუთხე — ფრაკის დაბლობი, საიდანაც, გამოსვდა ლევენდარული გმირი სპარტაკი, ძველი რომის მონათა აჯანყების ორგანიზატორი და ბელადი. დაბლობში მჭირდოდ განლაგებულია ბარაკით სავსე სოფლები და ქალაქები. შარაგზის ორთვე მზარეს ბორცვების სილუეტები მოსრანს. ეს ფრაკიელთა უძველესი სამარხებია. უკვე ბინდვდებით, როდესაც ფრაკის დაბლობის შუაგულში მკვეთრად ამოჭრწილ ხუთ გორაკზე განლაგებულ ქალაქ პლოვდივს მივუახლოვდით.

პლოვდივში — სიდიდით ბულგარეთის მეორე ქალაქში, მეტად თავისებურად განლაგებულ შიპაოვან რელიეფზე ორი დამე გაუთარეთ. ქალაქის ახალშენები უპირისპირდები მის

ძველ ნაწილს — ჭეაფნილიან ვიწრო ქუჩებს, ორ ფა.სკმ-სართულიანი სახლებით, ბრჯენებზე გადმოხედული, აგებენეთა და ერკერებით. ის გარემოება, რომ ფეხი შევდგით ბულგარეთის ერთ-ერთ უძველეს ქალაქში ჩვენ გავიგეთ პლოვდივში ჩასვლისთანავე, თუმცა შემოვივადამდა და ქალაქის დოვალთერება დილისათვის გადაიდო. ჩვენი მანქანა მიადგა „ბალკანტურისტის“ კომფორტაბელურ ახალ სასტუმროს მეტად ძველ რადი დასახლებით — „ტრიმოთციუმი“. ეს პლოვდივის ძველი სახელია, რომელსაც იგი ატარებდა რომაელთა ბატონობის ხანაში. ამ პერიოდში იგი სამ მადლობზე იყო განლაგებული. დღევანდელი პლოვდივი კი მხვილი სამრეწველო და სავაჭრო ცენტრია. ქალაქზე გადის საერთაშორისო რკინიგზის ხაზი ვენა — ბელგრადი — სოფია — სტამბულ. იგი განთქმულია თამბაქოს ფაბრიკებით, რომლებიც საუკეთესო ბულგარულ სივარეტებს უშვებს. აქ ხილის გადამამუშავებელი რამდენიმე ფაბრიკა და მსუბუქი მრეწველობის სხვა საწარმოებებია. პლოვდივის სახელი გაუთქვა საერთაშორისო მახრობამ, რომელიც აქ ორ წელიწადში ერთხელ ეწყობა. მდინარე მარიცას მარცხენა ნაპირის ვრცელ ტერიტორიაზე (40 კა) გაშლილია ბაზრობის სავანებო ქალაქი უამრავი პავილიონებით, რომელთა საერთო ფართი 150 ათას კვადრატულ მეტრს შეადგენს.

პლოვდივში ერთდღიანი შესვენების შემდეგ ჩვენი მანქანა კვლავ აღმოსავლეთისაკენ — შავი ზღვისაკენ დიდარა.



ბალზარული რიზიპია

ბულგარეთის შავიზღვისპირა კურორტებზე გარკვეული წარმოდგენა ჩვენ უკვე გქონდა კინოფილმებისა და ფოტოსურათების მეშვეობით. მაგრამ იმან, რაც ვნახეთ, ყოველგვარ მილოდინს გადააჭარბა.

საკურორტო მშენებლობა ბულგარეთში არც თუ დიდი ხნის წინათ დაიწყო. ახლა კი აქ შექმნილია საუკეთესო საერთაშორისო კურორტები. მათგან უმნიშვნელოვანესი — „ოქროს კვიშები“ და „მზიური ნაპირი“ არა მარტო ბულგარული, მსოფლიო არქიტექტურის მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს.

ბულგარეთის შავიზღვისპირა კურორტები ორ ძირითად ჯგუფად იყოფა: ქ. ვარნა, კურორტებით „დრუჟა“ და „ზღაღღი პიასიცი“ (ოქროს კვიშები) და მეორე ჯგუფი — „სლინჩე ბრიავ“ (მზიური ნაპირი) ქალაქ-მუზეუმით — ნესებერთით.

ვარნა ბულგარეთის უმნიშვნელოვანესი ნავსადგურია შვედზე. მაგრამ მას სახელი გაუთქვა ახალმა კურორტებმა, რომლებიც მის ჩრდილოეთით გაშენდა. ქ. ვარნასთან ჩვიდმე-

ტი კილომეტრის დამორებით გამოილია საკურორტო კომპლექსი „ოქროს ქვიშები“. მისი ტერიტორია 250 ჰექტარს შეადგენს. კურორტი გაშენებულია მუხისა და ცაცხვის ტყეებში, ზალეხსა და ვენახებში. ორასმეტრიანი სივანის პლიაჟი, დაფარული მტკად წყაროლი ოქროსფერი ქვიშით, სამახვევარ კილომეტრზეა გაშლილი. კომპლექსი ცამეტ ათას დამსვენებელზეა გათვლილი. „ოქროს ქვიშების“ ფუნქციონალური ზონირება უზრუნველყოფს მისი ცალკეული ნაწილების მართებული ურთიერთკავშირის მათი დანიშნულების მიხედვით. მკვერად არის გამოყოფილი სამი ზონა: ძირითადი შენობების ჯგუფი, სამურენო ზონა და მომსახურე პერსონალის საცხოვრებელი ზონა.

ძირითადი შენობების ზონა მთის ძირას, ტყის ტერასებზეა გაშენებული. იგი მოიცავს ოცდათხუთმეტ კომფორტაბელურ ოტელს, ბუნგალოს ტიპის ხუთას ოც აგარაკს, რესტორნებს ექვსს და ათასორას ადგილზე, კაფეებს, ბარებს, მაღაზიებს, სასაფხულო თეატრს ათას მაყურებელზე. საცხოვრებელ კორპუსებში — ოტელებში განლაგებულია მხოლოდ დამსვენებელი ნომრები. სასადილო — რესტორნები და სხვა სახის მომსახურე სათავსები ცალკე შენობაშია გამოყოფილი. ზღვისპირა სექტორში პლიაჟია სპორტული ბაქნებით, ნავეების ელინგით, ბავშვებისათვის განკუთვნილი, ზღვის წყლით გაყვანილი აუზი და სხვა ნავეობებით.

წიფლის ტყეში ავტორუნიტივისათვის განკუთვნილი კემპინგისაა გაშენებული. მცირე აგარაკები შეგუდებულია მომსახურების ცენტრის გარშემო, რომელიც შედგება რესტორანი-სა და კლუბისაგან.

სამურენო ზონაში, რომელიც ძირითად ზონისაგან მშვენივრით არის გამოყოფილი, განლაგებულია სამრეცხაო, გაარაკები, საწყობები, მოსამზადებელი ცეხები, დამხმარე მურენობა.

კომპლექსის ფუნქციონალური და არქიტექტურულ-გეგმარებითი ორგანიზაციის დასაბამს ზღვა და პლიაჟი წარმოადგენს. მის ცენტრში მოთავსებულია რესტორანი „კაზინო“ ათასორას დასაჯდომ ადგილზე. მისგან ზღვისაყენ ეშვება პარალელი, უხვად გამწვანებული ესპლანადა, კასკადებითა და აუზებით. „კაზინოს“ გვერდით აგებულია თორმეტსართულიანი ოტელი „ასტორია“ ბართი. ეს შენობა სასოვადგომბრები ცენტრის დომინანტია.

ბულგარული არქიტექტურის შემოხარბი მიღწევად „მზიური ნაპირის“ („სლონიჩე ბრიაკის“) საკურორტო კომპლექსი უნდა ჩაითვალოს. კურორტის მშენებლობა 1958 წელს დაიწყო. ათი თვის განმავლობაში აშენდა და ექსპლოატაციაში გადაეცა ოცდაათი სასტუმრო. დღეს „მზიური ნაპირი“ მაღალი კლასის საერთაშორისო კურორტია 7500 დამსვენებელზე. როგორც გვიხარბს, უახლოეს ორ წელიწადში დამსვენებელთა რიცხვი (ერთდროულად) თხუთმეტი ათასს მიაღწევს, ხუთასიანი მომსახურე პერსონალით.

კომპლექსი ზღვის ყურეს სანაპირო ზოლის შუა ნაწილშია განლაგებული. სამხრეთიდან მას ესაზღვრება „ქალაქი ზღვაში“ — ნესებიანი, ზღვაში შეჭრილი ნახევარკუნძული უფრო კარგულს ჰგავს, რომელიც ნაპირს ათი მეტრის სივანისა და საშასი მეტრის სიგრძის ზოლით უკავშირდება. უძველესი სიმაგრე, რომელიც ბერძნებმა ააშენეს, დღეს ჭალაქ-მურენობად

არის გადაქცეული. იგი მდიდარია ბიზანტიური კულტურის ძეგლებით.

მზიური ნაპირის ბუნება მნიშვნელოვანდ გასწავლებლა „ოქროს ქვიშებისგან“. აქ ტერიტორია წარმოადგენს დაბლობს, რომელიც პლიაჟის ზოლში დიუნებში გადადის. კურორტის კომპოზიციურ საწყისს წარმოადგენს ბულგარი, რომლის გასწვრივ მრავალი ოტელი და რესტორანია განლაგებული, ბულგარისა და კურორტზე შესასვლელი ხეივანის გადაკვეთზე სასოვადგომბრები ცენტრშია შექმნილი. აქ აშენებულია თოხმეტი-სართულიანი ოტელი „გლობუსი“ და ინტერნაციონალური კლუბის „კაზინოს“ შენობა. მრავალრიცხოვანი სასტუმროები განლაგებულია პარკში და ძირითადად ზღვაზეა ორიენტირებული. კომპლექსისათვის დამახასიათებელია დაბალი განაშენიანება, შეიღდასართულიანი ოტელების რამდენიმე აქცენტით. „მზიური ნაპირი“ შავიზღვისპირა სხვა თანამდროვე კურორტებისაგან სწორედ დაბალი სართულიანობით გამოირჩევა. კომპლექსი მოიცავს სხვადასხვა, ძირითადად მცირე ტევადობის — ოციდან ასამდე ადგილიანი ოტელებს და მარტივი კონსტრუქციის ბუნგალოებს თოხ-ათ საწოლ ადგილზე. მოკლედროიანი შესვენებისათვის ავტომობილებისა და საავტომობილო აგებულია ოტელებისა და რესტორნების საგანგებო ჯგუფი. აქვეა მომსახურე პერსონალის საცხოვრებელი კომპლექსი ხუთი ათას კაცზე და გარაკები. უფრო ჩრდილოეთით ცალკეა გამოყოფილი სამურენო ცენტრი და დამხმარე მურენობა.

ბულგარელმა არქიტექტორებმა დასასვენებელი შენობებ-

„ოქროს ქვიშები“. სასტუმრო „ასტორია“





ბის ნაგებობების მრავალი ტიპი შექმნეს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს შესანიშნავი სასტუმროები, რომელნიც მეტად მოკლე დროში აშენდა და საკურორტო კომპლექსების განაშენიანების ძირითად ბირთვს წარმოადგენს. ბულგარეთის კურორტებზე აშენებული სასტუმროების ნომინალატურა მრავალფეროვანია. აღსანიშნავია ის განყოფილება, რომ თუმცა სასტუმროების კომპოზიციური სქემები განსხვავებულია, საცხოვრებელი ნომრების ტიპების რიცხვი — კი განსაზღვრულია. ამასთან მეტად თავისებურია ცალკეული შენობების არქიტექტურა.

დიდი გავრცელება ჰპოვა ერთსართულიანმა ოტელებმა და ბუნჯალოს ტიპის აგარაკებმა, რომლებიც ჩვეულებრივ ტყეპარკშია განლაგებული. ოტელების სართულიანობა განისაზღვრება ერთი, ორი, სამი, ოთხი, შვიდი, თორმეტი და თოთხმეტი სართულით. მრავალსართულიანი ოტელი ჯერჯერობით მხოლოდ ორი — სამია ყოველ კურორტზე. ორსართულიანი შენობები ცალმხრივი ორიენტაციით (20 — 80 საწოლზე) შენდება ღია კიბეებით და ასეთივე გაღვრებით კორიდორის ნაცვლად. სამსართულიანი სასტუმროები აშენებულია როგორც ცალმხრივი, ასევე ორმხრივი ორიენტაციით. უმეტეს შემთხვევაში ასეთ შენობებში სპორალებისტორი კიბეები შენობის კიდურებშია განლაგებული. უკანასკნელი ხანისათვის მეტად დამახასიათებელია ოთხსართულიანი ოტელების მშენებლობა 120 — 150 საწოლზე. ისინი წარმოადგენს კომპაქტურ შენობებს ნომრების ორმხრივი განლაგებით. თითოეული ნომერი ორ საწოლზეა გათვალისწინებული. შედარებით იშვიათად

აშენებენ შედარებულიან სასტუმროებს მათი სარეკონსტრუქციო როლის გამო, ვინაიდან აუცილებელი ხდება ოტელების განვალისწინება და დამატებითი კიბის უკრფლის ამოყვანა. ასეთ ოტელებში იზრდება საერთო დანიშნულების სათავსების რიცხვი. თორმეტ და თოთხმეტ სართულიანი სასტუმროები რომლებიც წლის განმავლობაში შეუძობს, 250-300 საწოლზეა გათვალისწინებული. პირველ სართულზე განლაგებულია რესტორანი, ბარი, კოლუბი.

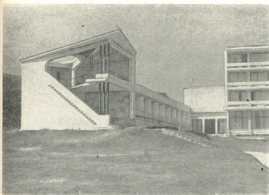
სხვადასხვა სახის და მოცულობის შენობების გამოყენება მეტად აძლიერებს და მრავალფეროვანს ხდის განაშენიანების სილუეტს.

ჩვენ მოვიხილავთ სხვადასხვა ტიპის ოტელებში გაჩენება და მრავალი სხვა სასტუმროს დათვალადობა. ჩვენს უკრადლებას იბჟყოფდა სასტუმროს ძირითადი ელემენტი — საცხოვრებელი ნომერი. ერთოთახიანი ნომრების უმეტესობის განაგებრებულია 1—2 საწოლზე. იშვიათია სამსაწოლიანი ნომერი. ერთოთახიანი ნომერი შედგება 12 კვ. მ. საწოლოვე ზედი თოახის, ტალანის, ჩაშენებული კარადისა და შეთავსებული სანიტარული კვანძისაგან. სანიტარული კვანძი, როგორც წესი, ყოველ ნომერს გააჩნია (გამოწავლის შეადგენს ერთსართულიანი და ბუნჯალოს ტიპის სასტუმროები, სადაც სანიტარული კვანძი ცალკეა გამოქვანილი ან კორპუსის კიდურშია თავმოყრილი). ნომრის ფართი სანიტარულ კვანძთან ერთად 21 — 22 კვ. მ.—ს შეადგენს. ამასთან, ყოველ ნომერს წინ ღრმა ლოჯია აქვს. მეტად რაციონალურად არის გამოყენებული ავეჯი. გემოვნებით არის დამუშავებული ინტერიერის კედლის გვერდებით შერჩეული ფერი და ფაქტურა, თანამედროვე სანათი არმატურა, ლამაზი დეკორატიული ფარდები და ხალიჩები, სადაც თანამედროვე და ტრადიციული ორნამენტის მსხვილი ფერადი ლაქებით არის მოცემული, მეტად ვეფეტურ კოლორიტს ქმნის. საერთოდ შესაშინვეია, რომ ბულგარელი არქიტექტორები დიდ უკრადლებას უთმობენ კეთილმოწყობასა და კომფორტს.

ნაგებობათა ჯგუფის მთავარ შენობას რესტორანი წარმოადგენს, რომელიც საშუალოდ 700 ადგილზეა გათვალისწინებული. ასეთი რესტორანი რეკლემბრივ სამ-ოთხ ოტელს ემსახურება, 300—400 მეტრისანი მომსახურების რადიუსით. როგორც წესი, რესტორნის სასადილო დარბაზები ზღვისკენ არის მიმართული. რესტორნების დიდი რიცხვი, მათი სიამაღლე ოტელებთან და პლიათთან მეტად „უწყობს ხელს დამსვენებულთა სწრაფ მომსახურებას. „მზიურ ნაპირზე“ რვა დიდი რესტორანი, რამდენიმე ბარი და საკონდიტრია. ყოველ რესტორანს თავისი დამასახილებელი კომპოზიციური წყობა გააჩნია. რესტორნები ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება რესტორნები, რომლებიც შენდება ღია ან ნახევრად ღია ტერასების გარკვეულ სისტემაში გაერთიანებით. მაგალითად „მზიურ ნაპირზე“ ასეთ რესტორნებს მიეკუთვნება „კაზინო“ (1000 ადგილზე), „გლოზუში“, „ნეპტუნი“ და სხვები. მეორე ჯგუფი გამიზნულია მომხმარებელთა ყოველ ამინდში მომსახურებისათვის და ძირითადად დახურული დარბაზების ჯგუფისგან შედგება (მაგალითად „გლოზუში“, „დეუნია“, „პალმა“ იმავე მზიურ ნაპირზე). რესტორანის კომპოზიციური წყობის საფუძველს ღია და დახურული ტერასების,

„ტორის ქვიშები“. სასტუმრო „გლოზუში“ თბრთმეტსართულიანი შენობა





„ბრძის ქვეშეში“. ოტელი „ბრძი“. ფრაგმენტო.

ვრანდების, დარბაზების სხვადასხვა დონეზე განლაგების სისტემა წარმოადგენს.

მკაფიო და დეკორატიული სქემები, არქიტექტურის ცხოველ-სატულობა, კარგად მოფიქრებულ ფუნქციონალურ გადაწყვეტასა და ახალი კონსტრუქციების ტექნიკისათან ერთად, ბულგარეთის შავიზღვისპირა კურორტებს ვეროპაში ერთ-ერთ საუკეთესოდ ხდის. ბულგარეთის ახალი კურორტების არქიტექტურა მეტად მეტყველი და თანამედროვეა. ლოჯიები და აივნები ფასადების ძირითად ელემენტს წარმოადგენს. არქიტექტურაში კარგად არის ჩართული შვისსაწინააღმდეგო მოწყობილობანი. უხვად არის გამოყენებული ფერადი პლასტიკატი, ამრჩინებული მინა. ფასადების პლასტიკურ და მოცულობით ცხოველსატულობას ხაზს უსვავს ტრანსლული კედლების ყრუ სიბრტყეები, რომლებიც ზოგჯერ გაჭრილია კიბის ურყიდის ფანჯრების ვერტიკალური ზოგით. ძირითადი მოცულობის გეომეტრიის უპირისპირდება ტალისებური გადახურვით დაკვირვებულ შეასსვლელები ღრმა ნიშის სახით, სხვადასხვა სახის სარდილობლები, ტერასები და სხვა ელემენტები.

მიუხედავად იმისა, რომ საკურორტო კომპლექსების შენობათა არქიტექტურა სრულიად თანამედროვეა, როგორც არქიტექტურული ფორმებით, ასევე გამოყენებული მასალით (ალუზინი, პლასტიკები, მინა, რკინა-ბეტონი და სხვ.), მაინც იგრძნობა, რომ ეს ბულგარული, ადგილთან შესისხლ-სორცებული არქიტექტურაა. ამგვარ ფუნქტ ბულგარული არქიტექტორები სხვადასხვა გზით აღწევენ, უპირველეს ყოვლისა კი მცირე ფორმების მეშვეობით. აქ გამოყენებულია ეროვნული კულტურის საუკეთესო ტრადიციები. ერთსაუბლიანი ოტელები, მცირე, გამწვანებული ცალმხრივი ღია ეზოებით გარშემორტყმულია თეთრი, დაბალი კედლებით, მათში დატანილი ოაღური შესასვლელებით. კედლები (და ზოგჯერ მცირე შენიშებები) დახურულია კრამიტით, რაც თავისებურ კლორიტის ანიჭებს კომპლექსს. ღია ეზოების გასაფორმებლად ფართოდ იყენებენ კერამიკასა და ჭანდაკეპას. მეტად გაავრცელებული მოტივია მწვანე მოლზე ვერტიკალურად დაყენებული ან წამოქცეული კერამიკული ამოფრა. დიდი გემოვნებით და ფანტაზიით არის შესრულებული საყრდენი კედლები და კიბეები.

კედლის სიბრტყეში ხშირად თავსდება კრამიკული ჩანაღვამები. ყოველივე ეს თანამედროვე კომპლექსს განურჩევლობა იერს ანიჭებს.

პარღის წაღლი

ღა წიყაბა



ჩვენ ბევრი გვსმენია ბულგარელთა გულითა სტუმართ-მოყვარეობაზე, მათ გულწრფელ პატივისცემაზე საბჭოთა ხალხისადმი. დავრწმუნდით, რომ ეს გადაჭარბება რიოია. სასატუმროში, სასადილოში, ქუჩაში, ბაღში, შემთხვევით შეხვედრისას თუ ოფიციალურ მიღებაზე საპროექტო ორგანიზაციაში, ყველგან და ყოველთვის ჩვენ გულთაიდი ყურადღებით გვეპყრობოდნენ. სამხრეთული ტემპერამენტო, გახსნილი შუბლი, დახმარებისათვის მუდამ მზადყოფნა, იუმორის მახვილი გრძნობა — ბულგარელთა ეროვნული თვისებაა. ენერგიული შესტიკულაცია, ტემპერამენტიაი ლაპარაკი, მომიღმარი სასხეები ხშირად თბილისელებს გვაგონებდა. „არქიტექტორთა კვლევი საბჭოთა საჭარველოდან“ — ეს სიტყვები ის ვადოსნური თილისმა იყო, რომელიც ყველგან და ყოველთვის გვიღებდა ჩავს. ამ „თილისმი“ მეტად ეფუქტურად ხარტებლობდა კავის მეგობარი — ბულგარელი მეგუერი ქალი, როდესაც ჩვენ მოულოდნელად და ზოგჯერ უდროდაც მივადგე-ბოდით რაიმე დაწესებულება. მკაცრად ნათქვამი „არ შეიძლება“ ან „დაექტოლა“ იმ წამზე შეიცვლებოდა გულთბილი მიპატკეებით. ასე იყო პლოდვიში, როდესაც ჩვენ სამხარეო მუშევრს მივადგით მის გამოსასვლელ დღეს, ასე იყო სოფიაში „უნივერსიადის“ დათვალერებისას, ასე იყო სხვაგანაც. „თილისმა“ გვასახლებდა საუკეთესო სასტუმროებში, მომიღმარი მოლოცვს აიძებებდა გამოეყო მეტად კომორტაბელური ნომრები. სწორედ ამ „თილისმის“ გაგვლით კურორტების ადმინისტრაცია წაივდა უწვეული და რა თქმა მისთვის არც თუ მოსახერხებელი გზით, როდესაც დღეში სამეგრე გვიცვლიდა რესტორნებს და სასადილოებს, რათა ჩვენ რაც შეიძლება მეტი შენობა დაგვეთვალერებოთ (როგორც ზემოთ აღვნიშნე, როგორც წესი სამი, ოთხი ოტელი მიმაგრებულია ერთ განსაზღვრულ რესტორანზე).

სხვადასხვა ხალხს სტუმრისადმი პატივისცემის გამომვლავების განსხვავებული ტრადიციული წეს-ჩვეულება გაჩნია. ბულგარელთა ერთ-ერთი ასეთი ჩვეულება ე. წ. „ვარდის წყლის“ შეპურებაა. თქვენ ალბათ გსმენიათ განთქმული „ვარდების ველის“ ან „ვარდების დაბლობის“ შესახებ ბულგარეთში, რომელიც ვარდებით გაშენებულ თვალწვდნელ პლანტაციებს წარმოადგენს. აქ მოყვანილ ვარდის ყვავილებს ტქნიკური დანიშნულება აქვს. მათგან ხდინა ე. წ. ვარდის ესენცისა, რომელიც თითქმის ყოველი მადლი ხარისხის სუნამოსა და ოდეკოლონის შემადგენელი ნაწილია. ბულგარული ვარდის ესენცია ექსპორტზე მთოფილის მრავალ ქვეყა-



ერთ-ერთი მცირე სასტუმროთაგანი „მხიბარ ნაპირზე“

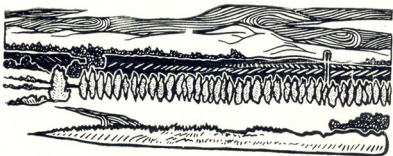
ნაში. სწორედ ამ ვარდის ესენციაზე დამზადებულ „ვარდის წყალს“ შეაკურებენ ხოლმე ბულგარელები პატეისაცემ სტუმარს გამომშვიდობებისას. ამ საინტერესო წესჩვეულებას ჩვენ პირველად პლოფდევში გავცვანით, როდესაც ქალაქის ძველი ნაწილის დათვალთქვამის მივადექით ხით ხუროთმოძღვრების საინტერესო ნიმუშს — სახლ-მუზეუმს. იმ დღეს სახლ-მუზეუმში დავეტილი აღმოჩნდა. ჩვენ თვალწინ ტურისტების ორმა ჯგუფმა სახლს გულდაწყევით ჩაუარა, როგორც კი კარებზე გაკრული განცხადება შენიშნა: „დასვენების დღე“. მაგრამ ჩვენმა ბულგარელმა მეგზურმა გამოცდილ ხერხს მიმართა, „თილისმა“ მოიხმარა და სიტყვებმა „არქიტექტორთა ჯგუფი საბჭოთა საქართველოდან“ ტიშკარი შეაღო. მუზეუმის მეგზური აღმოაჩინა და ხით ხუროთმოძღვრების მეტად საინტერესო ძველი დაგვათვალთქვამის. გამოსასვლელში ბულგარული ქალი — ადმინისტრაციის წარმომადგენელი გულთბილ გამომშვიდობებას „ვარდის წყლის“ შეკერებით ამთავრებდა.

სოფლაში ყოფნის მეორე დღეს ჩვენმა მეგზურმა და სა-

დილის მომტანებმა შენიშნეს, რომ ჩვენ მაგადახუტ მწვენივ წიწყა გაჩნდა, რომელიც ერთერთმა ჩვენთაგანმა ქალაქში შეგინა. ამგვარად აღმოჩნდა, რომ ქართველებს სხვა ტურისტებისაგან განსხვავებით, ცხარე საჭმელი უყვართ. ამიერიდან სადაც კი გამოჩნდებოდით მაგიდაზე ყინულოვან წყალში მოცურავე მწვანე წიწყა გველოდა. ჩვენი სამშობლოს დრომაც რომ არ მდგარიყო მაგიდაზე და რაც არ უნდა დიდი რესტორანი ყოფილიყო (ზოგიერთი მათგანი კი 1200 ადგილზე იყო და ხშირად ერთდროულად ორი ან სამი საბჭოთა ტურისტული ჯგუფი ერთდოულად სადილობდა და შესაბამისად ამდენიმე წითელი დროსა იყო დარბაზში) ჩვენ შეუცდომლად ვაგნებდით ჩვენთვის განკუთვნილ მაგიდებს — როგორც კი დაინახავდით ჯამებში უხვად მოტანილ წიწყას. პლოფდევში ვახშობისას ჩავედით და „რუჩიკი“ (ასე ეწოდება წიწყას ბულგარულად) რესტორანში არ აღმოჩნდა. თურმე ჩვენ ბულგარულ მეგზურს საყვედური გამოუთქვამს მზარეულთათვის. წარმოიდგინეთ ჩვენი გაკვირვება, როდესაც დილის საუზმეზე რძის გვერდით მწვანე წიწყათი სავსე ჯამები დაგვცვდა. ეს მზარეულთა ერთგვარი „რევანში“ იყო. როგორც ჩანს მათ მეტისმეტად გადაატარებეს ჩვენი შესაძლებლობანი წიწყის განადგურებაში. მაგრამ ეს ფაქტიც ხომ ჩვენდამი დიდი ყურადღების ნიშანი იყო.

ჩვენი ქვეყნისადმი ინტერესი დიდში და მცირეშიც მელაენდებოდა, მოზრდილი და ბავშვიც ცდილობდა რაიმე ჰქონოდა სამახსოვრო — საფოსტო მარკა, ხურდა ფული, პაპიროსის კოლოფი თუ სამკერდე ნიშანი. განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა თეთრი ემალთ დაფარული სამკერდე ნიშანი, რომელიც საქართველოს ძველთა დაცვის სასოფალოების მიერ არის გამოშვებული.

ბულგარეთში მოგზაურობის დრო ამოიწურა. წინ გველოდა რუმინეთის განთქმული შავიზღვისპირა კურორტი მამაია. ვტოვებთ ნიჭიერი ხალხით დასახლებულ, მაღლიან ქვეყანას. ვერცხლის ფული ნელა ეშვება ზღვის წყალში და რბილად წვება ქვიშარა ფსკერზე — ჩვენ კიდევ ჩამოვალთ და ბულგარულ არქიტექტორთა ახალი მიღწევების მოწმენი გავხდებით.





მოლავაეობის დასაწყისში, რა ჯანრი იტაცებდა მის ხეულს დეულო როგორი იყო ის პირველი მხატვრული იდეურ-თემატურდასაქმისაჲს ყარო, რომლიდანაც დაიწყო მან თავისი სამწერლო კარიერა.

დღიურს, რომელშიც პიესის ფრაგმენტებია, ბეჭდური წესით აწერია „1885“. ეს არის წიგნაკის გამომცემის თარიღი. წიგნაკის შუა ადგილას მკრთალი ფანქრით მიწერილია 1889 წელი, სექტემბერი. ამდენად დ. გულდიაშვილი სწორი არ არის, თითქოს დავით კლდიაშვილის დღიურები 1882-85 წლებში უწარმოებია. ნაწილი მართლაც ცკუთენის 1885 წელს, მაგრამ ჩანაწერების უმრავლესობა 1889 წლით არის დათარიღებული.

ასე რომ, ჩვენ საქმე გვაქვს დავით კლდიაშვილის პირველ ლიტერატურულ ცდებთან. როგორც ცნობილია, დავითის პირველი მოთხრობა „შერისხვა“, ცკუთენის 1893 წელს. მანასა-დაძე, დღიურებში ჩანაწერი პიესის ნაწყვეტი ოთხი წლით უსწრებს „შერისხვას“.

ჩვენთვის უცნობია პიესის სათაური, მაგრამ ჩანაწერების წინ რამდენიმე გვერდით ცალკე ფურცლებზე წერია „ფარდა ახ-დილი“. იქნებ ეს იყო მომავალი პიესის სახელწოდება?... გა-დაჭრით თქმა მაინც ძნელია, თუ რას უწოდებდა დავითი თავის პიესას.

დასახელებულია პიესის ექვსი მოქმედი პირი. აი ისინი: 1. ავქსენტი იმენაძე, ნაფცი ვეჭილი. 2. ნატალია, ცოლი მისი 25 წლის ჭალი, თავადიშვილის ჩამომავალი.

3. ვალერიან, ძმა ნატალიასი, არაფერი საქმე არ აქვს, 28 წლის.

4. მელაგია, დედა ავქსენტის.

5. ბეჟან ერიძე, ჩინოფნიკი.

6. ვასილ ნოდარიძე

ჩანაწერიდან ირკვევა, რომ მეტი უნდა ყოფილიყო მოქმედ პირთა რაოდენობა. დასახელებულია მარო და დედამისი, რამდენიმე ფრაზა აქვს ვერას. ასე რომ, ათამდე მოქმედი პირი მაინც იქნებოდა პიესა რომ დამთავრებულიყო. მწერალს ფართო დრამატურული გეგმა ჰქონია. მას სურდა ფსიქოლოგიური დრამის ჯანრში აესაზა ფუქსავატი ახალგაზრდის (ვალციოს) მოღიპული ცხოვრების გზა. მოქმედების დასაწყისიდან ირკვევა, რომ ვალციოს (იგივე ვალერიანი) მოსწონებია ახალგაზრდა მზითვიანი გოგონა მარო. ვალციო უფულაა. მას მხოლოდ თავადიშვილის ჩამომავლობა აქვს. იგი ეძებს უფლს. დახმარება სთხოვს თავის დას ნატალიას. მან იცის, რომ ნატალიას მეუღლე ავქსენტი მალე ხუთასთუმინანს მიიღებს. ნატალია გახარებულია მოსალოდნელი გამიღვრებით. ძმას აღუთქვამდა დახმარებას. შემდეგ ირკვევა, რომ ვალციომ მიიღო სიძისაგან საჭირო თანხა, შეერთო ცოლად მარო, მაგრამ მალე მიატოვა იგი. რა მოხდა, რატომ მიატოვა მარო? პიესაში ამის პასუხიც არის:

ვერა — ემ ვინ იყო შენთან ვალციო?

ვალციო — სიძე ჩემი გახლდა...

1 მხოლოდ 1962 წელს დიბეგუა (ბ. ჟურნალ „ღრომა“ № 9) საინფორმაციო ხასიათის ცნობა დ. კლდიაშვილის „დღიურების“ შესახებ. ცნობას ხელს აწერს დ. გულდიაშვილი. წერია: „მისი პიესის შესახებ მხოლოდ ვაგვერთ არის თქმული. შენამდებულა ორიოდვე სტროქონი, როგორც ვებტორთან ანესკლოპის („იონის ბედნიერება“) დილოგის ვაჩიბატა.“

დავით კლდიაშვილის უცნობი პიესების ფრაგმენტები

ვასილ კიკნაძე



ავით კლდიაშვილის „დღიურებმა“ ბევრი ახალი თემა, დეტალი გამომჟღავნა მწერლის შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან. რატომღაც „დღიურებისათვის“ აქამდე საგანგებო ყურადღება არავის მიუქცევია¹. ეს, ალბათ, იმითაც აიხსნება, რომ ლიტერატურის მკვლევარებს უმთავრესად დავითის პროზისაკენ ეჭირათ თვალი, დღიურებში კი ძირითადად პოეტის ჩანაწერებია. ეს ფრაგმენტები დიდ ინტერესს იწვევს. აქედან ბევრი საგულისხმო და საყურადღებო ფაქტი ირკვევა. ჩვენ ახლა საშუალება გვეძლევა განვსაზღვროთ, თუ რა პრობლემები აღვლევებდა მწერალს თავისი



ვერა — თქვენ რაღაც უსიამოვნო ლაპარაკი გქონდათ.
ვალეიკო — უსიამოვნო.

ვერა სთხოვს უთხარს რაიმე მისი ცოლის შესახებ. და აი გრძელდება მათი საუბარი:

ვალეიკო — დიახ, დიახ! მომაძულებს თავი წერილებით და ახლა აჯავკი მომბეზნებს... ვითომდაც დედამიწა იღუპებოდეს... ვითომც მაროს შეტი ქალი ჩემთვის არ არსებობდეს...

ვერა — ყურს ნუ უდებ...
ვალეიკო სთხოვს ვერას ცოლად გაჰყვეს, სურს სახლი მიიყვანოს იგი: „ვერ დავაჯალთო, ხანმა გაიაროს, თორემ ვინ იცის როგორ მივიღებენ...“ პასუხობს ვერა.

შემდეგ გრძელდება მათი საუბარი:
ვალეიკო — როგორც წინათ ვყოფილვარ მიღებული — რასაკვირველია ესევე უხლაც...

ვერა — შენ კი, მაგრამ მე?
ვალეიკო — შენც, შენც, ყველას შეტყობილი აქვს, რომ მარო ვითომც დამნაშავე იყავს...

ვერა — ვალეიკო, განა მართალია ესეთი საქმე ჩაიდინე, გულახდილად მითხარი თუ მართლა გიყვარვარ...

ვალეიკო — რასაკვირველია...

ვერა — მართალი მითხარი, თავს გაფიცებ...

ვალეიკო — გუებნები.

ვერა — ვერ დამიჯერებია...

ვალეიკო — კარგია თუ გიყვარდ. მე კი ასე მითქვამს, შენ რა გადარდებს? თუ არ უნდოდა არ მოიძოქმებოდა.

ვერა — არა შეგამთხვოთ რა მაროს ნათესაებმა...

ვალეიკო — ვერაინ თითს ვერ შემახებს, შემარცმების დღერთმა თუ მე რამე გავაბედინო, მათ თუთონ იციან თუ რა შეიღო შემომატყუეს. ვინ გაუწევს ქომავს ერთი მითხარი.

ვერა და ვალეიკოს ამ ინტიმურ საუბარში იჭრება ვასილ ნოდარძე. ირკვევა, რომ ვალეიკოს უხუხუ საქციელს აღუშფოთება საზოგადოება. უდანაშაულო ქალის ბედს აუღელვებია ხალხი. დიდად შეწუხებულია ვალეიკოს სიძე. იქმნება მძაფრი დრამატული სიტუაცია. ეს ივრძნობა შემდეგ დიალოგშიც:

ვასილი — ყველას პირზედ აკრავს რაღაც საძაგელი ამბავი, რომლის დაჯერება ყოვლად შეუძლებელია.

ვალეიკო — ალბათ ეგრე იქნებოდა თუ ამბობენ...

ვასილი — მაგრამ იმხაც ამბობენ, რომ თვით შენ გითქვამს პირველი...

ვალეიკო — მაკვირვებს შენი ამბავი... თუ კი მე არ შემობღია ერთად ცნობრება, მეტი გამოსავალი არ არის, უნდა გავეყაროთ...

ვასილი — თქვენი იყვეს რადგანაც თქვენ ხართ მიზეზი.

ვალეიკო — ჩემის აზრით ევ უნდა იყვეს თქვენიდან (ვასილი ისევს).
აქ გამოტოვებულია ადგილი. ბრმაკა „ვასილი ესერის“ გარკვევით მიგვაჩვენებს, რომ ვასილს მწვავე სახიათი აქონდა. აქედან იხივ ირკვევა, რომ ვასილი მაროს ახლობელი უნდა ყოფილიყო. ამ სცენის გაგრძელება ავქსენტისა და ვალეიკოს დიალოგი:

ავქსენტისტი — განა შენ არ დასდევდი ყოველგან მაროს, მოსვენებას არასად აძლევდი... ყმაწვილ ქალს თვალ-

წინ ჰყავდა წარმოსადგევი, სიცოცხლით, თავს და მარჯვე ვაცაყი, რომელიც განსაკუთრებულ...
ავქსენტისტი — ამას რასაკვირველია განუკითხველი სიყვარული უნდა ვამოწვივა, რომელსაც შენ შენებურად აქვს უნდა...
ვალეიკო — მე მაგლასავეებს შენი მსჯელობა ავქსენტისტი დღმერთმანი ვაკვირებებს... თუმცა ნაფიცი ვეცილი ხარ...
გამოვინ... გამოვინა შენ შევინაინდა ვინმე ლამაზი ქალი...
ანა შორს მივდივართ შევრ პენტებერის ცოლის ამბავი... მხოლოდ იმ განსაკუთრებით, რომ იოსების ბოლო მაროს უნდა აესრულებინა. რაკი გამომავა ყოლისფერის მომლოდინე უნდა ყოფილიყო და თუ მიმე მდგომარეობაში ჩავარდებოდა, თავის თავი დამნაშავედ უნდა ეცნო...
თავის ნებით, რომე გავბედინებოდა... ეს ღმერთის შეუძლია და ჩვენ უფრო უშმაკება ვეშმაგავსებით. ჩემის აზრით კიდევაც უნდა მიხადლოდეს (იყინის). ჩემით მან შეიძინა მიხანი ცხოვრებისა, ისეთი საგანი, რომ შეუძლია შესწიროს თავისი ცხოვრება და მტერა უნდა... აი, ჩემგან რა აქვს მას. მე რა შემიძინია მისგან, ამა მკითხე...

ავქსენტისტი — იგი რა უნდა გიხიხარ, ვალეიკო... მე გაკვირვებული ვარ, განა აქ შეუძლია კაცს მხიარული იყვეს და მასხრობებს კიდევ?

ვალეიკო — ეჰ ჩემო ძმაო, ყოველ სიტყვის საფუძვლიანობას რომ გამოვიკვირო ერთი თვის განმავლობაში ჭკუაზე შევიშლები.

ავქსენტისტი — აქ წუდება ჩანაწერი. ჩვენ არ ვიცით თუ როგორ წარმართებოდა მაროს ბედი, რით დასრულდებოდა ვალეიკოსა და ვერას ურთიერთობა. რა დულისწილობა გამოთქვამდა ავქსენტისტი და პელოგია. არ ვიცით სხვა მკვარევი იდურო და ფსიქოლოგიური მხარე მოქმედ პირთა ცხოვრებისა, მაგრამ ავქსენტისტი ვალეიკოსა და ნატალიას პორტრეტი მაინც დასატულია. ამის საფუძველზე შეგვიძლია გარკვეულად ვუპასუხოთ მთელ რიგ კითხვებს: პირველ რიგში უნდა გამოვიკვას თუ ვინ არის ვალეიკო, რა მსატრული ფუნქცია აქვს მას?

ვალეიკო ქართული ლიტერატურისათვის ცნობილი ტიპია. დავით კლდიაშვილი რეალისტი მწერალი იყო და ნათლად ხედავდა იმ ღრმა სოციალურ პროცესებს, რომლებიც იმჟამინდელ ცხოვრებაში ხდებოდა. იგი ამჩნევდა, რომ ურგმა წარბასა და დათიას სულიერი მემკვიდრის ასპარეზიდან ჯერ კიდევ არ წასულიყვნენ. ასალ სოციალ-პოლიტიკურ გარემოში ტრიალებდნენ ვალეიკოსდარი ტიპები. ისინი ღრმა ცნონომიურმა ძებრება ცხოვრების ზედაპირზე წამოატეტიკვა. მათ დაუკარგა მტკიცე ეკონომიური ბაზა. მარტო წოდების ამბავი კი ცხოვრება აღარ შეიძლებოდა. ამიტომ გადაწყვიტა ვალეიკომ ანგარებით შეერთო მდიდარი ქალი. მიხნის მისალწვად არ მოვიდა, რომ ქალში აღძრა წმინდა გიძნობა სიყვარულისა და შემდეგ უღმერთოდ გაქალა იგი.

ვალეიკოს სულიერი სიმძაფრე საყვებით შეხებაზედა მის ეკონომიურ სიღატაკეს. იგი გრძნობდაცოლილი დგას ჩვენს წინაშე და ჩვენ გვემის მისი საყოფი საუბარი:

ვალეიკო — გემჩილი ლუგმა კია... სილამაზით ამა ვინ დაიწუნებს... თან ერთი ათი თასი... ვაჰ... რა კარგად



მოწყობა ჩემი ცხოვრება...

ნატალია — დიდხანს კი გაგიძლებთ. მერე?...

ვალეკო — ერთ დროს ხომ შეყოფა.

ნატალია — ის შემდეგ?

ვალეკო — ღმერთი მოწყობდა... რამე ახალ სახსარს ამოგვინერძა, მალე მოგაცილებთ ჩემს თავს, ოღონდ ეხლა კი ხელი მომიმართეთ.

ვალეკო აბესალოს წინამორბედი. როგორც ჩანს, დედისგან დიდხანს აღუვლავდა აბესალოს ტიპი. მწერლობისთვის ეს იყო უტყუარი სინამდვილე. დავითი გრძნობდა მისი გამობატვის აუცილებლობას. სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მწერლის შემოქმედების დასაწყისშივე გაჩნდა ვალეკოს ტიპი.

სხვადასხვა აბესალოსა და ვალეკოს ტექსტი, მაგრამ ძალიან ბევრია საერთო მათ ხასიათში. „ირინეს ბედნიერებას“ სხვა მხრივაც უახლოვდება ჩანაწერი. შედეგობაში ვაჟკეს აფეთქების სახე. მის ხასიათში აშკარად შეინიშნება მსგავსება ვიქტორთან. ვინ არის აქვსენტი?

ამსჯე თვით დავითი იძლევა პასუხს: „იმედაც ღარიბი ოჯახიდან გადმოსული, ახალგაზრდობიდანვე ოცნებობს ფეხი მოციდოს მალღ წრეებში, გატაცებულია მათი გაშლილი, თითქო უღარდელი და რიხიანი ცხოვრებით. ნიჭიერი ვეჭოლი, სახელის მქონე, ყოველ დონისიბებას ხმარობს, რომ შეერთოს კნიანა ნატალია—გულცივი, მაგრამ უშინარსო არსება. მისი მახვილი ვაჟკეცური სიმართლე სიცოცხლთ სავსე არსებას სრულად მოხიბლავს და კიდევაც შეირთავს მას“.

ეს საზოგადოებრივი ფუნქცია არ აქვს ვიქტორს. იგი არც ვეჭოლია და არც სიძე აბესალოსი. ამის მიუხედავად მაინც ბევრი რამე აქვს ავსენტიანთან საერთო. საერთოა მათი მოქალაქეობრივი, ჰუმანური პოზიცია. ავსენტი, მსგავსად ვიქტორისა, სიხოვს, ამხვს ვალეკოს. ვალეკოსთან ავსენტის დამოკიდებულების თემა მოცემულია იმ დიალოგში, რომელიც მწერალს „1889 წლის 14 ენკენისთვის“ დაუწერია. ამ სცენას აწერია მესამე. „საფიქრებელია, რომ პიესა სამ მოქმედებად იყო განზარახული. სხვანაირად რას უნდა ნიშნავდეს გამოკვეთილი სათაური „მესამე“? იგი შეიძლება ნიშნავდეს აგრეთვე მესამე სურათს ან „მესამე სცენასაც“, მაგრამ პიესის კომპოზიციას, მის სიუჟეტურ მდინარებას და თემის გაშლის მასშტაბს თუ გავითვალისწინებთ, ეს მომენტი თითქმის გამორიცხებულია. ვალეკოსა და ავსენტის დიალოგთან გარკვევით ჩანს, რომ ვალეკოს მართ შეუთია და კიდევან ვაჟკეცობა. ასე რომ მათი დიალოგის დროს უკვე ღრმად არის განვითარებული დრამატურული კონფლიქტიც.

ავსენტი — შენის მხრით, მართალი გითხარა შეტისმეტი გათვალისწინება ამ ყოფით დაბრუნება, როგორც შენ დაბრუნდი ვალეკო. ფეხებზედ მკიდია ვინ რას გამოიბედავს... ფულბის მდებარება ბატონო, თვითონ მას მოუნდა ის ფულბით... ათი ათასი! არა შენ თქვი სინდისის ქვეშ, რა ხელით ანებებდა ფულს მართ?

ვალეკო — (სიტყვას გააწყვეტინებს) მამ შე რაღა ბრალს მდებთ: ავსენტი ვითარცა ძმას, გეტყვი... შე რომ მომწყინება, ჩემი თავისთვის დამიკლია ღმერთმა იცის... სხვები ხომ არას მითვლიან, რა გაეწყობა... აქამდის ვუძ-

ლებდე ეხლა კი აღარ შემიძლია და მივატოვებ, არე მერე... მიძლია უწინდებურად ცხოვრება, თუ მიინდობს... ველგვარი გაკირება აიტანოს, ბატონი ბრძანებები, მაგრამ არა ნებას — მე რა ვნა, არა მაქვს, ვერც ვერას მოუხეხავს... ჩხუბის თაყი არა მაქვს... მწვიდლობთ თავი დაგუკარი და გამოვეცადე... შე სრულიადე არ ვუშლი, რითაც ნებას იმ საშუალებით თავი იჩინოს...

ავსენტი — აბა ვე რა თქმა ვალიკო!..

ვალეკო — გამოიწვიე ავსენტი... განა ჩვენს მტებს არ მოსულია მაგვკარი საქმე... სხვა არ ჩავარდნილა ამ მდგომარეობაში?.. მითხარა?..

ავსენტი — მერე...

ვალეკო — რაღა მე გამომიყვანეთ, ქვეყანა აყავანეთ...

პირში გეტყვი; თქვენ რომ არა, ჩვენ გამორდებოდი ერთმანეთის ისე, რომ ვერაინ ვერაფერს გაიგებდა... რამდენი ცოლმპირი ერთმანეთს დამორდებოდა... ახალი საქმეა?.. მაგრამ თქვენ ჰაი, ჰაი და ისე გააწვევით საქმე, რომ ვინ იცის და ერთი უბედურება თავს არ მომხახიოთ... აი მართალი თუ ვინდა... ჩვენ გაყრამი უცხო და საკვირველი არა გახლავთ რა...

ავსენტი — მაგ შენს გრძელ და ცხარე სიტყვებზე მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ მე მართლა დამნაშავე ვარ, შენ სწორი და მართალი მიხარია... შე შევედი, რომ მონაწილეობა მივიღე და სახსარი მოგეცე შენი წადლის აღსარებულად...

ვალეკო — მეტად სცდები. მე შემძლო სხვაგანაც შემოვინა ის ფულბით... და თუ შენ ვინდა გამახსენო, რომ მე მმართებს კიდევ...

ავსენტი — სრულიადე არა...

ვალეკო — ჯერ მაძლიანს მოგახსენებთ და მერე (ჯიბიდან ამოიღებს ფულს და გადაუგდებს) შემიძლია კიდევაც დაგებრუნოთ სრულიად, თუ მიიღებთ სარგებლობაც...

ავსენტი — უფლება არა გაქვს ვერე უბამად მესროლო: სიტყვები, საიდან იმეუ შენ ეს ფულები?

ვალეკო — ავსენტი, დაანებეთ ამ უსიამოვნო ლაპარაკს თავი... განა არ შეიძლება სხვაზე ვილაპარაკოთ...

ავსენტი — ნახვამდის... იმედი მაქვს უკეთეს დროს შევხვდებით ერთმანეთს...

ვალეკო — მეც მეტად მონატრე ვარ მაგიხი... (ავსენტი გადის) ტყვას არიგებს...

საგულისხმოის ფაქტი, რომ ნატალია ძალიან ჰგავს ვალეკოს. ფუნქციური ცხოვრება იდეალად უქვევია ამ ქალს. მისი სურვილია როგორმე თავი მოაწონოს სხვებს, იცხოვროს მდიდრულად და აწყოს გასართობი სადამბეტი. შეუძლებელია უნდა დარჩეს თავიდაშლის სახელი, — ასეთია ნატალიას მიზანი, მას არ უკვირს მისი ზნეობრივი გადავარება, ამისათვის მას საყვედურსაც კი არ უწებნება. ნატალიას სულიერი სამყარო, მისი პორტრეტის მწვეთარად არის დახატული მონოლოგში:

ნატალია — მაღლბა ღმერთის საზაფხულად აბასთამანს წავალ... ამ მოვლე ხანში კი ბალის გამართვასაც შემიძლებო... სირცხვილს მაინც გადავარჩებ... სხვები რას არ ახერხებენ. ავსენტი არა ფულს მოულობს, მაგრამ მაინც ყოველთვის სხვებს უკან ჩამოფრჩხვით ხოლმე... ერთი ის



აპკურებებიც უნდა გამოვართვა ამას წინათ რომ ვნახე... დღესვე წამოვიღებ, რატომ ავსენტიმ არაფერი მითხრა თუ ამ მოკლე ხანში ელოდა ამდენ ფულებს... უნდოდა ალბათ გავეციკვებინე მოულოდნელის შეტყობით... მაგრამ მეც გავეციკრე, ვასიამონებ რაიმე უცხო საჩუქრით... რა აზრით, რა უფრო ესიამოვნება (არჩევს)... (სარკესთან ისწორებს თავს. მეტად მზარბლად) ამ სადამის ფაქტობრივად უნდა წავიდეთ ფერმის იქით... ჭეთო! (შემოდის) პავლეს უთხარი კიდევ ტბილი რამ მოუშატოს სადილზე და შემხვეწე კარგი რამ იყვეს... ცოტა დააჩქაროს კიდევ... ესე უთხარი არ დაგაიწყდეს...

ასეთია დღიურში ჩანაწერი პიესის სასიათი. ეს ფრაგმენტები არ შეიძლება „ირინეს ბედნიერების“ თუნდაც პირველ ვარიანტად გამოვიცხადოთ. ჩვენ საქმე გვაქვს დავით კლდიაშვილის ისეთ პიესასთან, რომლის ზოგიერთი მოტივი და ხასიათი შემდეგ „ირინეს ბედნიერებაშია“ გამოყენებული.

ფრაგმენტები ხშირად მხატვრული ნაწარმოების „მასალას“ მდგომარეობაშია, ზოგჯერ მის აკლია დახვეწილობა, დალოცვები ქმდიობაა, მაგრამ ნუ დაგაიწყდებათ, რომ ეს არის დავით კლდიაშვილის ერთერთი ყველაზე პირველი ნაწარმოები. ისიც საინტერესოა, რომ დავითს ასე ადრე დაუწყია დაზამტურების ჟანრში მუშაობა.

ლიტერატურის მუშეუშში იხსება „ირინეს ბედნიერებას“ ვარიანტები. ერთერთ მათგანს (იხ. დავით კლდიაშვილის ფონდი 14596-6) პიესას სათაურად „შუარაცხოფა“ აწერია. მეღმნით დაწერილ პიესას ფურცლის გვერდზე ფანქრით მინაწერებიც აქვს. ეს ზოგიერთი დიალოგის ვარიანტებია. ასე მაგალითად, როდამიშვილი ეუბნება ვიქტორს: „აქედან დღეს ან მე ან შენსათვის ცოცხალი ვერ წვალოთ თუ მაგ მხეცმა სა:ვი არ ამბავსა!... კმარა რაც მაგას უსაქცილობა ჩადუნდა... ღმერთმანი კმარა! მართალია განთქმული ვაგვაცია და სავი მოაქვს, მაგრამ მე არ მიხვდავ მაგის დევგმობობას“. გვერდზე ფანქრით ასეთი ტექსტია მინაწერი: „მაგ მიჩვეულია ყოველგვარ სისადავლეს და ისე ვათავებდებოდა, რომ ყველა ურადება და ხმას არ სცემს... მაგრამ დღეს მე მოთმინებიდან გამომიყვანს ვატკობ და ან მე ვიქნება და ან მაღ... მე არ მიხვდავ, რომ ვაგვაცობით მოაქვს თავი!“ ეს ტექსტი კიდევ შეიცვალა და საბოლოოდ ასეთი სახით დაიბეჭდა: „შენც არ მომიყვდი, ის იმდენად მთვრალი არ იყვეს!... და ამას კი ვატყვი, ვიქტორ, თუ მაგან ირინეს თავი არ დასვა, ღმერთმანი მეტა აღარავინ მოუშემს და ყველასთვის ესაშობებნით ვაგადებდა დღევანდელი დღესასწაული... მძობას ვფიცავარ, ვიქტორ!“

პიესის წინა ვარიანტში ვიქტორი უფრო აქტიურია. იგი ფილიპეს სიხოს როდამიშვილს შერთოს ირინე. როგორმე ჩამოიშოროს აბესალო. მაგის, (ქ. ი. აბესალოს ვ. კ.) ხელში ირინე ვერ გაიხარებს... ნუ მოკლავ შეილს... მიეცი უფრო გამოურჩეულ ყმწვილს, მაგრამ იმისთანას რომ კაცური, ერთმანეთისათვის სიყვარულიანი სიციცხლით ვატკობნე ეს წუთისოფელი! ფილიპე, ვაფიცებ იმ შენს ქალიშვილს, ვაფიცებ მაშის გრძნობას მისაღმი ირინეს რამიშვილს ნუ დააშორებ“. (რამიშვილი აქ იგივე როდამიშვილია) პიესის საბოლოო ვარიანტში ვიქტორის ეს მუდარა შერჩინებულია. სრულიად ამოღებულია ვიქტორის სიტყვები „ღმერთო რა მხეცობაა... რა მხეცობაა...

რა ამბავია? ამას იგი წარმოთქვამს მაშინ, როცა ვიქტორი გახდება ფილიპესთან საუბარში.

ლიტერატურის მუშეუშში არის დღიურების ორი წიგნაი. ერთის შესახებ ჩვენ უკვე გვეჩონდა ლაპარაკი. მეორე წიგნაი პატარაა, აქ მხოლოდ ერთი დრამატურგიული დიალოგია ჩანინიშული. მწერალმა იგი გამოიყენა აბესალომის საუბარში ვიქტორთან. დღიურში წერია: „თავის გულში ვინდ მტერთაი ვძულდე, ოღონდ სხვას, სხვას არ შეამჩნიეხი. — გონებაში ვძულდე ჩემთვის სულ ერთია... ოღონდ ქვეყანაში თავს ნუ მჭირს. ნუ მარცხვენს ნუ მამეცრებს იმაზედ, რომ როდამიშვილს ჩემზე უპირატესობას აძლევს“. (ლიტ. მუშეუშის ფონდები 1474-7). ამ ტექსტმა გარკვეული ცვლილება განიცადა. პიესაში „ირინეს ბედნიერება“ იგი წარმოდგენილია შემდეგი სახით: „...ეძულდე, ეძვებოდდე, ყოროფული სისასაგლოთ აივოს ჩემზე გული, ოღონდ სხვას, სხვას ნუ ამჩნიეხი, სხვას ნუ ახეხებობს ამაში, თორემ მაგის სიყვარული სრულიად არ მეჭირვება მე!.. სრულიადაც არ მეჭირვება!.. რა ვადაბად მინდა, ოღონდ ქვეყანაში ვაგვაცობის სახელს ნუ მისერის ტალახში და სასაცილოდ ნუ მხრის!.. ეს მიკლავს გულს, ეს მიხუთავს სულს! ამის მოთმენა არ შემიძლია! ამას ვერ შევაწვევ ვერა! ვერა! ნუ მხერის ტალახში ვიღაცა ლაწირაკისათვის!“

როგორც ვხედავთ, მწერალს დიალოგი პიესაში უფრო გვერცლებული ფორმით აქვს. მიუხედავად ამისა აზრი პრინციპში უცვლელია.

ჩვენს ხელთ არის დავით კლდიაშვილის პიესების სხვა ფრაგმენტები. სამუშაოდ, მწილია გადაჭრით თქმა თუ რომელ წელშია ისინი დაწერილი. საფიქრებელია, რომ ნაწილი ამ ფრაგმენტებისა დაკარგულია. დარჩენილი მხოლოდ ერთი რვა გვერდია ჩანაწერი და ორიც პატარა (სულ 4 გვ.) ფრაგმენტები. ერთის შესხვდით შეუძლებელია კია ამის მიხედვით რაიმე კონკრეტული დასკვნების გამოტანა. მაგრამ თუ მას ღრმად ვაგანალიზებთ ჩვენ აქ ბვერ საინტერესოსა და საგულისხმოს დაგინახავთ. დღიურში მოთავსებული პიესა ავტორის გეგმით სამ მოქმედებანი უნდა ყოფილიყო. შემორჩენილია შესაძლ მოქმედების მხოლოდ ორი გვერდი. თემატიურად იგი დავით კლდიაშვილის არც ერთ პიესას არ ჰგავს. საყურადღებოა, რომ მოქმედება ქალქში ხდება. ერთი ოჯახის ფონზე იშლება რთული დრამატული სიტუაციები, ნაწარმოების ცენტრში დგას თანამდებობის პირის ალექსის ცხოვრება და მასთან დაკავშირებული მოვლენები, ჩვენამდე მოწვეული ფრაგმენტები იწყება ალექსისა და მისი მეუღლის ელიკოს დიალოგით. მათ საუბარში ირკვევა, რომ ალექსი შეძლებული კაცია. იგი მზავებად მისი მეუღლისა პრაქტიკული ადამიანია. მაგრამ რეობისათვის მოუხლებელი ალექოსა და ალექსის დიალოგს: ელიკო — სამსახური მაშინ არის კარგი, რომ კაცს გამოადგება...

ალექსი — (იციანის) და ჩვენ არ გამოგვადგა თუ... კარგი ჩემი ელიკო, ჩემი ძმაო, როგორც ვინდა ისე ქენი... არც ნესტობა მინდა, არც პეტრე და არც ივანე... შენ მყავდე და ვინ იხერის სხვას დაუნდობა...

ელიკო — მო, სანამ გულზე არ გახეთქამ არ იქნება, რომ რამე შენგან ხეირს გახდეს კაცი...



ალექსი — ცხვარი ვარ შენი, ჩემო, ჩემო, ჩემო, ცხვარი... (მოკრძალებით) მარა იცი ელიკო, მაინც უნდა რამე... მმართველი რომ მოვა ვინ იცის საიდან... რომ მტერი გაჩნდეს...

ელიკო — ვე შე ვიცი... გითხარი რომ მე ვიცი...

ალექსი — კი, კი, შენ იცი, თუღოს რომ შევლაპარაკო... რაღაც კეთილადემ იმ საქმეზე... შენ იცი. რაცხას აპირობსო... და ...

ელიკო — ვინ? კეთილადემ!.. რას აპირობს ვინ გითხარა... რა? რას აპირებს?!

ალექსი — თელთ გამოკითხვ იმას ეცოდინება?..

ელიკო — (კითხულობს წერილს) ჩემო საყვარელო და ძვირფასო ალექსი! ვერ დაგიმალავ, რომ შენზედ ბევრი საჩივარი მივიღეთ ამ უკანასკნელ ხანებში... ფრთხილად იყავი თორემ, ხომ იცი ბევრი ცვლილება ხდება ესლა ვინ იცის შენმა მტერმა არ გაიმარჯვოს. უკადვ როგორმე რომ დააკმაყოფილო შენი მომდურავენი... ვინ არიან... ვვინებ შენ თვითონ კარგად გეცოდინება... ყოვლისფერს გამოტყობი გუჯრ იმტიომ, რომ იცოდვ რეგორ მოციხდება თავის დატყრა. მმართველმა არა ერთხელ გიკითხა... ვინ არისო... შეიძლება რომ იმან ამისთანა საქმეები ჩაიდინოსო თუ არაო და მე რასაკვირველია დაეაჯერე, რომ ეს სულ ორი სამი კაცის ნამოქმედარია მეთქი, იმ კაცებთან, რომელთაც შენ სდევნი მათი ზიოტი ნამოქმედარისათვის... მმართველი აპირობს ამ მოკლე ხანში მხარის დარებას და შენ იცი როგორ დაუხვდები... თავი არ შეიჩვიე... შენი ერთგული ნიკოლოზ ზეკაცო.

ალექსი — აა! კარგად ვერ გავიგე!... როდის მოდისო? და ის, ის საჩივრებზედ რას იწერება?.. ერთი ხელასლად გადიგითვ ძამიკო!.. სმენამ მიკლო თუ რა ამბავია...

ელიკო — რაო და მმართველი ამ ცოტა ხანშიო მანდ იქნება და ვიდაცები რომ არიანო... გემდურინაო... რა სისულელეა ვინა? ვისზედ ამბობს?.. ისენი მომიმადლიერო!.. ვინა გვყავს მოსამადლიერებელი? რასაკვირველია ნადიმი ახლა თუ არ გავმართო არ იქნება უიმისოდ!..

ალექსი — (მიიმედ ამოიხრებს) რა, მოდისო, ამ ცოტა ხანში, საჩივარო იყო რაღაცა.

ელიკო — ვითომდა ვიდაცებს ჩვენზე საჩივარი შეტანოს მმართველთან, ვიცი რისთვის იწერება... მეო ასე და ასე უთხარიო მმართველსო...

ალექსი — კარგია, ელიკო! კაცი მართალს გვეწერს... ამხანაგურად გვატყობინებს ჩვენს საქმეს... მმართველსაც კიდევ უკითხავარ...

ელიკო — დიდი კაცი ხარ... თუ არ მოგიკითხა.

ალექსი — ქალო, მომიკითხა კი არა... ჩვენს უწესობაზე კითხულობს...

ელიკო — რასაკვირველია... ფულები შემოხარჯავა მაგ შენს ნიკოლოზს და ახლა მოგმართა... გიმოვანა ცხვარი... მიეხედო... ღვთის მადლით თავი გვაბია და გვესმის... ბევრიც გვესმის.

ალექსი — მე კი ჩემო ძმაო, იმას გეტყვი, რომ უნდა მიეცლით იმ რჩევას, რომელსაც გვაძლევს ის კაცი ამ წერილიში... დამიჯერე ელიკო, ღმერთს გეფიცები...

ელიკო — დღურაგე ფულები ქვეყანას... ბევრი გაქვს... ორიოდ კაპიკი რომ გეზონდეს, კაცმა შევატყოს და წერს თმევა მოვიდომოს ხმასაც არ ამოიღებ... წიარმთვე... ბევრი საჭიროა, რომ კაცმა შევაზიოს...

ალექსი — კი უნდა გემონოდეს... ღმერთმანი უნდა გემონოდეს... გამოტყობი გეტყვი... სხვა არავინ არ უკრებს... ელიკო, გვიწვეს ერთ დღეს ჩვენი ნამოქმედარი... თუ არ გავფრთხილდით ძალიან, ყველას ვაწვინეთ... ყველა ჩვენი მომდურავა... დროს იმოვინან, ტლახში გაგვეყვინა...

ელიკო — ალექსი, მე არა ერთხელ მითხოვია და ყოველთვის იმას გთხოვ, რომ ვე ნესტორა არის თუ ვილაყა თავიდან მოიშორე მეთქი... რომ აყვები მის სიტყვებს... მაცი მეთქს ის არავფერ არ გვეუბნება, ბიძაო, ყველა გამედურის, ყველა მტრულად გიყვინება... ვიცი რა ალაპარაკებს იმას მავნარათ... სხვები კი არა ის თვითონ არის ჩვენი პირველი არაკეთილისმზრველი... დამიჯერე...

ალექსი — მე თვითონ ვუწერებ, რომ ნესტორას სიტყვები მართალია, ღმერთმანი მართალია, ელიკო ნუ მომიკედება... ელიკო

ელიკო — შელა, შელა... ვის უნდა გაუთხლედეს შენ რომ რამეში დაეაჯეროს მერე კიდევ ნესტორას... შენ ნუ უყურებ წყნარიო...

ალექსი — ნუ, ნუ ელიკო, მაგას ნუ ამბობ... შენ ტყვილად გტლეს ის... ღმერთმანი კეთილი ყმაწვილია...

ელიკო — (გაჯერებული) კაიკი, კარგი, აბა... მისდიე ნესტორას და მის წერილს და რაც გინდა ის ქენი... მე ბრალ არ მქონდეს... შენ თუ ისენი დაგვლაშმენ... ისენი იყვნენ შენი მრჩვევლიც და ყველა... შენი ცოლი კი შენი ორგუენა, დიას არც რამეში დაუჯერო და არც ყური ასთხოვო... დაგვლაშმენ...

ალექსი — რაა მაგ ელიკო!.. ძმაო, ჩემო, ჩემო ელიკო კაია თუ ღმერთი გუამს... რას გულისობ... ვინ გუებნება არ დაიჯერებ, გაიშმიდი, დაწყნარდი... მე სულაც არ მინდოდა შენთვის შეწყვინებინა... ისე ვსთქვი...

ელიკო — არა, არა... იმათ გასდიე... რაც გიმოვინა მოახმარე... შენები ყველა შენი გულითადი მეგობარი გახალდა...

ალექსი — კაია, დალოცვილო.

ელიკო — ძლივს ორი კაპიკი შეინახე... სხვები ჩვენ ადგილზედ მილიონები ექნება... შენ კი ვინ რას მოგცემს იქით თუ არავინ წაგაფცქვანა...

ალექსი — ვიშოვით, ვიშოვით... ჩემი სიყოსტელ... ოლონდ შენ ჯანიანად მეყოლე...

ელიკო — იშოვი... სირცხვილით თავს ვერსად გამოჰყოფ... ბრიყვი რომ არ დაგიბახონ ხელში გაქვს ყოვლისფერი და აბა კაცმა მოახერხოს მისი მოხმარება... ვერა ზედაც პეტრე ლუწაშენს რა ქონდა, რა ებადა დღეს პირველი კაცია... რითი, მუნსავით კი ვერ გააბრიყვებდნენ, ვის შეეძლო... თვითონ აბრიყვებდა ყველას... დღეს ბატონია შენ კი სამსახურიდან რომ გამოხვიდა ლუწა პური სატყველი არ გექნება...

ალექსი — მაგას რას ამბობ, ჩემო სულო, ღვთის მადლით მამული გვაქვს მისავალი მოგვიდის...



ელეიკო — რასაკვირველია მამული გაცხოვრებს... მოუდგე იმას... თხი ხელში დაიკავე და ის იქნება... ეს გავლდა კიდევ საოქუალად...

დიალოგებიდან შევტყუთ, რომ ალექსის ოჯახი უწესო გზით აგრძობდა ფულს. ალექსის კარგი მამულები ჰქონია, მაგრამ სოფლისათვის ზურგი შეუქცევია და ახლა მის მუელულს სამარცხენიოდაც კი მიანია სოფლად ცხოვრება.

ალექსის ოჯახთან მეგობრობა ვინმე თედო. ელეიკოს პგონია, რომ იგი მათი ერთგული მეგობარია. „როცა ჩვენისთანა გმირები ვართ არიან შეკავშირდები“... მაშინ ვერაფერ ვერაფერს დაგვაკლებსო — ამბობს თედო, მაგრამ მალე ირკვევა, რომ სწორედ ამ კაცს გავცია ალექსი. „მეგობარი“ აღმოჩნდა მტერი, ხოლო ორგულად მიჩნეული ნესტორი პატიოსნებით სავსე. ამაზე ლაპარაკია მუხამე მოქცეულაში.

ალექსი ჩამოაქვეითეს თანამდებობიდან. მუშაობა დაიწყო მომრიგებელ შუაგულად. ნესტორი დაუბრუნდა ალექსის სახლს. აქ შეუბოდა თავის საყვარელ ადამიანს ნატალიას (ნატალია ალექსის ძმისშვილია). ელეიკო პატივება სთხოვა ნესტორს და სამეფოდ შეირავა იგი.

ასეთია უცნობი პიესის ფრაგმენტების მოკლე შინაარსი. ელეიკოს სახით მწერალმა გვიჩვენა ძლიერი ნებისყოფის ქალი. გვიჩვენა მისი ანგარებიანი, პრაქტიკული ნიჭით დაჯილდოებული ბუნება. ეს არის სრულიად ახალი ტიპი დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. ელეიკო არ ჰგავს დავითის ნაწარმოებების ნახსა და კლემამოსილ ქალებს. იგი არ ჰგავს სვედიან, მძიმე ცხოვრებისაგან განაწაშებ ადამიანებს. პირიქით, ელეიკო ძლიერი ადამიანია, მას ყველაფერი აქვს, მტკიცაყვე უჭირავს თავი. ამიტომ აძულდება მისი გაგულების ქვეშ მყოფ შპარს, რაც შეიძლება ბევრი ფული დაგაროვოს. ალექსიე მორჩილად ასრულებს ელეიკოს მითითებებს. ახალი სასმასურცი ელეიკოს სურვილით დაიწყო.

როგორცა ჩანს, ამ პიესის გმირები ეკონომიურად ჯერ კიდევ წელმაგარნი არიან. მათ სულში ჯერ კიდევ არ დამდგარა შემოდგომის მუხური, ჯერ კიდევ ომხანინად ისმის აზნაურთა ხმა. ესენი არ არიან ის შემოდგომის აზნაურები, რომლებიც მამულობითა და დიდის ვიავგალობით ირჩენენ თავს.

მართალია, ეკონომიურად ძლიერნი არიან დავით კლდიაშვილის გმირები, მაგრამ მათი სული მაინც შემოთებულია. უკადრისი გზით შექმნილმა სიმდიდრემ ააფორიაქა ისინი, დაუარაგა ძილ და მოსვენება.

ბრძოლა გრძელდება. ისტორიულად განწირული ხალხი იღიდ ზგომრივ დებურისას განიდის. მათი ბედი ნაჯელიანი შემოდგომის გზით მიემართება.

საგანგებო ყურადღების იქცევის დიალოგის ფორმამი დაწერილი პატარა ნაწყვეტი. ძნელია კაცმა გააკვიოს თუ რა არის ეს. რა მიზანს ისახავდა ამით მწერალი. იქნებ იგი ფრაგმენტისა რომელიად დაუმთავრებელი პიესისა, ანდა უბრალო ჩანაწერია. ასეა თუ ისე, ჩვენ მეტად საინტერესო ფაქტის მოწმენი ვართ. ინტერესს აძლიერებს ერთის შხრივ ინტელიგენტის ტიპის გამოყვანა და მეორეს შხრივ ის ფილოსოფიური შეხედულებანი, რომელსაც ეს გმირი გუთავაზობს. საფორმებელია, რომ მასში გარკვეული გამოძახილი ჰპოვა 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებამ.

პიესის გმირს პლატონი ჰქვია. მისი სახით მოცემულია ცხოვრებაზე გულუკერილი, ბრძოლანი დამარცხებულმა მწერალმა კულად გაორებული ადამიანი.

პლატონს კარგხანს უბრძოლია ადამიანთა გულგრილობის, სიტრუისა და პირფერობის წინააღმდეგ, მაგრამ მალე დააღლილა, იმედი გაკრუბია და ბუნების წიაღში უსურვებია თავშეხადარი.

მაგრამ ვერც იქ უპოვია სულიერი სიმშვიდე. ცხოვრებამ პლატონი ზედმეტ ადამიანად აქცია. მართალია ეს არ შეუძლია საზოგადოების გარეშე იცხოვროს, მაგრამ არც საზოგადოებაში დარჩენა შეუძლია. ასე აფორიაქებული, გაორბეული დგას იგი ჩვენს წინ და ჩვენ გარკვევით გვესმის მისი მუშაზე გადის: „არ მინდა მე ეს სახელი... სახელი ჩემი ტანჯული კაცის სახელია“.

ტრაგიკულ წინააღმდეგობაშია გაბმული პლატონის პირფრება. სხვადასხვა პოლუსებზე დარჩენ მისი თეორიული ნაწარმი და ცხოვრების სინამდვილე. იქმნება მათფერი კოლიზია. შორიდან კარგი „საყურებელია — ამბობს პლატონი — ცეცხლში ჩავარდილი კაცი — საინტერესოა ყურება იმისი ტანჯვისა და მისი ბრძოლისა. მაგრამ თვით მომედი პირი კი სასულიერ მდგომარეობაშია, რას გრძნობს იგი შემშვიდავარ გულგრილი მყურებლისა... რა ლანძღვას, რა წყევლას და კრულვას უგზავნის იგი მათ, რომლებიც სტკებებიან მისი ტანჯვის ყურებით. ისე სტკებებიან მხოლოდ იმისთვის, რომ ნახონ საუცხოოვო სანახავი და თვით საზრდო ლაპარაკისა, მუენიერნი კე მოხარულნი, რათა გაამრავლონ თავიანთი განხილვანი ადამიანის ტიპებისა. რა, ღმერთო, შენ იყავი მაგათი მსაჯული, მაგათი გულცივობისა და გულგრილობისა.“

პიესის მოქმედი პირი ელისაბედი სთხოვს პლატონს დამშვიდდეს, მიატოვოს ის ქვეყანა, რომელმაც თავი მოაჭულა და განერტოს შორს. „მიატოვად მშვიდობასაც ნახავ — ეუბნება ელისაბედი, მაგრამ ამაოა სიტყვეები. მიტოვება არ შემიძლიან — პასუხობს პლატონი.

ამავე თემის გაგრძელებაა პატარა ნაწყვეტი, პლატონის მონოლოგი. ეს სურათი ასე იწყება:

მიგდებოდა ადგილი. შორს მოჩანს მთები, ახლოს ბარი ადგილი. მარჯვნივ დგას ორი-სამი ქობი, მშვენიერი ბაღები წინ; იქვე წმინდა წყარო, ჩრდილიანი ხეები; ხეების ძირს დგანან სკამები.

პლატონი — (შემოდის) რა მშვენიერებაა!... ბუნებამ, მარტო შენ აძლევ კაცს რაც მისთვის ყველაზედ ძვირფასია. შენ აძლევ კაცს მოსვენებას, მფარველობას; შენ გულში პოულობს იგი ათასს ნუგუმს და შენით იგრძელებს თავის სიოცხლეს... როგორ არ უნდა დამშვიდდეს მსუდავი ამ არემარქით, თუნდა ჩემსავით ცხოვრების მძიმე და შეუკავებელი ზვირთებით იქნეს დღნიმისდელი. აქ შემიძლება კაცმა გაიქარგოს თავის სულებში. მიატოვოს მომედი და ადრინებელი წუთისოფელი თავის შფოთით და ღლეული და მიეცეს მურყავველ მოსვენებას, მშვიდობიან ცხოვრებას; მოიშოროს თავიანდა ათასნარი ტანჯვანი და წვალებანი და იყოს კაცად. რა ტანჯვა გამოვიარე ჩენს ხანმოკლე სიოცხლემში, როგორი უგულად დედანაცვალოვით მიმიღო ცხოვრებამ. რა ბრძოლები გა-

დამახდევინა და რა მხნეობა და ძალა დამაკარგვინა იმ ცრუ ბრძოლებში... ჩემი ტვინი, თორიასთან შურადილი, ვერ შურიცდა პრაქტიკას და მე მეგონა, გულწფლად ვივლი მაინც თეორიით ნაჩვენებ გზაზე და წინ აღუდგები ყოველივე იმას, რაც ეწინააღმდეგება ჭკუას... ამას გახდა ყოვლისფერი... მე ფუჭად დავკარგე რაც მქონდა, ძალ-ღონე, ჩემი ჭკუა და ცოდნა... მე დღეს უნდა უკუ-ვეწვეოდე ცხოვრებას და უნდა ვეძებდე იმ ადგილს, სადაც ვერ მისწვდება ნაღველი, სიმწარე, ტანჯვა, ვაივაგულახი და ყოველი სოფლის უბედურებანი და სიმწარენი... რატომ? — რომ აღარ შემიძლია ბრძოლა დაქანცულსა, დამიმძებულსა.

ამ ვრცელ მონოლოგში მოცემულია ფილოსოფიურად მორთვენი ინტელიგენტის დიდი გულისტკივილი. ეს არის სვედა

დამარცხებული მებრძოლისა, ამიტომ არის იგი ასე ამაღლებული და საინტერესო.

პლატონი სრულიად ახალი სახეა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. რა კარგი იქნებოდა, რომ ეს ნაწარმოები დასრულებულიყო. მაშინ კიდევ უფრო მდიდრად წარმოდგებოდა დავით კლდიაშვილის დრამატურგია.

ამრიგად, დავით კლდიაშვილის უცნობი დილოგები, ფრაგმენტები, ცალკეული დასრულებული სურათები ნათესადიან მწერლის შემოქმედების სრულიად ახალ მხარეს. მათ ბევრი ახალი თემა, ხასიათი და დრამატურგიული სურათი გადავიშალეს წინ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ელიკოს, პლატონისა და ალექსის სახე. არსებითად ეს ხომ მკრთალი კონტურებია და მაინც რაოდენ საინტერესოა იგი.

დავით კლდიაშვილის დრამატურგიული სამყარო, მისი პორტრეტები უფრო ფართოდ სჩანს, ვიდრე ეს აქამდე იყო.

მეგობრული შეკრება



მეგობრობის ღრმა ფესვები ასაზრდოებს საქართველოს, აზერბაიჯანისა და სომხეთის ხელოვნების მუშაკებს. უამთა სვლამ ის დღეაღიო შეერა და შოამამაჯოლბას ურ-დევე ტრადიციად უანდერძა. საბჭოთა ხელისუფლების წიღებში, ამიერკავკასიის ხელოვნება მეგობრობამ ახალი

ზინარს მიიღო და ახლა არ არის ხელოვნების დარგი, სადაც თავი არ ეჩინოს ამ მეგობრობის შედეგებს.

ამიტომაც ეწინააღმდეგება გაერთიანებული პლენუმი, რომელიც ამიერკავკასიის თეატრალურ საზოგადოებათა ინიციატივით ჩატარდა ამასწინათ ერევანში.

თანამედროვე დრამატურგიის, რეჟისორის, სამსახიობო ხელოვნების საკითხები თანაბრად აღეღვებს უველას, ვრც. ცოტად თუ სვერად, თავისი მუშაობით დაჯავშირებულია თეატრთან და მონაწილეობს თეატრების წინაშე დასწულ დიდ ამოცანათა გადაჭრაში.



ამიერკავკასიის თეატრალურ საზოგადოებათა გაერთიანებული პლენუმის პრეზიდიუმი. მარცხნიდან მარჯვნივ: ა. შერაზინი, დ. ანთაძე, ე. ვერთინიანი, მ. შამღინოვი, ზ. ჯვინტი

პლენუმის მუშაობის ძირითად საკითხს თანამედროვე ქართული, სომხური და აზერბაიჯანული დრამატურგიის მდგომარეობა შეადგენდა. სწორედ ამ საკითხების ირვლივ აზრთა გაცვლის, გამოცდილებათა გაზიარების მიზნით და თეატრალური ხელოვნების შემდგომი განვითარების საკითხებზე მსჯელობისათვის შეიკრიბნენ ერევნის ხელოვნების მუშაეთა სახლში სამი მომხმ რესპუბლიკის თეატრების მუშაკები და ლიტერატორები. ასეთი ღონისძიება ერევანში პირველად ჩატარდა და აღზაო ეხეც იყო მიზნო, რომ ასე ხალხმრავალი იყო დარბაზი.

პლენუმი გახსნა სომხეთის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, პიროვ. ვ. ვართიანამ, რომელმაც ულამარვე წვენი პარტია და მთავრობის მიერ თეატრალური ხელოვნებისადმი დიდ შურულელოებაზე გამოთქვარწმენა, რომ ამიერკავკასიის თეატრალურ საზოგადოებათა გაერთიანებული პლენუმში მომხმ რესპუბლიკათა ეროვნული თეატრებისათვის ახალ ტემპულად გადამოცვლა.

სომხეთის კულტურის მინისტრის მოადგილემ ა. შავინიანი თავის მოსტენებაში ულამარვე იმ დიდ ამოცანებზე, რომლებიც დაუსაზილის პლენუმმა ხელოვნების მოლაშქრებს და რაც გააკეთეს ამ მზიარ სომხეთის შემოქმედებითა მუშაკებმა. დრამატურგთა შეოქმედების ცენტრში საბჭოთა ადამიანი, თანამედროვეობის პრბლებები დადგა...

თეატრალური ხელოვნების მუშაეთა და შერატლთა უპირველესი ამოცანა, — ამზობს მომსტენებელი, — გაერთიანებული ძალებით შექმნან წვენი თანამედროვეობის სახეები, მრავალფეროვნად ასაზონ გმირობით აღსავსე წვენი დრო.



ამირკავისის თეატრალურ საზოგადოებათა გერთთანებულ კლუბი

ა. შვინიანი დაწერილობით შეიხოს სომხური თეატრის ჩრდილო-
ვან მხარეში, ლაპარაკი თეატრების რეპერტუარზე.
ქვემოთ მოხსენებით „სახლითა ორიგინალური დრამატურგია
საქართველოს თეატრებში“, გამოვიდა საქართველოს მწერალთა
კავშირის შვინიანი ბ. ულერი.

მეტად მნიშვნელოვანი და საინტერესოა — აღნიშნა მან. — რომ
სახი მომე რასწავლებლის ხელოვნების მოღვაწეები შევიკრიბეთ,
რათა გავითარებოთ ძველით ვინაველით შემოქმედებით არს-
ებულზე, კრავად გადაწყვიტოთ მტკიცებელი საკითხები, გავაერთიანო-
ნოთ ძალები ჩვენი ხელოვნების წინსვლისათვის, განვაგრძოთ ჩვე-
ნი ხალხების ისტორიული შეგონება.

შეგონებოდა, — განაგრძობს ბ. ულერი — რომ ჩვენი ქველნი
დღინდერეხულია დრამატურგია და რეპერტუარის საკითხებით,
რადგან რეპერტუარის თეატრის საფუძველი და მისი შემოქმედებითი
მნიშვნელობის განმარტაველია.

შევიხოს რა ქართული თეატრის რეპერტუარს, ირატობა აღნიშ-
ნა, რომ იგრძობა მკვერთი შემოხმებით თანამედროვე თეატრის-
საგან. ჩვენი თეატრალური ხელოვნება ახლა აღუაგებია საბჭოთა
აღმართის მღვიმის სულიერი სამყაროს ჩვენივესათვის ბრძოლის
საშუაღის, თეატრების მოღვაწეები, დრამატურგები ახალი ნაწარმო-
ებებით ემსხურებენ პარტიისა და ხალხს მშრომლებს, მაგანა ეს არ
გვალბენს საფუძველს ვითყვირო, რომ ჩვენი თეატრალური ხე-
ლოვნებაში უყვანველიყო რაღაცა.

რადგან მისივე მხრივ ქართული თეატრების რეპერტუარში თანა-
შედროვეობის თემატიკას დიდა აღვლით უძირავს, მაგანა ხელოვნე-
ბაში რადგანობა აბასდროს არ უყოფია გადაწყვეტი ლიტერატორი:
თანამედროვეობის თემაზე შექმნილი მრავალი პიესა ჯერ კიდევ
შეიღო სიღრმით ვერ ასახავს ჩვენი დღეების მოვლენებს.

პიესების განაწილა როგორც პროფესიული ღირსებებით, ისე საყ-
ლოვნებანაც, ძირითადი ნაწილი დრამატურგიაში პროდუქციისა
არის ის, რომ პიესებში ვერ ასახავს ისეთი დიდა განზოგადებულ
მხატვრული საზივებს, დიდა აღმართავს ხასიათებს, რომლებიც შეიღ-
ებენ აღაწინა ჩვენი ხალხი, ახაბავს რობობა, დიდა საგმირო საქმიე-
ნისათვის შთააგონებ იხინი, ვფიქრობ, ეს მხოლოდ ჩვენიან არ არის.
ახლოდროული მდგომარეობა სხვა რისხულებულიყო.

ქართველ მხატვრებულს რომ ქაიბობი, თუ რომელი სპექტრალბებს
თვლის ითა ქართული სასაინო ხელოვნების მიწვევად, უსაოთრო
დაიხსინებინა: „ორიბალი შიფენი“, „რობინა III“, „შედიანი“, „ახ-
ტობისნი“, მაგანა, საბჭოთაროდ იურ დასახლოებინა თანამედროვე
თეატრისაში შექმნილ ღირსეულ საქმელებს, რომელნიც ისეთი იქნე-
ბიბოთა, ნაწარმოები ქართული სიარის ისტორიის მღვიმისა შესაძლებ-
ლობიბო, როგორც სხვებთან სპექტრალბობიბ.

საბჭოთა თეატრის მოღვაწეები დამად უნდა ჩასწავლებს ჩვენი
უბიბის სულის, გამოხატონ ჩვენი დროის პრობლებები და მათ ასახ-
ვანი თავიანობა ძირითადი მოვალეობა დაიხსინა. მხოლოდ ამ გზით
შეიღვევად სპექტრალ წარმატებებს, უნდა ვუკადოთ, რომ ჩვენი ცუ-
ნაზე ისე აღვირდებს საბჭოთა თეატრის, რომ თეატრის წარსულის თემა-
ტიკა, დღეის არ უნდა დავიწყეთო, რომ თეატრების სწრაფდ მანინ
აღწევიჩ სრულყოფას, რადგან ისინი თავიბი დროის ცხოვრების
ცხოვრებისა და ამაში პოლომობდენ შთაბრძნობის შთავარ სპექ-
ტრალბობი.

უნდა შეიქმნილი დიდა სიბრძნისა და ზნითმღიბობის ძაღის საქ-
მეობით, ვინაგონით იხისავიბო, რომ ტრისმონის დავუდგომოთ
ჩვენი ტრადიციული ხელოვნების, სიტყვიანდ მშობილებიჩა გადავიღებ
და ჩვენი საქმიანობით განავრცოთელი დიდა დავალები, რომლის-
ცხად მოვლენებს პარტია, ჩვენი თანამედროვეობა.



ქვემოთ მოხსენებით გამოვიდა აგრეთვე ფეოლოლოგიურ მუ-
ნიერებათა კომისიის ი. კარაგივი დაახლოება რა, ჰქრეხილავს
დრამატურგის მდგომარეობა, დასახა ღონისძიებებს შიშველ რეპერტუ-
რისათა თეატრების ურთიერთკავშირის უფრო განმტკიცების შე-
სახება.

ქვემოთ თანამედროვე თეატრის აქტუალურ საკითხებზე მოხ-
სენებით გამოვიდენ: კრატკოსი ს. არუხიანიანი, აგრნობაგის რე-
სული დრამატული თეატრის ღირსეატრის ს. იაყუბოვი, ხელოვნების
დამსახურებელი მოღვაწე ოთარ ცეაძე, იხინი კონკრეტული მანა-
ლობებით შეგნენ დღევანდელი თეატრების საყოველთაოების და და-
სახებს ღონისძიებით მათი შემდგომი გამოსწორებისათვის.

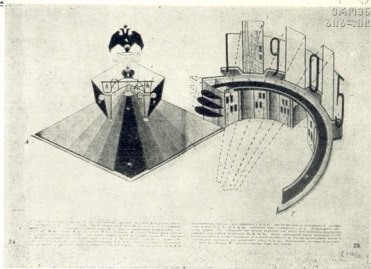
ი. ცეაძემ თავის გამოსვლაში აღნიშნა, რომ რევიორები გურ-
ბიან თანამედროვეობის განწორცილებას სცენაზე, იხინი კლასიკის
აზრებობებს, მაგანა აქაც შედლების კი არ ირთვენ, არამედ საყ-
ლებს მნიშვნელობა პიესებს, ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევი-
დნენ ტრადიციების მქონე რუსთაველის სახელობის თეატრი. აღ-
ნიშნა, რომ ამ ხოლი დროს ჩვენი რევიორები დიდა ტალღებს
მტკიცე ურთობის წარმატებებს არჩვენ, რომ გამოც ვახშირდა პიე-
ზის, მოვლენების და ბუნების საფაბობები, ეს გარემოება უყვას
აწულებს მაგანა, საყოველთაო, პიესა დღეს, მას კი შეუძლია თეატ-
რის შევლა.

კრატკოსმა ხელოვნებაშეცვლილების დოქტრინის და გაწვევით
თავის გამოსვლაში ხალ გვიცა იხინ, რომ თეატრმა უნდა განაწილოს
თავის ეროვნული დრამატურგის შესაქმნელი, რომ გრძნული
დრამატურგისათვის ზრუნვა თითოეული რევიორისათვის, მასობრი-
ვისათვის შთაავარ ამოცანა უნდა იყოს, იხინ ურთავებს ს. არუხი-
ანიანი აზრს, რომ ამგვარ თეატრის მოღვაწეები უფლებობენ
დაისაფებინ, შეიღებოს კლასიციზმებზე აღარ შეტყობავა ველი
თეატრებზე. მასობრივად თეატრების მოღვაწეები კი ლიტერატურ-
ისი არ იხტარსდებიანა. ტრადიციის შესუსტებდა გულარობის
გამოწევა და ჩვენი მზანია მათ წინააღმდეგ ბრძოლა. და ჯანდელი
შევიხოს ცოწნეატორების საკითხს თეატრალური ხელოვნებაში და
აღნიშნა, რომ არ შეიძლება ურადის მომხსნა, პიესის ერო მოქმედე-
ბაში ჩვენება, მასობრივი სცენიანდ არაბაზნა გადმოვიყვანა ნოვატორ-
ობის მფიქრებით: ზოგიერთმა ახლაგზარდა რევიორმა ცუდად
გარეა თეატრის მისია, არა — აღნიშნა ირატორმა, — ახლაგზარდა
რევიორებმა ხელ გვიერი უნდა ისწავლონ სცენის ისტაბილისაგან,
ტრადიციებს, რომლებიც არამდებელია თეატრის და მისი ეროვნული
სამართლებიც ახალის ქართული თეატრალური ხელოვნება.

რესპონდენტის სახეობა არტისტები და ამათვე თავისი გამოსვლა
თეატრისათვის მეტად მტკიცებელი საკითხი შეიღვნა, მან აღაწარმოა
მასობრივი ადგილზე დღევანდელი თეატრისა, მან აღაწარმოა
აღნიშნა, რომ თეატრის ბატონ-ბატონი მასობრივი და მისი ცოცხალი
სიტყვა წავიდა თეატრალად, მანასაღამე, წავიდა სიხარული და მას
საყვად სცენაზე დავიდრდა მოწვევებისა. არ შეიძლება მასობრი-
ვის ნაცვად სტეტკალში რადგან განაცდვიდნის მავურბიბებს სი-
ხარული, რომლსაც მას ანიჭებდა ღამე მასობრივის, ან რე-
სესილის თამაში. ჩვენი დიდა რევიორები: სტანისლავსკი, ნიკო-
ლოდი, ვაკატარეა ზრდობდნენ მასობრივის, ცნებარდობდენ მათ და
აზრთავი იქმნიდნენა დიდა ხელოვნება. ამას ჩვენი რევიორები
ვიდრას ახერხებენ, რის გამოც ჩვენი თეატრისში დიდა შემოქმედებს
თანდახა სოციალები, ცხადია, ნიკიერი მასობრივის ახლავა აჯავას
მაგანა მათ შემოქმედებს ავლით ის, რაც აღდლებს და აღნიშნებს
მავურბიბებს. ისინი აჯავებდნენ ართან უყვლოდობით, გარდა თეატ-
რისა, მონაწილეობდნენ რადიო და ტელეგადგომებში, თეატრის კი
უფროდობდნენ რიბობა. ცხადია, თეატრი მანაწიური ხდება და სწი-
რედ ეს არა მიზნე, რომ თეატრალად მავურბიბელი წავიდა, ამ
საკითხებს უნდა დავუტყვიბო და შევლა, რათა თეატრი დაეახარბა-
ნოთ...

ქვემოთა ერთიხელ კიდევ ნათლემო ამირკავისის თეატრალ-
ური მოღვაწეთა დიდა მტკიცებით და პატივისცემა მომეი ხალხთა
თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებისათვის ეს იყო ეროვნული
დრამატურგის მიღწევა-საყოველთაოებისა, რომ ახლოდროული
მიღწეულ იქნა გადაწყვეტილებებს, რომ ახლოდროული ასეთივე ლე-
ვინები ჩატარებდნენ იბოლიუსი, საქმიე, ვაკატარეის ამირკავისის
ქმნილი თეატრალური ვახუბიბების წაგებობის უფრო დასაფი-
რისხულებების დღეაშობებში, დიდავას მამიძე ერბებს ცხოვრების
მასობრივი პიესებს: მოწვევის მონარდადმავურბიბელთა და თეატრების
თეატრების უფრესადი გამოცდილობათა ვახარბობის მანაში მომეი
პატივის მთავრების გამოგზავნენ მასობრივის, მოწვევის ვაცლითი
წარმოადებით და სხვა...

ამირკავისის რესპონდენტის თეატრალური საზოგადოებებისა,
თავიანი ეროვნობითა ღონისძიებობით იღივი უფრო მეტად განა-
ტკიცეს მომეი ხალხთა შემოქმედებითი შეგონება.



ვლადიმერ მაიაკოვსკის ერთი გვირუკი მელომიის გამო

ვასილ ლაფერაშვილი

ვლადიმერ მაიაკოვსკის გარდაცვალებიდან ერთი კვირის შემდეგ, 1930 წლის 21 აპრილს, მოსკოვის პირველ სახელმწიფო ცირკში დაიდგა მისი გმირული მელომიმა, რომელიც დაწერილი იყო დიდი ნოვატორის ხელით. დადგმას ეწოდებოდა „მოსკოვი იწვის (1905 წელი)“. ახე შეცვალა მან სათაური თავისი საცირკო ნაწარმოებისა „1905 წელი“. თანის განსაზღვრისას მაიაკოვსკიმ მას ჯერ „პანტომიმა-ფერია“ დაარქვა, შემდეგ კი „გმირული მელომიმა“.

მელომიმა მიძღვნილი იყო რუსეთის პირველი რევოლუ-

ციის ოცდახუთი წლისთავისადმი. მასში პოეტმა უხვად გამოიყენა 1905 წლის რევოლუციისთან დაკავშირებული სხვადასხვა მასალა და დოკუმენტი. მათ შორის იმ პერიოდის სატირული ნაწარმოებები, სიმღერები, საკუთარი ნაწარმოებებიდან (პოემა „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“. „ოცდახუთათასეულა მარში“, „დამკვეთი ბრიგადების მარში“) თავისებურად გადაკეთებული სტიქიონები და სხვ.

ეს საცირკო წარმოდგენა თავის დროზე მეც ვნახე მოსკოვის ცირკში და სამუდამოდ დამამახსოვრდა. ხელოვნების ამ დარგში უკეთესი რამ დღემდე არ მინახავს. აქ არ იყო ნაკუწ-ნაკუწ მოცემული, ერთი მეორისაგან მოწყვეტილი საცირკო გამოსვლების გაფანტული მარცვლები. მაიაკოვსკის გმირული მელომიმა სრულიად ახალი სახის, უნიკალური საცირკო წარმოდგენა იყო.

ჩვენ აქ რამდენჯერმე ვახსენეთ სიტყვა „მელომიმა“. რას ნიშნავს იგი? ამ სიტყვის პირველი ნაწილი დეკამერბულია მელოდიასთან, სიმღერასთან. მეორე ნაწილი კი — მიმი ანუ მიმოსი, ანტიკური თეატრის ელემენტი. მასმასადამე, მელომიმა არის წარმოდგენა სიმღერებით. მიმებს ეძახდნენ აგრეთვე მოხეტიალე მსახიობებსაც, ძველ საბერძნეთში და რომში მიმი ეწოდებოდა სატირულ სანახაობას, რომელიც უადრესად პოპულარული იყო ხალხში. ეს ელემენტი ძალზე ახლო იდგა ყოველდღიურ ცხოვრებასთან. რომაული მიმი ეხმარებოდა ხალხის საჭირობათო საკითხებს, პოლიტიკურ ამბებს და ხშირად თავს ესხმოდა მაღალი წოდების წარმომადგენლებსა და იმპერატორებსაც. შემდგომ ეს სატირული სცენები უფრო დიდ პიესებად იქცა, სადაც ძალზე გაიზარდა მოქმედ პირობა რაოდენობა. ლექსის გვერდით მიმებში ეღვრდა პროზაული ტექსტი, აქვე გაისმოდა არიები, მყურებულს ხიბლავდა ცეკვები, აკრობატების მხიარული ნომრები და სხვადასხვაგვარი ეფექტური სცენები. პანტომიმა კი ფერეიული ხასიათის სა-



ცირკო წარმოდგენა, რომელიც შეიცავს ერთი სიუჟეტით შეკრულ ცალკეულ საინტერესო ნორმებს. ცნობილია აგრეთვე წყლის პანტომიმა. მის განსახორციელებლად ცირკის არენას წყლით სავსე აუზად გადააკეთებენ. ასე მოხდა მაიაკოვსკის გმირული მემორიალის დადგმის დროსაც.

ლიტერატურული დღევანდებში მოვითხოვებ, რომ მაიაკოვსკიმ თავის გმირულ მემორიალს უწოდო აგრეთვე „პიესა ცირკისათვის“. 1930 წლის 23 იანვარს მან ხელმოკრულება დაუთმო სახელმწიფო ცირკების ცენტრალურ სამმართველოს პანტომიმა-ოფისს, რომლის ჩაბარების ვადა 20 თებერვალი იყო. სწორედ 20 თებერვალს მაიაკოვსკიმ წაიკითხა „მოსკოვი იწვის“ (1905 წელი)“ სახელმწიფო ცირკების ცენტრალური სამმართველოს სამხატვრო-პოლიტიკური საბჭოს სხდომაზე. საბჭომ მიიღო ნაწარმოები მოსკოვის პირველი სახელმწიფო ცირკში დასადგმელად. 28 თებერვალს მაიაკოვსკიმ კვლავ წაიკითხა თავისი მემორიალი ამავე საბჭოს გათვითობურ სხდომაზე. ეს სხდომა მოიწყო მოსკოვის „კრასნია პრესნიას“ რაიონის ტრეხტორნია მანუფაქტურის ფაბრიკაში, სადაც მონაწილეობა მიიღეს როგორც ფაბრიკის მუშებმა, ისე „კრასნია პრესნიას“ კომკავშირის ცენტრალური სახოს აქტივმა. თავის გამოსვლაში მაიაკოვსკიმ აღნიშნა, რომ ცირკი მოწყვიტულია თანამედროვეობას. მან განაცხადა: „ჩემი მემორიალი „მოსკოვი იწვის“ არის ისეთი რამ, რომელიც ისტორიულ-რეალოგოური მემორიალშიაქრონიკა შეიცავს ათეთრ-ოქროს გვირგვინის დღევანდელი დღე. მასში მე „კრასნია პრესნიას“ კი არ ასახავ, არამედ საერთო წარმოგეგნას ვითოვებ 1905 წელზე. მინდა ნახო, თუ მუშაობა კლასი, გენერალური რეპერტორის გაკეთის, როგორ მივითა დღევანდელ დღესთან.“ კრამბ დაადგინა, რომ მაიაკოვსკის მემორიალ „საქიროსა და სწორი“. სხვათა შორის, აქვე შეიძლება ითქვას, რომ 1931 წლის მაისიდან ამ სტრუქტურის ატაქორი აქ აღნიშნული სამხატვრო-პოლიტიკური საბჭოს წევრი იყო.

მაიაკოვსკი მზრალე მონაწილეობას ღებულობდა ცირკის კოლექტივის მუშაობაში ამ დადგმაზე. პოეტი მსახიობებს ეხმარებოდა მისი ლექსების ფორმისა და შინაარსის დაუფლებით. დადგმის საერთო გეგმა ეკუთვნის ს. რადლოვის, მხატვარი იყო ვ. ხოთასევიჩი. წარმოდგენაში მონაწილეობდა ხუთასამდე კაცი. 1931 წლის ეს მემორიალი ლენინგრადში დაიდგა, შშმდებო კიევისა და სარატოვში.

საქტაკოვის მსაოჯღობის დროს მინწინდლოვან როლს ასრულებენ კინოჟანანები. მემორიალის მეორე ნაწილის დასაწყისშივე ერთ-ერთ ვარსებ მაკურებლის თვალში წარმოსადგება ვლადიმერ ილიას ძე ლინინი, წინ გაწადილი ხოვით. კინოაურ ლინინს მიჰყავს მმრმომლთა მახევი წინ — აამარჯეებისაჲნი. ამას მსახიობი გადმოგვეყვს პოეტის მგზნებარე სტრუქტურები.

ვინ არ მოქმედებს მაიაკოვსკის ამ დიდ საცირკო პიესაში: მუშები, სტუდენტები, ქალიშვილები, ოფიცრები, ტუსაღები, პოლიციელები, მინისტრები, მეფაბრიკეები, კახაკები, გვარდიელები, კლოუნები. ამ მრავალრიცხოვან მოქმედ პირთა შორის არიან ცალკე პიროვნებანი დაწყებული გენერალ ტრეპოვით და დამთავრებული რომის პაპით, კერენსკითა და მაკდონალდით. და როგორც თვითონ მაიაკოვსკი წერს: „მასში მო-

ნაწილებენ ადამიანები, თოჯინები, მშვენიერი მხეცნი და წყალი.“

ასეთი წარმოდგენის მოწყობას ესაჭიროება მრავალრიცხოვან მუსიკოსთა, მომღერალთა, ფიზკულტურელთა დროულად მოწოდება. საჭიროა აგრეთვე სამხედრო ნაწილების მონაწილეობა. პიესის დადგმის საერთო გეგმა მოითხოვს როგორც ცოცხალი მონაწილეობის ორგანიზებას, ისე დიდებს სახეების გამოყენებას, რომელთა შორის არის ავტომობილები, ცხენოსანი ნაწილები, პრექტორები, კინოდანადგარები, პიროტექნიკა, პიროტექნიკური ეფექტები, კოსტუმები, პუტაფორია, რეკვიზიტი და სხვ.

სექტაკლის დამდგმულ რეჟისორს უამრავი სამუშაო ჰქონდა. ყოველივე ამის აღწერა შორს წავიყვანდა. აქ ვგულაფერი უმცირეს დეტალამდე უნდა ყოფილიყო დამოუკიდებელი და მომზადებული.

მაიაკოვსკისათვის უცხო იყო ისეთი თემები, რომელსაც არავითარი კავშირი არ ჰქონდა დღევანდელ დღესთან, სოციალისტურ მშენებლობასთან. მას ყველთვის აინტერესებდა საკრიზოროტო საკითხები, რადგან პოეტმა იცოდა, რომ ეს საკითხები ჩვენს ქვეყნის მმრმომლთა ფართო მასებს აღლუვებდა.

საბჭოთა კავშირში ძალზე პოპულარულია საცირკო ხელოვნება. არენის ოსტატები დაუღალავად შრომობენ თავიანთი კვალიფიკაციის, ცოდნის ამაღლებასზე. ცირკის მსახიობებს ესაჭიროებათ ტექსტები თავიანთი გამოსვლისათვის. პროფესიული იუმორისტები მათთვის წერენ ცალკე კოლუნდებს, მაგრამ საჭიროა ასევე რამ, რითაც კალმის ოსტატებმა უნდა გაამდიდროს, საინტერესო და მრავალფეროვანი გახადონ საცირკო დადგმთა შინაარსი და, როგორც მაიაკოვსკი მოუწოდებდა, დაუხსლოვან ცირკი თანამედროვეობას. მხოლოდ მწერალთა და ცირკის მსახიობთა მჭიდრო ურთიერთობა ადგილიდან დასმარავს და წინ წასწივს ამ დიდ და საპატიო საქმეს. მართალია, უკანასკნელ წლებში დაიდგა რამდენიმე პანტომიმა („კრანეალი კუბაში“, „მოდის გემი ანიუტა“ და სხვ.), მაგრამ ეს როდია საკმარისი.

ესაბიდა, ცირკში მოსულ მკურებელს სურს, ზევირი საინტერესო ნახოს, აღფრთოვანდეს, გაიხაროს და იცინოს მთელი სულითა და გულით. სწორედ ასეთი შესანიშნავი, ამაღლებული სექტაკლი იყო მაიაკოვსკის გმირული მემორიალის დადგმა მოსკოვის ცირკში. ანტრაქტიში რამდენიმე წუთის განმავლობაში ცირკის მთელი არენა თბილი წყლით აივსო. წარმოდგენის ფინალი დამთავრდა არაჩვეულებრივი საცირკო სანსაოპით, რომელსაც ამშვენებდა მოკრავე სპორტსმენების შესანიშნავი გამოხატვა. ბოლის წყლის შუავლიდან თანდათანობით ამოვიდა ვეებეროლა, მხატვრულად გაფორმებული დედამიწის ბურთი. მასზე იდგა სპორტსმენი ქალიშვილი ხელში წივილი დროშით. არენაზე მყოფი მთელი საცირკო დასი შედგარად გრგვიანდა მაიაკოვსკის პოეტურ სტრუქტურებს:

მეოლი აივსე
ახლ ზალისით,
გახიდ ლალი და
უფრო მგზნებარე,
თი, მალღუბი



სოციალიზმი —
ვით სინამდვილე
ნაოცნებარი.
ლექსად გაეცაზოთ
ლოზუნეი მოყვასს,
მოყვარეაოთ
სიტყვით ქვეყანა.
დამცველ ბრიგადას
სამჭრო მოყვეს,
დამცველ სამშტრის
მოთელი ქარანა.

აღფრთვანებული მაცურებელი მადლიერი თვალით შეკ-
ურება მრავალფეროვანი პროფექტორით გაცისკროფენებულ სა-
ნახაობას და ყველას, ვინც იქ იყო, სამუდამოდ ჩარჩა გონე-
ბაში ცირკის არენაზე გათამაშებული ეს მშვენიერი სანახა-
ობა.

ახლა, ბუნებრივია, ისმის ასეთი კითხვა: განა მისაბაძი
არ არის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, ქართული ცირკის ნიჭიერი
კოლექტივისათვის ასეთი გრანდიოზული, ნოვატორული სა-
ცირკო სანახაობა? განა არ შეიძლება ასეთივე ძლიერი ქარ-
თული საცირკო წარმოდგენის შექმნა? ვფიქრობთ, რომ ეს

სახეებით შესაძლებელია. თუ ეს შესაძლო მოსკოვის პირველმა
სახელმწიფო ცირკმა ოცდაათიანი წლების გარიერაზე,
ლა — სამოციანი წლების შუაგულში — უკვე დროა ქართველ-
მა მაცურებელმა ნახოს შინაარსიანი, დიდი საცირკო ქართუ-
ლი სპექტაკლი. მომავალ 1965 წელს სრულდება რუსეთის
პირველი რევოლუციის 60 წლისთავი. ამ დიდ თარიღთან და-
კავშირებით ქართული საცირკო სპექტაკლისათვის საცმარისი
იქნებოდა გამოჩენილი ქართველი მწერლის ლეო ქიქელიძის
„ტარიელ გოლადან“ აღებული რევოლუციის ამსახველი
ეპიზოდების გამოყენება. ამას შეიძლება მიემატოს ქართველი
მწერლების მრავალი ნაწარმოები ამავე თემაზე.

ამისათვის საჭიროა ცირკმა მიიზიდოს და აღზარდოს
ახალგაზრდობისაგან შემდგარი სპორტული ორგანიზაციები,
შექმნას სათანადო ტექნიკა მულომომისა და პანტომიმის და-
სადგმელად, გამოიყენოს ცირკის, თეატრის და კინოხელოვნე-
ბის ყველა მიღწევა, არ დაიშვას დრო და ენერჯია, გამო-
ნახოს ქართული მწერალთა, დრამატურგთა, საცირკო ხელო-
ვნების მცოდნე ავტორთა შორის ისეთნი, რომლებიც შექმნიან
ქართულ გამორულ მულომომის, პანტომიმის და მაცურებელს
აღფრთვანებულ ახალი საცირკო მიღწევებით.

მთიანი რაიონის თეატრალური

ცხოვრების წარსულიდან

ილო ბეჟანიშვილი

ადგილობრივი და ჩამოსული ახალ-
გაზრდობა. მათ შორის აღსანიშნავია
ახალგაზრდა სტუდენტი, შემდეგში
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი ალექსანდრე ნაშორაძე,
შ. და გ. გელოვანები, მ. და ნ. შამა-
ნაურები, ვ. ვართანოვი, ი. ზოპაშვი-
ლი, ლ. დოლიაშვილი, ნ. და ვ. გოგო-
ლაძეები, ექიმი ნ. კლიმიაშვილი, შ.
ჩოლოყაშვილი.

მომდევნო წლებში კიდევ უფრო
გაუართოვდა სცენისმოყვარეთა წრე.
მასში გაერთიანდნენ ი. ფიცხელაური,
ს. წიკლაური, ლ. ჩიბალაშვილი,
ვ. ბუწკალური, არჩ. ფიცხელაური,
შ. დედაბერიშვილი, ნ. ქუმსიაშვილი
(საქართველოს სსრ სახალხო არტი-
სტი), ვრ. გამრეციელი, დ. მალალაშვი-
ლი, შ. სულთანიშვილი და სხვ.

ქალებიდან წრეში მუშაობდნენ კა-
ტო, მანანა, თებრან გოჯიაშვილები.
ანიკო გონჯილაშვილი, ლუბა ჯინ-
ჭელაძე-ჯიბლაძე, სოფიო ნაშორაძე,
მამო ფიცხელაური და ქეთო გუგუ-
ტიშვილი.

სცენისმოყვარეთა მიერ თიანეთის
სცენაზე პირველად იქნა წარმოდგე-
ნილი ირეთელის დრამატული პიესა
„დამარცხებულინი“. სპექტაკლი მაცუ-
რებელმა გულთბილად მიიღო და,

თანეთის ყოფილ მაზრას,
აღმოსავლეთ საქართველოში
ყველაზე მაღალმთიანს, თა-
ვისი კულტურული ჩამორ-
ჩენილობის მიუხედავად, თეატრალუ-
რად ცხოვრების მდიდარი წარსული
აქვს.

ჯერ კიდევ 1893 წელს სამაზრო
ცენტრ თიანეთში ცნობილი ექიმისა
და საზოგადო მოღვაწის მიხეილ გე-

დევანიშვილის რეკისორობითა და
მხატვრული ხელმძღვანელობით ეწე-
ყობოდა საღამო-წარმოდგენები, სა-
დაც დიდადლი მაცურებელი ეწრე-
ბოდა.

1910 წელს პეტერბურგის უნივერ-
სიტეტის სტუდენტის ვასილ ჯიბლაძე-
ის ინიციატივით თიანეთში დაარსდა
სცენისმოყვარეთა წრე. ამ წრეში აქ-
ტიურ მონაწილეობას აღებულობდა



ხალხის თხოვნით, დადგმა განმეორდა.

ირეთელის პიესის შთაბეჭდილება მაყურებლებს ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ მესხიერებიდან წაშლილი, როცა სცენაზე ნახეს ე. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ვ. გულისა „და-ძმა“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, „ციმბირელი“, „ხანუმა“, ვერა და ორ მოქმედებიანი პიესები.

დიდი აღტაცება გამოიწვია სექტაკლმა „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, რომელშიც ჩვენი დიდი თანამემამულე, რესპუბლიკის სახალხო არტიტი ნიკო ქუმსიაშვილი ერთ-ერთ მთავარ როლს — ყარაჩოხელ გიჟებს ასრულებდა. ოსტატურად ანახიერებდა ვაჭარ-მიკიტნის როლს ვასილ ჯიბლაძე.

ვასო ჯიბლაძის შემდეგ დრამატულ წრეს დიდი ხნის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა შაქრო ჩოლოყაშვილი, რომელიც თიანეთში სამხედრო კომისიის მოვალეობას ასრულებდა.

სალამო-წარმოდგენების დანიშნულება იყო არა მარტო ხალხის გართობა-დასვენება, არამედ საქველმოქმედო ღონისძიებანიც. შემოსავალი ხმარდებოდა წიგნების შექმნის თიანეთის წიგნსაცავ-სამკიბეხელისთვის, რომელიც 1885 წელს დაარსდა, მაგრამ მისი წიგნალი ფონდი იმდენად მცირე იყო, რომ აღინაგადაც ვერ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. გარდა ამისა, თანხა ხმარდებოდა ღარიბ მთელ სტუდენტებს, რომელნიც უმაღლეს სასწავლებლებში სწავლობდნენ.

პირველი სერიოზული სინელე ის იყო, რომ არ არსებობდა თეატრის შენობა. ამიტომ საქტაკლები იმართებოდა კერძო მეპატრონეთა სახლების აივანზე, ან მოზრდილ ოთახებში. მიუხედავად მუშაობის ასეთი რთული პირობებისა, სცენის არცერთ მოყვარეს გული არ გაუტეხია, თავდადებულად ემსახურებოდნენ ხალხის კულტურული ღონის ამაღლების საქმეს. არ ერთდებოდნენ არავითარ შუე საშუაშას.

თიანეთში მცხოვრება თვადიშვილებმა ვახტანგ და პარბაგე ბარათაშვილებმა, რომლებიც ცნობილი იყე-

ნენ თიანეთი ქველმოქმედებით, სცენის მოყვარეებს დაუთმეს ძველი შენობა, რომელიც ნახევრად დასოლივანურული იყო, ხოლო სახურავი სარულიად არ ჰქონდა. სცენის მოყვარებმა იგი თიანეთის ხარჯებით შეაკეთეს, სახურავი გადახურეს და სალამო-წარმოდგენებიც გამართეს. მაგრამ ეს შენობაც პატარა აღმოჩნდა.

ამის შემდეგ გადაწყვიტეს დაქირავება იმ შენობისა, რომელიც მღვდელ ზაქარია გრძელიშვილის ქვრივ პულაგიას ეკუთვნოდა. შენობა საკმაოდ დიდი იყო, მთავს შეიცავდა. საჭირო იყო მათი გაერთიანება, სცენის მოწყობა. საჭირო თანხები კი არავის გააჩნდა. მუდის მთავრობის სამხარო აპარატიში მოკალათებულ ჩინოვნიკ მოხელეთათვის სახალხო საქმისათვის ზრუნვა უცხო ხილს წარმოადგენდა. მათ კარვად ესმოდათ მხოლოდ ერთი: სინელეში მყოფი მამების კულუვა უფრო ადვილი იყო, ვიდრე კულტურას დაწაფებული ადამიანებისა.

მაშინდელ შიშაში შებოჭილი იყო ქალბების შემოქმედებითი ინიციატივა. სცენაზე მათი გამოსვლა სირცხვილად ითვლებოდა. ამიტომ სცენის მოყვარებნი დიდი მუშაობა სჭირდებოდათ ქალების წრეში ჩასაშვლად. იყო შემთხვევები, როცა ქალების როლს მამაკაცები ასრულებდნენ.

პირველი მსოფლიო ომის წლებში, მიუხედავად საყოველთაო ნგრევისა, შიშვილისა და ფრონტიდან სამწუხარო ამბებისა, პატრიოტული სულისკეთება, ხალხისათვის უწყვეტო სამსახურის კეთილშობილური მოვალეობა ოდნავადაც არ შენელებულა სცენის მოყვარეთა კოლექტივში. გაუათხოვდა რეპერტუარი. სამხარო ცენტრის თიანეთის სცენაზე იმ დროს წარმოდგენილ იქნა აკაცი წერეთლის — „პატარა კახი“, ა. ე. ყაზბეგის — „არსენა“, დ. სურსათის — „სამშობლო“ და მრავალი სხვ. სცენის მოყვარეთა წრეს შეემატა ახალი ძალები. უმთავრესად სტუდენტი ახალგაზრდობა. რომელიც საზაფხულო არდადეგების დროს მჭქეფარე შემოქმედებით შრომას ეწეოდა ხალხის გოგონები პირიონის ვასაფართოვებლად. მათ შორის აღსანიშ-

ნავია ადგილობრივი მკვებრძალი სტუდენტის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი, ახალგაზრდა პოეტი კიკნაშვილი (სიმონ ბადურაშვილი) და მისი ახმანა, იმავე უნივერსიტეტის საექიმო ფაკულტეტის სტუდენტი გრიგოლ ხერხეულიძე. ქალბებიდან სცენაზე გამოჩნდნენ ივლიტა გოჭიაშვილი და სულხანიშვილი.

1916 წლის 4 ივლისს ადგილობრივი ახალგაზრდობის მიერ წარმოდგენილ იქნა ა. ცაგარლის „ქართველი დედა“.

როლების შემსრულებლებიდან გამოირჩეოდნენ: ეკატერინე გოჯიაშვილი (დედის როლში), სოფიო ნამორაძე (ლეილას როლში).

ვაქებიდან მაყურებლები მოწონება დაიმსახურეს ნ. ბადურაშვილმა, გრ. ხერხეულიძემ და ნ. გოგოლაძემ. მენუციკების ბატონობის პერიოდში მარბაში ჩაკვდა კულტურული ცხოვრება. ამ დროს თიანეთში ჩამოვიდა ნიკო ქუმსიაშვილი. მან მამინათვე შემოიკრიბა თიანეთის გარშემო ადგილობრივი ძალები და მათს კვლავ განახლდა თეატრალური ცხოვრების მაკისცემა. მაგრამ ეს დიდხანს არ გაგრძელბულა. ნ. ქუმსიაშვილის წასვლის შემდეგ სამხარო ცენტრის სცენაზე ისევ დემოლმა დაისადგურა.

1921 წლის ზაფხულში, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების სამი თვის შემდეგ, კვლავ განახლდა თიანეთის კულტურული ცხოვრება. ამ წელს თიანეთში ჩამოვიდა დამიტტი მკვიფია. ადგილობრივი ხელმძღვანელ მუშაკთა თხოვნით, იგი შეუდგა დაშლილ სცენის მოყვარეთა წრის აღდგენას და ახალი საქტაკლების მოშობადას. მკვიფიას რეკისრობითა და მხატვრული ხელმძღვანელობით მრავალი საქტაკლი განხორციელდა: „ნომერი ოცდაათი ჯერით“ „შეშლილი“, ვოდველი „დედისერთა“, დავით კლდიაშვილის „ირინის ბედნიერება“. კაროქნას როლის დასამასხორებელი სახე შექმნა მთარსულთანიშვილმა.

დამიტტი მკვიფია სუშობათაშვილის „ღალატის“ დიდი შრომა მოახდომა. საქტაკალი მაყურებლებმა აღტაცე-



ბით მიიღეს. დამდგმელ-რევიზორს მორიგეულე ოვაჯია მოუწევს და საჯაროდ მადლობა გამოუცხადეს.

თანხედში ჩამოდიოდა და სექტაკლებს მართავდა კინოსცენარის „ღრმელთა თავშესაფრის“ ავტორი სამსონ სულაკაური. მისი დადგმით თიანეთელმა მაყურებლებმა ნახეს „ნომერი ოცდარეოთი ჯგრიტი“ და სხვ.

1922—1923 წლებში თიანეთელმა მაყურებლებმა შესანიშნავი სარქუარი მიიღეს. მშრომელთა აქტიური მონაწილეობით შეიღწლიანი სკოლის გვერდით აშენდა თეატრი, რომელიც მოწყობილი იყო იმ დროისათვის ტენიკის უკანასკნელი სიტყვით: ფართო სცენით, მსახიობთა სათავსოებით, შესანიშნავი დეკორაციებით, რომელიც დახატული იყო მხატვარ ნალეზოვის მიერ.

გარდა ძველი თაობისა, თეატრის სცენაზე მოვიდა ახალგაზრდობა, უმოავრესად კომკავშირელი ჭაბუკები და ქალიშვილები. ამ წლებში კვლავ განახლდა ა. ყაზბეგის პიესის „არსენას“ დადგმა. არსენას როლს მალალ-ოსტატობით ასრულებდა ვლადიმერ ზეუნაკაური.

„არსენას“ შემდეგ მაყურებლებმა ხალხის შალვა დადიანის პიესა „გვეგეჟორი“. გვეგეჟორის როლს ასრულებდნენ სამაზრო აღმასკომის თავმჯდომარე დიმიტრი ყაყიანიშვილი და შვიდწლიანი სკოლის მასწავლებელი შაქრო დედაბრძოლი. დრამატული კო-

ლექტივი აწყობდა გამსვლელ სექტაკლებსაც — მაზრის სოფლებში — ახმეტაში, სიმონიანთხევეზე და სხვ.

1923 წელს თიანეთის მცხოვრებლებმა მიმე დანაკლისი განიცადეს. ცეცხლის საშიშროება სტიქიამ შთანთქა შესანიშნავი თეატრის შენობა. დასი დაიშალა. სცენის ოსტატები გაიფანტნენ. მშრომელთა კულტურული დასვენების საქმეს სათავეში ჩაუდგა კომკავშირის ორგანიზაცია. დასი აღდგენილ იქნა ძირითადად ახალგაზრდობის ხარჯზე. მასში პერიოდულად ძველი თაობის წარმომადგენლებიც მონაწილეობდნენ. წარმოდგენები იმართებოდა სასამართლოს დარბაზში, ახლანდელ სასტუმროს ადრინდელ ძველ შენობაში და სხვაგან.

ასე გრძელდებოდა 1931 — 1932 წლამდე, სანამ თიანეთში სარაიონო კლუბი გაიხსნებოდა.

სარაიონო კლუბის გახსნით დასიც გაძლიერდა. მას შეემატა ნიჭიერი ახალგაზრდა შემსრულებლები: რ. ნაენიბაძე, არ. ცომაია (მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი), თ. ლევინაშვილი, ვ. სოზაშვილი, ნ. ნაშორაძე, თ. სისაური, მ. შუშანიშვილი, მ. კახიშვილი, რ. სუხიაშვილი, ნ. სისაური (ამჟამად სახელმწიფოს თეატრის მსახიობი), გ. ჯიბლაძე, ნ. გუშარაშვილი და სხვ.

თეატრის ამ ახალგაზრდა კოლექტივმა 1932 წლიდან დიდი სამამულო ომის დაწყებამდე, ბევრი შესანიშნავი

სექტაკლით გაახარა თიანეთის რაიონის მაყურებლები. ამ სექტაკლებს შორის აღსანიშნავია ვასკენარეხელის პოემა „გამზრდელი“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“, „გლახის ნამაზობი“, „ცომბირელი“, „ჯგერ დამოცუნენ, მერე იჭორწინეს“, „მუნწი“, მრავალი ვოდევილი და სექტატი.

ახალგაზრდა თეატრალურმა კოლექტივმა სექტაკლები გამართა არა მარტო რაიონის სოფლებში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ალტაცებით შეხვდნენ მათ თელავის რაიონის, წინანდლისა და აკურის კოლმეურნეები.

დიდი სამამულო ომის დაწყებამდე დასს კარგა ხნის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა მსახიობი სოკრატ სულთანიშვილი.

ასეთი დიდი თეატრალური წარსულის მქონდა მალალმთიანი რაიონი — თიანეთი.

საბჭოთა სინამდვილეში თიანეთმა სრულიად შეიცვალა სახე. იფურჩქნება და ჰყვავის ჩვენი დიადი ეპოქის კულტურა. მთაში ჭეშმარიტად დიდი კულტურული რევოლუცია მოხდა. ახლა რაიონის თითქმის ყველა სოფელში სასოფლო კლუბი ან ბიბლიოთეკაა, სამი კულტურის სახლია. სცენისმოყვარეთა ძველი თაობის თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილი ახალი თაობა თიანეთის კულტურის სახლის სცენიდან უფრო მეტად ახარებს ჩვენი მაყურებლის გულს.





სცენა სპექტაკლიდან „ტრიფუბი მტკვრის პირას“

თბილისის სომხური დრამის თეატრი პრეზანში

მირან სტეპანიანი

ნი“, ლოპე-დე-ვეგას „ეშმაკი შეყვარებული“, ა. აბშილაძის „ადამიანი დაბრუნდა“, გ. ბურიაშვილის „ტირიფუბი მტკვრის პირას“.

გასტროლები გაიხსნა სტანინლავესკის სახელობის თეატრის შენობაში სუნდუკიანის „ხათაბალაით“. სპექტაკლს დაესწრენ სომხეთის პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელები.

გასტროლების დაწყება ამ პიესით შემთხვევითი არ იყო. თეატრმა ამით დაამტკიცა, რომ ის სომხური თეატრის რეალისტური ტრადიციებისა და პრინციპების მატარებელია.

„ხათაბალას“ მდიდარი და შინაარსიანი სცენური ისტორია აქვს. თბილისელთა სპექტაკლმა (დამდგმელი საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ფ. ბეგიანი და რეჟისორი გ. უმიკიანი, მხატვარი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რ. ნალბანდანი, კომპოზიტორი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. მერტიჩიანი) ნაყოფებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია. კომედიის სიცოცხლისუნარიანობის ძალა არა მარტო მის მაღალმხატვრობაშია, არამედ მკვეთარ სცენურ სახეთა გალერეაში, საინტერესო ფაბულასა და მაღალ იდეულობაში. სუნდუკიანს არ შეეძლო გვერდი აეღო მისი თანამედროვე სასოციალისტური ნაკლოვანი მხარეებისათვის, არ შესებოდა იმ დროისათვის მტკიცეულ პრაზიმებებს. კომედიაში დრამატურგი მწვეველ დასცინის გაქნულ, გაიჭვრა ზამბახოსა და მის მსგავსთ, რომელნიც ცხოვრებაში ყიდვა-ყიდვის მეტს ვერაფერს ხედავენ. აღებ-მიცემის საგანი ხდება ზამბახოს მახინჯი ქალი მარტრიტი. მამას, როცა გადაუწყ-

ამიერკავკასიის თეატრალურ კოლექტივებს შორის შესანიშნავი ტრადიცია დამკვიდრდა. თბილისის, ერევნისა და ბაქოს თეატრები ერთმანეთის ხშირი სტუმრები არიან.

მიმდინარე წლის ივნისში თბილისის სომხური თეატრი, რომელმაც 1958 წელს იზეიმა არსებობის 100 წლისთავი, პირველად ეწვია საგასტროლოდ ერევანს. გასტროლები თეატრალურ ზეიმად იქცა. თეატრის მოყვარულნი რესპუბლიკის ყველა კუთხიდან ჩამოდიოდნენ თბილისის სომხური დრამის თეატრის კოლექტივის ხელოვნების სანახავად. ჯანსაღი სიცილისათვის და სცენაზე მომხდარი ამბების ღრმა განცდისათვის სტუმრებს გულმხურვალე ტაშს უკრავდა ყველაზე ობიექტური კრიტიკოსი — მაყურებელი.

საგასტროლო რეპერტუარი გემოვნებით იყო შერჩეული, მასში შედიოდა: გ. სუნდუკიანის „ხათაბალა“, ს. ხანდაზიანის „მითარ სპარაბეტი“, შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, მოლიერის „ეორე დანდე-

ღება ქალიშვილის გათხოვების იმედი, ყველანაირ ხერხს, ტყუილსაც კი მიმართავს, რომ როგორმე გაასაღოს ეს, როგორც მას თვითონ ცინიკურად უწოდებს „საქონელი“.

სპექტაკლის ავტორებმა მართლად წარმოგვიდგინეს სუნდუკინისეული კომედიის გარემო, რეალისტურად გახსნეს გმირთა სახეები.

განსაკუთრებით გვინდა აღვნიშნოთ მხატვარ რ. ნალბანდინის ნამუშევარი. სპექტაკლის ასლებური, სცენური გარემოს მეტად ორიგინალური გადაწყვეტა ხელს უწყობს მოქმედების დინამიურობას, რაც ესოდენ საჭიროა კომედიისთვის.

ცენტრალურ როლს თამაშობს საქართველოს სახალხო არტისტი დ. ამირბეგიანი. მისი თამაში გვიზიდავს ორიგინალურობით. განსაკუთრებით ფინალში, როდესაც იფუშება ზამბახოვის სიყრუის ყველა ცდა, მსახიობი ამოწურავს გადმოგვეცემს გმირის ხასიათს, მის მორალურ არარაობას.

კარგი შთაბეჭდილება დასტოვებს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წ. ვრუიის ქეთევანმა და ა. კარაჯიანის ნატალიამ. წარმატებით ასრულებს მაჭანკალ ხამფერას როლს დამსახურებული არტისტი ა. ტამაიანი. კომედიის ერთ-ერთ რთულ როლს, მიამიტ ისაის ნიჭიერად, მეტად ბუნებრივად გვიხატავს დამსახურებული არტისტი რ. პაპოვიანი, მსახიობი უდავო კომედიური ნიჭითაა დაჯილდოებული.

მსახიობებმა მთლიანად დატოვეს რესპუბლიკის დიდი ნიჭის წყალობით სულ სხვა ხასიათისა და სტილის სცენური სახეები შექმნეს „მეთორმეტე ღამეში“. მყურებელმა უცებ ვერ იყინა წინა დღეს ნანახი მსახიობები. და მართლაც, განა შეძლებოდა შექსპირის კომედიის გმირებში ოსინოსა და გრაფინა ოლივიამი გვენათ სუნდუკინის პერსონაჟები ისაი და ხამფერა.

„მეთორმეტე ღამეში“ მყურებელი ახალი შემსრულებლებით გაახარა და თეატრის შემოქმედებითი შესაძლებლობები, მისი ფართო ინტერესი გამოამჟღავნა. ეს ენება პირველ ყოვლისა დამსახურებულ არტისტ ქ. სტეპანიანს. მან დიდი ტემპერამენტით შეასრულა ვიოლას ურთულესი როლი, გულწრფელად გადმოსცა ოსინოსადმი თავგანწირული სიყვარული. ისე ღამეზად ლაპარაკობს ვიოლა, რომ მოულოდნელ შედეგს აღწევს — ოლივიას შეუყვარდება გადაცემული ქალიშვილი, რომელიც გემის დაღუპვამ შემთხვევით კუნძულ ილირიაზე მოხვედრა. და აქ იწყება მაცდური გრძნობების კომედია, რაკ-აკ ხშირად გვადლევის შექსპირი თავის კომედიებით. თბილისელების სპექტაკლში მყურებელმა დაინახა ოსინოსი, ოლივიანა და ვიოლას ხასიათების პოეტურობა და ლირიკულობა.

რეჟისორმა ფ. ბუიკიანმა მხატვარ რ. ნალბანდინთან ერთად „მეთორმეტე ღამეში“ წაიკითხა როგორც რომანტიკული ზღაპარი, რომელშიც სუფთა და მშვენიერი გრძნობები იმარჯვებს. ტობის და მარიას მიერ მალვილიოს გათამაშება შთამბეჭდავდაა გადმოცემული. პროვინციული ენდრი ვეიოჩიკის მეტად საინტერესო სცენური სახე შექმნა ზ. სიმონიანმა, დაუდგირა მარიას ტაქტიით თამაშობს ა. კარაჯიანი. კარგია ფსიქტეს როლში მსახიობი ბ. თრდატიანი, სწორად გადმოგვეცემს მასბარას მელანქოლიურ სახეს, მის მსუბუქე ირონიას. გარკვეულად იმპოზანტურია დამსახურებული არტისტის ა. არმა-



სცენა სპექტაკლში „მეთორმეტე ღამე“

კუნის ანტონიო. სპექტაკლში არის ნაკლებად საინტერესო და ნაკლებად გამოხატული სცენური სახეებიც.

შემდეგი სპექტაკლი იყო ა. აბშილავას დრამა „ადამიანი დაბრუნდა“. გადაკარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს თანამედროვე თემაზე დაწერილი კარგი პიესაა. დრამატურგმა მეტად რთული ამოცანა დაისახა მიზნად: პასუხი კითხვაზე — ვინ არის დამნაშავე არჩილისა და სხვათა ოჯახების ტრაგედიაში? ამაზე პასუხი ავტორმა მთელი პიესით გასცა და კერძოდ დრამაჯის სიტყვებით: „ჩემი ორი შვილი გერმანიის ცივ მიწაში წვეს, მე იქ ფხვი დავეკარგე... გვეითებით რისთვის...“ ეს მისი განწილვა, მშვიდობის პიშინი. ავტორმა ბრწყინვალედ გაართვა თავი დასმულ პრობლემას. ომმა ადამიანები ეგოისტებად აქცია, დროებით არასწორ გზაზე დააყენა ისინი.

რთული ხასიათების შექმნა უძღებოდათ მსახიობებს. პატიოსანი შრომული ადამიანის, ექმი არჩილის როლს ასრულებს სახალხო არტისტი დ. ამირბეგიანი, მსახიობი ღრმად ჩასწვდა არჩილის ბუნებას და ოსტატურად გადმოგვცა გმირის სულიერი განცდები.

ა. კარაჯიანი ასრულებს ნინოს როლს. ნინომ დაკარგა ფრონტიდან ქმრის დაბრუნების იმედი და გათხოვდა. იწყება დრამა, რომელიც ქმრის დაბრუნების შემდეგ ქალისთვის ტრაგედიად იქცა. მსახიობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან კარგად გაართვა თავი როლს.

დამსახურებული არტისტი რ. პაპოვიანი ასრულებს ზაზას როლს. უმამოდ დარჩენილი ზაზა ვერ იტანს მამინაცვალს (ლევანი — დამსახურებული არტისტი ა. არსაკუნი), რომელიც მათთან მოვიდა საცხოვრებლად, სტოვებს დედას და ცუდ გზას ადგება.

მყურებელი სიყვარულით ადევნებს თვალს ზაზა — პაპოვიანის მოქმედებას, იგი ბუნებით ბოროტმოქმედი არ არის. ომმა გამოიკვანა წონასწორობიდან და მუსიკაზე მეოცნებე ტაბუკი ციხეში მოხვდება.



სცენა სპექტაკლში „ჟორჯ დანდენი“

მაყურებელზე ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა პატარა ზაზამ (მსახიობი რ. ავაჯანიანი).

საინტერესო, რეალური სახეები შექმნეს ახალგაზრდა მსახიობებმა: რ. თანესიანმა (ქონდარა), ა. სანოსიანმა (წიკია), ს. მანუკიანმა (ბიჭიკაშვილი), ბ. თრდატიანმა (მამაცი წრუწუნა), თამაშში კარგი მსახიობური მონაცემები გამოამჟღავნეს.

სპექტაკლის წარმატებაში ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე რეჟისორ გ. ბეციანთან ერთად დიდი წვლილი მიუძღვის მხატვარ რ. ნალბანდიანს, აგრეთვე კომპოზიტორ ს. მირიანაშვილს, რომლის მიერ დაწერილი მუსიკა სპექტაკლის ორგანულ ნაწილად იქცა.

სპექტაკლს ესწრებოდა პიესის ავტორი ა. ამბილავა, რომელმაც გულთბადი მადლობა გადაუხადა მსახიობებს კარგი თამაშითვის. მან თქვა: ლუსინიანის გარდაცვალების შემდეგ პირველად ვნახე არჩილის როლში ამირბეკიანი. უნდა აღვნიშნო, რომ მის ნიჭიერად შეასრულა ეს რთული როლი.

თეატრის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გ. ბერიანაშვილის დრამას „ტირანდები მტკვრის პირას“.

ავტორმა აქ ერთმანეთს დაუპირისპირა ერთის მხრივ პატრიარქი და შრომისმოყვარე ადამიანები და მეორეს მხრივ — ორივე შემოსავლის მაძიებელი. დათას (პაპოვიანი) — ოჯახი განსაცდელშია. ისინი უპატიოსნოები არიან და ირიბად უყურებენ ცხოვრების სიმართლეს.

გასტროლების პერიოდში რ. პაპოვიანი სულ სხვადასხვა ხასიათის როლებში გამოდიოდა, მაგრამ ამ დღეს განსაკუთრებით მწიფი იყო მისი ცნობა — მან დათას როლი ბრწყინვალედ განასახიერა.

დარეჯანის თამაშობდა რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს ე. ვერი. მსახიობმა დიდი წარმატებით წარმოადგინა მოსიყვარულე დედის სახე.

ყურადღება დამსახურეს მაკამ — ს. შეკიანი, ლადო — ქაჯვორიანი, კვამ — ა. ჟამკორიანი, ზაქარი — რ. სიმონიანი. სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობდა გ. კასრადის გემოვნებით შესრულებული მხატვრობა და ს. მირიანაშვილის მუსიკა.

ასევე დიდი წარმატება ხვდა წილად სხვა სპექტაკლებსაც: გასტროლების დღეებში თეატრი დამაბულად მუშაობდა. 17 დღეში 30 სპექტაკლი უჩვენეს, სპექტაკლებს 18 ათასამდე მაყურებელი დაესწრო.

გასტროლების დამთავრების შემდეგ ვიზოვით ზოგიერთ მაყურებელს გაეზიარებინა თავისი შეხედულებები და შთაბეჭდილებანი. სომხეთის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ სარტის მელიქეტეიანმა ვეითხა, რომ თბილისის სომხურ თეატრს დიდი ტრადიციები აქვს, და რომ დღეს ის არაფრით არ ჩამოუვარდება სხვა ცნობილ თეატრებს. ხელმძღვანელობა ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რომ თეატრი მაღალ მხატვრულ დონეზე იდგეს. იმედს გვაქვს, რომ სტუმრები კმაყოფილი იქნებიან ერეგული მაყურებლის, რომლებმაც სათანადოდ შეაფასეს მათი ხელოვნება.

სომხეთის სახალხო არტისტი პარუიჩი სანტროსინი ამბობს:

„კლიერ მომეწონა თბილისელების „ხათბალა“, დადგმა და მხატვრული გაფორმება, მუსიკა, მსახიობთა თამაში, ყველაფერი ეს ქმნის შესანიშნავ ანსამბლს. ბევრი ზამბახოვი მინახავს, მეც ვთამაშობდი ამ როლს, მაგრამ გმირის ამირბეკიანისეული ტრაქტოგაკა სულ სხვანაირია. მისი ზამბახოვი ჩემთვის აბალია როგორც გარეგნობით ისე შინაგანად. ეს მსახიობის ნოვატორობა.“

სუნდუიანის სახელობის თეატრის რეჟისორმა, დამსახურებულმა არტისტმა ვრიგორ მკრტირიანმა განაცხადა, რომ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ამირბეკიანის — ზამბახოვმა, პაპოვიანის — ისაიმ, რ. სიმონიანის — ენდრი გვიურიკმა, ს. ვიგაზარიანმა „მეთორმეტე დამეში“; ე. სტეპანიანმა სათენიხას როლში („მითათ სარაპეტიკა“).

გასტროლების დამთავრების შემდეგ სომხეთის ხელოვნების მომავალ სახელში მოეწყო სავასტროლო სპექტაკლების გაფართოებული განხილვა. განხილვას ესწრებოდა ერევნის თითქმის მთელი თეატრალური საზოგადოება. სიტყვაში გამოსვლები ლაპარაკობდნენ თბილისელი სტუმრების მიღწევებსა და ნაკლოვანებებზე.

ყველა გამომსვლელი თავის სიტყვას ასე ასრულებდა — კვლავ გვეწვიეთ, ძვირფასო თბილისელებო!



სცენა ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის სპექტაკლიდან „აფეთქება“ 1929 წ

ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის

თეატრის

წარსულიდან

ივანე ბუხაიძე

1928 წლის მიწურული იყო. ქუთაისის, მესამე ინტერნაციონალის სახელობის მუშათა ცენტრალური კლუბის გარშემო შემოყრებულ ახალგაზრდა სცენისმოყვარეებს თბილისიდან გვეწვია დ. კობახიძის თეატრალური სტუდიის კურსდამთავრებული, ჩვენი ქალაქის მკვიდრი ს. ცაგარეიშვილი. მისი საუბრიდან პირველად შევიტყვეთ ლენინგრადში არსებულ მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის (ეგრეთწოდებული „ტრამის“) ბოლშევიკების შესახებ. ამან ისე დაგვაინტერესა, რომ თეატრალური ხელოვნებით გატაცებული ახალგაზრდების ერთმა ჯგუფმა საკითხი დავეყენეთ კომკავშირის ქუთაისის სამაზრო

კომიტეტის წინაშე ჩვენს ქალაქში მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის დაარსებაზე. კომკავშირის სამაზრო კომიტეტის მაშინდელმა მდივანმა ვ. ბერიძემ ჩვენს თაოსნობას მხურვალედ დაუჭირა მხარი.

ახალგაზრდებს მეტად მწელ პირობებში მოგვიხდა მუშაობის დაწყება. მეცადინეობისათვის არ იყო შენობა, ფულადი სახსრები, არ გვყავდა რეჟისორი, რაც მთავარია, კარგად ვერ ვერკვეოდით მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის არსში, ვინაიდან ასეთი სახის თეატრი ლენინგრადის შემდეგ ქუთაისში დაარსდა. მიუხედავად ამისა, თეატრალური ხელოვნებისადმი უსასულგრო სიყვარულმა, ახალგაზრდულმა ერთუზიანობამ და შემართებამ ყველა სიმძელე გადაგვალახინა.

ამ საქმეში დახმარებისათვის მივმართეთ იმ ხანებში ქუთაისის ქართული სახელმწიფო თეატრის ხელმძღვანელს, კოტე მარჯანიშვილს. მან ახალგაზრდობის თეატრს მოამაგრა რეჟისორი დოღო ანთაძე, რომელმაც საორგანიზაციო საკითხები მოაგვარა. შემდეგ, მისივე რჩევით, მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის ხელმძღვანელად და მთავარ რეჟისორად მოწვეული იქნა რეჟისორი ივანე ბარველი. გამოცდილი რეჟისორის მოსვლისთანავე ახალგაზრდები მთელი მონდომებით შეუდგნენ მუშა-ახალგაზრდობის კომკავშირის სამაზრო კომიტეტის დავალებით შეედგმით თეატრის კოლექტივის შექმნას უმოავერესად კომკავშირელი მუშა-ახალგაზრდობის ხარჯზე. ახლად დაარსებულ თეატრში მოვიდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა აბრე-



1929 წ.

კვირა, ივნისი 2
საშაბათი, ,, 4

ქუთაისი

შუშის ძაფსაღები ქარხნიდან (ამგამად აბრეშუმკომბინატი), მუდისა და სამკერვალო ფაბრიკებიდან. თეატრის კოლექტივში 50-მდე ახალგაზრდა გაერთიანდა.

ახლად ფეხადგმული თეატრის მიზნებისა და ამოცანების გარკვევაში დიდად შეგვიწყო ხელი თბილისიდან ქუთაისში მოღონებული კრიტიკოსის ალექსანდრე სულავას მიერ გამართულმა საინტერესო საუბრებმა ლენინგრადის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის საქმიანობაზე. კრიტიკოს ა. სულავას გადმოცემით, თეატრის რეპერტუარი ძირითადად „აღღებებულ აქტიორთა“ მიერ (ასე ეძახდნენ მაშინ „ტრამში“ მომუშავე მსახიობებს) დაწერილი პიესებიდან უნდა ყოფილიყო შემდგარი. ამით შთაგონებულმა მე და ჩვენი თეატრის წევრმა ტ. კაკაბაძემ კოლექტიურად დავეწერეთ პიესა „ცეცხლის აღში“. იგი სარეცენზიოდ გადაეცა კომკავშირულ მწერალთა წრის ახალგაზრდა ნიჭიერ კრიტიკოს გ. ჯიბლაძეს, რომელმაც ნაწარმოებს კარგი შეფასება მისცა და მოავარი რეპერტუომის ნებართვით მუშა ახალგაზრდობის თეატრმა პიესა მიიღო დასადგმელად.

ბიზის უკონოლობის გამო რეპეტიციებს გავდიოდით ხან კინოთეატრ „დამკერულის“ და ხან კიდევ თოჯინების თეატრის ახლანდელ შენებაში, რომელიც იმ დროს კვირილიძეწოდებოდა

იყო. მიუხედავად მრავალი ხელისშემშლელი პირობებისა, ახალგაზრდები მეჯითად და დაუცხრომელი ენერგიით გაეაგრძობდნენ შეკადინეობას. შრომის ამოდ არ ჩაქუჩდნენ 1929 წლის 2 ივნისის დრამატულ თეატრში ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის კოლექტივმა მათემატიკის ურენა თავისი პირველი სპექტაკლი. წარმოდგენილ იქნა ივანე ბარეჯლის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული რევოლუციური პიესა „აფეთქება“. მონაწილეობდნენ გ. ჩიჭოვანი, ს. თომიანი, ვ. ინჭკირველი, დ. წულაძე, ნ. დედგირიანი, ზ. გიგოტაძე, ბ. მატარაძე, დ. გვეტაძე, ი. ბუბაძე, თ. ფორგოლაძე, შ. მესხი, გ. ხომერკი, ვ. ნაცვილიშვილი, ლ. ირემაძე, თ. ივანია, ვ. ვარდანაშვილი, გ. ხუნდაძე, ა. შანიძე, ტ. კაკაბაძე, მ. კუჭუხიძე, ა. თუთუბერიძე, ე. მიჭაბერიძე, მ. კვიციანიძე, შ. კვერნიძე, ზ. ლალიაშვილი და რ. წურთელი.

სპექტაკლი დადგა ი. ბარეჯლმა, მხატვრულად გააფორმა პეტრე ოცხელმა, მუსიკა დაწერა მ. შარაბიძემ, დირიჟორობდა ცნობილი მუსიკოსი ილია აბაშიძე.

ამ სპექტაკლში საინტერესო სახეები შექმნეს ბ. მატარაძემ (გურგენიძე), კ. ჩიჭოვანმა (ჯღერასული), დ. გვეტაძემ (ბარდაველიძე), ვ. ინჭკირველმა (პაშა), თ. ფორგოლაძემ, შ. მესხმა (ელო), გ. ხუნდაძემ, ა. შანიძემ (ტელეფონზე მომუშავე), მე გასრულებდი ომბელის კომიკურ როლს. ახალგაზრდა მსახიობებმა თავიანთი გააზრებული თამაშით მოხიბლეს მაყურებელი.

მხატვრული გემოვნებით დადგმულმა „აფეთქებამ“ მაყურებელთა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ეს სპექტაკლი ნახა ათასობით მუშა ახალგაზრდობამ და მოსწავლემ. ადგილობრივმა და რესპუბლიკურმა პრესამაც სათანადო შეფასება მისცა სპექტაკლს. 1929 წლის სექტემბრის № 37 ეურნალ „სოფრემიონი ტეატრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა პიესა „აფეთქება“ ერთ-ერთი სცენის ფოტოსურათი.

მასსოვს პიესის „აფეთქებას“ დადგმის მეორე დღეს თეატრის ფოიეში ი. ზარდალიშვილის შევეხდი, რომელმაც ომბელის როლის წარმატებით შესრულება მომილოცა, რამაც უსაზღვრო სიხარული მომანიჭა.

თეატრის ფინანსიურ მხარეებს თითქოს ერთგვარი გაუმჯობესება დაეტყო, წარმოდგენებიდან მიღებულმა შემოსავალმა იმატა, მაგრამ ეს საქმეს მაინც არ შევლოდა. ახალგაზრდობას კვლავ უჭირდა უხელფასოდ მუშაობა. ბევრი მათგანი თეატრიდან წავიდა, მათ ნაცვლად მოვიდნენ ახალციხე.

კომკავშირის ქუთაისის საოლქო კომიტეტის მიერ მოწოდებულ გამოცდებზე, მიღებუ კომისიაში შედიოდნენ კოტე მარჯანიშვილი, ივანე ბარეჯლი, გიორგი მომცემიძე, გრიშა ჩიხლაძე, ტიტო კაკაბაძე, კომისიამ 1929 წლის 15 სექტემბრიდან 1 ოქტომბრამდე ნაყოფიერი მუშაობა გასწია. მრავალი ახალგაზრდა მიიღო მუშა ახალგაზრდობის თეატრ-სტუდიაში, სადაც შემდეგ საგნებს გადიოდნენ: სასოფალობრივი მეცნიერება, ხელოვნების ისტორია, ბიოლოგია, მუსიკის თეორია, ხმის დაყვება, დიქცია, პლასტიკა, რითმიკა, გრიმი, აქტიორული თამაშის ტექნიკა, რუსული ენა. საგნებს გამოვიძლიო პედაგოგები სასოფალობრივი საწყისებზე ასწავლიდნენ.

1930 წლიდან თეატრს საოვაგეში ჩაუდგა ახალგაზრდა რეჟისორი ალ. მიქელაძე. გადახაზილდა თეატრის რეპერტუარიც. დაიდგა ლეოვის პიესა „ღღებები დნებიან“.

სხვადასხვა დროს თეატრის კოლექტივში ირიცხებოდნენ ალ. მამრიკიშვილი, ს. ცაგარეიშვილი, გ. ბაძგარაძე, ნ. დოლიძე, ს. ასათიანი, ა. შანიძე, გ. ხუნდაძე, ი. სალადიშვილი, შ. კირკიტაძე, ვ. დვისაძე, დ. მირცხულავა, ბ. კანდელაკი, შ. გრძელიძე, ე. კახაია, ლ. ირემაძე, პ. ტუყაძე, გ. კუტივაძე, ს. რაზმაძე, შ. მუსხი, თ. ჯობაძე, მ. აჭარაძე, ე. მილორავა, ა. იობიძე, ვ. მახვილაძე, ზ. ლალიაშვილი, გ. სვანიძე, თ. მურუსიძე, შ. შორთოლაძე, ლ. ბეთანოვი, გ. მომცემლიძე, პ. ლოლაძე, დ. მხეიძე, ნ. მხეიძე, კ. გიორგობიანი, შ. გრძელიშვილი, კ. ცაგარეიშვილი, ვ. ცომაია, დ. კუბლაშვილი, გ. კემულარია, და სხვები. ზოგიერთი მათგანი ამჟამადაც დაუცხრომლად მოღვაწეობს თეატრალური ხელოვნების დარგში.

ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრმა მხოლოდ შვიდი წელი იარსება. ამ ხნის მანძილზე სხვადასხვა დროს თეატრს ხელმძღვანელობდნენ რეჟისორები: ა. მიქელაძე, შ. მანავაძე, ვ. მურულუა და სხვ. მათი რეჟისორობით თეატრმა მან-

ყურებელს უჩვენა იდეურად და მხატვრულად გამართული მრავალი კარგი სპექტაკლი. პირველ რიგში ვსაჩინებოვალეფის — „დღეები დნებია“, შ. მანავაძისა და შ. დადიანას მიერ უკრაინელი მწერლის მიკიტენკოს პიესიდან გადმოკეთებული — „ჩვენი ქვეყნის ქალიშვილები“, შვკარინის — „ნამიჭვარი“ და სხვ. პიესები ასახავდნენ ახალგაზრდობის გმირულ შრომასა და ცხოვრებას. სპექტაკლებს მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ადგილობრივი და რესპუბლიკური გაზეთები.

თეატრმა თავისი არსებობის მანძილზე შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობით გარკვეული წვლილი შეიტანა ახალგაზრდობის იდეურ-მხატვრული აღზრდის საქმეში. ქუთაისში მუშაობის დროს კოლექტივს მარჯანიშვილმა ფასდაუდებელი დახმარება გაუწია მუშა ახალგაზრდობის თეატრს. ამიტომაც განუსაზღვრელია მისდამი ჩვენი, ძველი ტრამალების პატივისცემა და სიყვარული.

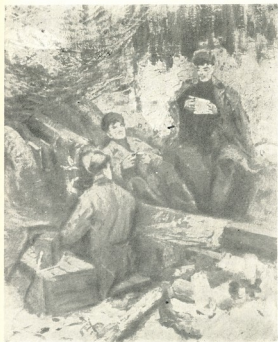
არმიელთა ცხოვრებიდან

თბილისის ოფიცერთა საოლქო სახლში ზინა და ენოა გგუფური და პერსონალური სამხატვრო გამოყენები. ამას წინააქვეცდომი იყო ნაწარმოებები მხატვართა ერთი გგუფისა, რომელიც ამოცრავასის სამხედრო ნაწილებში მუშაობდა, ეცნობოდა არმიელთა უცვლელი ცხოვრებას. ამ გგუფის მეთაურობდა მხატვარი ქალი ე. დიგუროვა-ქიქოძე, გამოყენა მონაწილეობდნენ: რ. სტურუა, ნ. მანანაძე, ვ. აფაძე, ე. დიგუროვა-ქიქოძე, მ. გვაჯაია, ბ. მანავაძე, ნ. თამაშვა, ნ. ფოფაძე, ს. თაყაი, ა. აბესაძე, ი. თუმანიშვილი, ე. შარლენაია, ნ. ჩარნეცკაია.

გამოყენა, რომელზეც სხვადასხვა ენარის ნაწარმოებები იყო წარმოდგენილი, ცხადყო ქართველი შემოქმედი მუშაების დიდი ინტერესი ჩვენი სამშობლოს დამცველთა სახეების სიმართლით და საინტერესოდ ასახვისადმი.

მ. გვაჯაია

წერილი სახლიდან



ნ. მინაროვი

მარშა





ნიკო ჩუბინაშვილი

ქართული ხის ჩუქრობა

პარმენ ზაქარაია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქართული ხელოვნების ისტორია, როგორც მეცნიერება, ახალი დარგია. იგი ფაქტიურად ჩაისახა და განვითარდა საბჭოთა ეპოქაში.

რევოლუციამდე საქართველოში ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს არ სწავლობდნენ როგორც ხელოვნების ნაწარმოებებს. მკვლევართათვის ძეგლების მხატვრული მხარე ყურადღების გარეშე რჩებოდა. მათთვის ძეგლები საინტერესო იყვნენ, როგორც არქეოლოგიური ან ზოგადად ისტორიული მოვლენები. ისინი უდიდესი გულისყურით ვკიდებოდნენ ნაგებობაზე არსებულ დიდ თუ პატარა წარწერას, მაგრამ თვით ჰეიტი ნატიფად ნაგები სასახლე თუ ტაძარი, ციხე თუ კოშკი დამოუკიდებლად განხილვის საგანი არ იყო. დღეს ყველასათვის ცნობილია თუ რა პირველხარისხოვანი ნაგებობები დაავიკრეს ჩვენმა წინაპრებმა. უსახელოდ და უკვალოდ ჩაქარგულ ხუროთმოძღვრებს

ბევრი მალახმარისხოვანი ნაწარმოები შეუქმნიათ; მათ განცვიფრებაში მოჰყავდათ და მოჰყავთ ადგილობრივი, თუ უცხოელი. საჭირო იყო ყოველივე ამის ამტკიცებელი, მეცნიერული გაშუქება, გარკვევა და დადასტურება მათი თვითმყოფადობისა. ამის გაკეთება არც ისე ადვილი იყო, რადგანაც ბევრი საკითხი უცხოელ მკვლევართა მიერ უსწოროდ იყო გაშუქებული. მიუხედავად ამისა, ჩვენი თაობის ქართველ მკვლევართა მიერ მალაღ მეცნიერულ დონეზე ჩატარებულმა ბეჯითმა, ხანგრძლივმა შრომამ შესაფერისი ნაყოფი გამოიღო. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობამ ბევრი საკვანძო საკითხი სწორად გააშუქა და ჩვენს ძველ ხელოვნებას კუთვნილი ადგილი მიუჩინა მსოფლიო ხელოვნების განვითარების გზაზე.

კერძოდ, ხეზე მხატვრული კვეთის ისტორია ძალზე საინტერესო საკითხს წარმოადგენს, მაგრამ მისი გენეზისისა და



არის დადგენა მხოლოდ ახლახან შეიქმნა შესაძლებელი.

XIX საუკუნეში მკვიდრული ქართულ ხეზე კვეთის ძველ ნიმუშებს მრავალი მოგზაური თუ მეცნიერი მოჰყავდა ალტაქებში. ზოგმა მათგანმა შენიშვნები გააკეთა, ზოგმა კი მოწავე უძღვნა. მაგრამ ისე ღრმად და საფუძვლიანად არაა შეისწავლია, როგორც ეს შესძლია ნიკო ჩუბინაშვილმა თავის — ახლახან გამოცემულ მონოგრაფიაში: „შუასაუკუნეთა ქართული ხის ჩუქურთმა“ (X—XI საუკუნეები). თუმცა, იგი წიგნის შესავალიში წერს, რომ მის მიზანს მასალის უბუღოკივია წარმოდგენა, მაგრამ საზგასით უნდა აღენიშნოთ, რომ ეს მხოლოდ ავტორის თავმდაბლობაა; მისი წიგნი კაპიტალური ნაშრომია, სადაც ყოველმხრივ გაანალიზებულია ხეზე კვეთის ნიმუშების ერთი წყება. და ეს ნიმუშები შემთხვევით აღებული კი არ არის, არამედ ჩვენს სინამდვილეში არსებულიაგან საუკეთესოებია.

მართალია, ნაშრომში ძირითადად განხილულია ისტორიის მცირე მონაკვეთი — X—XI საუკუნეთა მიჯნა, მაგრამ იგი მხოლოდ წლების რაოდენობითაა მცირე, თორემ სხვა მხრივ დიდია, რადან ხეზე მომუშავე ქართველს, მოდღვეო საუკუნეებში, სამწუხაროდ, უკეთესი არაფერი შეუქმნია.

ნიკო ჩუბინაშვილს მოუპოვებია დიდალი მატერიალური კულტურის ძეგლები, რომელთაგან მხოლოდ ერთი მონაკვეთია აღებული და გამოცემული. მაგრამ ამ მონაკვეთის დამუშავება ისე არ შეიმძებოდა, თუ შუასაუკუნეებისა და წინა პერიოდის მასალას საფუძვლიანად არ შეისწავლიდი. ნაშრომის წაკითხვისას პირველად სწორედ ის გვეცნობთ თვალში, რომ ავტორი სხვა და ხშირად შორეული ეპოქების ანალოგიურ მასალასაც ისევ დაუფლავს, როგორც საკუთრივ დასამუშავებელს. ავტორი ხის დამუშავების ისტორიას იწყებს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე შესამე ათასწლეულის ბოლოდან, მაშინ როდესაც სამგორის ყორღანებისათვის ხის კამრებს აგებდნენ. იქიდან ძაგი გაბმულია მცხეთაში ნაპოვნი ანტიკური ხანის ვერცხლით დაფარულ ხის ჩუქურთმამდე და შემდეგ შუასაუკუნეებამდე. ამ ვრცელ განხილვაში ხალხური საწყისი ხეზე კვეთის ნიმუშებზე სხვა დარგებზე უკეთესად ჩანს.

რადანაც მკითხველს შედარებით ახალ მასალას აცნობდა, ავტორი კარგად მოიქცა, რომ ნაშრომს წაუშვლავა საკმაოდ ვრცელი შესავალი. აქ მოცემულია საკითხის შესწავლის ისტორია და მასალის მოპოვებისა და შეგროვების თავისებურებანი. აქვე ეზრება იგი საკითხთან დაკავშირებულ მცირე ლიტერატურასაც.

შესასწავლელ მასალა არა მარტო ფუნქციონალურად იყო დაკავშირებული არქიტექტურულ ნაგებობებთან, არამედ სტილისტიკურადაც. რის გამოც ავტორი მკითხველს აცნობს ქართული არქიტექტურის გზებს და მოხაზავს ყოველს ეპოქის თავისებურებებს, სადაც უფრო რელიეფურადაა გამოყოფილი X—XI საუკუნეები.

ავტორი მკითხველს მეორე თავის შესავალი ნაწილით ხეზე კვეთის დონისა და თავისებურებათა გარკვევის უაღვილებს აქ ნათქვამია, რომ ქართული ხელოვნების წამყვანი დარგი არქიტექტურა IX—XI საუკუნეებში განიცდის უწყვეტ განვითარებას და ახალ სტილისტიკურ მონაცემთა ფორმირებას. ამ ხანის მთავარი ძეგლები ცხადად გვიჩვენებენ ძიებას და ერთი სტადიიდან მეორეზე გადასვლას. იქვე კარგად ჩანს ძვე-

ლი სახეების უარყოფა და ახალი, ძლიერი ნაკადის დამკვიდრება. ამავე დროს, განვითარების პროცესში არ შეიმძებნა არ შეემაწინოთ, თუ როგორ გადადის ერთი საფეხურიდან მეორეში არქიტექტურული-მხატვრული ფორმები და როგორ არსებობენ ახალთან ერთად. მაგრამ ახალი თანდათანობით ღრმავდება და ძველი იკარგება მის წიაღში.

ავტორის თქმით, არქიტექტურული ორნამენტის განვითარებაშიც ჩანს ცვლილებათა პროცესი. თუ VIII საუკუნეში ძლიერ შეიმწევა ორნამენტი, იგი თანდათანობით ხდება რელიეფური, ადვილსაც მეტს ამითხოვს და ფორმებიც მრავალფეროვნდება.

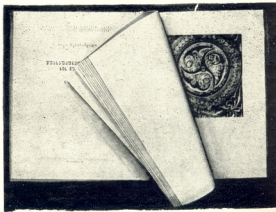
ქედურ ხელოვნებაში კი დროის პატარა მონაკვეთით ხდება ჩქარი ზრდა, სადაც განვითარების ერთი ფაზა ცვლის მეორეს. ამ ეპოქაში ქანდაკებამ იპოვნა თავისი სწორი გზა, მაგრამ მის არ ეძლევა გაღრმავებისა და განვითარების საშუალება. შემდეგი დიდი ხნით წყდება მისი წინსვლა, ხოლო ორნამენტი კი გამოდის პირველ პლანზე.

ავტორი საკუთარ მასალას ვიწრო ჩარჩოებში არ იძილავს, არამედ იქვე აკეთებს მოკლე ექსკურსს მეზობელ თუ შორეულ ქვეყნებში და ასკვნის, რომ ქართული ხეზე კვეთილობის მონუმენტური ძეგლები, შედარებით მიზანტასთან და საერთოდ დასავლეთთან, თუ აღმოსავლეთთან, წარმოადგენს განსხვავებულს, მხატვრულად დამოაფრებულ ჯგუფს. ასეთი დასკვნა ჩვენ მართებულია მიგვაჩინა. მისი დახადასტურებელი მასალა საკმაოდ მოიპოვება ნაშრომში.

წიგნის ცტრა თავიდან რვაში განხილულია უშუალოდ ძეგლები, ხოლო მეტეტი შეეება ინსტრუმენტს.

ითიოველ თავში მასალა მოცემულია შერჩევით — გავუხვბად ან ცალ-ცალკე, რაც აადვილებს მის ათვისებას. თუმცა, ავტორი ამაზე არ ლაპარაკობს, მაგრამ უნდა იკულისმებოდეს, რომ დაცულია ქრონოლოგია და ძეგლების ხარისხიც; ერთმანეთში არ არის ანეული ხელოვნებისა და ხელოსნობის ნიმუშები.

მოჩუქურთმებული ხის კარები ყველაზე მეტი რაოდენობით სვანეთში ყოფილა. ავტორი ამის ძირითად მიზეზად ასახელებს სვანეთის იმ დროის ეკლესიებზე ჩუქურთმებისა და რელიეფების არარსებობას; ითიქოს ოსტატებმა ხეზე კვეთით აინაზღა-





ურეს დანაკლისი. შესაძლოა, ეს აზრი სიმართლეს არ იყოს მოკლებული (გვ. 39-40).

ყველა ნაწარმოები ერთნაირი ხომ არ არის. ავტორის აზრით ხეზე მკვეთელთა შორის იყვნენ ხელოვანნიც და ხელოვანნიც. მას სასამთავრო კარვად აქვს ეს იმავით განაალიზებული ერთგვარ და დასაკვისი, რომ ერთი და იმავე დროს გვერდით-გვერდ კედლებს მაღალი მხატვრული გემოვნებით შესრულებული ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა: ხის კარები ფარის, ორინდალის, ფხორტრების და ამავე დროს, მაგალითად, მაცხენარისის ორ კარს აკეთებენ ჩვეულებრივი ხელოსანები (გვ. 93).

XI საუკუნეში ქართული ხელოვნების ყველა დარგში შესამჩნევია აღმავლობა. არქიტექტურაში ახალი ფორმების ძიების გვერდით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფასადების მორთვას. მაგრამ ამავე დროს ინტერიერის მორთვაც არანაკლები მნიშვნელობისაა. ფრესკებით დაფარული კედლების ფერადოვან გამას სათანადოდ ესატყვისება მოქუქურთმებელი ქვის კანკელი, ოქრო-ვერცხლით მოჭედილი ვერცხლი თუ ხატები. ზოგან ამასვე ემახურება მოხარატებული ხის კარებიც, რის საუკეთესო მაგალითებსაც ოწინდალის, ჯახუნდერის, ჩუკულის და სხვა კარები წარმოადგენდა.

ამ ეპოქის ხეზე მომუშავეთა მაღალი დონის მარეწებლად ავტორი მიმართავს კარებს გარდა სხვა ნიმუშებსაც. ასეთებს წარმოადგენს ლეჩხუმის ჭელური ხატიდან დარჩენილი წმ. გიორგის თავი და წყირმის წმ. გიორგის ჭელური ხატის ხის საფუძველი.

ერთი და მეორე მაგილითიც წარმოადგენს კარელიეფს, რომელიც მრავალ ქანდაკებაში გადადის, რაშიაც ჩანს ქანდაკების განვითარების მაღალი საფეხური. ეს და სხვა მაგალითები, ცხადია, მარეწებელია იმისა, თუ რა გზით მიდიოდა რელიეფის საკითხი საერთოდ და კერძოდ ხეზე კვეთისა და ქაღურ ხელოვნებაში.

ნიკო ჭიბინაშვილმა ლიტერატურაში ცნობილ მასალასთან ერთად უცნობიც გამოიტანა. თუ ძველი ადგილგადასაცვლებულია, მაშინ იგი ცდილობს დაადგინოს მისი მადარუობის საკითხი, რაც ცხადია, მნიშვნელოვანია არა მარტო მასლის ისტორიისათვის, არამედ ამა თუ იმ მხარის წარსულის დასადგენადაც.

განხილულ ძეგლებს ანალიზის შედეგად მოძებნილი აქვთ თავიანთი ადგილი. ხეზე კვეთის ნიმუშების განაალიზებისას იგი არაფერს არ ტოვებს უუფრადღებოდ. მაგალითად, ნაშრომში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი წარწერებს. ძეგლების ქრონოლოგიური ჩარჩოები დამაჯერებელია. ზოგი ძეგლი, თუ ადრევე იყო დათარიღებული, იგივე არ შეიძლება ითქვას დანარჩენებზე, რომელთაცაა გამოირჩევა მდივების კარები. მათ ბევრჯერ XIV—XV საუკუნეებში ათავსებდნენ და იმეოთად XI საუკუნეში. წინამდებარე გამოკვლევის გამოქვეყნების შემდეგ იგი საბოლოოდ დამკვიდრდა XI საუკუნეში.

ნაშრომის ბოლოს ავტორი იხილავს ხეზე კვეთის ინსტრუმენტებს. ეს თავი საინტერესოადა დაწერილია: მასში განხილულია ჩვენს სინამდვილეში პირველად არა მარტო ხელსაწყოები, არამედ ხელოსანობის ბევრი საკითხიც. ამიტომ ამ თავის სახელწოდება ვერაა სრული. მას უფრო ფართო სახელი უნდა ჰქონოდა.

აქვე შეიძლება გაავკეთოთ რამდენიმე შენიშვნა.

ავტორი ნაშრომს ყოფნის თავებდა მოჩუქურთმებელი კარებისა, ჩარჩოებისა და კოჭების მიხედვით. ჩვენ ადრე აღნიშვნით, რომ ძეგლების ქრონოლოგიური დაკვირვება ადვილებს მასალის გაგებას. მაგრამ, ვფიქრობთ, უკეთესი იქნებოდა ყველაფერი ეს, ავტორს ერთ თავში მიეცია. მაშინ გვედგება და სახეობი ქვეთავებში მოთავსებულა. ამის შემდეგ თავებდა გამოყოფოდა ცალკეული პრობლემები თუ საკითხები. რის შედეგადაც შესაბუნებების ხეზე კვეთის ისტორია მიიღებდა თავის დასრულებულ სახეს და არ გვექნებოდა საქმე ისეთ დასკვნასთან, როგორც დართული აქვს წიგნს ბოლოში. ჩვეუ კვეთის ისტორიიდან ასეთი მონოგრაფიული ნაშრომი სხვა ხომ არა გვაქვს, ამიტომ დასკვნა უფრო ვრცელი უნდა ყოფილიყო. ავტორის წიგნის ბოლოს ერთი განმარტავადებული თავი რომ მოეცა, მაშინ მკითხველი უფრო კმაყოფილი დარჩებოდა. ამის გაკეთება ავტორს რომ მოესურვებია ადვილად დასძლევდა. უკეთესი იქნებოდა ადრეული და გვიანი მასალების ფართო გამოყენებით ვრცელი განზოგადებები და დასკვნები მოეცა.

შემდეგ შენიშვნა შეეხება მასალის მიხედვით ხეზე კვეთის თავისებურებას.

ავტორი ამა თუ იმ ორნამენტის განხილვის დროს ფართო ანალიზებს მიმართავს როგორც ხეზე კვეთის ნიმუშებიდან, ისე ქვისა და ლითონის ძეგლებიდან. საერთო სურათის მოსახაზავად ფართო ექსკურსის გაკეთება უდავოდ კარგია, მაგრამ ამავე დროს საჭიროა გამოინკვეთოს მთავარი, ე. ი. ესა და ეს ორნამენტი სრულდება ხეზე და ასეთია, ხოლო ესა და ეს კეთდება ქვეაზნო ლითონზე და მას ახასიათებს თავისებურებები.

სარეკლამო ნაშრომში განხილულ კარგებზე მრავალადა რელიეფური გამოსახულებანი. ამ მხრივ მეტად საკულისხმი მაგალითებს იძლევა: ჯახუნდერი, ჩუკული, ლაშის-ვანი, ფხორტრის და სხვა. ავტორი ხშირად მათ იხილავს სწამატურად (გვ. 84, 25, 26, 35, 36, 48 და სხვ.), ზოგჯერ ანალიზი შეცვლილია აღწერით. საჭირო იყო რელიეფთა იკონოგრაფიის განხილვა სრულად. ანალიზებთან ერთად მათი ფართოდ განხილვა კი უფრო მეტად დაგვემარებოდა ქართული რელიეფის ისტორიის დადგენაში.

ავტორი რამდენჯერმე ეხება როგორც ადამიანების, ისე ფრინველებისა და ცხოველების გამოსახვას. იგი სხვადასხვა ძეგლის განხილვისას აღნიშნავს ამ რელიეფთა დამუშავების თავისებურებებს. მაგრამ ვკვლავან ამას თითქმის აჯამებს მაცხენარისის კარის განხილვის დროს (გვ. 91).

წიგნის ტექნიკური მხარეებიდან, ერთ შეუასაზომბას აქვს ადგილი. რატომღაც ტექსტს არ მოჰყვება ტაბულები. ტაბულებში აცე ქრონოლოგია ჩანს, არც ძეგლების განლაგების გეოგრაფიული პრინციპია დაყლილი, არც ძეგლების სახეობები, თუ რატიბაში მიიღებოდა. მოკლედ, ძნელია მიხედვრა, ავტორმა რატომ დათავა ტაბულები ასე.

აქ მოტიანილი მცირე შენიშვნები სრულობითაც არ ამირჩებს განხილულ წიგნის ღირსებას. ნიკო ჩუბინაშვილის მონოგრაფია საუკეთესო შენამძინა საბჭოთა მიცნიერული ლიტერატურისათვის. აქვე არ შეგვიძლია კმაყოფილება არ გამოიქვავი იუგნის პოლიგრაფიული მხარის გამო. ქართული ხელოვნებისად მიძღვნილი წიგნებიდან ასე მარალხარისხოვანა გამოცემული ცოტა გვევლება.



დასავლეთ საქართველოს ქართველ ხალხურ მოძღვრალთა გუნდი მქვე ლოლეს ლიტბარობით. შერთე რიგში ზარეჯენიდაი შერთებ—
მქვე ლოლუა. სოხუმი, 1912 წ.

ზაქარია ფალიაშვილის ორი უცნობი წერილი

ვაჟა ჩინჩალაძე

ქართული ხალხური საგუნდო ხელოვნების აღორ-
ძინებისა და განვითარების საქმეში დიდი ღვაწ-
ლი მიუძღვით ჩვენს სახელოვან კომპოზიტორებს.
ზაქარია ფალიაშვილი აღნიშნავდა, რომ „შესანიშნავად
და ყურადღების ღირსად მუსიკალურ მეცნიერებაში ის
გარემოება ითვლება, როცა რომელიმე ტომის ხალხს მრავ-
ალზომიანი, პოლიფონიური სიმღერები აქვს, საზოგადოდ
მუსიკის ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს „პოლიფო-
ნიას“. იგი ჰარმონიის ურთულეს ნაწილს შეადგენს, ამას-
თან ყველა ხალხის სიმღერებში ხომ არ მოიპოვება იგი.
რამდენადაც სიმღერა მრავალზომიანია, იმდენად უფრო

ძნელია როგორც შესათხზავად, ისე შესასრულებლად,
მაგრამ სმენისათვის კი სასიამოვნოა“.

მრავალასუკუნოვანი და მდიდარი ისტორია აქვს ქარ-
თულ ხალხურ სიმღერას. იგი დროთა განმავლობაში
ვითარდებოდა, იხვეწებოდა და თაობებს გადაეცე-
მოდა.

1908 წელს გაზეთ „ამირანში“ (№ 150) ზაქარია ფა-
ლიაშვილი წერდა: „ყოველი ერის ზნე-ჩვეულება და ხასი-
ათი სიმღერაში გამოიხატება, იმ სიმღერაში, რომელიც
ფიქტურ მას ათასი წლებით შეუქმნია და შთამომავლობი-
სათვის გადაუცია“. დიდი კლასიკოსი ზაქარია ფალიაშვი-



ლი უცვლელად და ხელშეუხებლად ტოვებდა ხალხურ სიმღერებში ხალხის მიერ დადგენილ ყველა ერთგულ თვისებასა და ტრადიციას, ცდილობდა მტკიცედ დაეკავებინა უცვლელი წყარო ნამდვილი და ცოცხალი ხელმოწერისა ხალხურობისათვის.

ქართული ხალხური საგუნდო ხელოვნების აღორძინებისა და განვითარებისათვის იბრძოდა გენიოსი კომპოზიტორი და დიდად აფასებდა მათ ღვაწლს, ვინც ამ საქმიანობის თავს სდებდა. ასეთ მოღვაწეთა შორის სასატიო ადგილი უკავია ძველ ლოლუას. მან 1909 წ. შეადგინა დასავლეთ საქართველოს ქართულ ხალხურ მომღერალთა გუნდი. ქ. სოსხეში ძველ ლოლუა გატაცებით მოღვაწეობდა, ბრწყინვალედ ლოტბარობდა მომღერალთა გუნდს და ცდილობდა შეეცურა და დაეცვა ხალხური საუნჯე, მას გადაუდებლად მიაჩნდა მეგრული, გურული, აფხაზური სიმღერების ჩაწერა ფონოგრაფით, რის გამო არა ერთხელ მიუმართავს თბილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოებისათვის, ძველ ლოლუა მოითხოვდა სოსხემის მომღერალთა გუნდის ჩაყვანას თბილისში და სასიმღერო რეპერტუარის ჩაწერას. ამ საკითხის გამო წერილობით მიუმართავს ზაქარია ფალიაშვილისთვისაც. ზაქარიას, რა თქმა უნდა, ყურადღება არ დაუცვლია და 1918 წლის 2 აპრილს გაუგზავნია ძველ ლოლუასათვის პასუხი. წერილში გვითხულობთ, რომ პასუხების დაყოვნების მიზეზი იყო თბილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სხდომების დაგვიანებები მოწვევა.

...და აი ახლა, სწორედ გუშინ იყო როგორც კრება, ისეც საზოგადოების გამგეობის სხდომა — წერს ზაქარია ფალიაშვილი — რომელმაც მოისმინა თქვენი წინადადება და წინადადებები მაგდლონი მოგმართათ და დაადგინა შემდეგი: რადგანაც 12-15 კაცამდე აქ თბილისში ჩამოყვანა მომღერლებისა და ტექნიკურად ამ სიძვირისა და განსაკუთრებით ბინის უქონლობის და უშოვნობის გამო მეტად ძნელია, ამისათვის დიდის საიმპონებო და მაღლობია დასთანხმდა მეორე თქვენს წინადადებაზედ. ე. ი. გამოგზავნის მანდ თქვენთან სპეციალისტი ამ საქმისა ფონოგრაფით, და ჩაწეროს ადგილზე.

მომღერლების აქ ჩამოყვანა მოუხერხებელია-მეთქი სიძვირის გამო. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ აქ მარტო სიძვირე იყოს მიზეზი, არა, თავდაპირველი მიზეზი არის ბინის უქონლობა, და 15 კაცის გაძლიერება და ამასთანავე ერთად განსაკუთრებით ის, რომ მაგ სიმღერების და საცეკვაოების ჩაწერას დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩაწეროს ადგილობრივი იმ განწყობილებაში, რომელიც უფრო ნორმალურია ე. ი. თვით სოფლებში. მე უმორჩილესად გთხოვთ ეს წერილი წაკითხით თავადნ. თავდგირითესაც, რომელსაც ციცი და დარწმუნებულად ვარ არა საკლებდ გული შესტივა ქართული სიმღერების აღდგენის საქმეში, ვიდრემც თქვენ და მე, და სიხოვით გამგეობის სახელით იმანაც არ დაიშუროს და ხელი შევიწყოს ამ საქმეში, მეც ამ ორ დღეში მივწერ თვ. ნიკოს წერილს“.

ზაქარია ფალიაშვილის ეს ბარათი სამაგალითოა იმ მხრითაც, რომ ნათელია დიდი კომპოზიტორის დამოუკიდებ-

ბეულება ძველ ლოლუასადმი. იგი ერთგავრჩეულ მწვესება ქართული ხალხური სიმღერების მოჭირახუფლსა და მტკიცე პირადად როდი ხართ თავისუფალი—აღნიშნავს ზაქარია,— რომ ეს საშვილითილო საქმე განხორციელოთ და ამით თქვენი მეტად დიდი და სერიოზული წვლილი შეიტანოთ ქართული სიმღერების აღდგენის საქმეში, დარწმუნებული უნდა იყოთ, რომ თუქვენოდ მანდ ჩამოსვლა ჩვენი და ნაყოფიერად შემოაბა ყოვლად შეუძლებელი იქნებოდა, რადგანაც, როგორც მომღერლების ვინაობაში, ისეც სიმღერების ცოდნის საქმეში მე პირადად ვერ შეგეცილებით...

ესე იგი ლოტბარობა და ამ საქმის გაძლიერება უნდა იკისროთ თქვენ როგორც, გადაჭარბებით რომ არა ვთქვათ, ჩინებულად მყოფდნენ ამ საქმისა“.

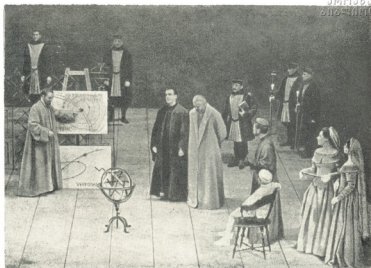
1920 წლის 21 ოქტომბერს ზაქარია ფალიაშვილი ძველ ლოლუას ორი ღია ბარათის პასუხად უგზავნის წერილს: „თქვენი გამოგზავნილი ორი ღია ბარათი 13 ოქტომბრიდან მე მხოლოდ დღეს მივიღე და პასუხსაც დაუყოვნებლივ გწერთ. მოვისმინე რა თქვენს მიერ განზრახვით „კონფერენციის“ მოწვევა სამეგრელოში, მე ჩემის მხრივ, ამგვარ სიმპატიურ და აუცილებელი საჭირო საქმის დიდის პატივისცემით მივესალმებო და ვესურვებ, რომ სხვა ზვიერი წამბამევიც აღმოჩნდნენ. დასავლეთ საქართველო და მით მომეტებულად სამეგრელო-აფხაზეთი, სიმღერა გალობის მხრივ, ჩემის აზრით, მეტად ჩამორჩენილია, შედარებით ქართულ-კახეთთან და ამისათვის ყოველივე ჩვენგანის ვინაობაში უნდა იქნებოდეს ქართული სიმღერა-გალობის საქმის აღორძინებაში მოკვება დიდის ყურადღებით მოექცეს მას. მე პირადად დიდად მონარული ვარ „კონფერენციის“ მოწვევას. და თუ ვარემოვება ხელს შემინწყობს, ვცდივით აუცილებლად დავეწერო და თუ რამე შემოძლიან, რჩევით თუ საქმით დაგეხმაროთ და ჩემი წვლილიც შევიტანო ამ მეტად სიმპატიურ საქმეში. ვცვდები ზუგდიდში დაუბრკოლებლად ჩამოვიდე. მაგ მხარეს მე ჯერ არ ვყოფილვარ. დაეშვები თქვენი მარად პატივისმცემელი ზაქარია ფალიაშვილი“.

ქართული პანგების მარგალიტების მამიებელს ძველ ლოლუას ამ საქმის წარმატებით ჩატარებისათვის აუცილებლად მიაჩნდა ხალხურ მომღერალ-ლოტბართა კონფერენციის მოწვევა. ამ მიზნით დახმარება უთხოვინა დიდი კომპოზიტორისათვის, რომელსაც მისთვის ხელი გაუწოდებია. მაგამა, სამწუხაროდ, ეს საქმე არ განხორციელებულა.

ქ. ფთოში (ჯორჯიის ქ. 28) ძველ ლოლუას ოჯახში დაქველად არქივი ერთი თვისის მიმოცელებით კი ნათელს ჰქნის ამ უანგარო მოღვაწის ურთიერთობას ქართული კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეებთან. იგი სასუფელიანი შესწავლის საგანი უნდა გახდეს.

ძველ ლოლუას მეუღლემ, აკრაფინა ლოლუამ, საქართველოს სსრ სკოლის დამსახურებულმა მასწავლებელმა პენსიონერმა ისტორიის შემოწონება მრავალი საინტერესო დოკუმენტით. ზემთ გამოქვეყნებული წერილები ახლახანს მან ჩაიტყარა დაეცა ცაქ. თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელ-მეურემს.

ბერტოლტ ბრეტტი



სტენა IV სურათიდან

გალილეის ცხოვრება

IV

(გენციის რესპუბლიკიდან გალილეი ფლორენციის სასახლეში გადავიდა. სასახლის სწავლულები უნდობლად გვიტყვიან ამომჩენებს, რომლებიც გალილეიმ სათვალავო მილის დახმარებით გამოიკვლია.)

ჭკვეთაგან ამბობენ: დავრჩები იგივე, რაც უზუსტარი დროიდან ვარ.

ახლა ამბობენ: შენს გზას დაუდექ, თუ არ ვარგებარ.

(გალილეის სახლი ფლორენციაში. ქალბატონ სარტის წესრიგში მომავალ გალილეის საშუალო ოთახი. კლიან სტუდენტებს, მისი ვაიშვილი ახდრება ზის და ალაგებს ასტრონომიულ რუკებს.)

ქალ. სარტი — მას შემდეგ, რაც ფლორენციაში ბედნიერად დავსახლდით, ამდენი მოსალმებებისაგან წელში ვერ გავშაროულვარ. მთელი ქალაქი მილის სანახავად მოდის. მე კი იატაკის წინდა მიხედება. მაინც არაფერი ეშველება! ამ აღმოჩენებში რაიმე სასარგებლო რომ ყოფილიყო, სულერი მამებს უფრო ადრე ეცოდინებოდათ. ოთხი წელი ვემახურე მოწინიორ ფილამის და მის ბაბოლოყემა ვერასოდეს ვერ ვასწრებდი მტრის ბოლომდე მოწყნადს. კერძოდე არიდული ტუავის ედაში: სასძილი წიგნები უზარალო ღირსები არ გეგრობო. საწაღი ფილიპოს კი უფროსი იდენი არი წუღილი ჰქონდა საჯდომზე, უფლა მტყინობის სწავლისაგან. და ასეთი ადამიანი საქმის ვითარებაში ვერ გრეკოდეს! დღევანდელი დღი დასაოკოებრება შერცხტებრთ დამაირადება... შერცხტე. აჰაჰა, ხედავქ ვერ გავუწოდებთ თვალბებს. ვეცოდი, ჩასავ ამბობობი. რაცე ვერაინი ცხარის ხარცის გემრიელი ნაჭერი, კარგი ვახშამი მიერეხია ბაქონებისათვის, ვიდრე მიღამი მივადიდენქ. მაყარა რომ არ დამთქნებქმ! (სავიჭრებს გალილეის) „მე მათთვის ჩაღვ სხვა მიქვს შემონახული“.

(ქვეყნი ავკუნებენ)

ქალ. სარტი — (იყურება დანჯარასთან მიმავრბელ ვარკაოო-დებულ „სპიონში“) — ღმერთო ჩემო! ეს ხომ დიდი ჰერკულავაა, გალილეო კი ადრე ონიფორისტრქმია! (გი წაირბენს კიბეს და შემოიჭრება ტრისანის დიდ ჰერკულავს კოზი-ში დე შედამის, სასახლის მარშლის და ორ სტუდენტს.)

კოზიმო — მე მსურს მილი ვნახო!

სასახ. მარშალი — თქვენი ბრწყინვალეხე! ხომ არ დაუცდით ბატონ გალილეისა და სხვა ბატონების მოვლას. (ქალბატონ სარტის) ბატონ გალილეის სურდა მის მიერ აღმოჩენილი, მედიცინის სახელით წოდებული ვარსკვლავები ბატონ ასტრონომებს შემოეწინათ.

კოზიმო — მათ ხომ ეს მილი სრულიად არ წამო. სად არის იგი? ქალ. სარტი — მაღლა, საშუალო ოთახში. (ანდრეა თავს უკრავს სარტის, მითითებს კიბეებზე და სასახეზე, თავის დაქვრახე არბის ზევით.)

სასახ. მარშალი — (ღრმად მოხუცებული ცეცი) — თქვენი ბრწყინვალეხე! (შემდეგ მარბილეს ქალბატონ სარტის) აუცილებელია ზევით გასვლა! რადგანაც მისი ბრწყინვალეხის აღმოჩენილი ავად გახდა, მხოლოდ ამიტომ ვარ აქ.

ქალ. სარტი — ახლავარდა ბატონს ზიფია არ ეღის, ზევიო ჩემი ვაია.

კოზიმო — (დის ზევიო) საღამო მშვიდობისა. (ბებუნი თავისიხიად ესალმებას ერთმანეთს. პაუზა. ანდრეა თავის საშუალოს უბრუნდება)

ანდრეა — (მადანს თავის მასწავლებელს) აქ, ჩვენთან იხევეა, როგორც გასასვლელი ეზოში.

კოზიმო — მასხველი ბეგია?

ანდრეა — ერთმანეთში ირევიან, პირდაპინილები იუფრებიან მიღში და მაინც არაფერი გავგებათ.

კოზიმო — ვასგებია, ეს არის...? (მითითებს მიღზე)

ანდრეა — მო, ეს არის, მხოლოდ ხეილის ხლემა არ შეიძლება.

კოზიმო — ეს რაია? (ტყვენებს ჰალოველის სისტემის ხის დიდ მოდელს)

ანდრეა — ეს, რა?

კოზიმო — ეს გვიჩვენებს თუ როგორ ბრუნვას შვე, არა?

ანდრეა — მო, ანე ამბობენ.

კოზიმო — (სამხუე გღუბა, მოდელს მუცლებზე იღებს) ჩემი მასწავლებელი ავად გახდა, ამიტომაც მოვედი ადრე, აქ მალან მომჩინს.

ანდრეა — (ყოყმანობს, მოუცენრად დიდს აქეოიჭავს, უნდობლად უყურებს უცხო ბებს, ბოლოს თავს ვეღარ იკავებს ციფ-ნებისაგან და გამაოქნს კიბეზრისკის სისტემის ხის მოდელს) — სინამდებელი, ეს ანე გამოიუფრება.

კოზიმო — ეს რა არის?

ანდრეა — (მითითებს მოდელზე, რომელიც კოზიმოს უჭირავს) — ფერობებს, რომ ახვა სინამდებელი — (მითითებს მოდელზე, რომელიც თვითონ უჭირავს) — აა ახვა. დღემოქა მზის ვარსკვლავ ბრუნვას ვასახებია?

კოზიმო — შენც ადრეა?

ანდრეა — რა ოქმა უნდა, ოქმა იცხობოლია.

კოზიმო — მართლა? ნეტავი ვამაყებინა რატომ არ მიშვედენ მოხუცეთა?



მათემატიკოსი — ვოლფრამ კანდლერ, ფილოსოფოსი — რალფ ბრეგცი, კომპოზიტორი — მანს-იურგენ ტრეტი

ბალიტი — თქვენი ბრწყინვალემა ბედნიერმა...
შეაღება შეძლება თქვენი თანხმობით ამ ბატიონს აღმოჩენის სიხელსი გავაცხო.
(კონხიტი ცერემონიით ესაღება ყველს და მით შორის ანდრას)
თილოტი — (იტაცუე შეხიზნავს პტოლეუმის სიტყვის გრავილი მოდელს) — აქ თითქმის რაღაც გატბილი.
(კონხიტი სურათად იხრება და თავიზიანად გადასცემს მოდელს ანდრას, ამ დროს ვალიტი მეორე მოდელს მაღლას)
ბალიტი — (სტავს სათავალავლო მილთან) თქვენი ბრწყინვალემა, რა თქმა უნდა, გეყოლინებათ, რომ ამ ბოლო დროს აბტირონიზები დადი ხინდლებმა წაეწაფილი გამოვიდნები. ვიყენები ძალზე მუდელ სიტყვას, რომელიც ეთანხმება ფილოსოფიას, მაგრამ სამწუხაროდ ფაქტებს ეწინააღმდეგება, ამ მუდელი, პტოლეუმის სიტყვის თანხმად, თანავარსკვლავედების მოძრაობას რიგულ პროცესს წინააღმდეგს, მაგალითად, ვიკვათ, პლანეტა ვენერა მოძრაობს ასე (დავანუე სტავს ვენერას ეპიკიკლული ვენას პტოლეუმის სიტყვის მიხედვით), ასეთი რიგული მოძრაობების ტექსტობიტებად მიღების შედეგად, საშუალებას ვეარგავთ ვარსკვლავების აფელიო წინაწარს უფროდ გამოეანგარიშოთ. ჩვენ მას ვეარგ ვაოულობო იმ ადგილზე, სადაც უნდა ეყოფილიყო, ამავე დროს არსებობს ვარსკვლავთა ისეთი მოძრაობები, რომელთა ახსნა პტოლეუმის სიტყვის მიხედვით უკლებლად შეუძლებელია. ამ სახის მოძრაობებს ჰქვია მიგრაციონილი ბატარა ვარსკვლავები ასრულებენ ჰაბიტა იპიკიტრის გარშემო. ხომ არ ისურვებთ, ბატონოვან, დავიტყუოთ დავიწყოთ იპიკიტრის თანამზვარ, შედარის სახელების ვარსკვლავებთან?

ანდრეა — როგორც ვიტყვითა, თქვენ არ გეგერათ.
კონხიტი — პირიქით, მეგერათ.
ანდრეა — (უცებ უტყუვებს მოდელზე, რომელიც კონხიტი უტყუვებს) მომეც, შენ მაინც არაფერი გეგებება ამის.
კონხიტი — რაივე რაღ ვინდა?
ანდრეა — მომეც ჩქარა ეს ბავშვების სათამაშო არ არის.
კონხიტი — საწინააღმდეგო არაფერი მამებს, დავიგარბინებს, მაგრამ ციტაოლინი თავაზიანომა კი ვებარებებს, იცოდებ.
ანდრეა — სულელი ხარ, თავაზიანომა ვებარებებს ერთი ამის და მიხედვით. გეუოთა, მომეც სანამ მიტავებავდე!
კონხიტი — ხელებში დაიშოვლე, ვესმის!
(ერთმანეთს ეცილებიან და იტაცუე გორაკობენ)
ანდრეა — შე შენ გირეგებს, როგორც უნდა მოეპერა მოდელს, დაშენდი!
კონხიტი — აი, ვენაუთა კიდევ ხელი მელრბო.
ანდრეა — ახლა ვენაუთა, ვინ არის მართალი და ვინ მტუფანი. სიტყვი ჩქარა, დედამინა ბრუნავს. თორემ კობს დასავაძე თავზე.
კონხიტი — არასოდებს, შე წილოური შენა ვარსკვლავთა თავაზიანობას!
ანდრეა — წილოური? შე ვარ წილოური? (განაკრძობილად ჩხრებს უბ-მურად)

(ვეკვობი შეშინილი ვალიტი და ჩაბნელები პტოლეუმისი უნივერსიტეტისა; მათ უკან მიდის ფილტრისი)
სასახ. მარშალი — ბატონებო მისი ბრწყინვალეების აღმზრდელი, ბატონი სტრი ცოტა შეუძლოდ შეიქნა, ამიტომ ვერ ვახალი მის ბრწყინვალეებას.
თილოტი — ვინდობენ, საშიში არაფერია.
სასახ. მარშალი — სრულად არაფერი.
ვალიტი — (გაკვირვებით) მისი ბრწყინვალეება აქ არის?
სასახ. მარშალი — მისი უფლებებულებათა ზემოთ არის. ვითოჯრ ბატიონებს ნუ დაეყოვნებთ; სასახლეში მოთხოვნათადად ელანო უნივერსიტეტის სწავლებლების არს ბატონ ვალიტის განსაკუთრებულსა და არაჩვეულებრივ ახალ თანავარსკვლავედების შესახებ.

(ისინი ზემოთ ადიან)

(ბიჭები ჩრუდ წყნარს. თამარის მოსატრის ყურის)
კონხიტი — ისინი უკვე აქ არიან. გამოიშო (სწრაფად დგებიანი).
ბატონები — (ამოიან კიბეზე) — არა, არა ვეუბნებოთ წესრიგითა, სამედლინი ფაქტობიტებს მიანიდა, რომ მუდელ კლავსი შე ვარსკვლავებულა ავადმყოფობა შეუძლებელია ქობი იყოს. მიანხები ასეთ ტემპირატურაზე უნდა გავინფორმებენ. ასეთ უკლებივებებში უკლებაზე უარტისა მანიჭა. სხვა არაფერია, ვარდა წილოწადის ამ დროსათვის დაშასხათიელიც ვაეციებებს. უკლებლავარი ეტვი გამოირიცხებოა — ეწავლაფერი წესრიგითა.
(ესაღება მან პტოლეუსი)

ანდრეა — (სათავალავლო მილთან მდგომ საცმე შეითხოვებს) ვოხიო, აქ დაბრძანდეთ.
თილოტი — ვამდლობს, შეილი ჩემი ეწიშობ, რომ ეს უკლებლავარი არც თუ ისე იოლი საცმე იქნება. ბატონი ვალიტი ვიდრე თქვენს განკმულ სათავალავლო მილს გამოვიყენებდეთ, ვოხიოთი ბატარა დისპუტი მოკვეყნო, რაც უფროდს სიამოვნებას მოგვანიჭებდა. თუმა ასეთია: შეიძლება თუ არა ასეთი პლანეტები არსებობდნენ?
მათემატიკოსი — ფრამალური დისპუტი.
ბალიტი — ჩემს აზრით, უზრუნვესია ჩახებდით სათავალავლო მილში და თუმი დაწაწქნდეთ.
ანდრეა — აი, აქ, ვოხიო.
მათემატიკოსი — აუცილებლად, აუცილებლად. რა თქმა უნდა, ატყუვებებს ცნობილია, რომ წინააღმდეგის მოსაზრებები არ არსებობდნენ ისეთი ვარსკვლავები, რომლებიც დედამიწის გარდა სხვა ცენტრის გარშემო ბრუნავდნენ, ასევე არ არსებობდნენ ისეთი ვარსკვლავები, რომლებსაც არა მქონდით საურდენი ცსზე.
ვალიტი — დაბა.
თილოტი — ასეთი ვარსკვლავების შესახებუბო არსებობის საიტიოსისაგან დამოუკლებლად, რომელიც (თუკან სტავს მათემატიკოსი) მათემატიკოსმა წამოაგება, და რაც სიკვდილშიანია, ნება მომეცით გეითხოთ, როგორც ფილოსოფოსმა: თუ დედამინა ბრუნავს, საჭიროა ასეთი ვარსკვლავები? Aristoteles divini universum...
ვალიტი — უზრუნვესია საუბარი ცოხნალ ინაზე განეგარბოთ. ჩემსა შეგობისა, ფედერაციონმ დასწერიოა ენა არ იყოს.
თილოტი — დაბა.
ვალიტი — დაბა.
თილოტი — დაბა.
თილოტი — მაშატიო, შე იგი მხოლოდ ღონებებს მზე-საზე შეგებას.
ანდრეა — ბატონი ფედერაციონ ღონებებს მზეზეც არის და მეც-ნიერიო.
თილოტი — ვამდლობს, შეილი ჩემი თუ კი ბატონი ფედერაციონი მოითხოვს ამას...
ვალიტი — შე მოთხოვო.
თილოტი — არაგუდნებებს მოუვანა ხალისს დაევიკარგავს, რას იწიბო, თქვენს სახელში ვარს... მამ ასე, დედაბრბივი არიბტიბუდო შეიწრ სიტყვულად საეპაროს სურათი, თავისი მიტაცული-შეუკლებელი სფეროებით, კრისტალური კანაბრით, ნიჭილად მიბრძობისა შეიფო ეს საეპაროთა, მისი ირბიბუო-ნიას დაქანებულა ვოთი, თანამზვაროთა სახელმწიფო ცტროლებით, სამხრეთის ნახევარსფეროს ვარსკვლავთა მდებარეობა-ლოგი და სფეროს განაზოების კონსტრუქციოთი შექმნილია ისეთი შეწყობილი და ლამაზი შენობა, რომ თავებდები უნდა ეყო-ლოთ ასეთი პაპრობია დავარლოლო.
ვალიტი — რა მოდებდა, თუ კი თქვენი ბრწყინვალეება ამ სათავალავლო მილთი ასეთს თითქმის არ არსებულ და არა სა-ქობი ვარსკვლავების მხახს.
მათემატიკოსი — მაშინ შეიქმნება არი, თუ კი თქვენი მილი აჩვენებს იმის, რაც შეიძლება არ არსებობდეს, მაშინ ეგ მილი არ არის სახელი.
ვალიტი — რისი თქმა გსურთ ამით?
მათემატიკოსი — ფურთი სასიამოვნო იქნებოდა, ბატონი ვალიტი, რომ დავგისპხელით მოსაზრებებით, რომლებიც ნებას

გაღვივებული დემოკრატია, რომ თითქოს ვარსკვლავები საერდენის გა-
რეშე მომართონ ცაზე.

სწელი პრეზიდიტი —
ფრედრიხ გნისი



ფილოსოფოსი — საფუძვლები, ბატონო გალილე, საფუ-
ძვლები

გალილე — საფუძვლები? მაგრამ ერთი შეხედვით თვით ვარსკ-
ვლავებზე და იმ ჩემს ჩანაწერებზე დაყვირებების შესახებ. ამ-
ტყობებს, რომ ვეველიფი ასეა. ბატონებო, დისკუტი უარს
ხდება.

მათემატიკოსი — რომ თქვენი უფრო მეტად ადვილები ის არ
ვევრიდებოდეს, შეიძლება ითქვას, რომ არ არსებობს ცაზე
ვეველიფი ის, რაც თქვენი მილდინ მონსინს. ისინი შეიძლება
სრულიად სწავლასავე მოვლენებში იყვნენ.

ფილოსოფოსი — უფრო თავანაინად გამოვიქმნე შეუძლებელია.
ფედერაციონი — ნუთუ გგონიათ მედიის ვარსკვლავები მიიღ-
ვებადები?

გალილე — თქვენ რეულის თქმის მდებობ ბრალათ?
ფილოსოფოსი — როგორ გვედრებთ, როგორ გავებდ ვი მისი
ბრწინავლების თანდასწრებით.

მათემატიკოსი — თქვენი ხელსაწყო, რაც არ უნდა ეწოდოს
მას, თქვენი შეილა თუ ვარსკვლავი, ძალიან მოხერხებულად
არის ვეველებული.

ფილოსოფოსი — ჩვენ მტკიცედ ვართ დარწმუნებული, ბატო-
ნი გალილე, რომ ვერც თქვენ და ვერც ვერვინ არასრ-
ებელი ვარსკვლავებისათვის საწვთოს კარის ბრწინავლედ ვევერის
სახელის შერქმევს ვერ გავებდავად.

(ვეველი თვევან სევეს ჰერციუს)
ქოჩი — (გადხედავს სევექალებს) — განა ჩემი ვარსკვლავები
წესრიგში არ არიან?

სანთი შეხული სეფეკალი — (მიმართავს დიდ ჰერ-
ციუსს) — თქვენი ბრწინავლების ვარსკვლავები წესრიგშია, ბა-
ტონებო მხოლოდ კიბულბებზე, ნამდვილად არსებობენ თუ არა
ისინი (მევეს).

გალილე — ბატონებო, ინებებო თუ არა მიღწეა ჩახედვას?
ფილოსოფოსი — აუცილებლად, აუცილებლად.

მათემატიკოსი — აუცილებლად.
(მევეს. ანდრეა ევეს მორტიალუბა და ალეველებული სტოვებს
ოთახს, სარტი ანერებს მას)

ქალბატონი — რა მოვიდოვ?
ანდრეა — სულმდებობ არიან. (მევილიან უსსტდება და გარბის)

ფილოსოფოსი — საუკეთესოა.

სანთი მარტალი — თქვენი ბრწინავლებზეა ბატონებო ნება
მომიცეთ შეგახსენოთ, თხოვნივით წუთის შემდეგ სასაბუღო
ფარსკვლავსა აწებება.

მათემატიკოსი — რისთვის ვიანაზობთ კომუნიკას? ადრე თუ
გვიან ვალდებულ ვიქნები შეუიარაღებია. მისი უსტიტრის თანა-
შეგარებია სფეროს სიმკვრივეს გახერხებდნენ. ეს, ზომ ძალიან
უბრალოდ რამ არის.

ფედერაციონი — თქვენ ეს ვევერებთ, მაგრამ სფერო ნამდვი-
ლად არ არსებობს.

ფილოსოფოსი — ჩემი კარგო, თვითველი ვარსკვლავი წიგნი
სწვრია, რომ იგი არსებობს.

ფედერაციონი — გამოდის, რომ ახალი წიგნების შედგენა სა-
კვიროსა.

ფილოსოფოსი — თქვენი ბრწინავლებზე, მე და ჩემი კოლე-
გები ვევერებობით არა ვილაყის, არამედ ვევერებობით არსტო-
ტელის ატორიტეტს.

გალილე — (თითქმის შორიარბის) — ბატონებო, არსტოტელის
ავტორიტეტის რწმუნება ერთი საქმეა, მაგრამ ფაქტები, რომ-
ლებზეა შეიძლება ბილით შიშობთ. მეორე საქმეა, თქვენ ამ-
ბობო, რომ არსტოტელის ნიშნობით იგი, ჰალა კრისტალორი
სფეროებია და არაიფორა შენებებებში არ შეიძლება ვიპოვოთ
მსგავსი მომართობები, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვარსკვლავობი
და სფეროები ერთმანეთს დაეჯახებიან. მაგრამ სა აქნება,
რომ თქვენ თვითონ დარწმუნებულ ასეთი მომართობის არსე-
ბობობაში, შეიძლება ამან დაგინტყლით, რომ კრისტალორი
სფეროების არ არსებობენ. ბატონებო, ვთხოვთ შეუიარაღებოთ ამ
აშორიენს და საკუთარ თათლებს დაუფაროთ!

მათემატიკოსი — მჭირებთა ვალიფიცი იმ მდრო და დრო
ვახიბულად არსტოტელის თმეც თქვენ იგი მომწოდებლობათ
მიგანაია. მოხერხებულ ამისა ევეს ნუ შეგეპარებთ, საკუთარი
თათლებსაც მჭირება.

გალილე — მი უცივ შეიგინოთ იმის, რომ ბატონების ეველია
ვალდებულად ფაქტების წინაშე თათობის ხედავენ და თათ-
ობის უსტირათ. თითქმის არაფერი მომხდარიათ, მე ვარსკვლავი
ჩემი ჩანაწერებით, თქვენ კი სასაქოთივან არ გვიყოფთ. იმისათ-
ვის, რომ საკუთარი თათლებს დარწმუნებულიყოფით, სათავად
თათებო მილი შეშინათავაწით, თქვენ კი არსტოტელის (იტა-
ტონის მოვედავ, რომლებიც სათავადთათლი მიითა ამ ქველად.

მათემატიკოსი — დიან, რა თქმა უნდა ამ ქველად.
ფილოსოფოსი — (მევეს) თუ კი აქ არსტოტელის სახელს
ვალდებ ვაყსებობ, რომლის ავტორიტეტს არა მარტო ანტიფერი

მეცნიერება, არამედ თვით უწინადაც სულიერი მამები აღა-
რებენ, მაშინ, ჩემის ზარით, არ ღირს დისკუტის გაგრძელება.
ურარვეთ უფრო აქაობს, საკმარისია.

გალილე — კემწარბება შეიძლება დროს და არა ავტორიტეტ-
სა. ჩვენი ევტოდინარობა მოვლენებშია. ცრტაოდენად მაინც
შეგახსენოთ იგი! რა საჭიროა ვეველიფი გავებდო კევერები,
რაცა ბოლოს და ბოლოს შეიძლება სულმდებობ ვევერებო.
მეტირებობა მხედა წილად, რაცა მალი ჩანაწერად ხელში.
ამით ცრტაობი ახლოს, სულ ცრტაობი შეიძლება საჭიროს და-
ნახვავ. მამ გამოხედავთ იგი.

ფილოსოფოსი — თქვენი უდიდებულესობავ, ქალბატონებო
ბატონებო, მე მხოლოდ ვევერებობი ჩემს თავს, სად მივეყვარო
უცილადე ამან?

გალილე — ჩემის აზრით, ჩვენ, მეცნიერები არ უნდა ვევიბო-
ლობდეთ საით მივეყვაროთ კემწარბიტებას.

ფილოსოფოსი — (ბარბოთ) — ბატონო გალილე კემწარბიტ-
ებას, სადაც გნებავთ იქ შეუძლია მივიყვარო!

გალილე — თქვენი ბრწინავლებზეა ამ ბოლოს დროს თითქმის
მივილი იტალია ამ სათავადთათლი მილით დამ-ღამობით უე-
რებებს და, უტიტრების თამაშებებში უფას ვერ დაწვერებ-
რებს. ისინი არავის უნახება, და მაინც იტევიბობენ. მუხინა მი-
მავალ კაცს ვამოკვებს მაცნა, რომ თუ კი უფრო ფართოდ
გავსულთ თათლებს უფრო დროს დანახვას შეიძლება, ამიტომ
საკვიროს დღესათათლი იტალია შეშინათა არა შორეული
ვარსკვლავების მომართობება, არამედ ამ ცნობას, რომ მგელი,
ურარვეთ მომართობა საევერე გახდა. თვითველმა თქვენგანსა კარ-
გედ იტვი, რომ ისინი ბევერის არიან. ბატონებო, ნუ ვევედებობ
სამართალყოფილადე მველი მომდებრებს დაყვას.

ფედერაციონი — პირილი რაგია, თქვენ, მასწავლებლებმა უნდა
შეაფრებოთ მვედარი მომდებრება.

ფილოსოფოსი — უფებობაშია, რომ დისკუტში თქვენი ოსტატი
ნუ მიიღებთ მონაწილეობას თავისი მხარეებებით.

გალილე — თქვენი ბრწინავლებზეა ვევერებო რა ევეციის
მხარეებობებს თითქმის უაჯოლადე ვხვდებით მხაველიობს.
მხაველიობებსა და მწენებობებს. მათ ბევერის ახალი გზა გაჩე-
ვებობს. თუცა უწინაფერები არიან, მაგრამ თათის ზუთი ვრძნე-
ბის დასახებობებს საკრიათ. და იმისიც არ ეწინაობ თუ სათათ-
წეყვანს მათ ეს დასახებობებები.

ფილოსოფოსი — იმ!

გალილე — დიდი მხედავსება ჩემს მეხლავებობობა, რომლებ-
მაც ვის წილის წინათ ჩვენი მათობები დასტოვებს, მათ არც
იციდნენ თუ სხვა რომელმე მათის მოადებობდნენ და სა-



ღმრთად მოხუცი კარდინალი — ვოლფ ბენიკენდორფი

ქალ სარტი — დეგრიო ჩემი ბარჯ ახლავ ჩველებს (საქრებულო) — სერაფინი ჩაღაგებ, ვიციან და ახდრა წაყვით. მე მხოლოდ ჩემს ჩანაწერებს წაშლივ. (საქრებულო) მართის თავის შვილსათ, ქალღმრთის ატრუვებს. (შემართის) ახდრა, ქალბატონი სარტი მოსახლამს მოპირავს, თვითველსა და სპაქელს ატრუვებს, თვითღის დიდი ჰეილიანი (შეხება)

მსახური — მისმა უღმრთებულობამ ქალწულ მოდებულ მწიგნობარ ავადმყოფობის გამო დასტოვა კალსი და ბოლონაში გადავიდა. მან დაეინებინა მოიხობა, რომ ბატონი გალილეი უშიშარ ავდილზე გადაიყვანონ. ორი წუთის შემდეგ ეტლი მზად იქნება.

ქალ სარტი — (ცენტინისა და ანდრეას მიმართავს) გალიო და ჩაჯეიო. თან ეს წაიღე.

ანდრეა — რისთვის? თუ არ შეტყვი რისთვის, ფეხსაც არ მოვიცვლი.

ქალ სარტი — ვირი მწიგნობარს, შვილი.

ვიტინია — მამას დაუდგობ.

ქალ სარტი — ბატონი გალილეი, მზად ხარო?

გალილეი — (სათვალავალი მიღს სურამი ახვევს) — ვრტინია და ახდრა ჩასვით ეტლში. მე ახლავ მოვალ.

ვიტინია — არა, ჩვენ უფროდ არ წავალთ. შენ ვერ მოასწარებ, თუკი წინების ჩაღაგებას დაიწყებ.

ქალ სარტი — ეტლი გამოწვდა.

გალილეი — კვირამდ მოიქციე, ვიტინია, თუ არ ჩაჯდები შეტელზე წავა კირს ნუ ესმარებო.

ვიტინია — (ცინიანადღეგება სარტის, რომელსაც ახდრა და ვიტინია მიუქვას) — მიხმარებო წინების შეგრავებაში, თორემ არ წაშავ.

ქალ სარტი — (ცერის საღარბაზო კარებიდან) ბატონი გალილეი შეტელ არ იდებს.

გალილეი — ქალბატონი სარტი ჩემი წასვლა არ იქნება, აქ უფადფერი ისეა არეული გეგმით ჩემი ხაიი თვის ჩანაწერები წაუღიო უნდა გადავიკარო. თუ კიდევ ერთ-ორ დღეა არ განვაგრძობ გამოკვლევას. ვირი აქ უნდა უყვადენა მოდებულა.

ქალ სარტი — ბატონი გალილეი, ახლავ ჩამოდი, ხომ არ შეშალე!

გალილეი — ვიტინია და ახდრა სასწრაფოდ გამაგვარებო. მე დაჯავფიო.

ქალ სარტი — ერთი საათის შემდეგ გზას ჩაგეგდებ. აუცილებლად უნდა წამოხდებო (მწიგნის ამხეილებს) — მიღიან უნდა შევარებო. (მიდის)

(გალილეი ბოლოს სცემს ქალბატონი სარტი უნა ბრტყლებს. გათიურებულსა. ფეხთა აღარ ეტრავის ხელებს.)

გალილეი — აქ არ დახარო! ეტლი მაგვრებინა შეიძლება წავიდეს.

ქალ სარტი — ისინი უნდა წაიღონ. ვიტინია ძლივს დაჯავფიო ბოლონაში ბავშვებს მოუღიან. თქვენ ვინ მოვაჩაოთევი საემბელს?

გალილეი — ჭეუჯე არა ხარო. საემბელის გულსათვის ქალქში დარჩენას. (იღებს თავის ჩანაწერებს) სულელი მე გგონივარო. ამ აღმორბევის უმადრებოდ ვერ დაჯდებ. აღივინა შტრტის შეავს. უნდა შევარებო მსაღები ზოვიერთი აღმორბის დასასაბუთებლად.

ქალ სარტი — რისთვის იმართლებთ თავს, თქვენი მოქმედება მაინც არაკონიურულია.

(ბ)

(ფლორენციამ გალილეის სახლის წინ. გამოდის გალილეი და ქმრის გასწვრივ იხედება. ორი მონახინი ვეჯრები წაუვლას.)

გალილეი — (ცინიებაში) — მოწყობილი დებო! ხომ ვერ მეტრევიო სან შემოხდია რისი კილავა? დღის მეტყვე არ გამოიწვია. ჩემი დათახლონიც აქ წასულია.

ვიტინია — იონა ზონა — ფარდული მხოლოდ ქალქის ქვედა ნაწილშია განხლები.

ვიტინია — ამ სახლიდან გამოხედიო? (გალილეი თავს უტრავს) — ეს ის სახლია. (ორივე მონახინი პირველსა იწერს და აქტრებობი ვარბის. მოდის ქვე)

გალილეი — (მიმართავს კაცს) თქვენ ის მესურვ არა ხარო, რომელსაც ჩვენთან ჰური მოაკვს? — (კაცი თავს უტრევს) — ჩემი დასახლობის ხომ არ ვინახავო? ის მგონი გუნის საღარბს წაუღა. დღეს დილით აქ სახლში ვერა იყო.

(კაცი უარის ნიშნად თავს აქნებს. მოპირდაპირე სახლის ფანჯრიდან გამო ვარბის)

ქალ — (ცინილით) — ვაგიციო! მაგ სახლში ვირბია (კაცი თავს უტრედავლავო ვარბის)

გალილეი — (არაფი ხომ არ იციო ჩემი დასახლობის შესახებ?)

ქალ — თქვინ დასახლობის ქუჩაში წაქვია. აღმაი იცოდა, რომ ვირი ქინდა და წავიდა. რა უსინდისობაა! — (ფარჯებს მიჯავბუნებს)

ერთობ მიადევნებ თუ არა იქამდე, როგორც ჩანს. დღეისათვის ამ ცნობისპირაგარბობის საქმიანებას, რომლებსაც დიდ საბერძნეთს ვაძლავს მოსხვებებს, სწორად ამ გემოსაშენ სახელმწიფოში ვაძლავს.

ფილოსოფი — უოდელოდ ამის შემდეგ, რაც აქ მოვიბინეო, ვიმდღეებო, რომ ბატონი გალილეი თანამოზრებებს იპირის ვემოსაშენ სახელმწიფოში.

სასანა მარშალი — თქვენი ბრწყინვალეობა, იძულებული ვარ მოვახსენიო, რომ ეს არამედულებრივი დამირეგლებლობა ახსნა-განმარტება ძალიან გავგებრტყლდა. სასახლეში დარბაზობის დაწესებამდე თქვენმა ბრწყინვალეობამ უნდა დაისვენოს. (დღეი პერეოვი თავბინიანდ უტრავს თავს გალილეის. დღეიბუღება წასვლის ჩქარობენ)

ქალ სარტი — (დგება პერეოვის წინ და ნამტვარს სთავაზობს) თქვენი ბრწყინვალეობა გზობივი მოიროთავ კერის ერთი ნაპერი.

(ბანში შესულ სეფილას პერეოვი გაიკვია)

გალილეი — (უკან მისდევს) — საქმარბი იგი მითში ჩაგებულა!

სასანა მარშალი — მისი ბრწყინვალეობა არ დაივიწყებს, რომ ახტორბის ამ მტკბორებ პატრონობა შორის უფულოდ დიდი ახტორბის, რომლის ძალიან გავგებრტყლდა. სასახლეში დარბაზობის, ბატონი კლავიფის არაი თქვენი მტკიცებების შესახებ.

V

(ქალქში მოდებულმა ვირეკი ვი ვერ შეამინა გალილეი. იგი ვანავტრობის თავის გამოკვლევებს.)

(ბ)

(ადრინი დღეა. გალილეი ტელესკოპთან თავს და თავის ჩანაწერებს ათვალავრებს. შემოდის ვირიანა სამეჯერო ჩანითი ხელში.)

გალილეი — ვირიანა! რა მოხდა?

ვიტინია — მისმა ბატონმა დასტოვა. ჩვენ იძულებული ვაჯვდით სასწრაფოდ წამოვსულიყვარო. არიტრტში ხუთი კაცს ვირი შევყარა.

გალილეი — (ცინიის) — სარტი?

ვიტინია — გუნის დამბი საბაზრო გზა შედობებს. ამბობენ ძველ ქალქში ორი მოყვდა და ხაში საავადმყოფოში კვდებო. გალილეი — ისინი ისევ უფულოფერს მაღავენ უკანასკნელ წუთებამდე.

ქალ სარტი — (შემოდის) — აქ რას აკეთებ?

ვიტინია — ვირია მოდებულა.

ქუჩაში მოიღინა ბავშვები. შეინიშნეს გაღილი, ყვირილი ვარბანი. გაღილი მოტირალდება. შორის რუსის ჯაგანში შემოსილი ორი ჯარისკაცი

კარდნალი ბარბერი-ნი — ვინდეს-ოტო უფრანი, გარდა — ერნესტ ბუნი



გაღილი — (ფანჯარასთან) — ხომ ვერ შეტყუი ქალს რა მოუვიდა?
ჯარისკაცი — ასეთები ხანავევია გადასადები.

ქალი — (ცუდა ფანჯარაში ჩნდება) — მოელ ქუჩის მოდო კირა და რატომ არ გადადობა?
(ფანჯარაში ქუჩის გასწვრივ ოცს ქიმივე)

ქალი — ასე ხომ ჩვენთან სახლი არაფერ შენგია რა სკვირა აქ ამის გაეთება. წყნანა უკუდა დანმაროდა. შერდილი, შეჩერდილი, მომისინება მანამდე ჩემს ქმარს ქალაქშია, ის სახლი ველარ შემოვა შეტყუბო მხეცებო!

გაღილი — მგონი იქ ხანარია.
მოხუცი ქალი — არც ჩააბრბენ, თუ კი მგონიათ, რომ ამ სახლში კირია. ახლა უკუდა მხოლოდ კირზე ფიქრობს.
გაღილი — მო, ეს მათ მკავთ. ამაში გამოიბატება მათი მხარედილობის სისტემა. ძირფესვიანად ვესობენ, როგორც დაავადებულ ლეღვის ტოტს. რომელსაც ნაყოფის მოცემა აღარ შეუძლია.

მოხუცი ქალი — ასე წუ ლაპარაკობთ, ისინი უბრალოდ უმწერნი არიან.
გაღილი — მართ ხარო სახლში?
მოხუცი ქალი — დამა, შეიღას წერალი გამოიზგანდა. მადლობა ღმერთს, გუშინ საღამოსე ვაიო, რომ ჩვენს გვერდით ვილაც მოკვდა და ამიტომაც აღარ დაბრუნდა. მართო წუხელ ჩვენს უბანში თერთმეტი კაცი დაავადდა.

გაღილი — ჩემს თავს ვერ ვაბატებ, რომ ჩემი დიასახლისი დროზე არ გაეაგზავრე, შე გადაუდებელი სამუშაო მოქნდა. მას კი არავითარი საუფრველი არ განადა აქ დაჩრბინასთვის.
მოხუცი ქალი — ჩვენ ვერ წავადო აქედან. ვინ მიველებს! თავს წუ იფანჯარაში დღითი აღარ წადი, დასულებითი შეიღ სააზე უნდა. იგი ავად იყო, როცა ზურის ასაღებდა გაეპყვდა, თავი მომარდა, დეგრბი არ უნდადა თქვენი სახლი შეედობათ. მაგრამ ისინი მინაც ვაგებენ უკუდაფერს.
(ისინი მხედრო და ტყავებენ)

გაღილი — რა არის ეს?
მოხუცი ქალი — ისინი მხარობენ, ადლობენ ღრუბლებში განვინან. რომლებშიც კირის გამაგრებულბებს დაბუდილია.
(გაღილი წამაღობა იყვის)

მოხუცი ქალი — თქვენ კიდევ შეგიძლიათ სიცილი?
(ცუცი შემოდის, ხედავს ქუჩა ვადილობლია ოთხი)
გაღილი — ვი აქრიაღულია შემოსილა და თანაც სახლში საკმელი არ არის.

(ცუცი ვარბის)
გაღილი — შიმშილით ხომ არ მოკვდავენ, ვი ვი?
მოხუცი ქალი — ახლათ ისინი მოტიანენ რამეს. თუ არა თუ კი არ ვემიწათ, კარებთან დღითი რძეს დავიდგამთ.
გაღილი — ბოლოსდაბოლოს ხომ უნდა ვაგვიკვინა!
(უფრად ოთხიან ჩნდება ანდრა. მას ნამდვილი სხე აქვს)

გაღილი — ანდრეა აქ საიდან განჩენ?
ანდრეა — შე უკუა დილით ვიყავი აქ. ბევრი ვაკაუნენ, მაგრამ კარები არ გამოდებო. ხედავს მოხარა, რომ...
გაღილი — ვინა უნა არ გაეშვავრე?
ანდრეა — როგორ არა, მაგრამ ესაში ვადმოტბამ შევედი, ვიტირია კი წავიყვანე. შეიძლება შემიკვდე?

მოხუცი ქალი — არა, შენგინა არ შეიძლება ორსულინეგრების მოსატბრნი წადი. ალბათ დედმონენც იქ არის.
ანდრეა — უკუ ვიყავი, მაგრამ არ შემიშვებს. ის ძალიან ავად...
გაღილი — შორიდან მოდიხარ? უკუა სავი დედა რაც გაეშვავრე?
ანდრეა — დიდხანს მომიხდა სარკული. წუ გამიხარაღებობთ, მათ ცროხულ უკუე დამიბირეს.

გაღილი — (დამხეულია) — წუ ტირიხარ, იცი რა? ამ ხნის განმავლობაში კიდევ რაღაც აღმოჩინენ. ვინდა მოკვდევ? (ანდრეა თავს უკრავს) — უფრადობით მომისინენ, ოთრებ ვერ ვაბატებ. ვანსხვო პლანეტა ვენერა რომ განჩენ? წუ უნებ ამ მხედოს, იქ არაფერის ნიშნავს. ასე, ხომ ვანსწვდება? იცი რა დაეაგზავნე იგი მთავრის მხავსა. ნებავრ წრედ და წამალდა-დაც ნიშნავს. რა იციეი ამაზე? შე შემიღობა პატარა ბურბიონა და სინათლის დამხარბით დავაბათ. ეს ამტკობია, რომ ამ პლანეტასაც თავითი არ შეუძლია ვანაგზავნა. ისიც მისს ვარა-შემო მიწავს. ვანა ვასკავირი არ არის?

გაღილი — მე უკვლა დამამტიყცებელი ფაქტი შევარაკვაროცა აქ უკვლავლი მორჩება, რომში ვაგებვავრები და უკვლავრის დაუტოციებ.

(ქუჩაში მიღის სახემებურილი ორი კაცი, ჩამჩებით და გობებით ხელში. ვიბების სახელბებით გადასტენენ პერის გაღილის და უკვლავრის დაუტოციებს)

მოხუცი ქალი — (უკვლავრს ქალს) — მომარდაპირე სახლი ქალია სანა ბავშვით. მასაც დაუტოდა პერი.
გაღილი — რა უნდა დედილო, სახლში წუღიდა კი არა მანაც.
(ცუცი მხრებს იტანება) ხედავს მოკვდა?
ცრთერი და ცკვი — (რადანვე პირი პირისხილთ აქვს ვარკერი დახმული მხით პასტობს) — ამა დღეს ვინ იცის, ხვალ რა იქნება.

გაღილი — ხომ ვერ შესვლებთ პატარა წინა მომიტნათო, როდესაც მოკვდა? მუშაობისათვის ძალიან მკირდება.
ცკვი — (ურდულ იყვის) — იმეცა დრო წინებისათვის. ვიხარადეს, რომ პურს მინაც დებლობს.
გაღილი — აი, ეს ბივი, ჩემი მოწვევა. ვადმოკვებო. წინაში არის რყებები და გამოალოლია მერტურის ავტილზე დაბრუნების დრო. ანდრეა, ჩემი საღვლა შევიხანე, შენ ვერ მოხარბებ წინის მოყანს სკოლაში?

(ცუცი უკუა წადიდენ)
ანდრეა — ახლავე მოტიანენ, ბატონო გაღილი — (ვადის) (გაღილი შედის ოთახში. მომარდაპირე სახლიდან გამოდის მოხუცი ქალი და გაღილის კარებთან დგამს დღითი რძეს).

VI

(1616 წელი. ვატკილის კვლავლია ინსტიტუტმა კოლეჯიუმ რომანსებ ქემპიტრბება სტენ გაღილის ადმინისტრბით)

ამ ქვედად ხედავს არც იხე მხირად მანკაწუხებულა მოწვევა აქოს. ამით სახლია ოთხი დღეკოს. და ქლავილსაკუ ოთვი დახარა გაღილის ქემპიტრბება რა აღიარა.
(რომი კოლეჯიუმ რომანსებ დარბაში. ოთხე ვავივებუა შერკბილან მდლია სასტელიტო პირები, ბერები და სწავლულები. ვანწე მართო ვას გაღილი. დიდი გამოკვებულბაა. მოქმედების დამწავამდე ისინი ხარბარა.)

სკელეპარეტატი — (სიცილსაგან შეუღი ხელია უკირავს) — ო, სისულელდე ო, სისულელდე! ერთი წინადადება მინაც დამიხახედონ, რომლებსაც არ დუფერბებენ?
ცრთერი და სწავლული — აი მავალთა, თქვენ საკმელი-სანამი ვადუღაბავი ათავისინილობით ხარო ვანწუბილი, ვინ-სინიორ!



ჭრეტა-გამოცნობით ვიყავით გართულნი. ბუნებით მშვენი, მუდამ გაწონასწორებული არჩილ სულაკაური იმარტლებდა. გამოცდილი გვეჩვენა, უმთავრესად რეპეტიციებზე. ჩვენი სიტყვა მე და მერცხე, სასტუმროში, თუ ქუჩაზე ჩვენი საუბრის თემა მომავალ პრემიერის უტრიალებდა. კოტე მარჯანიშვილი სინანულით ამბობდა თურმე: ჯერ არ დაბადებულა ცაცი, რომელსაც მომავალი სპექტაკლის ბედის გამოცნობა ბოლომდე შეეძლოს. თუ ამგვარ უძღურობას დიდი თეატრალი უწიოდა, მით უმეტეს მძაფრად იგრძნობდა ახალგაზრდა მწერალი, რომლის სიტყვას პირველად უნდა გაეღო ჩქამი სცენის იდუმალი ფარდების სამყაროში. მდგომარეობას ისიც ართულებდა რომ ამჯერად პირველი დრამატურგიული ნაწარმოები თავის ნამდვილ სტიქიაში არ იყო შექმნილი, მას „დედად“ პროზა ჰყავდა. ამნაირი „დედა“ ზოგჯერ „დედინაცვალის“ გამომდგარა და სცენის მკაცრ გარემოში ბევრჯერ დაკნინებულა პროზის იშვიათი ნიმუშებიც კი. თუ ამას ყველაფერს გამიზნულად შევხედავთ, სცენის წინაშე პირველი შიში, შეკრთომა და მღელვარება კანონზომიერად უნდა გვეჩვენოს.

ჩვენ ვიცოდით, რომ სპექტაკლს ახალგაზრდა რეჟისორი სანდრო მრველიშვილი დგამდა. მე მინახავს შარშან რუსთაველის თეატრის სცენაზე მის მიერ დადგმული არტურ მილერის „სასწაულოშემედი“. ეს იყო კულტურული სპექტაკლი, მთლიანი გემოვნებისა და სტილის გრძობით აღბეჭდილი, თავდაპირილობისა და ზომიერების ნიშნები მკაფიოდ ეტყობოდა რეჟისორის ნამუშევარს, ფსიქოლოგიური ანალიზიც ბუნებრივ კალაპოტში მიმდინარეობდა და უჩვეულო თავგადასავლის ყრუ-მუნჯ გოგონას ელენის რთულ შინაგან ცხოვრებაში შეყავდა მაყურებელი. ყველაფერი, რასაც რეჟისორის ხელი ემჩნეოდა სცენაზე, შეიძლება ამნაირი პიესების დადგმაში შემუშავებულ „აკადემიური გამოცდილებისთვის“ მიგვეწერა და ახალგაზრდა ცაცის თვითმყოფად რეჟისორულ ტალანტზე ლაპარაკი ნაადრევად ჩაგვეთვალა. ყოველთვის მგონია, რომ თეატრიც და რეჟისორიც თავის ნამდვილ სახეს ერთგული ლიტერატურის თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებებში ამქლავნებს. ნამდვილი ტალანტის სასიხვი ქვევ დღევანდელი ნაწარმოებია, რომელმაც მაყურებელი „სარკის წინ“ უნდა დააყენოს, თანამედროვე ყოფა და სულიერი მოძრაობანი უჩვენოს. ამიტომ სანდრო მრველიშვილის ინტერესი არჩილ სულაკაურის მოთხრობიდან შექმნილი ნაწარმოებებისადმი განაპირობებდა გარკვეულ სიასლეთა მოლოდინს. რა თქმა უნდა, პროზა ბევრ რამეს ჩამოიშორებდა, თავისი „უშუალო სტიქიიდან“ ნაპირზე ამოგდებული თევზივით ერთი შეხედვით სიცოცხლის უნარიანობას დაჰკარავდა, მაგრამ სცენა კვლავ შეუმოსავდა ახალი, „პლასტიკური სამოსელით“, ახალ სიციქსელს შთაბერავდა. თეატრის სასწაულებრივი უპირატესობაა — რეალური სიცოცხლე, სასტიკი და სამართლიანი. იგი აწიშვებებს თანდაყოლოდ მანკირებას, სამაკეიროდ დღეთაგონივ ძალას მატებს ჭეშმარიტი ხელოვნების ცოცხალ ორგანიზმს. რიგორ გადავლენ სცენაზე „წყალობის“ გმირები? როგორები გაიმორნდებიან ისინი ფარდების, დეკორაციების, ფერადი პროექტორების უჩვეულო ატმოსფეროში? რა შეცვლის სცენაზე მოთხრობაში წარმოსახულ გარემოს, მტკიცის სანაპიროს, ძველ ჩუღურეთს, სტიქიის ძალას, კოლორიტულ ყოფას? პროზის

ცოცხალი აზრი სცენის ფარდებში

შთაბავდილბახანი
სულაჟის თეატრის
სამხატვრო
„წახალიფოზა“

გიორგი ხუბაშვილი



აგინდ გამობრძმედილი არ უნდა იყოს მწერალი ლიტერატურულ ცხოვრებაში, სცენაზე პირველი ნაწარმოებით ფეხის შედგმას თან ახლავს გამოუცნობი მღელვარება. სიხუმში „წყალობის“ პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე ჩასულებს მოუსვენრობა და შინაგანი დაძაბულობა გეტყობოდა არჩილ სულაკაურსაც და მის მგობრებასაც. ჩვენ თითქმის ვერ ვგრძნობდით ზღვისპირეთის მყუდრო მშვენიერებას, ადრიატიკის გაზაფხულის ფერების უჩვეულო სიბილეს, ბუნების ურინარ მოძრაობებს გამოვეითეთ და მთლიანად რამპისმილმა ცხოვრების უცნაური საიდუმლოს გან-



კითხვისას ხომ უკიდურესად ვრცელია მკითხველის ფანტაზია. ეს ფანტაზია იმისდა მიხედვით იცვება, თუ, რამდენად ამახრავებს მის სტიკების ძალა, მხატვრის ფერვალი, ადამიანთა საინტერესო ურთიერთობანი. ხომ ცნობილია, რომ პროზის დიდი ქმნილებანი ხშირად ფერმართაღღებთან სცენასა და ფერანზე. აქ უკანა პლანზე დგება ავტორი, მოვლენათა შემფასებელი, აღმწერელი, მღვდელურ მითარბული და ანალიტიკოსი. ამავე სქემამდე შიშულდება და მხატვრული სიმართლის სასწორზე აღმწერდება. და აქ, სინათლის ძალა ამტვავნებს ტყუილსა და მართალს, ბუნებულ ცეცხლს და ნაღველს წესს, ცოცხალ ადამიანებსა და შეყაივანი გამოჭრულ თოჯინებს. ამ მხრივ თეატრი სასტიკია. ეს სისასტიკე ბევრ მწერალს უგრძნია. „უმბალესი პოეზიის“ წინაშე კრძალავს. შინაგანი შიშის და, ამავე დროს, მადეურებელი მიშვიდელობაც სცენის ჩარჩოში მოქცეულ „რეალური სიტუაციისა“, აღსავსე დადი სირთულით. ეს ყველაფერი ავტორისა თუ რეჟისორის წინაშე უთვალავ კითხვას აყენებს, ეძვებს წარმოშობს და მოუსვენრობის ატმოსფეროს ქმნის.

სანდრო მრეველიშვილს პრემიერის დღეს ხმა ჩახლული ჰქონდა და გამოძინებულ ადამიანს ჰგავდა. გენერალურ რეპტიციასზე იგი უთვალავ ნაკლებანებას, გაუთვალისწინებელ წყვილმანებს ამჩნევდა სპექტაკლში. ეს „წყვილმანები“ საოცარი ძალით მავლედებოდნენ ხოლმე და იქმნებოდა მათი ინიტი გაჭარწყვლების აშკარა შეუდედელობის ილუზია. ეს არ იყო არც რუსთაველის თეატრი და არც ლენინგრადის დრამატული თეატრის ვრცელი გახარტების სცენა, სადაც ს. მრეველიშვილი გამოჩენილ საბჭოთა რეჟისორ გ. ტოპტალოვთან ერთად მუშაობდა, როგორც მისი მომწარმე. აქ პრაქტიკული და პროფესიონალური სინდრეები ერთმანეთს ერწყმობდა და რეჟისორის გეგმობნებს დაბლა ეჭაქებოდა. ყველაფერი ეს უხრალ სცენური მასშტაბის ამავე რიდი იყო. როგორც გენერალურ რეპტიციასზე შევამჩნიე, რეჟისორს ბევრი რამ ჩაფიქრებული განუხორციელებლად მიაჩნდა და მისი ჰარბი ნერვიულობა არა მარტო ხელსაღის ბუნებრივ ეძვებს, არამედ კანონიერ უცმაყოფილებაც ეწყარებოდა. მე ამაში ერთხელ კიდევ მაშინ დავგრძუნდი, როცა სტიკიის მოვარდინა და წიქვილების წალკვის სცენაში რაღაც უშუკო ბუტფორული მოძრაობა ბავშური სათამაშოს მოგვაგონებდა. სპექტაკლის ამ ცენტრალურ მომენტის ტექნიკური სისუსტე საერთო გაწყვიტობაზე უხემად მოქმედებდა და სცენური ცხოვრების ჰარმონიულ მილიანობას არღვევდა. ამიტომ სპექტაკლიდან თითქმის გაქრა მტკავარი, როგორც გააზრებული პეიზაჟური ფონი. მის ნაცვლად კლინისებს სიცარიელემ გამოიხვედა და შინარესობა ურთიერთობაში დაბადებულმა სიტუაციებმა ყალბი თეატრალიობის სახე მიიღო. ეს იყო პროვინციალიობის დალი, რაც დეტყო საინტერესო რეჟისორულ ნამუშევარს. აქ ნურავინ დაგვპაზებს ნატურალისტურ მოთხოვნებს. ნაცვლების, რეჟისორის და პეიზაჟური ფონის სრულყოფილება სრულიად არ არის ახირებული ჰედანტობა. არაპროფესიონალიზმა, დილენტანტობამ ხშირად ამტვარ „წყვილმანებიდან“ იწყება ხოლმე და რა დასამალია, პერიფერიული ქალაქების კი არა, დედაქალაქის თეატრალიზმიც ხშირია ამნაირი რცხედივი. „წყალ-

დილობა“ რომ ეუყრები, უნებურად ამასწინათ მოსკოვის დრამატულ თეატრში დადგმული ი. ედლისის „მხატვრული“ ფინალი მაგონდებოდა. პიესა კონწარკონის შიერ იყო დადგმული. მხატვრობა სუბმათაშვილს ეკუთვნოდა. ფინალში სტიკიური უბედურება ხდებოდა და მშენებლობას წალკვით ემუქვებოდა. პიესის გმირი ლითონის კონსტრუქციის საფეურერზე ვარბოდა, სცენის ჭურზე იკარებოდა, გარშემო კი საშინელი სტიკიონი მჭინავარებდა. მე ახლაც თვალწინ მიდგას ადამიანის და სტიკიის შერბობლების ეს საოცარი სურათი. აქ სცენური სტიკია ბუნებრივზე ძლიერი იყო და მძაფრ ემოციებს აღძრავდა, როცა წარმოდგენა დამთავრდა, სინათლები ანთო და წუთის წინ მჭინავარე სტიკია „უძრავ ჩონჩხად“ იქცა. მე გაოცდული ვფიქრობდი: როგორ დაეტია ამ პატარა სცენაზე ამოდუნა ქარიშხალი? სოსუნის თეატრის სცენა ბევრად დიდია მოსკოვის დრამატული თეატრის სცენასთან შედარებით, მაგრამ მოცულობა ხშირად ხელისშემშლელია თუ შესაფერისად ვერ გამოიყენებ, წიქვილების ნერვის სცენა მოშველეს სიხვედრე დაკრულ მელოდრას ჰგავდა და ამ მელოდრის სუსტი ხშიანობა მთელი პიესის ტონალობაზე ვრცელდებოდა. მაგრამ ამაზე შემდეგ...

რაგინდ ნაკლოვანიც არ უნდა ყოფილიყო ტექნიკური სრულყოფის მხრივ სპექტაკლი, მისი მთავარი ღირსებების ამოცნობა მაინც არ განუხლებდა. წარმოდგენისთანავე ჩემ თავს ვაკვირდებოდი და ვცდილობდი „გამოგონილ“ შთაბეჭდილებებში და დამეჭირა, დამეწყვიტოდა ავტორის ვინაობა. ერთი სიტყვით ობიექტურად მეგრძნო ყველაფერი. და მართლაც ძალდატანება არ დამეჭირება, სპექტაკლმა თავიდანვე გამიყოლია, თუმა ამ ინტერესს და ემოციურ დაქვიულობას ბოლომდე ერთმანეთი ხასიათი არ ქმნიდა.

ვიცილი, რომ „წყალიდობა“ ინსცენირება იყო. უფრო მეტიც, ვიციბოდი მის გმირებს, მათ ურთიერთობას, ამბის მსვლელობასა და ფინალს. ვიცილი ისიც, რომ მოთხრობის ავტორი მეტად რთულ ეთიკურ პრობლემებს უღრმადებოდა, ადამიანთა დაფარულ ურთიერთობას ფარდას ხდიდა და სულს იღმუღა სიღრმეებში იხედებოდა. მოთხრობაში კეთილი, ღრმა კაცი ცხოვრობდა, თავის განუწოშელ გულს ადამიანებს უნაწილებდა. სანაცვლოდ კი დამცირებას, შეურაცხყოფასა და დამატ იხვევდა. ავტორს გული ტკიოდა და ალალი მეთვების გამო, უყვარდა იგი და ადამიანებს მისი მართალი სიკეთის, თუ კეთილი სიმართლის გასაცვებად ეძახდა. ამ საინტელივი კაცის დიდი დრამის ფუტე მას ძველი ცხოვრების ჭურღმულებში იგვლებოდა. ამიტომ იმ ჭურღმულებს დღეს თუ ხვალ წალკვა ელოდა და საბოლოოდ მაინც გაუტყვავი მართალი კაცი ნანგრევებზე უნდა შემდგარიყო. იქიდან კი ახალი ცხოვრების კონტურები დაეწახა. ეს ყველაფერი იყო მოთხრობაში. მაგრამ როგორ იქცა თხრობა დრამატურგიულ მოქმედებად. მსჯელობა და ფიქრი პლასტიკურ სანასაობად? როგორ შეერთდნენ დაწყვიტული ნაკვლები ერთ სიუჟეტად? ნურავინ იტყვის, თითქოს ამბის ნაცვობობა არ ანულებდეს მსყურებლის ინტერესს. თითქონის ყველაფერი ვიცილი, რაც სცენაზე უნდა მომხდარიყო, მაგრამ ეს, რომ მოთხრობის გმირები „ცოცხლად“ უნდა მყნახა, მაინც ტოვებდა ადგილს ღრმა ინტერესისათვის. ისიც არანაკლებ მაინტერესებდა, ახალგაზრდა რეჟისორი როგორ დამუხ-



ტავდა დარბაზს, თავის ნებაზე ატარებდა მაყურებელს, შინაგან ტკივილსა და გმავაფილებას მინარჩებდა.

ამბობენ კარგი დასაწყისი ნახევარ საქმეს უდრისო. ერთი კია: სპექტაკლის დასაწყისი მართლაც ბევრი რამის მოქმელი იყო. ლურჯად განათებულ სცენაზე იდგა ჭალარა მუშა კაცი. ეს სილურჯე თითქოს მისი შეტყობი იყო. იგი თავის წარსულს იხსენებდა და ზურგს უკან შავ-თეთრი კონტრუბები შემოსახული ჩელურეთის უბანი ჩნდებოდა. ეს შავ-თეთრი ტონები ბოროტი-სა და აკეთილის ტრადიციულ ბრძოლას გამოხატავდა. მიუ-ღურჯი გამა წარმოდგენას ბოლოდენ გასდევდა. ამით ავტორი გვევლებოდა, რომ ეს სახეები ადამიანის სულში იღვრებოდნენ, მის მოგონებებში დაფაურბოდნენ.

მერე იწყებოდა სინათლისა და სინდელის მეტად საინტერესო თამაში. ძველი სახლის ფანჯარებსა და აივნებზე გაქავე-ბული კინოკადრებივით ჩნდებოდნენ ფილმის მომავალი გმირები. ეს იყო საინტერესო რეჟისორული მიგება! ფიქრებში წახველი ადამიანი თავისი ცხოვრების ამბავს იწყებდა, ხსოვნაში ჩარჩენილ სახეებს წარსულად ეძახდა და იხინჯე ფრესკებივით ჩნდებოდნენ ძველ კედლებზე. მერე მოხუცი კაცი ავანსცენას ტოვებდა და „გაქავებული კინოკადრები“ ამოძავე-ბოდნენ. განვლილი ცხოვრების მონაკვეთს ხელფენება შორეუ სივრცეებს უბრუნებდა, დროის მდინარეების საპირდაპიროდ იჭრებოდა წარსულში.

პირველად მეგონა, რომ ყველაფერი ეს მხოლოდ პროლოგი იყო, მერე ამავეი დაიწყებოდა და ეს ბუნდინარად ნაპოვნი ფორმა დაიკარგებოდა. მაგრამ ასე როდი მოხდა. ლადოს ცხოვრების ყველაზე მწკავე მომენტებში დღევანდელი კაცი შეესიტყვებოდა თავის ახალგაზრდასთან. მოძრაობაში მოსული ფიგურები-ჩრდელბოძე, დღევანდელი კაცი ფიქრს აგრძელებდა. ეს არ იყო გარგნული ფუჭქისთვის მოტანილი რამ რეჟისორი გვევლებოდა, რომ ჩვენ უბრალოდ ამავეს კი არ ვუყურებთ, არამედ ადამიანის რთული სულიერი ცხოვრების შინაგან პროცესში ვინაწოდებთ. ამიტომ იგი ყოველი გმირის შემოყვანა-გაყვანას, მიზანსცენებს, პაუზებს ფიქრის მსვლელობას უკავშირებდა და ამ გზით სპექტაკლის ფსიქოლოგიურ მანერას და ფილოსოფიურ ტონს აყალიბებდა.

ვერ ვიტყვი თითქოს ეს წმინდა თეატრალური ფორმა ბოლოდენ მთლიანი და ერთნაირი გულმოდგინებით დაცული ყოფილიყოს სპექტაკლი. ზოგჯერ წარმოდგენა მომეხდებოდა, ერთ-ფიგურადასაპირკაში გადადიოდა, მოქმედების დაქიმული ძარღვი მომეშებოდა და სპექტაკლი სრულიად უცხო „მცირე სპექტაკლი“ ჩნდებოდა. ეს ალბათ იმიტომ, რომ წარმოდგენის ყოველი დეტალი დამუშავება განსასჯერულ დროში თანაბარი ძალით არ მოხდა და ზოგი ადგილი ესკიზურად, ერთი ხელის მოსმით გაკეთდა. „მოქმედების მრუდეც“ ხან მალა ავარდებოდა, ხან დებოდა ერთ დონეზე გრძელდებოდა. ეს განწყობილობათა მონაცვლეობის გამო არ ხდებოდა. იქმნებოდა შთაბეჭდილება რიტმული აღრევისა, თავის ნებაზე მიშვებული სცენური დინამიკისა, რაც, საბოლოო ჯამში მოწყენილობას მადებდა და მაყურებლის დაფანტული ყურადღების მობილიხციას ვერ ახდენდა. მაგრამ ეს აქა-იქ იხდებოდა. რეჟისორი შესაძლებლობას ხელიდან არ უშვებდა ამნაირი „ცარიელი ადგილები“ უცებ შესავსებად. ამას იგი ლადოს, იულისასა და სტეფა-

ნის წინა ბლანზე წამოწვეთი ახერხებდა და მათს სრულ შინაგან დრამას მოთმინებით, თანდათანობით ხსნიდა.

მე კიდევ ერთხელ მივეტრუნებდი „წყალდიდობის“ დრამატურული სტრუქტურას. სხვისი არ ვიცი და მე მიწმინის ფორმა ამ ნაწარმოებისა, ფორმა, რომელიც მის აზრს და ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებისკენ მიწრაფვებს შეესატყვისება. მე მჯერა, რომ ადამიანის ფიქრებში შტეკას, მისი წარსულში დაბრუნების დრამატურული ხაზები, ანგარიი მოულოდნელი გადასვლების წყალობით, ზუსტად გამოხატავენ ადამიანის ხულიერი ცხოვრების რთულ მოძრაობებს. გარდა ფსიქოლოგიური სიმართლისა, ამოღე „დარღვეული ფორმას“, გადასვლებს დროში და სივრცეში, შეგებულ „არიტიმას“ თავისებური რომანტიულობაც მოაქვს. ჩვენ ვიჭრებით ადამიანის სულიერი ყფრის ყველაზე ფაქიზ სფეროში: მისი მოგონებების, ოცნებების, ინიტიმის სფეროში. ეს კი საოცრად საინტერესოა! მე პირადად ასე წარმომიდგა ს. მრველიშვილის „წყალდიდობა“. ეს იყო გავლა ერთი ადამიანის ფიქრებში, მის შინაგან წინააღმდეგობებში და მასთან ერთად სწორი გადაწყვეტილებადსკენების გამოტანის სურვილი. ამისთვის რეჟისორს არ ეჩოთიერებოდა წარსულიდან დღევანდელობაში დაბრუნება, მაყურებლის დროებითი გამოთმვა მოქმედებიდან, მერე ისევ მიტრუებულ სიუვეტური ხაზის გამოქმელება, ამ გზით რთული სპირატლების შექმნა. შინაგანი სტრუქტურის ამგვარი ანაქრონიზმი თუ დისპარმიულობა, საერთოდ, ახასიათებს ფსიქოლოგიურ დრამას. მიუღრის „კომიოიპატორის სიკვდილი“, ბრეჰტის დრამები თუ არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“ ანგარი „დარღვეული სიუვეტის“ მრავალ ნიმუშს იძლეოდა. ამ ნაწარმოებებს სრულიად სხვადასხვა მეთოდური თუ ფილოსოფიური სხადენლი განაჩინა, მაგრამ მათი კლასიტიკური ნათესაობა საერთოდ მეოცე საუკუნის დრამატული მწერლობის ერთ-ერთ ნიშანთვისებად მაინც ჩათვლება. მაგრამ ყველაფერი ეს არც ავტორისათვის, არც რეჟისორისათვის თვითმიზანი არ არის. რას ემსახურება ეს მოულოდნელი გადასვლები, ანაქრონიზმები? არც ა. სულაკაურს და არც ს. მრველიშვილს არ იზიდავს „წარსულის გამოვლენა“ ან ახალ დროსთან მისი შექანაიური შეპირისპირება. ისინი კრიტიკული თვალთხილს გამოცურებენ ძველი უბნის ცხოვრებას და დღევანდელობის სახელით ივიდან მრავალი სიმამიჯის სამეოფე გამოტანას ესწრაფვიან. მათ უყვართ ლაღი მეთოდც, ეს დონიერი, გამაჯე, ყველაფე მართალი კაცი. აშკარად არ უყვართ სტეფანე, ეს ეგოისტი მუდამ თავისკენ მიმთხული არამზადა, სადაღე კიყ-ხავენ იულისასაც, ამ შინაგანად გარეგნულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე ლამაზ ქალს. ისიც კარგად იცინა, რომ ლიტერატურა სასამართლო გამო არის, სადაც შეიძლება შუა კანონები მოუყურო ადამიანთა საქციელს, დასაჯო ამ გამამართლო იგი. აქ ბვერად მტი სირთულა. და აი, ჩვენ გვავინტერესებს ეს სამი ადამიანი. ის, რომ ერთი მეთოდცა, მეორე მუწისჭვილე, ხოლო მათ შორის ჩვეულებრივი დიასპოლიზი დგას, ეს არაფერს არ ამარტყიებს. და რეჟისორი არ ცდილობს მეტისმეტად დაახურდავოს მაყურებლის წინაშე მათი ურთიერთობა. უნებურად გახსენდება ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლემის“ გმირის პრტასივის სიტყვები: ჩვენს წინაშეა სამი ადამიანი და მათ შორის რთული და მოყოციებულებათა. და ის, რაც არ ეტყევა სასამართლოს



ოქმებში, უნდა დაეტეოს სენაზე, რათა ადამიანებმა იცოდნენ ღრმა სიმართლის ცხოვრებაზე და ცხოვრობს სამი ადამიანი მტკვარის პირას ერთ ძველ უძორო. ერთი მტკვარი ცხოვრობს, ალღო ლუკმას ჭამს. მეორეს წისქვილი აქვს და ნიადე იმის ფიტშია, ვის რა წავლიჯოს. მეთვეზს უყვარს თავისი ლამაზი ცოლი, ის მისთვის ქალზე მეტია. მწიწსქვილესთვის ქალი ქალია, სიამოვნების სასულებელია და სხვა არაფერი. და ეს ერთი მორალი იბრძვის, იბრძვის დაფარულად, სანამ არ ახვადდება მომთმენი სიკეთე და აღიდგებენ მტკვარივით არ წაღვკავს ამ ტკივლებს, შეკრფებებს, ღალატსა და გაუტანლობას.

ეს ყველაფერი მოდის სენიდან. როცა ღადო (ლ. ფილფანი) ანტონას დუქანიმ დევდით სცემს სტეფანეს (ს. ნაჭყვინძე), მაყურებელი ტანს უკრავს დარბაზში, ეს ტანზე ადიდებული მტკვარივით არის. ადიდებულ მდინარეს და ბირტუბაზე გამწყრალ ადამიანებს ერთნაირი სამართალი გამოაქვთ.

მოგონება ყოველთვის არ ნიშნავს სასიამოვნოს გახსენებას. არც წარსულიმ გახვდა გულისმობს მის რომანტიზირებას. სადაც აქ თითქოს არადანებით უნდა შემოტრილიყო ძველი თბილისის ლამაზი ბოქმის ხმები, ფიროსმანის მობატული დეკორების, მელეფეების მადლიანი შრომის პოეზია. ნაწილობრივ ავტორმა და მერე რეჟისორმაც თავი აარიდეს თბილისი რომანტიკას, ამბავი ყოფაცხოვრებით დრამის ჩარჩოებში მოაქციეს. იქნებ ეს შეგნებული გზაც იყოს, ოღონდ ამგვარმა სიმკაცრემ ნაწილობრივ გაადარბია „წყალდიდობის“ გმირების ცხოვრება და ერთგვარი მიდუნების კვალი დაშინა. სიღამ მყოფად ღადო მეთევზის ფიროსმანისებური გულუკითხობა, მართალი სიტყვის ფასი ცოდნა, თავისი პროფესიის ერთგულება, ალღი ხელგამლილობა და შიამიშობა? ან ხასიათის ძირები პატროსანი ამქრების, თბილისელი ხელოსნების ცხოვრებაშია. ამ ცხოვრებას ქო თავისი პოეზია ჰქონდა. ახლა სპექტაკლი „წყალდიდობაში“ იმ პოუშიდან მარტო კინტოს გახსუნებულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მყარდნე შემორჩენილა. თითქოს ამ მოძველებული არღნის ხმები აღვიძებს ჩუღურეთის ძველ სახეებს და ძველებური მელოდისის მხოვანებაზე მოძრაობაში მოდიან წლებს მიღმა მიკარგული ღანდები.

მე კარგად მესმის ისიც, რომ რეჟისორს სურს ყველაფერი „მეცარი სიმართლის“ გზით წაიყვანოს, ადამიანთა ურთიერთობაში დარღვეული მორალური კანონების გამო დააფიქროს მაყურებელი. იქნებ ამიტომ არც ძალღის გადარბობა, არც წისქვილისთვის ღალის თავგამოდებას თან არ ახლავს გაბედულების, ვაყვაცობის სიღამაზე, ჰეროიკული ამაღლება გმირისა. აქ ყველაფერი რეგულბრებიანდ ხდება „როგორც ცხოვრებაში“. მაგრამ ამ „ჩვეულებრივიდან“, თითქოს ათასჯერ გათამაშებული მელოდრამიდან, უცებ წამოიჭრება ზნეობრივი კითხვები „მტკვარივით კეთილი“ კაცის უსამართლო დაწინაგაზე, ოპორობასა და გაუტანლობაზე. ადამიანის უმადრობასა და სისუსტეზე და ჩვენ მივევლით ღალოს, თავგანდაცემულს ცოლის ღალატით, ამ უჩვეულოდ კეთილ კაცს, რომელიც უცებ სინდრემი აღმართული კედლივით წააწყდა საყვარელი ადამიანის ღალატს. ღადო ყველაზე ცოცხალი სახეა სპექტაკლში. იგი დონიერიც არის. ოღანე ტლანჭიც, ცოტა იზერ-

ტულიც, მაგრამ საოცარი შინაგანი ძალის პატრონი. ღადო ფილფანს, როგორც იტყვიან, დამაჯერებლად მიაყვად როლი. და როცა ამ კაცმა დასვა კითხვები, რატომ ვწლავთ ადამიანს, რატომ ვღალატობთ მახლობელს, რატომ გვეგებრავს თვალი სხვის ცოლზე და არ გვინდა მიუწლათ „კეისარს კეისრისა“, — მითილი სპექტაკლის აზრი გამოიკვეთა ჩემს თვალში. ეს ერთი შეხედვით რეალური აბრისფეროდან თითქოს ამოვარდნილი. ცოტა რაციონალისტური სტილის მსჯელობანი ნაწილობრივ ერთობრა დარბაზს. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე მომეჩვენა იმ წუთებში. არ მინდა გავაზავიოდ „წყალდიდობაში“ ჩადებული აზრის ფილოსოფიური ღირებულება. ერთი რამ მენიშნა მხოლოდ: ჩვენ შეგარეით მაყურებელი მარტივ ჭეშმარიტებებს, იფხვსიან მახვილგონიერებაზე დაწვდობების მდარე ლიტერატურას. რა საჭიროა რაიმეზე არმდებ დაფიქრებ? გართუ ადამიანი, გააცინე თუ შეგიძლია და მორჩა. მაგრამ თეატრის დანიშნულება არასდეს ყოფილა მხოლოდ გაითობა ან გაცინება. თეატრი „სულიერი განწმენდის“ ტაძარია. და ამ ტაძარში ხშირად დიდი იდეების, ფილოსოფიური განზოგადებების ნაცვლად დახურდავებული აზრები, მორალური სტემები და მდარე შტამებიც ვეველინება. „წყალდიდობის“ შიშართ ერთგვარი გულგრილობაც ნაწილობრივ ამნიანი მდარე გემოვნების მოძალბადაც უნდა მივეწეროს. თეატრი არასდეს არსებულა იმიტატული განცხარებისათვის. არც „წყალდიდობის“ დამდგმულს განზურხაბავს სანახაობით გაართვის მაყურებელი. იქნებ ზოგი რამ არ გჯეროდეს ეულისა გარეგანი გულუკითხობა და შეუტებული ნიღბის ტარებაში (ლ. ნუფარიძე), მეტ შინაგან ცუცხლს და ტემპერამენტს საჭიროებს ამ როლის გასანა, იქნებ მეტისმეტად ერთპლანიანი გეგმვის სტეფანეს როლიც ს. ნაჭყვინძე, საერთოდ კარგი მონაცემების აქტიონი? უფრო მეტიც: მეტად მართლად არის დამუშავებული მეორე პლანის როლები: ბებია მაკო, მედუნე ანტონა, ტასო. ისინი თითქოს ძველი სცენის შემკვიდრენი არიან და ახალ სცენურ გარემოში თავს უზერხულად გრძობენ. ეს ყველაფერი შეინიშნება სპექტაკლში. მაგრამ იგრძობა ისიც, რაც მე პირადად თეატრის ცხოვრებაში ყველაზე არსებითი მგონია — ამოყანის სიცხადე, აზრის სიხედავე რეჟისორმა იცის საით მიდის, რას ეძებს, რას პოულობს. მისთვის იქ, ამბავთა სიღრმეში იმალება უხილაგი „ლურჯი ფრინველი“. ამიტომ ზოგიერთი რეჟისორებიც ფორმის გარეგული მონახაზებით მოხიბული, კაცის უტყუარული კაცის პოზში არ დგას სანდრო მრველიშვილი. მან იცის რას აკეთებს და თავს არ იმეფებებს „ინტელტური მეთოდის“ მოყვარულთა ფორმულთ: „არ ვიცი რა გამოვცა“. და თუ ამ აზრობრივ ქანების შეგნებელი ძიების პროცესში რეჟისორს ბევრი რამ ხელთ არ მოყვება, ან ტქნეკა, ან მსახიობის მდარე პროფესიონალიზმი, ან ყულზე მოზენილი გარავიცი უმლის ხელს, აქ მისი ნიჭიერება არაფერ შუაშია. მე ისიც მჯერა, რომ სცენაზე ყველა კარგ ნაწარმოებს ერთნაირი ბედი არ დაქვება. ზოგს უცებ აიტაცებს მაყურებელი, თავისად გაიხდის. ზოგს უნდა შეეცეთ, თანდათანობით შეისისტოზოცო. „წყალდიდობა“ მეორეთა რიგს მივეუბნება. იგი ერთობ „მიმიზ“ ნაწარმოება, მაგრამ ამ სიმძიმეს დიდი შინაგანი ენერგია გააჩნია. ჩემი აზრით „წყალდიდობის“ დადგმულმა გაუძლო ამ სიმძიმეს.



ასე იწყებდა

მიხეილ კალატოზიძე

კორა წერეთელი



მიხეილ კონსტანტინეს ძე კალატოზოვი (კალატოზი-შვილმა) თავისი შემოქმედებითი გზა „საქართველოს სახეივნარევის“ სტუდიაში დაიწყო, როგორც დოკუმენტური კინოს ნოვატორმა, გამომგონებელმა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დაუცხრომელმა მამიებელმა. მისი ნამუშევრები ხშირად კამათს, ზოგჯერ მკაცრ უარყოფით დამოკიდებულებასაც იწვევდნენ. მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მისმა პირველმა ფილმებმა, რომლებიც თავის დროზეც არ იყო ჯერონად შეფასებული და ახლაც ნაკლებად და ცნობილი, განსაზღვრეს ამ უაღრესად საინტერესო რეჟი-

სორის ადგილი თანამედროვე კინოზღოვანებაში. უფრო მეტიც — ამ ნამუშევრების გარეშე შეუძლებელიცაა მოლიანად წარმოვიდგინოთ შემოქმედებითი გზა კინოს ოსტატისა, რომლის ნიჭი მთელი თავისი სისაყსით ვერც გამოვლინდებოდა ე. წ. „მცირესურათიანობის“ პერიოდში. არსებითად ფილმი „წერები მიფრინავენ“ მ. კალატოზოვის, როგორც კინემატოგრაფისტის მეორე დაბადება იყო. ამ სურათმა გვაიძულა გაგვეხსენებინა „სახეივნარევის“ ახალგაზრდა რეჟისორ-ოპერატორის პირველი ფილმები, რომელთა უმარგესობა ახლა დაკარგულია.

1925 წელს ბორჯომელი კინომექანიკოსი თბილისს ჩამოვიდა მტკიცე გადაწყვეტილებით — შეექმნა ფილმები. პირველად პერესტიანის სურათში — „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ — ითამაშა ერთ-ერთი როლი. შემდგომ წელს კი თავისი ენერჯიისა და კინემატოგრაფიით უდიდესი დანატრეუსების მეშვეობით, უკვე ცნობილი რუსი რეჟისორის ლევ კულუშოვის შემოქმედებით ჯგუფში ხვდებოდა, რომელიც იღებდა ფილმს „ორთქლმავალი № 1000 ბ“. მომსწრენი ასეთ ეპიზოდს იხსენებენ: ბათუმში, ციხის ძირის გვირაბთან დიდი საკინიოზო კატასტროფა მოხდა. ორი დღე-ღამე იწვოდა რელსებიდან გადაადრდნილი ვაგონები, ორ დღე-ღამეს ებრძოდნენ აღამიანები ხანძარს, მეორე დღეს მილიციის მუშაკებმა გვირაბთან, შიგ ხანძრის ალსა და კვამლი შენიშნეს



საზღვარგარეთული მარკის კინოაპარატებით აღჭურვილი ორი საეჭყო პირი, ეჭვმიტანილი დააკატირეს და თბილისს გადაგზავნეს. გაუგებრობა მალე გაირკვა: დაკავებული ლევ კულუმბი და მიხეილ კალატოზოვი აღმოჩნდა, რომლებიც შემთხვევით მოხვედრილან კატასტროფის ადგილას და ორი დღე-ღამე იხდებდნენ მძიროვარ ხანაში. მაგრამ ამ შემთხვევას მ. კალატოზოვის შემოქმედებით მიერ როლის შესრულებაც არ სწერებია. ლევ კულუმბის ეს ფილმი ვერანერ გამოხსულა. გადაღება შეწყვეტეს და რეჟისორი მოსკოვს გაიწვიეს. მიხეილ კალატოზოვი კი ნ. შენგელიასა და ლ. პუშინის ფილმის „ვიღლის“ ოპერატორად დანიშნეს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ფილმი მ. კალატოზოვისათვისაც და ნ. შენგელიასათვისაც ერთგვარი სასწავლო სურათი გამოვიდა. იგი არავითარ საინტერესო ძიებით, ჩანაფიქრით არ გამოირჩეოდა. სამაგიეროდ სარკინიგზო კატასტროფის ქრონიკალურმა გადაღებამ, პირველმა დამოუკიდებელმა ოპერატორულმა ნამუშევარმა, რომელიც მ. კალატოზოვმა ლ. კულუმბის ხელმძღვანელობით შეასრულა, განსაზღვრა მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი.

1927 წელს თბილისში ჩამოვიდა საბჭოთა დოკუმენტური კინოს ცნობილი ოსტატი ესთერ შუბი. და თითქოს „სახკინ-მრეწველი“ გადმოინაცვლა იმ ბრძოლამ, რომელიც მოსკოვში „გათამაშებული“ (მხატვრული) და „გაუთამაშებელი“ (დოკუმენტური) ფილმის მომხრეებს შორის გაჩაღდა. სინამდვილეში კი ეს იყო გატყვევებული ბაძილა კინემატოგრაფიული შემოქმედების ასალი სახეობისათვის — სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმისათვის, ასალი პროფესიის — დოკუმენტური კინოს რეჟისორის, ოპერატორის, სცენარისტის აღიარებისათვის. მ. კალატოზოვი მცირერიცხოვანთა შორის ხვდება, რომლებიც გულმხურვალედ იცავდნენ კინოხელოვნების ასალ სახეობას. ესთერ შუბის — „რომანოვების დინასტიის დაქვემდებარება“ და ძივა ვერტოვის — „მსოფლიოს მეექვსედიღის“ შთაბეჭდილებით და თვით შუბის უშუალო მხარდაჭერით „სახკინმრეწვის ახალგაზრდა რეჟისორები: მ. კალატოზოვი და ნუცა ლოლობერიძე მუშაობას იწყებენ საბჭოთა საქართველოში პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „18-28“ შექმნაზე. ამ სახელწოდებას უნდა გამოეხატა ფილმის აზრი: ორი ეპოქის — მენშევიკების ბატონობის პერიოდის საქართველოსა და თანამედროვე საბჭოთა რესპუბლიკის ურთიერთ

დაპირისპირება. ახალგაზრდა რეჟისორებმა გადაწყვიტეს გაემოყვანებინათ ძველი, მენშევიკების ბატონობის წლებში გადაღებული ქრონიკები. მაგრამ სამწუხაროდ კინომასალის ფართოდ შერჩევის საშუალება არ აღმოჩნდათ. მათ განაკარგულელებაში იყო ძველი ქრონიკის რამდენიმე რგოლი, რომლებიც ერთად სამ სრულ ნაწილს ძლივს შეადგენდა. საჭირო იყო მასალის ორგანიზაციის რაღაც ახალი ხერხის გამოჩნება და ავტორებმა პარადიას მიმართეს.

„ძველი ქრონიკალური მასალა ნეიტრალურ, უსულგულო კადრებად იყო გადაღებული. მონტაჟის საშუალებით ჩვენ მივატოვეთ მათ „პაროდის“ გადმოცემას“ — წერდნენ 1928 წელს ჟურნალ „მემარცხენეობის“ მეორე ნომერში მ. კალატოზოვი და ნ. ლოლობერიძე. სინამდვილეში კი პაროდულობას აღწევდნენ ქართული მენშევიკების გამონათქვამიდან ამოკრეული წარწერებისა და ამ სიტყვების უარყოფლი, მენშევიკების დროს გადაღებული ქრონიკალური კადრების ურთიერთ დაპირისპირებით. მაგალითად, ვერანერ ჩნდებოდა ერთ-ერთი მენშევიკი ლიდერის გამონათქვამი — „თავისუფალი საქართველოს“ შესახებ და მას იქვე მოსდევდა კადრი, რომელიც ასახავდა თბილისის ქუჩებსა და მოედნებზე გამართულ ინგლისისა და ამერიკის ჯარების პარადს... წარწერას — „მე მესმის ნერონი და რომის დიდი ხანძარი“ — თან ახლდა მენშევიკების მიერ გადამწერი შთის დატაკი სოფლების ამსახველი კადრები... ფილმის მთიხმე და მუსხეთე ნაწილები შედგენილი იყო მ. კალატოზოვის მიერ გადაღებული ახალ ქრონიკებისაგან. ფილმს ჩვენამდე აღარ მოუღწევია, ამიტომაც ამ მოკლე ცნობებს ვედარაფერს დავეუბნებთ. თანამედროვენი გადმოვცემენ, რომ საზოგადოებრივი განხილვისას სურათის მაღალი შეფასება დაუქმასურებია. ამასთან აღნიშნავდნენ, რომ ფილმის მეორე თანამედროვე ნაწილი შედარებით უფროელი გამოვიდა ოპერატორის მიერ მანქანების, დეტალების, საგნების გადაღებით შეტანისგან დატაკების გამო. აღბანიის გარეშე დარჩენილი კადრების აზრი უსტაბილად, ღარიბდებოდა. საინტერესო მონტაჟური აგება ვერ ანაზღაურებდა ამ დანაკარგს.

მიხეილ კალატოზოვის შემდგომი ნაწარმოები იყო სერგეი ტრეტაკოვის ნარკვევის მიხედვით შექმნილი ფილმი „ვიმ შვანი“ („სვანების მარლი“). ძველი მისახვედრი არ არის, თუ მ. კალატოზოვი, რომელიც სვანეთში გაემგზავრა მხატვრული ფილმის სცენარი („უსინათლო“), რატომ დაბრუნდა იქიდან დოკუმენტური კინონარკვევის მასალით, ამ დროს იგი მთლიანად შთანთქმული იყო თავისი მიგნებით, რომელსაც ხელი შეუწყო ფილმმა „18-28“. მ. კალატოზოვმა კინოკამერის ფართო ტექნიკური შესაძლებლობანი აღმოაჩინა. დოკუმენტური კინოში მის ამ ტექნიკური მიგნებების საშუალებით ასახულ მოვლენათა აზრის გაღრმავების, ნამდვილი ცხოვრების პატარა მონაკვეთის ამსახველი კინოკადრებისაგან ქუმარტი კინემატოგრაფიული სახის შექმნის შესაძლებლობა იზიდავდა.

— რა კუთხით გადავიღეთ? — ეს კითხვა მ. კალატოზოვისათვის პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს. „რაკუთხით საგანს ლამაზს ან ორიგინალურს არ უნდა ხდიდეს. მის უნდა იყვიენდებოდ, როგორც სტილისტიკურ ხერხს, რომელიც შეგნებულად გამიზნულია ნაწარმოების მთელი წყობით —“ წერდა მ. კალატოზოვი თერნალ „მემარცხენეობაში“ (1928 № 2). იგი ეძიებს

მ. კალატოზოვი ფილმზე „მე ვარ კეზა“ მუშაობისას



ერთადერთ ჭეშმარიტ რაკურსს, რომელსაც კარნახობს, გადასაღები ობიექტის ბუნება და ნაწარმოების მოხანდასასულობა. მას შუქ-ჩრდილი ყველაზე აქტიურ კინემატოგრაფიულ გამოსახველობით საშუალებათა არსენალში შეაქვს.

გამომგონებლის ნიჭი და კინომექანიკოსის გამოცდილება: მ. კალატოზის ხელს უწყობს გადასაღები კინოკამერის სრულყოფაში. ერთეულ კინემატოგრაფიაში იგი პირველი იყენებს თავისსავე მიერ შექმნილ ფილტრებს, დიდსა და მოხერხებულ აპარატს დგამს მობრუნ საყრდენზე, ცდილობს კამერა მოვლენათა აქტიურ მონაწილედ აქციოს...

ამიტომაც, სვანეთზე ფილმის შექმნისას მ. კალატოზი მოუთმენლად ესწრაფვოდა კინემატოგრაფიის გამომსახველობით საშუალებათა სფეროში ჩატარებული საინტერესო ექსპერიმენტების ფართო ტილოზე გასინჯვას. იგი ოცნებობდა ექვეყნებინა როგორც შვით გაკაჟკაშებული, ისე მოულოდნელად საადრადრებლებით ჩამობურული ზღაპრული მხარის, მისი მთების, მყინვარების, მწვანე ალპური მდელოების, ბობოქარი მდინარეების განუმეორებელი სილამაზე. მ. კალატოზისა და ტრეტიაკოვის სვანეთი იზიდავდა არა მარტო გასაოცარი თავისებურებითა და მკვეთრი ნატურით, არამედ ბუნებასთან ადამიანის დაუცხრომელი შერკინების დრამატული სიმახვილით.

ამ ნარკვევს ეთნოგრაფიულს ვერ ვუწოდებთ, თუმცა იგი მთლიანად ეთნოგრაფიული დეტალებისგანაა ნაკეთი. ეს სურათი სასოფან-პოეტურ კინემატოგრაფს განეკუთვნება. ფილმში თითქმის ვერ შეხვდებით კადრს, რომელშიც არ იგრძნობოდეს ავტორის განცდები. მ. კალატოზი ირჩევს... „მოვლენათა ახალი მხარეების უსასრულოდ გახსნის გზას, ჩადრმაგვებს, ადამიანის მიერ სავნის, მოვლენის შემცენების უსასრულო პროცესს“ (ყურნალი „პროლეტარსკოე კინო“, 1931 წ. № 5). ამრიგად, ყოველი ეთნოგრაფიული დეტალი, დოკუმენტური ფაქტი, მისი სიღრმის შემეცნების ამოსავალ წერტილად იქცევა.

კალატოზოვთან კინემატოგრაფიული სახე დაქანებული თოვლის გუნდის პრინციპით იხრდება. ცხოვრებისეული პატარა დეტალიდან — განცდამდე, განცდიდან — ფართო განზოგადებამდე. და მინც, ამ მრავალფეროვანი სახის შუაგულში მოქცეულია ცხოვრებისეული ფაქტი, აი, ამ საინტერესო პროცესის რამდენიმე ნათელი მაგალითი:

ეკრანზე წარწერა: „უშველში საცეცხველი კაცით აქვთ შეჭედლი“. ამას მოსდევს მსხვილი ჰლანი — საცეცხველი დაფისა, რომელზეც ცვლებივით ამოწვერილან შემედილი ქვები. საცეცხველს შებარებენ, მასზე დგება ქალი აგვინთ, აგვანში ძუძუწოვარა ჩვილი წყვს. საცეცხველში შემბული ხარი დაიძვრის ადგილიდან და კალთზე წრიულად ხიარულს იწყებს. კინოკამერა ჯერ უკან დაიწევს, რომ თქვენი ყურადღება ამ არაჩვეულებურ საბარებულზე შეაჩეროს, შემდეგ კი ადგილს იკავებს ქალის გვერდით და მასთან ერთად თავბრუდამხვევად უღლის წრეს მუხუთად, მეჭვებდ... მთავად... და ამ აუბანელ მოძრაობაში, უსასრულოდ რთმ შეორდება. გენქვენებათ, თითქმის ადგილიდან დაიძვრის შუასაგუნოებრივი სვანური კომკები, და ამ ველურ წრიულ როკავში მთების მრისანზე ქონგურებთან თავები თითქმის სულ უფრო ძირს იხრებიან თავბრუდაცხვეისაგან გათვრებული ქალისაკენ. და ამ დროს ეკრანზე ჩნდება წარწერა. „დატრიალდა ქვის ხანა, აბრუნდა დღე შრომისა“.



მ. კალატოზი (ახალგაზრდაობის ფოტო)

შემდეგ კამერა კვლავ აიწვეს საერთო პლანამდე, თითქმის გამოსათხოვარ მხერას გადააღებს ამ სცენას, რომელიც მთავრდება წარწერით: „მკაცრი ბარბაროსული შრომა“.

ამგვარად, მონტაჟურ-სახოვანი განზოგადება თავდაპირველი მარცვლიდან, ეთნოგრაფიული დეტალიდან ახალ მხატვრულ იდეას წარმოშობს.

ავტორს ყინულის უმწვენიერესი ზღუდეების მხერა ატყობის, რომლითაც ზემო სვანეთი მოწყვეტილია გარე სამყაროს, მაგრამ ამასთან, ერთი წუთითაც არ იციწყებს თუ რაოდენ უკითო, როგორ შიშნოლობენ ამ ყინულთა სამეფოში ადამიანები, როგორი მკაცრი ბრძოლის გადატანა უხვდებათ არსებობისათვის. ასე იქმნება სახე თოვლისა. იგი ბერნია აქ — პატარა უშველში. თოვლი ვერ გაგაბობთ, ვერც წყურვილს მოგიკლავთ, ვერც შიშნოლს დაგიოკებთ. გულგრილი, ყოვლის შიანმთოვლი თოვლი...

ასე იხადება სახე ქვისა: ქვის სამტხლოზე მუშაობის მსხვილი და საერთო პლანები. რიტმულად ეშვებიან წერაქვები. თრთიან ახალგაზრდა, დატვირთული კუნთები, ბრწყინავენ ადამიანთა ოფლიანი ზურგები, კლდეს წყდებიან და უსკრულში ცვივიან უშველებელი ლოდები. შემდეგ რიტმი რამდენიმე ნელდება: ქვებისაგან მაღალ კომეს აწვიბთ მუშები. ეს კომკები ფეიდალთა მოწოლისაგან იყავენ თავისუფალ სვანებს. ქვა იცვას ადამიანი. და აი, ქვის სამტხლოზე მუშაობის გზით გაკაჟკაშებული კადრები



მ. კალატოზოვი ფილმზე „ვერ ვარ კეზა“ შემახიანებს

თითქმის მწუხრის ბინდმა დაფარაო. კადრში ადამიანი. მას ქვეა ვიხი. მიძმედ დგება ქვის საწოლიდან ჭიარა და ქანცე-გამოლეული, რომ ისევე შეებრძოლოს ბუნებას და კვლავ მოი-პოვოს სიცოცხლის რამდენიმე დღე. „ქვე, ყველგან ქვე, და ასე სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე“. სოფლის სასაფლაოზე ქვე-საგან ჭვარს თლის შიხუცი. ნელი და გულგრილი მოძრაობა აქვს. ჩაქურჩის ყოველი დარტყმისას უხერხულად კრთება მისი დალეული სხეული.

მ. კალატოზოვი აღწერს უშველელთა ნატურალურ მეურ-ნეობას და ცდილობს არც ერთი საინტერესო წერილმანი არ გა-მოჩინოს. კინოკამერასთან ერთად ჩვენ მოწვევ ვხედებით, თუ რო-გორ ართავენ მატყლს, თეთნაკეობ დახვავე როგორ ქსოვენ, როგორ კრევენ ადამიანს და ცხვარს... ზოგჯერ ეს წერილმანე-ბი ნატურალისტურ ხასიათს ატარებს, რაც ამ კადრების მხატ-ვრულ ღირსებას ასყირებს. მაგრამ ყოველი ყოფილი წერილ-მანი, დღეილა შეფერილია ავტორისეული აზრით, იგრძნობა მათდამი ავტორის დაშორილებულად, რომელსაც მხატვრული განზოგადებამდე მივაყავს. — „აუტარელია შრომა. უძრავია ყოფა“.

მაცურებელს თანდათან უჩნდება შეურიგებლობის გრძნობა ამ იძულებითი პირველყოფილური მდგომარეობისადმი, რომე-ლიც აქამდე ეგზოტიკის მოყვარულთა შორის აღტაცებას იწ-ვევდა. არა, ადამიანს არ შეჭყერის ასეთი ყოფა, ბუნებამ იგი ვერ უნდა მოსწყვიტოს საზოგადოებას. ახალი ცხოვრება ავეთ-ქებებით იჭრება სვანეთში, იჭრება კლდეებსა და მყინ-ვარებში. ეს კადრები გაიკლებელს უსწრავს მონტაჟში მსხვი-ლი და საერთო პლანების რიტმული მონაცვლეობით და ერთ-გვარი მაჟორული ტონალობით ავირიგვირებენ ბუნებასთან ადა-მიანის შერკინების თემას, რომელსაც რეჟისორ-პოპრატორი ასე მონდომებით ამუშავებდა მთელი ფილმის მანძილზე.

„ჯიმ შვანთს“ მცირელი სურათია; მასში გაბედული ოპე-რატორული და რეჟისორული საშუალებები პოეტური სახეების ჩამოყალიბებას ემსახურება და ფილმის საერთო სახეობრივ სის-ტემაში ერთიანდება. რამდენიმე ნატურალისტური ეპიზოდის გამოკლებით, სურათი ერთ დონეზეა შესრულებული. გათამა-შებული კადრები, რომლებიც ფილმში „უსინათლოს“ პირვე-ლი ჩანაფიქრიდან შევიდნენ, ორგანულად ერწყმიან დოკუ-მენტურად გადაღებულ ეპიზოდებს და მათთან საერთო იდეურ-მხატვრულ კონტექსტში ეღერენ. სამაგიეროდ უსუსური ინ-სცენირება აღმოჩნდა ფილმის ფინალი, რომელშიც ყველაფერი

დაცანაილია არადამაჯერებელ პარალელისმამდე გულგრილად და ახლა“. ფილმის ფინალი მერყევ საფუძველზე იყო აგებუ-ლი. ამ წლებში საბჭოთა ხელისუფლების უდიდესი მოწადინე-ბის შედეგად ძლივს მოხერხდა სვანეთისაკენ მიმავალი რამ-დენიმე ათეული კილომეტრი გზის გაყვანა. ამ სურათით კი სურდათ დაეჯერებინათ, თითქმის უკვე მზად იყო ფართო მო-საფლავებული გზატკეცილი. ფილმში სვანეთის უკუზობის პრობლემის ასეთი გადაწყვეტა არ ემყარებოდა ცხოვრებისეულ უაქტს. იგი გამოიგონეს და ამიტომაც არ გამოვიდათ.

ფილმ „ჯიმ შვანთს“ გამომსახველობითი მხარე აღმოჩე-ნათა მთელ საგანმრურად გვევლინება, რომელიც წინ უხერხებს მ. კალატოზოვის თანამედროვე მიღწევებს. ფილმში ყოველივე მოძრაობა, გარდამავალია, ერთი მდგომარეობიდან გადლის მეთრები და ემართება კალატოზოვის ნოვატორულ შემოქმე-დებით პრინციპს — „ეუჩვენით მოყლეუნი მოძრაობაში, და არა სიმშვიდში, რომელშიც ისინი არასოდეს იმყოფებიან“ („პრობლემისრყო კინო“, 5, 1931).

მ. კალატოზოვა შესძლო თავისი ამოცანისათვის დაემორ-ჩილებინა შუქისა და ჩრდილის საოყრად ნაზი და მრავალფე-როვანი ტონების, თეთრისა და შავის ყოველგვარი შეფერილო-ბის თამაში. ჩვენ ვხედავთ გამჭვირვალე ცას, ქონურებიანი კომპები რომ შეჭყულებიან, და უცვებ წამომშობიან ღრუბ-ლები. პირქუმი ხდება ცა და მაცურებელი გრძნობს, რომ ადა-მიანს საფრთხე მოეღოს. ასეთი პოეტური სიხანებებით იწყება ეპიზოდი ივლისის თოვლისა, რომელშიც მისიასავი დაღუბა.

ძნელია, ფილმში ბუნების პოეტური სახის გახსნისათვის გამოყენებული მრავალფეროვანი საშუალებების ჩამოთვლაც კი. ყოველი ასეთი კადრი როგორც მხატვრული ტილო ისეა შეფერილი მთავარეული მიღწეულთა არა მარტო კადრის კომპოზიციით, არამედ განათებითაც, სრულიად მოულოდნელი კადრშიდა მოძრაობითაც. აი ერთი ასეთი ეპიზოდი: დაკიდულ ხიდზე მენახირებით სახედრებს ერეკვიან. სახედრები ჯუტო-ბენ, ფეხს არ იცვლიან. საშინელი დაძაბით მიათრევენ მათ მენახირები. ბუწის ხიდი ირწყვა. ქვეშ კი მოქანება ეს-ესა მყინვარებში დაბადებული მტენვარე ენჯური. აპარატი მდინა-რის შუაგულში, ზედ წყლის ზედაპირზეა დადგმული და ისე გრეჯენებათ, თითქმის მდინარის ტალღები ევრანს აწყდები-ანო. ერთ კადრში გაერთიანებული ყველა ეს მოძრაობა არა-ჩვეულებრივ დინამიკას ქმნის.

ზოგჯერ ეპიზოდის მინაწილი დრამატისმის საზგასმისათ-ვის მ. კალატოზოვი მიმართავს დროს შენელებას, თითქმის შე-ჩერებას. სწრაფი, ბოზოქარი მონტაჟის რიტმი წყდება, ფო-ტოგრაფიულ უძრავამედ დადის. ასეა გადაწყვეტილი მთელი ღიდი ეპიზოდი — „ელიან“ (უშველულები ელიან მაროზე წასულთა დაბრუნებას).

ფილმ „ჯიმ შვანთს“ თავის დროზე სათანადო შეფასება ვერ კპოვა. 1931 წლის ნოემბერში „სახეიმწეუწვის“ მხატვ-რულ-პოლიტიკური საბჭოს სხდომაზე ავტორი მკაცრად გა-აკრიტიკეს ფორმალისმისა და ნატურალისმისთვის, სვანეთის ყოფის ზოგიერთი წერილმანის პიპერბოლიზაციისათვის. სა-მაგიეროდ ამ ფილმს მხარი დაუჭირა საქართველოს კინემა-ტოგრაფიულმა ახალგაზრდობამ. „ჯიმ შვანთს“ გავლენით 30-იან წლებში შეიქმნა მხატვრულ-დოკუმენტური რომანტი-



კული კინონარკვევები, ნიჭიერი ახალგაზრდა ავტორების ს. ფალავანდიშვილის — „ტყის მჭერნი“ და დ. რონდელის — „მეორე საკრები“, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს.

„ჯიმ შვანთეს“ ძირითადი თემა — ადამიანის კონფლიქტი ბუნებასთან, მისი დაუკლებელი სწრაფვა სიძნელეთა გადალახვისაკენ (რომელიც მ. კალატოშოვმა 30 წლის შემდეგ ფილმ „გაუზავნელ წერილში“ განავითარა) კვლავ გაისმა 1932 წლის პატარა მხატვრის ფილმში, რომელსაც ცერანი არ უხილავს. ამ მოკლემეტრაჟიან სურათს ორი სახელწოდება ჰქონდა — „სამშობლო საფრთხეშია“ და „ლურსმანი ჩემ-მაში“.

სურათი შეიქმნა „სახსამედროფილის“ შეკვეთით. სცენარის საფუძვლად დაედო ნამდვილი შემთხვევა, რომელიც რედაქციისადმი გაგზავნილი წერილში აღწერა ერთმა პოლიტმუშაკმა. წითელარმიელმა ვიქი გაიტრა ცუდად შეჯერილ ჩემ-მაში ამოსული ლურსმნით და ვეღარ შესძლო შტაბში მნიშვნელოვანი დოკუმენტი მიეტანა. ასე მარტვია ფილმის ფაბულა. მაგრამ კალატოშოვისათვის იგი მხოლოდ საინტერესო პრიობლემების დაყენების საშუალება გახდა. ფილმის მთელი რიგი ეპიზოდების გადაწყვეტა სცილდება სცენარისტის მიერ შემოთავაზებულ ლოკალურ ამოცანას.

სურათი იწყება ბრძოლის ცხენებით. წითლების ჯავშნოსანი მატარებელი ალყაშია. რკინიგზა დანგრეულია. ჭურვები უთავდებათ, მებრძოლებსა და მატარებელს დაღუპა ეშუქურეთა. ჯავშნოსანიდან მაცნეს აფრენენ თავისივეთთან, დახმარებას ითხოვენ. მაგრამ მაცნე ფეხს გაიჭრის ლურსმნით, რომელიც მტრეჭმეთა უსულგლოშ ნახტავის გამო ჩემ-მაში ამოჰყოფს თავს. და ის, რაც მშვიდობიან ყოფილი უბრალო უსამართლობის გამოიწვევდა, ბრძოლის პირობებში ტრავმადიად იქცევა. ფეხშიშველი, დაჭრილი მებრძოლი ვერ გადალახავს ხლართს, ვერ დაეწევა წითელარმიელთა რაზმს. ჯავშნოსანი იღუპება. ასეთ უბრალო ფაბულაზე რეჟისორი აგებს მოქალაქეობრივ იდეას „პატარა“ საქმის, „წრილობის“ მნიშვნელობაზე, შრომისადმი ახლებურ დამოკიდებულებაზე, იმაზე, რომ მცირე დიდის ნაწილია.

ბრძოლის ამსახველი კადრები გადაღებულია დიდი ექსპრესიით. გაოცებული მაყურებელი მხოლოდ ფილმის მეორე ნახევარში ივებს, რომ ეს კადრები ნამდვილ ბრძოლას კი არა, არამედ ტაქტიკურ მეთადინიშობას გვიჩვენებენ. თურმე წითელარმიელები საყურთნელად გაწვეული მეფეხსაქმლე მუხბეი ყოფილან. სამართლიანობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ მართალი იყო კრიტიკა, როცა ავტორს თხრობის ლოგიკურობის დარღვევას უსაყვედურებდა. სიუჟეტის ამგვარი შემობრუნება არ იყო ლოგიკური შემსაღებელი და მოტივირებული. შემდეგ ფილმში ნაჩვენებია, თუ დავალებს მუხსრულებლობისათვის როგორ კიბნავენ ახალგაზრდა მუშის საზოგადოებრივ სასამართლოზე, რომელიც ბოლოს დარბაზში მსხდომი ყველა წუნისმკეთებელი მუშის მკაცრ ბრალმდებლად იქცევა.

ახლა ფილმი მტად არაიანაზარ შთაბეჭდილებას ახდენს. განსაკუთრებით სუსტად გვეჩვენება მისი მეორე ნაწილი, სადა მუშა-წითელარმიელის სასამართლო სწორხაზობრიობითა

და პლაკატურით სცინადებს. მაგრამ ზოგიერთ ქართულ ფილმში იგი უფრო მეტად გამოიხატა. მ. კალატოშოვის მიერ „ჯიმ შვანთესი“ დაწყებული ნოვატორულ ძიებებს.

ფილმის დასაწყისში მოვლენის დრამატიზმი იხსნება დინამიკურ, მკვეთრ რაკურსულ კადრებში. შემდგომ ყუმბარათა აფეთქების ფარავს მატარებლის სწრაფი სიბრძნა და ჩვენ ვგრძობობ ხერხს, რომელიც ეხმარება ვიწმინტეინის „ოდესს კიბებს“. თანმიმდევრულ მონტაჟში გაიფლებენ აფეთქებით განარბებული წითელარმიელთა სახეები, საშინელი ბიტიტი შერყული ფიგურები, ჯავშნოსანი მატარებლის დეტალები.

საინტერესოადა გადაღებული ეპიზოდი, სადაც ახალგაზრდა მაცნე-ჯარისკაცის მოძრაობა დამონტაჟებულია ალყაშემორტყმულ ჯარისკაცთა ბრძოლის ამსახველ კადრებთან. აქ კამერა იძენს იმ არარეგულბრევი თავისუფლებას და გამომსახველობას, ექსპრესიას, რომლითაც ოცდახუთი წლის შემდეგ მ. კალატოშოვმა ოპერატორ ს. ურუტესესითან თანამშრომლობით გაგავიყა ფილმში — „წირობე მიფრინავს“.

გმირის შინაგანი მდგომარეობის პარალელურად, ხან კიდევ კონტრასტულად ვღერენ კადრები აბალო, მრისხნე მოტივირბით, საიდანაც მოსწყდებიან და პირდაპირ მაყურებლისაკენ მოგვანებიან მტრის შანქანები. ზოგჯერ პირქუში, საყდრო ცა მთელ ცერას იკავებს და მხოლოდ კიდეში მიწის პაწაწინა ნაჭურჯე ობლად მიაბიჯებს ფეხში დაჭრილი მებრძოლი.

კინოკამერა კიუტად მისდებს დაჭრილი მებრძოლს და მისი გატანჯული სახისა თუ დამძიმებული ფეხის მსხვილი კლანიტი ჩვენებისას აღბეჭდავს ადამიანის ნებისყოფას, სწრაფვას — რადაც არ უნდა დაუჯდეს გადალახოს ეს გზა. კამერა თითქმის მებრძოლთან ერთად მიაბიჯებს ნაღმებით გადათხრილ მიწაზე. მათუფლბართების გასწვრივ მაყურებელი გრძობს ამ უსასრულო გზის სიმძიმეს. აქ ახალი ვარიაციით იწყებს ელერას ადამიანის დაუმორჩილებლობის თემა.

ყველას მიერ დაეიწყებული „ლურსმანი ჩემ-მაში“, რომელსაც ცერანი არ ღირსება, კიდევ ერთხელ აღასტურებდა მ. კალატოშოვის პოეტური სახეების თავისებურ სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი 25 წლის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა.

იმ წლებში მ. კალატოშოვის ესთეტიკურ პოზიციას დამოუკიდებელ მხატვრულ მიმართულებად ქვეყა არ ეწერა, თუმცა მას მიმდევრებიც და აღტაცებული დამფასებლებიც ჰყავდა. უკვეყბია, მცირე როლი არ ითამაშა იმ გვერთუბანაც, რომ მ. კალატოშოვის შემოქმედებითი მეთოდი წარმოიჭა მუნჯი და ხმოვანი კინოს შესაყართან. უშუალოდ „ჯიმ შვანთეს“ შემდეგ 1931 წლიდან „სახკინმრევი“ იწყებს ხმოვანი ფილმების გამოშვებას. ეროვნული კინემატოგრაფია ითვისებს სრულიად ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებიც კინოში ხმასთან ერთად მოვიდა. ხმოვანი კინოს ათვისებისა და შესწავლის ამოცანა იპირობს კინოს ყველა წამყვან ოსტატს, მათ შორის მ. კალატოშოვსაც, რომელიც 1933 წლიდან სასწავლებლად ლენინგრადს მიემზავრება.

ასეთი იყო შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე გზის დასაწყისი დღისათვის უკვე სახელგანთქმული რეჟისორის მიხელო კალატოშოვისა.



თ. იოვანდელი

დილა



ო. ბრუნდელი

ბიჭვინთა

ნ. ცომაია

კოშკები სეანეთში



საქართველოს საბჭოთაო კავშირი

შინაგარეო

რატონის ბრძოლა	4	დასილ დაფარაშვილი —	49
დონის მდებარეობა —		ვლადიმერ შინაგარეოების ერთი ბიძგის ბიძგის	49
ბილმონის ზომიერების საკითხი მარტინა და ინგლისის		ილია ბუნიშვილი —	51
გრომინის	8	მინიანი რიონის თეატრალური ცხრილის წარმომადგენელი	51
როსტოვი —		ზორა ტყეშელაშვილი —	54
თბილისი —	12	თბილისის სიმღერის მკვლევარი მარტინი ეპიფანოვი	54
გიორგი ნუბინაშვილი —		ევან ბუნიშვილი —	57
მარტინი ბარბაქაძე —	17	მშენებლის მუშა-სახალაზარდობის თეატრის წარმომადგენელი	57
გიორგი თაბაქაშვილი —		პარტიზანული ჯარისკაცობა —	60
კრემლის კავშირულ-ინსტრუმენტული ანსამბლი საკრებო-	25	ტარტულის ხის მუშაობა	60
ლოცვი		ვინა ჩინაშვილი —	63
სანტოვო გვარია —	30	ზაქარია შალვაშვილის ორი უცხოური წიგნი	63
ნახატი შუბის ფენი ისტორიის		ბერძენული ბრძოლა —	65
სიმონ ბრევილი —	32	ბალეტის ცხრილი (თარგმანი გერმანიულიდან ნონა დო- ვინისა)	65
ფორტოვო კვარცხელი —		გიორგი ბუნიშვილი —	71
შანი ზღვის დასავლეთი ნაპირი	33	ცოცხალი აზრი სკანდინავიის მკვლევარი	71
ვისლი კიკელი —	41	კორა წყაროები —	75
დავით კლდიაშვილის თანხები კონსტანტინე ფარგალიანის		ახი ივანიანი მისივე კალატორების	75
ნინო მუხომბერი —	47		
მიხეილ ბრევილი —			

მე-2-ე გვ. პ. სოლოვოვი-სკალია — „ზამთრის სასახლის აღება“; მე-3-ე გვ. ვ. კუნიცოვი — „გომარჯობა სოციალისტურ რევოლუციას“; მე-17-ე გვ. ერნსტ ბარლახის ავტობიოგრაფია: მე-18-24-ე გვ. გვ. ზარახის ნაწარმოებები: „მურისმადიანობა“, „სასაქონლო და აღმშენებლობა“, „მეგვერდობა“, დღევანდელი მემკვიდრეობა, „საშინაობა“, „წიგნი კოტეხისა“, „ცხრა ფურცელი ბეიბოგინის ქველსახლის“, დასრულებული მემკვიდრეობა (დეტალი), ტანდაცემები ლუბკის ტარის ფასადის ნიმუშები; 25-ე გვ. ბიკელი ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლი; 29-ე გვ. ივანე სარჯიშვილი; 31-ე გვ. გრეცის ნახატი — თხილამურებზე შემდგარი ქართული (რ. შარდინის ატლასიდან); 32-ე გვ. გალაკტიონ ტაბიძე — დავით შვიდის ფოტო; 34-40-ე გვ. გვ. ბულგარეთის თანამედროვე არქიტექტურის ნიმუშები; 47-ე გვ. ანდრეასის თეატრალური საზოგადოებათა გერმანიის რევოლუციის პრეზიდენტი; 54-56 გვ. გვ. სენეხის თილისის სოფელი თეატრის სპექტაკლიდან; 57-ე გვ. სენეხა ჟოლისის მუშა-სახალაზარდობის თეატრის სპექტაკლიდან „აფეთქება“ (1929); 58-ე გვ. ანდრეასის თეატრის აფეთქება; 59-ე გვ. შ. გვაჯია, აწერილი სახლიდან, ნ. შინაგარეო „მარტინი“; მე-60-ე. ნიკო ნუბინაშვილი; 69-ე გვ. დასავლეთი საქართველოს ხალხური მომღერალთა გუნდი ბევრ ლოდის ლიტერატურით; 65-69-ე გვ. გვ. სენეხის ბერლინის თეატრის სპექტაკლიდან „გაილიის ცხოვრება“. 75-ე 78-ე გვ. კონსტანტინე მიხეილ კალატორი ფილმზე „მე ვარ კება“ მუშაობისა; მე-80-ე გვ. აფხაზეთის მხატვრების ნიმუშები: ო. ბრენდელი — „დღა“, „ბიკინია“, ნ. ცოცხალი — „კოცემები სვანეთში“.

შედეგების გასწორება: ჩვენი ჟურნალის ამ ნომერში 71-ე გვ. დაბეჭდილია: „...ატორ მილიანის „სასაქონლო““ უნდა იყოს: „ქვილია გიბსონის „სასაქონლო““ უნდა — როგორც ტექსტში.

შედა და ტიტული მხატვარ თანხები საბჭოთა კავშირში

მხატვარი ბ. ბაღვაშიძე, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარვაშიძე, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ზინკაშვილი

ბელმონტილია დასაბეჭდოდ 12/XI-64 წ. მარტინიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. გვ. 12190. შიგ. 1136.
ჭილდის ფურცელი 5. საავტორო თანხის რაოდენობა 12,55. საავტორო-საგამომცემლო თანხის რაოდენობა — 12,95 ტ. 4000.
ფასი 1 ზან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ბეჭდვითი სიტყვის კომპანია, თბილისი, მარტინიშვილის ქ. № 5.

საბჭოთა ხელოვნება

სოვეტსკოე ისკუსტვო

სოდეჟანე

დოროგიი ოქტაბრეა	4	ილია ბეჟანიშვილი — იზ პროშლოგი თეატრალნოი ჯიჟნი გორნოი რაიონა	51
ლონდა მღვანი — ნეკოტორე ვოპროსი ისკუსტვა ვ ტრუდაჲ კ. მარკსა ი ფ. ენგელსა	8	მირან სტეპანი — თბილისკი თეატრ არმანსკოი დრამი ვ ერე- ვანე	54
ოთარ ზგადე — თეატრ-ტრიბუნ	12	ივან ბუხაიძე — იზ პროშლოგი კუთაისკოი თეატრა რაბოჩეი მოლოდეჲი	57
გეორგი ტაკთაკიშვილი — პერვიი კამერნო-ინსტრუმენტალნი ან- სამბლე ვ გუზინი	25	პარმენ ზაკარაი — გუზინსკიი დერეჟანნი ორნამენტი	60
სანდო გალია — რისუნოკ პროლივაეტ სვეტ ნა ისტორიუ	30	ვაჟა ჩიჩლაძე — დვა ნეიზვესტნიჲ პისმა ზახარია ნალია- შვილი	63
სემენ არსელაძე — ფოტომასტერ დავიდ მხენიძე	32	ბერტოლტ ბრეხტი — ჯიჟნი გალილეა (პერეჲ ვ ნემეცოი ნონი დო- ვირი)	65
თენგიზ კვიციანი — ნა ზაჲადნოი პობერეჟე ჩერნოი მორია	33	გეორგი ზუხაიშვილი — ჯიჲიაი მბსლე ვ სენიჩესკიჲ ზანავესიაჲ	71
ვასილი კიკნაძე — ფრაგმენტი იზ ნეიზვესტნიჲ პესე დავიდა კლდიაშვილი	41	კორა ცერეტელი — თაკ ნაჩინალ მიხაილ კალათოზოვი	75
ნინა შვანიტაძე — დრუჲესკაია ვსტრეჩა	47		
ვასილი ლაპერაშვილი — ობ ოდნოი გეროიჩესკოი მელომიმე ვლადი- მირა მაიაკოვსკოი	49		

ნა 2 სტრ. პ. სოკოლოვ-სკალია „შტურმი ზიმიეი დვორცა“; ნა 3 სტრ. ვ. კუზნეცოვი — „და ჯრავსუეტ სოციალისტესკაია რევოლუციია!“ ნა 17 სტრ. ავტოპორტრეტი ერნესტო ბარლახა; ნა 18-24 სტრ. სტრ. პროიზვედენია ე. ბარლახა: „მსტი-ტელი“, „ოტჩაენიე ი ვოზმუშენიე“, „ვსტრეჩა“, „პამიათნიკი პოგინიმი გეროიჲ ნა მაგდებურგი“, „უჲას“, „ჩიტაეტ კიიგუ“, „დე-ვიათი ფიგურ ჲეი პამიათნიკი ბეთოვენუ“, „პამიათნიკი პოგინიმი გეროიჲ ნა მაგდებურგი“ (დეტალი), „სკულპტურაი ნიშაჲ ფა-სადა ლიუბესკოი ჲრამა“; ნა 25 სტრ. პერვიი გუზინსკიი კამერნო-ინსტრუმენტალნი ანსამბლი; ნა 29 სტრ. ივან სარა-ჯიშვილი; ნა 31 სტრ. რისუნოკი გრელო-გუზინი ნა ლიჲაჲ (იზ ატლასა ჯ. შარდენა); ნა 32 სტრ. გალაკტიონი ტაბიძე — ფოტო დ. მხენიძე; ნა 34-40 სტრ. სტრ. ობრაჲცი სოვერმენი ბოლგარსკოი არქიტექტურე; ნა 47 სტრ. პრეზიდიუმი ობედიენიეი პლე-ნუმა ზაკავკასკიჲ თეატრალნიჲ ობსტესტი; ნა 54-56 სტრ. სტრ. სენიი იზ სპექტაკლი თბილისკოი თეატრა არმანსკოი დრამი; ნა 57 სტრ. სენა იზ სპექტაკლი კუთაისკოი თეატრა რაბოჩეი მოლოდეჲი „ვარია“ (1929); ნა 58 სტრ. აფიშა ეთოგი-ჲე თეატრა; ნა 59 სტრ. მ. გვადჯია — „პისმა იზ დომა“, ნ. მიასაროვი „ნა მარშე“, ნა 60 სტრ. ნიკო ჩუბინაშვილი; ნა 69 სტრ. ნაროდნი ჲორ ზაჲადნოი გუზინი პოდ რუკოვოდსტვო დ. ლოლუა; ნა 65-69 სტრ. სტრ. სენიი იზ სპექტაკლი ბერლინსკოი თეატრა „ჯიჟნი გალილეა“; ნა 75-78 სტრ. სტრ. კინორეჲისსორი მ. კალათოზოვი ვო ვრემია რაბოტი ნად ფილმომ „ია კუბა“; ნა 80 სტრ. რაბოტი აბხასკიჲ ხუდოჲნიკოვი: ო. ბრენდელი — „უტრო“, „პიცუნდა“, ნ. ცოჲაია — „ბაჲინი ვ სვაენიტი“.

გა. რედაქტორი ოთარ ზგადე

რედაქციონაია კოლეგია: შალა ამირანიშვილი, გელა ბანდელაძე, კარლო გოგოძე, დმითრი დანელიძე, ალესეი მაცაჲარანი, გრიგორი პოჲაძე, ნატელა ურუშაძე, ვანო ცულუკიძე.

თბილისი, ულ. მარჯანიშვილი № 5, ტელ. 5-10-24

იზაღეტესტვო «საბჭოთა საკარტელეო»

თბილისი

1964

SABCHOTA KHELOVNEBA



SOVIET ART

CONTENTS

ON THE WAY OF OCTOBER	4	Vasil Laperashvili ON A HEROIC MELOMIME BY VLADIMIR MAYAKOVSKY	49
Londa Mdivani SOME PROBLEMS OF ART IN THE WORKS OF MARX AND ENGELS	8	Ilo Bezhanishvili FROM THE PAST OF THEATRICAL LIFE OF MOUNTAIN REGIONS	51
Otar Egadze THE THEATRE—THE TRIBUNE	12	Mirian Stepanyan THE TBILISI ARMENIAN DRAMATIC THEATRE IN EREVAN	54
George Chubinashvili ERNEST BARLACH	17	Ivane Bukhaidze FROM THE PAST OF THE KUTAISI WORKING- YOUTH THEATRE	58
George Taktakishvili THE FIRST CHAMBER—INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN GEORGIA	25	Parmen Zakaraya THE GEORGIAN WOOD ORNAMENTS	60
Sandro Gvalia A DRAWING ILLUMINATES THE HISTORY	30	Vazha Chinchaladze TWO UNKNOWN LETTERS OF ZAKARIA PALIA- SHVILI	60
Simon Arveladze PHOTO-ARTIST DAVID MKHEIDZE	32	Bertolt Brecht THE LIFE OF GALILEO (transl. by Nona Dochviri)	65
Tengiz Kvirkvella ON THE WEST COAST OF THE BLACK SEA	33	George Khukhasvili A LIVING THOUGHT IN STAGE CURTAINS	71
Vasil Kiknadze FRAGMENTS OF THE UNKNOWN PLAYS OF DAVID KLDIASHVILI	41	Kora Tsereteli SO BEGAN MICHAEL KALATOZOV	75
Nino Shvangiradze A FRIENDLY MEETING	47		

On p. 2, "The Taking of the Winter Palace", by P. Sokolov-Skalya; on p. 3, "Long Live the Socialist Revolution!" by V. Kuznetsov; on p. 17, "Self-portrait" by Ernst Barlach; on p. p. 18-24, the works of E. Barlach; "The Avenger", "Despair and Indignation", "Meeting", Monument to Perished Warriors in Magdeburg* "Horror", "Reading a Book", "Nine Figures for the Monument to Beethoven", monument to Perished Warriors in Magdeburg (detail), sculptures in the bays of the Lübeck Cathedral facade; on p. 25, the first Georgian chamber—instrumental ensemble; on p. 29, Ivane Sarajishvili; on p. 31, Grello's drawing—"A Georgian on the Skis" (from I. Shardin's album), on p. 32, Galaktion Tabidze—picture by David Mkhelidze; on p. p. 34—40, models of modern architecture; on p. 47, the Presidium of the United Plenum of Transcaucasian Theatrical Societies; on p. p. 54—56, scenes from the Tbilisi Armenian Theatre performances; on p. 57, scene "The Explosion" at the Kutaisi working-Youth theatre; on p. 58, poster of the same theatre; on p. 59, "Letter from Home", by M. Gvalaya, "On the March", by N. Myansarov; on p. 60; Niko Chubinashvili; on p. 69, West-Georgian folk singers under Dzuku Lolua; on p. p. 65—69, scenes from "The Life of Galileo" at Berliner Ensemble; on p. p. 75—78, film-director Mikhail Kalatozov taking shots; on p. 80, the works of Abkhazian artists: "Morning", "Pitsunda", by O. Brendel, "Towers in Svaneti" by N. Tsomaya.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksii Matchavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze

Marjanishvili Street, Tbilisi, G. G. R. U.
Tel. 3-10-24.



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

AUF DEM WEG DES OKTOBERS	4	Ilo Beshanischwili	AUS DER VERGANGENHEIT DES THEATERLEBENS IN DEN BERGGEBIETEN	51	
Londa Mdiwani	ZU MANCHEN FRAGEN DER KUNST IN DEN WERKEN VON MARX UND ENGELS	6	Mirian Stepanian	TBILISSER THEATER DES ARMENISCHEN DRAMAS IN EREWAN	54
Othar Egadse	THEATER—TRIBÜN	12	Iwan Buchaidse	AUS DER VERGANGENHEIT DES WERKTÄTIGEN JUGENDTHEATERS IN KUTAISI	58
Georg Tschubinaschwili	ERNEST BARLACH	17	Parmen Sakarala	GEORGISCHE HOLZSCHNITZEREI	60
Georg Taktakischwili	DAS ERSTE KAMMERMUSIKORCHESTER IN GEORGIEN	25	Washa Tscintschaladse	ZWEI UNBEKANNTE BRIEFE VON SAKARIA PHALIASCHWILI	63
Sandro Gwalia	DAS GEMÄLDE BESTRAHLT DIE GESCHICHTE	30	Bertolt Brecht	DAS LEBEN GALLILEIS (GEORGISCHE ÜBER- SETZUNG VON NONA DOTSCHWIRI)	65
Simon Arweladse	PHOTOKÜNSTLER DAWID MCHUIDSE	32	Georg Chuchaschwili	LEBENDIGER GEDANKE IN DEN BÜHNENVOR- HÄNGEN	71
Thengis Kwirkwelia	AN DER WESTLICHEN SCHWARZMEERKÜSTE	33	Kora Zeretheli	SO FING MICHAEL KALATOSOW AN	75
Wasil Kiknadse	EINZELNE BRUCHTÜCKE AUS UNBEKANNTEN BÜHNENWERKEN VON D. KLDIASCHWILI	41			
Nino Schwangiradse	FREUNDSCHAFTLICHE ZUSAMMENKUNFT	47			
Wasil Lapheraschwili	ÜBER EINE HELDENMELODIE VON WLADIMIR MAIAKOWSKI	49			

Auf der 2. Seite Sokolow—Skalja—„Eroberung des Winterpalasts“. S. 3 E. Kusnezow—„Es lebe die Sozialistische Revolution“, Maiko“. S. 17 Selbstbildnis von Ernst Barlach. S. 18—24 Erzeugnisse von E. Barlach: „der Rächer“, „Verzweigung und Entrüstung“, „Ein Treffen“, Denkmal für gefallene Krieger in Magdeburg, „Ein Schrecknis“, „Beim Lesen des Buches“, „Neun Gestalten zum Beethovenedenkmal“. Denkmal in Magdeburg (ein Detail), Steinbilder in den Nischen der Lübecker Kathedrale. S. 25 Das erste georgische Kammermusikensemble. S. 29 Iohann Saraditschwili. S. 31 Zeichnung von Grelu—„Ein Georgier auf den Schlittschuhen (aus dem Chardins Album) S. 32 Galaktion Tabidse—Photo von D. Mcheidse. S. 34—40 Muster der bulgarischen modernen Baukunst. S. 47 Präsidium des vereinigten Plenums der transkaukasischen Theatergesellschaft. S. 54—56 Szenen aus den Bühnenstücken des Tbilisser armenischen Theaters. S. 57 Szene aus dem Schauspiel des Kutaisser Jugendtheaters „Aubruch“ (1929). S. 58 Anschlag desselben Theaters. S. 59 Gwadshala „Brief aus dem Haus“. N. Miansarow „Beim Marsch“. S. 60 Niko Tschubinaschwili. S. 69 Westgeorgische Volksliedgruppe unter Leitung von D. Lolua. S. 65—68 Szenen aus dem Schauspiel des Berliner Theaters „Das Leben Gallileis“. S. 75—78 Filmregisseur M. Kalatosow über seine Arbeit am Film „Ich bin Kuba“. S. 80 Erzeugnisse von Künstlern Abchasiens: O. Brendel—„Der Morgen“, „Pizunda“, N. Zomala—„Schlösser in Swanethi“.

Chefredakteur — Othar Egadse.

Redaktionskollegium: Sch. Amiraschwili, G. Bandseidse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Pophadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

საგანგებო

ИНДЕКС
76178