



11

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIET KUNST

საქართველო

საქართველო

1965

Handwritten text at the top: *საქართველოს საზოგადოებრივი უნივერსიტეტი* (Georgian State University) and *1965 წლის 25 თებერვალი* (February 25, 1965).



საქართველო საზოგადოებრივი უნივერსიტეტი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბაქაძე
ქოჯობაძე

საბართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
პროპაგანდის განყოფილება



1965





დავით კაკაბაძე

წალერი. 1919 წ. (შეყვანება პირველად)

←ი. რეზინი

გერეული სურათისათვის „ვაიმოყე, სატანა“ 1901 წ. (დახატულია
საბატრო აკადემიის მოსწველე მოსე თოიძე. შეყვანება პირველად)
ოსტროგორსკის ი. კრამსკოის სახ. გალერეა

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ეგაძე

ს ა რ მ დ ა ქ ც ი ო კ ო ლ მ მ ბ ი ა: შალვა ამირანაშვილი,
გელა ბანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი,
ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე,
ვანო წულუკიძე.



ვ. სეროვი
სივანის მთლიანში

კრესერ „აგრორას“ გასროლამ გავანტა წყველიანის ღრუბლები, დაამსხვრია ადამიანის უფლებრივი შესლდვის ჯოჯოხეთური მანქანები, ცარიზმის ციხეები და ბორკლები. მოსამ მტაკებლები, მეტეახორები და ყველა ჯურის მხაგრელები, მიწასთან გაასწორა ყოველივე დრომოტმული და მსოფლიოს აუწყა ისტორიის ახალი ერის დასაწყისი.

იმ ისტორიულ დღეს საფუძველი ჩაეყარა თავისუფალი შრომისა და შემოქმედების სამყაროს.

ნათელი აწმყოსაკენ მიმავალი სახელეოვანი გზა განვლო რევოლუციურმა საბჭოეთმა ოქტომბრის დილიდან მოყოლებული — დღევანდელ დღემდე.

რევოლუციის საბოლოო გამარჯვებისათვის ბრძოლაში ჩვენი ხალხის ლეგენდარული ვაჟკაცობის, სიქველისა და კეთილშობილების ეპიზოდები დარჩება, როგორც განუმეორებელი გმირობის ნიმუშები, რომლის ბადალი არ ასოსეს კაცობრიობის ისტორიას.

დიადი გამარჯვებით შთაგონებული შემოქმედებითი შრომის ადამიანები გიგანტური ტემპებით შეუდგნენ ნათელი მომავლის ჭედვას. მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს შენებას. ისტორიული დროის მცირე მონაკვეთში ჩვენი მრავალეროვანი საშობლო საუკუნეებით ჩამორჩენილი, პრიმიტიული, აგრარული მეურნეობის ქვეყნიდან მსოფლიოში ერთ-ერთ მძლავრ ინდუსტრიულ სახელმწიფოდ გადაიქცა, რომლის დროშა შრომისა და თავისუფლების, თანასწორობისა და ძმობის, მშვიდობისა და ბედნიერების სიმბოლოდ იქცა ჩვენი პლანეტის ყველა პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანისათვის. სულიერად ამაღლდა და გამძიდრდა ადამიანი, შეიკვალა მისი დამოკიდებულება მატერიალური და კულტურული ფასეულობისადმი. დიდი სოციალური და ეკონომიური გარდაქმნები განხორციელდა ქვეყნის საზოგადოებრივ ურთიერთობაში.

წელს დიდი ზომით აღინიშნა დიდ სამამულო ომში ფაშისტურ გერმანიანზე გამარჯვების ოცი წლისთავი. ამ მსოფლიო-ისტორიული გამარჯვებით ძლევამოსილმა საბჭოთა ხალხმა კიდევ ერთხელ გეჩიგნა ჩვენი სახელმწიფო წყალობების სიმძლავრე და დამაპტიცა, რომ „მსოფლიოში არ არსებობს ძალები, რასაც შეეძლოს სოციალისტური საზოგადოების წინსვლითი განვითარების შეჩერება“.

ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორმოცდამერვე წლისთავს ჩვენი საშობლო საყოფელთაო-სახალხო აღმაოლობის ვითარებაში ეკებება. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მარტისა და სექტემბრის პლენუმების გადაწყვეტილებების ცხოველმყოფელი და მაორგანიზებელი ძალის შემოქმედებამ განაპირობა ჩვენი სახელეოვანი მუშათა კლასისა და საკომლუურნეო აჯიზობის ჯერ არნახული, ჯერ არგავებინლი შრომითი წარმატებები. ამ პლენუმების ისტორიული გადაწყვეტილებებით შთაგონებული საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი შემართება ცხოველი ინტერესით წარმართავს მრეწველობის მართვის გაომჯობესების, დაგეგმვის სრულყოფისა და სამრეწველო წარმოების ეკონომიური სტიმულირების გაძლიერებისათვის ღაშქრობას.

უდიდესი შრომითი აღმაოლობით შეხვდა ქართველი ხალხი საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მორიგი XXIII ყრილობისა და საქართველოს კომპარტიის XXIII ყრილობის მოწვევის ცნობას.

რესპუბლიკის მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მშრომლებმა გაზრდილი ვალდებულებები იკისრეს, ისინი აღართოვანებით ჩაეხნენ სახალხო მეურნეობის ყველა დარგის შემდგომი აღმაოლობისათვის გაშლილ, ყრილობისწინა სოციალისტურ შეჯიბრებაში, რათა აკვლიავც

ღიალი ოქტომბრის გზით

თენგიზ ბილიხიძე



ველი რომაელების პანთეონში განთიადის ქალღმერთად წარმოდგენილია ახალაზრდა ფრთოსანი ქალი აგრორა, რომელიც მოილვარე ცხენებშეშობული ეტლით ამოდის ოკეანედან. მისი სახელი ცისკრის, რიჭაჟის სინონიმიც არის და განახლების, მომავლის იმედის სიმბოლოც.

სიმბოლიკა 1917 წლის სუსხიან შემოდგომაზე ფინეთის ყორიში, ბალტიის ზღვის ტალღებზე მოტივტივე „აგრორას“ ხალხით გათენებული ისტორიული „25 ოქტომბერი“.

ლირსეული მაჩვენებლებით შეზღვედნენ პარტიის მომავალ პროლოგს.

სიამაყის გარძობას ბადებს ქართველი მერაიებისა და მევენახეების წინასაოქტომბრო შრომითი წარმატებები, ყურძნის სარეკორდო მოსავლი.

საბჭოთა ქვეყნის საბაჟო მიწვევებში თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ჩვენი ინტელიგენციამ — მეცნიერებმა, ლიტერატორებსა და ხელოვნების მოღვაწეებმა.

ახლა, როცა ადამიანთა ხელში თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკური მონაპოვარი, როცა მთელი სისრულით გამოვიღინდა მასების შრომითი და შემოქმედებითი ენერჯის პოტენციური ძლიერება, მხატვრული ინტელიგენციის წინაშე ახალი ამოცანები დაისახა. იკი მოწოდებულია ხელი შეუწყოს კომუნისმის მშენებლების იდეურ-მორალურ აღზრდას, მისი გემოვნების განვითარებას, ჩვენი საზოგადოების სულიერი სიმდიდრის მასშტაბების გაზრდას.

სილაშავე, მშენებერება ყველან და ყველაფერში საბჭოთა ადამიანების არსებით მოთხოვნილებად იქცა. ეს საყოველთაო სახალხო მისწრაფება ჩვენი საზოგადოების მზარდი კომუნისტური თვითშეგნების თვალსაჩინო მაგალითია.

საბჭოთა არქიტექტორებისა და მშენებლების ყოველდღიური შრომა მიმართულია იქითკენ, რომ მაქსიმალური მიზნერებულობა და სიმყარდროვე შექმნან მშრომელთა საცხოვრებელ ბინებში, ფართოდ დახვეწიან ბინის კეთილმოწყობის პრინციპები, ამაღლონ ხალხის გემოვნება. ყოფი სილაშაზისთვის იზრძიან ჩვენი მხატვრებიც. ახლა მხატვრული შემოქმედი მუშაკები არიან ყველან — საწარმოებში თუ საკოლმურხეო კულტურის სახლებში, ქარხნებსა თუ სკოლებში... დიდი ყურადღება ექცევა მონარე თათბის ესთეტიკურ აღზრდას. ახალგაზრდებს თავიდანვე მტკიცედ უნდა ჩაენერგოთ სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება, მათ სულიერ მოთხოვნილებად უნდა იქცეს სწრაფვა იქითკენ, რომ ჩვენი ყოფის ყველა უნანვე მაღალი კულტურა დამკვიდრდეს.

ცნობილია თუ იდეოლოგიური ბრძოლისა და ესთეტიკური აღზრდის საკითხში რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თეატრს. მითუმეტეს საბჭოთა თეატრს, რომელსაც გააჩნია რა თავისი საკუთარი დიდი გამოცდილება, ღირსეულად ამაყობს არა მხოლოდ განკლდოი სახელოვანი გზით, არამედ ახალ-ახალი მიღწევებითაც. ახლა, როცა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ასე მწვავედ დგას ტრადიციებისა და ნოვატორიბის საკითხი, საბჭოთა თეატრი სულ უფრო მეტად ისწრაფვის ცხოვრების მხატვრული ასახვის გაბუნდული ნოვატორიბა შესაფერისად შეუთავსოს მსოფ-

ლიო კულტურის პროგრესული ტრადიციების განვითარებას და გათქვენებას, სულ უფრო მეტი სრულყოფით გამოხატვის ახალი სამყაროს მძებნებელი ადამიანის სახე, რაც მთავარია, ასახოს თანამედროვეობა თავისი მრავალმხრივობით, თავისი პროგრესული განვითარებით, თანამედროვეობა მშვიდობის, კაცობისა და დემოკრატიზმის არსებით პრობლემებით.

რევოლუციის ქარიშხალში დაირწა საბჭოთა კინოხელოვნების აკანი, იმთავითვე რევოლუციის იბოჰპარი სული და ძლიერი შთქქვა დასკვა ჩვეს კინოფილმებს. ენი, ხელოვნებათა სფერის „ყველაზე მასობრივი, ყველაზე მნიშვნელოვანი“ ხელოვნება, იქცა იდეოლოგიური ირძილის უძლიერეს იარაღად. ჩვენი კინოხელოვნების ნაწარმოებებისათვის უცხოა ადამიანის ფრიიდისტური ქვეცნობიერი სამყაროდახ ჰვერება, „დედრამატოზიასი“ და „დეგეროიზაციის“ ყალიბი „თეოიობი“. რეალისტური, ხალხის ცხოვრების ასახველი მართალი საბჭოთა ფილმები დღეს მსოფლიოს მრავალმლიონიან მაყურებელს ეუბნებიან სიმარტეს ჩვენი ქვეყანაზე, ადამიანებზე, დიდი ოქტომბრის მოხაოვარზე, ქადაგებენ საბჭოთა ჰუმანიზმის მაღალ იდეებს, სხვადასხვა ერის შვილთა მშობას, მეგობრობას, იზრძიან ხალხთა მშვიდობისათვის.

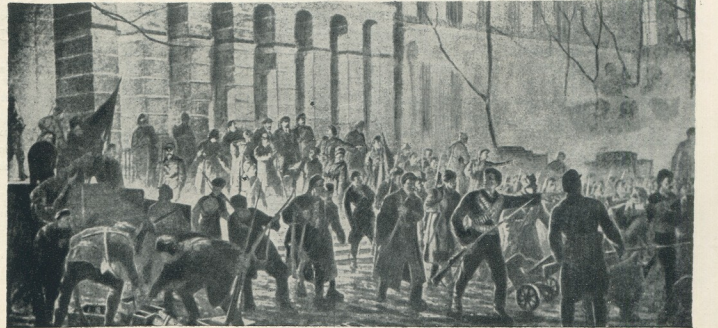
ქართული საბჭოთა კინოხელოვნებას არასოდეს ანდა პროვინციული კარჩაკეტილობის დალი. ახლა ჩვენს ფილმებს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში უჩვენებენ და ისინი, როგორც ყოველთვის გამარჯვებული გამოდიან დიდ საერთაშორისო კინოფესტივალებზეც.

დღეს, როცა საბჭოთა ხელოვნების ყველა დარგის შემოქმედებითი მუშაკები გაცხოველებით ემზადებიან ორი უმნიშვნელოვანესი თარიღის — დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავისა და გ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავის აღსანიშნავად, როცა მოვლენებს გაეცქერით ამ მოახლოებული ორი დღესასწაულის სიმაღლიდან, კიდევ უფრო იზრდება ჩვენი მხატვრული ინტელიგენციის — მხატვრების, მოქანდაკეების, რეჟისორების, მსახიობების, კომპოზიტორებისა და ყველა შემოქმედებითი ორგანიზაციის პასუხისმგებლობა ხალხისა და პარტიის წინაშე.

ქართველი ხალხი, საქართველოს მშრომელები, — მუშები და კოლმურხენი, მეცნიერებისა და ხელოვნების მოღვაწენი, მოსამსახურენი და მოსწავლენი შემდგომშიც დაიდი კომუნისტური პარტიის დროშის ქვეშ მტკიცედ იდგებიან ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის გასამტკიცებლად, კომუნისმის გამარჯვების მოსახლოვებლად.

3. კუზნეცოვი

სოლნი ოქტომბრის დღეებში





თაობის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის ზაგიძისა და თანამედროვე პერიოდში იდეოლოგიური მუშაობის ფორმებისა და მეთოდების სრულყოფა, ცხოვრებასთან მათი მჭიდრო კავშირის განხორციელება კომუნისტური პარტიის ყოველდღიური საქმიანობის დამახასიათებელი თავისებურებაა.

გ. ი. ლენინის მითითებამ, რომ კომუნისზმის სრული გამარჯვება შესაძლებელია ყველა მშრომელის პოლიტიკური შეგნებულობის, შრომითი აქტიუობისა და კულტურული დონის მძლავრი აღმავლობის პირობებში, თავისი გამოხატულება პოეზა პარტიის პროგრამაში: „კომუნისზმის გამარჯვებისათვის ბრძოლაში იდეოლოგიური მუშაობა სულ უფრო მძლავრი ფაქტორი ხდება. რაც უფრო მაღალია საზოგადოების წევრთა შეგნება, მით უფრო სრულად და ფართოდ ვითარდება მათი შემოქმედებითი აქტიუობა კომუნისზმის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნაში, შრომის კომუნისტური ფორმებისა და ადამიანთა ახალი ურთიერთობის განვითარებაში და, მასთანადავსება, მით უფრო სწრაფად და წარმატებით წყდება კომუნისზმის შეგნებულობის ამოცანები“¹.

კომუნისზმის მშენებელთა რიგებში თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი საბჭოთა მწვერლობას, იდეური შემოქმედების ისეთ ქმედით საშუალებას, როგორც სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა და ხელოვნება.

კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა, პირველად მსოფლიო აზროვნების ისტორიაში, მეცნიერულად განმარტეს ლიტერატურისა და ხელოვნების არსი, განსაზღვრეს მისი ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მოგვცეს მისი როლისა და შინაშენლობის მეცნიერულ-მატერიალისტური გაგება და ჩამოაყალიბეს მისი ისტორიული ამოცანები. ლიტერატურა და ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმა, ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთი სპეციფიკური დარგია. იგი ადამიანისაგან დამოუკიდებელი ობიექტური სინამდვილის მხატვრული ფორმით ასახავს წარმოდგენს. ამ აზრით ლიტერატურა და ხელოვნება ექვემდებარება იგივე კანონზომიერებებს, რასაც საერთოდ ექვემდებარება საზოგადოებრივი ადამიანის ცნობიერება. მაგრამ, მეორეს მხრივ, მარქსიზმი იმასაც მიუთითებს, რომ ადამიანთა შემოქმედების მხატვრული ფორმები, როგორც სინამდვილის ასახვის სპეციფიკური ფორმები, შეუძლებელია აიხსნან თვით ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების შინაგანი კანონებით. მხატვრული შემოქმედება ორგანულად დაკავშირებული ცოცხალ ცხოვრებასთან, საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ მოთხოვნილებებთან. ლიტერატურა და ხელოვნება აღმოცენდება და ვითარდება მხოლოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებში და ამიტომაც განიხილება იგი, როგორც სოციალური კატეგორია.

მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე საზოგადოების განვითარების მატერიალისტური გაგებიდან გამომდინარეობს და მასში პოულობს იგი თავის ორგანულ საყრდენს.

საზოგადოებრივი აზრის განვითარების მთელი ისტორია პრაქტიკულად ასაბუთებს, რომ მარქსისტული დიალექტიკური მატერიალიზმის გარეშე, ისტორიის მატერიალისტური გაგების

¹ სკკპ XII ყრილობის მასალები, გვ. 505-506.

პარტიის

საესხატპრო

პოლიტიკა და

ხელოვნება

გივი ფანჩულიძე



საბჭოთა ხალხი, მშობლიური პარტიის ხელმძღვანელობით, წარმატებით ასორციელებს კომუნისტური საზოგადოების გაშლილი მშენებლობის გრანდიოზულ პროგრამას. ძირითადი ისტორიული ამოცანა, რომელიც პარტიის მიერა დასახული საბჭოთა ხალხის წინაშე, ესაა კომუნისზმის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნა და ახალი ადამიანის აღზრდა.

იდეურ-აღზრდელბობით მუშაობა პარტიას კომუნისზმის მშენებლობის ძირეული ამოცანების გადაჭრის უმნიშვნელოვანეს საშუალებად მიიჩნია და სწორედ ამიტომ დიდ ყურადღებას უთმობს მშრომელთა, უწინარეს ყოვლისა, მოზარდი



გარეშე, შეუძლებელი იქნებოდა, როგორც საზოგადოების ისტორიის განხორციელების სწორი, მეცნიერული ახსნა, ასევე საზოგადოებრივი იდეების, თეორიების, წარმოდგენებისა და შეხედულებების წარმოქმნისა და განვითარების ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტაც.

მარქსიზმის აღმოცენებამდე ვერცერთმა ფილოსოფიურმა სკოლამ ვერ შესძლო ამ პრობლემის არაფერ თუ მართებულად გადაჭრა, არამედ თითქმის სწორად დაყენებულ კი. იდეალისტი სოციალდემოკრატები და ლიტერატურამცოდნეებისთვის ადამიანთა აზრები, იდეები, მეცნიერული თუ მხატვრული შეხედულებები და, საერთოდ, მთელი ცოდნა მის განმაპირობებელი, საბოლოო საფუძველია, რომელზე დაყრდნობითაც მიემართება კაცობრიობის მატერიალური და სულიერი ისტორიის განვითარება. ისტორიის იდეალისტური გაგება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას საზოგადოებრივი ცხოვრების მატერიალური პირობებისაგან დამოუკიდებელ თვითმპარ პროცესად თვლის და იდეების, თეორიების, მეცნიერული და მხატვრული შეხედულებების განვითარებას, მის საფუძველს თვით იდეებში ეძებს.

საზოგადოებრივი აზრის განვითარების ისტორიაში პირველად მარქსიზმმა შესძლო აღმოეჩინა და მეცნიერულად დადასტოვებინა ისტორიული მატერიალიზმის კარდინალური დებულება, რომ საზოგადოების ისტორიის განვითარების მამობრავებელი ძალა თვით საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობებში, ადამიანთა მიერ მატერიალური დოლადაის მოპოვების წესში, წარმოების წესში უნდა ვეძებოთ. კ. მარქსმა მიუთითა, რომ „თავიანთი ცხოვრების საზოგადოებრივი წარმოებისას ადამიანები ერთმანეთთან ამყარებენ განსაზღვრულ, აუცილებელ, მათი ნებისაგან დამოუკიდებელ ურთიერთობას, რომელიც მათ მატერიალური წარმოებულ ძალათა განვითარების განსაზღვრულ საფეხურს შეესაბამება. ამ წარმოებით ურთიერთობათა ერთობლიობა შეადგენს საზოგადოების ეკონომიურ სტრუქტურას, რეალურ ბაზისს, რომელზედაც იურიდიული და პოლიტიკური შედნაშენი აღიმართება და რომელსაც საზოგადოებრივი ცნობიერების განსაზღვრული ფორმები შეესაბამება“.

წემოთქმულიდან ის დასკვნა გამოიმდინარეობს, რომ ერთის მხრივ, შეუძლებელია მეცნიერების, ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების და იდეოლოგიის სხვა ფორმების განვითარება თვითმპარ პროცესად წარმოების სფეროდ და მათი განვითარების საფუძველი თვით მათშივე ვეძებოთ. პირიქით, ამ იდეოლოგიურ ფორმათა ფესვები საჭიროა ვეძებოთ ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრებაში, მათს კლასობრივ ურთიერთობაში, წარმოების წესში, და მეორეს მხრივ, არ შეიძლება საკითხის ისე გაუზარალება და გაგულგარება, რომ ყოველგვარი იდეოლოგიური მოვლენა, თუნდაც ჩვენი ლიტერატურული უშუალოდ წარმოებიდან, ან კიდევ ეკონომიკიდან გამოიყვანოთ. ბერძნულენოვანი ფორმულა იმის შესახებ, რომ იდეოლოგიურ მოვლენათა სასიასი თითქმის უშუალოდ წარმოების დონე, ტექნიკის მდგომარეობა განსაზღვრავდეს, მცდარია და მი-

უღებელია. ყველაფერი ეს აშკარად ჩანს მხატვრული ლიტერატურის, როგორც იდეოლოგიის ერთ-ერთი ფორმის მხატვრულით.

1894 წელს ფ. ენგელსი წერილში კ. შტარკენბურგისადმი აღნიშნავდა: „პოლიტიკური, იურიდიული, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, მხატვრული და სხვ. განვითარება ეკონომიურ განვითარებას ემყარება, მაგრამ ყველა ეს გაგონება ახდენს აგრეთვე ერთი მეორეზე და აგრეთვე ეკონომიურს საფუძველზე. სამკენ ის კი არ არის, რომ ეკონომიური მდგომარეობა არის ერთადერთი აქტიური მიზეზი, ხოლო სხვა ყველა დანარჩენი მხოლოდ პასიური შედეგია. არამედ ეს არის ურთიერთშემოქმედება იმ ეკონომიური აუცილებლობის საფუძველზე, რომელიც საბოლოო ანგარიშით მუდამ ხორციელდება“.

ლიტერატურის საზოგადოებრივი ცხოვრებასთან მიმართების პრობლემა ერთ-ერთი უძირითადესია ლიტერატურის მარქსისტულ თეორიაში. ეს პრობლემა სრულად მოიცავს ლიტერატურის თეორიის თითქმის ყველა ძირითად მხარეს, მის ყველა ნაწილს, ამიტომ ამ პრობლემის გადაჭრის გარეშე შეძლებულია საკითხის დასმა და მსჯელობა ლიტერატურის თეორიის სხვა საკითხებზე.

ლიტერატურის მეცნიერულ თეორიას მიაჩნია, რომ ლიტერატურა ყოველთვის და ყოველ პირობებში დაკავშირებულია საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან. იგი თავისი არსებით და მოქმედებითა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე და არ არის განურჩეველი საზოგადოებაში არსებული კლასებისა და კლასობრივი ბრძოლის მიმართ. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც საზოგადოებრივი ცხოვრება, კლასთა ურთიერთდამოკიდებულება და კლასობრივი ბრძოლის პირობები სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში სხვადასხვანაირია, ამიტომ ლიტერატურის კავშირი სინამდვილესთან სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში სხვადასხვაგვარია. ფ. ე. ლიტერატურის განვითარებას, მის კავშირს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან თავისი ისტორია აქვს და თუ ვესურს მისი სოციალური ბუნების მეცნიერული არსი გავიგოთ, იგი უცილებლად ამ ცვალებადობასა და განვითარების პროცესში უნდა განვიხილოთ.

სინამდვილის მხატვრული ასახვა, მხატვრული შემოქმედება ადამიანთა მთელი სულიერი მოღვაწეობის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, მაგრამ საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურზე, როდესაც ლიტერატურა, როგორც სულიერი მოღვაწეობის თავისებური სფერო, არ იყო გამოყოფილი იდეოლოგიის ცალკე დარგად, იგი უკავშირდებოდა არა მარტო სულიერი მოღვაწეობის სხვა დარგებს, არამედ ადამიანთა მოღვაწეობის მთლიანად. შრომის დანაწილება და ფიზიკური საკან განხორციელება შრომის გამოცალკევება ერთ-ერთი მთავარი პირობა იყო იმისა, რომ იდეოლოგიურ ფორმებსა და მათ შორის ლიტერატურასაც ცალკე, შედარებით დამოუკიდებელი, კონკრეტული სახე მიეღო.

ლიტერატურა და ხელოვნება საზოგადოებრივი პრაქტიკის კერძო სახედ იქცა საზოგადოების განვითარების შედეგად, რაც თავის მხრივ განპირობებული იყო შრომის დანაწილების ის-

2. კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის, თბილისი 1953 წ. გვ. 10.

3. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, თბილისი, 1949 წ. გვ. 518.

ტორიულად განსაზღვრული საფეხურით. საზოგადოებრივი განვითარება საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დიფერენცირებას ახდენს, ხდება მატერიალური და სულიერი წარმოების შეფარდებითი გაითმვა და თვით სულიერი მოღვაწეობის სფეროც დიფერენცირდება იდეოლოგიის სხვადასხვა დარგებად. არრავად, თვით ადამიანთა პრაქტიკა მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი ხდება.

მასასადავმ, ლიტერატურა როგორც ობიექტურად, ისე სუბიექტურად მხრივ, წარმომართობა ადამიანთა საზოგადოებრივი პრაქტიკის განვითარების საფუძველზე და ამასთან იგულისხმება, რომ სინამდვილის ადამიანური შექმნება და თვით საზოგადოებრივი პრაქტიკის მრავალმხრივობა ისეთი ფაქტორები არიან, რომელთა გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა ლიტერატურის წარმოშობა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურა თავისი შინაარსით და ფორმით არა მარტო დამოკიდებულია საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, არამედ იგი, როგორც ადამიანთა სულიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმა, წარმოადგენს მისი განვითარების ნაყოფს, საზოგადოების სოციალური განვითარების შედეგს.

მაგრამ ლიტერატურის სოციალური არსის გასარკვევად არა კმარა მხოლოდ იმაზე მითითება, რომ ლიტერატურა სოციალური განვითარების ნაყოფია; საჭიროა რეალურად ყოველსა, გაიჩვენეს საკითხი ლიტერატურის, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმის, ადგილისა და როლის შესახებ და სხვ. საზოგადოებრივ მოვლენათა რიგში. ეს საკითხი უშუალოდ ემება პრობლემას ლიტერატურის დამოკიდებულებისა საზოგადოებრივ ზედნაშენთან.

საკითხი იმის: არის თუ არა ლიტერატურა ზედნაშენური მოვლენა, თუ იგი საზოგადოებრივი ფენომენია, რომელიც არ შეიძლება მიეკუთვნოს არც ბაზისს, არც ზედნაშენს. ამ საკითხზე ორი თვალსაზრისი არსებობს. ერთი ლიტერატურას მიიჩნევენ გარკვეულ, მოცემული ეკონომიური ბაზისის შესაბამისი ზედნაშენის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად, კომპონენტად, ე. ი. ზედნაშენურ მოვლენად, ხოლო მეორენი მას ყოველგვარი ზედნაშენისაგან დამოუკიდებლად თვითმყოფად მოვლენად აცხადებენ. ჩვენ არ შევადგებთ აღნიშნულ თვალსაზრისთა გამოკვლევას, შევკვირვებით მხოლოდ საკუთარი შეხედულებების გადმოცემას ამ საკითხზე.

თავიდანვე რომ ნათელი იყოს ის, რის დასაბუთებასაც შევუძლებით, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ უმართებულოდ ვთლით ლიტერატურის არაზედნაშენურ მოვლენად მიჩნევას. მაგრამ რას ნიშნავს იმის აღიარება, რომ ლიტერატურა ზედნაშენური მოვლენაა? სასებით უდავოა, რომ ლიტერატურაში, ლიტერატურულ ქმნილებებში არც თუ ისე ცოცხლა ისეთი რამ, რაც ნამდვილად არ შეიძინა ზედნაშენში. ლიტერატურაში ძნელი არ არის არაზედნაშენურ ელემენტთა პოვნა. თუ მხედველობაში მივიღებთ, სხვას რომ ყველაფერს თავი დაავანებთ იმას, რომ ენის გარეშე არ არსებობს ლიტერატურა, დაგრწმუნდებით, რომ არაზედნაშენურ (ამ შემთხვევაში ენის) ელემენტთა როლი ლიტერატურაში უაღრესად დამნიშვნელოვანია. მაგრამ ასეთი რეალისტა არსებობა არ ნიშნავს იმას, რომ ლიტერატურა არაა ზედნაშენური მოვლენა. ასე რომ ყოფილიყო არც ფილოსოფია და სხვა მეცნიერებანი უნ-

და ჩაგვეთვალა ზედნაშენურ ფენომენებად, რადგან ფილოსოფია ხომ არ არსებობს ენის, ე. ი. არაზედნაშენური მოვლენის გარეშე. საკითხს რაიმე მოვლენის ზედნაშენობასა თუ არაზედნაშენობაზე ვერ გადაწყვეტს მისი ამა თუ იმ შემადგენელი ელემენტის ზედნაშენური ან არაზედნაშენური ხასიათი. საჭიროა გათვალისწინებელი იქნას მიცემული მოვლენა (ჩვენს შემთხვევაში ლიტერატურა), როგორც გარკვეული ფენომენობის, მთლიანად, როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და როდესაც ხელოვნებას განვიხილავთ არა ცალკე ელემენტების მიხედვით, არამედ როგორც ერთიან მთლიანს, როგორც ერთიან საზოგადოებრივ მოვლენას, მაშინ მისი ზედნაშენური ბუნების საკითხი უფრო ნათლად და გარკვევით წარმოგვიდგება.

მარქსიზმი ახსნის, რომ ბაზისი არის საზოგადოების ეკონომიური წყობა მისი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე, ხოლო ზედნაშენი — საზოგადოების პოლიტიკური, უფლებრივი, რელიგიური, მხატვრული, ფილოსოფიური და სხვ. შეხედულებანი და მათი შესაბამისი დაწესებულებანი. საზოგადოებრივი ზედნაშენის სპეციფიკად მარქსიზმს იმიაჩნია, რომ იგი ბაზისს ემსახურება პოლიტიკური, იურიდიული, ესთეტიკური და სხვ. იდეებით და ქმნის საზოგადოებისათვის ამ იდეების შესაბამის დაწესებულებებს.

ამგვარად, მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების მიხედვით, საზოგადოებრივ ზედნაშენში, სხვებთან ერთად შედის მხატვრული შეხედულებები, ესთეტიკური იდეები და ამ იდეების შესახებანი დაწესებულებები. ეს კი, ჩვენი აზრით, იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება მთელი თავისი ძირეული შინაარსით ზედნაშენში შედის. ეს იმიტომ, რომ მხატვრული შეხედულებები, ესთეტიკური იდეები, რაც მარქსიზმის კლასიკოსთა მიერ ზედნაშენურ მოვლენათა რიგშია მოქცეული, იქნებოდა არა ხელოვნებისა და ლიტერატურისაგან დამოუკიდებლად, არამედ თვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. ლიტერატურისა და ხელოვნების ყოველ ქმნილებაში ადამიანის სინამდვილესთან დამოკიდებულება აისახება იმდენად, რამდენადაც ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს და ის ზოგადი, რაც ლიტერატურასა და ხელოვნების მხატვრული სახეებით გამოითქმება, არის სწორედ საზოგადოების მხატვრულ შეხედულებებსა და ესთეტიკური იდეების ძირეული საფუძველი, ე. ი. მხატვრული შეხედულებები და ესთეტიკური იდეები, რომელთა ზედნაშენური ხასიათი არავისშიც უნდა არ იწვევს, სხვა არაფერია თუ არა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ქმნილებების გააზრება და განზოგადება. ესეც რომ არ იყოს, გაუგებარი იქნებოდა თვით მხატვრულ შეხედულებებსა და ესთეტიკური იდეების არსება, თუ მათ ლიტერატურასა და ხელოვნებას მოვწყვედით. გაუგებარი იქნებოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია, რაც მხატვრული იდეების წარმოებაში მდგომარეობს. რისთვისაა ქმნის საზოგადოება ლიტერატურასა და ხელოვნებას? იმისათვის, რომ ისინი მას მოემსახურონ მხატვრული იდეებით, დაემკაცოფონ მისი ესთეტიკური მოთხოვნები, გააღრმავოს მისი ინტელექტი, მაგრამ რა, ან ვინ ემსახურება საზოგადოებას მხატვრულ შეხედულებებითა და ესთეტიკური იდეებით? ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორეტიკოსები?



ფილოსოფოსები? თუ თვით ლიტერატურა და ხელოვნება თავისი ქმნილებებით? რა თქმა უნდა — ლიტერატურა და ხელოვნება თავისი მრავალფეროვანი დარგებით.

მასმასამე, ამით ჩვენ იმას ვამბობთ, რომ მხატვრულ შეხედულებებსა და ესთეტიკურ იდეებში, რომლებიც მარქსიზმის ლიტერატურაში ზედწაშენურ მოვლენებად არიან მიჩნეული, უნდა ვიკვლით მხოლოდ ხელოვნებას და ლიტერატურის მთავარ, ძირითადი შინაარსი, ის, რითაც და რისთვისაც არსებობს საერთოდ ხელოვნება და ლიტერატურა თავიანთი მრავალრიცხოვანი დარგებით.

მაგრამ, კანონზომიერად მივიჩნევთ რა ლიტერატურის ზედწაშენურ ხასიათს, ბუნებრივად წამოიჭრება ერთი წინააღმდეგობა. მარქსიზმი ასხნის, რომ ზედწაშენი პროდუქცია ერთი ეპოქისა, რომელშიც არსებობს და მოქმედებს ერთი ეკონომიური ბაზისი, ამიტომ ზედწაშენი არ არის უცვლელი, იგი ისპობა მოცემული ბაზისის მოსაბოძებლად ერთად: ამის შესაბამისად, თუ ლიტერატურა ზედწაშენური მოვლენაა, იგი უნდა ისპობდეს მოცემული ბაზისის მოსაბოძებას ერთად. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ სოციალისტური რეაღონის ლიტერატურას უარი უნდა ეთქვას იმ ძვირფას მემკვიდრეობაზე, რაც მან ძველი საკაცობრიო კულტურისა და კერძოდ, ლიტერატურისაგან მიიღო. მაგრამ ამ წინააღმდეგობას ყოველგვარი აზრი ეკარგება, როდესაც საკითხისადმი მარქსისტულ მიდგომასთან გვაქვს საქმე. მარქსიზმი კი ასხნის, რომ საზოგადოების მხატვრული შეხედულებანი, ისევე, როგორც მისი ფილოსოფიური შეხედულებანი, წარმოადგენენ ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის, ან კლასის არა ურბლო სუბიექტური ინტერესების გამომხატველებს, არამედ ამავე დროს და ძირითადად სინამდვილის ობიექტური ასახვის ფორმები არიან. მართალია, ყოველგვარი ლიტერატურული ქმნილების ზოგადი იდეა გაბიზობებულია ამა თუ იმ ეპოქის კლასობრივ მოთხოვნებში, მაგრამ საერთოდ ლიტერატურის ობიექტური შინაარსი (ან უფრო ხშირად ლიტერატურის შინაარსის ობიექტური მხარე), შეიცავს რა სინამდვილის სწორ ასახვას, გასწრეველად და მოკიდებულია კლასობრიობასთან. სწორედ ამასა და დაფუძნებული წარსული ეპოქების შემოქმედებით მიღწევითა მემკვიდრეობით გადაცემად მომდევნო ეპოქებზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველი ამ ეპოქათანინ ისტორიულად განუშინორბებულია, რადგან ისტორიულადვე განუშინორბებულია გარკვეული ეპოქის საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების წესობა, რაც შესაბამის საზოგადოებრივ ცნობიერებას განაპირობებს, ასე, რომ ანტიკურისა ალორბინება სხვა წყობილებაში შეუძლებელი ხდება, ისევე, როგორც შუა საუკუნეებისა და უფრო გვიანდელისაც, მაგრამ ყოველი მომდევნო მხატვრული ეპოქა წინამორბედი ეპოქის მხრებზე დგას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურისა, ისევე როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის სხვა სფეროში ლიტერატურის განვითარების წინა ეტაპის შეცვლა, ამ ნიშნად, მარქსისტული მოძღვრების მიხედვით, არ ნიშნავს ძველისათვის შექანიკურად ხაზის გადასმას, მოსაბოძას; პირიქით, ეს გარემოება ძველის ღრმად და კრიტიკულად ათვისებაზე მიუთითებს, სწორედ ამიტომ იყო, რომ ვ. ი. ლენინი ხაზგასმით მიუთითებდა ძველ პროგრესულ მემკვიდრეობის კრიტიკულ ათვისებაზე.

მასმასამე, ამ ნაწილში დასკვნის სახით რომ ვთქვათ ზედწაშენის ლეგიდაცია შესაბამისი ბაზისის ლეგიდაციათან ერთად, ლიტერატურისათვის არ მოსაწევებს ფორიკურად განადგურებას, მის მოსაბოძას. ზედწაშენის შეცვლა აუცილებლობით მოჰყვება მხატვრული ზედწაშენის შეცვლა, მაგრამ ეს გავტეული უნდა იქნას შემდეგნაირად: ზედწაშენის მოსაბოძებას ერთად ისპობა არა ლიტერატურა საერთოდ, არამედ ლიტერატურის საზოგადოებასთან დამოკიდებულების მანამდე არსებული ფორმები და სისტემები, რაც შეუსაბამი ხდება ასხლი ისტორიული პირობებისათვის.

საზოგადოებრივი ბაზისისა და მისი შესაბამისი ზედწაშენის შეცვლა ლიტერატურის პროგრესული იდეათა მოსაბოძებას რომ არ ნიშნავს არც ფორმით, არც შინაარსით, ამას ასახულებს ლიტერატურის განვითარების მიოლი ისტორია — ჰომეროსი, დანტეს, რუსთაველის, შექსპირის, გოეთეს, პუშკინის და სხვათა მხატვრული ქმნილებანი, რომლებსაც არამც თუ არ დაუკარგავთ ჩვენზე ესთეტიკური შემოქმედების უნარი დღევანდელ პირობებში, არამედ, პირიქით, უძვირფასეს განადა ზედწაშენი თანამედროვე კულტურის საგანურში და ამასთანავე აღზრდის შესანიშნავ საშუალებას წარმოადგენენ. როგორც საზოგადოებრივი განვითარების პროდუქტი, საზოგადოებრივი ზედწაშენის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი უაღრესად დიდ გარდამქმნელ შემოქმედებას ახდენს თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მაგრამ ეს ითქმის არა ყოველგვარი ლიტერატურაზე, არამედ მხოლოდ იმ ლიტერატურაზე, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან და სიმართლით გამოხატავს მის ჭირას და ლხინს.

მარქსიზმის ფუნდამენტები ჭეშმარიტ რეალისტურ ქმნილებად მიიჩნეოდნენ ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელშიც ცხოვრების სიმართლად და იღვრება ერთ მილიანობაში იქნებოდა მოცემული. მათი აზრით, მათი ცხოვრების ნაწარმოებს ავგარკარიანობის დადგენისათვის, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რამდენად მართებულად არის ასახული რეალური სამყარო მის კონკრეტულ-ისტორიულ განვითარებაში.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი მკაცრად აკრიტიკებდნენ მწერლის მიერ ცხოვრების სინამდვილის უგულვებელყოფის ცდას, მოგვლენათა ასახვას მათი განვითარების ისტორიულ-კონკრეტული პირობების გათვალისწინებლად, რაც საბოლოოდ აპირობებს, რეალისტური პოზიციებიდან გადასხვევას. აღსანიშნავია, რომ ფ. ენგელსი ბალზაკის შემოქმედების შეფასების დროს მისი ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებასთან ერთად განსაკუთრებით აღნიშნავდა მათ შემქმნებით მნიშვნელობას. „ბალზაკი, რომელსაც მე რეაღონისმ გაცილებით უფრო დიდოსტატად თვლი, — აღნიშნავდა ფ. ენგელსი, — ვიდრე წარსულის, აწმყოს და მომავლის ყოველგვარ ზოღაბას, „ადამიანურ კომედიამი“ გვალღებს საფრანგეთის საზოგადოების ყველაზე უფრო შესანიშნავ რეალისტურ ისტორიას... საიდანაც თვით ეკონომიური მტკალების თვალსაზრისითაც კი უფრო მეტი გავიგე... ვიდრე ამ პერიოდის ყველა სპეციალისტის-ისტორიკოსის, ეკონომისტის, სტატისტიკოსის წიგნიბიდან ერთად აღებული“⁴. ამ ნათლადა მითითებული რეალისტურ

⁴ კ. მარქსი ს. ფ. ენგელსი, რჩეული წერილები, გვ. 518.



რი ნაწარმოების დიდ შემეცნებით მნიშვნელობაზე, მხატვრული ნაწარმოები, თუ მასში წარმოადა ასახული ეპოქის თავისებურებები, ფ. ენგელსის აზრით, წარმოადგენს საზოგადოების განვითარების ისტორიის შესწავლის შესანიშნავ წყაროს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლების მიერ ლიტერატურის კლასობრივი არსის განმარტების კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა მეცნიერულად დასაბუთეს რა იდეოლოგიის კლასობრივი ხასიათი, მიუთითეს, რომ მწერალი არ შეიძლება გამომხატავდეს ამა თუ იმ კლასის, ან სოციალური ჯგუფის ინტერესებს, მწერალი თავის შემოქმედებით ხელს უწყობს, ან პირიქით იბრძვის გარკვეული კლასის ან საზოგადოებრივი წყობის წინააღმდეგ, რადგან მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც ადამიანის აზროვნებაზე ზემოქმედების უნარი გააჩნია, ხელს უწყობს გარკვეული იდეების, შეხედულებების დამკვიდრებას და გაგრძელებას, ან იბრძვის მათ წინააღმდეგ.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მწერლის როლისა და ადგილის გაკვლევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მარქსიზმის ფუძემდებლების მიერ აღორძინების ეპოქის შემოქმედებითი აზროვნების დახასიათებასა და ანალიზს. ფ. ენგელსი მიუთითებდა რა ამ ეპოქის პროგრესულ-რევოლუციურ ხასიათზე, აქედან გამომდინარე, მის განმსაზღვრელ თავისებურებად მიიჩნევდა მხატვრული აზროვნების მოწინავე თეორიისა და პრაქტიკის შერწყმას. აღორძინების ხანის ხელოვანთა ცხოვრება და შემოქმედება მიმდინარეობდა საყოველთაო რევოლუციურ ვითარებაში, რასაც განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ჰქონდა მოწინავე აზრის ჩამოყალიბებაში. სწორედ ამ დროს წარმოიშინა „შემბრუნების აზრის სიმძლავრით, ნაწილობრივ, ან მთლიან, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით... მაგრამ, რაც მათთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია, ეს ის არის, რომ ისინი თითქმის ყველანი მათი დროინდელი მოვლენების შუაგულში ტრიალებენ, პრაქტიკულ ბრძოლაში არიან ჩაბმულნი, ამ თუ იმ პარტიის მხარეზე დგანან და ამასთან ერთად იბრძვიან, ვინ სიტყვით და ვინ კალმით, ვინ ხმლითა და ვინ კიდევ ორივეთი“⁵. საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში ტრიალი, რევოლუციურ ბრძოლაში პრაქტიკული მონაწილეობა, ფ. ენგელსის აზრით, ბუნებრივად გამომდინარეობდა აღმაშენებელი ბურჟუაზიის კლასობრივი, იდეოლოგიური ტენდენციებიდან. სულ სხვაგვარ ვითარებასთან გვაქვს საქმე ბურჟუაზიის გაბატონების, მისი რეაქციულ კლასად გადადგომის შემდეგ, როდესაც რევოლუციური განვითარებისათვის ბრძოლის ნაცვალად, ყველაფერი ერთ მიზანს — კაპიტალისტური მოგების მიზანს ემორჩილება. სწორედ ამ ვითარებაში წარმოიშვა ე. წ. „დამოუკიდებელი ხელოვნების“ და „შემოქმედების თავისუფლების“ ბურჟუაზიული თეორიები, რაც გაბატონებული კლასის რეაქციული ტენდენციების საფარს წარმოადგენს.

კაპიტალის ბატონობის ხანაში მწერალს ორი გზა აქვს.

ერთი — უდალატოს ხელოვანის ჭეშმარიტ მოწოდებაზე გაწოდება სინამდვილის სწორი ასახვის პრინციპს, აბსტრაქტულად და დამახინჯებულად წარმოსახოს ის, ხოტბა შესახას არსებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობას და მყოფე — დრამად გაერკვეს ცხოვრების სინამდვილეში, მართებულად ასახოს მოვლენათა მსვლელობა და განვითარება, მისი ტენდენციები, ამხილოს არსებული ყოფის ყოველგვარი მანკიერი ნიშანი. ამ შემთხვევაში ის ნების თუ უნებლიეთ პროგრესული ძალების სამსახურში დგება, საზოგადოების რევოლუციური განვითარების ინტერესებს ემსახურება. კლასობრივ საზოგადოებაში მწერლისათვის არ არსებობს რაიმე შუალედი, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან დამოუკიდებელი პოზიცია. სურს თუ არა ეს, თავისი შემოქმედებით იგი ობიექტურად დგება რომელიმე კლასის ინტერესების სამსახურში, ემსახურება მისი იდეური პოზიციების გამაგრებას.

კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, ამხელდნენ რა იდეალისტური ესთეტიკის თეორიის სივალბეს განსაკუთრებით ხაზგასმით მიუთითებდნენ მხატვრული ნაწარმოების ტენდენციურობაზე და მწერლისაგან მოითხოვდნენ რევოლუციურ ტენდენციურობას, მოწინავე კლასის ინტერესებისადმი სამსახურს. აქედან გამომდინარე, განსაზღვრეს რა ლიტერატურის კ. მარქსი, მისი როლი და ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა განსაკუთრებით აღნიშნეს მისი აქტიური როლის შესახებ: „სოციალისტური ტენდენციური რომანი მთლიანად ასრულებს, ჩემი აზრით, თავის დანიშნულებას, სიმართლით ასახავს რა რეალურ ურთიერთობას, არღვევს რა გაბატონებულ პირობითს ილუზიებს ამ ურთიერთობათა ბუნების შესახებ, იწვევს ბურჟუაზიული სამყაროს ოპტიმიზმის შერყევას, ნერვავს ეჭვს არსებული წესწყობილების საფუძვლების უცვლელობაში“⁶. მარქსიზმის ფუძემდებლები ლიტერატურის ქმედით რეალის შეფასების დროს განსაკუთრებით მიუთითებდნენ ტენდენციურობაზე, რადგან კლასობრივ საზოგადოებაში დამოუკიდებელი, უკლასო იდეოლოგია არ არსებობს და არც ლიტერატურა შეიძლება დამოუკიდებელი იყოს.

ლიტერატურის საზოგადოებრივი როლის, მისი მოწოდების და დანიშნულების შესახებ კ. მარქსის და ფ. ენგელსის საპროგრამო დებულებები ახალ ისტორიულ ვითარებაში შემოქმედებითად განავითარა ვ. ი. ლენინმა.

ვ. ი. ლენინმა პირველმა ჩამოაყალიბა მარქსისტული ესთეტიკის ძირითადი დებულება ლიტერატურისა და ხელოვნების პარტიულობის შესახებ, განსაზღვრა მათი დიდი შემოქმედებითი როლი სოციალისტური რევოლუციის მომზადებისა და განხორციელების საქმეში. მოგვცა საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი განვითარების საპროგრამო დებულებები, ამასთანავე განსაზღვრა ის ორგანიზაციული პრინციპები, რომელსაც ყოველთვის ეყრდნობოდა და ეყრდნობა ჩვენი პარტია ლიტერატურული სამსახურში ხელმძღვანელობის დარგში.

⁵ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, „რჩეული ნაწარმოები, თბილისი 1950 წელი, ტ. 1, გვ. 62-63.

⁶ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწარმოები, ტ. 1, გვ. 9.

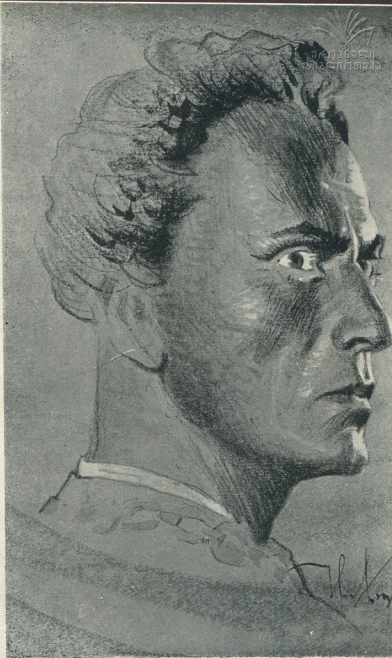
აკაკი

ხორავას

შეუსრულდა

70

წელი



უჩა ჯაფარიძე

აკაკი ხორავა — ოტელი

ქართული ტემპერამენტის ვენეციელი მავრი რუსულ სცენაზე თავის ტრაგიკულ ცხოვრებას ამთავრებდა. მღელვარებით სულგანაბლულ დარბაზს მშობლიურ თეატრშიც ვიყავი ჩვეული, მაგრამ ამჯერად, ქართული ენის არმცოდნეთა შორის, ადვილზე ვერ ვისვენებდი, მინდოდა ერდროულად ყველა სავარძელთან ვმდგარიყავი და თითოეული მაყურებლის განწყობილებით შემეხედა სცენისათვის... მინდოდა გამეგო, თუ ვინ როგორ განიცდიდა მას, რაც ჩემთვის დიდი ხანია განუსაზღვრელად მომხიბვლელ სანახაობას წარმოადგენდა. ლოდინი დიდხანს აღარ დამჭირდა. ერთსულოვან-

ნი ტაშის გრიალით ფეხზე წამოიჭრა მთელი დარბაზი. გაისმა აღფრთოვანებული შემახილი: ხორავა!.. ხორავა!.. თითქმის ოცჯერ გამოიძახეს იგი სცენაზე. თავშეკავებული ჩრდილოეთელების ფსოდენ სამხრეთულმა ოვაციებმა ზეადმიტაცა, სიამაყემ მძლია და რატომღაც მინდოდა ყველას გასაგონად შევევირა, რომ ის ვინც თქვენ ასე ძლიერ მოგხიბლათ თავისი ღრმა ვნებებითა და კეთილშობილებით, ადამიანური გრძნობებითა და აზრის სიძლიერით, რენესანსის ტიტანი კი არა ჩემი თანამემამულეა მეტი...

უცებ სახტად დავრჩი. მახლობლად უცხოელი ზანგი შეე-



ნიშნე. ისიც აღფრთოვანებული და გაამაყებული ჩანდა. ეჭვი არ იყო მასაც თავის თანამემამულედ მიანდა ოტგლო-ხორავა და განა მართო მას? ვგონობდი, რომ თვითუღს ეამაყებოდა ხორავას სახით თავისი თანამემამულის აღმოჩენა.

უფრო გვიან, როცა საფუძვლიანად გაეცვინა მის შემოქმედებას, დაგრწმუნდი, რომ ის საღამო შემთხვევითი არ ყოფილა. აკაკი ხორავას მსახიობური ხელოვნების მთავარი გამწიღველობა მის ინტერნაციონალშია. ადამიანური განცდების, ამაღლებული იდეალების, სპეტაკი სიყვარულის, სიმამაცისა და მშვენიერების მომღერალი ერთნაირად გასაგები და ძვირფასია ყველა ერისათვის. ამით აისხნება ის დიდი პოპულარობა, რომელიც წილად ხვდა თავის დროზე მის მიერ განსახიერებულ ახალი დროის ადამიანებს — ბერსენევისა და ან-ზორ ჩერბიეს. ამიტომაც აღნიშნავდა გაუთუ „პრავდა“ 1936 წელს, რომ ხორავას ქართველი კეთილშობილი არსენია, ახლობელ ადამიანად იქცა ყველა ეროვნების მაცურებლისთვისო, ხოლო ტირანის წინააღმდეგ აღმდგარმა მისმა კარლ მოთრმა და ჰუმანისტური იდეალების ერთგულმა პლატონ კრეჩეტმა ერთნაირად აღაფრთოვანეს გერმანელი, ინგლისელი თუ ამერიკელი ჟურნალისტები. ყოველივე მშვენიერისათვის მებრძოლმა ტრუბადურმა — სირანო დე ბერვერაკმა კი საფრანგეთის პოლიტიკურ მოღვაწეს პიერ კოტს ათქმევინა: „შე ხომ ყველაფერი მესმის, თუმცა ქართული ენა არ ვიცი... ეს

ხომ წამდვილად ჩემი სამშობლოა“. გარსია, სემიონ ლურბინი, გენერალი მურავიოვი, ივანე მრისახე, ოიდიპოსი, გიორგი სააკაძე... და რამდენი როლის დასახელება შეიძლება, რომლებმაც მაცურებლებს თუ ოტგლოსებრ აშკარად არა, აღფრთოვანებისა და პატივისცემის ნიშნად გულში მანინ „მოკრძალებით მიწამდე დასრვეინეს თავი“ (კაჩალოვი).

მაინც რომ აისხნება ხორავას მსახიობური ხელოვნების ესოდენ დიდი შთამბეჭებლობა? თუკადამიერულად არც თუ ისე დიდი ყურადღება მიექცეის თვითოქმედი სცენიდან რუსთაველის თეატრში მისულ 27 წლის ჭაბუკს, რომელიც თავისი ხავერდოვანი ხმითა და ატლტურტი აგებულებით მაინც უნდა გამორჩეულიყო სხვებისაგან, მაგრამ სულ მაღე, როგორც კი იგი ამავე თეატრის ესთეტკურ იდეალებს უზიარა და „სიტკვა მოძრაობას შეუფარდა, ხოლო მოძრაობა სიტკვას“, მეტი შესატყობა მისცეს ჭაბუკს. ჭეშმარიტი ხელოვნება რომ სინამდვილის ბრმად გადამფერება არ არის, ეს კარგად იყოდა ხორავამ ჯერ კიდევ თავისი სცენური მოღვაწეობის დასაწყისშივე, როცა ლაერტის როლს ასრულებდა, ამავე დროს სისტემატურად ისმენდა კოლისებში ჰამლეტის შექპირიულ რჩევა-დარიგებას რეალისტური თეატრის დანიშნულების შესახებ. მაშინ იგი „ჰამლეტის“ დამდგელთან ერთად უფრო მეტს გულისხმობდა თეატრის „ბუნების სარკედ გახლდამაში“, ვიდრე ეს ზოგიერთებს წარმოგვიანათ. ხორავას მტკიცედ სწამს, რომ შემოქმედი მხოლოდ ისაა, ვისაც შეუძლია ჩვეულებრივში ამაღლებული აღმოაჩინოს, ანუ, როგორც როდენი იტყოდა, ერთი ტონით უფრო მაღლა იმღეროს, ვიდრე ბუნებაშია. ხორავას შემოქმედების მახასიათებელი სწორედ ეს მაღალი ტონია, რომელიც არასდროს იქცევა უაზრო და არაბუნებრივ ყვირილად და ყოველივის ხაზს უსვამს ცხოვრების მშვენიერებასა და სიმართლეს. მსახიობი წინააღმდეგია, როგორც მხატვრები გამოსტყამენ, — სინამდვილის აბსოლუტური გადახატვისა. დამაჯერებლობისა და პოეტური შთაგონების რეალისტური პრინციპიც ხომ აქედან გამომდინარეობს. ხოლო თუ იგი გამოთაკლის შემთხვევაში, ზოგჯერ დაბლაც დაშვებულა, ესეც ჭეშმარიტი შემოქმედის ხვედრია. სურათში რომ უფრო მკვეთრი გახდეს სინათლე, ჩრდილისა საჭირო. ხორავას შემოქმედებითა ჩრდილებმა (ლირი იქნება იგი თუ გლუვოვი) კიდევ უფრო მეტი ბრწყინვალეობა მიანიჭეს მის თვალსაჩინო როლებს. მისი გმირები — ცალთვალა გარსია (დ. ლიპსკეროვის „კარმენსიტა“), თუ ოიდიპოსი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“) სიცოცხლით სავსე ადამიანები არიან, რომლებშიც ჩვეულებრივი და ყოფითი აყვანილია დიდ სოციალურ განზოგადებამდე. სწორედ ეს არის მისი, როგორც მსახიობის, მონუმენტრობაც. ყოველივე ეს კი, ცხადია, შეუძლებელია დიდი ფანტაზიისა და შემოქმედებითი მგზნებარების გარეშე.

ანმეტელისა და, უფრო ადრე, მარჯანიშვილის სახით ხორავას ჰყავდა სწორი გზის მარეწებელი მასწავლებლები, რომლებმაც მტკიცე დასაყრდენი მისცეს მის გმირულ-რომანტიკულ სტილსა და შესაბამის გამომსახველობით ზერხებს, მაგრამ ხორავა, როგორც შემოქმედი, საშუალო დონეს ვერ გასცდებოდა, რომ ის კლასიციზმის ეპოქის მსახიობის მსგავსად, ბრმად შეზღუდულიყო რაიმე წინასწარ შემუშავებული კანონებით და არ გაემდიდრებინა გმირულ რომანტიკულ სტილი





თავისი დიდი დიაპაზონით, ფსიქოლოგიური სიმართლითა და სიღრმით. თეატრის კორიფეების მიერ შთაგონებული ეს სტილი უთუოდ მოკედებოდა ზორავას პირველივე მსახიობურ გამარჯვებასთან ერთად (ანზორ ჩერბიცი), რომ ზორავა-ჩერბიცი დაკავშირებული ყოფილიყო მარტო იარაღსმული ქართველი კაცის ინტონაციის, ტემპერამენტის, რიტმული და პლასტიკური გამოხატვის გარეგნულ სახესთან. უთუოდ ამიტომ იყო, რომ ზორავას ბერმუხა — ტარიელ გოლუა ნაკლებად შეეწყო რუსთაველის თეატრის სცენაზე ვითომდა ახმეტელი-სეული სტილის მაგვარ სპექტაკლს, რომელშიც წინა პლანზე წამოვიდა არა შინაარსი, არამედ ფორმა გმირულ-რომანტიკულია.

ზორავას ყოველთვის სჯერა, რომ მაყურებელი გულგრილი დარჩება სცენაზე წარმოსახულისადმი, თუ მსახიობს არ შესწევს უნარი აღაგზნოს იგი იმ სიმართლითა და მღელვარებით, რომელიც არა მარტო გმირის ტიპიურ ჩვენებაში მდგომარეობს, არამედ არსებითი მოვლენის განზოგადებულ წარმოსახვაში.

ჯერ კიდევ 1926 წლამდე, თუ ზორავამ მთელი სრულყოფით ვერ გამოიყენა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი ისეთ როლებში, როგორიც იყო: სერჯანტი — ა. ოდროის



ა. ხორავა — სკანდერბეგი

მისი ოსტატობით აგზნებულმა დამფასებლებმა ერთმანდად აღუნიშნეს, რომ „არავის არ გამოუდის ისე კარგად გადასვლები შეკავებული ნელი მოძრაობიდან და მშვიდი, წყნარი, დაძაბული მეტყველებიდან სწრაფ ნახტომსა და სირბილზე, სასტიკ ან საზუიშო შეძახილზე, როგორც აკაკი ხორავას, რომელიც აიძულეს მაყურებელს წამოდგეს ადგილიდან“ („პირადა“, 1936 წ. 31 აგვისტო).

სახის გაადამიანურების ცდამ უზრუნველყო მსახიობის წარმატება. როცა მაყურებელი ხორავას ივანე მრისხანეს უყურებდა, სცენაზე მოხიბლული რჩებოდა „დიდი ხელმწიფის“ სწორედ იმ ადამიანურობით, რომლისთვისაც უცხო არ იყო მოკვდავთა შობილიური და მეგობრული გრძნობების ჩვეულებრივი განცდები. ადამიანურის შემეცნებას ყოველთვის ერთვოდა რომანტიკულად შეაწუილი ტონიც. ჭეშმარიტი ხელოვანი თავისივე შექმნილ იერსახეს არასოდეს არ უგვაშ მამაკვდინებელ წერტილს, ხოლო ნამდვილი მაყურებელი კმაყოფილი რჩება, როცა მას თეატრიდან თან მიჰქვს არა მარტო სპექტაკლის დროს აღძრული შთაბეჭდილებანი, არამედ მარაგიც ახალი განცდებისა და შთაბეჭდილებების წარმოსაქმნელად. ვინ მოსთვლის თუ რამდენ მსახიობს მოუკლავს სამუდამოდ თავისი გმირი სცენაზე ისე, რომ თეატრიდან გასულ მაყურებელს აღარ შესძებნია ვზრუნა მის ბედზე, მაგრამ თითვე ჩამოსათვლელი არიან ისეთი მსახიობები, რომელთა მიერ წარმოსახული გმირების ტრაგიკულ დასასრულსაც კი ახალ სიცოცხლეს ანიჭებენ მაყურებლები.

ამა თუ იმ როლში მთავარისა და არსებითის ჩვენება თავისი დამაჯერებლობით მაყურებელსაც აქცევს შემოქმედად. ხორავას მსახიობური ხელოვნების დანიშნულებაც ისაა, რომ

ა. ხორავა — გარსია („კარამენსიტა“)



„მასკოტში“, მილიონერი — პაზენკლევერის „გზაში“, ანდუცადარ დიდებულები — გ. ერისთავის „გაყრაში“ და სხვ... ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ თვითონ ეს როლები არ იძლეოდნენ მსახიობისათვის სასურველი განზოგადებული გმირული სახის შექმნის საფუძველს. შინაგანი ლტოლვის შესატყვისი სახის ძიება განსაკუთრებით იმ პერიოდში დაიწყო, როცა თავისი სიცოცხლის მჩქეფარებით, სიახლისა და გმირულის გრძნობით, ძველისა და დახავებულის წინააღმდეგ ბრძოლის წყურვილით აღიშალა ხმა კორპორაცია „დურუკმა“ (1924) და თან მოიტანა ახალი სუნთქვა, ახალი მაჯისცემა. მსახიობი ბრმა და მოდური ახირებით არ გამოსდევნებია ამ სიახლეს. „დურუკს“ პროგრესულთან ერთად თან ახლდა მჩქეფარე სიჭაბუკის ცდუნებანიც. ამ ცდუნებათაგან თავის დაღწევა არც თუ ისე ადვილი იყო მათთვის, რომლებმაც გაბედულად აღმართეს მალღა სიახლის გამოზხატველი დროშა და თუმცა ხორავაც „დურუკელთა“ პირველ რიგში იდგა, ცდილობდა აღფრთოვანებასა და გულისხმიერებასთან ერთად არ დაერღვია ზომიერება. მის მიერ შექმნილმა, გააზრებულმა რეალისტურმა სახეებმა სავსებით შეიგუეს მსახიობის შესანიშნავი ხმა, ძლიერი, მომხიბვლელი გარეგნობა, ტემპერამენტი, ხოლო

სათქმელი არ წაართვას მაცურებელს. მისთვის მთავარია არ-
სებითი აღძრული ბიძგი თორემ, როგორც თვითონ ამბობს,
„ღანარჩენს აქტიურად ამუშავებს ბოლომდე თვითონ მაცუ-
რებელი“. თუ მისი გმირების ტრაგიკული ცხოვრება ზოგჯერ
დალაპებით მთავრდება, თვითონ მაცურებლები აგრძელებენ
თავიანთი წარმოსახვით მათ სიცოცხლეს. ხორავას ცნობილი
ფრაზა: „თეატრიდან გასვლისას მაცურებელს უნდა საჯერო-
დეს, რომ მას შეუძლია გადეს გმირი“ ძალიან დარჩა ვერა-
ნისთვისაც. საკმარისია აღინიშნოს მისი სააკაძე („გიორგი
სააკაძე“) და სკანდერბეგი („ალბანეთის დიდი მებრძოლი
სკანდერბეგი“). ორივე სახეში გმირულის და ადამიანურის
მთლიანობამ მიზანს მიაღწია. თეატრისაგან განსხვავებით
ეკრანის სპეციფიკა მსახიობისაგან მოითხოვდა მეტ სრულყოფ-
ფასა და ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. ხორავამ ეს სირთულე
სძლია და მისთვის ჩვეული შთამოგონებლობით წარმოადგი-
ნა ხალხის საყვარელი გმირების მსატერული სახეები. წელს,
მისი დაბადების 70 წლისთავზე კიდევ ერთი ახალი როლით
გავგაზარა ხორავამ. მ. ჭიაურელის ფილმში („რაც გინახავს,
ვედარ ნახავ“) შექმნა მეტად მიმზიდველი, ღრმად ეროვნუ-
ლი სახე ძველი თბილისელი ყარაჩხულისა, რომელიც მისი
ადრინდელი კინოგმირებიდან განსხვავდება ფოროსმანისა და
გუდიაშვილის ფერწერის მომხიბვლელი კოლორიტით, მაგრამ
ამავე დროს ნაცნობია ვაგაკუური და კეთილი სულით.

ბევრი გამოჩენილი თეატრალური მსახიობი დამარცხებუ-
ლა ეკრანზე, ხოლო ბევრ სახელგანთქმულ კინომსახიობს ვერ
აუთვისებია თეატრის სცენა. ორივე შემთხვევაში უმთავრესი
მიზეზი თვითთვის სპეციფიკური ენის არცოდნა ყოფილა ყო-
ველთვის. თუ თეატრის პირობითობა მსახიობისაგან კარგად
იგუბებს როდენისეულ მაღალ ტონს როგორც შესრულების
ტექნიკის, ასევე ხასიათის გამოვლენის მხრივაც, კინოში ეს
მაღალი ტონი უკვე აღარ გამოდგება ამ სიტყვის თეატრალუ-
რი მნიშვნელობით. კინოობიექტივე ეკრანზე ამჟღავნებს არა
მარტო გრიმისა და დეკორაციების ხელოვნურობას, არამედ
ყოველი მოძრაობის, მეტყველების თუ მიმიკის მცირედ ზედ-
მეტობასა და სიყალბესაც. თეატრისა და კინოს ამ სპეციფი-
კურ სხვაობათა სამაგალითოდ საკმარისია გავიხსენოთ ხორა-
ვას მიერ თეატრს და კინოში შესრულებული ერთი და იგივე
როლი — გიორგი სააკაძისა. ხორავა-სააკაძე თეატრში ემო-
ციური ძლერადობით ავლენდა გმირული სახის ფართო მასშტა-
ბურობას, თუ შეიძლება ითქვას, მკაფიო თეატრალური სერ-
ნებით (პლასტიკა, რიტმი, მეტყველება, ფსტები). ხორავა-
სააკაძე ეკრანზე წარმოვიდგება რა უშუალოდ გმირის ცხოვ-
რებით, კინოობიექტივს არ აძლევს საშუალებას დეტალურში
აღბეჭდოს ხელოვნური სიყალბე. აქ უკვე გმირული სული
თვით შეტოსნავის ხასიათის სიღრმეშია. იგი ისე მოქმედებს,
თითქოს კინოგადამღები კამერაც ერთ-ერთი თანამონაწილე
ყოფილიყოს მისი გმირული ცხოვრების, ხოლო მაცურებელი
მისი ეკრანზე ნახვის შემდეგ გმირულის შთაგონებით გადის
კინოთეატრისა.

აკაკი ხორავამ ყურადღება მიიპყრო რეჟისორული ნამუ-
შევრებითაც. მაღალი საზოგადოებრივი შეფასება მიიღო მის-
მა დადგებამა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე.
(ნ. პოგოდინის „თოფანი კაცი“, 1938 წ., ა. სუმბათაშვილ-
იუჟინის „ღალატი“, 1940 წ. გ. მდიენის „მოსკოვის ბჭეს-



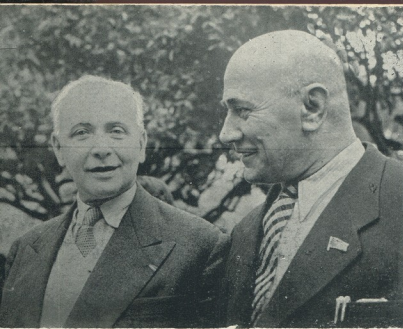
ა. ხორავა — არკიშვილი („თენიშვილი“)

თან“, 1941 წ.). ყოველ დადგმას მან თანამედროვეობის პო-
ზიციებიდან შთაბერა დამახასიათებელი გმირულ-რომანტი-
კული სული.

„ყოველი ნაწარმოები, რა არარაობაც არ უნდა იყოს ის,
მწერლის პიროვნებას გამოსახავს, — წერდა ვიქტორ პიუგო, —
ეს არის მისი სასჯელი, თუ იგი წერილმანია. ეს არის მისი
ჯილდო — თუ იგი დიდი ადამიანია“. ხანგრძლივმა შემოქმე-

ა. ხორავა კანის კინოფესტივალზე





დებიტმა შრომამ მართლაც თვალსაჩინოდ წარმოადგინა ხორავა, როგორც პიროვნება. გულისმხიერება, პრინციპულობა, სიმაჰავე, სიბეჯითე და თავისი თავისადმი მომთხოვნელობა ისევე დამახასიათებელია მისთვის, როგორც მის მიერ შექმნილ გმირთა უმეტესობისათვის. არსენასავით აღალ-მარ თალმა, ოტელიასავით ფაქიზმა და მიმდობმა, სირაოსავით მშვენიერების თყვანისმცემელმა აკაკი ხორავამ კარგად იცის უზარალოების, მგობრობისა და თანაგრძობის ფასი. ასალ-გაზრდობის სიყვარულმა იგი სამსახიობო ოსტატობის პედა-გოგად მიიყვანა თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც უკვე ოც წელზე მეტია რაც მუშაობს. ისეთი დიდი ენერჯისა და ტემ-პერამენტის შემოქმედი, როგორც აკაკი ხორავა, რა ვასაქ-ვირია სასცენო ხელოვნებასთან ერთად ესოდენ ნაყოფიერ სა-ზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც რომ ეწეოდეს. აკ. ხორავა პირ-ველი ინიციატორია საქართველოს თეატრალური საზოგადოე-ბის დაარსებისა. 1937 წლიდან ხალხმა არაერთხელ აირჩია „იი საკავშირო უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად. სამამულო ომის დროს (1942) აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის ხელ-მღვანელობით რუსთაველის თეატრის მხატვრული ბრიგადე-ბი გაემგზავრნენ ჩრდილოეთ კავკასიის ფრონტზე და ბრძო-ლიდან შორის ხანმოკლე შესვენებების დროს სახელდახელო მცენიდან აღვივებდნენ მებრძოლებში პატრიოტულ ხულისკვე-თებას.

1950 წელს მშვიდობის მომხრეთა საკავშირო მეორე კონ-ფერენციაზე აკ. ხორავა მშვიდობის დაცვის საბჭოს კომიტე-ტის წევრად აირჩიეს, ხოლო წლების მანძილზე იგი საქარ-თელის მშვიდობის დაცვის კომიტეტის უცვლელი თავმჯდო-მარეა.

ხუთჯობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, სსრ კავშირის სახალხო არტიტი, პროფესორი აკაკი ხორავა, ორჯერაა და-ჯილდოებული ლენინის ორდენით (1945 და 1950 წ.) მიღე-ბული აქვს აგრეთვე „შრომის წითელი დროშის ორდენი“ — 1936 წელს და „წითელი ვარსკვლავის ორდენი“ 1944 წელს და 1946 წელს, სხვადასხვა მედლები და საპატიო სიგელები. 1956 წლის 30 ივნისს მაღლიერმა ქართველმა ხალხმა დაბა-დების 60 წლისთავზე მას დიდი ზეიმით გადაუსადა იუბილე-ღვაწლისილი შემოქმედი გრაფიკოსის, ფერმწერლის თე მოქანდაკის შთაგონების წყაროდ იქცა.

მარჯანიშვილმა და ამხეტელმა ათეული წლებით გაუსწრეს ჩვენი კომიური აღმაფრენის რიტმულ ეპოქას, როცა ადამია-ნებს ნახევარი სიტყვებით ესმით ერთმანეთის, როცა ცხოვრე-ბის ტემპმა დააჩქარა ადამიანური განცდებისა და აზროვნე-ბის პროცესიც, ხელოვნებისაგანაც მოითხოვა კონკრეტულობა და გამოსახველობი ხერხების სინთეზური მითლიანობა, ეს კი ჩვენი სცენის კორიფეებმა ადრევე დაიასბეს მონხად. აკაკი ხორავას სახით ქართულ თეატრს საუკეთესო მაგალითი ჰყავს, რომელმაც თანამედროვეობის ღრმა შეგრძნებით ფართო გზა უჩვენა მარჯანიშვილისა და ამხეტელის პროგრესულ ტრადი-ციებს.

3030 ხარაშიძე

ლუი არაგონი და აკაკი ხორავა
აკაკი ხორავა და ინდოელი პროფესორი რაი ნირენდრანანტი
მსოფლიო მშვიდობის საბჭოს სხდომაზე



„ვეფხისტყაოსნის“ — S 5006 ხელნაწერის პირველი მხატვარი

შოთა რუსთაველის საიუმბილოდ

„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის

იუზა ხუსკივაძე

კ

ვეფხისტყაოსნის¹ დასურათებული ხელნაწერები, ძირითადად XVIII—XVIII ს. ს. მიეკუთვნება², მათი უმრავლესობა დაკუთვნილია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში.

ქვემოთ მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანის, S ფონდის 5006 ხელნაწერის მინიატურები და საერთო მორთულობა იქნება განხილული. სტენდული ნუსხის ილუსტრაციებმა ადრევე მიიქცია მკვლევართა ყურადღება³. ამ ხელნაწერის მინიატურებში ნათლად გამოჩნდა ის წინააღმდეგობებით სავსე მოვლენები, რომლებსაც ადვილად შეიძლება XVI—XVII ს. ს. ქართულ ხელოვნებაში.

ამ პერიოდის საქართველო მეტად რთულ ისტორიულ ვითარებაში მოქცეული⁴, ირან-ოსმალეთის პოლიტიკური ბატონობის შედეგად ჩვენში გზა გაეხსნა უცხოური კულტურის ტენდენციებს, რამაც თავისებური კვალი დააჩნია ქართული ხელოვნების სხვადასხვა

დარგს⁵, იმავე დროს, ეს პერიოდი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია, როგორც „აღორძინების ხანა“⁶. ქვეყნის კულტურული ამაღლება ყოველმხრივ იგრძნობა საზოგადოებრივ აზროვნებაში, სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ლიტერატურაში გარკვევით მოჩანს ეროვნული შიშის გამოღვივება (პირილი, თეიმურაზ II); პროგრესულად მოაზროვნე მოღვაწეთა ერთი ჯგუფი შეეცადად უპირისპირდებოდა საზოგადოების იმ ნაწილს, რომელიც პოეზიასა თუ მხატვრობაში სასარგებლოდ ტენდენციას გამოხატავდა⁷.

XVII საუკუნე. ქართულ ხელოვნებაში სწორედ ამგვარმა მოვლენებმა განაპირობა სხვადასხვაგვარ მხატვრულ მიმდინარეობათა წარმოშობა. ეს კარგად ჩანს გვიანი ხანის ქართულ ხელნაწერთა ილუსტრაციებშიც.

ერთი გარკვეული ჯგუფს ირანული ხელოვნების უშუალო გავლენით შექმნილი ნაწარმოებები შეადგენს („ვეფხისტყაოსანი“ — S 5006 ხელნაწერის მინიატურათა პირველი ნაწილი და II 2074 ხელნაწერის მინიატურები), იმავე დროს, აღებული ხანის დასურათებულ ხელნაწერთა ერთი ნაწილს შეესაბამება საფუძვლად, შესაძლებელი ხდება ილუსტრაციათა ისეთი ჯგუფის გამოყოფა, რომელშიც ძლიერ გავლენასთან ერთად, შეინიშნება სასრული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ საშუალებათა გადაღების ცდა („ვეფხისტყაოსნის“ მეორე რიგის ილუსტრაციები; „ვისრამიანის“ ქართული ნუსხის, S 8702 ხელნაწერის მინიატურები).

„ვეფხისტყაოსნის“, S 5006 ხელნაწერის ილუსტრაციები ამიტომაც იმსახურებს განსაკუთრებულ ყურადღებას — აქ შედარებით უცივ ჩნდება ამ პერიოდის ქართული სამინიატურო ხელოვნების როგორც ერთი, ისე მეორე მიმართულება.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის 5006 ხელნაწერი („ვეფხისტყაოსანი“) კარგად არის შენახული, აკონსერვირებულია და ჩასმულია ტუტაგაყარულ შუაის უდაში. ზომები 38×22, ტექსტი 2036 სტროფს შეიცავს — გადაწერილია ლამაზ მშვედრულით. სათაურები და ტიპითა დასაწეის სიტყვები გამოყოფილია სინურით.

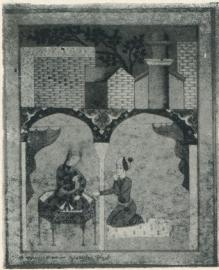
ხელნაწერში სულ 87 მინიატურაა დაკული, ყოველი მათგანი წარმადგენს ცალკე ფურცელზე. მინიატურები თავიდანვე არ უნდა ყოფილიყვნენ ამ ნუსხისთვის გაცუთვნილი; ისინი შედარებით ადრე არიან შესარღობულნი „ცალკე მინიატურათა კრებოლისთვის“⁸, და შენგდე მოხელერული ხსენებით S 5006 ხელნაწერში.

მინიატურები ძირითადად ერთი ზომისაა (18,5×21) და ჩასმულია ორმაგ ხაზოვან ჩარჩოებში. ჩარჩოს ნახაზი მარტივია — ოქროსფერის შედარებით ფართო ზოლი, რომელსაც გარედან შავი და წითელი (შოგერე ლურჯი) ხაზები დაუყვება⁹.

S 5006 ხელნაწერში საილუსტრაციო გამოყოფილია პოემის როგორც ძირითადი, ისე მისი უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი ეპიზოდები — სწორედ ამითაა განსაზღვრული მინიატურათა ასეთი დიდი რაოდენობა. პოემის ილუსტრირებისას მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება ობიექტის თანმიმდევრობის დაცვას; მის დასურათებულს, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს სიუჟეტური ქარა, პოემაში მომხდარი ამბავი და არა მისი გაწვავლება. მისი სათანადო იდუარო გაწვავება — ის ძირითადი იდეა, რამაც უკვდავო „ვეფხისტყაო-

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11.

„ვეფხისტყაოსნის“
S 5006 ხელნაწერის
პირველი მხატვარი



ნაწი. ამიტომაცა თანაბარი მიწვენილობის ცალკეული ეპიზოდი, უკველი სცემა.

სიუჟეტის გენეოთარების ისეთი სავანეო ეპიზოდების დასტოვების გვერდით, როგორცა თინათინის ვაჟებმა, ტარიელი წყლის პირას, ტარიელისა და აფანილოს შუგულში, ტარიელის შერბოლებსა ღმირან და ვეფხისა და სხვ. გავრცელებულა სრულად უმწვენილო სცენები — მაგალითად, თინათინის ვაჟების ეპიზოდი დაიწყოლია 6 ილუსტრაციულ (როსტყვანს ტარისციკენ მიჰყავს თინათინი¹⁰, „როსტყვანი ტარტუ სკვას თინათინს“ და სხვ.), ხატებლებან ბრძოლას 5 მინიატურა ეთობა („ტარიელ ხატევის ვაჟებრა“¹¹, „ტარიელ ხატევის მივიდა“ და სხვ.) და ა. შ. პირის სიუჟეტის აველია შემოხვევაში თანხვედ დასტოვების ამგვარი პირიციბი. თუცა მხატვრის ამგვარი მდგომარ თაჟისი ვაგარალებმა აქს — აქ შეღავნებმა ხელნაწერის დამწერებლის ტენდენციას, მისი დამწერებლებმა სალუსტრაციო მასალისადმი. მხატვრის თვალსაზრისით ვეფხისტყაოსნის¹² წარმოდგენს სამეფო კარისთვის შექმნილ საბუნებრივ რამას, ამიტომაც ეთობა მინიატურათა უმრავლესობა ღმირანსა და სხვადასხვაგვარი თაბიბობების, სამეფო კარისთვისა და ნადირთათა შემცველ ეპიზოდებს — მიერსეთა ცხოვრების სურათს სრულად უმწვენილო სცენებს¹³.

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები შესრულებულია ორი სხვადასხვა ოსტატის მიერ — ეს მინიატურათა შერეულ განხორციელებას ნაჩვენავს. პირველ ჯგუფში თავსდება 60 (ს-დან მე-14 მინიატურამდე; მე-16 მინიატურადან მ-მდე; აგრეთვე 63-ე და 79-ე მინიატურები), მეორეში კი, 26 მინიატურა (მე-15 მინიატურა; მე-60; 61-ე; 62-ე და 64-ე მინიატურები; 66-ე მინიატურადან 78-ე; 80-დან 87-ე მინიატურამდე). მათ თანხვედს მინიატურის წინააღმდეგობა შესრულებული და განსხვავდება იმ კალიგრაფიული ხელისგან, რომელიც ძირითადი ტექსტია გადართული.

პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული ილუსტრაციათა უმრავლესობის, ქვედა, მარცხენა კუთხეში სწარსული მინატურები ახლავს¹⁴ — ისინი აველია შემოხვევაში სპარსელ განმარტავენ მინიატურათა გამოსახული ეპიზოდებს¹⁵. საფორტიბოთა, რომ ამ სპარსულ მინატურებს აკეთებდა თვით მინიატურათა ოსტატი, ცალკეული ილუსტრაციათა შინაარსის ამხსნელი წარწერები მის შემოთავაზებით, ალბათ, დამხარე ფუნქციის ასრულებდა, რადგან, როგორც ჩანს, მინიატურისათა ან უკველი იცოდა ქართული ენა. ანუ „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარს იცნობდა სკვინი ნაამბობით¹⁶. ამგვარ შინაარსის თაბიბობად ამტკიცებს პირველი ოსტატის მინიატურებისა და ილუსტრაციებისა და პირის ტექსტის ურთიერთშედაბრება. მათი დაწერილობითი შედაბრების არცეცა, რომ პირველი ჯგუფის მინიატურები, სურათს ან შესახებმა პირის ტექსტს — მაგ, 44-ე მინიატურაზე ისეთი ეპიზოდი გამოსახული, რომელიც საერთოდ არ არსებობს დღემდე ცნობილ „ვეფხისტყაოსნის“ არცერთ ხელნაწერში („სა პირველიად რომ ორსტყვანს მიუე და მინდელი მეფე ერთგან წიუარსენს“). და საერთოდ, შოშიძემეცელიცა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში ამგვარი ეპიზოდის არსებობა — ის უდაოდ მხატვრის თვანქაბის ნაყოფია: ამ გაუთვრთობას, რატიონალურ ქართული მინაწარის ატორიტი ინიერობს. შინაარსის აქილენაზე სხვა ხასიათის უფულობელი მითითებით — მაგ, 21-ე მინიატურაზე გამოსახულების თაბიბად, რომელთაან ერთი დაჭრიათა — ტექსტის მიხედვით, ხატებელი ნაწი იყენენ, ერთ-ერთი მათგანს ტარიელმა მარია-

ხით თავი გაუტემა. 38-ე მინიატურა ტარიელისა და ამასთან განქალაქებულ დორში შუგულდრას, მათ საუბარს გამოსახავს, მოქმედება კი, ადგილია ნესტანის გატაცებამდე — ტექსტის მიხედვით, ნესტანის გატაცებამდე ასმით ტარიელს თიახში ხვდება. იგავე მერაღობა იმავე ოსტატის მიერ შესრულებულ 28-ე, 31-ე და სხვ. მინიატურებზე. ასევე არასწორადაა გაგებული ტარიელის ჩამწელობა — მაგ, ხატებებზე სალაშქროდ მიმავალი ტარიელი ვეფხის ტყავითა წარმოდგენილი; პირის სიუეტური ქარგა კი ამას ეწინააღმდეგება. ვეფხის ტყავითა ტარიელი გამოსახული მამინაცა, როცა პირველი ილუსტრაციის ნესტანის წეროლს — 81-ე მინიატურა. ამგვარი მავალი-თების სხვადასხვა გვარია.

პირველი ჯგუფის მინიატურათა თანხლები სპარსული წარწერები, ტექსტის სუსტი, ძალზე ბუნდოვანი ცოდნა თაბიბადე ვაჟ-ფეტიბინებს, რომ მისი უმწვენილობი ნალებად უნდა იცოს დაკავშირებული ქართულ, ეროვნულ წინადაც. ამ შინაარსების, რაც მთავარია, უკველიზრავ ამტკიცებს ამ ჯგუფის მინიატურათა დაჭრული სტილი და შარლობის საერთო მანერა, რაც კვეთით მხატვრობითი იენება განხორციელი.

ს 5006 ხელნაწერის მინიატურათა კომპოზიციები გადწვეტილია ძალზე მარტივად. როელი, მრავალფეროვანი სცენები, დეტალათა სიუჟეტ მხოლოდ გამოსახლის სახით გვხვდება. უკველი კონკრეტული სცენა კომპოზიციურად შემოხვევათი კი არაა, არამედ მუდამ წინასწარაა გაარტებული. მხატვრის ითავისწინების მინიატურისთვის გაწვენილი არსა და ამის შესახებთან ანაწილად სიუჟეტით ნაგარანია თი-არის, მათ ფონად მოქმედო პიჯიჯებს თუ არქიტექტურულ შედეგებს.

კომპოზიციური ნადავითა, ერთგვაროვანი წესითა ადგილი, ისინი ძირითადიდან რა ნაწილად იყენებენ ისე, რომ ერთმანეთის პირისპირა, მარცხნივ და მარჯვნივ იქმნება ორი ფრთა (სწრაფად მაგალითად გამოყოფილი ცენტრით), რომლებიც აწინასწარებს ურთიერთის კომპოზიციურათა აგების ამგვარი ხერხი სრულად თაბიბებული, სურათად განსხვავებული სეციფიკური ჩანს ს 5006 ხელნაწერის მინიატურათა პირველ და მეორე ჯგუფში. განხორციელი პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული 51-ე მინიატურა („ქ. ფარსადე და ტარიელ სცენას: შთარის მოუთქი“). იგი პირისპირადაა გამოყოფილი მსხუბუბო თაბიბადი: თაბიბადი მწიფათალი კოლონები ორივე მხრიდან ქარგა მინიატურას — ერთ-ერთი მხრიდან ზოგადი კომპოზიციის შუახა დაშვებით. ზემოთ, იმავე ფერის ვერტიკული ზოლი და ფონად გამოყოფილი არქიტექტურული ნაებობა — შენობის სხვადასხვაგვარი სიბრტყეები. ორივე მხარეს, ერთმანეთს ეწინააღმდეგები თითო ფიგურა — ოსტატული, ავან-დილი. მათი კვეთით, ზოდ შუა ხაზზე, ახალგაზრდა ქალის მულღე მორთული ფიგურაა, რომლისაც მარჯვნივ აქვს ხელი გაწველი. იგი იმავარადაა დავეწინები, რომ სიკვლითი მოთაბიბობის კომპოზიციის მხარისხვე, ხელის მოძრაობით კი მოთაბიბად გადადის მარჯვნივ მხარეს, რითაც აკავშირებს ორივე მხარეს, ამასთან სწორედ მისი მეშულობითა ცენტრით აქცენტირებული. (ი-არის ა-მოთუჯა, როსტყვანისა და აფანილოს ერთმანეთისკენ მიმართული ფიგურებისათაა ხასახსული. მინიატურაში პირისპირათა ანაწილობის, მისი კომპოზიციური აგების ამგვარი ხერხი ილუსტრაციის მოთაბიბობით აღქმის უნდა ემსახობოდის. რაც ზოგადად მიუტყობელია — ის შედარებით განმარტებული და ერთიანია.

ამალოიურ სურათის ვაჟილენს იმავე ოსტატის მიერ შესრულებული 21-11 მინიატურა („საა როსტყვანს მოუ თავის სახლში ზის და მწიფარის არს“). ცენტრში ამ შემოხვევაში თაბიბებული მახვითა დაწმობი: შუაში — პირისპირად გადმოიშული თაბიბადი და ცალხე უმწვენილობი. როსტყვანის (როსტყვანის ფიგურა გამოყოფილია როგორც კომპოზიციურად, ისე რანსაქმით ფერითა-წიბი) სურათის და მხარეს მარცხნივ და მარჯვნივ თანაბრად დაიწინებული ო-არო ფიგურა აწინასწარებს: მამოთ პირისპირათა დაიწინებული-მარჯვნივ მალემ აფანილოს სწინააღმდეგობა მხარის მხოლოდ სიბრტყეის სიბრტყე ასახობს [ეს თაბიბადი ჩეილებს-საწინააღმდეგობა დაიწინებული ტრაპეციული ფიგურას უნდა ექრობს. იმ, მაგ, პირველი მინიატურა და სხვ.).

იგივე მერაღობა მე-11 და 49-ე მინიატურებში („სა: როსტყვანს მეფე თინათინას: ტარიელის საებნებად კაცილის ვაჟახვას არჩევს“). ტარიელის ვეფხობობა მოყვანა: ნესტან და რადგანს ვაჟა-სიბიბობა). კომპოზიციურათა საერთო სიბრტყე ამკავებელი და უკიდურესად ბუნდოვანია: ამასთან ამ ოსტატისტიციებს (ძირითადი ქვემოთ) მინიატურება თაბიბადე თითოთადაც მაცურა მინიატურები სიბრტყეობობისა და წინასწარობის მიმართის ერთგვარი დარტყევა. რაც სურათო სიბრტყეის რით, რომელიმე მინიატურა ფიგურებისა და სცენების არანაბარია განწინებულია განმარტებობი.

ამრავად, „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ჯგუფის მინიატურებში ნაღვლი მინიატურა კომპოზიციურათა (ერთგვაროვანი ღრძის ამამოთუჯა და ამ ღრძის ორივე მხარეს წარმომადგენელი ფიგურების წინასწარობა — ეს, თუ შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ერთი მომენტია

კომპოზიციური აგებისა; ამ მინიატურათა სქემების ძირითადი სასტუდოა უფრო იმ განსაკუთრებულ ტენდენციათა გამოვლინო, რომ წამოიყვანა კი, როცა მხატვარი ვაჟაფხაფაძის სიმეტრიულ კომპოზიციას მკაფიოდ გამოყოფილი ცენტრით, მას შეეძეს ცალკეული, ხშირად უმნიშვნელო დეტალები, რომლებიც არადიდენ თავიდანვე თითქმისა მკაცრად მინიშნებულ სიმეტრიას.

კომპოზიციათა ამგვარი ხერხით აგება თავისებურად აღვსნა მინიატურის საერთო ფორმის დეკორატიულობას, ფორმის დეკორატიული სახე კიდევ უფრო მეტადაა გაძლიერებული მინიატურის საერთო ფერადობებში.

ჩვენი ხელნაწერის პირველი ჯგუფის მინიატურები კოლორატის მხრივ შედარებით უკრძალი და ფაღალსიმორელია: შავი, ვიეთელი, კაჟაშა წარინჯისფერი, ლურჯი, ღია იისფერი, მწვანე, შუქი იასანისფერი, სხვადასხვა სიღრმისის აჯურისფერი, ოქროსფერის ფართო სიბრტყეები უკვლავ შემთხვევითი ლოკალური სიმკვირით, ამასთან მხოლოდ და მხოლოდ ძირითადი მნიშვნელობით წარმოგვიადგებიან — ბ. გარდინის შინიშენი „თეთრეთი ილუსტრაციითა უფრო თვითმყოფი ბელოვანი ბუნება, ვიდრე ხილლი ფერალობის გადმოღება“ 12.

მინიატურის მრავლად განხეული, ამათვის ფერის ლოკალური ლაქები ხშირად თამბი, განედული შებანებითა სიბრტყეებზე დატანილი (მაგ., ლუკრისის სენის შემყველ მე-4მ მინიატურაზე, ერთმანეთს გვერდით, ხშირად უკველგარი ინტერვალის გარეშე მოცემული, მხედართა განსაკმლის მწვანე და ინტენსიური წითელი ტონები, ვგვხვდება ისეთი ილუსტრაციებიც, სადაც ლურჯი ცხენი და წითლანურსკანისა მხედარი წარმოადგენს და სხვ.); ამასთან, მხატვარი არ ერეხება, ოქროსფერ ფონზე ოქროსფერტანსაკლებად დიდებულის გადმოცემას ან შეუ აგურსებულ ბუნებაზე მკვეთ თინათის სინურის ფერი კახთი წარმოდგენას და სხვ. უკველი ფერი, როგორც აღვნიშნულ მეკვარად ინტენსიურია, ამასთან, მდებარე ლოკალურ და სრულიად პირიბით — ქვები წითელ-უკველითა, მდინარე შავი, მდებარე იისფერი; ცა არასდეს არ არის სიტყვით — ის უფრო მეტად ოქროსფერია და სხვ.

სასურაო სინტაქსი მტეტი წაწილი მოვეთხლო ფონს უღიანავს; მუხებდავდა ამბას, ეს ფერი რთი დომინანტის მინიატურათა — იგი დამატებითა შეტყარადებულ ბოების სხვადასხვა ტონის მოძარდა დაქებითა და წინობათა კონტრასტული ფერის სიბრტყეებით. იმაგი მოყოფითა ფონზე მრავლად განხეული ფიგურათა ტანსაცმლის წითელი და მოწითალი აჯურისფერი, უსხო ლურჯი და ჯავისფერი, ნარინჯი და შუქი იასანისფერი — დასასრულ, მორეკონსტრუქცია დეტალთა ნათელი ფერადობება და ოქროსფერის საერთო სინტაქსი, უკველი ფერი თანაბარი მნიშვნელობითა სინტაქსი დატანილი, თითქმის მუდმივად რამოდენიმე მათანას გამოყოფა ან მთლიანობა აღქმა. ამგვარი მიღება კოლორატისთვის, მასთანხვედრად ავლენს მთელი მინიატურის ხაღისებრ წარმოქმნილი ნახაბის მუხებ დეკორატიულობას.

ფონი პირიუკურ ხარისმს ან რამე არქიტექტურული ნაგებობას წარმოადგენს. მოქიფერის ადგილი მხოლოდ პირიბითადაა აღწერილი — ის უკვლავ შემთხვევით დეკორატიული და სქემურტანსაკლებია.

არქიტექტურული ნაგებობანი უფრო ფრადი კლოფობის შუახილვითა ტიპებს — ისინი მოუძან ერთ სიბრტყელ მოყოფილის გამოყოფილსა და სიღრმისა ნახაღისფერის გარეშე წარმოადგენს; ამასთან, ხუდვის მალაო წარტელობთ და აუცილობათ ფრანკურტანსაკლებად — ამიტომაც, ხშირად ერთმანეთსა მონანს შეხმობს რომარა მთლიანი ინტეგრირტი, ისე მისი გარე სივრცე (მაგ., პირველი, მითორსიმორი და სხვ. მინიატურები).

პირიუკური ფონი ძირითადად ერთგვარობანა: მისი მასივი, სადაც კონტრასტული გამოყოფა სხვადასხვა ფერის მოძარდა სინტაქსით. მინიატურა იშვიათად აგვხვდება საქართველოს ფილოლოგიით დაარსოლი უსწორი ფორმის ბოიბი, მცირე ზომის დეკორატიული ხაზებით. მინიატურის მთელ სიბრტყელთა თანაბრად ნახაწირობული ხაზები, წარტეობ ხაზებითა და იჯავილებს აომნიშვნელო წილითა ფერის წარტეობითა გამოყოფილი — იქნება შუახილვითა, თითქმის ჩვენ წინაშე რამე გარკვეული სახის ქსოვილია გადმოღობია.

საბოლოო ფონის განსაკუთრებული მნიშვნელობით წარმოადგინა (როგორც გარკვეული ენოლოგიური გამოვლინო), ყველა შემთხვევითი ერთნაირად ახასიათებს „აღიფხისკონის“ ნახაზილოლი ბოხონაწერი მინიატურების: მაგარა მთავარი, მანერ მინიატურათა ფონზე მოცილებული ფიგურებია — ფონი, ძირითადად შექმნილი ფიგურების-თვის.

ფიგურები მოუძან მთლიანობაში იციობიან: მათი შესრულობისას არ იარნება მხატვრის განსაკუთრებული მიღება, ამიტომაც მინიატურის ყველი პირიბითა ისეთია გამოყოფილი, როგორც სპეციფიკური ხაზი ლოკალიზირტი. მთიბი, ბიბი და სხვ. მათანა რაი ოსტატი ძირითადი ფიგურების სპეციფიკური გამოყოფილს. პირის სიღრმითი ნახაზილოლი ამათვის იპროვად, რადავან ფიგურა მისთვის მთავარი, ის ცდელიბს როგორც მანერ გამოყენის მინიატურ-

„ვეფხისტყაოსნის“ — S-5006 ხელნაწერის მტეტი მხატვარი



რის ესა თუ ის პირიბითა საერთო ანასამოლან — ფიგურა ანგვარი გამოყოფა მათი შედარებით დიდი ზომებით, ტანსაცმლის ფერადობითა და შესტების მრავალფერობითა მიწვეული.

მინიატურათა აღნაგობა, როგორც აღვნიშნულ, სიღრმეში კი არ ვითარდება, არამედ ვერტიკალურად — ქვედად წვეთი ჩვენი ისტატე მხოლოდ და ანარკვევს — ამიტომაც არაინ ფიგურები ერთი ერთმანეთზე გამოყოფილი, ამიტომაც არა ფრანგებ ფიგურა მწკრივითა ტრამბებს (ის. მე-40, 41-ე და სხვ. მინიატურები). უკველი პერსონაჟი მკაცრად ვერტიკალდება მინიატურის საერთო სიბრტყეობისას; მხატვარს ეწარმოუადგენა, რომ შესაძლებელია მათი წინ წამოწევა ანდა პირიბით, სიღრმეში გადაცხენა.

„ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურათა პერსონაჟები უკვლელისა და თავის მოპრეტებით მუდამ სამშეობხელში არაინ გადმოქცეული, მანერ, როცა, ფიგურები პაროდიულია დაუცხენული. მთელი მინიატურის სიბრტყეობისას, ცხადია, უფრო შესახამება თავის წინდას (დასით) გამოსახვა, ვიდრე მისი სიმშეობხელში დაუცხენა; ამიტომ მინიატურისთვის თითქმის ასეთი პოზიცია უნდა უყოფილიყო უფრო სასრულად, მიუხედავად ამისა, მან თავი მანერ სამშეობხელში წარმოადგინა, რადავან სწორედ ასეთი მგვიობარობა იძლევა მოქმედებისა და გარემოების აჯურისის შესაძლებლობას. ის მოწერის, რომ მხატვარი უკველითა მხედველობაში უკან მაუერებელი, რომლის წინაშეც იმლებდა მოქმედება; სახის ამგვარი მოპრეტებით იგი ცდელიბს ფიგურებისა და მაუერებლის ერთმანეთთან დაჯავსირებას.

მინიატურის საერთო სინტაქსობითა უნდა ამხსნას ისიც, რომ ფიგურათა ზომები ან განსაკლებ ცვლილებებს მაუერებლისგან დაშორების მხედველი — უშუალოდ ქვედა ჩარჩოსთან დაუცხენული მთავარი სიტანსეი ისეთივე ზომისაა, როგორც მთების მდებარე (წედა ჩარჩოსთან, ე. ო. შორს) წარმოადგენს მოლაშქრითა ფიგურები.

ფიგურათა ზომები ძირითადად ერთგვარობანა — ტახტზე ნახაღისფერი ფეხბრინამული მთავარი პერსონაჟები ან სამშეობხელში დაუცხენული, მთელი ტახტი წარმოადგენს დიდებულები და მთახხლე ქალები, მოძარდა უკვლავ შემთხვევითი შედგენილია — სრულიად განხეულითა მათი ტანსაცმელი, მინიატურების უკველი-მხრივ გაპატონებული სიბრტყე ფიგურებს არ აძლევს მოქმედებასა და მოძარდას საშუალებას; ისინი მკაცრად ვერტიკალდება მინიატურის საერთო სინტაქსობისთან — ამიტომ არაინ სტატეკური, კიდევ მეტიც, ხშირად სრულიად დეკორატიულიდ გარემოებულ სიბრტყეებში.

პერსონაჟები ძირითადად მოცლებულია სახის ინდივიდულობას; ამ მხრივ ერთადერთი განსხვავება ასახუია შესამჩნევია — მაგ., ავთანელი და თინათინი, ტარეული და ასმათი ვაიცილებით ახალგვარად გამოყოფილებანი ვიდრე როსტავეს მეფე, მისი უფრო სოგარტი ან მინელი მეფე, ტიპაყი არაინ არ ცვლებდა — ის უკვლავ ერთგვარობანა; სახის ოღონდ დაგარტელებული ოჯალი, რომელიც ქვეთი მსხუტეუდაა გამოყოფილი; სწორი ცხვირი, თვლები სწორი ტეხილი, თხილი წარტეები და სქემურტანსაკლები მინიშნელებული ტუტების ტეხილი ხაზო. ამგვარი სახებები მთლიანად განყოფილებია ე. წ. „მინილოკურ ტიპს“. განსაკუთრებული სიტყვაობათა შესრულებული ტიპის წარწობია — თმის, წარწობისა და წვიროვანების ძალზე წყრალი, სიკვეთერის მოცლებული ხაზები; უფრობინა ჩამოხული თმებიც ასეთივე წყრალი შტრახობითა გამოყოფილი. თმისა და წვერის ფონდა სახის იფივე მოწარესტერი ტონის გამოყენებულ—

და ზემოსხენებულ მაგალითზე ფიგურები მინიატურათა საერთო დაქუცმაცებულ ხასიათთან ერთად გულდასმით, განსაკუთრებული დახედაობით აჩიან შემოვლებული ძალზე ფაქიზ, დახვეწილი ხაზებით. ამასთან, ფიგურები, საერთო კომპოზიკაში იმგვარადვე იეთხებიან, როგორც სხვა, დანარჩენი დეკორატიული დეტალები, რომლებიც თავის მხრივ, ასევე ისტატუად, თითქოს ხავეასული გულშედაგნებით (ზოგ შემთხვევაში შესაძლოა მშრალად) აჩიან იესურებულად.

ნიზამი „ხამსე“
1539-43 წწ. ისტატუ
ალა მიწაბი



სწორედ ამგვარ მინიატურებთან პოულობს უშუალო ანალოგას „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გვერდის ილუსტრაციები. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში კლიგრაფიულად ძალზე წვრილი კონტრული ნიბატის საშუალებით გულდასმით ხაზს ვაძლიერებულად ფორმითა დახვეწილობით; ფორმითა დახვეწილობით, რაც დაბნელობა ხაზგამკვეთი უფრო ფიგურის ფორმადან დაქაბა განკერძოებულობით, გარკვეულ სიმართლეს ანიჭებს ანა მართა თვით ფიგურებს, არამედ მთელი კომპოზიციასაც (სტატურის უწყვეტი დინება — ის უკვდა შემთხვევაში ხალხად იეთხება მაკ თითქოს ქმნის ქალღმისგან ან ხისგან გამოჩენი ფორმას; მაკ, ერთმანეთს შევედარეთ „ვეფხისტყაოსნის“ მეორევე მინიატურა და XVII საუკუნე „შუაწლების“ „შანაშენის“ ერთ-ერთ მინიატურაზე წარმოებულ მხედრულ გამოსახულებას)¹⁵, ეს უკველები ასევე კარგად ჩანს კომპოზიციის ცალკეული დეტალების განაწილებით.

„ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გვერდის ილუსტრაციათა უშუალო კუთხო იმსახურებით სამინიატურ სკოლის ნიშნებთან უკველები უკვეთ მანკე პიკაურის გადმოცემა ჩანს, ამ სკოლის მხატვრობამ დახვეწილი მხატვრული დახასიათებულები შემოიტანა არსებითი განსხვავება — უფრო მეტად ლიდერება პირობითობის მონებზე და, რაც მთავარია, აქ უკვე აღარ გვხვდება ის ღირსიული განწკობა, რაც წინაურ ხანისთვის (XV—XVI საუკუნე) იყო მთავარი დაზარებით დახასიათებელი. უფრო სქმატური და მშრალი პიკაურია, მხოლოდ იმეთაოდ ვგვხვდება ცალკეული სებები, მინებრის უფრო ზოლზე გაბნეული მწერი მცენარეები. ვაცლებით მძობრავია მთების ფართო სიბრტყეები, ამასთან, ისინი, როგორც წესი შემეფარებულა — აუცილებლად რამდენიმე ფერად; მკვეთრად გაიყოფა მათი ძირითადი, გარემომწერი კონტური — ხოლო დახვეწილი უფრო მუქი ლებობათა მიღებულობა, ვიდრე ადრეული ხანისთვის დახასიათებელი მოკლე ტალღისებრი ხაზებით.

როგორც ჩანს, ისეაჩიარება ჩველის მხატვრობას ამ შემთხვევაშიც უკველები უხალხოვდება სკოლის ხელნაწერის მინიატურები. კიდევ მეტიც, აქ თითქოს პირდაპირა გადმოჩანდეს ამ სკოლის მინიატურათა მთების ფორმები, მათი დახვეწილება თუ საერთო ფერაგვლება (მაკ, „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეულებზე, მეორევეც, ირმოდენებულ მინიატურებში შევადარებო რუხა აბასის მიერ შესრულებულ დანარჩენი მინიატურის კარტონის კოლექციისგან ან XVI საუკუნე „შანაშენის“ ნებრტყი ბიჭის კოლექციისგან და სხვა)¹⁶, იგავი შემთხვევა იქნება მინიატურათა ცალკეული დეტალების შესრულებული — „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გვერდის ილუსტრაციებში სრულად უცვლელად მეორედება ირანულ ზელოვნებაში შემეფარებულად, ხორად ტრადიციად ქცეული, ესტატუაციის ან ფიგურათა დგომის დახასიათებელი მანერა (მაკ, ჯგუზზე დაყრდნობილი მამაკაცი — პირველი მინიატურაზე), არჩიტეტურული ფონის ცალკეული ელემენტები, ირანელთა წეს-ჩვეულებანი თუ ურობის უკველი დეტალი.

დასასრულ „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურათა პერსონაჟების ტიპების საკითხი.

სამინიატურო მხატვრობის იმსახურები სკოლა, მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებით იმერტებს ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში (თუნდაც XVI საუკუნე თავიზულ ხელნაწერში), დაჩანებულად, ე. წ. „მონღოლურ ტიპს“. XVI საუკუნე „შუაწლების“ მხატვრობის სულთან მუჰამედის მინიატურებში გამოყვანილ ტიპათა დახასიათებისას ვ. ზუმერი აღნიშნავდა: „Он рисует женоподобных сефевидских принцев с круглыми лицами и дуговатыми бровями, в сложных тюрбанах“²⁰ — და მართლაც, სულთან მუჰამედის ცნობილი მინიატურაზე („ახალგაზრდა წიგნი“ — ლენინგრადის საჯარო მიბლიოთეკა — შურაკა № 488) წარმოდგენილი ბიჭის ფიგურა კარგად გამოვყვეცხს აღნიშნული ტიპის მინიატურათა პერსონაჟებისათვის საერთოდ დახასიათებელ მანერულობას. ერთფეროვან ნებრტყილ ფონზე მოცემული ფიგურა ქმნის ძალზე მიმქრალ ფერადგვან სილუეტს, რომლებიც თითქოს ნაწყვეტი ხაზითა შემოწერილი. ერთი შეხედვით უზრალად, თავისთავად მოყრატელები პოზიცი, ტანსაცმლის გამჭვირვალე ტონების აქცენტირებით სრულყოფილად გამოხატული მხატვრობის ნათვლი გემოვნება, უკველები ხაზგასმულია სახის საერთო ლინიზმი. სულთან მუჰამედის და საერთოდ, შემდეგდროინდელი სამინიატურო მხატვრობაში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახის ოდნავ დაჭრებულად უფრო, რეალისტური წარმები, რომლებიც ხშირად ცხვირის ხაზთანა შეერთებულად, თხელი ტურნები, თვლების ვიწრო და დაჭრებულად ქრალი უკველები გვავო-

ნებს „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გვერდის ილუსტრაციების პერსონაჟთა სახის ნაწილებს, ამ პერსონაჟთა სახის საერთო ფერს. მსგავსება ამ შემთხვევაში იმედგან დალია, რომ ცალკეული ფიგურა თითქოს ერთი ოსტატის ხელითა დახატული (ერთმანეთს უკველები — სულთან მუჰამედის, მოსკოვის აღმოსავლური კულტურის მუზეუმში დაცული უახე ამდენ ბუნ ნირ მოწონ ოლ მოსკოვის, ისეაჩიარებო სკოლის მინიატურისთვის მუნან-მუსავარის ორი მინიატურა და „ვეფხისტყაოსნის“ განსახილველი ხელნაწერის პირველი გვერდის ილუსტრაციები).

ამრიგად ზემოაღნიშნულ ილუსტრაციათა შესრულებელი მოლიანდ მოწყვეტილია ქართული ნაციონალურ ნიშნებს — მისთვის ცნობილია მხოლოდ სპარსული სამინიატურო სკოლის ჩვეულები: „ვეფხისტყაოსნის“ 5008 ხელნაწერის სიბველი გვერდის ილუსტრაციები უკვდა შემთხვევაში უკველები მხოლოდ ისეაჩიარებო სამინიატურო სკოლის XVII საუკუნე მხატვრობაში.

შეადრებო სხვაგვარად წარმოგვიდგება მეორე ოსტატის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები. რაწოდენი მინიატურის გავლენა მათთვის უკველები მხოლოდ დახასიათებელი, მეტრამ ამასთან, ამ გვერდის მინიატურებში ჩნდება თუხტური მხატვრული ფორმების გადღაგება ერთგვარი ტენდენციის, რაც ნაციონალური ლენინგრადის გამოყენებაშია გამოხატული. აქ უკვე აღარ ვგვხვდება სპარსული მანერაზე; სამაგეროდ, ზოგერთი მინიატურაზე, საღებავის ფენის ქვეშ გარჩევა ცალკეულ ფერთა აღნიშნული ქართული წარმებები — მღვდელად, „სურჩაქი“, „ვარკი“, „იბრაჰი“ და სხვ. ვგვხვდება ასეთი შენიშვნაც — „უფოელი და თეორი“, რაც იმზე



ფირდოუსი „შანაშენი“
1617 წ. ისტატუ მცირის
მუსავარი



„ვეფხისტყაოსნის“ —
S 3006 ხელნაწერის
მეორე მხატვარი

მოითხოვდა, თუ რა ფერით უნდა დეფარულიყო კომპოზიციის ეს თუ ის ადგილი ან „რა საღებავები უნდა შეერია მხატვრის სასურველ ტონს მისაღებად“. ხშირად ხელნაწერის დამსურათებელი არ იმდენად იმ ფერს, რომელიც წარწერითაა მინიშნებული. მაგ., ერთ-ერთს, ის ადვილი, სადაც მიწისფერი „თეთრი“ — შედებოდა ოქროსფერად და სხვ. როგორც ჩანს, ხატვის პრაქტიკაში, როცა მთლიანობაში ჩანდა ილუსტრაციის საერთო ფერადღებვას მხატვარი ცდიდა ცალკეულ ტონთა ურთიერთშეთანხმებას.

ქართველი წარწერების მაგალითზე შესაძლოა გიარკვეს მეორე ოსტატის დამკვიდრებლობა საილუსტრაციო მასალისდმი; რადგან, ცხადია, ამ ცალკეულ ფერთა აღნიშვნები წარწერებს, აქციოებს ქართველი ოსტატი, თვით მინიატურათა შემსრულებელი.

მეორე ოსტატი, ძირითადად, პოემის ბოლო ნაწილს ასურათებს — ამასთან, ეს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, ყველა შემთხვევაში ძლიერად მაშავს ხელნაწერის პირველ და ძირითად დამსურათებელს. ხშირად ის წინა ილუსტრაციათა არაფერი გაკლანთი ქმნის რა მარტო კომპოზიციურ სქემებს, უშუალოდ უკავშირდება და პიუზაურ ფონს, უცვლელად იმეორებს ფიგურათა ჩამკლანობას, უყოფს ცალკეულ დეტალს და სხვ. ამ ოსტატის მხატვრული მანერა ნააღმა დაგონდება თუ მის ნაწარმოებებს შეუფერებთ პირველი ჯგუფის მინიატურებს.

სინამდვილე განვიხილოთ მე-15 მინიატურას, რომელიც პირველი ჯგუფის მინიატურათა შორისაა ერთად ჩართული და იმეორებს ხელნაწერის ძირითად დამსურათებელს მეორე შესრულებულ სიუჟეტს (თითხანის მეორე ავთანდილის ხმობა ტარიელის ძიხნად სიუჟეტების წინ და მათი დიდი ერთმანეთის სივარჯულისა). ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით კარგად ჩანს, თუ როგორ მიდგომით ასურათებს ორი სხვადასხვა ოსტატი „ვეფხისტყაოსნის“ ერთსადა-იმევე სიუჟეტს.



„ვეფხისტყაოსნის“ —
S 3006 ხელნაწერის
მეორე მხატვარი

ამ მინიატურათა კომპოზიციური სქემები ძირითადად ერთგვარია. ორივეან ინტერიერი, რომელიც თაღდება და მისგან ჩამოსული სვეტითაა უშუალოდ გაყოფილი. მარცხენა, ტახტზე ფეხმობილი თითხანი — მის სწინააღმდეგოდ ამგვარადვე წარმოდგენილი ავთანდილი²¹, ორივე ფიგურა მამართლათა ერთმანეთისკენ (საუბრის აღნიშვნული წინ გაწვდილი ხელის მხებტი). უემოთ, შემოხათა ნაირფერი სიბრტყეები, რომლებიც ასევე იმეორებენ ერთმანეთს.

სინამდვილე მინიატურაზე, თავიდა და უშუალო ჩამოსული სვეტი ზუსტად ორი ნაწილად ყოფს მთელ კომპოზიციას; ერთმანეთს პირისპირ დედენილი ფიგურები კი, წარმოდგენილი აჩანს სრულად წინაწარმოებით, პირველი ოსტატის მეორე შესრულებული მინიატურაზე იგივე წესით გამოყენებული. მაგრამ მანერა ერთგვარი განსხვავებით — ჯერ ერთი, სასურათო სიბრტყის გამოყოფა სვეტი ზუსტად არ ემთხვევა ცენტრს (მარცხნივაც ოდნავ გადაწეული), ხოლო აქტიურობა მოცემული თითო ფიგურა, ვერ ქმნის ცალკეულ ფრთხილს თანაფარობას, რადგან ავთანდილის მარცხნივ გაწეული ფიგურა და მისი წინ გაწვდილი ხელი არღვევს კომპოზიციურ სქემით თავიდანვე მინიშნულ სიმეტრიას.

ნაღლიური სურათის გვაქვს 51-ე და 74-ე მინიატურებისა და საერთოდ, ამ ორი ოსტატის მეორე შესრულებულ ილუსტრაციათა შედარება.

ამრიგად, თუ მეორე ოსტატი თავიდანვე გამოყოფს მინიატურის ცალკეულ ფრთხილს და იცავს მათ შორის არსებულ წინაწარმოებას, მაშინ ის, ბოლომდე ცდილობს კიდევ, ამ მომენტის შემანარჩევად. მისგან განსხვავებით, პირველი ოსტატი თუმცა ასევე ყოფს კომპოზიციას ორად, მაგრამ არა ასეთი სისუსტით და თანაც, ცალკეულ დეტალთა უშუალოდ ცალკეობით არღვევს ავთანდილს თითქმის დაკავშირებულ სიმეტრიულობას და ფრთხილს თანაფარობას. ირანულ მინიატურათა კომპოზიციური სქემა, პირველ ოსტატთან ზუსტად აღაგებებული; მეორესთან გარკვეული ცვლილება, რაც მთელი რიგი შემთხვევებითაა ერთად შედარებულად ამარტყვის კომპოზიციას. ამგვარი, ერთი შეხედვით თითქმის უშინაშველი ცალკეობები კი, შედარებით სხვაგვარი ტრადიციული უნდა შეტყობილებეს.

კომპოზიციური წყობის აქ აღნიშნული წესი მინიატურის საერთო ფერადღებვითაცაა თავისებურად ჩაგანსაკლები.

პირველი ოსტატისგან განსხვავებით, ამრიგად თითქმის შეწყვეტილი, მეტად თანამ შემხებებით წარმოდგენილ ლაქაურთა ლაქა-თა სიციხეაღმდეგ თავის ხაზს, მეორე პირაქით, მოკლებული ცდილობს ამ ცალკეულ ფერთა მთლიანობაში გაზარებას — მინიატურის საერთო ორნამენტის გამოს, მისი ერთიანი ფერადღებვის შექმნას.

პირველი ოსტატი ის თვით ფერთა შერჩევით უნდა ავირს გაბიარებულთ. მაგ. მე-18 ილუსტრაციის შემსრულებელი და ავთანდილი ფონზე მთელი თავისი ლაქაურის სიციხეურით წარმოადგენს უყოფილად და ოქროსფერს; ლურჯსა და ოქროსფერზე — ცისფერსა და მასზე წითელი და მონაცისფერი ხაზებით ერთმანეთში გადასულ ორნამენტს. ოქრო კომპოზიციის სხვადასხვა დეტალზეც კარგადაა გამოყენებული — თითხანის ტახტის და ტანსაცმელზე (ერთსადაიმევე შემთხვევაში), ფარდებზე, უცვლილებად და სხვ. მაშინ, როცა მეორე ოსტატი მხოლოდ ძუწუნად, მხოლოდ იმითადა იყენებს ჩამკლანობა საერთო ფონის კაბე ზურმუხტისფერს ყოველ მხრე შეესატყვევავს თითხანის ქაბის თბილი ნარინჯისფერი და ავთანდილის სამოსის იმევე სიძლიერით.

სიუჟეტსებზე მინიატურაზე, ავთანდილს წინ გაწვდილი ხელი, მთლიანად კეთოს უშუალოდ დამგებულ სვეტს; ფიგურის ამგვარი და უნებია, კიდევ უფრო აძლიერებს მომართობს მომენტს, რადგან სვეტის წყალმარცხე უყოფილზე დამკლანობ ჩნდება ტანსაცმლის დოღურები ტონი. ფერთა ამგვარ დაბიარებასგან სრულიად გამოირცხვს მეორე ოსტატი; მასთან, ფერადღებვის მხრეც გაკლანობა მეტი სიმრედე, სიმრედე თვით ფიგურის შემანამებში (ფიგურათა ტანსაცმელზე მხოლოდ თავის ფერშია წარმოდგენილი) — და მართლაც; ამ მინიატურის ფონი — თაღელი მუქი ფიჯურისფერია, სვეტები კი, მუქი მომწვანო ტონისა.

ამრიგად, პირველი ოსტატი, თავისუფლად განაწეულ კონტრასტულ ლაქებს მომართავს და განსაკუთრებულ სიციხეაღმდეგ შექმნილ მთელ კომპოზიციას; მეორე ოსტატი ილუსტრაციებში კი, ფერადღებვით ლაქებს იმგვარადაა მოწინააღმდეგებული, რომ იქმნება მყარი კომპოზიცია.

განსახილველი ხელნაწერის ყველა ილუსტრაცია გრაფიკულია — მხატვრული გამოსახვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს ხაზი; მაგრამ, თუ პირველი ოსტატის ილუსტრაციები არსებითად ამა თუ იმ ფერით შესრულებულ გრაფიკულ ნახატს წარმოადგენს, მეორე შემთხვევაში, სწორედ ფერის საშუალებითაა ისინი განაწეული — თუმცა კომპოზიციის რაიმე დეტალი; თუ შეძლებდა იქნება, ხაზობრივად უფრო მინიატურის საერთო ფერადღებვასა და მართ-



აველიდ ისახბა ქართული საერო მინიატურის თვითშობილი ვაწვითარების პერსპექტივა.

¹ დღისათვის „ვეფხისტყაოსნის“ მხოლოდ ოთხი დასურათებელი ხელნაწერი არსებობს (თუ არ ჩავთვლით ამ ხელნაწერებს, რომელთაც დათრული აველიდგორაბული ხასიათის მართლდინანი — არმედი, თავბატულიანი და სხვ.) — თავაქანაშვილსკეული ხელნაწერი — H 599 (1646 წ.); H 2074 (XVII ს.); პარიზული ხელსა (1702 წ.); S 5006 (XVIII ს. დამდგვი).

² Д. Гордеев. Иллюстрации к поэме Шоты Руставели: ტენი. „Феникс“, 1, 1918; შ. ამირანაშვილი „შ. რუსთაველის პოემა: ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში, ენციკლის შობაზე, III, 1938; შიხ. ქელიძე. ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის, 1960.

³ ნიკ. ბერიძისწილი. XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიიდან — მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, I, 1944; ვალ. გაბაშვილი — ქართული ფეოდალური წყობილება XVI—XVII საუკუნეებში, 1958.

⁴ Г. Н. Чубинашвили — Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии: III международный конгресс по иранскому искусству и археологии, 1939.

⁵ კ. კეკელიძე. ქართული ლიტერატურის ისტორია; II, 1941. ალ. ბარამიძე. არჩილის ლიტერატურული შეხედულებანი; ლტერატურული ძიებანი; XIII, 1960. ალ. ბარამიძე. ბიძილა რუსთაველის ვარშემო XV—XVII საუკ. ქართულ მწერლობაში; 1952.

⁶ ტექსტისა და მისი თანხმლები მინიატურების ხაზოვან ჩარჩოში მოქცევის ადგილი ზერხი, ირანული საზინიატურა ხელოვნებლიდან ეჭა შემოტანილი და ჩვეულებაროვია XVII საუკ. და შემდგომი პერიოდის ქართულ ხელნაწერებისთვის; იხ. შიხ. H 2074 და H 54 ხელნაწერები — ვეფხისტყაოსანი; H 88. ვ. წ. აურისოვსკეული“ ხელნაწერი 1681 წლისა და სხ. აღნიშნულ პერიოდში გვხვდება ისეთი ხელნაწერებიც, სადაც მხოლოდ მინიატურებია მსუბუქი ხაზებით მოჩარხოებული ტექსტი კი, დატოვებულია თავისებულად; მაგ., S 3702 ხელნაწერი — „ვისრამიანი“; H 599 ხელნაწერი — „ვეფხისტყაოსანი“.

⁷ დასურათებელ მასლისადმი მხატვართა ამგვარ მიდგომას ისიც დასტურებს, რომ პოემის 87 ილუსტრაციიდან 29 მინიატურაში მინაწილოვან იღებენ ისეთი, შედარებით მტორეზარისხოვანი პერსონაჟები, როგორცია როსტევიანი და ფარსადან მეფე.

⁸ ცალკე უნდა გამოიყოს 65-ე მინიატურა, რომელიც არ უნდა იყოს შესრულებული ხელნაწერის ძირითად დამსურათებულთა შიგნ.

⁹ გარდა 39-ე მინიატურისა, რომელიც წარწერის ვარშემა დატოვებული — შიგრიე ტარილს ამცნის რამაშ მეფის ღალატს ამბავს.

¹⁰ სპარსული წარწერის პირველად აკადემიოს შ. ამირანაშვილის შიგნ ეჭა წყაითებული — იხ. მისი რუსთაველის პოემა: ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში, ენციკლის შობაზე III, 1938.

¹¹ შიხ., 52-ე მინიატურის სპარსულ მინაწერზე ვკითხოვლობა „ტარიელმა ქალის დასინშად მისილი ყმაწვილი მოცა“ — მინიატურაზე სწორედ ეს ეპიზოდიამ გამოსახული; მაშინ, როცა იმვე მინიატურის ქართული წარწერა შევდომით განმარტავს სცენას — „ქ. სისიო რომ მოვიდა“. 53-ე მინიატურის სპარსულ წარწერაზე იკითხება „ტარიელი ცისხი ნიხე იფა ლაშქარი რომ მოვიდა“ — კომპოზიციამ ზუსტად ადგარადა სცენა ვაშლილი. ქართული წარწერა კი, ამ შემთხვევაშიც არასწორად განმარტავს ეპიზოდს: „ენახე, სამინ დიდებულნი მეფისაგან მოგზავნილინი“. იმვე შიგნედმა 55-ე და სხვ. მინიატურებზე.

¹² ბ. გორდენიანი. ვეფხისტყაოსანი“ დასურათებანი: ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“; 1937, 26. XII. გვ. 4.

¹³ Pope. A Survey of persian art; V: ტაბულა 812 a, b; 878.

¹⁴ იმვე. ტაბულა 912.

¹⁵ Guest, G. D. — Shiraz painting in the sixteenth century (Washington); 1949; გვ. 26—29

¹⁶ M. Shulz. Die persische islamische miniaturmalerei II ტაბ. 91, 169.

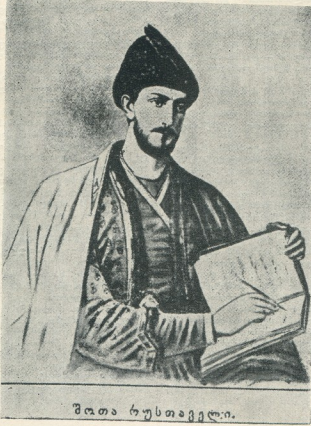
¹⁷ Shulz. დასახ. ნაშრომი, II. ტაბ. 169. Pope, დასახ. ნაშრომი V, ტაბ. 922, 923.

¹⁸ Pope, დასახ. ნაშრომი, V, ტაბ. 923.

¹⁹ Pope. დასახ. ნაშრომი, V, ტაბ. 917, 922, 923.

²⁰ В. М. Зуммер. „Живописная традиция Востока по данным миниатюр“, изд. Аз. ГНИИ, Баку, 1930, стр. 4.

²¹ პირველი ისტეტიის შიგნ შესრულებულ მინიატურაზე ავთან-ლილი ნიხევა ფენშრობმული და არა ტაბულა, როგორც ეს შეიხეუმებულ მინიატურაზეა მოცემული. ამ გარემოებას პირველად შიხ. ქელიძემ მოიპცია ყურადღება; მისი აზრით შიგნ ისტეტიამ თემცა ზუსტად თავისი კორექტივი შიგნ ავეულო კომპოზიციამ, მაგრამ შიგნ თავისი კორექტივი შიგნა მასში „სცენის“ (სყანის) საზით და ამით გამოსახული ეპიზოდი უფრო დაუახლოვა ტექსტს (მოჩანან სცენა დაუფანა დაჯა კრძალვით და რილითა — 124) იხ. შიხ. ქელიძე. ვეფხისტყაოსანი“ დასურათების ისტორიისათვის, 1960, გვ. 26-27.



შოთა რუსთაველი.



ს. მერაბიშვილი
შოთა რუსთაველის
ძეგლი თბილისში

LA PELLE DI LEOPARDO DI SCIOTHA RUSTHAVELI



ROMA - CREMONESE EDITORE - MICHELI

საქართველო
პრობლემატიკა



Vicinissimo a loro, mi fu offerto un patto
d'onore; il mio fiele per cui il mio cuore
conflamava, era fedele a me e a Firenze.

“ვეფხისტყაოსნის” იტალიური გაერთაგებები

ვასილ ჩაჩანიძე

უ

ოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავის ზეიმთან დაკავშირებით მსურს ქართულ საზოგადოებრიობას ვამცნო „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგიერთი გამოცემის შესახებ იტალიურ ენაზე, რომელსაც მე უცხოეთში შევცვდი.

1942 წელს, ფიცხელი ომის პერიოდში, იტალიაში პირველად გამო-



იგი ზღვაზე მესამიდან, უმბოდაც კოსოსკადეს, რაკეტებ, კატაკვარ, ზღვას ზღის ხანა არ დაქმნა.

1856 afferravano i negri, li decapitavano e li gettavano in mare. Poi condussero seco la splendida creatura. L'orfi loro incontro

უციათ „ვეფხისტყაოსნის“ არასრული თარგმანი იტალიურ ენაზე. წიგნი გამოიცა იტალიის მეფის ვიქტორ ემანუელ მესამის სასახლის ინიციატივით და მიეძღვნა საქართველოს მეფეების შთამომავლის — ირაკლი ბაგრატიონის — მუხრან-ბატონის შვილის სიძედ შესვლას გრაფი პასკუინების ოჯახში. წიგნი იტალიურად უთარგმნია რაფიელ ალექსანდრეს ძე ივანიცი-ინგილოს, შემდეგში მართლმადიდებელი ეკლესიის მოძღვარის ესპანეთში (მადრიდში). გამოცემის წამომდარებელი აქვს ქართველ მეფეთა გენეოლოგია, მოკლე აღწერილობითა და ილუსტრაციებით. წიგნი მხატვრულად გაუფორმებია ქართველ ხატვარს — გიორგი აბხაზს, რომელიც რომის ოპერის თეატრში მოღვაწეობს. გარკვენი სამფორვანია — წიგნიელ ფონით, თეთრი და შავი ზო-

ლებით და სიმბოლურად უნდა აღნიშნავდეს ძველ ქართულ დროშას; წიგნი მეტად მცირე ტირაჟითაა გამოცემული და დიდ იშვიათობას წარმოადგენს, რის გამოც მას საქართველომდე ვერ მოუღწევია. „ვეფხისტყაოსანი“ მეორედ, უკვე სრულად, იტალიურ ენაზე გამოუციათ 1945 წლის ივლისში (მხოლოდ ბაზარზე 1947-1948 წელს გამოვიდა). იგი თარგმნა ნეპოლის უნივერსიტეტის აღმოსავლეთმცოდნეობის კათედრის პროფესორმა, დოქტორმა შალვა ბერიძემ, რომელიც ძირითადად ცხოვრობს ფროზინონეში (იტალიაში, აპრუცის რაიონში). პოემის ყველა ტაეპი თარგმნილია პროზად. ამ გამოცემის თავისებურება ის არის, რომ ილუსტრაციები შესრულებულია ძველებური მხატვრული სტილით იტალიელი მხატ-

ნაი იგი, გარს ეყვარ ხმისტლი ძრულა-კვი: წის კვი მიუზღვიდეს თვლნი აზად დაყვიცა,



... era una barca ben ricoperta di veli ... nell'area era (solata una donna di bellezza celeste...

აქვს სკოლა სავაილისა, სვად და ჰარი დაბრუნებულია ცარფხეხეს, თუი სრულად გელოვა.



Parlet era riverfo, figurato, con le vesti la care i capelli sparsi, ferito alla teica.



ერის ფულვიო ბიანონის მიერ. მხატვარს ხანგრძლივი მუშაობა უწარმოებია იტალიის არქივებში დაცული ძველი აღმოსავლური მხატვრული ნიმუშებისა და მინიატურების შესასწავლად, რათა შეექმნა პოემის შესატყვისი ილუსტრაციები. ამ გამოცემის შესახებ იტალიის გაზეთში „პობოლი“ ვრცელი წერილით გამოვიდა წინა გამოცემის ავტორი-რაფიელ ივანიკი-ინგილი.

წიგნი გამოიცა ქალაქ მილანში, გამოცემლობა, „Bianchi“ - Giovanni“-ს მიერ მეტად მცირე ტირაჟით (სულ 500-მდე კალი), ერთ ფეხუმბლარს საქართველომდე მოუღწევია, მაგრამ აკლია გარეკანი. ამ გამოცემის შესახებ აღნიშნულია გაიოზ იმედაშვილის კაპიტლურ ნაშრომში — „რუსთველოლოგიური ლიტერატურა, 1712—1956 წლებში“ (საქ. მეც. აკადემიის გამოცემა, თბ. 1957 წ.)



„ვეფხისტყაოსნის“ ამ იტალიურმა გამოცემებმა იტალიელ მკითხველს გააცნო გენიალური „ვეფხისტყაოსანი“.

აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი სასიხარულო ფაქტიც: დაახლოებით იმ პერიოდში, როდესაც ქართველი ხალხი შოთა რუსთაველის დაბადების 750 წლისთავს აღნიშნავდა, ნეპოლში შოთა რუსთაველის საპატივცემლოდ დიდი სურვიით გამოუციათ საფოსტო ღია ბარათი — „Carlolina illustrata“, ცალ მხარეს შოთა რუსთაველის პორტრეტი და წარწერით იტალიურ ენაზე, ხოლო მეორე მხარეს სამისამართო და მოკთხვის ბარათით. ამ ბარათის შესახებ პირველად ი. ტაბაღუამ გამოაქვეყნა თავის წიგნში „ვეროპის ქვეყნებში“ (სახ. უნ. გამოცემა 1959 წ. თბილისი). ასეთივე საფოსტო ღია ბარათი თანარ მეფის პორტრეტით და სათანადო იტალიური წარწერით



ვინ უდრს სიგრილსა მან მუქი ბუნისთა.
დაიბნის უბრუნეს გვერცხითთუჯა კელი...



Non sei far parole e a lungo lo conserpi,
pieno di morte viviva, non pudando il suo
coraggio, o si profittare il messaggio...

როს შეუქმნს მთა მთა, დაზარსნა სტეპ-სტეპი.
პოსტკამს, იტყვას ვაჟ, ცხოვროვო, ვაჟო...



Milora il fle lanciò grida ferocissima. O figlio
lo educato con tanta cura, da me, in sei secoli
l'oscurità non si risvegliò mai in gioffante...

მის ღმრის ფრანს ხმუნ ფნისიხლო ბეჯი კარა
გმბის ფრენს ძოჯბი ტურა, მიძებელთი სიქეს...



Quella, fra l'aroma, dice un foforo biancato
a Hechard, le offre ricchi deni, accetti con
sfclamazioni gioiose

გამრკალის ტანს ვისმე, ვარჯისა უსაბუნებო
ფურცის მონათაო მიდის, სასის თქმა კისე...



Una magnifica scena d'armonia armonica
e il suo corpo nudo di un'aria bell'acqua
solo leggero, inelastica, inelastica...

იტალიელებს დიდი სერიით გამოუციათ.

ქართული კულტურის სხვა ნიმუშებსაც შევხვდებით იტალიაში. ასე მაგალითად, ნეაპოლის ეროვნებათა გალერეაში ნახაუთ დიდი ფორმატის ქართულ-იტალიურ ლექსიკონს შედგენილს ქართველი მისიონერის ნიკიფორე იბრაქის (ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის) და სტეფანე პაოლინის მიერ. ეს პირველი ნიმუში ყოფილა ლექსიკონოლოგიის მეცნიერებაში. ლექსიკონი დაწერილია მხოლოდ ორ ცალად, რომელთაგან ერთი ნეაპოლში ინახება, ხოლო მეორე კი თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკის განსაკუთრებულ ფონდში.

აქვე შევხვდებით იტალიურ ენაზე დაწერილ ქართული ენის გრამატიკას, შედგენილს ფრანსისკო-მარია მაჯიოს მიერ და გამოცემულს 1670 წელს. რომში ვატკანის მუზეუმის განსაკუთრებულ ფონდში ინახება



ერკველ მეფის ბრწყინვალედ შეს-
რულებული პორტრეტი.

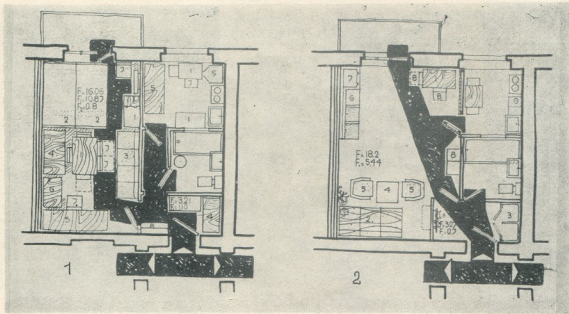
ქართული კულტურისათვის დად
საგანძურს წარმოადგენს ვატიკანს
და იტალიის სხვა არქივებში დაცუ-
ლი VI-VII საუკუნეების ხელმოკრუ-
ლებში კოლხიდასა და რომის იმპე-
რიას შორის პოლიტიკურ-ეკონომი-
ური ურთიერთობის შესახებ. ამ მასა-
ლების ქართველების მიერ გაცნობის
აუცილებლობაზე ზრუნავდა იტალი-
აში მყოფი, ქართული კულტურის
მოღვაწე, კათოლიკე მერი — მიხეილ
თარნნიშვილი, რომელიც გარდაიც-
ვალა და ამ მასალას ამჟამად შემ-
სწავლელი აღარ ყავს.

ვაუწყებ რა ქართველ საზოგადოე-
ბას ზემოაღნიშნულის შესახებ, მი-
ზანდუნოილად მიმართა ჩვენი რეს-
პუბლიკის სათანადო ორგანიზაციებ-
მა იზრუნონ ამ გამოცემების შესა-
ძენად და შეიტანონ ისინი ქართული
კულტურის ფონდში.





ქართული
ინჟინერული
არქიტექტურის
ინსტიტუტი
ბინის ინტერიერის
ორი მაგალითი.
თბილისი.



ბინის ინტერიერი

თანამედროვე მასობრივი მშენებლობის ბინის ორგანიზაციის
ზოგიერთი საკითხი

ვახტანგ დავითაია



აკობრიობის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მატერიალური და სულიერი მოთხოვნები განსხვავებულია. იგი დამოკიდებულია საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიურ საფუძვლებზე, ადამიანთა კულტურულ განვითარების დონეზე. შესაბამისად იცვლება ყოფის ხასიათი და როგორც მისი ფუნქცია — საცხოვრებელი ბინის ინტერიერიც.

საცხოვრებელთან დაკავშირებულია ადამიანის ყველაზე მნიშვნელოვანი საარსებო ინტერესები. მისი საექსპლუატაციო და სანიტარულ-ჰიგიენური ხარისხი უშუალოდ განაპირობებს

ადამიანის ჯანმრთელობას, შრომისუნარიანობასა და საერთო განწყობილებას. ამიტომაც, საცხოვრებლის ისტორია განუწყვეტელი პროცესია გარემოდან მისი სათანადო იზოლაციისა და გარდაქმნისა სასურველი მიმართულებით.

ხანგრძლივი კონკრეტულ-ისტორიული, გეოგრაფიული და ბუნებრივ-კლიმატური ფაქტორების გავლენით სხვადასხვა ხალხის ყოფა ყალიბდება სხვადასხვანაირად, ვლინდება სპეციფიკურ ეროვნულ ფორმაში და ხასიათდება დიდი სიმყარით, მაგრამ სიმყარე არ ნიშნავს უცვლელობას. არ არსებობს ერთ-ხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული უცვლელი ეროვნული ყოფა. იგი განვითარებადი მცნებაა და იცვლება საზოგადოების სოციალურ გარდაქმნებთან ერთად. რამდენადაც სწრაფია ეს გარდაქმნები, მით უფრო სწრაფ ცვლილებებს განიცდის ყოფაც და საცხოვრებელიც.

მეორეს მხრივ, საერთო სოციალურ-ეკონომიური, პოლიტიკური, სახელმწიფოებრივ-სამართლობრივი წინამძღვრები, ცალკეული ერების ზოგიერთ ყოფით თავისებურებებთან ერთად აყალიბებენ საერთო სახელმწიფოებრივ ყოფით ნიშნებს, ახალ ეთიკებსა და მორალს, ახალ საზოგადოებრივ ფსიქოლოგიას. ისინი სულ უფრო და უფრო არბილებენ იმ კონტრასტებს, რომლებიც სხვადასხვა ხალხების ყოფაში, საცხოვრებელსა და მისი ინტერიერის ფუნქციურ-მხატვრულ ორგანიზაციაში ვლინდებოდა.

განზრევლად ეროვნებისა, დღეს საბჭოთა კავშირის ხალხთა ყოფიერების ყველა ასპექტში, მათ შორის ყოფა-ცხოვრებაში აღინიშნება საერთო სახელმწიფოებრივი, ახალი სოციალისტური ნიშნების კონსოლიდაცია, რომლებიც თავის მხრივ განაპირობებენ ყოფის ორგანიზაციის საერთო ფორმებსა და ტენდენციებს, მათ შორის საერთო ნიშნებს საცხოვრებლის ორგანიზაციაში.

აქვე უნდა აღინიშნოს: არც ყოფა, არც საცხოვრებელი არ ვითარდება იზოლირებულად, ერთი ქვეყნის ფარგლებში. კაცობრიობის თანამედროვე კულტურა და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი შედეგია ურთიერთგამიდრების რთული ორმხრივი პროცესისა. ამ პროცესში, უპირველეს ყოვლისა, და შედარებით ადვილად ხდება იმ მხარეების განმტკიცება, რომლებიც არ ეწინააღმდეგებიან კლასობრივ ინტერესებს (მაგ. ტექნიკისა და მეცნიერების დარგში).

საერთო ნიშნები სხვადასხვა ქვეყნის მრავალბინიანი საცხოვრებელი სახლების ორგანიზაციაში ლოკიკურია იმის ძალითაც, რომ იგი ძირითადად საცხოვრებელია გარკვეული კლასისა, მისი წარმოშობა და განვითარება დაკავშირებულია მუშათა კლასთან, რომელიც დღესაც წარმოადგენს ამ ტიპის საცხოვრებლის მთავარ მომხმარებელს და მომავალშიც პრინციპულად განსაზღვრავს მისი განვითარების გზებს. კოლექტიური მრავალბინიანი საცხოვრებლის წარმოშობა და ფართო გავრცელება მიუთითებს მის მომხმარებელთა საერთო მისწრაფებებზე და ყოფის ზოგიერთ საერთო თავისებურებაზე. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს სხვადასხვა სოციალური სიტუაციის ქვეყნებში მუშების და კლასობრივად მათთან ახლო მდგომი წვრილბურჟუაზიული ფენების, ასევე ეკონომიურად ნაკლებად გარანტირებული ინტელიგენციის (რომლებიც მრავალბინიანი კოლექტიური საცხოვრებელი სახლის ძირითადი მომხმარებლები არიან) პირობების, იდეოლოგიის, ყოფის ხასიათისა, და საცხოვრებელი სარგებლობის უფლებების სრულ გაიგივებას.

როცა ვლაპარაკობთ ბინის ინტერიერის ორგანიზაციის თანამედროვე პრინციპებზე, ზოგიერთი მათგანი სავესებით კანონზომიერად წარმოგიდგება სხვადასხვა სიძლიერით გამოვლენილ საერთაშორისო ნიშნებად.

თანამედროვე მასობრივი ბინათმშენებლობის საერთო ნიშნად, რომელიც თავის მხრივ განაპირობებს ინტერიერის ორგანიზაციის მთელ რიგ საერთო ტენდენციებს, შეიძლება მივიჩნიოთ მცირევაპარტიანობა.

სხვადასხვა ქვეყნის მასიური ბინათმშენებლობის ოციციალურ ნორმებში, ან ამა თუ იმ კონკრეტულ დასახლებაში გამოყენებული ნორმებით აღინიშნება საცხოვრებელი ფართების და სათავსოთა სიმძლავრების გარკვეული სიახლოვე.

სსრკ-ის, აშშ-ის, საფრანკეთის, ინგლისის, იტალიის, ბელგიის, შვეიცარიის სხვადასხვა სამშენებლო ნორმებით სათავესოთა სიმძლავრეები ძირითადად 2.30-2.50 მ-ით განისაზღვრება.

მნიშვნელოვანად შემცირდა ბინაში ოთახების რაოდენობა. საბჭოთა კავშირის, ასევე მსოფლიოს მთელი რიგი სხვა ქვეყნების მასიური ბინათმშენებლობა 1-4 ოთახიანი ბინებით ხორციელდება.

ცვლილებები თანამედროვე ბინათმშენებლობაში ოთახების, სიმძლავრების და ოთახების შემცირება, არ შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ ეკონომიურობის გამოვლინებად, არამედ განვითარების კანონზომიერი პროცესია. ჩვენის აზრით, აქ არსებითი როლი ითამაშა სამმა ფაქტორმა:

პირველი. თანამედროვე ოჯახი ხასიათდება ოჯახურ უკრებლად დაყოფის მისწრაფებით, რის გამოც მისი დემოგრაფიული სტრუქტურა (ოჯახის წევრთა რიცხოვნობი, ასაკობრივი, სქესობრივი და ნათესაური დამოკიდებულების მონაცემები) მნიშვნელოვანად განსხვავდება ადრინდელი ბურჟუაზიული და უფრო წინა ეპოქების „დიდი ოჯახებისაგან“. დღეს იგი ძირითადად 1-6 სულისაგან და ერთი ან ორი ოჯახური უკრედისაგან შედგება. ცხადია, ამ გარემოებამ დიდად განსაზღვრა ბინაში ოთახების შემცირების ტენდენცია.

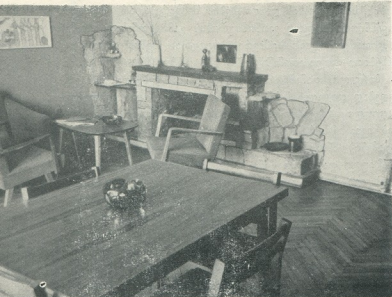
მეორე. თანამედროვე ქალაქი ტიპის საცხოვრებელი ბინის ხასიათი მნიშვნელოვანად განაპირობა საზოგადოებრივი მომსახურების ქსელის განვითარებამ.

ეს გარემოება უნდა ჩაითვალოს, ერთი მხრივ როგორც ფაქტორი, რომელმაც არსებითად განსაზღვრა თანამედროვე ბინის ხასიათი და ცვლილებები, ხოლო მეორეს მხრივ, წარმოვიდგება, როგორც საშუალება ამ ცვლილებების განხორციელებისა.

ხალხურ საცხოვრებლებში გაერთიანებული იყო ოჯახის სასიცოცხლო პროცესებთან დაკავშირებული თითქმის ყველა ფუნქტორი, საცხოვრებლის ევოლუცია ნათელი მაგალითია ოჯახის საყოფაცხოვრებო პროცესების თანდათანობითი დიფერენციაციისა — ინდივიდუალური სექტორის პარალელურად საზოგადოებრივი სექტორის ჩასახვა-განვითარებისა. სოციალისტურმა საზოგადოებამ მიანიჭა რა ქალებს თანაბარი იურიდიული და პოლიტიკური უფლებები, შექმნა რეალური საფუძვლები მათი საზოგადოებრივ შრომაში ჩაბმისათვის, რამაც

დასვენების კუთხე ერთოთახიან ტიპიურ ბინაში (მეორე მაგალითი). თბილისი.



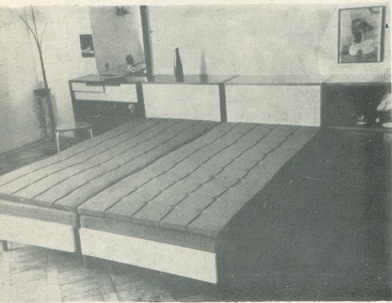


საერთო ოთახის ინტერიერის ფრაგმენტი

არსებითად დაანჭვარა რიგი საყოფაცხოვრებო ფუნქციების გაკოლექტიურების პროცესი. საბჭოთა კავშირში მიკრო რაიონის ორგანიზაციის უკანასკნელი პერიოდის პრაქტიკა გვიჩვენებს თუ როგორ იზრდება სასოციალისტური სექტორის ხვედრითი წონა ყოფის ორგანიზაციაში. სასწრაფო საფუძვლიანად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ გააკვეული პერიოდის შემდეგ, მრავალი დღეს ჩვეულებრივი საყოფაცხოვრებო ფუნქციის ოჯახში ჩატარება ისეთივე ანაქრონიზმი იქნება, როგორც თანამედროვე ქალაქში ექიმთან მომშობიარება, ან ოჯახში ყოველდღიურად პურის ცხობა, რძის პროდუქტების წარმოება და სხვ.

სასოციალისტური მომსახურების ქსელის განვითარება, როგორც პრინციპი ყოფის ორგანიზაციისა, სხვადასხვა ქვეყანაში

საძილე ოთახის ინტერიერის ფრაგმენტი



ნაშო სხვადასხვა ფორმით ხორციელდება და სხვადასხვა მიზნებს ისახავს. იგი ყველაზე გამოკვეთილი და სრულყოფილი სახეს ატარებს სოციალისტურ სინამდვილეში.

შესამე. ოჯახური ყოფის ორგანიზაციაში მეცნიერებისა და ტექნიკის აქტიური შეჭრა დღევანდელი დღის უმნიშვნელოვანეს ნიშანს და თანამედროვე საცხოვრებლის (ფართო გაგებით), კერძოდ, ბინის ინტერიერის განსაზღვრულ ერთ-ერთ არსებით ფაქტორს წარმოადგენს.

დღეს საცხოვრებლის ინტერიერის კომფორტაბელურობის მიღწევა ხორციელდება არა იმდენად საცხოვრებელი ფართის ჯაღილების ხარჯზე, არამედ მისი მოხერხებული გვეგარების, საექსპლუატაციო ხარისხის ამაღლების, საინჟინრო და საინტარულ-პოეტიურ მოწყობილობათა სრულყოფის ხარჯზე. ლიფტები, ნავთობტარები, გათბობის, განიავების და განათების პროგრესული სისტემები, კონდენციონერი, სან-კვანძები-სა და სამხარეულოს რაციონალური მოწყობილობანი, ტელეფონი, მაგივარი, რადიო, ტელევიზია და სხვა — წარმოადგენენ ჩვენი ყოფის პრაქტიკულ რეალობას, მისი კომფორტაბელურობის მახასიათებელს.

მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესი ქმნის რა ადამიანის დროის, შრომისა და სახსრების ე. ი. მოღონად ყოფის რაციონალური ორგანიზაციის რეალურ საფუძვლებს, მას სათანადო ცვლილებები შეაქვს „მოხერხებულისა“ და „ლაშაის“ გაგებაში. შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ისინი, უპირველეს ყოვლისა, სისუბტისა და რაციონალურობის პრინციპებიდან გამომდინარებენ. შესაბამისად, თანამედროვე პროგრესული ადამიანი ისევე უაწყობილიად აღიქვამს საცხოვრებელი ფართის გაუმართლებელ სიდიდეს და სუსტა დეკორატულობას, როგორც მათ საწინააღმდეგო სიფიროვანსა და მხატვრულ შეზღუდულობას.

ამდენად, გარკვეული საფუძველი არსებობს, რათა ფართობის, სიმაღლისა და ოთახთა რაოდენობის შემცირება მხოლოდ ეკონომიურობის შედეგად არ ჩაითვალოს.

ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული ტენდენციები მხოლოდ მცირედ იმ ნაწილს იმ საერთო შეხების წერტილებისა, რომლებიც ვლინდებიან თანამედროვე საცხოვრებელი სახლისა და მისი ინტერიერის გვეგარებით ორგანიზაციაში, მხატვრული გააზრებისა და საინჟინრო მოწყობის საკითხებში. მაგრამ, რაც არ უნდა ბევრი საერთო არსებობს სხვადასხვა სისტემის ქვეყნებს შორის ყოფის ორგანიზაციის საკითხებში, მათში განსხვავებანიც გარდუვალია.

ბუნებრივ-კლიმატური და საუკუნეების მანძილზე განმტკიცებული ტრადიციული ეროვნული ყოფისა და ახალი ყოფის ურთიერთამოკიდებულების ძალით ბინის ორგანიზაციაში განსხვავებანი ლოგიკურია არა მარტო სხვადასხვა, არამედ ერთი და იმავე სოციალურ-ეკონომიური, მრავალეროვანი და სხვადასხვა კლიმატური ზონების მომცველი ქვეყნების შიგნითაც (მაგ. საბჭოთა კავშირში). და თუ დღეს ჩვენი საცხოვრებლები თითქმის არაფრით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ის ფაქტი, რომ პრინციპულად ერთი და იგივე სექცია მოქმედებს, როგორც მეორე, ასევე მეოთხე კლიმატურ ზონაში, უპირველეს ყოვლისა, ელემენტარული ბუნებრივ-

კლიმატური და ყოფით საექსპლუატაციო თავისებურებათა გათვალისწინებლობა, სოციალური ხასიათის შეცდამა.

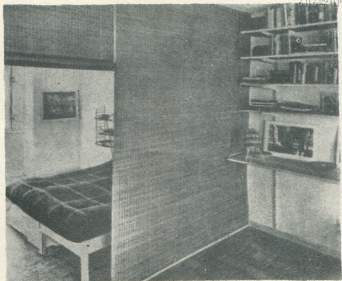
საერთო საფუძვლები და ნორმები არ გულისხმობენ გადაწყვეტის იდეატურობას, ვარიანტთა შეზღუდულობას. (უაზრობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ერთი და იგივე აზრის გადმოცემა შეიძლებოდა მხოლოდ ერთი ერთი, ანუ ერთ შინაარსს გააჩნდეს ასახვის მხოლოდ ერთი ფორმა). ისინი კონკრეტული არიან მხოლოდ გარკვეულ ასპექტში, ხოლო ზოგადი სხვა მიმართებაში. ნორმა 9 მ² კონკრეტულია, როგორც ნორმა ერთ სულზე, ხოლო ზოგადი და განუსაზღვრელი ამ ფართის ორგანიზაციის შესაძლებლობათა თვალსაზრისით. მიუხედავად საფრანგეთის სამშენებლო ორგანიზაციის HLM-ის („საცხოვრებელი დაბალი ბინის ქირით“) და საბჭოთა კავშირის ბინათმშენებლობის ნორმების თითქმის სრული თანდამთხვევისა, აგრეთვე საფრანგეთის სამხრეთი რაიონების და საბჭოთა კავშირის სამხრეთის რაიონების (მაგ. ამიერკავკასიის) კლიმატური პირობების სიახლოვისა, ბინების გააზრება მნიშვნელოვნად განსხვავდება თანამართისაგან.

აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ყოფით-საექსპლუატაციო ფაქტორები და ბინის ფუნქციურ-მხატვრული ორგანიზაციის პროფესიული ოსტატობა. ეს უკანასკნელი ერთ-ერთი არსებითა ყოფის ორგანიზაციის პრობლემათა შორის და ჩვენც ამაზე გვინდა შევიჩრდეთ.

განვიხილოთ ზოგიერთი მაგალითი. სურ. 1 ნაჩვენებია ერთი და იგივე ფართის ორგანიზაციის ორი მაგალითი.

1. 1-319—C სერისს ერთოთახიანი ტიპობრივი ბინა, სასარგებლო ფართი 27,8-მ². ცხოვრობს ერთი სული. მდებარეობით სქესი. ბინაში ავეჯით დაკავებული ფართი ნორმაზე (30%) გაცილებული მაღალია. ოთახში იგი უდრის 67,6%. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ „მგედარ ფართებს“ (0,8 მ²), რომელიც წარმოიშვა ავეჯის უჭეირი განლაგებით, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ოთახში ავეჯით დაკავებული ფართი უდრის 69,3%. ტამბურში დაკავებულია თითქმის მთელი ფართი (35,8%), რომელიც კარის ზვრელების არეში არ ხედება, ხოლო სამზარეულოში იგი უდრის 58,4%. სათავსოების ავეჯით გადატვირთვა, მისი უსიტემო განლაგება ართულებს მოძრაობას ტრანზიტულ გასასვლელებში. (ნახაზე აღნიშნულია შავი ლაქით). იმისათვის, რომ ტამბურიდან აივანზე მოვხედეთ, საჭიროა ყურადღების მაქსიმალური დამატება, ხოლო ოთახის ცენტრში და აივანზე გასვლა შეუძლებელია „დამატებითი ღონისძიებების“ — სკამების გადაადგილების გარეშე. ასევე, მაგიდის (1) და სკამის (7) გადაადგილების გარეშე შეუძლებელია ტანსაცმლის კარადის, (4), სერვანტის (5) და სამზარეულოს ყოყილდიური ჭურჭლის კარადის (5) კარების გაღება. ტამბურში მოთავსებული ტანსაცმლის კარადის ერთ-ერთი კარის გაღება საერთოდ შეუძლებელია. დიასახლისი ნორმალურად ვერ სარგებლობს ხელსაწიით სამზარეულოში.

ბინის ავეჯით გადატვირთვა ქმნის მნიშვნელოვან საექსპლუატაციო დისკომფორტს, გაუმართლებლად ძაბავს ადამიანის ნერვულ სისტემას, ამცირებს ჰაერის მოცულობას და აფერხებს განიავებას. სათავსო მუქი შინდისფერი, კედლის ხლირის, საწოლების, საწოლი-დივანის და მაგიდის ქსოვილის



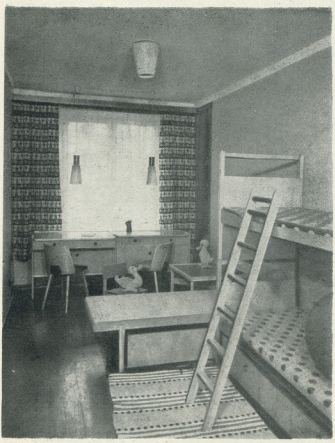
დასახვევი ტიხარი ბუნებრივი ბოქოსაგან. ჩეხოსლოვაკია

მოუყენარი ნახატი, ასევე ავეჯის თარობზე განლაგებული მრავალრიცხოვანი „დეკორატიული“ ნივთი კიდევ უფრო ძაბავს ინტერიერის საერთო სიტუაციას.

ბინის ფუნქციურ-მხატვრული გააზრების თვალსაზრისით აქ ინტერიერის კომპონენტთა უბრალო კონტოლმორცაისთან გვაქვს საქმე. ავეჯი, ქსოვილები, თარობებზე განლაგებული ბროლისა და ფაიფურის ვაზები, კედლის ტონი — ყველაფერი პირველ პლანზე გამოდის. დარღვეულია მოთავსებისა და მეორეხარისხოვანის ურთიერთდაქვემდებარების პრინციპი. ინტერიერში ავეჯის გაუმართლებელი თავმოყრა — სამი საწოლი, ორი ტანსაცმლის კარადა, (აგრეთვე საკიდარი) ზუთი მაგიდა, ცხრა სკამი, სამი ჭურჭლის კარადა — ერთოთახიან ბინაში (ერთ სულზე) მიუთითებს, რომ ბინა გააზრებულია

კარადა — ტიხარი საერთო და საძილე ოთახებს შორის.





ბავშვთა ოთახი საბოთახიან ბინაში (ესკოხეთი)

არა საექსპლუატაციო მოხერხებულობის პრინციპებიდან, არამედ პირველ პლანზე გამოდის მემზანის „საჩვენებელი მხარე“.

ბინის მეტაკლებად მსგავსი გააზრება არ არის შემთხვევითი მოვლენა, არამედ იგი შემიკვდირობით კავშირშია „ზედმეტბათა პერიოდის“ მთელ რიგ ყალბ შეხედულებებთან, რომლებმაც ბინის კომფორტაბელურობის კრიტერიუმი ძირიდად რაოდენობით კატეგორიებამდე დაიყვანეს (სიდიდე, სიმაღლე, სიზარავლე და სხვ.).

2. იგივე 1-319-C სერიის ერთოთახიანი ბინა, ცხოვრობს ერთი სული, მამრობიანი სქესი.

მოზინადრემ ცვლილებები შეიტანა ბინის დაგეგმარებაში. ტიპარის გადაადგილებით გააუქმა ტამბურიდან სამზარეულოში გასასვლელი კარიდორი, რითაც 2,2 მ²-ით გააღიდა ოთახის ფართი. სათანადოდ შემცირდა სამზარეულო, რომელშიც ვხვდებით ოთახიდან. მასში ტექნოლოგიური სქემის მიხედვით განლაგდა ხელსაბანი, მაგიდა (იგივე ჭურჭლის კარაზი) და ჭურა. ასევე მაგიდა ორი საჯდომი ადგილით. ასეთი სამზარეულო საესებით საკმარისია მცირესულადობის ოჯახისათვის.

ზემოთ სხენებული რკინოსტრუქციის შედგამა გაცილებით გამართვად ტრანსიტული გასასვლლების სქემა, მნიშვნელოვანად შემცირდა მისი სიგრძეც.

ოთახში კარგადაა გამოვლენილი ძირითადი ფუნქციური ზონები. გამოყოფილია დასვენების და საშუალო კუთხე. (დღი-

სა და ღამის დასვენება შეთავსებულია ერთმანეთთან) (სურ. 2). კედლის გასწვრივ განლაგებული გრძილი ტაბლა (2,40 მ) მშენიარად ასრულებს თავის ფუნქციებს სხვადასხვა შეკრებულობისას, ხოლო ჩვეულებრივ პირობებში გამოყენებულია საჯდომად. აქვეა განლაგებული რადიომიმღები, ფირსაკარგი, ეურნალები და სხვ. ტამბურში მთელ სიმაღლეზე მოწყობილი კარადა (3) ითავსებს სხვადასხვა კორპუსული ავეჯის ფუნქციებს და მნიშვნელოვანად ამცირებს ოთახში ავეჯით დაკავებულ ფართის (29,3%).

ფუნქციური მიზანშეწონილობათან ერთად კარგადაა გააზრებული ინტერიერის მოცულობით-მხატვრული სახე. ჩაშენებულმა კარადამ გაანთავისუფლა რა ოთახი სხვადასხვა კორპუსული ავეჯისაგან, განაპირობა ის, რომ სათავის ყველაზე მაღალი ავეჯი (მაგიდა) არ აღემატება 80 სმ. ე. ი. ინტერიერში არ აღინიშნება სიდიდითა მკვეთრი კონტრასტები, რომელიც ასე ძაბავს და ანაწევრებს ინტერიერს ადრე განხილულ ბინაში. კედლების მოციფო ნაწრისფერი ტონი წარმოადგენს იდეალურ ფონს წითელი საწოლის, სავარძლების, სკამების და ტაბლაზე განლაგებული შავი ფერის ბალიშებისათვის. იგი ასევე მიზანშეწონილია ბინის ორიენტაციის (დასავლეთი) თვალსაზრისითაც. კიხარნი შესრულებული სამზარეულოს მუხის ვიწრო ფიკრებისაგან, წარმოადგენს ინტერიერის სანაჩერის ელემენტს და განსაკუთრებულ მყუდროებას ანიჭებს საშუალო კუთხის. გემოვნებით შერჩეული გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები (ფოტო, ნახატები, კურაიკა) წარმოადგენს ორგანულ ელემენტს ამა თუ იმ ფუნქციური ზონისა. საერთო განყოფილება მზიარული და ოპტომისტურია.

ზემოთ განხილული ორი ბინა წარმოადგენს ორ ურთიერთსაზრდადღეგო მგაგლითს ერთი და იგივე ფართის გააზრებისა და ნათლად მიუთითებს ინტერიერის ფუნქციურ-მხატვრული ორგანიზაციის უნარის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე.

საკუთარების ინტერიერის საკითხები საჭარტელოში როგორც პრაქტიკოს არქიტექტორთა, ასევე არქიტექტურის მკვლევართა ინტერესების სფეროს მიღმა იყო. იგი არ ყოფილა და დღესაც არ არის კომპლექსური პროექტირებისა და კვლევის საგანი. შესაბამისად არ გავგანჩია საჭარტელოს კლიმატური, ყოფით-საექსპლუატაციო და დემოგრაფიული მოთხოვნებიდან გააზრებული ბინის ინტერიერის ორგანიზაციის საპროექტო რკინომენდაციები. ყველა ინდივიდუალური თუ ტიპობრივი სქემატი, რომლითაც გაშენებულა ან დღესაც მიმდინარეობს მასობრივი ბინათმშენებლობა საჭარტელოში, გააზრებულია ბინა — როგორც ოთახების ჯამი, რომელიც უნდა მოეწყოს კორპუსული ავეჯით და არცერთი მათგანი უფრო დეტალურად არ სწავდება ყოფის ორგანიზაციის საკითხებს, არ არის გამოყენებული გაცილებით რაციონალური და საექსპლუატაციოდ მოხერხებული კარადა-ტიხრების, სვეტური და სტელაჟური ავეჯი, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს ასრულებენ როგორც ავეჯის, ასევე გვიმარების ფუნქციებს. სტაციონალური ტიხრების ულადავს ბინის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობებს ოჯახის დემოგრაფიულ ცვლილებებთან დაკავშირებით. ყოველივე ამან ატობმატურად განაპირობა ბინის დიფერენცირებული ეტაპობრივი ფორმირება: 1. გვემარებით

ორგანიზაციად (დამპროექტებელთა კომპეტენცია) და 2. მოწყობად (მოხინდრეთა კომპეტენცია).

ბინის ინტერიერის ფუნქციურ-მხატვრულ საკითხთა დი-
ლექტანტ ხელოსანთა ხელში გადასვლამ ძირითადად ფართო
მასების საცხოვრებელი მათ მხატვრულ-გამომგონებლურ
უნარს დაუქვემდებარა. ეს პროცესი განსაკუთრებით საკრძინო-
ბია ომის შემდგომ წლებში. „გაფორმების“ მიზნით საც-
ხოვრების ინტერიერში ფეხმოკიდებულმა კედლისა და ქე-
რის მხატვრობამ, რომელიც წარმოადგენდა წარსული არქი-
ტექტურული სტილების კედლისა და ქერის რელიეფური და-
მუშავების (ძერწვით) ხერხების იაფფასიან მიბაძვას, ფარ-
თოდ გავრცელებულმა ფაიფურის სტატუეტებმა, ბრჭყვილა
ნივთებმა, რომლებმაც შეაფხვეს „თავისუფალი“ ადგილები ავე-
ჯის თაროებზე, ცალობრივად გამოშვებულმა სტილისტურად
შეუსაბამო ავეჯმა და სხვამ ძალზე უარყოფითი როლი შეას-
რულა ჯანსაღი საცხოვრებელი გარემოს ორგანიზაციის საქ-
მეში და იგი დიდი ხნით ააქდინა განვითარების სწორ გზას.

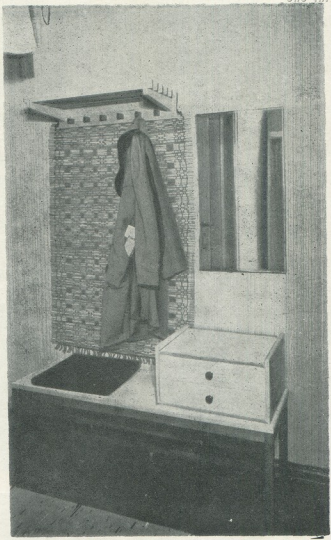
მცირეგაბარიტიანმა ბინათმშენებლობამ მთელი სივრძე-
სიგანით დააყენა ფართისა და სივრცის რაციონალური ორგა-
ნიზაციის აუცილებლობანი, მოითხოვა ინტერიერის შემოქმე-
დებით პრობლემების პრინციპული გადასინჯვა.

ნორმა 9 მ² შეიძლება ჩაითვალოს დამამაყოფილებლად
მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ კი საცხოვრებლის (ფართო გა-
გებით) ყველა საკითხი გააზრებულია კოორდინირებულად,
კომპლექსურად, სადაც ყველაფერი ემორჩილება პარამონიულ
ინტეგრაციას.

სათავსოთა მრავალფუნქციურობა და ოჯახის დემოგრაფი-
ული სტრუქტურის განუწყვეტელი ცვლილებანი ვერ იტყუებენ
„კაპიტალურ“ ინტერიერს და ითხოვენ სივრცის მაქსიმალურ
ვარიანებულრობას. ვარიანებულობის განხორციელებისათვის
აუცილებელია სხვადასხვა რიცხვობრივი ოჯახის შესაბამისი
უსაყრდენო სივრცე, რომელიც ასაწოები, დასაკეცი, გასაწევი,
დასახვევი (სურ. 5) და სხვა სახის ტიხრების, კარადა-ტიხ-
რების, (სურ. 6) სტელაური და სექციური ავეჯის საშუალე-
ბით გეგმარდება ყოველი კონკრეტული ოჯახის საჭიროებისა-
მებრ და პერიოდულად ტრანსფორმირდება თვით ოჯახის
მიერ.

მცირეგაბარიტიანობამ პრინციპულად შეცვალა ავეჯის ხა-
სიათი. კედელთან ზურგიით „დაბმული“ კორპუსული ავეჯი
დაიძრა კედლიდან, შეუთავსდა ტიხარს და გაათავისუფლა
ფართის მნიშვნელოვანი ნაწილი. ცალობრივი და ნაკრები
კორპუსული ავეჯის პოზიციების დათმობა აღმავალი ტენდენ-
ციისა და თუ დღეს ძირითადად კარადები (ტანსაცმლის, წიგ-
ნის, ტურჭლის, თეთრეულის) შეუთავსდნენ ტიხარს, მომავალ-
ში, შესაძლოა, სხვა ავეჯმაც (მაგ. საწოლი, მაგიდა) გადაი-
ნაცვლოს კედლისკენ.

სივრცისათვის ბრძოლამ განაპირობა ავეჯის მრავალფუნ-
ქციურობა და ვარიანებულობა, რის შედეგადაც ტრადიციული



ტამბურის ორგანიზაცია (ლიტვა)

სტატური ინტერიერის ნაცვლად ვლებულობთ დინამიკურ ინ-
ტერიერს, რომელიც იცვლება პერიოდულად ყოველდღიური
ოჯახური პროცესების შესაბამისად.

ამრიგად, თანამედროვე ბინა გარკვეულად ემსგავსება თე-
ატრალურ სცენას, სადაც ერთი და იგივე სივრცე საჭიროებო-
სამებრ ემორჩილება ადამიანის ნებას, სადაც უმნიშვნელოვანეს
გეგმარებით ელემენტად გვევლინება ავეჯი.

ყოველივე ამის გამო ზღვარის გავლება ბინის გეგმარებით
ორგანიზაციასა და ინტერიერის მოწყობას შორის, საცხოვრებ-
ელი სექციის და ავეჯის პროექტირებას შორის (რასაც ადგი-
ლი აქვს დღეს ჩვენს პრაქტიკაში) ყოვლად დაუშვებელია,
მითუმეტეს, რომ მასობრივი ტიპური ბინათმშენებლობა ამის
განხორციელების იდეალურ პირობას, საოჯახო ყოფაში მუშ-
ჩანობისა და პრიმიტიულობის გამოვლინებათა ლოკვიდაციის
საუკეთესო საშუალებასაც წარმოადგენს.

პეტერ-პაულ რუბენსი.
კამერისტკა

ოგიუსტ რენუარი.
ჭალი მარათი



სელონების სებანკური



პარმენ ზაქარაია



ვენმა საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა ლენინგრადის სახელმწიფო ერმიტაჟის დაარსების 200 წლისთავი. აქ გამართულ დიდ ზეიმში მონაწილეობა მიიღო როგორც ჩვენი რესპუბლიკებიდან, ისე უცხოეთიდან ჩამოსულმა მრავალმა სტუმარმა. ღირსშესანიშნავ თარიღთან დაკავშირებით ხელოვნების ამ დიდ საგანძურს გადაეცა უმაღლესი ჯილდო — ლენინის ორდენი. ახლა მას უკვე ეწოდება „ლენინის ორდენისანი სახელმწიფო ერმიტაჟი“. სხვადასხვა ორდენებით იქნენ დაჯილდოებული აგრეთვე ერმიტაჟის თანამშრომლები.

ლენარდო და-ვინჩი.

ქ. ზონა ლიტა

ვან-დეიკი.

ავტობიოგრაფი

როგორც ცნობილია, ერმიტაჟი მოთავსებულია ე. წ. ზამთრის სასახლეში (რუსეთის იმპერატორთა ყოფილი რეზიდენცია). მცირე ხავეზობის მაგივრად აქ 1754-1762 წ.წ. ვ. რასტრელიმ ააგო სასახლე, რომელიც რუსული არქიტექტურის სიამაყე და მსოფლიო ხურომოთქმულების შედეგია.

1764 წელს აქ ჩაისახა ერმიტაჟის ისტორია. მაშინ მუზეუმს რამდენიმე დარბაზი ეკავა, ხოლო რევოლუციის შემდეგ მას გადაეცა მეფის სასახლის მთელი ანსამბლი.

ეკატერინე II, აგრძელებდა რა პეტრე I მიერ დაწყებულ გზას, აგენტების მეშვეობით ეძებდა ძვირფას ნახატს, ქანდაკებას თუ არქიტექტურულ ნივთს. მისი ელჩები, დიპლომატიური წარმომადგენლები არ უშვებდნენ არც ერთ ხელსაყრელ მომენტს აუქციონზე, რათა შეეძინათ ყველაფერი კარგი, რისი შექმნაც კი შეიძლებოდა.

პირველი მხატვრული ნაწარმოებები სწორედ 1764 წელს იქნა შექმნილი პრუსიაში. მალე ფონდებს მიემატა დრეზდენიდან, ჟენევიდან, ამსტერდამიდან, პარიზიდან, ლონდონიდან ჩამოტახილი მხატვრული განძეულობანი. რამდენიმე წლის შემდეგ საჭირო გახდა ახალი დარბაზებისა და პავილიონების აგება.

საინტერესოა თვით სიტყვა „ერმიტაჟის“ წარმოშობაც. მეფეებს სჭირდებოდათ მყუდრო ადგილები, სადაც დაისვენებდნენ ყოველდღიური საქმეებისაგან. ასეთ ადგილს ვერსაღის სასახლეში ერქვა Ermitage. მისი მიზაძებით პეტერბურგის სასახლესთანაც შეიქმნა ერმიტაჟი. იმპერატორის სიცოცხლეში ერმიტაჟის სიმდიდრის ნახვა მხოლოდ მისი ნებართვით შეიძლებოდა.

XIX ს. პირველ ნახევარში ერმიტაჟის კოლექციების ზრდა ძალზე ნელი ტემპით მიდიოდა, ვინაიდან ინტერესი შენეულა, თანაც ნაპოლეონის ომებმა დიდად შეაფერხა ევროპაში დიდი თუ მცირე კოლექციების შექმნის საკითხი.

ნიკოლოზ I ხელოვნების მოყვარულად თვლიდა თავს, მაგრამ ბევრი რამ ემსხვერპლა მის სიმაკაცრეს, გაუნათლებლობას. მაგალითად, 1834 წ. იმპერატორის ბრძანებით კოცონზე დაწვეს 109 სურათი, რომელიც მას არ მოეწონა.

ვოლტერის ბიბლიოთეკა ისეთ „ცხრაკლიტულში“ მოათავსეს, რომ მისი უბრალოდ ნახვა არავის შეეძლო. ეწინოდით, რომ ვოლტერის აზრები არ გაფრცქვლებულყო.

ვინაიდან ერმიტაჟის საექსპოზიციო დარბაზები ვეღარ აკმაყოფილებდა მოთხოვნას, 1839 წელს მიუნხენელი არქიტექტორის კლენცის პროექტით დაიწყო მშენებლობა (მშენებლობაში მასთან ერთად მონაწილეობდნენ არქიტექტორები ვ. სტასოვი და ნ. ფიმიოვი). სპეციალური საგამოყენო დარბაზების მქონე დიდი ნაგებობა დამთავრდა 1852 წ. იგი მოდგმული იქნა ძველი ერმიტაჟის მხარეს. განთავისუფლდა ფელტენისა და დელაშოტის მიერ ადრე აგებული დარბაზები. ისინი რეკონსტრუქციის შემდეგ მიემატა მეფის სასახლეს.





ახალ საგამოყენო შენობას „იმპერატორის მუზეუმი“ ეწოდა და მთელი კოლექცია მასში გადავიდა.

ისევ იწყება ახალ-ახალი კოლექციების შექმნა ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში. ამ პერიოდის შენაძინებულ ალხანინშა-ვია არა ერთი პირველხარისხოვანი სურათი — ტიციანის, ვერონეზეს, გვიდო რენის, ველასკესისა და სხვათა. მრავალდღეა ერმიტაჟის არქეოლოგიური ფონდები ბოსფორიდან. სკეითეების მეფისა და მისი მეუღლის საფლავს ორი ათასამდე ოქროს, ვერცხლის, ბრინჯაოს და სხვა ნივთები ამოყვა.

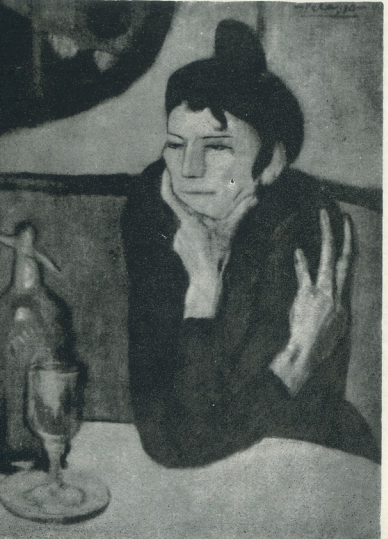
ახალი მუზეუმისათვის გადარჩეული იქნა 1600 სურათი. 1000 სურათი ნიკოლოზ I-მა დიდებულებში თუ სხვადასხვა დაწესებულებებში დაარიგა. მაგრამ ყველაზე დიდი უზედურება ის იყო, რომ 1812 ექსპონატი არსად იყო „გაწესებული“ და ისინი, როგორც „უვარგისნი“, გასაყიდად გაიტანეს. ამის შედეგად გაიყიდა: ჯორჯონეს, კარავაჯოს, ტინტორეტოს, რემბრანდტის, რუბენსის, ვან-დეიკის, ვერონეზეს, ველასკესის, მურილიოს, ვატის და ბევრ სხვა გენიალურ შემოქმედთა ნაწარმოებები.

ახალი სიტუაცია, ახალი ატმოსფერო ევროპასა და კერძოდ რუსეთში ნი-იანი წლების დასაწყისში იძულებულს ხდის იმპერატორს, რომ მუზეუმის კარი მთლიანად თუ არა, ცოტათი მაინც გამოაღოს. ერმიტაჟის დაარსების ასი წლის შემდეგ ხალხის წარმომადგენლებს ასე თუ ისე მაინც შეეძლოთ მოხვედრა გამოყენებაზე.

ღრუბებითი მთავრობის დროს მხოლოდ ცოტა რამ იცვლება ერმიტაჟის ცხოვრებაში. ნამდვილად ხალხის სამსახურში მუზეუმი მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ დგება, ქვეყანა მტრებს იგერიებდა და შიგნით კულტურის საკითხებს აგვაგრებდა. მალე მუზეუმს დაუბრუნდა სასახლის ის ნაწილი, რომელიც პირველი ასი წლის განმავლობაში ეკუთვნოდა. შემდეგ კი მთელი ზამთრის სასახლე გადაეცა ერმიტაჟს.

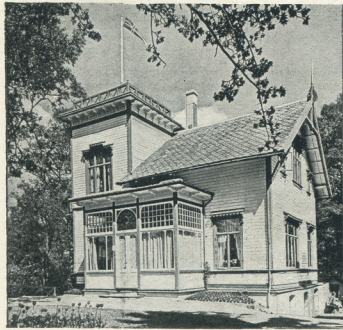
საბჭოთა პერიოდში შეიქმნა და გამდიდრდა ერმიტაჟის ფონდები. ამ მხრივ შესამჩნევი შევსება ხდება პირველ წლებში, როდესაც მუზეუმს მიემტა ნაციონალიზებული კერძო კოლექციები და მეფისა და დიდებულთა სეიფებში გადანახული იშვიათობანი. მასვე დაუბრუნდა ის აურაცხელი სიმდიდრე, რომლის გატაცებას აპირებდნენ, მაგრამ ვერ მოასწრეს.

ერმიტაჟის თანამშრომლებმა მაღალ მეცნიერულ დონეზე აიყვანეს სამუზეუმო-საექსპოზიციო მუშაობა. ახლა აქ არა მარტო დასავლეთ ევროპის მხატვრობის გამოყენაა, არამედ თავმოყრილია თითქმის მთელი მსოფლიოს კულტურის ამსახველი ექსპონატები. ყველაფერი ეს საშუალებას იძლევა თვლი გადადევნოთ მრავალი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიას თითქმის კაცობრიობის არსებობის მთელს მანძილზე. მსოფლიოს დიდი მუზეუმებს არ ამშვენებს ისეთი შედეგები, როგორც ერმიტაჟშია თავმოყრილი.



პოლ გოგენი
ტაიტელი ქალი

პაბლო პიკასო
აბსენტის მოყვარული



ელვარდ გრიგის სახლი ბერკეში

სოფლის მეურნეობას. ამდენად, საგარეო ვაჭრობა ნორვეგიის ერთ-ერთი სასრებო წყაროა. ექსპორტს კი წარმოადგენს თევზი, ხე-ტყე, ქალაღი, აბრეშუმი, ქიშ. პროდუქტი და სამთამანდო მეთალურგიული ნაწარმი.

უცხოელისათვის ნორვეგია დედამიწის ერთ-ერთი ძალზე საინტერესო კუთხეა, სადაც ტყით დაბურული მიწები, ზღვა, მინდვრები ადამიანის ხელით კიდევ უფრო გაკეთილშობილებული და გალამაზებულია. არ შეიძლება ეს ქვეყანა ნახო და მან არ მოგაჯაღოვოს, საოცარი სიმკვეთრით არ აღიბეჭდოს მესხიერებაში.

ამ მოგზაურობიდან პირველი ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება დასტოვა ვიკინგთა გემმა (X-XI ს.), რომელიც გასული საუკუნის ბოლოს ოსლოფიორდის ფსკერიდან ამოიღეს. ეს ე. წ. ოსიერგის გემი შავ ელვებანტურ გედს მოგვაგონებს თავისი ნატიფი პროპორციებით. მისი სიგრძე 25 მეტრია, სიგანე 6-8 მ. ხელმოწერის ამ შესანიშნავ ქმნილებაში შერწყმულია სიძლიერე, გონიერება და გემოვნება. მნახველს ნათლად წარმოიდგება თვალწინ, თუ როგორი მდიდდური, მამაცი მეთომრები იყვნენ ამ ხომალდების მფლობელი ნორვეგიელი მეკობრეები — ვიკინგები, რომელნიც ამ გემებით გარდა ატლანტიკის ოკეანისა, ბალტიისა და ჩრდილოეთის ზღვის სამხრეთისაკენ ახერხებდნენ გადასაცვლებას. მოპოვებული ნადავლი მათ ზოგჯერ არაბებამდე მიჰქონდათ. გემში აღმოჩენილი ინვენტარი ისე კარგადაა შენახული, რომ იმდროინდელი კულტურის დონის სრულიად ნათელი სურათის აღდგენა შეიძლება. გემთან ერთად ამოიღეს ოთხ ბორბლიანი, ნატიფი ფორმის ეტლი და მოჩუქურთმებული მარხილი, რომელიც ყოველი ნორვეგიელისათვის ისეთივე აუცილებელია როგორც ნავი. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მისტიურ დრაკონთა ოქროს თავები, რომელნიც მარხილის წაწმინდადგენდნენ და „მოგზაურობისას გზაზე ავი სულები უნდა გაეფანტათ“. სამხედრო იარაღი, სამეურნეო ნივთებიც სრულიად შეესატყვისებოდა ნორვეგიელ მეთომარ-მეკობრეთა ძალს და სიმდიდრეს. ვიკინგების გემების წარუშლელი სახე ჩვენ თან გვედგება ათი დღის მანძილზე, სანამ ამ ქვეყანაში ვიმყოფებოდით.

გეორგიის გზის ქვეყანაში

მანანა ქიქოძე

სორვეგიის ევროპელები „შუადამის შვის ქვეყანას“ ეძახიან. მართლაც, საღამოს 11 საათზე ნორვეგიაში ჯერ კიდევ მზე ანათებს და დილის 4 საათზეც აღარ ბნელა. ნორვეგია ლამაზი ფიორდების ქვეყანაა. ფიორდები მაღალ მწვერვალებშია შეჭრილი და როდესაც უახლოვდები ან თვითმფრინავიდან დასცქერი, ისეთი შთაბეჭდილება გეკმენება, თითქოს მთები ჩაუძირაიათო ზღვაში. ნორვეგიაში დაახლოებით 4 მილ. მოსახლეა... უმთავრესად მეთევზეობას, ტყისა და სამთამანდო მეურნეობას ეწევიან. თავისი მდებარეობის გამო ნორვეგიელი მოსახლეობის მხოლოდ 20% მისდევს

შიშენელოვან სანაზაობას წარმოადგენს აგრეთვე პირველი პოლარული პოლუსის აღმოჩენელთა ხომალდი, რომელსაც „ფრამ“ — „წინ“ ეწოდება. „ფრამი“ აგებულია ფრიდტიოფ ნანსენის ინიციატივით. ამ გემმა სამზღის იმოგზაურა. პირველად 1893-96 წ. ნანსენის მეთაურობით ოსლოდან ნორვეგიის შემოვლით, რუსეთის სანაპიროებზე გავლით ჩრდილოეთ პოლუსამდე მიაღწია. ამ მოგზაურობით ნანსენმა დააპტაცია თავისი მეცნიერული თეორია ოკეანის შესახებ და დამატებით მრავალი დაკვირვება აწარმოა ოკეანეთა ბუნების გასარკვევად. მეორე მარშრუტი, 1898-1902 წ. წ. ოტო სვედრდუპის თაოსნობით მოხდა გრელანდისაკენ. ამ ექსპედიციაც მეცნიერული მიზანი ჰქონდა დასახლები. მას უნდა გაერკვია აღმოსავლეთ ციმბირის ზღვათა დინამიკა. მესამე კომპანია კი 1910-12 წ.წ. შედგა როალდ ამუნდსენის ხელმძღვანელობით, რომელმაც სამხრეთ პოლუსი დაიპყრო. „ფრამი“ — უსამართლო ვენია, შეიცავს კომფორტაბელურ მოწყობილ საკლევო დარბაზებს, საცხოვრებელ და საინვენტა-



ვიკინგების გემი

რო კაიუტებს, საველესოდ განკუთვნილ სათავსებს, საფუთიაქო და სამედიცინო ოთახებს, საწყობებს და პატარა ქალაქის შობაგებულებას სტოვებს.

ოსლოში ნორვეგიელები უცხო ტურისტებს პირველ რიგში უჩვენებენ ცნობილ ფრიგენერის პარკს, თავისი შადრევნებით, მრავალფეროვანი მცენარეული ნარგავებით, ფერადფერადი ყვავილებით, აუზებით, საესტრადო თეატრით და კაფე-რესტორნებით. მაგრამ ყველა შობაგებულებას აღმეტანება გუსტავე ვიგელანდის (1869-1943 წ.) სკულპტურულ ნაწარმოებთან ვაღერეა ღია ცის ქვეშ. ავტორის მიერ აღგებორთული ხეჩხით დაბაჭვილი თემების სხვადასხვაობა ერთ მთლიანობაშია მოქმედობით. იგი გაერთიანებულია ხუროთმოძღვრის ერთი უაღრესად ორიგინალური მანერით. ავტორის ყველაზე საინტერესო ობიექტი ადამიანია, ადამიანის ცხოვრება მის შემოქმედებასთან განუყოფლად არის შესისხლხორცებული, მისი სიყვარულით ხელოვნებისადმი ადამიანისადმი სიყვარულშია გამოვლენილი, პარკის ალაყაფის ჩამაგებულ ბრინჯაოს კარიბჭეში ჩაქსოვილია ადამიანის მიერ დრაკონების დატყვევების სიუჟეტი, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს გონიერების ზეიმის მუხების ბნელ ძალებზე. ბრინჯაოს სკულპტურაშია დიდი ჯგუფი დგას პარკის სიღრმეში შემაკალ ხიდზე, ამ ქანდაკებებშიც სიმბოლურად გააზრებულია ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა მხარეები და თვისებები. ხიდის დასასრულს აღმართულია ბრინჯაოს ორი რგოლი, ერთს მასში მოქცეულია ხელები და ფეხები გაშლილი ადამიანები ატრიალებენ. ეს ცხოვრების ჩარხია. მეორე რგოლში კი გადმოცემულია ადამიანის ბრძოლა ცხოვრებისეული სიმძლევიდან თავის დასაღწევად ადამიანთა სხეულები ეხერხებიან ამ რგოლს და ცდილობენ ადამილიონ, განათავსოფლდნენ ამ მუდმივი მოძრაობისაგან. ხიდის ქვეშ ბავშვებისათვის არის მოწყობილი სპეციალური მოედანი: ხელოვნური ტბით, პატარა ნავით, გედებითა და მტრედებით.

პარკის ცენტრალური ადგილი უჭირავს შადრევანს. შადრევანს ირგვლივ გარს არტყია ბრინჯაოს კედელი, რომელზედაც 60 რელიეფური ფიგურა გამოქრულა. კედლის თავზე აღმართული სკულპტურული ჯგუფები ასახევენ ადამიანის ბავშვობას, სიყმაწვილეს, სიჭაბუკეს, სიმწიფის წლებს, სიბე-

რეს და სიკვდილს. შადრევანის ირგვლივ დაყოლებულია შავი და თეთრი მოზაიკა მონაცვლებით, რომელსაც ლაბირინთი ეწოდება. ესეც სიმბოლური მნიშვნელობისაა. ეს ის მწელი და მძიმე გზაა, რომელიც ადამიანმა უნდა გაიაროს თავისი არსებობის მანძილზე. თითონ შადრევანს კი ქმნის 6 მამაკაცის შავი გრანიტის ფიგურა (2 ჩვეულებრივი ადამიანის ზომის), რომელთაც ხელში უჭირავთ თასი, საიდანაც წყალი ამოდის. ეს თასი ცხოვრებისეული ტვირთია. ყოველ ფიგურას იგი თავისებურად უჭირავს. თუ ერთი მთელი სიმძიმით ეწოდება ამ თასს, მეორე უფრო ნაკლებად ცდილობს დაიტვირთოს თავი, მესამე საერთოდ გაურბის ტვირის და ერთი სიტყვით ისე, როგორც ეს ხდება კიდეც.

ფროგენერის პარკის ყველაზე ამაღლებულ ადგილას ადმართულია გრანიტის 17 მეტრიაი მონოლითი, რომელიც ვიგელანდმა 9 თვე ძერწა. იგი 2700 ტონიანი ქვის ოლიდა რომლის ამოტანა და ადგილზე დადგმა 2 წელი გრძელდებოდა. ვიგელანდმა ამ მონოლითზეც თავისი რწმენა ჩააქსოვა. მონოლითი შედგება 120-მდე ერთმანეთში გადახლართული ადამიანის სხეულისაგან. იგი იწყება დახოცილი სხეულებით, რომელნიც ზევიტიანე მოძრაობაში მიიდან და რაც უფრო ზევიით ააყოლებთ თვალს, დინახავთ, რომ ადამიანთა სხეულები საოცარ დინამიზმობაში გადადინან. შეიძლება იფიქრო, თითქოს ეს სიცოცხლის გამარჯვება იყოს სიკვდილზე, ან ადამიანთა ლტოლვა სიმაღლეებისაკენ, სინათლისკენ, იდეალისაკენ. განცვიფრებას იწყებს ავტორის საოცარი პროდუქტიულობა, მისი შემოქმედების მრავალფეროვნება და ინტელექტუალური სიღრმე.

აქვე მინდა მოვიფიქრონ ის სასიამოვნო სახანაობა, რომელმაც არანაკლები შობაგებულება მოახდინა ჩვენზე ფროგენერის პარკში. ეს იყო ნორვეგიული ახალგაზრდა, რომელიც ნორვეგიის განათავისუფლების ეროვნულ დელეგატულს 17 მასის ზეიმობდა. პარკთან 3-4 ძველი მარკის მანქანა გაჩერდა. მანქანები წითლად იყო შეღებილი და თეთრი ასიებით წარწერები ქმნიდა გაკეთებული. წარწერების ამოკითხვა ცხადია, ჩვენ ვერ მოვახერხებთ. მანქანებიდან გადმოვივადენ 15-17 წ. ქალ-ვახეი, რომელიც წითელ და ლურჯი ემბლემიანი ტანისამოსი ეცვთა და წითელი ფეხებიც ეხურათ (ყოველ სასწავლებელს თავისი ემბლემა აქვს: კიბო, თევზი, ჭობტი, ობობა, თხა, კახეი, დრაკონი და სხვ.). ეს ახალგაზრდები საგანოცოდ არიან დახოხვნილები, ისინი ვივილ-ხივილით შემოვივადენ, შემოგვასიუნ და ჩვეთვის გაურკვეველი შექაზებულებით მოგვმართავდნენ, ტროსტები ეჭირათ ხელში და მიწაზე არტყამდნენ. ამ დღესასწაულის პერიოდში ახალგაზრდობას ნება ჰქონდა დაერგვია მოქალაქეობრივი წესრიგი. მაგ. ისინი ქალაქში მოედნებზე მდგარ ნორვეგიის ცნობილ მოღვაწეთა ყველა ქანდაკებას თავიანთი ქედებით ამკობდნენ. ქუჩეში მიმოსვლის წესებს არ ემორჩილებოდნენ და სხვა. ყველა ამ „ბოროტმოქმედებისსათვის“ პოლიცია მათ პასუხს არ თხოვდა.

თანამედროვე ნორვეგიის ფერწერის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ედუარდ მუნკის ნამუშევართა გამოფენა, რომელიც თანამედროვე არქიტექტურის უკანასკნელი სიტყვით აცხებულ შენობაშია ექსპონირებული. ედუარდ მუნკი ნორვეგიული ფერწერის რევოლუციონერად ითვლება. იგი 1944 წ. გარდაიცვალა. მას სიცოცხლეშივე ხედა წოლად საყოველთაო

ალიარება. მუნიციპალიტეტში გამოფენილია 1027 სურათი, 6 სკულპტურა, 44000-მდე აკვარელი და 1500 გრაფიკული ნაწარმოები. გარდა მის პირად გამოფენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებებისა, მას უნივერსიტეტის საკონცერტო დარბაზი და შოკოლადის ფაბრიკის დარბაზი მოუხატავს. მუნიციპალიტეტის ფერწერა მდიდარია ფერების სინრაველითა და გამათა ვარიაციებით. მისი მთავარი თემა ავადმყოფობა, შიში და სიკვდილია. საჭიროა აღინიშნოს, რომ მუნიციპალიტეტში არსებული სახეობები, რომლებიც მუნიციპალიტეტში არსებული სახეობების განვითარების საფუძვლიან საფუძვლად დასახელდა, განსაკუთრებით სიყვარულის უკანასკნელ წლებში მის შემოქმედებაზე იქონია გარკვეული გავლენა.

ნორვეგიაში თანამედროვეობა ისტორიას ავსებს. ამის საუკეთესო ნიმუშია აკრებულის ციხე-სიმაგრე. ოსლოფიორდის, რომელიც მიუახლოვდება ზღვიდან, ფიორდის მარჯვენა ნაპირს გამოჩნდება შუა-საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი ციხე-სიმაგრის სილუეტი. იგი აგებულია 1300 წ. ჰაკონ V-ის მიერ. ეს ნაგებობა დინასტიურ ომების მსხვერპლი შეიქმნა და მხოლოდ XVI ს. იქნა აღდგენილი. დღეს აკრებულის ხეივანი მოპირკეთებულ, შეფანდლიან დარბაზებში იმართება პოლიტიკური ხასიათის დარბაზობა და მკვლისები. შენობაში პატარა ბუნებრივი ეკლესია კვირადღებით აწარმოებს მღვდელთმსახურებას. მთელი თანამედროვე ყოფა ნორვეგიაში, წარსულის სიყვარულის გამოხატულებაა, მისი პატრიისციზმის და განდიდების შედეგია. ყველა ახალი, თანამედროვე სტილის და ფორმის საყოფაცხოვრებო ნაგებობაში ისტორიული მოტივების თავისებური განმეორებისა და მათი ახალთან შერწყმის ცდა იგრძნობა. ეს უნარჩუნებს ნორვეგიულ ხელოვნებას ტემპერამენტურულ სახეს. ამიტომაც მთელი ეს ქვეყანა თავისი ბუნებრივი თვისებებით, საყოფაცხოვრებო ნაგებობებითა და ხელოვნების ნაწარმოებებით ერთ მთლიანობაში ძალზედ თვითმყოფადია და ორიგინალურად აღიქმება. ციხე-სასახლის მთავარ შესასვლელთან მეორე მსოფლიო ომში გერმანელთა მიერ დაზარებული ნორვეგიელების პატარა საფლავია, ამ ყაიდის საფლავებს მადლიერი მამულივილინი დიდი პატრიისციზმით უკლიან. სადა საფლავის ქვის მარჯვნივ და მარცხნივ წითელი ბაზალტის ჯვრები დგას. მათ ძირას მუდმივი ცეცხლი ათობა, ასევე მუდამ ყოფილების კონა ამკობს იქაურობას.

ნორვეგიული ყოფის მეტად მომხიბლავ სურათს შლის ბიგდოს ფოლკლორული მუზეუმი, რომელიც ღია ცის ქვეშ არის მოწყობილი, და დაახლოებით 50 სახლს თვლის. სახლების წინ დგანან ეროვნულ ტანისამოსში გამოწყობილი ქალები, იმ ტანისამოსში, რომელ კუთხვსაც ისინი წარმოადგენენ. (ისინი ექსპურსიამპდლის ფუნქციასაც ასრულებენ) სახლები უთავრესად დარბაზული ტიპისაა. ყველაზე დიდი დარბაზის შუა გულში მოთავსი კერაა ცეცხლისათვის. დანარჩენი ოთახები დამხმარე მეურნეობისათვის არის განკუთვნილი ან საძინებელია. საძინებელი ძალზედ მოკლეა, რადგან ნორვეგიულ გულეს თურმე მდგომარეულ უნდა სძინებოდეს, მტრის თავდასხმის ან მოსალოდნელი ხანძრის შემთხვევაში ფხიზლად უნდა ყოფილიყო. საცხოვრებელი სახლების გარდა ამ ტერიტორიაზე იმერული ტიპის ბუდელები და სასიზმნდებელი აქვია XVII ს. ორსართულიანი ლუთერანული ხის ეკლესია, რომელიც დღესაც ფუნქციონირებს. იგი ხეზე



XVII საუკუნის ხის ეკლესია

მოჩუქურთმების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს და ნორვეგიელთა ხის დამუშავების მდიდარ ტრადიციას ასახავს.

ნორვეგია ხომ ხე-ტყის ქვეყანაა, გვიან ფოლადურ ხანაშიაც აქ განსაკუთრებით ხის სახეობებს აგებდნენ. ბერგენისა და სტავანგერის სასტუმროებში, სადაც მოზრდილი ქვის შენობებში ვიყავით გაჩერებულნი, ფანჯრებთან გვიდა ძალიან მსხვილი მსხვილი დაგვილილი ბაწარი, რომელიც ხანძრის შემთხვევაში უნდა გამოეყენებინა მაცხოვრებელს. ახლა მას მხოლოდ სიმაბოლური ხასიათი აქვს. ხის ნაგებობათა ხანძრის საშიშროება დღესაც შემორჩენილია ნორვეგიელთა ფსიქიკაში.

დიდ ინტერესს იწვევდა ჩვენში უნივერსიტეტის ნახვა. უნივერსიტეტის სტუდენტთა მთელი ჯალაქი არსებობს, რომლის მოზრდილი, მოდერნისტული სტილით აგებული შენობა რექტორატს, სააქტო დარბაზებსა და დეკანატებს შეიცავს. უნივერსიტეტში მივიღეთ რექტორმა ჰანს ფოსტმა, რომელსაც საქართველოში უცხოვრია ქართული ენის დასაუფლებლად და იმდენად შეუწყავლია, რომ იგი დღესაც ქართული გრამატიკის საკითხებზე მუშაობს. მე მქონდა ბედნიერება პატივცემულ პროფესორს ქართულ ენაზე გამოსაუბრებოდი, რომელმაც მის-

თვის საქართველოს მოსაგონებლად ჩატანილი მცირე საჩუქარი და მოკითხვა გადასევა ქართველი მეგობრებისაგან. პროფესორმა ფოტმა დადიანიველით მოიგინა საქართველოში გატარებული ხანა და მოკითხა ქართველი მეგობრები.

ოსლოს უნივერსიტეტს ნახევარი საუკუნის ისტორია აქვს, მასში 10.000 სტუდენტი ირიცხება. უნივერსიტეტის ახალ ტერიტორიაზე ისტორიის, ფილოსოფიის, ფილოლოგიის, მათემატიკის, ბუნებისმეტყველებისა და სოციალური ფაკულტეტებია. დაუსრულებელი ფაკულტეტი კი ცალკე უნივერსიტეტშია. აქ გარდა ნორვეგიელებისა, 190 უცხოელი სტუდენტი სწავლობს. განათლება ნორვეგიაში უფასოა. 75% სტუდენტებისა იღებს სესხს სახელმწიფოსაგან. შესასვლელი გამოცდები ფასიანია. მაგ. ამა თუ იმ ფაკულტეტზე შესასვლელი გამოცდები, დაახლოებით 100 კრ. უდრის. რაც შეეხება, საერთო საცხოვრებლის (ხშირად ოჯახებით ცხოვრობენ სტუდენტები), მოგზაურობის ბიუროს, ჯანმრთელობის დაცვის, წიგნების მაღაზიების, საბავშვო ბაღების, სასწავლო წიგნების გამომცემლობის, სასაუზმე რესტორანების შენახვისათვის თითოეული სტუდენტი სემესტრში 20 კრონს (დაახლოებით 2 მანეთს) იხდის. უნივერსიტეტთან არსებებს უზრუნველყოფის კანტორა, რომელიც ხელს უწყობს სტუდენტებს სამუშაოს მოძებნასა და მოწყობაში. არსებობს აგრეთვე სტუდენტთა ორგანიზაცია, რომელსაც ევალება სტუდენტების საყოფაცხოვრებო საკმეების მოვარება. სახელმწიფოსაგან ამ ორგანიზაციას 1 მილ. კრონი აქვს გამოყოფილი. სტუდენტებისათვის ლექციებზე დასწრება აუცილებელია, კურსის დამთავრება და დიპლომის აღება კი ნებისმიერი. სურვილისთავე დიპლომის მისაღებად 5-6 წლის ბოლოს პროგრამით გათვალისწინებულ საგნებს აბარებენ. უნივერსიტეტსა და კვლევით ინსტიტუტებში კურსდამთავრებული სტუდენტები მაგისტრისა და ასისტენტის ხარისხს იღებენ. ხოლო პროფესორობისა და დოქტორობისათვის საჭიროა რომელიმე თემის დამუშავება და მისი დაცვა.

უნივერსიტეტის ტერიტორიაზევე კვლევითი ინსტიტუტებია, საერთო საცხოვრებლები, ბიბლიოთეკები, ფიზკალტურული დარბაზები. უნივერსიტეტის ცენტრალურ მოედანზე დგას სკულპტურა, რომელიც ჰაერს განასახიერებს და თითონ ნორვეგიელები ამბობენ, რომ იგი სტუდენტებს ცოდნას ასახავს, რომელსაც ისეთივე ხარვეზები აქვს, როგორც ამ ქანდაკებას.

ოსლოში ჩვენ მოგვიწყო შესვლამა ნორვეგია — სსრ კავშირის ურთიერთობის საზოგადოება (რომელიც 1945 წ. დაარსებულა და რომელიც 65 კოლექტივია გაერთიანებული) ეს საზოგადოება 29 განყოფილებას შეიცავს და მასში დაახლოებით გაერთიანებულია 23 000 კაცი. საზოგადოების საბჭო ყროლობის მიერ ირჩევა 3 წელწადში ერთხელ. საბჭოს საათობრო ხმა აქვს, ყროლობა კი უზუნაეს ხელისუფლებას წარმოადგენს. საზოგადოებასთან არსებობს კომისიები ხელოვნების, მეცნიერების, პროფკავშირის, ლიტერატურისა და ახალგაზრდობის. მათი მიზანია თავისი პროფილით ნორვეგია — სსრ კავშირის ურთიერთთანამშრომლობა განავითარონ. იგი საზოგადოებრივ საწყისებზე არსებობს, მისი შემაღენ-

ლობა მრავალფეროვანია, ამიტომაც მუშაობა სხვადასხვა სულისკვეთებით მიმდინარეობს. ამ ორგანიზაციის თავისი მემკვიდრეობა ორგანო აქვს, რომელიც დაახლოებით თვეში ერთხელ გამოდის. საზოგადოებამ ამ ბოლო ხანს, დიდი მუშაობა ჩაატარა ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების 20 წლისთავის აღსანიშნავი დღესასწაულის მოსაწყობად.

დღი სიყვარულია და პატივით მივიღო ცნობილმა პასტორმა, ლენინური პრემიის ლაურეატმა, რეგნარ ფორბეხმა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის დიდ მეგობრად თვლის თავს. მან დაგვათვალთვინა ოსლოს ყველაზე დიდი და ძველი კათედრალი „ბურჯი“, რომელიც დღეს ოსლოს სულიერი ცხოვრების მამამთავრად ითვლება. რეგნარ ფორბეხი ჭადარა, ლამაზი, მწიფე და ბრვე მიხუტდა. აშკარად ჩანს, რომ ის ძველი ვიკინგების შთამომავალი უნდა იყოს. იგი ამ კათედრალში 17 წლის მანძილზე ჭადაგებდა ფეხის სამსახურს, მოყვასთა სიყვარულსა და ადამიანთა შორის შვიდილობს და ამიტომაც ლენინური პრემიით დააჯილდოეს. ეს კათედრალი 1690 წ. არის აგებული, 4 ნაგვიან, წითელი, გამომწვარი აგურის ჯვრის ტიპის ტაძარია და ყველაზე მთავარ კათედრალად ითვლება მიოლს ნორვეგიაში. აქ ხდება სამეფო კორონაცია, საკლესიო პირთა დაგვირგვინება და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ითვლება სახელმწიფო ეკლესიად, მას მაინც ფაქტურად შეუვალაობა აქვს მოპოვებული. მიელი კათედრალის შიდა კედლები მოხატულია ცნობილი ნორვეგიელი მხატვრების მიერ.

ოსლოში ოთხი დღე დავავაით და შემდეგ გავუდგეტი გზას ბერგენისაკენ, უმშვენიერესი ქალაქისკენ, რომელიც ოსლოს ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობს და ნორვეგიის მუსიკისა და თეატრის სამშობლოდ ითვლება. ბერგენისაკენ მხატვრულით წავედი. გავიარეთ დაახლოებით 180 გვირაბი, ულამაზესი ტყით დაფარული მიდამოები, მივაღვეით ყინულთან მწვერვალებს. გზაზე შეთხილამურეები გვგვებდოდნენ. ვიუნდავეთ მათთან ერთად; ადგილობრივი მკვდინი ამბობენ, რომ ყოველი ნორვეგიელი თხილამურებით იბადებაო. მართლაც ნორვეგიელი ბავშვი 2 წლის ასაკიდან თხილამურზე დგას. ასევე დაუფლებლობა ნავის ნიშნებს. მთა და ზღვა ნორვეგიელის ცხოვრების მუდმივი ადგილსამყოფელია.

განსაკუთრებით შესამჩნევია ნორვეგიელთა სიყვარული მცენარეული კულტურისადმი, იქ ყველანაირი ხე და ფერის ხეს წააწყდებით. ყვავილები ხომ, მათი ჯიხტი მხარეა. არ არის სახელმწიფო და საზოგადოებრივი დაწესებულება ან კერძო სახლი, რომ მას ყვავილები არ ამშვენებდეს.

ნორვეგიის ჩქარი მდინარეები, თვალწარმატება ჩანჩქერები, მთის ძირში მოკლდინული ტბები წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ქალაქი ბერგენი ე. წ. ტროლდების ბორცვზეა გაშენებული. ტროლდები ნორვეგიელი ფოლკლორის პერსონაჟებია. დღესაც შემორჩენილია მრავალი ზღაპრული სიუჟეტი, რომელიც საუფლებლად დავიდ როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, ისე მუსიკასაც. კერძოდ ედუარდ გრიგის ცნობილი „პერ-გიუტსკა“, რომელიც იმავე სახელწოდების დრამის მიხედვითაა შექმნილი.



ბერგენის ჩამოვლილ სახეს მთლიანობაში მაშინ წარმოიდგენ, როდესაც მის ფუნქციონირებზე ახალ-ეს მეტად კომფორტაბელური, კეთილმოწყობილი პლატაო, თავისი შესანიშნავი რესტორანი, საიდანაც მთელი ბერგენი ხელისუფლებით ჩანს. (რესტორანში ჩვენი შესვლისთანავე რამდენიმე რუსული სიმღერა შესრულებს სიმბრუნებებში გამოწყობილია შევიტარებებს). მწვანეში ჩაფლული სხვადასხვა ფერის წითელსაზურავებიანი სახლები, შადრვინიანი ბაღები თვალწარმოგონებენ სანაპიროს წარმონაღებებს. ქალაქში მუსიკალური ფესტივალი მიმდინარეობდა, სახელმწიფო დაწესებულებებში ეროვნული დროებითი იყო გამოფენილი და პარკებში 2 საათიდან 4-მდე ორკესტრი უკრავდა.

ბერგენის ჩამოვლილ უცხოელი არ შეიძლება ცნობილი კომპოზიტორის ედუარდ გრიგის სახელ-მუსუემს არ ეწვიოს. ეს არის ბერგენ ფიორდის კიდეზე, ტროლების ფრიალი ბორცვზე მდებრივ სამთიანობაში ხის სახლი, შესანიშნავი მყუდრო ბაღნარით. მთელ ამ მიდამოს სამი მხრიდან ზღვა არტყია. აქ გაატარებს ედუარდ და ნინო გრიგებმა თავისი ცხოვრება, მარტოკებმა, რადგან მათ ერთადერთი ქალიშვილი 1 წლის ასაკში დაეღუპა. კომპოზიტორის მეუღლე ნინო ცნობილი მომღერალი ყოფილა, რომელიც გრიგის მუსიკის პროპაგანდას ეწეოდა ხალხში. მისი კონცერტები ძალზე პოპულარული იყო არა მარტო ნორვეგიაში, არამედ ევროპაშიც. ამ სახლის ყოფილი ოთახი, ყოველი კუთხე გრიგების ინტიმურ ცხოვრებაზე მეტყველებს. ყველაფერი დღეს ისეა წარმოდგენილი მხატვრულიაობის, როგორც ეს იყო დაახლოებით ნახევარი საუკუნის წინ. აქ ნახავთ გრიგის ზღაწერებს, მის საყავარე ნივთებს, ვიგელანდის მიერ შესრულებულ პორტრეტს, იმ საჩუქრებს, რომელიც გრიგებს მიაჩვენებდნენ მათი მამები თანამეგობრებმა.

ბაღში ცალკე დგას ერთობათბილი საღებო-სტუდია, სადაც ედუარდ და ნინო მუშაობდა, ვინაიდან მათი სახლი სტუმართმოყვარე და ხალხსასეუ იყო, მას სჭირდებოდა განმარტოვება. ამ სტუდიის მთელ ერთ კედელში უზარმაზარი ფანჯარა დატანებული, საიდანაც ბერგენფორდის თვალუწვდენი სივრცე მოსჩანს. იქიდან ესმოდა გრიგის ზღვის ხმაური, მოსჩანდა ნორვეგიის ყინულოვანი მწვერვალები, გრიგის სამუშაო ოთახში ზამთარ-ზაფხულშიანი ერთი ბუხარი, რომელიც თითქოს სამუშაო გარემოს სიმყუდროვეს მატებდა. სახლს გზა პირდაპირ ზღვისაკენ ჩაუდის, რომელსაც ნინო და ედუარდ გრიგების აკლამისიან მიყვებართ. ეს აკლამა კლდეში ჩადგმული კლდის ამ ქვეს ეცემა ზღვაში ჩამავალი შუის უკანასკნელი სხვი.

ჩვენი ექსკურსია სამხრეთ ნორვეგიის მეთევზეობით განთქმულ ქალაქ სტავანგერისკენ გაემართა, რომელიც აგრეთვე ნათვინებლობით, ელექტრომეტალურებით, საკონსერვო საწარმოებითა და ფაბრიკებით არის ცნობილი. სტავანგერი მწვანეშია ჩაფლული და ტიპურ ნორვეგიული ქალაქის სახეს ატარებს. სტავანგერფიორდისკენ ჩვენ დიდი კატერით გავემსახერეთ, რომელსაც „თეთრი ლედა“ ერქვა. კატერები ნორვეგიაში კომფორტაბელურია, როგორც თვითმფრინავები. ლამაზად მორთული საერთო დარბაზები და საინფორმაციო მომარაგებული კაფე-რესტორანი ისეა მოწყობილი, რომ ადამიანმა ფიორდში გაგზავრობისას ქუშიწარტიც საინფორმაციო უნდა მიიღოს. ფიორდის უჩვეულო სანახაობას კიდევ ის დაერთო, რომ ჩვენ-

თან ერთად მგზავრობდა რამდენიმე ჯგუფი V-VI კლასის მოსწავლეებისა, რომელთაც სასწავლო წელი დამთავრებულად და სასეირნოდ მოდიოდნენ. მათი მეზობლობა ძალიან სასიამოვნო აღმოჩნდა. საოცრად მოხდენილი და ზრდილობიანი ბავშვები ჯგუფ-ჯგუფად გამოდიოდნენ და გვიმღეროდნენ ეროვნულ სიმღერებს.

ჩვენ ვუახლოვდებოდით სტავანგერფორდის ყველაზე მაღალ ნაპირს „პუკს“, რომლის სიმაღლე ზღვის დონიდან 1800 მეტრად აღის. იმ დღეს, სწორედ „პუკსზე“ 2 ინგლისელი საქმისანი ალბინისტი ასულიყო ვიკის რეკლამის ფოტოს გადასაღებად, იმის დასამტკიცებლად თუ ვიკის მსმელი კაცი როგორ ადვილად ადის ისეთ მაღალ მწვერვალზე, როგორც „პუკია“, ზღვას დასცქერის და შიში კი არ იპყრობს. სტავანგერის ყოველდღიურ გაზეთში იყო ცნობა ჩვენი ჩასვლის შესახებ, იმის შესახებაც თუ რა დიდი საშიშროების წინაშე ვიყავით, როდესაც მწვერვალ „პუკის“ მიუვანლოვდით, შეიძლება თავზე დაგვეცემოდნენ ინგლისელი ბიზნესმენები. ამ საშიშროებას ჩვენ, რასაკვირველია ავცდიდით.

ოსლოში დაბრუნებისას ჩვენ ვინახულეთ ეროვნული გალერეა, რომელიც დაახლოებით 2500 ექსპონატს შეიცავს. გალერეა ექსპონირებულია არა თემატურად და ქრონოლოგიურად, არამედ კოლექციონერთა დარბაზების მიხედვით. ძალიან დაგვიანტერესა ნორვეგიულ ოსტატთა ორიგინალებმა ქრისტიან კროგის, ერიკ ფერენშოილის, ედუარდ მუნკის ტილოებმა და გუსტავ ვიგელანდის სკულპტურებმა ნამუშევრებმა. აქვეა რიგდის რამდენიმე სკულპტურა, ედუარდ მანეს, კლოდ მონეს, რენუარის, მატისის, ვან-გოგის ორიგინალები.

ნორვეგიაში ყოფნის უკანასკნელ დღეს ჩვენ ვეწვიეთ აგრეთვე ნორვეგიის რატუმს — სტორტინგს, რომელიც აგებულია გამოშვარი მუქი ფერის აგურისაგან და კედლებში თეთრი მარმარილოს ლაქები აქვს დატანებული. შენობის ერთადერთ მოთხოვობას ბრინჯაოს სკულპტურები წარმოადგენენ. შენობის შესასვლელის ცენტრში ბრინჯაოს გედები ქმნიან შადრვანს. სტორტინგის მთავარი დარბაზები მოხატულია ნორვეგიული მხატვრების მიერ, პანოები სოფლისა და ქალაქის ყოფის კოლორიტულ მოტივებს ასახავენ. 2 დარბაზი დამოხიბული აქვს კორწინებთა რიტუალის შესრულების აქტს, რადგან სამოქალაქო კორწინება ქალაქის თავის ხელმძღვანელობით ხდება. რამდენიმე მოზრდილი დარბაზი მოპირკეთებულია ადგილობრივი მარმარილოთი და ბრინჯაოთი, აქ დიპლომატიური მიღებანი და პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონეები იმართება ხოლმე. სხდომათა დარბაზს კი წარმოადგენს მრგვალი ფორმის, ხის დამუშავებული ოთახი, რომელიც ავტომატურად იღება და იცვლება. ამ დარბაზში ყველაზე ამაღლებული ადგილი ქალაქის მერისთვის არის განკუთვნილი. აქ წყდები ქალაქის ყველა საკვირბოროტო საკითხი.

ოსლოში, ისევე, როგორც ნორვეგიის სხვა კუთხეში, განსაკუთრებით მოვლილია საბჭოთა მეომართა საფლავები. ნორვეგიელები ცოცხალი ყვავილებით ამკობენ მათ. იქვე წარწერაა: „ნორვეგია მაღლობს გიხდით თქვენ“.



კობე ლოლაი

სელოპანი ეპოპრეპი

ნუნუ მესხი



ათი მეგობრობა სკოლის მეზობიდან დაიწყო. ერთად იყვნენ სკოლაში, ერთად დადიოდნენ ვოროშილოვის სახელობის კლუბში ცეკვაზე და როდესაც აქ ცეკვის მარტივ ილიეთეს ეცნობოდნენ, მათი მამები დერეფანში დიდი ხნის ნაცნობეობით საუბრობდნენ.

სასწავლებლის ხელმძღვანელის კ. ჩივაძის გააცეკვას საზღვარი არა ჰქონდა, როცა ბავშვებმა ორ კვირაში აითვისეს ყველა ილიეთი, ალღო აუღეს ქართული ცეკვის ხასიათს და მისამებ კვირას უკვე რეპერტუარის მქონე მოსწავლეებს ამოუდგინენ გვერდში.

მაღე ვოროშილოვის სახელობის კლუბში გაიმართა თბილისის საშუალო სკოლების თვითმომქმედი წრეების კონცერტი. პროგრამაში სხვა ნომრებს შორის იყო „მთიულური“ კოტე ლოლაძისა და გიორგი პატარაიას შესრულებით.

კონცერტს დღეს უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი, პარტერის პირველ რიგში ისხდნენ მათი მამები, ძნელი გასარკვევი იყო, რომელი წყვილი უფრო დელეგატი, — კულუმბში ქართულ ჩოხებში გამოწყობილი შვილები თუ პარტერში მო-

საუბრე მამები, რომლებიც ხშირად გადახედავდნენ ხოლმე ერთმანეთს და მოუთმენლად ელოდნენ ფარდის ახდას.

დებიუტანტების დიდი წარმატება სვდით წილად. მათმა სხარტმა „მთიულურმა“ მაყურებელი აღტაცებაში მოიყვანა. მოცეკვავეებმა გამოამყვანეს დანამიურობა, ტემპერამენტი და შესრულების მაღალი ტექნიკა.

პირველი კონცერტის შემდეგ მოსწავლეთა ყველა საკონცერტო პროგრამაში ყმაწვილებმა საპატიო ადგილი დაიჭირეს.

კ. ჩივაძის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მეგობრებმა მოზარდმაყურებელთა თეატრს მიაშურეს, სადაც შეიქმნა ქალაქის ბავშვთა აქტივის სიმღერისა და ცეკვის თვითმომქმედი წრეები.

1936 წელს ქართული ხელოვნების დეკადისათვის მზადებისას გამართულ კონკურსში გამარჯვების შემდეგ 15 წლის გიორგი პატარაია აღმოსავლეთ საქართველოს თეატრგრაფიულ ანსამბლში მიიწვიეს. ანსამბლს ხელმძღვანელობდა ს. კავსადე, ქორეოგრაფიულ ჯგუფს — ი. სუხიშვილი. ანსამბლში ლოლაძეც მივიდა და ორმა მეგობარმა კვლავ ერთად განაგრძო ქორეოგრაფიული ხელოვნების რთული გზა. ამის შემდეგ მეგობრები ადარ დაცილებულან. ქართული ხელოვნების დეკადამ (1936 — 1937 წწ), როგორც ცნობილია, დიდი წარმატებით ჩაიარა, მისი პატარა მონაწილენი ლოლაძე და პატარაია დაჯილდოვდნენ ველოსიპედებით.

1938 წელს ი. სუხიშვილმა ქართული ხალხური ცეკვის ახლადრამოყალიბებულ ანსამბლში მიიწვია კ. ლოლაძე და გ. პატარაია. ამ პერიოდში ჩატარდა მეორე ოლიმპიადა, რომელშიც მონაწილეთა მიიღო ქართული ცეკვის ახალგაზრდა ანსამბლმა.

ოლიმპიადის ჟიურიმ შეარჩია მონაწილენი საქართველოს რესპუბლიკური ოლიმპიადისათვის. პროგრამაში შეტანილი იყო ცეკვა „კინტორუი“ კ. ლოლაძის და გ. პატარაიას შესრულებით.

ამ პერიოდში ა. ვ. ალექსანდროვის ანსამბლი ამერიკაში საგასტროლოდ წასასვლელად ემზადებოდა (ეს გასტროლიტი არ შემდგარა). ოლიმპიადის დაქსწრო თვით ალექსანდროვი რომელიც მოვლაპარაკა ი. სუხიშვილს და თავის ანსამბლში წაიყვანა: ი. სუხიშვილი, კ. ლოლაძე, გ. პატარაია, ვ. ყუფარაძე და შ. კურდელაშვილი.

ქართული ჯგუფი თავისი რეპერტუარის დახვეწას შეუდგა. მათ ამერიკაში საჩვენებლად მოამზადეს „ბორუმი“, „მთიულური“, „ფერხული“, „ფარიკაობა“ და სხვ. ანსამბლის ქორეოგრაფიული ჯგუფის ხელმძღვანელი იყო ვ. სიმონოვი, რომელმაც ლოლაძე და პატარაია მოამზადა რუსული ცეკვებისათვის და პირველად დააწყებინა ვარჯიში კლასიკაში.

მოსკოვში შეიქმნა „საბჭოთა კავშირის ხალხთა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი“ ზ. დუნაევსკის ხელმძღვანელობით, ქორეოგრაფიული ჯგუფის ხელმძღვანელად მიწვეული იყო ა. მ. მესქერიანი. ქართულ ჯგუფში იკვირე შემაგვერდობა იყო. ანსამბლში შევიდა მხოლოდ 8. რამიშვილი.

1941 წლის ივნისში ანსამბლი საგასტროლოდ ჩავიდა კანსაში. პირველი კონცერტი ჩატარდა 20 ივნისს, მეორე კი საპატიო ბრძოლებისა და ტყვეების ზუზუნში.



გიორგი პატარაია

უმჩვენელი ეპიზოდური როლები დასამახსოვრებელი და სანტერესო გახადეს.

ბ. ასაფივის „ბასჩისარას შადრევანში“ ისინი გამოვიდნენ ნურალის პარტიში, პ. ჩაიკოვსკის „გედების ტბაში“ ასრულებდნენ ნეაპოლურ ცეკვას, (კ. ლოლაძეს ამ ბალეტში შექმნილი აქვს მასხარას სახასიათო როლი), რ. გლიერის ბალეტ „წითელ ყაყაშიში“ ცეცხლფარების კოლორიტულ როლს და ცეკვას ბაბთით, ს. ცინცაძის „ცისფერ საუნჯეში“ პიონერების იერსახეები შექმნეს.

მათ მიერ განხორციელებული როლები, საოპერო თუ საბალეტო სპექტაკლებში, გამოირჩევა ღრმა გააზრებით. ისინი ქორეოგრაფიული ენით მოუხირობენ მაცურებელს გმირის ცხოვრებაზე, მის შინაგან ბუნებაზე, პოულობენ ხასიათს და დასამახსოვრებელ იერსახეებს ქმნიან. მათ ქართულ ცეკვებს კი ახასიათებს მაღალი ტექნიკა, ტემპერამენტი. მსოფლიოს მრავალ ქვეყანას გააცნეს მათ ქართული ცეკვის ხელოვნება, ზოგიერთ ქვეყანას ორჯერ და სამჯერ ეწვივნენ და ყველგან ათიათასობით უცხოელი მაცურებლის აღტაცებას იწვევდნენ.

ქართული ხალხური ცეკვის სხვა ოსტატების გვერდით კ. ლოლაძე და გ. პატარაია ერთ-ერთი პირველებია ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, რომელსაც ხელმძღვანელობენ ნ. რამიშვილი და ი. სუბიშვილი. ისინი მონაწილეობდნენ ანსამბლის პირველ კონცერტში, რომელიც 1945 წელს ჩატარდა.

მეგობრების საკონცერტო პროგრამაში, რომლითაც შემოიარეს მთელი საბჭოთა კავშირი და მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა, ძირითადად შედიოდა „მხედრული“, „მთიულური“, „კინტორი“, „ფარიალთა“, „ქორეოგრაფიული ეტიუდი“, „ცეკვა წყაროსთან“.

ამ ცეკვების ქორეოგრაფები თვითონ არიან. ისინი გულდასმით სწავლობენ ხალხური ცეკვების თავისებურებას და კლასიკური ცეკვის პრინციპებზე ქმნიან ორიგინალურ ქორეოგრაფიულ ნახაზებს.

იმ დავალისათვის, რომელიც მათ ქართულ ქორეოგრაფიაში მიუძღვით, კ. ლოლაძეს და გ. პატარაიას საჭარბოვან დასახსურებელი არტისტის წოდება მიენიჭათ.

მალე ანსამბლი იწყებს ფრინტულ ცხოვრებას. მას დავალებული ჰქონდა დასავლეთ ფრონტის მისადგომების კულტურული მომსახურება.

1944 წლის დასაწყისში მოსკოვში მოეწყო ქართული მუსიკისა და ლიტერატურის მცირე ფორმის დეკადე. მაშინ დაისვა საკითხი ლოლაძისა და პატარაიას თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში გამოსყვანის შესახებ. აქ მათ დებიუტი ჰქონდათ ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში“, ასრულებდნენ „მთიულურს“. დებიუტს მოჰყვა გამოსვლები თითქმის ყველა ქართულ ოპერაში. ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“ — „მთიულური“ და „ხეცურული“, აკ. ანდრიაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღში“ — „ხაჩურის ცეკვა“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში“ — „კინტორი“, „ზილია“. კ. ლოლაძე ამავე ოპერაში გამოვიდა მიხეილის ეპიზოდურ როლშიც. შ. აზმაფარაშვილის ოპერა „ხევისბერ გიორგი“ მეგობრები ასრულებდნენ „მთხედურსა“ და „მხედრულს“. სპექტაკლი ქორეოგრაფიულად გააფორმა ვ. ჭაბუკიანი და თვითონაც მონაწილეობდა. ლოლაძე და პატარაია მონაწილეობენ აგრეთვე მთელ რიგ საოპერო სპექტაკლებში (აკ. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღში“ — „მხედრული ცეკვა“, პ. ჩაიკოვსკის „მაზეპაში“ — „უკრაინული ცეკვა“, „ქოშოში“ — „საპოროქელთა ცეკვა“. უკანასკნელ პერიოდში აკ. ანდრიაშვილის ოპერა „ზვავში“ — თუშური ცეკვა), დ. თორაძის ბალეტ „მშვიდობისათვის“ ისინი ასრულებენ მშები სმირნოვის როლებს. ამ სპექტაკლში ლოლაძემ და პატარაიამ სანტერესო სახეები შექმნეს და თითქმის შე-

კ. ლოლაძე და გ. პატარაია





აგარჯოს სახალხო თეატრი უძველესია საქართველოში. წელს მას 90 წელი შეუსრულდა.

1875 წ. ქართული ენის სახალხო მისწავლებელმა ალ. ცხევათაძემ მცირერიცხოვან სცენისმოყვარე ენთუსიასტებთან ერთად დააარსა პირველი დრამატული დასი, რითაც საფუძველი ჩაეყარა საგარეჯოს თეატრს. პირველი სპექტაკლი იყო ალ. ცხევათაძის პიესა „ბედნიერი ქორწილი“, რომელშიც

უკველასი

როლებს ასრულებდნენ ერ. გულისაშვილი, სამსონ, ალექსანდრე და ვანო მჭედლიშვილები, დ. ჯაბადარი, ნ. ქურდოვანიძე. რეჟისორად მოიწვიეს ლ. ჩერქეზიშვილი. პირველმა წარმატებამ ფრთა შეასხა ენთუსიასტებს. შემდეგ მათ დადგეს „გაყრა“, „სამშობლო“, „არსენა“, „და-ძმა“, „პეპო“, „რაც გინახავს“, ვეღარ ნახავ“, „ხანუმა“ და სხვ.

ამ პერიოდისათვის თეატრი უკვე გასცილდა საგარეჯოს და წარმოდგენებს ახლო სოფლებში მართავს. თანდათან იზრ-

სახალხო

დება ხალხის სიყვარული მშობლიური თეატრისადმი. მცირერიცხოვანი კოლექტივი ახალ ძალებს იძენს. თუ თავდაპირველად ქალებისათვის სცენა გადაულახავი ტაბუ იყო, ახლა ეს ყინულიც დამსხვრდა და თეატრში მოვიდნენ სცენისმოყვარე ქალები, რომელთაც დიდი ამაგი დასდეს მის წინსვლას და განვითარებას. მათ შორის აღსანიშნავია დ. მაისურაძე, ბ.

თეატრი

მჭედლიშვილი-ალნიაშვილისა, ლ. გამაკიძე, ს. ბერიძე, ბაბო, მინაღრა გულისაშვილები და სხვები.

მთავარი საკითხი მაინც გადაუჭრელი რჩებოდა — საგარეჯოში არ იყო მუდმივი თეატრი. ამიტომაც, მოხეტიალე სცენისმოყვარეები წარმოდგენებს მართავდნენ ყველა მოსახერხებელ ადგილას, ეს იქნებოდა ზემო სკოლის შენობა, გილაშვილის ჩარდახი, გარსიაშვილის ეზო, ბაზრის ქუჩა, ჯაბადარის აგარაკი თუ ქურდანიან კალო. ასეთ პირობებშიც კი საგარეჯოელთა სპექტაკლებს შინ და ლაზაით არ დაკლებია... 1910 წელს კი ფასიანი წარმოდგენებიდან შემოსული თანხებით და შემოწირულებით დაიწყო თეატრის მშენებლობა,

რომლის დამთავრებაც 1914 წ. იზეიმეს. ამ დროდღაც საგარეჯოს თეატრში ჩამოსვლას იწყებენ ცნობილი ქართველი მხანობები. 1917 წ. აქ ჩამოვიდა ვასო აბაშიძე, რომელმაც დადგა „სიძე-სიმამრი“ და თვითონვე ითამაშა მთავარი როლი. შემდგომში საგარეჯოს სტუმრები იყვნენ შ. დადიანი, ნ. გოცირიძე, ელ. ჩერქეზიშვილი, ზ. გომელაური და სხვ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ საგარეჯოს თეატრმა მთლიანად იცვალა სახე. მას სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა, ენერგიული მოღვაწე ალ. ბურთი-აშვილი. ძირეულად განახლდა თეატრის რეპერტუარიც. ძველი, მეტწილად დროშობილი პიესების ნაცვლად თეატრში მკვიდრდება რევოლუციური პათოსით გამსჭვალული პიესები. ამავე ხანებში თეატრთან ყალიბდება ახალგაზრდობის ლიტერატურული წრე, რომელიც ახალგაზრდობის დრამატულ დასად გადაკეთდა. მას შემდგომდგანლობდა მწერალი სიმონ მთვარაძე.

საგარეჯოს თეატრის კოლექტივი მუდამ ახლის ძიებაში იყო. რეპერტუარი იცვებოდა ახალი პიესებით, რათა ფეხდაფეხ მიჰყოლოდნენ ყოველდღიური ცხოვრების მაკისცემას. განსაკუთრებით ნაყოფიერად წარმოება თეატრმა მუშაობა ომის შემდგომ წლებში, როდესაც განხორციელდა ჭაჭუაძის „ეკითხი მეზობლები“, მ. მრეველიშვილის „პარათაშვილი“, ა. აფხაიძის „სახელგატყლილი“, ს. მთვარაძის „სახსოვარი“, გ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, ნ. კანდელაკის „მეცნიერი სოფელიში“ და სხვ.

საგარეჯოს სახალხო თეატრი მუდამ იზიდავდა ქართველ რეჟისორებს. ამის საწინდარი იყო ნიჭიერი დრამატული კოლექტივის უკვე საკმაოდ მოხეტიალი სახელი. თ. წერეთემ, გ. სულთანიშვილმა, გ. დარისპანაშვილმა და ვ. ფურცელაძემ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს თეატრის შემოქმედებით ისტორიაში. ასევე ნაყოფიერი მუშაობა აქვთ გაწვეული მხატვრებს: ი. ხუროშვილს, დ. თავაძესა და ი. ლალიძეს. კომპოზიტორებს ნ. ვაჟაძეს, ნ. მამისაშვილს, ნ. გიგაურს.

წელს საიუბილეოდ თეატრმა მიაშთაბა გ. ივანიშვილის დრამატული ნოველა „შემთხვევა გზაზე“.

სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მაყურებელს ურჩენეს შემოქმედებითად მართალი სპექტაკლი. ყურადღებას იპყრობს რეჟისორ ნუნუ მდიენი-შვილის მიერ საკვანძო ეპიზოდების სცენური გადაწყვეტა. კარგია მხატვარ ირაკლი ხურიშვილის მხატვრული გაფორმება, ლ. თორთაძის მუსიკა. მსახიობთაგან განსაკუთრებით გამოიჩინოვდა ჭიორელის ქვრივის, ელისოს როლის შემსრულებელი ე. თედიაშვილი ასევე საინტერესო სახეებს ქმნიან ჯ. ძაბილაშვილი (პლატონი), შ. ბაზრიაშვილი (ისაკი), რ. მარ-თაშვილი (გურამი), ვ. სალარიძე (თამარი), ი. ბუზიაშვილი (მძლოლი).

ამ სპექტაკლმა ერთხელ კიდევ დაგვარწმუნა, რომ საგარეჯოელებს თეატრი უყვარდა და პატარს სცემენ, მაგრამ მაინც ზედრია გასაკეთებელი, კარგი იქნებოდა თუ სათანადო ორგანიზაციებით კიდევ უფრო მეტ ყურადღებას მიაქცევდნენ საგარეჯოს სახალხო თეატრს, სცენისმოყვარეთა ამ უძველეს და ნიჭიერ კოლექტივს.

სიხილო თაჩინაშვილი

ქუთაისის თეატრის გეგმობარი პაიუბაძე

გივი მეფისაშვილი

უადრესად მდიდარია ქართული თეატრის წარსული. ადრედესაც მის ისტორიას ეცნობით, შეუძლებელია გვერიდ აუაროთ ქუთაისის თეატრულ ცხოვრებას. აქ იღვწოდნენ მშობლიური ხალხის საკეთილდღეოდ ლაღო მესხიშვილი, კოტე მესხი, ვალერიან გუნია და სხვები. ქუთათურები მეგობრობდნენ და თანაუგრძნობდნენ მსახიობებს, მხარში ედგნენ თეატრს. 1905 წლის რევოლუციის დღეებში ქუთაისელი მშრომელები იარაღით ხელში ბარაკადგებზე გააყვანენ ლაღო მესხიშვილს.

მძიმე მატერიალური მდგომარეობა დაღს ასვამდა თეატ-

რალურ ცხოვრებას. მიუხედავად ამისა, თეატრი მაინც არსებობდა, რაშიც უდიდესი დამსახურება მიუძღვის იმ დროის პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანებს. აღსანიშნავია აგრეთვე თეატრისადმი ექიმთა დიდი მხარდაჭერა. ისინი ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე უფასო სამედიცინო დახმარებას უწყვედნენ მსახიობებსა და მათი ოჯახის წევრებს.

გამოჩენილი დოსტაქაირი სამსონ თოფურია წლების მანძილზე თანამშრომლობდა თეატრში, როგორც ექიმი. დიდ მზრუნველობას იჩენდა მსახიობების ჯანმრთელობისადმი. სამსონ თოფურია დიდად განიცდიდა ლაღო მესხიშვილის ყოველ ავად გახდომას. 1897 წლის გაზაფხულზე მოხდა სამწუხარო ამბავი: „ყაჩაღების“ უკანასკნელ აქტში, ჭერზე დაკიდებულ ჭაღზე თავი უნდა ჩამოეხრჩო ლაღოს — ფრანკს. უნებურად, ყულფი კარგად ვერ გამოისო, თოკმა ყელში წაუჭირა და ჭაღიდან ცოცხალ-მკვდარი ჩამოხსნეს. მდგომარეობა საავალალო იყო, ლაღომ ხმა დაკარგა, ლაპარაკსაც ვერ ახერხებდა, განკურნების იმედი არ იყო. სამსონ თოფურიამ პირველმა გაუწია მას სასწრაფო დახმარება და რჩევა-დარიგება მისცა. იგი ლაღო მესხიშვილის სწორი სტუმარი იყო, მეურნალობდა, მაგრამ ვინაიდან მდგომარეობა არ გაუმჯობესდა, ურჩია სამეურნალოდ ხარკოვში გამგზავრებულობა. მაგრამ ლაღოს სხვა ქალაქში გასამგზავრებელი თანხა კი არა, ოჯახის რჩენის საშუალებაც არ ჰქონდა. ამან ყველა მისი გულშემატკივარი დაფიქრა. ვასო აბაშიძე ქუთაისში კირილე ლორთქიფანიძეს წერდა: „ალექსეიევი-მესხიშვილის ერთდროული რაიმე შესამჩნევი დახმარება, შეუძლებლობის გამო, არავის ჩვენ-თაგანს არ ძალუძს. ამიტომ საჭიროა ისეთი რაზე საშუალება ვინმართ, რომლითაც გადავადვილოთ შემდგომი ექიმობაც და ცოლ-შვილის შენახვაც. დღეს ჩვენ საადგილმამაქო ბანკში დავადგინეთ, ყოველთვიურ ჯამაგირისაგან თითოეულმა გადავდეთ 2 პროცენტი. ამის შეკრება მივანდით ხოლმე კასირს ჯამაგირის დარიგების დროს.

ეს არის ქალაქის გამგეობაში ვიყავი და იქაც თანაურძნობენ ამ საქმეს. თუ თქვენი საზოგადოების მსახურნიც შემოვიერთდნენ, მაშინ თვეში უკანასკნელი 70-80 მანეთი შეიკრებება ხოლმე, თბილისი იფიქრებს და იზრუნებს მასზე და ამნაირად კარგი საიმედოდ დახმარება იქნება. ჩვენ ბანკში ფულის შეკრებასა და თვიურად გადაცემას მე თვითონ ვიკისრებ“¹. კირილემ არა თუ თანაგრძნობა გაუწია, არამედ სხვებიც ჩააბა ამ კეთილშობილურ საქმეში.

გარდა ამისა, მოაწყვეს საღამოები ლ. მესხიშვილის სასარგებლოდ. 1895 წლის 12 აპრილს წარმოდგენილი იქნა „ყაჩაღები“. სამსონ თოფურიამ აქაც ყურადღება გამოიჩინა და ბევრი ბილეთი მეგობარ-ნაცნობებში გაავრცელა.

15 აპრილს გახუთი „იგურია“ საზოგადოების ამწინდლა: „ჩვენი ნიჭიერისა და საუბედუროდ ავადმყოფი არტისტის ვლ. მესხიევის სასარგებლოდ გამართულ სპექტაკლიდან შემოვიდა 671 მანეთი“ 55 კაპიტი, ხარკი იყო 156 მანეთი, დარჩა ნაღდი 512 მანეთი“. წყაიფობა თუ არა ეს ცნობა ხალხმა, მთელი საქართველო ფეხზე დადგა. დაიწყო ავადმყოფი მსახიობის სასარგებლოდ შემოწირულობანი. გახუთება აუკვეყნებ-

¹ ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, კირილე ლორთქიფანიძის არქივი, საბუთო № 14.



სამსონ თოფურია

დნენ შემოწირულობათა სიას. ბევრი მათგანი უსახელოდ გზავნიდა თავის წვლილს.

და, აი, ლადო მესხიშვილი სამსონ თოფურიას რჩევითა და დახმარებით ხარკოვში გაემგზავრა. გულთბილად გააცნო იგი ქუთაისის სასოჯადოებამ, ეტლებით ჩაპყვნენ სადგურ რიონში. ლადო მესხიშვილი გაზეთ „ივერიაში“ უსაზღვრო მანძილობას უხდოდა ქუთათურებს თანაგრძნობისათვის და დამედებელი დასძენდა: „გამოვთქვამ იმედს, კვლავ შევძლო ვემსახურო იმ სასოჯადოებს, რომელმაც ასე მშურვალე მონაწილეობა მიიღო ჩემს განკურნებაში“ („ივერია“ 1895 წ. 23 აგვისტო).

ლადო მესხიშვილი ხარკოვიდან სრულიად განკურნებული ჩამოვიდა, სცენაზე დაბრუნებას სამსონ თოფურიას უმაღლიდა. ამიტომაც 1904 წლის ივნისში, როდესაც მიიმედ დაამდებელი სამსონ თოფურია გარდაიცვალა, ლადომ იგი დიდი მწუხარებით დაიტრია.

ხელოვნება და ლიტერატურით დიდად იყო გატაცებული მდიდრების მეცნიერებათა დოქტორი დიმიტრი ნაზარიშვილი, რომელიც არა მარტო ექიმი, არამედ საუკეთესო ჟურნალისტი და სასოჯადო მოღვაწეც იყო. იგი გაზეთ „შრომის“ (1884) ერთ-ერთი მთავარი რედაქტორი და მისი რედაქტორ გამომცემელია დიმიტრი დადანიანი ერთად. ამ პერიოდში ქუთაისის თეატრში სპექტაკლები სისტემატურად არ იმართებოდა. თეატრს რეჟისორობდა აკაკი წერეთელი, რომელსაც დროგამოშვებით ანტონ ლორთქიფანიძე ეხმარებოდა. როცა აკაკი თბილისში წავიდა, წარმოადგინეს დადგმის საქმე ქუთაისში შეფერხდა. ამასთან დასში წარმოიშვა უთანხმოებანი.

დიმიტრი ნაზარიშვილი გაზეთ „შრომაში“ აქვეყნებს წერილებს, რომლებშიც თეატრალურ მოღვაწეებს რჩევას აძლევდა დავა შეეწყვიტათ და თეატრისათვის მიუხედათ. ამ საქმეში მას მხარი დაუჭირა მისმა მეგობარმა და ნათესავმა ვფრო კლდიაშვილმა, რომელმაც თეატრის ხელმძღვანელობა ითავა და კვლავ დაიწყო წარმოდგენების დადგმა საქველმოქმედო მიზნით.

1885 წლის სექტემბრიდან თეატრს სათავეში ჩაუდგა კოტე მესხი, დასმა განახალა მუშაობა. პირველი სეზონი წარმატებით ჩატარდა და ამით ქუთაისში საფუძველი ჩაეყარა მუდმივ პროფესიულ თეატრს.

ინტელიგენციის მოწინავე ნაწილთან ერთად თეატრს მხარში ამოუდგა ექ. დიმიტრი ნაზარიშვილიც, რომელიც თეატრის ყოველი წარმატებისა თუ წარუმატებლობის გამწვანებელი გახლდათ.

1892 წელს დიმიტრი ნაზარიშვილი ქუთაისში გახსნა ქალაქის უფასო სამკურნალო ამბულატორია, რომელიც მთავრობისაგან არავითარი დახმარებით არ სარგებლობდა. „დიმიტრი ნაზარიშვილი ხანდახან ამბულატორიის სასარგებლოდ წარმოდგენებს მართავდა — წერს თავის მოგონებებში სპირიდონ ბოლქვაძე, — იწვევდა თბილისიდან მაკო აბაშიძეს, ვასო აბაშიძეს, აგრეთვე საყვარელ მსახიობს — ლადო მესხიშვილს და სხვ. მაშინ თეატრი ქალაქის ცენტრალურ ბაღში იყო. მე ჩამაჯენდა სალაროში, ყოველ ხარჯს გარდა 200 მანეთი გვრჩებოდა. იმ დროს ეს კარგი შემოსავალი იყო, ამით ჩვენ ვიძენდით სა-ექიმო ხელსაწყოებს... ერთხელ 400 მანეთის ხელსაწყო გამოვიყრეთ და ამით გავამდიდრეთ ჩვენი ამბულატორია“.

ასეთი საქმიანი და მეგობრული დამოკიდებულება იყო თეატრსა და დიმიტრი ნაზარიშვილის შორის, ისინი საქართველოს შემთხვევაში როგორც მორალურ, ისე მატერიალურ დახმარებას უწყვეტდნენ ერთმანეთს.

1894 წელს ვ. ბალანჩივაძის მეთაურობით შეიქმნა დრამატული ამხანაგობა, რომელმაც წარმოდგენების დადგმა იკისრა, მაგრამ ვინაიდან მას არც აქტიორული ძალები ჰყავდა და არც მატერიალური საშუალება უწყობდა ხელს, 1896 წელს ქუთაისში ჩამოყალიბდა თბილისის დრამატული სასოჯადოების ფილიალი, რომლის მითავე ლადო მესხიშვილი იყო. მან მოიწვია სასცენო ხელოვნებით დანიტრესებელი ქუთაისის მოწინავე ინტელიგენციის კრება, რომელმაც აირჩია სათეატრო კომიტეტი: კოტე ბაქრაძე — ჟურნალისტი და სასოჯადო მოღვაწე, სილოვან ხუნდაძე — პოეტი და პედაგოგი, ილია ჩიჭოვანი, მწერლობაში ი. პონტელის ფსევდონიმით ცნობილი, ივანე პურადავილი — ფინანსური დარგის მოღვაწე, ვ. წულუკიძე, ევ. ლოსაბერიძე (ექიმი, რომელსაც დაეკისრა ხაზინადრობა) და ექიმი გაბრიელ გოკიელი, რომელმაც იკისრა თეატრის ექიმის მოვალეობა. კომიტეტს დაეველა თეატრისათვის ყოველმხრივი ხელმძღვანელობის სიწყვეთი.

თეატრის ექიმთა შორის ასევე დიდი სიყვარულით სარგებლობდა ერთივე ხუნდაძე. მას ძალიან უყვარდა ახალგაზრდობა. სისტემატურად იმუშავებდა სამედიცინა და წარმოდგენის დადასტურებულ ამოუშვებდა მსახიობების ჯანმრთელობის თუ ყველაფერის რიგზე იყო, თავის ადვილს დაეკავებდა პარტურში, ავადმყოფობის შემთხვევაში მაშინვე ავადმყოფ მსა-

ხიობთან გაჩნდებოდა. იგი არა მარტო ჰკურნავდა, „ხშირ შემთხვევაში მსახიობებს აძლევდა წამლისა და საკვების ფულს“ — იგონებს შალვა დადიანი.

ე. ხუნდაძე ყველაზე მეტად მაშინ იყო გახარებული, როცა რომელიმე ახალგაზრდა მსახიობი სპექტაკლში წარმატებას მიაღწევდა. რესპუბლიკის სახალხო არტისტი შალვა ხონელი იგონებს: პიესა „ორ ჯიბიერში“ პატარა ჯიბიერს ვამა-შობდი. ერთ-ერთ სცენაში ჩუმად ჯიბიდან რევოლვერს ვართ-მევედი გრაფს. ეს სცენა ისე კარგი გამოვიდა, რომ ჩვენი ექიმი ალტაცებამი მოვიდა, სპექტაკლის შემდეგ, როგორც კი შემ-ხვდა, გულწრფელად მიმილოცა გამარჯვება და გადაჭარბე-ბულად შემაქო“.

ე. ხუნდაძე მეტად ფრთხილი იყო, არავითარ წვრილმანს უყურადღებოდ არ დატოვებდა. ხშირად ამბობდა ხოლმე: „მე-დიცინაში წერილმანი არ არსებობს, ყველაფერს თავიდან თუ არ უმკურნალებ შემდეგ ძნელია მისი განკურნება“.

ქუთაისის თეატრის ისტორიაში დიდი წვლილი მიუძღვის აგრეთვე ექიმ ალექსანდრე მაქსიმეს ძე ასათიანს, რომელმაც რუსეთში მიიღო სამედიცინო განათლება. იქ კოტე მარჯანი-შვილთან მეგობრობამ დააახლოვა და შეაყვარა თეატრი. სწო-რედ ამან უბიძგა ალ. ასათიანს 1921 წლიდან ქუთაისში ჩა-მოსვლისთანავე თეატრში დაეწყო თანამშრომლობა. მისი გა-ნუყრელი მეგობრები იყვნენ ნუცა ჩხეიძე, შალვა ლამაშიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, უშაბგი ჩხეიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, იუზა ზარდალიშვილი და სხვები.

თავისი საქმის საუკეთესო მცოდნე, კარგი შეხედულების ვაჟაკი, მუდამ მზარული, სიცოცხლით სასვე და ჩინებუ-

დიმიტრი ნაზარიშვილი



გაბრიელ გოგიელი

ლი მომღერალი — ასეთად ახასიათებენ მას მისი მეგობ-რები.

იგი არა მარტო მსახიობების ჯანმრთელობაზე ზრუნავდა, არამედ მათი ოჯახის წევრებსაც უსასყიდლოდ მკურნალობდა. ალექსანდრე ასათიანი ახლო მეგობარი იყო ვლადიმერ ჯიჭიასი, რომლის დახმარებითა და მხარდაჭერით ქუთაისში პირველი სამშობიარო სახლი გახსნა.

ქუთაისის თეატრთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ექიმი გაბრიელ გოგიელი. იგი სისტემატურად ესწრებოდა სპექტაკ-ლებს. მის პირად არტივში, სხვა საინტერესო მასალებსა და ფოტოებთან ერთად, ინახება ყველა წარმოდგენის პროგრამა, გაზეთები, რომლებშიც გამოქვეყნებულია რეცენზიები ცალ-კეულ სპექტაკლებზე.

გ. გოგიელი, გარდა იმისა, რომ 90-იანი წლებიდან 1938 წლამდე თეატრში განუწყვეტლად, უსასყიდლოდ მუშაობდა, საუკეთესო მეგობარი იყო ლ. მესხიშვილის, ვ. გუნიასი, შ. დადიანის, ი. იშნელის, ვ. ურუშაძის, ვ. შალიკაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, ი. ზარდალიშვილისა და სხვათა. ი. ზარდა-ლიშვილთან მას ნათესაური კავშირიც ჰქონდა, გაბრიელის ბებია ზარდალიშვილის ქალი იყო.

გ. გოგიელს დიდი ღვაწლი მიუძღვის სათავყანო მსახიო-ბის ნუცა ჩხეიძის გამოჯანმრთელებაში. ნუცა ახალგაზრდობა-ში ფილტვების სისუსტეს უჩიოდა. მისი ჯანმრთელობა გ. გო-გიელის მუდმივი კონტროლის ქვეშ იყო. ექიმმა მის აბასთუ-ნანში გამგზავრებასაც შეუწყო ხელი.

გ. გოგიელი ხშირად მატერიალურ დახმარებასაც უწევდა ხელმოკლე მსახიობებს, მათ ოჯახებს. გაბრიელი რეცეპტს



ერძილე ხუნდაძე

რომ გამოწერდა, კარებთან მიმცილებულს ეტყოდა: „ერთი წამალი ბალიშის ქვეშ დადგეოდე“. ეს იმას ნიშნავდა, რომ ბალიშის ქვეშ ხუთმანეთიანი იჩნებოდა.

გულითადად მეგობრები იყვნენ გაბრიელი და ლალო მესხი-შვილი. გოციელებისა და მესხიშვილების ოჯახები ერთმანეთის მოპირდაპირე სახლებში ცხოვრობდნენ ქუთაისში აკ. წერეთლის ქუჩაზე. მეგობრობდნენ არა მარტო ლალო და გაბრიელი, არამედ მათი ოჯახებიც. ლალო დიდ ანგარიშს უწყევდა გაბრიელის რჩევა-დარჩევებებს.

რალაც შემთხვევის გამო გ. გოციელი ლ. მესხიშვილს გაუნაწყინდა, შეწყვიტა მასთან სიარული და მკურნალობაზეც აიღო ხელი. ერთ დღეს გაბრიელთან ლადის მუღულე მივიდა — „მიშვილეო, ლალო კვდებაო“. გაბრიელი იმ წუთს ავადმყოფთან გაჩნდა. უფრო დაალო ლ. მესხიშვილის გულს და უცებ მისი ჩურჩული მოესმა: „აღარც ასლა შემირიდებინა“ გამოიხვეწა, რომ დიდმა მსახიობმა ყოფილივე ეს გაითამაშა იმისათვის, რომ მეგობარი შეეჩვიებინა.

ექიმ გ. გოციელის ქალიშვილი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ფატი გოციელი იგონებს, რომ ლ. მესხიშვილი შეესანიშნავად განასახიერებდა სხვადასხვა სწეულებით, განსაკუთრებით ნევრასტენიით დაავადებული ადამიანის მდგომარეობას. გ. გოციელი ექიმების ურჩევად ენახათ ლალო მესხიშვილი ჰაუპტმანის „შვილების დღესასწაულში“, მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ ნათლად წარმოედგინათ ნევრასტენიკი ადამიანის სიმპტომები (ლალო ამ პიესაში ოჯახის მეთაურის — ნევრასტენიით შეპყრობილი მეცნიერის როლს ასრულებდა).

ა. გოციელი სტუდენტობის წლებში შეხვდა ანტონ ჩეხოვს. ერთ-ერთი არადღეების შემდეგ გაბრიელი ამხანაგებთან ერთად ხარკოვისაკენ მიემგზავრებოდა. რომელიღაც პატარა სადგურზე ვაგონში შემოსულა ჩეხოვი ექიმის ხელჩანით. სტუდენტებმა მაშინვე იცნეს იგი. გულუხვად გაუმასპინძლდნენ და როგორც გამოჩინულ მწერალს ხოტბა-დიდება შესახეს. პასუხად ა. ჩეხოვის მისთვის ჩვეული ფრაზა წარმოთქვა: მისი აბა რა მწერალი ვარ, მე ექიმი ვარო. ამ შემთხვევის შემდეგ ჩეხოვი და გ. გოციელი გულითადად ხვდებოდნენ ხოლმე ერთმანეთს საექიმო ყრილობებზე.

ცნობილ ქართველ მომღერალს ვანო სარაჯიშვილს გ. გოციელი ერთ-ერთ ახლობელ ადამიანად მიაჩნდა. ფატი გოციელი იგონებს: ერთ დღეს ფორტეპიანოს ვუჯექი და გაკეთილს ვამზადებდი, შემომხემა, რომ მსახური, რომელიც მამაჩემის კაბინეტში პაციენტების შესვლას აწესრიგებდა, ალელვებული ელაპარაკებოდა დედამჩემს — ვიღაც ექიმის კაბინეტში შევარდაო. ჩუმათ წამოვდექი და დედამჩემს კედში გაეყვი. დედა მამას კაბინეტი შეალო თუ არა, ვიღაც ლამაზი კაცი ხელზე ემთხვია და დიდი სიყვარულით მიოკითხა. მერე გავიგე, რომ ეს კაცი ვანო სარაჯიშვილი ყოფილა. თურმე თბილისიდან მომავალ მატარებელში მთელი დამე მეგობრებთან ქეიფში გაატარა. ქუთაისში რომ ჩამოვიდა, ხმა აღარ ჰქონდა, საღამოს კი კონცერტზე უნდა გამოსულიყო. მამამ საღამომდე ხმა აღუდგინა ვანოს, რომელმაც იმ დღესაც, როგორც ყოველთვის, მსმენელების უდიდესი აღტაცება გამოიწვია.

იმის ნათელსაყოფად, თუ რა დიდი ნდობითა და პოპულარობით სარგებლობდა გოციელი მსახიობთა შორის, მოვიყვანო ერთ მაგალითს: 1933-34 წლების სეზონში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს რიონის მიდრეულუქტრისადგურის მუშა-მოსამსახურეებისა და ინჟინერ-ტექნიკოსებისათვის უნდა წარმოედგინა „ურიელ აკოსტა“. უშანგი ჩხეიძე იმხანად უყვე ავად იყო, მაგრამ მაინც თხოვეს ეთამაშა ურიელი. ვერავითარმა თხოვნამ ვერ გატარა, უარზე იყო. მოსთენილები რომ აღარ მოეშვნენ, უშანგიმ ასეთი ულტიმატუმი წამოაყენა: „მამინ ბაბონი გაბო იღვეს კულისებში და თუ ცუდად გახვდები მაშინვე მომეშვილოს“. ქუთაისის ძველ მკვიდრთ, ალბათ, ახსოვთ, რომ უშანგიმ ამ დღესაც მისთვის ჩვეული ბრწყინვალეობით ითამაშა. საქმეტაისის შემდეგ გაბრიელმა უსაყვედურა მას: რატომ დამაჯე და ჩემს მეგუქსე რავს მომპოვო, თუ ასე კარგად შეგეძლო ეთამაშაშნო?

უშანგიმ ამაზე მიუგო: ეს იმიტომ (თუ ამას კარგი თამაში ჰქვია), რომ თქვენ კულისებში მეგულებოდითო.

გ. გოციელის შემდეგ ქუთაისის თეატრს თითქმის 25 წლის მანძილზე უანგაროდ ემსახურებოდა რესპუბლიკის დამსახურებელი ექიმი ჭიჭიკო იოსელიანი.

ამ გულისხმიერ და დაუზარელ ექიმს არაკითხილ განკურნავს ალექსანდრე იმედაშვილი და იუზა ზარდალიშვილი, ვარლამ ჩხეიძე და ანდრო მურუსიძე. მისი პაციენტები იყვნენ მარი გელაშვილი, შალვა ხონელი, ვახტანგ მეგრელიშვილი, გრიგოლ ნაცვლიშვილი, შოთა საჯალია, ვალერიან გვეციკაძე და სხვები. თეატრში განსაკუთრებული პატივისცემით იგონებენ ამ ძვირფას ადამიანს, დღესაც ახსოვთ ჰიპერტონიით



ალექსანდრე ასათიანი



ჭიჭიკო იოსელიანი

დაავადებული რევისორი თეიმურაზ ლორთქიფანიძე თუ როგორ ეხვეწებოდა ყველას, ჭიჭიკო იოსელიანი მომიყვანეთ, ყოველგვარ წამალს მისი ტბილი საუბარი მიჩრევნაო. გულისხმიერი მკურნალიც ყოველთვის თავს დასტრიალებდა ავადმყოფს.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ვახტანგ მეგრელიშვილს ყოველთვის სალაპარაკოდ აქვს—ჭიჭიკომ რამდენჯერმე სიტყვით მომარჩინაო. შალვა დადიანი ამბობდა, სურდოც რომ მქონდეს, გული მაინც ჭიჭიკოსაკენ მიმიწვებსო.

ჭიჭიკო იოსელიანის კარები ყველასათვის ღია იყო. მან ერთხელ ქუთაისში საგასტროლოდ ჩამოსული სახელგანთქმული სომეხი მსახიობი ვაჰარამ ფაფაზიანიც კი განკურნა.

შალვა ხონელის ოჯახის წევრები დღესაც სიამაყით ამბობენ, შალიკო სააკაოს ჭიჭიკომ მოაბრუნაო. გულის ინფარქტით დაავადებული შალვას გამობრუნების იმედი არავის არ ჰქონდა, მაგრამ ექიმის ენერგიულმა, გულისხმიერმა ცდამ ნაყოფი გამოიღო. ჩვენი თეატრის ერთ-ერთი უხუცესი მსახიო-

ბი დღესაც მხნედ გამოიყურება და აქტიურად მონაწილეობს ქუთაისის კულტურულ ცხოვრებაში.

თეატრში ჭიჭიკო იოსელიანს სპეციალური კაბინეტი ჰქონდა გამოყოფილი. 1957 წელს ჯანმრთელობის დაცვის დარგში მუშაობისა და დამსახურებისათვის რესპუბლიკის დამსახურებული ექიმის საპატიო წოდება მიენიჭა. თეატრის კოლექტივმა გულთბილი საღამო გაუმართა სახელოვან მკურნალს. მისი სურათი ვესტიბიულში მსახიობის პორტრეტების გვერდით მოათავსეს. დირექციამ მას პარტერში სპეციალური სკამიც კი გამოუყო.

დღესაც ღიაა ჭიჭიკო იოსელიანის ოჯახის კარები ქუთაისის თეატრის მსახიობებისა და მათი ოჯახის წევრებისათვის, ამჯერად სახელოვანი მამის საქმეს მისი შვილი, მედიცინის წევნიერებათა კანდიდატი გურა იოსელიანი აგრძელებს.

ქუთაისის თეატრის საუკუნოვან მატჩანეში ოქროს ასოებით იქნება აღბეჭდილი ღვაწლმოსილი ექიმების სახელები, რომელმაც თავისი ღვაწლით დიდი წვლილი შეიტანეს ქუთაისის თეატრის შემოქმედების ცხოვრებაში.

ამ მიზნებს ღრმად უნდა ჩავუფიქრდეთ მუსიკოსი პედაგოგები, განსაუბრებთ კი ის ნაწილი, რომელიც ახალგაზრდობის აღზრდას ენახებოდა. უნდა გვახსოვდეს, რომ მოსწავლე ახალგაზრდობისათვის სხვადასხვა მეცნიერების ზოგადი საფუძვლების შესწავლასთან ერთად აუცილებელია ხელოვნებისაში ინტერესის გაღვივება, სწორ ესთეტიკურ შეხედულებაში გამოშვებება. ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდაში დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრება ზოგადსაგანმანათლებლო და სახელოვნო სკოლებს, მათ შორის განსაკუთრებით საშუალო სკოლებს, რომელთა რიცხვიც ძალზე იზრდება. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში 98 საშუალო სკოლაა. გარდა ამისა, ზოგადი განათლების სკოლებთან არსებობს მუსიკალური ჯგუფები, კულტურის თითქმის ყველა სახლიდან და საქარბნო კლუბებთან კი მუსიკის შემსწავლელი წრები. დღეს საქართველოში მავშეთა დიდი ნაწილი პირველად-წყებით მუსიკალურ განათლებას აღბუღებს.

ქართული მუსიკის სწავლების შესახებ

ნათელა კენჭიაშვილი

ძალიან იშვიათად და არც ისე გამოყვეთილად, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენთანაც გვხვდება ზოგიერთი ნიშნული „უსტორიი სოვატორობისა“ და განსაკუთრებით კი ცდები უშეშენიერესი ქართული სიმღერების „დასავლიურ“ ყოფიან წარმოდგენისა, რის შესახებაც არა ერთხელ მიუთითებთ. გავიხსოვოთ თუნდაც კომპოზიტორ შ. შველიძის სტატია „მუსიკა ხალხის საამაყოლ და საციელდელიოდ“, სადაც ავტორი მოიხსენებს, რომ კლასიკურ და უსტეტიკური ტრადიციებზე აწარმოდა და პროფესიონალებს დაუფლებული ახალგაზრდობა გზარბოთ ძვირფას ხალხურ მასალას. და იქვე ფუნდამენტული აღნიშნავს, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა გატაცებულია რა „უსტეტიკისაბრკი, ფსევდოკლასიკური და ფსევდორომანტიკური მუსიკით. მას ავიწივდება თავისი სახე, თავისი მე, თავისი ეროვნული სიამაყე“². ასეთივე გულისტკიავლ გამოხატვად პროფ. გრ. ჩხიკავაძე, ჯერ კიდევ რასდენიმე წლის წინათ ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტში“³ გამოქვეყნებულ სტატიაში, სადაც იგი გვხვდება ახალგაზრდობის მხატვრული თვითმოქმედებას. ავტორი საზოგადოებრიობის ურადღებას ამბავლებს იმ არაჯანსაღ მდგომარობაზე, რომ ჩვენი ახალგაზრდობის ერთი ნაწილი ვერღვს უფლის მალაღმბებარულ მუსიკალურ შემოქმედებას, გატაცებულია ქაზანდებით და „თავისი მუშაობა აღმავლობის ნაცულად დაკინებისაყენ მიპყავს“. პროფ. გრ. ჩხიკავაძე ამას ხსენის „მოსწავლელ ახალგაზრდობის ურადღებობის ესთეტიკური განათლების საქმოდ დაბალი დონით და ამის მიზეზად მიიჩნევს როგორც სახელოვნო ორგანიზაციების, ისე ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების არასამარის მუშაობას ამ მიმართულებით. ამ საქობის გადჭრაში პროფ. ჩხიკავაძე დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებს. ჩვენი აზრით, ეს პასუხისმგებლობა უნდა დაეკისროს აგრეთვე საშუალო სკოლებსაც და მათთან ერთად ჯგუფებსაც და წრეებსაც. მათი ძირითადი ამოცანა უნდა იყოს არა მარტო მუსიკის სწავლება, არამედ მოსწავლის ესთეტიკური აღზრდაც.

ცნობილია, რომ ჩვენი რესპუბლიკის სკოლებში წლების მანძილზე ნაკლები ურადღებდა ექცეოდა მოსწავლეთა მხატვრულ-ესთეტიკურ აღზრდას. უკანასკნელ წლებში ამ ნაკლის გამოსწორებლად ჩატარდა მრავალი ღონისძიება. შეიქმნა მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედების სხვადასხვა სახის წრები, სკოლებთან გაიხსნა მუსიკალური ჯგუფები, რომელიც უდავოდ დიდ გავლენას ახდენენ ბავშვების მუსიკით დაინტერესებაზე. ამასთან სკოლებში გაუმჯობესდა მუსიკის და სიმღერის სწავლება, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში პედაგოგები ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არიან შერჩეული ამ საქმისათვის. ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის სათანადო დონეზე დაყენებას უდავოდ განაპირობებენ მუსიკისა და სიმღერის მასწავლებელთა კვალიფიცირებული კადრები, რომელთა მომზადებასაც სათანადო ურადღებდა ექცევა ჩვენს რესპუბლიკაში. ამ მხრივ კიდევ ერთი მეტად სასარგებლო ნაბიჯი იქნა გადადგმული ლუშინის სახ. თბილისის სახელმწიფო პედაგოგურ ინსტიტუტში მუსიკალური განყოფილების გახსნით.

ჩვენს გამოხილვით არა გვაქვს სკოლებში მუსიკისა და სიმღერის სწავლების საქობის სპეციალური განხილვა, მაგრამ მიზანშეწონილად ვთვლით აღვნიშნოთ ერთი მეტად საგონისებო მოსაზრება, რაც უდავოდ დავკვირებულია მოსწავლის ესთეტიკურ აღზრდის საქობიდან. ცხადია, რომ ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სკოლებში მუსიკისა და სიმღერის სწავლებების ხარისხიანად და სანტიტრესოდ წარმართვას, რისთვისაც სხვადასხვა მეთოდურ ხერხებს და საშუალებებს უნდა მივმართოთ. ერთ-ერთ ასეთ მნიშვნელოვან საშუალებად მიგვაჩნია მუსიკალური მასალა



არტია და მთავრობა უდიდეს ურადღებებს აქცევს საბჭოთა ახალგაზრდობის კომუნისტურად აღზრდას. ამ საქმეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლიტერატურას და ხელოვნებას, როგორც ახალგაზრდობის იდუარად გამოწერობის მძლავრ საშუალებას. პარტია უკუბრუნებს, რომ თობის მძლავრ საშუალებას. პარტია უკუბრუნებს ჩამოყალიბებულ უდიდეს მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურას და ხელოვნების შემდგომ განვითარებას¹. ხელოვნების მუშაობა ვლიან მტკიცედ ახსოვლით ეს მიზნობა და აქტიურად მონაწილეობენ ახალი აღმართის აღსაზრდად სათანადო პრაქტიკული ღონისძიების გატარებაში თავისი დარგისა და პროფილის მიხედვით.

¹ სკვპ ცესის იფინის პლენუმის დადგენილება. ვაზ. „კომუნისტი“, 1963 წ. 22/VI—№ 146.

² შ. შველიძე „მუსიკა ხალხის საამაყოლ და საციელდელიოდ“. ვაზ. „კომუნისტი“ № 139 15 ივნისი 1963 წ.

³ გრ. ჩხიკავაძე „მეტე ურადღებდა ახალგაზრდობის მუსიკალურ აღზრდას“. ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 1960 წ. 10 მაისი.

მოსენა. მოსწავლე სკოლის კვლევებზე უნდა ეცნობოდეს თავის მშობლიურ ხალხურ შემოქმედებას, მომეცე რეიონ შემოქმედებას, აგრეთვე ქალაქური მუსიკალური ლტოქათუბის ზოგირით მიიზღვეს სკოლაში ხიფათს. ამასთან, მასალის მოძიება თან უნდა ერთობოდეს სათანადო ახსნა-განმარტებას. მუსიკალური მასალის გროვი ომაჟინის მისთვის ხელშეწყობა უნდა გაეცნობოდეს მუსიკალურ ხელოვნების მისთვის მათ გაეცნობოდეს და გაურზღოს მუსიკალურ მართლზნობას, განუთავიანებ გემოვნებას და გამოუწვევებს მუსიკის მოსწავლეს ჩვეულებას. ასეთი ომაჟინული ახალგაზრდობა, სამუშაოდ გრძელ უნდა წავლდეს გვაყვად და სწორად ესა ერთობოდეს მათთვის მისთვის ომაჟინის, რომ სიმფონიური თუ კამერული მუსიკის კონცერტებს თითქმის მხოლოდ მოიხსენიებდნენ ესეითიან და არა ახალგაზრდობის ფართო სწრაფ.

ახალგაზრდობის ესტრუქტურის აღზრდის საქმეში უმთავრესი პასუხისმგებლობა მაინც სასკოლოში საბავშვო ხასისკო სკოლებს და მათთან ერთად ზოგადსაშუალო სკოლებს მუსიკალურ მათთან ერთად, კლასიკალიზმთან არსებულ წრეებს აწეოქ.

მუსიკალური სკოლებისათვის, განსაკუთრებით უგზავნილობის და წრეებისათვის საკულისხმოდ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ მათი მოსწავლეებიც მხოლოდ მცირე ხანით განაგრძობენ სწავლას სკოლაში უფსკლავო სასწავლებლებში და რომ მათგან მხოლოდ დასრულებულია კარგად უნდა იყოს კომპოზიტორების თუ ინსტრუმენტისტების. თქვენთან მსატრეული თვითშემოქმედების წრეების წევრები, თქვენს სწორად აქ განაგრძობენ მათი მუსიკალური განსწავლვების და განვითარების, გემოვნების, მიღწერვების თუ მისწრაფება. მათ მომზადებულზე ზეგარდა დამოუკიდებელი ამ წრეების მიღწერვების დონე, მაასანადვე, ახალგაზრდობის ესტრუქტურის აღზრდის სახითიან მჭიდროდ არის დაცვაში მუსიკალური განაგრძობის სათანადოდ დაყენების სახითიან. სასკოლო სკოლებში, ჯგუფებში, წრეებში ნავადგებისათვის მუსიკის კომპოზიტორების სწავლებასთან ერთად უნდა ერთობოდეს უნდა ეცნოდეს მშობლიური მუსიკალური ხელოვნების, საბჭოთა კავშირის რეიონის მუსიკის ხალხური საწყისების შესწავლის დაწვრივს. ეს მტად აუტყუარული სახითია და იგი მუსიკალურ სასწავლო დაწვრივებულმა მათავრ მოძიებას წარმოადგენს.

განა დასაშაობა ის ფაქტი, რომ ჩვენი ახალგაზრდობის რეიონი ნაწილი (განსაკუთრებით ქალაქში მცხოვრები) კარგად არ იცნობს მშობლიური ხალხურ შემოქმედებას. ვფიქრობ, სწორად აქედან განმოდინარების ის ვითარება, რომელიც წაშლად შეიძლება დღეს ჩვენი ახალგაზრდობის მსატრეული თვითშემოქმედების კომპოზიტორების ცხოვრებაში. თუ რაიონული თვითშემოქმედების წრეების გასწავლვების განხილვას ქართული, აგრეთვე მომეცე რეიონის ხალხური შემოქმედების და საბჭოთა ხელოვნების ნიშნების ჩვენებით, ქალაქების და განსაკუთრებით თ უნდა იყოს სასწავლებლების ზოგადიური წარმომადგენელი გატაცებული უცხოურად დაღმუშავებული, ვითომდა ქართული სიმღერებით და დრომოქმედ მტრე უფსკლავო მუსიკის. რაიონებში მტრეად არის შემორჩენილი ხალხური შემოქმედება, რომელსაც ახალგაზრდობა ნავსწავლავდნენ მშობლიური ენასთან ერთად ითვისებს და იტყობს. ქალაქში კი მოხუცდავ, იმისა, რომ დიდი ურთაღებუა ეცნობა მის ქოლარისთვის, იგი უმტრებში მაინც აკლავდება დამკვიდრებული.

ჩვენი მოსწავლე ახალგაზრდობა ძირითადად დასავლეთ ევროპის და ნაწილობრივ რუსული ქალაქური და საბჭოთა მუსიკის ნიშნებს სწავლობს და ეცნობა, მაშინ, როცა მოწინავე უნდა ეცნოდნენ მშობლიური ხალხურ შემოქმედებას. ვინ არ მოხიბვდნენ ქართული ხალხური სიმღერებით. ვაგისხილი თუნდაც ის, რომ გრძელ კიდევ XIX საუკუნის დამწვებს დიდა რუსული კომპოზიტორებმა - ჩაიკოვსკიმ, რიმსკი-კორსაკოვმა, ბალაქირევმა, რბინინმა და სხვებმა ურთაღებუა მაიკესი უფსკლავო მუსიკალური ფულტონის და იგი თავის შემოქმედებებში გამოიყენებს. დღეს კიდევ უფრო დიდწილად ინტერესი ქართული ხალხური ხელოვნებისადმი, როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე უცხოურის კვლევებში. არ უფსკლავო საქართველოში ჩამოსული საზღვარგარეთ ხელოვნება არცერთი დღეც არა, ქართული პროფესიული შემოქმედებისთან ერთად არ აღინტერესებულყო ხალხური მუსიკის, რომელსაც უმუად აღტაცებანი მოჰყავს ისინი. ცნობილია, თუ რა წარუშლელი მოსაძებლოება მოახდინეს სტურებზე ამირკავკასიის შვირე მუსიკალური განსწავლვებუ ახალგაზრდა მომღერალთა ანსამბლის "გირადილას" შვირე შესწავლვებულმა ქართულმა საკლოებებმა და ხალხურმა სიმღერებმა.

საქართველოში XIX საუკუნის დამწვვიდან დაწვებულმა კომპოზიტორები ქ საბჭოთა ხელოვნების დავატირის ადგენას დიდი მუშაობა ტარდნენ ქართული უფსკლავო ფულტონის შესწავლვებში. მისი აღმადგენად, ჩვენი სპეციალიზების გროვი განსწავლვა ნაყოფიერი შრომის ადგენად უქაასხეულ წლებში გამოიყენებულა ხალხური სიმღერების კომპოზიტი, მთავადიული პროფ. ვ. ჩაიკოვსკის, მუსიკისკლოლები ვ. ახობისა და თ. ჩიკვაძის შვირე.

ხალხური შემოქმედების, საბჭოთა პროფესიული მუსიკის და ეროვნული თითობი და ათოუწვრთა წერას დიდად უსწავლდნენ. სკოლაში ამიღობი მათთან და ინსტრუმენტული უფსკლავო ახალი ომაჟინითიან კომპოზიტორების გამოწვლვან მუშაობდა, რომელთა შინაში ერთად ადამაქტევა საბჭოთა კომპოზიტორების ნადავსამარ წიგნებში.

ქართული ხალხური შემოქმედება, საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნება, რუსული და დასავლეთ ევროპის ქალაქური მუსიკასთან ერთად წარმოადგენს იმ ძირითად წერას, რომელსაც უნდა განაზორობოს საბავშვო სასწავლო სკოლებში, ჯგუფებში და წრეების ნაწილყო აღზრდვლითი მუშაობის წარმადება.

მტრეად უნდა ვაგისხილვ, რომ თქვენ ბავშვების ნაწილობრივ განავითარებ მხოლოდ ხალხურ შემოქმედებას, მაშინ ისინი იცნობენ ადვილად ათავიანენ ქართული პროფესიული საბჭოთა მუსიკა, ხოლო თუ სწავლობენ ათავიანენ ვაგეყოფილად ქალაქური ხელოვნებასთან ერთად ამ შეგავსავლით კარგად საბჭოთა კავშირითიან ნაწარმოებებს, რომლებიც უმუად უთავიანენ ქართული მუსიკალური ფულტონის საყვირებს, ათი იცნავდნენ ქართული მუსიკის კომპოზიტორული წერის, ვაგეწიონ მის თავიანტურებაში, თვითშემოქმედებას. ამის შედეგად ბავშვები მტრე ინტერესი მოკლებულია მშობლიური ხალხურ შემოქმედებას. ეს კი საყვირად იცნობა იმისა, რომ ისინი ადვილად აღიარდნენ "რუსული" მუსიკის ტყვეობაში. "რუსული" ჩვენი ვფსკლავისთან საბჭოთა ხალხისათვის სრულად მუშაობდნენ "რუსული" წრეებში. "რუსული" ეცნობიანებდა და არა სხვა რეიონის მუსიკალური ხელოვნების, რომლის ცოდნა უფრო განადიდებდა და მოვალეობას განდის მშობლიურ რეიონულ პროფესიული ხელოვნების. ვაგან, ამასთან, უნდა ვაგისხილვ, რომ სხვა რეიონის შემოქმედების შესწავლვა არ იშვება საბჭოთა უფსკლავის წრეებში. ვფიქრობ, რომ საბავშვო სასწავლო სკოლებში (ჯგუფებში, წრეებში) სასწავლო პროცესში მტრეად უნდა იქნას დიდად ზომიერად. მოსწავლეს სათანადო პროპორციის უნდა მავსწავლავდნენ ქალაქური, ხალხური და საბჭოთა მუსიკის ხელოვნების ნიშნების. საბჭოთა ქედავაგებისათვის ნაწილი უნდა იყოს, რომ ბავშვებს არა მტრე უნდა შეგავსავლით მუსიკის დღემოქმედებას სწავლვებში, არამედ ისინი უნდა აღზრდობდნენ საბჭოთა მოწინავე დამაინის აღზრდვლით კი დღესათვის უკვე ვაგეწიონ არ არის მტრე ქალაქური მემკვიდრეობა, სასწავლო რეპერტუარი შემოქმედება მხოლოდ გასწავლვა სასწავლო ნიშნების ნიშნების. ქალაქური ტრადიციებზე დავრდობითი მტრეად დაგბედულად უნდა განვავითარო მოსწავლეს ახალგაზრდობის საბჭოთა და ქართული მუსიკალური მუსიკის სასწავლო ნიშნების დაწვრივ, ნიშნების, რომელიც ვაგეწვლვობა სკოლისთვის იცნობით, ეთიკალური მისწრაფებებით, არა გარეშე უფსკლავობითა თანადრეობის მტრეწენება. განა დასაშვებია, რომ დღეს ჩვენი ახალგაზრდობა ეცნობდნენ მტრეად დასავლეთ ევროპის მრავალხანისთან ამ ცდევებს და არ იცნობდნენ თავისი ხალხის გენიო მუშაობის მრავალხანისთან და უნდადრეს რეიონები სავსე უფსკლავებს ეს სახითიან ძალზე მნიშვნელოვანი და მტრეწვლვობა. იგი მოიხილვება სასწავლოში შესწავლვას და ახალგაზრდა განსწავლვური ტრადიციული ლონისიანების ჩატარებას. ჩვენი ზოგადი, ამ პრობლების წარწონიან ვაგეწიონისადმი დღეს მნიშვნელობა ექნება სასწავლო სკოლებში (ჯგუფებში, წრეებში) შვირე სასწავლო აღზრდვლითი მუშაობაში ამ სახითიან წინა მიზნის წარწენებას.

მაქტიულო ლონისიანობა ჩატარება სასწავლო-აღზრდვლითი მუშაობაში, ვფიქრობ, ორ მტრე უნდა წარწონიონ.

ფართოდ დაწვრივს და რაიკალურად ვაგეწვლვდნენ მუსიკალური მასალის მოსწენ. ეს სასწავლო აუტყუარად უნდა იქნას გამოიყენებულყო მუსიკალური-თორიული საგნების ვაგეწვლვებში. მუსიკალური ლიტერატურის მასალის მოსწენა სწორად იქნება მხოლოდ მუსიკალური ლიტერატურის საგნის წარწვლვასთან ერთად. ვაგან რატომ არ შეიძლება იგი დაწვრივს, ვფიქრო, U კლასიდან (მუსიკანის ვაგეწვლვებზე), სადღე ბავშვებს მოახმენებენ მათთვის ადვილად

⁴ ჯგუფებისა და წრეების სასწავლო პროცესი ძირითადად თითქმის მუსიკალური სკოლების პროგრამის მიხედვით მიმდინარეობს და ისინი თავიანთ მუშაობაში ამ სკოლების ვაგეწვლვებს ეყრდნობიან.

გასეხვი მუსიკის სხვადასხვა ნიმუშებს. მასლის მოსმენა შეიძლება, აგრეთვე, გუნდის ვაკეოლსზე.

II — მთავარი და ძირითადი, ეს არის სანქცული რეპერტუარი სანქციო და კერძო, ქართული მუსიკის საფუძვლიანი დაკვირვება.

მეტკვანი არ სტრდება იმას, რომ რასაც თავზე გამოიხატა მან-მანვე მუსიკალის და შეივარების, ის მასზე ღრმად და წარუხლებლად არება. სწორედ ამიტომაც ითვალისწინებს სანქცული პროგრამა სანქციო და მათ შორის მშობლიური მუსიკის ნიმუშების შეწყველის I კლასადღებ. მაგონ და დღისთავის ზენი საშუალო სკოლების I სანქცული რეპერტუარი სათანადოდ დაკვირვება რუსული საშუალო სკოლის მუსიკალური დეტალებზე, ამას ვერ ვტყვივი ქართული ზენი უნდაავიერ პრეტენციებზე, ვერ კიდევ არის ისეთი დეტალები, როცა ქართული სანქციო მუსიკალური ლიტერატურის დაწესებულებები უფროებს როგორც „იძულებითი პროცესები“. ზნა-რად მათი გავლა იმდროინდელი მშობლიური მუსიკალის ინდივიდუალური გემოვნის ფორმალური შეტანა. სკოლების სანქცული-კადემიურ კონცერტებში თოქიონ არ სრულდება ქართული ნაწარმოებები. და ეს იმ დროს, როცა სხვა მამებ რუსულკლებში მშობლიური მუსიკის დიდიხეულად იქნებიან. მაგალითად, გასული წლების პროგრამის თოქიონი ჰადაგროვულ კონცერტებში გრევის 8, მელიკონის სხ. მუსიკალური სანქცულების მოსწავლეებმა თავიანი 15 ნომრანი პროგრამაში წარმოადგინეს 8 სიმღერის ნაწარმოები.

ფილმობი, რომ ცეროვული კულტურის განვითარების ამოცანი მთიიხეულ მშობლიური მუსიკალური ნაწარმოების ფართო პროპაგანდასია. სანქცული დავივი შე პედაგოგების გასაკეთებელი საქმეა.

საინტერესოა, რომ ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების თავისებურება წამდ გამოიწვია ქართული ცეროვული კატეგორიის სახმესრულებელი ხელოვნების შესატყვისი წარმოადგი. თუ ქართველი ხალხი წინაა ამჟამად მშობლიურ ვრჯისკობით, დღეს მას შეუძლია იმამოსი სახელმწიფოებელი ინსტრუმენტალისტ-მუსიკალური მუსიკაზე.

ქართული პროფესიული ვრჯალური მუსიკა თავისი განვითარების პროცესში შეკვირვებულად როგორც სახმესრულებელი, ისე სანქცული-მედაგოგური რეპერტუარი. ამის თქმა არ შეიძლება საყოველთაო მუსიკაზე.

ზენი რუსულკობის ხაერცენტრული ცხოვრებანი სმფონიური და კერძოელი მუსიკალური შემოქმედება წყავედ სწორედ იქვე, საყოველთაო მუსიკა ჯერ კიდევ სათანადოდ ვერ დაკვირვდა საემსრულებელი ხელოვნებით. ცეროვითი მიწზე ამისა, ვრჯობი, არის ის, რომ იმთავითვე ტარდება ქართული მუსიკის თქმუბელი ხალხებით, კონცერტული და სხვა.

არ შეიძლება ითქვას რომ ამ მხრივ არაფერი კეთდება. მაგალითად, საინტერესო იყო „ნივრჯისკობის მუსიკის სადამო“, მოწყობილი საქ. ადგილ ცის პროპაგანდასა და ავტობიოს განყოფილებისთან არსებული ახალგაზრდობის ისტორიკური აღზრდის კომისიის მუსიკალური სექციის მიერ. ვ. ი. ლენინის დახმებით 95 და ფონიტორი გერმანიზე გაერთავევის 20 წლისათვის მიძღვნი თბილისის მუსიკალური სკოლების მოსწავლე კონცერტი, მიწყობილი საქალო სამკოს აღმასკომის კულტურის განყოფილებით და საქ. ტელევიზიის სახავევო დადგენილი რადიოცილის მიერ. ამირჯანყასის თოქი მუსიკალური მუსიკალის მიუძღვის თერაპიური კონცერტი „ქართული მუსიკა“ — თბილისის 2. ბალანინის სხ. II მუსიკალური სანქცულების მოსწავლეებმა შეუდგინებ ქართველი კომპოზიტორების და ა. შ. მაგონ ზენი მუსიკალურღებები, განსაკუთრებით კი ჰინასტი-სოლიტები ინგენიურად არ აწარმოებენ ქართული მუსიკის პროპაგანდას (არადღე მზირად არის მთიიხეული პრესისა). ისინი თოქი მტვი პასუხისმგებლობით და სუავრული რომ მოციონერ ქართული მუსიკალური ნაწარმოება მოსტარაჩისა, უნდაოდ გაიზრდებოდნა მთლადი დანიტერებები. ვრჯალური ეს კი თავის მხრივ დადებით გავლენას მოახდენდა სანქცული რეპერტუარზე. სანქცული-აღზრდობითი მუშაობის თვალსაზრისით ვრჯადების ცენტრშია საყოველთაო ლიტერატურა, და არ ტრამ: სანქცული სახმული სკოლებში, ჯგუფებში, წრებში ძირითადი საფორტეპიანო განყოფილება და ამასთან ფორტეპიანოზე სწავლა დაკვირვება ვრჯალ სხვა განყოფილებებისთვისაც. აქვე უნდა ავანთირო, რომ ზემოთ თქმული არ წინაა იმას, თოქიონ სხვა განყოფილებებმა თავის სკოლაობის მიხედვით სანქცული რეპერტუარი არ გამოიყენეს ქართული მუსიკალური მასალა. აქ აუცილებლად უნდა აღინიშნოს 2. შინაის „ქართული მუსიკალური ნაწარმოების სანქცული კრებოლი“, რომელზე გამოყენებულია ქართული ხალხური შემოქმედების და პროფესიული მუსიკის ნიმუშები ვადამუშავებული ფილონისათვის აქ ინტელის მინიშნულთაი. ვრჯალად ქართული საყოველთაო სანქცული რეპერტუარის ვადამუშავება აღსანიშნავია აგრეთვე არ მთიიხეული მშობლიური სკოლა ფილონისათვის, სადაც მეორედ საკითხებთან ცეროდ სათანადოდდა მოცემული ქარ-

თული მუსიკალური ნაწარმოებების სწორედ ლიტერატურა რუსული და ცეროვული მუსიკის ნიმუშების დართოვი.

ქართული საორტეპიანო შემოქმედებისა ზენიის საურა-ღებშია მშობლიურ სანქცული რეპერტუარისათვის შესაფერისი განვითარებული ლიტერატურა. სანქცული საფორტეპიანო ლიტერატურის სანქცული ნაწილები ზენი კომპოზიტორებმა სათანადოდ გამოიყენეს ხალხურ „სანქცული ალბომი“, შინაის „ალბომი ახალგაზრდობისთვის“, მაკაბის „ალბომი“ და სხვ. იმდროინდელი წლებშია მიყოლებული ქართული სანქცული ლიტერატურა იქნება სულ ახალ-ახალი ნაწარმოებები. ქართველი კომპოზიტორი გრამა ნაწილია ა. შ. მაგონიწიული, ვ. თოქიანწიული, ვ. ცვათარწიული, ც. კურტილი — პირველად დანაწე შეუშინა ამ მიმართულებით და თავისი ნაყოფიერი შემოქმედებით გაერთყობ ადგილი დავიკა ქართული საორტეპიანო პედაგოგიაში.

კომპოზიტორი თამარ შედევნიის პირველი საფორტეპიანო ნაწარმოებები — „პოლიფონური სუტა“, „სანქცული მუსიკალური სურათები“ — მომავლად კრებულ „სანქცული ალბომი“, სოლი შედგენ „ალბომი ახალგაზრდობისათვის“. მისი „სტიქიური“ და სიცოცხლის უნაყანელი წლებში შექმნილი 8 პირველიად აინიშნული კრებულებებია ცეროდ საინტერესო მასალა წარმოადგენს სანქცული რეპერტუარისათვის, ურჯული ნაწარმოები გამოირჩევა მელოდურობით, ურჯობით, ჰინასტი ძირითადი ელემენტარული მიმართებისა და ზენიების ვარჯისკობებით. კომპოზიტორი ქართული ინტონაციების, მელოდიების, კადენსების და კოლოების გამოყენებით ქმნის ცეროვულ კოლორებს. იგი ელასკური მავორ-ლი-მინორული წუნის ურჯისკ კართულ კოლოებს, რაც უნდაოდ პედაგოგურად გამოიხელებული ჩანათყობა. თ. მაგონიწიულის შემოქმედება ქართული სანქცული საფორტეპიანო ლიტერატურის მნიშვნელოვანი შენაწილია.

კომპოზიტორი შალვა თოქიანწიულის საფორტეპიანო ქმნილებები: „იპავლია საშაგორ“, „სანქცული სექსების ალბომი“, „ადგილი სექსების კრებოლი“, „ზეუნის სურათები“, ვრჯისკობი, სონატები და თოქი კონცერტები. მისი ნაწარმოებები განსაკუთრებულ-მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ისინი ხასიალიებან მბაცეულად წარჩინებით, გამოყოფილი კანტაბელით, სისადავით და ზომიერებით.

ფილმობი და ცვათარწიულის პრეოდლები, სხვადასხვა ხასის სექსები ცოლი დღეობისა და სხვა, ვლადიმერ კურტილის სექსები, სონატები, ვრჯისკობი და სხვა—მეტკვანი სანქცული სანქცული რეპერტუარი. ამ თოქი კომპოზიტორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ზენი პედაგოგიაში იმით გამოიხატა, რომ მათ ქართული ხალხური სიმღერები ფორტეპიანოსათვის ქმნენ მათ შორისა და მათგან, სწავლების პირველ საფერტეპ გამოიყენეს თვალსაზრისით. ვ. ცვათარწიულის „II სანქცული სექსი“ 7 ქართული ხალხური სიმღერა მოცემულია. ვ. კურტილის კრებულში „სანქცული სექსი“ 3 თბილისად ადგილობა ქართული ხალხურ მასალაზე. ამ კრებულში ზოგიერთი მასალა მოცემულია სხვადასხვა ვარჯისკობით, რაც ცეროვული მოსწავლეთა მომზადების სხვადასხვა დონისათვის. კრებულში მოთავსებული სექსები მეორედად სწორად არის ვარჯისკობი და დანერგულია მოხერხებით, რის გამოც ისინი მტკიცედ შემორჩენენ პედაგოგური რეპერტუარის ხალხური სიმღერების თუ ცვათარწიულის ცვათარწიულის ფორტეპიანოზე შესარტეპობლად და ისიც ბავშვისთვის, მნიშვნელოვან მოცულ-დასა და სავიო წამოწმების წარმოადგენს.

ამ მხრივ არ შეიძლება აღინიშნოს აგრეთვე საქ. სსრ დღეობითი მუსიკალური მასწავლებლის ვ. ვ. ჩინიანყასის „ადგილი მშობლიუბისა და სექსების კრებოლი“, რომელიც ადგილობა ხალხური და სანქცული სიმღერების მასალაზე. ვ. ჩინიანყასთან დროულად აული აღლი იმ საკითხი, რომ ბავშვები სწავლის პირველ დღეობიდანვე უნდა ცნობილებოდნ ხალხური სიმღერების, მელოდიების, სწორედ ამ თოქი შედგენა და გამოსკ მას ეს კრებოლი. აქ კრებულში 85 თბიანი, მათგან 18 ქართული ხალხური მელოდია. აქვე უნდა ითქვას საქ. ვ. ჩინიანყასის დღეი დავალი მოუძღვის ქართული მუსიკის სანქცული რეპერტუარში გამოყენებაში. თავის პედაგოგურ პრაქტიკაში იგი ურჯობით დღეი ინტეგრირდა და პასუხისმგებლობით ივრება ქართველი კომპოზიტორთა შემოქმედება, სიტემატურად იუენებს სანქცული რეპერტუარი ქართული მასალა. აქვე სწორედ თანამდროვე აღზრდობითი ამოცანების და მეორედის მართებობა ვარჯება არის სუფერტული ამისა, რომ აქ ვ. ჩინიანყასი საქართველოს აღზრდა მრავალი თვალსაზრისით ხელგანი და მათ შორის განსაკუთრებით ცნობილი ქართველი კომპოზიტორები.

კომპოზიტორმა ალექსანდრე (ალე) ფრცხლამიძე, თავის შემოქმედებით გამოიყენა ხალხური მელოდიები, სიმღერები და ცვათარწი. აგრეთვე ვარჯული ხალხური მასალა. მან მბაცეებისათვის ლიტერატურული ცნობილია მისი კრებულები „II სანქცული სექსი“ და „II სანქცული სექსი“.

პროფ. დ. შვედოვის კრებულით „საბავშვო პიესა“ (I—II კლასებისათვის) ბავშვები გაეცნობიან აზხაზურ ხალხურ მუსიკას. დ. შვედოვი პიესების თიხებზე აღებული აქვს აზხაზური მღეროდები, რომლებიც დამუშავებულია მრავალფეროვანად. განსაკუთრებით საინტერესოა, ჩვენი არბთ, „ნანას“, „ვალისი“, „სასცკაო“.

„სული ხალხური სიმღერა“ — ასე ეწოდება ვანო გაგიცილის საფორტეპიანო ნაწარმოებებს. ეს პიესებიც მნიშვნელოვანია. ამ პიესებში ბავშვები გაეცნობიან სულ სხვადასხვა სახის ხალხურ ნიმუშებს. აქ ვხვდებით კანტატასავე, პოლიფონურ ხერხებსაც და ფაქტურულ რანსობასაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხალხური მუსიკის შესწავლა-გაცნობა საბავშვო ლიტერატურის მიწეშისთვის უფალო დიდი მნიშვნელობა აქვს. ამიტომ ვყვლა მასალა, რომელიც წარმოადგენს ხალხურის გადაცანას ფორტეპიანოზე, შეიძლება მოთლიანად არ აცქიროდებოდეს, ვთქვამ, ვყვლა პედაგოგიურ მოზობთან, მაგრამ მისი მიზნებია არ მფავსინია მართებულად ან შპრჯი, ვფიქრობთ არ შევძლებთ თუ ვფიქრობთ, რომ ქართული ღვაწლმოსილი კომპოზიტორის დიმიტრი არბთაშვილის „ქვესასურთი ცეცხა“ თოქმის მიწეწერებაში (დღემდე შეინახრწნულია მხოლოდ „შედაწყება“).

ამსმარტლებული თაღმსაზრისით ეს ცეცხაზე შეიძლება უზენაესად აღე სანტრტრესია, მაგრამ მათი განმეორება სასწავლო პროგრამის ქვესასურთი ცეცხაში რიტმებისა და მელოდიების გაცნობის მიზნით უფაოდ მიზანშეწონილია.

ნაყოფიერია და მრავალფეროვანია საფორტეპიანო შემექმედებაში კომპოზიტორი ნიკოლოზ გულაიშვილი (ინტენსიორად შეეცნობას ან ვანტრში. დახვეწილად გეროვნება, სადა მელოდიურობა, არტული მრავალსახებოა — 5. გულაიშვილის ხელტერის დაშაბა-სიანთებელი თვისებებია. მისი საბავშვო ნაწარმოებები — არტული-დები, „ჩი პიესა“, განსაკუთრებით „სასცკაო“ და „ნოქტურნი“ შეიძლება დაყოფილებას სასწავლო რეპერტუარში, მისი ნაწარმოებებშიც განსაკუთრებით ექნება გამოყოფილი 24 პოლიფონიური პიესა, რომელიც დაწერილია ქრომატიზმის პრინციპით (ბ. ს. ბახის დიდი არტლებლისა და ფუდების მფავსაც) როგორც მფარტლები-ნორტი ტრანსლიზში, ისე ქართული ელოებში. იგი უზენაეს იყენებს ხალხურ სანქციებს, ქართულ ინტონაციებს. აქაც ისიეთი ნაყოფიერებია, ისეთი უფალოვანი პალიტრა, როგორც სავიოლი 5. გულაიშვილის სხვა ნაწარმოებებში. 6. გულაიშვილი 24 პოლიფონიური პიესა სასწავლო ლიტერატურის ნაშთად მნიშვნელოვანი შედეგია. ისინი ტექნიკი და მელოდიკი ნაწარმოებია და საწეს-პირლობელი რეპერტუარში.

მისთანა წლებში საბავშვო ლიტერატურას შეეძინა ისეთი მხავერული დრამებისავე ნაწარმოებები, როგორცია ა. მაჭავარიანი „საფორტეპიანო პიესა“, ა. შვერდოშვილის „საბავშვო პიესა“ ან თ. თაქაიშვილის „ჩი პიესა ფორტეპიანოსათვის“. ამ პიესების სახით ჩვენმა მოსწავლეებმა მიიღეს მაღალმხატვრული ნაწარმოებები, გამოყველილი თვითფული მათგანის საყუარით ხელ-წილი.

ქართულ საბავშვო საფორტეპიანო კონცერტს, მოზო-დავით მთი ციმბირელიცნობისა, საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. საბავშვო კონცერტს ჩვენში სათავე დაუდოა კომპოზიტორმა ან. ბალანჩივაძემ. თვითონ კომპოზიტორი ხაზს უსვამს საბავშვო ლიტერატურის მნიშვნელობას მოსწავლე ახალგაზრდობის აღზრდაში და განსაკუთრებულ უურადლებას აქცევს სახანაშთლო ლიტერატურის შემქნის სპირიტობას, მართლაც მისი კონცერტ № 3 საბავშვო საბავშვო მუსიკის ერთ-ერთი საუთესო მქონებელია. ვადაუტარებულად შეიძლება თიქვას, რომ ან. ბალანჩივაძის ეს ნაწარმოებები და. კაბალანდის № 3 კონცერტთან ერთად (მთა ბერის რამ აქვს საერთო) საბავშვო კონცერტის თქ-დაპირს წარმოადგენს და სალოდობით ქნებს ან. ბალანჩივაძის თქ-დაპირისაგანობას. აღსანიშნავია ახალი კონცერტის წარმომადგენელი კომპოზიტორი 5. მაისიაშვილი, რომელიც თავისი მხატვრული სხელებისა და ტექნიკური შესაძლებლობებით ხელმისაწვდომი გახდება ჩვენს მოსწავლეებს საფორტეპიანოსათვის.

საბავშვო საფორტეპიანო კონცერტები (№ 1 და № 2) აქვს აგრეთვე კომპოზიტორი დიდი ჩხობის. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კონცერტის № 2, რომელიც კომპოზიტორის გამოყვეწული აქვს ქართული ხალხური მელოდიებზე; საერთოდ, კომპოზიტორი დიდი ჩხობის შემექმედების მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დაამოძირკი საფორტეპიანო ვანტრს. მისი სხვა ნაწარმოებებიც, რომელიც გამოირჩევა ლირაყოფობითა და მოზობელოდობით, ამ კონცერტთან ერთად ხაზსინი მიხილებსა სასწავლო რეპერტუარისათვის.

აქვე აღვნიშნავ სხვა ქართული ქალი კომპოზიტორების შესახებ, რომლებიც ნაყოფიერად მუშაობენ ბავშვთა საყაროში.

ქ. თუმანიშვილის ბავშვები ცემობენ მისი „წამარის სურათებით“.

„პოინერული ბანაკის სურათებით“, რომლებიც თავიანთი შიგნითმომ-ახლო ბავშვებს ცხოვრებასთან ამ პატარა კრებულების თვითფული სურათი ამარტობს სახელმწიფობას, გამოხატავს მის გააზრებას. ეს ნაწარმოებები გარკვეული მუსიკალური სახეებით, გამოყველილი რიტმული მაგალითები ხასიათდება. ე. ექსანიშვილის საფორტეპიანო კონცერტ „ბავშვებს“ (5 წარმოდები I—III კლასებისათვის) აქვს საჩუქარს წარმოადგენს მოსწავლენებისათვის, ან კრებულის მოყვეწულია პოლიფონიური ნიმუშო, სონატანა, პიესები, ეტუ-დეები. უკვლა ისინი დაწერილია ქართულ სტილში, ქართული ინტონაციებისა და მელოდიების გამოყენებით, მფავთ მხატვრულ სახეებით.

კომპოზიტორი მერი დავითაშვილის საფორტეპიანო პიესები, პრე-ლუდია, საზურგარი დიდი სიყვარულით ხარავსებში მოსწავლეებში. უქანსადღები ხანს მის შემექმედების შეეძინა სონატანი-ონავა იუმობისტული, ხალისინა და მელოდიური. 2. დავითაშვილის ნაწარმოებები დაწერილია ზემოწმწვენი მფარტებელად, თვით-სურათით, ან სხვადასხვა მხატვრული გამოხატელობითი ხერხებით.

დავარსა სლანოვა-მისადარის საბავშვო პიესები გამოირჩევა წერის რჩიანადობით, თავისებურებით, განსაკუთრებით სურვერ-დებშია „სახეშარა“ და „ბავშვის ცეცხა“. ვფიქრობთ, აღნიშნული ნაწარმოებები სათანადო ადგილს დაიკავებენ სასწავლო რეპერტუარში.

ისვე როგორც სხვა ვანტრში, საფორტეპიანოშიც თავისი სიყვარ-ტევის კომპოზიტორებმა რევეს ლაღებში და შოთა მთლიანად. რ. ლალიის „პრელუდია“, „შუსტალიური მონიშნები“, და „გაბორტ“ ამწვერებს საბავშვო ლიტერატურას. სპირტი, მელოდიური და სიტუ-ცლიანია 2. მთლიანად ცნობილი „მინიატურები“.

უქანსადღები ხანს საფორტეპიანო ლიტერატურის შეეძინა კომპ. 3. გაბიანდის და 5. მაისიაშვილის საბავშვო პიესები, რომლებიც გამოირჩევიან ახლბურთი უღრარდობით და თავისებური მამობით. იგი ერთი ამ პიესებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რ. გაბი-ანდის „ვალისი“, „საცრკაო“ და 5. მაისიაშვილის „შეხვედარს პელებე-თან“ და „სქოლისაციური“.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე მერბა ფარცხვალიძის და ბიძინა კვერ-ნაძის საინტერესო და მრავალფეროვანი ნაწარმოებები ბავშვებისა-დღებშია. ფარცხვალიძის „ფანტურული“, 2. კვერნაძის „იმპროვიზა-ციები“, „შუსტალიური მონიშნები“ ჩვენი მოსწავლეების სიყვარული ნაწარმოებებია.

რამდენიმე საბავშვო ნაწარმოები აქვს აგრეთვე კ. თევდაჩაძის, 2. ციციშვილს, 2. ჯგუფს და სხვ. უბოლოს გვრწმინდ საბავშვო ლიტერატურის შეეძინება სულხან ნაძისი „12 საბავშვო პიესა“ და ტარული ბაქაძის რამდენიმე ნაწარმოები.

სასიხარულოა, რომ კომპოზიტორმა უფალო შეეძინება, საბავშვო სინფონიზმის ცნობილი წარმომადგენელი, დაწვეს საბავშვო საფორტეპიანო ნაწარმოები „მუსიკალური მონიშნები“. ამ მართლაცდა-სადღებში მუსიკალური „მონიშნები“ გამოყველილია კომპოზიტორის ხელტერის. ეს ნაწარმოები უკვე სრულდება სასწავლო კადემიური კონცერტებზე (თუცა ვერ არც გამოყვეწულია). იმდელი სახელმწიფო კომპოზიტორი ან შეიქმედება ამ „მონიშნებ“ და შემდეგვეც გაგა-ზარებს ახალი საბავშვო ნაწარმოებები.

როგორც ვხედავთ, ხელთ გვაქვს მტავდ მდიდარი ქართული სა-ბავშვო საფორტეპიანო ლიტერატურა — კარტლენით ადასვს მე-ლოდიური პიესები, პოლიფონიური ნიმუშები, დიდი ფორმის (სონატური) ნაწარმოებები და აგრეთვე საინტრეტუცი მასალა (ტიტლები), ტექნიკური ნარისხებების პიესები, მრავალმზრკი რიტ-მები სახვ ცეცხაში).

მაგამ პედაგოგიური პრაქტიკაში რატომღაც ქართულად ძირითადად გამოყვეწულია მხოლოდ პიესები, იგვიან შემეძინებენ ვხვდელი დიდი ფორმების (ძირითადი ა. ბალანჩივაძის № 3 კონცერტი), რაც უკლებს ინტრეტუციულ მასალას, ის თოქმის გამოყვეწენებელია. მოსწავლის იდურ-მხატვრული და საშემარტლებელი დასტატებისათვის საბავშვო მელოდიკა თოქანისწინებს მოსწავლის აღზრ-ბას მხატვრული ლიტერატურის საყვეთესო ნიმუშებზე, მაგრამ არა მარტ პიესებზე, ანდა სონატებზე, რამედ ინტრეტუცი მასალა-ზეც. ჩვენ აქ არ შევედღებეთ იმ უკვე დამელოდურებელი არის ტექნიკური განფორტების გარეშე შეუძლებელია, რაფაან ვფიქრობთ, რომ პედაგოგიური ინსტრეტუცი უყენებენ, მაგამ ძირითადში მხოლოდ დასავლეთისა, ნაწროლობა რუსულს. უფალო, რომ ჩვენ რე-ბიან, ის ვოქანა დღმწინის ტიტლებს მთლიანად ვერ შეესვლის ქარ-თული კომპოზიტორის ტიტლები, მაგრამ ქართული ტიტლებს და ტექნიკური სხის პიესების (მთა მურის ცეცხაში) ზომ აქვს სა-წესრტლებელი ჩვენების ისეთი თოქანისური საყვეთესო ტექნიკური ნიმუშები, ჩვენს ვხვდებით ქართულ მხატვრული ლიტერატურა-ში, რომელიც შეიძლება არ იყოს საყოველთაოდ მიღებული და გამოყვეწული საინტრეტუცი მასალაში (ჩერისა თუ დღმწინის ტიტლებში).

6. ბალანჩივაძე — ჩემი შესახებ საფორტეპიანო კონცერტი ბავშვებისათვის“, თბ. კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა — კარტო-ტი 23 № 287.



საფორტიანო ტიპობების ლიტერატურა მოიცავს უმარავი ნა-
რჩისხების ნიმუშებს: ყინდა და სწორწილი სახასიათის, კომლარტ-
მული სახისა, პოლიფორთი ტექნიკის, ტანისა და მღელშის
გაწმენდას ვანის ჰეგებისა და სხვა. ამის გამო, რომ ეტუდები ვი-
ანანისაგან განსაკუთრებით არა მარტო თავის სტილითა და ხასია-
თით, არამედ ტექნიკური წყობის თავსებულებითაც (განსხვავებული
მოძრაობა, სხვადასხვა სახის ფორგირება, არაერთი, ორნავი წიბები და
სხვ.), მათი ფორგირება შედარებით მივიჩნევდა დავიჭრებით, ოდ-
ნავი თითოეული ეტუდი მოწყობას წინაშე წაუდგინებდა გან-
საკუთრებულ მოცულებას. აქედან, თითოეული ნაწარმისთვის ისინი სრულ-
ყოფილად მზადდებიან შესრულებისას. მიზნობრივ ტექნიკური
დავლების ადგილების თავისებურად დაუფლებს და თუ ჩვენ ქარ-
თული მხატვრული მასალის ვახსენებთ გირაოდ გამოყენებები
აგრეთვე ზოგიერთ ქართულ ხანსწარმოულ მასალასაც (ჩახავირე-
ვლითა, კლესურის საბეჭდო ნიმუშებზე გირაოდ), უფრო ოდნე-
დავლევით ქართულ მხატვრულ ლიტერატურას. განა რუსული საბე-
ჭდო მუსიკის შესრულებას ბელს არ უწყობს გენისის, კახალაძის,
კოსტას, ზვარიანიზისა და სხვათა ეტუდების გავლა?

ფორმობა, სწორება ამ თვალსაზრისით იქნა შედგენილი პრო-
ფესორების ა. ვიხარაძის, თ. კობახიძისა და თ. ჩხარტიანიძის მიერ
ტბობების კრებულში ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებ-
ების გამოყენებით (ზ. ფილანგოლი — „ახალიზა და თორა“; ა.
ბაღინაძე — „ხალადა“; ა. მავალიანი — „ხორები“ და სხვ.).
ეს ტბობები მოზნად ისახავენ ქართულ რბობ-ტბობურ სიტუა-
ციით გამოიწვევებს და შესწორებულნი პროფესორების ზოგი-
ერთი საკითხის დადგენას.

ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოების სასწავლო რეპერტუ-
არში დაავიწყებინა ძალზე შეურქნ ხელი საქ. სსრ კულტურის სამინ-
ისტროსთან წინათ არსებული მოთხოვნების მიერ გამოცემულმა
კრებულებმა (I—IV და V—VII ტომებისათვის). ამ კრებულებში
გამოცემის საფუძვლად დაედო ის გამოცემები, რომლებიც შეე-
ნდნენ იქნა საბჭოთა და რუსული მუსიკის ნაწარმოა კრებულების
გამოცემით, რუსებით გამოცემულმა კრებულებმა მნიშვნელოვანი
პრადექტით დასწავრა გაუწიეს პედაგოგებს საბჭოთა მუსიკის
საბჭოთაო პრაქტიკაში. ქართულ კრებულებსაც, აქვე უნდა ავ-
ნიშნოთ, რომ ქართული კრებულები ზეირად უფრო სრულყოფილი
იქნებოდა, როგორც პედაგოგიურ სახელმძღვანელო. მათი შედგე-
ნის სათანადო ურთავდება რომ შეეცაინათ აბელკატორის და
შეგლისაქობის საკითხისათვის რუსულ კრებულებში შევასჯალ.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული პროფესორული მუსი-
კის შესწავლას დაიდა ავტორებს ქართულ ნაწარმოება სპეცი-
სახით (აბელკატორისა და შედების გარეშე) ნაწარმები, ამ ნებებში
თითქმის არ შევადებთ აბელკატორისა და შედების აღნიშვნა, რე-
ყურად თუ ისი იწვევებდა იწვევს ქართულ ნაწარმოება არასწარ, შე-
დებებში უნდა შევადებთ ჩვენი სკულების მოსწავლთა მიერ. აღხა-
ნიშნავთა აგრეთვე, რომ პედაგოგების წარული დღემდე კარავდ ვერ
გარეშე ქართულ კოლეგისა და ინტონაციების, მისი თავისებურ
პრადექტობა ენათ, დამახასიათებელ სესუდურ დისონანსებსა და
კანდენტობას. ამაინდა, ქართულ ნაწარმოება მხატვრული ხასის
განსხვანის ისინი მდარ ინტერპრეტაციას უყვებოდ და სტრუქტურა
შეცნად სხვის სა თუ ის ნაწარმობა. ამიტომ ვერ გრყავებთ ქარ-
თული ხასიათიდან გამომდინარე აბელკატორის თავსებურ გამოყ-
ენებში. ქართული ხალხური საკრებულის ნარჩასხვანად ღღერადობისა
თუ სექციური რბობების თავსებურების გამოყვითილი გამოცემისა
ინტერპრეტაც (ფორტიპიანოზე) ზრნობა მოითხოვს თითქმის სრულ-
ყოფილად განსაკუთრებულ კომპლექსის შერჩევას, რაც განსაკუთრებულ
ტრადიციულობას, სპეცი „დარჩევას“ უნდა მოიხდეს მათთან
ფორმალად გააჩვენებულად, ნაწარმოების მხატვრული შინაარსისა
და შესიკაურის ხასის სწორად გამოცემის შესაფერისად.

ამ სალოფიანების შედგენაში გამოსასწორებლად მინამწერილი
იქნებოდა სალოფიანებში ნაწარმოების რედაქტირება კომპო-
ზიტორებთან ერთად გამოცემის მომზადებისას. ამის თხოვლობის კონ-
სერვატორის სპეციალური ფორტიპიანო საკრებულის მოსწავლე-
სამსწავლეობის მიერ რედაქტირებულმა მრავალ ქართულ სა-
ფორტიპიანო ნაწარმოებში, ისინი, საწყნარად, არ არის ცნობილი
მუსიკის პედაგოგთა ფართო წრისათვის, რადან ეს რედაქტირება
ზეგზოდა უნდა გამოცემული მასალის საფუძველზე. ჩაიღვეს სან-
ტორების იქნებოდა ქართული საფორტიპიანო სკოლის ფუძემდებ-
ლები, პროფესორების ა. თ. თოდუაშვილისა და ა. დ. ვიხარაძის
რედაქტიციების გაცნობა და არა დიდ საჩვენებლობას მოუტანდა იგი
ჩვენი პედაგოგებს.

მრავალი სანტორის და მნიშვნელოვანი სახეგვი ნაწარმოებში,
შეგნას უთანხვოდ წლებში, რომლებიც ვერცერთი სათანადოდ
არ არის გამოცემული. რა არის ამის მიზეზი? ათივე რბოში უნდა
აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ქართული საფორტიპიანო ლიტერა-
ტურის სასწავლო პროგრამა (რომელსაც უწყებდა საქ. სსრ კულ-
ტურის სამინისტროს სასწავლო დაწესებულებათა განყოფილება)
უთანხვოდ 1-8 წლის განმავლობაში ადარ განახლებულა. და,
ამდინად, ახალი ნაწარმოებები არ ვახანსრულდა მისი სასწავლო
რეპერტუარი გამოცემების თვალსაზრისით. ახალი ნაწარმოებები
არასთანადოდ გაცნობას ვერცერთი მიზეზით მათი სუსტი პროგრამისა.
ამ მხრე გარკვეული შემოღობის ჩარებაში, შეცდილა საქ. კომპოზიტო-
რთა კავშირის სასწავლებლებში სკოლას, რომელიც პრადექტობს
უნდა გამოცემული ეს ახალი ნაწარმოებები მათი პროგრამების ზო-
ნით. ამისათვის მინამწერილი იქნება ჩაილი-ტელევიზიის აქტი-
ური გამოყენება. კარგი იქნება თუ პრადექტ. სახასიათოდ გასწე-
დება ახალი ნაწარმოებების გამოცემა, მათი მხატვრული ღირსება,
სასწავლო რეპერტიუარისთვის შესატყვისობა.

ახალი მხატვრული ღირებულების ქართული საბჭოთა ნაწარ-
მოებების, კარგი სასწავლო ლიტერატურის ამისთვის თვისიკავად,
თუ მას სათანადოდ ვერ გამოყენებენ სასწავლო პროცესში,
ბევრს ვიკრებებს შემატებს ქართული მუსიკის შესწავლის საქმეს
არსებული ქართული საფორტიპიანო სასწავლო ლიტერატურის
გამოცემა და მისი მხატვრული შინაარსის უზღუდ ვახანსრულ-
გებისაგან მოითხოვს ქართული მუსიკის თავსებურებებში კარგად
გარკვევას და ცოდნას. სწორად ამ მიზეზით იქნა ჩატარებული
პროფ. შ. აღანიშვილის, დოც. ვ. აბოხაძის და სხვათა სექციუ-
სემინარები, ვახსოვდ იქნა ქართული მუსიკის ძირიდად სასექციუ-
როს საკითხები. სანტორებს და სასარგებლო შუამოსა ჩატარა
აგრეთვე დოც. ილ. ექვანთიშვილმა თბილისში, ქუთაისისა და თბილ-
ში. მან ქართული სახეგვი საფორტიპიანო ლიტერატურა განიხილა
ისი თვალსაზრისით, თუ რას უნდა მიეკის ურთავდება პედაგოგმა
მათი ვახსილას. საბებარო ტრადიციად ამა თუ ის ნაწარმოების
ძირიდად სასწავლებლებში საკვანო ადგილების ჩვენება-ახსილი,
მისი ქართულობის თავსებურების ხახვანობით. ფორმობა, აქცენ-
ტიზი კავალბოლოდა, სისტემატრად ტრადიციების ანალიტიკო-
რის დობისმინი და თანაც უფრო ფართო მანშავილი, არა ერთ-
დროულად უკვალბოდას, არამედ პერიოდულად სკოლების მიხედ-
ვით; ამ სემინარებზე დიდა ადგილი უნდა დაეთმოს პრაქტიკულ
მხარეს, სასწავლო ლიტერატორის ახალ-ახალი ნიმუშების გარეგვა-
ნიშნობას, მათი შესწავლასა და ინტერპრეტაციის განსაკუთრ-
ებულობის ჩვენებას. აქ უნდა უნდა გაცეს ის გარემოება, რომ ეს
დონისტიკაში უნდა ვაწარმოთ მანამდე, სანამ ქართული მუსიკის
სასწავლო გამოცემა ტრადიციად არ იქცევა.

კარგი იქნებოდა, თუ თბილისის კონსერვატორიის კათედრები,
რომელთა სამეცნიერო-კლავეიანი შუამომხი მნიშვნელოვანი ადგილი
აქვს დათბობილი ქართულ მუსიკასთან დაავიწყებულად საკითხებს,
თავის კლავეს შედგებებს გააცნობენ სკოლა-სასწავლებლების პედა-
გოგებს.

კიდევ ერთი საკითხი. უკვე დროა, რომ სახეგვი საბჭოთა სას-
წავლო დაწესებულებებში თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლო-
რის კანდიდის მავალითზე შეგნას სპეციფიკური კანდიდ ან სპეცი-
თუ შესაძლებელი არ იქნება ვეღა ქართული ხალხური ინსტრუმენ-
ტის — ექსპანსიების შედინა, ფოლკლორების საბუთობის მანძი-
უნდა მოახერხოს მათი გამოცემა. აქვე გამოვიწვინ უნდა იქნეს
ქართული მუსიკალური შემოქმედებასთან დაკავშირებული სხვა ექს-
პანსიებაც — ქართული მუსიკის საერთო ლიტერატურის, სხვადა-
სხვა კრებულების, შრომების, თვალსაჩინო მასალა.

და ბოლოს, იმედება კითხვა — რბობ უშუალებელიყოფით
სახეგვი სკოლების და ვეგუებობს ქართული ხალხურ ინსტრუმენ-
ტებზე სწავლას სასწავლო ვეგება რომ ითვალსწინებს ამას. რბ-
ობილაც ამას შედებდად არ ითვალს სხვა მომე რესპუბლიკებში.
და თუ შესაძლებელია იქნაწავლებდეს დეკორ, მაგალითად, დობა.
ჩაზე ამ ხალხალბობა, რბობ არ შეიძლება ვეგება ვესწავლ-
თ, ვინგებო, ჩამოწვინა ან ჩანგზე ქართული ხალხური შემოქ-
მედების ამ სტეგორს უშუალებელიყო უმარაბებულად იქნებოდა, მთ-
უმებში, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში არის ხალხური თვითშემადგენის
უქვლსაგანმანათლებლო სასწავლებლის განყოფილება.

ახალი არ იქნება თუ ვიტიყო, რომ ზღოვების ხალხურობის,
იდეურობის, მისი შედგობი განვიტარების საკითხი არინგებებს და
აიღლებებს არა მარტო პროფესორულ მუსიკებს, არამედ
ვეღა საბჭოთა მოქალაქის, მათ შორის ჩვენი ახალგაზრდო-
ბას.

ამ სტატიაში ჩვენ შევეცადით ქართულ ხელოვან ვალშემეპატო-
ვარობების ვაგვიკვლევა ჩვენი არა მუსიკური სკოლებში (სა-
ერთოდ სასწავლო დაწესებულებებში) ახალგაზრდობის სათანადო
აღზრდის შესახებ. ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენი მთავრ გამოცემული
საკითხები სწორად იქნება გაბეჭდილი და მათი განხილვა რბალურ
შედგენ გამოიღვებს.

7 ეტუდების კრებულს, იმ. თბ. კონსერვატორიის ბიბლიო-
თეკა, კარტბრეტა 23 № 238.

8 იმ. თბ. კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა, სამეცნიერო-კლავეი-
ნი შრომები, კარტბრეტა 23.



თეატრის პეპოზარი

დავით მელუხა



ავისი სიცოცხლის იმ უკანასკნელ დამესაც თავაუ-
ღებლივ მუშაობდა: მასალებს ეძებდა, წერდა, ას-
წორებდა. საქმით გატაცებული, დროს ვერ ამ-
ჩნევდა, თეატრის სიყვარულით შთაგონებული, თავდავიწყე-
ბით, ხალისით მუშაობდა და თავზე დაათენდა კიდეც.
დალილი, მაგრამ კმაყოფილი იყო; ახლობელ ადამიან-
ზე ორი წერილი დაწერა — რედაქციების სასწრაფო
დავალემა პირნათლად შეასრულა. დილით კი ჩვეულებ-
რივ მივიდა გაზეთ „თბილისის“ რედაქციაში, სადაც იუ-
რიდიულ კონსულტაციას ხელმძღვანელობდა და ბევრი

ალ. ბურთიკაშვილი

მეგობარიც ჰყავდა. მივიდა ღამენათევით, მაგრამ კმა-
ყოფილი და გახარებული, მუდამ ასე უხაროდა, როცა საქმე
თეატრს ეხებოდა. შემდეგ ნამუშევრები ჩააბარა, ერთგან კო-
რექტურაც წაიკითხა და ლენინის ქუჩიდან რუსთაველის
პროსპექტს დაადგა. უყვარდა ფეხით სიარული. ხეივანს დინ-
ჯად გაუყვებოდა ხოლმე. ახლა კი ეჩქარებოდა: რედაქციაში
ეძებდნენ, ისევ დავალემა უნდა მიეღო. აღარ დასცალდა...
სწორედ თავის საყვარელ ქუჩაზე უმტყუნა გულმა და ჩუმად,
უსმოდ ჩაიკეცა. ისე ჩუმად, როგორც თვითონ იყო ცხოვრე-
ბაში. მეორე დღეს კი იმ წერილების ხელმოწერას გაზეთე-
ში შავი არშია შემოეგლო...

ასე წავიდა ჩვენგან ალალმართალი, კეთილშობილი,
სპექტაკი ბუნების, უპრეტენზიო და თავმდაბალი ადამიანი,
ხანდაზმულობის მიუხედავად მაინც დიდი ენერჯით, შრო-
მისმოყვარეობით, ახალგაზრდული გატაცებით აღსავსე ალექ-
სანდრე ბურთიკაშვილი, რომლის მიელი შეგნებული ცხოვრე-
ბა მშობლიური თეატრის აყვავებაზე ფიქრი და ზრუნვა იყო.
ალექსანდრე ბურთიკაშვილი, ჩვენი საშა, როგორც სიყვარ-
ულთ მიმართავდნენ ყველანი, ბოლო ნახევარი საუკუნის
ქართული ხელოვნების ცოცხალი მატჩანე და მოჭირნახულე



დ. ცვარნაში (მეზუე), ალ. ბურთიაშვილი, შ. დალიანი, ნ. გვარამია

მოსკოვში იგი აქტიურად მონაწილეობდა სასოგადოებრივ ცხოვრებაში: ზშირად აწყობდა საღამო-კონცერტს, თვითონაც გამოდიოდა სცენაზე.

1919 წელს იგი თბილისში იურისტად დაბრუნდა, მაგრამ ძირითად პროფესიას უღალატა. მას მხოლოდ „ანტრაქტივში“ თუ კვიდებდა ხელს, და თავდავიწყებით ჩაება თეატრალური ცხოვრების ფერხულში. ჩამოყალიბდა ახალგაზრდული დსი „არმაზის“ სახელწოდებით, რომელშიც შევიდნენ კოტე რატიშვილი, ხათუნა ჭიჭინაძე, მალიკო მრეველიშვილი და სხვები. სწორედ იმხანად ბაქოდან ჩამოვიდნენ იქაური თეატრის მსახიობები, რომლებიც „არმაზს“ შეერწყნენ. ასე შეიქმნა თეატრი მუშათა ცენტრალურ კლუბთან, რომლის რეჟისორად სასა ბურთიაშვილი აირჩიეს. სწორედ ამ თეატრში აიღვა ფეხი დიდმა ქართველმა მსახიობმა აკაკი ხორავამ.

ალექსანდრე ბურთიაშვილის დიდი ხნის ოცნება იყო მუდმივ თეატრში მუშაობა. რა ვუყოთ, რომ ნათესავები ენდურდიდნენ სპეციალობას რატომ უბრუნე პირი. სცენა მისი სამოქმედო ასაბურჯო გამადრთო, ხოლო უღალბო რეჟისორობა — მთავარი მოწოდება. ამიტომ „არმაზის“ დამსწრის შემდეგ საგარეოს სცენისმოყვარეებს მიაშურა. მაშინ სოფელში მხოლოდ გასართობი წარმოდგენები, უაზრო, უნი-ნაარსო ვოდვილები იდგებოდა, მას კი გადაწყვეტილი ჰქონდა სერიოზული ნაწარმოებები აეცდებინა. მაშინ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება სულ სამიოდ თვის ისტორიას ითვლიდა. რევოლუციურ კომიტეტებს უამრავი საქმე ჰქონდათ — ქვეყანა ახალ ცხოვრებას იწყებდა, და ამ აეთილობობლ კულტურულ წამოწყებას — მუდმივი თეატრის შექმნის იდეას სისარულით აუხებდნენ. შემთავი გამოუყვეს, ყოველმხრივ მზარდატეხი შეუთქვეს. 1921 წლის მაისში გაიხსნა თეატრის სეზონი. პირველ დღეს დაიდგა გედევანიშვილის „მხვერვალი“, რასაც სხვა წარმოდგენებიც მოჰყვა. კოლექტივმა ისე მოიხვეჭა სახელი, რომ ამ სცენაზე ხალისით გამოდიოდნენ ნუცა ჩხეიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, შალვა დალიანი.

საგარეოს თეატრი სოფლის პირველი პროფესიული მხატვრული კოლექტივი იყო საბჭოთა საქართველოში, რომელსაც შრომელ მასებში შექმნდა კულტურა, ფართო მაცურებელში ნერგავდა პატრიოტიზმს, სილამაზის, სიყვითის სიყვარულს. ამ კეთილშობილა საქმის თაოსანი ალექსანდრე ბურთიაშვილი იყო.

1925 წლიდან ალექსანდრე ბურთიაშვილი ისევ თბილისშია და მარტო ერთი ზაფხულის განმავლობაში თორმეტ როლს განასახიერებს. ითამაშა კრახანა ვოინიჩის ამავე სახელწოდების მიხედვით შექმნილ პიესაში, ნუნანაშვილი — ალ. ოსტროვსკის კომედიაში „უნდანაშულო დამნაშავენი“ და სხვა მთავარი როლები. ერთხელ ბუნფისიც გაუბარათეს. შემდეგ იმდროინდელ პროფესიულ დასში — მუშათა თეატრში მიიწვიეს. იქ მაშინ რეჟისორებად მუშაობდნენ მიხეილ ჭიაურელი, გრიგოლ სულიაშვილი, შოთა აღსაბაძე, დილო ანთაძე. მხატვრული ადრინებდნენ სულ ახალგაზრდა, მაგრამ ნიჭური მხატვრები პეტრე ოცხელი, სოლოევი ვირსალაძე. ამ კო-

იყო. მის თვალწინ გაიარა ჩვენი სცენის კორიფეოა მოღვაწეობამ, იგი დიდი ღალო მესხიშვილის, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა და ვისო აბაშიძის, ვალერიან გუნიასა და ალექსანდრე იმედაშვილის, იუზა ზარდალიშვილისა და ნატო გაბუნისა, ნუცა ჩხეიძისა და სხვა ბევრი გამოჩენილი ოსტატის მომსწრე, გულწრფელი მეზობტე, მათი ნიჭის თაყვანისმცემელი გახლდათ.

ჯერ კიდევ თბილისის ქართულ გიმნაზიაში სწავლისას მოიხიბლა თეატრით და როგორც კი საშუალება მიეცემოდა, ქართულ და რუსულ წარმოდგენებს ესწრებოდა. ზაფხულობით თუ, არადადებებზე, თავის მშობლიურ სოფელ პატარძელში იწყობდა წარმოდგენებს. სხვებთან ერთად მის ახალგაზრდულ დასში შედიოდნენ ალექსი უსტიაშვილი (ახლა მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი), სამი ძმა ლეონიძე, რომელთაგან ერთ-ერთი — გიორგი ჩვენი მომავალი სასიქაულო პოეტია. სხვათა შორის, გოგლამ მსახიობად, თურმე, ვერ ივარგა და მოკარნახის ჯიხურში ჩასჭედეს.

დასის სახელი გასცდა პატარძელს და მის გასაცნობად, წარმოიდგინეთ, თბილისიდანაც ჩადიდდნენ მაცურებლები. მაშინდელმა გაზეთებმა რეცენზიებიც მიუძღვნეს. ერთ-ერთი რეცენზენტი მიუთითებდა, საჭიროა დრამატულმა სასოვადობებამ სცენური ნიჭით დაჯილდოებულ სასა ბურთიაშვილს უკრადლება მიაქვიოსო. მართლაც, საგარეოს დრამატულმა სასოვადობებამ, რომელსაც ზაქარიაძის ძმა ანტონ ფალიაშვილი მეთაურობდა, მიაქვია კიდევ უკრადლება და გედევანიშვილის „გამცემში“, მთავარი როლი მისცა.

გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ალექსანდრე ბურთიაშვილიმა მოსკოვს მიაშურა და სწავლა განაგრძო უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე, სწავლობდა და გული მაინც თეატრისაკენ მიუწვევდა: საღამოობით ქანდარის მუდმივი სტუმარი იყო. ტკბებოდა შლოიაპინის, ოპერისა და დრამის სხვა კორიფეოთა ხელოვნებით.

ლექტივშიც ბევრი საინტერესო სახე შეიქმნა. მაშინდელი პრესა მის თამაშს მუდამ მოწონებით ხვდებოდა.

1933 წელს ალექსანდრე ბურთიკაშვილი სცენას გამოეთხოვა, მაგრამ თეატრთან კავშირი არასდროს გაუწყვეტია, მუდამ მას ემსახურებოდა უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, ემსახურებოდა წმინდა სინდისით, ხალასი გრძნობით.

განვლო დრომ, შთაბეჭდილებები მომარაგდა, დადუღდა. მან ითავა ფრიად კეთილშობილი და საჭირო საქმე — თეატრის დარგში ლიტერატურულ-მემუარული მოღვაწეობა, რითაც ჩვენი თეატრის ისტორიას, თეატრმცოდნეობას ბევრი საყურადღებო, სასარგებლო მასალა, მოგონება შესძინა, ბევრი მნიშვნელოვანი, მივიწყებული თუ უცნობი ფაქტი გამოამსახურა. ეს იყო ხატოვანი, ძარღვიანი ენით, ლამაზად და ფერადონად მოთხრობილი ამბები წარსული თეატრალური ცხოვრებიდან, ხელოვნების მოღვაწეებთან პირადი ახლობლობისა და ურთიერთობის შთაბეჭდილებები, მოგონებები, სცენის უანაგრო ადამიანთა შემოქმედებითი პორტრეტები, კულისების უხილავ მუშაკთა საქმიანობის ამსახველი წერილები. თვითონ ხშირად ამბობდა: სიტყვა „ოსტატის“ ხმარებას ვერიდები და ამ ტერმინით ნიჭიერ და ცნობილ მსახიობსაც ვერვადვილად ვერ შევამკობო. მაგრამ ეს იყო მართლაც ოსტატურად, დიდი სიყვარულითა და მიმზიდველად დაწერილი წიგნები, რომლებშიც მისთვის დამახასიათებელი კეთილსინდისიერებით, გაუზვიადებლად გაგაცნო ხელოვანთა ცხოვრება-შემოქმედება.

1949 წელს შალვა დადიანის წაქეზებითა და მხარდაჭერით შექმნა თავისი პირველი ბექტდუერი ნაწარმოები — მონოგრაფია „ნატო გაბუნია“, რომელიც მკითხველმა კმაყოფილებით მიიღო. პირველმა წარმატებამ ფრთები შეავსა და ბოლო 15 წელიწადში მისი მადლიანი და ბარაქაინი ხელით ჩვენს თეატრმცოდნეობას, მემუარულ ლიტერატურას კიდევ 12 წიგნი შეემატა. „სცენის ოსტატებში“ ბევრი ქართველი მსახიობისა და მომღერლის ცხოვრების დავიწყებული ამბები გაგვასხენა და მათი შემოქმედებას მიმოიხილა; ცნობილ ქართველ მსახიობს არადელ-იშხნელს მიუძღვნა ცალკე წიგნი; ჩვენი სცენის ბერძენა შალვა დადიანიც გახდა მისი შთაგონების წყარო; აულწრფელი აღტაცებით გვიამბო ალექსანდრე იმედაშვილზე; ცალკე წიგნში ვაარკვია ალექსანდრე ყაზბეგის დრამატულ ნაწარმოებთა ბედი და სცენური ისტორია; ქებით მოიხსენია ზაქო გომელაური და მასვე მემუარულად წარწავა-გამოცემამი დაეხმარა; ჯეროვანი მიუზიკო-დრეკორატორი ნუცა ჩხეიძეს; ორჯერ — 1958 და 1963 წელს გამოსცა „თეატრალური პორტრეტები“ — წერილების სერია ქართველ ხელოვანთა დიდი ოჯახის ღირსეულ წარმომადგენლებზე. თვითული მათგანი იკითხება, როგორც მხატვრული ნაწარმოები.

ალექსანდრე ბურთიკაშვილმა დიდი ენერჯია, მონდობება და სიყვარული ჩააქსოვა წიგნში „ცვეკვის ჯაღოჭარი“, რომელიც აბაშოთა ქორეოგრაფიის სიამაყეს ვახტანგ ჭაბუკიანს



ტ. სიხარულიძე ალ. ბურთიკაშვილის პორტრეტი

მიუძღვნა. მე მოწმე ვარ, თუ რა გულმოდგინედ და დიდხანს ეძებდა და კრებდა ფაქტებსა თუ მასალებს, რა გატაცებით მუშაობდა ამ წიგნზე, რომელიც ვახტანგ ჭაბუკიანზე პირველი ქართული მონოგრაფიაა.

სიკვილომადე ორიოდ თვით ადრე დაისტამბა მისი ახალი წიგნი „რანდიდ უშიშარი და გულმართალი“ — მხატვრული თხრობა ცნობილ ქართველ მსახიობ ვალერიან გუნიაზე. 15 წელიწადში 13 წიგნი! რა ენერჯიულობა, საქმის სიკვარული ახასიათებდა ამ კაცს! ქართული სცენის რანდზე შექმნილი წიგნი მისი უკანასკნელი ბექტდუერი ნაწარმოები გამოდგა, მაგრამ ალექსანდრე ბურთიკაშვილის სამუშაო მაგიდას შერჩა ავტობიოგრაფიული ხასიათის ათფორმანი ნაშრომი „დღენი ჩემი ცხოვრებისა“. ეს იყო მხოლოდ პირველი ნაწილი ჩაფიქრებული დიდტანიანი მემუარებისა...

წავიდა ჩვენგან ადამიანი, რომელიც ქართული ხელოვნების სიყვარულის ცეცხლით იწვოდა და მის წარმატებათა სიხარულით ხარობდა; წავიდა ადამიანი, ვისი მთელი სიცოცხლეც შემოქმედებითი შთაგონება, დაუღალავი შრომა, ქართული კულტურის სამსახური იყო. დიდღობის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონმა სამუდამოდ მიიბარა სათნო, კეთილშობილი და გულკეთილი მოხუცი, რომლის სასახელი საქმეები, წიგნები და მოგონებები მისი ხსოვნის საუკეთესო ძეგლი იქნება.

დაისვა. აკაკი წერეთელი ამ ჭეშმარიტად დიდი საქმის ერთ-ერთ წამყვან ფიგურად გველინება. მის კალამს ეკუთვნის არა ერთი პატრიოტული მოწოდება, რათა დიდი მონღოლებით მოპიდებოდნენ ხალხური შემოქმედების ნიმუშთა შეკრება-გამოქვეყნებას. ხახანაშვილთან, უმიკაშვილთან, რაზიკაშვილთან, ვაჟასა და ყაზბეგთან ერთად აკაკი იყო უშუალო შემკრები ხალხური სიტყვიერების ნიმუშებისა, მათი გულმოდგინე მკვლევარი და, ბოლოს, ხალხური სიბრძნის გონივრულად გამოყენებელი. ხალხურობასთან ეს კავშირი იმდენად ორგანულია აკაკის შემოქმედებაში, რომ ზოგიერთი მისი ნაწარმოები, როგორცაა „ციციანთელა“, „სულიკო“ ერთგვარად ხალხურადაა მიჩნეული.

აკაკის ლექსებმა ჭეშმარიტად ხალხური ენით, იდეური შინაარსითა და სოციალური გამიზნულობით ღრმად გაიკვლია გზა ხალხის გულებისაკენ. უფრო მეტიც, საკუთარი შემოქმედების საფუძვლად აქცია იგი. მარტივი რიტმის მქონე და მუსიკალობით აღსავსე აკაკის პოეტურ მარგალიტებს ნიჭიერმა ქართველმა ხალხმა ახალი პანგები შეუწყო, რითაც კიდევ უფრო პოპულარული გახადა დიდი მგოსნის მხატვრული ნაწარმოებები. პოეზიისა და მუსიკის ამგვარმა თვისობრივმა შერწყმამ მტკიცე ეროვნული საძირკველი შექმნა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ახალი ნაკადის, ქალაქური სიმღერების გარკვეული ნიმუშების წარმოსაქმნელად. ამ ფოლკლორის კი, როგორც ცნობილია, ასაზრდოვებდა შოთას ფილოსოფიური პოეზია, XIX საუკუნის ქართველ რომანტიკოსთა ლექსები, ილიას პატრიოტული ნაწარმოებები...

აკაკის ლექსებზე კმინდენ სიმღერებს სოფლად, მეორე მხრივ ისინი საფუძვლად ედებო ე. წ. თბილისური, აღმოსავლური ყაიდის სიმღერებს, ასევე ქალაქური სიმღერის II განშტოების ნიმუშთა საკმაოდ ფართო ჯგუფს. ეს უკანასკნელი აღმოსავლური მუსიკისაგან სრულიად განცალკევებული ხაზით — დასავლეთ ევროპის კლასიკური მუსიკისა და რუსული საყოფაცხოვრებო სიმღერისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებათა ეროვნულთან შეზავებით ჩამოყალიბდა.

ჩვენ აკაკის პოეზიაზე აღმოცენებულ მხოლოდ იმ სიმღერებზე შევჩერდებით, რომელნიც ფართოდ გავრცელდნენ ხალხში და არაჩვეულებრივი პოპულარობა მოიპოვეს, ამასთან წმინდა მუსიკალურ-ანალიტიკური მხარე შევინებულად იქნება გამოჩენილი.

აკაკის ცნობილ ლექსებზე „თავო ჩემო“ არის აგებული ამავე სახეწოდების სიმღერა, რომელიც თავისი ხასიათით ქალაქური შემოქმედების სატრაფილო ლირიკას მიეკუთვნება, ყველა ამ სიმღერათა გმირი სიყვარულის ტყვედ ქცეულა, იცნებად გადატყვევია თავისი სიყვარულის ხმის გაგონება. პოეტური ტექსტის სვედიანი განწყობილება მუსიკაშიც აღიბეჭდება და იქნება სრულყოფილი მხატვრული სახე.

სიმღერას „აღმართ-აღმართ“ საფუძვლად უდგას აკაკის პატრიოტული ლექსი, შთაგონებული სამშობლოსადმი თავდავიწყებული სიყვარულით, პოეტის უდიდესი სურვილით, რომ შეიტყოს მის სატრფო — სამშობლოს „ნილი პპურავს თუ დღე უდგას სადრია“.

საკულისხმობა, რომ ამავე კილოზე ასრულებდნენ აკაკის ფართოდ გავრცელებულ მეორე ლექსსაც „თავო ჩემო“, რა-

სივლიერად ქცეული სტროფები

თამარ მესხი

უ

ასდარდებელია აკაკის ღვაწლი ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროში. ილიასთან და ქართული საზოგადოებრიობის სხვა პროგრესულ მოღვაწეებთან ერთად აკაკი იყო იდეური ბურჯი, რომელიც თავის უპირველეს მოვალეობად რაცხდა ერის სამსახურს — ხალხში პროგრესული იდეების დანერგვას, წარსულის მიმკვიდრეობის პატრონობას.

როგორც ცნობილია, აკაკის და მის სახელოვან თანამოღვაწეთა საქმიანობა უკავშირდება ხანას, როცა ეროვნულის დაცვისა და მოვლის საკითხი განსაკუთრებული აქტუალობით

მელსაც ამ სიმღერამ კიდევ უფრო მეტი პოპულარობა მოუპოვა. აღმოსავლური ლექსთაწყობის „მუსამაზის“ ფორმით დაწერილი ორივე ლექსი — „აღმართ-აღმართ“ და „თავო ჩემო“ საუცხოოდ ეგუება ამ გრძნობით გამთბარ კილოს, რომელიც აღმოსავლური სიმღერის სტილის ნათელი გამოსახველია და ცნობილია აგრეთვე მუსამაზის სახელწოდებით. ეს სიმღერა თავდაპირველი ტექსტით გადაამუშავებული აქვს ი. კარგათელის, მეორე ტექსტით — დ. არაყიშელს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ სიმღერა „თავო ჩემო“, რომელიც ზ. ფელიაშვილმა დამუშავებული სახით შეიტანა თავის ოპერაში „დაისი“, სულ სხვა მუსიკალურ ტექსტებზეა აგებული.

ჩვენს ხელთ არსებული სამხმანი „თავო ჩემოს“ ორ ვარიანტთან ერთი მთლიანად ემყარება დასავლეთის კლასიკურ პარმიონულ საფუძველს, მეორე მათგანი კი აღმოსავლური მუსიკისათვის ტიპური მელიზმატის სწორი გამოყენების გამო ორიენტალურ კოლორიტს ატარებს.

დასახელებული ორი სიმღერისაგან განსხვავებით „ციცინათეა“, „სალამურო“ და „სულიკო“, რომელთა ტექსტის ავტორის ვინაობა საყოველთაოადა ცნობილი, განვეუთვნება ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის II დიდ ჯგუფს. რომელიც უფრო მოკლე ხნისა და ხასიათდება, როგორც ითქვამს, დასავლეთ ვერპის მუსიკალური კულტურისა და რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსის გავლენით. ამ სიმღერებს ახასიათებს მღერადი მელიზმა, გამოკვეთილი რიტმი, მკაფიოდ დასრულებული მუსიკალური ფრაზები, დაკავშირებული პო-

ეტური ტექსტის აღნაგობასთან, რაც მუსიკალურ ფორმას მთლიანობას ანიჭებს და აადვილებს მელიდიის დამახსოვრებას.

„სულიკოს“ პანგმა ხომ არა მხოლოდ ჩვენი ერის არამედ სხვა ხალხთა საერთო აღიარება და სიყვარული დაიმსახურა. ამ ფაქტში ლირიკული სიმღერის შემოქმედი გახლდით ვარინკა წერეთელი, რომელსაც დიდმა აკაკიმ, თავისი „სულიკოს“ არაჩვეულებრივად შესატყვისი მუსიკალური წარმოსახვით აღფრთოვანებულმა, ბუღუბული უწოდა და მართლაც დამასახურებულად.

ეს პატარა სიმღერა მთლიანად გაეღწეოდა წმინდა ლირიკის არომბით — წერდა გაუთი „პრავდა“ (1937).

გაუთი „კომუნისტში“ დაბეჭდილი იყო არღუნელის ლექსი საინტერესო მინაწერით, რომ თურმე „სულიკოს“ ბულგარული კომუნისტები მღეროდნენ, როცა გერმანელთა წინააღმდეგ იბრძოდნენ. „სულიკოს“ მოხდენილმა მელიდიამ, თავისი ლირიკული ხასიათის მიუხედავად, თითქმის თვით ლექსსაც ჩამოაცილა რბილი ლირიკის ალგორითული საბუდეები, უცხოელ მეომართ მთელი ძალით აგრძნობინა ნაწარმოების ღრმა მინარისი, რომელშიც თავისუფლების წყურვილით აგზნებული ხალხი დაეძვბა დაკარგულ ბედნიერებას სულიკოს სახით...

იგივე ითქმის მშვენიერ „ციცინათელასა“ და ელგვიური მღერადობით გაჯერებულ „სალამურზე“, რომლის ლექსის ავტორიც ქართველი ერის სამარადისო და უტყნობი სიყვარულით არის დაფასებული.

ვანის სახარების
ოთხთავის დეტალი
(სურ. 4)



დავით ალავეიძე, ნიკო რეხვიაშვილი



როთა განწავლობაში ძველ ქართულ ხალხურ საკრავთა მწყობრს გამოაკლდა ბევრი ცნობილი და საყურადღებო ნიმუში, რომელთაგან ზოგიერთის სახელია დარჩა, ზოგიერთისა კი, უკეთეს შემთხვევაში, ნახატო, ფოტოსურათი. ასეთი ბედი ხვდა ერთ-ერთი თავისებური სახის სიმებიან საკრავს — უღს, რომლის სახელი ებანის, ჩანგის, ჭნარის და სხვა ცნობილ ხალხურ საკრავებთან ერთად, იხსენიება ძველ ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში. სპეციალურ ლიტერატურაში უღის რაობისა და ხასიათის შესახებ საყურადღებო ცნობები არსებობს, მუსიკის ისტორიის მკვლევ-

უკველასი ხალხური საკრავი უღი

ვარი კურტ ზარქსი უღს მიიჩნევს თანამედროვე ევროპული ბარბითის (Лютня) წინაპარად, რომელიც შემოვიდა აზიიდან¹. ასევე, აკად. ივ. ჯავახიშვილი ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, აღნიშნავს: ...უღ არაბულად ხეს და შემდეგ საკრავსაც ნიშნავს. ირანულ საკრავად არის მიჩნეული და უკვე მე-10 ს. ქ. შ. აქვს აღფარაბი-ს აღწერილი. უდი ყელმუცლიანი, ძალებანი საკრავია, მისი მუცელი შუაზე გაჭრილ მსხალს მიაგავს. ყელზე მიმაგრებული თავი უკან არის გადახრილი. თანამედროვე უღს 4-7 წველიამდე ძალი აბია, მავრ-არაბების წყალობით ეს საკრავი ესპანისა და სიცილიაში, ხოლო შემდეგ მოელს ევროპაში გავრცელდა ლუტნა-ს სახელწოდებით². მასვე აღნიშნული აქვს, რომ უდი, მეფე თეიმურაზ პირველის პოემაში, უფრო მისრეთის (გვიკიტის) საკრავად

¹ Sachs, Kurt, Real-Lexikon der Musikinstrumente, т. 238
² ი. ჯავახიშვილი, ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ. 160-161.



უდი მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკიდან

(სურ. 2)

ჩანს, ირანეთსა და არაბეთში კი ძალიან მოსწონდათ, მაგრამ ქართველებსაც სცოდნიათ, რასაც ფეშანგის საისტორიო პოემის ცნობა გვაფიქრებინებს³—ო. მხედველობაში აქვს შემდეგი ადგილი აღნიშნული პოემიდან: „ჩაღანა და უდ-ქამანჩა, მუდნი დაშურა ამო თქმითა“⁴. აკად. ი. ჯავახიშვილის საგულისხმო მითითება, რომ უდი ქართველებსაც სცოდნიათ, საფუძველს გვაძლევს „ქართული უდის“ შესახებ მსჯელობისათვის ახალი საბუთები დაეასახელოთ. პირველ მნიშვნელოვან არგუმენტად, რომელიც ქართული უდის არსებობის სინამდვილეს მოწმობს, ჩვენი მიგვაჩნია მანცხვარიშის (სვანეთი) ცკლესიის ხის კარებზე გამოსახული მუსიკალური საკრავი, რომელიც ძირითადი აგებულებისა და ფორმის მიხედვით საგნებით შეესატყვისება უდის სახელით ცნობილ საკრავებს. (სურ. 1). იგი ხელთუყარია დამკვრელს მნობელის მდგომარეობაში. კარებზე წარმოდგენილი „ჭრელანი“ შესრულებულია მარტივად, სქემატურად. გამოყენებულია „გაწერვის“, „ზედაზე“ კვეთვის ხერხი. მკაფიოდ ეტყობა უდისთვის დამახასიათებელი მკვეთრად მოხრილი ტარის ბოლო, მოკლე ყელი, დადმა დაქნილი „ლულუა“ ტანი, მომრგვალო ზურგი და „ბანე“ გული. ამ ნიშნულობის მიხედვით მანცხვარიშის კარებზე მოცემული ეს გამოსახულება, ჩვენი აზრით, ქართული უდი უნდა იყოს. სამწუხაროდ, ტექნიკური უსრულობის გამო, აღნიშნულ გამოსახულებას აკლია სიმები, სახმო „აყარი“ და

სიმების სამაგრი გამირი, რასაც დღეისათვის გადაწყვეტილი მნიშვნელობა ექნებოდა გამოსახულების რაობის საკითხის ნათელსაყოფად. ამ შემთხვევაში ერთგვარი გარკვეულობის შეტანა შეუძლია მცხეთის სვეტიცხოვლის მარჯვენა კედელზე წარმოდგენილ ფრესკას, სადაც გამოსახულია რელიგიური ხასიათის საფურხულო ცეკვა მუსიკალური საკრავების თანხლებით. აქ წარმოდგენილი ერთ-ერთი საკრავის გამოსახულება იმ თავისებურებისა და ნიშნების მიხედვით, რომელიც ახასიათებს საერთოდ უდას და მის მემკვიდრეს — ევროპულ ლუტნას, ჩვენი მიგვაჩნია ქართული უდად (სურ. 2). ასეთივე შეხედულებისა მცხეთის სიონის ფრესკაზე წარმოდგენილი ამ საკრავის შესახებ პროფესორები გრ. ჩხიკვაძე და შ. ასლანიშვილი. თუ ჩვენი ზემოაღნიშნული შეხედულება მართებულია, მცხეთის სიონის ფრესკაზე მოცემული გამოსახულება ქართული უდის ნამდვილად არსებობის კიდევ ერთი დამადასტურებელი ფაქტი იქნებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ უდის გამოსახულება დაკავშირებულია საწესო-საეკვეო ფერხულის — „სამაიას“ შესრულების პროცესთან. ამ მიმართებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ უდი იყო საირტიკული ჰიმნების შესაწყობად განკუთვნილი საკრავივანი, რომლის აყოლებითაც სრულდებოდა საწესო ხასიათის ფერხულები და ცეკვა-სიმღერა. ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს მცხეთის სვეტიცხოველის კედლის მხატვრობაში უდის გამოსახულება. მასთან, აქ წარმოდგენილი „უდი“, წინამორბედი — მანცხვარიშის კარებზე გამოსახული უდასაგან განსხვავებით, დახვეწილი სახისაა. აქვს ნ-წყვილი სიმი, გაწყობილი სახმო „აყარზე“ გადავლით და წიწმლებზე, ანუ ყურებზე დახვევით. ჩანს, რომ მას შიშველი თითებით კი არ უკრავდნენ, არამედ ევროპულ ლუტნასავით — „ფხილილი“ (მედიატორე).

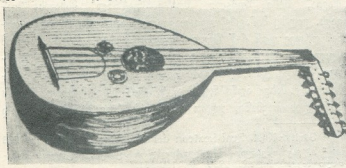
უდი საკრავთა მწყობრში ითვლებოდა მელოდიის წამყვან ერთ-ერთ „ამო ხიანი“ საკრავად. ამ მნიშვნელობით იხმარება უდი მელო ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში. მეფე თეიმურაზ პირველი „იოსებ ზოლხანიანი“ ამბობს: „...ჩანც-სეთაჲ, უდ-ქამანჩი, მუდნი ყანუმს შეხმობის“⁵. ასევე, „ლეილ-მაცუნნიანიში“ მას ნათქვამი აქვს: „კუბო მოუკრეს მას მზესა, საკაცე სანდალ-უდისა... კიოლისა და მოთქმისა ხმა, სახლით გამოვლდის, იყო ზარი და კეითინი, არ უდ კვრა ჩასტა-უ დოსა“⁶. ანალოგიური ხასიათის ცნობა უდის შესახებ, როგორც ითქვა, მოიპოვება ფეშანგის ისტორიული პოემა „შანავაზიანიში“. ასევე, იგი იხსენიება „ბარამ-გურამიანის“ მიხედვით:

„... მუტრბითა მორთეს საკრავი ტურფად სასმენი ყურისა: ჩანცე, უ დი და ქამანჩა, შეთურცე, ხმა სანთურისა, ჩონგური, მუდნი, ჩანთარი, მის ყელი ნაი მსურისა, ყანური, ზურნა ბალაბან დაფთა ხმა სილინძ-ჯურისა“.

უნდა აღინიშნოს, რომ მანცხვარიშის ხის კარებზე მოცემული ორნამენტის, მათ შორის ეს საკრავი, ხელოვნებათმცოდნე ნ. ჩუბინაშვილის მიაჩნია ქართული ხალხური ხელოვნების

ევროპაში დამზადებული უდი (ЛЮТНЯ)

(სურ. 3.)



³ ფეშანგი, შანავაზიანი, § 206.
⁴ თეიმურაზ I, ოსუნულებათა სრული კრებული, ტ. 118.
⁵ დასაქ. ნაშრ. „ლეილ-მაცუნნიანი“, ტ. 208.

ნახელავად, რაზედაც შენიშნავს: „მანცხვარიშის ხის კარებზე მგაფიოდ გამოსახული პროდუქცია — ძალი, ფრინველები, მოისაზე, ავტოპორტრეტი, მათ შორის მამაკაცის ფიგურა ჩონგურით ხელში (იგულისხმება უდი) და საერთოდ ორნამენტული დეკორი ხალხური ხასიათის ნახელავად წარმოგიდგინს მას⁷“. ავტორი ტექნიკურ-მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე ამ ძეგლს მე-10 ს. ათარიღებს, რაც საყურადღებოა მრავალმხრივ.

ამგვარად, თუ ჩვენ მანცხვარიშის კარებზე გამოსახულ მუსიკალურ საკრავს უდად მივიჩნევთ, რის საფუძველს ამ საკრავის გარეგანი მოხაზულობა იძლევა, გამოდის, რომ უდი ჯერ კიდევ ძველად, მეთათ საუკუნეზე ადრეც უნდა ყოფილიყო გავრცელებული საქართველოში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მისი ასახვა მე-10 ს. ხალხური ხელოვნების ძეგლზე, გაუმართლებელი და ერთგვარად უსაფუძვლო იქნებოდა.

ამგვარად, უდის გამოსახულება ნივთიერ ძეგლებზე და მისი დასახლება ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გვიჩვენებს, რომ უდი საქართველოში, თავის დროზე, კარგად ცნობილი საკრავი იყო. აღსანიშნავია, რომ პროფ. შ. ასლანიშვილი სტატიაში „ხალხური საცეკვაო მუსიკა“, უდს უკავშირებს „სამაიას“ ცეკვას: იგი აღნიშნავს: „... სამაიას მეტრი ორ ნაწილიანია ტაქტების შემდეგი რაოდენობით (3+4+1+3)“⁸. ამასთან დაკავშირებით ლ. გვარამაძე შემდეგს შენიშნავს — „ილექსიძის ჩანაწერებისაგან (იგულისხმება ცნობილი მოცეკვავე ალექსიძე) ძველი გარკვევა, დაეხმარა თუ არა მას სამაიას მელოდია, ეპოვნა ამ ცეკვის ხასიათი, ნახაზი და ილეთები. ალექსიძის აზრით „სამაიას“ მუსიკა არ არის ტაქტიანი, უფრო გაჭიმულია ბაიათივით, მასხადაზე რიტმულად ცეკვავენ შეუთვლებლივით“⁹. ამ თვალსაზრისით, „სამაიას“ საცეკვაოსათვის შესასრულებელი მუსიკის ხასიათის გარკვევას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ საკრავთა ბუნების დასადგენად, რომელთა შეწყობითაც სრულდებოდა ეს საცეკვაო ჰანგი.

საყურადღებოა, რომ კურტ ზარქის მიხედვით, საკრავი უდი, ანუ ლუტნა (სურ. № 3) მე-15, მე-16 სს. ერთ-ერთი საინტერესო ხასიათის მუსიკალურ საკრავად ითვლებოდა. შემდეგში, მე-18 ს. მეორე ნახევრიდან მოყოლებული იგი ადგილს უთმობს სხვა საკრავებს.

ამ მიმართულებით ყურადღებას იქცევს ვანის ოთხთავის მოხატულობის ერთ-ერთი დეტალი — ოთხთავის კამარზე (XII-XIII ს. ს. ხელნაწერი) წარმოდგენილი მუსიკალური საკრავი, რომელიც უდი უნდა იყოს. იგი ხელთ უყვრია ვეფხისტყაოსან დამკვრელს მშობობარის ბოხაში (იხ. სურ. 4, 4ა). იგივე სურათი მოცემულია ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში (სურ. № 5), რომელიც საქ. სსრ მეცნ. აკად. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მეცნიერ თანამშრომლის ლ. მაჭაიაჩიანის გამოკვლევით წარმოდგენს ვანის ოთხთავის პირს და გადაწერილია ასევე XIII ს-ში⁸.

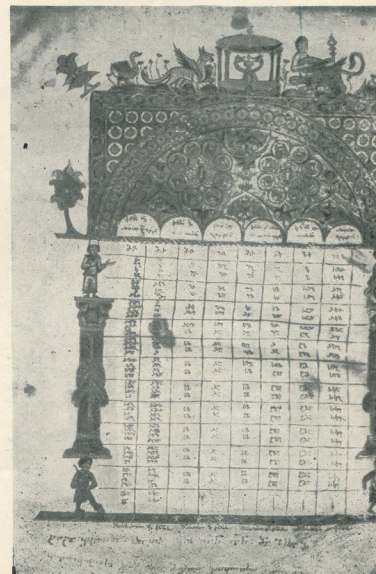
⁷ Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (Перелом X-XII в.в.), Тб. 1958, გვ. 92.
⁸ ლ. მაჭაიაჩიანი, ლაქსელის ხელნაწერი, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, V, თბ. 1963.

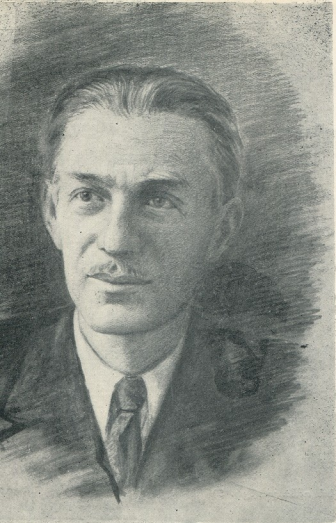
უღზე დამკვრელი. სვანეთი. გამოსახულება იკლესიის კარებზე. (სურ. 1).



ყოველივე ეს მოწმობს: აღნიშნული საკრავის შესახებ მწირი ცნობების არსებობის მიზეზია ის, რომ უდი, საგანგებო ხასიათისა და დანიშნულების საკრავი, ფართო მუსიკალური საზოგადოებრიობისათვის უცხო ყოფილა.

ვანის სახარების ოთხთავი. (სურ. 5.)





ალხილ ჩხაიძე

სახ. პ. შვეციკისი

პირილ

ჩხარტიშვილი

იუსუფ კობალაძე

საქ. სსრ სახალხო არტიტი

ქართული საბჭოთა თეატრის აღმავლობის საქმეში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ორ ბუმბერაზ რეჟისორს — სანდრო ამბეტელსა და კოტე მარჯანიშვილს, რომელთაც არა მარტო საკუთარი შემოქმედებითი ტალანტი გამოამყდარეს, არამედ მრავალი ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი აღზარდეს.

ამბეტელის მოწაფეა რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილიც, რომელთანაც მრავალი წლის შემოქმედებითი მუშაობა მაკავშირებს.

არჩილ ჩხარტიშვილმა, მართალია, სანდრო ამბეტელის

სკოლა გაიარა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდიდანაც ბევრი რამ შეიტვისა.

სანდრო ამბეტელთან შესწავლა მან პიესის დამონტაჟება, მხატვართან, მსახიობებთან მუშაობა, მასობრივი სცენების აგება და, საერთოდ, სპექტაკლის შეკვრა. ს. ამბეტელის სპექტაკლები გრანდიოზული, ხალხმრავალი, ეროვნული, ქართული ტემპერამენტითა და ჰეროიკული სულისკვეთებით იყო აღმშენებელი. თუ დავეყვირდებით არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებას, მისი სპექტაკლები — ეს ამბეტელის სკოლის გზაა. აქ შეიძლება დავასახელოთ სხვადასხვა თეატრებში დადგმული სპექტაკლები: ს. შანშიაშვილის — „არსენა“, ს. თვარაძის — „თევრადი“, ვ. ფშაველას — „მოკვეთილი“, სოფოკლეს — „ოიდიპოს მეფე“, ა. აფხაიძის — „არაგველები“, ევრიბიდეს — „მედეა“ და სხვ.

სანდრო ამბეტელმა არჩილში რეჟისორის უტყუარი ნიჭი შენიშნა და გასაქანევ მისცა. 1935-1936 წლების სეზონში იგი სამუშაოდ მიაღწინა ჩიქნინ-ინგუშეთში ნაციონალური თეატრის ჩამოსაყალიბებლად. არჩილი იქ მუშაობდა ორი თუ სამი წლის განმავლობაში და, მართლაც, მისი რეჟისორული ხელმძღვანელობით აიღვა ფეხი და განვითარდა ჩიქნინ-ინგუშეთის თეატრი, რომელსაც სანდრო ამბეტელი დიდ დახმარებას უწევდა. ეს საქმე საერთოდ მისი წამოწყებული იყო.

მე ამ წლებში (1932 წლიდან 1937 წლის მარტამდე) ვმუშაობდი და ვსწავლობდი შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრთან არსებულ სტუდიაში, რომელსაც უშუალოდ ამბეტელი ხელმძღვანელობდა. 1935 წელს სტუდია დავამთავრე და მიველი კოლექტივი აჭარელი მსახიობებისა ქ. ბათუმში გამზარებას მოველოდით, მაგრამ ეს მოლოდინი ორ წელს გაგრძელდა. სანდრო ამბეტელს აჭარის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად არჩილი ჰყავდა არჩეული, აფასებდა მას, როგორც სანდო და ნიჭიერ რეჟისორს, ფიქრობდა ჩიქნინ-ინგუშეთიდან ბათუმში გადმოყვანა. სამწუხაროდ, თვითონ ამბეტელი ვერ მოესწრო ამ სურვილის განხორციელებას. 1937 წლის მარტში ა. ჩხარტიშვილის ხელმძღვანელობით გამოვეგზავრეთ ბათუმში მუდმივ სამუშაოდ. არჩილმა ბათუმის სახელმწიფო თეატრში დისციპლინა განამტკიცა და ახალგაზრდა კოლექტივი შემოქმედებითი აღმავლობის გზით წარმართა.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობის პერიოდში ა. ჩხარტიშვილმა განასხორციელა შემდეგი დადგმები:

- გ. მიღვინის — „სამშობლო“, ს. თვარაძის — „თევრადი“, ს. შანშიაშვილის — „არსენა“, აქვ. ცაგარის — „რაც ვინანხავს, ვეღარ ნახავ“, ნახუტყიშვილის — „ლადო კეცხოველი“, ვ. გაბისკირიას — „ქეთევან წამებული“ და „მარტოხელა“, ვ. ფშაველას — „მოკვეთილი“, ლ. გოთუას — „წყალქვეშა ნაგი“ („სიცოცხლის ძალა“), სოფოკლეს — „ოიდიპოს მეფე“ და სხვა მრავალი ღირსშესანიშნავი დადგმა, რომლებმაც ბრწყინვალე გამარჯვება მოუპოვეს ბათუმის სახელმწიფო თეატრს.

ა. ჩხარტიშვილის ხელმძღვანელობის პერიოდში, მის რეპერტუარში იგრძნობდა მაღალი შრომითი და შემოქმედებითი დისციპლინა. რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ რუსთაველის

თეატრის კვლევებში, თეატრალურ სტუდიაში მეცადინეობამ, პარალელურად დიდი რეჟისორის სანდრო ასმეტელის დადგმებში მასობრივ სცენებას თუ ეპიზოდურ როლებზე მუშაობის პრაქტიკამ დარაზობა ასალგაზრდა მსახიობები პროფესიული შეუქმნა. ამან არჩილ ჩხარტიშვილს, როგორც ბათუმის თეატრის დირექტორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს დიდად შეუწყო ხელი შემოქმედებით მუშაობაში (1937-1938 წ. სეზონი).

არჩილი რეპეტიციავზე ძალზე მომთხვინია. ამიტომაც გასაგებია, რომ მსახიობების ყურადღება ამა თუ იმ როლზე მუშაობის დროს დამაჯერებლობისაგან, ცხოვრებისეული სინამდვილისაგან და, რაც მთავარია, იდეური სისწორისაგან უნდა ყოფილიყო მიმართული.

როცა არჩილი რომელიმე დადგმაზე მუშაობს, მისთვის არ არსებობს დაღლა, არასამუშაო საათებზეა იყენებს. ბათუმის თეატრში ხშირად გვექნება შემთხვევა, როცა წარმოდგენის სრულყოფისათვის ენერჯიას არ ზოგავდა და დილაამდე მუშაობდა მთელ კოლექტივთან ერთად. შემოქმედებითი ალბათობისათვის ბრძოლაში წაგაგეს არჩილი სანდრო ასმეტელს.

არჩილი მკაცრია უყრადღებო, გამთითული მსახიობის მიმართ. თუ ესა თუ ის სცენა ან სურათი არ მიდის დამაჯერებლად, არ არის სრულყოფილი, იგი იმეორებს მანამდე, სანამ კმაყოფილი არ იქნება. მთელი კოლექტივი მას ერთსულოვნად უდგას გვერდში საქმისათვის პროფესიული თავდადებით.

არჩილი — თბილი ადამიანი, არჩილი — მომხმენი, არჩილი — კოლევიალური, არჩილი — მკაცრი. მინდა ზოგი რამ მოვიფიქრო მის რეჟისორულ მუშაობაზე მაკიდის გარემოში, კერძოდ, წყალქვეშა ნავის სცენის დადგმის ეპიზოდი ლევან გოთუას პიესისა, „სიცოცხლის ძალა“.

ეს პიესა, რომელიც არჩილმა ბათუმის თეატრში მოიტანა დასადგმელად, მართლაც ცხოვრებისეული მაღალი ადამიანური გრძნობებით არის გამსჭვალული, ღრმა ფსიქოლოგიური სიღრმით გაღმრფველს ჩაძირული წყალქვეშა ნავის მეზღვაურთა ნებისყოფისა და გამძლეობის ძალას, ანუ როგორც რეჟისორმა პიესის მეორე სახელოვდება შვარცია „სიცოცხლის ძალას“.

დილის 11 საათია, მოუთმენლად ვვლით ახალ პიესაზე მუშაობის დაწყებას. გაისმის ზარის ხმა, ყველანი რეპეტიცივაზე ვართ. დღეს როლების განაწილებაა. შემოდის არჩილი. მონღოური ესალმება დასს, აცნობს პიესის იდეურ მხარეს, მის აღმზრდელით მნიშვნელობას, ლაპარაკობს მოქმედ პირთა სახეებზე. ბოლოს დასძინა: ჩვენ ზღვის შვილები ვართ, კარგად ვიცნობთ მეზღვაურთა ცხოვრებას. თუ წყალქვეშა ნავს და მისი მუშაობის წესებს არ ვიცნობთ, მაგასაც გავცნობით, ასე რომ მეინი სირცხვილს არ ვჭაბო.

განაწილებული როლები დაარჩია. მე კაპიტანის როლი მხვდა. დავიწყეთ მუშაობა. პიესა როლების მიხედვით ბოლომდე წავიკითხეთ. მე რაღაც უკმაყოფილო დავჩინი.

— აბა, რას იტყვი, იუსუფ, მოგწონს კაპიტანი?

— არა, მე ასეთ კაპიტანს ვერ ვითამაშებ.

არჩილმა გაოცებულმა და თანაც ცოტათი გულმოსულმა

შემომხვდა და მითხრა — რა არ მოგწონს, აბა მიხიხარა!

პიესის IV აქტი არის ასეთი ადგილი: წყალქვეშა ნავის ჩაძირვის შემდეგ აქ მომუშავე პერსონალის სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება. პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირი, წყალქვეშა ნავის კაპიტანის ბავშვობის მეგობარი ლადი ჯაიანი (მწერალი) ურის მოიმაზრჯებს და უნდა მოუქმინოს იქვე გვერდით მდებარე ნალმს. კაპიტანი შენიშნავს შიშისაგან გაფრთხილებულ ლადის — უნდა შეაჩეროს, გონს მოიყვანოს იმედ-დაკარგული ბავშვობის მეგობარი, რომელსაც ბრძანების კი-ლითი მიმართავს:

— შენ მწერალი ყოფილხარ, სირატქელმას ჯიშის შიშისარა, აქ ჩვენს შორის შიში საბუთად ვერ გამოდგება. უცნურთ, წაიკითხე, ამ ნალმს რა აწერია! „სიკვდილი მტარავს“. შენ კი ვინ გინდა მოკლა? ლადი ჯაიანი უპასუხებს — მე სისიცოცხლის ვერაფერს ვხედავო და ურის კვლავ მოიმაზრჯებს. კაპიტანი კი, როგორც სიცოცხლისა და იმედის დარაჯი, ხელში რევოლვტორი უკანსგნულად აფრთხილებს:

— შე მძლავრს ვხედავ! გაქვეულის ვხედავ! შენ მტერს ეს-მარები, იცოდ! ხომ იცი რა მოგვლის? ერთი მოძრაობა და გესერი. ლადი გაიბრძოლებს ნალმის ასაფრთხილებლად, მაგრამ კაპიტანი ერთი გასროლით სიცოცხლეს გამოასალმებს. ამის შემდეგ კაპიტანი ჭკუაზე იშლებოდა, ეჩვენებოდა მგვდარი ლადი, ტირიდა, ღრმად განიცდიდა და მასთან ერთად სული-ერად ეცემოდა მთელი ვეპაიკი. შეყვრებული ჭკი იგი, რომელიც ამ დროს ნაგზე იმყოფებოდა, ასულიერებდა, ამხნვევ-და კაპიტანს. სწორედ ეს ადგილი არ მომეწონა და გავუზიარე არჩილს ჩემი აზრი, კაპიტანი ყველას უნდა ამხნვევებს და თუ გამოუვლით მდგომარეობა უკანსგნული უნდა დავცეს. არჩილმა პაპირისა მოუკიდა და გაასალო, საერთო სიჩქმე ჩამოგარდა. ისევ მან დაიარღვია სიჩქმე. საკმარისად ვიმუშა-ვეთ, წადით დაისვენეთო. მე ელდა მეცა, ხომ არაფერი ვაწ-ყენივ მეთუ. დაიშალენით.

მეორე დღეს მოიტანა დამონტაჟებული პიესა, წავიკი-თხეთ, გავასწორეთ როლები. უკვე სულ სხვა იყო. ახალი ენ-თუზიანებით შევუდგეთ მუშაობას. არჩილი მომხმენია, კოლე-ვიალური, ყოველთვის ახლის ძიებამაია, პიესას თავისებურად კითხულობს. მისთვის მიუღებელია შაბლონური, გაცვეთილი ხერხები. პიესა სუსტივ რომ იყოს, მას ისე გადააჯაფუჭებს, ისე დაამონტაჟებს, რომ უფრო საინტერესოს ხდება.

ქვიშვან წამებულში

არჩილმა ასევე საუკეთესო რეჟისორული ინტერპრეტაცი-ით წარმოადგინა ბათუმის თეატრის სცენაზე ვიქტორ გაბის-კირიას პიესა „ქეთვან წამებულში“. ამ პიესაში მე პატარა ეპიზოდურ როლს — პოეტ აშულ სათარას ვასრულებდი. მი-ხარული ვიყნო ის დღე, როდესაც ეს წარმოდგენა იყო ჩასა-ტარებელი. მიუხედავად იმისა, რომ პიესა სუსტია, იგი ძალ-ზე საინტერესოდ იყო შევრული და დადგმული. კარგი იყო დეკორაციული გაფორმებისა. სცენაზე გადაშლილი იყო დიდი წიგნი — საქართველის მატანე. ყოველი სურათის და მთავარებისა წიგნის ფურცელი გადაიშლებოდა, გამოდიო-დნ პიესის გმირები, ქეთვან წამებულის ეპოქის ადამიანები იმ მკურებელს მოუხირობდნენ თავიანთ ცხოვრებაზე.



რებასა და მოღვაწეობაზე, მის თანამედროვე მწერლებზე და სხვ.

1945 წელს არჩილ ჩხარტიშვილმა ასევე საინტერესოდ განსორცხვია ვაჟა ფშაველას ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია „მოკვეთილი“.

ეს იყო მხატვრული გემოვნებით დადგმული, გმირულ-რომანტიკული სულით გამთბარი, პატრიოტული და სამშობლოს სიყვარულით აღსავსე გრძობების გამომატყველო სპექტაკლი, რომელიც ბოლო დრომდე დიდი წარმატებით მიდიოდა ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე. ხანგასმით მინდა აღვნიშნო, არჩილ ჩხარტიშვილი ნამდვილად ნოვატორი შემოქმედია საკუთარი რეჟისორული შეხედულებებით და არავითარ შემთხვევაში არ დაემონება ამა თუ იმ რემარკას, მას მხოლოდ ავტორის შთანფერის შესასწავლად გამოიყენებს. თავისი რეჟისორული ინტერპრეტაციით, დამონტაჟებით, იგი პიესას უფრო ათანამედროვეებს, ამაღლებს მის მხატვრულ ღირსებებს. ამ გზით განახორციელა მან ქართველი კლასიკოსი მწერლის ვაჟა ფშაველას შესანიშნავი ნაწარმოების „მოკვეთილის“ ბრწყინვალე დადგმა ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრში, ცოტა მოგვიანებით კი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ამ სპექტაკლებმა მაყურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვიეს.

ბათუმის სპექტაკლში მე წილად მხედა განმეხორციელებინა პიესის მთავარი გმირის — ბახას სახე.

არჩილმა მისთვის ჩვეული რეჟისორული თვალთახედვით გაიხსნა, გადამუშავა ვაჟას პიესა და უსაზღვრელ შეხავყარა მისი მთავარი გმირი ბახა. რეჟისორმა იგი შეაყოფა ვაჟასეული ფიქრებისა და გრძობების გამომატყველო ლექსებით და ამით პიესის გმირები უფრო აამტყველა. შეიქმნა ამაღლებული პეროდიკულ-რომანტიკული სპექტაკლი სამშობლოს სიყვარულსა და თავდადებაზე.

„მოკვეთილი“ თავისი მხატვრულბითა და იდეურბით აყვანილი იქნა უმაღლეს მწვერვალზე.

1946 წლის ივლისში ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში წარმოდგენილ იქნა პრემიერა — სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, რომლის დადგმა განახორციელეს რეჟისორებმა ა. ჩხარტიშვილმა და შალვა ინასარიძემ. ამ დადგამა ბათუმის სახ. დრამატული თეატრის სცენაზე დიდი გამოხმაურება პიპოე. მეფე ოიდიპოსის ტრაგიკული სახე გამოხიზნათვის ძალზე რთული და საპასუხისმგებლოა. მისი განხორციელება არჩილმა მე მომანდო. მაგრამ სიხარულთან ერთად ვლელადი კიდევ, ვფიქრობდი, ვაი თუ ვერ ავიწი ესოდენ მძიმე ტვირთი მეთქი. ხუთი თვის შემდეგ ფარდა გაეხსნინო.

როგორ ვმუშაობდით ამ ტრაგიკულ სახეზე? არჩილმა კონსულტანტად თეატრში მოიწვია ბერძნული ენის საუკეთესო მხოლენ — პროფესორი პ. ბურაძე, რომელიც ა. ახმეტელის თეატრთან არსებულ სტუდიაში პედაგოგად იყო და ანტიკური ქვეყნების ლიტერატურის ისტორიას ვეასწავლიდა. პანტელეიმონმა მოგვამარაგა ყველა საჭირო წიგნითა და მასალით, გარდა ამისა ვეგვითხვდა ლექსების სოფოკლეს ცხოვ-

ამრიგად, ტრაგედიის დადგმის პროცესში პანტელეიმონი თავისი კონსულტაციით დიდად დაეხმარა ბათუმის თეატრის კოლექტივს.

უნდა ვაღიარო, ძალზე გამბიჯა მეფე ოიდიპოსის სახეზე, გულმოდგინედ ვმუშაობდი. რეჟისორული კონტროლი რომ არ ყოფილიყო, შეიძლება ეს სახე ვერ დაემტკიცა. აქ იყო საჭირო წარმოდგენის ორგანიზატორი, ინტელექტუალური და ძლიერი მესაჭე რეჟისორი, რომელმაც მსახიობი უნდა აიყვანოს იმ სიმაღლეზე, რასაც გარდასახვა ეწოდება. სწორედ ასეთი მესაჭე რეჟისორია არჩილი, იგი მასთან მუშაობს სხვის ბოლომდე სრულყოფისათვის. ეს მეთოდი უაღრესად გამაყვითლობობილებელია. მსახიობი ისე მტკიცედ ჯდება სახეში, რომ რეჟისორის მიერ მითითებული გზიდან აღარ გადალევს. რეჟისორველია, ამაში მსახიობის ნიჭი და უნარია მთავარი, მაგრამ, ვიმეორებ, ყოველივე ეს გამომდინარეობს კარგი მესაჭე რეჟისორიდან, რომლის წარმართველი ნიჭზე და გონიერებაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის გამარჯვება.

„ოიდიპოს მეფის“ დადგმას ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დიდი წარმატება ხვდა.

1946-1948 წლებში სპექტაკლი ნახეს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან დასავენებლად ჩამოსულმა სტუმრებმა, თეატრმოცნეებმა, გამოჩენილმა მწერლებმა, პროფესორებმა, კრიტიკოსებმა: ტახინოვმა, ლაერენციემ, ბოიაკვიმმა, ფერარულსკიმ, გოლდევამ, ანტოკოლსკიმ, ზაბოლოცკიმ, მეფიროვმა, ლევინმა, გერსიამამ, მალიუგინმა, გრიგორიევმა, ამერიკელმა მწერალმა სტივინგემ. თეატრის კოლექტივთან შეხვედრების დროს, ყველა ისინი თავის შეფასებას აძლევდნენ რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის ნამუშევარს, შემოქმედებით კოლექტივს, დეკორატიულ და მუსიკალურ გაფორმებას.

ამერიკელმა მწერალმა სტივინგემ, რომელმაც ეს სპექტაკლი ნახა, თავის სამშობლოში ერთ-ერთ ჟურნალში გამოაქვეყნა წერილი, სადაც მკითხველებს უზიარებდა თავის დიდ შთაბეჭდილებებს „მეფე ოიდიპოსზე“. მოსკოველმა თეატრმცოდნემ პროფესორმა გრიგორიევმა ასევე მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს.

ა. ჩხარტიშვილი არცერთ დადგმას არ იმეორებს. ყოველ სპექტაკლში „ნოვულებს“ საღამო“ არის ის თუ „მკვდრის მზე“, იგი ორიგინალურია. 1951 წელს მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული სპექტაკლისათვის (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“) სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა მიენიჭა.

1962 წელს ამავე თეატრში დადგმულმა „მედამ“ დიდი მოწონება დაიმსახურა. გასულ წელს ა. ჩხარტიშვილი შევეანილი იქნა რუსთაველის თეატრის სამხატვრო კოლეგიაში, წელს კი დაინიშნა ამავე თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად. ნიჭიერი რეჟისორის ორმოცი წლის მოღვაწეობა იმის საწინდარია, რომ მისი შემოქმედება მომავალში კიდევ უფრო დიდ სიხარულს მოგვრის ფართო მაყურებელს.

გ. გაბისონია



მამას, ქართული ტანთრაცემულობის შესანიშნავ მკერავს, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა დასავლეთ საქართველოს მხატვრულ თვითმომქმედ და თეატრალურ კოლექტივებთან. მის სახლში ხშირად თავს იყრიდნენ ცნობილი მომღერლები. ბავშვი გატაცებით უსმენდა ქართულ სალხურ მელოდებს, ითვისებდა მას და სიმღერისადმი უსაზღვრო მისწრაფებას ამჟღავნებდა. 1934 წელს გაბისონია ბათუმის მასწავლებელთა სახლთან არსებულ მომღერალთა გუნდში ჩაირიცხა. მასწავლებელი მას მუდამ გულთბილად ხვდებოდა კონცერტზე. იგი წარმატებით გამოდიოდა საქაქაქო, საოქოქო და რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე. არაერთხელ დაუჯილდოებიათ სივლელბითა და ფასიანი საჩუქრებით.

1937 წელს გაბისონია აჭარის ასსრ აკადემიურ მომღერალთა გუნდში მიიწვიეს. მაშინ ამ კოლექტივს სახელგანთქმული ლოტბარი, აწ განსვენებული მელიტონ კუხიანიძე ხელმძღვანელობდა. პირველი წარმატება და გამსაქის ჩებურმა სიმღერამ „პოლკამ“ მოუტანა, მას მოჰყვა ი. დაგიდოსქის უკრაინული სიმღერა „ბანდურა“ და სხვ.

სამამულო ომის დროსაც გ. გაბისონია სათავეში უდგას მხატვრულ თვითმომქმედ კოლექტივს. სანგარშიაც არ ივიწყებს ქართულ ოზანთან სიმღერებს, რომლებიც სიმტიცესა და მხნეობას მატებს მებრძოლებს, სასახელო მემორული შემართებისაკენ აღანთებს მათ.

1946 წელს გ. გაბისონია თავის საყვარელ კოლექტივს — აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს დაუბრუნდა. კვლავ განახლდა შეწყვეტილი სიმღერა. მსმენელთა განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობს მის მიერ შესრულებული სახასიათო სიმღერები: „ჩაგუნა“, „მარულა“, „სისატურა“, „ჩემო ნათლიდალა“, „აჭარული შაირები“, „მაჭანკალი“, „სატრფალი“ და სხვ., რომლებიც მისი შესრულებით კარგა ხანია დამკვიდრდნენ ანსამბლის რეპერტუარში.

სამი ათეული წლის მანძილზე მან სალხური და საბჭოთა კომპოზიტორების სიმღერებით ანსამბლთან ერთად წარმატებით მოიარა მოქმედ საბჭოთა რესპუბლიკები, იყო არაბეთში.

გ. გაბისონიას გამოქვეყნებული აქვს „ნარკვევი ანსამბლის ისტორიიდან“, რომელიც შეიცავს საყურადღებო მასალებს საგუნდო ქორეოგრაფულ ხელოვნებაზე, აგრეთვე ცალკეული მონოგრაფიები და მრავალი წერილი. მზად აქვს შრომა „მუსიკის საწყისები აჭარაში“. ამჟამად მუშაობს აჭარის საგუნდო ხელოვნების მოღვაწეთა პორტრეტებზე, კერძოდ მ. კუხიანიძის მონოგრაფიაზე.

გუგული გაბისონიას ოჯახი ხელოვანთა ოჯახია. მისი მუღლმე, საქართველოს *სსრ დამსახურებული არტისტი, ფატმა კობაქიძე ამავე ანსამბლის წამყვანი მოცეკვეე სოლისტიკა. შვილებიც დედ-მამის კვალს მიჰყვებიან. ლიანას მუსიკა იტაცებს და ბათუმის მუსიკალურ სკოლაში სწავლობს, ბადრის კი სურს მოცეკვეე გახდეს.

გ. გაბისონიას თმებზე ჩამოთვია, მაგრამ მისი გული ისევ მღერის და ამ სიმღერაში სიცოცხლის სიყვარულს აქთოს.

სიცოცხლს უგებრის

დანიელ კუჭავა



თასში ხმაშეწყობილი სიმღერა ისმის, სულსა და გულში ვედება ადამიანს.

— გუგული, „ჩაგუნა“ წამოიწყე, — თხოვენ მებობრები. სახუმაროს სატრფალი ცვლის...

— მაღლიანი ხმა გაქვს — აქვზებენ კოლეგები და კვლავ სასიმღეროდ იწვევენ.

გუგული (ვარლამ) გაბისონია აჭარის ასსრ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სოლისტიკა. ამ კოლექტივთან ერთად გაიზარდა და დაეგავა ცდა იგი. მომღერლის ვოკალური ნიჭის განვითარებას ხელი შეუწყო ოჯახურმა წრემ.



ჭ. სანაძე

გალაქტიონი (ზეთი) 1933 წ.



პოეტის

იერსახე

შესატყვის

შეშორება

ოთარ ეგაძე

ვინა ვარ? — უფრთებო არწივი
უფრთებო, და მინც გავწივი,
ვინა ვარ? — უფრი და დადარი,
ცხოვრების მონა და მხატვარი

კორნელი სანაძის ლექსის ეს სტრიქონები გამახსენდა, როცა მისი სახელსოს კარი შევადე და ვივებრთელა კედლებზე ჩამოკიდებულ ფერტილოებს შევავლე თვალი.

ვინ არ არის აქ. ვისი თვალები არ გიმწერთ და ვისი სახე არ გიცქერთ; ქართველი მგოსნები და მწერლები, მომღერლები და მუსიკოსები, აქტიორები და რეჟისორები, შოაზროვნენი, — ყველა

ისინი, ვინც ღღესაც კეთილად დაიარებთან მშობლიურ მიწაზე და ისინიც, ვინც ჩვენგან წახულნი თავიანთ თავს არ გვაფიწებენ, წარსულის ნამოღვწარს აწმუშიც მოგვაგონებენ და ჩვენს სამომავლოზეც მიგვანიშნებენ.

მეგრამ უყურებთ ამ კარგი დადამანების სახეებს და ფიქრობთ: განა მათი ავტორი მხატვარი მართლაც უფროთ არწივია? არა იგი უფრი და დადარია, მგზნებარებით აწეული ფერი და მცხუნვარებით გაღვივებული დადარი, ვინც ცხოვრებას მონურად არ შესიკვრის, შემოქმედებითად გარდაქმნის, აზრს აძლევს, აღამაზებს, აპირკეთებს, არგებს.

XI კორნელი ხანაძე მხატვარია, და რა ვახვებია, რომ პოეტად არის. იგი ისეთვე ვატიცაა წერს ლექსებს, როგორც ტილოზე ფერებსა სდებს. მის სტრუქტურებს ფერში ნახავი და გულში ნაწურს. მისი ლექსები მუსიკალურად ამღერებს და ხალხს აღიზიანებს. განა მხატვარს სახელსწილი შემოსულს არ ვახვებდეთ. ხანაძის პოეტური სიტყვებიც, რომლებმაც ხანდორ მირიანაშვილს ათქმევია არახელმძღვრავ და გულშიაქმევდომი, ემოციური, შთაბეჭდილ და დუსტაგავი სიმღერა „საყვარელ ქუჩაზე“, სიმღერა ვაჟიწილ წლებზე, განვლილ სიკბაბურზე, დაუწევარ პატარა ბიჭოსაზე:

ვგაირღვა დროწველი და შვიჯარ გოლითის სხივები მოსტავა, ქუჩებში დაკარა, მივდივარ, მივეყვები, და ასე მგონია, ისეუ ის ბიჭი ვარ ხუჭუხა, პატარა.

მხატვარი მოკრძალებითი შესტვისითი შემოქმედ წინაპრებს, ილიას ძლიერ სახეს, აკაის აღწერებულ სულს, ვფას ღრუბლიან შუბლს, მარჯანმშვილს და დეგრულობის თემს, იმავილის დაღლილ გულს, უმანის აღუჯანღვრელ ფეხებს. იგი მდუმარებით უტყვროს მისთვის ხალიან ტყუილის და უმართობის ცუბი შურადატყვროცელ განსაკუთრებს, — კარგადი პღტა პოეტური მეფეს, — ვისი ხმა ამ სახეტრისა გაუფრინო და დღე მგონის აქაც სწენია მის სადიდებულ თქმული მხატვარის სიტყვები.

მხატვარმა ქ. ხანაძემ პოეტის სიციცხლეში უაწერი დაბატული ფიზი პორტრეტი გადმოიღო და ტყინარის გვირდელ დაქვდიულ ფორნაწერს გალაკტიონსაც უმეხებდა, იმდენად ხასხასა, კოლორისტულს, ფერდუსარგავს, რომ ოცდაათი წლის წინაა ნახატი გუწნა დამთარებულად მომეჩვენა.

XII გალაკტიონის ჰ პორტრეტი 1916 წელს დაწერე, — გაიხსენა ქ. ხანაძემ. — მე იგი მიუვარდა, უფარად იჩემ მეგობარ პოეტებსაც, ტერენტე გინდელს, გორდონ აბარტოს (კვიტაშვილს), ნიკოლოზ ჩანავას, დავით კობიძეს, სილონ რენს (შალვა კაშაძეს), ვანდერ დანდელს (ბაბუაძეს), ჩემს მას ხშირად ვესაუბრებოდი. ერთ დღის მხატვართა კავშირი მწერლის კავშირის შემობის ზღდა რასაკვირველია იყო მოთავსებულ, ხშირად ვხვდებოდი პოეტებს და რასაკვირველია, გალაკტიონსაც, უფოყანენობით, ვითხილობდით მის ლექსებს, უკეთხავდით ჩემსაჲს. ერთხელ სახლიში მეწეია, პორტრეტის დაბატვა მოსწონდა, აი, სწორედ ამ პორტრეტის. მაგარა მხოლოდ ირი სხვისი ვამიწერდა. ვამიწერდა ქი არა, სახელსწილი მოსუწერად მიდი-მიდილოდა, ლამაზავობდა, ლექსს თხოვდა, მერე მომიტრიალდა და მოიბრძა:

— ხელო აღდ რომელიმე კლასიკოს და თვალ გაყოლი... მე ბლოკი მომხდა, გალაკტიონმა დაწერო მისი ლექსების კიობვა და, საყვარელია, არც ერთი სტრიქონი არ გამიწერა. — მერე ხაირნის გადმომალღინა და ბევრი ლექსი ისე გაიხსენა, — ერთხელაც არ შეწერებულა. მხატვარი ბოლო უსწენდა და თან მის პორტრეტს ხატავდა, პოეტისი უყვადებო ფერში გაბატკონდა. — ახლა შენი ლექსიც უმეჩიობქი! — მიმართა პოეტმა მხატვარს:

«არ მწამებია არასწროს ღმერთი, მხოლოდ ლაჯვრად მწამდა ძალიან.»

გალაკტიონი გაუწერდა... ხანაძემ ფუნქს დაქვარა, დანქა, ფერს ფერი დაღო და პოეტის საზეხე მოღოდინისა და ყურადღების გრძნობის შტრიხი აღუქვდა. — ვანვარქი! — უთხრა მეოხანსამ:

«და მიხარია, რომ ვარ მხატვარი, ცხეხე და ვახატე ანთებულ ფერით, დამახინჯა ჩემი მთა-ბარი, არავგი მეტი და ყორნის ფრთები...»

დიდი პოეტი იქვდა და უსწენდა, მხატვარს ხელის მოძრაობას აკვირდებოდა, მისი სიხარული თავისთავად ენაცნობებოდა. ფერ-მწერი კი ვატატებით ვგრძებდებო:

«და მიხარია, რომ ვარ მხატვარი, რომ მწვავს ანთებულ ფერების ღვეწით, რომ ჩემს ბუხარში ღვების დაღარი და ჩემს ფანჯრებთან ლაჯვარი — ღმერთის!» და თან ვატატებით ხატავდა, დიდი პოეტის პორტრეტს სწერიდა და ვერც კი იგრძნო, როგორ სწარიშობთვ:

«დაჩრება ჩემი ლექსი, ზურაბი — ახა რა ვიცი, ვიცი და არ მწამს.»

გალაკტიონი წამოდგა, ნიკაზე ხელი მიიღო, მოღმბრტეს შემოუარა, მხატვარს შეხედა და შეხსენა:

«რწმენით იარ, იარ, იარ, მტაცე კონდეს ბიჯის!»

მერე შეწერდა, დაფიქრდა და კიდევ უფრო გასაკვირ დაამატა:

«რწმენა ბევრად მჭირფხის: მან გატანა იოს.»

შემოქმედ მტაცე რწმენის ვარემუ სწორ გეხ ვერ დაღებდ. დაიხსობო:

«ურთველი რწმენის მტერი ვფას ვერა-რით ვგწენს.»

და თუ ამბობ «ხარ ფირი და დაღარი», ნულარ იტყვი, რომ ხარ ზონა-მხატვარცოც. მხატვარი მონა არ უნდა იოს, მაგარ თუ მიანივ არის, მამინ მხატვარცოც არ უყოფილა. იყავ მონა, მაგ, რამ მხოლოდ საყუთარი თავის:

«თუ მონა ხარ, მონა ისევ საყუთარი რწმენისა.»

ეს უთხრა გალაკტიონმა უმცროს მეგობარ მხატვარს, როცა იგი პოეტის პორტრეტს ხატავდა. ახლაც მდელივარებით იგრძნოს ოცდაათი წლის წინადად უფუჯის მოხმას, გუშინდელივით მისი ლექსად ნათქვამი მისი რწვეა, ახლაც თავანწ უღდეს პოეტის მოღვრებულ ეველი მწერაველი საზე. ნებისყოფერი გამოხედვა, საკუთარ თავის რწვენა, სიცხელის წურავლი.

— მახლობლად — იგრძნეს ხანაძე — გალაკტიონი მისაყვადღებურად იხის გამო, რომ ნადღულანად წარმოთქვით:

«მე ის მდაგავა და მე ის მწვავდა, რომ დროებით ვარ დედამწვავა.»

გალაკტიონი კი სიცხელის უღწერდა, აზიანა, ნაყოფიერ სიცხელის, იტვის, რომელიც სიცხელისაც ეტრევა და მამინაც სჯანბის — გვხავს რომ უთბობს:

«სიკვდილს მე როდი შევეშინდები, იგი, ვი, მუდა, მუდა მეჩემს მზარევა.»

მე მეჩინა ამეგარ სიცხელის, სიკვდილს რომ ჰყავს და უარბისა.»

მხატვარი ხატავდა და ფუნქს მდელივარდ უხავდა. იგი დიდი მგონის თვალბერი სიცხელის გაღებებდ სიხალისეს ხედავდა და მგწენივარე ვაღლისკვამს უღებდა. პოეტის გული კი არა ზამ-ოარს უწენდებოდა და ვახვებდებოდა თან როდი მკვედებოდა. ერთი წლის წინათ ნათქვამს ახლა აქ, მხატვარის სახელოწილი იმეორებდა:

«ქი ვახვებული არავის კოცინის, არც ეს მაისი, არც პოეზია.»

მაშ, ვაუმარჯოს იმეგარ სიცხელის, სიცხელსებურ რომ უტბობისა!»

სიცხელსებურ ვამარჯვების რწვენა და ძალა სახა კორნელი ხანაძემ გალაკტიონს ამ პორტრეტისუც — ფერძარღვიანო, მკვირეხა და მფარაღში, მოქმედ და მომხარბობი, უსიტკვოდ მეტვევლი. და ხანამ დასწერდა დიდი პოეტის იტრასებს, მხატვარი ფერე მისი პოეტური იმეორება, გალაკტიონისებულ ლექსის ფერეგარკობობით მოხიბდული მოღმბრეტთან დასადგომად მწვავდებოდა, იგი მის პორტრეტს წინასწარედ ვუგმანო სწერდა, მის სულიერ მდღღვარების თავის ფერეში აზავებდა, მის ზიარან სიცხელსებ მხატვარის გულის ეღვარების ვაგრებდა და თან ნატრობო:

«ნეტავ, დაბატვა შემეწობს, რაც ლამაზა, რაც კარგი, წეცის ფერები შემეცნოს და მიწა ზურამუხუნასქარა.»

გალაკტიონსაც მოსწონდა მხატვარის ფერები, აღუყვებდა მისი ლექსის ზოგი ტკბილ და განე ეს პატარა ბუნებრივად მორწინა და ნაძისათვის, ვიხაც ფუნქე არ დაფადე, მაგრამ კალამიც უღლი და უთქვამს:

«დასახატ სურათის ოცნებას მისდევ და მონა ხარ, მონა ხარ! სურათი იქვევად სევდების მიწეხად, მიადღებ კუთხვად და ისევ მონაბავა.»

მხატვარმა რომოდ დღე ხავა გალაკტიონის პირველი პორტრეტი და მგონსამედ რომოდ საათს უსწენა მხატვარს მწერისა და ვაქიობდეს. უფურცელ ამ პორტრეტს და ასე გამონათ ახლავ უსწენს, უწარადღებელ უსწენს, რაღაც მოსწონს და რაღაცს გამომ-



ყოფს. მისი დაძაბული გამოხედვა, გვირგვინ გამჭვირვითი თვალებით დინავ აწლილი თმა, მსუსტებულ მოქმუნუნელი უხელო, მკვირვალ შეკრებილი ტუჩები, სანარტად ჩამოქრული ცხვირი, ლაღად ახარული მხარები, რბილ განფარდებულ მკერდს, მღვირი და ღამაში ყველი, — სახის ყოველი ნაკეთი ახალც ყოცლებს და ახლავ სურნესს, თითქოს ისევ იმ მოღონების რბილ მტკუნავს და თავისი მღვირის დაიდრებულებით მხატვრის ფუნქციას აქტუვლებს, პოეტის მზის სხივებით მის პილტრის აბობის და ფემინურ მხატვარს ლექსის ერთად ააქტივებს:

«და ვინაობ მის შვი, ვარსკვლავი, მთვარი, ტილოზე ენის და ალა ჩაქრეს»

მხატვრის ნატარა აღსრულდა. ფერტილოზე ანთებული შვი — ვალატიონის როდი ჩაქრა. დაწერის დიღან სამი ათწლილი წელიწადი გაიდა, მაგრამ იგი ახლაც ვალატიონის პოეზიით ნაშუქია, ვალატიონის სულით ნათბურია.

— ვეუბრებ ვალატიონის პირველ პორტრეტს, — მეუბნება კორნელი სანაძე, — და მაგონდება მოღებერთან შჯდარი პოეტის თავისი ლექსის სტიქიონებს რომ ანაწლებულად ისრლავ:

«ღრო აღარ დარჩა, რომ ახალი
იწყო ცხოვრება?
არა უყოფილი წუთი გზა
თავისდავადარა.»

მხატვრის სტუმრად წვეულ პოეტისათვის იმ და და მამც უნაყოფი უთხოვია, მაგრამ ვალატიონს აღგზნებულად მოუყვია — მე სხვა მინდა — იმ და ვერ იქ ქარა, თავისივე პორტრეტისათვის თვალთ თვალში გაუქრია და დაუწყო:

«თოვლის მხარე,
წილილი მთა და ბარი,
ნოვოზბარი მისი გზები, სიცივე და მღვრიე დარი...
წარზე წარი, წრფაფი, ჩქარი, მღელვარებით
ჩქეფდა ღვარი,
ტრალიღება, როგორც ფარი,
შემოდგომის ჩქარი
ქარი...»

მერე წამოიღვარა, ფანჯარასთან მისულა, მტკიცისაყენ დათავკვირებული თბილისისათვის გადაუხედვას და ჩურჩილით უთქვას:

«მეფის ქარი,
წინაგრევიები, ნატატარი...
მეფთ ტყევი; ტყევა მეფის აზიარბი, სახასლარი.
აქეთ ტყრა, იქით ჯარი და დროშები ვარი-ვარი...
ისევ ქარი...
ისევ ქარი,
მთავარი ქარი,
თქვში, მთელი ნიავარი...»

და ვანა ბუნებრივი არაა, რომ მხატვრამ ტილოზე სწორედ ეს განწყობილება გადაიტანა? ვალატიონის პორტრეტზე პოეტის ის სული აღებედა, რათაც მაშინ იგი იტენებოდა, ის შემართება ახანა, რომლითაც იგი მაშინ ცანა სწვდებოდა, დემდამიწას ბრღვნიდა. სანაძე — მხატვარი ვერსად ვერ წაუფილდა ვალატიონის ლექსის ამ კოლეგ ბმას და აქი აწევა კიდეც დიდი პოეტის გრძნობების მღელვარე თქმასაც. მის შიერ დაწერილი ვალატიონის პორტრეტს სწორედ სულიერი მდგრადობითა და მომორღებულური ძაბობით გამოირჩევა, მანში იგრძობა რსული მთიერი აფეთქების და სიცივე ჯალღირება, — იგი აღფრთოვნილია, ამფრთვი ქარისა, ბრძოლის თინით არის აღვლული და სწორედ ეს ალაა ჩანს მხატვრის ამ ფერტილოშე, ჩანს, თუ როგორ ირეკება ნაწარმა ვერაი და ისიცი რომ ვალატიონს მაშინ იტყვის მწიერად ვარსკვლავი, როცა დასახებ ნატურის სულის დაღმურებობას ჩაწყვეტდა, ამონგრეს და ტილოზე გამოფიქვდა. კორნელი სანაძემ კარგად იცოდა ვალატიონის პოეზიის ყოველს სიტყვას და მცნოვარება, მისი პორტრეტი სულის იბობდა და შერქონების უნარითაა, მისი გულის მგზნებლობა და ბოპოქრობა, იცნობდა შუამარანი ღმირი დანაღვლანებული პოეტის წარსულს, მაგრამ მაშინაც უფრო ახლოს იყო იმდით დასჯედი ისეთი ვალატიონის, როგორც ამ პორტრეტზე გამოხატული. მის უფრო მოსწონდა და აღეღებდა პოეტის ის პათოსი, რაც ასე დღწობდა დარჩა მთხოვლობის გულში, მკვირვალ ჩაჯდა მხატვრის სულშიც, რც იყო 1938 წელი. შემდეგ კი მხატვარი რამდენჯერმე დაუბრუნდა პოეტის პორტრეტს და უკვლად მართი მდროისა და განწყობილების ნაკეთვები აღებედა. აი, ფანქროთ დაწერილი პორტრეტის, როგორც 1949 წელს გაეცთობია. აი, 1958 წლისეული ფერტილი დაწერილი პოეტის იერსახე. აი, კიდეც 1955 წელს მაგიდისთან სანაწარმა მიმჭვრავი ვალატიონის რომ ჩახუხტავს, 1957 წელს, თავსახურში, პაპირისით ხელში აღუბეძვას იგი, და სულ უკ-

ნასწენელი, ყველაზე ბოლო სურათი, 1959 წლის 12 მაისს რომ დაუხატავს.

თავითვე ამ პორტრეტში ცოცხალი ვალატიონია დანახები და მისი იერსახე გამოხატული. ვეუბრები სანაძისეული მერე პორტრეტს და პირველივე განწლილი თოხმეტიც წლის ნაკეთვლებს აწინეთ. ვალატიონს წვერი მოჰყვია, თვლებში სევდა მორევა, იგი ახლა ისეთვე შემართებით ველარ იუბრება, როგორც ეს წინა ფერტილოშია, ინერტიითა და შემბმობების წურვრითი დატენილი პირველ პორტრეტშია.

ვანა შეეძლო, მის წარმოებულგანვლად მძიმე და წარუშლელი ომს ღრმა კვალი არ დაემჩინა მგონის გულისთვის, მგონისთვის, ვინც ომის დღეებში ვეუბრული მოწოდებით მიმართავდა ბრძოლად გასულ ქართველ მეომარს:

«შემათილებლის გამოადგება
მზის შიერ ბრძოლით განვლილი შრა.»

მგონს სჯეროდა, რომ ფართო შარავა და აღმართიანი ბილიკი მხოლოდ ბრძოლითა და სისხლით დაიძლიდა. სჯეროდა, სწამდა და აქი ამბობდა კიდეც:

«მეგობრებო, ჩვენი გზა გასწვრივ წელთა მრავლობის,
იგი მუდამ დარჩება სხოვნად შოამომავლობას.»

ომის შემდეგ ვალატიონი უკვე მძიმედ აღიწოდა ვერის აღმართზე, რომ მეგობარ მხატვრის სწევა. მერე სკაშვე ჩამოამჯდარი დიღანს თქვადა სულს, ჯანმართობას უწიდა და ნაღვლიანად იხსენებდა:

«ჩემმა ახალგაზრდობამ, დღემან პირმოციანრემ,
განვლო, ვით გაუადხულის შუთიანმა მდინარემ.»

იგი იმ წლების გასაფუტელს ვაწი მეუწვდებდა, და როცა სანაწარმა-საუბრით რდებუაში ავდიოთ, სანაწარმე გადაწყურე ფანჯარასთან მიდგა, ამერეულ მტკვარს გადახედდა და თითქოს თითისთვის ამოცვენას:

«იმ გასაფუტელის სახე ფილა
გაღმობობა.
რა ნიღავის იყო ვრალი,
რა წყულადობდა
მაგრამ ვარჩა და წარმოვიად
რამე ნიღაწ?
წყალი წვიღენ და წარმოვიდენ,
დარჩენე ქვიზნა...»

სანაძისეული 1949 წლის ვარსკვლავ პორტრეტში იმ ნიღავის ვრალი მეხსის და იმითი შესაღობარის სევდას სიტყვასაც ცნობს, ვინც ომში ხალისით წვიდა, მაგრამ სახეში უხალისოდვე ველარ დაბრუნდა.

როცა მხატვარი ამ პორტრეტს ხატავდა, ვალატიონი მდუმარე და მოწყენილი მჭდარა. იმ დღის სხვისი ლექსების მოსმენის გუნჯაზე არ ყოფილა და არც თავისი კთხუც ეხალისებოდა, მთვრილი იმ წლებში დაწერილი «გ ა ს ო ვ ს ა» გახსენებდა და თავისთვის უთქვამს:

«მწელი როდი არის პოვნი,
რაც ჩანა დაჯარგული,
რადგან ჩასაც კარგად სხოვნა,
ღრმად იწაბვს ჩვენი უფული.»

მისი გული ღრმად იწაბვდა სიხარულს, მაგრამ როდი კარგავდა სევდასაც, ვალატიონის ამ პორტრეტში სწორედ მისი სევდაა შეფუფული.

თხოი მითი შემდეგ ვალატიონის კვლავ ეწევა კორნელი სანაძეს. თავისი პირველი პორტრეტის ნახვა მოიწადინა და ახლოს დაწვარა ისხარა. მხატვრმა უნად შექმნა საწეურო განწყობილობა, მგონის სკაშვე დავსა, მაგრამ პორტმა პოზა შეიცვალა, მარჯვენა ხელი სკაშვის შერვს დააღო, მარცხენაში გადაწლილი წიგნი აიღო და მუსულად დაებეჯეს:

— ასე მინდა — უთხრა მხატვარს, მაგრამ ამ თქმამო მოთხოვნის კილო როდი იყო. იგი ენობას მდუმარე იჯდა, შემდეგ წამოდგა, პოეზისა და მხატვრისა შორის სიხალთვე მოწომა და ნაღვლიანი ღილითი წარბისთქვა:

— რა უფრო აცოცლებს წარსულის წუხილს, ლექსი თუ სიმღერა, მხატვარი თუ პოეტი? — და თვითონვე უთასუბა:

— რა თქმა უნდა, ლექსი!

შემდეგ კი ხელი წიკათთან მიიღო და 1955 წელს დაწერილი სტიქიონები გაისვენა:

«მე დავიბადე ვანიობადისს,
როცა მთის წვერზე დილა მისის
თვალბებს ახლდა... და ნაწი თუ
ელვა—ელფერი მტრედისფერი სიერცის...»

მერე ოღნავ შეჩერებული, თავი დაუბრია და სხვების გახავი-
ნად კი არა, — თავისთვის განუგრძობა:

«შემოდგომაზე, მასვლას ვიბრძოდი,
ცხარედ ვიბრძოდი ყმაწვილურ ვინთ,
მაგრამ დაცინილი მომიკვდნ ჩრწენა,
და ძირს დავეშვე კენკნაკეთილით».

ამ სურათში ამ ლექსის გახსენება, ფიქრია წარსული მოკ-
ლულ ჩრწენაზე და სიმშვიდე მომავლის ნუგეშზე. გალაკტიონი ღამ
შვიდებული ზის და განმარტების გამოძინობი თავადებით უგრძელ
ცხოვრების ჩალოლ ჭვას, უგრძელ და უყვავებს, რადგან მასინ
«ხსოვს არ იყო ჩვენში ზაფხულის».

მაგრამ პოეტი უფრო მეტს შინაგანი ძლიერებისა და დამუხტე-
ლი უწყობის კაცად ვაჭარავს, ვიდრე, შესაძლოა, მისი ლექსის
მეტი და ვინაა ე. წ. განათი და სიხარული სა მობრტაზე დახატული
ეს პორტრეტი წარმოადგენს. მისი სახე ფერხალულია, თითქოს
მოვარის ზუგს შეუტყვიავო, მისი წვერულაში მშვიად და ლა-
ზათიანად ჩამოვარცხნილ-ჩაქვადარეგებულია, მისი თვალები აზრი
და ფიქრით დამუხტულია, ისეთია, როგორც ყველას ახსოვს პო-
ეტის იერსაზე, მაგრამ გალაკტიონი ისე ვერა ზის, როგორც მას
სჩვეოდა, — მდგრადად და მტკიცედ. მისი ტანი ჩვეულებრივად
ღალი და პლასტიკური არაა, მეტყველი და მოძრავი როლია. მისი
მუხლები ღონივრად არ ეურდნობიან მიწას. გალაკტიონს კი ღო-
ნენში, აბა, ვინ დაჩავრავდა. მისი ხელის მავჯად ღუნედ და მშვი-
ად ჩამოკიდებულია, მაგრამ განა დამშვიდებული და აუთოთოლუ-
ბელი გალაკტიონი ვინმეს უნახავს..

მიუხედავად სხისა და კორპუსის ასეთი შეთრწმუნლობისა, ტა-
ნის სითენის და უმკრავიობისა, სანახილელი ეს დიდი ფერე-
რული პორტრეტი გალაკტიონის იმდროინდელი სულიერი განწ-
ყობილების სწრაფ გადმოშვებია. მასში გალაკტიონისეული ფაქ-
ტურაა, ისეთივე შესხურ-შეგონური გამოხედვაა, როგორითაც ვაი-
თონ შოთის პორტრეტს ხატავდა:

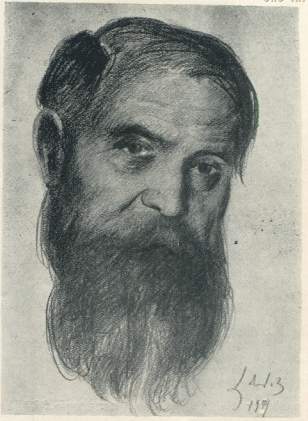
«არის ტალღათა მოხეტქვა
ძლიერი, არ უნებური.
მოთხარით, სხვა გამახედვა
სად არის მესხილურით?»

გალაკტიონმა უნახავად დახატა შოთის პორტრეტი, რადგან
ღმინდ იფდა მისი ხატვაინა პოეზიის სულში. მაგრამ ამ სტროფე-
შით თვითი პორტრეტის დაგანახა საკუთარი იხისი. მისი პორტრეტი
მოხატა და ფერწერი რომ უყოფილიყო თავისეული შეგველი
ავტობიოგრაფიად მიგველი. უფუკა ადამიანის პორტრეტის შექმ-
ნა, მით უფრო ავტობიოგრაფიის, ძალზე რთული საქმეა, და კუმ-
მარტივი ხელოვნა, — თუ ერთხელ მაინც სცდის, — აუცილებლივ
ფეროეგურად მოინდომებს. მაგრამ რომ დაარსდეს, მაინც უკმა-
ყოფილო დარჩება და კვლავ ახლის წერის მოსურნელი იქნება. ეს
იმიტომ, რომ თითქმის უფრო ახლო სტოპებს საკუთარ თავს და უკე-
ლსე მეტად შეუთმობა თქვას. — ჭვავს თუ არა ჭვავს? მაგრამ საკუ-
თარი პორტრეტი დაუწყყოფილებლობის გრძნობა არჩვეულებ-
რივად დღდა; ჭერ არ დაბადებდა ფერწერი, ავტობიოგრაფიის
დაწერა არ განერახოს, ან არ დაწეროს, პირველის შემდეგ მეორე
არ შეეძმნას, მაგრამ მაინც უკმაყოფილო, კვლავ ახლის დაწერის
მოსურნელი არ დარჩენილიყო.

რატომ ზღვდა ასე? იმიტომ, რომ ავტობიოგრაფია უნდა თავი
უნდა აჩვენო და საკუთარი კარგი და ცუდი ამოსწერიო. მაგრამ,
აღმართად ამ ორ უზიხად გრძნობის გონებში ხილულია წარბილ-
დენს და უკუ მანადიდ შინდობა, სანამ ტოლზე გადმოიკანს.
შმატვარის წერის ინი შეხვეიერი ვაყვითლებს, რაც მას სი-
ცოცხლეს აშვეენდა, მაგრამ სიცოცხლეს მარტო შვეენების ანდუ-
ლი ზომ არ ვაძინა, — სანამიწერის პროფესორ ახლავს და მასში
ეს ორი გრძნობა ერთმანეთს ეტლებოა, წინ ეღობება და ავტო-
ბიოგრაფიის დაწერის არჩევანზე აყენებს: ასეთი ხარ? ავჯარჩი!

შმატვარი კი ასეთ არჩევანს თვალს ვერ უსწარტებს. მას ურჩევ-
ნა სულ არ არჩებოდეს მისი იერსაზე, ვიდრე არჩებოდეს ისეთი,
რომელზეც კარგად ერით ცუდი იქნება ნაჩვევობა, ადამიანის
თავი მომლოდ სავითობა და სიმძინის მეთესვად მოქვს, და როლი
სამოფუნებს, თუ ეკუთვნის, — ბობრტებისა და უფუნერობის მომ-
ტარცი ყოფილობისა. ამში დამუხტული კი მინიჭა, და სა გახავიკრია,
თუ ასეთიანია ავტობიოგრაფიის დახატვაქ მწელია. რაკუთარი სუ-
ლიერი სინდერმატი კაცის ცრურწმუნება უფრო შურაჩვენაყოფელია,
ვიდრე ჩრწენა იმისა, რომ იგი სულიერად ღარიბია. მაგრამ ად-
ამის ამან როლი დავიდებს. ასეთ არჩევანს კაც ავდილად არ
თანხმდება. პლუტარქის კი განმარტების თამაშად: «შე მიჩრენია
ციფრით, რომ პლუტარქი სრულიად არ არსებობდა ამ ქვეყანაზე,
ვიდრე ჩავთვალა იგი უსამართლო ადამიანად, მობრძანდებ, მეტივე
დებ, ეკვანიად, შურისმაძიებლად — ერთი სიტყვით, ისეთად, რო-
გორადაც ყოფნა მას საწყენად დაუბრტოლდა».

შმატვარს რადივი შმაღლი ბუნებისაც არ უნდა იყოს; სი-
მუნებურ ძალა დახატოს საკუთარი თავი ისე, როგორცაა იგი სი-



გ. სანაძე გალაკტიონი (ფანქარი) 1949 წ.

ნაწილდესი წარმოადენს. და იმიტომ კი არა, რომ მისი ავტობიო-
გრაფის მხახვების განსჯა აფიქრებს, ანა საკუთარი სილარე ამი-
ნენს. სილარე კი მარტო ბობრტის ვიწულე წარმოთალთა ბედი რო-
ლია, იგი შემეკმედებში ჩაირთულია ხედვრივ არის ის აპაც
ისეთსად ვაკიცხვას იმხარტობის, როგორც იქ. სიროულდ შემოქმე-
დის სანართლიანობაშია. სანართლიანობა კი არ ვაჩვიადიდებუ
მშვენიერებულ უნდა ვეძიოთ და არც გალაკტიონულ სიხარტებში,
შუა ხიდი მათ შუა დებს და მართალი სიცოცხლედ აქვებს. მაგ-
რამ ამის დაწახვა და ტოლზე გადმოტანა ყველა ცოცხალ კაცს არ
შეუძლია, არ შეუძლია შმატვარს ქმყოფილი იყო თავისი ავტო-
ბიოგრაფიითაც.

მაგრამ, თუ იმასაც ზომ არ ნაწინავს, რომ პოეტი უფრო ობი-
ექტურად დაწერს ავტობიოგრაფს, ვიდრე ფერწერში? ლიტერატურის
იხტობისა გერ არ ახსოვს პოეტი — ავტობიოგრაფიისტი,
რომელც უფრო ახლო იდებოდა საკუთარი სულის გადმოშვლელ
ქვემარტებისასა, ვინმე ამას ვხადებულ ფერწერში. და ესეც გა-
მირეყოფლია არა იმიტო, რომ ობიექტებს უფრო უყვარო საკუთარი
თავი და მალევე საკუთარ წენს, არამედ იმიტო, რომ ფერწერა,
როგორც საკეთიყოფი არ მახავს, უფრო ახლოა ობიექტის ხიჯვა-
დობისას, ვინმე მხნადობისას. ფერწერა ვაჩვევებს, პოეზია
ვაცხსენებებს. ფერწერით დაწახულს ხელთუცა შეეხებოთ და
გრძნობითაც პობტურ ქმნილებას კი მომლოდ გრძნობით შეტე-
ნობო.

წარსულდ ამას ახატურებს. ერთ მიფებს დაბადების დღეზე
პოეტმა საკუთარი ლექსი მიუძღვნა, რომელშიც მესსანი იმ ბედ-
ნიერ დღეს ახსნად ხობტას, როცა მეფე ქვეყანას სასიკეთოდ მო-
ცივლნას. შმატვარის კი მეფის სათავაზრო არსებობს პობტრიკი მი-
ართვა. მეფემ იმე წოის წადინ დახარა, ილილიმა ამოიღო. სტა-
რტოს პობტრეტი კი ორივე ხელიდ ალაპარკო. პოეტის უკმაყოფი-
ლებებმა, რომ მესი ნაწარმოები უფრო შინაჩრიათია, ვინმე
შმატვარის უზომ სურათი, მეფემ უნახუნა: «იო, პოეტიც, ვაჩუმიდ,
შენ არ იცი, რასაც დაპარაკობ? ეს სურათი ემხატურება უკმაყოფი-
ლობისა, ვინმე შენი, რომელც ვაყვითლებს უნდა შენა-
ლოთათვის. მომეც ისეთი რამ, რომ შენძულს დაწახვა, შენებმა და
ანა მარტო მოსწენა, და წუ ვაჩვიავს არჩენისათვის, რომ შენი
ნაწარმოები ილილიმა ამოვიდო, ფერწერის ნაწარმოები კი ორივე
ხელიდ მიჩრავებს და ჩემი თვალები მახვს მიმიპოვინა. ხელგება ზომ
თავისთავად წაიწერს უფრო ღარიბუდის სანომხატურად, ვინმე
სწენა».



ქ. სანაძე ვალაკტიონი (1955 წ.)

მეფე ამით პოეზიას არ ამცირებდა, მაგრამ იგი პოეტს ფერწერის დამკვირვებ ნებასაც არ აძლევდა. მის ასეთ შეფერვბა-შეტკობებს კი ის წინაშე ჰქონდა, რომ ფერწერის მოცულობის მასშტაბი ეტეხებოდა. პოეტის მიერ შექმნილი სიტუაციები და მოვლენები ცვალებადი, ერთი მიჯრის მიუკლებლობით და ერთის მიჯრის შერის მივითვლივით წარმოისახებოდა. ფერწერის ქმნილება კი, ერთი პლანს ახასხვეს და შერევისაც, წარსულსა და აწმყოს მოვლენებს, ერთი თვალის შევლებით უკვლითმომცველად აღმებდავს იმას, რასაც პოეტი მხოლოდ დაწმომფერვულად ხატავს, ახლით ძველსა შლის, რომ კვლავ ახალი წარმოისახოს. განა ეგნიალური ვალაკტიონის ერთი ლექსის 16 სტრიქონზე ამაყვე არ აღსატურბებს:

ამშვილზე მშვიდი
ცხრაას შვიდი,
უფცარი
ომის წარი."

განა ამ სტროფში უტეხს ორი მოვლენის შენაცვლება არაა, როცა 1907 წელს მიმინებულ რუსეთის რევოლუციური მოძრაობის უტყარი და მოჰყვა პირველი მოვლენი ომის წარი. ან, განა, იგივეს აკ ეხედეთ მომდებელი სტროფშიც:

...ყო მწარე
ჩვენი შაისი
შეშფოთება
უტყარი.
სეღანანად
შეუქდა ნანა —
სადუ ყანა
ყო წყნარი!"

როცა შეუქდა ხალხის სიმღერა, დადუმდა კაცის ხელით მოყვანილი და წამოღებული ყანა, გაქრა თითო ბავშვების დამაცხრობელი და მას, —

"...მოჰყვა მკაცრი
კარაბები,
მერე კრემლი
და ხანძარი."

იმ მიმუდარ და მიმქრალ ნანას მოჰყვა მკითხველის მესხიერებაში ჩაჩრჩილი სახოვად დასატული კარაბების მკაცრი მთე-

ბი, რომელზედაც გაღი-გამოდიდნენ ჯერები, მოიწვედნენ შექმნილი ლეხული არმია რუსეთისაკენ, მოსკოვისაკენ, მაგრამ კრემლი კი არ იხერცოდა, — ხანძარს აწაფებდა; სულსა და გარნიზონის ხანძარს, რომელმაც ჯერ შეაჩერა შემოსული ლეხონები, მერე კი რევოლუციურმა ხანძარმა დასწვა-დაბუჟა ძველი და შეტყნა ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობა.

პოეტმა დიდი ასოციაციებით, მოვლენების ერთიმეორეზე მიწყობით და ერთიმეორეზე დაღვივებით, კონოვოლენებაში რომ იტყვიან, — კაცრზე კადრის დაღვებით, დრო და სივრცე ისე წარმოსახა, რომ ღელის წაქიხვის შემდეგ თვალის ერთის შევლებით ან პირველ სტრიქონს ხედავთ, ან რომელიმე ბოლოს, მაგრამ ერთდროულად კი ყველას ერთნაირად ვერც დაინახავთ და ვერც წარმოსახავთ. პოეტს არ ძალუხს დრო, — 1907 წლიდან 1917 წლამდე განვითარებული მოვლენები ერთდროულად დასახანი გახადოს ისე, როგორც ამას ახერხებს ფერწერა. მაგრამ მბატკანა ერთიმეორეზე მიყოლებული ათი წლის მოვლენებს კი არ იღებს, არამედ იმ გრძელ ათწლეულს თვალის მოკლე შევლებით აფიქსირებს და დიდი სივრცისა და დიდ დროის სივრცეს მოკვეთილად და ლოკალურად ვეჩივრებს. მბატკარი თუ უტყარი აღებქდავს იმას, რასაც პოეტი თან-ვერცხვით აუწერს და ეს ხელს ფერწერას უფრო თვალსაშარხნს, პოეზიას კი წარმოსახვებს, ფერტოლოს სახალველს, პოეზიას სასენს.

დაიას, ვალაკტიონსაც უთიხავს მბატკრისათვის, — რა უფრო წვდება ადამიანის სულს, — ლექსი თუ ნახატი? და მასუბი არ მოულოა. მაგრამ სჯერადია, რომ ვერც მიიღებდა, იმდენად დიდა შთამბეჭდავსა მოეზიხა, დიდ ფერწერა ლენინოვს და კინო პირველი ყოვ, ვინც მბატკრისა მისეც უტყრის და არა პოეზიას. არა არა იმიტომ, რომ მეცნიერული ბოლოები ისტორიის გუნდსა თუ გავყვევით, აღამაჩნა ჯერ ბუნებასთან, ნადარბობასთან თვალსაყვად შენიღებდა და შეხატების მბატკრული ინსტიტუტი გამოიშუშავდა და მერე გარემოს ემოციური და ესთეტიკური აქტის გარძობა წარმოიშუა. არა, მარტო ამიტომ არა ფერწერას უტყრის იმიტომ არგუნა, რომ „ფერწერა უფრო დიდი ქვეშარბიტობა და დამაჯერებლობით წარმოსახავს გარძობას, ვინემ სიტყვები და ასოები, მაგრამ ასოები უფრო დიდი ქვეშარბიტობით წარმოსახავს სიტყვებს, ვინემ ფერწერა“.

და-ვიჩნის ახსნილი, უფრო ისაა დასაფსხებელი, რაც ბუნების შემოქმედების წარმოსახავს და არა ის, ვინც შემოქმედების შემოქმედებას, ე. ი. ადამიანის სიტყვებისა და აზრების გადმოცემის ცდილობს. მართლაც, ფერწერის ბუნებას ცდილობს, ბუნებას ეფარება და ეტყობება ბუნებრივობის ტოლურე გადმოცემას და ამიტომ იგი უფრო ახლოა რეალურთან, ვინემ პოეტი, რომელიც ბუნებას ხატავს არა ბუნების ფერით და ბუნების ხაზით, არა ბუნების პერსპექტივითა და სივრცით. არამედ საკუთარი სიტყვებით, ადამიანის მიერ მოვლენის ათ-წმყუნებით, იეროლოფებით, იმგარის სიმბოლოებით, რომლებიც ბუნებაში არაა და მხოლოდ მის დამაშფრ კოდს რე წარმოადგენს. მწყან მწიფობს, ან ღურავი ცე მწყან და ლურავი ფერიოვე გამოიხატება. მას მწყანე და ლურავი ფერად აღიქვას, ვინც არ უნდა იყოს და რომელ ენაზეც არ უნდა ლაბარაკობდეს. შესაძლოა არც იცოდეს რას ეწოდება მწყანე, ან რას ფერადევე ლურავს, მაგრამ საკარისია ასეთი ველური ადამიანი ფერწერულ ცე და ეკლასა მიიყვანო, რომ იგი იტყვიან: „ეს არის — რაზეც უც მწყავარ, ის კი, რაც მაღალი და მუყურებს“. მაგრამ, ამა, ვიხოფთ მსხვე, — წარმოდგენის პოეტის მიერ აღწერული ლურავი და მწყანე? მიხვდება? ჩაუწვდება? წარმოსახავს? საიტკაო?

რატომ?

იმიტომ, რომ ფერწერის ბუნების საკენების თვალსაჩინოდ და ნახულ ფერსა და ხატვის ხედვას, პოეტი კი საკენებს ნატურალურად კი არ ხატავს, არამედ პირიბითი ნიშნებით გადმოსცემს. ფერწერის ჯერ თვალთ იხედება და მერე აზრით წვდება. პოეტი კი ჯერ აზრით წარმოსახავს და მერე თვალთ დასახანი ასო-ნიშნებით ხატავს. მაგრამ, განა ცნობილი არაა, რომ თვალე უფრო ნაყლებ აზრით წარმოსახავს და მერე თვალთ დასახანი ასო-ნიშნებით ხაფერწერით მბეტყუნებს ენაა, მბატკრის მიერ გატყნული სიმბოლოა, რომელიც შეუვარებას ბუნება და მოვლენების სახე უნდა დაჯავბატოს მაგრამ, თუ დაბატოლოს პირბატის გამოვლინება გესწრება, განა ამ სიმბოლოებზე წინ წერადე რეალურობის სურათი არ უნდა დაეაფერინო? ამა დაჯავილთ მსხვე პოეზიის სიმპიას საუბოლოელო საღამოზე მთელი სიყვის გარდაღამარ წარწერა — „შოთა რუსულივალ“ და ექვე შეუყოლიო მსხვე პირბატებს. რომელი უფრო ნიშნავს ადამიანის თვალსა და გულს, რომელი უფრო დაიპყრბს დიდი პოეტის მკითხველების სულს? დააკვირბით წარწერას „შეოვად მოხალა“ და ნახეთ იგივე მბატკრის ფერტილოლეც, რომელი უფრო შთამბეჭდავი გაივადებდა; სიმბოლოებით წარმოსახული, თუ რეალური ფერწერისაღმადე აღმუქ? თუ ნახათ აივაშოვის „მეტყრე ტალახა“, წაიციხებთ ამ ფერტილოლის მოხლად სახელწოდება და მერე ნახატსაც შეხედეთ. რა უფრო და-

გამგარობის — ტექსტი, თუ ფერის ხატები მტკიცედ სიმაგრის მკვეთრი, მხატვრის მინაწერი თუ მხატვრის ხატები?

ასუსტის გაცემა თვითონ დასუსტებულ შედეგად, მაგრამ რაკი ფერწერა მხედველობითი ფერია, განა შეიძლება იმის თქმა, რომ პოეტმა უსინათლოა? რასაკერძადაა, არა მზუნ სქემა ადვილად მოეხერხება შედეგად თქვას, რომ ფერწერა ურთ ხელოვნებაა, რომლის ხმა გერე კაცს არ სწენია. სწორი იქნება ასეთი მსჯელობა? არა სამე შეხვად. ფერწერის ძალა იმანია, რომ მას შესწავლეს უნარი პოეტზე წინ იდგეს მატერიალური საგნების წარმოსახვაში, მაგრამ განა ფერწერა პოეტის უსინათლო დაგას უფიქრად? უნარისავემ რითი და მეორე მხრივ ბუნების საიდუმლოებასა და მშვენიერებას, სიმკაცრესა და ხანოვებას ასახავს, ადამიანების სიკაცებლასა და მოქედლებას, ღრუბლასა და წაიღოს წარმოსახვას და თუ რომელია მათ შორის პირველი, მოიძიო ეს პოეზიისა და ფერწერის თავიანთსმეტლებს დავეტოვო განსახელოდ.

და, აი, რამოდინე ხნის შემდეგ, 1955 წელს, გალაკტიონი ცვლავ უწერა კორნელი ნანაძეს, ზაფხული იდგა. წაიჭა მადრი და და მათივე ამოცელისა აწიოთ ნაწერი სტრიქონები ჩაიწივნა.

კორნელი ნანაძემაც მუხლებზე ფეხური დავიო, ქალღილი დაამგარა და შთავიზებას მიცემული პოეტის ირისხის ხატვას შეუდგა. გალაკტიონი თავიღუნული შემოაბდა, მოწოლილი მუხის შორილხებს მიცეა და რიღ იმწერდა.

მხატვარი მკვირბდა, დასახალ ნატურის სიმშვიდით მკვირბდა. რადგან, რაც ახსოვდა, ასე უწერდა და მშვიდი ვალაქილი არასოდეს მხატვარ პოეტის ასეთი გარწყობილება კიდევ ასახრება, რადგან დამშვიდებით შეიძლო დაკვირვებდა მისი უსრების მოძრაობას, შთავიზებას სახელოვლებს, ენახა გალაკტიონის თვლილქვის დახატვის უფინარი და უხლოავი პროცესი. ამიტომ ქ. სანაძე გატაცებით აკვირდებოდა და ხატავდა, ხატავდა და აცქერდებოდა. გერ მისი ტანის სავირო კონტრასტ მოხაზ, მერე თავდახრალი ხაზე ფანქრით გამოჩრდილა, მაჩვენა თვალის ზედა ქეთუთო თითი ფანტლით ამოკარო, ცხვირის ნეტლო შექის ნაკვეთი გამოყო და წვერულავაში შექარდილობით მოხაზა. მხატვარი მსჯელობდა დაშეშვებას შეუდგა, მაგრამ ვერ მოსწონდა. — პოეტი წაროდგა, მთავი ჩაიკვა და მოსკოვის ქუჩას აოჯობებდ ხეცს გახატედა. ჩანს, ღამეშა მივიდამ თავის სახუფხულო ავარკი გახსენს, იფინს ტუბებით შეხურული წყნეთის ფერდობებით მოავიონა და მყოფოლებით აშეშვინა:

— ღამეშა სანოსახლო ავირჩივია. ჩემზე კარგია. მევერე წინეთში, ავარკი ავაშენე, — გაგებარდება. აქეთ ხევი, იქით ხევი, აქეთ შიდა, იქით შიდა, შალა მზე, დაბლა ტუბე, — ღიადილი სანახავია. გზაც ღამეშად მიხვეულ-მოხვეული, სანახოსია:

ჩვენი იფინს ტუბიდან ისმის ხმურობა უძის ხევის, გადმოისმის, გადაისმის ხმა ზვირთების მიმოხვევას.

— მაგრამ უფრო მეტად მხატვრანია, ვიდრე ავარკს შეეფერება. ჩინიზებული პოეტების ბანაკი სისხამიღლა მალეიქებს:

«რა მშინია ბანაკის ბაღი, ორი არწივი ცურავს ფრთალაღი, ძვირფასი ბაღი, სამამ ბაღი, იფინს შოლტივით მკვერთელ გზაზე.»

— თუმცა მალონებს კიდევ, რადგან ადრე უწრდებო, ბავშვებით დაღამებისთანავე იძინებენ და ყოფინას შერგეულს ღამესთან მარტო მტკივნენ. ისევ უძის ხევის ქროლვა მავნიზლებს ხოლმე, ამოდი, შენც ვავიონე, დაინახავ, დახატავ:

«ავიანზე ტუბდან ისმის ხმურობა უძის ხევის.»

დახატვა კი, — გალაკტიონის სტიქია იყო. რა ვუყოთ, რომ იგი ფერწერის არ იყო. მაგრამ, იგი მანც დიდი ფერწერია, ფერწერა, რომელიც ფერს ასოებით ქმნიდა და მუსიკას რითმებით თხზავდა. არა, იგი ნამდვილი მხატვარია, და განა თავისი მოწოდების წლებშიც არ უცდია ეხატა ისე, როგორც თხზავდა ლექსს.

— სასწავლებელში ჩემს ლექსებს თვითონ ვასრულებდი. სხვადე მივკარგე, იმ დროისათვის საინტერესო ნახატებს ვაკეთებდი. — გახსენსა გალაკტიონმა ჩემთან. როცა რედაქციამი ასხო გაზრდა მხატვრების ნაწეურებს ვარჩედი ფურნალში დასაბედადი. მერე ვარ მწეურად მითარა.

— პოეტი მხატვარიც უნდა იყოს. მომღერალიც. მე სიმღერაიც მიტაცებდა. ნიკო სულხანიშვილის ვანში ვმღეროდი. ტენორი მქონდა, ბარიტონული ტენორი, საქართველოში ყველა მღერის... «ჩახსად ისე არ მღერია, როგორც ამ, ამ ქვეყანაში». ყველა ქართველი პოეტი. ზოგი მორცხვოს, მაგრამ სულით პოეტი. ვანს სა-

რადვილიც პოეტი იყო, სიმღერის პოეტი, იმდენად ნიჭიერი, რომ პოეზიისათვის ვეღარ იცლდა, სიმღერით დაწევა. პოეზია კი შთოხას ითხოვს. ოო... დიდ შრომას. პოეტის შემოქმედება მძიმე განცდაა. ასეა, მხატვარიც. თუ ენით ეს ახალაზრდებს? ეს... მით... კარგია. იკავს ნიკოლაეს ესის. სულ მტკვრია გახვეული, შრომობს, ქმნის, მღერის. მც ვმღერე, — ვწრობობ, არ მძინავს. როცა მძინავს, მანაც ვფიქრობ, ვქმნი...

მერე მაგადეზე დადებდენ ერთ მიკავს დახედა თქვა: — კარგია საქართველო. თვლი ვერ გადებდა მისი ურბიერი. რადომ არ ხატებენ, მეტს არ ხატვენ. ზღვას სულ არ ხატვენ. ხატვენ? საქართველოს შავი ზღვის სანაპიროზე ბევრი ქართველი მინახავს, მაგრამ ცოტა მხატვარი. არც პოეტები წყალობენ დიდად ცუდია. პოეტის ზღვის სანაპირო ჩინცი არის. უნდა ვალერსოთ, ვავიონოთ, ვუწმლოთ. იქ ბევრი წვიმები იყის, სინესტრანეტ კი ობს იკვირებს. ადამიანის გულხავ ედება ობი. უკრადეზაა საქართველო. ლექსი თობობს ვულს, ნახავი ამხვევებს. დაახტენი მხატვრებს ზღვის პიკავილი, ზღვის სანაპირო მცხოვრებ ქართველების ცხოვრება, ლექსებიც დახედილი. მე ბევრი დაწერე ბათუმში, სომხეთში, აქაურად, აფხაზეთში, ლავაზე. — საქართველოს ზღვაზე:

„შეხედ, ამ მხარეს! — ზღვილი დღლა ვგაბარებს შეხედ, რა ზღვაა ო, ეს ზღვა სულ სხვაა.“

— ზღვა მაიღლებს, შთავიზებს, შთავიზებს მძალას მას-სურებს, ლექსის წყურვალს მძატებს:

„სად ზღვის ქავლები, ყვავილით მოვავიო, ცვლავ ვხვდებით ერთმანეთს მე და ბუბოვიენი.“

გული ცისკენაც მიიწეებს და ზღვისკენაც:

„ზღვისკენაც, სადაც ტალღა არ მოდუნდება, სადაც გემი შორი გზიდან ბრუნდება.“

მაგრამ, განა მთას ბევრს ხატებენ მხატვრებ? ვეამ შეაშინა, ბუბებერსავე ვეამ. მთავ წერცე საგებროს საქმეა და მთის ხატეც.

ქ. სანაძე გალაკტიონი (1957 წ.)





ბევრა საქართველოში მარინისტი? არა... სამწუხაროა, უნდა კი იყვნენ. აღბრა არ მოსი ამხსენებელი არაა მტრის არა? კარგია. მაგრამ უფრო მტერი უნდა იყვნენ. ხანდრო ციმაკურიძე ნიჭიერი პეიზაჟისტი, შიის მგოსანი, მაგრამ, უფრო ცდიანი მოსი ფერღობების ბავაჟ, მე სხვა, შიის მხატვრებს. ვეულისობს, — ვავსებულსი ციბა?!, სამწუხაროა. მხატვრის ხშირად უნდა გადღობინო. ახიში, უღაჯე, რამდენიმე წლის შემდეგ სხვაგვარი შევიყო-არე და ვეწყო ერთი მხატვრად არ შემიძლებს. ჩარგავედი ვივაჟი, ვეცი იქ ვინა? ხომ კარგი იქნება? ჩემი უყოფილებიდან. დამავადნენ. ლეკში ნაშრომების ვეწყო აუღურებდნენ. მეც დამავადნენ. ვავა-ვავადნა სხვათა და მხატვრები. მხატვრები... რა ბავრა და უზრავლო ის ხალხი. იქ დაიჭრა დიდი და ბრწენ-ვალი ლეკები. კიდევ წავალ ჩარგალი, წავალ თიანეთშიც, ხეცა და ხეცაურებიო:

„მე კავასიბის ქელები მხოვინ, მე მხოვს მუსკა თერგის ხმაურის, უფსნიო ყაზბეჯს — ხევის ხეიშოვინს, ავლუგენს ქაშაურისი.“

პოეტის გულში შმოლოური მოსიკუნეა იწყება. იწყება ზღვისკუნეა. მაგრამ ქუდა, რომ შიში უდა ხარში მხატვარს ეტო ხეებშია. ბუნება კი მხატვრის შიშიაკრებები წყაროა. ბუნებასთან სიახლოვეზე მესურებდათ გალაკიბონი, ჩოცა რე-დაკიბონი მოცინათ. ქართული პეიზაჟისტიკის სურათებს ათავლი-კრებდა ის ვანწყობილება და ზრენი ახმქმებდება მას, როცა კორნელი ნასაის სახელსონს რე ამბავრებო, შიშიანების პეი-ზაჟი უფურბდა, თავის წყნერობა შიებისა და ტყეებს იხსენებდა და ვეგობარს ეტყებოდა:

— ამოდ წყნერიო, ამოდი, დახატე...
— ამოდი თიიონი ბავადა წყნერის პეიზაჟებს, ლეკიო ბავადა უფსი და ბეთისი ხეობებს, მაგრამ უნდადი, რომ მხატვრის მიერ ფერში ნაწერიც ენახა, ენახა ის, ვის თიიონი უკვე სიკეთეი და-ხატული ჰქოდა.

ჩიო ახსენება გალაკიბონის ასეთი სურვილი? რატომ სიხოვდა იგი სამაქის მისი, რასაც სიხოვდა ნაშეღმქმსი, როცა ურჩებდა: — ამოდი წყნერიო, ამოდი და დახატე...
— ჩიო ახსენება! — აღბრა იმით, რომ ბუნების ხმას შმოლოე-რი შიო და ვეცის ხმას ვატყობენ უსმენდა და უნდადი, რომ სხვადა მოეცინა, შიისა და ცის სილაშაჟის პიტეში უფალიო ხა-ტყადა და უნდადი, მხატვრებიც დაინახეს. ვინა მხატვარი ბუნე-ვის სილაშაჟს და შირისხმებს ისევე არ უნდა იზიდავდა, რო-გორც პიტეხს და, თუ ბუნების ხმებს პიტეხი ქარგადარზულ თიბონზე მავაჯღე დაურჩენილიყო აღიდგენს, შიისა და ბარის, ზღვისა და ცის ქრონისა და დღეჯას წარმოსახეს. — მხატვარმა შიო უყოფილს უნდა მიამშობოს, რომ სიგრებში შეტყობულმა გონებისა და ხელის თრთილით გამოხატვის ვერია და ნაშთა შეეფელებდა. ქეშარიტი ფერწერია და ბუნება მეტობრები არაინ. მხატვარი ბუნების ხშირი სესურებია და ბუნება მისი გულგული შიშიანობებელი. მხატვარს უფრო მედა, დიდერ ხეცა რომლიშიც შემოქმედს სჭირებდა შედეფლობის წვრიანა და ახა როგორ მი-აღწეს ახა, თუ პავრე არ ვავა, თუ პეტერზე არ დახატავს, თუ პერსიკეთუას სიგრები არ მოსმენის, თუ ფერს ბუნებრივ ფერბაშს არ შეუვავებს, თუ იმს არ ნახავს, რაც სახეის მავიოი და მერგებედავად ნასურისა იქევა. მხატვარმა, შესწავლა, ხუნე-ნაში ხშირად გაუსვლელადც იწავალის პეიზაჟის ბავადა, მაგრამ მანზე სავტეო, რომ შესწავლოს იგივაში იმ ძალით ვავრებებდა, უროსილად პეიზაჟიტი ისეთივე სუბტი აღიწერდა, როგორც უფურადელ და უყოფელად დაჩრებელი პორტრეტები, მხატვარი შიშილოდ ბუნებზე ვავრებენო შესწავლის სიტყვობებს დაღმბა-ვუნა-ვაწავებს და შიშილოდ ბუნებასთან სიახლოვე მიღწევს ბუ-ნების ძალით შეცნობას. ჩასაკვირებელია, მხატვარი ბუნების ბუ-ნადაც მოღწევს. დაინახავს, მაგრამ სწორად ანა უნდა წარმომავას მაშინ მალაო იდებოდ. მან უნდა შესწავლის მიწას ლეჯა მიადოს, სტუების ხუნევაა იგრძნოს, ცას მუხტილი შეფის და საქარის ბუნების ფოტევა იცნოს. მაგრამ ამათივის თიიონი მხატვარიც მარწმობარეი შემოქმედის უნდა იყოს. მარწმობარეი გულეცი ვარს-ღებ და მოაზროვეი თავიუ ენდა. მხატვარიც უნდა შეეფელოს ბუ-ნას, მიმავს მას. მაგრამ შესწავლის იხე, როგორც გული ვარწმუნებს და-ცკრებულს დელიმონას. ვაღმობატის იხე, მაგრამ წარმომავის ისე, როგორც იხსენებტი უმეცებს. მხატვარმა კი არ უნდა უსმო-ნოს ბუნების, არამედ მოავლას დაქიბონის მას, ვინთიო დრმადა ჩანდეს ჩაუნწობებელი, იხსენებტი კი განწყობიტული უნდა სიწ-ვადუს დაწვანავს. მაშინ, შიშილოდ მართე შესწავლის ქეშარიტი მხატვარი შიშიანის შიშიანობებს. ბუნებისა და ბუნებრივი მოვლენე-ვის სიახლოველობის ამოხსნას. ამახ ველოხმოდცა გალაკიბონი, რო-ცა მხატვრებს ბუნებაში გახეცას ურჩებდა, წყნერიო იბატებებდა და აღვატებენ უზარებდა:

„რავად ნაყნოს სისარულს მგერის, უფსი ხევი, ეღვარა შენი, რამდენდაც ნაივ ვეჭრის, ტვის ფლოტების ამარჯუნის.“

გალაკიბონი ბუნების დიდი პეიზაჟისტიკის თვლითაც ეურებო-ბა და დიდი მოაზროვის ვეულებო. იგი ერთი სტროფიო ფერად-მეტიპველ მხატვრული წერდა შიისა და დროის პეიზაჟს ბავადა:

„იბობას ქეღს ვამოფრენილს ვარს იხვევენ ვავებო, ვარაკები, ნაპირები, დამა-ვარაკები, შემოღობიამ ვეუღაფერი ვესწრა ხელმუხუხები — წყრიალზეც, ვრავალზეც, მუხარბების მებავი.“

ვანა შეემოლო მხატვრული სიტყვის პეიზაჟის უფალიო სიტკბას არ მოსწავებდა ფერწერის ფუნქციი მოსხლელი პეიზაჟის ნახ-ვაჟ, ჩირმელები ისე ცოტა იყო მანზე და არც ახლა ბევირა, და მერე რავო? ვანა პეიზაჟი შემოქმედა ზროვნების სიღრმე-სიხანის თიბისი სულს სიწმინდას, როგორც აღბინის პორტრეტის შემქ-მენელიც, ბუნების რომელსე კურობეშიც არ უნდა შეიხიბო, ველორია იგი თუ ქულებტირებელს, დრობიო თუ მღერად, უღამბო თუ და-სხვა-სხვაზე, უყოფლობის წიახეი იქ რა მომხიბველ თიბისას — ქეშარიტებასა და ბარწმინდას — წერდა დენი დიდრო. ბუნება უზი-რავხელად ხანდგებოდა მხატვისისთვის, ვინცე ჩუქობის. ჩუქობის ვხმოლოდ ნახანობაა, მოსივის კი ამასთანვე შიშილოცი.“

ამ მოღვლენა შიშიანობის ურჩედა მხატვრის გალაკიბონიც და რა კმეყოფლობი გაიღებებდა, რომ ენახა ქართველი პეიზა-ჟისტიკის გამოქმენილი თუ მოქმენივა ფერტილობეა, რომელთა შირის სამაის ნახატებს ვაჭრე ფელიო წერდა უჭრავა.
1957 წელს კი პოეტი სმავტარიც აკლიმებდა შინ შიშილოდ კორნელი სამაის მუიოხებს და მუსიკითი სხვადაც ვავა. მხატ-ვარმა სახელსონში შეწერა, გალაკიბონისა შესცენა, მხატვრის ახალი სურათები მოისმინა, პაპაროსი მოწინა და წარმოსავლელად წამოღეც. კი სანაშე მანც ცოტახინი შეიჭერა და ახალი სიკმე-ზეთივი ჩიხაბებ. მან იმ წუთის ის აღზედა ქალაქელი, ჩასუც გალაკიბონის აღდენა. პიტეტი ხომ, თითქმის, დიდი ხნიი აპირებდა მხატვართან აღჩრენას, მაგრამ უფრად მოიღღებდა და წასა-ხელად გამხვებებუდა შირიბების მიხვეცება მასისწინდა. — მეჩ-ქარევაბა. იგი ქულით იჯდა, რედაჯ წაწმარეული, ვეჭრულ დახ-რილი და მთელი გამომხველებიმი ავრწმობინებდა, — დღეს სა-მინეო ვანწყობილება არა მავსეს.

მაგრამ, ვანა ქუსუც ვანწყობილება არ იყო? რასაკვირვებელია. და მხატვარიც ისე შემეწრნეველს ვერ დასტოვებდა. გალაკიბონის მას შემეწრნეველს ვერ დასტოვებდა. მერე კედელზე ჩამოკ-დებულ დახუნებებს შეხედა. შიშილიტზე შეტყობენი შიშილოდ ქალ-ის ნახებს დხედაც და თავისთვის წარსიბევა:

— რატომ არ ბავავენ ადამიანს ისეთივე მუციერის, როგორც აინარს...
გალაკიბონის საყვედურს სანაშე ვერ მოუხედა.
— სტუების ვეულისძობის, სიტუბებს, ვინც კაცს ამახინებებს, ქალს აკინებენ.

მარაღეც, უწნაურია ცოტრება სილაშაჟის კლტების, ხალხი ახლ დროს იბურებს და არც ხასხარის, რათა ლამაზი იყოს. ად-მინებეი გარგენიბითაც კუდელები აკუტებენ, რომ შინაგანადც მუციერიო იყვენ; ვარკიბოშენ, რომ ტპინი ჩამოსხლები ქმნიდენ. სოყერიო იკუბებინარ, რომ ხალისიანად გამოიყურებოდნენ, ცო-ტას სკეპენ, რომ წელი არ ვაუსტელებენ. ასე იქევა მხატვარიც. მო-ქანადაღე. მაგრამ, საყურებია, — რატომ არ იყო, რომ ზოგი მოავინ თიიონი დამაში, ახ სილაშაჟის შირიბელობედ, ხევის სილაშაჟის უწნაურად წყრება, — ამინებებებს, უხუმ ფორმებს აძლებს და ივიცებენ, რომ უხუმი ფორმა უხუმ სულესი იხიოხს.

რატომ იღებენ მხატვარ-მოდერნიზაი ასეთ უხუმს და მანიხვ ფორმებს? წუთე ნაწურად? არა! ცოტრებში ასეთი ფურებებ-სიბუბუბო ქალიბო არა ვავცდებოდა.

ან, იქნებ იმიტომ წარმოსახვენ მანიხვებდა, რომ ვული ბტი-ნონ წარმოსახვებებს მავრს, თიიონის არც მოსწონენ. თიიონი-ვე რომ ამ ვანიბიციწყეს მოქმენდაც არ დასტავს ფერწერა ისეი სიოგობეს, რომისიბინობასაც თიიონის არ უსტრებენ! მარ, რატომ აძლებენ, რომ მორავი ფურები სხვას ეღვას, უხუმი მერად ენება ეკაროს!?

სიაღვლეობა აღბრა სხვაშია: ზოგი ადამიანი კარვად გრძობს, ცუდად მტყეულებს. ზოგი ბრწყინვალედ მკერველებობს, მაგრამ მრუდედ აზროვნებს. ზოგი მხატვარი მოეღოს არიბი შესე-ლებო თანიმეროვებობადაც და როგორც უფრო ფაქვ მარწმობარეი, ცოტრების ვეცლა მოვლენის ტილოზე ვაღმობტანა, ახ მარწმი-ლოდ გამომწევა სურს, სურს და, სწორად ამ სიტყვაში მაცულ-ნებლობა, ეტკიოს ცილით მტყეულებდა წყნადა, მაგრამ ენის სილა-რიბო უფლის. ეღვებონ ბეჯერი თქვენ, მაგრამ გამოთქმის დაჩიბა.

მშენებლების გადმოცემა კი მხოლოდ მდიდარ შემოქმედთა ხვედრია და ვინც დიდებულებას დაუდევრად ხატავს, საფასურად სიმახინჯე იღებს.

ცხოვრების მონაწილე მხატვარი ოსტატობის იმ სიმაღლეზე უნდა იდგეს, რომელზედაც მისი დრო დგას, ხდება ასეთი მხატვარი ეპოქის მოვლენებს გვერდში მისდევს, მაგრამ ოსტატობაში ჩამორჩება. ეს კონფლიქტს წარმოშობს სურვილსა და შესაძლებლობას შორის. ამიტომ ხდება, — კომუნურენ ქალის სკულპტურაში ეპოქის ძლიერების გამოსახინად თვით ამ ქალის სულში კი არ იხედება, არამედ უხეშად გადიდებული და გასქედილულ ბარძაყების გამბურცვით ეპაუფილდება, ეპოქის სილამაზესა და ღონისძიურობას ქალის გრაციულ სიმეტრიეში კი არ სდებს, არამედ სხეულის ვიორტროფორებულ კუნთებში იცხებს. ასეთ ზღას რომ გავუყვით ეპოქის გარჯილი ინტელექტის გადმოცემს ადამიანს ხელოვნურად გაყოყნილ თავკამბალს დაგამაგესებთ.

განა მხატვარი არა ხედავს, რომ რაც ბუნებრივია, ყველაფერი პარამიონულია? ვინ იტყვის, რომ ბუნება უფრო გონჯია, ვინმე ზოგიერთი მხატვრის მიერ დაბახინებული ბუნება? ადამიანიც ბუნებამ გააჩინა და მხატვარმა რად უნდა დაუშვას, მეტი თუ არა ის სილამაზე მანაც დაუტოვოს, რაც ბუნებას მოუცია. და, თუ ქემშარტი მხატვარია თავისი კარგი დაუმატის და შემოქმედებას სახელი გაუმართლოს.

ბუნების ასეთ სილამაზეს უმღერდა გალაკტიონი მთელი თავისი შემოქმედებით და წარმოსახვაც უფრო ამაღლებულად ხატავდა. იგი ბუნებას ეგვიპტოვად მშენებლების ამაღლებაში და არა სილამაზის გაუხეშებაში.

მისი მერი მშენებრია ვიდრე სილამაზე და უფრო თავმაღალი ვიდრე ცა. იგი უფრო თვალში უკარგობა, ვიდრე ელვა და ხელშეუხებე, ვიდრე ვარდის სურნალებსა. მერი ნაძვლან შემოდგომაზე უფრო სველიანა და სწორედ ეს აუენებს პოეტის მიერ წარმოსახულ მხატვრულ იერსახეს ბუნებაზე შალა:

„შენ ჯვარს იწერდი იმ ღამეს, მერი
მერი, იმ ღამეს მაგ თვალით კვლამა,
სანდომიან ცის ელვა და ფერი
მწუხარე იყო, ვით შემოდგომა“.

პოეტს სურს, რომ მხატვარი ადამიანის ტანს ისევე სიუაქიოთ ექცეოდეს, როგორც ექცევა ადამიანს ბუნება. ამიტომ შერცხდა იგი მოღობრტზე გამოხატული ლამაზი ქალის ტანთან და თქვა: — ცოცხალი სილამაზე დაკარგულ მშენებლებს წარმოვიხსახავს.

და ისევე ჩაფიქრდა.
მხატვარსაც პოეტის სწორედ ეს განწყობილება ვადმიოტანა ქაღალდე და მანვე მისცა სანაძისეულ ნახტს სიმართლისა და ფსიქოლოგიური დამარწმუნებლობის ძალა, ადამიანის შინაგანი სულიერი განცდებისა და მისწრაფების, მოქმედებისა და წადილის მხატვრული აღბეჭდვის ფასი. მით უფრო, რომ ეს იყო გალაკტიონის უკანასკნელის წინა სურათი. მერე კი მხოლოდ ერთხელ შეხვდა. ეს მოხდა ორი წლის შემდეგ.

1959 წლის 11 მარტის ღამე შილია, 12 მარტის დილა თენდებოდა.

ჯერ კიდევ ბნელოდა, როცა მხატვრის სახელოსნოს ზარის ხმა გაიხმა. ქარში გალაკტიონი გამოჩნდა, შვალო, შვილა.

კორნელი სანაძე ასე აღწერს ამ ელვად. აღბნა, აყვ პოეტი ელვად, რომ მხატვარი უშაღ გაივლიდა, კარს გაუღებდა, შეიწვევდა.

ეროხანს უბერბულობის გრძობა მოეძალათ, ორივე სდუმდა. მერე გალაკტიონმა დაარღვია სიჩუმე და მხატვარს ჩაასწარჩულა:

„ამ ბნელი ღამით ვიღაც დადის საქარევილში,
ამ ბნელი ღამით ვიღაცა ცენესის,
ვახსენო ჩვენ ის, უკანასკნელ სადღეგრძელოში.
სადღეგრძელოში ვახსენო ჩვენ ის“.

— რა დროს ღამე, გალაკტიონ, უკვე იხათა, ქარი ქრის, ღრუბელს გადაურის — უთხრა სანაძემ და სკამი მანწოლა.
პოეტი ადღებულული იდგა, მუხომანს ტოშო გამოშლილი მოქიოფერი უკანსეულ სიბერას სწრაფადენს გალაკტიონი ფანჯარასთან მიდგა, ქუდილი ცუვ მინას მიეჭინა. მწელად გადასახედს გადახედა, თვალთი დაუნახავი დანახა. მერე თავი უკან გადააგდო და ფანჯარასთან შედებებულ ღამის სილურატეში თქვა:

„ამ ბნელი ღამით სანაძემ ისმის ხმა დაარისა.
თვალთი მეგხეხვა ტრბებულის ნამით.
უკვე ცისკარმა შორი ციბე დაარისა...
ისი კი... კვლავ ცენესის ამ ბნელი ღამით“.

შემდეგ მხატვარს მიუბრუნდა და შეხატე:
— შენი მეზობლები მღერაან! დროს ატარებენ... მარტა, მინაც მღერაან. ასეთია ადამიანი. იფიქრებს რას? დაუფიქრას!.. იელის რას?.. მოესლდეს! ეს!..



კ. სანაძე გალაკტიონის უკანასკნელი პორტრეტი (1959 წ. 12 III).

და თავისთვის წარმოსთქვა:
„ღამეზე, რა მოვიდია?
ქარო, რა გემართება?“
— ჩემს მეზობლებთან იქნებოდი დაბაკიებული. — შემშარავად ჭიოხა კ. სანაძემ.
— აი!.. სახლიდან მოვდივარ!..
— ცუდი ხომ არაფერია?
— რა უნდა იყო... თუმცა, — „ის ოცნება ქაოხის პირაღმე მივიდია“ და „მზე ქიბრებში უმეცა“:
„ყო ყოველ დღე
ქარაჯანი დიდების
მძიმედ მიეჭაროება“.

— და აი, მოვიდი, რომ კიდევ დამბაკო... უკანასკნელად დამბაკო... ისე უნდა დამბაკო, როგორც ვარ, როგორც ახლა ვარ. ახლა ისა ვარ, რა ცა ვარ... იქნებ ცუდი ვარ?..
— მელ მილატებს ძველმა რიომებმა,
ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს“.

— შენ ჩემს ბევრი პორტრეტი დაგეხატავს. მაგრამ ეს უნდა იყოს ყველაზე კარგი. გუნდისწინაც ვაპირებდი მოსვლას. ღაგირეკე, არ დაშვდი. გაუფიქრე კი...



„გუშინ შთელი დღე, მე ქალაქგარეთ ვხეტიალობდი, დანა იყო წვედული. ჩემს ბინაზე კი ღამით დაღებოდნი, ისევ იმ ფიქრით აღძურებული“.

— შენთან შეხვედრის უკანასკნელ დღეს ვძებნილი:

„სად არ ვძებნიდი უკანასკნელ დღეს, დღეს სიცოცხლისთან დახიზვებისას...“

— და, აი, მოგახსენებ, რომ დაეცხოვრა და აღარ მყოფედ. მოგე- დი რომ დამხატო, დამხატო ისე, რომ თვითონ ვიგარნო, დავიხანო, დავიხსომა... ხომ დავიხსენებ შენი ესთაფი და დაუიწყარ დავით კაცაბაძეზე:

„აქ განისვენებს ტრფილი ფერია, ტრფილზე დარჩა სიყვარული, მისი გულისთქმა, უყვარდა ხატვა ბაღახის, ზეთა და ამწვანებულ გაზაფხულისას“.

მერე სინაწულით ხელი ჩაიწია, სახელსონოში გამოფენილ პორტრეტებს თვალი შევავლო წყვილი და ჰკითხა: — რატომ არ დახატე ჩემი პორტრედი დამხატვანი გრაგულ მეს- ხი, დავით კაცაბაძე? რატომ არ ხატავ მხატვრებს, პოეტებს?... — ავერ! — რომ... კარგი გიქნია!.. დიდებული მხატვარია, ბუნების მგო- ხანი, ჩემი რთიმეცე ურტავა დავითის იმერულ პეიზაჟებზე:

„ლიბის იქით რომ ერთი ალია, ანთია, შხენავით მწველია! ჩვენ დილას ვეძახით ალიონს, დელია, დელია, დელია“.

პოდა, შესს სახელსონოში ჩემი დელიაც უნდა იხილდეს, უნდა ააღიროს. აბა, მე, — აბა პო, — შევედგეო, თორემ სადაც არის დაგვათენდება.

მხატვარმა პოეტის აღწერებულ თვალბეჭდებში სხვათაირი სევდა იგრძნო და სხვა ადრეუბება დაინახა. მის ხმაში უცნაური ბეგრები იცნო... შემიხდა, მაგრამ ისიც რომ არ შევენიხებია, მიმღებრტზე ქაღალდი გასჭიმა და ხატვა დაიწყო.

გალაქტიონი იდგა. არ ირყეოდა. ნახატს აცქერდებოდა, იწის- ტებოდა, იღრუბებოდა. კორნელი სანაძე კი ისე ვეღარ უყურებ- და, როგორც მანამდე. პოეტის შუბლს სიცოცხე ენამებოდა, მისი სა- ბის ნაკეთობი უფრო დახვეწილი, ნაზი და ნატიფი ეჩვენებოდა, თვალებს გამოიხედა უფრო შესაბრალონი, ნაღვლიანი და ნათელი. იგი უხმოდ ხატავდა და მკვირობდა, რომ გალაქტიონი ისეთი არ გამოუდიოდა, როგორც ახსოვდა. მისი ახალი პორტრეტი ისე არ იწერებოდა, როგორც უყვალა წინა, და იმას არ მგავდა, რაც წინაზე გალაქტიონად იგულებოდა. მხატვრის გული ერთს ფიქრობ- და, ხელს კი მეორე გამოხდებოდა. იგი თავის გამამზნეველ შტრი- ხებს ეძებდა და საოცრებაა, — უფრო დამაღონებელი ეხატებოდა. დიდი და ღონიერი, ბრავ და გოლიათი შემოქმედი გამოჩნდა, დამკე- ნარ და ფერბაღული იერსახეში ენაცვლებოდა: აღმართზე ამოსე- ვალით თმა გაყოფიანებოდა. შუბლი ქაღალდითი უბრალოდობა, თვალები ნაყვანილად იელუდებოდა; ძლიერი და მკვერთი დაწვები რბილად შემოქმედობდა. ლუბოტი დაწყვიტა, უფრო გარბნდებოდა, წყურთულად ჩამოიხრებოდა და მთელი იგიური ბრძოლით დაღრმად და მწუხარბრებს შეგვირულ ადამიანს დამსგავსებოდა, — გალაქტიონს კი არა, სხვას ენგანებოდა.

მხატვარი ხატავდა და უყურებდა. აცქერდებოდა და მკვირობდა, მაგრამ მაინც ხატავდა, გულში ნაღვლს და თვალით ნარჩინებს უნებელი სისწრაფა და ანახვედელი სიძარბოთი ქაღალდზე აჩენ- და, პოეტის იმ წიფიანდელ, თუ იმ აღმანდელ გაწყოიბილების და- უკარგავდა ჰქვივდა.

როცა დამთავრა, თავის დაუფერხებელ წერტილი დასვა და წა- აწერა: „ე. სანაძე, 59, ფ. 12 IIIA“. გალაქტიონმა დანახა და წა- მოდგა.

— დამლობ. ერთსაც ვთხოვ. — გააიღდე! რაც შეიძლება გა- აღდე!..

მერე ქუდი აიღო, გამოემშვიდობა და ისევ მოულოდნელად წავიდა, როგორც მყოფიდა.

მხატვარი რიბნის დაღასკეროდა თავდაღმაროზე დაშვებულ დიდ მგოსანს, რომელიც უცნაურად მიიჭიპოდა, მიიჭიპოდა კი არა, მიჩრბოდა.

მერე ტელეფონის ზარის ხმა შემოესმა. გალაქტიონმა სასველად შეყოფიდან რტავდა, პორტრეტისათვის მადლობას უხდოდა და ახე- ნებდა:

— გააიღდე! რაც შეიძლება გააიღდე! არ დაეფრენეს!..

— ჩარჩოს შევტყუთავ, ერთ მუხტავს ჩარჩოს და გაგიღებ! — დაასრულა მხატვარი.

— ჩარჩოზე წუ დარღობ, მე გიშოვი — დაამატა პოეტმა. და მართლაც, რომ მუხტს სამი მეტრის სიმაღლის ძველი ჩარჩო მო- იტანა, ძლიერსობით სახელსონოში შეიტანეს და მხატვრის მუედლებს, თბიანობის უთხრეს, — პოეტმა გალაქტიონ ტბიძემ გა- მოგვაცხადა.

მერე კი მხატვარმა ვაფხუმივით მგოსანი საავადმყოფოში ინა- ხულა სახლი მობრუნდა, ტელეფონში უყვე სხვისი ხმა მო- ესნა. — ცოცხა და აცრემლებული, დიდი პოეტის დაღუპვის საწარე- დი ხმა... —

ის დიდი ჩარჩო კი მხატვრის სახელსონოში მიუყვებოდა იდგა. სანაძე ახლაც უყურებს მას და მარტის ღამეს იგონებს, წყმასა და ქარში ვერის დაღმაროზე ჩამავალი გალაქტიონის ნათქვამს იხსენ-ებს:

„ის მიღოდა ქრჩხა ერთი, მას მიპყვებოდა წვიმა და ქარი; მისთვის იმ წუთშიც არ იყო ღმერთი. მისთვის არ იყო ქრტიბე და ჯგაჩარი“.

მხატვარი ახლაც წვიმასა და ქარში შერეული პოეტის იერსახეს სვედით წაჯავ ფერებით ხატავს და თავის თოვლიანი ლტქის სტრიქონებით ჩვენც გვაგონებს:

„თოვლის ფანტელს ფერია ნათელი მოდის ფარვაბით და იფარებდა ასე უნახავს თოვლის ფანტელის ეს იდილია სიზოვსილით შოთას, ჯიჰას, ილიას. და უსაბრბოდა გალაქტიონი ფანტელის ცვენას; განა ტირიდა, გული ტკიოდა...“

მხატვარიც, განა ტკიონ, — გული სტკივა. მისი ეს განწყობილე- ბა ისტაბი გალაქტიონის ბოლო სურათში, რომლიც საბოლოოდ დასრულდა გალაქტიონის სიცოცხლეში შექმნილი პოეტის პორტ- რეტების ძირფახი სერია. ეს სერია დაიწყო ფერმწერობაში გრი- ვულ მესხმა, დავით კაცაბაძემ, დავით წერეთლმა, ირაკლი ტო- ვაძემ. მათ თავიანთი ნახვლივი მიამატეს მოქანდაკეებმა — იაკობ ნიკოლაიშვილმა, სილოვან კაცაბაძემ, ბიძინა ავალიშვილმა, ნიკოლაე კანდელაკმა და კვლავ ფერმწერლებმა — უჩა ჯაფარიძემ, სიმე- სანდრე ბანჭილაძემ, ნელი კანდელაკმა და გიგი კეწელიძემ. ამ სე- რიის უკანასკნელი ფურცელი კი ისევ კორნელი სანაძე დახატა, — ვარადაცვლებამდე ხუთი დღით არტე გალაქტიონის უკანასკნელი პორტრეტი დახატა და ლტქის მიუწერა:

„მოთხარ... (მხატვარი, დღეს ჩემი დღეა, უნდა დამხატო ჩემბრანდის ეფერში). ვაჭარბო შენი გარჩნაბათა დღეა, გულის ფეფოცა და ფიჭვის თაჩრები“.

ხვალ კი, ალბათ, სხვაც ბევრი დაიწერება, რადგან გალაქტიონი მუდამ იტოვლებდა. მისი უყვადვი პოეტის წამოთხველი ხელო- ვანი ნერბისზე ცოცხალს შეხვებლბაა აწმუდამ წარუსვლელი მგოსნის წარუსვლელი იერსახეს, შეხვებლბაა, დახატვენ და მხატ- რის ნათქვამსაც გამოიჭრებენ:

„დაგხატე მშაო, პოეტო მეფედ! დატნერი ვთქვი, რაც შენ გინდოდა გეთვა“.

დახატვენ, აცოცხლებენ, თაობებს გადასცემენ და დამატებენ:

„შოაწმინდის კალთა, მოფურცე ჩვენს გალაქტიონს, გთხოვ ცივსა ნიავს მის თბილ წვერებს წუ შოაკარებ, გთხოვ მოუყუდე საქართველოს ყოველ ალიონს თუ როგორ არის, როგორ სძინავს და რა ახარბებს“.



სანდრო ახმეტელის შემოქმედება — მისი სპექტაკლები, წერილები — ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. არსებობს მრავალი სტატია თუ გამოცხადი, რომელიც მის ყველაზე ცნობილ დადგემებს მიეძღვნა. ბევრი საინტერესო მოსაზრებაა აქ განთავსებული, მრავალი რამ სრულიად ახალი კუთხოვითაა დასახული, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ მთელის სერიოზულობითა და სიღრმითაა დასაბუთებული მისი ნოვატორობა.

თეატრმცოდნე ნ. შვანგირაძემ შეკრიბა ს. ახმეტელის წერილები და მისი მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი სტატიები თუ ცალკეული საინტერესო მოსაზრებანი. ეს არ იყო სრული კრებული, მაგრამ გაკეთდა კარგი და სასარგებლო საქმე.

ნიბნი ლიღ რეჟისორზე

ნოდარ გურაბანიძე

იმ თეატრმცოდნეთა შორის, რომლებიც დაინტერესებული არიან და სწავლობენ ს. ახმეტელის შემოქმედებას, პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ვ. კიენაძის სტატიები და მისი წიგნი „სანდრო ახმეტელი“. სწორედ ვ. კიენაძეს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ფართო მკითხველი პირველად გაეცნო ასე სრულად ახმეტელის წერილებს, რომელთა შორის ფრიად საყურადღებოა ორი მოზრდილი ფელეტონი სამხატვრო თეატრზე, წერილი „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, მისი საუბრები რეპეტიციებზე და სხვ.

ყველა ეს მასალა, ჩანს, ვ. კიენაძეს ხელთ ჰქონდა, როცა თავის წიგნს წერდა. წიგნს მშვენიერად, ტაქტით და გემოვნებით დაწერილი პატარა წინათქმა უძღვის, რომელსაც შევსავარო ახმეტელის სამყაროში; აქ ცენტრალურია ერთი პრობლემატური თავი, რომელშიაც საინტერესოდ და ორიგინალურად არის განხილული ახმეტელის შემოქმედების თავისებურებანი და მისი მოსაზრებების ესთეტიკური არსი.

გმირულ-რომანტიკულ თეატრზე და, კერძოდ, ახმეტელზე გავრცელებული შეხედულება, თითქოსდა ამაღლებული, პერიოდიკული სტილი გამოირჩევა ადამიანის სულის სიღრმეების, მისი შინაგანი ცვალებადობის ჩვენებას, ძირითადად მცდარია. ავტორის პათოსიც მიმართულია სწორედ ამგვარი მოსაზრების წინააღმდეგ და ნაწევნება გმირუბელსა და ფსიქოლოგიურს ერთიანობა — ნაწილობრივ ს. ახმეტელის შემოქმედებაში, უკავრ სრულად — მის თეორიულ მოსაზრებებსა და მისწრაფებებში. ავტორი სამართლიანად ფიქრობს, რომ „ფეხვისტაქსონის“ გმირები ს. ახმეტელის თეატრის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენდნენ, ვინაიდან ის გაქანება, მასშტაბურობა, ამაღლებული ფორმა, რაშიც გამოვლენილია ავთანდილისა და ტარიელის სასიათები, ბუნებრივად შეიცავს ფსიქოლოგიური ძერებისა და ცვლილებების უზარმაზარ პლასტებს. შ. რუსთაველის პლასტიკური გმირები შინაგანი სულიერი ინტენსივობით არიან დაძაბულნი და მათ არსებაში რთული ფსიქოლოგიური ბრძოლა მიმდინარეობს. მაგრამ ახმეტელის თეატრის ცნება ვერ ითვისებს ტრადიციულად გაგებულსა და აღქმულ ფსიქოლოგიზმს. მისი ფსიქოლოგიურობა არაა ყოფითი, სულის სიღრმეების ჩხრეკა, ქვეცნობიერებითი მომენტების ჯამი; არა! იგი განწმენდილია, გაპოეტრებულია და უმთავრესად დიდი შინაგანი რყევები, მოძრაობანი, შემობრუნებანი უდევს საფუძვლად.

სამწუხაროდ, მან „ვერ მოასწრო პერიოდიკული ფორმებისათვის შესატყვისი ფსიქოლოგიური სიღრმის მიჩიქება. დაუშვავრებული დარჩა გმირულისა და ფსიქოლოგიურის ერთიანობის მრავალმხრივი პრაქტიკული შემოწმებაც“. ეს შერწყმა მოითხოვდა დიდსა და სერიოზულ, ხანგრძლივ მუშაობას. ეს ფაქტურად იქნებოდა სრულიად ახალი თეატრი, ახლებური სახის და სტილის. ახმეტელმა გაიარა მხოლოდ გზის ნახევარი...

მან ვერ მოასწრო შექსპირის ტრაგედიების დადგმა. ს. ახმეტელი დიდს სერიოზულობითა და გატაცებით მუშაობდა და ფიქრობდა „იულიუს კეისრის“ სცენურ ინტერპრეტაციაზე. შექსპირში იგი ხედავდა თეატრის შემოქმედებითი სისრულასა და სიმწიფის გამოვლენის საუკეთესო შესაძლებლობას. მისი ფიქრით რუსთაველის თეატრი არ იყო ერთგვაროვანი რიტმის თეატრი...

„საქვითა ვადასინჯავა ჩვენნი ქესტიხს, ინტონაციისა, რიტმისა და სხვა საშუალებებისა...“. „ჩვენ შექსპირი უნდა გადავგებთ ვახელებული თეატრალითით...“ ამ წერილს ვწერდი, როცა გამოვიდა ქონხალ „Театр“-ის მეექვსე ნომერი, აქ მოთავსებულია ერთი რეკლამისორის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ნიკოლოზ ოხლოპოვის სტატია — „Чтог раппа не померкла!“. სადაც იგი ნობანტული, პოეტური თეატრის ესთეტიკაზე ლაპარაკობს. საოცარია, ზოგიერთი აზრის, გამოთქმის პირდაპირი დამხმევეა:

„აზრი ხშირად იკარგება ფსევდორეალურ წერილმანებში — ხელოვნებაში ხომ აზრი განუყოფელია მხატვრული სახისაგან, ხოლო სახე — ეს უპირველესად შერჩევა, მაგრამ არა უბრალო შერჩევა, არა ცივი, გაანგარიშებული, არამედ პოეტური, ვნებიანი, შთაგნებული. იგი რომ გაქციეთ ხელოვ-



ნებად, საჭიროა ძალა, არა, უფრო მეტი: — პოეტური გახელება“ (ხაზო ოხლოპოვისა).

ახლა ამბეტელი. „შექსპირში რუსთაველები ვსედავთ დიდად და ახალ თეატრალბობას. ჩვენთვის შექსპირი მარტო მისი იდის განხორციელება რიდაი, იგი ამასთანავე ფორმების, ახალი მოწმენტი ფორმების გამართლებაც არის“.

ერთი კიტატა უნდა მოვიყვანოთ ისევ ნიკოლოზ ოხლოპოვის სტატიიდან, რომელსე კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ ჩვენ დროივ შექსპირი — „ახალი მოწმენტი ფორმების გამართლება“: „შექსპირის დრამატურგიაში უძლიერესი აზრები გამოსატყულია ისეთ წარწივავალე, ემოციონალურ-სახეობრივ მომენტებში, რომ ამანვე ცალკე ღირს ლაბარაია“.

„ნამდვილი“ შექსპირი ჯერ კიდევ არ არის ჩვენს მიერ გამოუვლელი, იგი ჯერ ისევ საღდაც ხილრმებში ძვეს. ჩვენ ვინცნათ მხოლოდ მისი ძალის ცალკეულ ამოფრქვევებს ამა თუ იმ სპექტაკლში. ასეთი სპექტაკლები ჯერჯერობით არც თუ ბევრია... შექსპირული ტრაგედიები ადამიანურ ვნებათა წინებია. როცა საქმე სიყვარულ-სიცოცხლეს ეხება, წინ გამოდის უფრო დიადი რამ, ვიდრე ეს ლოკიაკა და ამ დიდის გადმოცემა მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია.

...კონტრასტები — გამძაფრებული განსხვავება განსხვავებულებას, — მხოლოდ ამ გზით შეიძლება მისი გადმოცემა. მოქმედება მშვიდად არ მიედინება: იგი თავაწყვეტილი მიპქრის და თითქოს სული კვვრის. ეს ტალღები ჩვენც დანტეს ჯოჯოხეთის ვერგში წარგვიტაცებს ხოლმე. უბრალო, ყოფით-ლოკიით ვერ დაიჭრ შექსპირის „ელექტრონიკი ვენის“ სკდომის და დუმილს, ძალთა ხმეგას, რომელიც წინააღმდეგობის ზრდასთან ერთად იზრდება, ვერ გადმოსცემ წყალქვეშა, ზოგჯერ წვეთით აღმოვჩქოთ მდინარეგას პურბილი და ტანჯული სულისას, რომელიც გამარჯვებას ელის, ვერ გაიგვ გმირთა ცხოვრების რიტმების უფაქრეს შინაგან ცვლილებებს. რაც უფრო უფრმავედები შექსპირის ტრაგიკული კონფლიქტების ამ არის, მე თითქოს მესმის ბეთოვენის „ვიმრული“ სიმფონიის რიტმები, მისი გამაოგნებელი კრემქინდო, ვგრძნობ მისი აზრის დავარდნას და მოულოდნელ ზეაღმფრენას.

შექსპირი სიმფონიურია და სინთეტურია“.

მეორე პრობლემა, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იქცევს, ტრაგიკომიკურის საკითხს შეეხება. სხვათა შორის, ამ კუთხით ე. კიანაქმ პირველად შესხდა ს. ამბეტელის შემოქმედებას. ს. ამბეტელს სურდა ქართულ თეატრში დამკვიდრებინა მაღალი ფორმა ტრაგიკომედიისა.

მრავალმა ისტორიულმა განსაცდელმა ვერ გატეხა ქართველი ადამიანის სულიერი მხნეობა, მისი ვაჭავსური ბუნება. დიდმა ტანჯვამ, ტრაგიკული ილუზიებით სავსე ცხოვრებამ ვერ ჩაკლა მასში მჭკვარე ხალისიანობა, იუმორის გრძნობა, მხიარულების სიყვარული. ამ ისტორიულმა ვითარებამ ჩამოქსა, ჩამოყალიბა ქართველის ხასიათი, ხოლო მის გადმოსაცემად ქართულმა დრამატურგიამ ვერ შექმნა თვისებური ფორმა (გამონაკლისია დ. კლიდაშვილს „დარის-პანის გასაკურთ“). ასეთ ფორმად ამბეტელს მიანდა ტრაგი-

კომედია. მისი ფიქრით ქართველი კაცის ბუნება, ფურცმაქმშიმში და მხიარული, ტრაგიკული და კომიკური მომენტებისა. შეიძლება, ჩვენი მხიარული ზნე, სილაღე ვინმეს მხოლოდ აბოლუნური საწყისის გამოვლენად მოეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში სიღრმე და სერიოზულობა აქ მეტია, ვიდრე ეს ერთის შეხედვით ჩანს. ჩვენი მხიარულება ხშირად ნიღბია ტრაგიკულისა. იგი ნიღბია „იმ მისტერიბას, საღდაც „უულის ვნებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორია განხვნილი“. ამბეტელის თქმით — „სიცილი და ხარხარი უღივდის პროტესტია ქართველისა“. ამგვარად, იგი არა მხოლოდ ცხოვრების მშვენიერებას დამწაფებელი ჰედონისტია, არამედ უმძაფრეს განცდების, ტრაგიკული ვნებების მქონეც.

აი, კიდევ საგულისხმო სტრიქონები, რომელიც ს. ამბეტელს ეკუთვნის:

„დაიხ, მართალია, ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იციოთ რა მდგომარეობაშივე მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, — როგორც საქართველო სიმოლო თავისუფლებისა, მოკვდა. როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერის მისი წმინდათა წმინდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კენება, ვაგება, ტანჯვა? განა მანდელი ქართველნი მოსტყამენ და სტირიანს, ვითარცა ვინმეღლი მდინარეთა ბაბილონისათა? მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო, სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, გვეგონებათ საქართველო სტებება უხედნიერესი წაგებით. ლხინობს ის ქართველო, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოსა და ერს“. ხოლო ამ დროს საქართველოს ტკივილების მესაღდესულე, — ნიკოლოზ ბარათაშვილი — გამოხმატვლი იმ სიმწარესა, რასაც სიცილის ნიღბი ფარავს, ჩამწვდომი ერის უმძაფრესი სულიერი მისწრაფების „მოსტყამს მწარედ, გულსაკადავად“ და ამით გამოხატავს თავიო ერის სულში დატკარალებულ ტრაგიკულ კლიოზიბეს. ასე ენაცვლება ურთიერთის ორი ტრადიციული ნიღბი — ტრაგიკული და კომიკური ნიღბი. ამიტომაცაა, რომ ამ ფორმის ნაწარმოებთაგან მან ყურადღება მიაქცია და ღრმა შეფასება მოსცემს. პრობლემა პიესისა ღრმა და პირნიკიული. აქ განსაკუთრებით დიდი იქნება მხატვრის როლი. მან უნდა შექმნას ახალი სტილი და სხე განსხვავებული ინსაგაე, რომელიც აკამედ იყო თეატრში“.

ე. კიანაქმ თანამიმდევრულად იხილავს აგრეთვე პლასტიკისა და რიტმის საკითხებს და თავის მოსაზრებებს სთავანად ილუსტრაციასაც ურთავს ამბეტელის სპექტაკლებიდან.

ახლა რაც შეეხება უწყალოდ თვით სპექტაკლებს. ავტორი აქ სერიოზული სირთულის წინაშე იდგა. კერძოდ, მას თავისუფურად უნდა აღედგინა ან სპექტაკლების სახე, დაენახა იმ მოსაზრებათა განასერში, რომელსაც თვითვე ავითარებს წიგნის ფურცლებზე. სამწუხაროდ, მან ეს სირთულე ვერ დაძაბოდა და სპექტაკლებისადმი მიძღვნილი თავები ემპირიული გამოუვიდა.

საქართველო სკოლისათვის

შინაარსი

თენგიზ ბილიძემ — ღრადი ოპტიმიზმის ზეიშ		გივი მეფისაშვილი — კომუნისტური თეატრის შემოქმედის ბიოგრაფია	49
გივი ფანტოზიძემ — პარტიის სპეციალური პოლიტიკა და ხელოვნება	4	ნათელა კენჭიაშვილი — პარტიული მუშაობის სპეციალისტის შესახებ	54
ვაჟა მარაშენი — პაპი მონაწილე შემსრულებელი 70 წელი	6	დავით მელუა — თეატრის მუშაობის თანამშრომელი	59
ოქსა ხუციყვაძე — „მეფისწამის“ დასრულების ინტერვიუსთან	11	სიმონიძე კომუნალური სტრუქტურა	62
ფასილ ჩახანაძე — „მეფისწამის“ იტალიური გამოცემა	17	დავით ალავეცი, ნიკო რენჯიაშვილი — შეხვედრის ხალხური სპეკტაკლი	63
ფიქსანგ დავითაია — მინის ინტერვიუ	26	იუსტუს კობახაძე — არჩილ ჩხარტიშვილი	66
პაპუნა ზეკარია — ხელოვნების საბანო	32	დანიელ კუჭავა — სივრცულური თეატრის	69
მანანა ქვიციანიძე — შუალედური მინის მხატვარი	38	ოთარ ევაძე — კომუნისტური მხატვრის შემოქმედება	70
ნუნუ მესხი — ხელოვნების მუშაობის	41	ნინო გურამაძე — წიგნი დიდ რეჟისორზე	79
მიხეილ თარხნიშვილი — შეხვედრის სახალხო თეატრი	46		
	48		

მე-2-ე გვ. ი. რეპინი. ეტიუდი სურათისათვის „გამომე, სატანა“ (დახატულია აკადემიის მოსწავლე მ. თოძემ) 1901 წ.; მე-3-ე გვ. დ. კავთაძე „წიგნი“, 1919 წ. (შეიქმნა პრეტელი); მე-11-ე გვ. აკაკი ხორავა — ოტელი, ნახ. უ. ჯგერისის; მე-13-ე გვ. საპროტოპოვის სახალხო არტისტი აკაკი ხორავა საუბრილო საღამოზე; მე-14-15-ე გვ. აკაკი ხორავა როლებში და კანის კინოფესტივალზე; მე-16-ე გვ. ლეი არაგონი და აკაკი ხორავა, ა. ხორავა მსოფლიო მშვიდობის საბჭოს სლოვაკიაში; მე-17-22-ე გვ. გ. მეფისტიკოსის ხელნაწერი მინიატურები (XVII-XVIII საუკ.); 25-ე გვ. შოთა რუსთაველის ძეგლი თბილისში, ავტორი მოქანდაკე მერაბიშვილი; 26-31 გვ. გვ. მეფისტიკოსის იტალიური გამოცემის ილუსტრაციები; 32-37 გვ. გვ. მინის ინტერვიუს მოწყობის მადლობით (ფოტოილუსტრაციები); 38-ე გვ. რუბენის „კამერისტკა“, რენუარი — „ქალი მართალი“; 39-ე გვ. ლინარდი დავიანი — „მადონა ლიტა“, ვანდელი — „ავტორპორტრეტი“, მე-40-ე გვ. ზოგენი — „ტატილი ქალი“, პიკასო — „მისინტის მოეპარული“; 42-ე გვ. ელვარ გრიგის სახლი ბერგენში; 43-ე გვ. ვიენისის გემი; 45-ე გვ. XVII საუკუნის ხის ეკლესია; 46-ე გვ. კ. ლოლაძე; 47-ე გვ. პატარა; 50-53 გვ. გვ. ექიმის ს. თოფურია, დ. ნახაშვილი, გ. ვიკელი, ე. ნუნდაძე, ა. ასათიანი, კ. იოსელიანი; 59-ე გვ. ალ. ბურთოყაშვილი; მე-60-ე გვ. რ. სიხარულიძე — „ალ. ბურთოყაშვილის პორტრეტი“; 63-65-ე გვ. უძველესი ხალხური სპეკტაკლი უდიდესი მხატვრული ძეგლები; 66-ე გვ. რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი; 70-77-ე გვ. გვ. ტ. ტაბიძის პორტრეტები შესრულებული მხატვარ ქ. სანაძის მიერ.

ქა და ტიტული მხატვარ თანამშრომელს

მხატვარი ა. ბაღაბუშიძე. ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ლომიანი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 8/XII-65 წ. მარტისშილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 უკ. 03505 შიგ. № 1273.
ქალაქის ფურცელი 5. საერთო თბების რაოდენობა 12,55, სალარო-საგამომცემლო თბების რაოდენობა — 12,95. ტ. 4500.
ფასი 1 ლარი.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ბეჭდვითი სისტემის კომპანია. თბილისი. მარტისშილის ქ. № 5.



САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

Тенгиз Билхოდзе — ДОРОГОЙ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ	4	Михаил Тархшвили — СТАРЫЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР	48
Гиви Пачуладзе — ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА ПАРТИИ И ИС- КУССТВО	6	Гиви Мелисашвили — ВРАЧИ — ДРУЗЬЯ КУТАИССКОГО ТЕАТРА	49
Гиви Барамидзе — АКАКИЮ ХОРАВА ИСПОЛНИЛОСЬ 70 ЛЕТ	11	Натела Кенчашвили — О ПРЕПОДАВАНИИ ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ	54
Юза Хускиладзе — К ИСТОРИИ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ „ВИТЯЗЯ В ТИГ- РОВОЙ ШКУРЕ“	17	Давид Мелука — ДРУГ ТЕАТРА	59
Василий Чацхидзе — ИТАЛЬЯНСКИЕ ИЗДАНИЯ „ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ“	26	Тамара Месхи — СТРОКИ, ПРЕВРАТИВШИЕСЯ В ПЕСНЮ	62
Вахтанг Давитая — ИНТЕРЬЕР КВАРТИРЫ	32	Давид Алавишзе, Николай Рехвиашвили — ДРЕВНИЙ НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ УДИ	63
Пармен Закарая — СОКРОВИЩНИЦА ИСКУССТВ	38	Юсуп Кобаладзе — АРЧИЛ ЧХАРТИШВИЛИ	66
Мавана Кикодзе — В СТРАНЕ ПОЛУНОЧНОГО СОЛНЦА	41	Даниель Кучава — ВОСПЕВАЕТ ЖИЗНЬ	69
Нуну Месхи — ДРУЗЬЯ — ТАНЦОРЫ	46	Отар Эгалде — ОБРАЗ ПОЭТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА	70
		Нолат Гурбанидзе — КНИГА О БОЛЬШОМ РЕЖИССЕРЕ	79

На 2 стр. И. Ренин. Этюд к картине „За мной, сатана!“ (писан с ученика академика Моисея Тондзе) 1901 г.; на 3 стр. Д. Какабадзе „Нагверн“, 1919 г. (публикуется впервые); на 11 стр. Акакий Хоравя — Отелло, рис. художника У. Джана-ридзе; на 13 стр. на юбилейном вечере народного артиста СССР Ак. Хоравя; на 14-15 стр. Акакий Хоравя в разных ролях и на каническом кинофестивале; на 16 стр. Луи Арагон и Акакий Хоравя, на заседании Всемирного Совета Мира; на 17-22 стр. миниатюры рукописей „Витязя в тигровой шкуре“ (XVII—XVIII в.в.); на 25 стр. памятник Руставели в Тбилиси, автор скульптор К. Мерабшвили; на 26-31 стр. иллюстрации к итальянским изданиям „Витязя в тигровой шкуре“; на 32-33 стр. образцы устройства интерьера квартиры (фотоиллюстрации); на 38 стр. Рубенс — „Камеристка“, Ренуар — „Девушка с веером“; на 39 стр. Леонардо Да Винчи — „Мадонна Литя“, Ван-Дейк — „Автопортрет“; на 40 стр. Гоген — „Женщина из Таити“, Пикассо — „Любитель абсента“; на 42 стр. Дом Э. Грига в Бергене; на 43 стр. корабль Викингов; на 45 стр. деревянная церковь XVII века; на 46 стр. К. Лоладзе; на 47 стр. Г. Патарая; на 50-53 стр. врачи — С. Топурия, Д. Назаршвили, Г. Гокелди, Э. Хундалде, А. Асатиани, Ч. Иоселиани; на 59 стр. Ал. Буртикашвили; на 60 стр. скульптор Т. Сихарулидзе — „Портрет, Ал. Буртикашвили“; на 63-65 стр. древний народный инструмент Уди в грузинских исторических памятниках; на 66 стр. режиссер Арчил Чхартишвили; на 69 стр. Г. Габисония, на 70-77 стр. портреты Г. Табидзе — автор худ. К. Са-пидзе.

Гл. Редактор — Отар Эгалде

Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили,
Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаидзе,
Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе,
Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24.

Издательство «Сабчота Сакартвело»

Тбилиси

1965

SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

Tengiz Bilikhodze BY THE WAY OF GREAT OCTOBER	4	Mikheil Tarkhishvili THE OLDEST PEOPLE'S THEATRE	48
Givi Panchulidze ART AND ARTISTIC POLICY OF PARTY	6	Givi Mepisashvili DOCTORS—FRIENDS OF THE KUTAISI THEATRE	49
Givi Baramidze AKAKI KHORAVA—70 YEARS OLD	11	Natela Kenchiasvili ABOUT THE STUDIES OF GEORGIAN MUSIC	54
Iuza Khuskivadze FOR THE HISTORY OF ILLUSTRATION OF "THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN"	17	David Melukha A FRIEND OF THEATRE	59
Vasil Chachanidze ITALIAN PUBLICATIONS OF "THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN"	26	Tamar Meskhi LINES TURNED INTO SONGS	62
Vakhtang Davitaia THE FLAT INTERIOR	32	David Alavidze, Niko Rekhviashvili UDI—THE OLDEST FOLK INSTRUMENT	63
Parmen Zakarala THE TREASURE OF ART	38	Iusuf Kobaladze ARCHIL CHKHARTISHVILI	66
Manana Kikodze IN THE COUNTRY OF THE MIDNIGHT SUN	41	Daniel Kuchava A SINGER OF LIFE	69
Nunu Meskhi THE DANCERS—THE FRIENDS	46	Otar Egadze A POET IN THE CREATIVE WORK OF A PAINTER	70
		Nodar Gurabanidze BOOK ABOUT THE GREAT STAGE—MANAGER	79

On p. 2 a study for the picture "Come along, Satan" (a portrait of M. Toidze, student of academy, 1901) by I. Repin; on p. 3 D. Kakabadze "Tsayveri", 1914 (first publication); on p. 11 "Ak. Khorava as Othello" painted by U. Japaridze; on p. 13 Ak. Khorava, the People's Artist of the USSR at his 70th birthday jubilee, on p. 14—15 Ak. Khorava in different parts and at Cannes Film Festival; on p. 16 Louis Aragon and Ak. Khorava; Idnian prof. Rai Nirendranat and Ak. Khorava; Ak. Khorava at the World Peace Council conference; on p. 17—22 miniatures (17—18c.) of "The Knight in the Tiger's Skin"; on p. 25 monument to Shota Rustaveli in Tbilisi by sculptor K. Merabishvili; on p. 26—31 Italian publications of "The Knight in the Tiger's Skin"; on p. 32—37 examples of organization of flat interior (Photos); works by Rubens, Renoir, Leonardo da Vinci, Van Deyk, Gauguin and Picasso; on p. 42 E. Grieg's house in Bergen; on p. 43 the Vikings Ship; on p. 45 wooden church (17 c.); on p. 46 K. Loladze; on p. 47 G. Patarala; on p. 50—53 doctors: S. Topuria, D. Nazarishvili; G. Gokeli, E. Khundadze, A. Asatiani, Ts. Ioseliani; on p. 69 "Al. Bartikashvili" by sculptor T. Sikharulidze; on p. 63—65 Udi—the oldest folk instrument in Georgian historical monuments; on p. 66 Archil Chkhartishvili; on p. 69 G. Gabisonia; on p. 70—77 portrait of G. Tabidze painted by K. Sanadze.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Grigol Pophkadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.



SABTSCHOHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

Thengis Bilichodse AUF DEM WEG DES GROSSEN OKTOBERS	4	Michail Tarnichschwili DAS ÄLTESTE VOLKSTHEATER	48
Giwi Phantschulidse SCHÖPFERISCHE POLITIK DER PARTEI UND DIE KUNST	9	Giwi Mephisaschwili KUTAISSEER THEATER UND SEINE FREUNDE ALS ÄRZTE	49
Giwi Baramidse SCHAUSPIELER, BÜRGER UND GESELLSCHAFTS- MANN	11	Nathela Kentschiaschwili ÜBER UNTERRICHT DER GEORGISCHEN MUSIK	54
Iusa Chuskiwadse ZUR ILLUSTRATIONSFRAGE „DES RECKEN IM TIGERFELL“	17	Dawid Melucha THEATERFREUND	59
Wasil Tschatschaidse ITALIENISCHE AUSGABEN „DES RECKEN IM TIGERFELL“	26	Thamar Meschi LEIEDER IN ZEILEN	62
Wachtang Dawithaia INNENEINRICHTUNG DER WOHNUNG	32	Dawid Alawidse, Niko Rechwaschwili ALTES VOLKSMUSIKINSTRUMENT	63
Parmen Sakaria SCHATZKAMMER DER KUNST	38	Justi Kobaladse ARTSCHIL TSCHECHARTISCHWILI	66
Manana Kikodse IM LANDE DER MITTERNACHTSSONNE	41	Daniel Kutschawa ER BESINGT DAS LEBEN	69
Nunu Meschi KUNSTSCHAFFENDE FREUNDE	46	Othar Egadse DICHTER UND MALER	70
		Nodar Gurabanidse EIN BUCH ÜBER DEN GROSSEN REGISSEUR	79

S. Repin: Etude zum Bild „Folge mir, Du Satan“. (mit Bildnis des Akademieschülers M. Thoidse als Modell). 1901. S. 3 D. Kakabadse: „Zagweri“ 1919 (Erste Veröffentlichung). S. 11 Akaki Chorawa — Otello. von U. Dshapharidse. S. 13 Volkskünstler der UdSSR A. Chorawa bei Jubiläumsfeier. S. 14—15 Akaki Chorawa in Rollen bei Filmfestspielen in Kanne. S. 16 Louis Aragon und Akaki Chorawa: Chorawa auf der Sitzung des Weltfriedensrates. S. 17—22 Miniaturfassungen der Handschriften „des Recken im Tigerfell.“ (XVII—XVIII Jh.). 25 Rusthawelidenkmal in Tbilissi. Bildhaer K. Merabischwili. S. 26—31 Illustrationen zu italienischen Ausgaben „Des Recken im Tigerfell“. S. 32—37 Beispiele zur Inneneinrichtung der Wohnung (Fotoillustrationen). S. 38 Rubens — „Kammerfrau“, Renoir — „Dame mit Fächer“; S. 39 Leonardo da Vinci — „Madona Litta“, Van — Deyk — „Selbstbildnis“. S. 40 Gauguin „Tabitanerin“. S. 47 Eduard Griegs Haus in Bergen. S. 43 Viccingenschiff. S. 45 Holzkirche vom XVII Jh. S. 46 K. Lotadse. S. 47 G. Pataraja. 50—53 S. Areta S. Tophuria. D. Nasarischwili. G. Gokiefi, E. Chundase, A. Asathiani. Tsch. Joselan; S. 59 AI Barthikaschwili; S. 60 T. Scharulidse — „Portrait A. Barthikaschwili“; S. 63—65 Altgeorgisches Musikinstrument in Kulturdenkmälern; S. 66 Regisseur Artschil Tschichartischwili. S. 69 G. Gabisonia. S. 70—77 Portrait des Volksdichters Tabidse von Sanadse ausgeführt.

Chefredakteur — Othar Egadse.

Redaktionskollegium: Sch. Amiraschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse

G. Pophadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

ИНДЕКС
76178