



9

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

180
1966/3

180/3

70
СОВЕТСКОЕ

ИСКУССТВО

1966

180
1966/3



საქართველო საბავშვო ჟურნალი

10.001

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კვანძოთქუჩა
ქოჯობაზონა

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ლიტერატურულ-მხატვრული, თეორიული
უნივერსიტეტიდან გამოსული

9 • 1966





ლადო გუდიაშვილი

იერუსალიმის გაგზავნება





„ვეფხისტყაოსნის“

კათი

გაომთავის

გაომ

იოსებ მეგრელიძე

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი



ენიალური პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ უკვე 72-ჯერაა გამოქვეყნებული საბჭოთა კავშირში სხვადასხვა ენებზე, მიღრონ სამას ორმოცდაათი ათას ტირაჟით.

შ. რუსთაველის ეს უკვლავი ქმნილება გამოცემულია აგრეთვე საბჭოეთის საზღვრებს გარეთ, ევროპისა და აზიის ხალხთა ენებზეც.

„ვეფხისტყაოსნის“ დღემდე არსებულ გამოცემათა შორის, ტექნიკურად გაფორმების მხრივ, ულამაზესი და უმდიდრესია პოემის 1955 წლის გამო-

ცემ და მას თავისი ისტორია აქვს და ამ მას-
ვს ვილაპარაკებო.
ამ შერანშავი გამოცემის თაობაზე ქარ-
თველ მწერალსა და სხვა მოწინავე პირთა
პირველი თაობის 1880 წლის კომპილემენტის
შემდგარა, გადაწყვეტილება კომისიის ხელ-
მძღვანელი იუსტ გრაგოლ ორბელიანი, შერ-
აროლდს, ავეფხისტკაოსნის ხელნაწერები და
და შემდეგ დაიწყო სიგის ტექსტის დაღ-
ვენა.

გრ. ორბელიანს ოცოდე პირისთვის მი-
უძერია მანუერა: ამა და ამ მონის გვირგვინ-
მა და ხელნაწერი „ავეფხისტკაოსანი“ გა-
თხოვით.

პირველი ოცოდელური ცნობა „ავეფხის-
ტკაოსნის“ ახალი გამოცემის განწარმავისა
და მისი ტექსტის დამუშავებ კომისიის შედ-
გენის საქმიანებაზე გამოცხადება რაფ. ერის-
თავის, ი. გუგაბიშვილისა და ი. შერანშა-
ვის ხელმოწერული ვრცელი კორესპონდენ-
ციული „ავეფხისტკაოსნის“ რედაქცია, თბი-
ლისი, 11 ნოემბერი (გაზ. „დროება“ 1880,
16 ნოემბერი, № 241).

წერული მოწოდებები ხასიათისა, განს-
ნაოქმობა: ავეფხისტკაოსანი“ იგივეა მანუ-
ერის, რაც ომბერსის ბერძენულ ენაში. პო-
მერისთვის მოწოდება ტექსტის შესწავლის,
დადგენის და ისე გამოცემის, „ავეფხისტკა-
ოსნის“ ტექსტის შეცვლის წლის განმავლო-
ბაში და მანუერა, საქორა მისი გაწვევა და
დაწვება და ისე გამოცემა, ამისთვის კი
აუცილებელი პომის უძველესი ხელნაწერ-
ები. ვისაც ასეთი ვაგანიათ, გიხოვთ წარ-
მოადგინოთ და გადმოწავთ ქართველთა
შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ სა-
ზოგადოებაში. ვფიქრობ, რომ ამ საღამოს
სხვათა განმავლობაში, ხელნაწერისა შე-
წავლის, წყაროთაზე „ავეფხისტკაოსანს“
და შემდეგ ხელნაწერის პატრონებს დაუბ-
რუნებ უნებლად და უშეკავალად. იმ
ცდობების, რომლებსაც გამოცემა ტექსტ-
ის შეცვლაში, მანუერა გაზ. „დროებაში“
გამოქვეყნებთ.

რ. ერისთავის, ი. გუგაბიშვილისა და
ი. შერანშავის ამ მიმართულება დასაბე-
ლებელია სი პირები, რომლებსაც სიხივით
ცილილ მანუერაზე ტექსტის დადგენაში.
15 ნოემბერს წერის 27 ნოემბერს ინ-
ფორმაცია მოგვცა კომისიის უმძღვანელობისა
და პირველი სხვათა ჩატარების თაობა-
ზე. (დროება“ 1880, № 250).

როგორც ჩანს, კომისიის ხელნაწერები სა-
სუფიერო რაოდენობით მანც ვერ მიიღია და
ამიტომ, პირველი განცხადებები ერთი
თვის შემდეგ, გრაგოლ ორბელიანი აცხა-
დებენ: მე თვითონ ვინაწახივით „ავეფხის-
ტკაოსნის“ ახალი გამოცემის კომისიაში,
„არის სურვილი შევიხმნებს დაბეჭდვით
„ავეფხისტკაოსანს“ სხვა და სხვა ხელთ-
ნაწერი „ავეფხისტკაოსნისა“, ინცხე ასეთი
ხელნაწერი ვაქვით, გიხოვთ ახოვით იამ
კეთილი საქმის მოსურნეთა“.

გრ. ორბელიანი მიმართავს ამ ათვარებს:
„უჩინებლად გიხოვთ, თუ გქმნებთ, ან
თუ თხოვნა შეგემძღვოსა, დროებით გამო-
კვეთავარს ქვემოთ მოყვანილი აბრტისი
ხელთ-ნაწერი „ავეფხისტკაოსანი“, დარწმუნ-
ებულ ბრძანდებლით, რომ გამოცემაში
ტექსტის შესწორების შემდეგ, თქვენს წინა
უნაღონო მოგვარების“ (დროება“ 1880
წ., 17 დეკემბერი, № 266).

კომისია ტექსტის დადგენას 1881 წლის მ
თებერვალს შედგამდა. კომისიის წევრები
ყოფნენ: გ. ვოგაბიშვილი, ი. გუგაბიშვი-
ლი, ნ. იოსელიანი, დ. დავითიანი, დ. ვო-
გაბიშვილი, რაფ. ერისთავი, გ. ოსლოსელი,
ი. მანუერა, მ. მუსხიშვილი, ი. შერანშავი, ვ. მ-
ქვალაძე, უ. შერანშავი, გრ. ორბელიანი, ნი-
ნო ორბელიანისა, თ. ვორდახია, დ. ყიფი-

ანი, აკაკი წერეთელი, ი. წინამძღვარიშვილი,
ი. ქავთავაძე, დ. ქოჩიაძე და ზოგერ სხვებიც
(გაზ. „დროება“, 1881 წ., 12 თებერვალი,
№ 81; შდრ. გ. იმედაშვილი, რუსთაველი-
ლოგოპედი, ლტერატურა, 1937, № 165,
166, 168, 173).

გამოქვეყნებულია ცნობებიც, რომ კომი-
სიის სხვებში იმართებოდა სასადგომო-
ლო ბაქის შენობაში 1881 წ. თებერვლის,
მარტისა და აპრილის განმავლობაში: შემდეგ
კი ამ ბაქის შენობაში ასეთი სხდომები აუ-
რჩავალი.

კომისიის მანიც განუგრძობა მუშაობა, ალ-
ბათ, სხვა ადგილზე.
მარათალი მოვონებით ხასიათისა, მაგრამ
კონტრატულია და გასათვლიწინებელია მი-
ცე ქანაშვილის ცნობებიც.

ჩვენ რომ ხაშურელი ასპარეზელ გამოცე-
მით (1876 წ. 17 აგვისტო). — წერს მ. ქა-
ნაშვილი, — ქართველ „მწერალთა შორის
„ავეფხისტკაოსნის“ მილიანად მიცოდენის
რეცხვები იმდენად მცირე იყო, რომ ხელი თით-
ო საქაი იყო მათ ჩამოსაღებლად. 1880
წელში იამ მანუერაგამ ამ თვის მიუ-
ყარა ქართველ მწერლებს „ავეფხისტკაოს-
ნი“ შესწავლად, მრავალ თავერდზე
მწერლებს შორის ნაწილად მცოდნელ გამო-
მლოდებრ ბოლდ ნიყო და იანი, ილია ქა-
ვაძე, აკაკი, გრ. ორბელიანი, რ. ერისთა-
ვი და თითო-როგო სხვა. ამავე კრებაზე
გამოიქცა აზრი, გამოცემულიყო უცვლად
ქმნილად დასურათებულად, ხოლო კ წა-
დგენა რჩებოდა განუზორციტებულად უსა-
სრისის გამო“.

„იმ ხაზენაში, — განაგრძობს მ. ქანაშ-
ვილი, — ვიროგი ქართველიშვილმა გამარა
დღი გამოცემა და დაიბეჭდა ყველა მილი-
ანდელ მწერლებს. პურობას ჩამოვარდა
დასაყარა შოთას შესახებ. ილიამ ბრძანა:
„ებრთ თავი შოთას შოთას ოხოვლების
ცდინით, მაგრამ ვეძუ, თუ ვისმე მოვან
წიუთისთვის თვიდან ბოლომდე და შექმლის
მისი შინაარსის გადმოცემა“.

ამ ხაზენაში შენიშნა: „ჩამოვარდა
სიხივით. ყველა ერთმანეთის გადახედ-გადმო-
ხედვანი იყო, რომ მანამინდელ ქართველი-
შვილში“ თამადა (ილიას) მიმართა სიტყვ-
ებით: „ჩემმა ხათისებმა ქანაშვილმა უკ-
ნაშვილმა მაგ დიდებულ და ქართველთა სა-
საიო ოხოვლების შინაარსი და ამასთანავე
გადმოცემა საზოგადოების სურვილი, დაიბეჭ-
დეს დასურათებულად. მანუერა მე გადა-
წყვეტე ვაგილო მაგისთვის ფული. მე დი-
აშუებოთ ჩემს ქონებას, ოღონდ დიასხულად
გამოვიტო იმ მართლად მარკადელი იო-
ლი“ განცხადებ სურვილი ადგენენ და ტა-
ვი გამოიწვი, იქვე შეუდგენენ კომიტეტი
კეთილი საქმის სურვილს მოსაყვანად. კო-
მიტეტს მე გადავიტე ჩემი საყურად „ავე-
ფხისტკაოსანი“, რომელიც დიდხან გაუხდა
1888 წელს დასურათებულად გამოცემულ
ძვირთვის ოხოვლებს“ (გაზ. „ტრბუნას“,
1928, № 469, გვ. 2-3).

ასეთი საქმიანი იყო ჩვენი წინარების
სურვა.

საკითხს რომ შემდეგ აღარ დაუბრუნდით,
აკვი ვეკითხო: ვიროგი დათვისი ძე ქართველი-
ნიშვილს (1827—1901) დაპირდა მუხრან-
ლები, — ამ საქმისათვის მას 10,000 იან-
ტი გაუღია და რომ ამ თანხაზე აპარ იმე-
და, შეცვალეს კიდევ 2 ათასი ლუბადები.
ამგვარად „ავეფხისტკაოსნის“ 1888 წლის
გამოცემა გ. დ. ქართველიშვილის დაქმნილი
აპარ ორასი თომანი, ე. ი. 12 ათასი მანე-
ტი, მანუერადელ ფულის ურტისი და ეს იმ
დღის, რომელსაც კომისიის წევრები უწინ-
არაოდ ხაზინდებენ, უნგრელმა მიხია (1906-
ელი) აუღუსწარების ძე ზინცმა (1827—1906)
ქართველი ხალხის სიყვარულის აღსანიშნა-



ვა, ილესტრაციები უსასილედო შეას-
რალია.

მამ, რატომ დაქდა ეს გამოცემა ასეთი
საზნაბრო ფასზე იმბორო, რომ იგი სურათ-
ბინისა, შესანიშნავადა ილუსტრირებული,
ტექსტი დახმადებულია მსხვილი შრიფტითა
და უმაღლესი ხარისხის კალმებით, აქვს
ძვირისფერი და სურათების ქაღალდზე მზად-
დებურზე; ისინი ჩამოქონილია და თბილისში
შეცადნენ.

წევრის დასასრულის ცნობაში ვკითხ-
ვლობთ:

„ვამ ამ ცემ ვ ი ს ა ვ ა ნ
„პირველი აზრი სურათებთან „ავეფხის-ტკა-
ოსნის“ დაბეჭდვის დაიბეჭდა მანში, რომელსაც
გ. იონა შეუდარების დასწრებით შე-
დგინა კომისიამ შეიპოვნა ამ პომის ტექსტ-
ის ძველ ვარიანტებში. თემცე ძველის-
ძვილი ეგზემპლარი არ აღმოჩნდა, — კო-
მისისათვის მოაოვებული უძველესი გადმოცე-
მისათვის 1646 წელი, — მანც კომისიამ სხვა-
და-სხვა ხელნაწერების ერთმანეთის შედარ-
ებით რამდენიმე ძველი აზრი გამოარკვი,
ძველებური მართლ-წერა, შეცვალეს კალიბრ,
დადგინა და ზოგიერთი ხანა, რომელიც
ძველ ვარიანტებში არ იყო და აზრის მიხედ-
ნითადაც უშლიდა, ტექსტს გამოაღო.“
სურათების დახატვა ამ წიგნისათვის იესი-
რა უსასილედო გამოჩინილმა მხატვრებმა
ჩინი, რომელსაც ამ დავალებისათვის უსა-
ხლო მალდობს ფურცელი. ჩინის ხელთ
დახატულად ვტო-ცინტოგრაფიანი ვენა-
ში აბეგრება გადღობ; ხოლო ვერადღიანი
სურათი ვაგეთებულა პეტერბურგის,
ბრეტეს ქიმიო-ლოთიოგრაფიაში.

არბები, სათაური, ასობი და საბოლო-
ში შეადგინა გრაგოლ ვაგებულმა და ამო-
ქცეს პეტერბურგში ღებინება და მემ. მხატ-
ვრობა ამ შიროვლებისათვის გამოცემულთა
ძველი მწერლობები და საქართველოს
ცინტოგრაფებისა, მხოლოდ ზოგიერთი ამ
მხატვრობათაგანი ფურცლი დაიბეჭდებოდა და
დასწრებულა. თითქმის ყველა მინას-
ხლო და ციხეს, — მცხეთის, ყაჯარ-ციხის,
გოთისა, ქუთაისის, დავლის, ალავესა, ვა-
ნის, ახალციხის, დიდტორის, საპირის,
აბეს — თავისი წილი უღებს ამ წიგნის.
თავისი ვალიც აქვს აღებული.

გეგმის დროს ვკითხვამ: თვის იღვთა
ი. ივანე ვიროვის ძე მანამხელა, რომელსაც
ვეფხისტკაოსნის უცანსელო რედაქცია.

მარტის 20, 1888 წ. (ავეფხისტკაოსნის“ 1888 წლის გამოცემა, გ. 359).

გასათვლიწინებელია ის ფაქტიც, რომ
გ. ქართველიშვილს არც გაუაღდო ეგზე-
მოარტის ფასი არ მიიღია, რაც სასურველ
დაიარა, ის იყო ის. სხვა, თითქმის ში-
თელი ტრავი, ქართველთა შორის წერა-
კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოების
სურვილი.



მინაი ზირი

ილუსტრაცია „ვეფხისტყაოსნისათვის“

შევეხოთ ტექსტის სკიპოსს. გეგმით, ეს გამოცემა ხელნაწერების მიხედვით დადგენილი კრიტიკული ტექსტის შეცვლილი უნდა ყოფილიყო. ცნობილია, რომ კომისიამ 22 ხელნაწერი შეურთავებია. მათ შორის ყოფილა 1646 წ. და 1671 წ. ვაღაწეროლი ნუსხებიც. იმავე კომისიის გამოუყენებელი ნუსხე-არსებული გამოცემები — ვახტანგ მეექვსის 1712 წლის, ბრისეთ-დასავლეთ-შვილი-ჩემბინაშვილის 1841—1860 წ. თბილისის 1867, 1875 წ. და პ. კარბელაშვილის მიერ 1888 წ. № 3 „ივერიაში“ გამოქვეყნებული „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებებიც.

როგორც ხოლ, ორიდანაიყო წერის, კომისიის წევრებს შორის გამოცემის ტიპით არ იყო თანხმობა. მაგ., ი. მეგრულია მოითხოვდა ტექსტის ხელნაწერთა ვარიანტების მიხედვით შესწორების (აღდგენას); ზ. ოსტე-ლიანს „საქიროდ მიაჩნდა, რომ ტექსტთან მოყვანილი ყოფილიყო ის ადგილებიც, რომელნიც „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითად ტექსტში არ შევიდა. მისი აზრით, ეს გამოსაადგი-ენებელია ლიტერატურის მიხედვით; პ. უშიანაშვილი კი საჭიროდ ცნობდა, წიგნს დათოვდა ლექსიკონი და კომენტარები“ („ნარკვევები“, 1964, გვ. 68).

კომისიის ზუსტი სახელმძღვანელო პრინციპი, — პ რ ა გ რ ა მ ა — არ ჰქონია. ეს იქიდანაც სჩანს, რომ თუ თავმჯდომარე გრ. ორბელიანი ურჩევდა კომისიას: უპირატესობა ვახტანგის გამოცემას მიეცეთ, რადგან ვახტანგს, შეიძლება უფიქსი ხელნაწერები ჰქონებოდაო, კომისიის ფაქტობრივი ხელმძღვანელი ილია ჭავჭავაძე მოითხოვდა: „პირდაპირ კითხვას შეუვადებთ და თვითონ კითხვა დაგვანახებენ, თუ რა ფასი რომელ გამოცემას ექნებაო (იქვე, გვ. 68).

კომისია, თუმცა, ასე შეუშობდა: სხდომებს დასაწყისში გრ. ორბელიანი ხელმძღვანელობდა; შემდეგ მას კომისიის რომელიმე წევრი ცვლიდა, მაგ. ნიკო დადიანი, რაფ. ერისთავი ან ზ. კომისიის ერთ-ერთი წევრი (ჩრდულია ერისთავი ან ილია ჭავჭავაძე) კითხულობდა ხმაშემა ბრისეთ-დასავლეთ-შვილი-ჩემბინაშვილის (1841) გამოცემას და სხვები ხელნაწერებს აღუყვებდნენ თავს“ („საქიბები, ამა თუ იმ სტროფის ამოღება-დატოვებას და ამა თუ იმ სიტყვის ასე თუ ისე დაწერლობას, „ესტრუტურ გამრეზობა და ლოგიკურ მოსაზრებების კომისიის წყალობა“ (ივ. ჭავჭავაძე, 1965).

კომისიამ ვერ დაიკვა ბრისეთ-ჩრდილოეთი გამოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფული

შედგენილობა. მეტიც, ამოავლო ტექსტიდან არა მხოლოდ 1941 წლის გამოცემის 47 სტროფი, არამედ მას 1712 წლის გამოცემის 16 სტროფიც მიაყოლა.

დასახლებული 16 სტროფი პოემის 1957 წლის გამოცემის მიხედვით შემდეგია: 191, 193, 222, 253, 259, 304, 305, 339, 400, 655, 771, 835, ვახტ. შ ნ ც (956), 1048, 1275, 1810.

ვახტანგ მეექვსის გამოცემას კომისიამ ხელნაწერების მიხედვით დაუმატა შემდეგი ხუთი სტროფი: 118 (დ. კარიკაშვილის მიხედვით), — „თუ ყოფილა იგი მოკმე ხორცილი“ 152 (1957 წ. გამოც.), 553, 556, 1614.

ამგვარად, — წერს ს. ორბელიანი, — კომისიის მიერ დადგენილი ტექსტი შეიცავს 11 სტროფი ნაკლებს, ვიდრე ვახტანგის გამოცემა (ამოიღეს 16, დაუმატეს 5). საწყუხაროდ, კომისიამ თავის გამოცემას არ დაურთო არც ლექსიკონი, არც კომენტარები და არც ვარიანტები, თუმცა ეს გეგმით გათვალისწინებული ჰქონდა“ (ცტ. „ნარკვევები“, გვ. 70). კომისიამ „ვერ ჩაატანა ის დიდი კრიტიკული მუშაობა (როგორც ხელნაწერებზე, ისე ტექსტზე), რომელიც საჭირო იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ნაშედი ტექსტის აღდგენისათვის“; მუშაობა არ ეწერებოდა მკაცრ მენეიერულ პრინციპებს.

ნ. შარის დასკვნით, ამ კომისიის ნაშუშვერის ზ. კარიკაშვილის ხაზზე გამოცემა იყო უფრო პოლიტიკური ფაქტი და არა მეცნიერული. კომისიის შემადგენლობაში არ შედიოდა არც ერთი ორიენტალისტი, არც ერთი საფუძვლიანი მცოდნე არაბულ-სპარსული ენებისა და ლიტერატურის. მეტიც, კომისიის წევრი შორის არ იყო არც ერთი მცოდნე არც ქართულენოვან, შემოხლდა ხალხებს (მაგ. სიმბახი) რომლებმაც ენისა და მწერლობისათვის, ზუსტად იგივე საკითხები თავის მასწავლებლობას.

ნ. შარის ამ სიტყვებს ემხრობა და თავის მხრივ უმატებს: მაშინ ახელი საქმე მოსკოვისა და პეტერბურგის ქართველოლოგი-ორიენტალისტების მოწვევით უნდა შესწავლებულიყო; ასრულებდნენ კი მხოლოდ ადგილობრივები.

კომისიას წიგნის გამოცემისათვის უსაყვედურებდნენ „ივერიაში“ ფურცლებზე, რომ ბევრი დაკვირდა და ცოცხა გაანადგავა; „კომისია—წერს კორესპონდენტი, — ვალდებული იყო აღდგენილი ტექსტის ქვეყნულად ვარიანტები მოეყვანა, როგორც საზოგადოდ ამგვარ შემთხვევაში მიხდებოდა“. გამოცემის სტროფთა ნუმერაცია არა აქვს, რაც აუბრუნებს სტროფის ნუმეროს (ახლაც მისი ორიგენალი ტექსტის — დ. კარიკაშვილის 1908 წლის გამოცემის მიხედვით ვიძებო სტროფები 1888 წ. გამოცემაში).

პ. კანაშვილის აზრით, ვიდრე მხატვარ ზირის ვერ გაუწიეს მთელ საჭირო კონსულტაციები, 1888 წლის გამოცემის დაბეჭდვით სურათები რომ გადასწიწენ, — ამბობს მ. კანაშვილი, — მხოლოდ მაშინ შეიძლება ილიას სიტყვები „ვეფხისტყაოსნის“ მთლიანად მოცდენათა შესახებ ტარდობა მათში წარმოდგენილია ვეფხის გამოქვეყნელ ტუა-ნაშაბასხლელს შიშის გარეშე უკუილა, მკრანაფილია და მასრ კმულებით მზინ, როდესაც თვითონვე ტარდობა ამბობს, რომ მას ხამო ტუაჟი არ ჰქონდა ტანს წამბარაბელი, არამედ იგი ნაშედი ყაბად იყო მიხედვის შეტეობით ამბობს მიერ (ზ. 689), დღესაც არ გვეჩვენა, რომ მხატვრულ გამოცემის რედაქტორებსაც „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვა არ გადაეცემებოდა 85 ხანისთვის (იხ.) მაშინ, როდესაც კახს ახადებდნენ ზირის ვეფხის გამოქვეყნელ ტუაჟი“ (გაზ. „ტრიბუნა“, 1928, № 469, გვ. 2—3).

მოკლედ ეს გამოცემა, ტექსტის დადგენის
თვალსაზრისით, არ არის საგრძობად წინ
წაღმგული ნაბიჯი. მისი „შინაგანი ღირებუ-
ლება გარეგნულ სილამაზესა და წესს ოდ-
ნავადაც ვერ შეეუბრება“.

აღნიშნულ ნაყოფანებთა მიუხედავად,
ამ გამოცემის ტექსტის მმართვე-
ლმა აქვე თავისი მნიშვნე-
ლოვანი მსოფლიო პირველი გარკვევა ზოგირე-
თი სხვი ტექსტორიკე შეუხამა და
მათი შემკვეთელი ადგილები გამოართა.

ეს გამოცემა შესანიშნავია მხატ-
ვრობითა და ქართული შრიფტით.
ახტანე VI სურათის, ბაგრატიონთა ღვთისა
და რიგი დიკონიკების მიხედვით მხატვრულ-
თა „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი — 1712
წლის — გამოცემა, მაგრამ მასში პირველი
ენოლოგიის ილუსტრაციები არა გვაქვს (სხე-
თები გვხვდება „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნა-
წერებში). როგორც ეს სწორადაა აღნიშნუ-
ლი, ზიჩი არის ნაბეჭდი „ვეფხისტყაოსნის“
პირველი ილუსტრატორი; ამ პირველი 1888
წლის გამოცემა პირველი დასურათებული,
ანუ სურათებიანი პუბლიცაცია. ყოველი
გვერდის ტექსტს აქვს დეკორაციული ჩარ-
ჩები და ქვესათურების ნაწილებს — თავ-
სართ-ბოლოსართები.

ენობილია ისიც, რომ მ. ზიჩი ქართველ
მოდერნულ ქალთა დახმარებით მართავედ
ცოცხალ სურათებს „ვეფხისტყა-
ოსნის“ ენოლოგია მიხედვით. ამისათვის მან
შეარჩია სურათების ტიპათა პროტოტიპები
და ქართველი გარდა, ამ პირობით ბევრი უც-
ხოელიც დაინტერესა. მაგ., 1882 წ. 6 თე-
ბერვალს მ. ა. ზიჩის „ვეფხისტყაოსანი“
წარმოადგინა 10 ცოცხალ სურათად (იხ.
გვ. „დროება“, 1882 წ. 9 თებერვალი, გვ.
„KABKAZ“ ამავე რიცხვისა, № 86), იმავე
თვეშიც გაუმეორებია აგი (იხ. ქვემოთ), უფრო
გვიანვე წარმოადგინა (იხ. „დროება“,
1882, 2 ივნისი, № 116), ქუთაისშიც მოუწ-
ყვია ასეთი სახასიაზო და სხვა (იხ. მ. გორ-
ჯიანი წერილი — თურნ., „საბჭოთა ხელფე-
ნება“, 1959, № 9, გვ. 63-64; ს. ბლაქუაძის
და თ. ფერაძის წერილი, იქვე, 1960 წ. № 11,
გვ. 87-88 და სხვ.).

სხვადასხვა დროს მას გამოუყვანია: თამარ
მეფედ — ნინო წერეთელი-ჩოლოყაშვილისა,
მ. იოსელიანი; შოთა რუსთაველად — დ. ზ.
სარაჯიშვილი, პეტრი მ. გურიელი; ფარსა-
დან მეფედ — ჭამბაქურა გურიელი; როს-
ტოვან ლეფედ — რ. ერისთავი, ქ. ქაჭიათა თი-
ნათიანად — ნინო წერეთელი-ჩოლოყაშვი-
ლისა; ტარიელი — პიოტი გ. შერვაშიანი;
ნესტან-დარეჯანად — დემს. ფლავიანი ფორდო-
ნიად — ჯანა გურიელი და სხვები...

თბილისში მერვედ დასაბრუნო ცოცხალი
სურათების შესახებ „დროება“ (1882 წ. 28
თებერვალი, № 89) გვამცნობს: სახასიაზო მო-
ხილბა არა მხოლოდ ქართველებს, არამედ
უცხოელებსაც „იპოვებოდა ბევრი“ ამა-
ხელა. წინაშე 10 სურათი კიდევ ერთი
სურათი მივხვდებით: შოთა რუსთაველი დაზო-
ქული მიაბრუნებს: თათარ სარაბას, თავის ქ-
ვევ კომის „ვეფხისტყაოსანს“ თამარ ლე-
ფოვოსს. თამარი წარმოგვადგინა მ. იოსე-
ლიანის ქალმა და შ. რუსთაველმა დ. ზ. სარა-
ჯიშვილმა. იოზეფ ისე შეგონდა ისე უხვე-
ბოდაო, ისე დაზოხიანი იყენებდა, რომ კაცის
გული წატრიადა ფარდის ჩამოშვების დავა-
დასთან და არა ფარდა ხრიალთი წამოადგა,
მოქვედნარა ტანის ცემა, როგორც მოწა-
ვლებს, იოსელიანმა, რომ კიდევ რამდენიმე წუ-
თი დეტალებს მუყურებელი თვალი“. ფარსა-
დან, ნესტან-დარეჯანი, ავთანდილი, ტარი-
ელი „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწარმოები იყენებ კაცის
თვალისათვის“.

ასეთი „წარმოადგენები“ იმართებოდა არა
მხოლოდ თბილისსა და ქუთაისში, არამედ



„სერგი ქობულაძე

ილუსტრაცია „ვეფხისტყაოსნისათვის“

სხვა ქალაქებსა და დაბებშიც, და არა მხო-
ლოდ ივეფხისტყაოსნის“ 1888 წლის გამო-
ცემაზე, არამედ შემდეგაც. ამ სტრიქონების
დამწერს ახსოვს, მაგალითად, 1915, 1916 და
სხვა წლებში, მ. ზიჩის ნაბეჭდი სურათების
მიხედვით, როგორ აღადგინენ „ვეფხისტყა-
ოსნის“ ცოცხალ სურათებს აგრეთვე ხანმოკ-
ლე და დიბუში, ბახუა და ხილისთავი.
ამ ახლა სიტყვებს „ვეფხისტყაოსნის“ მ. ზი-
ჩისგან ილუსტრაციებისა და ამავე სურათ-
თა პროტოტიპებზე აღარ გვაქვს დეტალები. აქ
დავამყარებდებოდა იმის აღნიშვნა, რომ
ახსიბობს წიგნები: მ. გორდელაძის „ზიჩი
სურათები“ (თბ., 1960), მ. ქვეციანის
„ვეფხისტყაოსნის დასურათების ისტორი-
ისათვის“ (თბ., 1960) და რიგი წერილები.

ჩვენ არ ვაბნობ, რომ რუსთაველის მი-
ემის ზიჩისგან ყოველი ილუსტრაცია ერთი-
ნაირად მოხდენილი იყოს. მეტიც, გვახსოვს
მათადმი მწერალ-მუხბობის ქოლა ლომ-
თაობისა და ნაწილობრივ ზოგირით სხვათა
წვდებური დაყოფილებულბები. მაგრამ მა-
ინც უნდათქვამდებოდა, რომ მ. ზიჩიმ ახა-
ლი მიმართულება მისცა „ვეფხისტყაოსნის“
დასურათებას. თუ მანამდე ეს სომეხ ხელ-
ნაწერებში უშთაბრუნებდა ე. წ. სასსულთ

სტილით სურათებოდა, მ. ზიჩის შემდეგ
ის უშთაბრუნებდა ე. წ. ვეროპული სტილით
სურათებსა.

„ვეფხისტყაოსანი“ 1888 წლის გამოცემა
ტექსტის შედარებულად დადგენის თვალსა-
ზრისით არასაკმარის ქართველთა და ეს კო-
მისის მუშაობის ნაყოფია. თვით გიორგი და-
ვისთის ძე ქართველთაგან კი ვუღიბებოდა
ფილიამ გამოცემის მიმართ. მას უკვლავ-
ერი გავეუბრებოდა იმისათვის, რომ ეს გამოცემა
საქართველო ყოფილიყო. ამიტომ მოხსენიება
და ქართველთა მისათვის, რომ ეს გამოცემა
ფალოლოგის ისტორიაში, მისი სახსრებით
გამოცემული „ვეფხისტყაოსანი“, ტექნიკურ
გადვილებების მხრივ, მართლაც უტო-
ლოა დღემდე დაწარმოებული გამოცე-
მების შორის. ამ მხრივ მასთან მხოლოდ
„ვეფხისტყაოსანი“ კ. ბაღმონაძის (პარიზი,
1938 წ.), ქართველების მხარდაჭერით გამოცე-
მა და ნაწილობრივ მ. პეტრენოს (მოს-
კოვ-ვლინგრადი, 1938) რუსული თარგმანე-
ბის გამოცემების გამოჩენა თუ შეიძლება.
ამიტომ დღემდე მას შემდგომელ პატარა-
ლთა მშობებში და იყენებდნენ საერთოდ და
განსაკუთრებით უცხოელ სტუმართა არმა-
ნად.



ზელიმან გიგოლაშვილი

მშვილობით ჩემო სამშობლოვ

ბალატი „შოთა რუსთაველი“

უცხოეთში

დავით მეღუბა



ხოლოდ რამდენიმე წლის წინათ გაზდა ჩვეთვის ცნობილი, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, 1946 წელს, მონტე-კარლოში დაიდგა ბალეტი... „შოთა რუსთაველი“! ქართული ბალეტი უცხოეთში და ისიც ჩვენს სათაყვანებელ შოთაზე! ეს იმდენადვე სასიხარულო ამბავი იყო, რამდენადაც დაუჩერებელი, მაგრამ მანც ფაქტი, რომელიც ფართო საზოგადოებას გააცნო აღიქვანადრე პეტრიაშვილმა — დადგმის უშუალო მონაწილემ და დამდგმელის პირველმა ასისტენტმა. ომის პარტახილმა იგი საღრანგეთში

გადაისროლა და როცა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის ბალეტის სოლისტის, დავით ჯავრიშვილის აღზრდილს წარმოადგენს შემადგენში ჩაბმა შესთავაზეს, ცხადია, სიამოვნებით დათანხმდა. ჩვენ საშუალება მოგვეცა უკვე ცნობილი ფაქტები უფრო შეგვეცნო ა. პეტრიაშვილთან საუბრით, აგრეთვე გამოჩინულ ფრანგ მოცეკვავე ივეტ შვირესთან შეხვედრის დროს, როცა იგი წლებულს იენისის დამღვას თბილისის საგანტროლოდ ეწვია. ი. შვირეს ბალეტში ნეტანის პარტიას ასრულებდა და თუმცა დიდი დროის გასვლის გამო ყველაფერი ვერ



ლი მიმართულების პოეტებმა იწყეს კარგი საქმეების დასეთების ჩამდენ ადამიანთა ასახვა; იმათ კი, ვინც უფრო სადა მიმართულების იყო, იწყეს მდარე ადამიანთა საქმეების ასახვა... „პირველები ჰქმნიდნენ ჰინძებსა და სასოტბო ლექსებს... ძველ პოეტთაგან ზოგიერთი იქცა საგმირო თხზულებათა პოეტად, ზოგი კი — იამბების. ჰომეროსი მაღალი მიმართულების თხზულებათა უდიდესი შემოქმედი იყო, ვინაიდან მან, ერთადერთმა, შექმნა სახეები არა მარტო მშვენიერი, არამედ დრამატულიც“. („პოეტიკა“, 54).

არისტოტელეს ეს ზოგადი დებულება საფუძველია შოთა რუსთაველის შემოქმედების. შოთა რუსთაველის გმირები წარმოდგენილი არიან როგორც ჩვეულებრივ ადამიანებზე უკეთესები, ასეთებია: თინათინი, ნესტანი, ავთანდილი, ტარიელი, ფრიდონი. ზნეობრივი, ფიზიკური და ინტელექტური მონაცემებით, მოქმედების ზეგუნებრივი ასპარეზით ისინი ზღაპრულ პერსონაჟებს უახლოვდებიან. თვით შოთა რუსთაველი, მსგავსად ჰომეროსისა, მაღალი ზნეობის პოეტი იყო. შოთას იდეები, სხარტ აფორიზმებად ჩამოყალიბებული, მაღალი მორალისა და ჰუმანურობის სხივით არიან გასხივონებული. არისტოტელეს მიხედვით ასეთი პოეტები ჰქმნიან ჰინძებს და სასოტბო ლექსებს. „ვეფხისტყაოსანი“ ეს არის, — როგორც თვით შოთა რუსთაველი აღნიშნავს „პროლოგში“, — თამარის შთაგონებით შექმნილი ქება, და რომელიც ტარიელის საგმირო საქმეებია აღწერილი:

„მო, დაგხდეთ, ტარიელისთვის ცრემლი გვდის შეუშრობელი“ (სტროფი 7). შოთა რუსთაველის მიერ შექმნილი სახეები, მსგავსად ჰომეროსისა, უდიდესი შემოქმედების ნაყოფია, რადგანაც ისინი არა მარტო მშვენიერი არიან, არამედ დრამატულად განვითარებულნიც. სახეთა მშვენიერება რუსთაველის გმირებში არა მარტო ფიზიკურ მონაცემებში აისახება, არამედ მაღალ სულიერ განწყობილებებში, მგებობაბასა და თავადებაში. ყოველივე ეს კი, წარმოდგენილია ტარიელის მძაფრ დრამატულ მოქმედებაში, რომელიც პოემის სიუჟეტური განვითარების ძირითადი ეპიზოდია.

პოეზიის ბუნებრივი თვისებებია — ბაძაძე, ჰარმონია და რიტმი. პოეზიის ზოგიერთი დარგი, მაგალითად დიტირამბული და ნომების პოეზია, ტრაგედია და კომედია სარგებლობენ რიტმით, მელოდიით და მეტრით („პოეტიკა“, 2).

„ვეფხისტყაოსნის“ რიტმის და მეტრის შესახებ ბევრი დაიწერა, მაგრამ ეს გამოკვლევები ცხადია მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტების ანალიზით იფარგლებიან და ამდენად ცალმხრივ საუკუნეების ტრადიციებზე დაფუძნებულ გამოკვლევებს წარმოადგენენ. ძველ საქართველოში ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში, პოეტური ტექსტები წარმოადგენენ „ხმითა სასწავლი სწავლას“, რაც გულისხმობს ხმით, ანუ პანკით შესრულებას, რადგანაც ხმა ითვება საეროში, რაც საავლობებში: იგი წარმოადგენს ჩამოყალიბებულ მელოდიურ ფორმულას. სწორი პოეზიაში ასეთ „ხმაზე“ ან ერთ კანონიკურ მელოდიასზე წრიული-ციკლური განვითარების საშუალებით შეიძლება ვრცელი საკითხავების კითხვა, ისევე როგორც დღესაც ქართულ ეკლესიებში სახარების რეჟიტატიული შესრულება. ერთ კანონიკურ „ხმაზე“ ხალხში სრულდება აგრეთვე გან-

„ვეფხისტყაოსანი“ და ქარული საერო პოეზიის კვაკვაკოს ხანა

ვაჟა გვახარია

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი



არისტოტელე ხელოვანის მიერ წარმოდგენილ მოქმედ პირებს ჰყოფს სამ კატეგორიად: 1. ხელოვანი წარმოადგენს მათ როგორც უკეთესებს, ასეთია მაგალითად ჰომეროსის გმირები; მხატვრობაში — პოლიგონტი. 2. როგორც უარესებს, მაგალითად, ჰეგემონ თაზოსელი — პაროდები; მხატვრობაში — პავსონი. 3. ან ისეთებს, როგორც ვართ ჩვენ, ასე ხატავდა დიონისე, წერდა ნაწარმოები — კლეოფონი („პოეტიკა“, 52).

არისტოტელეს აზრით, პოეზია განაწილდა იმის მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ მოხსენებლებს. „უფრო მაღ-



სხვაგვებუი სიუჟეტის ნაწარმოებები, ეს დღესაც შეინიშნება აღმოსავლეთ საქართველოს მთის პოეზიაში.

„ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს „ხოტბას“. „ხოტბა“ ტერმინი, ახლო აღმოსავლეთის ხალხთა ენაზე, სივვე როგორც „პოეზია“, მოიცავს მუსიკის და ლექსის ერთიანობას, რომელიც ძიშნური ხასიათის ნაწარმოებთა კატეგორიას განეკუთვნება. „ხოტბას“ შესატყვისი ქართული ტერმინია „ქება“. „ქებას“ სინონიმიზია „შესხმა“ და „ძნობა“. „შესხმა“ — განადიდება, გამწვევება გულისხმობს, ხოლო „ძნობა“ — სიმღერას უკავშირდება. „ძნობა“ და „მძნობარი“, როგორც პროფ. ილ. აბულაძე ფიქრობს, სიტყვა „ძალიდან“ მომდინარეობს. „ძალი“ — ძველ ქართულში აღნიშნავს სიძს. „ძალი“ ტერმინი გვხვდება, როგორც სახარებაში: „ათაძალა“ (ოთანეს აპოკალიფსში V ტ, იოანეს I ეპისტოლეში XIV), „ამე-სათოლა“ (იოანეს აპოკალიფსში VII, XIV), აგრეთვე საერო ხასიათის ძეგლებში: „ათაძალი“, „სიმძალი“, „ორძალი“, „ხუთძალი“. „ვეფხისტყაოსნის“ „კითხვა“ მუსიკალური თანხლების გარეშე წარმოდგენილი იყო. როგორც შოთა რუსთაველი განმარტავს — „ვეფხისტყაოსნის“ საუძველბა „შაირი“. „შაირი“, რომელიც ძველ ქართულში „მაღალის“ და „დაბალის“ ფორმით იყო ცნობილი, თანამედროვე ქართულში სრულდება, როგორც ციკლური-წრიული სიმღერა, რომელშიც ნებისმიერი სივრცის ტექსტი ერისა და იმავე მთელბდაზე იმღერება, მეტწილად სიმთბიანის აკომპანემენტით.

თანამედროვე „შაირი“ არის სხარტად თქმული ლექსი, რომელიც უნდა შეესაბამებოდეს გრძელი სიტყვის მოკლედ, მოსწრებულად თქმას „გრძელი სიტყვა მოკლე ითქმის შაირია აზად კარგე“ (სტრფ. 12);

თანამედროვე შაირი იმ კატეგორიას ეკუთვნის, რომელიც შოთა რუსთაველის „მესამე ლექსის“ ფორმით აქვს წარმოდგენილი: „მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ სამღერელად, სასაიოდ, სალაღობოდ, ამხანავთა სათრეველად“ (სტრფ. 17). მაგრამ როგორც შოთას პოეტის ტრაქტატიდან ჩანს, სიტყვა „შაირმა“ თანამედროვე ქართულში დაკარგა თავისი პირველი, ფართო მნიშვნელობა, რადგანაც შაირი, თანაც „სიბიძრის დარგის“ უმაღლესი კატეგორიის შაირი, — ეს არის „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“ (სტრფ. 13), რომლისაგან განსხვავდება მცირე ფორმის, მორე ხახის და უფრო დაბალი ღირსების მოკლე მოცულობის ლექსები. ამ კატეგორიაც შოთა წერს: „დღესა ვერ მოკლევნ, ხელად აქვს ხორცა ნადირთა მირეთა“ (სტრფ. 16). „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის საფუძველზე, ჩვენ გვაქვს არა მარტო ლექსის სახეობებზე მითითება, არამედ, რამდენადაც „შაირი“ მუსიკალურ შესრულებას გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, მითითება შაირის სამგვერდო სახის მუსიკალურ ფორმასზეც, ისინი ერთიმეორისაგან განირჩევიან ემოციურად, მოცულობით და ისტატობის ტექნიკით.

მუსიკის ფოლკლორისტების მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური ჩანაწერების ნიმუშების შესწავლა პირველყოფილ მდგომარეობაშია, მოგვეპოვება მხოლოდ რამდენიმე ერთმნიანი ნიმუში. ეს ასეც იყო მოსალოდნელი, ვინაიდან

„ვეფხისტყაოსნის“ ვრცელი ტექსტი სამზიან, გუნდურ შესრულებას გამოირცხავს, სამაგიეროდ ქართულ ხალხურ ფოლკლორში საკმაოდაა ცნობილი „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებზე აგებული, ან მისი ზეგავლენით შექმნილი მაღალმხატვრული სავანდო სიმღერები, რომლებიც სრულდებიან ან აკაველით, ან კიდევ საკრავთა (მეტწილად მისასხიდ-სიმებიანების) თანხლებით. ასეთებია „ვა სოფელი“, „ბიძის ფერია სოფელი“, „ზამთარი“, „ავთანდილ გადინადრას“, „ნახეს უცხო მოყვ ვინმე“, დ. არამიშვილის კართლში ჩაწერილი და გამოქვეყნებული „სუფრული“ ცნობილი ტექსტით: „ვერ დიპირავს სიკვილას“, აგრეთვე „ვარდას კითხეს“, „მე რუსთველი“... ამავე ეპოქას განეკუთვნებიან თამარის ციკლის სიმღერებიც, დღემდე არსებობენ ხალხში პოემის მთქმელები, მაგრამ ისინი ვერ მიხვდნენ ფოლკლორისტთა კურადღების ცენტრში. სიკვირები ტექსტის მეტრი და რიტმი მუსიკალურისაგან განსხვავდება, ანტიომ მათი ერთმანეთისაგან იზოლირებული შესწავლა არ იძლევა მხატვრული ნაწარმოების სრულყოფილი ანალიზის საშუალებას, „ვეფხისტყაოსნის“ უძველესი სახეობის მეტრისა და რიტმის საკითხების შესწავლა, მუსიკალური მასლის სიმცირის გამო, მოკლებულია დამაჯერებლობას, ამასთან იგი არ ითვალისწინებს ნაწარმოების შესრულების უძველეს ტრადიციას.

„ვეფხისტყაოსანი“ როგორც „ქება“, ანტიკური ტრადიციების მიხედვით შესაძლებელია საკრავის აკომპანემენტით შესრულებულიყო, ეს საკრავი, როგორც ამ ეპოქის მოღწეულ ძეგლთა ანალიზმა გვიჩვენა, უნდა ყოფილიყო სიმებიანი: მაგალითად შაუთელი „აბრულმესიაში“ წერს:

„გიძღვენ ქებანი
მწადს აქ ებანი
და ვით ის დავით
ესავდებ მუსიკობად“.

„ებანი“ ამ კონტექსტში შეესატყვისება „საფსალმუნეს“, რომელიც ხელთ ეყვარა „ფსალმუნთა მთქმელს“ დავით წინასწარმეტყველს. „საფსალმუნეს“ ქართული შესატყვისი ტერმინია „ათაძალი“, რომელიც აოსიმიან საკრავს გულისხმობს და ქნარი, რომელიც აღმოსავლური ქვეყნებიდან შემოსულ ტერმინებად გვხვდება: ებანი, ქნარი, საფსალმუნე, ათაძალი, კითარა.

შოთას პროლოგის ლექსის ტრაქტატში წარმოდგენილი ლექსის სამ სახეობას, — ფორმის გარდა, ჟანრობრივი დიფერენცირებაც უდევს საუფკვლად, რომელთაგან ერთი ფხვლ საკითხავებში იგულისხმება ეპიური ხასიათის რაული ცეკულის ნაწარმოებები. რთული ფაბულის ერთ-ერთი ბრწყინვალე და თვალსაჩინო ნიმუშია თვით „ვეფხისტყაოსანი“. „ქებითი“ პოეზის ნიმუშებად ქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, პოემის ეპილოგის მიხედვით, შოთას მიაჩნდა შემდგომი ნიმუშები:

„ამირან დარეჯანის-ძე მოსეს უქია ხონელსა,
აბდულ-მესია-შავთელსა, ლექმი მას უქეს რომელსა,
დიღარავთ-სარკის თმოგველსა, მას ენა-დაუფრომელსა,
და ტარიელ-მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლ-
შეუფრომელსა“.

მეორე და მესამე ხასიათის ლექსებში მოცემული სახეობა შეესატყვისება მცირე ფორმის ლირიკული პოეზიის ნიმუშებს, რომელიც თემატიკურ განირჩევიან ერთმანეთისაგან. არისტოტელეს მიხედვით ეპიური ნაწარმოები განირჩევა თავისი შედგენილების სიგრძით და მეტრით. ეპოსში, იმის გამო, რომ იგი თხრობაა, შესაძლებელია მრავალი ნაწილი იქნას წარმოდგენილი, როგორც ამ ნაწილებისაგან, ერთად წარმოებული, რომლებიც პოემის არსებას შეადგენენ. იზრდება პოემის მოცულობა. ეპოსის საფუძველი საგმირო ლექსია, შესაბამის მეტრზე დამყარებული (პოეტიკა, E 24). შოთას ეპოსის საფუძველია მაღალი და დაბალი შაირი, რომელიც გვხვდება აგრეთვე შავთელის და ჩახრუხაძის შემოქმედების ტექნიკურ არსნაღში. ამ ზომით იწერებოდა სასოტო და საგმირო პოეზიის ნამუშები. „შაირი“ რამდენადაც ამაღლებული ხასიათის სასოტო-საგმირო პოეზიის ძირითადი საზომი იყო, მას იყენებდნენ სასველიო ჰიმნოგრაფიულ შემოქმედებებშიც. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ანტონი I კათალიკოსის მიერ „წყობილ-სიტყვაობაში“ შოთას თანამედროვის, სასველიო ჰიმნოგრაფიის წარმომადგენლის ბულმაისიძე არსენის დასახატება:

„ბულმაისიძე არსენი მწყემსთ-მთავარი
ბრძენ-მეტყუელი, წმინდა ფილოსოფოსი,
მაღალ მჭვირი, საღმრთო პიტიკოსი
ღამაზ მუსიკი მეშაირ მუჭინერი,

ან კიდევ:

„ღირს არს ჰსენებათ სხვათა მამათათანა
შენ მეტაფრასნი მამაჲ აშაირენი.“

ტერმინი „შაირი“ და „მოშაირი“, ძველი ტრადიციისა-მებრ, აქაც და „წყობილ-სიტყვაობის“ სხვა მონაკვეთებშიც, ანტონის ცნობს ფართო მნიშვნელობით და მას იყენებს როგორც საერო, ასევე სასულიერო ჰიმნოგრაფიული ნაწარმოებებისათვის. საგმირო-სასოტო პოეზიის ნიმუშების ძირითადი ფორმა სამწაწკანაობაა, ეს სიმეტრიულობა, რომელიც ანტიკური ნაწარმოებების არქიტექტონიკიდან მომდინარეობს, ამ ეპოქისათვის არ არის შემთხვევითი. სამი ერთარსებობის გამოვლენა ძირითადია იმდროინდელ ბიზანტიურ და დასავლეთ ევროპის კულტურის კერებში წარმოდგენილ ჰიმნოგრაფიაში: „სამი-ერთარსებობას“ ემყარება კვადრიეუმის ოთხივე მეცნიერება: „ღღისი მეტყველება, გეომეტრია, არითმეტიკა და მუსიკა“.

პოემის დრამატურგიის ანალიზისას არისტოტელეს მოძღვრების ზეგავლენა კიდევ უფრო რელიეფურად ჩანს მოქმედ პერსონაჟთა სახეების ასახვისას, ჭალის რაობის განსაზღვრებაში, მონის ფუნქციების აღწერაში, მშვენიერების პრობლემაში... მაგრამ ეს უკვე ძალზე შორს წავიყვანს, ჩემთვის კი, პოემის თუნდაც ასეთი სახის ანალიზის, ნათელი ხდება შოთა რუსთაველის პოემის გენეზისის მთელი რიგი საკითხები.

საერთაშორისო ურთიერთობით უნდა აიხსნას შოთა რუსთაველის გენიალური სამოქმედო ასპარეზი, ამ ურთიერთობის ზეგავლენა იმერნავა შავთელის და ჩახრუხაძის ოღბეს, სადაც აღმოსავლეთის სიბრძნე შედგენილია ძველი ეპოქისა და ბიზანტიის ფილოსოფოსთა მოძღვრებებისა. „ვეფხისტყაო-

სანში“ ეს ურთიერთობა იმ დროინდელი ქართული წარმართობის და იდურო მიმართულების პოზიციებიდან არის ასახული; შოთა რუსთაველი მშვენიერად განარჩევს ერთმანეთისაგან საერო და სასულიერო პოეზიის ზღვარს, რომელმაც ამ ეპოქაში გადალახა ვიწრო ქრისტიანული კარნაკტილობა. მიაქცევით თუნდაც იმ ფაქტს ყურადგება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ არსად არ ვხვდებით ისეთი დავალებული ტერმინი, როგორც „გალობა“. თვით ავიანდილის ლოცვა-საგალობელშიც იგი შეგნებულად ხმარობს ტერმინ „მღერას“, ან კიდევ შეადარეთ თავი აწასევა ავიანდილისაგან ფრიდონისასა, სადაც იგი მნათობებს მოუხმობს, შოთა წერს: „იმღერს ლექსთა საზარალოთა, ღვარისაებრ ცრემლინი სდიან“ (სტროფი 967).

„სიმღერა“ და „მღერა“ კი, წმინდა საერო ტერმინია, მის განსაზღვრება დამატარებლად იძლევა თეიმურაზ ბაგრატიონი „ვეფხისტყაოსნის“ განმარტებებში.

აკად. კ. კეკელიძე „ძველი ქართული მწერლობის“ — პირველ ტომში, „პოეზიაში“ გამოჰყოფს ორ მიმართულებას: 1. ლიტურგიკული პოეზია. 2. სამოქმედო-მოთხრობითი.

ეს ანალიზი ემყარება მხოლოდ და მხოლოდ შინაარსს და ლიტურგიკულ კანონმდებლობას, მაგრამ ქართული „საგალობლები“, როგორც „პოეზიის“ ნიმუშები, ხომ მართო შინაარსით და ლიტურგიკული წესით და განსაზღვრებიან? მუსიკის საკითხები აქ ძალზე უსუსტადაა მოცემული. როდესაც ვაკალიბებთ თეზისს — „ვეფხისტყაოსანს“ საფუძველი ჩაუყარა ქართულმა ჰიმნოგრაფიამო — რით ვასაბუთებთ ამ არსებით დებულებას? რეალურად მხოლოდ და მხოლოდ ბერი ფილიპეს „მეთუმების საგალობლების“ მეტრით, რომელიც საერო პოეზიის აშკარა ზეგავლენით არის შექმნილი? ამ საკითხზე ქართულ ლიტერატურაში დაიწერა, მაგრამ სამკოდ არსდამატარებლად. მუსიკალში, ისევე როგორც წერილობით ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებში, განირჩევა კანონიკური საგალობლები და მისგან განვითარებული არაკანონიკური გალობა. ამ არაკანონიკურ წამაბეთ-საგალობლებში უნდა ვეძებთ უპირველეს ყოვლისა გზა საერო პოეზიის განვითარებისაკენ. ეს პროცესი თანამედროვე ნოტებზე ფიქსირებული საგალობლებით ანალიზის საფუძველზე, ძველი X-XIII სს ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებთან შეპირისპირებით, — იწყება იმ დროიდან, როდესაც ქართველებს მსოფლიო ჰიმნოგრაფიულ კალენდარში შეჰყავთ ქართული საგალობლებით შემოსილი თავიანთი წმინდანები და ისტორიული პირები. ეს კალენდარი XIX საუკუნემდე თანდათან იცვება, ნაციონალური მოღვაწეებით: ცნობილია: 1. დღესასწაული წმიდა მამათა ათონელთა ეფფთიმისა და გიორგის, 12/VII (ხელნაწ. Q 682 გვ. 1); ტროპარი გაბრიელ მთაწმიდის 12/VIII (Q 682 გვ. 56); ანტონი მარტყოფლის 19/I (გვ. 82); სვეტიც ცოცხლის და უფლის კვათის — 26/IX (გვ. 23); ილარიონ ქართველის ტროპარი 19/IX (გვ. 65); გიორგი მთაწმიდის ტროპარი — 27/VII (გვ. 112); იოანე ზეგაზნელის ტროპარი — 7/VI (გვ. 91); გრიგოლ ხანძთელის ტროპარი 5/IX (გვ. 41); ექვთიმე ქართულის ტროპარი 13/VI (გვ. 98); რაველის — 3/VIII (გვ. 134); შუშანიის ტროპარი 28/VIII (გვ. 144); დღესასწაული ქეთევან დედოფლის და ტროპარი — 13/IX

(გვ. 6); დავით და კონსტანტინეს — 2/X (გვ. 37); ნიკოლოზ გულაბერიძის — 6/VI (გვ. 46); ნიფოტე ურბნისის ეპისკოპოსის — 8/X (გვ. 51); აბიბოს ნეკრესელის — 9/XI (გვ. 71); მოციქული ანდრია პირველწოდებულის 30/XI (გვ. 86); წმიდა ნინოს 14/I (გვ. 79); დავით აღმაშენებლის 26/I (გვ. 220); შიო მღვიმელის 9/IV (გვ. 194); ამაღლების სწორს დავით გარეჯელის ტროპარი (გვ. 194). ქართველი წმინდანების საგალობლები კანონიკურისაგან გამომწვევან ერთნეულ კოლორიტში. მათი უმეტესობა აღმოცენებულია ქართველ კომპოზიტორ-კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე, რამაც ერთ-ერთი დასაბამოაგანი მისცა ერთნეული კომპოზიტორული სკოლის განვითარებას.

გარდა ერთნეული წმინდანების საგალობლებისა, ქართველ კომპოზიტორ-კომპოზიტორთა შემოქმედება რელიეფურად მისჩანს საგალობელთა „ჭრელი“მ. „ჭრელი“ ეს არის დაკანონებული საგალობლის ვარიანტი. „ჭრელების“ სახესხვაობა სხვადასხვა საუკუნეთა მოღვაწეების შესახებ დაცული ცნობებით განსაზღვრულია, ქართულ კომპოზიციებში შემონახულია ცნობები ისეთ მოღვაწეებზე, რომელთაც ათსზე მეტი ჭრელი იცოდნენ ზეპირად. ჭრელებს გააჩნიათ „ჭრელის ნიმუში“, რომელთა კანონიკური რიცხვი უდრის ოცდაოთხს და ემთხვევა როგორც X საუკუნის ხელნაწერებში დაცულ ნიმუშსა რაოდენობას, ასევე ბიზანტიურიდან ნასესხებ ოცდაოთხს ნიმუშთან რაოდენობას. ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედება, რომელიც ვლინდება სავლესთა-მუსიკალურ-პოეტურ ფორმებში: სტიქარარი, ტროპარი, დასდებულ... შემსაძლია შესრულდეს: წართქითი, დამუხლებით, ავაჯით, ჭრელით და შეკავებით — ეს ნიუანსები და სახეობები იძლეოდნენ საშუალებას შეეცნნათ კანონიკურისაგან განსხვავებით შედარებით თავისუფალი ფორმის საგალობლებს. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებენ „ჭრელები“ ხელნაწერ Q 671-დან „მზისა შემოქმედი“ (გვ. 103), „ალილო არწივი“ (გვ. 114). ხელნაწერ Q 672-დან: „უფალო ღაღადგავე შენდამი“, (გვ. 35, 43, 46, 55); „ღვთისმშობელს ლობიოვარად შეუვრდეთ“ (გვ. 646); ხელნაწერ Q 673-დან „ყოველი სული აქებდი: უფალს“ (გვ. 635), რომელიცაა სასარგებო ჭრელი. ხელნაწერ Q 674-დან „უღბინე“ ჭრელი (გვ. 9); „აქებდი უფალს“, „ალილო არწივი“ (გვ. 164); „შენ გიგათობი, შენ გაკურთხევი, შენ გმადლობი“ (გვ. 332); „გმეწიერებასა ქალწულებისა შენისას“ (გვ. 355); „ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით“ (გვ. 590) და სხვა მრ... ერთი და იგივე საგალობელი შეიძლება რამდენიმე განსხვავებული სახით შესრულდეს, მაგალითად ხელნაწერ Q 672-ში „ნათელი მიწარული“ მოცემულია წართქითი (გვ. 192), წართქმა-დამუხლებით (გვ. 195); გამწვენებული ჭრელით (გვ. 199) და ჭრელით (გვ. 205). გამწვენებული ჭრელის საპირისპიროდ არსებობს „სადა კილო“, მაგალითად, ხელნაწერ Q 673-ში მოცემულია „ყოველი სული აქებდი უფალს“ სასარგებო ჭრელით და სადა კილით (გვ. 635); გარდა მოზრდილი მრევლებებისა, საგალობლები იწერებოდა ბავშვებისათვისაც. საბავშვო, სადა კილოს წირვის ქვის ნიმუშია ხელნაწერ Q 674-ში „მხოლოდ შობილი ძეს და სიტყვა ღვთისა“ (გვ. 245) ვარდისით შესრულების ნიმუშია „ქრისტე აღსდგა“

ხელნაწერ Q 692-დან (გვ. 61); ანტიფონურის — ფსალმუნთა წელი წართქითი საგალობელი — ხელნაწ. Q 674 (გვ. 462);

ყოველ გალობას შესაძლებელია დამატებოდა შესავალი: „შესვლადის“ ნიმუშია „აღამაღლებდი უფალს ღმერთსა“ (გვ. 361 Q 674); ან ჩასართავი გალობის შუაში: „აღდგ სული ჩემო, უპატიოსნისი“ (IX გალობის ჩასართავი, Q 674, გვ. 444); საგალობლები, რომლებიც ფესზე დგომით სრულდებოდა, იყოფებოდა „დაუკდომელად“. საერო მუსიკის ზეგავლენა ეტყობა ქართულ საგალობლებს „მრავალგანიერ“ (მღვდელმთავრის წირვის წესი, ხელნაწერი Q 674, გვ. 51) და „ულხინე“ (ჭრელი, შემოსვლის საგალობელი, ხელნაწ. Q 674, გვ. 9). გარდა ამ ორი ძირითადი სახეობისა, ქართველი კომპოზიტორების მოღვაწეობა ყველაზე ნათლად ჩანს იმ სტრუქტურულ სხვაობაში, რითაც ოქტოხების სისტემით ნასესხებ საგალობლებთან — ქართული კანონიკური განირჩევა ბიზანტიურთან, ესაა ქართული ხალხური მუსიკის ბუნება — სამხმანობა, რომელიც X-XIII საუკუნეებში რელურად არსებული ჩანს. თუკი პირველ ხმამ — „აჲს ტუს ფირმუსში“ (განსხვავებით ხალხურისაგან, სადაც ძირითადი მეორე ხმა) წარმოდგენილია დაკანონებული საგალობლის ფორმულა, მეორე და მესამე ხმებში პარმონიზაცია და მგლოღური განვითარება გამოყვანა ქართული ხალხური მუსიკის კანონზომიერებას. სამხმან საგალობლებზე ნასესხები ერთხმანი კანონიკური საგალობლებს დამკნობაც ცხადია ქართული პროფესიონალური კომპოზიტორული-საკომპოზიტორო სკოლის დამსახურება, რომელთაც ამ ეპოქებში გააჩნდა უდიდესი ღვაწლმოსილი წარმომადგენლები. ამ დროს განკუთვნილება თუნდაც დემეტრეს ისეთი ცნობილი ბრწყინვალე ღვთისმშობლის საგალობელი, როგორცაა „შენ ხარ ვენახი“, რომელიც გარდა დღესდღეობით შემონახული, გურული და კახური ვარიანტებისა, მოღწეულია ჩვენამდის, კიდევ რამდენიმე სახეობით: ხელნაწერი Q 674: „ღვთისმშობელი ქალწულ შენ ხარ ვენახი“ (გვ. 272), იქვე შენ ხარ ვენახი ალყვარებული (გვ. 347, 349) და ხელნაწერი Q 691 (გვ. 124) — „ღვთისმშობელი ქალწული შენ ხარ ვენახი“.

შოთა რუსთაველის გმირების ზნეობრივი მწარასი არც წმინდა ამბისავლერბია, ვისრამიანის გმირებს რომ ახასიათებთ, არც წმინდა ქრისტიალური, როგორც წმინდარბეყველთა ცხოვრებაშია წარმოდგენილი, ისინი ისეთივე მოკვდავნი, დაიღნი და სულიერად ამაღლებულნი არიან, როგორც ელენილი მითების გმირები, ოღონდ მათი მოქმედების სფერო რაინდობის ეპოქითაა შემოფარგლული.

შოთა რუსთაველი დიდი თვითნობით ეკიდება სასულიერო პოეზიაში ხმარებულ საკრავთა მოხსენებას. მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან აქ, არა მარტო გალობას არ ვხვდებით, არამედ ისეთ გავრცელებულ მუსიკალურ საკრავთა ტერმინებსაც, როგორებიცაა: ნესტვი, საყვირი, ორღანი, საფსალმუნე, კითარა, ერთხალი, ოთხხალი, ხუთხალი, ათხალი...

ყოველი საკრავი ზუსტად არის საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში დასახელებული, მათი ხსენება არსად შემოხვევითი ხასიათის არ არის.

რანდულ ეპოქაში მუსიკა დიდ როლს თამაშობს. მუსიკა აღმავალი ღვინის, ჭირის, ოხის, ნადირობის განუწყურელი თანაზგავრია. თუ რამდენად კარგადაა „ვეფხისტყაოსანში“ მუსიკალური საკრავები წარმოდგენილი, ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვან სათანადო კონტექსტებს პარალელური მასალებით: მაგალითად, ღვინის დროს, როდესაც ავთანდილი ტარიელის საძებნელად წავიდა, იგი მწყურბრებით ამბობს: „მოვშორდი ღვინისა ყველასა, ჩანგსა, ბარბითსა და ნასა“ (179). ჩანგი და ბარბითი სიმებიანი საკრავებია, ნაჲ — არაბული სიტყვაა და ლერწამს ნიშნავს, ამ შემთხვევაში იგი სალამურის მნიშვნელობით გაიგება. ღვინის დროს აქტიურად მონაწილეობდნენ მომღერლები და მუტრიბები:

„შინა დაესხედით ნადიმად მას დღესა
მინდორის რებულნი,
მომღერალნი და მუტრიბნი არ იყვნენ
სულ-დაღებულნი (368)

ან: „მუტრიბნი მოდგეს ყოველგნით ისმოდა ხმა წინწოლისა ბინდით-ცისკრამდე ხმა იყო, გარდახდა ჟამი დღისა.“ (1552)

მომღერალი — აქ თანამედროვე გაგებით იგულისხმება, მუტრიბი-არაბული მიმღებობის ფორმა და ნიშნავს მომღერალ-მგოსანს, წინწილი — თანამედროვე ლითონის დასარტყელი საკრავია, რომელიც ცნობილია „თუფშების“ სახელწოდებით. „ღვინისთვის“ „ვეფხისტყაოსანში“ მრავალი ტერმინია გამოყენებული „სალხინო“ (341), „სადარბაზოლად“ (1647), „სადარბაზოდ“ (141), „სმა“ (1552), „ნადიმო“ (562, 386, 466, 1189), „ნადიმობა“ (488), „ნიშატი“ (334). „ვეფხისტყაოსანის“ ანალოგიური სურათია წარმოდგენილი „ქართლის ცხოვრებაში“, როდესაც შუტაფარდინ დასუსის-ქე „სურვილითა და სმენა-სატურფითა სახეთაგან ძმეული მოვიდა წინაშე თეთთფლობელი-სა, ყოველთა მფეთთა უზესთაესისა ამის თამარისა... იქნა სისარული გამოუთქმელი, ვითა მართებს ნადიმსა და წყლიანობასა ამის სახლისა დიდებულთა მოყმეთა, უკლებლობასა მრავალგურთა სახეობათა, მუტრიბთა და მოთამაშეთა განწყობილობათა, ნიჭთა და საბოძურთა და შემოსათა ვინაცა იქნა უპამრავი“ (ტ. II გვ. 43).

I „ვეფხისტყაოსანი“ (სტრფ. 386). „შვეე დაკვდე ნადიმადვე, ჩემნი სწორნი სადა სმიდეს მხიარულმან საბოძარი გავეე, ზარი გაადიდეს.“ „ვისრამიანი“ — „მუტრიბთა მღერა და კმა ცად გაიწვეს“.

II ქორწილის დროს: „მგოსანი მოდგეს, ისმოდა ხმა სიმღერისა ტკბილისა ქორწილი ქმნეს და გამრავლდა ძღვნობა ღვინისა ლბილისა“ (სტრფ. 1464).

„მგოსანი“ სპარსული სიტყვაა და ნიშნავს ჩანგზე დამკვრელ მომღერალ — იმპროვიზატორს. ქორწილის და ღვინის დროს გამოიყენებოდა აგრეთვე „ნიშატი ჩა-ჩანგ-და-ფენი“.

ნიშანის სახეობა ჩემთვის უნებოდა, დაფი ნიშნავს ცალმხრივ დოლს, დაფადფი — ორმხრივს.

ან კიდევ: „დამითარა თქვენი პატრონი, ჩემსა თუ ღამის სტლობასა, ჩემთვის ბუკსა და ტაბლასსა ცუდად, გლან იცემს ნობას“

„ამირან-დარეჯანი“: „დაესხენ დიდებულნი, იმღერდეს მგოსანი“, თამარის ქორწილზე: „იყო სიმრავლენი სახიობათანი, ძღვნობანი და ნიჭებანი მრავალნი“.

მეორე ქორწილზე: „იყო ხმა მგოსანთა და მუშაითთა და სახიობათა მტურეტელნი რაზმთა სიმრავლე“, ან რუსუდანის საგანგებოდ მოწყობილს ქორწილზე: „იყო სისარული და ზმა მგოსანთა და მოშათათა“.

III გამეფების დროს: „ვეფხისტყაოსანი“ — თინათინის გამეფება:

„უკუდგეს და თაყვანი სცეს მფეჟან და მისთა სპათა, დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა, ბუკსა ჰკრეს და წინწილანი დაატკბობდეს მათთა ხმათა, ქალი ტრის და ცრემლსა აფრქვევს, ჰმრის ყორნთა ბოლო-ფრთათა“

თამარის გამეფება: „აღმყვანელთა საყდართა და საკვდომთა (მამა) პაპეულთა აღსუეს მზე იგი მზეთა და ნათელი ნათელთა, ელგარება და მზეებრ მამუჭებელი სხუთა, და მოიღეს გურგუნი, და აღიღეს კმა მგალობელთა და ძღვე ვით გურგუნისნობისა და მძღვე — მფლობელობისა... ამას შინა ჰკრეს სპერმურთა, ბუკთა, ქოსთა და წინწილთა და იყო ზარი და ზამიმი კალაქსა შინა, სისარული და მუჭება და იმედი უიმედო-ქმნილთა. თაყვანისცეს, დალოცეს და აღიდევს სპათა შუდისვე საფეხოსათა“.

IV განდიდება და ქება: „ვეფხისტყაოსანი“: „თამარს ვაქებდეთ მფეჟსა სისხლისა ცრემლ-დათხუელი, ვითქვენი ქებანი ვისნი მე არ-ავად გამოჩრეულთა“.

(სტრფ. 4). „მიზრძანეს მათად საქებრად თქმა ლეჭებისა ტკბილისა ქება წარბათა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-ტბილისა“ (სტრფ. 5).

„ჩემი აწ ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიჭია... მისი სახელი შეფარვით ქვემოთი მიოქვამს, მიჭია“.

(სტრფ. 19). შუადარეთ ბასილი ეუსომოდვარის მიერ თამარის ქება მის მიერ დაწერილ თამარის ცხოვრებაზე.

V მუსიკა თავის შექცევით: „ვეფხისტყაოსანი“ — ავთანდილის შესახებ: „იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი ჩანგი“

ან კიდევ: „რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მცენენ მოვიდანი მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანთა გამოხსნიდან“

„იქს რამიანი“ — რამინის შესახებ:
„რამინ ჩანგი აღის და ცემა დაუწყის, სიამოვნითა
ფრწველითაც სულნი დაიღიან“.

VI მუსიკა ლაშქრობის დროს:

„ეფუხის ტყაოსანი“:
„ანაზღად ცხენი გაქუსლეს, მათრახმან შექმნა წრიალი,
რანახეს კარნი განახუნეს, ჭალაქით გახდა ზრიალი,
სამთავე სამგნით მიჰმართეს, თავსა მით უყვეს რიალი
და იკრეს ნობსა და დაბდაბსა, შეიქმნა ბუკთა
ტარციალი“ (სტრფ. 1414).

ან ტარიელის ხატაელებთან ომის დროს:
„დილას შევევ და ვუბრძანე: „ჰკარით ბუკსა და
ნობსა“

ან კიდევ:
„გამორწინეს სცემდეს ტაბალკასა, ბუკმან ხმა გაიზიარა“
(სტრფ. 450).

„ქართლის ცხოვრებაში“ ასეა აღწერილი შამქორის
ბრძოლა: „ჰკრეს სპერმურთა და ბუკთა საომართა და დასცეს
ზარა“.

**VII ლაშქრობაში გამარჯვების შემდეგ,
ან ზაგის დროს:**

„ეფუხის ტყაოსანი“:
ტარიელის მოსვლა ინდოეთს:
„ერთი კაცი მახარობლად მათ ლაშქართა მოუვიდა:
„არ დაბოცო, შეგიწყლან“, — ყველაკაბ დალოცვიდა;
ბუკსა ჰკრეს და იხარებდეს, ყველა ამას მოზრახვიდა:
და მოვიდაო იგი მოყმე, რომე ერთი ბევრსა სრვიდა“
(სტრფ. 1618).

ქართლის ცხოვრება: თავრიზის ლაშქრობიდან
დაბრუნებისას იყო:

„ჰმა ბუკთა და დუმბლთა“.
VIII ზემოთის დროს:
„ეფუხის ტყაოსანი“:
„ათ დღემდე ისმის ყოველგან ხმა წინწილისა ებნისა,
მოედანს მღერა, ბურთობა, დგრიალი ცხენთა დგენისა“
(სტრფ. 1192).

„ქართლის ცხოვრება“:
„ამას შინა ჰკრეს სპერმურთა, ბუკთა, ქოსთა და
წინწილთა“.

IX მუსიკა ნადირობის დროს:

„ეფუხის ტყაოსანი“:
„მეფე მინდროს ეკაზმობდა, მოემზადა დაბადანობი“
(სტრფ. 720).

„მეფე შეჯდა, მამინდელი ზარი აწმცა ვით ითქმობდა!
ქოს-დაბადობა ცემისაგან ყურთა სიტყვა არ ისმოდა;
და მას დღე მაივან დანადვარი სისხლი ველთა მოესხმობდა“
(სტრფ. 721).

ანალოგიური ნადირობის სურათია მოცემული „ქართლის
ცხოვრებაში“ ლაშას დაბადებაზე.

**X მუსიკა გლოვის, ან მწუხარების
დროს:**

„მეფე გაშმაგდა მათისა უღონო-ქმნილი ძებნისა
ვად შევიცვლა ინდოეთს ხმა წინწილისა, ებნისა“
(სტრფ. 1587).

ან კიდევ:
„მამა მომიკვდა, მოვიდა დღე სიკვდილისა მისისა
ქმნა გაუტყვლად ფარსადანს ნიშატისა და ნიშოსა,
მათ გაუხარნეს, ვის ზარი დალევდის მისგან შოშისა“
(სტრფ. 334)

**XI მუსიკა გლოვის და მთავრების შემე-
დგე:**
„უბრძანა: „გლოვა გახსენით, ქოს-წინწილასა
ჰკარითო,
დიდი ზათქი და ზეიმი გავიდეს ჩვენის კართო“
(სტრფ. 1633)

XII მუსიკა ნუგეშის დროს: როდესაც ავ-
თანდელი ტარიელს ანუგეშებს:
„ორნივე ტურფად იმღერდეს, ვით იაღონი, მგოსანი“
(სტრფ. 1655)

„ეფუხის ტყაოსანში“ ყველა საკრავი შერჩეულნი და
დაჯგუფებულნი არიან ტემბრისა მიხედვით, საკრავები წარ-
მოდგენილნი არიან ანსამბლად.
მასობრივი ზეიმის დროს, ღია ცის ქვეშ ვხვდებით საკრავ-
თა ანსამბლს:
ბუკი-წინწილა (თინათინის გამეფებისას), ქორწილის
დროს, ღია ბუკი-ტაბალკა-ნობა.
წინწილა-ეზანი (119, 2, 1587 სტრფ.); ქოს-წინწილა
(სტრფ. 1633);
ნიშატი და ნიში (სტრფ. 334).
ოთახში ზეიმისას: ჩანგი-ბარბითი-ნა (სტრფ. 179.);
წინწილი (სტრფ. 1552),
პირადი სიამოვნების დროს იხსენიება მხოლოდ ჩანგი,
რომელიც აკომპანეშტის ფუნქციით იყო წარმოდგენილი:
„იმღერდა და იხარებდა წინა ედგა ერთი ჩანგი“.

ბრძოლის დროს გამოიყენებოდა მკვეთრი და ხმაშიაღლი
ტემბრის საკრავები: „იკრეს ნობსა და დაბადბსა, შეიქმნა
ბუკთა ტარციალი“ (სტრფ. 1414). ბუკი და ნობა (სტრფ.
1414). ნადირობის დაბადბ-ნობი (სტრფ. 720), ქოს-დაბ-
დაბი (სტრფ. 721).

ჩვენ განვიხილეთ შოთა რუსთაველის უკუდავი თქმულება,
როგორც ქართული პოეზიის საუნჯე, სადაც ლექსის ხე-
ლოვნება, არისტოტელის თქმით, შერწყმულია პარმიანიას-
თან ე. ი. მუსიკასთან და რიტმთან, შევხვებთ, როგორც „ქე-
ბანს“, საგმირო, მაღალ იდეური და ჰუმანიური ნაწარმოები-
სა, რომელიც მხოლოდ მაღალი ზნეობის მგოსნებს მოსდგამთ
ბუნებით. განვიხილეთ თვით მუსიკის, სასოტო პოეზიის —
არსის აშახველი საკითხები, გავანალიზებთ დიდი პოეტის
მეორე მუსიკისა და ყოფის ურთიერთობის საკითხები, ჩვენს
თვალწინ წარმოსდგა ქართული საერო მუსიკალური კულტურ-
ის მიდგარი სანა, რომელიც ერთ-ერთი ცივილიზებული
მძლავრი კერა იყო იმდროინდელ სამყაროში.

„ვეფხისტყაოსნის“ აკაკი შალვაძის იმედი

გივი ბარამიძე



სტაველის პოპულარობა, ისევე როგორც შექსპირისა, დროთა განმავლობაში სულ უფრო იზრდება. შექსპირის შესახებ ნათქვამი რუსთაველის მიმართაც შეიძლება განმეორდეს — ადამიანი რაც უფრო ეწაფება სიმბრძნის ამ უმრეტეს წყაროს, მით უფრო დაუცხრომელი ხდება წყურვილი. მრავალმხრივი შეცნობის წყურვილი აიხსნება ისიც, რომ ბევრი ნიჭიერი შემოქმედის ოცნება გამძაბარა — სიყვარულის, მეგობრობისა და სიცოცხლის დიადი ძიძინი — „ვეფხისტყაოსანი“ არა მხოლოდ მხატვრულად ზეპირსათქმელ „ხელიდან ხელში საგომანებ“ საკითხავ პოემის წარმოდგენდეს, არამედ მუსიკალურად მოსასმენ და მშვენიერ სანახაობადაც იქცეს. უკვდავი პოემა დიდი ხანია მხატვრების, დრამატურგების, კინორეჟისორების, მუსიკოსებისა და თეატრის მოღვაწეთა შთაგონების წყაროა. კარგა ხანია არის ცდებიც მისი გასცენიერებისა. თითქმის ყველა ინსცენირების ავტორი აღიარებს თუ რაოდენ ზღვა მასალა იძლევა რუსთაველის პოემა დრამატული ნაწარმოების შესაქმნელად, რომ იგი თვალსაჩინოა დრამის წესების დაცვის მხრივაც. ბევრი მკვლევარი სპეციალურ შრომასაც სწირს რუსთაველის დრამატურგავსე. დღემდე კი მაინც არ მოგვეპოვება ისეთი ინსცენირება, რომელიც თეატრში ჰპოვებდეს მარადიულ სიცოცხლეს, ეს ნათლად მოწმობს თუ რა რთულ პრობლემას წარმოადგენს მისი გასცენიერების საკითხი. ამ ექვსიოდე წლის წინ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სახელზე მოვიდა მოსაწვეფი-ზარათი, რომელიც იუწყებოდა, რომ კრაიოვის რაფსოდისონის თეატრში „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერაა დაიწყო. მოსაწვეფი ბარათთან ერთად გამოგზავნილ იქნა სარეკლამო აფიშები და ფოტოსურათებიც. შემდეგშიც ცნობილი გახდა თუ იმ ხანებში ბოლონეთის სცენაზე რა დიდი წარმატება ხვდა ქართველი გენიოსის ნაწარმოებს, მაგრამ სამწუხაროდ იგი მაინც ვერ იქნა სცენური პრობლემის გადამჭრელად ისევე, როგორც ვერ გამოდგენდეს სცენური სორდემსისის საუკეთესო მაგალითებად მანამდე და მას შემდეგ შექმნილი სხვადასხვა ინსცენირებები. ამგვარი მდგომარეობა, ჩვენის აზრით, აიხსნება არა მარტო მთელი რიგი ინსცენირებების სუსტი მხარეებით, არამედ რამდენადმე მნიშვნელოვანი და მცოდნეთა მიერ დადებითად შეფასებული ინსცენირებების უკუღებულყოფითაც. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს სტანისლავსკის მიწაფი, ჩვენი ქართველი თეატრალური მოღვაწის პროფესორ აკაკი ფალაღას მიერ ინსცენირებული „ვეფხისტყაოსანი“. საინტერესოა თვითონ ავტორის აზრი „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების შესახებ: „ვეფხისტყაოსნის“ დრამის სახით გასაფორმებლად ორი გზით მივსახრებდენ, — წერს ავტორი — ერთი იყო თვით რუსთაველის ტექსტის დრამის სახით გამოყენება, მეორე ნაწილობრივ საკუთარი ტექსტის ჩართვის გზით დრამად გარდაქმნა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნისა“, მაგრამ დღემდე ვერც

ერთმა ცდამ სრულყოფილი ნაყოფი ვერ გამოიღო. მეორე საკითხი, რომელსაც სხვადასხვაგვარად წყვეტდნენ, იყო ფაბულარული თანამიმდევრობა. ზოგი რუსთაველს კვალდაკვალ მისდევდა ზოგი ტარიელის ამბით იწყებდა თავის ინსცენირებას.

1937 წელს რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით ჩვენც ვცადეთ „ვეფხისტყაოსნის“ დრამატურგიულად გახსნა. თვითონ „ვეფხისტყაოსნისა“ მოგვცა საშუალება მხოლოდ და მხოლოდ რუსთაველის ტექსტით გაგვეხსნა იგი დრამატურგიულად, სხვა ტექსტის სრულიად ჩაურევლად“.

ამრიგად აკაკი ფალაღა დაადა რა ინსცენირების მორთველსა, პოეტს გადმოიტანა სცენურ ენაზე პირდაპირი რუსთაველის ტექსტი. „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსის დრამატურგიული ხერხებით ახსნა უფრო მეტად შეინარჩუნა პოეტის მსოფლმხედველობა. ამ ხუთმოქმედებიან და 20 სურათიან ინსცენირებაში არა მარტო დილოგებში, არამედ რემარკებშიც თვითონ რუსთაველი მეტყველებს. გამოყენებულია რუსთაველისებური მხატვრული გადმოცემის მრავალი ხერხი. შეინარჩუნებულია პოემის მიდარევი ეპითეტები, ორიგინალური მეტაფორები, შედარებები და სხვა პოეტური ხერხები.

ფალაღამ გამოყოფა და სცენური შემოქმედების ცენტრად აქცია პოემის ორი საფაბულო კვანძი (თინათინისა და ავთანდილის, ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ისტორია, რომლის ძირითადი ნაწილიც გადახლართულა ეპიკურ თხზობაში, მოგონებებში, მოქმედ გმირთა მიწერ-მოწერაში, მასორ დრამატულ ადგილებსა და ლირიკულ გადახვევებში). ამ ორი საფაბულო კვანძის ირგვლივ იხსნება მთელი შინაარსი და ხსიათები. ავტორისავე აღიარებით ვინაიდან დრამისათვის მთავარია მოქმედების თანდათანობითი განვითარება და არა მისი მოხრობა, ამიტომაც იგი ტარიელის ამბით იწყებს „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებას, საბოლოოდ პიესამ ასეთი სახე მიიღო: პირველი მოქმედების პირველ სურათში საიმოდგენილია ტარიელისა და ნესტანის გამიჯნურება, მეორე სურათში — ნესტანისა და ტარიელის პაემანი, მესამე სურათში ტარიელის მიერ სატაყის ლაშქრობა, მეოთხეში — გამარჯვებული ტარიელის დაბრუნება და ზეიმი მფოსანთა პაქრობით, მეხუთეში — ტარიელის მიერ ნესტანისაგან რინდეს მიღება. მეექვსეში — ფარსადანის მიერ ზვარაზშმას ზედმიხედ მიწვევა, მეშვიდეში — ნესტანისა და ტარიელის შესხვედრა და გადაწყვეტილება სასიძის მოკვლის. მერვეში — ნესტანის მიერ ტარიელის წაქეზება და ტარიელის მიერ ზვარაზშმას მოკვლა, მესამეში — ფარსადანისა და ტარიელის შეტაკება, მეათეში — დავარის მიერ ნესტანის გადაკვლევა. ავტორისავე გამოგონებით მიწვეული მოქმედების ყველა ეს სურათი დინამიურად ვითარდება და შეიცავს 18 გვერდს ანუ პოემის 345 სტრიქონს.

მეორე მოქმედების პირველ სურათში წარმოდგენილია

თინათინის გამეფება, თინათინის მიერ ავთანდილის გაგზავნა უცხო მოყვას საძებნელად, მეორე სურათში — ნესტანის თავადასაგალია მოცემული, პიესის ტექსტი შეიცავს 18 გვერდს, პოემის კი 374 სტრიქონს.

მესამე მოქმედების პირველ სურათში ნაჩვენებია ავთანდილის ხატულ ძმებთან შეყრა, მეორეში — ფატმანისა და ტარიელის ნახვა, მესამეში — ავთანდილის შინ დაბრუნება და კვლავ წასვლა, მეოთხეში — ტარიელის ღობსა და ვეფხვთან შეზრდილება, ავთანდილის მიერ ტარიელის მოსუღერება, ავთანდილის ფრიდონთან წასვლა. მოქმედება შეიცავს 22 გვერდს (პოემის 359 სტრიქონს).

მეოთხე მოქმედების პირველ სურათში წარმოდგენილია ნურადი მეფის სამფლობელო, ავთანდილის მომაჯადოებელი სიმღერა, ფრიდონის ნახვა, მეორე სურათში — ზღვისპირად შეპარავნებთან შეხვედრა, მესამე სურათში ავთანდილის ფატმანთან შეხვედრა, ჩანჩაგირის მოკვლა, ფატმანის მიერ ნესტანის ამბის თხრობა. ფრიდონისადმი ბრათობის მოწერა, მოქმედება შეიცავს 20 გვერდს (პოემის 442 სტრიქონს).

მესამე მოქმედების პირველ სურათში ნაჩვენებია ნესტანის საკანი. წერილის მიწერა მიჯნურისადმი, ავთანდილის მიერ ტარიელისადმი ნესტანის მიგნების ამბავის თხრობა და ტარიელის გულშეღრმება, დღვთა გამოქვაბულში საჭურჭელოს პოვნა და ავთანდილის ფრიდონთან წასვლა, მესამე სურათში — ქაჯეთის ციხეში ნესტანის მოთქმა, ავთანდილის, ფრიდონისა და ტარიელის თათბირი და ციხის აღება. ნესტანის განთავისუფლება.

ამ უკანასკნელ მოქმედებას, რომელიც 12 გვერდს შეიცავს (პოემის 235 სტრიქონი) მოსდევს აპოთეოზი: პირველ სურათში — სახუიშო ქორწილი, მეორე სურათში — ფრიდონთან შეხვედრა და ზეიმი, მესამე სურათში — ავთანდილისა და თინათინის ქორწილი და გამეფება. მეოთხე სურათი — გამარჯვებული ტარიელის ნესტანიურთ სამშობლოში დაბრუნება და ზეიმი.

პიესას აქვს აგრეთვე ავტორისეული დასკვნაც: რუსთაველი თავისი პოემის უკანასკნელ ტიპს წარმოსთქმავს, რის შემდეგაც პიესის დადგენა ხდება საბჭოთა ხელისუფლების მიერ. პოეტს თავყანს სცემენ მსოფლიოს ყველა გენიოსი მწერლები. ორკესტრი, გუნდი და ყველა მოქმედი პირი რუსთაველის ხალდივლად ჰქონს ასრულებენ, აპოთეოზი მთლიანად შეიცავს 22 გვერდს.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ავტორისეული დასკვნის გარდა მთლიანად დაცულია რუსთაველის ტექსტი. პიესაში ბევრი ეპიზოდი სცენის მიღმაა გატანილი და ანტიკური თეატრის მსგავსად რომელიმე გმირის მონაყოლითაა ამოქმედებული (ტარიელის ნაამბობი ხატავლებთან ბრძოლისა, რსტკეან მეფის შეხვედრა ტარიელთან და სხვ.). იმისათვის რომ გადმოემკმული იქნეს რუსთაველის შეხედულებები პოეზიაზე, პიესაში სახუიშო ვითარების დროს მონაწილეობას იღებს ქალების და მამაკაცების ქორი. პიესაში არის მთელი რიგი გაუმართლებელი და გულუხვყვილი სცენებიც: ტარიელის მონოლოგი იმის შესახებ თუ როგორ ნახა პირველად ნესტანი და მისივე ნაამბობის შემდეგ გულის წასვლა. ტარი-

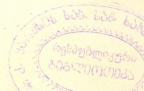
ელის შემბა სცენაზე ლომთან და ვეფხვთან. მოქმედ პირთა ფართო მონოლოგები და მათ მიერვე თხრობები ამა თუ იმ მოქმედების შესახებ და სხვა... ყოველივე ამის დაძლევა შეიძლებოდა თვითონ სცენაზე განხორციელების დროსაც, მაგრამ სამწუხაროდ ვერ იქნა და ვერ ეცირს ეს პიესა სცენას.

1937 წლის 16 მაისს დრამატული სექციის შემოქმედებითი ჯგუფის სხდომაში, რომელსაც დაესწრნენ: კ. კაპლიძე, გ. ახვლედიანი, მ. მამულაძე, ნ. შიუკაშვილი, ი. ვაკელი, გ. მიდვანი, რ. ქორქია, ა. ფაღავა, ი. შქედლიშვილი, ერთაწმინდელი, ნ. ლორთქიფანიძე, კ. კახანიელი და სხვ. აკაკი ფაღავას ინიცირებდა მოიწონა და დაადგინა: ეთხოვოს დამსცემციას სხდომის შედეგი გამოაქვეყნოს პრესაში და აგრეთვე აღძრას შუამდგომლობა მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმი წინაშე, რომ მიიღოს შესაფერი ზომები, განხილული ინიცირებების წარმოსადგენად ერთ-ერთ ჩვენს თეატრში.

გარდა ამისა სრუე სასკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს 1938 წლის 2 ნოემბრის № 36/2693 ცნობის მიხედვით ვტკობნილობთ, რომ ეს ინიცირება მოწონებული და რეკომენდებული იქნა საბჭოთა წამყვანი თეატრების სცენაზე დასადგმელად.

იმავე წლის 2 ნოემბერს რუსთაველის თეატრის დირექტორი აკაკი ვასაძე სახელგამში წარსადგენად აძლევს ა. ფაღავას ცნობას იმის შესახებ, რომ თეატრის სარეჟისორო კოლეგიაში ზოგიერთი მცირელი შენიშვნის შემდეგ მოიწონა ინიცირება სცენაზე დასადგმელად.

პიესას კარგი შეფასება მისცა პრესამაც. აკაკი ფაღავამ, გარდა აღნიშნული დრამატული პიესისა, შექმნა აგრეთვე ლირეტოც ოპერისათვის, რომლის მიხედვითაც კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ დასწერა მუსიკა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დაწყარების 25 წლისთავთან დაკავშირებით ოპერის დადგმა განიზრახა ზ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. და 1946 წლის 26 თებერვას კიდევ დაიდგა იგი, მაგრამ არა სრულყოფილად, თვითონ ოპერის სახელწოდება „ამბავი ტარიელისა“ უკვე მიგვიითთვის იმაზე, რომ კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ და მისმა ლირეტისტმა ა. ფაღავამ უწრადღება მხოლოდ ტარიელის ამბავზე გააჩვენეს. მუსიკის-მეოდნეები აღნიშნავენ, რომ ეს ლირეტო უფრო ორატორიას მოუხდებოდა ვიდრე ოპერას, რადგან მასში „მოქმედების ეპიზოდები მცირეა და მუსიკით ისინი არ გამოირჩევიან“. თუ მსხედლობაში არ მივიღებთ სხენებულ ლირეტორს, მიუხედავად მრავალი ცდისა, მრავალჯის კარგი შეფასებისა, პიესამ თავისი სრული სახით რატომღაც ვერ იხილა მშის სინათლე. დაუწყაყოფლებელი დარჩა ავტორისავე არა ერთი თხოვნაც თვითონ მისთვის მიენდობ დადგმა. ახლა როცა დიდი პოეტის საუბიოლო დღეებში გაცხოვრებული მზადება დიდი თაიბრის დასანიშნავად, კიდევ უფრო უმართებულთა უკულისყურობა ამ პიესის მიმართ, რომელიც მართალია კიდევ ბევრ დაწმუშავებას მოითხოვს სრულყოფისათვის, მაგრამ, მასში იმდენი საგულისხმობა, რომ სათანადო შესწავლის შემდგომ თუთოდ გამოდგებოდა უკვედრე პოემის ინიცირების საკითხის გადასაჭრელად.



მოაღწერილი ოქროს საყურეები, ოღონდ „თაღები“ კვეშით გახსნილია და შირჩილის წერტილებში პირდაპირ გრებილურზე ალაგა-ლაგა დატვიფრული ნახევარსფეროვითა დარჩილული. საყურეები ბურთულებიანი ძეწეები არ შეჩვენიათ, მაგრამ განსაკუთრებულად მონად ასეთი ძეწეები, სავსებით შესაძლებელია, რომ სწორედ ისინი იყვნენ ამ საყურეთა ნაკლები ნაწილები (სურ. № 2).

3. ვერცხლის ბრტყელი, ფუფე საყურე ვარკვეულად წაავსეს ზედაპირზე საყურეებს, მაგრამ პირადად აქ ექვსი „თაღის“ ერთი არ შედგება, არამედ სამსაგან. საყურის ბრტყელი ზედაპირები დაფარულია გრებილურით შემკული ფირფიტებით. გრებილური აქაც არსებითად იმავე ორნამენტსა ქმნის, რომელსაც ზემოაღწერილი საყურეების ზვირგულ-გრებილური, საყურის ერთ-ერთი ნაპირზე შირჩილულია მინიატურული ჭურჭელი, რომელიც, შესაძლებელია, ნელსაცხებლისთვის იყო გაკეთებული. (სურ. № 3).

4. ფურუღები საყურის ორნამენტაცია, როგორც ჩანს, ბურთოთმოდრული წარმოშობისაა.

4. ფურუღები შემკული ოქროს ფუფე მრგვალი გრებილურიანი საყურე ან საკიდი, ზემოდან მას ორი უფრო მკონია, კვეშოდან კი გავარისს პირამიდა მირჩილული (სურ. № 4).

5. ვერცხლის ფუფე მხსლისებური მოყვანილობის, ბრტყელი ძლიერ დაზიანებული სასაფეთქლო საკიდი. სამკაულის დანიშნულებაზე მიგვიტოვებს ზემოდან დარჩილული ორი წვეთი უფნი. საკიდი შედგება ნაპირი-კონტურისა და მასზე ორივე მხრიდან დარჩილული ფირფიტებისაგან. ფირფიტებიცა და ნაპირიც გრებილური, გავარისთა და ფუფე ნახევარსფეროვითაა შემკული (სურ. № 5).

6. ვერცხლის წვეთი ფუფე საკიდე, რომელიც ფარშეგანების გამოსაღებებს წარმოადგენს, ფარშეგანები ორ-ორი ერთმანეთთან შირჩილული დატვიფრული ნახევრებისაგანა დაშვებულიყო. მათი ზედაპირი შემკულია გრებილურითა და გავარისთ, ოვლიდან კი ფურუღებია ჩამოსული, ფარშეგანებზე ძეწეებით ეყვანებია ჩამოყიდებული (სურ. № 6).

7. ზედაპირის დამშავების ხასიათით აღწერილი ფარშეგანებს ძალიან ჰგავს მტრების ფუფე გამოსაღებები კლდეების ხალოებით (დას. სპარსეთელი), რომლებიც ახ. წ. II ს-ით თარიღდება, ორივე შემთხვევაში ფრინველთა ფორმები აღნიშნულია გავარისს მარცხენა მხარეზე დატვიფრული და დარჩილული მკაფილით. ასევე ორივე შემთხვევაში ფრინველების სხეული შემკულია გავარისს რამდენიმე მარცხენა მხარეზე დატვიფრული „თაღებით“. ამრიგად, შეგარა, რომ აქცა დასაძრე ვარკვეულია, რომელსაც ფარშეგანების თვალსა დატვიფრული ანალოგიისა ნიშნავს გავარისთებზე შესაძლებელია მისი დატვიფრული, შესაძლებელია, მხოლოდ საქართველოსთვის იყო დამახასიათებელი.

7. ვერცხლის წვეთი გახსნილი ფუფე სამაჭრის, სამაჭრისის სალოტირეტივობით ბოლოებზე მოჩირბულია და პირით ვარტე მონარჩილული ნახევარსფეროვით (სურ. № 7).

8. ვერცხლის სამი (ალბი რინიანი ვერცხი (25 სს სიგანის) ფირფიტაში გახსნილი სამაჭრის, შემკული ფუფე ნახევარსფეროვით, სხვადასხვა ზომის გავარისთ, გრებილურითა და მასის თვლით, სამაჭრისის ნაპირები შემკულია, რაც მათ უფრო მასიურ შესახებ-დაობას აღივსებს (სურ. № 8).

9. ვერცხლის სამი თითქმის ერთნაირი თაჩო (5 სს) გახსნილი ფირფიტაში სამაჭრის, შემკული ფუფე ნახევარსფეროვით, სხვადასხვა ზომის გავარისთ, გრებილურითა და მასის თვლით, სამაჭრისის ნაპირები შემკულია, რაც მათ უფრო მასიურ შესახებ-დაობას აღივსებს (სურ. № 9).

10. ვერცხლის ორი არსებით გახსნილი სამაჭრის თაჩო (5 სს) (სურ. № 11). სამაჭრეები ბოლოებზე ვეღოს თაღების გამოსაღებულებით, რომლებიც გრებილურითაა შემკული, თვით სამაჭრეები დაფარულია სამი მიწისა და მთლებს შორის ჩამოსული სამი სიწოა გრებილი მათთვისაგან. ამით ის სამაჭრეები ჰგავს დიმიში (სუმბიში) ამოჭრილი ერთ ოქროს სამაჭრის, რომელიც IX—XI ს. თარიღდება და XI—XIII ს. ს. მთელ რაგ რუსულ სამაჭრეებს 7.

11. სხვადასხვა ფორმისა და მასალის მიხედვით. ყოთაჩო მხსკელი და საყურეებში მძივები — ქაშაურის, ცხვრად მოჭედილი. ამოლოფარში მძივები ენობითა ჩრდილო კავასიის აობრებიდან (წმინდა გულითი, ზღვირნილი), ისინი თარიღობენ XIII—XIV საუკუნეებით, და რუსეთთან. — თარიღობენ XII—XIV ს.

დამნისის განმეო აღმოჩნდა არცთავ აშ მძივების მასალით და პირით მხვაგის ბრტყელი ამოლოფარ-მიდაპოთინ, რომელსაც აქვს მონახულები ჰერალდიკური ფარისა (სურ. 10).

12. ყელსამაძინებელი წვეთი სამაჭრის, შვიდასობი გირჩილის ბრტყელი ფუფე ექვსსიგანით ვარკველიაობისა და მძივებისაგან, რომელიც ოთხ პარალელურ ძაღზე იყო ასხმული (სურ. 12). სხვათაშორის, ძალიან გადარჩა და ჩინამთი მოაწონა, მძივები, ძირითადად, ორი სიგანისა, სამკაულის ნაპირის ვარკველია, ვარკველიაობის სიგნის შორის განლაგებულია ვარდისფერი მარჩის ქოლენ-დრული მძივები, ვარკველიაობის შორის კი ჩამოსულია ვარკველიაობის ოქროს მძივები, რომლებიც ოთხ-ოთხთა ერთმანეთზე შირჩილული.

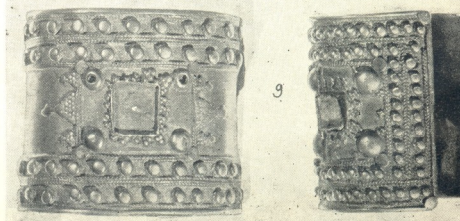
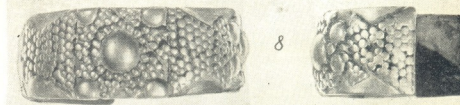


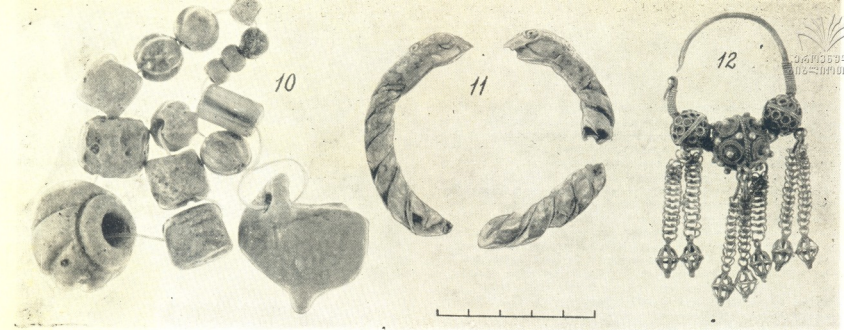
სამკაულის ძირითადი ელემენტები — ვარკველები — შემდგენიარადა დამზადებულია ვარკველი კონტურზე შემოკლებულ ლითონის ვერცხლზე ორი მხრიდან ფირფიტებითა დარჩილული, ვარკველიაობის ზედაპირი გრებილურით, გავარისთ, მირჩილული ნახევარსფეროვითა და ფირფიტის ინტრუსტაციითაა შემკული, ქვედაპირი კი სავა. თვითული სამაჭრის ვარკველები ოდნავ ხსნავდნენ მერის ვარკველებსაგან; ერთ სამაჭრეზე თუ მათი ისინი ვეგის ბოლოები მონარჩილურით (სურ. № 14), მეორეზე ისინი სხვადასხვა მხრივ მონარჩილურ ნაწილში მოცურებო (გავარისთ შემკული) შემოვლით ბოლოებზე. ვარკველებს ნაპირებზე ნახევრებზე აქვთ ოთხი პარალელური ძაღვს ვარკველია.

ასევე რომელიმე პარალელური ძაღვ იცვებოდა XII—XIII საუკუნის ოქროს ფუფე ვარდულად რუსთავიანად 10.

13. ვერცხლის ოთხი ცალი ბრტყელი, მომჭედილი ფუფე სასაფეთქლე სხვადასხვანაირი დატვიფრებისა, დაშვებულია ჩვენსთვის უკვე ნაცნობი ხერხები: ნაპირი წარმოადგენს ლითონის ვერცხლზე, რომელზედაც ორივე მხრიდან ფირფიტები დარჩილული (სურ. № 15—18), რილის ხერხები. სამკაულის ნაპირები და ზედაპირები გრებილური, ფუფე ნახევარსფეროვითა და გავარისთაა შემკული. გავარისთ პირამიდები ამოვდა ორი სხვადასხვა ნაპირებზე დარჩილული ნახევარსფეროვით, ერთ-ერთ, ყველაზე ცუდად დატულ სასაფეთქლე კი ზედაპირებიც გავარისთ იყო შემკული.

მიუხედავად იმისა, რომ აღწერილი სასაფეთქლეები განძის ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერესი სამკაულებია, მათ აღმოჩენას ვან-





საკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც სხვა ნივთებზე უფრო სწორედ მათი ანაზღა იძლევა მთელი განძის დათარიღების საშუალებას, საქმე ისაა, რომ მხოლოდ ამ სახეობის მქონე ნივთებში გარკვეულ ეთნოსთან დაკავშირებული მარაგობის ხარისხი პარალელური მნიშვნელობის საოქრომქველი ნაწარმში, ასე ვთქვათ, ჩვენის აზრით, მათი შედარება შეიძლება მონიშნავდეს წინა ხანის რუსეთის ისეთ მასობრივ სამკაულებთან, როგორიცაა კოლტები¹¹, რამოდენიმე „კოლტი“ ბიზანტიიდან¹² და სასახეთიდანაცა¹³ ცნობილი. ბიზანტიური და სპარსული კოლტების სიმეტრიე, როგორც ჩანს, ძირითადად გაპრობებულია იმით, რომ ამ ქვეყნებში საერთოდ ძალიან მცირე რაოდენობითაა გამოყენებული ფეოდალური ხანის ოქრომქველი მასხველი არქეოლოგიური მასალა. დამაწერ კოლტებთან ყველაზე ახლოს სპარსული „კოლტები“¹⁴, რომლებიც, ისევე, როგორც შედარებით ყველაზე უფრო ცნობილი რუსული კოლტები, XII—XIII საუკუნით თარიღდება. ამიტომ დანისის განძიც იმავე ხანით უნდა დათარიღდეს, რაც კარგად ეთანხმება განძის სტრატეგრაფიული თარიღსაც.

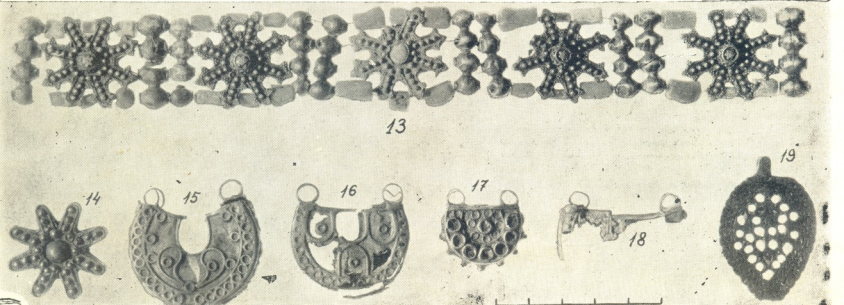
დანისის განძის აღწერის დასასრულს უფრო უნდა აღინიშნოს განძის შემადგენელი ოქრომქველების ნიმუშების დამზადების მასალის მუხადგენი და ტექნიკური დონე, ამ თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია ვერცხლის უნიკალური ვარსკვლავებიანი სამკაურები და ვარსკვლავი და ფარშეგენებიანი სახაფეკლები, დანისის განძის ვარსკვლავი სამკაული განსაკუთრებული სიმსუბუქით სხაითდება, რაც მიწვეულია იმით, რომ დანისის მასობრივი ოქროს კი არაა, არამედ ვერცხლი, უფრო ან ფირფიტაა. ამით დასაბუთებულია ძვირფასი ლითონები და სამკაულებიც უფრო იოლი საკარგელობა, მაგრამ ამასთანავე ისინი მასობრივ ნივთებზე არა ნაკლებ ფინიჭურბაობის მქონეა — შეიქმნა მსუბუქი ნივთები, გამოიწვია ისიც, რომ დანისის განძის ნივთების დამზადებისას სრულებით არაა გამოყენებული ოქრომქველების ისეთი ტექნიკური ზეგნები, როგორიცაა ჩამოსხმა, თევვა და კვება, რასაც, ჩვეულებრივ შემთხვევაში, ნივთების წარმოებისას მიმართავენ ხოლმე. დამაწერ სამკაულის წარმოების ყველაზე მეტად დამახასიათებელი ზეგნითაა ბრტყელი ფირფიტების დარჩილვა ლითონის ვიწრო ზოლშიც, რომლებიც ნივთების ნაპირებს ქმნიან, განსაკუთრებით კი დამაწერ სამკაულების ერთმანეთს აკავშირებს მათი ზედაპირების გრძობებით, გავარსითა და დარჩილვა ფუფე ნახევარფერობით დეკორირება. საქმად ზნობია ფირფიტის ინტერსტაციაც.

ერთ განძში ზვირი ერთგვაროვანი ნივთის არსებობა უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ისინი ერთ ადგილას, ერთ ქალაქში ან, შესაძლებელაა, ერთ სახელოსნოშიც კი იყო დამზადებული. ბუნებრივია, ეს სახელოსნო თვით ქალაქ დანისში ვივარაუდოთ.

შესაძლებელია არქეოლოგიური მასალის უკიდურესი სიმცირის გამო, როგორც ფეოდალური ხანის საქართველოდან, ისე მისი მე-

ზობელი ქვეყნიებიდანაც (რუსეთის გარდა) ჩვენ ჯერჯერობით არ შეგვიძლია დაწეროთ. შეგვიძლია ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა დანისური სამკაულების სტრუქტურა ან მათი კავშირი მეზობელი ქვეყნების სამკაულებთან, ყოფილ შემთხვევაში, ჩვენ ხელთ არსებული მონაცემები, როგორც ჩანს, საშუალებას იძლევა ვთქვათ, რომ იმავე, რომ აღმოსავლეთ ევროპისა და წინა აზიის ქვეყნების ფეოდალური ხანის ოქრომქველობაში გარკვეული ერთიანობა შეინიშნება. ამის სასარგებლოდ ლაპარაკობს ამ ქვეყნებში „კოლტებისა“, გრძილი სამკაურების, ცისფრად მოქუქული მძივების და აგრეთვე დეკორის ზოგიერთი ერთიანი ელემენტის გავრცელება.

¹ მდლობას მოგახსენებ ვ. გალარძის, რომელმაც უფლებას მომცა გამოაქვეყნოს დანისის განძი.
² ამ მძივების შესახებ ცნობები მოგვაწოდა ი. გალოშვილმა, რისთვისაც მდლობას მოგახსენებ.
³ შ. ამირანაშვილი. *Бека Опизари. Тбилиси, 1956, ტ. 9.*
⁴ ანისის განძის ბალთა შექმნილია აგრეთვე ჩასწორებული თვლებით, რომლებიც შემდეგაა ჩამატებული — ამ თვლების ბუდეები დარჩილულია პირდაპირ გრძობებზე.
⁵ გ. ლომთათიძე, *კვლევის სამაროვანი. თბილისი, 1964, ტ. 1, IV.*
⁶ გ. ა. აბრამიანი. *ხელისნობა სომხეთში, ერევანი, 1956 წ. ნახ. 34 სომხურ ნივთ.*
⁷ Г. Ф. Корзухина. *Русские клады. М.—Л., 1954, ტ. XIV-2; XXIX-1; 12, 17; XXX-4; XXXI-5, 6 და სხ.*
⁸ В. А. Кузнецов. *Археологические исследования в верхневых Кубани. «Кратк. сообщ. Института археологии», 96, М., 1963, ტ. 89, ს. 26, 18—19.*
⁹ А. Е. Алихова. *Русский поселок XIII—XIV вв. у села Безевошка. «Материалы и иссл. по археологии СССР», 60, 1960, ტ. 197, ს. 2 და 4.*
¹⁰ ლ. კოლაშვილი, *ქალაქი რუსთავი, თბილისი, 1958, გვ. 82 და 225, ტ. XXIИ-3.*
¹¹ Г. Ф. Корзухина მითით. *ნაშრომი ტ. XXXV-3,4 XLVII-25-27 და სხ.*
¹² M. C. Ross. *An emperor's gift—and notes on byzantine silver jewelry of the middle period. «The Journal of the Walters art gallery» XIX-XX, 1956-1957 Baltimore, 1958, ნახ. 5, 7; გვ. 29-30.*
¹³ A. U. Pope. *A survey of persian art. Vol. VI 1939, ტ. 1344-F, g.*





ედვარდ ისაბეკიანი

კონსტანტინე გამსახურდიას პორტრეტი

მხატვრის თვითკაცობა სახე

ეკატერინე პრივალოვა



ქოძმე რესპუბლიკებს შორის შემოქმედებითი მიღწევებისა და გამოცდილების ურთიერთგაზიარებისათვის კარგ ტრადიციად დამკვიდრდა მოძრავი გამოფენები. თბილისში მრავალი ასეთი გამოფენა მოეწყო. განსაკუთრებით ცხოველ ინტერესს იწვევს ხოლმე დიდი ინდივიდუალური გამოფენები. იგი საშუალებას გვაძლევს ახლოს გავეცნოთ მხატვრის მიერ განვიღილ გზას, მის შემოქმედებით ევოლუციას. სამწუხაროდ ამგვარი გამოფენები შედარებით იშვიათად ეწყობა. სომხეთის გამოჩენილი მხატვრის მარტიროს სარიანის ნამუშევრების გამოფენის შემდეგ, სომ-

ხეთის სახალხო მხატვრის ედვარდ ისაბეკიანის ნაწარმოებთა ექსპონირება თბილისში მეორე ასეთი ინდივიდუალური გამოფენაა, რომელიც წარმოგიდგენს ჩვენი მეზობელი რესპუბლიკის ხელოვნებას.

ედვარდ ისაბეკიანის შემოქმედების გაცნობა ქართველი მკვლევრებისათვის მით უფრო საინტერესოა, რამდენადაც მხატვარი თბილისის სამხატვრო აკადემიაშია აღზრდილი და ეს გამოფენაც სტუდენტობის შემდგომი წლების მანძილზე ჩატარებულ მუშაობის ერთგვარი ანგარიშია. მხატვრის დიდ შრომისუნარიანობაზე მეტყველებდა ექსპოზიციაში წარმოდგენილ ნამუშევართა სიუხვე, თუმცა იგი სრული როდი იყო. დამთავრებულ სურათებთან ერთად, გამოფენილი იყო მრავალრიცხოვანი ეტიუდები, სურათების ვარიანტები, ექსიზუბი, ჩანახატები, რომლებიც მოწოდუნენ, თუ რაოდენ დიდ მოთხოვნებს უყენებს მხატვარი თავის თავს, აწარმოებს დაუცხრომელ ძიებას. ექსპოზიციაში საშუალება მოგვცა დავეცნა ისაბეკიანის შემოქმედების განვითარების გზა და მისი თვითმკითხავი სახე.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები საინტერესო იყო როგორც თემატიკისა და ჟანრის, ასევე შესრულების ტექნიკის მრავალფეროვნებით. პორტრეტი, პეიზაჟი, თემატიკური, ჟანრული სურათები, ილუსტრაციები, ჩანახატები — ყოველივე ეს წარმოდგენას გვაძლევს იმ ღვაწლზე, რაც ე. ისაბეკიანს მიუძღვის თავისი მშობლიური ქვეყნის სახვითი ხელოვნების განვითარებაში. აქ ვნახეთ როგორც ადრინდელი ნამუშევრები, ისე სულ ბოლო პერიოდში შესრულებული ტილოები. მხატვრის შემოქმედება ამყდარება სინამდვილის სიმართლით ასახვისაკენ, ეროვნულობისაკენ მისწრაფებას, რითაც იგი აგრძელებს საბჭოთა ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებს.

გამოფენა ისაბეკიანის მდიდარ ფანტაზიასა და მისი შემოქმედებითი ინტერესების მრავალფეროვნებასაც მოწმობდა. იგი თვალნათლივ მეტყველებდა შემოქმედის დიდ სიყვარულზე თავისი ხალხის ცხოვრებისა და მისი ისტორიისადმი. მხატვარს განსაკუთრებით იზიდავს სომხეთის ხალხის ისტორიის ეპიკური, ჰეროიკული ფურცლები. დინამიკით აღსაყვ,



ე. ისაბეკიანი

დავით სასუნცი მთებში

რთულ, მრავალფეროვანი კომპოზიციებში ჩანს მხატვრის ტემპერამენტი, მისი რომანტიკული განწყობილება. ოსტატს იზიდავს თემის არა გარეგნული ეგზოტიკური მხარე (თუმცა თავისთავად სამოსისა და საყოფაცხოვრებო ნივთთა ფერადონება მხატვრისათვის მეტად საინტერესო მასალას წარმოადგენს, ამ მხრივ გაეხსენით „პასუხი აუკერტს“, „საიათ-ნოვა“ და სხვ.), არამედ ადამიანების სულიერი სახე, თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსი. ამიტომაც ისაბეკიანის ისტორიული ჟანრის ტილოთა მთავარ მოქმედ პირად, მამოძრავებელ ძალად სალხი გვევლინება. თავის მრავალფეროვან კომპოზიციებში ოსტატი ქმნის პატრიოტთა და მეომართა ღრმა და დასრულებულ სახეებს.

ისტორიული თემები მთელი რიგი წლების მანძილზე იპყრობდა მხატვრის ყურადღებას. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ილუსტრაციების სამი სერია: დ. დემირჯიანის ისტორიული რომანის — „ვარდანანქის“, ო. თუმანიანის პოემის „თმკაბუდის ალების“ და ს. ხანსაადიანის რომანის „მხითარ სპარაპეტის“ ილუსტრაციები (1963).

განსაკუთრებით საინტერესოა „ვარდანანქის“ სერია. ეს არის ხუთი დიდი ფურცელი, შესრულებული ნახშირითა და ფანქრით (1946) და ექვსი — უფრო მცირე ზომისა, ზეთით (1947). სწორედ ამ ილუსტრაციებში, რომელთაგან თითოეული აღიქმება, როგორც დამოუკიდებელი დაზვერი ნაწარმოები, ჩანს ოსტატის დამახასიათებელი თვისებები — სურათის კომპოზიციური აგების განსაკუთრებული უნარი, უმრეტე ფანტაზია, მწვეფარე ტემპერამენტი. ზეთით შესრულებულ ილუსტრაციებში, რომლებიც გაცილებით უფრო დეტალურადაა დამუშავებული, შენელებულია ზემოაღნიშნული ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი დრამატიზმი და ფართო განზოგადება. სამაგიეროდ მათ ენიჭება ერთგვარი თხრობითობა. მთელი სერია გადაწყვეტილია ნახ, მონაცრისფრო ტონებში.

ე. ისაბეკიანი

საიათ-ნოვა

ე. ისაბეკიანი თემატური სურათის ოსტატია. ამასთან დაკავშირებით ხაზი უნდა გაესვას მხატვრის, როგორც პორტრეტისტის ერთ დამახასიათებელ თვისებას: მას აქვს მთელი რიგი პორტრეტებისა, რომლებიც, ასე ვთქვათ, „სასურათო სტილითა“ გადაწყვეტილი. ეს არის: დერენიკ დემირჯიანის (1960), აქსელ ბაკუნცის (1960), რ. ქოჩარის (1961), ავეტიკ ისააკიანის (1963) პორტრეტები, „საიათ-ნოვა“ (1964), „მოხუცის დღა“ (1964) და სხვა. ამ დიდ ტილოებზე, რომლებზეც ოსტატი პორტრეტირებულს თითქმის მთელი ტანით გვაძლევს, ე. ისაბეკიანი დიდ ადგილს უთმობს ფონს, პიუჯის. იგი მას აქვეყნს ერთგვარ მოქმედ ფაქტორად გამოხატული პიროვნების უფრო მკაფიოდ დახასიათებისათვის, მისი განწყობილების, ხასიათის გახსნისათვის.

სხვაგვარია პორტრეტების მეორე ჯგუფი. მასში შედის რამდენიმე ავტოპორტრეტი, დედის, შვილის, მეუღლის, ჩიკ თომაჯიანის, ტ. ღარიბჯანიანისა და სხვათა პორტრეტები. მხატვრის ასლიბობა ეს პორტრეტები განსაკუთრებით საინტერესოა. სიყვარული და სიბოძო, რომელიც აკავშირებდა მას ამ ადამიანებთან, ამ ნაწარმოებებს თავისებურ მიზმიდევლობას ანიჭებს. პორტრეტები მოცემულია სადა ფონზე და შთაბეჭდილებას სტოვებენ შესრულების სიციფოვლით, დახასიათების მკაფიობით, ემოციურობით.



თუკი ავტოპორტრეტებითა და კონსტანტინე გამსახურდიას პორტრეტით (ქართველი მწერლის ოთხი პორტრეტი აქვს შესრულებული) ვიმსჯელებთ, ოსტატი დიდი სიძაბოლით გამოგვეცხმა ადამიანების შინაგან და გარეგნულ თავისებურებებს, ხაზს უსვამს პორტრეტბრუნისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელსა და ტიპურ თვისებებს. ამ ჭანრის ქმნილებებში გარკვევით შეიმჩნევა ის ევოლუცია, რომელიც განიცადა ოსტატმა თავისი მოღვაწეობის ნაბიჯზე. ამ მხრივ როგორც პორტრეტებში, ისე თემატურ სურათებში აშკარად შეიმჩნევა კოლორისტული ცვლილებანი. მხატვარი თხზლათან უარს ამბობს ადრეული წლების პალიტრისათვის დამახასიათებელ მუქმოყავისფრო ტონებზე. ფერები სულ უფრო ღია და კაშკაშა ხდება. ოსტატი, რომელმაც თავისი სახე იპოვა, უკვე იყენებს ლოკალური ტონებით შეფერილ დიდ სინტრეცეყა, რაც მის გვიანდელ ნამუშევრებს ერთგვარ დეკორატიულობასა და განწყობილების მაჟორულობას ანიჭებს. აღსანიშნავია მხატვრის მონუმენტური ტილო „თამაქოს მკრეფავი ქალები თათვიდან“, „წვიმის შემდეგ“ (1962), „მინატურე ქალი“ (1961) და სხვ.

პალიტრის გაცოცხლების, ფერწერულობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია საერთოდ არის დამახასიათებელი ბოლო პერიოდის საბჭოთა ხელოვნებისათვის. ისაბეკიანი ფეხდაფეხ მისდევს ეროვნული ფერწერის ცვლილებათა პროცესებს. კოლორიტთან ერთად იცვლება ფორმის გადმოცემაც. იგი ერთგვარად სიმბრტყობრივი ხდება, მისი შემკერეული ხაზი კი გვევრთი, ექსპრესიული, ფორმის ხასიათის მკაფიოდ გამოხატაველი. აქ კვლავ უნდა გაეხსენოთ „თამაქოს მკრეფავი ქალები“ (1962), „გვერი და ასამიკი“ (1961), „ომხაუჭუჭა ბიჭი“ (1964) გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო უკანასკნელ ათწლეულში ე. ისაბეკიანის მიერ ზეთით დაწერილი რიგი პიენსაჟები და ეტიუდები ნატურიდან. მათგან ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა „თეთრი ცხენი“ (1954), „ორფელ. ხენა მთაში“ (1954), „კამეჩები მდინარის პირას“ (1955), „სევანის მონასტერი“ (1958), „თათვის მონასტერი“ (1959) და სხვ. ფერთა სიმკვეთრე და ჟღერადობა, ფერწერის სიცხოველე, სიმსუბუქე, ოსტატის გატაცება მზით განათებული მშობლიური ბუნებით, ჰაერის გამჭვირვალებით, დამახასიათებელია ამ ნამუშევართათვის. აქვე აღსანიშნავია მახვილი და შესრულების მანერით უადრესად თანამედროვე ჩანასატების სერია, რომლებიც სხვადასხვა ტექნიკითაა განხორციელებული (ფანქარი, პასტელი, ნახშირი, ტუში). ესენია „ქალი ლურჯ სამოსში“, „ქალი და სახეღარი“, სერია — „რაზდანი“ (1960), „სანაპიროს სიმშვიდე“ (1960), „ქალიშვილები სანაპიროზე“ (1960) და სხვ. თითოეულ მათგანში შეიგრძნობა ნატურასთან უშუალო კონტაქტის შედეგად აღმოცენებული სიცხოველე. ეს ჩანასატები დანამიკურია, ფერადოვანი, მოძრაობები მათში მკვეთრადაა დანახული და აღბეჭდილი. ნაწარმოებები შემსრულებლის დიდი ოსტატობის მაჩვენებელია და ავლენს მხატვრის ინდივიდუალურ სახესა და მკაფიოდ გამოხატულ ეროვნულ ბუნებას.

თბილისელი მკერეებლები მადლოერნი არიან მხატვრისა, რომელმაც თავისი ნამუშევრების პირველი, ასე ვთქვათ, „გამსვლელი“ გამოფენა სწორედ ჩვენს დედაქალაქში მოაწყო.



ე. ისაბეკიანი

აზ დაზუბრუნენც

ე. ისაბეკიანი

მინა ხნაპორსიკიდან



შოთა ცუკერიძე

ქანასკნელ ხანს ძალზე გაიზარდა ინტერესი თოჯინების თეატრისადმი, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ყველა სხვა სახის თეატრებს შორის. განსაკუთრებული იმიტომ, რომ თავისი სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებებით ეს სპექტაკლები განკუთვნილია როგორც ბავშვების, ასევე მოზრდილებისათვის. აქ შევიძლიათ იხილოთ თანამედროვე რეალისტური პიესებისა და ხალხური თქმულებებიც, ფანტასტიკური ზღაპრები, ლეგენდები, იგავ-არაკები, ოპერა, საესტრადო თუ საცირკო სახანაბანო.

თოჯინების თეატრის მეტად სპეციფიკური ხასიათი და, აქედან გამომდინარე, მისი დრამატურგიისა და რეპერტუარის სიახლეები ჯერ კიდევ დიდ კამათს, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ეს, ერთის მხრივ, ბუნებრივიაა, რადგან, როგორც პროფესიული თეატრი იგი ჯერ სრულად ახალგაზრდაა. მიუხედავად იმისა, რომ თოჯინების თეატრი ხალხური სანახაობის ერთ უძველეს სახეობას წარმოადგენს, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე თითქმის არავითარი სპეციალური დრამატურგიული ქმნილება ამ დარგში არ მოგვეპოვებოდა.

თოჯინების თეატრის წარმოშობასთან ერთად წარმოიშვა დრამატურგიის სრულიად ახალი ფორმა — პიესა თოჯინების თეატრისათვის. ცხადია, რეპერტუარი შედგენილი უნდა იყოს ისეთი პიესებით, რომლებიც ნაწილად ეთანხმება ამ თანხის სპეციფიკურ თვისებებს, მჭიდრო ურთიერთკავშირში თეატრის ტექნიკურ პრდომენტთან. ამას გარდა, თვით თოჯინების თეატრის მრავალი სხვადასხვა ფორმა არსებობს: „პეტრუშკის თეატრი“, „ტროსკებიანი“ თოჯინების თეატრი“, „მარიონეტების თეატრი“, „ჩრდილების თეატრი“ და სხვ. თითოეული მათგანი თავისებურ დრამატურგიულ მიდგომას საჭიროებს.

მაგრამ, გვაქვს კი დღეს ისეთი პიესები, რომლებიც ამ ფანტაზა ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდეს?

რა თქმა უნდა, ჩვენი თეატრების (ამჟამად საქართველოში არის თოჯინების სამი სასულეწიფო და მრავალი თვით მოქმედი თეატრი) რეპერტუარში საინტერესო პიესებიც, მაგრამ მაინც არ არის საკმაო რაოდენობით, ამასთან უმრავლესობა გადმოკეთებული ან თარგმნილია. ჩვენი მწერლებსა და დრამატურგებს შორის, ერთეულებით თუ წერტილ პიესებს თოჯინების თეატრისათვის. დრამატურგიისა და რეპერტუარის ასეთი ნელი უნდა არ შეიძლება ჩაითვალოს ნორმალურად, მიუთმეტს, რომ ახლა ძალზე გაიზარდა ამოცანები, რომლებიც დასმულია თოჯინების თეატრების წინაშე. მასალები, რომლებზედაც შეიძლება აიგოს დრამატული ნაწარმოები, უამრავია, ამას თვით ცხოვრება გვაძლევს, მაგრამ ძნელია იმ „ენის“ მოხაზვა, რომლითაც თოჯინა უნდა ელაპარაკოს მაყურებელს.

არიან ავტორები, რომლებიც არ შესწევთ ამ დარგში მუშაობის უნარი და ვერც დრამატურგიის ელემენტარულ საკო-

თხებში ერევიან, მაგრამ მაინც ადვილად კიდებენ ხელს პიესის წერას, თუ შეიძლება პიესა ეწოდოს მშრალი, არაფრის-მითწერილი სიტყვებისაგან შეკოწიწეულ დიალოგებს. ჩანს, მათ არააად მიანჩნიათ თოჯინების თეატრი და მას უყურებენ, როგორც ბავშვებისათვის გასართობ საშუალებას. რა თქმა უნდა, როგორც ყველა თეატრი, ასევე თოჯინების თეატრიც, გართობის ელემენტებს როდია მოკლებულია, მაგრამ მისი ძირითადი არის აღმზრდელობის დანიშნულებასა და ხასიათში მდგომარობს. ბავშვი ძალზე ემოციურია, ყოველ საინტერესო ამბავს გაფაციცებით აღიწევს თავს თუ სპექტაკლი გაუგებარი, მოსაწყენია, თუ ადვილი აქვს მშრალ დიდაქტიკას, მაყურებელთა დარბაზში მაინცვე გულგრილობა დაისადგურებს. ბავშვები აღარ უსმენენ, იწყებენ კერძო საუბარს, გააღდინ ერთი ადგილიდან მეორეზე და სხვა, რაც პიესის სისუსტის პირველი მაწუყებელია და ერთხელ კიდევ დასტურებს პედაგოგების მზარ იმის შესახებ, რომ ბავშვს უყვარს კონკრეტულთა, ას არ სჭირდება განყენებული იდგენი. საბავშვო ნაწარმოებში მთავარი ადვილი უნდა ეჭიროს მოქმედებას.

თუ ვილაპარაკებთ მხოლოდ საბავშვო პიესებზე, უნდა აღვნიშნოთ ის საყრდენთაოდ ცნობილი ჭეშმარიტება, რომ დრამატული ნაწარმოების წერა, და განსაკუთრებით კი საბავშვო ნაწარმოებისა, ძალზე რთულია და მოითხოვს განსაკუთრებულ ნიჭსა და უნარს. ავტორი ღრმად უნდა წაადგინდეს ბავშვის ფსიქოლოგიას, აკრავდ უნდა იცნოდეს მის სულიერ სამყაროს. დიდი რუსი კრიტიკოსის ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ — „იმისათვის, რომ ილაპარაკო ბავშვებთან სახეებით, თვით უნდა იყო მოზრდილი ბავშვი, არა ან სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არამედ დაიბადო ბალურად გულწრფელი ხასიათით“.

მამასადამე, როდესაც თოჯინების თეატრის საბავშვო დრამატურგიაც ელაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს არა რაღაც უჩვეულო და განსაკუთრებული შინაარსის ნაწარმოებ, არამედ ის, თუ ავტორი ცხოვრობს მხატვრული ისტატობით მოგვაწოდის მას. ბავშვი ცხოვრების ადვილ დეტალს იცნვერ ალექსანს, როგორც მოზრდილი. ამიტომ მოთავარია არა მარტო მს, თუ რაზე დასწერს ავტორი, არამედ ისიც თუ „როგორ“ დასწერს და „ვისთვის“; ხოლო ვითხვამი „ვისთვის“ — უნდა ვიგულისხმობთ მაყურებელთა ასაკიც და თეატრის თავისებურებანიც, რადგან დრამატული ნაწარმოები შეიძლება საბავშვო იყოს, მაგრამ თუ იგი არ შეესატყვისება თოჯინურ პროფილს, სპექტაკლი ყოველგვარ მხატვრულბობს მოკლებული, უყურებელი და მოსაწყენი იქნება. ჩვენი თეატრების ამოცანა კი არის შექმნას შინაარსიანი, მასშტაბური სპექტაკლები, რომლებშიც მასვლი, წარმტაც ფერებში გადაჭრული იქნება ხელოვნების დიდი ამოცანები, თანამედროვეობის ჭეშმარიტად სერიოზული პრობლემები. სპექტაკლი ხომ უნარლო სანახაობა არ არის, იგი მაყურებელს უნდა ადევლებდეს გმირთა ბედით, იწვევდეს მათ მიმართ თანაგრძობობას. პიესამ

უნდა დადგეიჭოს ბავშვი იმაზე — როგორ მოიქცეოდა იგი თუ სცენაზე წარმოდგენილი გმირის ვითარებაში აღმოჩნდებოდა.

ჩვენი ქვეყანაში თოჯინების თეატრი ძირითადად ემსახურება ბავშვებს. პროფესიულ თეატრად ჩამოყალიბების დღიდან მას თან ახლავს მყარი პედაგოგიური პრინციპები. ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი მაყურებელთა ასაკობრივ განსხვავებაშია. სწორედ ეს ასაკობრივი მიდგომა ავალბებს პიესის ავტორს, მასთან ერთად რეჟისორს, მხატვარს, კომპოზიტორს, რამე ყოველი პიესა საინტერესო იყოს იმ ასაკის მაყურებელთათვის, რომლისთვისაც იგი გამოიწვლია. თოჯინების თეატრში ბავშვი პირველად ეცნობა ხელოვნების სამყაროს. სწორედ ეს პირველი შთაბეჭდილებები აღიბეჭდება მის გონებაში და მკაფიოდ კვალს სტოვებს. ამიტომ საბავშვო დრამატურგიის იდეურ-მხატვრულ მხარეებს თოჯინების თეატრში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

როგორ უნდა იყოს ბავშვი მათთვის? რაზე უნდა მოუხსნოდეს მათ თოჯინების თეატრს?

თანამედროვე საბჭოთა თეატრს კლასიკურ პიესებთან ერთად, უპირველესად, უნდა ასაზრდოებდეს თანამედროვე პიესები, თანამედროვეობა — ეს არის ჩვენი დღევანდელი დღე და ხვალინდელი დღის წყობი განჭვრეტაც, ეს არის მომავლის დანახვა თავისი წარმატები და მრავალფეროვანი სიუჟეტებით, ხასიათებით, სიტუაციებით, ეროვნული თავისებურებებით. თანამედროვე სულიკეთების შეიძლება იყოს ყველა ნაწარმოები, თუნდაც ეხებოდეს ძველ წარსულს, თქმულებას, ზღაპარს, და ა. შ. მას შეიძლება აქონდეს „თანამედროვე სული“, იყოს ჩვენი დროის იდეების თანაქრადი.

ბავშვის შემეცნებითი სფერო ვიწროა. იგი ჯერ კიდევ მოუშაადებელია იმისათვის, რომ ღრმად ჩასწვდეს ადამიანის მეტად რთულ და მრავალფეროვან ხასიათს. აი, სწორედ აქ მიუშველება მას თოჯინების თეატრი, სადაც მისთვის განკუთვნილი სპექტაკლები მოკლებულია რთულ სიუჟეტურ კომპოზიციას, გრძელ დიალოგებსა და პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. სადაც ყველაფერი მარტივი და გასაგებია. დიდი დამაჯერებლობითაა განსახიერებელი ზღაპრები, რომლითაც ჩვეულებრივ იწყება ბავშვის ლიტერატურული აღზრდა.

თავისი პირობითი ბუნებით, დიდი გამომგონებლობითი შესაძლებლობებით თოჯინების თეატრი ზღაპრული ხასიათების დამაჯერებლად განსახიერებს საშუალებას იძლევა. აქ ფართოდ შეიძლება იყოს გამოყენებული მხატვრული გამოხატვის ისეთი ხერხი, როგორცაა ცხოველთა სამყაროს აღგორია. ეს უკანასკნელი კი ბავშვთა საყვარელი და ადვილად ასათვისებელი ლიტერატურული ჯანია.

ხალხური ზღაპარი ბავშვის ყურადღებას იტაცებს უბრალო ენით, დინამიკურობით, დილოგთა ლაკონურობით, მკაფიოდ გამოხატული სახეებით, ემოციურობით. იგი უნერგავს ბავშვს სამშობლოს სიყვარულის კეთილშობილურ გრძობას, ზიზსა და სიძულვილს ბაღებს ახალბის მხაჯრელებს მიმართ, აღვიბებს მეგობრობას და მამასთან, სიმამაცისა და მეუღლეთის გრძობას. რომელ „ციცხალ თეატრს“ შეუძლია ისე დამაჯერებლად გამოიქრწოს ზღაპრული სახეები,

ზღაპრული ელემენტები, გაითამაშოს ფანტასტიკური სცენები, როგორც თოჯინების თეატრს! მაგრამ, როგორ ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს ხალხური ზღაპარი, იგი მინც რეალისტურია თავისი ძირითადი, იდეური შინაარსით, მორალური დასკვნებით.

უფროსი ასაკის ბავშვებს კიდევ უფრო რთული და საინტერესო სიუჟეტები იტაცებს, მაგრამ სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს სპექტაკლის წარმატებას მხოლოდ საინტერესო სიუჟეტი განსაზღვრავს. არა, აქ მთავარია ბავშვის აღმზრდელი შინაარსი თემა, რომელიც განაპირობებს პერსონაჟთა ხასიათებსაც და სიუჟეტის განვითარების ხასიათსაც.

თოჯინების თეატრის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ს. პროპორკენსკისა და ს. ობრაზცოვის ჰეროიკულ-სატირული პიესა „დიდი ივანე“, რომელიც თანამედროვე თემატიკიდან ყველაზე უფრო დასრულებული დრამატული ნაწარმოებია. ეს არის პიესა-ზღაპარი მემაშულებებსა და კაპიტალისტებისაგან ხალხთა განთავისუფლების შესახებ. აქ დიდი ივანე მშრომელი ხალხის სიმბოლიურად გამოხატულია სახეა.

შემოხვევითი არ არის, რომ ს. პროპორკენსკიმ და ს. ობრაზცოვმა რემაკა მიგვიითეს — ივანეს როლის შემსრულებლად აუცილებლად ცოცხალი მსახიობი გამოვეყვანა. ამ დროს ისინი სწორედ თოჯინების სპეციფიკურ მხარეს ითვალისწინებდნენ. მათ იცოდნენ, რომ რა ანატომიური სისუსტიაც არ უნდა ყოფილიყო დამზადებული ივანეს როლის შემსრულებელი თოჯინა, იგი დადებითი გმირის რთულ სახეს ვერ მოგვემდა, ხოლო ცოცხალი მსახიობის გამოყენებით უფრო დამაჯერებელი სახე შეიქმნა, ისევე, როგორც, თოჯინების თამაშით მეფის, მღვდლის, სარდლისა და ვაჭრის უაღრესად დამაჯერებელი სახეები მივიღეთ. ივანესთან საპირისპიროდ ესენი დამცირდნენ, უფრო დაკინდნენ და სასაცილონი გახდნენ. მაშასადამე, აქ ძველი ხალხური თქმულება ივანესა და მისი მტანჯველი ძმების შესახებ ვადმოატანალი რეჟოლუციამდელი რუსეთის სინამდვილემ და განზოგადებულია მეფის, ვაჭრის, სარდლის, მღვდლის, გველის, შევარდენისა და ივანეს მხატვრულ სახეებში.

გარდა იმისა, რომ ეს პიესა ჩვენი ნორმ მაყურებლის უნერგავს მეგობრობას და ამხანაგების გრძობას, ზიზლით განაწყობს ხალხის მხაჯრელებისადმი, მას სხვა აღმზრდებლობითი დანიშნულება აქვს; „დიდი ივანე“ სოციალური პრობლემებისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებია. ავტორებმა სპექტაკლს ისეთი ფორმა შეუბრახეს, რომელმაც დამაჯერებელი, მკაფიო და ნათელი გასადა შინაარსი, რომელსაც მიელო გატაცებით უსმენს ბავშვი და სადაც ყველაფერი მისთვის საინტერესო და გასაგებია. იყო შემთხვევა, როცა აღმუშავებულმა მაყურებელმა სასწრაფოდ აირბინა სცენაზე და გაღვიბმა დაუწყო ივანეს, რომელიც ძმებმა დასაბამაველად გასწირეს. როგორც ვხედავთ, აქ ნორმ მაყურებლის არა თუ ადვილად პიესის გმირთა საბედისწირო მდგომარეობა, არამედ გულწრფელად გრევიან მოქმედებაში.

თუ დრამატურგიას გააჩნია კანონები, რომლებიც თანაბრად ერეოდება ყველა სასცენო ნაწარმოების არქიტექტონიკაზე, თოჯინების თეატრის დრამატურგიას, თავის მხრივ,

აქვს მაკარი მოთხოვნები, რომლებიც უნდა გაითვალისწინოს ავტორმა. თოჯინების თეატრის დრამატურგი ისე უნდა იცნობდეს თოჯინურ სამყაროს, როგორც მსახიობი, რეჟისორი და მხატვარი. მაშინ მას სპეციალური „რეცეპტი“ როდი დასჭირდება პიესის დასაწერად, არამედ თვითონ აუღებს ალღოს თუ „როგორც“ წერის და „ვისთვის“. ნათლად წარმოიდგინო ყოველივე იმას, რასევეა სურს ელპარაკოს მაცურებელს და როგორც გამოისახება იგი სპექტაკლში. მასსავე უნდა, თოჯინების თეატრის ავტორი-დრამატურგი უნდა იცნობდეს ამ თეატრის ყველა შესაძლებლობას და იმასაც, რაშიც იგი უძლურია.

თუ საერთოდ დრამატურგიას აქვს საშუალება დაგვანახოს დადებითი გიგანის რეალისტური სახე, წარმოგვიდგინოს იგი მიწელი თავისი შინაგანი ბუნებით, რთული ფსიქოლოგიური ხასიათებით, თოჯინების დრამატურგია ყოველივე ამას მოკლებულია. მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ თოჯინას ასეთი სახეების განსხვავების დასახელება „არტიკული ნიჭი“ კი არ გააჩნია, ხოლო თუ ჩვენ ძალას დავატანთ თოჯინას — მეტოქეობა გაუწიოს ადამიანს — მსახიობს და გაითამაშოს ასეთი ხასიათის როლი, თოჯინის როგორი ოსტატიც არ უნდა ასრულებდეს მას, სულერთია, დრამატურგის მიერ მოცემულ სახეს ვერ განასახიერებს და თოჯინა ამ შემთხვევაში დარჩება უსულუო საგნად. მაგრამ ამავე მომენტში თავისთავად შეიქმნება რეალისტური თოჯინური სახე, მხოლოდ ეს უკვე იქნება ავტორისთვის სახის „ნეგატივი“ — კიდევ ერთი ნიშანთვინება თოჯინის ბუნებისა.

დრამატულ თეატრში „ოტელოს“ ვუყურებთ. იმ სცენაში, სადაც ოტელი ახარობს დონდომეოსს, მაყურებელთა დარბაზში ჩუმი, თავშეკავებული ქეთინი ისმის. ახლა თუ სცენა გაითამაშოთ თოჯინების თეატრში, აქ უკვე მივიღებთ სრულიად საწინააღმდეგო რაქციას — მაყურებელთა თავშეკავებულ ხარხარს, რადგან აღნიშნული სცენა ტრაგიკულად იწყება და უნებურად გადაიქცევა პაროდიად, მიუხედავად იმისა, რომ აქ მსახიობებს არც სახეები შეუცვლიათ, არც ტექსტი, არც ენა და სტილი. მაშ რამ განაპირობა ამ სცენის პაროდულიზაში გადაჯერდნა?

თუ დრამად ჩავეყვირდებით თოჯინის სპეციფიკურ ბუნებას, აღინახავთ, რომ თოჯინას არ შეუძლია შემოქმედებითად ამაღლდეს „ცოცხალ მსახიობთან“ მსგავსი სახეების განსხვავებას. უფრო მეტიც: თუ ერთი წუთით თვალს გადავაგვრებთ თოჯინის წარმოშობისა და მისი განვითარების ისტორიას, დავინახავთ, რომ თოჯინა იყო და არის შარყის, კარიკატურისა და გროტესკის განსახიერება. და როგორც არ უნდა მივამსგავსოთ იგი ადამიანს, მაინც თოჯინად, უსულუო საგნად რჩება. ცხადია, შექპირის მიერ გამოძიერული რთული ფსიქოლოგიური სახეები განსახიერებისათვის უხმობს ადამიანს და არა თოჯინას; ადამიანს, რომელსაც სცენაზე ამა თუ იმ სახის შესაქმნელად შეუძლია გამოიყენოს ვესტი, მიმიკა, მრავალფეროვანი მოძრაობები.

იმაღლა კითხვა: თუ თოჯინების თეატრს აქვს თავისი სპეციფიკური თვისებები, რის გამოც იგი უძლურია სცენაზე გამოიყენოს ჩვენი ეპოქის გიგანები, ინჟინრები, მატყანათმწეველები თუ ბიონერები, შექმნას დადებითი თოჯინის სახე

მიწელი მისი შინაგანი მრავალფეროვანი ხასიათებით, როგორია მისი გზა თეატრალურ ხელოვნებაში? რაში მდგომარეობს მისი ამოცანა?

თუ საერთოდ თეატრალური ხელოვნება სამყაროს მხატვრულად ათვისების პირობითი ფორმაა, თოჯინების თეატრი შედმიწვევით პირობითია. აქ თვით მსახიობიც კი (თოჯინა) მეკვდარი, უსულუო საგანია. მაშ ხომ არ კბადებს ეს ტექს თოჯინის რეალისტურებაში?

არა. ეს ტექსი უკუგდებული უნდა იქნას. თოჯინების პირობითობა სრულებითაც არ გვაძლევს საბაბს ვიფიქროთ, რომ ეს ხელოვნება თვითმიზნური, ფორმალისტური ტენდენციების მატარებელი იყოს. თუ თოჯინა ოდნავაც ვერ გარდაისახება გიგანით ან თორაანთ ქერივად („თორაანთ ქერივი“), სამაგიეროდ იგი უღიდეს გამომსახველობას აღწევს ლურსახსა და დარეჯანში („კაცია-ადამიანი?!“).

თოჯინების თეატრი ისევე, როგორც სხვა თეატრალური ხელოვნება, მოწოდებულია მხატვრული სიმართლის მომაჯადოებელი ძალით გვიამბოს, ღრმად და სწორად დაგვანახოს ცხოვრების სინამდვილე. ხოლო რეალიზმი თოჯინების ხელოვნებაში იწყება იქ, სადაც თოჯინა რჩება თოჯინად.

წარმოდგენილია თოჯინის მივცეთ რეალური სახე და მას მოვთხოვთ მასწავლებლის დადებითი სახის სწორი განსხვავება. იგი არა თუ დააკრებს მაყურებელს, რომ მან დიდაქტიკური ხასიათის საუბარი ჩაატაროს მოსწავლეთთან, პირით, — სიცილს გამოიწვევს, ეს იმიტომ, რომ როგორი სრულყოფილიც არ უნდა ვაგებოთ თოჯინა მისი გარეგნული მხარეების მხრივ, მაყურებელს მაინც ვერ დავავიწყებთ, რომ იგი თოჯინების თეატრში არის, რომ იგი თოჯინაა უფროებს, და, უფრო მეტიც, რაც უფრო მეტი იქნება ფუნქციონირების მსგავსება თოჯინისა ცოცხალ ადამიანთან, მით უფრო დავინიშნავთ იგი მაყურებლის თვალში და წარმოგვესახება „კაცუნად“, მასწავლებლის კარიკატურად.

თოჯინა ფლობს ერთ მეტად არაჩვეულებრივ სპეციფიკურ თვისებას: იგი თავისი ფიზიკური მოქმედებით უფრო მეტს მოქმედობს, ვიდრე სიტყვიერი მასალით. მსახიობის ხელში თოჯინა იქცევა ცოცხალ არსებად და საკმარისა მისი ოდნავი შერჩევა, ესა თუ ის მოძრაობა, რომ ცოცხალი რაქცია გამოიწვიოს მაყურებელში. თუ თოჯინა ეს თვისებები ესმარება დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს, რათა თავიანთი შთანაფიქრი მიტანონ რეჟისურებულთან, იგი ხელს უწყობს აგრეთვე მათე სენის — ხელსონობის გაფორმება-განვითარებას. მაგალითად, ზოგჯერ რეჟისორი და მსახიობი როლის განსხვავებას არ როლის შინაგანი მდგომარეობიდან კი არ განმოდინან, არამედ ცდილობენ როლის შემსრულებლები თოჯინის გარეგნულ თვისებებს შექნაიკარად მიუყვინონ ესა თუ ის ხასიათი, მეტყველება, ვესტიკულატიკა, სიარული და სხვ. არ შეიძლება ჭეშმარიტი ხელოვნებად ჩაითვალოს ის გარეგნული, რაც შინაგანად არ არის ნაკარანახვი. არავის არ ჭირდებოდა შიშველი თოჯინური ტექნიკა, არავის არ ჭირდება ლამაზი სასაბოთა თუ მას თან არ ახლავს ცხოვრება, მიწელი თავისი მრავალფეროვანი მოვლენებით.

ვიშორებთ, თოჯინების თეატრს აქვს თავისი საკუთარი სპეციფიკური თავისებურებანი, რომელშიაც იგულისხმება ამ

ხელოვნების შინაარსი, მისი დამოკიდებულება სინამდვილესთან და ამან უნდა განსაზღვროს სადადგომო მისაღები პიესის აკურატიონობა. ეს თითქმის ვიცი, მაგრამ სამწუხაროდ, ჩვენს თეატრებში დადგმულ ბევრ პიესას არაფერი არ აკავშირებს თოჯინურობის პრინციპებთან და ვერც თავისი იდეურ-მხატვრული დონით დგას საჭირო სიმაღლეზე. ამის მიზეზია ჯერ ერთი ის, რომ სრულყოფილი თოჯინალური ნაწარმოები იშვიათობაა. თეატრული იძულებული არიან წაიღონ კომპრომისზე და მხატვრულად შედარებით სუსტ, მაგრამ ქართულ ორიგინალურ პიესას მოჰკიდონ ხელი. მეორე: მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი თოჯინების თეატრები სცენური შემოქმედების მხრივ აღწევენ ტექნიკურ წარმატებებს, ამასთან ერთად ხშირად უბადრუკი, უწევი, პლაკატური პიესებით გამოყოფილებიან. არ იცავენ ამ მეტად თავისებური ხელოვნების ძირითად პრინციპებს.

ჯერ კიდევ იშვიათი როლია, როცა ცალკეული ავტორები აწვრიან ამხინჯებენ ამა თუ იმ მწერლის ლიტერატურულ შემოქმედებას მისი თეატრზე გამოტანის წყალობით. თავიანთ ინსცენირებებში, იმისათვის, რომ ვითოდა „თოჯინური“ გახადონ იგი, მოურიდებლად შაქვით დამატებითი სცენები და ამბები, რაც სრულიად უკარგავს ნაწარმოებს ავტორისეულ სახეს. არ უნდა გაიგონ, რომ ყველა მხატვრული ნაწარმოები როდი იძლევა მდიდარ მასალას თოჯინების თეატრისათვის. უნდა ვღაიროთ, თოჯინების თეატრები დიდ ცოდვას სწადინ ჩვენი სახელოვანი მწერლების მიმართ, „გეიორის“, „სამანიშვილის დედინაცვლისა“ და „უკაჯასა“ თეატრზე გათამაშებით. საკითხავია, ჩვენი პატარა მაყურებლებს (ჩვენი თეატრების ძირითადი მაყურებელი სკოლამდელი ასაკის და I-II კლასის მისწავლელები) გონება განა მჩუვდება იმ დრამა სოციალურ მოტივებს, რომლებიც მოთხრობებში ასეთი დიდი ისტატიზით დაგვიხატეს დ. კლდიაშვილმა, ნ. ლომოურმა, თ. თუმანიანმა? განა შესძლებს მსახიობი-თოჯინა გადმოსცეს გეიორის სულიერი ტრაგედია, თუ ალარაფერს ვიტყვით იმაზე, რომ ამ ნაწარმოების ხასიათი მთლიანად ეწინააღმდეგება თოჯინურობის მოთხოვნებს. იგივე უნდა თქვათ „სამანიშვილის დედინაცვალზე“. თუ ვიტყვით, რომ იგი იუმორისტული მოთხრობაა და იუმორის გადმოცემა კი თოჯინას ეხერხება, არც ეს არის სწორი. სასაცილოს მიღმა მიძინე სულიერი მდგომარეობა, ცერემონიანი ცხოვრება იმალება, რომლის სახეც თოჯინების თეატრს არ ძალუძს. ამ ნაწარმოების გმირები ხომ ჩვეულებრივი, რეალურად არსებული ტიპებია, ცხოვრების უკუღმართობისაგან განწუხებულნი. ავტორი არასდროს არ დასცილის მათ გარეგნულ მხარეებს, არასდროს მიმართავს გროტესკს მათი დახასიათების დროს, თანაურძნობს კიდევ და ნაღვლიანი კოლოთი ამბობს: „სწორედ შეცოდებოდა კაცს პლატონი, რომ თვითონ ამბავი სასაცილო არ ყოფილიყო“.

ა თქმა უნდა „სამანიშვილის“ თამაში თოჯინებით შეიძლება, მაგრამ რა აზრი ექნება ასეთ თამაშს, რა აუცილებლობა მოითხოვს ამას? დიდი საბჭოთა რეჟისორი და მსახიობი ს. ობრადაცოვი თავის შესანიშნავ წიგნში „Актёр с куколкой“ ამბობს: „Постепенно для нас выяснилось, что пьесы, которые могут хорошо играть люди, плохи

для кукол. Только в одном случае такие пьесы стоить брать: если кукольная интерпретация совершенно их меняет, если режиссер сумеет доказать, что только куклами, а вовсе не людьми, можно по настоящему „вскрыть“, например: „Горе от ума“. Я лично в необходимости таких „вскрытий“ очень сомневаюсь, если, конечно это не пародия, но пародия для ребят совсем ни к чему“.

თუ ჩვენ ვიუტად დავიცავთ იმ აზრს, რომ თოჯინების თეატრის დრამატურგიასა და „ცოცხალი თეატრის“ დრამატურგიას შორის არავითარი ზღვარი არ არსებობს, რომ თოჯინების თეატრში შეიძლება დაიდგას ერთი საერთო დრამატურგიული კანონებით დაწერილი ყველა პიესა, მაშინ რაღა საჭიროა თოჯინების თეატრი? განა მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა ცუნად განახორციელა თავის სცენაზე „იომლი“? განა იქ არ შეძლია უფროსი ამ წარმოდგენას უმცროსი ასაკის მაყურებელმა? აი, სწორედ აქ არის პასუხი იმაზე, რომ თუ არსებობს თოჯინების თეატრი, როგორც განისაზღვრის, მაშასადამე, უნდა იქმნებოდეს მისთვის სპეციალური რეპერტუარი.

„Нам хочется доказать, что кукольный театр — искусство важное, нужное, что он абсолютно современен и не может быть заменен никаким другим видом театра. Но его необходимо строить так, чтобы то содержание, которое он несет в своих спектаклях, было абсолютно оправдано формой, чтобы у зрителя ни разу не было вопроса: „почему играет кукла“ — ამბობს ს. გ. ობრადაცოვი.

თოჯინების დრამატურგიამ არსებულ ნაკლოვანებებს ხელს უწყობს აგრეთვე ის, რომ არ არსებობს პრინციპული თეატრალური კრიტიკა. კრიტიკოსებად ხშირად გვევლინებიან ადამიანები, რომელთაც წარმოდგენაც კი არ აქვთ თოჯინურ სამყაროზე. პიესების შეფასების დროს ისინი გამომდინარეობენ არა თეატრისა და პატარა მაყურებლის ინტერესებიდან, არამედ პირადულიდან და ამიტომაც სუბიექტურ შეფასებებს აძლევენ მას.

მიუხედავად სერიოზული ნაკლოვანებებისა დრამატურგიაში, ხელოვნების ეს განსაკუთრებული დამკვიდრდა ჩვენი მომავალი თაობის აღზრდის საქმეში. ჩვენი თეატრების აფორემული კლასიკოსთა და მრავალ სხვა ავტორთა გვერდით ხშირად ამოიკითხავთ ქართველი მწერლების, ახალგაზრდა ავტორთა სახელებს.

თუ საერთოდ თეატრალური ხელოვნება რთულია, თოჯინების თეატრი ორჯერ უფრო რთულია. სწორედ ეს არის მიზეზი რეპერტუარის ნელი ზრდისა, რომელიც არ შეიძლება ნორმალურ მოვლენად ჩაითვალოს, მით უფრო, რომ ამჟამად არაჩვეულებრივად დიდი შემოქმედებითი ამოცანების წინაშე დგას ჩვენი თეატრალური ხელოვნება. ამ ამოცანებს თეატრის ერთეული მუშაკები ვერ გადაწყვეტენ, ამის გადაჭრა მხოლოდ ერთობლივი მუშაობით შეიძლება და ამასში მთავარი როლი აქვთ მწერლებს, იმათ ვისაც სულითა და გულით უყვარს თავისი პროფესია, ვინც სრულყოფილად იცნობს ამ ხელოვნების ყოველ კუნჭულს.

Милин А.М. Сочинения

„Расстались мы“
Романс

ალონი მიხანდარი
უხმოი რომანსი

ზინიდა კოლინაშვილი

CANTO

Meno



ლოიზ მიხანდარს ჩვენი საზოგადოებრიბა იცნობს როგორც პირველ ქართულ პოეტს, გამოჩენილ ჰედავთესს და მის არც კომპოზიცია ვიდრე უცხო. მის შემქმნელი ჰქონია „მარტვილი-ფანტაზია“, აღმოსავლური მელოდია, თანხმითი გუნდი. საწუხაროდ, არც ერთი მთავანი არ შემორჩენილა. ა. მიხანდარის შემოქმედების შესწავლით დახმარებას გაავრცევს ჩვენს მიერ ლინინგრადის სალტოკო-მხედრობის სახელობის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის მიხედული ა. მიხანდარის ღრმად უყნობი რომანსი „Расстались мы“.

Расстались мы

Расстались мы на миг очарованием
На краткий миг была мне жизнь моя
Словам любви внимать не буду я
Не буду я дышать любви дыханьем
Не буду я, не буду я

Линия начал см исчезло сновиденье
Я все имен лишился вдруг всего
Осталось мне от счастья моего
Одно теперь унылое смущенье
Осталось мне, осталось мне.

ნოტებს ავლია თავდურცელი, ამიტომ არ ვცდი რომანსი დამოუკიდებლად დაბეჭდილი, თუ რომელიმე კრებულის ნაწილია. სამაგიეროდ რომანსის ბოლოში გარკვევითაა მითითებული მისი გამოქვეყნების თარიღი: „Одобрено цензурою С.П.Б. 23 января 1863 г.“. უთუოდ რომანსის პოეტობაზე მიზეზითაა პეტერბურგში მისი ხელახალი გამოცემის ფაქტი 1875 წ. (ცნობილი გამოცემების ურეგულარის მიერ).

როგორც ცნობილია, პირველი ქართული რომანსები ვახუშტი მთავრის 90-იან წლებში შეიქმნა, ჩვენს მიერ მიხედული ნიმუში სამუდამოდ გავალეს ვიდრე იმით, რომ ა. მიხანდარის რომანსი ქართული პროფესიული მუსიკის პირველი ნაწარმოებებია, ამასთან, წინ გადაიწია ქართული საზოგადოებრიბის თანამედროვე ცენტრს. 1871 წელს დ. გრისთაის მიერ პეტერბურგში გამოცემული „ქართული სიმღერების პოეზია“ პირველ დაბეჭდილ ქართულ მუსიკალურ ნაწარმოებად ითვლებოდა.

ჩვენი აზრით, ა. მიხანდარის რომანსი ქართული გადართვი სიმღერის საფუძველზეა შექმნილი. ტექსტის ავტორის ვინაობა არ არის მითითებული:

მიხანდარი გაცნობილი იყო ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლით, რისთვისაც სერიოზული ნაბიჯი გადავიტანა: „იმ დღეს უფალმა, ლოიზ მიხანდარმა, — წერს „დროება“ 1870 წელს, — გაავადოდა ჩვენ ზოგიერთი ჩვენებური სიმღერის „ტანგები“, რომელიც იმას პირადად დასაყრად ვაღვივებებოდა. ჩვენ დიდი სიამოვნებით შევნიშნეთ, რომ მის შრომას უნაყოფოდ არ ჩაუვლია. ამიტომ მის ხელში პირამდ შევეჩვიე რად მამბაბა ჩვენებურ მუსიკას და მისი ხასიათი მსმენელების უცბოდ გადმოგვაცა. უმეტეს ნაწილში, უფ. მიხანდარის მუსიკა მუდრო დატოვბობას უჭრავს მსმენელს ველში, მაგრამ ხანდახან მამში ერთი წუთის ატრეცებაც, „ეკცელსი მოვლამ“ და ხელახალი დატრეცვა გამოისმის. ჩვენი აზრით დიდ ღირსებად უნდა ჩაევალოს უფ. მიხანდარს, რომ ასე სწორედ გადაუვლია პირანსათვის ეს თვისებები, რომელიც ჩვენებური მუსიკის, ჩვენი ხალხის და საზოგადოების ხასიათითაა ვაღვივებულია.

უფ. მიხანდარი და საქმეს თავს რომ არ დაანებებეს, და ამროულამდე მოვიყვანოს, სწორედ დიდად დაავადებულს ჩვენ საზოგადოებას, განსაკუთრებით თუ ქალაქური სიმღერების ვარდა, ეს სახალხე ხმებასაც უჭრავს. მართალია ის ადვილად საქმე არ არის, მაგრამ სასახლოდაც იმით რომ იქნება, რომ ძნელია“. („დროება“ 1870 წ. VI 12 № 23).

ვფიქრობ, ა. მიხანდარის რომანსი უყრადღებამ იმსახურებს.



ნიჭიერი

ბალერინა

თეიმურაზ ქურდოვანიძე



სახიობისათვის დაუვიწყარია შემოქმედებითი ნათლობის დღე. იგი ცხოვრება იჭრება მის არსებაში და სიცოცხლის ბოლომდე ამაღლებულ მოგონებად რჩება. ასეთი დღე ირინე ჯანდიერისათვის ამ შვიდი წლის წინათ დადგა, როცა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა გამოსაშვები საღამო გაიმართა.

ამ საღამოს 18 წლის ი. ჯანდიერი შოპენის მუსიკაზე ცეკვავდა. მაღალი ნახტომები ჰაერში ფრენას გავდა, მიწაზე დამეშვებოდა და სხეულის ძალა იგრძნობოდა. იმავე საღამოს

პ. ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავის“ მეოთხე აქტიც წარმოადგინეს. აგრორას პარტიას გამართულად, მოხდენილად ცეკვავდა, თუმცა აკლდა დახვეწილობა და ოსტატობა.

ამ სპექტაკლზე ჯანდიერმა ნათლად გამოავლინა პერსპექტიული მოცეკვავის მონაცემები. იგი მაშინვე საოპერო თეატრში სოლისტად ჩარიცხეს.

ვახტანგ ჭაბუკიანიმა პატარა, უმნიშვნელო პარტიებით დააწვევინა შემოქმედებითი გზა. თავდაპირველად ი. ჯანდიერი კორდობალეტში ცეკვავდა, შემდეგ კი პ. ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავში“ სეფე ქალს, ფერისა და პრინცესა ფლორინას პარტიებს ასრულებდა.

მალე ი. ჯანდიერს დ. თორაძის ბალეტ „გორდაში“ ერთ-ერთი მთავარი გმირის, მეფის ასულის ირემას პარტია შესთავაზეს. აქ მსახიობს დიდად დაეხმარა უშუალობა და სტენური მომზიბელებლობა, მან დამაჯერებლად და ემოციურად ჩაატარა ირემას სცენები, თუმცა ბოლო აქტის დრამატული სცენის შესრულებისას აკლდა აქტიურილი გამოცდილება, რაც შემდგომ დაოსტატებას უნდა მოეტანა.

რამდენიმე თვის შემდეგ ირინე ჯანდიერი თავისი მასწავლებლის ვახტანგ ჭაბუკიანის წინაშე აგრორას პარტიით წარსდგა ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავში“. ბალეტმანისტერს უთქვამს: „ტექნიკურად ძლიერია, ხშირად სრულყოფილიც, მაგრამ ჯერ ვერ ასერხებს ცეკვის სულის შერწყმას პარტიის ჩანაფიქრთან“. შემდეგ ირინეს მიუბრუნდა და ანა პავლოვას ცნობილი სიტყვები გაუმეორა: „დაეუფლე ტექნიკას, შემდეგ აღარ იფიქრო მასზე და ბუნებრივად გეჭიროს თავი“.

ვ. ჭაბუკიანის დახმარებით ირინე დაქინებით ცდილობდა ხარვეზის აღმოფხვრას. მან ბალეტმანისტერისაგან შეითვისა ცეკვის კლასიკური ტრადიციები, ისწავლა მუსიკის აღქმა-გააზ-



ირინე ჯანდიერი — სილფიდი („ნოველები“)

რება. მალე მოცეკვავე დამოუკიდებელი ნამუშევრით წარსდება მაცურებლის წინაშე. ჯანდიერის აგრორა ნამდვილი მეფის ასული იყო. ვათამამებული და ქედმაღალი, რჩეულთა შორის გამორჩეული, რომელსაც თავყანისმცემელთა ტრფილი თვემუსაქცევე თამაშად გაუხდია. ირინე მალატკენიკურად ასრულებდა პარტიას. ხოლო ბალეტის ფინალურ „pas de deux“-სა და ვარიაციებში მოძალებულად იმსოდა სიცოცხლისა და ხილამაზისადმი მიძღვნილი სიმღერა.

აგრორას პარტიით ბალერინას შემოქმედებაში ახალი ეტაპი დაიწყო. ეს იყო კლასიკური ცეკვის სირთულეთა დამლევისა და პროფესიული წრთობის დასაწყისი.

ირინე ჯანდიერს თავიდანვე გამოაჩნდა ერთი შესანიშნავი თვისება, რომელსაც „პროფესიული სისარბე“ შეიძლება ვუწოდოთ. იგი დიდი გატაცებით სწავლობს სხვადასხვა პარტიებს ერთსა და იგივე ბალეტებში. ეს პროფესიული ღონის ამალღებთან ერთად მოცეკვავებს ზრდის და ხვეწავს.

ლ. მინკუსის „დონ-კისოტიში“ ირინე ერთდროულად ცეკვავს დრიადების მბრძანებელს, მესამე აქტის კლასიკურ ვარიაციასა და ამასთან ჩელტის პარტიასვე მუშაობს.

„დონ-კისოტის“ მთავარი პარტიების შემსრულებელთა შემდეგ პირველ რიგში ირინე ჯანდიერი დგას. მის მიერ დრიადების მბრძანებლის შესრულება ხასიათდება მფრინავი ნახტომებითა და ცეკვის ილეთების დახვეწილობით, კლასიკურ ვარიაციაში მოძრაობათა აკადემიურობით. მისი გამოსახველი ცეკვა ხიბლავს მაცურებელს.

განსაკუთრებული წარმატება ირინე ჯანდიერს ხვდა ა. ადანის „ჟიზელში“. მისი მირტა დაუნდობელი და მაცურია. გავისენოთ პირველი გამოჩენა სცენაზე. იგი მარმარილოს ქანდაკებასავით ცივი და მიუკარებელი იწყებს ცეკვას და გრძობთ მის სიძულვილს ადამიანებისადმი. ვილისების მბრძანებელი სასტიკია ყველას მიმართ, ვინც კი მისი ძალაუფლების შერყევას შეეცდება. მხოლოდ ალბერმა შესძრა, ააღელვა გულქვა მირტა. იგი თანდათანობით თანაუგრძობს

ჟიზელს, თუმცა ემინია ადამიანურმა სისუტემ არ დასძლიოს, გაურბის ჟიზელს და ჩვეული მბრძანებლობით მოითხოვს თავისი სამეფოს არაადამიანური კანონების შესრულებას. მოცეკვავემ მარიუს პეტეპას ბრწყინვალე ქორეოგრაფიული კონტრასტების საშუალებებით ჩამოქნა ეს საინტერესო სახე. აქ ერთმანეთს ენაცვლება მაღალი ნახტომები, ელვისებური ტრიალი წრეზე, სტატიკური სკულპტურული პოზები, ხატოვანი არაბესკები, როცა მირტა ჯერ ქვადებოდა, შემდეგ კი იწყებდა მოძრაობას, ირინე ჯანდიერმა დიდი გამომსახველობით გადმოგვცა მირტას რთული ემოციურ-ფსიქოლოგიური სამყარო. მოპოვებულმა წარმატებამ იგი თეატრის საუკეთესო მოცეკვავეთა რიგებში დააყენა.

თეატრის ცხოვრებაში ახალი ძიებანი იწყება და ირინე ჯანდიერიც ამ ძიებათა ცენტრში დგას, ზედმიზეძ ცეკვავს მთავარ პარტიებს ახალ საბალეტო სპექტაკლებში.

ვახტანგ ჭაბუკიანის „პოემა — ბალეტში“ ფ. ლისტის სიმფონიური პოემა „პრელუდებიც“ იყო წარმოდგენილი. ირინე ჯანდიერის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე სიცოცხლის გამოღვიძების სიმბოლოა, მისი ცეკვა გამოირჩევა სილადით, ნათელი ფერების სისუვეთ.

სურაფიტა. საუკუნეებში ლეგენდად ქვეული ასული დიდინანია პოეტურ მუზად იქცა. არც ყალმის ოსტატები დატოვა გულგრილად პიტიახმის ზვიადმა ქალწულმა. შემოქმედთა ფანტაზია მრავალგვარად წარმოსახავდა მას. უკანასკნელ ხანს კომპოზიტორმა ბ. კვერნაძემ სურაფიტას მუსიკალური სახე შექმნა „ქორეოგრაფიულ ნოველებში“. სამუხა-

ირინე ჯანდიერი — ალბეტა („გელის ტბა“)



როდ, ბალეტში სერაფიტას პარტია აგებულია ნაკლებად გამომსახველ მოძრაობებზე, რასაც ი. ჯანდიერის დახვეწილმა ცეკვამ ვერაფერი შემატა.

ასევე ნაკლებ საინტერესო იყო მსახიობისათვის მეორე ნამუშევარი — ქალიშვილი ა. ბალანჩივას ბალეტში „წიწილი“.

გრ. კილაძის ბალეტ „სინათლის“ განახლებულ დადგმაში ჯანდიერი ფერის ცვლავს. ზღაპრული ფერია ბალეტში სიკეთის სიმბოლოდაა გამოყვანილი. მისი პარტია აგებულია რთულ ქორეოგრაფიულ მასალაზე ადაქთო, ვარიაცია, კოდა, რომლის დაძლევა ირინე ჯანდიერისათვის უკვე სიმძნელს აღარ წარმოადგენდა. ჯანდიერის ფერია აღსავსეა პაეროვნებით, სიწმინდით და გამჭვირვალე გამათა მრავალფეროვნებით.

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ ახალგაზრდა მოცეკვავეს დიდი წარმატება ხვდა პ. ჩაიკოვსკის „გედის ტბაში“. ეს იყო ექვსი წლის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ერთგვარი შეჯამება, მოცეკვავის ზრდისა და დასტატების გამოხატულება.

მსახიობმა დრამატულად აღიქვა „გედის ტბის“ რომანტიკული ზღაპარი. ოდეტა—ჯანდიერის სვედიანი სახე, მომხიბვლელი სცენური გარეგნობა (ძლიერი ტანი, გრძელი და ლამაზი კისერი, დახრილი მხრები, გამომსახველი ხელები). ოდნავ შენელებული, ტალღისებური მოძრაობები და სკულპტურული არაბესებები მეორე აქტის ცნობილ „pas de deux“-ში წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

მესამე აქტში, უფლისწულის სასახლეში გამართულ ზეიმზე ქარიშხალივით შემოიჭრება ამაყი და გულზედაი შავი გედი — ირინე ჯანდიერი. მისი გამორჩენა აფერმკრთალებს ყველაფერს. იგი ატყვევებს უფლისწულს, მაყურებელს კი ხიბლავს გამართული და ცვეცხოვანი ცეკვით.

პარტიის მაღალტექნიკურად შესრულება, გმირის სულიერ სამყაროში მომხდარი ძვრების გადმოცემა და მაყურებელამდე მისი მიტანა, ი. ჯანდიერის მდიდარი არტისტული ბუნების მაჩვენებელია.

დიდ ინტერესს იწვევს ირინე ჯანდიერის უკანასკნელი ნამუშევარი — ფრანჩესკას პარტია პ. ჩაიკოვსკის სიმფონიურ ფრანჩეზაში „ფრანჩესკა და რიმინი“ (დადგმა რსფსრ დამსახ. არტისტ ა. ჭიჭინაძისა).

ფრანჩესკას პარტია ბალეტში რთულ ქორეოგრაფიულ მასალაზეა აგებული. საერთოდ მთელ ბალეტში აქცენტები გადატანილია ფსიქოლოგიურ განცდებზე. ბალეტმისტიკური თავისი ჩანაფიქრის ხორცშესახსნელად მოცეკვავისაგან მოითხოვდა არა მარტო დახვეწილ საცეკვაო ტექნიკას, არამედ ძლიერ განცდასა და მაყურებელამდე მის მიტანას. უნდა ითქვას, რომ ირინე ჯანდიერი ღრმად ჩაწვდა ბალეტმისტიკის შთანაფიქრს და ფრანჩესკას შთამბეჭდავი სახე შექმნა. ირინე ჯანდიერის ფრანჩესკა მაყურებელს აგრძნობინებს დიდი სიყვარულის ძალასაც, და მოძალადეობით გამოწვეულ სასოწარკვეთილებასა და სიძულვილსაც.

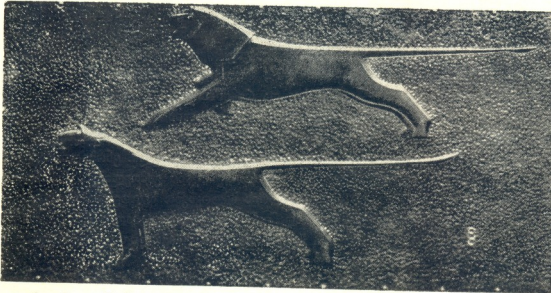
ირინე ჯანდიერის ცეკვა გამომსახველობითად მრავალმხრივია. იგი ხან მარმარილოს ქანდაკებასავით ცივია (მირტა, დრიადების მბრძანებელი, სერაფიტა), ხან მთიდან გად-

მოვარდნილი ჩანჩქერივით მჩქეფარე. („ღონ-კიხოსისა“ და „გედის ტბის“ მესამე აქტი, ვაკანსა — „ვალტურის დამეშა“), ხან კიდევ სიცოცხლის სიყვარულით ანთებული (ლისტის „სიცოცხლისაკენ“, სილფიდა — „შოპენიანაში“, ფრანჩესკა — „ფრანჩესკა და რიმინი“).

ირინე ჯანდიერი დიდი მომავლის მოცეკვავეა, რომელსაც თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობების სრულყოფილად გამოხატვისათვის კიდევ აქვს აღმართი ასავლელი. ცნობილი მოცეკვავე ალ შელესტი ამბობს: „ემოციის გამოვლინება მოძრაობაში — ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნება. ხელოვნება იქ იწყება, სადაც ვლინდება ადამიანის ინტელექტი, სადაც შეგნებულად აყენებენ იდეურ, სახეობრივსა და ფსიქოლოგიურ ამოცანებს“.

ირინე ჯანდიერი — სილფიდა





დიმიტრი ყიფშიძე

ვეფხისა და ლომის შეხვედრა

„ვეფხისტყაოსნის“ უპირობო კოლექცია

თეიმურაზ ბერიძე



სოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში მწვანად მოძებნება მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც ისეთი ეროვნული სუბიექტური აღმსახურების, როგორც შოთა რუსთაველის უკვადავ ქმნილება.

მეფე ვახტანგ მეექვსის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ ბეჭდური წესით გამოცემიდან თითქმის 180 წელი გავიდა. საამბერატორო აკადემიის აკადემიკოსის თეიმურაზ ბატონიშვილის თაოსნობით, პეტერბურგში 1887 წელს, საშუაოდ ჩამოიდის ცნობილი დარბაჯი კავკასიოლოგი და ქართველოლოგი აკადემიკოსი შარი ბროსი. 1840 წელს პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის სამეცნიერო სტომაზე იგი თხოვლობს უფლებას საუკუნო თანხით გამოსცეს „ვეფხისტყაოსანი“. ამ დღი საქმის განხორციელებაში შარი ბროსის მხარში ამოუდგინენ რუსეთში მოღვაწე ქართველები ზაქარია ფალავანიშვილი და ცნობილი ქართველი ლექსიკოლოგადი და-

ვით ჩუბინაშვილი, რომლებმაც ასევე გაილეს თანხა.

1841 წელს შარი ბროსის წინასიტყვაობით გამოვიდა „ვეფხისტყაოსანი“, რომელსაც თავთურესვე ეწერა: „... შედრებულთა დავალითა უფალთა ბრისცე, ზაქარია ფალავანიშვილისა და დავით ჩუბინაშვილისა, სანქციონირებულს, სტამბაში სახელმწიფო აკადემიისა და მეცნიერებათა, 1841.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან „ვეფხისტყაოსანი“ იბეჭდება არა მარტო თბილისში, არამედ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებსა და დაბეჭდი. „ვეფხისტყაოსანი“ გასული საუკუნის დასასრულს ითარგმნა გერმანულად, ხოლო ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში ინგლისურად. დღეს „ვეფხისტყაოსანი“ ეს გამოცემიანი ბიბლიოგრაფიულ იმ. ვითაობას წარმოადგენენ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ძველ გამოცემებს აგრეგებენდენ ძმები სოსო და ვახტანგ ასლა-

ნიშვილები. მათ მიერ შეკრებილია „ვეფხისტყაოსანი“ დარი კოლექცია.

ასლანიშვილების ბიბლიოთეკაში დაცული „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემებში ყველაზე ადრეულია სწორედ შარი ბროსისეული „ვეფხისტყაოსანი“.

ურარდასაღებია, რომ ქართულ ენაზე „ვეფხისტყაოსანი“ დაიბეჭდა 18-ეჯერ, აქედან 48 გამოცემის ეგზემპლარი ასლანიშვილების წინსაყავში ინახება.

80-90-იან წლებში კუთაისში (1888 წ.), ბათუმში (1888 წ.), ოზურგეთში (1891 წ.) ახალ-სენაკში, ქართველიშვილის, წულუკიძისა და ძმების თავართქილაძეების სტამბებში დაიბეჭდა „ვეფხისტყაოსანი“.

1884 წელს თბილისში ჩამოიდის ქართველი ხალხის მეგობარი არტურ ლაისტკი, „შორეული თვისიანი“, როგორც მას დიდი ილია ეძახდა, ილიას, ივანე მაჩაბლისა და მეუნარეიას დახმარებით შეუდგა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტზე შუამოახას, რამდენიმე წლის შემდეგ ლაისტკი გერმანულ ენაზე ლაიციკში თეთრ ლექსად აქვეყნებს „ვეფხისტყაოსანს“.

1891 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ ენაზე თარგმნა დიწყო მარკორი უორდრომი. მან, რომელსაც თავის მძახთან ოლივერთან ერთად ქართული ლიტერატურისა და ლიტერატურის დიდი თუკანისმცემელი იყო.

18 წლის შარბის შემდეგ მარკორი უორდრომი დაასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა პროსა. იგი ისე გარდაიცვალა, რომ ვერ მოესწრო თავისი თარგმანის გამოკვეყნებას. „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა მისმა ძმამ ოლივერმა ითავა. გამოცემა ლონდონში 1912 წელს.

ამავე წელს გემ „აოენაზე“ კანარის კუნძულებსაქენ მჯავრომისას ოლივერ უორდრომი შეხება რუს კოტეს ბაზშიმდგს. სწორედ აქ კაცის ბალმონტმა მარკორი უორდრომისეული ინგლისურ ენაზე თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანი“ და მისი რუსულად თარგმნის სურვილი აღძგრა.

ასლანიშვილების წინსაყავში ინახება „ვეფხისტყაოსნის“ ბალმონტისეული თარგმანი, რომელიც გამოცემაში შარი ბროსი 1938 წელს ვინმე ხელაძის სტამბაში, აღსანიშნავია, რომ ასლანიშვილებთან დაცულია იმავე ხელაძის მიერ 1948 წელს ბერლინში ქართულ ენაზე გამოცემული მინიატურული ზომის (10x6 სანტ.) „ვეფხისტყაოსანი“.

„ვეფხისტყაოსანი“ თარგმნილი და გამოცემულია საბჭოთა კავშირის ხალხთა თითქმის ყველა ენაზე.

სოსო და ვახტანგ ასლანიშვილებს ყველა ეს გამოცემა შეეძინილი და შენახული აქვთ თავიანთ უნიკალურ ბიბლიოთეკაში. ჰქვამ დაცული ნიხტორ, უნჯარა, რუმინული, ინგლისური, ჩინური, გერმანული ენებზე სხვადასხვა დრის გამოცემებში ეს კოცია.

წიგნების გარდა ასლანიშვილებს „ვეფხისტყაოსნის“ სამი ხელნაწერი შეუძინია. ერთ-ერთი მათგანი საუკუნის სწავანებისაა. ხელნაწერი მინუნელიოვანია უფრო იმით, რომ იგი გადამწერი გადმოწერია რუსიელოლოგი მცენერისა და მ. სულდვარაოვის უნივერსიტეტისაგან. ეს ხელნაწერი თბილისის სემინარიის მოსწავლეს აღმოსავლეთის ენების, ნაშუაგური შესრულებულია მცენერის ქართული ხელნაწერით, 1860-სა წელსა გიორგიბოშა 16-სა დღესა.

ძმები ასლანიშვილებს „ვეფხისტყაოსნის“ ძვირფას კოლექციაში დაცულია სხვადასხვა დრის და სხვადასხვა ენაზე გამოცემული 80 ტომი. დღეს სუვაკოლმა, უნჯარა და პატრიარქალმა გრმანომ შეზღავრა ქართული არს მრავალ განსაცდელს გამოცემული „ვეფხისტყაოსანი“.

რა უნდა იცოდეს კინომოყვარულმა

ხეკ

ეკრანიდან

დავით ლომიძე



ნობილია, რომ პირველი კინოსეანსები ატრაციო-ნის სახაითისა იყო. მაგრამ მალე კინემატოგრაფი ხელოვნების ერთ-ერთ დარგად აღიარეს.

კინემატოგრაფი მუჩაი იყო. ფილმის მსვლელობის დროს კინოდარბაზებში ორკესტრი უკრავდა. ხშირად მუსიკას სპეციალურადაც კი წერდნენ ამა თუ იმ ფილმისათვის. უმეტეს შემთხვევაში კი ეკრანთან იჯდა ერთი პიანისტი და იმის მიხედვით, თუ როგორი სცენა თამაშდებოდა, ეკრანზე შესაფერ მუსიკალურ აკომპანემენტს აყოლებდა. თბილისში კავკასიური ფილმების ჩვენებისას ზოგჯერ ზურანსაც მიიწვევდნენ

ხოლმე. ზოგიერთი კინოთეატრის პატრონი მეტი ეფექტურობისათვის ეკრანის უკან ათასნაირ მოწყობილობას დგამდა, ვითომდა ბუნებრივი ხმაურის შესაქმნელად.

უხმოზა ფილმის ავტორებს აიძულებდა მიემართათ ტიტრებისათვის, რომლებიც დიალოგის მაგივრობას სწევდნენ. ეს კი ხელს უშლიდა მხატვრული ნაწარმოების მთლიან აღქმას. აი რას წერს დოვჟენკო თავისი უკანასკნელი მუნჯი ფილმის — „მიწას“ გამო: „როგორი საწყენია, რომ კინოში არ შეიძლება ლაპარაკი! მუნჯები ვართ, როგორც ძუძუმწოვარა ბავშვები. სადაც ვიწვდით ხელებს, ვიღებთ საპტირო და არასაჭირო ნივთებს, ვეცემით, ვტირით, მივრბივართ—ეს ხომ უსუსურობაა. დრო კი დადგა—ჩვენ ბევრი გვაქვს სათქმელი. ხალხი შეგვიტოხება, რისთვის ან ვინ მოკლა კომპაზირელი ვასილი? რა გაეწყობა... უნდა გავაკეთოთ წარწერა“.

უხმოზამ ბევრი გამომსახველობითი ხერხი წარმოშვა. გამოსახულებით ცდილობდნენ ფილმის „გახმოვანებას“. ხმა რომ ყოფილიყო, განა საჭირო გახდებოდა სანგარში მჯდომი ჯარისკაცის სახეზე მეორე ექსპოზიციით ქვემეხის გასროლის ჩვენება? საკმარისი იქნებოდა მარტო გასროლის ხმა და ისედაც მივხვდებოდით, რომ ჯარისკაცმა ქვემეხის გასროლის ხმა გაიგონა.

რეჟისორები იძულებული იყვნენ მიემართათ ასეთი ხერხებისათვის და შეუძლებელია აღფრთოვანება არ გამოთქვათ მათ მიერ მუნჯ ფილმებში გასაოცარი ხმოვანი ეფექტების შექმნის გამო.

ეიზენშტეინი წერდა: — „ჯერ კიდევ მუნჯ ფილმებში ხშირად ვეძებდი პლასტიკური ხერხების საშუალებით გადმომეცა სუფთა ხმოვანი ეფექტები.“

მაგონდება 27 წელი, როდესაც ვიღებდი ზამთრის სასახლის აღებას („ოქტომბერი“). ვცდილობდი პლასტიკური საშუალებით შეემქმნა „ავტორას“ ქვემეხის ხმის გუგუნის სასახლის ამფილადებში.

კარგად გამოვიდა და მაყურებელსაც კარგად დაამახსოვრდა ბროლის ჭაღების წკრიალი, ტყვიამფრქვევის რაკეტის საპასუხოდა“.

კინოფილმ „ელისოში“ ცეკვის ეპიზოდის დამონტაჟებისას, — იგონებს რეჟისორ-მონტაჟიორი ვასილ დოლენკო, — ნიკოლოზ შენგელია მაგიდაზე საცეკვაოს უკრავდა და ამ რიტმის მიხედვით დამონტაჟებდით“. ახლაც რომ უყურებთ ამ სცენას, მართალია ფილმი უხმოა, მაგრამ იგი ისე ოსტატურად არის დამონტაჟებული, რომ ჩვენ თითქოს ჩაგვესმის სათამაშოს „დაკერის“ ხმა.

ნათელი ხდება, რომ კინემატოგრაფში ხმის შემოტრა შემთხვევითი ამბავი კი არ არის, არამედ მისი განვითარების აუცილებელი შედეგი. ამით კინემატოგრაფი ახალ, უფრო მაღალ ხარისხში გადავიდა. დღეს უხმო კინო ჩვენთვის წარმოდგენილია. 1926 წელს კი მსოფლიოში არცერთი ხმოვანი კინოთეატრი არ არსებობდა.

1926-1927 წლებში მოსკოვში პროფესორმა ტაგერმა, ხოლო ლენინგრადში პროფესორმა შორინმა დაიწყეს ხმოვანი კინოტექნიკის შექმნაზე მუშაობა. ორივედ წლის შემდეგ კი— 1929 წლის 28 მარტს მათ ლენინგრადში ფართო სასოფა-

დღობას ურევებს პირველი ექსპერიმენტული ხმოვანი ფრაგმენტები.

მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ ხმის ჩაწერის ტექნიკა დაბალ დონეზე იდგა, ხმამ, როგორც კინოხელოვნების ერთ-ერთმა ელემენტმა, საპატიო ადგილი დაიკირა.

სამწუხაროდ, ზოგიერთმა რეჟისორმა ხმა უბრალოდ მიაკერა მუნჯ კინოს და იგი მხოლოდ დიალოგებისა და საინტელსტაციო მუსიკის გადმოსაცემად გამოიყენა. ბევრმა კი პირველი დღიდანვე შექმნა შესანიშნავი ხმოვანი ფილმები. შევიძლია გავიხსენოთ კინოწარმოებები, რომლებშიც ხმა ორგანულად არის ჩართული ფილმის მხატვრულ ქსოვილში. მაგალითად, რეჟისორ ეკის ერთ-ერთ პირველ ხმოვან ფილმში — „ცხოვრების საგზური“ არის ასეთი ეპიზოდი: მუსტაფა, რომელსაც საგზაოდ სანოვავე უნდა ეყიდა, მატარებელს ჩამორჩა. მატარებელი დაიძრა და თანდათან უმატებს სიჩქარეს. ჩვენ ვხედავთ ალგებრული აღმზრდელის სახეს, ჩაგვხმის ვაგონის თვლების ხმაური. აღმზრდელი ნერვიულობს. თვლების ხმაურის რიტმი კი თანდათან მატულობს. ჩვენ გვეხმის, რომ მატარებელი უკვე მიჰქრის და მუსტაფა ვეღარ დაეწვია მას. და, აი... ვაგონის კარებში გამოჩნდება გაღიმებული მუსტაფა.

ამ ეპიზოდის სიმახვილე იქმნება სანახაობისა და ხმის ერთდროული ეფექტით.

კიდევ ერთი მაგალითი: რეჟისორ დ. რონდელის ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ ერთ-ერთი ეპიზოდი იწყება ბაგრატის ტაძრის საერთო ხედით. ამ დროს, მუსიკალური თანხლებებისა, ორგანოს მებად სერიოზულ თემას რიალი ასრულებს. რომელიც კი მოისმის „ნუსტაფონის“ მოტივი, რომელსაც საყვირები სურდინებით ასრულებენ. კადრი იცვლება და ამ ტაძარში ვხედავთ გაიძვრა აზნაურ მიქელასა და მღვდელს, რომლებიც ხალხს ფულს დასტყუებენ. ამ სცენის კომპილერობა კომპოზიტორ ა. ბალანაძისაა მუსიკალურ აქვს გადაწყვეტილი და ხმა მაცურებელს აზნადებს შემდეგი კადრისათვის.

კინოფილმის შექმნაში დიდი კოლექტივი მონაწილეობს, რომელსაც დამდგმელი რეჟისორი მეთაურობს. ჩვეულებრივ, პირველ რიგში ასახელებენ ოპერატორს, მხატვრებს, გრიმორს და სხვ. ხმოვანი კინოს შემოქმედისთანავე შეიქმნა კიდევ ერთი ახალი პროფესია — ხმის ოპერატორი. რეჟე კლერი თავის წიგნში წერს: „კინოფილმის დადგმის დროს უმთავრესი მომუშავენი არიან: რეჟისორი, დეკორატორი (მხატვარი), ოპერატორი და ხმის ოპერატორი“.

ამავე აზრისაა რეჟისორი სერგეი გერასიმოვი. სახლვარკართის ზოგიერთ კინოსტუდიაში კი ფილმის ხმის ოპერატორი ხელმძღვანელობს ვიწრო სპეციალობით მომუშავეებს მუსიკის ჩაწერაზე, ლაპარაკის ჩაწერაზე და სხვ. ჩვენში ერთი ხმის ოპერატორი ასრულებს ფილმის მთელ ხმოვან ნაწილს.

ხმის ოპერატორს კარგად უნდა ესმოდეს დრამატურგიისა და რეჟისურის საკითხები, მსახიობის ხელოვნება, ფილმის ხელოვნებისა და ხმის ურთიერთკავშირი, კარგად უნდა იცოდეს მანა, დაფუძნებული იყოს მუსიკალურ კულტურას, ჰქონდეს მახვილი სმენა, რიტმის შეგრძნება და რასაკვირველია, საერ-

თო მხატვრული გემოვნება, ხმის ოპერატორის ოსტატობა განუყოფელია არქიტექტურული აკუსტიკის, სხვადასხვა მიკროფონების თვისებების, ხმის გამაძლიერებლების, ინჟინრული და საერთოდ, ფილმის წარმოების ტექნოლოგიის მილიან ცოდნასთან.

ფილმის წარმოება, ანუ დადგმა 8-9 თვეს გრძელდება. მთელი ეს პერიოდი იყოფა რამდენიმე ეტაპად: მოსამზადებელი პერიოდი, ფილმის გადაღება, გამმოვება, მონტაჟი, გადაწერა. ფილმის ხმოვან ნაწილზე მუშაობა იწყება წარმოების პირველივე დღიდან. განვიხილოთ ეს ეტაპები ცალცალკე.

მოსამზადებელი პერიოდი

მომავალი ფილმის ხმაზე მუშაობა, სწორად, ჯერ კიდევ ლიტერატურული სცენარის შექმნისას იწყება ლეონიდ ლეონოვის „მისტერ მაკ-ელის გაქცევის“ ლიტერატურულ სცენარში ვკითხულობთ: „— ჯოჯოხეთური ზემოთის ქაოსში იმის შორეული საარტილერიო ბათქები, საპაერ განგავის ხმა, ნგრევის ხმაური, ყუმბარების წვილი, ბუკის ხმა, ჯარს რომ შეტევისკენ უხმობს, კენესა და ულაზათო გამოთქმები; საცერად სასიამოვნო, ადვილად დასამახსოვრებელი მელოდია, როგორც სამოთხის რადიო; სადგურის სანიშნეები ვეცხმობს საიდანაც, ერთი ხმა ნთქავს მეორეს“. იქვე: „დახვეწილი ლითონის ხმით ქანაობს ისარი“. ან კიდევ: „ფრინველის კივილი, თითქოს კაეი გაუსუეს მინაზეო“.

ავტორი მომავალი ფილმისათვის ლიტერატურულ სცენარშივე იღლება ხმოვან გაფორმების რეგანგებს მისი დრამატურგიის გასაღრმავებლად. მაგარამ, სამწუხაროდ, ეს არც ისე მხიარულ გვეხდება.

მომავალი ფილმის ხმოვანი გაფორმების სახაით ირყევა და დანდებდა საარეცხორ სცენარში. მასში უკვე აღინიშნება ყოველგვარი შინაარსიანი ხმაური და მუსიკალური გაფორმება. აი ერთ-ერთი კადრის აღწერისათვის კინოფილმ „ჯარისკაცის მამას“ საარეცხორ სცენარიდან:

„გიორგი ამობტება ორბოდან, გაირბენს ბეჭებს და დაწვება. ყურადღებით ათვალიერებს მიდამოს. უკნიდან ისმის დაჭრილის ხმამაღალი კენესა, სალდაც ახლო, ალბათ, მეორე ბეჭობიდან ატვობატის სროლის ხმა. ვახისის დაჭრილი ჯარისკაცის გულშეშარავი ყვირილი. კენესა წყდება. გიორგი შერეობა და დგება“.

ხმის ოპერატორმა მოსამზადებელ პერიოდში უნდა დაამუშაოს მთელი ფილმის ხმოვანი გაფორმება რეჟისორის მითითებით და კომპოზიტორის მუსიკალური ექსპლიკაციის მიხედვით. აგრეთვე, მსახიობის საერთო მონაცემებთან ერთად, უნდა თავისაზღვროს მისი ხმის ტემპრი, თვითონ გაამოვანება თავის როლს თუ დასჭირდება შემცველი. ისინჯება მიერთოფონები, ექსპლიციამი წასაღები ხმის ჩაწერი აპარატურა და სხვ. გამმარების კაბინეტს გადაეცემა სიგი, თუ რა სახაითის ხმაური უნდა მომზადდეს მომავალი ფილმისათვის.

ფილმის გადაღება

ყველაზე სრულყოფილია სინქრონული გადაღება, როდესაც ერთდროულად ხდება გამოსახულების გადაღება და

ხმის ჩაწერა. ამიტომაც ყოველთვის ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტი იყოს ფილმში სინქრონული ნაწილი როგორც პაკილიონში, ისე ნატურაზე შესრულებული. სინქრონული გადაღებისას ყველაფერი მუხნერძოვია — მსახიობის თამაში, ლაპარაკი, ხმაური. აქ ყოველი კადრი ცოცხლობს. აქ, პირველყოფილს, აუცილებელია შეინარჩუნოთ ყოველი შემხრულებლის ხმის ტემბრის ერთნაირი ფერადობა. ცნობილია, კინოში გადაღება მიმდინარეობს პატარა-პატარა ნაჭრებად და შეიძლება მოხდეს ისე, რომ რომელიმე სცენის დასაწყისი ან დაბოლოება გადაიღონ დღეს, დანარჩენი ნაწილი კი რამდენიმე დღის შემდეგ. ხმის ოპერატორმა ნათლად უნდა წარმოიდგინოს ფილმის მთელი კომპოზიცია და ჩაწერა ისე უნდა აწარმოოს, რომ შენარჩუნებული იქნას ყოველი პიროვნის გამოსახულებით და ხმის მთლიანობა. ჩანაწერის ხარისხი კი ყველაზე მეტად მიკროფონის დასაყენებელი ადგილის სწორად შერჩევას არის დამოკიდებული. ისეთი ადგილი უნდა მოიხსნას, რომ მიკროფონში კარგად ხვდებოდეს მსახიობთა ხმა, ამავე დროს, იგი კადრი არ უნდა ჩანდეს. ყურადღება უნდა მიექცეს მსახიობთა მოძრაობას და დეკორაციის — მეტადრე ჭერის, კიბეების, კედლების და სხვათა, აკუსტიკის გავლენას.

ბავშვთა მხარე

მართალია სინქრონული გადაღება ყველაზე რაციონალურია, მაგრამ იგი ყოველთვის ვერ ხერხდება. ამიტომ ნატურაზე გადაღებული სცენების უმეტესი ნაწილი უნდა გახმოვანდეს.

გახმოვანებისათვის მოწყობილია სპეციალური ატელიე, რომლის აკუსტიკის შეცვლა შეიძლება იმისდა მიხედვით, თუ რას ახმოვანებთ (ნატურას, პაკილიონს).

გასახმოვანებელი გადაღებული ფირი 5-30 მეტრიან ნაჭრებად იჭრება. კედლება რგოლები, გახმოვანების ატელიეში მოწყობილია ეკრანი, დგას მიკროფონი, გადაღებული ფირის პატარა ნაჭრებს განუწყვეტლად უჩვენებენ ეკრანზე, ხოლო მიკროფონთან მდგომი მსახიობი გამოსახულებას შესცქერის და ეკრანზე პერსონაჟის ტუჩების მოძრაობის მიხედვით წარმოთქვამს სიტყვებს. ჩანაწერის შემდეგ ისინჯება გადაღებული მასალის სინქრონულობა.

ხმის ოპერატორი ჯერ კიდევ ფილმის გადაღების პერიოდში აგროვებს სხვადასხვა ხასიათის (რაც ფილმს სჭირდება) ხმას. ზოგს ნატურაზე იჭერს, ზოგსაც ფონოთეკიდან იღებს. გარდა ამისა, საჭირო ხდება ხმაურის ჩაწერა ეკრანის მიხედვით. თუკეთა, გასახმოვანებელია ადამიანის ნაბიჯები, ცხენის ფლოქვების ხმაური, კარის ჭრიალი, წიგნის გადაფურცევა და სხვ. ამა თუ იმ ხმაურის შესაქმნელად გახმოვანების ატელიეში არის სპეციალური მოწყობილობა. ზოგიერთი სხვა შეიძლება გადაწყვეტილი იყოს მარტო ნაბიჯების ხმის და შეიძლება დრამატურგიულად ამათ უფრო იმოქმედოს, ვიდრე მუსიკამ. რეჟისორი სერგეი იუტკევიჩი ფილმ „ოტლოში“ გამოყენებული ხმაურის შესახებ წერდა: „იმისათვის, რომ თქვენ კინოში იგრძნოთ სიჩუმე, ჩვენ ხაზი გაუვსეთ ნაბიჯების ხმას დუელის სცენის ფინალში, როდ-

ესე მიმავალი ოტლოს ფეხის ხმა ისმის, როგორც გაგდებულ კასისო განაჩენი“.

მულღაურების დასაჯის სცენაში კინოფილმ „ჩვენ კრონ-შტადტიდან ვართ“ ხმები ძალიან ცოტაა: თოლის ყვირილი, ორიოდ მოკლე ფრზა, ზღვის ტალღის ხმაური, როდესაც ვარდება დასკილი მულღაური და უფსკრულში გადვადებულ გიტარის კეითინი. შემდეგ კი სიჩუმე... სიჩუმე...

ტოლებს თუ არა ეს სცენა გატანაურებლის შთაბეჭდილებას? არა. აქ პაუზა შემთხვევითი არ არის. იგი უფრო აღრმავებს დრამატურგიას. კინოფილმ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მუსიკა ისეა ჩაესრულებილი, რომ თქვენ მას ვერც კი გრძნობთ. სწორედ ეს არის მისი სიკეთე.

მონტაჟი

სამწუხაროდ, ზოგჯერ მუსიკას იყენებენ, როგორც დამხმარე საშუალებას, გატანაურებულ სცენების შესარტილებლად, პაუზების შესავსებად და არასრულყოფილი მონტაჟის დასაფარავად. „რაც უფრო ნაკლები იქნება კინოფილმში მუსიკა, — წერს ლიპოზოდ სტაკოვსკი, — იმდენად ძლიერია მისი ზემოქმედება. თუ მუსიკის უმაღლესი დაბაბულობის მონტაჟი მიემართავთ, სწორედ მაშინ ახმინდება უფრო მეტი გამომსახველობით“.

მუსიკის ჩაწერა წარმოებს ფილმის მთლიანად დამონტაჟების შემდეგ (გარდა იმ მუსიკალური ნომრებისა, რომლებიც იჭრება წინასწარ, გადაღებისათვის). მუსიკას იჭერენ ატელიეში, ეკრანის მიხედვით. თუ სინქრონული გადაღებისა და გახმოვანების დროს ერთი-ორი მიკროფონი იხმარება, ორგესტრის ჩაწერისას თორმეტამდე მიკროფონს დგამენ. ეს იმისათვისაა საჭირო, რომ კინოში მუსიკა სრულიად ახალ სახეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მიზნისცნუნურ“ ხმოვანებას იქნეს. ზოგჯერ საჭირო ხდება ზოგიერთი ინსტრუმენტის, ან მთელი ჯგუფის წინა პლანზე წამოწევა.

მ ა ლ დ ე რ ა

გადაწერას აწარმოებს ხმის ოპერატორი რეჟისორთან ერთად. „ეს არის საშობლო ჯოგორი, მრავალხმოვანი, ბევრი დღისა და ხშირად თვეების შრომისა... ეს პროცესი მოითხოვს უდიდეს შემოქმედებით ყურადღებას რეჟისორისაგან, კომპოზიტორისაგან და ხმის ოპერატორისაგან. შემოქმედებითი კოლექტივის დაბაბულებას ფილმის გადაწერის დროს უმაღლეს წერტილს აღწევს“, — წერს სერგეი გერასიმოვი.

გადამწერი აპარატურა რთული დანადგარია. ფილმზე შემუშავების გამოსახულება ცალკე ფირზეა აღბეჭდილი, ხმა, ანუ ფონოგრამა კი ცალკე ზოგორი ფონოგრამათა რაოდენობაზეა და უფრო მეტიც არის. ცალკე ფირზეა ჩაწერილი ლაპარაკი, მუსიკა და ხმაური. მავალითად, გამოსახულებით ნაჩვენებია: ტანკი მიდის, ყუბნარები სკდება, ისმის თოფის სროლა. ეს ხმები ცალ-ცალკე ფირზეა ჩაწერილი. სხვანაირად მისი მონტაჟი შეუძლებელია. კინოფილმ „მამლუქში“ მამლუქთა ფრანგებთან ბრძოლის სცენის ხმაური ჩაწერილი იყო 10 სხვადასხვა ფირზე. საჭირო იყო მათი გაერთიანება გამოსახულების მონტაჟის მიხედვით. დადგმული რეჟისორის ხელმძღვანელობით ცალ-ცალკე ხმების შეერთება ხდება არა მექანიკურად, არამედ შემოქმედებითად.



გადაწყრის საშუალებით შესაძლებელი ხდება ერთ ეპიზოდში ისეთი ხმების კონცენტრირება, რომლებიც ბუნებაში იშვიათად შეგვეხდება. ხშირად ოსტატობით გადაწყრილ ფილმში ხმა განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენს. მაგალითად, როდესაც კერანზე ერთი ადამიანი ტელეფონით ელაპარაკება მეორეს, ზოგჯერ მოპასუხის ხმა ყურმილიდან ტელეფონისათვის დამასხასათებელი ტემპირით გვესმის. ან კიდევ, როცა მოქმედება დიდ სპორტულ დარბაზში ან ტაძარში მიმდინარეობს, ჩვენ ან ნაგებობისათვის დამასხასათებელი ხმოვანება ჩაგვესმის. ყოველივე ამის მიღწევა კი გადაწყრის აპარატურის საშუალებით ხერხდება. იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს თუ რამდენად რთული პროცესია გადაწყრა, საკმარისია ითქვას: ერთ ცვლაში ორი ნაწილის გადაწყრის მეტი შეუძლებელია.



თუ კინოთეატრში ყურადღებით მოვესმენთ ხმას, შევატყობთ, რომ იგი ყოველთვის ერთი წერტილიდან ისმის. მისი წყაროა ხმამალა მოლაპარაკე. მსახიობი მოძრაობს ეკრანის გასწვრივ, მისი ხმა კი მაინც იმ წერტილიდან მოედინება, სადაც დაიწყო. ეს ერთობლივი ხმის ჩაწერის მეთოდის დიდი უარყოფითი მხარეა, რაც კიდევ უფრო საგრძნობი ხდება ფართოეკრანიანი ფილმების დემონსტრირებისას.

1936-1937 წლებში კონსოლიდებმა და ვისოკიმ დაამუშავეს ორახიანი სტერეოფონული ხმის ჩაწერის მეთოდი და ფრაგმენტები არჩვენეს ჩვეულებრივი ეკრანიანი კინოთეატრ

„მოსკოვში“, ხოლო 1945 წელს პოლიფუნის კინოსტუდიამ „ფოსტ X X საუკუნეში“ საზოგადოებას შეუნვა ფართოეკრანიანი სახეობის ფილმი სტერეოფონული ხმით. ამჟამად კი თითქმის ყველა ფართოეკრანიანი ფილმი სტერეოფონულ ხმით იწერება.

სტერეოფონულ ხმის ჩაწერას რთული ტექნიკა და ტექნოლოგია გააჩნია. გადაღების, ან გახმოვანების დროს ხმა იწერება რამდენიმე ფონოგრამაზე, სახელობრ, ფართო ეკრანისათვის — ოთხზე, ხოლო ფართოფორმატიანი ფილმებისათვის — ექვს ცალკევე ფონოგრამაზე. თუ ჩვეულებრივი ფილმის გადაღებისას მსახიობის მოძრაობას ერთ მიკროფონს ვაყვლობდით, რომ მისი ხმა ყოველთვის მაკფო ყოფილიყო, სტერეოფონული გახმოვანებისას გადასაღები ობიექტის ფრონტალზე სამი, ან ხუთი მიკროფონი დგას. მსახიობი რომელ ადგილასაც მივა, ხმაც იმ მიკროფონიდან იწერება ცალკე ფონოგრამაზე. ფილმის დემონსტრირებისას ეკრანის უკან განლაგებულია იმდენივე ხმამალა მოლაპარაკე, რამდენ ფონოგრამაზეც ჩაწერილია ხმა. ამიტომაც, იმისდა მიხედვით, თუ ეკრანზე რომელ ადგილას იმყოფება მსახიობი, ხმაც სწორედ იმ ადგილიდან გვესმის. ასევე ხდება მუსიკის და ხმაურის ჩაწერა. ზოგიერთ შემთხვევაში ხმა დარბაზიდანაც ისმის. ამისათვის ცალკე არხია (ფონოგრამა) გამოყოფილი, სტერეოფონული ხმოვანება კინემატოგრაფიის სრულყოფილი სახეა, აქ ხმას მოცულობა და პერსპექტივა ენიჭება. ყველაფერი ბუნებრივად ვლდრს.

მობონება ბიპარეზი

ირაკლი არაყიშვილი



იმიტრი არაყიშვილს ჩვენი საზოგადოებრიობა იცნობს როგორც შემოქმედ-კომპოზიტორს, მეცნიერს, პედაგოგს, საზოგადო მოღვაწეს. ამ წერილის მიზანია გააცნოს მეოთხეელს იგი — თავმდაბალი, გულკეთილი ადამიანი და მოკვახე.

სიყმაწვილეში ორი წლის მანძილზე მის ოჯახში ვეცხოვრობდი, რამაც შესაძლებლობა მომცა დავეკვირვებოდი მის მუშაობასა თუ დასვენებას, ახლობლებთან დამოკიდებულებას. იგი იყო მზრუნველი, მოვგარული მამა და მუუღლე, ყურადღებიანი და ალერსიანი ბიძა. მეყურბობდა როგორც თანატოლს, შთამინერბავდა აბამიანებისადმი პატივისცემას, მოთხოვდა, რომ ყველგან და ყოველთვის ვყოფილიყავი პატიოსანი,

ზრდილობიანი, მყვარებოდა ბუნება.

ცამეტი წლის ვიყავი, და უკვე მოწონებას განვიცდიდი მისდამი. თუმცა ეს არც გასაკვირია, ვინაიდან მამაჩემი, გიორგი არაყიშვილის ოჯახში პატარაობიდანვე ვივლიდი, რომ სადაც შორს, მისოკვმი ცხოვრობს და მოღვაწეობს „მამა“ დიმიტრი, საოცარი ადამიანი.

მამაჩემი დონის როსტოვში მუშაობდა. იგი ზრუნავდა მისოკვმი მცხოვრებ მამაზე, წერილებში დაჰინებით სთხოვდა საქარველოში დაბრუნებას. სულ მალე გადაწყდა, რომ ბიძაჩემი თავისი ოჯახით ზრუნავდა, დონის როსტოვში გადმოვიდოდა საცხოვრებლად. დადა შეხედდრის მღელავი დღევ, ველოდი, რომ ენახავდი „გოლიათს“. შეგვიდნ საშუალო ტანის, მამაჩემივით მოკლეწვერიან, ჩვე-

ულებრივ კაცს, უკან გადავარცხნილი გრძელი თმით. მაკოცა, კეთილი, ალერსიანი თვალებით შემომხედა, მაშინ კი მივხედი, რომ ბიძაჩემი, მართლაც არაჩვეულებრივი იყო. მას ჩამოკყენენ მეუღლე მარია გერასიმეს ასული და შვილები: ნინო, სანდრო, კროა და პატარა თამარი.

მეხსიერებაში წარუშლელ მოგონებად ჩამყრა ის სადამოხტი, როდესაც ერთად მოვიყაროდი ხოლმე თავს, ახლობლების დაჰინებული თხოვნის შემდეგ ბიძაჩემი პიანინოს მიუკვდებოდა და გატაცებით უკრავდა თავის ნაწარმოებებს. მაშინ პირველად მოვისმინე შესავალი ოპერისა „ოქმულება შოთა რუსთაველზე“. მოკარდობული ვუსმენდი მომხიბლავ მელოდებს.

ერთი წლისა თუ წლინახევრის შემდეგ ბიძაჩემი თბილისში გადმოსახლდა. ახლა ის თბილისა ძმას სამშობლოში დაბრუნებას. მალე ჩვენც ჩამოვედით თბილისში. ბიძაჩემის სახლს მივაშურეთ, რამდენიმე დღის შემდეგ ჩემი მშობლები საქმეების მოსაგვარებლად როსტოვში

დაბრუნდნენ. მე კი ბიძასთან დავრჩი.

ეს ორი წელიწადი დაუწყვიტარი ჩემთვის. ოჯახი შეიდი სულისკაგან შედგებოდა, გაჭირვებაც დიდი იყო, მაგრამ მიუხედავად ამისა ბიძაჩემმა მაშინვე მიმპარა პედაგოგებს (ერთი ქართულენას მასწავლებლი, მეორე კი გიმნაზიაში შესასვლელად მამუადებდა). მუსიკის მასწავლებელთანაც მიმოიყვანა. ვგრძობდი ოჯახის მძიმე მდგომარეობას და ვცდილობდი კარგად მესწავლა.

ვესოფრობოდი საქართველოს კათალიკოსის სახლში, ანჩისხატის ქუჩაზე № 1, სამი ოთახი გვეკავა.

ბიძაჩემი დილით ადრე დგებოდა. ისაუბრებდა თუ არა, მაშინვე ჩაიცვამდა გაცურცილე, გახუნებულ, ოდესღაც მწვანე ხალათს, მიუჯდებოდა მაგიდას, გაშლიდა სანოტო ფურცლებს და გულმოდგინედ იწყებდა წერას. შემდეგ როიალზე უკრავდა დაწერილს, გატაცებით მიჰყვებოდა იმპროვიზაციას.

იგი თავაწეული, მშვიდი და შთაგონებული სახით იჯდა ინსტრუმენტთან, ერთსა და იგივე მელოდიას რამდენჯერმე იმეორებდა, ეძებდა ახალ-ახალ შეფერილობას, ამდიდრებდა მის გამომსახველობას, ბოლოს როდესაც იპოვებდა შთანაფიქრის ტოლფასოვან მუსიკალურ გამობატულებას ხელახლა გადაიტანდა სანოტო კეაღლდზე.

ბიძაჩემთან ხშირად იკრიბებოდნენ მისი მოწაფეები, მეგობრები, მომღერლები, მუსიკოსები, რომელთა შორის მახსოვს: ილიკო ქურხული, ლადო კავ-

საძე, სანდრო ინაშვილი, ვანო გოციელი, რომელმაც მას უძღვნა საფორტეპიანო პიესა „ფოთოლცეკვა“.

მალე ბიძაჩემმა გაიგო ჩემი გატაცება ლექსებით, დანატრესდა, მან პირველმა ამხსნა ლექსთაწყობის პრინციპები. დროდღღო მათარგმნინებდა მისთვის საჭირო პატარა ტექსტებს, რამდენიმე წლის შემდეგ კი რუსულად ვუთარგმნე თავისი კომიუგური ოპერა „დინარას“ ლიბრეტო. მან შემაყვარა მუსიკალურ ნაწარმოებთა ტექსტების თარგმნა, რასაც დღემდე ვაგრძელებ.

ბიძაჩემი ყოველთვის ყურადღებით ადევნებდა თვალსურს ბავშვების სწავლას, საქმიანობას, გართობას. არასოდეს მინახავს იგი მთვრალი, დღესასწაულებზე ორ-სამ მცირე ჭიქას დალევდა ხოლმე, რაც ძალიან მიეყირდა, რადგან მამაჩემსა და პაპას უყვარდათ ღვინო.

დიდი კომპოზიტორი უაღრესად თავმდაბალი იყო, არასოდეს არ ლაპარაკობდა თავის თავზე, თავის კონცერტებზე, ან იმ ოფაციებზე, რომელსაც მას უმართავდნენ მისი მუსიკის თავყანის-მცემლები. ამიტომაც სრულიად მოულოდნელად მისი აღიარების მოწმენი გავხვდით ოპერის „თქმულესა შოთა რუსთაველზე“ პრემიერის დღეს.

მალე ოჯახს ორი წვერი შეემატა. არაყიშვილებს შეეძინათ ტყუპები: შოთა და მიტო. ცხოვრება დღითიდღე ძნელდებოდა. ტანსაცმელი ცვდებოდა. ჩვენც ვცდილობდით რაღაცით მაინც დავცხმარებოდით ოჯახს, სათევზაოდ დავდიო-

ოდით. ერთხელ თევზაობისას მე და სანდროს ახლად შეკერილი ტილოს შარვლები რომ არ გავგვჭუჭყიანებოდა, გავისადეთ და ხუჭე ჩამოვციდეთ. მხოლოდ თევზაობის შემდეგ შევნიშნეთ, რომ ვიღაცას ჩემი შარვალი მოეპარა. შევეწუხდით. დაჭერილი თევზი გავვივდეთ და ფული სახლში მივიტანეთ... როდესაც საღამოთი ბიძაჩემმა შეიტყო ჩემი თავგამასავალი, ბევრი იცინა, თევზაობის ამბავი გამოვგვიცხთა და ლაშათიანად გვაგაზმმა.

მახსოვს, იმ დამეს, მოწიწებით ვფიქრობდი ბიძაჩემზე, გამბოარი ვიყავი მისი ალერსითა და ხუმრობით.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო, თვითული ჩვენთავანი დაოჯახდა. ბიძაჩემი შესაძრნევად მოხუცდა. ავადმყოფი მამა ნინომ ოქროყანაში წაიყვანა.

დამე ტელეფონის ხმამ გამაღვიძა. მიღლი ნინოს აღდგეველი ხმა გავიგოწენ: „მამა ცუდად არის, მიტოს, შოთას და თამარს შეატკობინე, წამოიყვანეთ ექიმი ნიკოლოზ გამრეკელი“.

ქუჩაში რომ გამოვფიდი, დამის ვ საათი იქნებოდა. რუსთაველის გამზირზე ბედზე საიდანლაც მანქანა მოჭქროდა, წინ გადავუდექე, მძღლი დაქანცული ჩანდა, უარზე იყო, მაგრამ როგორც კი გაიგონა, რომ მომაკვავდ დიმიტრი არაყიშვილთან მიმეჭქრებოდა, მაშინვე გამიღო კარი. მალე ყველანი ოქროყანაში ვიყავით.

სახლთან ატირებული ნინო შეგვხვდა. მიგხვდით რაც მოხდა. ყველანი ავტირდით. მძღლოც თვალცრემლიანი იჯდა.

ამასწინათ კომე მაკაჩანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ჩამინ ჩსპუბლიკის თეატრალურმა სახემაფიქორებომა ღამე პატრიმეამითა და სიტყარულით მოაწაო საპატრიოლო სსრ სახლში არისტის ბიოგრაფი მავვალიის ხეონის საღამო. სღამოუხ სიტყამითა და მოგონებათი გამოსულება აღწინა ზ. მავვალიის დიდი ღამსახრება მწოგლოური თეატრალური ხელონების რინაში.





ოქტომბრის რევოლუციის
50 წლისთავისათვის

ქობა მარჯანიშვილი და მასობრივი სანახაობანი

(კობა მარჯანიშვილის მუშაობა მა-
სობრივ სანახაობა-ინცენერაციაზე
სამოქალაქო ომის წლების რევოლუ-
ციურ პერიოდში)

ეთერ გუგუშვილი



ავიღანვე იგრძნობდა დადგმის საერთო ჩანაფიქრის თვით პრინციპი — კონკრეტულობა, სახიერება, პლაკატურობა, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მოქმედი პირების ზუსტ განლაგებას ანუ, უფრო სწორად, ინცენერაციაში მოქმედი ჯგუფების განლაგებას. ამავე დროს კონკრეტულობა მოხმობილი იყო დამატარალურად საწინააღმდეგო, ერთმანეთს შეპირისპირებული, მებრძოლი ჯგუფების საზგასამქლადა. ბრძოლის ელემენტი ყოველთვის საგრძნობი იყო. დასაწყისშივე, მინაწილვე ჯგუფთა

* გაგრძელება. იხ. ქ. „სამქოთა ხელთენება“, № 8, 1966 წ.

თვით განაწილება კი ხაზს უსვამდა ამ ტენდენციას. ქვევით განლაგებულნი იყვნენ „მონები“, ზევით „ბატონები“. მათ შორის არსებული განსხვავება ვლინდებოდა არა მარტო ამ განლაგებით (ქვევით და მაღლა), არამედ მათი გარეგნული გამომეტყველებითაც. ფრაკებსა და ცილინდრებში, გრძელსა და მდიდრულ კაბებში (მონაწილეთა შორის ქალებიც იყვნენ) გამოწყობილი „ბატონები“ მთელი თავიანთი ზვიადი გამომეტყველებით და ამაყი თავდაპერით თითქოსდა ხაზს უსვამდნენ თავიანთ მატერიალურ უპირატესობას კიბის დაბალ საფეხურებზე მდგომ და სადად გამოწყობილ „მონებზე“. და, აი, ეს გარეგნული კონტრასტი უცებ ირღვეოდა „მონათა“ ქარიშხლისებური მოძრაობით კიბეზე. ისინი ორგანიზებული რიგებით უტევდნენ დაბნულსა და შიშით წამხდარ ბატონებს. „მონების“ დროებით გამარჯვებას აგვიგრავინებდა პარიზის კომუნის დღესასწაული. ჟღერდა კარმანიოლის საზეიმო ჰანგები. ეპიზოდი, ანუ კ. ხ. სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მოქმედების“, „მონაკვეთი“ მთავრდებოდა. ამას მოსდევდა ახალი ეპიზოდი, ახალი ქმედითი მონაკვეთი. აი როგორ ავეიწურენ ამას ა. პოტროვსკი და ა. გვოსდვევი: „კიბის განყოფილებაზე და სივანეზე, სამი ვიწრო ლურჯი ლენტით გამოდლიდნენ „ვერსალის ჯარისკაცები... დახვრეტა... ბირჟის ფარდის გასწვრივ კვამლის სქელი ბოლქვების ფარდა იქნებოდა. ღია ცის ქვეშ საარტილერიო ქვეშეხების პიროტექნიკა გამოყენებული იყო თავისებური სამგლოვიარო ფარდის შესაქმნელად. შავ კვამლს ჰკვეთდა პროექტორების ელვარე სხივი და მის შუქზე ქალები ასრულებდნენ „დაკრძალვის ცეკვას“.

აქ ზოგიერთი განმარტებაა საჭირო.

საქმე იმაშია, რომ კ. მარჯანიშვილსა და პირველი ნაწილის რეჟისორს ნ. პეტროვს, ამ ნატვრულ ხელოვანს, შესანიშნავად ესმოდათ, რომ მხოლოდ მექანიკური მოქმედება, ხელების ქნევა, გუნდური წამოძახილები და მასობრივი სკენების სტატიური ორგანიზება ვერ წარმოქმნიდა სანახაობითი ეფექტის იმ ძალას, რომელიც ეგზომ აუცილებელია თეატრისათვის, თუნდაც ეს თეატრი ასე უცნაური სახითაც ყოფილიყო წარმოდგენილი. კ. მარჯანიშვილი ფიქრობდა არა მარტო სანახაობის მასობრიობასა და ორგანიზებულობაზე, არა მარტო მის იდეურ-პოლიტიკურ გამიზნულობაზე, არამედ მის მხატვრულ სახიერებაზე, მის თეატრალიზებულ და ამ მიზნით მოქმედებას ამ სახიერების ნიშნები მიაჩნდა. მან გასაქანი მისცა თავის რეჟისორულ ფანტაზიას, რომელიც შინაარსს კი არ უპირისპირდებოდა, არამედ მასთან მჭიდრო ურთიერთობითა და ლოგიკური თანამიმდევრობით ვითარდებოდა. ასე წარმოიშვა კვამლის ფარდა (ლოგიკურად იგი გაპირობებული იყო ამბოხებული „მონების“ დახვრეტით). ეს ფარდა ამავე დროს თავისებურად ამთავრებდა მონაკვეთ-ეპიზოდს და ხელს უწყობდა დატრიალებული ამბების ხატუნად აღქმას. ასე დიბადა ქალთა „დაკრძალვის ცეკვა“ და დახვრეტლი კომუნარების გაქაგებულები, ნაკვეთი ფიგურები — მონუმენტები. მათ გამოიწვევს იმ კრიტიკოსების თავდასხმები, რომლებიც ამას აღიქვამდნენ, როგორც სანახაობაში შეტრილ მოესთეგო განწყობილებებს. „ქალების ცეკვა ლურჯ ბინდ-ბუნდში — წერენ ა. გვოსდვევი



და ა. პოტიტოვსკი — მოგვაგონებდა მარჯანიშვილისეულ „სალომეასა“ და „ფუენტე ვეზუნას“¹⁷.

აქ ჩვენ ვერ ვხედავთ საწინააღმდეგო მტკიცების აუცილებლობას, მით უმეტეს, რომ მსგავსება ამ ხერხებში მართლაც იყო, ხოლო საკუთარი რეჟისორული მიღწეების განმეორებისა და გამოყენების თვით ეს ხერხი სასესებით დასაშვებია. საჭიროა მხოლოდ იმაზე ლაპარაკი თუ რამდენად გამარტოებულა მარჯანიშვილის ორივე სპექტაკლის მოხსენება ამ კონტექსტში. რომ არაფერი ვთქვათ იმ უსამართლობაზე, სადაც „ფუენტე ვეზუნა“ იმ სპექტაკლების რიგშია მოხსენებული, რომლებიც მოვსთეთრო განწყობილებების ბეჭედს ატარებენ, თვით თ. უაილდის „სალომეას“ (რომელიც მარჯანიშვილმა სამი წლით ადრე განახორციელა ტრიციკის თეატრში) რეჟისორის მიერ აღქმული იყო არა როგორც მისეზი რადიონირებულ ესთეტიკური გაწვავლობისათვის. ორი წლის შემდეგ, როცა მარჯანიშვილი უკვე საქართველოში იყო და რუსთაველის თეატრში მუშაობდა, მან ს. ახმეტელს მისწერა წერილი, სადაც განმარტებული იყო თუ როგორ უნდა გაგებულყოფიო ეს პიესა. ამ წერილში იცხ. სახმეტელს ურჩევს ძიების სიღრმე „ა დ ა მ ი ა ნ ი ს ს უ ლ ი ს ტ რ ა გ ი კ უ ლ ი პ რ ო ტ ე ს ტ ი ს ა (ხაზგასმა ჩემბა — ე. გ.)“, რომელმაც ისურვა ბუნებრივბა მიწაზე ეპოვნა და არ ისურვა ელდნა ზეიერი წყალობისათვის იქ, მაღლა ცაში“, — შემდეგ იგი დაასკვნინდა: „...მაშ დეე ვეძიეთ ვ ა ქ ე ა ც უ რ ი თ ე ა მ რ ი, თ ე ა ტ რ ი, რ ო მ ე ლ ი ც ს ი ც ო ც ლ ე ს ა მ რ ო ბ ე ბ ე ს მ ი წ ა ზ ე“ (ხაზგასმა ჩემბა — ე. გ. იხ. კ. მარჯანიშვილის დასახელებული კრებული).

ამ აზრებით ხომ არ ხელმძღვანელობდა რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, როცა გამოიყვანა ქალთა ფიგურები და მათი ცქცევა, რაშიც იგი ხედავდა ადამიანის სულის ტრაგიკულ პროტესტს, მიმართულს უსამართლობისა და განუკითხაობის, აჯანყებულთა სომნიული დასჯის წინააღმდეგ; ხომ არ ცდილობდა რეჟისორი ამ ცქცევით კიდევ ერთხელ გამოეხატა თეატრალური მოქმედების სინთეზის საკუთარი კონცეპცია? თუმაც კრიტიკოსის მკაცრ თვალს ეხამუშებოდა საცქეპლი ნახატის მოულოდნელი გამოჩენა იმ წაშმა, როცა თითქოსდა ეკანის გახსნის ტრაგიკული მოთხოვნა მოვლენების შემდგომ დაძაბვასა და ამაღლებას. ამ თავისებურ „განმუხტვაში“ რეჟისორი ხედავდა სასესებით დასაშვებ სახეობრივ კონტრასტს, რომელიც არა თუ არ არღვევდა სიტუაციის დაძაბულობას, არამედ თითქოსდა თემატურად აგრძელებდა მის განვითარებას. ქალების ცქცევა ღრუხ ბინდ-ბუნდში ჟღერდა როგორც ნაღვლიანი სიმღერა დაღუპულთა გამო, როგორც პირობული ნაწილის ტრაგიკული ფინალისა და სვედის სიმბოლო.

მეორე ნაწილი ინსცენირებისა „მსოფლიო კომუნისა-კეა“, როგორც ვიქვით, იმაზე მოგვითხრობდა. საყვირების ხმას ახლა დოლისა და ნაღარის ხმა ენაცვლებოდა. და ეს მუსიკალური თანხლება თითქოსდა ხაზს უსვამდა დამდგმულთა დამოკიდებულებას მომხდარი ამბების მიმართ. ხოლო ამბები ვითარდებოდნენ მძაფრ, გადაჭარბებულად გაზვიადებულ,

ბულ, კარიკატურულ (მეორე ინტერნაციონალის მოღვაწეებზე) ფორმებში. ფოტოსურათმა შემოგვინახა ინსცენირების მეორე ნაწილი დასაწყისი. საფორმდი ბირთვის კიბის საფეხურებზე — მარცხნივ განლაგებული იყო ორმოცდაათი თავმოტყეულილი ფიგურა. ხელთ ვეება წინგები ეპარათ, რომლებიც ზედა ტანსა და მუხლებს ფარავდნენ (ისინი ისხდნენ), მოსჩანდა მხოლოდ მელოტი თავები. ცენტრში — აქვე მელოტებია — წინგების ნაცვლად, გასუთები გაუსულიათ. ზემო კვარცხლბეკზე კვლავ „ბატონები“ — ჭრელი ხალხი დაეს. მათ ქვემოთ დროშები ფართილგენ. ქვევით, ისევე როგორც პირველ ნაწილში, „ბატონებისაგან“ განცალკევებით — „მონები“ა. აი, როგორ აგვიწერს მომხდარი მოქმედების თანამიმდევრულ განვითარებას: „...საყვირების ხმა და ნაციონალური აღმების პარადი გავუსყვებენ იმპერიალისტური ომის დასაწყისს. მუშათა მასიზი შეშფოთება იგრძნობა. გამონადა ერთი, დიდი წითელი დროშა, რომელიც ხელიდან ხელში გადადის და მაღლა კიბებზე მიცურავს. მეორე ინტერნაციონალის მელოტი ლაქები კომიკურად გარბიან სვავდასხვა მხარეს. ვეება, ტლანკი ჟანდარმერიები ნაკუწ-ნაკუწ აქცევენ წითელ დროშას და ჰაერში ნაგლეჯებს ისვრიან. ბრძოს ათასმინიანი საერთო შეყვირება, და შემდეგ, მოულოდნელად ჩამოწოდული სრულ სიჩუმეში ერთი კაციც ხმა: „როგორც ახლა ეს დროშა დაიფლიათ, ასე დაიფლითება იმით მუშათა და გლეხთა სხეულები. ძირს ომი!“¹⁸

ინსცენირების ამ მეორე ნაწილში ძნელი არ არის შევნიშნოთ გარკვეული გროტესკულობა და მოქმედი პირობისა და მოვლენების ხაზგასმულად სატირიკული გააზრება. ამგვარი გააზრება მეორე ნაწილის შინაარსით სასესებით გამართლებული იყო.

მესამე ნაწილი ყველაზე რთულია როგორც მოვლენათა მრავალფეროვნების, ასევე პოლიტიკური მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

ფორმონიან ჩამოშვებული შავი არწივის ქვეშ მფის უზარმაზარი თოჯინაა. მარჯნივ, დიაგონალურად, ქვევით საფეხურებზე, რუხი შინგების ქარავანი ქაჩიანლად ეშვება. მოედანს გადააქვევნი საბარგულები და ქვეშეები. მარცხნივ, დიაგონალურად, საპირისპირო ზიგზაგით კიბებებს დაჭრილები მიჰყვებიან. მისა გულისწყრომას მოუცავს. ყველა გაპყვირის. უქრავს გაპროლეტენ სიმტკიცისა და წითელი დროშებით აჭირილი ავტობიბილები. ძირს ემშობა ფორმონზე დაკიდებული არწივი. მის ადგილას აღიმართება პლაკატი — „რ ს უ რ“. საყვირები მტრის ახალ შემოტევას აუწყებენ ხალხს. როსტრალულ შეუქრებზე სასიგნალო ცეცხლი აგიზიზღება ბირვის პორტალზე წითელარმიელები მწკრივდებიან. ბელადი წითელ ვარსკვლავს დაანგნეს მათს დროშას. წითელი ვარსკვლავების წვიმა... წითელარმიელები ხიდებს გადააქვევნი და მტრის შესახვედრად გაემართებიან.

აქ სივრცის თავისებური გააზრება ხდება. ბირვის მთელი მოედანი ახლა ალყაშემორტყმულ ქვეყანას — რ ს უ რ-ს (ეს სამოქალაქო ომი — ე. გ.) განასახიერებს. მასურებლად ზურგს უკან, მდინარის ბიბმა მტერია განლაგებული. აღმის

¹⁷ История Советского театра, т. I. ГИХЛ, Л. 1933, стр. 272.

¹⁸ История Советского театра, т. I, стр. 273.

სინელები, კვამლის ფარდის მიღმა, ნევაზე მდგარი გემების სირენათა გადაძახილი სისიმ... ბირგის პარაპეტზე მდგარი მუშები და ქალები შემოფოთებით ელიან ომის შედეგს. და, აი, გამარჯვება. როსტრალურ შუქერებზე გამოჩნდებიან გოგონები, რომელთაც ოქროს საყვირები უპყრობია. გაიჭრის ლეზენ ალგორითული ავტომობილები და გზადაგზა ნადვალ გვერგვენებს მიმოფანტავენ. ხიფიდიდან მოედანზე წითელი ცაქალერისი, არტილერიის, ფუნქსანთა პრაადი შემოდის. ძველბაზისილი არმია ომიდან ბრუნდება. ბოლოა და მარტვეულია. კვამლის ფარად მდინარეზე იფანტება — ნევის ნახევარწირულ დაქანებაზე, ისევე, როგორც ზღვიდან შემოსული გემებიდან, საბირგო შენობისაკენ დაიძრება „მსოფლიო სხობთა“ მსვლელობა, პლაკატებზე გამოსახული ემბლემებით, ყურნის მტკვნებით, ყვავილებით, ფანტასტიკური ხილვებით, საერთო ფეიერვეკის ფორნტონის „გრემდელზე“ განლაგებულა. ვეიერვეკია¹⁹.

ინსცენირების ამ მესამე ნაწილში გამარჯვებით ზეიმის თვით ფაქტიც კი განზოგადებულ, სიმბოლურ აზრს იძინდა. ეს გააზრება გამომხატებოდა არა მხოლოდ ზევა ხალხის სა-ზეიმო წამოსახლებით, კოცონებით, პოროეტეკებითა და ფეიერვეკებით, არამედ ისეთი შენადა თეატრალური გამომსახველობის ხერხებით, როგორც იყო საყვირების გადაძახილი, ფორნტონზე დაკიდებული, შემდეგ ძირს დამოხრებილი არწივი (სამეფო ხელისუფლების სიმბოლო, რევოლუციისაკენ დანარცხებული), ყურნის მტკვნეტი, ქალთა ფეიერვა... ლეორიები („გამარჯვება“) ოქროს საყვირებით ხელში... ცენტრში, ფინალში, უზარმაზარი გრემდის და ურის გამოსახულება, რომელიც შრომისა და მშვიდობის ემბლემას წარმოადგენდა.

აღვლი მისახვედრია, თუ რა დიად გამომსახველობას, ორგანიზატორულ ნიჭს, შემოქმედებით ფანტაზიას და პოლიტიკურ აღღოს მოითხოვდა დამდგმელისაკენ ეს სანახაობა. მას უნდა გაეაზრებინა და წარმოესახა ბრძოლის, შეჯახების, წინააღმდეგობისა და მისი დაძლევის ეს ურთულესი სურათი, რათა, ჩამოქანა, ერთ განსაზღვრულ სისტემაში მოყვანა ხალხის მასები და მოქმედებისათვის ხატოანება მიეჩვენებინა. აქ საჭირო იყო რიტმის, სცენური კომპოზიციების და რაკურსების არაჩვეულებრივი გრძნობა, საკმარისია ყურადღება მივაქციოთ თუნდაც ნაცრისფერ ფარაჯებში გამოყოფილი ჯარისკაცების დიაგონალზე მოძრაობის კომპოზიციას და მის სპირისპიროდ (ასევე დიაგონალურად, მაგრამ ზოგჯერ) მიმართული დაჭირლებების მსვლელობას. აქ, ამავე დროს კომპოზიციური განლაგება მოქმედი პირების ჩაცმულობითაც იყო შეფერადებული. ჯარისკაცების პირქმუი ფარაჯები ერთ მთლიან ნაცრისფერ ფონს ქმნიდა, დაჭირლთა ფეიერვები გამოყოფდნენ მონაცრისფერი-მოთეთრო ფერის გამით, სადაც ყავარჯნებზე მომავალი ან საკაცებზე დასველებული დაჭირლების ტანისამოსის ჩამქრალ ნაცრისფერ საღებავებს ენაცვლებოდა მოწყალეების დათა სამოსის თეთრი ფერი. ყველაფერი, თვით უპირილბანეს დეტალებამდე იყო გაჭრული — რიტმების, ფერთა მონაცვლეობა, ხმების

სხვადასხვა რეგისტრები და მოქმედების მუსიკალური თანხლება.

როგორც ამ აღწერიდანაც ვხედავთ მასობრივი სანახაობის დადგმა სიმთვლი, და „მსოფლიო კომუნისაკენ“ განსაკუთრებით, მოთხოვდა სპეციალურად და ზედმეწიწით გულდასმით დამუშავებულ გემას, უფრო სწორად — სანახაობის პარტიტურას.

კ. მარჯანიშვილმა და მისმა ხელქვეითმა რეჟისორებმა დიდი ძალა და ენერჯია დახარჯეს, რათა ყოველი ეპიზოდი დაწერილებით განვლავებინათ, განესაზღვრათ ყოველი მონაკვეთის, ყოველი დეტალის, ცალკეული კოსტუმისა და მათი საერთო კომპლექსის დანიშნულება.

ცხადია ეს დაწერილებითი პარტიტურა, უფრო მეტად კი მისი კონკრეტულად განხორციელება მოითხოვდა არაჩვეულებრივ სერიოზულ მუშაობას, შემსრულებლებისა და მათი ხელომძვანელების, ძალების ზუსტ და გვეგამაზომიერ განაწილებას. დადგმის ზოგიერთი მონაწილისა და სანახაობის მომსწრეთა კარგად ცნობილი აღწერილობით დადგმის ურთულესი მექანიზმის ხელმძღვანელობა ხორციელდებოდა მართვის პულტებით. აი, ერთი აღწერილობა: „საფონდო ბირგის შენობასთან გამართული წარმოდგენის ხელმძღვანელები განლაგებულნი იყვნენ წინ გაშვებულ საკომანდო ხილვებზე და სავულე ტელეფონებით იყვნენ შეერთებულნი მონაწილეთა შორი-შორს გაფანტულ ჯგუფებთან. სცენარში ზუსტად იყო ფიქსირებული ცალკეული ეპიზოდები-გამოსვლები. საკომანდო ხილვები ხელმძღვანელები ყოველი გამოსვლისათვის სატელეფონო და ოპტიკურ ნიშნებს იძლეოდნენ (რიტმი ნომრების მიხედვით). ცალკეულ მონაწილეთა და ჯგუფთა ხელმძღვანელები ღებულობდნენ ნიშნს და გადასცემდნენ თავიანთ ჯგუფებს და ათეულებს (ასე იყო დაგეგმილი მონაწილეთა მთლიანი მასა). ამგვარად, სანახაობა მკაცრად ცენტრალიზებული იყო. ყოველი ეპიზოდის ტემპში, მისი სანაგრძობობა, პაუზები, სინათლისა და ხმის ფეფქტივი უშუალოდ „მმრძანებლის“ სახელმძღვანელო ნება-სურვლებზე იყო დამოკიდებული (ის. ო. ცენზორიერის დასახელებული წიგნი).

შეიძლება წარმოვიდგინოთ თუ რა გახელებული „მმრძანებელი“ იქნებოდა კ. მარჯანიშვილი, ეს დაუცხრომილი, ტემერამენტითა და შინაგანი ცვესლით აღსავსე კაცი. აი, სადა იყო მისი ფანტაზიის, ნებისყოფის, ენერჯიის, შემართების ჭეშმარიტად უფრესი არე!

* * *

„მსოფლიო კომუნისაკენ“ დადგმას ძალიან დიდი წარმატება ხვდა წილად. ის მონაწილენი, რომელნიც ამ სანახაობას აღწერენ, ამტკიცებენ, რომ შეუძლებელია უფრო გრანდიოზული და დიდებული სანახაობის წარმოდგენა, ვიდრე ეს იყო „მსოფლიო კომუნისაკენ“. შემომხატულია სამუშაო პარტიტურის სქემა, სადაც დაწერილობითა აღწერილი ყოველი ეპიზოდის მოქმედება, აღნიშნულია ყოველ მონაკვეთზე პასუხისმგებელი ადამიანების გვარები, მონაწილეთა რაოდენობა (ქალები, კაცები, ბავშვები, ჯარისკაცები და ა. შ.) და მათი მოძრაობის მიმართულება, კოსტუმები (ციფრებში),

¹⁹ История Советского театра, т. I, ГИХЛ. Л. 1933 г. стр. 273—274.

ბუტაფორია, სინათლის ეფექტები და ა. შ. ეს სამუშაო პარტურა დაბეჭდილია თ. ცხენოვიცის წიგნში „Демонстрация и карнавал“, М. 1927 г., стр. 48—49.

გრანდიოზულობა და მოქმედების გაშლა, სასცენო შენაძრავისებოდა იმ პოლიტიკურ სიფართოვებას და უსაზღვროებსა, რაც თვით ინსცენირების სათაურშივე იყო ნაკვალისხმები. აი აქ, ჭკუშპარიტად, შინაარსი და ფორმა განაპირობებდნენ ურთიერთს.

მ. ანდრეევას შესახებ დაწერილ წიგნში თეატრმოცდენი ა. გროგორევა და ს. შირინა აღწერენ ამ სანახაობას, განსაკუთრებით აღნიშნავენ მის პოლიტიკურ მიზანდასახულობას, ხელოვნებისა და პოლიტიკის უშუალო კავშირს მასში. ისინი ყურდობიან კონგრესის დელეგატის, საერთაშორისო მუშათა მოძრაობის თვალსაჩინო მოღვაწის ბოგუმირ შმერალის მოწინააღმდეგეობას, სადაც ნათქვამია, რომ „ამ დადგამა უზარმაზარი შოატბეჭდილება მოახდინა მსოფლიოს ყველა კუთხიდან რუსეთში ჩამოსული კომუნისტური პარტიის წარმომადგენლებზე“ (იხ. მ. ანდრეევასდმი მიძღვნილი კრებული. გვ. 572).

დღესაც შესანიშნავად ჟღერს თვით კოტე მარჯანიშვილის მონათხრობი ამ დადგამაზე და თავისი მუშაობის შესახებ: „მთლიან უკანასკნელი წლების მანძილზე მე მხოლოდ ერთხელ განვიცადე თანამედროვეობის შესავფერი თეატრალური აქტუაცება. მე დავალეხული მქონდა პიტერში, საფონდო ბირჟის ნოედანზე თეატრალური სანახაობის გამართვა. სექტაკული მონაწილე იყო ათეულ-ათასობით ადამიანი, არმია და ფლოტი. და რთვა ერთ რატს დაბორონილებული ეს მასა, ერთი იდებით გამსჭვალული, ერთიან ფორმაში ჩემს წინაშე წარმოსდგა, განვიცადე თეატრალური აღქმის დაუვიწყარი მომენტები“.

მაგრამ „მსოფლიო კომუნისაკენ“ შეფასებაში მძაფრი უარყოფითი გამოსვლებიც იყო. ერთობ მძაფრი კატეგორიულიობით გამოირჩევა მაგალითად: „რუსული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის ნარკვევები“ (ტ. I) განვითარებული აზრი, რომელიც, კერძოდ, რეჟისორ-დამდგმელების როლს ეხება. ამ კრიტიკულ უარყოფაში რეჟისორ-დამდგმელები დაუარჩევლად არიან მიკუთვნებული ფორმალისტების კატეგორიას, რომლებმაც, ვითომცა, ჯერ კიდევ რევოლუციების პერიოდში, „მთლიანად ჩაკლეს შემსრულებელ-წითლარბიელთა ის ცოცხალი შემოქმედებითი გზებმა, რომლის გარეშე წარმოდგენილია ყოველგვარი ხელოვნება“²⁰.

ჩვენის ფიქრით მთლად სამართლიანი არ უნდა იყოს ის დასკვნა, თითქმის შემსრულებელთა შორის არ დევიოდა ცოცხალი შემოქმედებითი გზებმა. ენთუზიაზმი, აღფრთოვანება და აღტაცება, რომელსაც მოეცა ინსცენირების მონაწილენი, სრულ პარტიონიში იყო მასში ჩაქსოვილ თვით იდეის პათოსთან. მართლაც, ძნელი იყო, რომ ამ სანახაობის მიმართ ვინმე (მით უმეტეს მონაწილე) გულგრილი ყოფილიყო. აქ, თვით ყველაზე ფორმალურ ხერხებს, ყველაზე აშკარა სტეპანურობას და მოქმედების მექანიკურობას არ შეეძლო შეენელებინა ის შინაგანი აღფრთოვანება, რომელსაც წარმოქმნიდა საყოველ-

თაო აღტაცებისა და ენთუზიაზმის ატმოსფერო. ამ თვალსაზრისით, დამარწმუნებელია თვით კოტე მარჯანიშვილის მოგონება, რომელიც ჩვენ ზემოთ მოვიხსენიეთ. რაც შეეხება კატეგორიულ ბრალდებას — რეჟისორები ფორმალისტები არიან — გათვალისწინებით, რომ ეს კატეგორიულობა, რომელიც უკავშირდება ინსცენირების ქანრის რამდენიმე შუზღედული ბუნების სწორ და ობიექტურ კრიტიკას, ამ კონტექსტში არა მხოლოდ უმართებულა არსებითად, არამედ სასუფლიანად ამხიბრებს ჭკუშპარიტებს. ერთობ დასაბუთებლად ჟღერს თვით განსაზღვრებაც — „რეჟისორი-ფორმალისტები“. რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, რომ თვით ქანრის სპეციფიკისათვის დამახასიათებელი ფორმალისტური ელემენტების მიკუთვნება კონკრეტულად რეჟისურისადმი სრულიადეც არ არის გამართლებული, მაინც შევნიშნავთ, რომ ამ დადგამში მონაწილე რეჟისორებისათვის ფორმალზმი სრულიადეც არ იყო განმსაზღვრელი და დამახასიათებელი მიმართულება მათს შემოქმედებითს პრაქტიკაში, შესაძლოა, ეს კრიტიკული შენიშვნა პირველ რიგში ეხებოდეც კ. მარჯანიშვილს, რომელიც არასოდეს არ ყოფილა ფორმალისტი. მასობრივ სახალხო დღესასწაულებში მონაწილეობისას, მას სრულიადეც არ იტაცებდა პროლეტარული კულტურის ორანჟირების იდეა, არც რეჟისურის ფორმალისტური ხერხების დანერგვა სურდა, არამედ ეძიებდა რველუციურ თანამედროვეობასთან დაახლოვების საკუთარ გზებს.

* * *

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი არასოდეს არ უარყოფდა დრამატურების საერთოდ და კერძოდ კლასიკური მეშკვიდრობის მნიშვნელობას. საკმარისია ითქვას, რომ ამ პერიოდში იგი მუშაობდა კომიკური ოპერის თეატრში და იქ განახორციელა კლასიკური ოპერების დადგმები — დინიცტის „ღონ პასკაულ“, ჩიმბროზის „საიდუმლო ქორწინება“, მოცარტის „მოტაცება სორელიდან“, აქვე მუშაობდა იგი მუსორგსკის „სოროჩინსკის ბაზრობაზე“ (უვარგისი მხატვრული გაფორმების გამო სექტაკული გენერალური რეპეტიციიდან მოიხსნა). თეატრის რეპერტუარში იყო გილეკის, როსინის და სხვა კომპოზიტორების ოპერები.

ერთხელ კ. მარჯანიშვილმა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ გამო ასეთი აზრი გამოთქვა: „... შოთა რუსთაველის ქმნილება მთელ აკადემიკოსებს გუფრთის, ისევე, როგორც შექსპირის, მოლიერის, გოლდონის, ლოპე დე ვეგას, გოცის შემოქმედებითი მეშკვიდრობა. პროლეტარიატის ის კი არა აქვს განზრახული, რომ მათი სახელები არქივს ჩააბაროს, არამედ სურს მათი შემოქმედება საუფუძლად დაედოს მომავალი მსოფლიო კომუნისტური საზოგადოების დიად ხელოვნებას“.

მეშკვიდრობასთან დაკავშირებული ამ პრობლემების წინ წამოყვანის იგი უარევედა თავის ოპონენტებს ყურადღებით გადაეკვივებოდა სტატები ა. ლუნარსკისას, რომელიც, როგორც, ცნობილია, იმ წლებში წარსულის კულტურული მეშკვიდრობისათვისების ლინერული მოძღვრების პირველი პროპაგანდისტი იყო. სასებით ნათელია, რომ „მსოფლიო კომუნისაკენ“ დადგმის ხელმძღვანელის — კოტე მარჯანიშვილის პოზიცია სრულიად ვერ ეკუთვნა იმ ფორმულირებებს, რითაც კრიტიკამ გან-

²⁰ „Очерки по истории русского советского драматического театра“, т. I. АН СССР, М., 1954 г., стр. 51.

საზღვარ თავის უსრუფოფით დამოკიდებულმა ინსცენრების განის მიზარს.

* * *

რევოლუციურ პეტროგრადში ინსცენრებაში შემოაბამ უსარმაზარი როლი შესარულა კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მან ხელი შეუწყო ჩარდმაგვებულიყო ქვეყნის პოლიტიკური ცხოვრების რთულ ატმოსფეროში, უფრო მჭიდროდ შეკავშირებოდა თანამედროვეობის იდეებს და უფრო განმტკიცებინა მაკროული, ამაღლებული, გმირული, მონუმენტური თეატრის ძიებანი.

სწორედ ეს ტენდენციები აღმოჩნდნენ განმასზღვრელი კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებაში, როცა იგი მშობლიურ საქართველოში დაბრუნდა და ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნას მოჰკიდა ხელი. უკვე თავის პირველსავე სპექტაკლში, რომელიც ახალგაზრდა საბჭოთა საქართველოს თეატრის ცხოვრებაში რეფორმად იქცა, მან განამტკიცა ხალხის დიდ-მნიშვნელოვანი თემა, ბოროტებისა და ძალადობის წინააღმდეგ ბრძოლაში მისი გმირობის ამაღლებულობა და შექმნა გმირულ-რომანტიკული სპექტაკლი, რომელშიც რევოლუციის სული იგრძნობოდა.

საქართველოში იგი ცდილობს შექმნას მებრძოლი, სულისკვეთებით თანამედროვე თეატრი და თავისი ამ დიდებულ მისწავლებების დასადასტურებლად იგი საჯაროდ აცხადებს, რომ განზრახული აქვს ღია ცის ქვეშ, ფუნქიულიორის პლატოზე ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფის“ დადგმა²¹. სწორიად არ არის გასაკვირი, რომ კ. მარჯანიშვილმა თავისი არჩევანი სწორედ „მისტერია ბუფზე“ შეაჩერა. ამ არჩევანში გამოვლინდა არა მარტო მისწრაფება თანამედროვე თეატრისაკენ, არამედ მისი ჩაუმქრალი სურვილიც — კოტე ერთხელ განეჭვად მასობრივი თეატრალური სანახაობით მოგერილი სიხარული. მაიაკოვსკის ეს ნაწარმოები მას საშუალებას აძლევდა შეექმნა დიდი სანახაობა, მოვლენების ფართი, მისტერიალური ყოვლის-მომცველობით, რეალური სამყაროს სატირულ-ბუფონადური გამოხსაველობით²².

* * *

ამ წლებს კიდევ ერთი სიხარული მოაქვთ მისთვის — იგი ახორციელებს კინოფილმს „ქარიშხლის წინ“ დადგმას, სადაც შეაქვს მასობრივი სანახაობა — ყვენობა. სანახაობისადმი სიყვარულმა კვლავ შეახვედრა იგი ქართული ხალხური ხელოვნების იმ საწიხებს, რომლებმაც მის შეგნებაზე გარკვეულ ზეგავლენა იქონია.

ხალხური, მიწიანის თეატრის ტრადიციებით გატაცება არასოდეს არ სტოვებდა კ. მარჯანიშვილს. იგი ამ ტრადიციებს ყოველი მარჯვე შემთხვევის დროს იყენებდა, იღებდა კინოსურათს „ქარიშხლის წინ“ თუ ახორციელებდა თეატრში თავის ჭეშმარიტად ეროვნულ ქართულ სპექტაკლებს, იგი ყოველთვის ხალხური საწიხების სტიქიში, თანამედროვეების იდეებში და მაღალიდევრობის ერთგული იყო.

მასობრივი დღესასწაულებისადმი მისწრაფება კ. მარჯანიშვილმა კიდევ ერთხელ მაშინ გამოავლინა, როცა აღინთო

²¹ „მისტერია ბუფის“ დადგმის იდეა კ. მარჯანიშვილს კიევიზ ჩაესახება

²² „მისტერია ბუფის“ დადგმა არ განხორციელებულა.

ახალი იდეით: — მოსკოვში რევოლუციის გრანდიოზული დღესასწაულის გამართვის იდეით. ამ დღესასწაულისათვის მზადება უმეტესად გამოისატა კომისიის შექმნით (რომელშიც შევიდნენ მ. გორკი, ა. ლუნაჩარსკი, კ. მარჯანიშვილი), აგრეთვე დადგმის იმ რეალურ, ზუსტ გეგმაში, რომელიც თვით კ. მარჯანიშვილმა შეიმუშავა. კ. მარჯანიშვილის სიკვდილის შემდეგ ა. ლუნაჩარსკი ამბობდა ამ რეისორულ გეგმაზე: „ეს გეგმა მას სრულიად ბრწყინვალედ ჰქონდა მოფორმებული. განზრახული იყო, რომ მოსკოვის ქუჩებში უნდა გაეგვლო მთელ კაცობრიობას. ამ ზეიმზე მსვლელობა უნდა დაეწყო გამოქვამულის, პირველყოფილ ადამიანს (აქვე იქნებოდა ნაჩვენები მისი ტანჯავაც); შემდეგ დიდებულად იყო მოფორმებული ადამიანის, კულტურის ზრდა — ყველა ეტაპი ამ ადამიანისა, რომელიც ზრდასთან შეფარდებით უფრო დიდი და თავისუფალი ხდებოდა. და ყველაფერი ეს, ბოლოსამოლოს, მთავრდებოდა ადამიანის კულტურით. ეს ადამიანი შეიცნობდა საკუთარ თავს, საკუთარ ღირსებებს. იგი ხედავდა და გრძნობდა, რომ მას ათასობით მტერი ჰყავს გარს შემოჯარული და მიუხედავად ყოველმხრივი შემოტყვევისა, მაინც ბევრ რამეს მიღწედა და ახლა ისე დიდია, რომ თავისი მომავლისა არ ეშინია“.

მარჯანიშვილისეული ჩანაფიქრის ამ აღწერაში ძნელი არ არის დაინახოთ გრანდიოზულობა, მასშტაბურობა და გაქანება. აღვგორიოთ განყენებულობის გარკვეული ნაწილი, ცხადია, რეისორს არ აძლევდა სახეთა ღრმა ფსიქოლოგიური გახსნის საშუალებას, მაგრამ, როგორც ყოველი ალტერირულობა, განამტკიცებდა სანახაობას, მის სიმკვეთრეს და გარკვეულობას.

რეისორის ფანტაზიას თვალუწვდენელი სივრცე მიეცა. ჩანაფიქრის იდეურობა უმეტესად იყო.

მარჯანიშვილი პირდაპირ შეპყრობილი იყო ამ სანახაობის იდეით. დაქპროდა თავისი პროექტებით, ყველას არწმუნებდა მისი განხორციელების აუცილებლობაში. როგორც ლუნაჩარსკი იგონებს, ამ გრანდიოზული დადგმისათვის საჭირო თანხების უზოლობის გამო, ეს ჩანაფიქრი განუხორციელებელი დარჩა.

* * *

მარჯანიშვილის მონაწილეობა მასობრივ დღესასწაულებში მოწმობდა მის მაღალ პოლიტიკურ შეგნებულობას, რევოლუციური ქარიშხლების ვიკის მიერ შობილი დიდი ისტორიული პროცესებისადმი მის ერთგულებას. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ მასობრივ სახალხო წამოწყებებზე მუშაობასთან, სანახაობაში მონაწილე მასების ორგანიზების მის უნართან დაკავშირებულია კიდევ ერთი მოვლენა მის ბიოგრაფიაში. შეცდომა იქნებოდა ეს მოვლენა მიგვეკუთვნებინა დემონსტრაციების იმ კატეგორიისათვის, სადაც უმოვარესი ადგილი სანახაობით მომენტს უჭირავს, ანუ ისეთ მომენტს, რაც განსაზღვრავს სანახაობის ერთგუნებას თეატრალურ-დადგმით სუფოსადმი. აქამად ჩვეულებრივად არა თეატრზე, არა ალტეროვანებულ და მხნე დემონსტრაციაზე, რომელიც ადამიანებს სიხარულს ანიჭებს, ადაცებს სიხნით და ჯანსაღი განწყობილობა. საქმე ეტება ამ ზეაწეული, საზეიმო განწყობი-

ლების დამატრულად საწინააღმდეგო რაიმეს — პროლეტარიატის დიდი ბელადის ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის დაკრძალვის სამგლოვიარო დღეს. საბჭოთა მთავრობის გადაწყვეტილებით ამ სამგლოვიარო დღის ორგანიზაცია სწორედ კოტე მარჯანიშვილს დაევალა. და კვლავ მოხდა მის ცხოვრებაში მოულოდნელი შემობრუნება გაუთვალისწინებელი რაკურსით. ასეთ მოულოდნელობას იგი მიერწვია, მაგრამ ასეთი რამე მას არ განუცდია — იგი პირველად მოეჩივრა მის გრძნობათა სამყაროში და სული აუფრიალა. აქ კვლავ უნდა გავისენთო მასებთან მუშაობის მისი უზარმაზარი გამოცდილება და ის უნარი, რომლითაც იგი თავის ნებას უმორჩილებდა აურაცხელ მოწაწვილეს. მაგრამ ახლა სხვა პირობები, სხვა გარემოცვა იყო.

კოტე მარჯანიშვილი თავისი მოწოდებით სადღესასწაულო რეჟისორი — ამ დღეებში თავს უყრის მთელ თავის ენერჯიას, ნებისყოფას, ხელმძღვანელობის უნარს და ხელს აკიდებს ამ საპატიო მისიის განხორციელებას, სადაც ერთხელ კიდევ გამოვლინდა მისი მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნებულობა, მისი პოლიტიკური ალღო და ორგანიზატორის ნიჭი. მაგრამ თუ იქ, რევოლუციური პეტროგრადის მოედნებზე, ზემისა და დღესასწაულის ატმოსფეროში იგი ქმნიდა თავის ტემპერამენტულ, პათეტურ და მასშტაბურ სანახაობას, აქ, ულრმესი სახალხო მწუხარების გასმ, იგი მოუხმობს თავის მწკფავარ აზრს ხალხის ვაჟკაცური და სვედიანი სულის საჩვენებლად და ამ მწუხარების ტრაგიკული პათოსის გამოსახატავად.

გაზეთებში ამეგარად წერდნენ: „აი დიდი სულის ადამიანი, რომელიც ჩვენს შორის ცხოვრობს, ჩვენ გვერდით დგას, შეუმჩნეველად მუშაობს და შესაძლოა, ბევრმაც კი არ იცოდეს მისი სახელი.“

დღეს უადგილოა ამაზე ლაპარაკი, მაგრამ ერთის თქმა მაინც აუცილებელია. კოტე მარჯანიშვილი — ჩვენთვის უცხო როდია, იგი დღეს სულითა და გულითაა ჩვენთან.

იგი ჩვენთან ერთად იზიარებს ამ დანაკარგს. იგი ვერ შეაფასებს ლენინის პოლიტიკურ მოღვაწეობას — კ. მარჯანიშვილი პოლიტიკის კაცი არაა, მაგრამ მთელი თავისი არსებით, როგორც დიდი ნიჭის მხატვარი, იგი გრძნობს, რა გიგანტურ ძალას ფლობდა ის ადამიანი, რომელიც ჩვენ დღეს დაკარგეთ.“

ჭეშმარიტად ტიტანური შრომა გასწავია ამ დღეებში კ. მარჯანიშვილმა. ყველაფერის ხელმძღვანელობდა: — ქალაქის პეიზაჟის სამგლოვიარო მორთვას თუ პორციესის მუსიკალურ თანხლებას, განათებას თუ დემონსტრანტების განლაგებას. ფოტოსურათებმა შემოგვიანასეს ძველი თბილისის სასუიომონადელიანი და მკაცრი გამომეტყველება კ. მარჯანიშვილის თავისებური „რეჟისორული ჩანაფიქრის“ მიხედვით შექმნილი ცაკის- მთელი შენობა შესუდრული იყო სამგლოვიარო შავი

ფერებით. ფსალზე კვიდა ლენინის უზარმაზარი პორტრეტი. გვერდებზე საპატიო ყარაული იდგა. პორტრეტიდან კბრის საფეხურებამდე გამოვლილი ფარდავის ბილიკი სასახლეს აერთებდა ფართო პარაპეტთან, ქუჩასთან, რომელიც ქალაქის ცენტრალური მოედნისაკენ მიემართებოდა. ეს გზა სამგლოვიარო თაღებითა და შავი ნაჭრებით იყო მორთული. მოედანზე, ქალაქის საბჭოსთან აღმართული ვეება თაღს აგვირგვინებდა ლენინის პორტრეტი და ხუთქიმიანი ვარკაკლავი. დემონსტრანტთა გზას სწორედ ამ თაღის ქვეშ უნდა გაეფლავა. „დროშა“ წერდა: „იქმნება შობაბედლივითა თითქოს ლენინს ასაფლავებენ არა მოსკოვში, არამედ აქ თბილისში“²³.

უფრო და უფრო ეძლეოდა გლოვას თბილისი. ყოველ საათს დღებულობდა იგი ყოვლისმომცველი შეძრწუნების რაღაც ახალ, მკვეთრ ნიშნებს. განსაზღვრულ ადგილებში განლაგებულ გუნდები და ორკესტრები სამგლოვიარო მელოდის განუწყვეტელი დინების შობაბედულებას ქმნიდა.

ლენინის პორტრეტის უძლიერესი შუქით განათება (ქვემოთ დან) ატარებდა არა იმდენად სახიფველ, რამდენადაც პოლიტიკურ აზრს. გახ. „მუშა“, თითქოს გამოიცილო რეჟისორის ჩანაფიქრი, იმ დღეებში წერდა: „არაჩვეულებრივადა მორთული ამხ. ლენინის პორტრეტი. იგი ისეა განათებული, თითქოს მზე დანათოს მას. იგი ხომ თვით იყო მზე, რომელიც ისე ანათებდა, როგორც არცერთი მზე“²⁴. ამ განათებას არაჩვეულებრივი პარმონიულობით ერწყმოდნა დემონსტრანტთა ღამის მსვლელობა ჩირადდებით. ხალხის მდუმარე, პირქუშ, მაგრამ საზეიმო სულვამ იგრძნობოდა დიდი სიმკაცრედ და ამაღლებულ-პათეტიკური ვიწყობილებად... ისეთივე ამაღლებული და მკაცრი, როგორც თვით ხალხის გლოვია...

ამ უპარტიო ადამიანს პარტიამ, იმ ღირსსახსვგარ დღეს, მინაღო ყველაზე საპასუხისმგებლო და ყველაზე ნათელი საქმე რეჟისორ კ. მარჯანიშვილს ამ საქმისათვის მოუხმეს არა მწუხარების „მოსართავად“, არამედ იმისათვის, რომ მას ამ მწუხარებისათვის ერთგვარი მხატვრული გამოსატყულება მიეცა. ასეთი რამ საჭირო იყო ქალაქში წესრიგის დასამყარებლად, ხალხის ერთიანობისა და ნებისყოფის ნათელი, გონივრული გამოსატყულებისათვის, მძიმე განსაცდელის გასმ ხალხის სულიერი ძალმოსილების და ვაჟკაცობის ატმოსფეროს შესაქმნელად. და მარჯანიშვილმა დირსულად გაართვა თავი მასზე დაკისრებულ არაჩვეულებრივსა და ესოდენ მნიშვნელოვან მისიას და ამით კიდევ ერთხელ დაადასტურა თავისი ერთიანობა ხალხის ფიქრებთან და მისწრაფებებთან, თანამედროვეობასთან, ეპოქის სულთან და მის იდეალებთან.

²³ „დროშა“ № 7, 1924 წ. გვ. 23.
²⁴ „მუშა“ 29 იანვარი, 1924 წ. გვ. 2.

ალექსანდრე
ყვინჩია



სასტანო მოღვაწეობის 40 წლისთავზე

აკაკი დვებიძე



ალექსანდრე ყვინჩია — რეჟისორი, მსახიობი, დრამატურგი — დაიბადა სოფ. კონტუათში (წულუკიძის რაიონი) ღარიბი გლეხის ოჯახში. დაწყებითი განათლებაც იქვე მიიღო, შემდეგ კი კოოპერატიული ტექნიკუმი დაამთავრა და რამდენიმე ხანს სხვადასხვა თანამდებობაზე იმუშავა.

თეატრისადმი სიყვარული ორივე ძმას — ალექსანდრეს და იპოლიტის, უფროსმა ძმამ, აკაკიმ გაუღვივა, რო-

მელიც თავის სოფელში პატარა პიესებს დაეცა ხოლმე. ამიტომ იყო, რომ ალექსანდრემ თბილისს მიაშურა და პროლეტარული თეატრის სტუდიაში შევიდა. მართალია ეს სტუდია მალე დაიხურა, მაგრამ ალექსანდრეს, მაინც ბევრი რამ შესძინა. იგი მალე ჩაება თეატრალურ ცხოვრებაში. სხვადასხვა დროს მუშაობდა გორის და ჭიათურის სახელმწიფო თეატრებში დამდგმულ რეჟისორად, შემდეგ კი სამხატვრო ხელმძღვანელად ზუგდიდისა და წულუ-

კიძის სახელმწიფო თეატრებში. წარმატებით დადგა პიესები: „ხვეისბერი გონია“, „ქრისტინე“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „და-ძმა“, „სადგურის უფროსი“, „ხანუმა“, „სურამის ციხე“, „ფიჭვის გორა“ და სხვ. სპექტაკლები საინტერესო იყო რეჟისორული გადაწყვეტით, გამოშვებულობით, აქტიური შესრულების ოსტატობით. საკპარისა მივიყვანოთ ალ. ყვინჩიას მიერ დადგმულ სპექტაკლებზე დაწერილი რეცენზიების მხოლოდ სათაურები: „ჩინებულაია“, „კარგია — ამოზენ მაცურებლები“, „თეატრი ნაყოფიერად მუშაობს“, „სასუკეთესო სპექტაკლი“, „თეატრის ასალი გამარჯვება“. ამ რეცენზიების ავტორები არიან ჩვენი ცნობილი თეატრალური მოღვაწენი — კოტე ანდრონიკაშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, დიმიტრი ჯანელიძე, გენო ქელბაქიანი.

ალ. ყვინჩიას მიერ დადგმული სპექტაკლები მრავალჯერ იყო წარმოდგენილი სახელმწიფო თეატრებისა და თეატრალური კოლექტივების რესპუბლიკურ დათვალერებულზე და მათ არა ერთი და ორი საპრიზო ადგილი დაუმსახურებიათ. აღსანიშნავია ალ. ყვინჩიას აქტიური შემოქმედებაც. მას ასამდე როლი აქვს განსახიერებელი. მათ შორის აღსანიშნავია კაკუტა („ყვარყვარე თუთაბერი“), ციგარო („ხვეისბერი გონია“), ოტია („და-ძმა“), სიმონი („გმირთა თაობა“) და სხვ.

საინტერესოა აგრეთვე ალ. ყვინჩია, როგორც დრამატურგი. მისი პიესები „საბედისწერო ნაბიჯი“, „მელა ზაფანგში“, „წითელი პარტიზანი“ და „ამბავი დიდიყო ასე“ ახლაც წარმატებით იდგმება სცენაზე.

ამჟამად ალ. ყვინჩია წულუკიძის სარაიონო კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელად მუშაობს და მთელი რაიონის თეატრალურ ცხოვრებას უდგას სთავეში. ქართული სცენისათვის აწვადებს ახალგაზრდა კადრებს. მისი ვაზრდილები რ. ნობუა, ი. რატიანი, გ. ბახტაძე და სხვები ახლა დიდ პროფესიულ თეატრებში მუშაობენ.

წელს ალ. ყვინჩიას დაბადების 60 და სასცენო მოღვაწეობის 40 წელი შეუსრულდა. იგი კვლავ შემოქმედებითი ენერჯით აღსავსე ემსახურება საყვარელ საქმეს.



სცენა აკ. წერეთლის სახელობის ჰიათურის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „ცხოვრება კაცისა“



პეპევი

მართალი

კაცისა

გურამ აბრამიძე



წერალ გიორგი ხუხაშვილის პიესამ „ცხოვრება კაცისა“ სამართლიანად დაინტერესა ჭიათურის აკ. წერეთლის სახელობის სახელმწიფო თეატრი. უფრო მეტიც — პირველ ხანებში რესპუბლიკის წამყვანი თეატრების მიერ უყურადღებოდ მიტოვებული ამ პიესის მომავალი ბედი ამ თითქოსდა პერიფერიული თეატრის სპექტაკლმაც განაპირობა. ჭიათურის თეატრში ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის რეჟისორ თორა ალექსიშვილის მიერ განხორციელებულმა სპექტაკლმა თვალნათლივ დაგვანახა, რომ ჩვენ ზოგჯერ უყურადღებოდ ვვიკიდებით

დედაქალაქის მიღმა თეატრების სპექტაკლებს, მაშინ, როდესაც თურმე ეს თეატრები მეტად საინტერესო შემოქმედებით ცხოვრებას ეწევიან. ამის დასტურია ჭიათურელთა ეს სპექტაკლი. მათ ნამდვილი (შეიძლება ითქვას — მოულოდნელი) ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭეს თბილისელებს.

მაინც რა არის ამის მიზეზი?

ჯერ, რასაკვირველია სპექტაკლის პირველწყარო — პიესა. გ. ხუხაშვილის ეს პიესა თამამად შეიძლება რომანტიკულ-პერიოდიკული ხასიათის ნაწარმოებად ჩაითვალოს. მასში დრამატურგი ერთგვარად აგრძელებს და აღრმავებს იმ ხაზს, რომელიც მის პირველ პიესაში — „ზღვის შვილებში“ იყო მინიშნებული. გ. ხუხაშვილმა პერიოდიკულ პლანში წარმოსახა ჩვენი ხალხის თითქმის ნახევარსაკუნოვანი გზა, ფართო პლანით გააანალიზა იგი და თავისებური ინტერპრეტაცია მისცა კეთილისა და ბოროტის, ავისა და კარგის ტრადიციულ თემას.

„ცხოვრება კაცისა“ თავისი მორალურ-ეთიკური პრობლემებით შორეულ ფოლკლორში პოეზებს სათავეს. ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ მეტად აბსტრაქტული ავისა და კარგის, კეთილისა და ბოროტის მარადიულ ჭიდილსა და ბრძოლას დრამატურგმა კონკრეტული ფორმა მოუწახა, ფოლკლორის ელემენტები კი უკანა პლანზე გადაიტანა. ეს უკანა პლანი კი იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მას ვერც პიესის მკითხველი და ვერც მასურებელი ვერ ამოიცნობს. ყოველივე ეს იმანაც გამოიწვია, რომ დრამატურგს სურდა საბჭოურ რეჟესზე შემდგარი ქართველი ხალხის ნახევარსაკუნოვანი გზა ფილოსოფიურ ასპექტშიც განეხილა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი სიხარული და ტკივილები (რაც გამოიხატება, ერთის მხრივ, ხალხის განთავისუფლებაში და, მეორეს მხრივ, ბასს მიერ მეგობრის დაკარგვაში), მეორე მსოფლიო ომამდე რამდენიმე წლით ადრე დატრიალებული ტრაგედია, დიდი სამამულო ომის ქართველი, ომის შემდეგდროინდელი ჭრილობების მოშუშება, ცხოვრების დიდ თუ პატარა წინააღმდეგობათა დაძლევა, აი ზოგადი სიუჟეტური საყრდენები ნაწარმოებისა. მაგრამ ისტორიული ძვრებისა და განვითარების ამ ზოგად ფონზე გ. ხუხაშვილმა კონკრეტულად წარმოგვიდგინა, ფართო რაკურსით დაგვანახა ცხოვრება, და ამ ცხოვრების შექმნელ ადამიანთა ვნებები, ტკივილები და

სიხარული. ყოველივე ამის ფონზე გ. ხუბაშვილი დაწვრილებით განიხილავს და აანალიზებს ადამიანის ფუნქციის დროისა და ხალხის წინაშე, დრამატურგი გვაწვდის თავის მრწამსს — ყოველი ადამიანი თავისი დროის პირშია, იგი ატარებს დაახლოებით იმ თვისებებს, რაც დროისთვისაა სიმპტომური, მაგრამ ამავე დროს ადამიანი იმტრია ადამიანი, რომ იგი საჭიროების შემთხვევაში დროის სიავეზე მაღლა დადგეს და მომავალს გაუწოდოს ხელი.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, დამაჯერებელ თხრობას საჭიროებდა. ამავე დროს ავტორი იდგა ერთი საფრთხის წინაშე — დედაქტიკას არ დაედოთა თეატრისათვის ესოდენ საჭირო მოქმედება, ადამიანები არ დამსავსებოდნენ ქემპარიტების მქადაგებელ მანქანებს. მაგრამ გ. ხუბაშვილმა წარმატებით გაიარა ეს „სახიფათო ზონა“ და ნაწარმოები არა მარტო თავისი ფილოსოფიური გააზრებით გამოვიდა საინტერესო, არამედ სცენური თვალსაზრისითაც.

ყოველივე ეს კარგად გაითვალისწინა ჭიათურის ა.ე. წერეთლის სახელობის თეატრმა და, უპირველეს ყოვლისა კი, სპექტაკლის დამდგმელმა ოთარ ალექსიშვილმა. თუ, მაგალითად, სპექტაკლის პირველ მოქმედებაში ეს საშიშროება განსაკუთრებით სახიფათოდ წარმოგიდგება (დუნეა რიტში, მსახიობები შემოტილად გრძნობენ თავს, ვერ აღწევენ უშუალობას), მეორე და მესამე მოქმედებაში „ყოველი ინსტრუმენტი“ ამ ჩინებული ორკესტრისა თავის სადღეს იკავებს, სპექტაკლი შეკრული ხდება და უაღრესად საინტერესო ხასიათს ღებულობს. მოუხედავად იმისა, რომ ორი საათის განმავლობაში ჩვენ ვეცნობით ადამიანთა თითქმის ნახევარ-საუკუნოვანი ცხოვრების გზას, არავც და არავც არ ღებულობს ფრაგმენტულობის ხასიათს, ყველაფერი მყარი კომპოზიციური სიზუსტითაა განლაგებული. ამაში კი რეჟისორის მთავარი როლის შემსრულებლები ნ. ჩაჩანიძე (საბა) და გამოცდილი ოსტატი მ. ვაშაძე (ბასა) დაეხმარნენ.

სპექტაკლის მხატვრობა ფ. ლაპიაშვილსა და ახალგაზრდა მხატვარს თ. სუმბათაშვილს ეკუთვნით. ძირითადი მხატვრობა კარგია და იგი დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრს ეთანხმება.

ნ. ჩაჩანიძე ახალგაზრდა მსახიობია, მაგრამ ამ მეტად რთულსა და ფსიქოლოგიურ სახეს კარგად გაართვა თავი. იგი თავის გმირს თანდათან მატებს საღებავებს. განსაკუთრებით ძლიერია და მომამეტედაც მსახიობი მეორე და მესამე მოქმედებაში. მაყურებელს ამასსოფრდება ომში გაცილებისა და შვილთან შეხვედრის სცენები.

ნ. ჩაჩანიძემ შექმნა კეთილი და პატიოსანი კაცის დამაჯერებელი სახე. მისი საბა ცხოვრებაში მართალი და რთული გზებით მოსიარულე კაცია, ამიტომაც მას ცოტა წინააღმდეგობები როდი შეხვდება ცხოვრების გზებზე. ნ. ჩაჩანიძის ნიჭიერებაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ დაღებული გმირი უინტერესო და ულაზათო კი არ გამოვიდა, როგორც ამას ხშირად ვხვდებით, არამედ უაღრესად ცხოვრებისეული.

საბას ხასიათის საწინააღმდეგო თვისებების მატარებელია ბასა გუჯაბიძე, იგი მუდამ სიავისა და ავკაცობისკენ უზიდებოდა საბას, მაგრამ ამაოდ. ბასა ავი სულივით დასატრიალებდა თავს საბას, ჩააგონებდა მრუდე გზებით სია-



საბა უბრნელი — ნ. ჩაჩანიძე (მარჯვნივ) და ლალო იაშვილი — თ. ელიავა

რულს, მართალია, ბასა გუჯაბიძის სიავე და ბოროტება ერთგვარი თეორიული ხასიათისაა და მას ამ მხრივ პრაქტიკულად არაფერი გაუკეთებია, მაგრამ იგი მაინც საზოგადოებისათვის საშიში პიროვნებაა. ამას კარგად გრძნობს მ. ვაშაძე და არაფერს იშურებს, რომ პერსონაჟი სრულყოფილად დახატოს. ბასა ცხოვრებისეული პერსონაჟია, ამას კარგად ვგრძნობთ მსახიობის თამაშით.

„ცხოვრება კაცისა“ მარტო ამ აქტიორული მიღწევებით როდი ხასიათდება, როლებს კარგად ასრულებენ ა. მოსაშვილი (რუსუდანი), ნ. ერიაშვილი (ცირა), თ. ელიავა (ლალო), ი. ჯიშკარიანი (ლამარა) და სხვ.

ჭიათურელთა „ცხოვრება კაცისა“ ჩვენნი თეატრალური ცხოვრების საინტერესო და სასიხარულო მოვლენად იქცა.

ცირა — ნ. ერიაშვილი, საბა — ნ. ჩაჩანიძე, ბასა გუჯაბიძე — მ. ვაშაძე



„მარიცა“ — სალილომე სემპტაკლი



სენა სემპტაკლიდან „მარიცა“

მარიცა — მ. ვანშექე,
ბასილი — გ. კინურაშვილი



ბენიჩიე — ვ. აბლითი
ბოკენა — გ. ბანქელეტი



სენა სემპტაკლიდან

საოპერეტო ფანრი თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი ურთულესი სახეობაა. მისი სპეციფიკის თავისებურებათა დაძლევისათვის მსახიობში ორგანულად უნდა შეერწყას მუსიკალური-ფიკალური და აქტიური მონაცემები. იგი ტოლფასოვანად უნდა ფლობდეს სცენური ხელოვნების მრავალფეროვან გამომსახველობით სწრაფლებებს: სიმღერას, ქორეოგრაფიას აქტიურულ ტიპინიას, ოპერეტა მოთხოვნ გამახვილებულ მუსიკალობას, პლასტიკას, რიტმსა და დახვეწილ გემოვნებას. ყველა ამ კომპონენტის ერთობლივი ორგანიზაცია კი მხოლოდ მაღალი პროფესიული ოსტატობის შედეგად ხდება.

თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტში ფართო მუშაობა გახლიდა ქართული საოპერეტო ხელოვნების კადრების აღზრდისათვის. გახსნილია სპეციალური მუსიკალური განყოფილება, რომელშიც ნაყოფიერად მოღვაწეობენ გამოცდილი პედაგოგები და რეჟისორები, ისინი შეადი კონცერტოლითა და მომზადებლობით წარმართავენ საოპერეტო ხელოვნების მომავალი მსახიობების ზრდასა და დასტატებას.

ახლანდ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მუსიკალური განყოფილებაში V კურსის სტუდენტები (რეჟისორ-პედაგოგის ე. გედევანიშვილის კლასი) ფართო აუდიტორიის წინაშე წარსდგნენ სადილომე ნამუშევრით, ამისათვის შაი პირინეს საოპერეტო ხელოვნების კლასიკოსის იმრე კლამანის პოპულარული ოპერეტა „მარიცა“ (რეჟისორ-პედაგოგი ე. გედევანიშვილი, დირიჟორი — ხელ. დამს. მოლავაძე მ. ბორჩხიძე, ქორეოგრაფი — ხელ. დამს. მოლავაძე და მაქვარაინი, მხატვარი — გ. კიკიაშვილი, კონცერტმასიხერი — რ. ელიავაძე). მისაძღმებლია, სწორედ ამ ნაწარმოების არჩევანი, ვინაიდან „მარიცა“ საოპერეტო ხელოვნების ერთ-ერთი ტიპიური და ამსონიან მატალზატრული ნაწარმოებია. მასში ოსტატურად არის შეზავებული ლირიკული და დრამატული სიტუაციები, კომიკური და

სახასიათო ეპიზოდები. ოპერეტის მუსიკალური პარტიტურა გამორჩევა მომხიბვლელი მელოდირიობით, ხატოვანი საცქერო ფრაგმენტებით. ამასთან, ეს არის მჭიდვარე ელერესად თეატრალური ნაწარმოები, რომელშიც მუსიკალურ-სცენური მოქმედება მწარდი დინამიკიით ვითარდება. ოპერეტა „მარიცა“ ახალგაზრდა მსახიობთა შემოქმედებითი უნარიაონის მხატვრული მონაცემებისა და პროფესიული დონის გამოყენების წარვალ შესაძლებლობას იძლევა.

თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტების ნაშრომებთან კარგი შობებელილება დასტოვა. ჩანდა, რომ სცენაზე იყვნენ ნიჭირი ახალგაზრდები, რომლებსაც პედაგოგების ხელმძღვანელობით გულმოდგინე მუშაობა ჩაუტარებოდათ და ამიტომაც დაძმდეს სირაოლიდები.

სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ: მ. ვანშექე (მარიცა), გ. კინურაშვილი (ბასილი), ლ. რიჯაიკი (როსე), შაი უშუალობილია და გულწრფელობით გახსნეს მჭიდვართა ხასიათები, გვაგარძომიზნეს შაიი შინაწანი სამყარო, ეს ახალგაზრდები სერიოზული შემოქმედებითი განაცხადით წარმოსდგნენ.

ოპერეტის სახასიათო სახეები ნამატრეტოსოდ წარმოვადგინეს ე. ბანქელეტი (ქალბატონი ბოკენა) და გ. ვეიშვილი (პოპულენკუ), აგრეთვე მ. ქართველიშვილი (ჩეკოვი), ა. გიქიამ (ბოშა ქალი ზაა), ი. მებონიამ (ზუპანი), ვ. კონივარამა (კარლი), ვ. აბლითიამ (ბენიჩიე) და სხვ. აღსანიშნავია, აგრეთვე, რომ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ დადუნტის ასს რესპუბლიკის ახალგაზრდები, რომელთაც თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალური განყოფილების II კურსის სტუდენტები არიან: ა. ასელდეროვა, ლ. უსოვა, ვ. შერბოვა, მ. მაგვიდლოვი, მ. იშანულოვი, მ. კაივეგი.

სპექტაკლ „მარიცა“ დამსწრე საზოგადოების ენაყოფილება დაიმსახურა, მან ცხადეკო რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალური განყოფილების ნაყოფიერი მუშაობის კარგი შედეგი.

მ. კვანდალიანი



ჩუბთაველი და ქართული მხატვრები

მისელო თოფურია



„სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?“

სხვა საქართველო არსად არის, ეს მართალია, მაგრამ ისიც სწორია, რომ საქართველო მაღალნაციონალური შემოქმედთა ცხელი გულების აღმონახეობიანია. შოთას სამშობლოს სიღამაზე და სიდიადე ჩვენს ისტაბილს კალმით და ყალმითაც ამღერებულა. რუსთაველის სამშობლოს ხობტა ვაისმა ახალ ცხოველხატულ პეისავებშიც, რომლებიც ელენე ახვლედიანს, ზახისონ ხუნდაძეს, ელენე კალანდაძეს, გვი თოთიძეს, ლეოპოლდ მაძამიძეს, მიხეილ ხვიტიას, პეტრე დათეაშვილს, მამია ახობაძეს და სხვებს მშობლიური კუთხის ცოდნითა და სიყვარულით შეუქმნიათ.

დახა, სად არის კიდევ სხვა ასეთი კუთხე, ესოდენ უტურფუსი, ქვეყნის ელენე დიდებული მოსახნათ მიერ.

ასე იტყვიან და იტყვიან გზისანი, რომელთაც უნახავთ საქართველოში მეფური ზეიმით მზის მობრძანება: „აჰ, ამ მხარეში დაუდგამს ბუნების ძალას ცხოველი მზის სამეფო ტახტზე“.

— „ეს ჭეშმარიტად ასეთი“ — გემოტიკებენ ჩვენი მხატვრები: საღვრად თვითმყოფად, ფაქიზი და ძლიერი ხელოვანი ნათელა იანქოშვილი, დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით და ისტაბილთა გამორჩეული კონსტანტინე ჭანკვეტაძე, დიდი შემოქმედებით გამოცდილი სვერიანი მისაშვილი, პეტრე მტკვრელით გამორჩეული ლევან ეკუტერიძე, ქართული მხატვრობის ახალი ყლორტი თეიმურაზ გოცამე და სხვებიც.

იანქოშვილის დიდებული „ოინათინი“ გვაგონებს აისს, მზის ამოსვლას წინ რომ მიუძღვის.

კონსტანტინე ჭანკვეტაძის ფუნჯით ნაძერწი „როსტევიან მეფე“ საქართველოში ზეიმით მობრძანებულ მზეს ჰგავს უუუოდ.

მისაშვილმა „ოინათინის გაუმეება“ მზის სხივების უხვ ფრქვევასაც მიუძღვნა ალბათ.

„დიდების მიწში“ ახალგაზრდა თეიმურაზი გულწრფელად უმღერს ქართული მზის სიდიადეს და უკვდავებას.

მის უმძლავრობა მძლავრობა საქართველო მრეკვარეობა. მზის ტახტი, ცამდე ატანილი, ლაშაში, ბრწყინვალე ტახტი საქართველოს ზვიად მათა მწვერვალებითა.

ვის არ მოხიბლავს დიდებულება ამ დარბაისელი გოლიათისა, რომლებსაც დიდამიწის ანთებულ გულში ფეხევი გაუდგამთ და თავისი მარადიული თეთრი სარკველით ზეცას სწვდებიან.

საქართველოს მაღალი ზეცა გვირგვინია ამ საოცარ გოლიათთა მიწიერების, იგი არის მათი სულის, კეთილი სულის მიწიერი ძლიერების გამომსახველი, ძლიერებისა, რომელიც—

„მხოლოდ კარგსა მოავლენებს და ბოროტსა არ დაბადებს, აესა წამერთ შეამოკლებს, კარგსა ხან-გრძლად

გააკვლადებს, ზეცისა და მიწიერის თანაბარ და განურჩეველ ძალათა ურდევ კავშირშია ძალა კეთილის: „

„ლეკვი ღობისა სწორია, ძუ იყოს თუნდა ხვადია“.

რობერტ სტურუას კარგად ესმის ეს აზრთა აზრი შოთას პოემისა. ამ აზრიდან გამომდინარე მისთვის ჩვეული საოცარი სინატიფით, და ეპიკურობით დახატა სახე „მეფისა მზის თამა-

რისა, დაწე-ბადანხ, თმა-გიშერისა“, დახატა შოთაც, რომელიც გავიხსენებ:

„მე რუსთველი ხელობითა, ვიქმ საქმესა ამა დარი: ვის მობრძინებს ჯარი სპათა, მისთვის ვეყოლო, მისთვის მკვდიარი“

თამარს დიდებულს, თამარს ძლიერს, ხვადი ღობის თანასწორ ღობს „ვის მორჩილობს ჯარი სპათა“ ვხედავთ ფრიად ნიჭიერ იოსებ ჭიაბავს, ჭედურბობის ამ მძლავრი მოსტატის ღრმად შთამბეჭდავ ჭედურფლოშიც.

შოთას მიწერი და ციერ ძალას შესტატყვისი ძლიერებით გამოსხავს დადგარ ბოროტების მერე ფილაც.

ზეცისა და მიწიერის დაუთრგუნავ კავშირშია ძალა კეთილის, მათი ლტოლვა ბოროტების შესამუსარავად ერთია და გადუყოფელი.

ამას მტკვრელებს თეიმურაზ გოცამის ჭეშმარიტად ღამათი და შოთას აზრის ნათელ სხეუმი ნახანი ფერწერული სურათი „ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის თათბირი და გამორჩევა“.

დაუწოდებელი და დაუცნობელი ბოროტი უტევს სიყვარულს „ადამიანს რომ აღამაღლებს“, უტევს და გზას უღობავს მას გამარჯვებისაკენ. სიყვარული მოითხოვს და ბრძანებს პირისპირ დადგარ ბოროტების განადგურებას. თეიმურაზის ყალმით ნესტანი განრისხებული სიყვარულის ჭალღმერთად იქცევა და ტარიელს, კეთილის ძალთა შემცველს აგზავნის თათბირ ბრძანების აღასრულებლად.

დახა, ზეცისა და მიწიერის გაუთიშვად და გადულობავ კავშირშია ძალა კეთილისა.

და ამ აზრის მავალ და უბადლო პოეტურ სახეს უთუოდ საქართველოს ბუნებაში ხედავდა შოთა: „შავმა ღრუბელმა გადაფარეს საქართველოს მავალი ზეცის წინა და ლაყვარდი. განრისხებულმა ზეცამ ღრუბლებს შემზარავი ელვა სტყორცნა და ელვას გრჯიერება მიაღწევა ტარიელის საფის მავარი.“

არბილდენ ბოროტების დასალხვარებად.

აწე მტერი იყო ჯაბანი და ძალუქონელი, კეთილს შეება გულკლდანიანი შავი მღვივით:

„ღვეთა ყვირილი, ძახილი ზეცამდის აიწყოდა; მათის ლახტის ცემითა ქვეყანა შიერყილია; მუე დაანბნულს მტვერითა, ალვის მტო შიერხილია“.

და განა არ შიერს ალვის მტელები ცუცხლოვანი გრძობით დამუხტულ დიმიტრი ყიფშიდის მძლავრ ქართულ ძარღვიან ჭედურფლოში „კართი დალუწილი ზეცა“? აჰ! ცის ძახილის იმისი და მიწის ყვირილი. აჰ ბუნების ლახტის მოქნევა ჩანს და მიწის შერყვანაც.

მეფეთა და ქაჯთა ჯანყის საშინელება ჩანს ახალგაზრდა გივი ვაჟაშვილის მხატვრულსახოვან და მეტად შთამბეჭდავ მინიატურაშიც.

მაგრამ კეთილმა მანაც სძლია ბოროტს.

„ასი ერთ კერობთ მომიხსნეს, დავგრიწე, დაიხეოდა“.

ამასვე ამბობენ და მერე როგორ ძალით, ჭედურბობის ჯადოქარის, დიმიტრი ყიფშიდის ხელით გამოსაჭედი „ბოროტის დამორყვოლში კართი დალუწილი ზეცა“? აჰ! ცის ძახილის ტარიელიც, რომელიც მათრახით მიაპობს ღრუბლებს და „ზეცით ანაფერისა“ აავს.

და, აი, ანგარად. შვე ღრუბელთა დაშლილი ჭარავანი ღმირით ხევი ქარს გაკავდა და ჩქარა გააქრა მზის სხივების სიმურყალოში.

მზემ არით მისცა შუასა ღრუბლებს თავშესაფარი: „რადა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია“.

გამობილად და კეთილის მშვიდი ნათელი გარდაეფინა საქართველოს ლამაზ ბუნებას, და ეს ნათელი, ეს სიმშვიდე აქ იმდენადაა უხვი და დიდი, რომ ბნელ გრძობითა, მზაკვეულ ახრთა აღმოსთხვავ არ ძალუბს ბოროტს.

და რომ ბოროტს არ ძალუბს ჭეშმარიტი ადამიანის სულის დათრგუნვა განა ეს არ ჩანს ნ. იანჭოშვილის ფორმით ნატიფსა და შინაგანად საოცრად ენერგიულ, კოლორისტულად მკაცრ, მაგრამ ყოვლის კარგისა გამომწვინებელ გრაფიკულ ქმნილებებში შოთას პოემის თემაზე.

კეთილის ძალა განა არ ჩანს ლევან ცუცქერიძისეულ, თავისებურ და უდავოდ მაღალნიჭიერ ილუსტრაციათა კრებულში, ს. შინაშვილის დახვეწილ ფუნჯით და ფორმის სიცხადით დასურათებულ „ვეფხისტყაოსანში“, თეიმურაზ გოცაძის უაღრესად კოლორისტულ და ღრმასროვან ფერწერულ ქმნილებათა სურათში?

და საერთოდ, განა არ ჩანს კეთილის ძალთა უხვი ნამოქმედარი შოთასადმი მიძღვნილ ნაწარმოებთა იმ დიდ კრებულში, რომელთა შემქმნელნი არიან უნა ჯაფარიძე, ლადო გულაშვილი, გრიგოლ ჩიჩინაშვილი, ემირ ბურჯანაძე, ანთიმოზ გიორგაძე, კობა გურული, გურამ გაბაშვილი, თამაზ დედეღარიანი, ალექსანდრე ვეფხვაძე, ივანე ვეფხვაძე, რევაზ კეჭელაძე, შოთა ნარიშკიაშვილი, ზუღუ სიბირიაძე, დიმიტრი კობალია, არსენ ფოჩხუა, ლევან ქურციკიძე, ნუკრი შავგულიძე, ვლადიმერ კანდელაკი და სხვ.

დაიხაც სჩანს, და მერე როგორი ძალით! აჰ და, შოთას მზის ნათელი საქართველოში კვლავაც მეფობს, კვლავ თინათინებს:

„აქედან ისე სამეფო შენი არს მართ მონდობილი, ხარცა ბრძანად მქმნელი საქმისა, იყავ წყნარი და ცნობილი!“, „ვართდა და ნესეთა ვინადგან მზე სწორად მოუფინების, დიდთა და წყრილთა წყალობა შენცა ნუ მოგეწყინების! უხვად გასცემი, ზღვათაცა შესიანს და გაედინების“, „რასაცა გასაცემ შენია, რაც არა დაკარგულია“.

ჭეშმარიტად, არ არის დაკარგული სიყვარულის ელვარე გრძობა და მაღალი ნიჭი, რაც საქმის ბრძანად მქმნელებს ლადო გულაშვილს, ნათელა იანჭოშვილს, კონსტანტინე ჭანკვეტაძეს, ლევან ცუცქერიძეს, თამაზ დედეღარიანს და გივი ვაშაყიძეს „თინათინის გამეფებაში“ ასე უხვად ჩაუქოვიათ.

ო, რა ტურფთა საქართველო და რა მდიდარი მისი ბუნებით, შრომითა და შემოქმედებით.

აქ, ამ მხარეში დღესაც დგას შოთა მითინათინე მზის სიდიადით მოზიბული, დგას ჯადოქმინელი, როგორც ადამი მიწვიერ სამოთხის სიტურფეთა წინაშე.

აღმათ აქ, მხოლოდ აქ პირველად იხილა შოთამ „გაგის“ და მთავრებული კეთილი, რომელიც „თავსა მისსა უკეთესსა უნაღად-კჳსოვს, არ ახადებს“: აღმათ აქ, მხოლოდ აქ პირველად მოივლინა დიდ ქართველ მესიანს იგი კეთილი სრული სისავსით და ბრწყინვალეობით შრავალ სახეთა „მის მიერი-თა“.

უთუოდ აქ, აქ სთხოვა შოთამ კეთილს: „შენ დამიჯერე ძლივ მეც დარგუნვად მე სატანისა, მომეც მიჯურთა სურვილი, სიკვდიმდე გასატანისა“.

ასე ფიქრითომ ჩვენ ყოფიშობისეულ შოთას იერსახით აღტაცებულნი, დიდებულნი იერსახით, ქართულ მიწაზე და ქართულ ზეცამდე რომ ამბობთულა ვითარცა სვეტიცხოველი.

ასე გვჯერა ჩვენ ამ ჭეშმარიტად ეროვნულ და დარბაისულ ნაქანდაკარისა, რომელიც თამარისეულ დიდუბის მიწაზე, შოთასადმი მიძღვნილ ქართველ მზაკვართა გამოფინის კარიბჭესთან თავის შვილებს და მათ სტუმრებს გულთან წვიმნიხუნებულნი მზიური ლექსით, სიბრძნით და სიყვარულით ეგებება.

ო, დიდი შოთავ, შენ თვით ხარ იგი კეთილი, ქართველთა და ყველა ხალხთა გულთა მხილველი, რომელსაც შენვე სთხოვ ადამიანთა სასიკეთოდ ძალასა და შეწევნას, შთაგონებასა და აღმაფრენას:

„აქ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვნება, — ძალი მომეც და შეწევნა შენგნით მაქმს, მივსცე გონება მით შეგეწინეთ ტარელს, ტურფადცა უნდა სხენება, მათ სამთა გმირთა მნათობთა სჭირს ერთმანეთის მონება“.

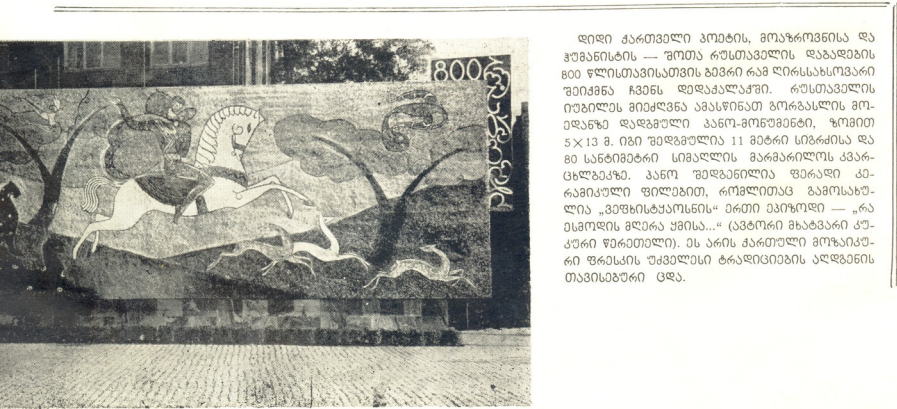
ო, დიდი შოთავ, ყოველივე კარგის მშობელი, შენ შთაგონე და აღმაფრენის მიეც შეწევნა ქართველ მზაკვრებსაც, ფუნჯით, სატურლით შენს სამთა გმირთა ძლიერებას რომ უზალობენ.

და მართლაც, ნათელა იანჭოშვილის მთითოვარე გული და მაღალი ხელოვნება კარვად შეერწყა, ბედნიერად შეუხმეტებლდა „მათ სამთა გმირთა მნათობთა“ შოთასეულ გაგებას.

ამიტომაც არიან იანჭოშვილისეული გმირები ასე ფაქიზნი და ამავე დროს ასე მძლავრნი და ეპიკურნი, ამიტომ ჰკვანან ისინი ქართულ ლამაზ და ზვიად მთებს, რომლებიც მიწაზე მკვიდრად დგანან და მაღლა ზეცას სწვდებიან.

უდავოდ კარცა თამაზ დედეღარიანის ქართული სულით გამოხატედი და რაინის ძარღვეკუნებში გამოასხული, კომპოზიციურად ერთმანეთთან შედუღებული „სამთა გმირთა“ მონუმენტური და ამაღლებული იერსახე.

დედგარიანისეულ შოთას გმირებს მართლაც რომ სჭირთ ჩვენთვის გასახარი „ერთმანეთის მონება“.



დიდა ძალა შოთას გმირებისა, ძალა მზესავით ცხოველ-
მყოფელი.

ალბთ მხოლოდ ასეთ ბუმბერაზთა სულის წილში მე-
ფოს კეთილი, შოთას გმირებს ჭემშარტიკი ერთგულების ურ-
ღვევ დავაბიბთ რომ ავაგშირებს და უსაქტაკეს სიყვარულით
რომ ადამალღებს:

„ხაშ მოყვარე მოყვინსათვის თავი ჭირს არ დამირბოდი,
გული მიცხეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად,
კვლავ მიჯნურსა მიჯნურისა ჭირი უნდეს ჭირად დიდათ“.

შოთასეული ღირისის სურნელება და ადრია ძილის
მერთობურსოვანი, რადც სასიყვარულო და რბილი ჰაირი
ერთმანეთს შერწყმანს თ. გოცაძის მიერ დასურათებულ „ტარ-
იელის სიყვარულით დახედის“ ეპიზოდში.

უკურბთ ამ სურათს და გესმის სიყვარულის წმინდა საგა-
ლობელი.

წმინდა სიყვარულმა აღამალდა და შოთასეული ხმით ამ-
ღრა ნათელა ინაქოშვილის „ნესტანი და ტარიელიც“.

უკურბთ ამ სურათს და ჰმინჯილი გესმის შოთას სტრო-
ფები:

„ამას ჰგვანდეს, ოდეს ერთგად მუშარ, ზულა შეიყარანს,
მზე რა ვარდა შეზოადგეს, დამწვინდეს და შუქი აჩნეს,
აქანამდის ჭირ-ნახულთა ამას იქით გაიხმანეს“.

შოთასეული ერთგულების ძალითა და სიღამაზით გამო-
სახა ამავე მზატვარმა ერთმანეთთან კვლავ შეყრილი „ტარიე-
ლი და ავთანდილი“.

მართლაც დიდა, ზღვასავით დიდი, ამ წარმეუხერელ
ზვიად მითა ბობოქარი სულის წვა და გულის დღელი.

შოთას გმირები საქართველოს მთებს გვაგონებენ, რომელთა
წვილა და დუცხბრუნვები დღელიის ძალას სამყაროს გახუდმე-
ნით ამგნობს მათი პირმშო, მათი მოსაძლას გამოძინარენი

„კოკასა შიგან რაცა სდგას, იგივე წარმოდინდების“.

მთების შვილი ღრლითი ებრძვის გულჭკა კლდეთა სი-
წირველს, ვით ყიფშიძის ხედი ვეფხი გაზეხებულ.

იგი ლაღობს, როგორც „სმელი ტარიელის“, კლდეთა გამ-
პობი, იმავე ყიფშიძის გამოჭედილი. სიბრის და ანგრევის, მი-
ათრევის და მიაგრევის ამი ნახსენებებს ზაათით, გრალით.

„საზობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიყვდილი სასოლოვანი“.

მას, მთის პირმშოს, თავისუფლების მოყვარულს და ბრძო-
ლაში შეუპოვარს სურს ბარად გაჭრა. ლაღისა და ქარვისფე-
რი ყურნობის და ათასნარი ხენილებს, ვარდების და ყვა-
ვილებს, ყვავილებს ზღვარის და გასაფხულის სიმწვანეთა,
საქართველოს ზურმუხტი მიწის სურს ამბორი და ცხოველმყო-
ფელი ნამით პურებია. ეს ის ნამია, რომელიც მიხილვ სვიტას
მალღით დაპურებულ ფუნჯს ქართულ ჰეიზაქში გამოუსა-
ხავს.

„ქმნა მართლისა სიმართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა
ნელდად“.

ეს კი ცეცხლოვან ედმუნდ კალანდაძის ხეა უკუთ.

საქართველოს მთების შვილი მხოლოდ სიკეთისათვის იბ-
რძვის, და ამიტომ იმარჯვებს კიდეც. იმგადახდილი იგი ბო-
ლის ზღვას შეერთვის და მით წყნარდება.

იგი შოთასს გმირთა სახეა და მათი დარია. და უსათუოდ
არის მოსალი, რომ თვით შოთას სასოებით შეპყრებდა ამ
გულმართალ ქართველ რანდს, მებრძოლს, ბობოქარს, როცა
ქმნდა თავის უკვდავ „ვეფხისტყაოსანს“, მიწიერ სიბრძნის
ამ დიდ პოემას საშვილიშვილოთ:

„ჩემი აწ ნეთ ვათვაში მათი სახე და დარია:
რა ზედა წვიმდეს ღრუბრებში და მათა ატყვინს დვარია,
მოგა და ხეთა მოგარანის, ისმის ზაათი და ზარია,
მაგრა რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ვერგვა წყნარია“.

თუცა არც ზღვამთ თავადეთა ლტოლვა და სწრაფი მითათა
შვილისა. იგი „ზღვათავა შესდის და გაედინების“.

მზეს, ცხოველმყოფელს თვის ტახტიდან აბრძანებულს და
ლაგვარულ შვილისაგან მაგალს კარგად ესმის მითათა შვილის
მსურველი აკა, მზის დარმა შოთამ ბრძენს ავთანდილს რომ
ათქმევინა და ინაქოშვილსაც დაახატვინა:

„აა მზო, გავებო შენ უმძღვლისა მღვთა მღვსა,
ვინ დაბაღთა გაამალღებ, მეთოსა მისცემ სესსა,
მე ნუ გამკრი სავარულსა, ნუ შემიცვლი ღამით დღესსა“

მზე კეთილი, მზე მობრძობის და სიცოცხლის მომნიჭებე-
ლი, ოქროს სხივების სიმზურვალთ ზღვიდას ამოზიდას და
იმავ ცის გზით, ავთანდილიც წარტყვი სიმღერით მშობლიუ-
რი წიაღისკენ შემოაქცევს მითათა ნაშვილს ლალისა და ქარვის
ფერი, ნაიფერი ნისლევისა, ბურუსის და ღრუბლების სახით.

„რა ესმოდის მღვრა ყმისა, სმენად მზეციე მოვიდიან,
მისვე ხისსა სიტკობსაგან წყლით ჭკანიცა გავისიდას,
ისმენიდან, გაკვირიდან, რა აბირდის აბირდიან;
იმღერს ლტანსა სამრალითა, ღვარისაებრ ცნობილ სიდიან“.

ასე აღსდგენს ეს ფენიცი მითათა ფიქრის გამომსახველი.
კვლავ მოვა იგი, ვით ავთანდილის მზის და მთავარის ქარ-
თული საგალობელი.

და ჩვენც აქ მოსულთ ასე გვეგონია, რომ — „ავთანდილის
ზევის სიმღერა“. ლ. გუდიაშვილის, ლ. ცუცქერიძის, კ. გუ-
რულს, ს. ქიაჯას, თ. დედუჩიანს და ასრე დადგულისაზე;
ლი მთების ნისლეუმი და ბურუსებში აღმაფერებით უკეთებიათ.

კვლავ მოვა იგი, მთების შვილი, ვით სიკეთის, სიბრძნის
არსი ცამდე მართლათ:

„საზობს სიცოცხლისა გაძღება, მისთვის თავისა დადება“.

კვლავ მოვა იგი, როგორც წერილი „ნესტანისა ტარიელ-
თანა“, რომელიც ესოდენ შოამხგდავად დაასურათეს უჩა ჯა-
ფარიძემ, ნ. ინაქოშვილმა და ლ. ცუცქერიძემ.

„შენი სიცოცხლე მეყოფის ჩენად იმედად გულისად,
გულისა ერთბო წყლითა და ასრე დადგულისაზე;
მომოგინდეს, გასხივდ შე შენთვის დაკარგულისად“.

ვნი მზრდელი სიყვარულისა, მის ჩემგან დაწერულისად“.

კვლავ მოვა იგი, როგორც ყიფშიძის „იკრის ნახტომი“ და
ჯაფარიძის „ქართული ქალის წმინდა მანდილი“, როგორც
შოთას წმინდა ცნობილი და ქოიავას „ტარიელის რისხვა,
მტრის შემუსვრელი“.

კვლავ მოვა იგი ინაქოშვილის ნესტანივით ტურფა, საქარ-
თელის საამბოროდ და საკურებლად, კვლავ ზღვას შეფერ-
თვის და ბოლის მიხე შშობისაგან შემოქცივეს.

უსასრულო მისი სრბოლა, სრბოლა კეთილის, ვითარცა
შოთას უკვდავი წიგნის, სამყაროს ამ მატანენს სიდიადე,
ბრწყინვალეობა და აზრი მთავარი: „ბორტასა სძლია კეთილ-
მან, არსება მისი გრძელა“.

ამაზე მეტყველებს თ. გოცაძის ნორჩი გულით ნამღერი
„დღებების ბიძინ“ც.

შოთას წიგნი საქართველოს წიაღში ივსა.

არნახელი სიძლიერით ამოზიდა ჩაჩან დროში შოთას
გენების ელვარე სხივი. პეტრეს სახელი მისთვის შესაფერ სი-
მალღულ ერთ-ერთ დიდ დრომდ ადრიალდა მსოფლიო
კულტურის პიონირტყე.

შოთა რუსთაველის ფასდღებელი მემკვიდრეობისადმი
ჩვენი ხალხის ჭემშარტიკი დამოკიდებულების გამომსახველია
ყველაფერი, რაც შოთას სახელთან არის დაკავშირებული სა-
ქართველოში.

მთელი რუსულყოფით დადასტურდა შოთას სიბრძნის ჭემ-
მარტიკება სიმართლისა და სიკეთის მითი გაბრწყინებული
ჩვენს ჭკვიანობა, სადც გამარჯვებული კეთილი:

„მხოლოდ კარგსა მოავლინენს და ბორტასა არ დაბადებს,
ავსა წამ-ერთ შემოაკლებს, კარგსა ხან-გრძლივს“

კვლავ კვლავდებს,
თავსა მისსა უკეთესსა უსადო-ჭყოფს, არ ახადებს“.



ნარცისი — ა. ნისნევიჩი.

ბალეტაისტიკის ნიჭიერი ღაბიუტი



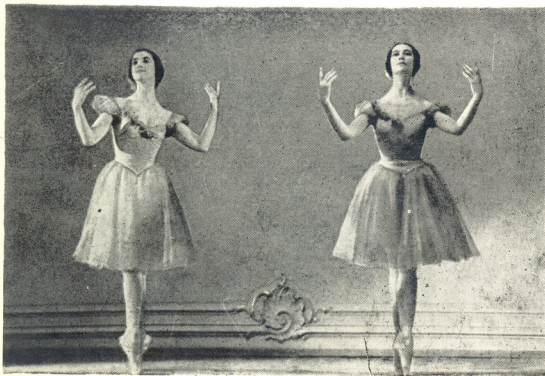
ხალი სახელების გამოჩენას ხელოვნებაში თავდაპირველად საზოგადოებრივობა თავშეკავებული ხვდება. და ეს კანონზომიერიცაა, რადგან მაყურებლის ნდობისა და აღიარების მოპოვებას დრო სჭირდება. მაგრამ გამოჩენისივე ხდება ხოლმე. ამას წინათ ლენინგრადის ფი-

ლარმონიაში ჩატარდა კამერული ბალეტისა და კამერული მუსიკის კონცერტი. მასში მონაწილეობდნენ: ცნობილი მოცეკვავეები — ა. ოსიპენკო, მ. ალფიმოვი, ა. ნისნევიჩი, გ. სელუცკი, ვ. ბუდარინი; კვინტეტი, რომლის შემადგენლობაში ლენინგრადის ფილარმონიის წამყვანი სოლისტები უკრავდნენ, საბალეტო ნომრების თანმხლები იყო და დამოუკიდებლადც გამოდიოდა. მაყურებელთა დარბაზის ყურადღება ძირითადად მინც ქორეოგრაფიული ნაწილის ავტორისადმი — დებიუტანტი ბალეტმასიტერის გიორგი ალექსიძისადმი იყო მიმართული. გიორგი ალექსიძე ლენინგრადის საბალეტმასიტერო განყოფილების მეოთხე კურსის სტუდენტია. მისი დებიუტი დიდი საბალეტო ტრადიციების ქალაქის საზოგადოებრიობისათვის მოვლენად იქცა.

თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ გ. ალექსიძე სამი წელი ჯერ მოსკოვში იმალედა მოცეკვავის ოსტატობას, მერე თბილისის საოპერო თეატრში გამოდიოდა, როგორც კლასიკური პარტიების შემსრულებელი. შემდეგ ლენინგრადში გაემგზავრა სასწავლებლად. საბალეტმასიტერო განყოფილების მესამე კურსზე სწავლის დროს (ფ. ლოპუხოვის კლასი) დადგა მოცარტის „პატარა ლამის სერენადა“. ეს ბალეტი სტუდენტთა სხვა ნამუშევრებთან ერთად აჩვენა ლენინგრადის ტელესტუდიამ. რეჟისორმა მოცარტის მუსიკა პლასტიკურად, ახლებურად, თანამედროვე თვალთახედვით წაიკითხა. ბალეტის მხატვრული ქორეოგრაფია გულგრილს არ სტოვებდა მაყურებელს, აღუძრავდა სხვადასხვა გრძნობებს — ოცნებას მღელვარე განწყობილება სცვლიდა, ყველაზე ნათელ ეპიზოდებს თან ახლდა შეშფოთება. ბალეტი გადაწყვეტილი იყო საცეკვაო სიმფონიზმის ტრადიციების გამოყენებით, რითაც გ. ალექსიძემ გააგრძელა თანამედროვეობის უდიდესი ბალეტმასიტერის ჯ. ბალანჩინის შემოქმედებითი, ძიებით აღსავსე გზა. კამერული ბალეტისა და კამერუ-

გალინა დობროვოლსკაია

„ბალანტური ინდოეთი“. ტ. ბაზილევსკაია და ე. კლევეშინსკაია



ლი მუსიკის კონცერტზე გ. ალექსიძემ წარმოადგინა თავისი მთავარი ბალეტის-სუიტა „გალანტური ინდოეთი“ (რამოს ოპერა-ბალეტის მოტივებზე). ეს ნაწარმოებზე პატარა ქორეოგრაფიული სიმფონიის ფორმით გადაჭრა. ბალეტმაისტერი რამოს ნაწარმოებს თავს არ ახვევს სიუჟეტს, არ ცდილობს XVIII საუკუნის ცეკვის მანერის აღდგენას. იგი მხოლოდ ხსნის მუსიკის შინაარსს თანამედროვე კლასიკური ცეკვის საშუალებებით. ს. ვირსალაძის ესკიზების მიხედვით შეიღო მოცეკვვე ჩაცმულია ეროვნული მოკლე, ღიანაცრისფერ ტუნიკებში. საცეკვაო თემები ვითარდება ანსამბლსა და სოლო ნომრებში. მკაცრ საზეიმო „პოლონურ-ფლორისა“ ცოცხალი „ტამბურინო“ და მოხდენილი „მოდრავი მელოდია“ ცვლის. ფინალურ „ჩაკონაში“ შემოიჭრება მინორი, რაც ართულებს ცეკვის ხასიათს და ბალეტის შინაარსს. ვირტუოზულ ცეკვას ძველი ეპოქის საზეიმო არამბტი დაყვება. ბაროკოს სტილი ივარძნება ბალეტის კომპოზიციაში. ბალეტტი გვხვობს ღვაჭლანიონში და უბრალოდ. გამომსახველობის თანამედროვე ხერხები საშუალებას იძლევა ძველ მასალაზე შეიქმნას დღევანდლობის შესატყვისი ნაწარმოები.

მეორე განყოფილებაში ახალგაზრდა ბალეტმაისტერი სხვა ჯანრით — მინიატურით წარსდგა მასურებლის წინაშე. ქორეოგრაფის ყურადღება მიიპყრო ანტიკურმა თემატიკამ, XX საუკუნის კომპოზიტორების — დეზიუსისა და ბრიტენის ინტერპრეტაციით. აქ გამოყენებულია მიოები ნარკისზე, ნოზებზე, ბახუსზე, პანასა და სირინზე. ლაქონური პლასტიკური ჩანახატები წარმოგიადგენენ მითოლოგიური პერსონაჟების ხასიათებს.

ყოყლოჩინა და პოზიორია თავის თავში შეყვარებული ნარკისი. იგი თვითდაჯერებულია მანამდე, სანამ წყალში თავის გამოსახულებას დაინახავს. მაყურებელს ხიბლავს ამ როლის შესრულებელი ა. ნისნეიჩი, მისი დახვეწილი, მოხდენილი ცეკვა, პოზები, რომელთაც ხშირად იცვლის

წყლის ნაპირზე მდგარი ნარკისონისნეიჩი და ტკბება თავისი მომხიბლავი გარემოებით.

ნოზებზე ბალეტმაისტერი პლასტიკური საშუალებებით მოგვიხიბრობს. თოხთმბეტი შეიღო დამკარგავი ქაღალს—ედვის ტრაგიკული იერსახე გაუქარვებელი მწუხარების სიმბოლოდ ქცეულა. სცენაზე ცრემლი-საუან თითქმის დაბრმავებული ნოზებუა-აღმოვინა. დარდისგან გაოგნებულს ხელები ხან ძირს ჩამოუვარდებდა, ხან წინა აქვს გაუფილი, არ იცის საით წავიდეს, ან რისთვის გაემართოს. თავისი ტრაგიზმით ეს ნომერი ბერძნულ თეატრს და მის ბრწყინებულ მსახიობს ასახვია პაპატანასიუს მოგვაგონებს.

თავისებურად არის გახსნილი ბახუსის სახე (გ. სელუცი). მის დასახატად რეჟისორს არ გამოუყენებია ორგეები და ეროტიკული სცენები. ცეკვის ვახურ ხასიათზე მიგვანიშნებს მსუბუქი, ზომიერი მხიარულება და ისიც შეიძლება ხანმოკლეა. მთვრალი დმერთის სახე ბალეტში თითქმის გამოყენებულია საუკუნეების მიერ, რაც ბახუსს დღევანდლობისაგან აშორებს.

ტყის ფერია-სირინვა, რომელიც ღერწმად გადაიქცევა, ბალეტმაისტერს ორჯერ ყავს გამოყენებაში. მინიატურა „პანში“ ფერია გაურბის თხისფეხიან ნიშვს. მოქმედება ორ პლანში იხსნება. სცენის ორივე მხარეს დგანან გმირები, არ ეხებიან ერთმანეთს, მაგრამ რეაგირებენ ერთმანეთის მოძრაობებზე. მხოლოდ ბოლოს, როცა სირინვა ღერწმად იქცევა, პანი გულში იხუტებს მას. ასეთი რეჟისორული ხერხი დრამატულ სცენას ნათელი, მკაფიო მოკონების ელფერს ანიჭებს. განსაკუთრებით ნაზი მოჩანს ფერია — ელვეშინისა სულწასული, დაჭინებული და ცვალებადი ხასიათის პანი-ბუღარინის გვერდით. პანი ფეხის თითებზე ისე შედგება, როგორც ჩლიქებზე, რაც მათი ცხვევის პლასტიკას მკაფიობას და სტოკატურობას მატებს.

დეზიუსის „სირინვასში“ ფერია უკვე ღერწმად გვევლინება, რომლისგანაც პანის განთქმული ფილიტა

გამოთლილი. ქალწულის მწარე ბედზე მოგვიხიბრობს მელოდისებური, მღერიალი ცეკვა. ერთმანეთს ინაცვლებიან ა. ოსიპენკოს მიერ სესტატური გამომსახველობით გამოყენებული სკულპტურული სოპოები და ყველა ერთად ფლიტის სოლოს ფრანკს შეესატყვისებია. ცეკვის უწყვეტ კანტილენაში ქედის და იზრდება ტრაგიკული ნოტა, რომელიც კონკრეტულ გამოხატულებას ვერ ბოლოებს მუსიკაში და სადაღაც „ქვეტექსტში“, სირინვას ტრაგიკული ბედში — ფლიტის ნაღვლისი კენესის მარადისობაში იყარება. ბოლის აქვს, როგორც გ. ალექსიძის ყველა მინიატურაში, დრამატისმი შერბილუბულია სიუჟეტის საერთო პოეტურ-ლევანდარული ხასიათით.

ჯანრის და ფორმის სიფარდობით, რაც ბოლო ათი წლის განმავლობაში საბალეტო თეატრების მუშაობაში შეინიშნება, ალექსიძის საკონცერტო საღამომო განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მიუხედავად კამერული ბალეტის სფეროში 20—30-იან წლებში შეწყვეტილი უკანასკნელი მიღწევები ამ დანერგვაში გ. გოლიზოუსკისა და მისი ასამაშლის „კამერული ბალეტის“ სახელთანაა დაკავშირებული. ბოლო ოცდაათი წლის მანძილზე ექსპერიმენტებს ემოზოდური ხასიათი ჰქონდა. ამ მხრივ გამოირჩეოდა ლ. იაკობსონი. აყამად კამერულ ხელოვნებას დიდი შესაძლებლობები აქვს. ამის მკაფიო გამოხატულება იყო გ. ალექსიძის კონცერტი. ახალგაზრდა ბალეტმაისტერმა ბალეტის თემატური და ქანრული სიმღერე ინტიმური, შეკრული ფორმით წარმოგიადგინა მინიატური თეატრალური და სანახაობით ტენდენციების გამოყენებით. ხელოვნებაში ყოველდღიურობის უარყოფა, ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩვენება, ინტერესის სიორთულობისა, წინააღმდეგობრობა — აი რა ახასიათებს ალექსიძის პირველ ნამუშევრებს. მივიწყებული ქორეოგრაფიული ფორმების აღდგენით ახალგაზრდა ბალეტმაისტერმა თავი გამოაქვინა, როგორც საბალეტო თეატრის საუკეთესო ტრადიციების გამამტდებელი.



მოსკოვის პრესა თბილისის თეატრზე

ოსთარ გვაძე



ართულ თეატრს ყოველთვის გააჩნდა და ახლაც არ აკლავ ჩვენი სამშობლოს, მთელი საბჭოთა მიწების ხალხის სიყვარული და უფრადღობა. ეს ბუნებრივია არის. საქართველოს თეატრალური ხელოვნება იზოლირებული არაა საერთო საკაცობრიო ხელშეწყობასთან. მას აქვდა იმის, რას ამოქმედებს ჩვენი სხვადასხვა კეთილმოდმილი ახალხლები. ქართული თეატრი სუნიქავს იმევე ტონუსით, რით ვითრიათ ვიქვავ სხვების გაული. გული და სული კი უვესლისი ერთი მიწისაკენ არის მიმართული — რაც შეიძლება ახლი მივიყვანოთ თეატრი ხალხთან, რაც შეიძლება უფრო დავაჯავიროთ ხალხი თეატრს, ცხოვრების ახსახველ მართალ მხატვრულ სარკეს.

საბჭოთა კავშირის ხალხების სიმაჰიებით და უფრადღობა ქართული თეატრისადმი მრავალთ ვლინდება, თუნდაც იმში, რომ თბილისური თეატრალური კოლექტივები თუ პერიფერიული დრამატული დასები არც თუ იშვიათად შიშავს სასაერთალოდ მომე რეჟისებულთა, მისკოვას და ლინენბერგის, საუბორო შემოქმედებით მიღწევების სადემონსტრაციოდ, იქ მოსოვებულ მხატვრულ წარმოდებების გასაცნობად, ეს რომ ლტონის სიტყვა აააა, იმით ჩანს, რომ წელსაც კიდე მარტანშილის სახელობის დრამატულმა თეატრმა უვეე იგროო მისკოვის საზოგადოებრივობასთან დაკავრული ამაწინააღმდეგე გატარებლობით. სიხუბრს დრამატული თეატრის ქართული დასიც ღრმა შიშვებულებებში აღვიოს ამ ზეხუბრის გასარტოვებით იღესწა. ვიბოძირადვილთა მოგზაურობამაც კოლგის ისტორიულ მიმდომებში კიდე მეტად განამტკავა ქართული და რუსული მხატვრული საზოგადოებრივი აზრის ერთხლოვნება და მჭირი წარმადანახლობდა. არც მხატვრულ-მუსიკალური კოლექტივების განუცდიდა ნაღვლები სიხარული რუსებისა თუ უკრაინის, სომხებისა თუ აზერბაიჯანის, ბალტიისპირებისა და შუა აზიის ხალხებისა წვეულობის დროს. ასეთი ვიბოძრები, რომლებსაც მოსოვეს ჩვენი მეგობრების სასიხუბრო მხატვრული შემოქმედებით ხასიათის ანგარიშგებაც, სულ უფრო ამაღავდა ხაზით აღიზნებოდა. ლუბინოვის ხელმძღვანელობით არსებებლი, დ. წ. ტაგანის თეატრის გატარებლობით თბილისში, რომელსაც ცხოვრული ინტერესი გამოიწვევა — ამისი ნაწილი მაგალითია და განა მართკ ვატირალური კოლექტივების, ანსამბლებისა და პიროვნული თეატრალურების ჩამოსვლად ჩვენი მხატვრულ ცხოვრებას კიდე უფრო მრავალფეროვნებასა და საინტერესოს ხდის.

ყოველთვის ეს ქართული ხალხის შეფასების განევე არ არჩება და ჩვენი ერთობლივი პრესის უფრადღობის ცენტრში დგას. საქართველოს უფრადღობა-გაფრებით შეუწელებლობა ინტერესით ბეჭდავს რეცენზიებსა და წირადლებს თბილისში ნანახ მომე რესპუბლიკების მხატვრულ სექტაკულუმზე თუ სხვა სახის დონისმიბეზე და შენეგრივთაა, ასეთსავე სიბოძისა და უფრადღობას პოლიტიკურ ქართული ხელოვნებაში მომე რესპუბლიკების პრესაში თუ რადიო-ტელევიზიაში.

რა თქმა უნდა, შემოქმედებაა გაძლიერდება ქართული საზოგადოებრივობის უფრადღობა მჭირი შემოქმედებითი ტრადიციისადმი და ყოველთვის ემყავრებულია შეგზვდებით ასეთსავე გამოცდილებას ჩვენი მხატვრული საბჭოთა კავშირის ინიციატივით თუ დემოკრატიულ ქვეყნებში, ჩვენს ახლობელ, თუ შირიულ პირველხელს წრეებში.

ამ მხრივ ქართული მეთიხვედლები მათხლიერება გამოიწვევა რუსულ პრესაში დაბეჭდვების რამდენიმე სტაკიამ და რეცენზიას, რომლებიც ეტყვიან ჩვენი თეატრების სადღესობა და მის ხელახლედ ზრდას, მათ შირის მოსკოვურ უფრადღე ტეატრის სა მრევე ნომერში მითავებუბლი მასალები, გამოწვეულია რომ მიმეღვება თეატრალური თბილისის ცხოვრებას და ეს ოვეტრკაბია კულტურაში ახლა დაბეჭდული სტაკია თბილისელი რეჟისორებისა და აქტორების შემოქმედებით ღვეწმევე რომ დასარჩავს საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების საერთო აღმავლობის ასპექტში.

«თეატრალური თბილისი» — ასე იწეება უფრადღე ტეატრის სა პირველი ვერსია, რომელიც რუსული და ქართული ენაზე ტეატრალური ზეხუბრითი ისინება:

«ჩვენი ვაგბრებულთა საბჭოთა კავშირის ულიდესი ქალაქების თეატრალური ცხოვრების გაუმეუბნის ტრადიციას, — აცხადებს უფრადღობის რედაქცია სპეციალურ წირაქმში და საბჭოთა კავშირის პირველხელთა მეთიხვედლებს აცხადებს: — ამგვარად ჩვენმა კორესპონდენტებმა დააყვეს საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ ყველზე თეატრალური ცენტრში — თბილისში».

რედაქცია მართებულად შეინიშნავს, რომ:
«თეატრალური ქალაქის ცხოვრება — ეს არა მართკ სექტაკ-

ლუბა; ეს არის რებეტიციები, განიხლები, საღამოები, საუბრები, თეატრალური რეცენზიები, გვეგები და იმეღები.

ეს არის თეატრები მთავარი სადარბაზოებიდან და სამსახურებორივე შესახებულებიდან.

ეს არის დეკორაციის ესტეტიკა და მხატვართა სახელოსნოების (სებეტიკა)».

«ტეატრის» მეთიხვედლებს აინტერესობს:
«რა ხდება დღეს ქ. მარკსანოვილის სახელობის თეატრში, რაზე ოცნებობენ? რუსთაველის სახელობის თეატრში? რას წარმოადგენს თეატრალური ინსტიტუტი? რას ფერებენ ახალგაზრდა რეჟისორები თამაშებორივე თეატრალური მიმდინარეობებზე? რაით ცხოვრებდა საქართველოს მწვენიერი მასხობები ვიერიო ანკავარევი, სესილა თაყაიშვილი, ვსო გოთამიშვილი, სერგო ზაქარაძე?»

რას იტყვივლია, მეთიხვედლები ვსო ნახავს ამოწვევებზე, ვსოველი და საიხუბრის ქრუხალის ერთ ნომერში (ტეატრთა წერს და კვლავაც დაწერს ქრუხალ თეატრზე). მგვარა კორესპონდენტების, ფოტოებისა და სტროფული ფიქრების თაჰიხვედრით კოლელსკობი, ვეფრებობ, მეთიხვედლებს მოსკოვის საქართველოს საბჭოთა ქალაქის რუსული თეატრალური ცხოვრების მიდგარ სტრასისა.

და, რას იტყვივლია, რედაქცია უფრო ნათელი გაყავს ეს სუბრათი, რას უფრადღე განსა საბჭოთა კავშირის ქ ქალაქი პირველი მუდგის ვ. მ. შუვაწანძე სტაკიით.

«მაღალი იღვრობის სტაკის, მხატვრული ოსტატობის სათესი სასეთია ვ. მ. შუვაწანძის სტაკიის მოწვილება. რესპუბლიკის პირველი ორგანიზაციის ხელმძღვანელი კიდე ერთხელ აღნიშნავს, რომ ჩვენს ქვეყანაში შექმნილთა არაგვე უღერებლად ხელახლებლი პირველი მხატვრული შემოქმედებისათვის. სკე ქალაქ ოქტომბრის ბრუნებმა, რომელიც შეეგა 1964 წელს, ბოლო მყოფი კოლენგანიცტულ-ადმინისტრაციულ მეოღობებს სახალხო მეურნეობის ხელმძღვანელობაში, ბოლო მყოფი ადმინისტრაციის მხატვრული შემოქმედებაზე. ახალ აღმოსფრთხობი მხატვრული ინტელექტისა შუშანის შვიდალ და დამოწმებობი, ქმნის ხალხისათვის, სამშობლოსათვის.

ქართული თეატრის ისტორია ღრმა წარსულში იღებს სათავსს — წერს ვ. მ. შუვაწანძე, — მის ანაღვლით შეგდა მრავალი გამოწვილი არტისტისა და რეჟისორის სახელი. უთმობს რა დღეს თავისი ფურცლები თბილისის თეატრალური ხელოვნების, უფრადღე ტეატრის რედაქცია, რასაკერძოდა, მიისწრაფვის დარბოლ მოუთხროს მეთიხვედლებს, რომლებიც ძირითადად ვაცნობილი არიან ქართული თეატრალური ხელოვნების შედარებით ნიჭიერი წარსულ-მადგვრელების შუშანას, ტრადიციის, იმის შესახებ, თუ როგორ ვითარდება იგი დღეს.

თუ ვილანარაკებთ ქართული თეატრალური ხელოვნების განვიტარების წამევეს ხაზზე, ვაშინი რუსული უღესი ოქსეის ხელობი წირის ზრდაზე, თანამედროვეობის ახსახველი თვისების მნიშვნელოვან სიმაღლეს და მჭირებრებობის, ეს არის სიხუბრ საბჭოთა ხელოსუფლების და მჭირებრებობის პირაღვე, საბჭოთა ხალხის ხელოსუფლები, იმევე თუ როგორ შუშანის ჩვენი აღმავანება, რას ამბობდებენ ადამებობი მათ. რესპუბლიკის ყველა ელემენტე თეატრის ასოცია სიხუბრ, ასეთი სექტაკლები მნიშვნელოვანი უმეღება საბჭოთა მჭირე და მჭირე დახლები ოღოლ უთმობენ ჩვენი თეატრები კლესიურ დრამატურგიასაც, რომლთათაც ახლა ავგვრებობი მათელო თეატრ შემოქმედებითი წარმოდებები. ეს შეგება როგორც ქართული თეატრების, ისე რუსულის, ისევე სიხუბრის და ცხოვრადი თეატრების, რომლებსაც შუშანისე ორ-ორი დასი — აფხაზური და ქართული, ოსური და ქართული, ჩვენი თეატრები — ცოცხალი, მზარდი ორგანიზებობა და ბუნებრივია, იწვევებს დიუსკოსებს, ზოგჯერ ძალზე მწვევაებს, მაგარა, რას სამწუხაროც არ უღდა თვის იმის აღიარება, მანე არის საერთოდ უღლი სექტაკლები, თუმცა საჭიროა ერის გავგებს ხაზი: საქართველოს თეატრების სიტყვა არ ჩნდება არც ერთი სექტაკლი, რომელიც სინამდვილის შეგწელები და მახინჯების შეგევი ყოფილებობის.

ვ. მ. შუვაწანძე განსაკუთრებით გამოჰყოფს რამდენიმე სექტაკლებს:

«მეურველებთა მაღალი შეფასება მიიღებს საქართველოს წამევე თეატრის რუსთაველის სახელობის თეატრის ისეთმა სექტაკლებმა, როგორც არის ეს: დარსასლის ეს ომეღე ა. შუვაწანძე ნუჯე (სამოქალაქო ომის ლეგენდარული კომიდე ვსო კვიციანის გმირული სტროფებზე), როგორც ა. მილარის ეს კეღე მისი პრაქტიკა და სექტაკები».

ბად „ქინკრაქა“ კი ისეთი მაღალ დროშად, რომელ-
 მაც თითქოს სათავად დაუღალ ახალ მარჯვრესულ წარმებს რუსთაველის
 თვარტის. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ რაღა თქმის მართლაც კარგ ცხე-
 ლდ მისი. არ მოცეს ზე, ამ წიან და მტვერ, რომლებიც,
 თუმა არ უნდა, მთელი თავითი მაღალ დანახვებშია იმთა ვაგრე-
 ცოდ რა. სტურ რუ, ამ წიან და მტვერ, რომლებიც,
 ვინც არა სწორად აძლვის მაღალ შეუსხვებას იმთა ის ხსტა-
 თუ საშუალო სექტორად, მარჯვრესულ რომ მივცემთ მწვევი კრი-
 ტიკის აღმშრნი. ამიტომ პრინციპების გასამტყუნებლად ნუ
 ვაძულებთ, თუ ქართული კრიტიკა ამ საკითხში მართლაც აწის არ
 იცავს. სწორედ ეს აძლებს ჩვენი კრიტიკის ავტორიტეტს და
 შედეგშიც ვგვრდები, რომ ითხო უსხებლის სექტორად (წა-
 ხულის დამის სიჭამარა, დევთაბრთი კომე-
 დია, ამ რა დღე და დეკარტული რატონი) რომ-
 სლები მაუტრების ბულიციბობა ადრე მიხსნა რატონობრიდან და
 ირთვ საშუალო დონის დადგა (მეფე ლორი, და ჰენრიკაჟა),
 მაშალაც ვერ მოიპოვებენ ქართული კრიტიკის აღმშრნიველ
 მხარდებურს. ასეთი მხარდებურა რომ უყოფილო, სწორედ მაშინ
 დემარტიზირდა ჩვენი კრიტიკის არალად დახვეწილობა. ასეთი
 მხარდებურა გაუწილდა თუნდა რედაქციის სატელეფონო კო-
 მისიონდრის, პატივიცემოდა ნაბალი კრიტიკის საცოცო, რატი
 ამავე უნდალის მიერ ადრევე ტიპონად აღიარებულ ქინკრა-
 ქა და ნაწილი სექტორად კი არა, კინაღამ სასიამოვნო ვაკან-
 ტიკი კი შეიჭრა:

„ცოტაკი კიდევ — და დიწვება კავსტინტი, მაგრამ იგი არ იწ-
 ვება. ცოტაკი კიდევ და შეიძლება ითქვას, რომ ეს ეკლექტიკაა. მაგ-
 რამ ასე თქმა არ შეიძლება — რეესონის ზუსტად ჩერდება ზღვარ-
 თან-“.

და, რეესონის ეველთფერი მიმკვებს სამართებლის პირველ, სა-
 შუალოსა და კარგის ზღვარზე: ცოცაკ და სუველთფერი წამებდა
 ცოდვი კარგი რომ ასე არ ხდება). ცოცაკ და უკუველად ვაკან-
 ტინსა — ვ. ა. აჟანანდას დავსაგვებდა (სასამოწილო, რომ ცესკო
 არ ხდება), მაგრამ იმითომ, რომ ასე არ ხდება, განა ვადავლდ
 უნდა. მართლაც მარჯვრესულ სექტორად, მით უფრო ტელეფონური,
 მარჯვრესული ავტორი, რაცა ამბობს:

„შეიძლება ვთქვა ზღვარდობა-მოდერნიზა, რომელიც ახლა სა-
 დაგველო თეატრში თანამედროვე თეატრალბობა სდებდა, რამაც
 შეიძლება „დღური ფრინველი“ მიმართ სასწულმქედობითა,
 ხოლო მორბილობა თეატრებში კი განზიდებულ სასწულბობათა
 თავისთვის წარმოადგენს, მაგალითად შეარცის პიესების ან კავს-
 ტინების დასადგმლად“.

მთუხედვად ასეთი ასლიციებიცა, ნ. კრიმოვა მიანს ასკე-
 ნის „ქინკრაქაში“, რასაკვირვებია, ასე არაა.

მაგრამ განა თუმა შეეღოს სექტორის კავსტინციის იარღილის
 მოიღობაში? არ ის რომ:

„ე, ისევე როგორც მ. თუმანიშვილის სხვა დადგებებში,
 ეფუღარის სწრაფი გრძინობისა და გვეგობების მიზნობრიბა, ის
 „ქინკრაქა“, რომელიც, შესალოა, წარმოადგენს ტიპურის მთა-
 ვის ნიმუშს“.

ვერ დავთრანებები პატივიცემულ ავტორს, რომ ტალახტ გან-
 ხარვრადებს „Чуть-чуть“ მით უფრო, რომ „Еще немного — и
 начнется капушник“.

პატივიცემულ ნ. კრიმოვას გადწარმულად უფერის რომ. თუმა-
 ნისებო, როგორც რეესონისი და ბულწრესულად შეურბა არსთა-
 თაველის სახელობის თვარტის მიწვევრებურ-პატივიცემულ სექტო-
 რების თავისთვისცემულობა, რომლებიც, თითქოს, უკუყოფილინი
 იმით არიან, რომ ქინკრაქა და იდგება თვარტის დიდ სესტარ-
 საპილო სტუბარია ვაგნუშობა, რომ „Киндрак“ იდგება: „Еще на
 той. На другой — на майой“. მაგრამ შედგენილობა ამ უმუხებს
 სხვას. ქართული კრიტიკა აღმშრნიველად არ ვაშაობდა
 ქინკრაქაში — რასაკვირვებია თვარტის არც წარმოუღობა და არც
 აწუხეს საუკეთესო სექტორად, მით უფრო ტელეფონად (როგორც
 ეს გამოიხატა-ფერადობა რედაქციის ადრევე). არა იმითომ, რომ
 ქინკრაქაში — მართლაც დიდ ცესტარვ იდგება. არა, აველამ ვი-
 ცით, რომ იგი პატარა სტუბისაა ცესტარვად. კრიტიკა იმით არის უკ-
 მაყოფილო, რომ პატარა სტუბის ქინკრაქაში საპრინციპო დღე-
 ვა მის. თუმა ნ. შვიციანი და დიდ ცესტარვ დიდი შექმნარის ღი-
 დად პიესაც წაუხუხულის და მისი სიჭამარა, მაგრამ პა-
 ტარა სექტორად დღეიდან იგი „Чуть-чуть“-მა ეს სექტორად
 ეკლექტიკად აქცია და მთელი დადგა ზეზე წამოუდგომლად წაქ-
 ვა:

„ო, ამიტომ ვახსენებთ პატივიცემულ რომ რედაქციის სტურ რუ-
 ბა: კარგა ექსპრესიონდრ, მაგრამ უფრო ეფუღარის შედეგი. დასაშუბა
 წაქცევა, მაგრამ საკრთა წამოადგმა, ქინკრაქა“ თვითონ არა წა-
 იცემა, მის სიარული შეეღობ, რადგან საშუალო სექტორად.
 იგი წაქცივის იმთა, ვინც მას ქართული თვარტის ვაგნებულად მე-

რანი უნდა. მაგრამ ამით წახალისებულბებმა წაქცივის შექმნარ
 და ზედ მიიკლვის ახალგაზრდა რეესონისი ბადერი კომპიონის
 სადგურებრივი კონცეფციის. ეს კი უკვე იმ კრიტიკისათა პარადა, ვი-
 საც მართებულად უწერება რ. სტურ რუ, მაგრამ უმართებულად
 არ ასახელებს მათ ვაგნებს.

როგორც ვხედავთ, ქართული პრესა და კრიტიკა, რ. სტურ რუ-
 ბა სავედრესი მისამართის უცდობის, კარგი ექსპრესიონდრ, რომ უნდა
 რედაქციის ხას კორესპონდენტბებს თავდასავე სცნოდნად არ
 ზუსტის მისამართი. მაშინ უნდალის პირველობა ვგვრდები დავილო
 აღარ ტელეფონად ქართული თვარტული კრიტიკული არჩევებმა
 ასეთ ექსპრესიულ გაიკვება და უხერხულობა მისიხებობა.

რატი უხერხულობაზე ჩამოვარდა სიტუაცია ვინცაწარმოა
 და მერე აველა იმ კარგას და კეთილშინდობურ ვაგნებლობით,
 რითაც დაწერეს და დამთავრა რედაქცია. ახალგაზრდა რეესონისი,
 რ. სტურ რუ, რომ თითქოს არ არსებობს არავითარი განხილვა-
 ვებები სხეციფაცია ქართულ ეროვნულ თვარტისა და სხვა ერების
 თვარტის შორის. მამასადავე, აველა თვარტის ერთი სახისა და ერ-
 თის ფრმისათა:

„ე, ევეგობრ, დიდი ხანია დადგა დრო ვაგნებრივი უკვენი
 ეხალადებულ ვაკანტიკით რედაქციის რედაქციის რედაქციის რედაქციის
 აბსტრაქტულ დასტრესიულ რედაქციის რედაქციის რედაქციის რედაქციის
 მიზნობლივი ტერმინებისათვის, რომლებიც სატარტელის სახეცოდ
 გზით მეგ ზეგვრე ჩამოვინდა და ძალზე მტკიცე დარწმუნებულბებ
 აქვთ ქართული ხალხის რეაქტორ ცხობრებისათან. დროთა მოსა-
 ლაბადავი სასაბურთელო, როგორც დახასხვების სასაბურთელო მუდამ
 უსაკუტრეო მოსახლეობა“.

ჩამოვინდა მოსახლეობა, იმდენი შედეგობა და უხერხულობა. არა
 მგინაა თურუნად რედაქციის ვაგნებლობის კონცეფციის ისეთი
 მიზნობლივობა ეხმად უხერხულობა. შედეგობა მტკიცეობა, თითქოს
 არ იმავებში რედაქციული თვარტების სხეციფაცია. მით უფრო, რომ
 იმავე ნომრებში, უფრო ახალგაზრდა ავტორი, მსახიობი სიყვარული
 ქართული ვულგარობადაც წყლის იმავე ქართული თვარტის სხეციფი-
 კაცე, ქართული თვარტად ვაკანტიკის ტემპრამენტზე:

„მე ვთქვამი, რომ ტექნიკისთვის სახაითი ჩვეულების ძალზე ახ-
 ლისაა მექანიკი, უფრო ახლოს, ვიდრე რუსული დრამატურგია-
 ვეფობრის, ვინცდნული ვრსაველად დროთა თავისი თავდასავეტელე-
 ფონი ჩვეულების ჩვეულები ძალიან ახლა არა“.

როგორც ვხედავთ, კარგი რეესონიზა რ. სტურ რუ, მაგრამ
 თურუნად სხვატარვებ სტრუბება ვხსილდა რეესონისი. მაშინ ასეთი
 უხერხულობა რომ შედეგებულად. მით უფრო, რომ მისი რეეს-
 ნობლივი პრეპტაცია სწორად იმას ნერავდა, რასაც იგი თვარტული
 უარუფეს. ვახსენებ რედაქციის ტემპრამენტის მართა ტემპრამ-
 ნენტა. განა იმ მართა ანტიკეციბობა სტრუბამენტზე ქართული-
 მისიანა. ვაგნებრივი რედაქცია და მტვერ. განა იმ ცოცაკ ის სხე-
 ციფიკური ქართული, რაც სხვახვანდაც ვამარტებ? იქნებ შეუვჩერ-
 თობლივი სხეციფაცია, მაგრამ დამწმუნებულ პატივიცემული რო-
 მერტ, თქვენი მომხალად ვატორალბობის დროს, რაც უნდა მალოთ,
 მიანც ვერ დავაზაროთ იმ უხვანდადებულ კავსკობურ ტექნიკურებებას,
 რომელიც მთელი თქვენი შემოქმედების არსნი ზის. რაც არ უნდა
 ვეფობრით, მიანც ის მომავალად, ვგვრდები ვეფობრით, დაწ-
 ცავთ, დავაზაროთ, ვაგანარტევიხებთ. რედაქციის უხერხულობა
 ხელს ნუ უარავთ იმას, ვინც ვგზობთ, სანამ მშობლიური თვარტის
 სახეციფიკა დამოღობარს“.

ესე ქართული თვარტის სხეციფიკა და ქართული თვარტული
 ტემპრამენტის დავებრივილო, დაბ, ჩვენთვის ძალზე ახლოსაა
 შექმნარის, და ლბობა იმითადაც ავილო დავებრილო. მისაკველი
 თვარტულიდებების შეუხვებობა „რატომ არის რომ საერთო იმ-
 თაველი ლირი? — დასაგვედა მისი. თუ მაშინ შევქმნა უხა-
 სობა“.

მიზეზები ბევრია. პირველ ყოვლისა, რუსთაველის სახელობის
 თვარტის უნახებლად დროს უღვევანად დიდი ტიპობისგანაა ვან-
 დეგობის პრეპტაცია. ზეგ ვეხილდა ვაგვეგობრებისა. მოლეცი
 უკვე დიდი ტიპობის მასალაზე... ბევრი არ განსაზღვრა იმა-
 სობა — თვარტის დასწი არის ისეთი აქტიობი, როგორაც სტეფო
 ზაკარაქია“.

ფრთხილად რედაქციის კორესპონდენტები სხული იმიტიკე-
 ბობი ჩაუწილეს ამ დიდი რედაქციის შემოქმედების მხარის ახა-
 ლისა და მივიღანდ იმ სტრესობის, რომ ასეთი შეგონავა მიცეთა:
 „ჩვენ სექტორალბობა უკვე არ დავგუბურ, აღბობ, მხოლოდ ვე-
 მერდობ, რთაც ლირი ქალაქებების მიერ უკვე მოცულბულია,
 რთაც რომ დარბა შეეღობ, რთაც დარბა ვარტეფიკული ექსპრესიობა,
 როგორ წარმოვიდგინოთ თქვენი პიესის ვაგანარტევი მომენტები, რო-
 ცი ლირი მიღის იმ ვაგანარტევილებზე, რომ სწორედ დასკის“.

ვაგანარტევი მსახიობის სტეფო ზაკარაქიაზე პირდაპირ შეუიციბება,
 პირდაპირადვე უახსენებს:

„როცა ვაგანარტევი სიხვედრე მოაწერეს პორტრეტს, რათა იცინა
 ვამოსახლო სხე — სწინა პორტრეტში რაღაც არაა კარგად“.

ფიქრობთ, ამაზე უფრო ვერ გამოსკვამ ვერც ერთმა ქართველმა კრიტიკოსმა, ვისაც სურდა თქვას, რომ ს. ზაქარაიას ღირს არა ის, რაც უნდა ყოფილიყო, თუცა აქტივიზმა გვიჩვენა სტენური ოსტატობის ფიფქობრა.

იგივე სიკვანძო ცნობილია რუსმა კრიტიკოსმა და თეატრმწოდველმა ს. ს. სლონინის კომპოზიციის მოსიყვარველი ოსტატურად უნდა იქნებოდა ანატიკური:

„ლორე მსოფლიო ზემდგომ შერბილებულად, ღრვიყვანულად, იგრასხის მსმრბობით შეფარვულია, აქისტიკურად დიდძალი მიწვევებრივობის ექსტრადაცია მიერ უფლებული აღმოჩნდა.“

რატომ თიხა ასე?

ამასაც თიხა პავლევილი სერგო ზაქარიამაც ახსნის: „მეფურთხობის, დღეობისთვის და სხვა საკითხები, როგორც თქვენ შეგიძლიათ გაგვითხროთ, ბევრი კრიტიკოსისთვის ძალზე სასიკეთესოა აღმოჩნდა. პირადად მე ძალიან მიხილდა ამ პლანში დამბრუნება ამ ძველის ტრადიციის გადმოცემის ტრადიციულ ფორმად. სერგო აღიარებდა ტრადიციულ პათოსზე, ახალღებულობაზე, იმავით, რომ შიშველი სახეების სერგომა მხმა, ტემპერამენტი, ტემპერამენტი. — ყველა ეს ლახარავი მე არ მიტყვის... შესაძლოა, რომ ყველა ჩვენ, ამ აზრით, ვერ გვიძღვოთ ძალიან გატყვევების ვართ პოეტიკური, პოეტული, ალბათ, როცა ა მე ხელს მოგვიტყვიდნენ მართლ ხელყოვენიანა, უცუთესი იქნებოდა...“

ოქროს სტეკვიბა. ქართული თეატრალური კრიტიკისათვის უფარავალი და მეტეორი ს. ზაქარიას-წარუშლადლობის ამოსავალი დებულება. უფრად ტეატრი ს უნდა უშვავდებოდნენ, რომ ის, რაც ადრეზე მწკვიდე პოლიტიკა იწვევდა, იმაზე მოსიყვარულია უნდა იქნებოდა ამოწმებული იქნება. ძალიან კარგია, მოსიყვარული. მისხალმეობლია სექტეკვიბის დაწვდომის, მიხეილ თუ შინაგონის აღიარება:

„სექტეკვიბი ბევრი განისხვავდა პოლემიკით — როგორც მთავრით, ის დეტალებით. ჩვენთვის სულ უფრო ნათელი ასეთი განსაზღვრება და შესაძლებლობა ახლა მე ბევრმა ჩამ შეიძინა. სექტეკვიბის სახანგროდ გავითბოლო, კომპრომისიული.“

მ. თუ შინაგონი სახეობის არის კმაყოფილი თავისი დადებით, მარამ მართებულად სერგო, რომ უფრადმეტეკვიბე შეიძლება სწავლა. შინაგონი თეატრალური კრიტიკის შერბილება. თუ თავისთვის უფრადმეტეკვიბე მართლაც გავითარების სტეკვიბა. მათი უნდა იმედო ექიმიოთ, რომ „ლორე“ წინესლისკენ გებრძობება.“

ცხე სწორი და სახარებელი დავალება. ამაზეც უნდა წყარად და გულხალბედ ყოფილიყო თქმული აქაური პოლიტიკის დარღვევა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ამის თვის შეხალბედობა მხოლოდ უფრად ტეატრი ს რედექციის წყარობით წარმოიშვა.

ცხე კეთილი საქმე და მითხვალა ფართო მასების კმაყოფილების იწვევა.

„ამის შედეგად ვასაკვირია ამ უნდა იყოს, რომ, როცა ტეატრი ს რედექციის წარმომადგენლები თბილისში ჩამოვიდნენ, კვლავ გრძობდნენდა კამათი, ამ შეიქმნა ერთი აზრი, ვარშემო ყოველივე უღდა: ერთი ამ იღებდნენ სერგო ზაქარიას ღირს (ეს—მეტი აზარ), სხვები, პირიქით, ახარებდნენ თეატრალური „ბრწყინებლობისაგან“ ასეთი თამამი განცომა.“ — წერს უფრად. ახლა ეს კამათი დავცხრა. მაგრამ ამ სინარკეობის წარმოქმნულ ტეატრი ს მხამ ნათელი ხანადა, რომ:

„რუსთაველის თეატრის მეტეკვიბით ტრადიციისასმე თავის ერთხელისადაც კი არ ახსდებინ, არამედ სერგოს—შექმნისაგან მოყოლილად დღეობდა პოეტეკვიბით.“

„უფრადმეტეკვიბით და დღეობდა ღირსების მხებამის სერგოსთვის უფრადმეტეკვიბით აქვს საბარლო დღის. შეგვიძლია კი მისივით იღებდნენ სარგებლობის მოგანა. მაგრამ ჩანს, პოლიტიკა ისე გატყვა თეატრის შემოქმედებით კალდეკვიბი, რომ ამაზე აღარ ფიქრობდნენ.“

ახსუს ეს. მართალია პავლევილი სერგო ზაქარიამაც — მეტი ხელგონება და რეცესორისათვის უცუთესია ნაკლები პოლიტიკა და აქტიკვიბონება.

უფრად ტეატრი ს უფრადმეტეკვიბით ბევრია იმეორება რუსთავილილია ამწეო-მომავალზე. საინტერესოა თეატრის დარქტორის დორიან კიტოას ნაფიქრობი, რათა მალე ახლდნენ ზოგიერთი ის სექტეკვიბი, რომეტივე მთელი ეკავა შექმნის. დ. კიტოას საპირად მართან პირედ რაგმი განხალბედის სანდრო ახმეტელის აღიარებული სექტეკვიბის არდევკვამ და ანხარის მხებამის.

სეზონის დასაწყისისათვის აღვადგინე მახატორის ნაკვა, რომელიც დადგმულია და ლექსიძის მიერ, მაგრამ ამ სექტეკვიბით ჩვენ განსაკუთრებულ გავგებინ ვაქვს. მის ვიამამობით მოიწვევია, ძველებერ ტიხისმარებელი. მისი ღია ტემპერამენტი, განხალბედილი სცენები, მოგონისაგან იწვევდნენ, იქ უფრო იგივევითა ტრანზიბინდებ თვის, ღირე სცენის დაბეჭუთ კოლომბო. ხელოვნება ტრანზიბინდებ თვის, ღირე სცენის დაბეჭუთ კოლომბო. იგი შეიქმნებდა ჩინახტა ციხალბე დაბეჭუთე თიხავეტი, გურჯა-

ანსტი, ტეკვიბეტი და თვით მახტორისის ციხე-სიმაგრეშიც. წარმოდგენები ხშირად იქცეოდა სახალხო ზეიშად. აი, ასე დავგვიხდა ახრი ღია ციხევეთ თეატრალური ფესტეკვიბის მოწყობის შესახებ. დაახ, ჩვენთვის ცნობილი ასეთი სახანგრობი სეკვიბის, დებრეკვიბეტიც და, ვეფრობით, ხალკები შესაძლებლობა არც ჩვენა ვაქვს. სპეკტორს მხოლოდ დავგვიხატონ. გამეფიქონ ერთ-ერთი უმეცესი არქიტექტურული ძეგლი, ჩვენ მას ავითვლით, ვაგამიზონებ, ვაგამიზონებ, და იგი იქვეა ჩვენ თეატრალური ფესტეკვიბის მეტივე ადგილად.“

შეშვენიერა აზრია, თანაც დიდი სიხარულით მომჩინა. აღმათ ტეატრი ს მითხვებელი დამეკვიბე მართს ამ კარგ თანოსისის იქნებ, მართალია:

„ემოსივის ჩრდილოეთური ამინდი არ შეგვიშლის სადმე ქალკეკვიბით ღია ციხევეთ მახტორის სხვა ვაგამიზონებ. თუ ეს მოხლავს, მაშინ შეიძლება ვიხსიანო მოსიყვარული: ახლო შეხვედრამდე!“

დაე, აღსრულებს ეს წაილიც ქართული თეატრისა და მოსკოვლია მათურებლების ტრადიციულ სიყვარულით გასართობი.

უფრადის რეკვიბითა პატარა, მაგრამ მჯალი სტატოზი მითხვებლის ვაცის ქართული თეატრალური მახტორის ახალგაზრდობა, რუსთაველის თეატრის დაოსტატებულ სამეული — ი. კიტოასი, ი. ჩხეიძე, და ა. სლავნსკი. მათი სახელი შორს გასცა რუსთაველის ფარგლებს. მოსკოვეთ იხილა ვერწერულიობა და ვაქეკვიბის ფიქვი შეგებრებით ვაქეკვიბეტი ბრგატის პიხის არც ვარსიკავი, რა ისა, კარვად ვაფორმებს რუსთაველის სახლობის თეატრის ერთ-ერთი სექტეკვიბი ხელმძღვანელია, რათაც რ. ბრგატის სტურუამ მახტორებთან რეცესორისული შემოქმედებით დაეკვიბებულის უნარც გასართობისა.

უფრადის მალე შეფასებას აძლევს საინტერესო მახტვარ-დეკორატორს ნიკოლოზ ივანოვიცს, რომელიც კუმბარტად ხალხური სული ჩანს და მახტვარ სიკრუე უშია. მისი ფურქურად-კონსტრუქციული მინება-გამოწმებლობა მალე ხიტებას იმსახურებს და, ჩასაკვირვებელია, მათურების კმაყოფილებაც მოიპოვებს.

ტეატრი ს ასივევით სითბო და წყარობით არჩვენ მარანაშვილის თეატრში მოღვაწე ნიკიტია და ნაცარიტი მახტორის მამია მალაიონისა შემოქმედების, კერძოდ, ძალზე თანამებრძოლად და ერთხელ ყოფილიყო მისი განვადებული ნიშანდობლობით ახსლად ჟუბანტრის ხმამა, რუსთაველისისა და მოსკოვის თეატრალური სარგადობიბობის ტრადიციული მოწყობაც ხცდა.

საქართველოში კიდევ არიან სხვა საინტერესო მახტორები, ახალგაზრდები, აღმათ მომეც დასწერს წარმოიხვს.

უფრადის მითხვების სიამოვნებით უფროხვს მახალბეს ძველი თამის გამორჩენი ოსტატები, იმაზეც, ვინც შემოქმედებით მიეხვით ახალგაზრდობასთან ერთად არიან, ეს აზრი ვაგამიზობა თეატრალური ნათელი ურუხეტი თავის სტატოზი და ხალკები ს. ზაქარიას წინა, რომელიც მომეცულია ქართული სცენის ერთ-ერთი უმწვენიელესი აქტიორის სესილია თაკვიშვილის შემოქმედებით პორტრეტი:

„სესილია თაკვიშვილი სამეტი წლისა, მაგრამ იგი ყოველთვის წინა ყველაზე ახალგაზრდებზე. — წერს ავტორი. — იგი ეკუთვნის იმ ოსტატების კატეგორიას, რომელიც ხელგონებას არც ერთი შემეძობის თამაშს არ უწოდებს მომეცულს. პირიქით, ყველა სთვლის მალე ნიშნულად, სერთ ახლო იყენებს მათთან, უნდა იმსვენდნენ.“

მოდა და დავაყრუვებს ასეთ შემოქმედებს, ყოველივთის ახალს, მკვიფროსა და აზრისა.

მის ვეგრობი, ამვე უფრადის მომღვერო ფურქულზე დაბეჭილია ა. სეზომოვის მიერ უფრადმეც ადამიანური სითბოთ დაწერილი შობაქმედობა — ეს ტოპოლოგია და ვახტოვიან-შეილითა, რომელიც ერთის ამსუნსეკვიბითა დახალბეით ამ უნალყო მასობის ცხოვრებით და სცენური იგრასხე. ძენლია ყოველივე იმ ნაკვიპის უფრო მოუღელ და უმეცობად ვაგამიზონებ, მაგრამ მართალია ა. სეზომოვისი, როცა ამბობს:

„...ჩვენე მოვატობულები ვისმეტი ამ მალაო არტისტობით სავსე იმპროვიზაციის, რომელიც წარსული და დღეობდალი, მანქნული და მექანიკური, პოეტეკვიბით და სასიკეთო შეერთა ბრწყინვადიანაში. სახალხო არტისტები ვას დავილის ქე გრომევილი, და გვეკოლებად ყველა ის, ვინც ვერ არ ყოფილა მათთან სტუმრად.“

მედღინარი ქართული თეატრის მათურებელი, რაკი ხშირად ყოფილა სტუმრად გომიავლობთან, სცენურ თეატრში, სასცენოტო დარბაზებში, სარგადობიბობ შეიქმნებუ მასთან, და მითუქვეთა თათავითი სხელებული.

ახს უფრად ქართულ ხალხს გიორგი შივეკვილიძეც, დღითერთი ნიქოს და კაცური კეთილშობილითი ნათათა. რა ფიქვი გულისა მქრიათ უფრად ტეატრი ს წარმომადგენლებს ღირსეულია შორის გიორგი შივეკვილიძის სახელიც რომ დაიხსიანდნენ

ჭეღრაკის ტრუიანი

კოტე მარჯანიშვილი



შეგული
კოტე მარჯანიშვილის ვაჟი — სსრ კავშირის მეცნიერების აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, მათემატიკის პროფესორი კონსტანტინე კოსტანტინიძე შე მარჯანიშვილი.

ამაჩემი ჭეღრაკის დიდი მოყვარული იყო. არარტხელ უდიდესი ესთეტიკური ტკბობა განუცდიდა ბრუნუნადილ გათამაშებების ცქერით ან გარჩევით. — წერს დიდი ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის ვაჟი — სსრ კავშირის მეცნიერების აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, მათემატიკის პროფესორი კონსტანტინე კოსტანტინიძე შე მარჯანიშვილი.

ცნობილია, დიდი ხელოვანი მოხალისედი წავიდა მოქმედ არამაში — მეთაურობდა სწრაფმოქმედი სანიტრების რაზმს. გაფურთხებული ბრძოლების დროს თვითონ გამოპყავდა დაპირღები მოწინავე ხაზიდან. გამებდაობისა და დავალებობა სანშრულოდ შესრულებობისათვის. მარჯანიშვილი სარდლობას გიორგის ჭრით დაუჭრელოვებია. და აი, სწრად ფრონტზე, ნესტთან სანგრებში უსწავლებობა კოტესთან ჭეღრაკის თამაში. საფრონტო პირობებში მას ინფორმაცია უხდებოდა პაქეობა, თუგრძელ დაუბრუნებოდა კი მისთვის ჩვეული გატა-

ცებთი ჩაება მუშაობაში, და გსავარჯიშობა არაა, რომ ჭეღრაკისთვის ძალზე ცოტად დრო რჩებოდა.

— მე მოთამაშობა კოტესთან რებეტიციების შემდეგ, კარგად ერკვეოდა კომბინაციებში, უუვარადა მოხდენილი შეწრებაში, — მითხრა ერთხელ დიდი რეჟისორის მოწაფემ, ცნობილმა მსახიობმა პიერ კობაშიძემ.

კოტე ახლის იცნობდა გამწრული ქართველი მათემატიკოსის ანდრია რაშაძის, რომელიც ჭეღრაკის დიდი მოტრფიალად იყო. ერთხელ ისინი ერთსა და იმავე დროს მუტრალიბდნენ საავსტოფოში (შემონახულია ინტროინდელი ფოტოსურათი) და ერთობდნენ ჭეღრაკში საქმირობა.

რეჟისორის ვაჟი წერილობით ნათქვამია, რომ კოტე უსწავლებლობდა ადვენებდა თვალს კახალაზე და ალოიზის მატეს მსოფლიო პირობებში, როგორც ცნობილია, ეს ისტორიული ორბატობილია 1927 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში გამართა. მატესში ერთმანეთს ერკვნებოდა ორი გენიალური, სხვადასხვა სტილის მშეაღრავე, რაც პირველმა ორბატობისდებამში ინტრესის, სხვაგვარადა ერთად არც კოტე დაჩრენილა გულგრილი ამ ასპარეზობისდამი.

ი ა კ მ ბ ნ ი კ მ ლ ა ძ ი

ქართული ქანდაკების ფუძემდებლის, სკანდინავიელი ოსტატის იაკობ ნიკოლაძის თითქმის ყველა ახლო მეგობარმა იცნოდა ჭეღრაკის თამაში. თვით იაკობს ვერ წარმოვიდგინა უცუტესი გონიერული გასართობი. რადის ისწავლა დიდმა ხელოვანმა თამაში, არ არის ცნობილი, მაგრამ 1911 წელს იგი უკვე სავალო დახელოვნებული მოქალაქე იყო.

— მამა მიყვებოდა, — იხსენებს იაკობს უფროსი ქალიშვილი შაია, — რომ საფრანგეთშია სკანდინავიელი დაბრუნების შემდეგ სისტემატურად დადიოდა ქართული კლუბში, სადაც ინდროინდელი მოწინავე ქართველობა იტრიბებოდა. იქ მამა აკავი წერეთელსაც შებრძოლებია ჭეღრაკის დაფუძნება.

იაკობი ჭეღრაკით განსაკუთრებით გატაცებული იყო 20-იან წლებში. მისი განუტრეული მეგობრები და მეტოქენი სამოცდაოწოტრიაან დაფასობან იყვნენ პალოო იაშვილი, ტყეაან ტაბიძე, სანდრო ყანჩელი, შოლა ქართულიშვილი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, არტემ გაბუნია და ბერი სხვა.

სწორედ იმ ხანებში, სამხატვრო აკადემიის ხელოვნება არჩილ გებრადია, ქანდაკების ხელოვნების ეფუძნებოდა, იაკობს მისწინადა ჭეღრაკის ნამუშევრები, მაგრამ ჭეღრაკით უფრო დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებოდა. სათავყენებელი მანკავლებლის სიტყვებით წახალისებულნი არჩილი შინ სათაობით ჩაკვირებოდა დილისტატობა პარტიებს. პროფესორი აშქარად ქოშგობდა სტუდენტს, როცა იგი ტურნირებში მონაწილეობდა, ხოლო თავისუფლად დროს ჭეღრაკს ეთამაშებოდა.

— როცა არჩილ გებრადიძე ჩამოვარდებოდა სიტყვა, — მოგვიტობრობს იაკობის უფროსი ასული თეოლა, — მამა სცილილიტ გაიხსენებდა ერთ ამბავს: რომელიღაც ტურნირის ერთ-ერთ ტურში არჩილს შესწინაშედა წარამართავს იერიში და ღამაზედ მოუყვდა პარტია. სახეს დარბაზს დიდი კმაყოფილება ტუთი გამოუხატავს. ეს ჩემი მოწოდება, — დაუკვებინა მამას. მის ახლო

მეოფი მეგობრები ჭერ გაოცებულან — ეს რა თქვა იაკობმა, მერე კი ხარხარი დაუწყიათ. ცხადია, მამას უნდოდა ეთქვა, რომ არჩილი მის მოწაფე იყო ქანდაკებაში და არა ჭეღრაკში. შემდეგ უყვია მიხედა რამც იყო სკამე, მაგრამ მაინც შესახებნებელი თურქი: როგორ იყო, იაკობ, არჩილ ინტროინდის მანკავლებში რამ გახდებოდა...

დიდი მოქანდაკე აღტაცებით შეგება ვიქტორ გოგლიძის გამარჯვების, რის შემდეგაც იგი ჭეღრაკის პირველი ქართველი ოსტატად გახდა.

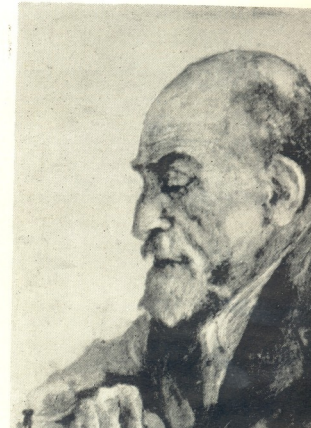
ქართული ჭეღრაკის ისტორიაში ამ დღის შესწინაშე ამბის აღწინაშედა პალოო იაშვილმა, ტყეაან ტაბიძემ, იაკობ ნიკოლაძემ და სანდრო ყანჩელმა გამართეს ხანჯეტო, რომელსაც ესწრებოდნენ ვიქტორ გოგლიძე და მისი მეგობარი აღქვანდრე (საშა) ფალავანიშვილი. აწ გასვენებელი სახელოვანი მოქალაქე სწრად იხსენებდა გულთბილ სიტყვებს, რომლებიც იაკობს მისთვის უთქვამს.

20-იან წლებში, — მოგვიტობრობს დიდი ხელოვანის შუღლედ ბრონისლავა, — იაკობს სიტყვებით დადიოდა კორფეს სახელობის პარკის საჭეღრაკო პავლიონში, სადაც ცნობილი საჭეღრაკის მარტინე ზარგარაან ეთამაშებოდა. შინ გვიან ზარგარაან და მეგობრებთან ერთად უფრო სწრად ესენი იყვნენ ლეო ქიაჩელი და გერარტი ქაქიძე. მასთანველი და სტუდენტს ვახშად ჭებოდნენ, განაჯარბდნენ საუბრას, ანალოზებდნენ ნათამაშე პარტიებს. როცა იაკობს მეგობრები მოქუებოდნენ და იგი ხალისიან განწყობაზე იყო, — ეს იმას ნიშნავდა, რომ მეტოქენი დამარცხებული ჰყავდა. თუ ვითხვადი, როგორ მოიგებოდა, ჩვეულებრივ მიმასუტებდა: არც კი ვიცო. რაღაცნაირად მოხდა? ვეგებოდა თუ იყო, ჩემად შემოვიღად, ივახშებოდა და თავის თოხში ჩაიყებებოდა. ზოგჯერ მოქალაქეები ჩვენსას იტრიბებოდნენ, იაკობის ყველაზე სწირი მეტოქე იყო სანდრო ყანჩელი. მოდიოდნენ ავტრეული პა-

ლო იაშვილი და ტყეაან ტაბიძე. თამაშის დროს მეგობრები ოსუნებოდნენ, წავებოდას დესციონებდენ ვერა მენჩიკო ხარო. სკამე ის არის, რომ მოსოვის სავროშოროსო ტურნირზე ვერა მენჩიკო მარტიაან პარტიანე აჯებდა და ბოლო დადილა დაიკავა. იაკობს პასანოირი იყო ჩვენი ოქჯის მეგობარი, ცნობილი კოლექციონერი არტემ გაბუნია...

იაკობს თამაშის სუავრელი სტილი ყოფილა შეტვადა. როცა კომბინაცია დაფასდა, დედად... ეს ხელოვანი თამაშისათბილები განცდა არისო, — იტყვოდა ფოტოზე დიდილით.

თ. კოტეოტუეკი
„იაკობ ნიკოლაძე ჭეღრაკის თამაშისას“.

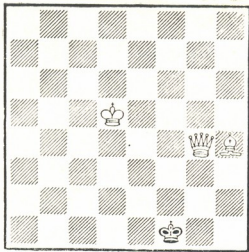


იაყოლო არაფერში ყოფილა წერტილს ამიტომ უკარაქსაც საუფლებოადაც თუფლებოადაც გამწვანებულ ქმნიდა და ფერწეული: **„ШАХМАТЫ В СССР“**, გაზეთი „64“, კი-თხულოდა სპეციალურ სპეცდარაკო სპეცდენს, გულდასწორი ეცნობოდა სპეცდარაკო წიგნებს, მისი სპეცდარაკო წიგნი იყო დიდოსტატ ა. ნიციფორის შესანიშნავი სპეცდმადანული „ჩემი სისტემა“, ძალიან უყვარდა ალექსანდრე ალიოშინის პარტიების გარჩევა...

ო. ნიკოლაის სპეცდარაკო ბიბლიოთეკის გაცნობისას უფრადღებდა მითიკა 1986 წლის 20 იანვრის გაზეთი „64“-ის ნომერში. მასში იაკობ მისწერებოდა და ფანტაზი ალექსანდრე სპეცდარაკო ამოცანა, რომელიც ე. ო. ლინენს ამოუხსნია. გერმანელი პრობლემისტიც ე. ვიურცბურგის ეს ამოცანა მართლაც საინტერესოა.

მაგრამ ვეძებე იაკობის მიერ ნათამაშევი პარტიები (იგი იწოდება შაი), მაგნაზ, სპეცდარაკო, ვერ ვიპოვე.

წიგნებთან ერთად იქნებოდა ახლაც ინახებოდა იაკობის სპეცდარაკო უკარაქო, რომელიც



შემათი 3 სვლაში

პირი კონსიძე

მხიელი ბოტინიტიან მსოფლიო პირველობაზე მატის წინ 1950 წლის შემოდგომაზე თბილისის რწეია ახლავარდა დიდოსტატ დავით ბრონშტეინი, საღამოობით იგი უკარაქის მოყვარულებს ხვედებოდა ერთდროული თამაშის სენსებში. ერთ-ერთი სენსი, სტუპარბა ხსლოვებების მუშაყთა სახლობს გამართა, რომელიც სენსაციური პარტია მოიჯო პიერ კობახიძეს.

ელვის სისწრაფით გავრცელდა ცნობილი მსახიობის წარმატების ამბავი. ეს გამარჯვება პიერის გონებამახვილობის ბრწყინვალე დამადატრება გახლდათ.

დავით ბრონშტეინის სწევია ერთდროულ სენსებში თითოი და შავი ფიგურებში თამაში. სწორედ ეს გარემოება გამოიყენა პიერმა, თეთონ შავები აირჩია, თავის მეგობარს ალექსანდრე კობახიძეს, რომელიც ხუთიოდე ცივის იქით დაჯდა, თეთრებით თამაში ურჩია, „შეთივლებმა“ ბრონშტეინი ორივე პარტიამ საკუთარი თავის წინააღმდეგე დაიამაურა, რომელიც სენსაც იგი ვადაკეთებდა პიერთან, იმის იმიტირება სიამაფიოდ, ბოლო ამ უნასესწელობა ბრონშტეინის სენსს აკეთებდა პიერის დიდოსტატ მონინ მიხედა ეშმაკობას, როცა უკვე უმედიო პოზიცია ჰქონდა პიერთან. ამიტომ „პრემენს დავიამო“, როგორც მას მეგობრებში ეძახებოდა, დანებების ნიშნად გადამოდა ხელი ჩამოარბა მეტაკებს.

ეს მხოლოდ დიდი იუმორის გმომო-

ბით დაქილოვებულ მოჭადრაკეს შეეძლო გაკეთებინა, — შიობრა ბრონშტეინმა ამ ამბის გასსენებისას.— ამდარცხებმა ჰქუა მასწავლა — ერთდროული თამაშის სენსის დროს მეტ სიზხიზღეს ვიწინს.

ქარაული თიატრის გამორჩეული მოღვაწეთა შორის, ანბათ, მხოლოდ პიერ კობახიძე იყო ნაშედიო მოჭადრაკე, ამიტომ მის ცხოვრებას წითელ ზოლად გასწვდეს ამ თამაშის თავდავიწყებელი სიყვარული.

პიერს მუდამ იზიდავდა ცნობილტულში ჩაკეტილი უკარაქის საიდუმლოება. კითხვებშიადა სპეციალურ ლიტერატურას, არჩედა პარტიებს, ესწრებოდა ყველა დღე ასპარაზობას, გატაცებოთ მოწაწეობოდა ტურნირებში, სადაც სავალი მეტაკე იყო.

პიერს მხოლოდ უკომარამოსი, „სისხლისმწმურელი“ ბრძილა სწამდა. მისთვის უცნობი იყო უმიზელობის გრძნობა, ამიტომ წაგება აჯილიანებდა, ძალასა და სიმხნევეს მატებდა. სწორედ ამაში იყო მისი წარმატებების ერთ-ერთი საიდუმლოება ხსლოვებების მუშაყთა სახლის ყოველწელიურ ასპარეზობაში.

მსახიობმა ბეგირ მეგობარი-მეტაკე ჰქუა: და სრბ კავშირის სახაზო არტისტებია — ვესო გვიამაშელო და სერგო ზაქარაძე, ცნობილი მსახიობები — ალექსანდრე სიხარულიძე, იაკობ ტროიოსკი, ბონიდ გეგენვა, გოგი დვლიანი და სხვები. „პირი-ცაული“ შეხვედრები ჰქონდა ცნობილ

მას ზეზე მეტრემა კოტე ბოტაკოვსმა აჩუკა. ოსტატს იგი ზუსტაგან გამოუთლია, დღეა კი კალის ხისა. სხვათაშორის, ბოტაკოველის გარდაცვალების შემდეგ იაკობმა მისი სამუშაო იარაღები შეიძინა შესანახად. იაკობს სტრეფიო იყო ყველის სცონონედა უკარაქი. ამბობდა — ვინც ამ თამაშს არ არის დაუფლებული დიდ სიამოვნებას იტლებოთ. თავის ქალშვილებს ასწავლა და როცა წაფრებოდა დასვენებისას ერთ-ერთმა მათგანმა პარტია მოუგო მეტაკეს, დიდად დაინახებინა დარჩა.

სიცოცხლის ბოლო წლებშიც კი არ გასწეობდა იაკობს უკარაქისადმი სიყვარული. ძველი მეგობრებთან დაჯარავს შემორჩა... სიამაფიოდ მისი ხშირი სტუმარი იყო ოსტატი არჩილ ბერალოძე. 1950 წელს, ხოსტაში ყოფნისას ამ გამართული ერთ-ერთი ორთახანძლის დროს დაუხატრეს იგი კიბეულ მხატვარს თ. კონოვალოუს. ამაჟამად ეს ნამუშევარი იაკობ ნიკოლაის სახლში ინახება. უკარაქილება მხატვრებმა იგი იქნახს აჩუკა დიდი მოქანდაკის გარდაცვალების შემდეგ.

დრამატურგ იონა ვაკეთანა. ზოგიერთ მათგანს ოფიციალური ტურნირებსა და მატჩებშიც ხვდებოდა. პიერის პარტიების ყოფილი მარჩანაშვილის სახლობის თიატრის ჩემპიონი უკარაქის.

პიერ კობახიძისთან მკავშირებს კიდევ ერთი სასიამოვნო მოგონება. გაზეთ „ულოში“ გამოკვეყნებ სტატია იმის შესახებ, თუ როგორ უყვარდა დიდ ლენინს უკარაქი. იგი წყვილთა პიერ კობახიძის, რომელიც იმხანად მარჩანაშვილის სახლობის თეატრში ვლადიმერ ილიას ძის როლს ასრულებდა პოპოლისის „იკრემლის სურნატეში“, და გაცნობისას მიხიბრა: — თქვენი წერილი ძალიან დამეხმარა დიდი მძილანის სცენური სახის შექმნაში.

პიერს ძალიან უყვარდა დახლოვებულ მეტაკეებთან თამაში. დიდი ხალხის მოწაწეობოდა თანრიგისათა ტურნირებში. ხსლოვების მუშაყთა სახლში გამართულ ასპარეზობებში პიერი უღლიერტობა შორის უღლიერტესდ იყო დათარბებული. ერთსულ პირველობაში საყუართი ძმა პაატაკ შეეცელო. მაგნა მისი მთავარი კონკურენტი იყო ცნობილი მოჭადრაკე ქალი, საქართველის მრავალჯგის ჩემპიონი ქსენია გოგია.

პიერს მუდამ აინტერესებდა ახლახალი საქარაქო ამბები. ზოგჯერ კლუბშიც შემოივლიდა — იქნებ ისეთი რამ გავიგო, რა პრესაში არ არსო გამოყვეყნებული. ერთხელ ქუჩაში შემხვდა. მეგობრულად ეკითხაბოთ, დამწეობებისას ხურბონი უფობრა:

— პატავცემულიო პიერ, თქვენი კოლეგა-მსახიობები თამაშს ვიწუენენ — დასუტალი — ამბობენ მართალა? პიერი მიმხებდა ეშმაკობას, გაიღიმა და მოსწრებულად მიამაუხა:

— დიდ მოჭადრაკებს მუდამ ჰყავთ მოწურენი. ასე რამ, მეც უნდა შეყვედე. ასეთი იყო ჩვენი პიერი — შესანიშნავი მოჭადრაკე, ბრწყინვალე მსახიობი, უკარაქის დიდი მიწერო.

თინათი გომოზაძე



ი. ტრიბოლსკი და პ. კობახიძე სპეცდარაკო-ელ აკოსტას ანტრაქტი უკარაქთან.

თეატრის „ყოვნა-პროვინსი“ ილუზიი

ვასილ კიკნაძე



ლეს მსოფლიოში ბევრს კამათობენ თეატრის ბედზე, მის მომავალზე. ამბობენ, თითქოს, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის შემდეგ თეატრმა დაპყრობა თავისი პოზიციები, იგი ვერ შეიტრა ადამიანთა ყოფნაში, ვერ დამკვიდრდა მათ სულიერ ცხოვრებაში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი მოკვდება. ამ პროცესს თითქოს ხელს უწყობს კინოსა და ტელევიზიის კონკურენცია. თეატრის ტექნიკური საშუალებები გარკვეულად განსაზღვრულია, მას აკლია ის მასობრიობა და დემოკრატიზმი, კინოსა და ტელევიზიას რომ აქვს... არის სხვა მრავალი ამგვარი მოსაზრებაც. ყოველივე ეს შეივსება პრობლემების რთულ კომპლექსს. სწორად ძნელია მათ შორის რაღაც უწყვეტი, შინაგანი კანონზომიერების დადგენა, რადგან ყოველი ერთი თეატრალურ ხელოვნებას აქვს თავისი სპეციფიკური თავისებურებანი, და რა თქმა უნდა, აქვს ისიც, რაც ზოგადია, ყველასათვის საერთოა. სპეციფიკური ეროვნული თეატრალური პრობლემები კი ისევე მრავალფეროვანია, როგორც თვით მისი ცხოვრება. პრობლემათა მრავალმხრივობა თავის მხრივ დამოკიდებულია როგორც ცალკეული თეატრის, ასევე ცალკეული პრობლემები ბუნებაზეც. ასე, რომ ზოგჯერ ის, რაც ერთი ერის თეატრალურ ხელოვნებაში უკვე ძველია და გადაწყვეტილი, მეორისათვის შესაძლოა ყამირი იყოს. განა სადალა ის ფაქტი, რომ დღეს სხვაგვარი ამოცანების წინაშეა მაგალითად აფრიკის თეატრალური ხელოვნება, ვიდრე ევროპისა? ეს გასაგებიც არის.

მაგრამ ერთი რამ მაინც ყველასათვის ნათელია: თანამედროვე თეატრი ცხოვრობს კინოსა და ტელევიზიის გვერდით. თავისი არსებობის ოცნებით საუკუნის განმავლობაში თეატრმა მხოლოდ უკანასკნელ 60 თუ 70 წლის მანძილზე განიცადა მძლავრი კონკურენცია. ამ ფაქტმაც გამოიწვია მეტისმეტი ხმაური თეატრის საერთო კრიზისის შესახებ. როცა კინოს ხელოვნება გაჩნდა თეატრის ირგვლივ გამოითქვა ვაცხოვდეთ. ზოგნი იმასაც წერდნენ, რომ მოხდებოდა თეატრის და კინოს სინთეზი. ორი დარგის ბაზაზე გაჩნდებოდა ახალი ე. წ. „თეატრი — კინო“, რომელიც შეცვლიდა ორივეს და ამასთანავე იქნებოდა ახალიც. ბევრი სამსონი ექსპერიმენტიც მოეწყო, ბევრმა რეჟისორმა სცადა კინოს საშუალებების შეტანა თეატრში და მათი სინთეზი, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ გაბატონდა კინოსაშუალებები თეატრში და თეატრისა კინოში. ამას წინაა ამერიკულმა ჟურნალმა „ნიუ-იორკ ტაიმს“ შეგვიჩინა „თეატრისა და კინოს რეჟისორების დისკუსიის მოწყობა“. ორივე მხარე ამტკიცებდა თავისი ხელოვნების უპირატესობას. კამათი გრძელდებოდა მაშინაც, როცა მაყურებელი ერთნაირი ძალით აქცევდა ზურგს სუსტ მოღებებსა და სპექტაკლებს, როცა იგივე მაყურებელი საათობით იდგა ბილეთების რიგში, საათა როგორმე დასწრებოდა საუკეთესო სპექტაკლს, რაკეტაფრეს სურათს. ყველასათვის ნათელი უნდა იყოს, რომ თეატრის არსი კი არ კვდება, არა-

მედ სუსტი სპექტაკლი, ისევე როგორც კვდება სუსტი ფილმი, სუსტი მოთხრობა თუ ლექსი. პრაქტიკამ დაგვანახა, რომ კინოსაშუალებების შეტრა თეატრალურ ცხოვრებაში არსებითად ტექნიკური-ილუსტრატული სფეროში მოხდა. იგი ვერ შეიტრა მის სულში, ვერ დამკვიდრდა მის ყოფაში. ამ პროცესს, თუ ერთის მხრივ დადებითი შედეგი მოყვა, მეორეს მხრივ მან იდელი ზიანიც მოიტანა. დადებითი დასაპირობა ნიჭიერი რეჟისორის ტაქტიკა, მისმა უნარმა მარჯვედ გამოეყენებია იგი, როგორც თეატრის მხოლოდ დამხმარე საშუალება, უარყოფითი კი მოდურმა გატაცებამ, მოჩვენებითმა ნოვატორობამ. მან აქტიურულ ხელოვნებაშიც მოითხოვა ილუსტრატულობა. მაგრამ საერთო პროცესში ერთმანეთს მიეცე შემატეს რაღაც ახალი, უფრო სწორად, ერთგვარად გაფართოვდა მათი შესაძლებლობანი. ცნობილია, რომ ფრანგულმა კინომ თავისი ისტორიის დასაწყისში პირველი იმპულსები თეატრალური მსახიობებისგან მიიღო. საუკეთესო ფრანგმა მსახიობებმა ს. ბერნარმა, მუნე სიულამმა, ლე ბარკმა და სხვებმა თამაშის თეატრალური მანერა შეიტანეს იმპაზინდელ კინოში.

რაკი თეატრისა და კინოს ურთიერთობაზე ჩამოვარდა სიტყვა, რამდენიმე ფაქტიც უნდა გავიხსენიოთ. რატომ მოხდა, რომ ბევრმა კინორეჟისორმა თეატრალურ მანერაში სცადა ფილმის დადგმა? ზომ ფაქტიც, რომ სპექტაკლების ეკრანისა-ცის მაინც და მაინც წარმატება არ მოჰყვა? ყოველი სპექტაკლი უფრო მეტ შთაბეჭდილებას ახდენდა სცენაზე, ვიდრე მაშინ, როცა ეკრანზე ვხედავდით. აქ საქმე ეხება იმ განსხვავებულ შემოქმედებით კანონზომიერებას, რომლის გამოც ისინი ვერასოდეს ვერ შეცვლიან ერთმანეთს.

გავიხსენიოთ ფაქტები ქართული სინამდვილიდან. რუსთაველის თეატრმა ამ რამდენიმე წლის წინათ დიდი წარმატებით დადგა კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულაა“. თეატრში ბილეთების შოვნა პირდაპირ პრობლემა იყო. და ეს მაშინ, როცა იქვე, ოფიცერთა სახლის კინოფილმის შიდაიდა ჩეხური ფილმი — იმავე კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულაა“ და დარბაზი კი ცარიელი იყო. კინოსურათმა მაყურებელი ვერ მიიზიდა, თეატრი კი სასვე იყო. რა მოხდა? რა კონსერვაციულ შეიძლება აქ ლაპარაკი? სად გაქრა თეორია იმის შესახებ, თითქოს კინო მოკლავს თეატრსო? როგორც ვხედავთ, აქ სულ სხვა სურათი გვაქვს, მაგრამ ეს იმას როდის ნიშნავს, რომ აქედან დასკვნებით გავაკეთოთ — თითქოს თეატრი მოკლავს კინოს, ან პირიქით, არა, ეს მცდარი იქნება. საქმე ეხება იმას, რომ თეატრმა შესძლო კოპოუტის გმირების გაცოცხლება, მათი სულიერი ცხოვრების გამოხატვა. აქ, როგორც ბელისმა ამბობდა რომანტიკულ ხელოვნებაზე, იყო — „ადამიანის სულის შინაგანი სამყარო, მისი გულიის მართლო-ვარე ცხოვრება“. ფილმის ავტორებმა ვერ შესძლეს ეს და დამარცხდნენ. საინტერესოა ისიც, რომ ამავე სპექტაკლში გამოყენებულ იქნა კინოსაშუალებები. ლიდა მატისოვას

5. „საბაბოთა ხელოვნება“, № 9.

დაღუპის დროს, მისი უკანასკნელი წუთების ფიჭვის და განცდის გამოსახატავად რეჟისორმა კინორეჟივით ისარგებლა. რამდენიმე სურათზე აღიბეჭდა სხვადასხვა მიმენტი მატისთვის სულერი დრამისა, მაგრამ ყველაფერი ეს მაინც ილუსტრაციის სფეროში დარჩა და სპექტაკლის ყველაზე დრამატული, ემოციურ ადგილად როდი იქცა, თუმცა თავისთავად ეს ყველაფერ დრამატული მომენტი იყო გმირის ცხოვრებისა. სურათზე ასახული პორტრეტი, რა თქმა უნდა, ოდნავადაც ვერ მიუახლოვდებოდა მსახიობის მიერ მაყურებლის თვალწინ განცდილ ვერც ერთ დრამატულ თუ ლირიკულ დეტალს. ვერც ფილმებმა „მე ვხედავ მუსს“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ — შეანელებს მაყურებლის ინტერესს მარჯანიშვილის თეატრის ამავე სახელოწოდების სპექტაკლებში. სადმი, თუმცა ფილმები ურიტო დიდ იყო. არის საწინააღმდეგო მაგალითებიც. მაყურებელს კარგად ახსოვს ფილმი „მარი ოქტაბრის“, ახსოვს სპექტაკლიც „შხვედრა“, ეს ერთი და იგივე ნაწარმოებებია, მაგრამ სხვადასხვა მათი რეჟისორისა. ასეთ სპექტაკლებს, ცხადია, არ შეუძლიათ ოდნავი წინააღმდეგობაც კი გაუწიონ „მარი ოქტაბრის“ მსგავს ფილმებს.

საქართველოში, როცა კინო დიდ აღმავლობას განიცდიდა, მაშინ დიდი თეატრალური მოძრაობაც იყო. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ამბებერლის სპექტაკლებისაგან გამოწვეული ინტერესი ოდნავადაც არ შეუნელებია კინოხელოვნებას. ასე რომ, თუ ზოგაჯერ ჩვენს თეატრებში მაყურებელი არ დადის, თეატრის, როგორც ხელოვნების დაბერების ან კინოოპიკურენების გამო როდია!..

თეატრის ძალა გამოსცადა ყოველმა ეპოქამ, ყოველმა საუკუნემ იგრძნო მისი დიდი კეთილშობილება, მისი დიდი მისია იგრძნო კაცობრიობამ თავისი გაჩენის გარეგნულიდან და აგერ რამდენი საუკუნეა თეატრი ცოცხლობს, იზრდება, იცვლება და ვითარდება, როგორც თვით ცხოვრება. ამ დიდ გზაზე მას თან სდევს ცნობილ წინაპარა: შექსპირის, სოფოკლეს, იბსენის, არისტოფანეს, ესქილეს, მოლიერის, ლოპე დე ვეგას, ჩეხოვის და მრავალ სხვათა სახეები. მათი შემოქმედებით არის ღონიერი და ფრთაშესხმული თეატრიც. თუ ერთ-ერთი მათგანი მოკვდა და წილი ვერ დაიფო კაცობრიობის ცხოვრებაში, მოკვდება მთორეც. ასე განუყოფელი არიან ისინი, მაგრამ მოხდება კი ოდესმე, რომ საჭირო აღარ იყვნენ დრამატული პოეზიის გიგანტები? დადგება კი დრო, როცა მაყურებელი მოთუმენლად აღარ დალოდდება ასალი კაჩალიკისა და დუშეს, ახალი სარა ბურნალისა და ერმოლოვისა, მესსიშვილისა და უშანივი ჩხეიძის გამოჩენას? მოკვდება კი რელიგია, რწმენა თეატრისა? არასოდეს!

მაგრამ ჩვენ ეპოქის სირთულემ, გონებრივი განვითარების მიღწერის ტყვეობა და თვით ეპოქის ხასიათმა, ბუნებრივია, უფრო რთულ პირობებში მოაქცია თეატრი. როცა ცხოვრება იყო მარტივი, ასეთივე იყო მისი თეატრიც. დღეს კი მისგან სხვას მოითხოვს, სხვას მოელის მაყურებელი.

თეატრი იმდენად აქტიური, მოძრაი და მე ვიტყვიდი ყოველდღიურად მოქმედი, რომ მას სჭირდება მუდმივი განახლება და განვითარება. წყვეტს ამ მიზნულობაც არის, როცა თეატრი ახლის ძიების წყურვილით გატაცებული მოუ-

ფიქრებლად იმორბებს ძველს, მაგრამ ვერ პოულობს იმ ნამდვილ სიასხეს, რომელმაც უნდა შეინახოს და გაამართლოს თეატრის არსი.

დიდებული რამ არის შენს მიერ გამოუთქმელი წესილი, სიხარული იგრძნო სხვის სულში, დანახო შენი სახე სხვის სახეში, შენი სული — სხვისიანი, სხვამ განიცადა და შენც გაზიაროს იმას, რასაც გრძნობდი და ვერ ამბობდი. შენს წინ იდგეს ადამიანი ისე ცოცხალი, როგორც შენა ხარ, გვახსენებოდა, გეგრუნებოდა, შენს თვალწინ მოქმედებდეს, თვალზეში გიყურებდეს, გიღიმიოდეს, ხელშეახებდა გრძნობდე მთელს მის არებას და შენც შთაგონებული მიპყვებოდე მისი სულის შინაგან დინებას. აღტაცებული ტაშს უტარავდე ყოველ ასალ სიხარულს, ახალ წარმატებას. ტაშს უტარავდე ყველაზე გამარჯვებას, მსახიობის ნიჭიერებას. ეს არის თეატრის ძალა. ამ ძალით არის დამუხტული მსახიობი, რომელსაც ასე გაბეზულად შეეგავართ იმ ლამაზსა და უცნაურ სამყაროში.

თეატრის პრობლემებზე ფიქრი ბუნებრივად უკავშირდება თანამედროვე აქტიური ოსტატობის საკითხებს. ანსამბლურმა თეატრმა, სპექტაკლების სინთეზურმა პრინციპმა, რომელიც თავისთავად დიდად პროგრესული და სასიხარულო ფაქტია, ერთგვარი საფრთხვე შეუქმნა მსახიობს. მართალია ამ საფრთხის მეტ-ნაკლებობა რეჟისორის ტალანტზეა დამოკიდებული, მაგრამ ისიც ხომ არ არის სადაო, რომ რაც დრო გადის, მით უფრო ნაკლებად ვხედავთ ძლიერი ინდივიდუალობის მსახიობებს. და რაკი ხშირად ის აღარ არის, თეატრი ცხოვრობს, თეატრი ტყებზე პატარა მდინეებით, პატარა სიხარულით, სენსეუა პატარა ცხოვრებაც თავისი ავ-კარგი. იშვიათად გვეხმის დიდი დღევა, ჭიდილი, არ არის რთული კონფლიქტები და მასში ნაწრთობი ძლიერი, კუნთმავარი აღმანიები. სული არ ესწრება გაფრენას, ამაღლებას. ფრთები, ფრთები აკლია მას, როგორც იტყადა გალაკტიონი. აი სად არის საძიებელი თეატრის სიმწველები.

თეატრალური ძიებანი, რაოდენ საინტერესოც არ უნდა იყოს ფორმის მხრივ, თუ იგი უპირველესად პრობლემების სფეროში არ ხდება, კინემატოგრაფიული სისწრაფით მოკვდება. ახალ თეატრს ქმნის ახალი დრამატურგია. სახალისი იმპულსი და მისი გამძლეობა დამოუკიდებელია დრამატურგიის ხასიათზე. რა პრობლემები მოაქვს ავტორს, რის თქმა სურს. აი ეს არის უპირველესი. როდესაც საფრანგეთში შეიქმნა აბსურდის თეატრი, მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პრინციპები განსაზღვრა დრამატურგიამ. ჯერ მომზადდა ნიადაგი და მერე აღმოცენდა თეატრი. ეს არის თავისი ბუნებით რეაქციული თეატრი, რომელიც ქადაგებს ადამიანის არსებობის უზარობას, ქადაგებს პესიმიზმსა და სულიერი მოლოლოობას. ა. მილერი ასეთი დრამების შესახებ წერდა: „ამგვარი დრამა ადამიანს ხედავს სამარის პირის მღვარს, დასალუპავად განუწურულს და ამტკიცებს მისი თითოვანადგურების გარდაუვლობას. აბსურდის პიესები ყველაზე უკეთ გამოდგებიან ქვეყნის დაქვევის წინააღმდეგ დასადგმელად, უფრო მეტად კი — ამ დაქვევის მორე დღეს“.

მაგრამ თანამედროვე ევროპისა და ამერიკის კონტინენტზე ბევრი საინტერესო თეატრიც არის. საჭკოთა მაყურ-

ბელმა ნახა „მეფე ღირი“ სკოვილიძის ბრწყინვალე შესრულებით, ნახა ინგლისის, საფრანგეთის, საბერძნეთის, იტალიისა და დემოკრატიული ქვეყნების არა ერთი ამაღლებული წარმოდგენა. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ქვეყნების თეატრებმა ჩვენს მაყურებელს უჩვენეს არა ფორმალისტური, მოდერნისტული მანკვა-გრების სპექტაკლები, არამედ რეალისტური, პოეტური სულისა და აზრის წარმოდგენები.

ბოლო წლებში თანამედროვე ევროპისა და ამერიკის კონტინენტის თეატრების სცენაზე არა ერთი მრავალმხრივ საინტერესო დრამატურგი გამოჩნდა, დაიდგა ახალი, კაპიტალისტური სამყაროს მამოხლებელი წარმოდგენები. ისინი ადვილად როდი იკვლევენ გზას. მათ ბევრი დაბრკოლება ხვდებათ, მაგრამ მაღალი პროფესიული და მოქალაქობრივი შეგნება აძლევს ძალას, დატოვს სიხსენებას. რა თქმა უნდა, ბრძოლის თეატრებში მაინც დომინანტობს მსუბუქი, უდიდო გამართობი ხასიათის პიესები. ერთი ამერიკული თეატრალური ჟურნალი თავის საახალწლო ნომერში დასმთქმავად რამდენიმე სურვილს: 1. არტურ მილერის გამსწორის ახალი პიესა; 2. კინოვარსკვლავმა ტელიორმა მთავრობის წინაშე დასვას საკითხი თეატრების სუფსიდიის გაზრდის შესახებ; 3. დაიდგას ახალგაზრდა ინგლისელი მწერლების (ჯ. ოსბორნის, დელანის, ბიენას) პიესები, რომლებიც თანამედროვე ინგლისის უბრალო ადამიანების ცხოვრებას აღწერენ. 4. ბრძოლვით დაიდგას ჩხოვიის „სამი დღე“; 5. ფართოდ იდგმებოდეს ა. მილერის, ტენეს უილიამსის, უილიამ ინდესას, ლილიან ხელმანის პიესები.

სხეებელი დრამატურგები თანამედროვე კაპიტალისტური ცხოვრების მწვავე კონფლიქტებს ასახავენ. დასაგუთნებოთ ძლიერია ინგლისის ახალგაზრდა დრამატურგთა პლეადა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი წარმომადგენელია ჯ. ოსბორნი. პიესაში „კონს მიდი მისიანების ტაქსი“ მწერალი ადამიანურებად ხატავს ცივილიზაციისაგან მოყრატულ ადამიანებს, იძლევა საშინელი მოწყენილობისა და სულიერი მოშლილობის ატმოსფეროს. „ყველა განცხრონი... — ღმერთო ჩემო, — ამბობს პიესის გმირი ჯიმი, — როგორ მომნატრა ერთი უბრალო ადამიანური მოაყრობა, ადამიანურ ენთუზიაზმი — მეტი არაფერი“. მერე უნაერთი ხშირი მიზარტავი მეგობარს „მიდი ერთი პატარა სცენა გავითამაშოთ. ვითომ ჩვენ, ჩვეულებრივ ცოცხალი არსებანი ვართ და ნაღვლივად ვარსებობთ. თუნდაც ცოტა ხნით. რას იტყვი? პო, მოდით ვითომც ცოცხალი არსებანი ვართ. ეკ, ჩემო ძმაო, მეორე საუკუნემ განვლო მას შემდეგ, რაც ისეთ ადამიანს არ შეგვედრივარ, რომ გული შესტიკილდეს რამეზე“. მას სურს გაიქცეს ამ საზოგადოებიდან და სადაღო პირველყოფილ პრიმიტიულ ცხოვრებაში კბოვის სულის სიმშვიდე. მეორე გმირის — ალისონის აზრით „მსეცობანას თამაში ერთდერთი გზა იყო, რომ სინამდვილეს გავცველიდი“. და ბოლოს ისევე წინის ნერვიული ნიქტაზით წარმოთქმული ტირადა ჩვენს წინ აცოცხლებს ნიკილოზობია და სვედით შეპყრობილი ადამიანის სახეს. „ჩვენი თაობის ხალხს, — ამბობს იგი, — არ შეუძლია კეთილი საქმეებისათვის თავის განწირვა. იდეალური ოცდაათი და ორმოცდაათიან წლებში

უკვე ხელიდან გამოგვეცალა. მაშინ კი ჩვენ ყველანი ბაგმევი ვიყავით. კვილიო საქმეები და დიდი მისწრაფებები აღარავის არ ამობრავებს. თუ ომი დაიწყება და ჩვენ დაგვტოვებენ, მაშინ ყველანი დიდს კი არა, მოძველებულსა და ფერადანსულ იდეალებს შევეწირებით. მამაც ჯარისკაცებს თავაზიან მადლობას გადავხდებან. ეს ხომ ისევე უაზრო და უსახელო იქნება, როგორც გზაზე ატოპუსის ქვეშ ჩავარდნა“.

ამ დროს სულიერი ტრამეზისა და მოღლილობის განიცდის ინგლისელი ახალგაზრდობა, გვაუწყებს ისობორნი. მის გმირს არ ეშინია პირდაპირ სთქვას „ო, რა უსამართლობა სუფვეს ყველგან. ის შიშობობს, ვისაც არ ეკუთვნის, ის უყვართ, ვინც ამის ღირსი არ არის, ის კვდება, ვინც ღირსულია“.

ეს მარტო გულისტივილი კი არა — პროტესტია. გავიხსენოთ თუნდაც მეორე პიესა პანიოლის „ტოპაზი“, აქაც იგივე გულისტივილი და პროტესტი. „ეს საზოგადოება თუ არ შეიცვლება, — ამბობს ერთ-ერთი გმირი, — პატიოსანი კაცი აღარ დარჩება“.

ტოპაზი პატიოსანი იყო და უჭირდა, გახდა თაღლითი და გამდიდრდა.

ორ მეგობარს შორის ასეთი საუბარი გაიმართა:

ტოპაზი — ყველა ეს საქმე ჩვეულებრივი თაღლითობაა, რომელიც ემყარება გავლენიანი ხალხის დაქრთმავს, მოხელეთა გახრწნილებას და თანამდებობის ბოროტად გამოყენებას... მერწუნებ, მართალს გუგუნებ. აქამდე ყველაფერს უკანონოდ ვაკეთებდი. საზოგადოება რამე კარგი იყო, მე ახლა ციხეში უნდა ვიჯდე. ტამაზი — რას ამბობ?

ტოპაზი — ხალასი სიმართლება... სწორედ მაშინ, როცა მეონა დამპიჯიან-მეოქი — დამაჯილოდოვეს. მომცეს აკადემიური წარჩინების ნიშანი, რომლის მიღება ჩემი უფვადაბელო ერთჯადოებით ვერ მოვახერხებ.

ტამაზი — (აღუგებული) ნიშანი მიიღე?

ტოპაზი — დიას, შენ?

ტამაზი — ვერ არა.

ტოპაზი — აჰ, ხედავ, საბარლო მეგობარო, პირდაპირ გზიდან გადავუხევი, გავმდიდრდი და ახლა პატე-საც ვაბეზი... შენ არ იგი ვინა რა ფასი აქვს... თვალი გაიხსნა... ფულია ყოვლისშემძლე... შეხედე ამ საბანკო ბილეთებს (სეიფიდან გამოიღებს დასტას). მე შემძლია ეს ჯიბეში ჩავიდო, მეგრე კი ჩემი სურვილისაგებრ გავცლებინო ფორმა და ფერი. ფუფუნება, მშვენიერება, ჯანმრთელობა, სიყვარული, სახელის მოხვეჭა და ხელისუფლება — ეს ყველაფერი ხელში მიჭირავს... გვიკვრის, ჩემო საბარლო ტამაზ, ახლავე გავიწყდავებ საიდუმლოს. მეოცნებება საწინააღმდეგოდ, პოეტების საწინააღმდეგოდ და, შესაძლოა საკუთარი გულის საწინააღმდეგოდც, მე ბევრი რამ გავიგე. ტამაზ, ხალხი გააუბელო და გაბოროტებულა, ქვეყნიერებას ძალა თრგუნავს და ეს მიშორიალე მაროკუთხა ქაღალდები ხელისუფლების თანამედროვე ფორმას წარმოადგენენ“.

გამანადგურებელი მხლეობა ტოპაზის საზოგადოებისა.

ოდნელად პატიოსანი კაცის ეს ტრაგიკული აღსარება ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს.

როცა ევროპის თეატრების ზოგიერთ ტენდენციას ვლადპარაკობთ, არ უნდა დაგვაწყვილოთ იზმებისა და მიმდინარეობების ეს სიღრმე მრავალფეროვნება, რომელიც სასწავლო-ეფეთულ თეატრებშია. იქ არის ნატურალისტური, სიმბოლისტური, რეალისტური და სხვა ხასიათის სპექტაკლები. არის კლასიკური ფორმის წარმოდგენები და ულტრა-მოდერნისტული. მთელს ამ უცნაურ მრავალფეროვნებაში გამოირჩევა დიდი რეალისტური თეატრალური ხელოვნება, ბრეჰტის, ეიუარდო დე ფილიპოს, მილორის, ჟან ვილარის, ფორმენ ჟამიესა და სხვათა ნაწარმოებების დიდი პოპულარობა. ისინი თავიანთი ქვეყნის პატრიოტები, მაღალი პუმანისტური იდეალების მწერლები არიან. მათ შესძლეს მთელი ძალით გამოეხატათ ვაჟის ყველაზე მთავარი ტენდენციები. ისინი ღრმად შეიჭრნენ ხალხის გულში და სამუდამოდ დამკვიდრდნენ.

ხალხისა და მისი ხელოვნების სულიერი ერთობა არის ყველაზე მთავარი. თეატრის ისტორიაში იცის ასეთი ერთობის არა ერთი მაგალითი. სწორედ ამგვარ მომენტზე მიანიშნა ახმეტელმა, როცა სთქვა: „მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა საუცხოოდ ჩამოაქანდაკა რუსის სული, მისი გულისცემა. სტირის, სვედით გული ვეგბა რუს მაყურებელს სამხატვრო თეატრში, როდესაც იგი ჩეხოვის პიესების წარმოდგენას უცქერს. ნაციონალიზმი... გრძობით გაუძლიერებ აუდიტორიში მსმენელი — რუსი უწებოდე უსისხლორცდება ჩეხოვის გმირებს, როგორც თავის დედილ შვილებს და სტებება ერთსულოვნებით. სამხატვრო თეატრში ჩეხოვის უზუნაესი ნიჭის მეთხებით მეფობს პარინაში მსმენელთა და გმირთა სულიკონფლიქტი. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ნამდვილი, ეროვნული, რუსული თეატრია რუსეთისათვის. მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა პირველმა პოვა ნამდვილი მოტივი რუსეთის ინტელიგენციის სულიერი დრამისა. სტანისლავსკიმ შემოსა ეს ნამდვილი რუსი სცენური პრინციპით, მხატვრული ფორმებით და მით ჩეხოვის დრამები რუსეთის ინტელიგენციისათვის მისტერიალად აქცია“. ეს ფაქტიც იმაზე მეტყველებს, რომ სამხატვრო თეატრმა ყველაზე მეტად იგრძნო ნამდვილი მოტივი თავისი ხალხის სულიერი ცხოვრებისა. ამის გარეშე ის ვერც იქნებოდა თანამედროვე თეატრი.

ქართული თეატრის ამგვარ წარმატებაზე ოცნებობდა ახმეტელი. იგი აღედანს ფიქრობდა იმ გზებზე, რომელიც ქართველი ხალხისა და მისი თეატრის სულიერი ერთობასთან მიიყვანდა.

თანამედროვე თეატრის რთული პრობლემების სფეროდან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კლასიკის დადგმის საკითხს. თეატრის საერპერტუარო ცხოვრება წარმოუდგენელია კლასიკის გარეშე. კლასიკა არის ბუნებრივი ნაწილი თანამედროვე თეატრალური ცხოვრებისა. ხშირად სწორედ კლასიკური პიესის დადგმის დროს ხდება ნათელი, თუ რამდენად თანამედროვეა თეატრი, რამდენად ნოვატორულია ან ტრადიციონისტული იგი.

თბილისელ მაყურებელს კარგად ახსოვს ათენის თეატრის სპექტაკლი — არისტოფანეს „ფრინველები“. ეს იყო ჭეშმა-

რიტად თანამედროვე სპექტაკლი. თითქოს ჩვენს წინ გოცხლობდა ძველი ბერძნული პლასტიკა, საოცარის ძალით ამეტყველდა ხალხური მელიოდები, რომელსაც სცენაზე ავსებდა ლამაზი და მშვენიერი ქორეოგრაფიული ნახაზები. სატრულ საჩუქარს რაღაც მშობლიურივით ახლბოდი პანგები მისდევდა ფონად. ეს იყო წარმოდგენა მკაფიო, ლაქონური, შთო, სიყვითთა და სიღამაშით სავე. ვუყურებდით ბერძენთა სპექტაკლებს „ელექტრას“, „მედას“, „ფრინველებს“, „სპარაკლებს“ — სხვადასხვა თეატრისა და რეჟისორის შემონაქმედს და გვიხაროდა, თუ როგორ ღრმად ეროვნული იყო იგი, რომელიც ამავე დროს ასე ახლბოდი და გასაგები გახდა ჩვენთვისაც. გვიხაროდა ისიც, თუ რა კარგად გრძობდა თეატრი თავისი ხალხის ესთეტიკურ იდეებს, როგორ პოეტურად და ლამაზად ხატავს ადამიანის სულის ცხოვრებას.

ბერძნული თეატრი ცოცხლობდა ბერძენი ხალხის მითოსით. იგი იკვებებოდა ამ მშობლიური ნიადაგით. საბედნიეროდ მითოსით, ხალხური ლეგენდებითა და თქმულებებით უღრმესად მდიდარია საქართველოც. მან აქ გვიჩვენა ძლიერი ხასიათები, ტრაგიკული სიმძაფრის კონფლიქტები, მაღალი პოეტური ფორმის ქმნილებანი. მაგამ, სამწუხაროდ, ქართულმა თეატრმა ვერ გამოიყენა იგი. ქართველი ხალხის გენიალური ფოლკლორი არსებითად ქართული თეატრის მიღმა დარჩა. მარტო ვაჟა-ფშაველამ უფრო მეტად და ღრმად შეიწერა ქართული მემკვიდრეობი, იგრძნო მისი სურნელი, ვიდრე მივლმა ქართულმა თეატრმა საუკუნეთა მანძილზე. ქართულმა სცენამ დიდი ხანია წარმატებით გადაწყვიტა შექსპირი. ჩვენს ისტორიას ამშვენებს პამლეტის, ოტლო, რინარდისა და სხვათა საუკეთესო სცენური სახეები. ვიცით სოფოკლესა და ესქილეს დიდებული ტრაგედიების ახლბური ამეტყველებაც, მაგრამ ჩვენი სცენა დიდი ხანია ელის ტარეილისა და ავთანდილის, ქართული პამლეტის — მინდიასა და „თავფარავნული ჭაბუკის“, ქეთილაურისა და ალაზას ახალ სცენურ სიცოცხლეს.

კლასიკური პიესის თანამედროვე გადაწყვეტის, მისი ნოვატორული გააზრების საუკეთესო მაგალითი გვიჩვენა კიევის ურანკოს სახელობის თეატრის სოფოკლეს „ანტიგონეს“ დადგმით. „იუვესტიის“ საკვირაო დამატებამ „ნედელიამ“ სწორად შენიშნა ეს მომენტი და ალექსიძის სპექტაკლით. იგი წერდა: „სპექტაკლით არ არის გათვალისწინებული მოჩვენებითი სიხანელი. იგი თანამედროვეა სხვა მხრივ, იმით, თუ როგორ და რას თამაშობენ მსახიობები. სცენაზე ჩვენ ვხედავთ ნამდვილ ცოცხალ ადამიანებს. სპექტაკლი ელდრს, როგორც მგზნებაზე გაფრთხილება იმის შესახებ, რომ ადამიანს შეუძლია თავისი ადამიანური უფლება დამკვიდროს ბოროტებასთან აქტიური ბრძოლით. თანამედროვედ გაისმის სიმართლის მის თეატრის სცენიდან“.

ქართული თეატრს არასოდეს არ განუცდია რელიგიური ფანტაზიზმის სიხანელი, იგი კრისტალდებოდა საუკუნეთა მანძილზე და ახალი ფორმით იმისთვისა და გზადგა. ქრისტიანობის სულამდე ვერ მოკლა წარმართული ლტოლვა. ქართველმა ხალხმა ყველაფერი ადამიანური სითხით და სულიერი თროლით განიცადა. და განა გასაკვირია, რომ

ერთი მკვლევარის არ იყოს, თითქმის ყველა ჩვენი ძველი მიწიდან არის ამოზრდილი და ისე აგრძელებს გირაკს, მთა-სა თუ ბორცვს. სწორედ მიწაზე დგომა და ამასთანავე ამაღ-ლებულობა, ზეატყორცნილობა, სიმბოლურად შეესატყვისება ქართული ლტენტატურისა და თეატრის ხასიათს. სულიერი მირაჟოტალაში, ძლიერი ნერვი, ვენებიანი, ემოციური გან-ცდა მოვლენებისა მუდამ იყო ჩვენი თეატრის თვისება და რა დასაწინაა, როცა სცენაზე ვხედავთ ხოლმე შეცნობებდა განაზებულ, სულიერად მოთენიერულ და ინერტულ სახეებს. როცა ყველაფერი ფსიქოლოგიურ წვრილმანებში იძირება და ძნელი ხდება იგრძობ მთავარი, დაინახო ის, რაც უნდა ამაღლებდეს შენს სულსა და გულს.

როცა რომანტიკულ თეატრზე ვლაპარაკობთ, ზოგჯერ გვაიწყვდება, თუ ვინ, რა სულიერი ძალის, რა ენთუზიაზმის, რა დივლების ადამიანები ემხიბდნენ მას. ბუნებრივია, რომ „მხოლოდ აღლევებულს შეუძლია ნამდვილად ააღლევოს ვინმე“, მხოლოდ განრისხებულს შეუძლია გამოიყვინოს გან-რისხებაო,—ამბობდა არისტოტელე. და მართლაც, განსვენე-ბული გ. ნადირაძის განმარტებისა არ იყოს, „იგა პიროვნე-ბის განრისხებათა სიმდიდრეზე არ არის დამოკიდებული ესთე-ტიკური განცდის სიღრმე და ინტენსიობა?“ როგორ შეუძ-ლია მსახიობს მაცურებელი ააღლევოს, იყოს რომანტიკუ-ლი — გმირული თეატრის ქომაგი, როცა თავად მითენთილი და იუმოკითა? როცა მის აქტიურულ შესაღლებლობას აკლია განცდის სიღრმე და ინტენსიობა? თანამედროვე თეატრა-ლური პრობლემების რთულ კომპლექსში საკანგებო მნიშ-ვნელობა ენიჭება ე. წ. ინტელექტური თეატრის საკითხს. ამის შესახებ ბევრი იწერება თითქმის ყველა თეატრალურ კვლევაში. ეს მართლაც დიდი და საინტერესო, აქტუალური საკითხია. არ არის სადაო, რომ ერთგვარი სიმკაცრე, ლაკო-ნიზმი ფორმისა, სახის თვითნაღობა, საზგანსული აზრობ-რივი გამოკვეთილობა, მეტი ჩაფიქრება და მოვლენათა არ-სში წვდომისაკენ მისწრაფება გარკვეულ აქცენტებს განც-დის თანამედროვე თეატრში. სადაც არის ინტერის ხელოვა-ნის ამგვარი ძიება, იქ შედეგით კარგია, მაგრამ ვაი, რომ ეს მეტად რთული და სასიფათო ტენდენციაც ზოგიერთთათვის მოღერი ხდება და დიდი ზიანიც მოჰქვს. სპექტაკლის ინტე-ლექტურობა მის მიღიარ სულიერ ცხოვრებას ნიშნავს. უპირ-ველესად სპექტაკლი გონებრივ საზრდოს უნდა აძლევდეს მკურნებელს, უნდა აზდიდებდეს მას, აფართოებდეს მის მსოფლმხედველობას. ამისათვის როდეს კმარა მარტო განა-თლებული მსახიობი. რა დასამაღლა და ზოგჯერ ცალკეულ მსახიობს, რეჟისორს ასე აკონია, რაც უფრო ნაკლებად ემო-ციური იქნება სპექტაკლი, ნაკლები ექნება ტემპერამენტიც, ხოლო მეტი იქნება ხმადებალი ლაპარაკი, დიდი პაუზები,— სპექტაკლი მით უფრო მეტად იწოდება ინტელექტურად. უკანასკნელი წლების საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში დიდი ხნაური გამოიწვია მოსკოვის ორმა თეატრმა. ერთი „სოვრემენიკი“ გახლავთ და მეორე თეატრი ტაგანკაზე. ორივე თეატრი მკვეთრად განსხვავდება ერთიმეორისაგან.

ორივეს აქვს თავისი დამოუკიდებელი სახე, რაც ასე იშვია-თია ბოლო წლების თეატრალურ პრაქტიკაში.

„სოვრემენიკი“ ცდილობს ღრმად შეიჭრას ფსიქოლო-გიურ სამყაროში, გამოხატოს სულიერი განცდა დადამიანისა. მკაცრად ამხილის მორალურ-ეთიკურ სფეროში არსებული ნაკლოვანებანი. შეატრამ იყოს მხატვრული სიმართლის შა-ლა, იგი სცენაზე მისი ფაქტისა და ინტიმურ ატმოსფეროს, მსახიობები ცხოვრობენ სიმართლის განცდითა და უშუალო-ბით, მაგრამ ამ თეატრის სცენური სიმართლე ხშირად ვერ მალდება ემპირიულ სინამდვილეზე, ვერ აღწევს ადამიანის სულის სიღრმეებს, ვერ ქმნის იმ ძლიერ, ვნებიანსა და ფარ-თო განაზღვრებულ თეატრალურ სამყაროს, რომლის გა-რემეც „სოვრემენიკს“ გაუჭირდება შემოქმედებითი უნდა.

მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრებაში არაა ყველაზე მე-ტად გახმაურებულია „ტაგანკის“ თეატრი. თბილისელებმა ნახეს ეს თეატრი, ნახეს მისი საუკეთესო დადგმები. ყველა სპექ-ტაკლი გამოირჩევა რეჟისორული ხელწერით. თეატრის ცდი-ლობს შექმნას სინთეტური სპექტაკლები, სადაც გამოყვებ-ბული იქნება თვით ბალაგანის თეატრის პრინციპებიც კი. წარმოდგენები ჩვენ გვხვბლავენ ფორმის სიმკვეთრით, ძლი-ერი შინაგანი რიტმითა და პლასტიკური მონაცემებით. ისინი გამოირჩევიან პუბლიცისტური შემართებით. მაგრამ ამ თეატრსაც აქვს თავისი აქილევსის ქუსლი, სცენაზე არ არის დიდი აქტიორული ხასიათები. თეატრის თითქმის შეგნეუ-ლად უარყფოს მსახიობის პრიორიტეტს. იქ თითქმის ყველა ერთმანეთსა ჰგავს, ზოგჯერ მგონია თითქმის მსახიობები მხოლოდ რეჟისორის მიზანსცემების, მისი კომპოზიციების საილუსტრაციად არიან. ზოგჯერ ასეც იფიქრებ, თითქმის, მსახიობს რაღაც დეკორატიული ფუნქციაც აქვს.

თქმა არ უნდა, დიდად სასიხარულოა, რომ „ტაგანკელ-თა“ ყოველი სპექტაკლი გამოირჩევა რეჟისორული გამოგო-ნებლობით, მაგრამ სცენის მეყფე, მისი ბატონ-პატრონი მაინც მსახიობია და ვერაფერი ფორმის ელვარება ვერ მო-უტანს თეატრს ნამდვილ დიდ წარმატებას, თუ სცენური ცხოვრება მსახიობის გზით არ გაცოცხლდა. სწორედ ძლიერი ინდივიდუალობის მსახიობთა არყფნა არის იმის მიწუწიც, რომ ტაგანკელთა სპექტაკლებში იგრძნობა ერთფეროვნება.

მაგრამ რაღდენ სერიოზულიც არ უნდა იყოს „ტაგანკის“ ნაკლოვანება, ერთი ამ მაინც არ შეიძლება არ გახაზედდეთ. თეატრი უნდვიდეს სიყვარულითა და ინტერესით გვიდება თა-ვის წინაპართა ტრადიციებს, კერძოდ, მეიერჰოლდისა და ვახტანგოვის თეატრალურ პრინციპებს.

ეს კარგი მაგალითია ქართული თეატრის მსკვერები-სათვის.

თეატრი სინთეტური ხელოვნებაა. იგი აერთიანებს ლი-ტერატურას, მუსიკას, მხატვრობას და სხვა. ბუნებრივია, რომ რთულია ყველა ამ დარგის ორგანული სინთეზი. ამ თავისებურების გამოც არის ასე მრავალფეროვანი თეატრა-ლური პრობლემებიცა. პრობლემების ამ რთული სფეროდან ჩვენ მხოლოდ ზოგიერთს შეგვხვთ.



გიორგი თევზაძე

მები

ქეიქი — მხატვარი



ულაჩაურის ქუჩაზე თუ გაგივლიათ, ერთ-ერთი სახლის ფანჯრის რაფაზე ხისგან გამოკვეთილ აფხორილ კატას შეიამჩნევდით. მაგრამ აქ არც მხატვარი ცხოვრობს, არც მოქანდაკე. ეს ბინა რესპუბლიკის დამსახურებულ ქეიხს გიორგი თევზა-

ძეს ეკუთვნის და ქანდაკის ავტორიც თვითონ გახლავთ.

ქეიხის ბინაში საკუთარი „წარმოების“ მრავალი საინტერესო ნაწარმია: ნახატები, ნაძეგრები, მინიატურული ნაკეთობები, გიორგი თევზაძე თავისუფლად მუშაობს არა მარტო აკვარელით და გუაშით. იგი სხვადასხვა „არასახატავი“ მასალის კომბინირებითაც მხატვრულ ნაწარმოებებს ქმნის. რკა და ფერები, ბუმბული, მცენარეული მასალა მის ხელში ახლებურად ცოცხლდება, თავისებურად იდგამს სულს. მინის საცავში მოთავსებულია ნაკეთობა, რომელსაც ავტორი „შვიდობიან ურთიერთობას“ უწოდებს. წერს თვალდევს ჩაკსურებს მის ფეხებთან დაკლავილ გველს, რომელსაც თავი მალდა აუწყვია და მისთვის შვიდი მწერა მიუსყრია.

მეორე მინის საცავში მოთავსებულია მინიატურული ნაკეთობა ვარძიის მთებს წარმოსახავს და ისე მოწონებულა, გაცვიროთ, როგორ ეტყვა ამ პაწია ჭურჭელში. კედელზე გამოიდგულ თუ შეიდგებზე თავმოყრილ ნახატებში — პეიზაჟებში იგრძნობა, რომ მათ ავტორს აქვს ფერთა მარმონის გრძნობა.

ეს მინიატურული ნახატები წარმოიდგინენ წელწადის ოთხ დროს, მოგატარებენ საქართველოს ყოველ კუთხეს... „ბამოღვიძება“ — ხეებზე ძლივს შესამჩნევია კერტებიცაა გამოსახული, თავი გამოუყვიათ, გაშლას აპირებენ. ეს ფერი არც მწყანია, არც ყვითელი, რაღაც წუხტი ფერია მოძებნილი, რომელიც მართლაც მოგაკონებს იმ ფოთლოთა ფერს, ვაწაფუხლობით რომ ახასიათებს კერტის ფეოქვას...

„ზამთარი“, „მუხა“, „შემოდგომა“, „ღამე სოფლად“, „ძველი დროის დარბაზი“ — გამოსახველი და ემოციურია.

„ჯვარი ღამეში“ — ღიადეულ ტაძარს ღამის სიბნელეშიც არ დაუკარგავს სილადე; ოღონდ ისფერი შეშარტაა ღრუბლებს და მიდამო გაუცოცხლებია.

„საიმედო კალთა“ — პაწაწა ჭია მიაკვება მის ქვეშ ივარავს თავს ქარისაგან... „სამი ნაწი“, „გვიანი შემოდგომა“, „საღამო“, თითქოს მთელი მოეჯიჯა...

„უზარმაზარ ხე სიბერისაგან წაქცეულა, მის ძირკვებზე კი რამდენიმე ახალი ტანაურილი ულორტი შრილობენ... ვაიზრდებთან და მშლავრი ტრტობენ დაფარავენ ზებურე დელსაშის სანაპიროს...“

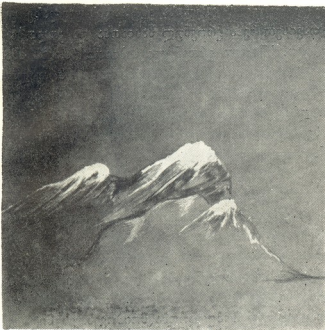
გიორგი თევზაძის „სანაპირო გალერგაში“ არის აგრეთვე „ქარის პეიზაჟები“, მიღელი ციული — გურობის სურათები“ და სხვ. ეს ყველაფერი კი მათ ავტორს სამშობლოს სიუფარულმა ააქციენია...



ზამთარი

ომგადახლებილი



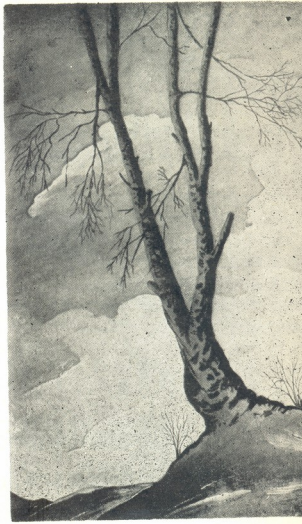


ბერიკაციბი



ზამთარი

გვიანი შემოდგომა



ზღა ბრაზონს

გარდა ნახატებისა, ექიმის ბინას სხვა ნაკეთობებიც ამშვენებს. სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მაცივრები, კარადები, თაროები და ვინ მოსთვლის, რამდენი ლამაზი ნივთია გიორგი თევზაძის ხელით შექმნილი, მონატული და მორეკურთმებული.

ლენინგრაძელი მხატვარი რსდსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ა. კაპლუნი ამ ორი წლის წინ თბილისს ეწვია. შემოხვევა ჰქონდა ენახა გიორგი თევზაძის ნამუშევრები, რომლებიც ძალიან მოეწონა. შემდეგ საჩუქრად ლენინგრადიდან თავისი რამდენიმე გრაფიურა გამოუგზავნია.

გ. თევზაძე ძველი თეატრალური სცენის მსოფრთვე გახლავთ. 1920 წლიდან იგი პლენარის კლუბის დრამურში ირიცხებოდა და მრავალ წლის მანძილზე მონაწილეობდა სპექტაკლებში.

ამ დროს დრამატულ კოლექტივში ბევრი ცნობილი მსახიობი მოღვაწეობდა: ნ. მოსქვილი (ამჟამად რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობი), ნინო ჭუმბურიძე, გოწალშვილი (საწყელტურის მსახიობი), ნ. ლავჩი ჟ. ჩიკაძე, სონა გოგაშვილი (რეს. დამსახ. მსახ.), მ. ობოლაძე, მ. ვაჟაძე (პიანისტი), დ. ჭოლოვაჯა (ლიტ. განყოფილების გამგე), ვანო მურადელი — ამჟამად ცნობილი კომპოზიტორი, ვ. კურტიანი — კომპოზიტორი, ვ. აბენაძე — ამჟამად ქეითურის თეატრის მხატვარი, ხე-

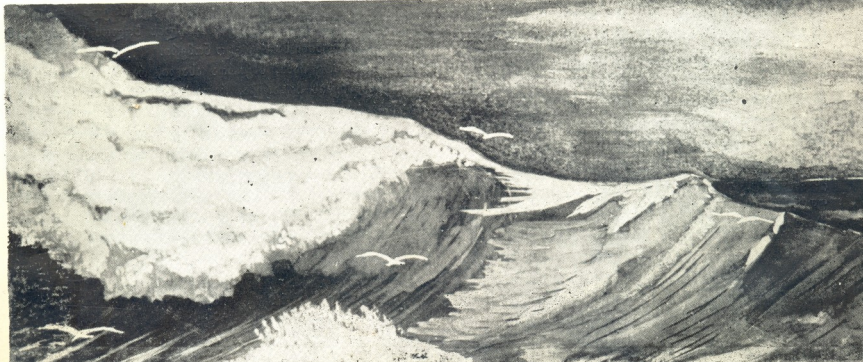
ლოვ. დამსახ. მოღვაწე; ჯანჭლაშვილი, ი. ბაკური და სხვები. ამ დრამატულ დასს ხელმძღვანელობდა შ. კარცივაძე. 1922-24 წლებში გ. თევზაძე მუშაობდა ადმინისტრატორად, მსახიობად და რეჟისორის თანაშემწედ. სპექტაკლში „ბრალდება 104“, გ. თევზაძე მუშის წამყვან როლს თამაშობდა. მონაწილეობდა აგრეთვე სპექტაკლებში „მსხვერპლი“, „ნაბიჭვარი“.

1942 წელს გ. თევზაძემ დაამთავრა სამედიცინო ინსტიტუტი და ზულოში დაიწყო მუშაობა, აქვე ჩაება თვითმკურნელობაში.

1948 წელს ზულოს სახელმწიფო თეატრში დაუდა პირსა „ტირიის ქვეშ“ (დღემ აქაობის დამსახურებული არტისტის ზ. ლლოტის), მხატვრობა ეკუთვნოდა თვით გ. თევზაძეს. ამავე წელს გ. თევზაძემ ჩამოაყალიბა მედიცინის მუშაკთა თეატრალური კოლექტივი. ჭკუფში შედიოდნენ: ხ. მიქელაძე, ი. ოიძე, ვ. ყალბეგოშვილი, ნ. ჭუმბურიძე და თვით გ. თევზაძე — რაიონის მთავარი ექიმი. დასი სპექტაკლებს მართავდა ზულოს ახლო-მალის სოფლებშიც.

მას შემდეგ გ. თევზაძეს მრავალ საპანუხისმგებლო პოსტზე მოუხდა მუშაობა. ამჟამად იგი თბილისის მე-15ე პოლიკლინიკის მთავარი ექიმი.

დ. ზურაბაშვილი



ტრადის სახე უპირველეს ყოვლისა ესტრადის ყველაზე უფრო მკაფიო თავისებურება ეროვნულ ხასიათსა და კოლორიტში უნდა ვეძიოთ. სწორედ ეროვნული ხასიათი ბაღებს ახალ საინტერესო ფორმებს, განსაზღვრავს ესტრადის მრავალფეროვნებას. ეროვნულობა, ხალხურობა არის ის უმდიდრესი სხადო, რომელსაც ხშირად გვერდს ვუვლით, გამომსახველობის ახალი ხერხების ძიების დროს. ეს მაშინ, როდესაც მის მიმართ ოდნავი უყურადღებობაც კი საპატივები არ არის.

ქართულ ესტრადას დიდი ხნის ისტორია არა აქვს. სცენის დილოსტატი უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის მანძილზე ქმნიდნენ და ქმნიან ამ დარგის სახელოვან ეროვნულ ტრადიციებს. ჩვენმა იუმორისტებმა და სატირიკოსებმა, საესტრადო სიმღერების შემსრულებლებმა და მოცეკვავეებმა, ორიგინალური ჟანრის წარმომადგენლებმა და მუსიკოს-ინსტრუმენტალისტებმა მარტო ჩვენს სამშობლოში კი არა, მის ფარგლებს გარეთაც ფართო პოპულარობა მოიპოვეს. ეს მიღწევები აშკარაა, მაგრამ აშკარა რიგი სერიოზული ნაკლოვანებანიც, რომელთა აღმოფხვრაც მოითხოვს დროს, შრომას, შემოქმედებითი ძიებას. ამჟამად მთავარია, ეს შრომა და ძიება სწორი მიმართულებით წარიმართოს: არ უნდა დაგვაიწიყდეს, რომ მხოლოდ ეროვნული კოლორიტის შერწყმა ღრმად იდურ შინაარსთან შექმნის საესტრადო ხელოვნების ნამდვილად ორიგინალურ, თვითმყოფად ფორმას, აქაც პირველ რიგში უნდა მივმართოთ ჩვენს უძვირფასეს საუნჯეს ფოლკლორს, რომელშიც უხვად მოიპოვება საინტერესო თეატრალიზებული წარმოდგენები, მახვილგონივრული ზეპირი თქმულებანი, ლირიკული და რიტმული სიმღერები და ცეკვები. ამ უმდიდრესი მასალის შემოქმედებითი დამუშავება ძიებისა და განვითარების ჭეშმარიტი გზაა.

თანამედროვეობა და თანადროულობა — ეს ძირითადია საესტრადო ხელოვნებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებული სიმწიფე რეპერტუარის საკითხში იგრძნობა. საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის საესტრადო განყოფილება, სალიტერატურო ნაწილი ცდილობენ შემოიკრიბონ მწერლები, შექმნან საესტრადო ლიტერატურა, ხელმძღვანელობა გაუწიონ მაღალმატერული, მაღალიდგური, ქართული კოლორიტით აღსავსე საესტრადო ნომრების შექმნას. მაგრამ რა ხელმძღვანელობაზე შეიძლება ლაპარაკი. როდესაც ვერაფრით ვერ მოხერხდა ჩვენი მოწინავე მწერლების ჩაბმა ამ დარგში და ამიტომაც ხშირ შემთხვევაში, საესტრადო რეპერტუარი ერთგვარი თვითღინებით იქმნება. თუ მსახიობს ჰყავს ნაცნობი მწერალი ან პოეტი, რომელსაც იგი მთელი წლის განმავლობაში თხოვნით შეაქუსებს, წლის ბოლოს წესაძღოთა მიიღოს რამდენიმე საესტრადო ნომერი.

როგორც ჩანს, საჭიროა ახალი, რაღაც განსაკუთრებული ღონისძიების ჩატარება, რათა შემოვიკრიბოთ ავტორთა აქტივი, ავტორთა რიცხვი კი ესტრადაზე სულ უფრო და უფრო მცირდება. იქნებ ერთგვარად გამოასწოროს მდგომარეობა კონკურსების გამოცხადებამ. ყოველ შემთხვევაში ეს ღონისძიება თუთღ უნდა გატარდეს.

ესტრადას ჩამოსცილდნენ ავტორები, რომელთა შემოქმედებაში ძირითადი ადგილი ვიდრე უნდა დაკავებოდათ. ისინი რატომღაც ვეღარ ქმნიან თანამედროვე ესტრადი-

საქუთარი სახის ქიხაუი

შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ბ ი
ა ბ რ ი უ ლ
მ ს ტ რ ა დ ა ზ ე

გაიოს ქართველიშვილი
ვახტანგ გოგოლაშვილი



სტრადა ფართო შესაძლებლობების, უაღრესად ცხოველმყოფელი და მრავალსიმომცველი ჟანრია. აქტუალობით, საჭირობოტო საკითხებზე და მტკივნეულ პრობლემებზე გამოხმაურებით ესტრადა რადიოს, ტელევიზიისა და პრესის გვერდით დგას, მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დაგვაიწიყდეს, რომ ესტრადას აქვს არა მარტო პრესისაგან, არამედ ხელოვნების ყველა დარგისაგან განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხები, გამოსატყვის ფორმები. ამ საკითხებზე დღეს ბევრსა და სერიოზულად კამათობენ: მართლაც, როგორი უნდა იყოს თანამედროვე ეს-

სათვის საჭირო ლიტერატურას, ინტერნეტებს, რეპორტებს, პუბლიცისტურ ფლეტონებსა და გმირულ მონოლოგებს. აღარ შეიძლება საესტრადო რეპერტუარი შემოიფარგლოს წერილობრივი საყოფაცხოვრებო თემატიკით. უკვე დროა იგი გამდიდრდეს სოციალ-პოლიტიკური მოტივებით. ახალი ავტორების მოზიდავა კი თითქმის ვერ ხერხდება.

ფილმი ანაზღაურებად ესტრადაზე გაცილებით ნაკლებია. ქართველ მწერალთა დიდი ნაწილი, რომელთაც შეუძლიათ წარმატებით სწრაფი ესტრადისათვის, შორს დგანან მისგან. მაგრამ ასეთი დამოკიდებულება ხელს როდის ბევრ მათგანს, ხშირად მკაცრად გააკრიტიკოს ქართული ესტრადის რეპერტუარი, რომელიც რა დასამალია და, მართლაც ვერ ბრწყინავს. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მარტო კრიტიკა საქმეს ვერ უშველის. ქართველი მწერლებმა უნდა იცოდნენ, რომ ისეთი პოპულარული ხელოვნება, როგორცაა ესტრადი, არ შეიძლება შემთხვევით პიროვნებებს ჩავუვლით სტაში. ესტრადი ჭეშმარიტი ლიტერატურული ნაწარმოების გარეშე წარმოდგენილია. მსახიობთა ოსტატობის ზრდასაც მხოლოდ მაღალმხატვრული ლიტერატურა განაპირობებს.

ეროვნული კოლორიტი, საკუთარი სახე მკვეთრად შეიგრძნობა ჩვენს საესტრადო სიმღერებში. ქართულ ესტრადაზე მისი ჩასახვის პირველი დღეებიდანვე დამკვიდრდა ქართულ სიმღერას და განსაკუთრებით ქალაქური ფოლკლორი. მაგრამ თუ შემოვიზღუდებით ხალხური საესტრადის მხოლოდ სარეპერტუარო მასალად გამოყენებით, ამით, ვფიქრობთ, ერთობ შეზღუდულია წარმოიდგენთ თვით ესტრადის ეროვნულობის საკითხს. სინამდვილეში კი, ხალხურის გამოყენების ფორმები ამოუწურავია, ამიტომაც, ბუნებრივია, ის სერიოზული ძიებები, რომელიც ამ დარგში წარმოებს. საინტერესოა ამ მხრივ ჩვენი ხალხური ანსამბლების მიგნებანი.

ესტრადისათვის საუციფიგურაა ძანრული და ლირიკული სიმღერა. ასეთი სიმღერის დროს სიტყვები მუსიკაზე არანაკლებ მნიშვნელობას იძენენ. ზოგჯერ ძანრული სიმღერა ეს თხრობაა მუსიკის ფონზე.

მაგრამ სწორედ უხეირო ტექსტი ხშირად ყოველგვარ მიმზიდველობას უკარგავს ქართულ ძანრულ სიმღერებს, ამ საქმეში ბრალი მიუძღვით არა მარტო ტექსტის ავტორებს, არამედ კომპოზიტორებსაც. რომლებიც წინასწარ წერენ მუსიკას და შემდეგ ატორებისაგან მოითხოვენ ამ მუსიკის შესაფერი სი, ნაწარმოების "შექმნას". ცხლად, ამ ხერხითა და მეთოდით შექმნილი "ლექსები" ვერ აკმაყოფილებს პოეზიის ელემენტარულ მოთხოვნებსაც კი.

ქართველი კომპოზიტორები ნაყოფიერად მუშაობენ, რათა კოლექტივებისა და სოლისტიკისათვის შექმნან ახალი კარგი ნაწარმოებები. ბევრი მათგანს ნაწარმოებები ყურადღებას იქცევენ ქართული ეროვნული სიმღერების თანამედროვე რიტმულობათან დამახასიათებელი მელოდირუობის შერწყმით. მაგრამ ამ ძანრულ ყველაფერი როგვ როლია. ჯერ ერთი, საესტრადო სიმღერების დიდი ნაწილი ძალზე დაბალ მხატვრულ დონეზე. მეორეც, ბევრი გამოჩენილი ოსტატის ძირითადად დიდი ფორმის ნაწარმოების შექმნაზე მუშაობს, ხოლო სიმღერას სხვათაშორის თხსნა. დღეს ჩვენი მუსიკალური

კრიტიკის ყურადღების ცენტრშია ქართული საბჭოთა მხრის ფესული მუსიკა. ყურადღების მიმდინარება საესტრადო სიმღერებში. ის ფაქტი, რომ საქართველო ამ მხრივ გამოწავლის არ წარმოადგენს და ასეთი დამოკიდებულება ესტრადისადმი შეიძინევა საერთოდ საბჭოთა კავშირში, კი არ უნდა გვაშინებდეს, პირიქით, სამოქმედოდ უნდა მოგვიწოდებდეს. მით უმეტეს, რომ გვაყვს ბევრი ვოკალისტი, რომელთაც მსმენელთა სიყვარული დაიმსახურეს. ისინი საკუთარ ტრაქტოვას შესრულების ორიგინალურ მანერას უთვსებენ. ისინი გრძობენ სიმღერის კოლორიტს, ეროვნულ ხასიათს, რიტმს, ახრხებებს მის გადმოცემას, ქმნიან გარკვეულ მხატვრულ სახეს. იგივე შეიძლება ითქვას ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებზე.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ოსტატები ბევრი როდი გვაყვს. უკანასკნელ ხანებში ქართულ ესტრადაზე გამოჩნდნენ მომღერლები, რომლებიც ზედმეტად არიან გატაცებული სახელგანთრული ტემპთან სიმღერებით. ამ გატაცებაში შეიძლება არაფერი იყოს საგანგაშო, მაგრამ სამუხარო მის არის, რომ ისინი ვერ გვაჩვენებენ თავიანთ შემოქმედებით დამოუკიდებლობას, სიმღერებში ვერ დებენ თავიანთ სულს, იყენებენ უკვე სხვების მიერ მიგნებულს, ილი გზით მიდიან.

სიმღერლები, რომლებსაც კარგად ესმით, რომ საჭიროა ძიებისაკენ დაუცხოვრებელი მისწრაფება, დიდი შრომა და ეროვნულ საფუძვლებთან მჭიდრო კავშირი, სიამოვნებით, დიდი ხალისით მუშაობენ ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებზე. მათ რეპერტუარში ქართულ სიმღერებს დომინირებული ადგილი უჭირავს, ქართულ ესტრადაზე მრავალი მომღერალია, რომელთაც შეუძლიათ სწრაფად გახსნან სიმღერის იდეური მხარე, მისი დრამატურგია. მათი დიდი სურვილია რეპერტუარი გაამდიდრონ სიმღერებით, რომლებიც ჭეშმარიტად ადამიანურ გრძნობებზე მეტყველებენ. სიტყვა ქართველ კომპოზიტორებს ეკუთვნის!

ქართული ცეკვების პოპულარობაზე ლაპარაკი ზედმეტია. საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის ერთ-ერთმა უდიდესმა კოლექტივმა, ხალხური ცეკვის ანსამბლმა სსრ კავშირის სახალხო არტისტების ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით, მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში იმთავითა და ყველაზე სიყვარული და აღტაცება დაიმსახურა. საესტრადო კონცერტი წარმოდგენილია ცეკვის გარეშე. ამ თანხში ქართულ ესტრადას თავისი შესანიშნავი ტრადიცია გააჩნია. რეპერტუარად, დღეს ქართულ ესტრადაზე საცეკვაო ძანრში მიღწევები ნაკლებადია, ვიდრე ეს სასურველია. მართალია, საცეკვაო ნიმუშები ჩართულია ფილარმონიის კოლექტივების პროგრამებში, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ეს კოლექტივები რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ მიემგზავებიან, მაგრამ მაინც საესტრადო ჟიროგრაფების დამსახურება აქ დიდი არ არის. მათ, უმეტეს შემთხვევაში, გამოყენებული აქვთ ხალხის მიერ შექმნილი ცეკვები. ეს არის, "მამა მასალა". ქართულ ცეკვებში, რომელთათვისაც დამახასიათებელია სინაზე და უბრალოება, სინამაყე და კეთილშობილება, შინაგანი რიტმი, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, თავიდანვე იყო მოცემული საესტრადო საფუძვლები.

მაგრამ სად არის ახალი საცეკვაო სურათები, სად არის ცეკვები, შექმნილი სპეციალურად ესტრადისათვის. ასეთები თითქმის არ გვაქვს. საჭიროა სწორად გავეითო: არავინ ამბობს, რომ არ შეიძლება ხალხური ნიმუშებით სარგებლობა. პირიქით, ამ ნიმუშებმა ხომ ახალი სიღრმელები შეიძინეს ესტრადაზე. მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. საცეკვაო ხელოვნება უნდა განვითარდეს არა მარტო ხალხური ქორეოგრაფიის საფუძველზე. არამედ თავის მხრივაც ამდიდრებს მას. ვფიქრობთ, ჩვენს ცეკვები — „განადგანა“, „ხანჯლური“, „შეჯიბრი“, „პაემანი“ — უმდიდრესი წყაროა ქართული ბალეტ-მისტიკების შემოქმედებითი შთაგონებისა და ძიებისათვის. ახალი სიტყვა გვეუფნით დამდგმულ-ქორეოგრაფებს. (ჯ. ბაგრატიონი, დ. მაჭავარიანი, ი. ზარეცი), რომელთაც შექმნეს ორიგინალური კომპოზიციები, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისინი მცირერიცხოვან გამონაკლისს წარმოადგენენ.

დღეს არ არსებობს არც ერთი კულტურის სახლი, სადაც ჩამოყალიბებული არ იყოს სიმღერისა და ცეკვის კოლექტივი. ამ კოლექტივების საუწყებო სამინისტროები, სამმართველოები პროფესიული კავშირები შესანიშნავ საშუალო პირობებს უქმნიან, მათში გაერთიანებული არიან საუკეთესო მოცეკვავეები. რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს ამ ანსამბლთა მოღვაწეთა თვითმომქმედებამ, ეს უკვე ცალკე საკითხია, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება. ასევე, საუკეთესო მოცეკვავენი არიან გაერთიანებულინი სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში. სამწუხაროდ, ის მოცეკვავეები, რომლებიც ესტრადაზე დარჩნენ, იშვიათად ეძებენ ახალ ფორმებს, ხშირად ბაძავენ, მექანიკურად გადამოაქვთ სხვა ანსამბლში შესრულებული ცეკვები, ესტრადაზე ისინი მოკლებულნი არიან ორიგინალობას და უმეტესად წარმოადგენენ ამა თუ იმ ანსამბლის დადგმის ფრაგმენტს.

უკანასკნელ ხანებში უკვე ბევრს ვმუშაობთ ამ ხარვეზების გამოსწორებისათვის. იქნებდა ახალი სახასიათო ცეკვები, მოცეკვავეთა ჯგუფები. ერთი სიტყვით, პირველი ნაბიჯები უკვე გადავადგით. ვნახოთ რა შედეგებს გამოიღებს ეს ღონისძიებები.

ესტრადაზე რეჟისორს დიდი წვლილი მიუძღვის. იგი პოულობს სანახაობის სცენურ ფორმას, აძლევს კონცერტს იდეურ მიმართულებას, ხვეწავს რიტმს. რაც მთავარია, რეჟისორი მუშაობს ახალბედა მსახიობებთან, რომლებიც, როგორც

წესი თვითმომქმედებიდან მოდინ პროფესიულ ესტრადაზე. მსახიობთან დიდი მოსაზრებელი სამუშაო ტარდება, რის შემდეგაც ახალბედა მოიხვევს ესტრადაზე გამოსვლის უფლებას. ესტრადის ზოგიერთი მსახიობი თვითონ ცდის ძალებს რეჟისურაში. მაგალითად, ვ. გოძიამშვილი, ა. კვანცალიანი, ა. გელოვანი, დრამატული თეატრის რეჟისორები: კ. პატარიძე, ვ. ყუშიტაშვილი, ა. ჩხარტიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე და სხვები. დიდი თეატრალური კულტურა, რომელიც მათ გააჩნიათ ხელს უწყობს ქართული ესტრადის განვითარებას, მაგრამ ცოტაინი არიან რეჟისორები, რომლებიც მხოლოდ ესტრადაზე მუშაობენ.

უკანასკნელ ხანებში, როგორც პრესაში, აგრეთვე სასოციალურების გარკვეულ ნაწილში ბევრს ლაპარაკობენ ქართული ესტრადის შესახებ. აღნიშნავენ მის როგორც დადებით, აგრეთვე უარყოფით მხარეებს. ჩვენს შევეცეთ მთელ რიგ მიზეზებს, რომელიც ხელს უშლის ადგილობრივი გზაზე დამდგარ ქართული ესტრადის შემდგომ წინსვლასა და განვითარებას. მაგრამ არის ცალკე ერთი მიზეზიც, ეს არის პროფესიონალ მსახიობთა დიდი ნაკლებობა.

ჩვენს რესპუბლიკაში არ არსებობს სპეციალური სტუდია, რომელიც ესტრადისათვის მოამზადება მსახიობებს, მაშინ როდესაც მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევსა და სხვა მოკავშირე რესპუბლიკებში საამისოდ არსებობს სპეციალური სასწავლებლები და სტუდები.

თვითმომქმედებიან დიდიწილად ძალებთან საესტრადო ფილიალებს უსდება თითქმის სტუდიური მუშაობის ჩატარება, რათა ახალგაზრდებს გამოუშუშონ სცენური ჩვენები; სამწუხაროდ ჩვენ არ გვაქვს მათთან საფუძვლიანი მუშაობისათვის საჭირო პირობები და საშუალებები.

ქართული ესტრადის დონე, რომელიც მიღწეულია ძირითადად ახალგაზრდა შემოქმედთა ენერგიით, ინიციატივითა და მონდომებით, შეიძლება სადღისოდ საგანგაოსი არ წარმოადგინდეს, მაგრამ უნდა გაევიფასოწინით ესტრადის განვითარების პერსპექტივები და ტემპები. საჭიროა ვიზრუნოთ ესტრადის სვალონდელ დღეზე. საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიისთან უნდა შეიქმნას სპეციალური სასწავლებელი. თუ დროულად არ ვიფიქრებთ მსახიობთა ახალი კადრების აღზრდაზე, შეიძლება ქართული ესტრადა მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდეს.

რ თ ვ ლ ი პ რ ო ბ რ ა ე ი ი



ანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში პირველი მუსიკალური სკოლის მოსწავლეთა სიმფონიური კონცერტი შედგა. ნიჭიერი ნორჩი მუსიკოსები რთული პროგრამით წარადგინენ აუდიტორიის წინაშე. შესრულებული

იქნა ბერკოვიჩის, მოცარტის, კაბალევის, ბახისა და დ. ჩხვიდის ნაწარმოებები. მსმენელთა მოწონება დაიმსახურეს: II კლასელმა და დავლიანძემ, III კლასელმა მ. მახარაბიანიშვილმა (რესპ. დამს. პედაგ. ხალათოვას კლასი), IV კლასელმა ნ. კაკელიამ (ბიბი-ლურის კლასი), V კლასელმა ქ. გაგინ-

ძემ (კორტინევესკაიას კლასი), VI კლასელმა გ. წერეთელმა (არონიშვიტის კლასი) და VII კლასელმა თ. ჩიქობავამ (ე. ფიცხელაურის კლასი).

კარგმა საშემსრულებლო ტექნიკამ, ნაწარმოებთა გააზრებულმა შესრულებამ ცხადყო, რომ I მუსიკალურ სკოლაში გამოცემული პედაგოგების ხელმძღვანელობით ქართული მუსიკალური ხელოვნების საინფეო მომავალი კადრები იზრდებიან.

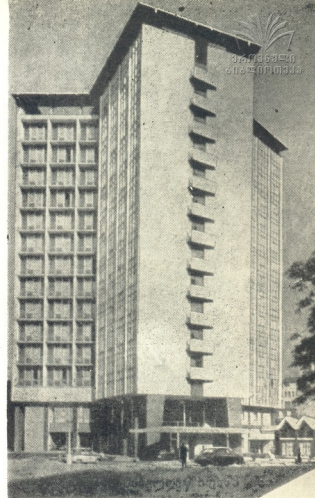
სასტუმროები

პრეზიდენტურა

ჩეხოსლოვაკიაში

ნინო ლორთქიფანიძე

სასტუმრო „კონტინენტი“
ტალინ ბრნოსი



ამხრეთ მორავიის მომხიბლავი ბუნება, დაბურული ტყეებითა და განთქმული ნაკრძალებით, ბაროკოს და რენესანსის სტილში აგებული სასახლეებით, მონასტრებით და ციხე-სიმაგრეებით, შუასაუკუნეების ქალაქებით და საიდუმლოებით მოცული მაცხოხის სტალიქტიდური გამოქვაბულებით ათასობით ტურისტს იზიდავს მსოფლიოს ყველა კუთხიდან.

ყოველწლიურად იზრდება სტუმრების რიცხვი საერთაშორისო სამრეწველო გამოფენაზე, რომელიც ეწყობა ჩეხოსლოვაკიის სოციალისტური რესპუბლიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სამრეწველო და კულტურულ ცენტრში, სამხრეთ მორავიის მთავარ ქალაქ ბრნოსში. ამიტომაც აქ ოტელების რაოდენობა ვერ აკმაყოფილებდა ჩამოსულთა მოთხოვნილებას და სტუმრებს ზშირად სტუდენტთა საერთო საცხოვრებლებში, ზოგჯერ კი ოჯახებშიც ათავსებდნენ. ბუნებრივია, წამოიჭრა საკითხი თანამედროვე დიდი სასტუმროების მშენებლობის შესახებ, რის შედეგად 1958—64 წლებში აშენდარი კომფორტაბელური საერთაშორისო ოტელი — „ინტერნაციონალი“ და „კონტინენტალი“.

თექვსმეტი შესაძლებელი ვარიანტიდან სასტუმრო „კონტინენტალისათვის“ ამორჩეული იქნა ადგილი ქალაქის ცენტრში, სადაც მიმდინარეობს რეკონსტრუქცია. ამ რაიონის თავისუფალი გეგმარება საშუალებას იძლევა მომავალში სასტუმროს მიდამოებში შეიქმნას პარკი. 1958 წელს პირველად დაიწყო სამშენებლო ადგილის გრუნტის გამოკვლევა. მშენებლობის პროექტშიც კი ავტორი—არქიტექტორი ზღუენე ჟიპაკი და თანაავტორები სემელა და კოვარჟიკი განაგრძობდნენ პროექტზე მუშაობას მისი სრულყოფისათვის.

ოტელი თხუთმეტსართულიანია, აქედან პირველი ორი სართული განკუთვნილია საზოგადოებრივ საყოფაცხოვრებო დანიშნულების სათავსოებისათვის, თორმეტი წარმოადგენს

საცხოვრებელ სართულებს, ხოლო მეხუთმეტეზე მოწყობილია ვერტმფრენების ბაქანი.

სასტუმროს გეგმა სამფრთიანია, რაც საშუალებას იძლევა მაქსიმალურად იქნას გამოყენებული ოტელისათვის განკუთვნილი მცირე ფართი და ყველა სათავსო განათდეს პირველადი სინათლით.

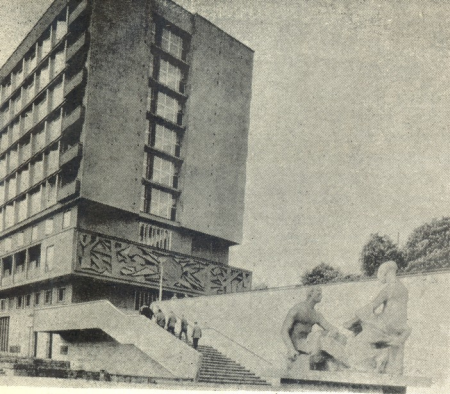
სასტუმროს შესასვლელთან მოწყობილია ავტომანქანების დია სადგომი. პირველი სართული, ისევე, როგორც საერთოდ საცხოვრებელი სართულები, სამფრთიანია. ამ დონეზე მთავარი ევსტიბიული, ბარი, რესტორანი სამზარეულოს ბლოკით, მომსახურე პერსონალის სათავსოები.

მეორე სართულზეა აღმინისტრაცია, საწყობები. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სტადიაში ამით ამოიწურება მომსახურების კვანი. თუ მხედველობაში მივიღებთ სასტუმროს საერთო მოცულობას და ტევადობას, რა თქმა უნდა, მომსახურების სისტემა უფრო ფართო უნდა იყოს. პროექტით ეს იყო გათვალისწინებული და მომავალში აპირებენ რესტორნის გაფართოებას, კაფეს და მთელი რიგი დამხმარე სათავსოების მიშენებას.

ვერტიკალური კომუნიკაციები თავმოყრილია შენობის ცენტრში. სართულები ერთმანეთს უკავშირდება სამი სწრაფ-მავალი ლიფტითა და საპარალელ კიბეებით, არის სახანძრო კიბეებიც.

საცხოვრებელ სართულზე ცხრაამეტი ნომერია, აქედან ათი ერთსაწოლიანი, ცხრა ორსაწოლიანი. საერთოდ აღსანიშნავია, რომ ბრნოს სახლ ოტელეებში პროცენტულად სჭარბობს ერთსაწოლიანი ნომრების რიცხვი. ნომრების ტრანსფორმაცია საშუალებას იძლევა გასაშვლად საწოლების ხარჯზე გაიზარდოს სასტუმროს ტევადობა.

სამფრთიანი გეგმის გამო ყველა ნომერს არა აქვს კარგი



სასტუმრო „ინტერნაციონალი“ ბრანსო

ორინტაცია, თუმცა სასტუმროს ეს შეიძლება არც თამაშობს გადამწყვეტ როლს.

შიდი კედლების კონსტრუქცია განივია, მალი მთელ შენობაში ერთია. ნომრები მოთავსებულია განივ მზიდ კედლებს შორის. ერთსაწოლიანი ნომრების ფართი მექანიკურად შემცირებულია ლოჯიის ხარჯზე.

ორივე ტიპის ნომრებში დამხმარე სათავსოები ანალოგიურია.

გემოვნებით არის შესრულებული სასტუმროს საზოგადოებრივი ნაწილისა და ნომრების ინტერიერი. მთავარი ეესტიბიული დიდი არ არის, მაგრამ მინის კედლები სივრცის შიდაგვიდობას ქმნის. ფლეთილი ქვის იატაკი, ალვა-ალვაგ რბილი ნოხებით მოფენილი, კედლებიდან ჩამოშვებული ტროპიკული მცენარეების ტოტები, სუვენირებიცა და ჩუხური მინის ტრადიციული გამოფენა, რბილი, გაზნული სინათლე ვესტიბიულში მყუდრო, ეგზოტიკურ განწყობილებას წარმოშობს.

საინტერესოა ბარის ინტერიერი, შესრულებული ნაცრის-ფერ-თეთრ-შავ ტონებში. საერთოდ ეს კოლორიტი დამახასიათებელია მთელი შენობისათვის.

ხორკლიანი, უხეში ზედაპირის კედლებში დატანებულია ნიშები თეთრი ბეტონის თაროებით. ნიშებში მოთავსებულია განათება სასამოწონო ელფერს აძლევს გამოფენილ კერამიკას. ისევე როგორც ვესტიბიულში, აქაც ფლეთილი ქვის იატაკია. ავეჯი თანამედროვეა, მსუბუქი.

რესტორანი რამდენიმე საფეხურით დაბლაა, ვიდრე ვესტიბიული, შენობის საერთო მასისაგან წინ წამოწეულია თექვსმეტი მეტრით. გადახურულია ათი სანტიმეტრის სისქის გოფირებული ბეტონით, კედლები მინისაა და ლითონების ჩარჩოები ექვემდებარება გადახურვის საერთო რითმს.

ინტერიერები არ არის გადატვირთული. ნომრებში თვალს არ ღლის ავეჯის სიმრავლე. აქ არის ის მინიმუმი, რაც აუცილებელია სტუმრისათვის, ავეჯი თანამედროვეა, მსუბუქი, დაბალი. მასალად გამოყენებულია აფრიკის მსხლის ხე, ან შედური არყი. იატაკი დეფარულია მილიანად სინთეტიკური ნოხით.

სასამიწონოა განათება, არის მხოლოდ კედლის ბრა და მაგიდის რამდენიმე ნათურა.

ვესტიბიულს, საართულის კოლმება და ოთახებს ამშვენებს მორავიის მხატვართა ტილოები.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი სასტუმროს მოცულობა. სამფთიანი შენობის ყველა სიბრტეე ორიენტაციის გამო სხვადასხვა სიძლიერით ნათდება. ნეიტრალური ტონების საერთო გამა ხელს უწყობს შენობის მთლიანობას. ფასადში იკაფოდ ჩანს შენობის ვერტიკალური და პორიზოტალური კონსტრუქციები. საამშენებლო მასალები გამოყენებულია მათი ბუნებრივი სახით. სასტუმროს მთავარ შესასვლელთან აუზია, სკულპტორ ზ. ზოუბეკის ათმეტრიანი აბსტრაქტული ქანდაკებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რესტორანი წინ წამოწეულია საერთო მასიდან, მაგრამ ეს მეტად სუსტი ლაქაა მთელი შენობის მოცულობასთან შედარებით. შეიძლება, მომავალში, მომსახურების კვანძის მიწეგების შედეგად ეს ნაკლი შეუმჩნეველი გახდეს.

როგორც აღვნიშნეთ ოტელი „კონტინენტალი“ და „ინტერნაციონალი“ შენდებოდა ერთდროულად.

„ინტერნაციონალის“ პროექტის კონსტრუქცია კრიზა და კრამილივი. თანავეტორები — კოპეცკაია, კაშპარი, ბრაბეტი და პოლუჟი.

სასტუმრო მდებარეობს ქალაქის შუაგულში, ძველი ციხის შიპობერნის მახლობლად ვესიოლაიას და ჰუსის ქუჩებს შორის. შენობის პორიზოტალური კომპოზიცია ხაზს უსვამს შიპობერნისა და პეტრე-პალეს ტაძრის ვერტიკალურ სილუეტებს, არ არღვევს ახლომდებარე გუთური არქიტექტურის საერთო ანსამბლს.

საერთოდ, ჩემოსლოვაკიის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელია შესაბამისობა ძველსა და ახალ არქიტექტურას შორის.

ოტელი მოხერხებულად უკავშირდება ქალაქის მნიშვნელოვან პუნქტებს. ვესიოლაიასა და ჰუსის ქუჩების სილუეტთა თავისებურ ელფერს აძლევს სამ საართულს, სადაც მოთავსებულია ძირითადი მომსახურების კვანძები და საზოგადოებრივი დანიშნულების სათავსოები. შექმნილია ტერასები და შიდა ეზოები, რომლებიც უკუროდებიან ინტერიერს მექანიკურად გასასწვლი კედლების საშუალებით.

რელიეფის გამო სასტუმროს პირველ და მესამე სართულზე შეიძლება მოხვედრა უშუალოდ ქუჩიდან. რელიეფი გამოყენებულია აგრეთვე გადახურული გარაკის მოსაწყობად. „კონტინენტალისაგან“ განსხვავებით — „ინტერნაციონალს“ მომსახურების ძლიერი კვანძი აქვს. თერთმეტი საართულიდან სამი ეიობა ამ დანიშნულების სათავსოებს.

მთავარი ვესტიბიული მოხერხებულადაა დაკავშირებული კავესთან, ატრიუუმთან და საბანკეტო დარბაზებთან. კაფე და შიდა ეზო გასსწალი კედლების საშუალებით ერთდება. ქვედა საართულში მოთავსებულია რესტორანი სამზარეულოს ბლოკით, დღნთვა სხვაობა საშუალებას გვაძლევს რესტორანში და დამის კლუბში მოვხვდეთ სასტუმროს ბლოკისაგან დამოუკიდებლად, პირდაპირ ქუჩიდან. საწყობები მოთავსებულია

სარდაფის სართულზე. აქედან პროექტები ნაწილდება ლიფტების საშუალებით. მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოებრივი სათავსოების სიმრავლე გარკვეულ სირთულეს ქმნიდა, ავტორებმა შესძლეს მიეტანათ გვერდისათვის მკაცრი ორგანიზაცია. მაკალითად, მომსახურე პერსონალის სათავსოები სრულიად იზოლირებულია სასტუმროს სხვა ჯგუფებისაგან და აქვთ დამოუკიდებელი შესასვლელი. ამგვარად, ისინი სტუმრებს ხედებიან მხოლოდ მომსახურების პროცესში.

ოტელი 160 ერთსაწოლიანი და 133 ორსაწოლიანი ნომერია, აგრეთვე 8 ლუქაი. ნომრების უმრავლესობა გააკურებს შპილბერნს.

სართულები დაკავშირებულია სამი სწრაფმავალი ლიფტითა და კიბეებით, არის აგრეთვე ხუთი სატვირთო და ერთი სპეციალური ლიფტი თეთრეულისათვის. მეტად საინტერესო არის გადაწყვეტილი რესტორნის და მის წინ მდებარე ვესტიბული, ღამის კლუბი და კაფე შოკა უსოთი. რესტორნის დარბაზი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სინათლით და სისადვიტო. დარბაზს ორ ნაწილად ჰყოფს მოხდენილი მინის პანო, რომლის ავტორია სკულპტორი კლიპერი, ავტორმა შესძლო შეექმნა ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოები. იგი ათი წელი მუშაობდა პანოზე, რადგანაც მინა მოითხოვს ფაქიზ და ფრთხილ დამუშავებას.

ღამის ბარის ინტერიერი შესრულებულია მუქ ფერებში და ქნის სრულ კონტრასტს რესტორნის ინტერიერთან. აქ სინათლის წყაროს წარმოადგენს მხოლოდ მოზაიკური კედე-

ლი და ქვემოდან განათებული საცეკვაო მოედანი, რომლის გარშემო მაგიდებია განლაგებული.

კედლების მოზაიკის, სკულპტურული ჯგუფებისა და შიდა ეზოების შექმნაზე მუშაობდნენ ცნობილი მხატვრები, არქიტექტორები, კრამიოსები, მოქანდაკეები, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგ ინტერიერს აკლია სიმარტივე — გადატივრთულია ფერებითა და მასალებით.

ფასადები შესრულებულია ბეტონის, ალუმიინისა და მინისაგან. კომპოზიცია პორიზონტალურია. შენობას ფერწერულ ელემენტს ანიჭებს სამი პირველი სართული თავისი დონითა სხვაობითა და ტერასებით. პლასტიკისა და არქიტექტურის შერწყმამ „ინტერნაციონალს“ მისცა სრულყოფილი, დამთავრებული სახე. ოტელის მომსახურება ითვისწინებს სტუმრების ყველა მოთხოვნილებას. აქ მოწყობილია მუდრო კაფეები, კინო, კონერტის დარბაზი, რესტორანი და ღამის კლუბები, ხდება მოდელების დემონსტრაცია. თარჯიმნები, სტენოგრაფისტები და გიდები მზად არიან სტუმრების სამსახურისათვის.

მომსახურება ითვალისწინებს უამრავ წვრილმანსაც კი, მაგალითად აქ სწრაფად კეირვენ შაგვეთი ტანსაცმელს. ნომრის ღირებულებაში შედის დილის საუზმე, რომელიც შეიძლება მოთხოვო ნომერში. ხდება აგრეთვე ავტომანქანებისა და საბეჭდო მანქანების გაქირავება. ტურისტული ფირმა აწყობს ექსკურსიებს ქალაქში და ქალაქგარეთ, ძეგლებისა და ადგილების დათვალიერების მიზნით.

„ინტერნაციონალს“ ეკუთვნის „ა“ კლასის ოტელებს და სამართლიანად ითვლება ყველაზე უფრო კომფორტაბელურ ოტელად შუა ევროპაში.

ქართული თეატრის ღილი მოკაგა

ავთანდილ თელია



ართული თეატრის ორგანიზატორის გიორგი ერისთავის გარდაცვალების შემდეგ მის მიერ შექმნილი მუდმივი თეატრალური დასი დაიშალა. გავიდა წლები და სცენისმოყვარეების მიერ თუმც იშვიათად, მაგრამ მაინც იმართებოდა ქართული წარმოდგენები, რომლებიც უმრავლეს შემთხვევაში შინაურ ხასიათს ატარებდა.

ამ დროისათვის ქართული წარმოდგენების გამართვა დიდ სიხდრებას იყო დაკავშირებული. 1865—1875 წლებში, თათქმის 9 წლის მანძილზე გაიმართა სულ რაღაც 30-მდე წარმოდგენა, რაც სცენისმოყვარეებს 1570 მანეთი დაუშავაო.

მიუხედავად არსებული ეკონომიური სიხდრეებისა, თბილისის ქართველ საზოგადოებას შორის მწიფდებოდა მუდმივი ქართული თეატრალური დასის შექმნის საკითხი.

1878 წლის დასაწყისში თბილისში შეიქმნა პირველი

ქართული სცენისმოყვარეთა წრე. ერთი წლის შემდეგ, 1879 წლის დასაწყისში, ამ წრემ მუდმივი თეატრალური დასის შექმნისათვის აირჩია თეატრალური კომიტეტი დიმიტრი ვიფიანის, გ. თუმანიშვილის, ა. სარაჯიშვილისა და ი. ბაქრაძის შემადგენლობით.

კომიტეტის გაანგარიშებით მუდმივი თეატრალური დასის შექმნასა და მისი საჭირო ინვენტარის მომსახურებისათვის დასაწყისში დასჭირდებოდა სულ ცოტა 5000 მანეთი, ასეთი დიდი თანხის შოვნა საკმაოდ ძნელი იყო. ამიტომ კომიტეტმა ურჩია სცენისმოყვარეთა წრეს, შეექმნათ ამხანაგობა, რომელიც იკისრებდა მუდმივი თეატრალური დასის შენახვას და გასამრჯელოდ თეატრის შემოსავლის გარკვეულ პროცენტს მიიღებდა. ამავე წლის 11 აპრილს შეიკრება სცენისმოყვარეთა წრის 14 წევრი და კომიტეტი ამხანაგობად გარდაქმნა. ამხანაგობაში დამატებით შეიყვანეს ი. ჭავჭავაძე, ი. მარაბელი და დ. ერისთავი.

ამხანაგობას იმედი ჰქონდა მუდმივი დასის შექმნისა და მათ უზრუნველყოფის საქმეში დიდ დახმარებას გაუწევდა

თბილისის გუბერნიის თავადანაწართა საადგილმამულო ბანკი, რომელსაც წესდების 90 პარაგრაფით, უფლება ჰქონდა სასოფადლოებრივი საკურორების დასამკაყოფილებლად გაეცა გარკვეული ნაწილი. თბილისის საადგილმამულო ბანკის სათავეში ედგა ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ ამხანაგობის წევრიც იყო, ამდენად თეატრალურ ამხანაგობას ბანკიდან ფულით მიეზდა არ გაუძღვებდებოდა.

1879 წლის 23 აპრილს, თეატრალური ამხანაგობის წევრმა, იურიდიულ მეცნიერებათა კანდიდატმა გიორგი თუმანიშვილმა განცხადებით მიმართა თბილისის გუბერნიის საადგილმამულო ბანკის მმართველობას: „იმის გამო, რომ ცოტა ხნის წინად, შეიქმნა თეატრალური ამხანაგობა, რომელსაც მიზნად აქვს დასახული მოძრავი თეატრალური დასის შექმნის საშუალებით ახლო მომავალში დააარსოს მუდმივი ქართული თეატრი, უშუალო მას თეატრალური ნივთები და დაცემარის რეპერტუარის შექმნაში, არ გააჩნია სახსრები თავისი სასოფადლოებრივი მიზნების განხორციელებისათვის, ამიტომ რადან თბილისის გუბერნიის თავადანაწართა საადგილმამულო ბანკს თავისი წესდების 90 პარაგრაფით აქვს უფლება დაამკაყოფილოს გუბერნიის მოსახლეობის სასოფადლოებრივი მოთხოვნილება თავისი დივიდენდიდან, (წმინდა მოგებინდა ა. თ.) გიხოვრე, ბანკის წესდების 83 პარაგრაფის საფუძველზე, რომ მოიწვიოთ ბანკის წევრთა საერთო კრება და მისცეთ ბანკის ზედამხედველ კომიტეტს უფლება, სუბსიდიის სახით მოგვეცეს 3000 მანეთი უჩემოსნებულ თეატრალურ ამხანაგობას, რითაც იგი ეწინააღმდეგება თავისი მიზნის განხორციელებას. ზედამხედველი კომიტეტი მიიღოს რა ამის უფლებას, შეუძლია გაატაროს შემდეგი დივიდენდის მიზნით: შეიყვანოს თეატრალურ ამხანაგობაში თავისი რომელიმე წევრი ბანკის მიერ გაცემული თანხის სჯორად ხარჯვის კონტროლისათვის. ამხანაგობის წევრები კისრულობენ შევცალონ უჩემოსნებულ სუბსიდიას გრძელვადიანი კრედიტით, მასთან ერთად ნასესხი თანხის გადახდებიანებისათვის პასუხისმგებელი გახადოს მთელი ამხანაგობა“¹.

ამავე წლის 30 აპრილს ბანკის მორიგმა კრებამ თავის სხდომაზე განიხილა გ. თუმანიშვილის განცხადება და მიიღო შემდეგი გადაწყვეტილება:

1. ნათხოვნი თანხა გადაეცეს ბანკის ზედამხედველ კომიტეტს ქართულ თეატრალურ ამხანაგობაზე გადასაცემად, მხოლოდ მაშინ, როცა უზრუნველყოფილი იქნება დარწმუნდება იმაში, რომ თუ ეს ამხანაგობა გახდება თავდები თეატრალური საქმის სწორი ორგანიზაცია;
2. ფული გაიცეს უადლო და უპროცენტო. მაგრამ ამხანაგობის ლიკვიდაციის შემთხვევაში ფული მთლიანად ისევ დაბრუნდეს ზედამხედველ კომიტეტს საერთო სასარგებლო დანიშნულების თანხის გასაძლიერებლად, ზედამხედველმა კომიტეტმა ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ფულის დაბრუნება უნდა უზრუნველყოს ამხანაგობაში მის მიერ შეყვანილ პირის პირადი პასუხისმგებლობით.
3. თეატრის ამხანაგობას მიეცა განკარგულება წელიწადში სამჯერ ჩაუტარონ წიგნმოღვენა „თბილისის გუბერ-

ნიის თავადანაწართა სკოლის შეუძლებელ მოსწავლეთა კომიტეტს“ სკოლის სასარგებლოდ².

ამრიგად ქართული თეატრის შექმნის საქმე ადგილიდან დაიძარა, თეატრს უკვე ყავდა საუკეთესო მოთავეები ილია ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობით, გააჩნდა აუცილებელი ფული და საშუალებანი, ამწვენიდა შესანიშნავი სცენის ვარსკვლავები — ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, კოტე მესხი, კოტე ყუფიანი და მრავალი სხვანი. ყავდა ამხანაგობა, რომელიც კისრულობდა მთელ მატერიალურ და ფინანსურ პასუხისმგებლობას, მოზღვადა როგორც ორიენტილური, ისე გადმოთარგმნილი პიესები. გამოჩნდა თეატრის შენობაც, რომელიც ამ პერიოდში დაამთავრეს ძმებმა არწრუნებმა და ქართულ გადასცეს ქართულ თეატრს. 1879 წლის 8 მაისს სცენისმოყვარეთა წრესა და თეატრალურ ამხანაგობას შორის გაფორმდა ხელშეკრულება.

ხელშეკრულების ერთ-ერთი მუხლის შესაბამისად აირჩიეს კომისია ი. ჭავჭავაძის, დ. ერისთავის და ვ. თულაშვილის შემადგენლობით. მათ ევალებოდათ საუკეთესო პიესების შერჩევა და მათი ავტორების დაჯილდოება.

ი. ჭავჭავაძე, თბილისის გუბერნიის თავადანაწართა საადგილმამულო ბანკის მმართველობის თავმჯდომარე და ჟურნალ „ივერიის“ რედაქტორი, სხვა სასოფადლოებრივ საწყისებზე წყნობით მრავალი სასოფადლოების მუდმივი წევრი და მათი სულის ჩამდგმელი იყო. 1881 წლიდან იგი გახლდათ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების თავმჯდომარე, „თბილისის გუბერნიის თავადანაწართა სკოლის შეუძლებელ მოსწავლეთა კომიტეტის“ წევრი, და სხვა მრავალ მუდმივ თუ დროებით სასოფადლოებაში დებულებად აქტიურ მონაწილეობას. ილია მიუხედავად მოუცულობისა, სიამოვნებით დათანხმდა ქართული თეატრალური სასოფადოების თავმჯდომარედ მის არჩევას, მას ჭეშმარიტად სწამდა, რომ ქართულ თეატრს შეეძლო დიდი სარგებლობა მოეტანა მისი ერისათვის იმ მიმდებარეს, როდესაც საქართველო სასტიკ ეროვნულ-სოციალურ ჩაგრვას განიცდიდა, ხოლო ჩვენი სასოფადოების ერთ ნაწილს ქართულ ენაზე ლაპარაკიც კი სირცხვილად მიაჩნდა.

ილია ამბობდა: „დიდი რამ არის სცენა, ძლიეს ერთი საჯარო ადგილი მინც გვექნება, საცა ჩვენი ერთი ვილხენთ, ჩვენი ერთი ვილხვლებთ. ამას გარდა სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას, იგი ამ თავის თვისებებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედობს ვიდრე სხვა საქმე“... „...ჩვენი ჩვენს სცენას ორ დღავალს ვიხვობთ: პირველი, რომ მართლა გამწვანდელი იყუ ცხოველები, ჩვენი ჭკუასა და გულის განმანათლებელი. და მეორეც, იგი უნდა იქმნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფუნქცია უნდა წამოიდგეს მთელი თავისი მშვენივითა და სიმდიდრით“³.

ილიას დიდი საზრუნავი ქართული თეატრისათვის საკუთარი შენობის აშენება ან შექმნა იყო.

1880 წელს თეატრალური ამხანაგობის წარდგენით მთავ-

² ივერე, ³ ჟურნალი ივერია № 2, გვ. 133—135, 1870.

¹ ცსა ფონდი 394 საქმე, 11530 გვ. 2.

რობის მიერ დამტკიცებული იქნა ქართული დრამატული სა-
ზოგადოების წესდება, რომლის საფუძველზე 1881 წელს
არჩეული იქნა ქართული და დრამატული საზოგადოება ილია
ჭავჭავაძის თავმჯდომარეობით. საზოგადოების გამგეობაში
შედიოდა: ა. წერეთელი, გ. თუმანიშვილი, ნ. ქანანოვი,
რ. ერისთავი, წ. ყიფიანი, კ. ყიფიანი. კანდიდატებად —
ეკ. გაბაშვილი, დ. ავალიშვილი. წესდებით დრამატულ სა-
ზოგადოებას დიდი უფლებები ჰქონდა მინიჭებული. მას
შეუძლო შედგენა დასის, შეეძვნა თეატრის მსახიობთათვის
მოსამზადებელი სკოლები, აეშენებინა თეატრი, შეერჩია რე-
ჟისერტური და ა. შ. დრამატული საზოგადოების შექმნის
შემდეგ ძალა დაკარგა თეატრალურმა ამხანაგობამ და მთელი
ქონება, დარჩენილი ფული, ანგარიშები, არქივი და საერ-
ოთდ რაც გააჩნდა ამხანაგობას აქტიურ დრამატულ საზოგა-
დოებას გადაეცა.

1883 წლის მარტში ილიას მიანდევს თეატრის მმართვე-
ლობა, ქართული დასის შედგენა, წარმოდგენების ორგანიზა-
ცია, რეპერტუარის შერჩევა. ილია კიდევ უფრო მეტად ზრუ-
ნავს თეატრის შენობისათვის. მალე არწრუნების ქარვასლა
თეატრითა და კულუბა, ახვევ ბაღითა და ყველა დამხმარე
ოთახებით თბილისის გუბერნიის თავადანაურთა საადგილ-
მამულო ბანკის საკუთრებად გადაიტყა. ესლა უკვე ქართულ
თეატრს სასულიერა ემეოდა ფრთები გაეშალა, დაურეკო-
ლებლივ ემუშავა. მაგრამ აკაკის თქმით, ეს თეატრი ორჯერ
პატარა იყო, პალმის დიდ თეატრზე, სადაც რუსული და
იტალიური წარმოდგენები, ოპერები და ბალეტები იმართე-
ბოდა. თეატრს არ გააჩნდა ბანკებში, ორკესტრი, თეატრალ-
ური ნივთები და სხვა ინვენტარი, მაშინ, როდესაც პალმის
თეატრს ამ მხრივ ყველაფერი უზრუნველყოფილი იყო. ამ-
დენად, დღის წესრიგში დაიწვა საკითხი თეატრის შენობის
რეკონსტრუქციისა და რემონტის შესახებ. ილია ბანკის სა-
ზოგადო კრებაზე აყენებს საკითხს და აღდგენ პროექტს თე-
ატრის საფუძლიანი გადაკეთების შესახებ. მიუხედავად
მსხვილი ფეოდალური არისტოკრატის სასტიკი გამოლაშ-
ქრებისა, ილიამ შეძლო კრებას მიეღო გადაწყვეტილება
თეატრის გადაკეთებისათვის 30 ათასი მანეთის გადადების
შესახებ. 1887—1888 წლებში დამთავრდა ყველა სამუშაო
და ქართულ თეატრს უკვე კეთილმოწყობილი შენობა ჰქონ-
და. მაგრამ 1889 წლის ბანკის საზოგადო კრებაზე ილიას
მოწინააღმდეგეების აღშფოთება უკიდურეს საზღვრამდე
მივიდა, როდესაც მათთვის ნათელი გახდა, რომ ილიამ ნაც-
ვლად 30 ათასი მანეთისა, თეატრის რეკონსტრუქციისათვის
ბანკის წევრთა თანხმობის გარეშე 144.254 მანეთი დახარჯა.
საკმე იქამდე მივიდა, რომ ბანკის წევრთა დიდი ნაწილი,
განსაკუთრებით მდიდარი მემამულეები, ილაშქრებდნენ ბან-
კის ანგარიშის დამტკიცების წინააღმდეგ, მაგრამ ილიამ
თავისი გაიტანა. 1891 წელს თეატრმა მთლიანად აანაზღაუ-
რა ბანკის საკალმებულო ვალდებულებები და წინადა მოგება
დარჩა 137 მან.⁴ გამგეობის ანგარიშით ქარვასლის შემო-
სავალი რამდენიმე წელში დაფარავდა მთლიანად ვალებს
და შედეგ ბანკის საკუთრებაში დარჩებოდა ნახევარი მილი-

ონი მანეთის ქონება, რომლის ყოველწლიური შემოსავლი
40 — 50 ათასი მან. იქნებოდა, რაც ერს მოხმარებდა.

როდესაც ილია თავადანაურთა საადგილმამულო ბან-
კის კრებას სთხოვდა არწრუნისეულ ქარვასლის შექმნას და
მის გადაკეთებაზე სასტრუქტურის გაღებას, მთა ჯერ ერთი სურდა
თავადანაურთა სკოლისათვის (სადაც უსთავრებად გლეხე-
ბის, ხელოსნების და მუშების შვილები სწავლობდნენ) მტკი-
ცე ფინანსური საფუძველი შეექმნა, მეორეც — შექმნა და
გადაკეთებინა არწრუნისეული თეატრის შენობა და ამით
მატარებულად განმტკიცებინა ქართული თეატრული თეატ-
რის მუშაობა.

ორიოდე წელს ვანსო და მრავალი გავლენიანი მემ-
ამუღე დარწმუნდა ერის უწინამძღოლის შორსმჭვრეტელობაში.
ერთერთი მათგანი მოხიბლული ილიას ჭკუით, მსურველედ
იცავს ილიას საფინანსო პოლიტიკას საბანკო ოპოზიციის
შემოტყევისაგან და ბანკის წევრთა კრებაზე 1891 წელს
აღიარებს თავის დაშვებულ შეცდომებს: იგი ამბობს: „ბოლის
აღმორნად, რომ მე ვცდებოდი და შორს მჭვრეტელ ილია
ჭავჭავაძეს კი სთხოვ საქმისა აქვე ადრევე ჰქონდა დანა-
ხული.“⁵

არწრუნისეული მამულის შექმნა ბანკს სხვა მხრივაც
გამოადა, მას არ გააჩნდა საკუთარი ადმინისტრაციული
შენობა და ქირით იყო შეიზნული სოლოლაკის ქუჩაზე თავ-
და ყორანობის სახლში, ბანკის ოპერაციების გაფართოე-
ბის გამო ეს შენობა ვიწრო აღმოჩნდა.

1886 წელს საკუთარი მიწაზე, ფრინების ქუჩის მხრივ
ბანკმა ააშენა ერთსართულიანი შენობა. აქ ჰქონდათ საკმაოდ
ვრცელი დარბაზი გამგეობის სხდომებისა თუ საზოგადოებ-
რივ დაწესებულებათა წევრების შეკრებისათვის. ეს შენობა
მჭიდროდ არის დაკავშირებული ილიას თითქმის მთელ მოლ-
ვაწარმობასთან. აქ ბანკისა თუ სხვა საზოგადო დაწესებულებე-
თა კრებებზე გააფთრებული ბიძოლების ვითარებაში იტყუე-
ბოდა ახალი როზრესული იდეები, ცარიზმის სასტიკი კო-
ლონიური რეჟიმის ვითარებაში აქ წყვეტოდა ერის კულტუ-
რის, გეონომიკისა და მეურნეობის განვითარების საკითხები
და იტყუებოდა გზები მათი განვითარებისათვის. ამდენად
კარგი იქნება თუ ამ ისტორიულ სახლს გაუკეთდება მემორ-
იალური დავა და აქვე მიეწყობა ქართულ მესამოციანელ-
თა მუზეუმი ან მსგავსი სამეცნიერო დაწესებულება, რომე-
ლიც ასახავს გასული საუკუნის მესამოციანელთა ცხოვრებას
და მოღვაწეობას. მიზანშეუბონილი იქნება ამ ახალ დაწესე-
ბულებას გადაეცეს თბილისის გუბერნიის თავადანაურთა
საადგილმამულო ბანკის, ქართველთა შორის წერა-კითხვის
გამაყვრელებული საზოგადოების, თბილისის გუბერნიის თავ-
ადანაურთა სკოლების შეუღლებელ მოსწავლეთა კომიტეტ-
ტის, თბილისის გუბერნიის თავადანაურთა წინამძღოლის,
თბილისის გუბერნიის სასესხო სამშენსახველო ბანკების და
ყველა სხვა საზოგადოებრივ დაწესებულებათა არქივი, რომე-
ლიც დაკავშირებულია თერგდალულთა მოღვაწეობასთან.

იმ ვრცელ დარბაზში კი, სადაც ილიას დროს ტარდებოდა
საზოგადო დაწესებულებათა კრებები მოეწყოს სამკითხველო.

⁴ სსსა ფონდ 394 საქმე 224, გვ. 138—139.

⁵ გაზეთი „იერიია“, 104, 1891 წ.



საქართველოს ახალი გაზეთი

გაზეთი ჩინალაძე



იდი ქართველი კომპოზიტორი ჯ. ფალიაშვილი გ. ნატარაძისა და ჯ. ჩხიკვაძისთან, ა. ურავლიანთან, ი. კარგარეთიანთან, ნ. ქართველიშვილთან და სხვებთან ერთად აქტიურად მონაწილეობდა თბილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების საქმიანობაში (1905 წელს). ეს იყო პირველი საზოგადოება, რომელიც წლების განმავლობაში საქველმოქმედო მოღვაწეობას ეწეოდა. მის მთავარ მიზანს შეადგენდა ქართული სიმღერების შეგროვება, შესწავლა და პრეპარაცია, ეროვნული კადრების აღზრდა.

„საქარია ფალიაშვილის დღემდე უცნობი ხელნაწერებიდან ჩანს, რომ თბილისის ქართული „ფილარმონიული საზოგადოების“ გამგეობის დავალებით მას საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ფონოგრაფით ჩაუწერია და ნოტებზე გადაუტანია 40 ხალხური სიმღერა, რომელთა ნაწილი 1909 წელს მოსკოვში, ვ. გრიგის დილოგრაფიაში დაიბეჭდა.

ამჟამად ხელთა გვაქვს ქართული (გურული, იმერული, მეგრული, სვანური და ქართლ-კახური) ხალხური სიმღერები — ფონოგრაფით ჩაწერილი და ნოტებზე გადაღებული ჯ. ფალიაშვილის მიერ. მასზე წარწერილია დიდი კომპოზიტორის ხელით: „ი. თბილისი, ნოემბრის 24, 1907 წ.“

ცნობილია, საქართველოში მოგზაურობისას ჯ. ფალიაშვილმა 300-მდე სიმღერა ჩაწერა (ამ სიმღერების ავტორი იქნებოდა ხელნაწერების მიერ ჩაწერილი დაუღებელი ჯ. ფალიაშვილის სახლ-მეურნეობის ხელნაწერია ფონდში). იქსავარება, რომ დიდი შემოქმედის უცნობი ხელნაწერები იმდენებს გამოიწვევს ქართული ხალხური მუსიკისა და სიმღერების მკვლევარა შორის, მედლიანისთან ერთად ჯ. ფალიაშვილს ჩაუწერია სიმღერის ტექსტები, ამხთანა აღწერილია ამა თუ იმ სიმღერის შესრულების მანერა, დასახელებულია შემსრულებელთა გვარებიც.

დღემდე ცნობილი იყო, რომ საქარია ფალიაშვილს უმოგზაურია გურაში, მაგრამ არ იყო ცნობილი სოფლები, ახლა უკვე ნათელია, რომ სიმღერები: „ვადლო“, „აღიფაშა“, „მგზავრული“ (გურული), „ხელხვაკი“, „ინდი-მინდი“, „ინდი-მინდის“ მეორე ვარიანტი, „მჩადაუაშიერი“, „ხელხვაკი“ (გურული) ადვილად მეორე ვარიანტი). „საბარა საყვარელი“ ჩაუწერია სოფლებში: შემოქმედისა და აკეთში.

დიდი კომპოზიტორის დავალება პირნათლად შეუსრულებია და შედგენილი მასალა „მეცირე შენიშვნაში“ 1909 წლის 2 აპრილისათვის თბილისის ქართული „ფილარმონიული საზოგადოების“ გამგეობისათვის წარუდგინა. ამ შრომას კომპოზიტორმა 4 წელი მოაწოდა.

„თუ რამდენად სწორედ და დანამდვილებით შევასრულე ეს გამგეობისაგან ჩემდამი მონდობითი საქმე, ამის შესახებ უნდა მოვახსენო, რომ რაც ძალი და ღონი და გამოცდილება შემეწედა ბრატერი არ დამიზოგავს, რომ ეს ზემოხსენებული სიმღერები გუადრულყოფილი ნოტებზე შეუსრულდა ისე, როგორც დღეს თვით ხალხი მღერის სოფლებში. — შენიშვნას კომპოზიტორი, — თუ რამდენად პირნათლად არის შესრულებული ეს შრომა და დაცულია დანა პირნათლად არის შესრულებული ეს შრომა და დაცულია სახალხო კილო, ამაზე მკაცრობა მიმინდვია ქართული მუსიკის მცოდნე პირთათვის, რომელთაც უკვლავ, მეცირე, მხოლოდ სა-

ფუძველზედ დამუშავებულ შენიშვნებისათვის დიდ მადლობას გადავუხადო.“

დიდი კომპოზიტორი აღწერს ფონოგრაფზე ჩაწერით გამოწვეული ტექნიკური სიმღერების და გაწერების: „თუ თვით მანის ნაწილი ანუ სიტყვები არ იყო ნათლად გამოსული, ან არა და ზოგიერთად კიდევ სრულებით არა იმყოფა რა, შენიშვნებში იქვე ამოუწერე, ასე, რომ ამ საზოგადო და ჩვეულებრივ მოვლენასაც კი, — სახალხო სიმღერების ნოტებზედ გადაღების საქმეში აქ ქორეგანი უსრულდება აქვს მიქცეული, იმ სიმღერებს, რომელთაც სრულებით ლექსით არა აქვთ მიწერილი, ადვილად შევსებდით. მაგალითად, შესაძლოა, რომ მათ მოეწოთ რომელიმე სახალხო ლექსით, ეს დიდ ცოდვად არ ჩაითვლება, რადგან როგორც შენიშვნაშია საზოგადო სახალხო სიმღერები (მარტო ჩვენივე კი არა, არამედ რუსეთისავე კი) არა უფაიალად შეგვხვდები, რომ ერთ და იგივე სიმღერებსა მღერის სხვადასხვა ლექსებით. ამ შემთხვევაში საჭიროა მხოლოდ, რომ განსაკუთრებით უსრულდება მიქცულ ლექსების შენარჩუნ, რომ ისინი ამ მხარე შესაფერად უდგებოდნენ ამა თუ იმ სასილერო მანერს შენარჩუნს. ამით რომ საქმე არ გაუფუძვლება, მე ამაში სრულად დარწმუნებული ვარ. თუმცა ამასთანად დაესმენ, რომ მე ამას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ვამბობ, როცა რომელიმე სიმღერას, თავისი ლექსები დაქარაგვია და ხალხიც არა მღერის იმ ლექსებით.“

— უკანასკნელად ნების მიცემე ჩემს თავს ვადავიბოლო გამგეობა „ფილარმონიული საზოგადოებისა“, რომ რადგანაც ამ ზემოხსენებული სიმღერების დანაშნულდა წარმოადგენს მათ გამოცენას და ხალხში გავრცელებას. ამისათვის გამოცემის უფლები სპირად ვხედავ, რომ ერთი უსრულდებინა რედაქცია კიდევ გაუკეთდეს მათ, რომ ის ზემოაღნიშნული, ანუ კიდევ სხვა უნებლობის ნათლ სახალხო სიმღერები იყოს. ეს უფრო მით საუფრადებელია, რომ ჩვენ ავიტყულებთ, ჩვენი შოამომავლობის წინაშე იმ პასუხისგებას, რომელთაც მამა-პაპათაგან დატოვებული ვართ უნდა გადავიტყუო მათ, დიდვად მხოლოდ ნოტებზე გადაღებული და რომლისათვისაც დიდი სიფრთხილთ ვგვართებს უნდას.“

წერილზე მიწერებში საქარია სიხოს საზოგადოებისა, „რომ როგორც ეს ხელნაწერები, ის სხვა თუ რამ მოგვაპოვებდა, ბრავის ტაქტულურად არ ჩაუღებს ხელში, რომ ხელნაწერი არ გაიხადოს და გამგეობის შრომა და ხარკი ტყუილად არ დაქარაგოს.“

უნებლობე ვახსენებდა დიდი კომპოზიტორის სიტყვები: „... ამ დარგში მუშაობის დროს დიდი სიფრთხილთ ვეცდილობდი ქართული სიმღერების მარმონარჩუნის, უცვლელად და ხელშეუხებლად ვტყუებდ და ხალხურ სიმღერებში ხალხის მიერ დადგენილ ყველა ეროვნულ თვისებასა და ტრადიციას, ვცდილობდი მტაცილდ შემეცავებინებინა უცვლელი წყარო ნაწილი და ცოცხალი ხელმოწენისა ხალხურობისათა.“

მდლიერებით მივინებებთ საქარია უმცროს მას კომპოზიტორს, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ლევან ფალიაშვილს, რომელმაც ნახევარ საუკუნეზე მეტ ხანს სათაოდ შემოგვანება ეს ძვირფასი განძი და საზოგადო გადასცა საქარია ფალიაშვილის სახლ-მეურნეობს.

გიორგი თევზაძე

ნამეხარი.



САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОДЕРЖАНИЕ

Носиф Мегрелидзе — ОБ ОДНОМ ИЗДАНИИ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУ- РЕ»	4	Акакий Девидзе — СОРОКАЛЕТНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	45
Давид Мелуха — БАЛЕТ «ШОТА РУСТАВЕЛИ» ЗА РУБЕЖОМ	8	Гурам Абрамидзе — ПОВЕСТЬ О ПРАВДИВОМ ЧЕЛОВЕКЕ	46
Важа Гвахария — «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» И ЭПОХА РАСЦВЕ- ТА ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ	10	Т. Кванталиани — ДИПЛОМНЫЙ СПЕКТАКЛЬ «МАРИЦА»	48
Гиви Барамидзе — ИНСЦЕНИРОВКА «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» АКАКИА ПАГАВА	16	Микаэл Товридзе — РУСТАВЕЛИ И ГРУЗИНСКИЕ ХУДОЖНИКИ	49
Валим Леквинадзе — ПАМЯТНИКИ ЧЕКАННОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ РУСТАВЕЛИ	18	Галина Добровольская — ТАЛАНТЛИВЫЙ ДЕБЮТ БАЛЕТМЕСТЕРА ФЕСТИВАЛЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ГРУ- ЗИИ	54
Екатерина Привалова — САМОБИТНОСТЬ ХУДОЖНИКА	21	Отар Эгадзе — МОСКОВСКАЯ ПРЕССА О ТБИЛИССКИХ ТЕАТРАХ	55
Шота Цуцкваридзе — ТРАМАТУРГИЯ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА	24	Лиана Микадзе — 1.200 ФОТОДОКУМЕНТОВ О ШОТА РУСТАВЕЛИ	62
НЕИЗВЕСТНЫЙ РОМАНС АЛОИЗА МИЗАНДАРИ	28	Тениз Георгадзе — ПОКЛОННИКИ ШАХМАТ	63
Теимураз Курдовадзе — ТАЛАНТЛИВАЯ БАЛЕРИНА	29	Василий Кикадзе — ИЛЛЮЗИЯ «БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ» ТЕАТРУ	65
Теимураз Беридзе — БОГАТЯЩАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ИЗДАНИИ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»	32	Додо Зурабашвили — ВРАЧ-ХУДОЖНИК	70
Давид Ломидзе — ГОЛОС С ЭКРАНА	33	Гайоз Картевелишвили, Вахтанг Гоголашвили — В ПОИСКАХ СОБСТВЕННОГО ЛИЦА СЛОЖНОЙ ПРОГРАММОЙ	72 74
Ираклий Аракишвили — ТАКИМ Я ЕГО ПОМНЮ (воспоминания о Д. Араки- швили)	36	Нино Лорткваниадзе — АРХИТЕКТУРА ГОСТИНИЦ В ЧЕХОСЛОВАКИИ	75
Этери Гугушвили — КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ И МАССОВЫЕ ЗРЕЛИЩА	39	Автадий Телия — БОЛЬШОЙ ТРУЖЕНИК ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА	77
		Важа Чичавадзе — ЕЩЕ ОДНА НЕИЗВЕСТНАЯ РУКОПИСЬ З. ПАЛИА- ШВИЛИ	80

На 2—3 стр. Л. Гуднашвили — «Отъезд в Иерусалим», «Посвящение»; на 4 стр. И. Вепхвадзе — «Шота Руставели в монастыре»; на 6 стр. Михай Зичи — «Иллюстрация к поэме «Витязь в тигровой шкуре»; на 7 стр. С. Кобуладзе — «Иллюстрация к поэме «Витязь в тигровой шкуре»; на 8 стр. З. Гоголашвили — «Прощай, Родина моя»; на 18—20 стр. образцы грузинского чеканного искусства эпохи Руставели; на 21—23 стр. работы армянского художника Э. Исабекяна: «Портрет писателя К. Гамсахурдзя», «Давид Сасун в горах», «Свят-Нова», «Еле вернулись», «Стекло из Хидзореска»; на 29—31 стр. солдаты балета Тбилисского оперного театра Ирине Джандиери в ролях Мирты («Жизель»), Сильфиды, Одетты («Лебединое озеро»); на 32 стр. Д. Кишшидзе «Встреча тигра со львом»; на 40 стр. вечер, посвященный памяти народного артиста Грузинской ССР Георгия Шагулидзе; на 41 стр. Б. Сахвадзе, Д. Джанаридзе «Проект памятника погибшим героям»; на 45 стр. Художественный руководитель Цулукидзецкого Дома культуры Ал. Квинчиа; на 46—47 стр. сцены из спектакля Читурусского государственного театра им. А. Церетели «Жизнь человека»; на 48 стр. сцены из дипломного спектакля студентов V курса Театрального института «Марш»; на 50 стр. керамическое панно-монумент; на 52 стр. сцены из балетных постановок (балетмейстер Г. Алексидзе, Ленинград); на 63 стр. И. Николадзе у шахматной доски (худ. Т. Конопа-люк); на 64 стр. В антракте. И. Трипольский и П. Кобахидзе играют у шахмат; на 70 стр. работы врача-художника Г. Тва-ладзе: «Братья», «Зима», «Огневашини», «Старина», «Зима», «Поздняя осень», «Море бушует»; на 75 стр. гостиница «Континенталь» в Брюно; на 76 стр. гостиница «Интернационал» в Брюно.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Гл. Редактор — Отар Эгадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амيرانшвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гоголазе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Ваню Шуаукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело».

Тбилиси, 1966



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

Joseph Megrelidze ABOUT ONE EDITION OF „THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN“	4	Akaki Devidze FORTY YEARS ANNIVERSARY OF CREATION	45
David Melukha BALLET „SHOTA RUSTAVELI“ ABROAD	8	Guram Abramidze THE STORY OF A TRUE MAN	46
Vazha Gvakharia „THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN“ AND GOLDEN AGE OF GEORGIAN NATIONAL MUSIC	10	T. Kvantaliani „MARITSA“—DIPLOMA PERFORMANCE	48
Givi Baramidze DRAMATIZATION OF „THE KNIGHT IN THE TI- GER'S SKIN“ MADE BY AKAKI PAGAVA	16	Mikheil Topuria RUSTAVELI AND GEORGIAN PAINTERS	49
Vadim Lekvinadze MONUMENTS OF GEORGIAN REPOUSSE-WORK OF THE RUSTAVELI EPOCH	18	Galina Dobrovolskaia TALENTED DEBUT OF BALLET-MASTER	52
Ekaterine Privalova ORIGINAL FACE OF PAINTER	21	FESTIVAL OF GEORGIAN AMATEUR ART	54
Shota Tsutskiridze FOR DRAMATURGY OF PUPPET-SHOW	24	Otar Egadze THE MOSCOW PRESS ABOUT THEATRES OF TBILISI	55
Zinaida Kolkhidashvili ALIOZ MIZANDARI'S UNKNOWN ROMANCE	28	Tengiz Giorgadze CHESS LOVERS	63
Teimuraz Kurdovanidze TALENTED BALLET-DANCER	29	Vasil Kiknadze ILLUSION OF „TO BE OR NOT TO BE“ OF THE- ATRE	65
Teimuraz Beridze THE RICHEST COLLECTION OF „THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN“	32	Dodo Zurabashvili A DOCTOR-A PAINTER	70
David Lomidze VOICE FROM SCREEN	33	Gaioz Kartvelishvili, Vakhtang Gogolashvili IN SEARCHING OF HIS OWN FACE	72
Irakli Arakishvili RECOLLECTION ABOUT MY UNCLE	36	WITH A COMPLEX PROGRAMME	74
Eter Gugushvili KOTE MARJANISHVILI AND MASS PERFORMACES	39	Nino Lordkipanidze THE ARCHITECTURE OF HOTELS IN CZECHOSLO- VAKIA	75
		Avtandil Telia A GREAT WORKER OF GEORGIAN THEATRE	77
		Vazha Chinchaladze Z. PALIASHVILI'S UNKNOWN MANUSCRIPT	80

On p. p. 2-3 „Leaving for Jerusalem“ and „Dedication“ by L. Gudiashvili; on p. 4 „Shota Rustaveli in Monastery“ by I. Vepkhvadze; on p. p. 6-7 Illustrations for „The Knight in the Tiger's Skin“ by M. Zichi and Sergo Kobuladze; on p. 8 „Farewell, My Mother Land“ by Z. Gogolashvili; on p. p. 18-20 models of georgian architecture of the Rustaveli epoch; on p. p. 21-23 „Portrait of K. Gamsakhurdia“, „David Sasunli in Mountains“, „Salat-nova“, „They Did Not Return“, „Glass from Khndzoresk“ by arminian painter Edward Isabekian; on p. p. 29-31 Irina Jandieri, soloist of the Tbilisi Opera House, as Mirta, Sifid and Odetta; on p. 32 „Meeting of Lion and Tiger“ by D. Kipshidze; On p. 37 memorial meeting of G. Shavgulidze, the people's artist of Georgian SSR, in the Marjanishvili Theatre; on p. 38 project for the monument to the Soldiers fallen in the war by B. Sakhvadze and D. Japaridze; on p. 45 A. Kvinchia, art leader of the Tsulukidze Palace of Culture; on p. p. 46-47 Scenes from the performance of the Chiatura Theatre „A Life of A Man“; on p. 48 scenes from the diploma performance of the students of the Tbilisi theatrical Institute „Maritsa“, on p. 50. ceramicus pano-monument p. 52 scenes from ballets performed by G. Aleksidze (Leningrad); on p. 63 „I. Nikoladze Plaivig Chess“ by T. Konovaluk; on p. 64 I. Tripolski and P. Kobakhidze, people's artists of Georgian SSR, playing chess while interval; On p. 70 „Brothers“, „Winter“, „Old men“, „Late Autumn“, „Sea is Storming“ by G. Tevzadze; on p. 75 hotel „Continental“ in Brno; on p. 76 hotel „International“ in Brno.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND THEORETICAL MONTHLY ORGAN
OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR

Editor-in-Chief: Otar Egadze. Editorial staff: Shaiva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleks Machavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.

T. 5-10-24



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA SOWJETKUNST

Josef Megrelidse	Akaki Dewidse
ZU EINER AUSGABE „DES RECKEN IM TIGERFELL“	ZUM JAHRSTAG DER BÜHNENTÄTIGKEIT
4	45
David Melucha	Guram Abramidse
DAS BALLETT „SCHOTHA RUSTHAWELI „IN DER FREMDE“	GESCHICHTE VON EINEM GERECHTEN MENSCHEN
8	46
Washa Gwacharia	Th. Kwantaliani
„DER RECKE IM TIGERFELL“ UND DIE BLÜTHEZEIT DER GEORGISCHEN VOLKSMUSIK	„MARIZA“ ALS DIPLOMAUFFÜHRUNG DER MEISTERIN
10	48
Giwi Baramidse	Micheli Thophuria
DIE BÜHNENDARSTELLUNG „DES RECKEN IM TIGERFELL“ (VON AKAKI PHAGAWA)	SCHOTHA RUSTAWELI UND GEORGISCHE MALER
16	49
Wadim Lekwinadse	Galina Dobrowolskaia
EDNKMÄLER DER GEORGISCHEN GOLDSCHMIEDKUNST IN DER RUSTHWELISCHEN EPOCHE	EIN TALENTVOLLES DEBÜT DER BALLETTMEISTERIN
18	52
Ekaterina Privalowa	FESTIVAL VON LAIENKUNSTGRUPPEN IN GEORGIEN
DAS ECHE ANTLITZ DES KÜNSTLERS	54
21	Othar Egadse
Schotha Zuzirkidse	MASKAUER PRESSE ÜBER TBLISSER THEATER
ZUR DRAMATURGIE DES PUPPENTHEATERS	55
24	Thengis Giorgadse
Sinaide Kolchidaschwili	EIFRIGE SCHACHSPIELER
EIN UNBEKANNTER ROMANS VON ALOIS MISANDARI	60
28	Wasi Kiknadse
Theimuras Kurdowanidse	ILLUSION „VON SEIN UND NICHTSEIN“ DES THEATERS
EINE BEGABTE BALLETTANZERIN	63
29	Dodo Surabaschwili
Theimuras Beridse	ARTZ UND MALER
DIE REICHSTE KOLLEKTION „DES RECKEN IM TIGERFELL“	70
32	Gaios Kartwelischwili, Wachtang Gogolashwili
Dawith Lomidse	AUF DER SUCHE DES EIGENEN „ICH“
DIE STIMME VON DER LEINWAND	72
33	MIT EINEM KOMPLIZIERTEN PROGRAMM
Irakli Arakischwili	74
ERINNERUNGEN AN MEINEN ONKEL	Nino Lordkipanidse
36	ARCHITEKTUR VON GASI HÄUSERN IN DER TSCHOSLOWAKEI
Ether Guguschwili	75
KOTE MARDSHANISCHWILI UND DIE MASSENVERANSTALTUNGEN	Awthandil Thelia
39	EIN GROSSER BEISTEHER DES GEORGISCHEN THEATERS
	77
	Washa Tschintschaladse
	NOCH EIN UNBEKANNTES MANUSKRIFT VON SACHARIA PHALIASHWILI
	88

Auf den 2-3 Seiten: Lado Gudiaschwili—„die Fahrt nach Jerusalem“, „die Widmung“, S. 4 Johann Wepchawadse—„Schotha Rusthaweli in der Kirche“, S. 6 Michai Stisch—Illustration für den „Recken im Tigerfell“, S. 7 Sergei Kobuladse—Illustration für „den Recken im Tigerfell“, S. 8 Selimchan Gogolashwili—„Leb wohl, liebe Heimat“, S. 18—20 Muster der Goldschmiedkunst aus der Epoche von Rusthaweli“, S. 21-23 Erzeugnisse des armenischen Malers Eduard Isabekian; „Bildnis von Konstantin Gamsachurdia“, „Dawid Sasunz“ in den Bergen“, „Sajath-Nowa“, Sie sind nicht mehr zurück“, „Mina aus Chndsoresk“, S. 29—31 Ballettanzerin des Tbilisser Operntheaters Irina Dshandieri in der Rolle Mirtas“ („Jise-ili“), als Odetta im „Schwanensee“, S. Dimitri Kipschidse—„Zweikampf von Tiger und Löwe“, S. 37 Gedächtnisabend zu Ehren des verdienten Volkskünstlers im Mardshanischwili-theater, S. 38 B. Sachwadse, D. Dshapharidse „Entwurf zu einem Denkmal für die im Kriege gefallenen Krieger“, S. 43 Choreographischer Leiter der Laienkunstgruppe im Kulturhaus von Zulukidse Alexander Kwintschia, S. 46—47 Szenen aus dem Zereteltheater in Tschilathura: „das Menschenleben“, S. 43 Szenen aus dem Diplomstausstück von Studenten des fünften Kursus des Theatralischen Instituts, S. 50 Keramisches Paneau—Monument S. 52 Szenen aus den Ballettaufführungen (Ballettmeister G. Aleksidse, Leningrad), S. 63 I. Nikofadse während des Schauspielers (von Maler Konowaljow), S. 64 Der Antrakt, I. Tropoliski und Kobachidse spielen Schach, S. 70 Erzeugnisse des Arztes und des Malers Georg Thewsadse: „Gebrüder“, „der Winter“, „der Krieger“, „Alte Männer“, „der Winter“, „der Späte Herbst“, „das Meer growlt“, S. 75 Hotel „Kontinental“ in Brno: S. 76 Hotel „International“ in Brno (Tschechoslowakei).

POLITISCH—GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE UND THEORETISCHE MONATSSCHRIFT
DES KULTURMINISTERIUMS DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur — Othar Egadse. Redaktionskollegium: Sch. Amiranschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschwadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse

В 257222

ИНДЕКС
76178

