

10

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

ԵՆԿՄՈՂ

ԵՆԿՄՈՂ

1966



საქართველო საზოგადოებრივი განვითარების

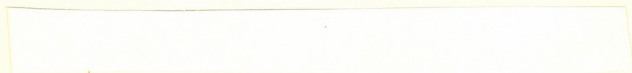
თავისუფალი
აზროვნის
აღმშენებლის
ქონის
საზოგადოებრივი
საგანმანათლებლო





შელიმხან გოგოლაშვილი

შოთა რუსთაველი



„საბჭოთა ხელმწიფის“ ეს მოქმედი მიქაელა
გენიერები ქართველი მოხელეა და მოხარების
შობა კანთარაძის დაგეგმვის 800 წლისთვის



მეფის შიშ

მიქაელა

დიმიტრი ყიფშიძე

შოთა რუსთაველი (1966)



შ

ედის სიმღერად მოგვესმის
რუსთაველის ხმა:

„ვა, სოფელო რაშიგან ხარ,
რას გვებრუნებ, რა ზნე გჭირსა.
ყოელი შენი მონდობილი
ნიადაგმცა ჩემებრ ტირსა!
სად წაიყვან სადაურსა,
სად აღუფხვრი საღით ძირსა?!
მაგრამ ღმერთი არ გასწირავს
კაცსა, შენგან განაწირსა.“

იაკობ ნიკოლაძე
შოთა რუსთაველი (1935)



რუსთაველი ჩვენთანაა

ოთარ ევაძე

ზედი ჰქონია საქართველოს, რაკი რუსთაველი არ დაეკარგა. ბედი გვექონია ჩვენც, რაკი ორჯერ მოვესწარით უდიდესი მგოსნისა და მოაზროვნის დაბადებას — პირველად 1937 წელს, „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერის შვიდნახევარ საუკუნეს რომ ვითვლიდით, მეორედ კი ახლა, რუსთაველის დაბადების რვაას შემოდგომას რომ ვიხდით.

მაგრამ არ დაგვეწყებია მესამეც, შოთას გულისტკივილიც: „ვა საწუთროთ, სიცრუით თავი სატანას ადარე! შენი ვერავინ ვერა ცნას, შენი სიმუხთლე სად არე; პირი მზისაგერ საჩინო სად უჩინო ჰყავ, სად არე?“

სატანის სადარ, სიცრუით სავსე საწუთროს იმ საუკუნეს და წლებს ვისხენებთ, როცა რუსთაველს ჩვენთან ყოფნას უძნელებდნენ.

— ვინ იყვნენ ისინი?..

ვინ გაისხენებ. — ზოგი ისეთი, ვინც შოთას უკვდავებაში საკუთარ მოკვდაობას ხედავდა და, მასმორევე, შეჩვენებას იმათ უთვლიდა, ვინც სულმნათი მგოსნის წმინდა აზრებს ეზიარებოდა.

ზოგიც უცხოინი, შოთას სახეს კირით რომ შლიდნენ ქართულ ტაძრებში და თავიანთებურ წირვა-ლოცვას გვიყენებდნენ ჩვენსავე საყდრებში.

ისეთიც იყვნენ, რუსთაველის სახელს ახალი დროების მოქიშვედ რომ თვლიდნენ და „ვეფხისტყაოსნის“ შეპირად დახსომებას კი არა, წაკითხვასაც საძრახისად მიიჩნევდნენ.

ასე შეეცადნენ მგოსნის დაღუმებას, მაგრამ იგი მაინც მკვდრეთით სდგებოდა.

ეს ახსოვს საქართველოს მრავალ თაობას, გვახსოვს იმათაც, ვინც თვითონაც შევესწარით, მაგრამ უფრო ბედნიერნიც ვართ შოთას სახალხო ზეიმს რომ მოვესწარით:

„უმსგავსო საქმე ყოველი მოკლვა, მით ოხერია“.

მაგონდება 1934 წელი, აგვისტო, მოსკოვი, კავშირების სასახლის სვეტებიანი დარბაზი, მწერალთა პირველი ყრილობა. მარმარილოს სვეტებზე გამოფენილი დიდი პორტრეტები: დანტე, სერვანტესი, შექსპირი, აუშკინი, გორკი და ბევრი სხვა, სწორედ იმდენი, რამდენიც სვეტია იმ ვეებერთელა დარბაზში.



სერგო ქობულაძე

შოთა რუსთაველი (1937)

დინოს გლეხებს 1918 წლის სამოქალაქო ომის ცხარე დღეებში დაუდგენიათ:

„ამ ადგილას უნდა უკვდავყო დიდი პოეტის ა. ს. პუშკინის (ჩვენი მემამულის) სახელი, აგრეთვე ჩვენი რუსეთის დიდი რევოლუციის დღეც, რისთვისაც ერთხმად ვადგენთ: აღნიშნული სახლი ყველა თავისი მინაშენით, მალითა და საბატონო მიწებით აყვანილი იქნას აღრიცხვავზე დასაცავად“.

ასე დაიცვა «მემამულე პუშკინი» ბოლდინოვლმა გლეხმა. ასე როდი დაიცვა ახატუნელმა ბერბიჭაშვილმა «მემამულე ჭაჭავაძე».

მაგრამ, ახალდროების წყალდიდობამ მალე გარიყა ზედაპირზე მოგდებული ქაფი, დაწნდა, დაიწმინდა და შოთაც ისევ აკიაფდა. რევოლუციის მონაგარი რუსთაველის აზრითაც გამრაველდა და ახალი საზოგადოების მორალურ კოდექსად იქცა.

ამიტომაც გვახარებს შოთას დაბადების მრგვასზე გაზაფხული, მისი უკვდავი პოემის შედიასორმოდებათი შემოდგომა და ნუ გაიკვირებენ, თუ ამ ბედნიერ დღეებში ის წუთებიც გავისხენეთ, რაზეც შოთაც გულისტკენით იტყოდა:

„გულმან, გლას, რა ქმნას უგულოდ, თუ გულსა გული ელია? მოშორება და მოყვრისა გაყრა კაცისა მკვლელია, ვინცა არ იცის, არ ესმის, ესე დღე როგორ ძნელია!“

ძნელი იყო ერისათვისაც, მაგრამ ისევ რუსთაველური რწმენა და ხალხის აკაჟებდა ხალხს:

„არას გარგებს სიმძიმოლი, უსარგებლო ცრემლთა დნა; არ გარდავა გარდევალად მომავალი საქმე ზენა, წესი არის მამაცისა მოჭირება, ჭირთა თმენა“.

ჭირთა თმენამ მოიყვანა შოთა ჩვენამდე, რადგან მართლაც:

„მზისა უშუთა მომლოდინე ვარდი სამ დღე არ დაჭუნების“.

და, არც დაჭუნა. რუსთაველის აზრმა და ხედვამ, სიუცემ და სიბრძნემ, სილამაზემ და ძლიერებამ, სინაზემ და კეთილშობილებამ გააუკვდავა მისი ერიც, — უბი პატარა, მაგრამ მორუვეელი, კეთილი და დაუნთენი, მშვიდი და ფიცხი ერი, რომელიც სხებთან ერთად მაღლიერების გრძობით ზეიმობს გენიალური პოეტისა და მოაზროვნის დაბადების რვა საუკუნეს.

დაბა, ბედნიერია საქართველო, რომ რუსთაველი არ დაუკარგეს. მაგრამ, არც დაეკარგებოდა. იგი ათასი წლობით შეემზადა შოთას გენის შობას. და რა ჯამთა სიავეც არ შეყროდა, — მაინც პაბდებდა თავის გენისა:

„ბინდის გვარია სოფელი, ესე თურ ამად ბინდების, კოკასა შიგან რაცა დღას, იგივე წამოინდინების“

და, ახლაც რუსთაველი ჩვენთანაა, ხალხის სულსა და გულსა, მის ფიქრსა და სისხლსა ჩაქნილი, იგი აზრთან სიცოცხლეს გავსწავლის და ნამდვილ ცხოვრებაში გვახედებს, სასიკეთოდ გვახალისებს და უგვანობას გვაშორებს, ჩვენგანაც იმას მოითხოვს, რასაც სხებისაც ასწენებს:

„ნუ ამრუდებ უმართლესა, ნუ წაიწყებდ ამით სულსა“.

იგი გვიჩვენებს ვურთგულოთ წმინდა იდეალებს, გვკამდის იმისი, რისთვისაც დავღვარებთ სისხლი და შევწირავთ ჩვენების სიცოცხლეს, დავრჩეთ უმრუშონი და არც როდის შევლახოთ სამშობლის სახელი, გვახსოვდეს:

„რამცა სადა გაუმარჯვდა კაცს, ფიცთა გამტყველსა“,
„ოველიცის გვჯეროდეს, რომ მხოლოდ საზოგადოებრივად სასიკეთო პირად მოღვაწეობას შეუძლია ავგამაღლოს“.

მერე შესვენების წუთები, ამბურებული ვესტიბული, ჩოხოსანი შალვა დადინი, ჭადარა მალაქია ტროშელდიე, ახალგაზრდა მესარიონ ჟღენტი, გახარებულმა რომ მითხრა:

„აეანსცენასთან მარმარილოს ცარიელ სვეტს ხედავ? მარჯვენა მხარეზე რუსთაველის პორტრეტს გამოკიდებენ, მარცხნივ კი — ტარას შეფჩენკოსას. დავიწყებით. გავახსენეთ, მოვითხოვეთ და ახლა ორივეს საპატიო ადგილს მიუჩინე“.

მართლაც, ძველსა და ახალ მხატვრულ სამყაროში მთელი დიდებულებით აღმართა რუსთაველიც. საქართველოსა და უკრაინას თავფიანითი საპატიო ადგილი მიუჩინეს. მიმჩენი კი ის იყო, ვინც ორივეს კარგად იცნობდა, სხვის ენასაც პატრონობდა და არც საკუთარს ივიწყებდა.

ეს იყო დიდი სიხარულის დღე. ტროშელდიძის მოხსენება და ქართველ მწერალთა სიტყვები ჩვენი მხატვრული გენის დასტურად იქცა.

— მერე, რა ამამი უჩვეულო?!

ჰმ!.. ახლა პარადოქსად გვეჩვენება განა?! მაშინ კი, ზოგიერთი მენგორი ისევე ეჩროდა რუსთაველის ლანდს, როგორც ანტონ კათალიკოსი იმ აუგამობის ხანს. მაგრამ რუსთაველის აზრის ნათელს წინ რა დაუდგებოდა, — იმ სიმაღლეზე აღიბტორცნა, რომ ხელი ვერავის მიუწვდა.

ეს გამახსენდა ახლაც, 22 სექტემბრის „პრავდაში“ რომ «მემამულე პუშკინზე» ამოვიკითხე. რუსეთის სოფლის ბოლ-

ჭემშიარტი ადამიანობამდე. ცხოვრება იოლი გასარბენი ბილი-
კი არაა:

მაგრამ თქმულა: „კარგის მქმნელი კაცი ბოლოდ არ წახ-
დების“.

შოთა არც თვალბუზე გვაფარებს ხელს. ლამაზსა და მარ-
თაღს, ულაზათო და უმართებულოც უძალადებათ, მაგრამ იქ-
ნებ იმიტომაც, რომ ზოგი კაცი თავისავე მტერია:

„მტერი მტერს ვერას აცნობს, რომე კაცი თავის თავსა“.

იგი თვალს გვიხელს შურისა და ქიშინის დასახანად, ადა-
მიანის სულის მანვე წყლულის დასაძლევად, ბოროტის და სი-
ლატაკის მოსაშლელად.

„მართალ უთქვამთ მეცნიერთა: „წყენაათ ჭირთა ბაღე“.

რომ იყო „კარგისმქმნელი“ და არ ჩაეშვა სენის ჭაობში,
უნდა გჯეროდეს სიკეთის ძალის, მეგობართან ახლო დგომის
მადლისა. უნდა იყო გულიანი ადამიანი და არ დაივიწყო:

„კაცსა დასერის უგულობა“.

მით უფრო ჩვენს დროში, როცა ადა-
მიანისადმი გულიანი დამოკიდებულება
მთელი საზოგადოების გახარების სათა-
ვეა. გული გულს ახარებს და სული
სულს. ერთიც და მეორეც ჭირგანუყრე-
ლი თანამგზავნი არიან, მაგრამ განა
ყოველთვის მორიგებულნი?! მუდამ
არაა რუსთაველი დახსომებული:

„უგულო კაცი ვერ კაცობს,
კაცთაგან განაკიდიან“.

და იმიტომ კი არა, რომ:
გული კრულია კაცისა,
ხარბი და გაუძღომელი,
გულია ჟამ-ჟამ ყოველთა
ჭირთა მთმო, ლხინთა მნდომელი,
გული — ბრმა, ურჩი ხედვისა,
თვით ვერას ვერ გამზომელი“.

მხოლოდ იმიტომ, რომ:

„გული, ცნობა და გონება
ერთმანეთზედა ჰკიდიან:
რა გული წაგა, იგიცა წავლენ და
მისკენ მიდიან“.

რუსთაველი ჩვენთანაა, რაკი მოგვი-
წოდებს მთელი გულით ვემსახუროთ
ხალხს, ახალი საზოგადოებრივი ურთი-
ერთობით აღტაცებულ და წარმატება-
წარუმატებლობებით დაძაბულ შე-
მოქმედ ადამიანს, ვწუროთ მასზე და მის
თავდადებულ გარჯაზე ქვეყნისა და
ქვეყნიერების გასახარებლად, ვუმღერ-
დეთ და მხარს ვუმაგრებდეთ ფუნჯითა
და ყალბით, ვემზიდეთ აზრიან და მღელ-
ვარე ფერტილოებს, ვთხზავდეთ მგზნე-
ბარების აღმძვრელ ტაეპებს, ვძერწავ-
დეთ სინათლესა და კეთილშობილებას
და შთაგებდეთ სიბრძნესა და სიძლიერ-
ეს. მხატვრული შემოქმედება ხალხის

ბედნიერების სათავეს აღრმავეს და ალამაზებს. ხალხის
ერული ინტელიგენცია იმათი სისხლი და სორცია, ვინც
ერს წარმოადგენს, მაგრამ მარტო მის კარგად ყოფნა-
სა და სიჭარბავეზეც არაა დამოკიდებული ხალხის დღე-
მწეობა. ღონიერსა და მდიდარ ხელოვნებას მდიდარი და ღო-
ნიერი ხალხი ქმნის. ხელოვნება ხალხის გულში ზის და ხალხს
პატრონობს, ხალხი კი — მას. ისინი ერთმანეთს მფარველო-
ბენ და ნურც ყოფილიყოს, რომ ერთმანეთს გაჰყრიდნენ.
მაშინ ორთავე დაოსდება და ორივე დაობდება. ამას გვახ-
ვედრებს შოთავე:

„პატრონისა ვერა-ჭერტმან ყმაჲან რამცა გაიხარნა!“
ხალხია ყმაც და პატრონიც. ხალხის ძალაზეა დაფუძნე-
ბული მისივე ხელოვნების ნოყიერება. ვამაღლოთ ხალხი,
ამაღლებდა მისი ხელოვნებაც. ერთი მკურნალია მეორესი,
მაგრამ:

ურა ჯაფარიძე

შოთა რუსთაველი (1936)



„რა აქიმი დასწულდეს, რა ზომ გინდა საქებარი“...
 ხალხი-აქიმის სიჯანსაღე, მისი სულიერი შტო-ყლორტე-
 ბის საზრდაო, ხალხის მხატვრული აღსწევების თავდებია. მიე-
 ცი მას სილაღე და მოცემეს სიმღერდეს, ვინათ სიმძიმის
 დამძღვის თაოსნობა და აგვიცოდეს მწუნარებას. გავსოფდეს:
 „რადგან შენა აქეს სოფელსა, თვით რად ვინ შეუწუხდების?“
 ამას გვაგონებს და ამას გავსწავლის შოთა.

რუსთაველი ჩვენთანაა, რაკი მოვიწოდებდეს გვიყვარდეს
 ყველა, ვისაც სამეგობროდ ხელი ჩამოერთმევა. გვესმოდეს და
 ვარჩევდეთ მოყვარე-მეგობრობის მცენებას. არ დაგვავიწყდეს:
 „მოყვარე მტერი ყოვლისა მტრისაგან უფრო მტერია,
 არ მიეწინაბის გულთა, თუ კაცი ვინცინია“.

მაგრამ თვითონ სამეგობროდ აღზრდილი და განსწავლუ-
 ლი ადამიანი ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს ნამდვილ მეგობარსა
 და მოყვარეს. ეს ჩვევა და რწმენა აცოცხლებს და ასულ-
 ღმრეზულს შოთას შთამომავლებს. ეს ასოსეს ქართველ ხალხს,
 ამას ახსენებს დიდი პოეტი და ჰუმანიტი თავის მკითხვე-
 ლებს:

„აკვი ბრძენი ვერ გასწირავს, მოყვარესა მოყვარულსა“.
 ამ გზას ადგა და ახლაც მისდევს საქართველო. იგი მეგობ-
 რობას მიცემ-მოცემობაზე როდი აგებს, საჩრო-საბადებელით
 როდი სწოვებს, მეგობრობ რჯულის კაცთან ხელგონური მე-
 გობრობის ძაფის გორგალს მამონაც კი არა რთავდა, როცა კი-
 სერზე სამტრო დაშნა ედო. იმ მძიმე ჟამსაც კი მოყვარე-მე-
 გობრობათვის საკუთარი საზომი გაჩნდა. რუსთაველი ამისი
 მართალი ადლი იყო და ამით ზომავს საქართველო ახლაც:

„სამი არის მოყვრისაგან მოყვრობისა გამოჩენა,
 პირველ, ნდობა სიახლისა, სიშორისა ვერ-მოთმენა,
 მიცემა და არა შური, ჩუქებისა არ მოწყენა,
 გატუნა და მოხმარება, მისად რგებად ველთა ბრენა“.
 შოთას შთამომავლობამ ბევრჯერ უჩვენა ხალხებს სამე-
 გობროდ მომართული თავისი გულის ძალა. ბევრი მიუხედა
 მის გულისთქმას და ჩვენს ხალხებს შორის ურღვევი მეგობ-
 რობის ხდი გაიღო, რომელზედაც თაობები გადიან და კვლავ-
 ეც ივლიან. მაგრამ, რა ჩვენი ბრალდია, თუ ზოგი ამას მოვა-
 ლეობად გვაძალგებს, მეგობრობას მორჩილებად წარმოიდგენს
 და როცა ვუვრჩებიტ დამდურებულნი ვგრჩნება. ასეთებზე უთ-
 ქამს შოთას:

„სჯობთ უყოლობა კაცისა მომდურავისა ყოლასა“.
 და ისევ მოგვიხმობს — ვიყოთ ისეთი, როგორც ვერას-
 დრის ვერ იქნებთან ჩვენი გულცივი მომურნენი, გავწამდეს
 ნამდვილი მეგობრისა, თუნდაც სუსტზე-უსუსტესი იყოს იგი,
 მაგრამ სიწმინდით ძლიერზე-უძლიერესი რომ არის. ასეთ
 მეგობარს, პირადსა თუ ერისას,
 ერთისა თუ მრავლისას რუსთა-
 ველი ხობტას უძღენის და ჩვენც
 მასთან ვართ:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის
 თავი ჭირსა არ დამრიდად,
 გული მისცეს გულისათვის,
 სიყვარული გზად და ხიდად“.

რადგან სთქვა და ისევ იტყვის:
 „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“.
 რუსთაველი ჩვენთანაა, რაკი ჩვენი სულიერი ძაღლობის
 გამიზობი და გამოწმურთობიც არის. რა იქნებოდა ჩვენი ერის
 აწყობ, რუსთაველის სახელიც რომ არ ამშვენებდეს. ირიბუ-
 ლად **შე** გავიგებენ, ვისაც შოთას ტოლი არც მეთორმეტე სა-
 უკუნენში ჰყოლია და არც მეცხვამი. მაგრამ მათაც აქვთ სა-
 ზომად ისეთი სანაქებო აწყობ, როცა წარსულთან შედარებით
 მათივე დღევანდლობა იალბუწივით მოჩანს. მაგრამ ვინ უარ-
 ყფობს, რომ მწვაზე მწვერავლებსაც ამშვენებს მაღალი თოვ-
 ლიანი ქიმი.

რუსთაველი მწვერავლთა ქიმი და ჭადარა კი არა, კვლავ-
 ვაც ჭაბუხე, აზრისა და ჯანის სიბრძნეს რომ გვიქადაგებს,
 ამალბებულ და ძლიერ სულს რომ უმღერის. ვუსმენთ მას და
 ვმდიდრდებით. საქართველოს რუსთაველი ჰყავს და ღარიბად
 აღარ იხსენება. ამ სიმდიდრეს გაგვაბედინა მთელი ქვეყნის
 მოწყვეტაც. ზღვა ხალხი მოიდა თბილისში და სიბრძნისა და
 კეთილშობილების ზღვას დაეწაფა შოთას მიწაზე.

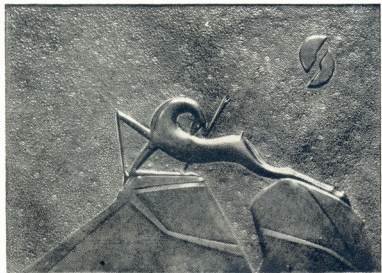
„თუ თავი შენი შენ გახლავს, ღარიბად არ იხსენებია“.
 დახა, ღარიბად აღარ ვისხენებით, რაკი რუსთაველი არ
 დაგვიკავებდა. ამას გრძნობთ თბილისელები, როცა რუსთავე-
 ლობაზე ჩამოსულ კეთილ სტუმრებს ხედებიან. მოყვარე-მეგობ-
 რათ გულგახსნილი შეეგება მთელი საქართველო, დიდი და
 პატარა. მეგობრობისადმი სიყვარულმა გავავადა და «სიყ-
 ვარულმა აგვამალდა». შოთამ ბრძნულად დაგვიტოვა:

„ხამს სტუმარი სასურველი, მასპინძელი მხიარული“.
 დახა, მხიარული და კმაყოფილი მასპინძელი საქართვე-
 ლო, რაკი ხედავს, რომ სასურველმა სტუმრებმა უმხარულა.
 კიდევაც იმრავლონ და იღვგრძობენ იმათ, ვინც შოთას
 სახელში და დიდებამ მთა-ზღვები გადაალახებინათ, ცოც ქვეყ-
 ნებში ჩვენებურ სითბოს რომ წაიდებენ და ცხელ მხარეებშიც
 აქაურ სიმშვიდეს წაიყოლებენ.

„ხამს გასრულება მოყვრისა სიყვარულისა მტყიცისა“.
 ჩვენმა ხალხმა ესეც ბევრჯერ დაამტყიცა. ამას ამტყიცებს
 ახლაც, როცა შოთას ნატყერფაიც კი ია-ვარდებით მოროთ.
 ამას იმრავლებს ხვალაც, რადგან ასხოს:

„ხამს სიყვარული მოყვრისა უხვისა, უშურველისა“.
 რუსთაველმა, მოყვარე მეგობრები გაუზარდა საქართველოს
 და ახლა ამაზე თავადაც უნდა ვიზრუნოთ. ამიტომ, — უფრო
 ვადიდოთ ჩვენი ხალხის „საქმენი საგმირონია“, ხვალაც ვთე-
 სოთ ის, რაც დღეს უკვე მომიკლია და შოთას სიბრძნეც არ
 დავივიწყოთ:

„აკაცმან საქმე მოივაროს, ვეჭვ, ჭმუნვანსა ესე სჯობდეს“.
 ასე სჯობს და ამიტომ ვი-
 გონებთ და ვსჯეიმობთ იმას, ვისაც
 უთქვამს:
 „მიღწვიან, მომიგონებენ,
 დამლოცვენ, მოვეგონები“.
 დავლოცოთ და დავილოცოთ:
 რუსთაველი ჩვენთანაა!



კოტე მერაბიშვილი
შოთა რუსთაველი

სუსთაველის გენიალურ პეიზაჟში ჩვენ გვაქვს სახსებიტ ჩამოყალიბებული თეორიული შეხედულებანი ხელოვნების როლსა და დანიშნულებაზე, მის უანრობრივ თავისებურებებზე, მხატვრული აზროვნების ესთეტიკაზე, შემოქმედისა და ახანური ობიექტის ურთიერთდამოკიდებულებაზე, ესთეტიკური იდეალის შეურყევლობაზე, როგორც ვხედავთ, აქ იმდენი საკითხი და პრობლემა მოგროვდა, რაც სრულად საკმარისია დიდი გამოკვლევისათვის, მაგრამ ამჟერად ჩვენ მათ შხოლოდ მამოვიხილავთ, შხოლოდ აღვნიშნავთ ამ პრობლემებს, მოგზავთ მათ კონტურებს და მივანისწებთ ერთის მხრივ სირთულეზე და მეორე მხრივ სიღრმეზე, მათს ფილოსოფიურ ასპექტზე.

მარქსისტული დიალექტიკა სინამდვილის მყნეროდ შეცნობასთან ერთად შონად ისახავს განსაზღვრულ და გაანალიზოს თვითეული მოვლენის სოციალური და ფილოსოფიური არის მხატვრული ფაქტის (ინსტრუმენტის) ვად, ეს ფაქტი რომელ ფაქტის განვითარება და რა ესთეტიკურ პოზიციებზე დგას) სოციალური რაობის შეცნობისას, დიალექტიკური კანონები, თავისი ობიექტური მუნების შემწეობით, მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური პოზიციის გარკვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობენ. უცილობელია, რომ ყველა დიდი მხატვრული ნაწარმოები განსაზღვრული ესთეტიკური იდეალის მატარებელია, რაც ერთგვარ ასახვას პოულობს შორალშიც. ენგელსი წერდა: „ყოველ კლასს, თვით ყოველ პროფესიას თავისი საკუთარი შორალი აქვს, რომელსაც იგი ყოველთვის არღვევს, როცა ამის გაკეთება დაუჭედალ შეუძლია“¹.

ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც სინამდვილის მხატვრული შექმნების ფორმა, ბუნებრივია, ემორჩილება საზოგადოების განვითარების ამ დიალექტიკურ კანონს, რადგან იგი გარედან მოხვეული კი არ არის, არამედ მის შინაგანი განვითარების ლოგიკური ქაშია. ეს განვითარება დამოკიდებულია სათანადო ეკონომიკურ, ეტაპის თუ პერიოდის პოლიტიკურ-ეკონომიურ ფაქტორებზე, რაც განსაზღვრავს კიდევ მის გარედან სახეს. ამ მხრივ, „ვეფხისტყაისისში“ ასახული პატარონეშული სტრუქტურა გამონაკლისი არ წარმოადგენს და აქ ადრეულ ფეოდალურ ინსტიტუტებს უმტკიცებელი დერწეშის სახსებით ჩამოყალიბებული ქართული რენესანსის ესთეტიკა. ენგელსს ყველა ბრწონის ესთეტიკისა და შორალის თეორია ასეთი განვითარების შედეგად მიაჩნდა, როცა „ანტი-დღირიანიში“ ხაზგასმით მიუთითებდა: „ყველა დღემდე არსებული შორალური თეორია საბოლოო ინსტანციაში საზოგადოების სათანადო ეკონომიური მდგომარეობის ნაყოფს წარმოადგენს და რადგან საზოგადოება დღემდე კლასობრივ დაპირისპირებებით ვითარდება, შორალიც ყოველთვის კლასობრივ შორალი იყო“². ეს უსიტე ფორმულა მარქსისტული დიალექტიკის ერთ-ერთი აღიარებული კემშირატებაა, რასაც ხელოვნურად არათულება და მისტატური ბურჟუასი მისხვად თავის დროზე შეგვიდა. იგი სამყაროს განვითარების კანონებს თვით ამ განვითარებაში კი არ ენებდა, არამედ სამყაროს



რუსთაველის ესთეტიკის

ზოგიერთი საკითხი

როსტომ ბუქანიშვილი

ყურებდა თავისი ლოგიკური სისტემიდან, მაგრამ ვინაიდან ყოველი ლოგიკური სისტემა თვით არის აზროვნების განვითარების განსაზღვრული საფეხურის პროდუქტი, ამიტომ ენგელსმა ეს ურთიერთობა „გადააბარუნა“ და დიალექტიკურ ფილოსოფიაში უადრესი საიდუმლოებით მოცული კანონები უშრალოდ და ნათლად კანონებად იქცა. ენგელსს მიაჩნდა, რომ ერთ-ერთი განსაზღვრული სიტუაციის ესთეტიკის პროზიციის გარკვევაშიც, დიალექტიკის კანონი

ფაქტში, მოვლენაში უნდა იქნას მოცხნილი, აღმოჩენილი და გახსნილი და არა გარედან შევეტანოთ ისინი, როგორც აზროვნების კანონები, ამიტომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის შექმნებში სიღრმეს რაც მხატვრული სახეების შინაარსია, ობიექტური სინამდვილე თავისი განვითარების ლოგიკით წარმოავსებს. რუსთაველის პირველადი სტრუქტურის ესთეტიკის პროზიციის განსაზღვრა კი, გარკვეული ბაზისის ზედნაშენია, გან-

¹ ფრ. ენგელსი, ლდევად ფეიერბახი და კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის დასასრული, 1940, გვ. 35.

² ფრ. ენგელსი, ანტი-დღირიანი, 1952, გვ. 112.



საზღვრული ფილოსოფიური მიმდინარეობის „სახე“ და პროდუქტია. „ზიარობა პირველადვე სიბრძნისა ერთი დარგი“ — ამბობს რუსთაველი და პოეზიას, ხელოვნებას მიიჩნევს ფილოსოფიის „ერთ დარგად“. რუსთაველის ესთეტიკის ამოსავალი წერტილი თვით პოეტის მითითებით, განსაზღვრულ ფილოსოფიურ სისტემაში უნდა ვეძიოთ, რადგან იგი „სიბრძნის ერთი დარგია“, ამ „სიბრძნეს“ ანუ ფილოსოფიას უსათუოდ ჰქონდა საერთო ხაზები პოეზიასა და ხელოვნებასთან, ამასთანავე ჰქონდა ფრიალ განსხვავებული ნიშნები, ჰქონდა სპეციფიკა. ფილოსოფიისა და ხელოვნების, როგორც საერ-

თო, ისე განმასხვავებელ ნიშნებზე, ჭერ კიდევ ძველი სამყაროს ჰეგელი — არისტოტელულ შენიშვნადა: „ისტორიკოსი და პოეტი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არა იმით, რომ ერთი იუენებს ზომებს და მეორე არა; შევევლოთ ჰეროდოტეს თხზულებანი ლექსად გაგვეწყო, მაგრამ ამის მიუხედავად ის მაინც ისტორია იქნებოდა, როგორც მეტრით, ისე მეტრის გარეშე; მაგრამ ისინი იმით განსხვავდებიან, რომ პირველი ლაპარაკობს სინამდვილეში მომხდარზე, მეორე კი იმაზე, რაც შეიძლება მომხდარიყო. ამიტომ პოეზია უფრო ფილოსოფიური და სერიოზულია, ვიდრე ისტორია; პოეზია ლაპა-

რაკობს უფრო ზოგადზე, ისტორია კი „ეროვნულზე“³. რუსთაველს თუ არისტოტელეს შემდეგ მივიჩნევთ შუა რგოლად, მაშინ პოეზიის ჰეგელისტული განსაზღვრა სამი დიდი მოაზროვნის საერთო პოზიციადა იქცევა. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“ წერდა: „პოეზიის საგანი არ არის არც მზე, არც მთები, არც ტყე, არც პეიზაჟი, ასევე გამოირცხლება ადამიანის გარეგნული სახე, სისხლი, ნერვები, კუნთები და ა. შ. პოეზიის საგნად შე-

³ არისტოტელე, პოეტიკა, 1957, გვ. 67—68 (რუსული გამოცემა).



შალვა გვაზდარავი
„მწიკთა“
მთაწარი
გულამოსკენილი,
მტირალი,
(1966).

უნა ჯაფარიძე

„ღიღინას ვღეგ და არა მითხრა
სიტყვა მისსა შინასურსა...“
(1966).



იძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც სულიერ ინტერესს იწვევს“⁴. რუსთაველის თეორიით, პოეზიას უდიდესი სარეზონანსო მთქვანად ამოაწმინდავის, რადგან იგი სულიერად გამაფრთხილებელი და გამაყვითლოშობლებელია. მაგრამ პოეტი და მოაზროვნე, ამ მიზნის მიაღწევად ორ პირობას აყენებს: 1. სუბიექტი, რომელიც ხელოვნების ქმნილებას აღიქვამს, თავისი სუ-

⁴ ჰეველი, ტ. მე-14, 1958, გვ. 168 (რუსული გამოცემა).

ლიერი წყობით სათანადოდ შემზადებული უნდა იყოს ასეთი აქტისათვის — „კვლა აქაცა იაშენის, ვინცა ისმუნს კაცი ვარგი“ და 2. დაკონიჭებული, ფრანსის ლამაძეობა კარგი პოეზიის არა მარტო გარეგნული მხარია არამედ შინაგან აუცილებლობაზე დამყარებული თვისებაც — „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის“. იქვე, პოეზიის, პოეტური ნების გარკვეულ მეტრს რომ მისცეს უპირატესობა, რუსთაველი დასძინს: „შაირია ამაღ კარგი“. უკანასკნელი სტრიქონის ორივე ნახევარი, რიტმისა და შინაგანი ლოგიკის წყა-

ლობით მკითხველის მიერ ერთ დებულებად აღიქმება და პოეტის მიზანად მიღწეულია: თუ გსურთ სიამოვნება მიანიჭეთ სულიერად და ინტელექტუალურად შემზადებულ მკითხველს და ამასთანავე სარგებლობაც მოუტანოთ, შაირით უნდა სწეროთ, რაც ყველაზე კარგი საშუალებაა გრძელი სიტყვის მოკლედ თქმისა.

წესტი შედარებით — „ეთოა ცხენსა შარა გრძელი“ და „მოზურთალსა მოციანი“ რუსთაველი მკითხველს განაწყობს შემდეგი დებულებისათვის, რაც მის ლიტერატურულ-

თორიული შეხედულებისა და ესთეტიკური კრელოს ქვაკუთხედად შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს დებულება გახლავთ: „დღესთა გრძელთა თქმა და ზევა“ — სადაც მრავალმოიანი პოემები და რომანები კი არ იგულისხმება, არამედ ეპიური ნაწარმოების პიორიტეტ-ზეა მითითებული, ე. ი. ემოსის უპირატესობაზეა საუბარი ლირიკასთან შედარებით. ამ საკითხს რუსთაველი რამდენჯერმე უბრუნდება:

„რა ვეღარ მიხვდეს ქართულსა, დაუწყოს
დუქსმან შვირობა,
არ შემოაქოს ქართული, არა ქმნას
სიტყვა-მკერობა“.
„დიდსა ვერ მოსკვლენ, ხელდა აქვს
ზოცა ნადირა მერეთა“
„მომოიერ არა მქვია, ვინცა ბატვის
ვიცა გრძელდა“.

ემოსის უპირატესობას ლირიკასთან შედარებით, რუსთაველი მხოლოდ ფორმის საკითხად არ მიიჩნევს, აქ მხოლოდ დღეი და სატარა ნაწარმოები კი არ არის დახიროსპირებული, არამედ პოეტურ ნაწარმოებში მოქმედ პერსონაჟების ესთეტიკურ ფუნქციებზე არის საუბარი. „გრძელდა“ თქმა სიუჟეტის როლს აძლიერებს, მაგრამ არა მხატვრული ხასიათების სწორხაზოვნების ხარჭე. დღევანდელი ტერმინოლოგია რომ ვინმართ, რუსთაველი ზემოთმოყვანილ დებულებაში, ერთის მხრივ იდეალურ და უაპოფიტი პერსონაჟებს და მეორეს მხრივ მხატვრული ხასიათის უფლებმზიერ გამოჩვენებს, შესწავლას და დახატვას უპიროსპირებს ერთმანეთს. „გრძელდა“ თქმული რუსთაველისათვის მხატვრული ხასიათების განვითარების შინაგან ლოგიკაზე დამყარებული ნაწარმოებია და არა უდემოკრეცილი, მზამზარეული სქემები ხასიათების ნაცვალად. რუსთაველის გენიალური განკვერტა მშოწლის შემდეგ გერმანული აკადემიური ლაქონაზით დადასტურა ლესინგმა: „თუ პოეტმა, მისდა საუბედუროდ, იდეალურ ხასიათს შინაგან მოაგარი ჩოლი, მაშინ უარყოფითი ხასიათი, რომელიც უფრო ენერგულად მდებარდება მოქმედებაში, უფლებების დეფარც მას“⁶. დაუწყოს დუქსმან შვირობა“⁷. „მქმნას სიტყვა-მკერობა“⁸, „გერას იტყვის ვინცა გრძელდა“ — ეს არის სწორედ იდეალური ხასიათი, რომელიც თავიდან ბოლომდე ერთხარია, არ იცვლება, არ იზრდება, არ გარდაქმნება დიდი აგებების შედეგად. ასეთი ნაწარმოების ვეტიორითულ მდგომარეობაშია, მას ლოკი გამოედვა დაუფერდება, სიტყვა შეიკვეცება და მხატვრული ხასიათის უფლებმზიერ გამოჩვენების მაგიერ ამ ხასიათის სქემატურ სურათის შემგვთავაზებს, „გრძელდა“ ვეღარ იტყვის.

რუმეტიკური სინამდვილის გადამწევი მოქმედების მხატვრული ხასიათის აგების დროს, რაც პირდაპირ მითითებულია რუსთაველის პოემაში, თორიული სასრული გამოჭობება იმევე დღესინება, როცა იგი ნაწილობრივ ადგა ფილოსოფიური მატერიალობის პოზიტივზე, საყარეს და საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა შეცნობისას ობიექტური სინამდვილე მიიჩინა არ ამოსავლ უწარდ. დღესინე ერთი მხრივ თუ ამბობს, რომ გამომხატველობისა და სინამდვილის წყალობით ბუნებაში უფრო სხადველი არა ბუნებრივებაში იტყვევებოტირება“⁹, მეორე მხრივ, პოეტის სტილიურის გაქვეყნის, მოქმედების უფლებზე წინაშეობლივ თვისებად მიიჩნევს: „პოეზი-



ეტორტან უც ლომი მოკლულა

მისხაი ზირი —

ის საგანს მოქმედება შეადგენს“⁷. ლესინგი უფრო აზუსტებს ამ აზრს, როცა მოძრობის პირობად უდებს ფიციული მხატვრული ხასეს: „ცოცხლად დახატული სურათის გარეშე აზრის გადმოცემით, ყველაზე სანატრესო პოეტიც იტყვეა მოსაყვენე ყხედალ“⁸. ლესინგს მიაჩნდა, რომ თვის საინტერესო პოეტად კი, რომელიც იცის მხატვრული ხასებისა და ხასიათების აგების საიდუმლობა, ვერ ასცდება „მოსაყვენიე შეხედლ“ ხედვრს, თუ იდეალურა უფლობელი კანონი — მხატვრული ხასიათი — ცოცხლად დახატული სურათი უნდა იყოს. სიცოცხლედ მოქმედება, მოძრობა და განვითარება უფუნგს მიაჩნდა მხატვრული ხასიათის ლელოლუ კომპონენტებად, რომელთა შედიანობა და ანსამბლურობა მქმნიდა ერთის მხრივ მონოლოთურობას და მეორეს მხრივ დრამატის. ყველივე ამას რუსთაველის ერთ სტრიქონში ამბობს: „არ ძალეუ სრულქმნა სიტყვათა დულობა გასაგებრეთა“⁹. რუსთაველი ამ დებულებაში სამი მომენტია საველისხმო: პირველი — ამ ძალეუ, ე. ი. გარკვეული ქალუერ შემოქმედ არ შეუძლიათ, ძალა არ ჰყოფინოთ დიდ პოეზიასთან შერკინების

დროს, მეორე — ამ ტიპის პოეტნი სულ უმეციონი არ არიან, რუსთაველი ხაზს უსვამს „სრულქმნა“¹⁰ და არა უმეციონობას. მამასადამე, რაც სთოულმწიბო მადლმხატვრული სურათების გამოძრწევა ამ შეუძლიათ, და მისებრ — პოეტის მიერ დახატულმა სურათებმა მეთოდების გამოძრწევა ამ შეუძლიათ, და გონება უნდა შეესძლოს, უნდა ჩაიფიკონ, შეამჩრუნონ, აიღლონ, რაღაც გადამწეობებამდე მიიყვანონ, რაც ხატოვნად უფლის გამგირვის“ უნდა შეადგინს. ყურადღება უნდა მიექცეს, რომ პირდაპირი გაგებობა „უფლის გაგეჭლით, ასევე შეიღ-ისრით და შუბით მოხედობდა. თვით მხატვრული სცენაშიც სანატრესობა არა სომარო იარღი. არამედ ამ იარღის ხმარების წესი, სხვანარად რომ უკვათი, მისი გარგებობა, გრაციოზული მხარე, მისი გრაციოზული ნახატ. შუბით გაგმირვა ამ შეიღ-ისრიდან ვასრლოდ ხელის და ფეხის კუნთების, კისრის და თავლის გარევეულ როლუ მოძრობებს მითოსოდ, რაც მითოსაში მქმნიდა დანამორ სურათს, ხასიათი შექმნდა ექსპრესია, მამასადამე, მოქმედებას. მოძრობას რუსთაველი მიიჩნევს ძირითად ელემენტად მხატვ-

⁶ ლესინგი, ლაოკონი, 1957, გვ. 138 (რუსული გამოცემა).
⁷ იქვე, გვ. 90.
⁸ იქვე, გვ. 187.

⁹ იქვე, გვ. 215.



მგდენ ბრძანა: „გამახალ ნახულო მე უნახველად“.



„მკერიდ მკერდა შეეწება, გარდაულო ეყო ეელა“.

ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (1888)

რული ხასიათის განვითარებაში, რაც თვით თვითრული დებულების ჩამოყალიბების დროსაც ფიგურალურ ზერხად არის მოშეღებულ. თუ ეს ასეა, მაშინ რუსთაველის დებულება კვლავ საინტერესო ინტერპრეტაციას განიცდის ლისინგის შემდგებ შერჩევანაში: „ჩვენ საერთოდ ადვილად გვაგონდება მოძრაობა, ვიდრე ფორმები და სახელებები. ამიტომ ვსაკვებია, რომ ვრაციოზული ჩვენზე უნდა მოქმედებდეს უფრო ძლიერ, ვიდრე ურაციო სიღმარაზე“⁹. ლესინგი მოუთხოვს ავტორს: „უფრო უნდა მოქმედებდეს, რითაც არ გამოირცხვას სტატიური სიღამაზის გარკვეულ ესთეტიკურ ზომებში და აქვს განაღობილი“⁹. ეს კლასიციზმის განაღობა, თავისი თვითრული აწვლახე უკეთეს სახეობად იმითომ არ აიღო ლესინგმა, რომ ლაოკონი მოძრაობას, დინამიკას, მოქმედებას, ვაიხატებს, მიუღიდავია იმისა რომ იგი მარმარალოში არის გარკვეული? მაგრამ განა სასიკვდილად დაეკვილი მამაკაცი თვითრული კუთხი, ტკივილისაგან დაბრუნებული მუცელი და მკერი, იღვანე ვაიხატობ ტურნეზე თავშეკავებულ მუხატაზე? — განა არ მოძრაობს, არ ვითარდება? ლაოკონის ძალა სწორად ამ მოძრაობისა და დინამიზმისა, ეს არის სურათი

„გულისა გახამირება“⁹, რადგან ჩვენ დაგვიკლი მამისა და შვილების გვამებს კი არ ვუყურებთ, არამედ თვით სიკვდილის პროცესს, ტანჯვის, მწუხარებისა და რანდელი შერკინების პროცესს. მამასადავ, ლაოკონი ძლიერია იმით, რომ მოქმედება ჩვენს თვალწინ ხდება. ჩვენ მონაწილე ვართ ამ ძლიერი და მამაცი აღამიანების ტრაგიკული ბრძოლისა და არა მხოლოდ შედეგის, ფინალის გულმკერდ მყურებელი. ლაოკონის მნახველს არ შეუძლია ინდიფერენტული დარჩენ სწორად ამ დინამიზმის გამო. რა თქმა უნდა, იმეტი და მხატვრული ზომქმედების ძალა ვაცილებით ნაკლები იქნებოდა, ჩვენ რომ არ ვმონაწილეობდით ამ ბრძოლაში, არამედ მხოლოდ ვუყურებდით და აღვიქვამდით უკვე დაბოცილ მსხვერპლს, ეს ამდგედა უფლებას ლესინგს, რომ რუსთაველის მსგავსად მოძრაობა და მოქმედება მხატვრული ხასიათის გახსნისა, ყველაზე ნივანად პირობად მივიჩნა, ყველაზე ძირითად ნივანად, რაც ობიექტურად დიალექტიკის განვითარებით იყო განპირობებული. ამ კონონის შეცნობა და აღიარება არ ნიშნავს იმას, რომ დინამიზმს და განვითარებას არ ქვიანდეს თავისი საზღვრები, თავისი ჩარჩოები. გადაჭარბებული პაოსით გამოვლანებული

დინამიზმი საფრთხეს უქმნის მხატვრულ ხასიათს, ვინაიდან მას თავისი ლოგიკა გააჩნია და იგი არ უნდა იქნეს დარღვეული. ეს ისეთივე საფრთხეა, როგორც სტატიკურობა, რომელიც ერთი უაღიურესობიდან მეორეში გადასვლის ნიშნავს. ამიტომ ლესინგი ვაფრთხილებდა: „ეს არის პაოსი — უადგილო და ზედმეტი იქ, სადაც არ უნდა იყოს პაოსი, ან უზომო იქ, სადაც უნდა იყოს ზომიერება“¹⁰.

ეოსის ფორმა და ეპიკური მხატვრული ხასიათის მიმართება როგორც ცხოვრებისეულ სიტუაციებთან, ისე განვითარების სხეულს განმარტებით, ეოსისთვის ბედი გარედან მისდის და „გარედან“ მოსული ბედი, ე. ი. ბედი, რომელიც საზოგადოებრივ ძალებთან ურთიერთობაში გამოიქვდა, ამ მხატვრული ხასიათის მოქმედებას ინდივიდუალურ ფორმას აძლევს. ამ მხრივ სანიშნუშა ავთანდლის ხასიათი, რომლისთვისაც ბედი სწორად „გარედან“ მოვიდა.

ავთანდლის სულიერ სიმშვიდეს არაფერი არ არღვევდა იქამდე, სანამ ნაღობის დროს არ წაუქვდნენ უცხო მოყვარებას. ტარცილის გამოჩენა იქცა იმ „გარე-

⁹ ლესინგი, ლაოკონი, გვ. 245.

¹⁰ ლესინგი, ლაოკონი, გვ. 313.



დან" მოსულ ეღებენად, რომელმაც უნდა მომართოს და ამუშაოს პოემის შიგელი სიუჟეტი. გარედან მოსული ბედის შემწეობით, თინათინი დაავალდებულდა თავის მიჯნურის შეიტყვის უცხო მოუხის ამბავი და ავთანდილიც, ეს თავისი სატროს რაინდი შორილად დებულობს ამ დავალებას. პოემის ასეთი ექსტრემული დასაწესი განაპირობებს იმ დინამიზმს, რითაც რუსთაველის თვითუბო სტრაიდი სუნთქავს. ქართული რენესანსის პირველმა გარსკვლავემ ჩინებულად იცოდა ხელოვნების მთავარი კანონი — ისეთი დიდ ეპიურ თბუღლებამ, როგორც მისი პოემა — სიუჟეტის მამოძრავებელ ძარდად ვერ იქცეოდა თვით გატილი მღელვარე თავდასავალიც კი, მკითხველს უზარალოდ რომ მოუთხრობდეს სწორადუა-

რი მეღვინეც. პოეტმა იცოდა, სტატკური სიუჟეტი რაოდენ საინტერესო და ამაღლებელიც არ უნდა იყოს, ვერ იქცევა პოემის ბერკეტად, რადგან იგი მთელ დაღვს მკითხველს და მოაწვევს. მან მთელი ექვსი საუკუნით ადრე იცოდა ლესინგის ჯევის მიერ უკვე შეყვანილი დებულება, რომ „მოქმედების გარეშე, თვით უველამ საინტერესო მოტივს იქცევა მოსაწყენ უბედამ“. და რომ ეს ახე არ მოხდეს, რუსთაველმა ავთანდილსათვის გარედან შემოიყვანა ბედი, პოემის ერთ-ერთი ცენტრალური გმირთაგანი უღერესად დააინტერესა, გაამაგვილა ჯერ მისი ცნობისმოყვარეობა, მერე მოვალეობა და რაინდილი დივი, დემხარის მოყვარის სატროს მოვანა და დასნაწი. გარედან მოსილმა ბედმა, მხატვრული ხსიათების ში-

ნაგანა დრამატოზმით დამუხტულმა შექმნა ისეთი დინამიზმი, რომ სიბრძნით დახუნძლული პოემა უღარგისი სილალი და სიმსუბუქით იკითხება. მკითხველს ატკბობს ლევის მუსიკალური რიტმი, იტაცებს გმირთა თავდასავლის გაცნობა. აუკრობს სიუჟეტის მთავარი არხი და მოუთმენლად მოედის ფინალს, კეთილსაგან დაძლეულ ზორტს. უოველივე ამას კი წარმართეს მოქმედება, საყვამო და მოვლენთა ურიოტირკაუზირი და ურიოტირთაპირიობება, რაც ლოგიკურად ქმნის დამთავრებულ ნახატს და რაც განვითარების დიალექტიკურ კანონებზე დაშვარებული, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებში მოქმედებენ სამყაროს განვითარების ობიექტური კანონების შესაბამისად და მათი მოქმედების განვითარება თვით არის გარკვეული

თამარ აბაქელია
„შიგან ასრე გავერიევი,
გნოლის ჭოგსა ვითა ქორი,
კვიე კაცსა შემოვსტყორცე,
ცხენ-კაცისა დავღვი გორი“.

(1936).



წინააღმდეგობების ბრძოლა. ავთანდილი მრავალ წინააღმდეგობას გადალახავს, სანამ ტარიელს შეხვდება. ტარიელი და ავთანდილი ბევრ დაბრკოლებას დასძლევენ ურდოლიან შესახედრად. მათა მეგობრობა და საბრძოლო ერთიანობა კულშინაცის აღწევს, როცა ისინი ქაქეთის ციხის აღების ვეცემებს ისახავენ. მათი ხასიათების განვითარების ლოკური შედეგია, რომ აურაცხელ წინააღმდეგობათა გადალახვის შემდეგ მიღებულ იქნა კარდინალური გადაწყვეტილება, რაც ამ წინააღმდეგობათა გადალახვის დალაქტურის სინთეზია. ქაქეთის ციხის აღების მომენტში თავს იყრის სამი რაინდის შიშლი ინტელექტუალური და ემოციური დამახულობა, თავს იყრის ყველა ძაფი, რომელიც ერთი წვეთით ცალკეულ ეპიზოდებ-

თან არის დაკავშირებული და მეორე წვერით კი, ამ ძირითადი, ცენტრალური ეპიზოდისაკენ მოემართება. ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ხასიათების დალაქტუკა, ასეთია ეპოსის სპეციფიკა დრამატულ ხასიათებთან შედარებით. ეპოსის პარიორტი იმას არ ნიშნავს, თითქოს რუსთაველი სხვა ეპოსის ნაწარმოებებს ამცირებდეს, მათ მნიშვნელობას სჩამალავდეს და დაუმსახურებლად ჩრდილს აყენებდეს. რუსთაველის ესთეტიკის სრულყოფილობა და პრობლემატურობა იმართა, რომ იგი სხვა ეპოსებსაც აძლევს შეფასების და მიუჩენს გარკვეულ ადგილს სამყაროს მხატვრულ ათვისებაში. კარგი მოშაირე, ე. ი. შემოქმედი ის არის, ვისაც მრავალი თხზულება გააჩნია. ამას მო-

ღემიკური წესით გაღმოვცემს რუსთაველი: „მოშაირე არა ჰქვიან, თუ საღმე თქვას ერთი, ორი, თავი ვეღლა ნუ ზგონია მელექსეთა კარგთა სწორა“. მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ ტიპის პოეტებში მრავალდ ეყოფიან ქართული რენესანსის დროს და თავიანთი ულიმღამო ნაწარმოებების „დაცვაში“ ერთგვარი იმუნტეტები ჰქონიათ გამოუმუშავებული. რუსთაველმა შესანიშნავად იცის ეს და სხენებულ პოეტებს „დამსახურებული“ ეპითეტებით ამკობს: „განალა თქვას ერთი, ორი, უსხვავსო და შორი-შორი, მაგრა იტყვის: „ჩემი სჯობსო“, უცილობლობს ვითა ჭორი“.

პირველი ოპერა

„ვეფხისტყაოსნის“ ვიხვლით

გივი ორჯონიკიძე



ბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1946 წლის 21 თებერვალს დაიდგა შალვა შველიძის ოპერა „ამაზი ტარიელისა“. ეს თარიღი რუსთაველიანას დასაბამს აღნიშნავს ქართული მუსიკალური თეატრის ისტორიაში.

აღრე, რუსთაველის ლექსი არაერთგზის აუმეტყველებიათ ხალხური სიმღერის მოქმედებს. „დაისის“ ერთერთი თვალ-

წარმტაცი ეპიზოდია „სჯობის სიცოცხლესა ნაძრახსა“, რომელშიც ხალხის გმირული სულისკვეთება გამოხატული. ზაქარია ფალიაშვილმა ამ შესანიშნავ აფორიზმს მოუნახა სხარტი, ნებისყოფით აღსავსე ინტონაცია, გააძლიერა მისი ემოციური ზემოქმედების ძალა.

რუსთაველის იდუმალი პიროვნება, მისი ცხოვრების რომანტიკული ლეგენდა აღბეჭდა თავის ოპერაში დიმიტრი არაყიშვილმა. პოეტის პიროვნებისადმი მიძღვნილია ოთარ თავაქიშვილის ორატორიაც „რუსთაველის ნაკვალევზე“, რომელიც თავისებურ აღსარებას წარმოადგენს.

ცხადია ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებასთან ერთად შოთას მხატვრული სახეებისადმი კომპოზიტორთა ინტერესი იზრდება და ღრმადდება, პოემის მიხედვით იქმნება სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები (კერძოდ, ინტერესს იწვევს ა. მაჭავარიანის ბალეტი, რომელიც კომპოზიტორს საბჭოთა კავშირის დიდმა თეატრმა დაუკვეთა, ა. ჩიმაკაძის ლიტერატურული მუსიკალური კომპოზიცია „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის შთამბეჭდავ ფრაგმენტს — „პროლოგს“ ჩვენი მსმენელი უკვე იცნობს.

ისიც შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ, რომ რუსთაველი მომავალში ქართული მუსიკისათვის შთაგონების ისეთი-

— ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (1936)



ვე წყარო იქნება, როგორც ვთქვამ. თუ ეს ჯერჯერობით იმ მას-
შტაბით არ ხდება, როგორც უკვედ პიემას შეგფერის, ამის
მიზნუ „ვეფხისტყაოსნის“ განსაკუთრებულ სიტუტულეს, ფი-
ლოსოფიურ სიღრმესა და უნივერსალობას უნდა მივაწე-
როთ.

შალვა შვეველიძის ოპერა „მუსიკალური რუსთაველიანის“
გზის სათავეში ძვეს. „ამბავი ტარიელისა“ ჭეშმარიტად შე-
მოქმედებით აღმაფრენის ნაყოფია და დღეს მის არა მარტო
ისტორიული, არამედ დამოუკიდებელი მსატერული მნიშვნე-
ლობა აქვს. თეატრის გადაწყვეტილება — მაურველს კვლავ
ურვერის შვეველიძის ოპერა იუბილუს დღეებში — სწორია და
უდავოდ გააღვივებს სასოგადოების ინტერესს შვეველიძის
ნაწარმოებისადმი. ეს ოპერა იმსახურებს ყურადღებას, რო-
გორც „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური ინტერპრეტაციის
ძალეუ თავისებურებას. შვეველიძის ნაწარმოების მრავალი
მხარე დღესაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი მსატე-
რული ღირსებით. მაგრამ ნაწარმოებს ნაკლებინებანიც
აქვს, რომელიც წინ ეღობება მის სცენურ არსებობას. კრიტი-
კოსის მოვალეობა პირუთენელად მიუთითოს ხარვეზებზე და
უსწატად განსაზღვროს ის დადებითი მხარეებიც, რომლებიც
შალვა შვეველიძის „ამბავი ტარიელისა“ საფუძვლიანად გა-
მოარჩევს 30-იანი, 40-იანი წლების საოპერო შემოქმედების
ფონზე, განსაზღვრავს მის მნიშვნელობას მუსიკალურ რუსთა-
ველიანში.

თვით ოპერის სახელწოდებას მივციითებს, რომ კომპო-
ზიტორმა და მისმა ლიბრეტისტმა ა. ფაღავამ თავისი ამოცა-
ნა ძირითადად „ტარიელის ამბავი“ შემოფარდეს. ოპერის
4 მოქმედებიდან 3 მართლაც მთავარი გმირის და მისი მიჯ-
ნურის ნესტანის ისტორიასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ
მათ გარდა ოპერაში აიხსნა ავთანდილისა და თინათინის სა-
ხეობაც, განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო საზეიმო სცენების
ფარსადანის სატახტო ქალაქში (I აქტი) და რომანტიკოსის სა-
სახლემი (II აქტი). რაც შეეხება მთელ სიუჟეტურ ხაზს, და-
კავშირებულს ავთანდილის მეორე მოგზაურობასთან, ფატმანის
შერმადინის კოლორიტულ ფიგურებს, ნესტანის თავდადასა-
ვალს ჭაჭუთის ციხეში მოხვედრამდე, ფრიდონის პიროვნებას
(ეს უკანასკნელი მხოლოდ ჭაჭუთის ციხის აღების წინ გა-
მართულ თათბირში მონაწილეობს) — ყველაფერი ეს ოპე-
რის ფარგლებში მიღმა აღმოჩნდა. ასეთ მსხვერპლს კი საო-
პერო ჟანრის სპეციფიკა მოითხოვდა.

ა. ფაღავას ლიბრეტოს უდავოდ დადებითი მხარეა რუსთა-
ველისეული ლექსისადმი მორალურული დამოკიდებულება.
ცნობილია, რომ საოპერო ნაწარმოებში, წესისამებრ, პოეტუ-
რი ტექსტები ხშირად რადიკალურად იცვლება და ტრადი-
ციული საოპერო ესთეტიკა ამ ფაქტში არაფერს დასაძრახის
არ ხედავს. შვეველიძის ოპერის ანალიზი გვარჩევს, რომ
მთელი პოეტური მასალა, მისი რიტმიკა, ფრაზების აღნაგო-
ბა, ავტორებმა უცვლელად დასტოვეს და არსებითად მხოლოდ
მისი გარდაუვლი შეკვეთით დაგმაცოფილდნენ.

რუსთაველის ლექსის ფსიქოლოგიური სიღრმის გახსნა,
აფორიზმების კონცენტრირებული შეწარჩუნება — ასეთი რთუ-
ლი ამოცანები წამოიჭრა კომპოზიტორის წინაშე. ამ ამო-
ცანების გადაწყვეტამ (ხშირად ნაწილობრივმა, საკამათომ)

ქართულ მუსიკას მრავალი სანტერესო მუსიკალურ გამოჭე-
რი სახე შესძინა, ჭეშმარიტად ეროვნული იერი, კეთილშო-
ბილებითა და ორიგინალობით აღბეჭდილი. მშველძემ
„ვეფხისტყაოსანი“ ძალეუ თავისებურად წაიკითხა და
თავისებურადც აამტეკველა. მისი მუსიკალური სახეები
რუსთაველიანის შთაბეჭდილებით და ამავე დროს აღბეჭდილია
კომპოზიტორის ინდივიდუალობით.

სიტყვიერ-ლექსიკურ მხარესთან ერთად ოპერაში არანა-
ლებ რიოს თამაშის ლიბრეტოს დრამატურული მხარე
უნდა ითქვას, რომ თუმცა ოპერის დრამატურგია ძირითადად
ინარჩუნებს პოემასთან სიახლოვეს, არ ამხიანჯებს მას და
არსებითად ასახავს მოვლენებსა და ხასიათებს, მაინც დიდ
დაკვამყოფილებლობას იწვევს, რადგანაც მასში უგულვე-
ბელიყოფილია საოპერო ხელოვნების აუცილებელი პრინცი-
პები.

ასე, მაგალითად, პირველი ორი აქტი თავისი შინაარსით
დემოკრატიული პოპეზურობით, საზეიმო-სადღესასწაულო
მომენტების გადატეხებით თავისებური ორმაგი ექსპოზი-
ციის შთაბეჭდილებას სტოვებს და ამასთან გაჭიანურებუ-
ლიცაა. ამას დუმატეტ მეტწილად განვითარების მდორე
პულსი, თხრობის კილო, გუნდების სიჭარბე და გასაკვირი გახ-
დება, რომ ყველა ეს თვისება აშკარად ენებს ფორმის მთლიან-
ნობას, აღუნებს დრამატულ სიციხეველს.

პირველი ორისაგან განსხვავებით, მესამე მოქმედებაში
მკვერი გარდატეხა ხდება. საუნდო დრამატურგია ადგილს
უთმობს არიოზულ ფორმებს.

სამუშახროდ ფორმა აქაც ცალმხრივია. არიების მომეტე-
ბული ნაწილი მწუხარე ელემენტური განწყობილებისაა, მაღა-
ბი მუსიკალური ღირებულების მიუხედავად სტატორ და
ერთფერვან შთაბეჭდილებას სტოვებს. ეს მითუმეტეს დასა-
ნანია, რომ აქ თავმოყრილია ოპერის საუკეთესო ეპიზოდები
— ავთანდილის, ასმათის და ტარიელის არიები. მათი
ზემოქმედების ძალა გაცილებით ძლიერი იქნებოდა, რომ
თვითეული მათგანი კონტრასტული დრამატურგიის საკვანძო
მომენტში წამოჭრილიყო და არა ერთიმეორის მიყოლებით.

მეოთხე აქტში თითქოს წინა მოქმედებების ცალმხრივობა
დაძლეულია. ეპიურისა და ლირიკულ-რომანტიკული საწყისე-
ბის ორგანული კავშირია განხორციელებული. საოპერო
ფორმის მხრივ ეს აქტი სამკამოდ მრავალფეროვანია: აქ გა-
მოყენებულია არიები, გუნდები, ინსტრუმენტული სურათები,
ბატალურ-ფერწერითი ეპიზოდი, ანსამბლები და დილოკური
სცენები. მაგრამ ცალკეული ეპიზოდები უფრო მონაცვლეო-
ბენ, ვიდრე ერთიმეორისაგან გამოიშინაობენ, ისინი ერთ-
მანეთს უფრო სიუჟეტურად უკავშირდებიან, ვიდრე მუსიკა-
ლურად.

ფორმის გაჭიანურება, მრავალსიტყვაობა, თხრობითი
ეპიზოდების სიჭარბე და უშუალო დრამატული მოქმედების
ნაკლებობა — ასეთია ლიბრეტოს ძირითადი ნაკლოვანი მხა-
რეები, რომლებსაგანაც, სამუშახროდ, არც მუსიკაა თავი-
სუფალო.

ოპერის პირველი აქტი მიძღვნილია ფარსადან მეფის
გარეუ მომხდარი ამბებისადმი, რომლებიც ნესტანის უცხო-
ეთში გადაკარგვით დამთავრდა. მხოლოდ მეორე აქტის ბო-

ლის ვებურდებით ნესტანისა და ტარიელის თავგადასავალს, როცა როსტევის ხალხი წააწყდებოდა უცხო მომეს. შესანიშნავი გუნდი კარგად გადმოვიცემს მონადირეთა გაცივებას, ალღევებას, ტარიელის პიროვნების იდემალებას. მაგრამ რაოდენ მოიგებდა დრამატურება, რომ მსმენელი-სათვისაც უცნობი ყოფილიყო განმარტებელი ჭაბუკი და რომ შემდგომში მისი მონახობები მოქმედებდა განსნილიყო¹. ოპერის ასეთი გადაწყვეტა შესაბავსა თვარის ახალ-გაზრდა რეჟისორმა გურამ მელიამ. ეს დადგმა ახლო მომავალში განსოციელდება და ჩვენ მსმენელს საშუალება მიეცემა თვით განსაჯოს ახალი დრამატულ-სცენური კონცეპციის აკვარგანობა. ყოველ შემთხვევაში იგი უფრო შეესატყვისება „ფეხსტეკოსის“ კომპოზიციას და მოვლენათა განვითარების ლოკიას.

ა. ფლავიუს ლიბრეტო მრავალი ისეთი ეპიზოდითაა გადატვირთული, რომელთა ჩარევაც არაა აუცილებელი თუკი დრამატულ განვითარებაზე ვიზრუნებთ. მაგალითად პირველ აქტში ძალიან დიდ ადგილს იჭერს ხატიათუე ლაშქრობიდან დაბრუნებული ტარიელის რაზმის დახვედრის სცენა, ტარიელისა და ფარსადანის დიალოგი, ეპიზოდი—ფარსადანის გადაწყვეტილება ნესტანის გათხოვების შესახებ. მეორე აქტში გაუმართლებელია სოფრატისა და ავთანდილის დიალოგი, საზოგადოდ მთელი მუსიკა, რომელიც სოფრატის სახესთანაა დაკავშირებული.

მშველიძის ოპერის ლიბრეტო, უფრო ორატორიას მოუხდებდა, ვიდრე ოპერას: მასში გმირთა ხასიათები ძირითადად გახსნილია მათივე ნაამბობში. უშუალოდ სცენური მოქმედების ეპიზოდები მცირეა, ამასთან მუსიკოვც არ გამოირჩევა. ამ ლიბრეტოს თავისებურებით კიდევ ერთხელ გავაზრუნებს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია თანამედროვე საოპერო ნაწარმოებში ლიტერატურული თანაჯატორის როლი. გაგრეცლებულია მცდარი შესხედულება, თითქოს მუსიკას ძალზე თვით სუსტი სცენარის გამარტლება; სინამდვილეში კი მუსიკალური დრამატურება არ ითმენს ფორმის პასუხობას, სცენური მოქმედების ინერტულობას. თვით ნაცნობი სიუჟეტური მასალა უნდა შეიცავდეს მოულოდნელ გადაწყვეტებს, კონტრასტებს, ისეთ ეფექტებს, რომლებიც გაამაზვილებენ კომპოზიტორის ფანტაზიას. თუ ლიბრეტოში თვარტურული გამოხატუებლობა არ შეიცვანობა, მასში მისი მსატრული დონე უდავოდ დაბალია. სამუშაოდ, მშველიძის ოპერის ლიბრეტო ამ ნაკლოვანებისაგან არაა დასუდეული, რამე დიდად გაართულა კომპოზიტორის მოცანა.

„ამაზე ტარიელის“ მონუმენტური დრამატულ-ეპიკური ოპერა. სახვითი ხელოვნების ქანრებთან ანალოგიით მას შვევილია ფრესკა ვუვლოდით. ოპერის ქანრული თავისებურებანი ძირითადად განპირობებულია საკუნდო ფორმების მასშტაბურობით, არიოზული ფორმების თხრობითი კილოთი.

მუსიკალური დრამატურება ორატორიული ხასიათისაა. სცენური უმეტესობა მოკლებულია დრამატულ ქმედობებს.

და გამოილი ეპიზოდების მონაცვლობაზეა აგებული, რომლებშიც განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს თვითნარდმკვების ფიქრის, აღსარებისა და სათავგადასავლო ამბის თხრობის მომენტები, დამახასიათებელია, რომ 2—3 ეპიზოდის გარდა, გმირთა სახეები სწორედ ასეთი სახის არივშია გახსნილი. ეს ეპიზოდები დასრულებულია და გამოთშულია მოქმედებიდან, რაც კვლავაც უფრო ორატორიული ქანრის სპეციფიკაზე მივითვლით, ვიდრე საოპერო ხელოვნებაზე. ავეე უნდა ითქვას, რომ არივში მომეტებულად გადმოცემულია გმირთა განცდები და არა მათი ხასიათები. თანაც არიების უმეტესობის საერთო ტონუსია — მწუხარება, სევდა. თავის ქანრობრივი თავისებურებით ისინი უკავშირდებიან ეპიური პოეზიის ლირიკულ ქანრს — ლამენტოს. მათ ფსიქოლოგიური სიღრმე ახასიათებთ, მაგრამ აკლიათ დრამატული სიცხვეულე, ოპერულობა.

ოპერის „ამაზე ტარიელისა“ თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ დრამატული კონტრასტი მოცემულია საგუნდო საწყისსა და, მეორეს მხრივ, სოლო ნომრებსა და დიალოგებს შორის. პირველში ეპიური საწყისის გადმოცემული, ხოლო მეორეში კი მომეტებულად ლირიკული. თვითულ ამ საწყისს განვითარების მთლიანი ხაზი, თავისებური ლოკიდა და სპეციფიკური გამომსახველობითი ხერხები ახასიათებთ.

კომპოზიტორის მძლავრი ნიჭი, მისი ოსტატობა და ორინალობა განსაკუთრებით გრანდიოზულ გუნდებში მვლავნდება. შლავა მშველიძე ფლობს ჭკუმარიტად ხალხური ხასიათების გამოხატვის საიდუმლოებს. მის გუნდებში ხალხური სიმღერის სუნთქვა ისმის, მათი ფესვები აქოსის ღრმა ფენებში იკარგება.

„ამაზე ტარიელისა“ გუნდები თავისი სადღესასწაულო ტონით, მულოდის თავისებურებებით, განვითარების ჭკუმარიტად სიმფონიური დინამიკით, დიდი შინაგანი ენერგიით, პოეტური ტონის ამაღლებულობისა და განზოგადოებულობის თვალსარისით უკავშირდებიან არა მარტო ხალხური შემოქმედების საუკეთესო ტრადიციებს, არამედ ფალაშვილის „ამესალმე და ეთერის“ შთამბეჭდავ ფრესკებსაც. მშველიძის ოპერის ერთერთი საინტერესო მხარეა, რომ მასში განსაზიერებულია ფორთაშვილისა და თანამედროვეობის უწყვეტი კავშირი, კარგად ჩანს ქართული მუსიკის ფუძემდებლის განსაკუთრებული მნიშვნელობა თანამედროვე საოპერო ხელოვნების განვითარებისათვის. მშველიძის ოპერის პირველი და მეორე აქტის სახეში გუნდებში, ნესტანის და ტარიელის დუეტში ოსტატურად გამოყენებულ „ჩაკრულის“ პირიყბში, განსაკუთრებით მკაფიოდ ვგრძნობთ კავშირს „ამესალმე და ეთერის“ მეორე აქტის დრამატურგიულ და ქანრობრივ თავისებურებებთან.

ოპერის მთელი კომპოზიკა, შესავლიდან ფინალურ აპოთეოზამდე გაუნდო ფორმებზეა დაფუძნებული. განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს გუნდების სახეში ტონი, რაც ავითარებს ხალხური დიდების, ხობტის, სუფრული სიმღერების, ქართული ეპიკური პოეზიის ტრადიციებს. გუნდების ვაკუატური შემართება მთელ ნაწარმოებს მაჭორულ ჯღერა-

¹ ამაზე კერძოდ. ა. წულუკიძემ მითითა თავის გამოკვლევაში, „შლავა მშველიძე“, თბილისი, 1964.

დობას, გმირული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს სძენს.

საგუნდო დრამატურგია სახეების ფსიქოლოგიური სიღრმით, რეალიზმით და დიდებული სულისკვეთებითაა აღბეჭდილი. ოპერაში ხალხი ნაჩვენებია როგორც დიდი ძალა. იგი ზეიმობს და შვიგრძნობს სიცოცხლის სიღამაზე, ოპერის აპოთეოზში დღესასწაულობს ბოროტ საწყისზე გამარჯვებას. გუნდების ინტონაცია ხალხური შემოქმედების წიაღიდან მოდის, დაკავშირებულია ხალხური მუსიკის ძანრულ მრავალფეროვნებასთან.

ვაკაცურ-პეროიკული ხასიათითაა აღბეჭდილი ტარიელთან შეხვედრის გუნდი. ლაკონური შესავლის როლს ასრულებს ოთხი საყვირის ფანფარი, რომლებიც ოპერის დასაწყისშივე ამკვიდრებენ სადღესასწაულო განწყობილებას. ვალტორნებსა და საყვირებში ჟღერს დიდებული ლაშქრულის მელოდია. მცხუნვარე ფერები, მკვრივი აკორდული ფაქტურა, ლითონის ელვარება თემის ბრწყინვალე, კამუკა კოლორის განაპირობებენ. საწყისი მოტივიდან თითქოს ახალ-ახალი მელოდიური რტოები წამოიზრდება, ინტონაცია ფართო და მღერადი ხასიათისაა.

პირველი აქტის სადღესასწაულო საწყისი კულმინაციას აღწევს სუფრულში. მის ჩაღრმავებულ განწყობილებასა და ვაკაცურ ინტონაციაში, ამაღლებულ ხასიათსა და კეთილშობილებაში, ეპიურ მასშტაბსა და შინაგან დინამიკაში განზოგადებულია ხალხური სიმღერის საუკეთესო ტრადიციები. „შევსავთ წითელი“ — უშუალოდ გვაგრძნობინებს რუსთაველის პოემის ლექსის განწყობას და ემოციურ სიმახვილეს.

ეს გუნდი გამოირჩევა კომპაქტური ფორმით. მასალის აქტიური პოლიფონიური განვითარების გამო სამაწილიანი ფორმა შინაგანი დინამიკითაა აღსავსე.

ამრიგად, პირველი აქტის საგუნდო ეპიზოდები, სადღესასწაულო განწყობილებას გადმოგვიცემენ. ამიტომაც მათ ორგანულად უერთდება საცეკვაო ნომრებიც: „სვანური საფერხული“ და „მხედრების ცეკვა“;

მშველიძე ქართველ კომპოზიტორთა შორის განსაკუთრებული ადგილს იჭერს მთის ფოლკლორის ღრმა ცოდნით და მისი აქტიური, შემოქმედებითი გამოყენებით. მთის ცეკვებში კომპოზიტორს ხიბლავს რაინდავს პეროიკა, მკაცრი ტონი, რიტმული ძალა, თავისებური მელოდიკა. თავის ოპერებში „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“ შალვა მშველიძე უმთავრესად მთის საცეკვაო ფოლკლორს ეყრდნობა. „სვანური საფერხული“ და „მხედრების ცეკვა“ ტემპურაზნობით და შემტვეი ხასიათით გამოირჩევიან. მათში ნებისყოფის ძალა და შემტვეი სულისკვეთება იგრძნობა. თვი-



სეიბო ქობულაძე —

თელი მათგანს საფუძვლად ხალხური თემები უდევს, რომლებიც მომეტებლად ფაქტურულ-ტემბრალურ განვითარებას განიცდის.

გმირულ-ეპიკური საგუნდო საწყისი კულმინაციას აღწევს ოპერის მეორე აქტში. იმდენად დიდ ადგილს იჭერს ეს ფორმა მის დრამატურგიაში, და იმდენად მაღალია გუნდების მხატვრული დონე, რომ მას თამამად შეიძლება საგუნდო სიმფონია ეწოდოს.

სცენური მოძრაობის თვალსაზრისით მეორე აქტი კიდევ უფრო უმოქმედოა, ვიდრე პირველი, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მუსიკის ინტენსიური განვითარების, ინტონაციური მასალის ორგანული მთლიანობის, დაპირისპირებათა სიმკვეთრისა და ფორმების აღნაგობის მხრივ იგი მაინც საუკეთესოა ოპერაში. მასში განვითარების ნერვი არ დუნდება და ეს, რასაკვირველია, დრამატურგის სიძლიერეზე მიგვითითებს.

ეს აქტი ძირითადად მიძღვნა საზეიმო სცენებს, მუსიკის საერთო კოლორტი — მზიურია, მასში ბევრია სასიხარულოდ აღიღებული, კამუკა ეპიზოდები. მაგრამ კომპოზიტორმა დასძლია ერთფეროვნების საფრთხე, რადგანაც სა-



— ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (1936)

დაღესასწაულო ეპიზოდებს დაუპირისპირა ელეგიური სევდა (როსტევეანის ფიჭირი სიბერის შესახებ) და მშფოთვარე დრამატისმიც (მონადირეთა გუნდი უცხო მოყმის ნახვის შესახებ, ავთანდილისა და თინათინის დასკვნითი დუეტი).

მეორე აქტის საზეიმო სცენების მუსიკას აერთიანებს ლეიტმოტივი, რომელიც პირველად თინათინის მეფედ კურთხვის ეპიზოდში ჟღერს. იგი საყვირებში იფეთქებს და სასახარეო აღტყინებას გამოხატავს. როსტევეანის ვოკალურ პარტიაში კი ეს თემა მეფის მუსიკისათვის ესოდენ დამახასიათებელ სევდიან იერს იძენს.

პირველსავე გუნდში „ვადიდებთ მეფე როსტევეანს“ სადღესასწაულო განწყობილება მკვიდრდება. ეს არის გულუხვი და ბრძენი, მფომარი და სამარტოლიანი მმართველისადმი მიძღვნილი ზოტბა. გუნდის მუსიკა გამოირჩევა დიდი მელოდური გაჭანებით, სასიმღერო ინტონაციის ფართო მელოდური სუნთქვითა და დიდი შინაგანი ღინამიკით. ამ გუნდში განსაკუთრებით შეიგრძნობა უშუალო კავშირი „აბესალომ და ეფრისი“ მეორე აქტის სადიდებელიდან „აბიო მეფე“. თემა სიმეზიანთა და ხის ჯგუფის ხავერდოვან ტემპში წარმოიქმნება. მისი მთავარი მოტივი ვარიაციულად ვითარდება, იგი

ცვლება რიტმულად და ინტონაციურადაც, ამკვიდრებს მოკრძალებულ—სადღესასწაულო განწყობილებას

გუნდის შუა ეპიზოდი ცოცხალი მოძრაობით უპირისპირდება მომიჯნავე სცენებს. ბანებში ფაგოტებისა და ჩელოების უნისონოში ჟღერს ფუგის თემა „სხვა ძე არ უვის მეფესა“. ეს მელოდია აქტიური კვარტული ნახტომით იწყება, რაც მას ენერგიული შეძახილის ხასიათს აძლევს. სხვათა შორის, ფუგის თემაში იგრძნობა კავშირი პირველ გუნდთან „ვადიდებთ მეფე როსტევეანს“, რაც ინტონაციურ მთლიანობას ანიჭებს შუა ეპიზოდს. ტემბრალური განვითარების გვირგვინია თემის სტრუქტული გატარება: თითქოს საგუნდო და ორკესტრული ნაგებობანი ამოძრავდა. არა, ეს არა მარტო როსტევეანის სადიდებელია, არამედ ცხოვრების სილამაზისადმი მიძღვნილი ჰიმნიც, ოპერის გმირულ-ეპიკური საწყისის დამკვიდრებაც.

თინათინის კორნაციის შესანიშნავი საორკესტრო სურათი აგებულია საყვირების ერთი მოტივის განვითარებაზე, რომელიც თითქოს იფეთქებს. იგი ენერგიული, შემტვეია და ლამქრულ-მგზავრულების ინტონაციურ თავისებურებებს ან-ზოგადებს: მაიგებრ სხარტია და ლაკონური. მის ღინამიკას

ანდორებს ვილინიონის, კლარნეტებისა და ფლუტების ტრადიცი. დასარტყვია და ღლიანის ვაჟუნა ატეური მონაწილენა. მესამეა ანტიკური სულის სახეში სუ-რათ, სასიბარლო ეგრძობის მოღვენა, ამიტომაც ვაჟუნ ბუნებრივად დღეს ამ სამფორთხი ეპიზოდის შედგენის ახალი საკუნდი ოდა.

გმარული ხასიათის ეპიზოდებთან ერთად მეორე აქტის საკუნდი დრამატურიაში დიდ ადგილს იჭერს მალთა ღირივული გუნდ-ხვ, რომლებიც გამოირჩევიან სიფაქიზით, სინათლი და გამოხატული მღერადობით. ეს გუნდები დაკავშირებულია თინათის სა-ხესთან და მისი დასასაბრების თავისებური ხერხია.

პირველ მთავარში („კარმა ნახევა ვი-სიფაქი მუე სწორად მოეფინებო“) ფლე-ტის იმპროვიზაციული ხასიათის მელიდის შედგენით, სემბიანი ქმნა საკუნდიფიან ფინა, ხოლო ვიკალური პარტიის მშვიდი ფრანუზა—პოეტური იდილის განყოფილე-ბას. მეორე გუნდი აკუნდული ხალხური ჩინ-გურელის მელიდით, მისი ტექსტისათვის კომპოზიტორმა და ლინტარტისა მიმართეს რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ პილოგის იმ ადგილს, რომელიც თამარის ქება მოცე-მული. თამარის ხასიათითი მუსიკალ-ღებებს საცხები კანონზომიერია. მუსიკა სი-ნათით და იტენიბია გამძაფრული. ამ ეპიზოდში დიდი ტაქ-ტიკა გამოჩნებული ხალხური სიმღერისათვის დამახასია-ვლები ბარშია. ტემპირული და ინტონაციური განვითარების ხერხები, ასევე არ არღვევს აგრეთვე, მაგრამინი ფაქტურა და ასევე ფრის სიმღერა ინტონირებს ხალხური ორგანიზაციის-თვის მათგან ათვლები მეორე სილამაზე.

მესამე აქტის საკუნდი დრამატურგიის მნიშვნელოვანი მო-მენტია დრამატურული მშვიდობიანი გამძაფრული „კნაბი უცხი მთეხე ვინმე...“ საყვარებში და ვილინიონში დღეს მღერები მელიდით. მისი სიმოქარე დასაქვითი თეატრული ხასიათისაა დასასაბრებელი მომენტად იქცევა. თმა სწორად ვი-არადებს ორბიან კანონში. საყვარელი განყოფილება, უნების რადისი სიღვიძილი ვიღველება მანდრად გამოხატული ამ ეპიზოდში, რომელსაც შემწარმობი დრამატურია ახა-სიათებს.

ოქტის ფრანული ხალხი ბორტუე ვილინის გამარჯვ-ბას აღმასწავლებს. ეს გუნდი მონოლოგურია და აკვირ-ვრების ოქტის გმარული საყვარის, მის სახეობა-გამყარებ-ვიყოფილებს. ამ გუნდი კომპოზიტორმა თავისებურად სუა-და ხალხური საკუნდი ტრადიციებიდან თამაშდრავ მისი-რევი სიმღერის ეტნიკა ვადასედა. ამში დარსყვითი გუნდის სუდა ინტონაცია, მისი აკორდულ-კომპოზიციური წესი, „სუდადებელი“ ხასიათი, მათგანური რიტმის ქვეყნი-რების აკორდებებს. — ზღერდ ცოდა გატხელი სკოლის ფი-



ილიალი თოიკა—

ნაღერი გუნდი თავისი მხატვრული დანახებით მანდ ვერა ფეას პირველი და მეორე აქტების საკუნდი ეპიზოდების სინაღლე და აჩე რუსთაველის ფილოსოფიური ღების სიღრმეს და სიღიდავს შეესატყუებია. და მანდ ხარ-გამბით უნდა აღინიშნოს მშვიდობის ოქტის გუნდების დიდი მნიშვნელობა ანა მარტო ამ ნაწარმების მხატვრუ-ლობის, არამედ ერთეული ტრადიციების განვითარე-ბის თეატრისათვისაც. ქართული კლასიკური ოქტის „კო-პალი“ და ეთერი ხალხური გუნდის წიაღში ამავე ერთე-სინარადა დაიფლებული, როგორც წარჩინული დროიანდ მომდინარე ღებებისაგან, ასევე ერთეული საკუნდი კულ-ტურის მაღლი დონისაგან. ჩვენი სასული ხელოვნების განვითარების თავისებურებები ამინება, რომ საკუნდი კულ-ტურის წიაღში მოწოდდა და დაგრძედა შესაყარული ან-როსების ოქტის მათგან, რომლებიც ერთი მხრივ ხალხური შემოქმედების დიდ პოეტურად მტკვლებს, ხოლო მეო-რეს მხრივ დაუმრატელ მასალას შეიცვენ და თეიმოფოდ საკუნდებს ქმნაან სხვა განრების განვითარებისათვის. მუე-ციასოდენ ა წულუკითის ზუსტი და ორმა დაყოფიებით ქართული გუნდი სიმფონიის ღებებებს შეიცავს. საკუნ-დი პირველების ეს თავისებურება მისი პირდა განამარტების ანდრია საღანდებისა პირველი სიმფონიის ტემპირატე ერთე-ნელობას. ამ ნაწარმებში კომპოზიტორმა გამოჩინა ნაციო-ნალური და ზოგადკაცობრიული ორგანული სიმღერის გზა



— ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ (1936)

და მხატვრული განვითარების ერთეული პირნების დაკუნ-დი კლასიკური ხელოვნებიდან მიმდინარე მასლის დამუ-შავების ხერხები.

ში უმეტეს დიდა საკუნდი კულტურის მნიშვნელობა საიკური ხელოვნებისათვის. ქართული გუნდი ხომ მზირად მნიშვნელოვანი კომპოზიციის წარმოადგენს სილი და ამამ-ბული, რეიტატურული და განტახილური ეპიზოდების და-ბარისათვის, სიღებურ-სენიური და ფორსიტული მო-მენტების მინახელებით, ძალიან თავისებური ფორმით, რომელიც პილიტიკური და ვარიაციული-დამუშავებით ფაქ-ტურების შესახებში წარმოქმნება. დიდმა ქართულმა კომ-პოზიტორმა ზატკია ფალიაშვილმა ადირბინა ქართული ხელოვნების ეს შესანიშნავი თვისებები თავის უღვევ აკუბა-ლობა და ეთრში.

მართალია, ფალიაშვილმა „დაისში“ და „ლტკერაში“, აგრეთვე მომდევნო თაობების წარმომადგენლებსაც მიუღ რაც ნაწარმებებში სასული კულტურის განვითარების სხვა გზე-ბურ დასახეს. „საღერდი ოქტის“, ცხადია, ერთეული მუე-ციკური თეატრის მშობლი ერთი მჭო შეიქმნება კახელს, მაგრამ ეს მჭო ძალიან პერსპექტიული ჩანს და ვიწოდებ-ნებ, რომ იგი თეიმოფიდი საიკური დრამატურგიის შექ-ნის დიდ შესაღებლობებს შეიცავს.



შედეგად მშვიდობის „ამაგი ტარიღლისა“ ამ თეატრისათ-ვისაც უნდა შეფასდეს. ცხადია, იგი ფრთავ მნიშვნელოვანი ნიშნით, მათ უმეტეს, რომ მეორე აქტში „დილისტატის მარჯვენა“ მშვიდობიან გასაღებზე კიდევ საკუნდი ეპიზოდის მრამდენმეტილი რაღი. „ხეცვლითა აქანების სუდა“ ამ ოქტის ტემპირატულ საიკური ეპიზოდი, რომელიც მიღობ-და დაწვეული ორატორიული სტატუტორია. მასში კომპოზი-ტორი იღწებს დრამატული განვითარების სიყვარულს.

რეალისტურ საიკური ნაწარმებში ძირითადად გმარის პირობებს. სხვა დანარჩენი მხატვრული ამოცანების გადაწე-ვება მასზე და მოქმედებდა.

მშვიდობის განვითარებით რთულ მასალასთან ქმნადა საქმე „ვეფხისტყაოსნის“ გმარები ხომ პოეტურ განზოგად-ებთა ხელოვნი წარმოქმნებისა. თეიმოფიდი მათგან მნიშვნელობა და „კანწინდელი“ ვილინი-სასიათი ეღე-მენტებისაგან, დატორიულია რთული ფილოსოფიური შინა-არითი. „ვეფხისტყაოსნის“ გმარის სახეების ინდივიდუალურ ნდერს ქმნაან მათ ხასიათის უწველო, განყოფილებული თეიმოფიკურებისა, არამედ განცდების და იდეების მიღლი კომ-პლექტი. გმარის პოეტური მათ მშვიდობისათვის უღველზე უფ-რის საიმედი ორატორი იგი, და კომპოზიტორმა რუსთავე-ლის ღების შესახებვის მრავალი სირტატეტი სახე შექმნა. ზენე შეველია ადგინიონი მშვიდობის ოქტის გმარის



გიორგი
ერისთავი
შოთა რუსთაველი
(1937).

ბა, აგრეთვე მიგვიითებს ოპერის ორგანულ კავშირზე კომპოზიტორის შემოქმედების დამახასიათებელ მხარეებთან. მშველდის ოპერის გმირთა ვოკალური ენის იმპროვიზაციულ თავისუფლებასაც შეიგრძნობა მისი მელიოდური აზროვნების თავისებურება.

გმირთა სახეები მოკლებულია სენტიმენტალურ მელიოდრამატიზმს და ჭარბ გრძნობიერებას. კომპოზიტორი კიდევ უნარჩუნებს თავის ოპერის გმირებს ბუნებრივ ისტორიულ დისტანციას, არქაულობის გარკვეული დალი ამწევისა მისი გმირების მეტყველებას. ოპერაში არ იჭრება თანამედროვე ყოფაცხოვრებით ინტონაცია, ამიტომ მთლიანად „ამბავი ტარიელისას“ მელიოდური სტილი ამაღლებულია (მაგრამ მოკლებულია მაღალფარდოვანებას), იგი აღბეჭდილია გრძნობების იმ განზოგადებულობით, რომელიც ყოფიერ და მახასიათებელია სალზური სიმღერისათვის.

გმირთა სახეები მშველდის ოპერაში უმთავრესად გახსნილია არეიში. რასაკვირველია, არაა ერთადერთი ფორმა არ არის გმირის დასახასიათებლად. მშველდის ოპერაში არის დიალოგიური ეპიზოდებიც და ანსამბლებიც. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ტარიელისა და ნესტანის დუეტი პირველი მოქმედებიდან, რომლის დასკვნითი ნაწილი ჩაერთულს პრინციპით ვითარდება და მძაფრი დრამატიზმითაა გამოჩრქეული; თინათინისა და ავთანდილის დუეტი მეორე მოქმედებიდან, რომელშიც დედოფალი მოითხოვს მიჯნურისაგან გმირობას და უცნო მოყმის მოძებნას. დუეტის მუსიკა სწრაფებითა და შინაგანი წვით მასათდება. ოპერის ანსამბლთან შეგვიძლია ტრიოს აღნიშვნაც მესამე მოქმედებიდან (ავთანდილი, ტარიელი, ასმათი), ძალიან თავისებური დრამატურებით, რეჩიტატიულ-დეკლამაციური ხაზების თავისუფალი კავშირით.

და მიიჩნევიან თავისი მხატვრული ღირსებით განსაკუთრებულ ადგილს იჭერენ მშველდის ოპერაში. აქ მკაფიო რელიეფურებით შეიგრძნობა რუსთაველისეული სახეების მუსიკალური ინტერპრეტაციის ორიგინალურობა, მისი ძლიერი და სუსტი მხარეები.

მშველდის ოპერის გმირთაგან დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ტარიელი, რომლის სახეშიაც განხორციელებულია ლირიკულ-ექსპრესული და პეროიკული საწყისების ორგანული სინთეზი. თავის პირველ არიაში ტარიელი სატაეთზე ლაშქრობას მოგვითხრობს და ეს სიტუაცია კარგ საბაბს იქლყოფა მისი ვაჟაკობის, გამბედაობის, მტკიცე ნებისყოფის ჩვენებისათვის.

სამწუხაროდ, პირველი არია რამდენადმე გარეგნული აღმოჩნდა. მისი მელიოდური მასალა არც თუ ისე საინტერესოა, ფსიქოლოგიური სიღრმითაც ჩამოუვარდება გმირის დახასიათების სხვა ეპიზოდებს. მარშისებური საწყისი, რომელიც არიას სვავაგს, რამდენადმე ელემენტარულია.

ამ ეპიზოდის მელიოდის დადებითი მხარე იმაში გამოიხატება, რომ იგი მთლიანად თავისუფალია მელოზომებისაგან, ორნამენტებისა და ასიმეტრიული რიტმული ფიგურებისაგან, რომლებიც ზოგან აბუნდოვანებენ თემატურ დეტალებს.

ნესტანთან დუეტში ტარიელის სახე ღრმავდება და რთულდება. დუეტში გვიზიდავს ნამდვილი ენებათა დღევა,

ფსიქოლოგიური სიღრმე, მასშტაბურობა, მუსიკალური ენის კეთილშობილება. კომპოზიტორი უნარჩუნებს რუსთაველის ლექსს გამომსახველ ძალას და აღწევს მუსიკალური რეჩიტატივის ბუნებრივობას.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ რუსთაველის გმირები ოპერაში მშველდისეული ინტონაციით ამეტყველებენ. მაგალითად, ტარიელის მუსიკის მრავალი ფურცელი თავისი სიღრმითა და ფსიქოლოგიური დამაბეჭდებით „ზევიდაურის“ და სხვა ნაწარმოებთა ეპიზოდებს გვაგონებს. მშველდისათვის დამახასიათებელი რაინდული ელვებიურობა, მკაცრი ტონი, ლირიკულ-ეპიკური საწყისების თავისებური შეხვე-

გიორგი ერისთავი

თამარი და შოთა (1937).



გმირის ემოციური დიაპაზონი, მისი ინტონაციის გამოხატულება და სიღრმე.

ტრიელი ჭეშმარიტად რომანტიკული გმირია, გრძნობებისა და რეფლექსის ადამიანი. ეს განსაზღვრავს მისი სახის არსებით მხარეს და იგი ბრწყინვალედაა აღბეჭდილი მშველდის მიერ არიაში „ასმით, დაო, მოდი მოჰე, თანა წყალი მომიტანე“... (III აქტი).

ამ მუსიკის ვნებათა ღელვა და ამაღლებული ხასიათი მართლაც მოგვაგონებს რუსთაველის გმირს. ეს არაა ქართული საოპერო მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშია.

ჩაღრმავებული ხასიათით და ორიგინალური სტილით, ემოციური გაქანებითა და განუზოგადებით იგი აბესალომის არიის „ვეძმები ბედსა“, საუკეთესო ტრადიციას ავითარებს.

ეს გმირის დასრულებული პორტრეტია, მისი ტანჯვათა და სიყვარულით გამსჭვალული რაინდული ელვები, გამოირჩევა ფორმის მონოლითურობითა და შინაგანი წვით: ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მისი მელიოდური მასალა, რომელიც „ტიროლისა“ და „გოდების“ ეროვნული ჟანრებიდან მომდინარეობს.

მთელ მუსიკას მწუხარების, ტირილის ინტონაცია გასდევს. სწორედ ამ ეპიზოდში გამოაქვდა კომპოზიტორმა ერთი დამახასიათებელი ინტონაციიდან სახის გამოქრევის ისტაბომა, რაც მთელი არიის მთლიანობასა და მელიოდურ დაძაბულობას განაპირობებს. გრძნობების ექსპრესია განცდების სიღრმედან მოდის და ამ ეპიზოდის ჭეშმარიტ ტრაგიკული ბუნების განაპირობებს.

ამ ეპიზოდის დრამატიკაში განაპირობებულია თემატური განვითარების დინამიკით. თავდაპირველად ჩაღრმავებული და თითქმის „გაუბედავი“ სეკუნდური მოტივი თანდათან ფართოვდება და კულმინაციის მომენტში სასოწარკვეთილების აფეთქებისას ნაღვლიან მელიოდიამ გადაიზრდება. არიის განაპირა ნაწილებში დეკლამაცია სჭარბობს და ეს მხატვრულად საცხებით გამოთვლებულია, რადგანაც კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს წყვეტილი მელიოდური ხაზი შექმნას. არიის შუა ნაწილში „აჲ ათია წელიწადი სამეფოდან რა წასულა“ წარმოიქმნება ფართო სუნთქვის მელიოდი, რომელიც უერთდება რბილ საორკესტრო აკომპანემენტს. თანდათანობით მელიოდი კვლავ დაწაფავრდება, ჩნდება მოკლე, მოუსვენარი მელიზმები, რომლებიც მუსიკის ამაღლებულ ხასიათს განაპირობებენ. მოკლე საორკესტრო პოსტლუდია, რომელიც ხის ინსტრუმენტთა, ალტებისა და ვიოლინების მოტივებზეა დაფუძნებული, არა მარტო ამ არიის, არამედ მთელ ოპერის ტრაგიკული საწყისის თავისებური კულმინაციის წინაშეწინააღმდეგობას იძენს.

დიდი ყურადღება დაუთმო კომპოზიტორმა ავთანდილის სახესაც. მისი ექსპოზიცია მთვრე აქტშია მოცემული და მას როსტკევის სახასტელში დღისასწავლის ნათელი ეცემა. აქტის ბოლოს თინათინთან დუეტში ავთანდილი ნებისყოფით აღსასვლელ და რომანტიკული სწრაფვით გამსჭვალული ინტონაციითა დახასიათებული. მკვრამ ძირითადად გმირის პორტრეტს მესამე აქტში იღებს დასრულებულ სახეს. აქ ავთანდილს დიდი არია აქვს დაკისრებული. იგი თავისებური პოემა-მონოლოგია, რომელშიც ორგანულადაა გადაჭიმული



ელვჯა ამაშუკელი შოთა რუსთაველი (1965).

სამიჯნურო და ფილოსოფიური მოტივები. ამაღლებული ფიქრი გადმოცემულია მოქნილ ინტონაციურ მასალაში, სასიმღერო-რეჩიტატივულ ფორმებში, რომლებშიც კულტურური, სტროფული აღნაგობა არ ეწინააღმდეგება მუსიკის თავისუფალ დინებას.

პირობის სვედიან ლირიკულ მოტივს, რომელსაც მოგვიანებით საკვირიც უერთდება, შევყავართ რომანტიკული აღსარების ატივიფიკაციში. სვედულებად ეცემა მელიოდური ორნამენტები, მატი რეჩიტატივული გამოხატულება მუსიკის თავისუფალი პოეტური იმპროვიზაციის სახეს აძლევს:

„საყვარელი, მოგზორდი, გული შენ დაგრჩა, ვთქვა ვისად? შენთვის სიკვდილი მეყოფის ღხინად ჩემისა თავისად.“

სვედიან ფრაზას გმირი წარმოთქვამს მდუმარე ორკესტრის ფონზე. მხოლოდ ხის ჯგუფის საკრავებსა და სიმებიანებში სიხვევა სიკვნიციები. ალტების პულსირებულ ფონზე წარმოიქმნება სიმებიანთა აკორდების დაღმავალი მოტივი. სიმებიანთა, ფაგოტის და ვალტორნების მკაცრ ფონზე აქვთ მწუხარე ფიქრის თემა:

„თუ დაგვრდნე, ეუმი ხანი რად დაგვაგ მე ველად?

ჩემსა რა ეკადრიო მნათობსა, ვიყავ რად დღეთა მღვევლად, მისი ვერა ვცნა ჭორადცა, ვარ ვისთა გზათა მღვევლად?“

არიის ამ ნაწილშიც გვიზიდავს სვედიანი განწყობილება. დაძაბულობის გაძლიერება საორკესტრო პარტიკაში საწყისი ფრაზების იდუმალებისაგან მღვევარე რეჩიტატივზე გადასვლის მეოხებით ხდება. არსებითად კი ეს ეპიზოდი შესავ-

ლს ჩრდს ახლებს არიას ცენტრალურ ეპიზოდს მი-
მართ, რომელიც ცნობილი აფორიზმით იწყება: „ა, სოფელი,
რამდენაა ხარ, რას გვახარებ, რა ზნე გვიჩვენა“...

ამ შესანიშნავ ლექსში მხოლოდ სვედს ტუმბარტად
ჩრმატკული შობავ აღმდელი და უნდა იფიქს, რომ
კომპოზიტორმა აიპო აღმსად გამოხატული მუღადირი
სამხეა, რომელიმე რუსთავედს სიტყვის ძალა არ სუ-
ბრება.

ურთიანი შობავთან ჩელოების დახმავალი მიძახის
ფრნე ლანტარის სვედნი ტუმბოში წარმოქმნება, მორე
კი — ვოკალურ პარტაში. ინტარნაციურად დამოუკიდებელი
არცე თმა ამაღლებული გრნობებითა გამსჭვალული. მუ-
სიყა ღრმა ვანდებს გამოხატავს, შავრამ ამავე ღრის თავდა-
ჭერილი ხასიათება. გმირის ტანჯვა და სასოწარკვედილობა
კომპოზიტორმა ვაძმრეკვა ზუღმბრ აფუტყვისი გარეშე
მოდელი მუღადირი ხაზი ფაქტურად საწყისი ინტარნაციო-
დან ამოიხრება. იგი თავისუფალი ტაბით მუღდმბტური
სამკაულებსაგან, სინერგიული რიტმული შობავებსა და
დაუნრულებელი კილოური მერყობსაგან. ვოკალური პარ-
ტია მგვილი და მუღადრით სდება. აფორიზმის არიას მიზ-
ნივდები შავრა მისი არქიტექტონიკული სიმყოზრე.

არის დრამატული ხასიის განაპირობებს ვოკალური
სტლის დინამიკური ცვალებობიყ. ავადპირვლად მე-
ლიდა მუღადრებით ტატკატია, შობავები სვეტურად მე-
ორდება, მათი დაიპაზონი მერეა, მღერადი ფრაზები მღე-
რად მონაცვლითენ. თანდათ ვოკალური სტლი იცვლება:
ძლიერდება ფელდაციური საწყისი, სვეტურების უწყე-

ტი განეფიქრებს ზური სვედის, ორკესტრული ფაქტორი-
ურეკი შობავი ხდება და ა. შ.

შეგრესის სახე გმირის მუღებრებს ვაუტარებს. ტრანსლი-
ზა ნაფელი ხდება, ჩაბოლ საინტეგრირი ფორმე გამოხატუ-
ბისილერი თმა ფერის. აფორიზმული თანაბანი გამხობისე-
ხელ მრეს აღმებს, შავრამ გამოხატვის მიგრნება მას კლავ
ნაფელით აღმებს და მშფოთრად ტრიალებს ფრნე
ვაიტურად ღვრს ცეს მსაობებისადმი მიმართული მისი
შესახლება, „ო, ზუალი, მიმობტე ცრული ცრულსა... ქე
მუმიართი გავახება სად მანველულბ მსოფოს წელუსა? შიდი,
მართი, უწყვლად დამწერ ლახტრიაა შერთა“... ტანჯური
აღსაყვ მიწოდებები განაპირობებენ ვოკალური ხაზის უზო-
ცურე დამბომბობას.

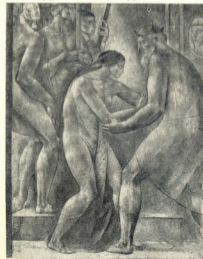
არის დასვეთი ნაწილი ვებრუნდებით სახედისწერი
ტეტალისა და ვაზია სივრის ფილსოფიურე თემის. კლავ
წარმოქმნება მუღებრე შობავი „ა, სოფელი, რამდენაა
ხარ“. შუბავა უზრუნდება საწყისი ფრაზების მგავრ იფუა-
ლებს, მიმჭრება, თითქმის შავრადრდება.

იპურის ფინალში (ტრიო) აფორიზმის სახე მღერადე
გმრბული საწყისით, შავრამ ამ უპიზოდში ეს პერსონაჟე
უვეე ადარ თამაშობს მინიმენტლან და დამოუკიდებელ
რილს.

შრავალი საინტერესო მომენტის აღნიშვნა შეიძლება
მწველიდის სტრის ქალთა სახეებში. მათი შესვის საერთო
დამახასიათებელი თავისებურება ორნამენტური მუღდოფა,
„ურმულის“ ტაბის სინორფებითა სიხლადე, მასალის განვი-
თარების იმპროვიზაციული თავისებულება.

(1935) „უხეხილი — ილსტრაციები“

„თინათნ მსხუცე მამის პრიათა მით ნაფლით...“



„ყოველი ვიპობნეს, ზოგე წინა შეშობილეს,
დასიოყეს და ამიწველბეს, ცათა დეზირა შეშობილეს.“



„პუხისტყაოხსიხათიხს“

„ჩახს დეგო მიოვ ვანქ...“



„ოქია მზო, ვარსა სიზიბე შენი დამაძნებს ეს ადგ...“

ბეჭდვად არის განმეორებული მშფოთრება, გაფორება,
„ჩაქრულობ“ პრინციპი, რომელიც კომპოზიტორმა მოგრანე-
ბულად გამოიყენა ღვდების დასვეთი ნაწილიში, მწველიერი
ხრები დრამატული გამაფრებისათვის, იგი ვარჯავ გამოხა-
ტავს გმირთა უკიდურეს ემოციურ აღმზებას.
ნესტანს ჩვენ კიდევ უჩახლდ ვრდებლიო ოპერის ფინალში.
მუღებრე სვედთა აღსაყვ მისი არაა: „სხდავ, ჩემო, ვით
გავფარანა სოფლმან და ვამან კრულმან“. არის საკმაოდ
წრული საინტეგრირი შესავალი უძღვის წინ, რომელიმე
ჩეღის ნაფელიანი მონაღლეო თითქმის ქალის სახედისწერი
თავდადასავლურ მოფეთხობას. დამავალი შობაბა, „ჩო-
ვლის“ ინტონაცია, რიტმული მუღდარება, მინორული
კოლორიტი არის კრდების ხასიათს აძენებს. სიმუხიანთა
გმირთებრე ქრალს ხსნ რეუდის სათავი ტემბრები სვედის.
მათ ჩაბოლ კოლორიტი განასულჯავს მუსიკალური ხასის
შოკან ტრიალობას.
ლარნებების, ფეიტების და ვალტირნების უბრე ტემ-
ბრით, ლტკარების დასარტყმითა და სიმბიონოს ტრიალობის
ფორმე შემოქმეტება პლავი შობავი, რომელიც ტყაია სახა-
რული სახეების ასოციაციის იწყებს, შოკანებს ქალიშვილის





„მალ ვაქცილიერე გარდობა ვერა შეუძლია ხელოა, მან გამო კონა მონიდა ვან შუას ცეხილია ცხელია.“

უმეტეს დასანია, რომ „ამავე ტაროლისა“ შეიცავს მრავალ ნიამბევე ფერკლას და დღეს მისი ღირსებები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ერთნაირ ეკლტურის განსაზღვრების თვალსაზრისით. ეს ნაწარმოები არა მარტო პრავაადის ღირსი (აქ იქვე ვამერტობ: თუტარის აბნევა მასსაღმებელი და მარადჭერის ღირსია), არამედ ღრმ შექველვისაც მწველითის იპერა პირველ რიგში შესისვისთა ინტრატეს უნდა იწვევდეს, რადგანაც მისი ინტრაფიური მასალა ბევრ საფულისში მომენტს შეიცავს. გადკატარების ვარსემ შეიძლება ითქვას, რომ ბევრ კომპოზიტორს შეუძლია ეს იპერა თავისებურ სახელმძღვანელოდ მიიჩნიოს ჭარბული ინტრაფიური პირინების და დიდუღებისათვის. რუსთაველის სიტყვად მღაღერი მიზეზი მისეუ კომპოზიტორის მულოდერ ფარტაზის და მისი იპერის პარტატურაში მრავალ სუტციური მულოდერი სახეს მიიშინველი დღეს შესიკაღური ენის არეული სიწმინდისათვის მძილა ჭარბული ხელოვნების განვითარების ერთი წამყვან ღოხუნად იტყვიანეს არაფერი მოვტყინდ მულოდერი პაროუნების შეზღუდვა მულოდ ხალხური მუსიკის წარბობით. პირაითი, ინტრაფიური დაპაზონის განვითარება, თანამდროვე და გესიკური, ერთნაირ და უტოზირი მუსიკის გამოყვლილის განხრება, გამომსახელი ხერხების დაუღღება — ეს მონიშნავს თვის ღრმ წამოღუნა ჩვენს ხელოვნებას. მადრამ მისი თეოლოფადობის საფუძელი — მშობლიური ნიადეგა, მისი სურნელბა, მწველითის მუსიკა, და კრძიდ იპერის „ამავე ტაროლისა“ მნიშვნელობა იმში მდგომარეობს, რომ კომპოზიტორი მდგრად შეგრძნობს ერთნაირ თავისე-

ლექსან ბუხიჩიკი — ილუსტრაციები

„არა მოვლეს ზღერა ემნა, სენენ მუერე მოვიდა...“



„ლობი, კებრა შეწენი! ზეე ვითა ვიდიდეთი...“



ხერხებს და ირიგინაღურად გადმოცემენ შთ. თვის მისი პაროუნის იმდენად მუხბირიდა დაეკამრებული ხალხურა, რომ აღმეგება, როგორც მისი ერთნაირ, უღრმად თავსებური და ინდივიდუალური განმტრება, მისში ჭარბული მუსიკის განვითარებისათვის მწველითის ხელოვნების ძალა და მნიშვნელობა.

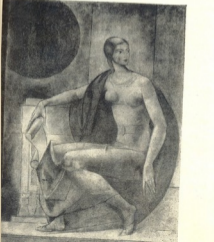
მადრამ ერთნაირი მუსიკის განვითარებისათვის არანაკლებ მნიშვნელობას იძენს სიტყვა, ლექსი, პოეზია. ჭარბულმა პრეზიუბლმა მუსიკამ თავისი არსებობის პირველი დღიდანვე ჭარბულ ლექსთან მტკიცე ვაგზირი დაამყარა. მადრამ ეს კავშირი ვერ კიდევ არ გამოდარა ძლიან მჭიდრი და უნერესალური, ჭარბული პოეზიის არსებობა მარცხში ჭარბული კომპოზიტორებისათვის ვერ კიდევ გაუტყველი ყმარია. მწველიე ერთნაირი იმადეგანა, რომემავე შემოქმედებით ყმადობა გამოიძინა და რუსთაველის მიმართ. „ამავე ტაროლისა“ ჭარბული კომპოზიტორის ღივი გამარჯვება იგი და მან თავისებური ნიშნის მნიშვნელობა მოიპოვა. რუსთაველის პოეზიამ კი მუსიკაში შექმნის, გივისე და სუქინის მუსიკად დიდი ტრადიცია უნდა წარმოშავს. დიდი ჭარბული პოეტის სიტყვის მრავალფეროვანი დერადობა, მისი სიტყვის მიხვევითი შექმნილი შესიკაღური პორტრატების ელერვა საუთლებას მიეცემა უფრო უხუტად განესალხროთ მწველითის ნაწარმოების ადგილი შესიკაღური რუსთაველიანამე ვერ არ იწვევს, რომ ეს იწვევა საპატრი ადგილი ავლიტესყანისის“ მიხვევითი შექმნილი პირველი ჭარბული იპერის ატრასისთვის.



„ვინი ბიღეს მუღერი, წადღეს და ვინების ხეტილი სახეს მისი შესაყვარელ გამოეუე მუღერ აბული...“

„პეზინისტყაოლსინსათჳის“

„იპერა წიერა, მწველია“ ღელის ვასეპაბლი...“



საქათაველის სარ მინტარია სახეს მუღვეითი სიტყვის სასაღურეო კომიტეტის თარბობით იმადესს გამოცეხილობას უღვე გამოღუნეს. მისი რუსთაველის „პეზინისტყაოლისა“ ადგილი გრევეებს ლოზობა, რომღვეივე შეეყვის ძველ მატარების მამევი თეატრისაგან, ზეგაბეე თანაველი და სხვათა მნიშვნელობა ერთად ხონსა ლიდი ვიდიდეთის, სიტყვი მოხელისის ენა მუღვიბის, თანამ ამამლისის, თეატრის თიბის, სეგანამ მათისა, საილი იანმთოლი, ლეკ ვეღვეტარბის არა დისკორდებს მუღერ მუღველბელი რეპერტოეში.

სამთოთ ხელოვნება, თეატრის მუღვენს მუღვეს მუღვერის ავტენების რეპერტოეისი და მისი პოეზიისა მანდლილი მალ მატარებელ ნამუღერებს და ეღვე ვასეპაბლის პირველი თეატრისობის სიმკამრეველის, ვიდიდეთის ნამამბიბიბი ხელებს.

„ვეფხისტყაოსნის“

ეკრანიზაციის

საქითხისათვის

კარლო გოგობე

მოღვაწეებს აღელვებს მას შემდეგ, რაც ჩვენში კინო, საპროექციო აპარატი და მისთვის აუცილებლად საჭირო მძლავრი სინათლის წყაროები გაჩნდა. ეს დრო გასული საუკუნის მიწურულთა და ცხრასაიანი წლების დასაწყისით თარიღდება.

საქართველოს თეატრალური მუშეუემის მასალებში ინახება აფიშა, რომელიც იუწყება ასე:

„1900 წ. პარასკევს, 29 სექტემბერს ნემენცების ბაღის დარბაზში, მიხაილოვის ქუჩაზე, ცნობილი მოგზაური ჯონ-მორისი გამართავს ფრიად საყურადღებო და საგანგებო საღამოს, სამს განყოფილებად, რომელზეც ცხოვლად ნაჩვენები იქნება ბუნდოვან სურათებად, განთქმული პოეტის შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, დასურათებული სასაქლის მხატვარი ბ-ნ ზიჩისაგან, ხოლო თვით ბუნდოვანი სურათები მომზადებულია საგანგებოდ ქ. ლეიფციგში...“

ჯონ-მორისის ფსევდონიმით ცნობილია მოგზაური ფოტოგრაფი დავით დიდმელოვი (დიდმელი) და მისი უფროსი ვაჟი, შემდგომ გამოჩენილი საბჭოთა კინოოპერატორი ალექსანდრე დავითის ძე დიდმელოვი (დიდმელი), თავმდაბალი მოღვაწეები, რომლებმაც პირველად სცადეს საპროექციო აპარატის საშუალებებით „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები და პოემის სხვადასხვა სცენა ეკრანზე ეჩვენებიათ, ამით რუსთაველის პოემის აზრი და შინაარსი ახალი მხატვრული ხერხით უფრო ახლოს მიეჭანათ ფართო მასებამდე.

ეს იყო გამოჩენილი უნგრელი მხატვრის მიხაი ზიჩის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების ეკრანული წარმოსახვა, რომელიც ალქმის თვალსაზრისით უფრო ეფექტური იყო, ვიდრე „ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა სცენების მიხედვით, თვით მ. ზიჩის მიერ დადგმული ცოცხალი სურათები.

მიუხედავად იმ დიდი ესთეტიკური სიამოვნებისა, რომელსაც მაყურებელი „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების ეკრანზე პროექციისას განიცდიდა, სტატიურბა მაინც სინანულის გრძობას აღძრავდა და აღვივებდა სურვილს, რაც შეიძლება მალე ამოძრავებულიყვნენ ეკრანზე რუსთაველის გმირები.

გამოჩენილი ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე იოსებ იმედაშვილი იკონებდა — „კინოს განვითარების პირველ წლებში, არ იყო ქართული კულტურის არც ერთი ცოცხალი, თუ ბევრად გამოჩენილი მოღვაწე, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანზე ნახვას არ იტყობდა“.

უპირი გადმოცემების მიხედვით „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეული სცენები-

ველგან, სადაც კი შოთა რუსთაველის სახელი გაუგონიათ და მისი გენიალური ქმნილება წაუკითხავთ, ქართული კინოსელოენების მუშავეს მუდამ ერთნაირი კითხვებით მიმართავენ: „როდის იფილიავთ „ვეფხისტყაოსანს“ ეკრანზე?“ „ქართველი კინომუშავეები ფიქრობენ თუ არა გადაიღონ რუსთაველის უკვდავი თხზულება?“ „შეიძლება, თუ არა საერთოდ ამ პოემის ეკრანიზაცია?“ და ა. შ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის საკითხით დაინტერესება კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა ახლა, შოთა რუსთაველის საიუბილეო დღეებში, როდესაც მთელი საბჭოთა საზოგადოებრიობა და მასთან ერთად მსოფლიოს პროგრესული ადამიანები უდიდესი პატივისცემით აღნიშნავენ დიდი ქართველი პუმანისტიკის, მოაზროვნისა და გენიალური პოეტის დაბადების 800 წლისთავს.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის საკითხი ქართული კულტურის გამოჩენილ

სა და ეიზოვლების გადასაღებად კინო-
სარკატი პირველად ცნობილმა სასოგა-
ლო მოღვაწე და კინემატოგრაფის
ლიდმა მოყვარულ სიმონ ესაქემ გამოი-
ყენა. თუ მსგავსებებში მივიღებთ სიმ-
ონ ესაქის იმ დროის შესაფერ კინე-
მატოგრაფიულ განათლებას, მის მის-
წარფებას მშობლიური ლიტერატურის
გერანოზაციისაკენ (შემდგომში მისი დახ-
მებით იქნა გადაღებული პირველი
ქართული სამასათხარი ფილმი „ქრის-
ტიანე“); ეს გადმოცემა საფუძველს მოკ-
ლეული არ უნდა იყოს. როგორც
გადმოვეცემენ, ს. ესაქეს გადაღდა ზო-
ნის ცოცხალი სურათების რომელიღაც
სცენა და კიდევაც უჩვენებია გერანოზე-
ფილმი ჯერჯერობით დაკარგულია.

ქართველი რევოლუციამდელი პროკ-
რესული ინტელიგენცია ანგარიშს
უწევდა რა კინოს მასობრიობას და მის
მნიშვნელობას ერის კულტურულ-საგან-
მანათლებლო საქმეში, დაუნებით მიი-
თხოვდა ქართული კლასიკური ლიტერ-
ატურის საკუთესო ნიმუშების, პირ-
ველ რიგში კი რუსთაველის პოემის
გერანოზაციას. ექვს გარეშად, რომ ეს
მოითხოვდა ველ საფუძვლად იმ ვრცელ
მიხსენებით ბარათს, რომელიც კინე-
მატოგრაფისათვის სახელთი საქართვე-
ლოს რესპუბლიკის სახალხო განათლებ-
ის სამინისტრომ 1920 წლის 13 დეკ-
ემბრის წარუდგინა მინისტრთა საბ-
ჭოს. „კინოწარმოება განზარალებულ აქმს
დააწესოს და გერანოზე გამოეშუას საქმე
დიდი სურათი „ვეფხისტყაოსანი“,
„დალატი“ და „მოძღვარი“. გიხთებ
იქნენ დახმარებას, — ნათქვამია მოხ-
სენებით ბარათში. ცხადია, არავითარი
დახმარებას ადგილი არ ჰქონია. მენ-
დვიკურმა მთავრობამ არამც თუ „ვე-
ფხისტყაოსანს“ დასაბამელი თანხა და-
მიწინაა, მან საერთოდ ადგილიდან ვერ
დასტოვა ინთუსისტთა მიერ წამოყვებული
კინოპროექტს, ვერ გადაჭრა პატარა
მსაგებელი ფილმის დადგმის საკი-
ბიცი კი.

ოცინი წლების დასაწყისში, ქართუ-
ლი სამბოთა კინემატოგრაფის ნაწარ-
მოებთა თვალსაჩინო წარმომტება რო-
გორც სამბოთა კავშირში, ისე მის
საზღვრებს იქით, „სახკინმწიწევის“
კინოშირუმს სიძლიერებ, შემოქმედებით
უმეტაო სათანადო გამოცდილებამ და
ისტკტობამ, სათანადო ტექნიკურმა
აღჭურვილობამ, საფუძველი შექმნა
ქართული კინემატოგრაფის ხელშედეგ-
ანობის ახალ პირობებში უხვალსა
დაუჯა „ვეფხისტყაოსანის“ გერანოზა-
ციის საკითხი.

„ვეფხისტყაოსანის“ გერანოზაციის აზ-
რი კიდევ უფრო გაიხსოვებოდა იმ პერი-
ოდში მსოფლიო კინოსტუდიების უდი-
დესმა ნაწარმოებმა „ნიბელუნგები“,

რომელიც უჩვეულო წარმატებით მიდი-
და ჩვეს გერანოზეზე. ჟურნალი „საბ-
ჭოთა ხელოვნება“ წერდა — „თუ დღეს
გერანოზალი რეჟისორი ფრიც ლანგი
ფურორს ახდენს ერობაში თავისი „ნი-
ბელუნგებში“, არა ნაკლები ფურორის
მიზნება შეგვიძლია ჩვეს „ვეფხისტყა-
ოსანს“ გერანოზე გადატანით. ამას უდი-
დადი ერთგული მნიშვნელობაც ექნება“
(1925 წ. № 11, გვ. 9).

რუსთაველის პოემისადმი მოზაზღვრო
სიყვარულმა, ნაწარმოების აზრთა სი-
დადიემ და მსატერულობამ, ქართული
ხალხის წინაშე უდიდესი პასუხისმგებ-
ლობის გრძნობად და მოკრძალებად იძ-
ძულა სახელმწიფო კინოშირწვეულობის
მამინდელი ხელმძღვანელობა განსა-
კუთრებული გეგმოდინებით ეძებნა
ფილმის დაგმეფელი რეჟისორი.

და აი, სახკინმწიწევის დირექტორ-
სანკარგულელები გერმანე გოგიტიძე
განკრთვლის სახელმწიფო კინოშირწ-
ველობის გამგეობის დაჯავლებით 1925
წლის მოლაპარაკებას აფრიშობეს გამო-
ჩენილი გერმანული კინოიქვისორთან ფრიც
ლანგთან.

გ. გოგიტიძის უცხოეთში გამგზავრე-
ვის მიზანი, ძირითადად, ქართული
ფილმის ექსპორტად და პარიზში „სახ-
კინმწიწევის“ კინოთეატრის მოწყობის
ორგანიზაცია იყო. ბერლინში ყოფნისას
კი მან ფრიც ლანგიც იწახალა. გ. გო-
გიტიძე თავის მოგონებებში წერს: „ბერ-
ლინში ყოფნისას შეხვედრამ მქონდა
ცნობილი კინორეჟისორთან, ფილმ „ნი-
ბელუნგების“ დადგმელთან, ფრიც
ლანგთან. „ვეფხისტყაოსანის“ დადგმის
საკითხთან დაკავშირებით“.

ფრიც ლანგმა ნახა ქართული ფილ-
მები „სურათის ციხე“ და „სამი სიცო-
ცხლე“, რომლებიც გ. გოგიტიძეს თან
ჰქონდა, გაეცნო „ვეფხისტყაოსანს“
შიწარას და თანხმობა განაცხადა მის
დადგმეზე. „ფრიც ლანგმა, — განგარ-
ძობს თავის მოგონებებში გ. გოგიტიძე, —
თანხმობა განმიცხადა დადგმეზე, მაგ-
რამ იქვე თავისი პირობები შემომთავა-
ზა. მოითხოვდა მისი ასისტენტის, ორი
ოპერატორის და ორი მასობლივი ადა-
მინისტრის წამოყვანა“. ამასთან ფრიც
ლანგს განეცხადებია — ერთ-ერთი ქა-
ლის მთავარი როლის შემსრულებლად
გერმანულ მსახიობ ქალს — მარგარიტა
შენს ავიჯანო, რომელიც „ნიბელუნგებ-
ში“ კინობილდას როლს თამაშობდა,
ხოლო თუ ტარიელის შემსრულებლის
საქართველოში ვერ ვიპოვო, მაშინ
დღესას ფრებრექსს მოვიწვევო.

როცა ფრიც ლანგის მიერ წამოყვნი-
ბული პირობები ფინანსურად გაუან-
გარიშებოდა, უდიდესი თანხა შედგა-
და. „იმ ფილმით რამდენიმე ზაქაქს დაა-
რიონბეს ავაშენებდითო“, — დიმილი

ამბობდა გ. გოგიტიძე. ნათლად ხანდა,
რომ ფრიც ლანგს ამ საკითხის გადაწყ-
ვებისას უფრო კომერციული ანგარე-
ვაშირავდა, ვიდრე გენიალური პოე-
მის კინემატოგრაფიული გარდაქმნის
შემოქმედებით სურვილი. არც ეს არის
მოულოდნელი. პირველ იმპრაციული-
ტურ ომში სასტიკად დამარცხებული
და კონტრბუტავადმდელი გერმანიის
ბურჟუაზიული ინტელიგენციის თვალ-
საჩინო წარმომადგენელი, უკვე მოსო-
ლოშიმ წაგრძელებული კინორეჟისო-
რი ფრიც ლანგი, რომლის ფილმი „ნი-
ბელუნგები“, მიუხედავად დაწინაურე
მსატერულობისა, თავის არსში მაინც
ულტრამოიონისტური და რევანსისტუ-
ლი სულისკვეთებისა იყო, არავითარ
შემთხვევაში გულით არ იბნებებდა
სრულიად საწინააღმდეგო იდეური მი-
ზანდასახულებისა და სასიათის ნაწარ-
მოების გერანოზაციას.

„ნიბელუნგებში“ მე ჩავატოვე ჩემი
ერის სული და გულიო“, — წერდა ფრიც
ლანგი. იგი ქართველი ხალხის სულსა
და გულს ვერფრით ვერ ჩაატოვდა
„ვეფხისტყაოსანს“ გერანოზაციამ.

1935—1937 წლებში, როცა შოთა
რუსთაველის დაბადების 750 წლისათ-
ვა აღინიშნა, საიუბილეო კომისიამ სხვა
დონისიბებთან ერთად დაადგინა: ჩი-
ტარეზულიყო კონკურსი საუკეთესო რე-
ისონებებზე, „ვეფხისტყაოსანის“ მიხედ-
ვით. საიუბილეო დღეებისათვის სახკინ-
მწიწეუს უნდა გამოეშუა სრულყოფილი-
ანი ფილმი „ვეფხისტყაოსანი“, ხოლო
პარალელურად შეეშინა ბიოგრაფიული
კინოსურათი „შოთა რუსთაველი“.

კინოსტუდის შემოქმედებითი ძაღე-
ბისა და ტექნიკურად მზადყოფნის
შესაბამებლად დადაიგეს შემოქმტარა-
ყიანი, სამი ნაწილისაგან მიწოდგორი
ფილმი „ქავითი“ (აგტორი-რეჟისორი
კოტე მიტაქტიძე, 1936 წ.). არამდინ
ქავთის ციხის აღბენისა და ნესტანის
განთავისუფლების სცენებს წარმოგვიდ-
გენდა. ფილმს ექსპერიმენტული ხასია-
ლი ჰქონდა, მაგრამ იგი გასცდა ამ ვიწ-
ო რუწქისა და მასიურ გერანოზე და-
მოვიდა.

მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლოვა-
ნებებისა, რომელთა შესახებაც ჩვენ ქვე-
მოთ ვეყენება საუბარი, ფილმი კოზადა
მიიღო მაყურებელი. მაგრამ ფილმი
„ქავითი“ მაინც ვერ იღვდა სათანადო
სინალღეზე. მან ნათლად დაგვანახა,
რომ ქართული კინემატოგრაფია ჯერ
კიდევ არ იყო მზად „ვეფხისტყაოსანის“
დასაცემლად.

ფრც გამოცხადებულმა კონკურსმა
გამოიღო სასურველი შედეგი. სულ
ციკლე გამოცემებით, წარმომადგენელი
სცენარები „ვეფხისტყაოსანი“ კინო-
მოყვარულთა მიერ იყო დაწერილი და,



ინა დიენოვორცევა

თამარ მეფე (1966)

ტუბერა, ნახშირი
შუილი 70×100 სმ

ცხადია, არავითარ საფუძველს არ იძლეოდა პოემის კინოში დასადგმელად. ანალოგიური მდგომარეობა იყო შოთა რუსთაველის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი, ბიოგრაფიული ფილმის დადგმის საკითხშიც, ამ მიზნით დაწესდა სცენარი „შოთა რუსთაველი“, მიუხედავად მისი მხატვრულ-კინემატოგრაფიული ღირსებებისა, ვერ გადამოსცემდა ქართველი ერის ისტორიის „ოქროს ხანის“ სოციალ-ეკონომიურ ვითარებას, ხასიათსა და თავისებურებას. დარღვეული იყო თამარ მეფისა და რუსთაველის

ცხოვრებასთან დაკავშირებული მეცნიერულად დაზუსტებული ფაქტებიც კი. ამიტომაც ქართველი ერის ისტორიის დიდი პატრიარქი ივანე ჯავახიშვილი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო როგორც ამ სცენარისა, ისე საერთოდ თამარ მეფისა და შოთა რუსთაველის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი ბიოგრაფიული ფილმის დადგმისა იმ პერიოდში. დიდი მეცნიერი თავის მოსაზრებას იმით ასაბუთებდა, რომ თამარისა და შოთას ცხოვრების ისტორიის უმთავრესი საკითხები ჯერ კიდევ სათანადოდ არ იყო

შესწავლილი, არსებული დოკუმენტური მასალა მრავალჯონის შემოწმებას მოითხოვდა, ხოლო კიბითეუბები — კონკრეტულ მეცნიერულ დასაბუთებას.

1934 წლის 30 დეკემბერს კინოსტუდიის დირექტორთან გამართულ თათბირზე ივანე ჯავახიშვილი ამბობდა: „ჩვენს პირობებში ამას (ბიოგრაფიული ფილმის დადგმას) კეთილსინდისიერად ვერ განვაზოცრცილებთ. ცხადია, თუ აწვლავფერს უბრალოდ, დასუქული თვლით შევხვდებით და ყოველგვარ ნაკლზე ხელს წინასწარ ჩავაქნევთ, მაშინ შევძლებთ, მაგრამ ეს ხომ არ იქნება იუბილე შესაფერი?“ (ეს სიტყვა ჩემს არქივში ინახება. კ. გ.).

ივანე ჯავახიშვილი, როგორც დიდი მეცნიერი, შესაძლოა გადაჭარბებული სიმკაცრით უდგებოდა ქართველი ერის ორი ისტორიული პიროვნების ცხოვრების მიხედვით კინემატოგრაფიული ნაწარმოების შექმნის ცდას, მაგრამ იგი სრულიად მართალი იყო, როცა ამბობდა: „ამისთვის საჭიროა მუშაობა. უნდა ჩატარდეს გამოკვლევები. არ შეიძლება გმირები ვატაროთ ბუტაფორიული კოსტუმებით, გამოვიყვანოთ ტაკიბასხარები. მე ვეფიქრობ ეს საქმე ჯერ-ჯერობით განუზოცრცილებელია, მაგრამ თუ განზოცრცილებდა, მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ“. ეს აზრი, უდაოდ, რეალურ საფუძვლებს ეყრდნობოდა.

უკანასკნელი ცდა „ვეფხისტყაოსნის“ კინოსცენარიებისა კინორეჟისორმა, სამართა კავშირის სახალხო არტისტმა მიხეილ ჭიაურელმა, მწერალმა სანდრო შანჩაბაძემ და კინოდრამატურგმა გიორგი ცვაგარელმა ჩაატარეს. 1953 წელს მათ დაწერეს სცენარი „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის დამდგმელად გათვალისწინებული იყო თვით მიხეილ ჭიაურელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორებმა მტკად დიდი და გულდამჯდარი შრომა გასწესეს, იმუშავეს დიდი სიყვარულითა და მონღღობით, სცენარი მაინც სათანადოდ სიმბლღუჯე არ იდგა და სრულყოფილი ფილმის საფუძვლად ვერ გამოდგებოდა.

უპირველეს ყოვლისა სადაოდ იყო ის ფორმები და ხერხები, რომლითაც ავტორებმა პოემის კინემატოგრაფულად გაარდაქმნეს ცდილობდნენ. სადაოდ იყო მათ მიერ პოემის ზოგიერთი ადგილის გაგება, მათი მხატვრული ასახვის ხასიათი. სცენარში არ იგრძნობოდა ერთი მოთავარი დრამატურგიული ხასი. გაუგებარი იყო რა წარმოადგენდა სცენარისათვის, როგორც კინოდრამატურგიული ნაწარმოებისათვის, მოთავარი — შესვლად დარუჯანისა და ტარიელის, თუ თინათინისა და აფხანდილის ამბავი? სცენარი ლიტერატურულ ზრველ-

წყაროს პასიურ კინონიტერპრეტაციის წარმოადგენდა, არ იგრძნობოდა მკაცრად ჩამოყალიბებული კინემატოგრაფიული მეტყველება, პოემის ახლებური ეჭვრეა, რასაც უნდა განესაზღვრა ფილმის მხატვრული ძლერადობა. ავტორები ცდილობდნენ რაც შეიძლება მეტი ეპიზოდები გამოეყენებინათ სცენარში, მაგრამ ვერ აგებდნენ შესატყვის კინემატოგრაფიულ ექვევალენტს, მხატვრული გამოსახვის ლაოონურ ხერხებს, რის გამოც თითქმის ყველა ეპიზოდი დაუმთავრებელ, სქემატურ შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

ცოტად თუ ბევრად იმედი გაამართლა დოკუმენტურმა ფილმმა „მოთა რუსთაველი“. იგი 1937 წელს გამოვიდა. ფილმი დადგა კინოდოკუმენტალისტმა-რეჟისორმა შალვა ჩაგუნავამ. სურათი მიეძღვნა დიდი პოეტის საიუბილეო დღეებს და კარგად გადმოსცემდა ამ ზეიმის აზრსა და ხასიათს, მის სიდიადეს. რეჟისორული ოსტატობით, დიდი მასალის მხატვრული გამოყენებით, მასშტაბურობით, შესანიშნავი გამოსახულებითი თვისებებით, რომლის ავტორებიც იყვნენ კინოოპერატორები: ფ. ვისოცკი, ნ. ნაკორნი, ა. პოლიკვიჩი, გ. უსეინაშვილი და ვ. მიჭაბერიძე, ფილმი „მოთა რუსთაველი“ ქართული საბჭოთა დოკუმენტური კინემატოგრაფიის თვალსაჩინო ნაწარმოები იყო ორმოციანი წლების მიჯნაზე...

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის პრობლემა ისევ დგას ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის წინაშე. გენიალური პოემის კინონიტერპრეტაცია მთელ რიგ საკითხებს შეიცავს. თითქმის რამდენი შემოქმედიცაა, იმდენი აზრი არსებობს პოემის ეკრანიზაციისადმი მიდგომის მეთოდოლოგიურ საკითხში. თვითეულს, ეკრანიზაციის თავისი ინდივიდუალური მოსაზრება გააჩნია. ამ ცალკეულ მოსაზრებებს, ხერხებსა და მეთოდებს შორის ძალზე ბევრია საინტერესო, შემდგომისათვის საჭირო და გამოსადეგი, მაგრამ თვითეული, ჯერჯერობით, ავტორთა „პირად საკუთრებას“ წარმოადგენს, მოკლებულია განყოფილებას, დღემდე უცნობია ფართო აუდიტორიისათვის. ისინი უნდა გასცნენ კალუარულ ატმოსფეროს, კამინეტურ კარნაჟეტილობას და სასალონო მსჯელობის სავანე იქნენ. დღემდე უნდა შევისწავლოთ „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენარებისა და კინონიტერპრეტაციის ცდის მთელი მეშვეობითა და როგორც თეატრალური, ისე კინოდრამატურგისი დარგში. უნდა შევკვრიბოთ ყველა მასალა, რომელიც რუსთაველის პოემის კინონისცენარების ცდას წარმოადგენდა. მხოლოდ აზრთა ჭიდილობ, პრინციპული, მეცნიერული, შემოქმედებითი და-



თამარ აბაქელია

„მოილეს, გასცა უზომო, სიუხვე არ მისწყენია...“ (1936)

ვისა და ბრძოლის ატმოსფეროში, დიდი მონამზადებელი მუშაობის შემდეგ შეიძლება გადაწყდეს „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის რთული პრობლემა. და კვლავ მსურს გავიმეორო ჩემს მიერ უკვე დიდი ხნის წინათ გამოთქმული მოსაზრება, ამჯერად უკვე დროითა და მრავალი წლის გამოცდილებით შემოწმებული. როგორ უნდა მიუდგეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაცია? ჩვენს კინომუშაკთა შორის, აგრეთ-

ვე საზოგადოებაში ჯერ კიდევ მოიპოვებიან ადამიანები, რომლებიც ფიქრობენ, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ სრულიად „კინემატოგრაფიულია“ და მას არავითარი კინოსპეციფიკური მიდგომა არ ესაჭიროება, რომ სხვა შემოქმედის პროფეროება, „ხელის შეხება“ დასცემს პოემის ღირსებას და დაამახინჯებს მას. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ენა პოეტური ქმნილებისა და კინოსტოუნებისა სხვადასხვაა, რომ ისინი თავისი სპეციფიკური თვისებებით ერთმანეთისაგან

რადიკურად განსჯადობის, ეს სხვაობა, როგორც აუცილებელი პირობა ვეჭვობს ვარაუდობისთვის უნდა იყოს პოეტის ვარაუდობის დროს.

მხატვრულ ლიტერატურის და კინოს შორის ეს სპეციფიკური სხვაობა უკუდ ვარაუდ ვიხილავ ვინაიდან მხოლოდ ეს უნდა იყოს კინოსთვის პირველი 1936 წლის საბჭოთაო მიმართულებით დასაბუთებული არ იქნება ვაუთორის მისი შეხედულება პოეტის ვარაუდობის შესახებ, რომლის შენარჩუნაც იგი იბოლონ-სვე გაეცნო. იგი უნდა: „უ არ შეეხებოდეს არც ამ დროს, რომელიც განმარტებული პოეტის და რომლის თვის ადგილია რუსიკის „ვეფხისტყაოსნიდან“, რადგან დაეცნო-ნი ის სიძველეს, რომლის დამცველაც მოუხდებამ ამ ფილმის გამხდელ რე-დირაქტორს.“

პირველი შთაბეჭდილი რაგი მხატვრობისა ძველი კლასიკური, ეპიკური ხასიათის ფილმებთან სხვაობა

შორის ასახელებს „ნიხეურებას“, აღნიშნავს მათი დამცემის სერიოზო ტექ-ნიკურ, მხატვრულ სიძველეს და და-საბუთებს „ამისათვის, რომ რუსიკის ფილმებიდან ამოღებულმა ფილმმა ეს დამტკიცებელი ვადიანობის, სერიოზო, რომ მის დამცემს უნდა იყოს კინოს უკუდ ვარაუდობის სერიოზო, ასე უნდა, „ხედავით თავისებოდა პოეტის, რომლის ამისი არ შეიძლება შეტის-შეტად ტექ-სტიკო, რომ ამოიხაზა“ დილოგებმა არ დაამტკიცა მიქაელების გეგმა. მათი მთავარი მიზანი უნდა იყოს მათიონი სურათების შეფარების რიტმი, დი-დამისა და მათივე ფორტოგრაფია.

ეს პირობებში და იქითი მხაბობების საშუალებით, რომელიც მათ უკეთ, ვიჭრის მათი შესაძლებელი დამტკიც-დიდი ამოცანის განხორციელებას“ (კურნ. „სამჭიო ხელისუფლება“, 1936, № 2, გვ. 43).

გამოყვანილი ხელისუფლების სერიოზო მთავარი ვარაუდობის კინოში მათი მხატვრობის არ შეიძლება ვაუთორის ტექ-სტიკო, შეტის კინოში ვაუთორის სერიოზო, ხედავით თავისებოდა, რომელიც მათი უკეთ, ვიჭრის მათი შესაძლებელი დამტკიც-დიდი ამოცანის განხორციელებას“ (კურნ. „სამჭიო ხელისუფლება“, 1936, № 2, გვ. 43).

პოეტის მიხედვით შექმნილი, მხატვ-რული ღირსების ფილმის დაფუ-ძნის. შემოქმედებითი თავისებობა, რო-გორც აუცილებელი პირობა კინოში პოეტის ვარაუდობის — ასეთი იყო პირველი ვარაუდობის.

უკუდ ვარაუდობის დამცემი რელი უნდა იყოს მათი ვარაუდობის ამის გრძობა იფანე ვაუთორის. უნდა იყოს აღნიშნული სხვაობაზე იგი, ვა-უთორის ამისი: „მე ვიჭრის, წესის დღევანდელი პირობებში შედარ-ებით უფრო ადვილი დაფუძნავთ პოეტ, ვიდრე მისი ცხოვრება, თუკი ქვე დაფ-სიძველეს ვარაუდობის“. მხოლოდ თვის ამის ვარაუდობისათვის კინოში ვაუთორის შესახებ იგი ასე განმარტავდა: „აქ საკითხის სხვაობა იმასზე, თუ ვის შეუძლია მოეცეს ვარაუდობის ცნ-სკებისთვის სიხვედრის შესახებ? შე-ტკიცებოდა ვაუთორის, რომ ქვე შე-ტად ძველი, მუცამ აქ შედგომის ამისი უნდა იყოს, რომ პოეტს ეს არის პირველი ნაწარმი და იმისთვის მისი სერიოზო ვაუთორის დასაბუთება.“ დიდი ვარაუდობის კინოში ვარაუდობის თავისებობების, მის კანონებს

ლიტერატურის ნაწარმობა კინოში ვარაუდობის დაფუძნების დროს და იგი მისი სერიოზო ფილმის შექმნის იგი იმისთვის უკეთესის ამოღებულ სიხვედრის მოთხოვნა და, მისი არასაბუთების განხი, ამ სხვის ვინაიდან მისი შესახებ მისი არ უნდა, პოეტის იმისთვის მისი სერიოზო ვაუთორის დასაბუთება მთავარი და ამისთვის მისი ვარაუდობის სერიოზო შესაძლებელი სხვაობა.

იფანე ვაუთორის პოეტის, რე-დირაქტორის სერიოზო, რომელიც უნდა იყოს მათიონი კინო-მხატვრობის შესახებ „ვეფხისტყაოს-ს“ ვარაუდობის. მუცამ ის, ვინც კარგად იყოს „ვე-ფხისტყაოსნი“, ვინც ვარაუდობს ამ პო-ეტს, როგორც ვაუთორის კინოში ვაუთორის არასაბუთების, დარწმუნების, რომ პოეტის ვარაუდობისა შედარებითი ფილმების შესახებ არის და იგი კი არის მისიონის სერიოზო არ არის, რომ ვარაუდობის რუსიკის პოეტის ვაუთორის ვაუთორის დასაბუთება, რომელიც კინოში ვაუთორის და რე-დირაქტორის ამისთვის ვარაუდობის სერიოზო ვაუთორის მიხედვით და ამისთვის პოეტის ვაუთორის ამისთვის.

(1936) ნათელა იანკოვილი — იანკოვილი

„ვეფხისტყაოსნი“

„მეცხო, ვინაიდან მათივე, მათი მისი შეტის კინო.“

ესე მათი შეტის, რომლის ვაუთორის ვაუთორის ცხელი ცხელი...“

„მეცხო, ვინაიდან მათი მისი შეტის კინო.“



„მისივე მისი შეტის კინო, მათი მისი შეტის კინო.“

„მისივე მისი შეტის კინო, მათი მისი შეტის კინო.“

„მისივე მისი შეტის კინო, მათი მისი შეტის კინო.“

„მისივე მისი შეტის კინო, მათი მისი შეტის კინო.“

„მისივე მისი შეტის კინო, მათი მისი შეტის კინო.“



ნათელა იანქოშვილი

„გამოჩნდა მთავრე ნათლითა
გარე შექმნიანავითა“...

გუში, ფერადი ფანქარი
ქალღი 40X60 სმ

„სხვა მე არ ესვა მეფესა,
მართ ოღერ მარტო ასული“...

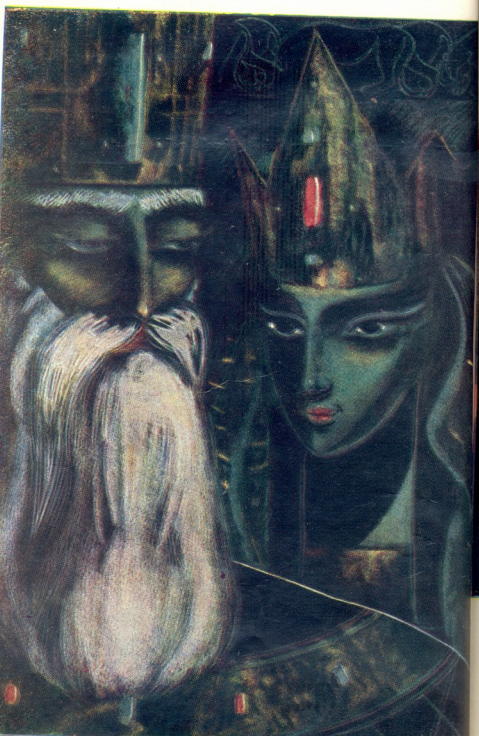
ლობთ როგორც შინაარსით, ისე ფორ-
მით გენიალურ ნაწარმოებს, მაგრამ
პოემის გადმოცემის ასეთი ფორმა კი-
ნოსათვის შეუძლებლად მიგვაჩნია.

კინო, უპირველეს ყოვლისა, დინამი-
კის, მოქმედების სწრაფი სვლისა და
განვითარების სელოფენება, შებრუნებუ-
ლი, უკომოქმედება კინოსურათში ქმნის
სტატიკას და ასუსტებს მოქმედების
განვითარებას, ეს შებრუნებული მოქმე-
დებები კი „ვეფხისტყაოსანში“ ძლიერ
ბევრია.

პოემის ეკრანიზაციის დროს ჩვენ, თუ
პოემის კვალს გავევებით, მოქმედების
მსვლელობის დროს აუცილებლად მოგ-
ვიხდება უკან დავებრუნდეთ, შევწყვი-
ტოთ მსვლელობაში მყოფი მოქმედება
და დავებრუნდეთ იმ მოქმედებას, რო-
მელსაც ამ მოქმედებამდე ჰქონდა ადგი-
ლი, მაგალითად: როდესაც ტარიელი
უამბობს ავთანდილს ფრიდონთან შეს-
ველდრის ამბავს, ფილმში ეს სცენა უნდა
შევწყვიტოთ, მოქმედება უკან შემოვამ-
ბრუნოთ და მაცურებელს ვაჩვენოთ ტა-

გაყოლოდა. „ვამჯობინე რუსთაველს
შეგდგომოდი, ვინაიდან რუსთაველი
უკეთ მოუთხრობსო“, — წერდა ოქრო-
პირ ბატონიშვილი „ვეფხისტყაოსნის“
გასცენიურების შესავალში. ამავე პრინ-
ციპს იცავდა მ. წიჩი თავისი ცოცხალი
სურათების დადგმისას, კოტე მარჯა-
ნიშვილი და სხვ. ანალოგიურ თვალ-
თახედვით იყო შექმნილი მ. ჭიაურე-
ლის, ს. შანშიაშვილის, გ. ცაგარლის
კინოსცენარიც „ვეფხისტყაოსანი“.

ჩვენი აზრით კინოსურათი პოემის
მსგავსად არ უნდა დაიწყოს. იგი არ
უნდა გაყვეს პოემის სიუჟეტურ კვალს.
რუსთაველმა, თავისი თხზულების
ძირითადი ამბის დასასაბუთად, თხრობი-
თი ფორმა აირჩია. ერთი გმირი უამ-
ბობს მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე
პირველს და ასე ამრიგად მკითხველი
დაჭიმული ყურადღებით, თანდათანო-
ბით ეცნობა პოემის გმირთა თავგადასა-
ვალს. ამას ემატება რუსთაველის უმაღ-
ლესი მხატვრული ფორმა და ვლებუ-



რიელისა და ფრიდონის შეხვედრის ამბავი, მათი დამოზიდაობა, ომი და სხვ. მაგრამ მოგვიხსენებთ შეფუთვით ეს სცენებიც და ვაჩვენოთ ის, რასაც ფრიდონი ტარიელს უამბობს ნესტანთან მისი შეხვედრის შესახებ და ა. შ.

ჩვენი აზრით, მოქმედების ასეთი მსვლელობა, რამდენადაც პოემაში შთაბეჭდილებას აღრმავებს, იმდენად კინოფილმში არაშთამბეჭდავი აღმოჩნდება და უფრო დაპყარგავს თავისი შემოქმედების ძალას.

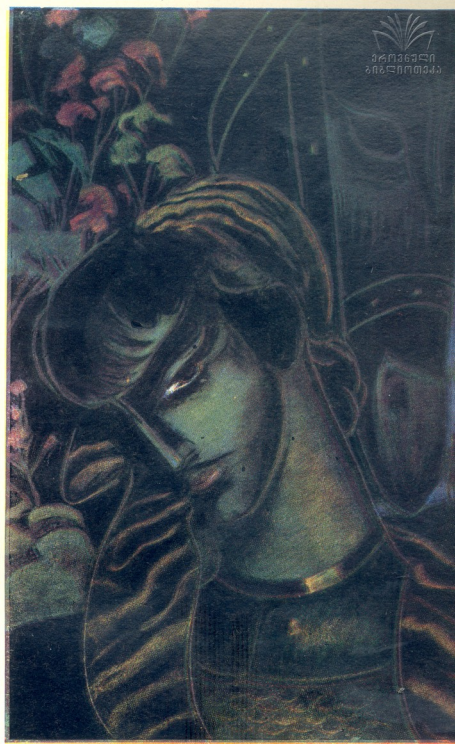
ამის დრამატული განვითარება პოემაში არსებითად ტარიელისა და ნესტანის გამიჯნურებით იწყება. ფილმის შინაარსის საწყისიც ეს მომენტი უნდა იყოს.

ნათელა იანჭოშვილი

„ნახეს უცხო მოყმე ვინმე...“

გუაში, ფერადი ფანქარი ქაღალდი 40x60 სმ

ნესტან-ღარეჯანი ქაჯთა ტყვეობაში



როგორ უნდა განვითარდეს სიუჟეტი ტარიელის და ნესტანის გამიჯნურებისა და ნესტანის დაპყარგვის შემდეგ? როგორ უნდა განვითარდეს ნესტანის ძებნის გზა და რა კინემატოგრაფიული ხერხი უნდა ავირჩიოთ ამისათვის? ჩვენი აზრით აქ მოქმედებათა პარალელური განვითარების პრინციპს უნდა მივსდეთ.

მიჰყავთ გატაცებული ნესტანი, ტარიელი დაემებს მას.

მაგრამ საით უნდა მიჰყავდეთ ნესტანი? პოემიდან ამ საკითხზე კონკრეტულ პასუხს ვერ მივიღებთ, მაგრამ თუ კარგად გავცნობით ტექსტს, ნათლად დავინახავთ, რომ იგი თვითონვე გვაძლევს იმ გასაღებს, რომლის მიხედვითაც დრამატურგმა და რეჟისორმა უნდა გახსნან ის გზა, რომელზეც ნესტანი უნდა ატარონ.

როგორც ვიცით, ნესტანს ზრდიდა მისი მამიდა, ოდესღაც ქაჯეთში გათხოვილი და დაქვრივებული ქალი დავარი,



ამ იტყვს ნესტანს და ჭკუდისაგან მია-
ყვებს კულეგა შინაშა. შესაბურთად
ჭკუთა თქულად სამხრთად
ინდობიდან ჭკუდის მიერ გამოტა-
ყვებულ ნესტანს, ისე ჭკუბი იტყვი
მამსამდე, პოქის მიზანი არაფერი
დანამალი არ იტყვა, თუ კიო-
დანიანტურდი და რეთისორი ნესტანს
დავარს მისა ჭკუბს ინდობითად
პირდაპირ ჭკუდისაგან წამოაყვანი-
ბენ ნესტანს წამოყვანი ჭკუბის მი-
ზანი უნდა იყოს, რომ შვენიერი
ახელი ჭკუთა მუღს მიტყვარნ. ამ-
სადვის მავრებულმა ნესტანს პირვე-
ლი გატაცვის მომენტადანვე უნდა
ყოფდეს, რომ ნესტანი ჭკუბიში მია-
ყვით. მაგრამ როგორია ეს ჭკუბი, სდ
არის და რა ჭკუბიანი, მავრებულთების
სადელოდ უნდა დარჩეს ისე, რო-
გორც ეს პოქიანი.

პოქიდან მავთი „კიდებისა“ ამე-
რებს გმირთა მოქმედების, ამასთან კი-
რინდამატურებსა და რეთისორის სიმე-
რებს უსლავთ მრავალხელად ამერი-
ის ტანება და ხოთია, რომელსაც ნეს-
ტანი ინდობიდან ჭკუბამდე განი-
დის, კრის სვეტიველი სიშალებით
შეჰმან მთელი რიგი კულმასიურტი

ნათელა იანგოპოლი

„ადღობა შეგან ჭკუბის იყვინ, ბაძის წყლი ნანდენი.“



რომელსაც „კრანბითა ცყვა იყის“.
სწორად ამ დავარ-ჭკუბის ბრანბითი
გატატებენ ნესტანს მისა ჭკუბი.

სწორად დაკარგული წყის, სავა
ზღვისი ჭიბია: — უბნებს დავარი მი-
ნა ჭკუბის მაგრამ სდ არის ეს ზღვის
ჭიბი? ჩვენ არ ვიცით. ინდობიდან
გამოტყვევულ ნესტანსა და ჭკუბს
პირველად ფრიდის შეფის სამხლობე-
ლოში, მულდა-სასწარის სიახლოვს,
ზღვის ნაპირზედ ტყეებში, შემდეგ კი
ვულკანის, ზღვისა შეფის ჭკუბიანი
ფატანის კარზე; ფატანის მავრებები
დახლოვან ამ ჭკუბს და ნესტანს იბ-
ნინა უღამბითი ახლთა ჭკუბითან. ამ
შედეგზე ნესტანის მოტყუებულმა ჭ-
კუბის, ამ მოდის ჭკუბი, რომელსაც ჭ-
კუბიში ათვისი ღარი უნდა წაიღოს და,
რომელიც ფატანის ნესტანის ამბავს
უამბობს, ფატანის მიერ გაპარებული
ნესტანზე სწორედ ვულკანის სიახ-
ლოვს წაყვდება ჭკუთა ჯარს, რომაქ

ნომენტებსა, რომლებიც კიდევ უფრო
გარდასაყვებენ ნესტანსა და ტრეთის
ტრეთად და ხელს შეუწყობენ ლიტე-
რატურული პირველწარის სრული-
ყოლ კონსტრუირებულ გადმიცემის.

როცა ამ წამოდადებას ვაყვებით,
ამვე დროს სახეობითი უნდა აღვნიშ-
ნოთ, რომ პოქის კონსტრუირებუ-
ლის ისეთი „კიდებისა“, რომლის
სადელოდსაც ფეთხის პოქის არ ვეძ-
ლებენ, არ უნდა დავუყვით. ამას კი
ადგილი ჰქონდა რეთისორი კრეჭი მი-
სჯობის დღეში „ჭკუბით“. ეს სწორად
წამოდადებას იმის მანათობს, თუ რო-
გორი ცვლილებების შეტანა არ უნდა
ხომდეს პოქიანი მისი კურანობის
დროს.

როგორც ცნობილია, პოქიში ტარი-
ელის თაყიანის დროს, ჭკუთა უ-
სლობინი და უსლობესი ნაწილი უ-
სლობინი არ არის, ერთი ნაწილი თან
ახლავს მთელ დღეობებებს და ზღვათა
განს იმყოფებოდა: „ჭკუთა მთელ არ
მოულა, არც მოდენ ჭკუბი ვერც“.
რომაქ და სარეობდ ჭკუთა ჯარს
ცხემი რომ დატრეხილებენ, ტარი-
ელისთვის ნესტანის დახმის ცდა უნე-

დავიდ დამთავრებოდა. ამიტომაც
ფრთხილდები ფრთხილად შევიტრებ: „თუ
ჭკუბი მოგვეწყობინა, სავჯო არა სდ-
ხლავს“.

„უჩაბი“ ჭკუბიში“ კი რომაქ და
მისი ლაქობის ცხემი არაა, ამას ხომ
უფრო უნდა ვაუთხრობდებოდა სდინველ
მაგრამ იმისი ახლენდებ ნესტანი არაა,
რომ ვინმეს უხალად ხსობს მოქმე-
და სწორად მათ შესაშობრად. ამ ცვლი-
ლებით რეთისორის დაკვირვის სამი ბუნე-
რანის გმირობის სდინავე.

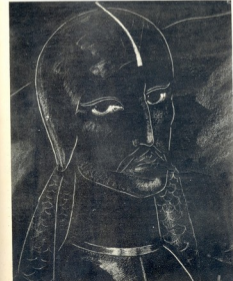
ამსოლტებულ მუქდარად უნდა ნა-
თელას, აგრეთვე ნესტანსა ჭკუბის
ჭკუბის და სწორედ ჭკუბიანი არც
მხედ ვაშოვანს. რეთისორის არაფერი
მავთი ათვის პოქიანი არა აქვს.

„ჭკუბი სახელად მით ჰქვინა, არის
კაცნი ტრანებისა მყოფნი, ზღის
გაქმდებულნი“...
„თავრე იფრეს კაცისა, სდინებრვე
მავრებულნი“...
„ბოლოვნი“...“.

უნებნა ფატანის აფინდის. ჭკუბი
სრულიად ნორმალური ხაზობა, სიტყ-
ვით, მასებით, ერთ-მეორესთან დამო-
კლებულებით და სხვ მათ სატყუ-
რითობითა აქვთ სდინდებნა მარტყ-

— ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნის სომხის“

„ნერდინ-დიდის სხელ მესე, მუდე იმ ვარა შეიხილი.“



„ამ ცხობა: აწითი დავაყო ჩენ, სავა ზღვისი ჭიბია.“





სვერიან მაისაშვილი

„წამოიყვანეს იგი მზე...“
გუაში, ტუმბერა
ტილო 50x80 სმ

„ვეფხისტყაოსნის“ გერანიზაციის განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს კინემატოგრაფულ მეტაყველბას, როგორც კინოს მხატვრული აზროვნების საეციფიკურსა და აუცილებელ ფორმას. ეს ავტორსა და რეჟისორს საშუალებას მისცემს იმავე აზრით, მაგრამ სხვა სახით წარმოგიდინონ პოემის ყველა ის ეპიზოდი, რომელსა ისე ჩვენება, როგორც პოემაშია, შეუძლებელია, მაგრამ არც გვერდის ავლა, გამოტოვება შეიძლება.

მაგალითად, როცა ფატმანი ავთანდილს ჭაშნაგირის მოკვლას ავალბეს.

„ორისაგან ერთი ქმენით, ამის მეტსა ნურას ჰლამით:

მოვთაკვლავ იმა კაცსა, წადი, მოკალ მალვით დამით“.

ავთანდილი ლახტით ხელში მიემართება ჭაშნაგირის მოსაკლავად. საწოლში მწოლარე ჭაშნაგირს მოუხტავს და დანიით დაკლავს. შემდეგ „ბეჭდითურთითის მოკვების“ დაბრუნდება და ფატმანს მოახსენებს—მოკალ: „აჰა თითი და ბეჭედი, და დანა ტარ-სისლიანი“.

რასაკვირველია, ეს ეპიზოდი ამ სახით დანილში ვერ გადმოვა. მიინარეკაყის მოკვლა, და მერე თითის მოტარ მეტად ცუდად დახასიათებეს ავთანდილს და სიმამათიას დაუკარგავს მაცურებელში. ამ ეპიზოდს კინემატოგრაფული შესატყვისის მოძებნა ესაჭირო-

ება. მახსენდება 1936 წელს კონკურსზე „შოთას სიტყვის“ დევიზით წარმოდგენილი სცენარი. იქ ეს სცენა ასე იყო გადაწყვეტილი: ავთანდილი უახლოვდება ჭაშნაგირის საწოლს. იგი დახმარებას სველებს, რომლებმაც გზა გადაუღობეს. სწამურზე გამოდებიული ჭაშნაგირი წამოხტება, მახვილს იმიშველებს. ავთანდილი დანას აღმართავს და... ნელა მოლოდინეულ ზღვის ტალღებზე ჭაშნაგირის გვამი დაეცემა... შემდეგ სწრაფი გასვლით, ავთანდილი ფატმანთან შეშობის და ბეჭედს წინ დაუდებს. ეპიზოდი კარგად იყო გაკეთებული, იგი მთლიანად გადმოვცემდა პოემისეული ეპიზოდის შინაარსს... ვფიქრობთ, ანალოგიური პლასტიკური გადაწყვეტა უნდა პოვოს ავგიფევი ტარილის მიერ ხეარაზშმას შვილის კარავში მოკვლის სცენამ, მონადირე ხატკლევის მათრახით ცემაში და ტარიელის მიერევე უმცროსი ძმის თავის „გარდაფრეწამ“ და სხვ.

როდესაც „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსს უკვირდებთ, მოქმედების მხრივ, მთელს პოემაში ნესტანი ყველაზე აქტიურია ინდოეთის და ზღვათა მეფესთან დაკავშირებულ ეპიზოდებში. მას თვითონ ქაჯეთის ციხეშიც კი არა აქვს მოქმედებითი აქტივობა. ნესტანის ეს თვისება პოემაში უმეტესად სიტყვიერი მასალითაა მოქმედი. მას რუსთაველი სიტყვის დიდი მხატვრულითი გვაგრძნობინებს.

საჭიროა ქაჯეთზე თავდასხმის დროს შექმნილ დაძაბულ მდგომარეობაში ნესტანის აქტიური ჩაბმა, მისი განცდებისა და ციხესთან ბრძოლის საშიშროების რეაგირების ჩვენება, რომ მაყურებელმა მოქმედების მსვლელობაში ნესტანთან ერთად განიცადოს ამ ბრძოლის საშიშრელება, ყოველივე რაც ქაჯეთის ციხეში ხდება.

პოემა ამის გაკეთების საშუალებას გვიძენს.

„ხმა ესამს ჩემსა ხელქმენლსა, ზედან გარდმოდეს მზე ვითა“, — ეუბნება ტარიელი მშანდფიცვის ქაჯეთის ციხესთან თათბირის დროს. ნიწნესტანი ფატმანს სწერს: „მას მკვდარსა ენახავ მოკვდელები მე სიკვდილითა ორითა“.

მამასადამე, შეუძლებელია ქაჯეთის ციხის ადგილის სცენები გაკეთდეს ნესტანის აქტიური მონაწილეობის გარეშე, მისი, როგორც გმირის, პირველ პლანზედ წამოწევის გარეშე. ის ფსიქოლოგიური დრამა, რომელსაც ნესტანი ქაჯეთის ციხისათვის ბრძოლის დროს განიცდის, მოქმედებით უნდა გამოისახოს; ამისათვის საჭიროა ახალი სცენების და თუნდაც მთელი კინემატოგრაფიული ეპიზოდის შექმნა.

ასევე კინემატოგრაფიულ გააქტივე-
ბას მოითხოვს თინათინის სახეზე ავთან-
დილის დაბრუნებისა და ტარიელთან
ვაპარტის სცენებში, ფრიდონის ზღვის
საპირზე ნესტანის დანაწივის დროს
და სხვ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის
დროს, ყველაზე რთული პრობლემა
პოემაში ჩაქოვილი აფორიზმების კინ-
ემატოგრაფიული შესატყვისების გამო-
ნახვა. ხელთუქმნელი საუკრე აფორიზ-
მების პოემაში გადმოგვცემს უდიდეს
სიბრძნეს ხალხისას, ფილოსოფიურ მე-
ხედულებებს პოეტისას. არც ერთი მარ-
ცვალი მარგალიტის ამ დაუსრულებელი
მიძივისა ფილმში დაკარგული არ უნდა
იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში პოემის
ეკრანიზაციაზე ხელი უნდა ავიდოთ.

მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ რუს-
თაველის ღრმა ფილოსოფიური მოტი-
ვების შემცველი ყველა აფორიზმის
ფუნქცია ფილმში მარტო მოქმედ გმირ-
თა სალაპარაკო ენის გაღრმავებითა და
გამდიდრებით ვერ განისაზღვრება. არის
საწილი აფორიზმისა, რომელიც დია-
ლოგის მსატრეული ნორმებისა და მო-
თხოვნების ჩარჩოებში ვერ მოთავსდება,
დიალოგის სახით წარმოდგენილი ვერ
აუღებრება პოემის მსგავსად, დაკარ-
გავს მის თვალწარმატებ მსატრეულობას,
ესთეტიკურ ღირებულებას. მათ უნდა
მოეხანოს შესატყვისი კინემატოგრაფი-
ული ფორმა და ისე მივიღეს მაყურებ-
ელამდე. ამ სახის აფორიზმად ჩვენ მიგ-
ვაჩნია:

„ვა, სოფელთ, რა შვიან ხარ, რას
გვებრუნებ რა ხზე გჭირსა...“

„ვერ დავტირავს სიკვდილსა გზა
ვიწრო ვერც კვლდოვანი...“ და სხვ.

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციისას
კიდევ ერთი დიდი სიძნელე გვგვდება
წინ. სახელდობრ, სალაპარაკო ტექსტის
სიმცირე. იგი საკმაო არ არის, რომ შე-
ავსოს მინიმუმი სამსერიანი ფილმის
გმირთა დიალოგებისათვის. საჭიროა
ტექსტუალური მასალა. ეს საკითხი ვერ
კიდევ „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურე-
მის პირველ ავტორებს აუღელვებდათ.

„რამთოველ შევიძეულ, უფროსი ერთი
რუსთველის ლექსები მოვიღე; ჩემი
ლექსები ოღონდ დაკავშირება მოქმე-
დებისა და შესაბამისად თეატრისა მი-
ვიხმარე.“ — სინაულის ვერდა ოქრო-
პირ ბატონიშვილი. კიონ ინსცენირების
ავტორსაც სადღაც დაჭირდება თავისი
ორიგინალური სალაპარაკო ტექსტის
გამოყენება, მაგრამ, ჩვენი აზრით, იგი
ლექსის ფორმის არ უნდა იყოს, არც
თამაშედროვე ენის ლექსების დამახა-
სიათებელ ნიშნებს უნდა ატარებდეს.
საჭიროა დაიწიროს მხოლოდ პროზაუ-
ლად, ისე უთუოდ პოემის სტილში.



სვეკერან მანასხელი

„მოიღეს გასკა უზომო,
სიუხვე არ მოსყენია...“
გუშვი, ტეპერა
ტილო 50x80 სმ

ყოვლად დაუშვებლად მიგვაჩნია ისე-
თი თვითნებური ჩარევა და მიზანვა
პოემისადმი, როგორც ამას ზოგიერთ
კინოსცენარში კჷონდა ადგილი. მოფი-
ტანთი რამდენიმე მაგალითი:

„ვერაფერს ვერ გაიგებო, რააც გინდა
იგი შენო“, — ეუბნება ასმათი ავთან-
დილს. „სადაა ჩემი ნესტან მზე, ყველა-
ფერი მითხარი მაღე“, — მიმართავს
ტარიელი ასმათს. „მე ყმა მოენახე
უცნობი, საოცარი არ ნახული“, — უამ-
ბობს ავთანდილი თინათინს ტარიელს.
როგორც კინოდრამატურგი, ისე რეჟი-
სორი პოემის ეკრანიზაციისას უნდა გა-
მოიღოდინენ თავიანთი თანამედროვე
კინემატოგრაფიული აზროვნების მაღალი
მწვერვალებიდან, მაგრამ ისევ პოემის

სიღრმეში წვდომისა და მისი ეკრანზე
გახსნისათვის.

სამოც წელზე მეტმა განვლო „ვე-
ფხისტყაოსნის“ ეკრანიზების პირველი
სურვილის დაბადების შემდეგ. წელო
მანძილზე ახალი მასალებით, ახალი
უნიაკალორი დოკუმენტებით შეივსო და
გამდიდრდა ქართული ერის ისტორი-
ოგრაფიის საკანძური, დაზუსტდა და
ნათელი მოეფინა მთელ რიგ პრობლე-
მებს რუსთველოლოგიაში, მაგრამ რუს-
თაველის ცხოვრების ამსახველი ბი-
ოგრაფიული ფილმის შექმნა და თვით
პოემის ეკრანიზაციის დიდი პატრიო-
ტული და საპატიო საქმე ისევ ელოდება
ნამდვილ ოსტატსა და დიდ შემოქ-
მელს.

„ვეფხისტყაოსნი“ გაესვენისკაპანი

შალვა ადიფიშვილი

ქართული თეატრის შექმნის-
თანვე დაიბადა ასრია „ვე-
ფხისტყაოსნის“ გასცენიურე-
ბისა.

„პირველი პაჩი“ „ვეფხისტყაოსნის“
თეატრზე წარმოდგენისა ეკუთვნის თა-

ვადს გიორგი ერისთავის შვილს, რი-
შულმან პირველმან შვიზსა ქართულ
ენაზე გომედა. თუმცა 1805 წელსა
გომდრითი ვიზიარებამ... დეწერა სანტე-
პიტერსბურგში რუსულ ენაზედ „ვეფხის-
ტყაოსანი“, ტრადელია ხუთ მოქმედები-

თი, შიგარამ თეატრზედ არ უთამაშნია...
(იხ. ოქროპირ ბატონიშვილი, „ვეფხის-
ტყაოსანი“; ტრადელია 5 მოქმედებათ,
1853 წ. წინასიტყვაობა). ვერადღევის
ღირსია თვით ოქროპირ ბატონიშვილის
ცდაც, მან 1853 წ. მოსკოვში დრამად
გადაცემიურელი „ვეფხისტყაოსანი“ გა-
მოსცა.

სატრადელი ვერცდღე აწერა:
„ვეფხისტყაოსანი“ ტრადელია თქუ-
ლი მეფის ძის ოქროპირისაგან მოსკოვს
თუგა სერგიოვის სტამბაში 1853“.

ოქროპირმა სცადა „ვეფხისტყაოს-
ნის“ დრამად გაეცემება დრამატიული კლასი-
ციური ტრადელების პრინციპზე.

ამ შიგრი არსებულ სიმწიფეზე სა-
თანადო ახსნას იძლევა წინასიტყვაო-
ბამა:

„...ამი შიობიბოზისა წარმოდგენებისა ეკუ-
და, რომ დამეცა წერი შესამასა ტრადე-
ლისა, რაც ამ ასლ ვარს შეუფერებელია
შილოისა მოქმედებისა დიდილია ვიბო-
ვან დეაქარაჲ, რომელ წასკდება უპო-
რატული ვიბოვა შილოა, თუგებობა ავი-
ლისა არ შეგებულ დამეცა, რადგან თვით

ამაგი ნებდებარეებისა ტენისა. მოქმედ-
ებისა თქუცა სხვადასხვა ავილისა აღსრულ-
ებამ, ვიგავე ერთი შეიბრეც დამაოდ-
ხელ არამ“ (იხ. წინასიტყვაობისა გამოყუ-
ნისა).

მაშისადმი, თუმცა „ვეფხისტყაოსანი-
ში“ შიო იანოზიბა ადგილი ის ა
არ არის დიდილი, შიგარამ მოქმედება
ესა კანონზომიერებადა განვითარებულ
და ურთიერთდაკავშირებულ, რომ ეს,
ოქროპირის აზრით, არ აბლევება კლასი-
ციური ტრადელების პრინციპსა და, ყო-
ველ შემთხვევაში, მის სამაგიერო ნიშ-
ნებს შეიყავს.

მოქმედების განვითარების კანონზო-
მიერება „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტში
მისი განსწორებისათვის შიგარამ სა-
გულისხში დამტორია, შიგარამ ოქროპირ-
ის სხვა უფრო ძირელ საკითხს წასუფადა:
მოქმედების განვითარება ტრადელ-
სიტყვების ამავან დაავარის თუ თი-
ნათი-ავთანდილისა?

„...რისტყვისა ვიფხინა ამბობი შიგრი
ხელა ამავან, ვინავგან ჩახვილისა წარ-
მოდგენა ვერდილი და სხეულელა რისტყ-

ნათელა იანეოპილი — ილუსტრაციები

„...პირველი პაჩი“ წარმოდგენისა ვიზიარებელი ვილსა.



„...ფიტან ვიბისა ასე ლობი, ხელი ვარ ცხელია ვიბისა.“



„ვეფხისტყაოსნისათვის“

„...ავადელით კლდე გარშემო მტერი ვერა შიადგებას.“



„...რე რა სხვა სვიბეცა თქვენ შიბინგი, ვარ შიბეცელე ამი პიბისა.“

ვიბოვან მოქმედება ამის თიბობისა... თუ
დამეცაო დარბივან შევისივან, შიბინ იბი
შესაილია იქნებოდა, ერთი ტიპისა ვი-
შინტარება და შიბრე თინათონის ტიტზე
აქლი და ავიანდილის ამავა“...

ამიტომ „ვიმეოზინე რუსთაველის შევ-
დგომილი“—ამიბის ოქროპირი, „ვი-
ნიადგან რუსთაველი უცხო შიფხობისა-
სი“. ამ სადუქველზე ოქროპირის ტრადე-
ლების აღნაგობა ასეთია:

პირველი მოქმედება შიიცივის
სანადირად კახეთისათვის სანადირის
არაბების შეფის გარეზე; შიიორეში
წარმოდგენილია ნადირისა, ტარილის
ნახვა და ავიანდილის წასკლა მის სა-
ცხებრად; შიესამე მოქმედებებში კი
ავთანდილის გამოცხადებულნი შიხვალა,



ინა დიენგორცევა
(ტრაბტიკი. 1 კარი)

„მივც გლახათა საჭურჭელს,
ათვისუფელ მოსები...“
ტეპერა, ქალაქი
49,5 x 64 სმ

სადაც ტარიელი და ასმათი ერთი მეორეს შენაცვლებით მოკლედ უამბობენ მას თავის ამბავს; მეოთხე მოქმედება გულანშაროში ხდება ფატმანთან, სადაც ავთანდილი გაიგებს ნესტანის ამბავს, მეხუთე მოქმედება — ქაჯეთის ციხეში მიმდინარეობს, ნესტან-დარეჯანის ოთახში, სადაც შემოვლენ გამარჯვებული გმირები.

თვით ოქროპირი გრძნობს, რომ მის პიესას ცალმხრივობა ემჩნევა. ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი ნაკლებად ჩა-

ნან მოქმედებაში. ამიტომ შემდგენიანად იმართლებს თავს:

„იქნება დამზარბაბოს ვინმე, რომ უპირატესნი პირნი არა ყოველსა მოქმედებაში იხილვებანი. ესე ბრალო, თუ კი ბრალოა, ამბისა და არა ჩემი; თუ ნესტანდარეჯან და ტარიელ ერთად იხილვებოდნენ, გაყარდნი აღარ იქნებოდნენ და ამბავიც მათი მომორბევისა და ძებნისა აღარ იხსენებოდა.“ (იქვე).

ტარიელისა და ნესტანის ამბავის მოქმედებაში შემოტანა მას ტრაგედიის პრინციპების უხეშ დარღვევად მიაჩნია.



ინა დიენგორცევა
(ტრაბტიკი. ცენტრალური კარი)

ეს მეორე ტრაგედია იქნებოდაო, ხოლო ტარიელის ამბავი არ გამოდგებოდა ტრაგედიის საფუძვლად, რადგან მოქმედების თანმიმდევრობის დაცვა არ მოხერხდებოდა, ამიტომ ვამჯობინეთ თვითონ „რუსთაველს შევედგომოდი“.

ამრიგად, „ვეფხისტყაოსანი“ კლასიკური ტრაგედიის პრინციპებს ვერ შეეგუა სიუჟეტის სირთულით, მოქმედების დინამიკით. დიალოგი რუსთაველთან მოკლეა, კლასიკურ ტრაგედიაში კი — გატანარებული. მოქმედება რუსთაველთან დინამიურია, კლასიკურ ტრაგედიაში მდორედ მიმდინარეობს, აქ ცალკეული ეპიზოდები და მიწროვებები დამოუკიდებელია თითქოს, „ვეფხისტყაოსნის“ ეპიზოდები კი მთლიანი სიუჟეტის განუყოფელი ნაწილია. ოქროპირ ბატონიშვილმა, „ვეფხისტყაოსნის“ კლასიკურ ტრაგედიასთან შეგუების მიზნით, გააგრძელა ეპიზოდები. რაკი რუსთაველის სიტყვები არ ყოფნის, თავის სიტყვებს ურთავს. ამ საქმეშიც ნიგს იჩენს, მაგრამ რამდენადაც უხსლოდებდა კლასიკური ტრაგედიის პრინციპებს, იმდენად შორდება „ვეფხისტყაოსანს“.

ამით აიხსნება, რომ თინათინის მონა-ხანგს ოქროპირის ტრაგედიაში სახელიც აქვს შერქმეული (ზორა) და მას ლაპარაკიც კი ევალება. ტრაგედიაში გამოყენებულია ჭორო (გუნდი).

როგორც ვხედავთ, ოქროპირ ბატონიშვილს დიდი შრომა დაუხარჯავს, „ვეფხისტყაოსნის“ პიესად გადაკეთე-

ბისათვის. მაგრამ, როგორც ჩანს, სრულყოფილ თხზულებად იგი მაინც არ გამოსულა, რადგან კლასიციზმის პრინციპები შეუფერებელი აღმოჩნდა „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან დაიწყო პოემის ტექსტის დადგენაზე ზრუნვა. ისევ წამოიჭრა გაცენიურების საკითხიც, თუმცა მაშინ გავრცელებული ნატურალისტური კონცეფცია ამ საკმისათვის არ იყო შესაფერი. მისი დრამად გაკეთება ვერაინ იკისრა, სცადეს ცოცხალი სურათების დადგმა, რომლებშიც მთავარი ყურადღება მიაქცევს მე-12 საუკუნის ქართული ყოფაცხოვრების ასახვას.

„... დავეანდე ქართულ წარმოდგენაზე სხვათა შორის გამართული იქნება ერთი ცოცხალი სურათი ვეფხისტყაოსნიდან. ას-მათი კომედი მოიყვანს ტარიელს ნესტან-დარეჯანიანთან. — წერდა გაზეთი „დროება“ (1881 წ. № 220), რამდენიმე დღის შემდეგ იგივე „დროება“ იუწყებოდა: „სურათი ვეფხისტყაოსნიდან ისე მოგზავრებულად არ გვეჩვენა, როგორც საგანს ეკადრებოდა“ (1881 წ. № 228).

ამ ხანებში თბილისში ჩამოსული იყო ცნობილი მხატვარი ზიჩი. ამის შესახებ ცნობა მოთავსებულია გაზეთ „დროებაში“ (1882 წელი № 12).

„ვეფხისტყაოსნიდან“ ცოცხალი სურათების დადგმა, ზიჩის სულმძღვანელობით, იკისრა ბარბარე ბარათაშვილმა. მომზადდა ათი სურათი. მისი დადგმა ნ თებერვალს დაინიშნა — რუსული წარმოდგენის შემდეგ. ეს პირველად გამოცხადდა რუსულ გაზეთ „კავკაზში“.

1882 წლის 5 თებერვალს „დროე-ბა“ წერდა:

„ბ. ზიჩი დღის ამბით აპირებს ამ შაბათს ვეფხისტყაოსნიდან ცოცხალი სურათების დადგმას საზაფხულო თეატრში... ნამდვილი ვეფხისტყავე, ნამდვილი ხავერდის ტანსაცმელი, მშვენიერი დეკორაციები, რომლებიც შემდეგ გადმოვიტან ქართულ დრამატულ საზოგადოების დას“.

ნ თებერვალს (1882 წ.) თბილისის საზაფხულო თეატრი გაჭედილი იყო ხალხით. ზიჩის ცოცხალმა სურათებმა ყოველგვარი მოლოდინს გადააჭარბა. ყოველი ახალი სურათის გამოჩენაზე, მაყურებელი აღტაცებული იყო. გაზეთი „დროება“ აღნიშნავდა: „... ზიჩმა დი-დი დღაწელი დასდო საქართველოს: იმან განახორციელა და სული ჩაუდგა იმ



ინა დივნივორცევა
(ტრიბტიკი. III კარი)

„რასაცა გასცემ შენია,
რაც არა დაკარგულა...“
ტემპერა, ქაღალდი
49,5x64 სმ

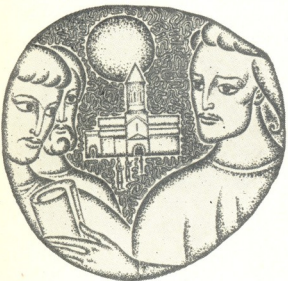
გმირებს, რომელიც უკვდავმა შოთა რუსთაველმა მშვენიერი ლექსით გამო-ხატა თავის უკვდავ ვეფხისტყაოსანში... ნეტარება იყო ის ათი ცოცხალი სურათი“.

„ზიჩიმ გააცოცხლა ჩვენი მკვდარი ქართული“ და სხვა. ამის შემდეგ ქუთაისშიაც ითხოვენ ზიჩის სურათების დადგმას, ზოგი წინადადებებს იძლეოდა გადავიღოთ ეს სურათები ქაღალდზე და ადრეულ ვეფხისტყაოსნის დრამატული ფონდი შეიქმნასო და სხვ.

ეს სურათები მალე განმეორებით დაიდა. მას შემეატა კიდევ ორი სურათი.

„ისე შევინდე და ისე ლაზთიანი იყენს, რომ კაცის გული ნატრობდა ფარღის ჩამოშვების დაგვიანებას და რა ფარღა ხრიალით წამოვიღოდა, მოუცენარი ტრანსი ევმა, როგორც მოწყალეებს ითხოვდა, რომ კიდევ რამოდენიმე წუთს დაეტეო მყურებელთ თვალი“ („დროება“, 1882 წ. № 39).

სურათი მონაწილეობდნენ: თინათი-ნი — ს. ჩოლოყაშვილი; ავთანდილი



აფხაზი; რსტევენი — რ. ერისთავი; ფარსადანი — თარხნიშვილი; ნესტან-დარეჯანი — თაღლიბეგი; ტარიელი — ბართაშვილი, დავარი — ა. მესხიშვილი, ფაქმანი — ნ. ბრბელიანი; უსენი — ბებურიშვილი; მელიქ-სურხავი — გაბაშვილი; თამარ მეფე — იოსელიანი; შოთა რუსთაველი — სარაჯიშვილი და სხვ.

წარმოდგენილი იყო შემდეგი ეპიზოდები: თინათინის გამეფება, ფარსადანის ნადიმი, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის გატაცება ზანგების მიერ, ნადირობის ეპიზოდი, აეთანდილის მიერ ტარიელის შეხვედრა, ფაქმანის მიერ ნესტან-დარეჯანის შეყვარება, ვაჭარი უსენი მიუყვანს ნესტან-დარეჯანს გულანშარის მეფეს, ნესტანის გამობსნა ქაჯეთიდან, ტარიელის ქორწილი.

მიუხედავად ზიჩის ცოცხალი სურათების გამარჯვებისა, მას აღმოუჩნდნენ მტრებიც. შავრაშული ჟურნალი «კუხე» წერდა, რომ აშრი არა აქვს «მეფხისტყაოსნიდან» ამოღებულ ცოცხალ სურათებს...

ხოლო ვიღაც «ჩაქვაპე» „დროებაში“ (1882 წ. № 43) წერდა:

„მ. ზიჩი მთელ ევროპაში განთქმული მხატვარია, მაგრამ ეფხისტყაოსნისა ისე არ ესმის რა, როგორც მე ჩინეთის პოლიტიკისა... და იქვე განაგრძობს:

„...აბა ენათო. ხრ. ხრ. მრ. და ფარდა ჰერში დიმიძა. ვუუღრებთ ღიდ თამარს და შოთას, შოთასი რა მოგახსენოთ, შეწონდა. ზურგი საზოგადოებისკენ ქონდა მოქცეული. უჩინდნ კარგი სანახავი იყო და არ ვიცი წინიდან როგორი იყო. მაგრამ თამარი, თამარი ვი შენს ჩაბრუნას... წყნარი და შესაყნარი კი არა, მაილა მეფის ტახტზე გამოქმედილი იყო ერთი ასეთი „ლიბიანა“ ვინმე, რომ... რომ ერთი ესკუბა იქედნა და ერთი მუშუა გავენია, მონია სულ გარეთ გაციველ-ლავენენ იმისი ახალც და მთელ მაყურებლებიც“.

„ჩაქვაპე“, პირველ ყოვლისა, ზიჩის უწყურებ მეთოდს, აბრალებს სურათის შერჩევის უეციობას და ასწავლის:

„სურათის დამდგენმა უნდა იცოდეს სურათის მნიშვნელობა, სურათში უნდა წარმოადგინოს არაჩვეულებრივი უძლიერესი წამი სხარელისა ან მწუხარებისა“.

მას არ მოსწონს ზიჩის ცოცხალი სურათების არც სიუჟეტები, არც თვითონ დადგმა:

„როგორითაც სურათებს კარგი ამორჩევა უნდა, აგრეთვე აუცილებელი საპირობებაა, მათი დადგმაც ივოდეს კაცმა...“

იმ წამსვე შეეტყო, რომ ბ. წარბინის იყოლა გვიწველობის და სხვა სამკულის ადგილი. ვინ იცის, იქნება თავის დღეში არ უნახავს კულაყანში და აზარტეშეში. ზოგი საღ ეყარა და ზოგი საღ, ყოველ ქართულ იმით თავის ადგილს მოეზახავდა.

ახლა ტანსაცმელი ტარიელის... დაღლილი რაღაც უძველი ტყევე ვადაყავა, არ ვიცი ვეფხისა იყო თუ ტურისა, დანარჩენების ტანსაცმელი ესპანური იყო თუ ინგლისისა, ამისი არა ვიცი რა. ეს კი ვიცი, რომ ქართული არა იყო რა“.

ასე დაუსწავლად ცდილობდა „ჩაქვაპე“ დამცირებინა ის დიდი საქმე, რამაც ჯერარნახული სიხარული მოჰგვარა ქართველობას.

„ჩაქვაპე“ გამოსვლამ გაზუთ „დროების“ ფურცლებზე კუდი შედგე გამოილი: მესამედ დანიშნული დადგმა ჩიმილა. ამის შესახებ გაზუთი „კაკვახი“ წერდა:

„მე დღეს უკვე ვთავაზობდი ჩემ ფილტონს, როცა გავიგე ერთი მეტად არასასიამოვნო ამბავი: ცოცხალი სურათები ეფხისტყაოსნიდან, რომელიც... როგორ იყო დადგმული, აბარ წვაა მესამედ, როგორც იყენენ დაბარებულ“ („კაკვახი“, 1882 წ. № 55 28 თებერვალი).

მიუხედავად ამისა, ცოცხალი სურათების დადგმა მაინც არ შეწყვეტილა, რადგან მან დიდი შთაბეჭდილება შექმნა ხალხში.

ამის შემდეგ მთელი ორმოცი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა ცოცხალი სურათების დადგმა გორში, ქუთაისში, ბათუმში, ოსურგეთში, თელავში, კაკვაეში, მოსკოვში, პეტერბურგში, სარბინში, ბრიუსელში და სხვ.

„ეფხისტყაოსნის“ დრამატიკული დაკვება (1882 წელს) განზრახული ჰქონია არტურ ლისტის; ხოლო 1885 წელს კომპოზიტორ იპოლიტოვს ჩაუფიქრებია ოპერა „ეფხისტყაოსნის“ დაწერა, მაგრამ განზრახვა ვერ შეუსრულებია.

ამ ხანებში უფრო რეალური აღმოჩნდა რუსთაველის ჩვევია ისტორიული დრამის სახით. თემა მე-12 საუკუნის ქართულ სინამდვილეს ასახავდა.

1889 წელს კ. მესხმა დაწერა ისტორიული დრამა „რუსთაველი“ და 1890 წლის 8 იანვარს კიდევ წარმოადგინეს იგი. ამ პიესამ, რომელიც თანამედროვეობის ხალხსონურ იდეებთან იყო შესამანებული და ისტორიულ დრამაში თანადროულ იდეათა გამოძახლს იძლეოდა, დიდი გამარჯვება მოიპოვა სა-



მიხეილ ჩირნიშვილი

1. რუსთაველი იყალთოს აკადემიაში
2. რუსთაველი ჰქნის „ეფხისტყაოსნის“
3. მილენა

ზოგადობაში. მიუხედავად იმისა, რომ ზვირი ნაკლი ჰქონდა, (კრიტიკა აღნიშნავდა ხშირად და გრძელ მონოლოგებს, დრამატული კოლიზიის (სუსტებს და სხვ.), მას მაინც წარმატება ხვდა. 1890 წლიდან 1912 წლამდე, იგი შედგოდა თბილისის და ქუთაისის თეატრების რეპერტუარში; საქართველოს დაბა-ქალაქებშიც იდგებოდა (ბათუმი, ფოთი, სენაკი, სამტრედია, ლანჩხუთი).

„რუსთაველის“ წარმატებამ ქართველ მსახიობებს „ვეფხისტყაოსნის“ გასცეპოების იმედს გადაუღვიძა. რეჟისორის თანამშრომელ თამაზაშვილმა იკისრა პოემის პიესას გადაკეთება და მისი დადგმა. და, აი, 1895 წლის 21 მაისს ქართულ სცენაზე პირველად დაიწყო „ვეფხისტყაოსნის“ წარმოდგენა. სამწუხაროდ, არ ვიცით, რას წარმოადგენდა პიესა, რა ეპიზოდები იყო აღებული პოემიდან. ვიცით მხოლოდ, რომ პროზად ყოფილა გადმოკეთებული (5 — მოქმედება და შვიდ სურათად). არ შეიძლება ითქვას, რომ პიესამ სრული მიაღწია განაცდა. მისი დადგმა განმეორდა ქუთაისშიც, იმავე წლის ივლისის პირველ რიცხვებში.

ქართული პროსა ამ დადგმას არ გამოხმარებია. მხოლოდ ვ. აბაშიძისა და ივ. გვრიტიშვილის პოეტიკაში, ივ. გვრიტიშვილის წერდა, რომ ქუთაისში ვიღაც მიჭებუბებმა უნებოდ დაწერილ პიესა „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგინეს და ვ. აბაშიძე რეჟისორობდა, ხოლო ვ. აბაშიძე უპასუხებდა, რომ ვიღაც მიჭებუბები კი არა არტიტებმა წარმოადგინეს „ვეფხისტყაოსანი“, ხოლო მე არც ვერცისორობდი და არც დაესწარი რიგობარ მაგ წარმოდგენას ქუთაისში. (იხ. „ივერია“, 1895, № 147, 157, 164 და 167).

ამის შემდეგ 1901 წლის პეტერბურგში რუსულად გამოვიდა „რ. მყინარის“ „ვეფხისტყაოსანი“, სურათები სცენისათვის“. როგორც წინასიტყვაობიდან ჩანს, ეს ყოფილა საბალეტო ლიბრეტო, შემდეგ ავტორს შეუვსია სალაპარაკო ტექსტით და ასე მიუღია სასცენო სურათები. პიესა დიდია, გაკეთებულია 15 სურათად აბოთუოზით და მიჰყვება მხოლოდ ტარიელ-ნესტან-დარეჯანის ამბავს. აქ, წინააღმდეგ ოქროპირ ბატონიშვილის ტრაგედიისა, გამოტოვებუ-

ლია თინათინის და საერთოდ არაბეთის ამბავი. დიალოგები ავტორის მიერ საკმაოდ თავისუფლადაა შედგენილი. ეს ლიბრეტო-გასცენიურება, როგორც ჩანს, არ წარმოდგენილა.

იმ ხანებში ანდრია ყარაშვილი იწყებს ოპერა „ვეფხისტყაოსნის“, ხოლო კომპოზიტორი არაქვივილი ოპერის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ წერს.

1909 წელს პ. მირიანაშვილმა „ვეფხისტყაოსანი“ დრამად გადააკეთა. იგი საფუძვლად დაედო (ლიბრეტო) ლეო ფალიაშვილის ოპერას. პ. მირიანაშვილიც, სამწუხაროდ, თავის დრამატულ რედაქციას იძლეოდა და მხოლოდ ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის ამბავს მოგვიხიბობს.

1912 წელს ქუთაისში მეორეჯერ მოხდა „ვეფხისტყაოსნის“ პიესა დაკეთება და დადგმა. აფიშებით გამოცხადდა, რომ 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრში წარმოდგენილი იქნება „ვეფხისტყაოსანი“, 6 მოქმედებად, მსახიობ ბარეგლის მიერ სასცენოდ გადმოკეთებული და მის მიერვე დადგმული.

ამ წარმოდგენის შესახებ „სასახლხო გაზეთის“ რეცენზენტი წერდა:

„ჩვენი უპირესი რწმენით შოთას პოემის დრამად გადმოკეთებული ისეთივე ზეგარდმო ნიჭით ცხებული გენიოსი უნდა იყოს, როგორც თვით ავტორი იყო, რომ ამ უბედულ ქართულ ნაწარმოებს არ დაუკარგოს თავისი მხატვრული სიმშვენიერე, და რადგანაც ვანებამ ასეთი გენიოსებია ღირსევე, ამიტომ უმჯობესი იქნებოდა ეს ჩვენი ეროვნულ განძი სულ ზეღუბლებზე, შეუწყვიტოდა დარჩეს... ბ. ბარეგლს კი სულ დაეწყებია თვებდაზობა, აღიდა და ხელად გამოეცხვია დრამა... სკიპარია ჩვენმა საზოგადოებამ ერთხელ და სამუდამოდ დაკვირდა და აღაშინა ზოგიერთი მად აღილი პირთა ამგვარი თვებდური საქციელი“ (1912, № 538).

ახალ, სამჭოთა თეატრში კლავდ წა-

მოიჭრა „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურების იდეა. 1923 წელს შემოდგომაზე კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით სცადეს მისი გასცენიურება.

პიესის შედგენაში მონაწილეობდნენ: კ. ანდრონიკაშვილი, დ. ანთაძე, ალ. გველესიანი, გ. მარჯანიშვილი, ავ. ფაღალავა, მიხ. ქორეული და სხვ. მათ უნდოდა განეხორციელებინათ პოემის ერთი ნაწილის ცოცხალი ილუსტრაცია. გაშლილი წიგნის ფურცლებზე პოემის პერსონაჟები უნდა წარმოესახათ.

დიდი ცდისა და სურვილის მიუხედავად ეს განზრახვა მიიწვევრ განხორციელება.

რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობებმა 1927 წელს გამართეს რუსთაველის საღამო. მსახიობები გამოდიოდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწყვეტების მხატვრული კითხვით.

ათი წლის შემდეგ 1937 წელს კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობებმაც მოაწყვეს რუსთაველის საღამო. მონაწილეობდნენ: ვ. ანგაფარიძე (მისრბაზე), შ. ლაბაშიძე (როსტავანი), ს. ზაქარაიძე (ტარიელი), თ. ქავჭავაძე (თინათინი) და სხვ. საღამოს წარმატება ჰქონდა.

1934-37 წ.წ. ბევრმა სცადა პოემის დრამად გადაკეთება. ცნობილია დრამად გადაკეთებული პიესები ნ. შიუკაშვილისა, აკაკი ფლავასი, გ. შურულიას, შ. ადგიშვილისა, გ. ლუკაშვილისა, მირიანაშვილისა და სხვა. იყო განზრახული ზოგი მათგანის დადგმაც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში (გ. შურულიას), მუშა-ახალგაზრდობის თეატრში (შ. ადგიშვილისა), მაგრამ ეს განზრახვები არ განხორციელებულა.

ახლანდელი რეჟისორი კოტე მიჭაბერიძის მიერ ქაქეთის ციხის აღების ეპიზოდის კინოში განხორციელება. ამ სურათის პიესა კრიტიკულად შეხვდა.

1952 წლის 12 მაისს ამ წერილის ავტორის თაოსნობით სოხუმის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტებმა გამართეს რუსთაველის საღამო. წაიკითხული იყო ოთხი მოხსენება რუსთაველზე. შემდეგ წარმოდგენილ იქნა 5 დრამატული სცენა პოემიდან. საღამოს გამომხმარენ ადგილობრივი გაზეთები.

ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურების მოკლი ისტორია.





ლადო გუდიაშვილი
იერუსალიმს გამგზავრება

სულიერი სამყაროს გამოვლინება და მასში აუცილებლობით იჩენს თავს ეროვნული „სულიერი წყობა“. მარქსიზმი აღიარებს ობიექტურ სინამდვილის არსებობას არა მარტო მენცერულ-ფილოსოფიურ, არამედ მხატვრულ და თვით რელიგიურ ფორმასაც. პოეზია მხატვრული თარგმანების უშუალოდ ფორმაა, ამიტომ ეროვნული ხასიათი თავის უშუალოდ განსახიერებას პოეზიაში პოულობს.

მასშაბად, ეროვნული ენის შეიქმნება არსებობდეს არა მარტო საღვედროში ან პერიოდულ ფორმებში, მას შეიქმნება ქრონიკულად, დღედაღამურად და სხვა ფორმებში, იღონდ მასში აუცილებლად უნდა იყოს განსახიერებელი ეროვნული ფიგურანობა, რეა, ერის ზნობრივი სულისკეთება. ამიტომ არა უკლები ენი-კონსტრუქციონალიზმის ეროვნული ენის, მისი მთავარი პირობაა თვით ჩამოყალიბებული ხასიათი ეროვნული ხასიათის არსებობა, ამიტომაც, რომ ყველა ენის, მათ შორის ზოგ დიდ ხალხს, არ განაჩნა თავისი ენისი. მაგალითად, გერმანულში, რომ-ლებიც შეუსაყურებელი უფრო რტავება საიმპერიო იდეა, ვიდრე შინაგანი ეროვნული გაერთიანება, ვერ შექმნეს ეროვნული ენისი.

იგივე დავიძრობა არსებობს, რომელია დროებით ეროვნულ გაერთიანებას მამადაინობის საფუძველზე მოკვდა ნობელური ტომებისთვის დამახასიათებელი ექსპანსიონისტური მისწრაფება, და ეროვნულ-არაბული სუსუსუტება, ასე მკვეთრად განსახიერებელი წინაშამა-დიანურ არაბულ პოეზიაში, შინაწიკ მამადაინურება საიმპერიო იდეამ.

ეროვნული ენისი მეორე პირობაა თვით პოეტის სიანადლი მი-წინადახალობა. რაიკ დიდი შემოქმედებითი პოეტებია არ უნდა განიჩნდეს პოეტს, ის ვერ შექმნის ეროვნულ ენის „მოტივატაჟ“ საფუძველზე. ამისი მაგალითია თუნდც კრტივერ დე ტრუა (ჩვევ არ ვლამარკობთ გოტფრიდ სტარაბურგელზე და ვოლფგრამ ფონ უენე-

ბახზე, ვინაიდან მათდროინდელ გერმანიაში ობიექტური ნიდაგავი არ არსებობდა ეროვნული ენისთვის), რომლის ბრწყინვალე პოეტებიანდ ე. წ. „მრავალი მაგალიტს“ ციკლზე არც ერთი არ გამოვცა ფრანგების ეროვნული ენისა.

„ვეფხისტყაოსანი“ თვით უანრის მხრივაც უნიკალურ ეროვნულ ენის წარმოადგენს. ჩვეულებრივ მას მიაკუთვნებენ რომანტიკულ ენის, მაგრამ ის არსებითად განსხვავდება ამ უანრის ყველა შუა-საუკუნებრივი პოეტისაგან, ვინაიდან რომანიული სუვერული შე-შე მხოლოდ სიუეტურ ქარვას წარმოადგენს, რომელიც უშლბა უფროდღო მერიკული-ეტიკურ ფონზე და მთელი პოემა ეტიკურ, დრამატული და ლირიკული ელემენტების უნიკალურ შერწყმას წარმოადგენს.

შეიქმნება დაიბადება ქართველ რა მისარებები უნიკალური „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველ ეროვნულ ენისა? პოეზიაში წართველი არც კი არსებობს ნახსენებში. რა თქმა უნდა, საქართველოს ისტორიის ცალკე ეპოქადღება არ შედგომა არ ჩაჩვენებია რუსთა-ველისთვის ისა თუ ის მტკიცე, სიტუაცია ან იერსამე, რაც პოეტს ბევრგან ენაზედა, მაგრამ, ჭერ ერთი, ეს საერთო მოვლენაა ეტიკურ პოეზიაში, მეორეც, უკლებლივ იმდენად ვადახსავებებულბა, რომ მათი გამოჩნდობა საქალო ძნლობა. რუსთაველის შემოქმედებითი ხიერების უნიკალობის ერთ-ერთი გამოვლენა ისაა, რომ თუ ჩვე-ულებრივ ეროვნული ენისთვის ავტორები რეალურ-ისტორიული მოვლენების ან პირების მითითრება — ლეგენდირებას ახდენენ, რუსთაველი საუბარი წარმოასახლებს შემწილ ზღაპურ პერსონა-ჟებს ისეთი რეალური და თანაც ქართული ეროვნული თვისებებით აქმნის, რომ თუ მოვიკლებთ მის უნდასულებებისთვის დამახა-სიათველ პიეტროლბებს, ცოცხალ, რეალურ, თანაც ქართველ პი-ეტრებზედა შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

რუსთაველის ავტელად შეგველო განსახიერება რეალური ისტორიული მოვლენები ან პიროვნებები. საქართველო ზომ შეტად მდღადარი იყო როგორც ერთი, ისე მეორეთი, მაგრამ მან, ჩვენი ჯრთი, შეგნებულად პირა ამას გვერდი, ვინაიდან რეალურ-ისტორიული ამბები და პიროვნებები გარდუვალად შეუვლადუნდენ ავტორის შემოქმედებითის თავისუფლებას იმ მაშალე ზნობრივი იდეების და იდეალების განსახიერებაში, რომელიც დღესახალბა მიზნად როგორც ერის შეგნებულ ზნობრივ მასწავლებლს. ხოლო თვით ის მაშალი იდეები და იდეალები, რომელიც მხატვრულად განსახიერა რუსთაველმა „ვეფხისტყაოსანში“, სახებელი შესტ-ვეებდუნდენ ქართველი ხალხის გავლელი ისტორიული გზას და სო-ციალურ გამოვლენას. ასახადუნდენ მის გულის ხაღებს და იდეა-ლურ ისტორიულ პერსპექტივას. მხოლოდ მტკიცატურის ისტორიკში არ გვევლება მეორე ისეთივე მხატვრული ლეგენდა, რომელიც ახერგავულბდა შერწყმული ხალხის ეროვნულ ხასიათთან, მის სულიერი მოთხოვნილებთან და იდეალებთან. არ რატომ ვახლა „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველი ხალხის წინადათა წინადა ეროვნული სულიერი დრმა და გაფურცლად შეგზარდა მის სულიერი საწყაროს.

რა თქმა უნდა, „ვეფხისტყაოსანში“ განსახიერებული მაშალი ზნობრივი იდეები და იდეალები რუსთაველს არ გამოვცანია, ისინი მშრომელი მასების იდეური შემოქმედების შედეგია და ეკუთვნის იმ იდეებს და იდეალებს რიცხვს, რომელიც მონაწივე კაცობრიობის მარადიულ „ზნობრივ ფონს“ შეადგენენ. ისინი ბევრს გამოთქამას რუსთაველამდ და მის შემდეგ, სხვადასხვა ფორმითა და სახით. ისინი შევიდუნდენ მარქსიზმ-ლენინიზმშიც, იღონდ არა მანამდ არსებული უტოპიური იდეების და იდეალებების სახით, — მარქსმა, ენგელსმა და ლენინმა შეენიერულად გამო-იკვლევს და დაახასიათეს ისინი, როგორც კაცობრივების კანონზომი-ერი ობიექტურ-ისტორიული პროცესების განსახიერება. მაგრამ რუსთაველის უკვად დამახარებას შეადგენს ის, რომ არც მასზე წინ და არც მის შემდეგ არავის არ მოუცია მათი ისეთი დიდებულა მხატვრულ-ესტეტიკური განსახიერება, როგორც ეს მოციქულია „ვეფხისტყაოსანში“. ამიტომ ის დღესაც გვეკვირება, როგორც მწკარი მხატვრულ-იდეური იარაღი, რომელიც ვაკვირდებებს „კომუნისმის მშენებლის მორალური კლდეტის“ დაწერგას მასტში. განა ამ კლდეტის მთავარი ელემენტები არ არიან გულმარობობა, პატივრება, ინტერაციონალიზმი, სუფარული და მეგობრობა, ადამიანება და ხალხებს შორის, რომელიც გალითია „ვეფხისტყაოსანში“ განუმეორებელ ესტეტიკურ სახებში? მხატვრულად განსახიერებული იდეების უდიდესი მნიშვნელობა სწორედ ის არის, რომ ისინი იტრებიან არა მხოლოდ ადამიანის გრძობის, არამედ მისი ემოციური საყაროს სიღრმეში და იძლევიან არა მარტო ცლდე-ტის, არამედ განწყობილებასაც მოქმედებისთვის, მთელი სულიერი საყაროს წარმართვას სასურველი მიმართულებით.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „ვეფხისტყაოსანს“ ქარ-თველი ერისთვის, რადგანაც მასში მხატვრულად განსახიერებულია ქართველი ხალხის ისტორიული ტრადიცია, ხოლო კომუნისმისათვის პირობითი უკლები ერ ემყარება არა მხოლოდ მარქსიზმ-ლენინიზმის ზოგად პრინციპებს, არამედ თავის ისტორიულ ტრადიციას; რომელიც მისი ისტორიული საქმიანობის საუკეთესო მხა-

ლადო გულიაშვილი

„რა ესმოდის მღერა უცნისმუნდ მხეცენი მოვლიან“



რეების სინთეტურ განწყობებს წარმოადგენს. ქართველ ერს არა აქვს უფლება დივიწყოს თავის ისტორიული გამოცდილება, ვინაიდან ჭერ კიდევ არსებობს მსოფლიოში იმპერიალიზმი, ჭერ კიდევ არაა საბოლოოდ აღიარებული თვით ჩვენს საზოგადოებო წყალო წარსულის განდინებით.

კიდევ უფრო დიდია „ვეფხისტყაოსნის“ მნიშვნელობა ქართული ეროვნული სიკეთის კულტურის მშენებლობაში. იგი ზოგადი იდეალების ქართულ ეროვნულ ფორმაში განსახიერებს უმაღლეს ნიშნად. ბოლო ქართული ეროვნული სიკეთის კულტურა ხომ ქართულ ეროვნულ ფორმაში განსახიერებულ ზოგადი კომუნისტური კულტურული პრინციპებია.

„ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლმხედველობრივ შინაარსს ახასიათებს არა მარტო უდიდესი სიღრმე, არამედ ტემპარატივი ირრინალობაც. თუ მხატვრულ-პოეტური „ბტიქის“ თვალსაზრისით რუსთაველის გვირგვინით ამოვადგება არა ერთი მისი დიდი თანამედროვე (დავახლებელი თუნდაც ნიჟამის, კრტიანე დე ტრასი, გოდფრიდ სტრასბურგის, ვოლფგანგ ფონ ეშენბახს), იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგებს ნამდვილ მწვერვალს, რომლის სიმაღლემდე შეუასრულებელია არც ახლა არც ერთი, არა მარტო მხატვრული, არამედ ფილოსოფიური შეძლება. ერთ დროს იყო გაბატონებული ადგილი „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის ყველა ტრადიციული ფილოსოფიური მიმართულება. ამგვარად გაგრძელებული იყო აზრი რუსთაველის ნეოპლატონიციზმის შესახებ, რაც დიდად აღნიშნავდა მისი „ვეფხისტყაოსანში“ განსახიერებულ სიკეთესთან და ამქვეყნიურ ბედნიერებისთვის ბრძოლის ფილოსოფია, ნეოპლატონიზმი კი ქადაგებდა უკიდურეს ახეტყველს, ყოველზე ამქვეყნიურსთვის ზურგის შექცევას, ყოველზე განრჩინებადამიანური მოთხოვნების ჩახშობას, მისი ერთადერთი სწრაფვა იყო „ღმრთისმად შეგვიბრუნე“ რაღაც მისტერული ესტაზში, არც არსებობდა ბუნდოანობა-ახეტყური ფიგურები გამოვიდეთ ვინაველ უმაღლესობებში გამოჩნდებოდა, არ აცდა რუსთაველს მანქვეყნულს — მშობლიურ მი მიტოვებ, რომ მის პოემაში სიკეთით და ზარკით სიმბოლიზირებულა სინათლით და სიბნელებით. ეს სპირიტუალური მოტივა — სინათლე და სიბნე სიკეთის წარაჩა, სიბნელები და სიკეთე — სიკეთისთვის. სიკეთეაქურ მანიქვეყნულა ბრძოლებში უძველესი ბატონობის აღიარება ამქვეყნად, მთელი განრჩინება საქარის გამოცხადება — თვით ადამიანის ჩაბოლოება — ბორტ სავსეა, აქედან გამომდინარეობს მისი უსასტკეპი ახეტყნობა თვით ხელის მოტრფობა და ქორწინების აკრძალვის მიხედვით. ამიტომაც, რომ ყველა მანიქველ პოეტს უღრესი პესიმისმა ახასიათებს³. აღმოჩნდნენ ისეთებიც, რომლებმაც რუსთაველს სუფთაში დაწერეს. სუფთაში არის ისევე უკიდურესი ნეოპლატონიური ახეტყნობის კიდევ უფრო უკიდურესი განსახიერება, ის ღმრთობის წინაშე დადგინებული თვლის ადამიანისადრეს სიყვარული, უკვლავობა და ყველაში — საუთარო თავის



ლადო გუდიამვილი

ლუცია-ვილერბა

ზოგადობა რუსთაველის მანიქვეყნობის უნაყოფის მიზნით მიუჩრებს არა მარტო რეალურს, არამედ მისი ბატონობა და უძველესობა განრჩინება რეალური რომ არ უყოს, მისათვის ბრძოლა უნარბობა იქნებოდა. ბოლო რუსთაველის შეუძლებელია „ჯანმანას“ სწრაფვა ეს ბრძოლა წარმოადგენს. ამასთანავე დავკვირებული რუსთაველის უნაყოფი მხატვრული ხერხი, როცა ის გვირგვინის დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების ტრადიციულ და ბიოსტატისტიკის და მინიმალური დრამატის და დინამიკის აღქმას, როგორც იმეათათა მსოფლიო პოეზიაში. ზოგადრესობაში შეხედვლების ცვალებადი რუსთაველი ღმრთობის ხსენს მასტიმულიზებლობას ბიოსტატისტიკის, მაგრამ ბიოსტატის წყაროს ის თავისთავად განრჩინებად სურს. კი არ აცხადებს, არამედ თვით ადამიანთა ცხოვრების არა რაციონალურ წყაროს. თავისთავად ყველთი დრამაშიან პოემაში აღიარებდა მთელი ტრადიციული უმეცურების მიხედვით ვახტანგის, რომ იმეონება არა რაციონალურ სიკეთის წყაროს, უარს ამბობს ქალიშვილის გამოყვანება და გარდაცვალებას მემკვიდრეს. ამით მან გათოლა ღვათაგორი განცემის განსახიერება — სიყვარული. ნამდვილი ახსენება რუსთაველის შეუდარებელი ისტატისტიკა დადებითი გვირგვინის დაბატონება და ამ მხრივ გვირგვინი რამე შეიძლება ისწავლოს მისგან ჩვენმა თანამედროვე მწერლობაში.

ჩათვლით — დავიწყება და სიძულვილი და მხოლოდ მისტეტური სიყვარული ღმრთობისაში — ან სუფიზმის არსობა⁴.

საბედნიეროდ უცხოური ნასესხების კონცეფციის ბოლო მოყოლა ქართველი რუსთაველობების (კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინკორაია, შ. ნუცუბიძე, ვ. თედუაშვილი, ვ. ნიჟამე და სხვ.) გამოყვანებმა, რომლებმაც დაახლოეს რუსთაველის შეიქმმების ყოველმხრივი და ირგანული კავშირი მშობლიურ ქართულ კულტურასთან. მაგრამ ამასთან ერთად თავი იჩინა „შინაური ნასესხების“ კონცეფციის ცხადობა, როგორც არ უნდა უცხოელი რუსთაველის განსჯებებზედა მაღალი ფილოსოფიური განსჯებებლობის უცხოური წყაროები, გადამწყვეტა როლო უნდა მიუყვარის მშობლიურ საზოგადოებო კულტურას. ამის საქმაც საბუთად მარტო ის გამოიყვანება, რომ რუსთაველის წინამორბედი იყო თანე პეტროვი. მაგრამ ერთი ფილოსოფიური განსჯებებლობა და მთავრა აზროვნების მიმართულება. ანისტეტულ პლატონის უმუშაო მოწვეუე იყო, მაგრამ მარქსიზმამდე არავის არ მოუცია პლატონის ისეთი ღრმა კრიტიკა, როგორც მოგვაცა ანისტეტულ ყოველი ქართველი მადიდებლობის გრძობით უნდა მიესაღმის თანამედროვე ქართველი მეცნიერის დავლან, რომელიც აბტიციებს, რომ ფრედარობაპეკელოს სახელით ცნობილი თხუთმეუბების აბტიკონა ქართველი პეტრე იბერი. რომელიც არა უმუშაო იმეონს ადამიანით, ვისი თხუთმეუბები საუფუძედა დაელო მიეღოს უცხოელი ქრისტიანული თეოლოგისა⁵ არავის არ შეუძლია უარის ქართული სალიტერატორული ლიტერატურის დიდი როლი ის საერთოდ მაღალი მხატვრული კულტურის შექმნაში, უთმოდონ „ვეფხისტყაოსანი“ ვერ დაიწერებოდა. რუსთაველი უროლო სწავლობდა ფრედარობაპეკელოსაგანაც, როგორც სწავლობდა ის იფერე მცირესგან, პეტროვისგან და სხვა ქართველი მოაზროვნებისგან. მაგრამ მან, როგორც დიდად მოაზროვნე, ისე გადამაშვავა სხვებისგან შეიძინო ცოდნა, ვით უფტკარი გადამაშვავების ზომედ სხვადასხვა უცვალობისგან შეგრიოლო ნექტისა და შეიქმუვა ისეთი საუთარო მსოფლმხედველობა, რომელიც მანამდე არ არსებობდა არა მარტო საქართველოში, არამედ მიეღოს მანიქველ კულტურულ საქართველოში. არამედ მიეღოს მანიქველ კულტურულ საქართველო და რომელიც მნიშვნელოვან სფეროში — რუსთაველის ეპიკოს.

³ სუფიზმის ყველაზე პოპულარული დევიზი იყო „სიძულვილი ქვეყნისმდე და სიყვარული ღმრთობისაში“ — იხ K. Nyckolson A literary history of arabs“ Cambridge, 1936 p. 392.

ვისებური და მტად მაღალი ფორმა? რატომ უნდა წავართვათ თვით რუსთაველს დამოუკიდებელი აზროვნების უნარი? მაშინ ის უბრალო ბელოსნა მელქიქედ შეგვჩეხება. ერთ-ორ ან რამდენიმე პუნქტში ერთმეორებს დაემთხვევა ისეთი დამატარალურად საწინააღმდეგო მოძღვრებანი, როგორცაა დემოკრატისა და პლატონის ფილოსოფია. მართალია, ფსევდოარქონაგელთანაც და რუსთაველთანაც ღმერთი მხოლოდ კეთილის წყაროა, მაგრამ ეს ხომ აღრინდელი ქრისტიანობის საერთო პრინციპია, რომელიც შემდეგ სადავოდ გახალა ეკლესიის ინტერესებმა, ნუთუ ამის საფუძველზე მთელი „ვეფხისტყაოსანი“ — ეს ყველაზე საერო პოემა მთელს შუა-საუკუნეებში ლიტერატურაში — კსევიდოარქონაგელის თეოლოგურ იდეაა გალექვად უნდა გამოვაცხადოთ? თუ ქართველებს შორიულ წარსულშიც ბედმა გვარგუნა სამი მსოფლიო მნიშვნელობის ინტელექტუალური ფიგურა — პეტრე იბერი, პეტრიწი, რუსთაველი — რად უნდა ვცდომობდეთ უოველგვარი რეალური საფუძლის გარეშე აღგებარულად „დაფუფუნოთ“ ისინი ერთ ფიგურაზე? ნუთუ არ შეგვიძლია სამივეს მიუჩინოთ თავიანთი კანონიერი ადგილები, თუ ძველ ბერძენებმა მიუჩინეს თავიანთი ცალკე-კე ადგილები გაცილებით უფრო მტვი რაოდენობის დიდ ინტელექ-

ტუალურ ფიგურებს? რად უნდა „გავთქვიფოთ“ ზოგადთეოლოგურ და სქოლასტიკურ აზროვნებაში, — რომელთა მაგისტრალურ ხაზზე ფსევდოარქონაგელისა და პეტრიწის გვერდით ჩვენ ვხედავთ ავესტრიანს, იოანე დამასკელს, აბელარს, დუნს სკოლასა და სხვებს — რუსთაველის ყველაზე ორიგინალური და ყველაზე მოწინავე აზროვნება მთელი შუასაუკუნეების მანძილზე, რომლის გვერდით თვით ალორიძეების ხანამდელ ვერცხვს და ვაყენებთ ვერც დასავლეთში და ვერც აღმოსავლეთში?

ავიღოთ, მაგალითად, ღმერთის ცნება „ვეფხისტყაოსანში“. მხოლოდ ერთი ნიშნის გარდა (ღმერთი, როგორც მხოლოდ სიკეთის წყარო) ის სავსებით ორიგინალურია. პოემის იდეური ჩანაფიქრის და სიტუაციათა გაშლის მიხედვით ღმერთი — უზუნაესი წინორბივი ძალია. განსხვავებით თიქიმის ყველა შუასაუკუნეობრივი მხატვრული ძეგლებისგან „ვეფხისტყაოსანში“ ერთხელაც არ ცხვდებით ღმერთის ჩარევას ზემუნებრივი მოვლენების მსვლელობაში, არც ერთ სასწაულს და ზემუნებრივი ძალების ჩარევას ადამიანთა საქმეებში, არავითარ ჭაღოსობას ან კეთილ თუ ავებდ ნიშნებს თუნდაც უბრალო სიზმრების სახით. რუსთაველის ყველაზე გაზვიადებული მიპერბოლებიც ზემუნების საერთო კანონზომიერების ფარგ-

ალექსი ვეფხვაძე

დიდი პოეტი

ზეთი, ტილო 280x480 სმ.



ლებში ტრიალებენ, დევებიცა და ქაეგბიც ჰიპერბოლიზირებული ადამიანებია, იბრძვიან ხმლებით და აბჭრებით. რუსთაველის ღმერთი თავისუფლია ყოველდგვიარ ანტროპომორფიული ელემენტისაგან. — პოემაში არ ჩანს არავითარი მისი ნერელობითი აქტი, მისი განმგებლობა მისივე შინაგანი ბუნების გამოვლენაა. ის არ აწეებს არავითარ „ცენზურას“ ადამიანის მოქმედებისთვის, არ უკრძალავს მას არავითარ გრძნობად დატკობას, არ მოითხოვს მისგან არც მარჯვანა ან მსხვერპლსა, არც წარგალოცვას, არც ზერ-მონაწილობას, არ ემუქრება მას არავითარი სხეულთ. — თუ ადამიანი არღვევს ღვთაებრივ განაწესს, ის თვითონ ისიც თავის თავს, რადგან ამით „ჭირს ჩავარდნა“. ერთადერთი, რასაც ღმერთი უკრძალავს ადამიანს, ეს არის სიცრუე და ორპირობა. ღმერთსა და ადამიანს შორის იშვიათივე მოცემულია უშუალო ერთიანობა — ადამიანის გონება ღვთაებრივ ელემენტია თვით ადამიანში, მას შეწყვეს უნარი ჩაწვდეს ღვთაებრივ განაწესს და სწორედ ესაა სიბრძნე. ღმერთის რუსთაველური გაგებიდან გამომდინარეობს თვით სიბრძნის არსობის გაგება. ის შემეცნების პროდუქტია და არა „ღვთაებრივი მაღლი“, როგორც ეს აღიარებული იყო ქრისტიანულ ორთოდოქსიაში ავგუსტინეს პირით. ანტიკური ხანიდან მოყოლებული სიბრძნე განიხილებოდა მხოლოდ კერტებითი ასპექტით, — არა როგორც მოქ-

გოგი თოთბაძე

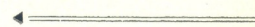
შოთა რუსთაველი



საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლურავი ალექსი ივანეს ძე ვეფხვაძე თოთბაძის თხუთმეტი წელი მუშაობდა რუსთაველისადმი მიძღვნილ მონუმენტურ ფერტილოზე, რომელიც ახლახან დაამთავრა.

სურათზე გამოსახული მრავალფეროვანი ფერწერული კომპოზიცია გადმოსცემს გენიალური ქართველი პოეტისა და მოაზროვნის შოთა რუსთაველის შეხედრას დიდ თამართან.

ეს საინტერესო ნაწარმოებე ექსპონირებულია გამოფენაზე „შოთა რუსთაველი ქართულ მხატვრობაში“, რომელიც გაიხსნა საქართველოს პროფტექნიკური განათლების კულტურის სახლში.





კობა გურული

თამარ მეფე

მედება არამედ როგორც რეზინაიცა ყოველგვარი ამკვეთიერი ამბებისგან როგორც თავშეკავება აქტიობისგან. განსაკუთრებით ნეოლტახისწამა მიანიჭა სიბრძნეს ყოველგვარს პასიური, მკვეთელმოითი ხასიათი⁴. აზროვნების იტორიაში პირველად რუსთაველმა გამოცხადა სიბრძნე ცოდნისა და მოქმედების ერთიანობად.

კობა გურული

„მიუცვალა ხალხთა საპურულე, ათავისუფლ მონები“.



მხოლოდ საეკლესიოების შემდეგ პეტრარკამ გამოთქვა მსგავსი აზრი და ისიც ხანგერი მით. ადამიანის და ღმერთის უფალო ერთიანობა გამოირკვეს მათ შორის შუამავლს ეკლესიისა და მის მსახურთა ხასით. „ვეფხისტყაოსანი“ — უსიკალოო შუასაუკუნეებრივი ძეგლია, რომელშიაც სასხებო ინგორობებულა ეკლესია და სასულიერო წოდება. ერთადერთი ადგილი, სადაც იხილება „შური“ და „შოლიში“, სწორედ ისეთ დახასიათებას აძლევს მათ, რომ ისინი სავსებით ზედმეტადაა მიჩნეული საზოგადოების ცხოვრებაში. მცდრად ფიქრობენ, თითქმის ეს მხოლოდ ამამადიანური რელიგიის მსახურთ ეძება, — ის განზოგადებული დახასიათებაა საერთოდ სასულიერო წოდებისა. ჩვენი ღრმა რწმუნები სწორედ ამან შეჯახა მტრულად რუსთაველი კლერიალებს, და არა „წმინდა სამების“ არ ხსენებამ.

რთა თქმა უნდა, ეს არც ათეიზმი და არც მატერიალიზმი, — რუსთაველს ამადილად სწამს ღმერთი, რომელიც განაგებს ადამიანს ბედ-იბუღებს და სწორად ამით დგას ის შუასაუკუნეების წინადაჭრე. მაგრამ მან პირველად დასძლია ფაქტობაში, — თუცა მისი ღმერთი განსაზღვრავს ადამიანის ბედს, მაგრამ ამ ბედის განმარტობლება ადამიანის გარეშე არ ხდება, თვით ადამიანია ერთადერთი იარაღი ღმერთის მიერ განსაზღვრულ ბედის განმარტობებისა, ადამიანის გონებას ძალადს საქვედს ღვთაებრივ განწყობებს იმპოქედის მის შესაბამისად. რაკი ღმერთი მხოლოდ კეთილისწყაოა, ის კეთილად განსაზღვრავს ადამიანის ბედს, და თუ ადამიანი ჩაწვდა მას, ესე იგი ბრძოლად იმპოქედაც, ის გამარტვებს.

ამრიგად, თუ არისტოტელე ლოკუკური გზით მიდიოდა ღმერთამდე, როგორც მოძრაობის უძრავ, პირველ მიზნამდე, რუსთაველი მიდის ღმერთამდე ზნობრივი გზით, როგორც უნებავს ზნობრივ ძალამდე, რომელიც აწებებს ადამიანის ცხოვრების ზნობრივ კანონებს. „ვეფხისტყაოსანში“ არხად არ ჩანს ღმერთის სხვა „უფუქცია“; თუ არა ადამიანის ცხოვრების ზნობრივი განმგებლობისა. განა შუასაუკუნეების პირობებში ასეთი უაღრესად მოწინავე აზრების ავტორის გამოცხადება სხვისი თეოლოგიური აზრების გამლექსავად მისი უსამართლო დაკნინება არ არის?

რუსთაველის „ამამადიანობა“, როგორც მისი „წამარბობაც“ — ზღაპრია, წამარბობა იგივე რელიგიაა, ოღონდ ზნობრივად უფრო დაბალი და უფრო სავსე ტურწმენებით. რუსთაველი ეკუთვნის ქრისტიანული კულტურის საყაროს, მაგრამ არა ეკლესიის სახით ინსტიტუტურული და ლოკალიზირებული ქრისტიანობისა, არამედ მისი ადრინდელი განსახიერებისა, რომელსაც ეკლესიამ გარეშე შეარბა. — არა იმდენად სიტყვით, რამდენად საქმით — მისი ზნობრივია — მან არ სწამს კულტურ, რელიგიის ის შუავარი ელემენტი — და არც ათეისტური, რადგანაც მან სწამს ღმერთი როგორც უმაღლესი იდეალური ძალა. ამას ჩვენ შეგვიძლია რელიგიური თავისუფლანობისგან ვუწოდოთ, და ვუქრობთ, რომ სწორედ ამან უმაღლესობა იცავს ჩავახიშვით, რაცა მან რუსთაველი უკველგვარი კონფესიური რელიგიის გარეშე დააყენა. რუსთაველის გარდა შუასაუკუნეებში ამ სიძალდემდე ვიდე მხოლოდ ორი პოეტ-მოაზრობე — ომარ ხაიამი და ალ-მარაჩი.

სავსებით ახალი სიტყვა თქვა რუსთაველმა სიყვარულის და მეგობრობის საკითხში. „ვეფხისტყაოსანში“ უმაღლო ესთეტიკურ სანებნეში გაშლილია სიყვარულის ორი ასპექტი: სიყვარული როგორც უმაღლესი ზნობრივი კატეგორია და სიყვარული როგორც ქალვების ურთიერთობა. პირველ ასპექტში რუსთაველმა ამაღლია სიყვარული ვიწრო-პირველად ან კერბო-ჭვუფური ურთიერთობის განსახიერებინად მთელი სოციალური ურთიერთობის განსახიერებამდე თვით საერთაშორისო ურთიერთობის ჩათვლით. მეორე ასპექტი მან უაღრესად გააყილიშობილია ის ზნობრივად, მოაზრობა მან შუასაუკუნეებისთვის ჩვეული როგორც აღმოსავლურ-ნატურალისტური („ააბის და ერთი ღამე“, „ვისი და რამინი“), ისე დასავლურ მისტურ-ფაქტობისტური ხასიათი („ტრისტა და იზოლა“, „ლანცელტო“) და ორგავლად დაუავშირა ის მეგობრობას, სულიერ-ზნობრივ სოლიდარობას. მხოლოდ ასეთი სიყვარული ამაღლებს ადამიანს, ზნობრივ საფუძველს მოკლებული „ზორციელი ურთი-

⁴ იხ. E. Rice „The Renaissance idea of Wisdom“, Cambridge - Massachusetts, 1958 p. 108.

⁵ იხ. Г. Эйкен. „История и система средневекового мировоззрения“. СПб, 1907 г., стр. 124.

ერთობიზღვევლობა კი, პირაქით, აქვეითებს ადამიანს, როგორც ეს დეკარტა ვილის და რაინოს ტრასების და იზრდის, ლაი- ცელობის და ენერჯის. ხშირად „ვეფხისტყაოსანში“ განსახი- გრებულ რამაშილს სიყვარულს ამასვეგანაშლიდა და შე- ნების სიყვარულს. ეს დღე გაგებობაა. რუსთაველი შე- ნივლულად აჩივრებს შენეხნილს სიყვარულს და სწორად ამისთვის მიმართავს უნიკალურ სიუვეტურ პარალოლს. სიკვდილ პერიოდს ტარილს აჩივრებს არ გას შენენს, — ის ამაღლა და გააღიგვლა სიყვარულმა. მეორე პერიოდს კი ნესტანის მონახის იმედდაკარგულ ტარილს ნაწილობრივ ემსავლება მეჩვენს (მთლიანად ის ვერ დაემსავლება მას, ვინაიდან ისინი ადამტრა- ლურად საწინააღმდეგო ტიპებია — მეჩენს თავიდანვე ასისუბრა- ტარილის მეტრადილ ბუხება კი დროებითაა „მიძინებულმა“ და ავ- თანდელი რომ არ მოუვლავა მას ზნობრივ გამძლედა, რიგვე — ნესტანცა და ტარილიც — დაიღუპებოდნენ. ხომ შეუძლო რუს- თაველს ტარილს მსსხლად გამოეყვანა ბუხებაც დარღმანდ რა- ინდ ფრიდისი და არა გამკესურებული ავიანდელი, მაგრამ მასზე დარღმადე მისი ჩანადირი — ორი ტიპის სიყვარულის დაპირის- პირება.

ჩვენ უნიკალური მიგვიანა ციხევა: რამდენი მეთვია წამყვანი რუსთაველიან — სიყვარული თუ მეგობრობა? ფართო გაგებით სიყვარული შეიცავს მეგობრობას, მის საფუძველს შეადგენს. ვიწრო, რამაშილთა გაგებით კი სიყვარულის საურდენია მეგობრობა, ურთმოსილ ის შეშეული, ავბილ ვენებთა დღევა და მხოლოდ უმეტერება მოაკვს. სწორედ ამ გზით დასძლია რუსთაველმა უსი- ნოზში სიყვარულის საკითხი, რომლისაც ვერ გაქმენდნენ ისეთი დე- დებულო პოეტებიც, როგორც ნოზაში და გეტფორე სტრასურეც- ლა — მათთან სიყვარული ტრაგედიულად ბოლოვდება. ჩვენ ვხვდავი განვაცხადო, რომ სოციალისტურ რეალობაშივე არავის არ უშა- ლდება რეალურ-ბირტული სიყვარული ისე, როგორც ის ამაღლა რუსთაველმა. მართალია, ერთი და ერთნახევარი სუკუნის შედეგ ამალბებულ სიყვარულს უფერეს დატანგ და სტერტიკამ, მაგრამ ის იყო არა რეალური, არამედ იდეალური სიყვარული.

მდარად მიგვიანა ჩვენ „ვეფხისტყაოსანში“ განსახიგრებულ სიყვარულის გათვება დასავლურ-რინდული, კერძოდ პრიციან- სლური პოეტის სიყვარულისა. პრენანის მოსწრებულ ტიპის ის იყო „თავიდან მომდინარე სიყვარული“, აუცილებლად სხვისი ცო- ლის მიმართ, ერთგვარი დანართი ვასალური დამოიდებულებისა⁷. აუ კი ის იმავე დროს „უელის სიყვარული“ აღმოჩნდებოდა, ჩვეუ- ლებრივი ადლუტერი თავებობდა. ამას მოწმობს სექცილური ენარი „ალბა“⁸.

რუსთაველის შეხედულება სიყვარულზე და მეგობრობაზე მუ- ნაწილის იხტი მალდ ფორმას განასახიგრებს, რომელიც აღორბინე- ბის ხანის მუშანიშზე მალდა დგას და უახლოვდება გამწმანაოლენ- ლობის ხანის მუშანიშს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა რუსთაველის შეხედ- ლება ქალზე. აქ მან გაუსწრო თავის ექვას სუთი თუ ექვსი საუ- კუნით. მთავარია არა უშუალო მინაარსი ცნობილი ტაეებისა; „ლქ- ვი ლომისა სწორია, ძუ იუოს თუნდა ზვადია“ — ასეთივე ზრის სიტყვებს ეუბნება ნუშაბე იუსადერს ნოზაში „ისიანდერ-ნაწეში“, მაგრამ ორიოდ გვერდის შედეგ ნოზში თავისი საბეითი ამბობს: „ცოლი ან ჩაქეტილი უნდა იყოს, ან კუბოში ცხენოსი“⁹ — „ვეუ- ხისტყაოსანის“ მთელი კონტექსტის გარეშე ის შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც სამეფო წრის ქალის ატეტაცია. „ვეფხისტყაოსან- ში“ ქალი გონებრივად მოქალაქეობრივ-ზნობრივად და უფლებრი- ვად სავებით გათანახებულა მამაკაცთან. ამავე დროს რუსთავე- ლი უნარჩუნებს ქალს მის სინატევის, ნაწილი ქალურობის. მცდე- რია მტკიცება, თითქოს რუსთაველმა ნესტანის სახით დახვავა „რი- ინდი ქალი“. თუ აქ იტულსიმება ზნობრივი სიმამაცე, მაშინ თი- ნათონიც და ასმათიც „რინდ ქალბოია“, დასავლური — როგორც პოეტიკში ისე რეალურად — მართლა იყვნენ და მონაწილეობდნენ რინდულ ტარილში. გავიხსენიოთ თუნდაც პრენილია, რომე- დილ არ თხოვდებოდა; სამა არ შეხვდებოდა ორთაბრძოლაში მის დამარცხებულ რინდს. ნესტან უნატოფისი არსება, დაქოლდებულ უმტყციესი სასითი და უდიდესი ზნობრივი (და არა ფიჭუ- რის) ენერჯით. რუსთაველს რომ მოესაზრა ის დასავლური ტიპის „რინდ ქალი“, მის გაბარებისა გულანშარიდან არიოსტოს ანელა- კასიოტი რინდულად აღჭურვა და მას და ქაქ-მეობრებთან შეხვედ- რისას ცრემლს კი არ დაფრკვევინებდა, არამედ ფოლადს აუღარუ- ნებინებდა. არაალებ მცდარია დასავლურ-რინდული „ქალის კულ- ტის“ ძიება „ვეფხისტყაოსანში“. ეს „კულტი“ წმინდა ეთიოპრიხა- სიათისა იყო. რინდს უნდა ყოფილი „სათავანებელი ქალი“ — აუ- ცილებლად სხვისი, ჩვეულებრივ თვისი სუხურტრისი. ცოლი. რ.

⁷ იხ: Gerald Brenan „Historia de la literatura Española“ Buenos Aires. 1958 p. 67.

⁸ იხ: Marc Bloch La Sociéte“ Féodalé II, Paris 1919 p. 42.

⁹ იხ: Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. X, стр. 301.

¹⁰ Низами „Пять поэм“, ТИХИ, 1946, стр. 567.

გარეკ თავის ცოლს, დას ან თვით დედას, საერთოდ როგორც ად- მინს ჩინდელ უფერება ქალს არა პატრიესტეში, არამედ ზნე- ლილი¹⁰, არა „ქალის კულტის“, არამედ მისი რეალური პატრიესტეა. მისი გონებრივი, ზნობრივი და სოციალურ-მოქალაქეობრივი ხასის თავისი ეპიქოსისთვის უმავალიოდ მალდა აწევა — არ არა ასათიებს რუსთაველს.

რუსთაველმა გამაღიდა მსოფლიო პოეზია სასებით ორიგინა- ლური და თავისი ექვასის უღრესად პრიგრესული ცნებე- ტური პრინციპების შეუდარებელი პოეტური განსახიგრებით. თუ შეუსაუფლებში გაბატონებული ცნებეტური პრინციპები — რო- გორც ორიოდოქსული ბიზლიორ-ქრისტიანული, ისე ნეოპლატონი- კური და სქოლასტიკური — უარყოფდნენ კემშარტი მშვენიერების არჩეობას გრინაზად საყვაროში¹¹, და ამის საფუძველზე ადამა- ნური ხელღვნების დაწინაურება ზღვრავდნენ ბიბლიის მინაარსის განსახიგრებით, რუსთაველმა მშვენიერების ეთიკადირო სტე- რია სწორად გრინაზადი საყვარო, და ამის შესაბამისად პოეზიის მოცინად ის ხახავს არა ბიბლიის გადამღერებას ან „მშვენიერ- ამებს“, არამედ ადამიანობა — მხოლოდ და მხოლოდ „ამქვენიყო- რი“ — ციხებრება და მისი ზნობრივი იდეალების მხატვრულ-ეს- თეტურ განსახიგრება. რუსთაველი იყო პირველი თავის ექვა- ში, რომელმაც გაართა სილამაზისა და მშვენიერების ცნებები, პირ- ველი წმინდა ბუნებრივ მოვლენად მიიჩნია, მეორე კი — ბუნებრი- ვისა და ზნობრივის შეერთება. ამით აიხსნება, რომ ადამიანის ფიჭურე სილამაზის ის მხოლოდ და მხოლოდ ბუნებრივ სავებს და მოვლენებს ადარებს, ხოლო ადამიანის მშვენიერება ზნობრივი

¹⁰ იხ: Leon Gautier „La Chevalerie“ Paris, 1959 p. 160.
¹¹ უსუსუველებს ვეროვოვო ცნებეტის მცოდნეობა კ. გულენ- ცი ხაზს სვამს, რომ სამეფო დასახლებულ მოსტეტიკურბა მომ- ვერბამ ამაბატვეს მშვენიერება გრინაზად-სტეტიკური საყვის- სავან და წმინდა იდეალურ მოვლენად გამოაცხადეს.

კობა გურული

შოთა რუსთაველი





თემო გოცაძე

ლილების ჰიმნი ზეით, ტილო 277X301 სმ

ამაღლებულობის გარეშე არ არსებობს. ამით მშვენიერება ადამიანის საქმიანობის ფოკუსშია მოქცეული, ხოლო რაჟი რუსთაველთან ნამდვილი სიბრძნე მხოლოდ ადამიანის მაღალ ზნეობრივ მოქმედებაში ვლინდება, ჩვენ ვღებულობთ „ვეფხისტყაოსანში“ ღიძღვლი ანტიკური პირიციბის — სიცივისა, ქვშარბებისა და სიღმავლის ერთიანობის — პირველი და ნამდვილი მხატვრულ-ესთეტიკურ განსაზღვრებას. თუ ავგუსტინიდან მოყოლებული თეოლოგიურ-სქოლასტიკური და ნეოპლატონიკური მხედრეა ადამიანის ფიზიკური სიღამავლის უმყარესი მოვლენად მიიჩნევა, რუსთაველმა ფიზიკური სიღამავლე მშვენიერების აუცილებელ პირობად დასვა. პეტრის ერთადერთი ფიზიკურად მახინჯი („თოვლად ნახი“) პერსონაჟი — უხ-

ენი — ზნეობრივადაც მახინჯია, მან ანგარიანი მოსაზრებით ფიცა გატეხა და გასცა ნესტან-დარეჯანი¹².

¹² ზოგი მედარად თვლის ასმათს უღამავო ქალად, ალბათ იმის გამო, რომ რუსთაველი მას „შავოსანს“ უწოდებს. განსხვავებით დასავლეთის რაინდული პოეზიისგან, რომელსაც სიღამავის განსახელებად (ვეფხისტყაოსანში) თეთრი სახე და „ოქროსთმანობა“ მიიჩნება, რუსთაველთან არსად არ გვხვდება სვეტილაურად თეთრი კანის შექება — მთავარია ნაკეთების სიღამავლე, ვარდისფერი ტუჩები, მარგალიტის კბილები და სხვ. ვანა ასმათზე არ არის ნათქვამი: „ზერვიათა მოუბრუნეს პირი ბრძენთა საქებათი“ (სტრ. 370).

შუასაუკუნეებისთვის უნიკალურია რუსთაველის მიერ მხატვრულ-რეალისტური პრინციპების განსაზღვრება. რა თქმა უნდა, რუსთაველის რეალზმი არც „ქლასიკური“ ანუ „შექსპირული“ ული და არც „რომანტიკული“ რუსთაველის შემოქმედებითი მეთოდი არ შეიძლება დასახელები თავისუფალი ყოფილყო ისეთი სტილიზირი შუასაუკუნებრივი ელემენტებისგან, როგორცაა მეტად გაზვიადებული პიკერბოლა და პერსონაჟების გადკარბებული ზნეობრივი იდეალიზირება. მაგრამ განსხვავებით შუასაუკუნეების სხვა პოეტებისგან, რუსთაველი არ სცილდება საერთოდ ბუნებრიობის ფარგლებს და პოემაში არსად — არც სახებში და არც სიტყვატყვიში — არ შეპტის მისტიკური ზეზუნებრივი ელემენტი. საშუალო საუკუნეების პირობებში უველად განსაცვიფრებელია „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟების ხასიათების შინაგანი მრავალფეროვნება — ამ მხრივ რუსთაველს არა მარტო წინამორბედი არ გააჩნია, მის შემდეგაც არაერთმა საუკუნემ განვლო, სანამ პოეზია ამ სიმღელმედ ავივლიდა. რუსთაველს თავის ეპოქაში ხადალი არ უვს პერსონაჟების ქცევას და სიტყვების წმინდა რეალისტურ ფსიქოლოგიურ მოტივირებაში.

ჩვენ დავკაუთილდებით ამ შენიშვნებით, თუცა არანაკლები მნიშვნელობისა, მაგალითად, რუსთაველის სოციალურ-პოლიტიკურ შეზღუდულთა ირრევიზიონა და პირობებში (თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მისი პოეზიაში რამდენმე საუკუნით უსწრებს მის ეპოქას). რუსთაველს პოეტის თეორიული სიღრმე და ორიგინალობა (მან პირველმა განმარტა პოეზია, როგორც აზროვნება იერსახებით — სწორედ ამას ნიშნავს: „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შორია ამაღ კარგო“). პოეტური ფორმის შეგნებელი ხალხბრობა და ამაღლებული სისაღვე (ნაცვლად მაღალფარდოვან სამეფოსკარო-მანეჟირაკულ ან მძიმედ არკულ სასულიერო-სოციალისტისა ს შეგნებულად ირჩევს ხალხურ შაირს, რადგანაც წერს არა არისტორატისთვის, არამედ ხალხისთვის — მას არა ნაკლებ „თამარისანის“ ან „აბდულმესისანის“ ავტორისა შეეძლო ლექსის ფორმალური ვიტრუოზული ორნამენტირება და განსწავლულობის მანეჟინებელი სახელებით ატრელება) და მრავალი სხვა, რითაც მან გამაღიარა მსოფლიო პოეზია. ვიმეორებთ, რუსთაველის იდეური სამყარო ამოუწურავია. მისი ქეშპირიტი შემქმედებითი ხასის წარდგენა მსოფლიო კულტურულ არენაზე ჩვენი დიდი ეროვნული ამოცანაა. მის შესრულებაში უნდა გამოიჩინოს ნამადვილი სოლიდარობა, ურთიერთლიოლობა და მეგობრული დახმარება. რუსთაველის იუბილემ ნამადვილო გარდატეხა უნდა გამოიწვიოს ამ დიდიმნიშვნელოვან საქმეში.



თემო გოცაძე

ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის თათბირი და გამორჩევა ზეთი, ტილო 64x146 სმ.

თემო გოცაძე — ილუსტრაციები



თემო გოცაძე

„რჩევა ნესტან-დარეჯანის ვითხოვებისა“ ზეთი, ტილო 64x146 სმ.

„ვეფხისტყაოსნისათვის“

თემო გოცაძე

„უბრძინა: „წილით, დეარგეთ მუნ, სადა ზღვისა ჰობია.“ ზეთი, ტილო 64x146 სმ





თემო გოცაძე

„ხვარაზმას შვილის ინდოეთს მოსვლა საქორწილოდ და ტარიელისაგან მისი მოკვლა.“
ზეთი, ტილო 64X146 სმ

„ვეფხისტყაოსნის“ პირველი სოკეარო ლიბრეტო

მიხეილ ყვარელაშვილი

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი

1

ურნალმა „საბჭოთა ხელოვნება“ 1964 წლის მერვე ნომერში მოათავსა მუსიკის-მცოდნე არჩილ მშველიძის წერილი სარლამპი სავანელის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. ხ. სა-

ვანელის სახელთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული მუსიკალური განათლების საქმე არა მარტო საქართველოში, არამედ ამიერკავკასიაში. მის მიერ 1874—1876 წლებში დაარსებული პირველი ქართული სამუსიკო სკოლა საფუძვლად

თემო გოცაძე

„ზღვასა დავანთქი, დავბოცე თმამცა რაღა ავოსას“
ზეთი, ტილო 64X146 სმ.



დაედო თბილისის კონსერვატორიას, რომელიც დღეს საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთ მოწინავე უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებლად ითვლება.

სარლამპი სავანელის ყურადღება მიმართული იყო ეროვნული კულტურის უძველესი ძეგლებისა და ქართული სახლური მუსიკალური შემოქმედების დაცვისაკენ. მასთან ხშირად იერიებოდნენ: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი, ნიკო ცხევეძე. მათთან ერთად ხ. სავანელი იღწვოდა ქართველი ერის განათლებისა და კულტურული აღორძინებისაკენ. იგი ზრუნავდა საქართველოში ვოკალური კულტურის დანერგვისა და განვითარებისათვის, ეძებდა მუსიკით გატაცებულ ახალგაზრდებს და ბევრს სრულიად უსასყიდლოდ ამცადინებდა კიდევ მუსიკაში.

ხ. სავანელის ოცნება იყო ქართული ეროვნული ოპერის შექმნა. იგი პირველი ქართველი მუსიკოსი იყო, რომელსაც შოთას „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით ქართული ოპერის შექმნის სურვილი დაებადა.

ხ. სავანელმა სანუკვარი ოცნება თავის მეგობარს, ცნობილ კომპოზიტორს მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვს გაუზიარა, რომელიც იმხანად საქართველოში მოღვაწეობდა.

1883 წელს პეტერბურგიდან „რუსეთის საიმპერატორო სამუსიკო საზოგადოებამ“ თბილისში მოაწვინა ნიჭიერი კომპოზიტორი მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი. მან ჩამოაყალიბა „რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილება“, რომლის გამგებლობაში გადავიდა ხ. სავანელის მიერ დაარსებული სამუსიკო სკოლა.

მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდო საქართველოში მუსიკალური კულტურის განვითარებასა და განათლებას. ამან კიდევ უფრო განამტკიცა მისი მეგობრობა და თანამშრომლობა ხ. სავანელთან და ქართული კულტურის სხვა მოღვაწეებთან.

მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა დიდი გულმოდინებით შეისწავლა ქართველი ხალხის ზნე-ჩვეულებანი, ხალხური სიმღერები და ზეპირსიტყვიერება. ამ მიზნით მან შემოიარა მთელი კახეთი და ხალხური სიმღერების არა ერთი მაღალ-

მხატვრული ნიმუში ჩაიწერა, შემდეგ კი თავის ნაწარმოებებში შემოქმედებითად გამოიყენა.

ქართული ეროვნული ოპერის შექმნის აზრი იპოლიტოვ-ივანოვმა სისარულით მიიღო. ოპერის სიუჟეტად არაერული ექნა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის რუსული თარგმანი, მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ხ. სავანელის შთაგონებით ივანე მანაბელმა ოპერის ლიბრეტოსათვის სახელდახელოდ თარგმნა „ვეფხისტყაოსნის“ ის ადგილები, რომელშიც თხრობას მოქმედება სჭარბობდა. მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა ი. მანაბლის თარგმანის საფუძველზე ლიბრეტო ააგო და „ნესტან-დარეჯანი“ უწოდა. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი შესდგომია ოპერის შექმნას, თუმცა ეს სურვილი ბოლომდე არ მიუყვანია. ამ თემას ხშირად უბრუნდებოდაო — ამბობს მუსიკისმცოდნე არჩ. შველიძე და განაგრძობს: „ამჟამად ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის ხელნაწერების განყოფილებაში დაცულია „ნესტან-დარეჯანის“ ლიბრეტოს რამდენიმე ვარიანტი. იქვეა კომპოზიტორის თხევინთ ამ ლიბრეტოზე დაწერილი, ცნობილი რევისიორის სანდრო ახმეტელის რეცენზიაც. ავტორი ლიბრეტოს იწონებს, თან თავის რევისორულ მოსაზრებებს გამოთქვამს იმის შესახებ, თუ როგორი სცენური განსახიერება უნდა მიიღოს ამ ოპერამ მისი დადგმის დროს. ს. ახმეტელის აზრით, მთელ ოპერას ზღაპრულ-სადღესასწაულო ელფერი უნდა ჰქონოდა“.

ჩვენს მიერ მიკვლეულია კომპოზიტორ მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ოპერის „ნესტან-დარეჯანის“ ლიბრეტოს ხელნაწერი, შოთა რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, ოთხ მოქმედებად და ხუთ სურათად. რაც შეეხება მუსიკას, იგი ჯერ-ჯერობით მისაკვლეულია. გუბს გარეშეა, რომ მუსიკაც იყო შექმნილი, ვინაიდან თვით კომპოზიტორს ლიბრეტოს თავში — წაუწერია: „ლიბრეტო და მუსიკა მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვისა“. ლიბრეტო გადაწერილია 1923 წლის მარტში, მოსკოვში, ივანე მანაბელმა კი იპოლიტოვ-ივანოვს „ვეფხისტყაოსანი“ უთარგმნა 1884—85 წლებში, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ ხნის განმავლობაში მუსიკაც დაიწყო



თემო გოცაძე

„დავარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი. მას სიბრძნისა სასწავლებლად თვით მეფემან მისცა შეილი“.
ზეთი, ტილო 64x146 სმ.

თემო გოცაძე—ილუსტრაციები



თემო გოცაძე

„კვლა შევიბენით, შეიქმნა ომისა სიბარცხენია“.
ზეთი, ტილო, 64x146 სმ

„ვეფხისტყაოსნისათვის“

თემო გოცაძე

„ამაგი ტარიელის გამიწურებისა“
ზეთი, ტილო, 64x146 სმ





გვი ეაშაიქე
„ვეფხისტყაოსნის“
მოტივებზე
გუაში, ქალაქი
12x13 სმ.

კისმცოდნე არჩ. მშველიძე მიგვითითებს).

თარგმანიდან ჩანს, მაჩაბელს გაუთვალისწინებია საოპერო ლიბრეტოს სპეციფიკა. მასში ვერ შეხვდებით გაჭიანურებულ დიალოგებს, პოემიდან შერჩეულია ის ადგილები, რომელნიც დინამიურს გახდინენ სცენურ მოქმედებას, არ შეანულებდნენ რიტმს და არ მიჰყვებოდნენ ეპიურ თხრობას. შესაძლებელია თარგმანი ნაჩქარევად შესრულდა, მაგრამ მასში მაინც იგრძნობა დიდი ისტატიის ხელი. ი. მაჩაბელი ლექსად აწყობის ცდასაც ახდენს. შესაძლებელია რუსულ თარგმანში რუსთაველური ლექსის რიტმი არ იყოს დაცული, ან უზუსტობასაც ვნახულობდეთ, მაინც ინტერესს მოკლებული არ არის მაჩაბლისეული ლექსის აქ მოტანა. პირველი მოქმედების პირველ სურათში ხატებულებთან დიდ ომში გამარჯვებით დაბრუნებულ ტარიელსა და მშვენიერ ნესტანს ქალთა გუნდი უმღერის:

„С любовью героя встречает народ
Тяжелой войне косяк наест,
Строен и гибок молодой его стан,
— Как роза весной
Так блещет красюю

Нестан-Дареджан“.

პირველი სურათის დამთავრებისს ვგვარჯშმს მეფის შვილზე ნესტანის დანიშნვის ამბის გაგებით აზავებული ტარიელი მღერის არიას:

„За что меня судьба так страшно
наказует?

Ужель моя любовь к Нестан
преступна?

Ее как дочь свою отдать он волен
Но престол отдать, отдать наследие
отцов это преступление:

Я также царской криви
И мне по праву вместе с царством
должна принадлежать мне она.

Пока в руках держу я меч,
Пока я верю в свой народ
Я докажу что чужеземцу
Престол наш славный не занять“.

ნესტან დარეჯანი:
„Дружба и любовь вновь в мире
вдворится,
Счастье — солнце родины
ярко
загорится“.

შესაძლებელია ლიბრეტო კარგად არ იყოს დამუშავებული, მაგრამ იგი ჩვენი ლიტერატურის, თეატრისა და მუსიკის-

რებოდა, თუნდაც ფრაგმენტების სახით. არჩ. მშველიძე წერს: „სამწუხაროდ, კომპოზიტორს ეს სურვილი ბოლომდე არ განუხორციელებია, თუმცა ამ თემას აშორად უბრუნდებოდაო“. ამასთან ალ. ახმეტელი თავის რეცენზიაში ლიბრეტოს ერთ-ერთი მომენტის შესახებ გამოსთქვამს აზრს: „მარშით გამოსვლა, მე გგონი მოსაწყენია“. საფიქრებელია,

რომ კომპოზიტორმა ალ. ახმეტელს ლიბრეტოს განხილვის დროს მუსიკაც მოასმენინა, რის შემდეგ რეჟისორმა „მარშის“ შეცვლა ურჩია.

ჩვენ ხელთ არის „ნესტან-დარეჯანის“ ლიბრეტოს 23 ფურცლის ფოტო-ანაბეჭდი“ (შოთას „ვეფხისტყაოსნის“ ეპიზოდების ი. მაჩაბლისეული თარგმანის ის ვარიანტი, რომელზედაც მუსი-

სოსო ქოიავა

„რა ესმოლის მღერა ყმისა, სმენალ მხენი მოვიდიან“.



მკოდნეობისათვის მინც საინტერესო მასალაა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1925 წელს კომპოზიტორის თხოვნით „ნესტან-დარეჯანის“ ლიბრეტოს საფუძვლინად გასცნობა დიდი ქართველი რეჟისორი ალ. ახმეტელი. იგი იწონებს ლიბრეტოს და მისი გასცენირების შესახებ გამოთქვამს თავის შესხედულეებებსა და მოსაზრებებს. ალ. ახმეტელი სვამს კითხვას:

„შეიძლება თუ არა რუსთაველის პოემის მხოლოდ ამა თუ იმ ეპიზოდის მიხედვით სასცენო სიუჟეტის აგება?“

მე თავიდანვე მხოლოდ იმითომ ვაყენებ ამ საკითხს, რომ ეპიზოდის საფუძველზე დრამატული მოქმედების გაშლა შეუძლებლად მიმაჩნია.

ლიბრეტოში ტარიელის პირადი ტრაგედიის მთავარ ღერძად აღება ასევე შეიძლებულია, რადგან მთელი ტრაგედია, საბოლოო ჯამში, ინტიმურ ჩარჩოში მოექცევა. თვით ლიბრეტო „ნესტანი“ მოსაწონია, ვინაიდან იგი მოიცავს ნაწარმოების მთავარი ნაწილის თითქმის ყველა არსებით მომენტს. ჩემის აზრით, „ნესტანის“ ლიბრეტო უნდა გაიშალოს უზაბრული ფერადოვნებით, ხასიათებისა და ცალკეული აქტების დინამიკურობით. ვინაიდან ნაწარმოების დედარსის მთლიანად გადმოცემის შესაძლებლობა არ არის, მოცემულ ლიბრეტოში უნდა მოხდეს პოემის ცალკეული და ამასთან ძირითადი მომენტების გამოვლენა, ფერთა სიუჟეით, პლასტიკით, დინამიკურობითა და აღმოსავლური მზიურობით. მე ამ თვალსაზრისით ვუდგებო ლიბრეტოს.

პირველი სურათი იწყება კარგად. იგი შესაძლებლობას იძლევა სცენაზე განვითარდეს ბრწყინვალე, შესანიშნავი, ღამაში აღმოსავლური სურათი: გამარჯვების ზეიმი, გმირობისადმი სწრაფვარადა თქმა უნდა, ამ სურათში უნდა იყოს სახალხო სიხარულის გამომსახველი დინამიკურობა, დიდი ზეიმზარი. ამ საერთო ალტაცებისა და სიხარულის ფონზე, ტარიელისა და ნესტანის ტრაგედიის შემოჭრა, ჩემის აზრით, უადგილოა და ვერც არის სათანადოდ განვითარებული. იგი ძალზე სუსტია. მხოლოდ ტარიელის არაა მიგვაინიშნებს დრამის დასაწყისზე. საერთოდ დრამის

წარმოშობა ძალზე მუნწად ხდება. ამასთან ხალხი თუ ხალხის ნაწილი ამ ზეიმურობაში ვერ გამოხატავს ტარიელისა და ნესტანის განდიდებას, მაშინ როდესაც მთელი ეს სცენა მათ მიეძღვნებათ. იგი ვერ მივა მასურებლამდე. დიდად პატყვემულო მიხელო მიხეილის ძეგ, მე ვთხოვთ ამა მოაქციოთ ყურადღება. დრამის დასაწყისი უნდა იყოს მკაფიო.

შეიძლება შემოთავაზოთ შემდეგი ვარიაცია: შეიქმნას საერთო ზეიმი, ცეკვები, თამაში, მხიარულება — ბოლოს მოეწყოს ნესტანის უარის თქმა საქმარზე — მამის განრისხება, საერთო არეულობა, მოახლოებული ჭეჭა-ქუხილის განწყობილება. ტარიელის არაა ცეკვებამდე უნდა იყოს. არაა შეიძლება გადაიზარდოს ტარიელის, ნესტანის და ასმათის ტრიოში. ამ დროისათვის კი სცენაზე ჩემს მიერ შეთავაზებული საზეიმი მზადებაა. ცეკვების



სოსო ქოიავა

„ლიკვი ლომისა სწორია, ძე იყოს თუნდა ზვადია.“



გივი ვაშაკიძე
„ვეფხისტყაოსნის“
მოტივებზე
გუაში, ქალაქი
12x13 სმ.



ხიკოლოზ ხაჭყეია
აკაქი მოსიავა

პლაკატი რუსთაველის დაბადების
800 წლისთავისთვის
ზეთი, ტილო 75x105 სმ.

შემდეგ — სკანდალი მამასთან, ფარსადანთან. ხალხის რეაგირება — ანსამბლი. დასასრული.

მეორე სურათი კარგი იქნებოდა დაწყებულიყო ნესტანის პატარა ართი. ჩემი წინადადება ამ სურათში შეიტანოთ შემდეგი ცვლილებები: ლიბრეტოს მიხედვით ტარიელის შემდეგ გამოჩნდებიან მეგობარი გოგონები, რომლებიც მღერაან და ცეკვავენ. დავარის გამოჩენისთანავე ისინი გარბიან. ჩემი წინადადება კი ასეთია: მეგობარი გოგონები დავარის მოსვლის შემდეგაც სცენაზე უნდა დარჩნენ. დავარი მათი თანდასწრებით ახდენს ნესტანის გატაცების აქტს. გოგონები ასმათან ერთად იწყებენ ტირილს ტრადიციული აღმოსავლური ზეჩვეულებით, ისე როგორც

ზარი იციან ქუთაისის გუბერნიაში. ასმათი ხმით მოთქამს. გოგონები მიუმღერებენ. შემოდის ტარიელი, ყველა ერთხმად უდასტურებს ნესტანის გატაცების ამბავს. ტარიელს, როგორც ღმერთს, ლოცვითა და ვედრებით თხოვრებ შეეღას. ამ სურათში დამსწრე მეგობრების წყალობით შეიძლება გაიშალოს საინტერესო მოძრაობა და უწყვეტი გამეფაობის გვერდით უფრო მეტად გამჟღავნდეს დავარის სიმკაცრე, აღმოსავლური ტირილი.

კარგი იქნება მოეწყოს ნესტანის გამოთხოვების სცენა ასმათან და მეგობრებთან. თუ კი ისინი სცენაზე დარჩებიან, მაშინ ყოველივე ამის გაკეთება კარგად შეიძლება. მესამე სურათი მისაღებია მილიანად. მხოლოდ დევისა და მათი მხედრობის გამოსვლა კოლორიტულად უნდა გაკეთდეს. მარშით გამოსვლა მე მგონი მოსაწყენია. ისინი მესამე კარიდან ქარიშხალივით შემოიჭრებიან ცეკვით, ხმაურითა და დიდი მოძრაობით, მათი წინამძღოლები მადლობას უხდიან ტარიელსა და ავთანდილს განთავისუფლებისათვის და ეძღვიან განუზომელ სიხარულს. აქ შეიძლება ჩაერთოს ორიგინალური ბალეტი და ამით დამთავრდეს სურათი.

მეოთხე სურათი. მე ვთვლი, რომ ეს სურათი მეტად მხატვრული და ფერადოვანია. მხოლოდ არ ვეთანხმები დაბოლოებას. მე მგონი სურათი უნდა დამთავრდეს ასე: ავთანდილი და ფრიდონი ხედებიან ფატმასს, უკანასკნელი მათ ატყობინებს ნესტანის ადგილსამყოფელს. აქ ერთის მხრივ უნდა გაიბას ავთანდილისა და ფატმანის სატროფალო სცენა, ხოლო მეორეს მხრივ, ნესტანის კვალის მიგნებით ავთანდილისა

და ფრიდონის სიხარულის სცენა. უნდა გამოითიშოს ნესტანის წერილის სცენა. ხალხის დარჩენა სცენაზე შეიძლება სურათის ბოლომდე, მაგრამ ინტერესს წარმოადგენენ მხოლოდ ავთანდილი და ფრიდონი.

ამ სურათის შემდეგ მე გთავაზობთ ახალი სურათის შექმნას. ვეცდები მოვლედ ავიწეროთ მისი ორი ვარიანტი.

ახალი სურათი შეიძლება იყოს ფატმანის, ავთანდილისა და ფრიდონის სცენის გაგრძელება. ფატმანისა და ავთანდილის სატროფალო სცენა განვითარდეს დასაწყისიდან, ნესტანის წერილის მიღებისთანავე, შემდეგ, სამოქმედო გეგმის განხილვა, დასრულდეს ეს სცენა ტარიელის მოსვლით. ეს სურათი შეიძლება დამუშავდეს სრულიად ახლებურად.

მეორე ვარიანტი — ეს სურათი შეიძლება ავაგოთ ნესტანის სცენის საფუძველზე. ამ სურათში გადმოცემული იქნება ნესტანის გამოუთქმელი ტანჯვა ახალ გარემოებაში. ტარიელისაგან მიღებული წერილი და პასუხი. მე პირადად ვამჯობინებდი პირველ ვარიანტს. აქვე უნდა იქნეს გადმოტანილი ნესტანის არიაც.

მე სრულებით არ ვეთანხმები მესუთე სურათს. მე მგონია იგი ჭკავს მივლს სიუჟეტს. წინადადება შემომამქვს სურათი დაიწყოს შემდეგნაირად: ღამეა, ქაჯებთან დიდი ზეიმი. ქაჯების მეფისწული ემზადება ნესტანთან დასაქორწინებლად, ცინეკოუსის ეზო-ყურეზე გაშფებულა საერთო სიხარული. მზიარული მეფისწული ხალხს გულუხვად მასპინძლობს. დიდ ქეიფში გართული ქაჯები ვერ ამჩნევენ ტარიელის ბანაკიდან შემოსულ გადაცემულ მხედრებს. ახატებულად დროობის მომენტში ეწყობა თავდასხმა. სცენაზე აურზაური და აღიპოითია. ავთანდილი და ფრიდონი ტარიელს თხრილზე გადასვლაში ეხმარებიან. მტერზე გამარჯვება მოპოვებულია.

აქ უნდა შეიქმნას ქაჯების გამოყვანის ურვეულო სცენა, მათთვის დამასასითაბელი თვისებური მოძრაობით. იგი სრულიად უნდა განსხვავდებოდეს სხვა წინა სურათებისაგან თავისი რიტ-

მით, კოლორიტითა და ფერადოვნებით. ა. ამბეტელის.

აღ. ამბეტელის რეცენზია მისი დიდი რეჟისორული ნიჭისა და ფანტაზიის თვალსაჩინო ნიმუშია. იგი კომპლექსის თითოეული სურათით კვლადაკავლ ქმნის ახალ დრამატულ სიტუაციებს, სცენურ მოქმედებას, გამომსახველ მიზანსცენებს, ოპერის დადგომის მთელ პერსპექტივას. იგი თავისებურად უდგება ლიბრეტოს, სთავაზობს კომპოზიტორს ახალ-ახალ ვარიანტებს, მოითხოვს გზნებით სავსე მასობრივ სცენებს, ხალხის ფსიქოლოგიური მიზანსწრაფვის ვადმოცემას, მხატვრულ სახეთა სიღრმეს, პლასტიკას, დინამიკას, ფერადოვნებას.

ლიბრეტოს თითოეული სურათის ს. ამბეტელისეულ რეკონსტრუქციაში ჩანს მისი ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, რეჟისორული ხედავა, საოპერო ეპიკის სპეციფიკის ცოდნა.

ნიშანდობლივია, რომ ი. მაჩაბლის თარგმანის სისხარტე, მოქმედების დინამიურობა, ქართული სიტყვისა და დიალოგების რიტმული გამართვა, ტემპერამენტი, — ეს ის არის, რასაც ამბეტელი ეძებდა ქართულსა და უცხოურ დრამატურგიაში. ალბათ ამიტომაც ემხმედება ალ. ამბეტელის მოსაზრებანი ივ. მაჩაბლის თარგმანს: უბრალოება, ხალხურობა, მშვენიერება, ასეთი იყო ალ. ამბეტელის შემოქმედებითი მიზანი და ასეთივე თვალსაზრისით მიდგომა ლიბრეტოს განხილვას.

მეტად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ალ. ამბეტელის დაუცხრომელი იტენება იყო „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურება და მისი დადგმა ღია ცის ქვეშ. ამისათვის მას ადგილიც ჰქონდა შერჩეული: ძველი ნარიყალა, ბოტანიკური ბაღის ფერდობები.

ალ. ამბეტელი კარგად იცნობდა ქართულ ხალხურ თეატრალურ შემოქმედებას, ხალხურ თეატრონს, ნიღბებს, ბერეკაობას, ყვენობას, ჩრდილობანასა და ხალხურ სპორტის სახეობებს. მას გან-

ზრახული ჰქონდა „ვეფხისტყაოსნის“ გასცენიურება ეპიკურ-ზღაპრულ ხასხებში, სადაც ფართოდ იქნებოდა გამოყენებული ხელოვნებისა და სპორტის მრავალფეროვანი ელემენტები. მისი წარმოდგენით როსტევეან ლევისა და ავთანდილის ვაკეკური შემადგენის, ნადირობის სცენა და უცხო მოყმის ნახვა ერთ ულამაზეს სანახაობად უნდა გადაშლილიყო.

განსაკუთრებული გზნებითა და გატაცებით წარმოსახავდა ბატალურ ეპიზოდებს, ქაჯეთის ციხის აღებას, ნესტანდარეჯანის ციხიდან გამოსხნას, სამი გოლიათის — ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის გამარჯვებას, მათ ტრიუმფალურ სვლას. ალ. ამბეტელის გეგმით ამ გრანდიოზულ სახალხო სანახაობაში მონაწილეობას მიიღებდა თბილისის ყველა თეატრალური დასი.

ალ. ამბეტელის წარმოდგენას უნდა ჰქონოდა იმპროვიზაციული ფორმა, სპექტაკლის მსვლელობაში აქტიურ მონაწილეობას მიიღებდა თვით მაცურებელი, შემახილებითა და რეაქციით.

ასეთი იყო ტემპირატი ხელოვანის,

რუსთაველის სახელობის თეატრის სულისა და გულის, ალექსანდრე ამბეტელის განზრახვა — შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემის მიხედვით შექმნა მონუმენტური, დიდი ეროვნული სახალხო სპექტაკლი. შოთას გმირები: ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ხომ ალ. ამბეტელის ესთეტიკურ იდეალს წარმოადგენდნენ. იგი თავის შემოქმედებას აგებდა სწორედ „ვეფხისტყაოსნისებური“ სიყვარულის, მეგობრობისა და გმირობის ძლიერ ვენებზე. დიდმა რეჟისორმა ასეთი იდეები დაულო საფუძვლად თავის ჰეროიკულ-რომანტიკულ თეატრს და შექმნა კიდევ ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური სპექტაკლები. ია-ვარდით არ ყოფილა მოუფენილი მისი შემოქმედებითი გზა, წარმატებას თავბრუ არ დაუსხამს. იშვიათი სიყვარული, სამაგალითო მეგობრობა, გმირული ბრძოლის უნარი, მღვლავარე ცხოვრება და მშფოთვარე გული საბჭოთა ქართული თეატრის სამსხვერპლოზე მიიტანა. მისი უზალოდ შემოქმედება ჯერ კიდევ მოელის პირუთვნელ განსჯას.

თენგიზ შირზაშვილი

პოეტის გარდაცემა



¹ რეცენზიის ფოტოანბნების უკანასკნელი ფურცლის უკანა მხარეს, ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის თანამშრომლის მიერ მკრთალად ფანქრით არის აღნიშნული: Ахметели А. 2473/2 (записка по поводу оперы «Нестан-Дареджан» составленной М. М. Ипполитов-Ивановым). Авторграф, 1925 г.

პირველების მხატვრული ხაზის მუსიკალური
ხორცუნება მუდამ იქნება წარმატებული და სა-
გვგანებელი მხატვრული ამოცანა ქართველი
კომპოზიტორებისათვის. მაგრამ ო. თაქთაქი-
შვილის ორატორია დარჩება „მუსიკალური
რუსთაველიანის“ (ამ შემთხვევაში მხედვე-
ლობაში არ გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ მუსი-
კალური ინტერპრეტაციის ისტორია) პირ-
ველ ღირსეულ ნიმუშად.

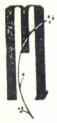
შემთხვევით არ არის, რომ თავისი მხატ-
ვრული ჩანაფიქრის ხორცუნებასსმეღელი კომ-
პოზიტორმა ორატორიის ენაზე შეაჩრია. აქ
მას ჰყავდა საიმიდო მიაკაშირე პოეტური
სიტყვის სახით, თანაც ისეთი შიამაყონგე-
ლი და მაღალხარისხოვანი მასალა, როგორც
და ი. აბაშიძის შესანიშნავი ციკლი.
მაგრამ ორატორიის ფორმისადმი მიმარ-
თავს თაქთაქიშვილისთვის აქვს კიდევ თავისი
პრინციპული საფუძველი. ცნობილია, რომ
უკანასკნელი წლების მანიჩლვო ვოკალურ-
სიმფონიური ენაზე იქცა კომპოზიტორის შე-
მოქმედებითი მუშაობის ძირითადი მაგისტრა-
ლად. პრინციპულ მიდრეკილება ამ სინთე-
ზური ენარისადმი კომპოზიტორი მუდამ
ზახს უფვანს თავის საჭარო გამოსვლებში,
პრესაში და, რაც მთავარია, ადასტურებს სა-
კუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკით. უკანას-
კნელ ხანებში მან შექმნა ამ ენარის ორი სა-
სულიერებო ნიმუში: ორატორიები „ცოცხალ-
ი კერა“ (ს. ჩიქოვანის ტექსტებზე) და
„რუსთაველის ნაკვალევზე“. ეს ორი ნაწარ-
მოები სავსებით განსხვავდება ერთმანეთისა-
გან თემატიკით, დრამატურგით და თვის
მუსიკალური ენის მრავალ თვისებით, მაგ-
რამ მათ აერთიანებთ მაღალი და ცხოველ-
მყოფელი ჰუმანისტური იდეა. ამ მხრივ ისინი
აგრძობილებენ ო. თაქთაქიშვილის წინა
წარმოებების (ერქობად, ოქერა, „მინდას“) **ხაზს.**

ი. აბაშიძის პოეტური ციკლი, რომელზეც
I დ. არაუიშვილის პოპულარულ ოპერას
„თქმულენა შოთა რუსთაველზე“ თავისი სი-
უძველესი და თვით მუსიკის ხასიათის სპეცი-
ფიკურობის გამო არ შეიძლება პეონდეს ამის
პრეტენზია.

ოქა

სულენათს

გულბათ ტორაძე



და სულენათს — სრული უფ-
ლებითი შეიძლება ასე ვუწოდოთ
ოთარ თაქთაქიშვილის ორატორი-
ას — „რუსთაველის ნაკვალევზე“.
ისევე, როგორც მისი პოე-
ტური პირველწარმო — ირაკლი აბაშიძის
ლექსთა ცნობილი ციკლი, თაქთაქიშვილის
ნაწარმოები უღრმესი პათოსისთვის, კერძო-
რითი პიეტეტის გრძობითაა განსკვადული
ქართული ეროვნული კულტურის უღრმეს
ვენიოსისადმი და ქვესააუარი — „საიდგე-
ხელი ვალოშანი“ საესებით შეესატყვისება
მის მხატვრულ შინაარსს.
იმ ნაწარმოებებს შორის, რომლებიც მიე-
დნა ქართველ ხალხის ეროვნულ დღესასწა-
ლს.

ულს — დიდი შოთას დაბადების 800 წლის-
თავს, თაქთაქიშვილის ორატორია გამოირჩევა
არა მარტო თავისი მასშტაბებით, მუსიკალური
მასალის მაღალხარისხოვნებით და არქი-
ტექტონიკული სიმტკიცით; კომპოზიტორის
შემოქმედებითი გამარჯვების პრინციპული
მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან
წარმოებითი გარშთა თავი უღრესად რთულ
და სპასაუხისმგებლო ამოცანას — მუსიკა-
ლური საშუალებებით წარმოესახა შოთა
რუსთაველის პორტრეტი მისი ცხოვრების
დასავალზე. მან ჩაგვანდა გენიალური შე-
მოქმედის სულიერ ნაშაარში და გვარძობო-
მინა იმ პოეტურე ეპოქის სუნთქვა.
უდავოა, რომ შოთას — შემოქმედისა და

ვლადიმერ კანდელაკი

თინათინის გამეფება

ვლადიმერ კანდელაკი

ქორწილი



შეიქმნა პალესტინაში მისი მოგზაურობის შემდეგ, უშუალო მხატვრულ სტიმულად იქცა კომპოზიტორისთვის და თავისი პატრიოტული პათოსით, განძნობა ამაღლებულიებით, პოეტური სრულიყოფილებით მან დიდი როლი შეასრულა ორატორიის წარმატებაში. ი. აბაშიძის ცილიდან შერჩეულია შეიდი ყველაზე ძლიერი, დრამატურული „საკვანძო“ ლექსი. გარდა ამისა, გამოყენებულია (მე-6 ნაწილში — „გადაბეჭდილი“) ტექსტი პოეტის ერთ-ერთი უფრო დრამატული ლექსიდან („რუსთაველის ხმა ყრუ ტრამალებში“; კრებული „ლირიკა“ 1968 წ.). ნაწილები ორატორიაში იმდენად დალაგებულია, რომ იქმნება ერთიანი დრამატურული ადამიანი ხალხი, რომელიც შეყვარვალ ადუნეს ფინალის დრამა შობაზე დაე მუსიკაში. ნაწარმოებში თითქმის ვერ შევხვდებით გარეგნულ კონტრასტებს, ექვეტორ დრამატულ შეიბრისპირებებს, კომპოზიტორი შეგნებულად იზღუდება ეცონომიური, საგანგებოდ შერჩეული გამოსახველ სერსებით. მხატვრულ-სტილისტიკური ერთგვარობა, რაც თქათაიშვილის ორატორიის ნიშნდობლივ თვისებას შეადგენს, უქნადლობა ოსტატური განაწილების წყალობით, არსად არ გადადის ერთფეროვნებაში (სეითია, კერძოდ, ნაწარმოების საბოლოო ვარიანტი, რომელშიც კომპოზიტორმა რიგი ცვლილებები შეიტანა).

მუსიკალური თხრობის საერთო ტონი დანი, დრამატულია, მკაცრი ეპიკური რიტატიკა, თავისებური გახვეწილი მონოლოგები კეთილშობილი, თავგუდავებული ნაღველითაა შეფერილი. ნაწარმოები თითქმის მთლიანად მონოლოგიური პრინციპით არის აგებული. მთხრობელის როლში ძირითადად თითქმის შოთაა გამოყვანილი. მისი მგანჯეგე მოგონებები შორეულ სამშობლოზე, მშენებარე ფიქრულ თავის ბედუღუღამობაზე ვუკაცური სევდით, ბაქნული რწინა-ციით არის აღსახვ.

ფ. ლისტის მსგავსად, თქათაიშვილს შეეძლოა ნაწილი არ იყო ნაწარმოების თავდაპირველ ვარიანტში.



ვლადიმერ კანდელაკი

ავთანდილის სიმღერა

ქმლო ეწოდებინა თავისი ნაწარმოებისათვის — *Lamento e trionfo*³. მართალია, ორატორიას არ გააჩნია „აპოთეოზური“ დასასრული (40-50 წუთის ცუდი ტრადიციებით), მაგრამ მისი შინაგანი დედაზარი სწორედ ასეთია.

რამდენიმე სიტყვა ნაწარმოების მუსიკალური სტილის სხვადასხვა მხარეზე:

3 „ჩივილი და დიდება“ — ასეთი ქვესათაური აქვს ლისტის ცნობილ სიმფონიურ პოემა „ატრაქვიკაო ტასო“, რომელიც მიმდინარეობს სახელგანთქმული იტალიელი მწერლის ტრაგიკული ბედისაღმ.

ორატორიის მუსიკაში ორგანულად არის შერწყმული საღვებედილი ოდის, ქართული საუღლო მუსიკა და ხალხური სიმღერის ეანრული და სტოლისტური ელემენტები. განსუტრებით მნიშვნელოვანია მეორის სტერიტი წონა. ქართული საგალობელი — თავისი მკაცრი ამაღლებული პოეტური წყობით ჩვენი ეროვნული კლასიკის სწორუკავარი ძეგლის ამახლოვებელი და თერის⁴ გენიალური გუნდები, — აი. ო. თქათაიშვილის ორატორიის ძირითად სტილისტიკური წყაროები. ცხადია, ყოველივე ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, თითქმის ავტორის ინდივიდუალური იდენა მინქმალული იყოს ნაწარმოებში. ი. თქათაიშვილის საკომპოზიტორი ხელწერის თავისებურებანი იგრძნობა თითქმის ყოველ ტაქტში. მუსიკალური ენის ყოველ კომპონენტში, ხოლო თუ მოვიდომებთ უშუალო კავშირის დამყარებას მის წინა ნაწარმოებთან, აქ შეიძლება მოვიგონოთ ოქრა „მინიალი“ ამაღლებული ქორალები, ნაწილობრივ, „ოილიოს მეფისათვის“ დაწერილი მუსიკა, არსებითად კი, შეიძლება ითქვას, რომ „რუსთაველის ნაკვალევზე“ ახალი და საინტერესო სიტყვა კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციონა.

ნაწარმოების ერთ-ერთ საგულისხმოდ თავისებურებას ის შეადგენს, რომ მასში ვერ შევხვდებით სიმფონიზმის ნიშნებს ამ ცნების ტრადიციული გაგებით (იგულისხმება თემატიკური დამუშავების ინტენსივობა, მასალის ტრანსფორმაციის პრინციპი, ინტონაციური „თაღების“ შეყოფი და ა. შ.), ამავე დროს, თავისი კომპოზიტორის, დრამატურული აქტიურობის, გაზრდილი დინამიკური პლანის წყალობით ნაწარმოებში სახესებით „სიმფონიური“ შთაბეჭდილებას ახდენს.

კიდევ ერთი თავისებურება. მთელი ამ ვრცელი ნაწარმოების მანძილზე კომპოზიტორი შეგნებულად უქცევს გვერდს კლასიკურ პოლიფონურ ფორმებს, კონტრპუნქტული განვითარების მეთოდებს და ავებს მას აკორდული-ქორაული ფაქტურის პირიცაზე. ამასთან უშუალო კავშირშია ნაწარმოების საორკესტრო პარტიტურის თავისებურებაც, რომელშიც დამკვირვებელ, მკითხველ ტემპების (სიმეობანი საკვანძები მაღალ რეგიტრში, ჩელისტა, არფა, „მადალი“ ფლიტები) გვერ-

ვლადიმერ კანდელაკი

ბრძოლა ხატელებთან





დისონანტური (არაკართული ურისათვის) პარონი. შესავლის უკანასკნელი კორდა იცვება ა ნაწლის (Andante con moto — „შენ აქ ხარ“) — საწილი ტაქტების პარონი უფრო ფრად რომღუნდა იმგვარ საცარად სავა, ანტერუდ მაკური კორალი. მას მამაკეთი გუნდი წამოიწყებს. მუსიკა სავა-რომელითა ვერის და მშვენივრად გამოვ-ყვება იმ არმა მოწინებისა და მოკრძღების გარანტის, რომლითაც უმკარობინი არიან რუსთავლის უკანასკნელი სავანე წინაშე წარმდგარი ჩვენი თანამედროვენი. ამავე დროს, ეს არაკული ახალღუნლობით მონი-ლი მუსიკა წარმოავსებას თვით პოეტის თავსუფარსაც-საუფუნეთა უტუჯ მოწმებს, პატივდარი მღუმერისა გარისდულ ჯვრის მონატრის იტუსალაშობი.

„შენ აქ ხარ, აქ ხარ... მონატრის კარებს ათაწლის ლეცვებს, ვედრებს ქარებს დაგებეთ უმოდ შევავებთ ხელ...“

Andante con moto ♩ = 4

შენ აქ ხარ, აქ ხარ... და სტოლა... ცხა — ლა...
 Tu, zec'k ha, აქ ხარ — TOM KIM HC 33 sep.

ამ მელოდიაში მოცემული მხატვრული სა-ე შენარჩუნებელია მთელი კორეული ნაწი-ლის მანძილზე, მელოდის სხვადასხვა რეგის-ტრებში გადართული კომპონენტის მას მეტ მრავალფეროვნებას, ახალ ემოციურ კოლო-რივს აწივებს. კერძოდ, ძალზე ცხოვრად ვერის მელიოდის მორე კატარბე, რომელ-საც მას ქალთა ზემოე აიტაცებენ უყვარი სე-კუნდური მოღუდაცია (მ—Eს) მკვერი რიტორიული ნახტომი (დ—Eა) (მე ბე-კარ-ისი ზემოდ) უჩვეული პარონილილი ფუნქცი ქმნის, თითქოს დაბნეული ტაქტის სარქმელში შეურბა მზის პირველი სხივი, მე-ღუდაური და პარონილილი განვითარების ლიკავს მთავარად ახალ მასალაზე (ინდ-ელ თუ განვანა...) აგებული უკრძღობის (აქაც მინდა აღვანშინო უჩვეული და ამასთან შევად კალორიტული სვლა შემოკრბულ უქტავაზე — ფა დიჟე-ფა ბეკარ), სიდას მუ-სიკა მეტ სიბიბის, გულითაილი იმებს (ჩა-კრისი ირანა). ამ მასალას შემდგომ შე-ჯნვებით მე-7 ნაწილი („თამარი“), სადაც ემოციურად გარდასახული, იგი მინიშნელ-ოვან დრამატურული უჩვეულის იმებს. მუ-კარლის დასასრულს წუთით აღდგება მისი იარ-ტრისი უსახელოდან ნაცნობი კვარტალი ფი-რავა, რის შემდეგ კვლავ გაძლივდება ჩარ-თული კომპოზირი გალბა ჯგუფების ჩარ-თაყვები, ქალბები და მზოილდ უკანასკნელ მო-მენტში კომპოზირი იძლევა ლაკონური სულსმინავის (სა-უღმელ ტებე) და იქვე ხსნის მას. შო-ბმეგებულ მიმენტია.

მიმდევრად ნაწი-ლე (მ. „ანდანი“ Andante) გადასვლა კვლავ უტყუროდ ხდება, ეს ლაკო-ნური, რაინდვად აქ მკრძღვლად შესავლისა და პირველი ნაწილის მარტულე სა.ი. კვლავ დინე იმობრას, თვითარსებებელი ეტიკური იბრბა. ამ ნაწილს შემდგომ ეუფორბა „შოთას მონი-ლი“ (ქე პირველად შემოდის სოლოები — ზანი):

„შეგანა ვანდობი, მე კვარტულდო, მე რად დამბრალდა...“

მეორე ნაწილში უნდა გამოიყოს შემდგომ მიმდებელი: საუფროდ შოთას მონილოგი, რომელიც წაღვლიანი რიტორიკების სახითა მოცემული მას ეტისაკეთი ქასუზობს გუნდი (ძალზე გამოსახვლითა ტელეკა — დიდი რუსული“). შემდეგ — შუა ეტისო-რი (Largo) და ბოლის ისევ „მონილოგი“ და-მაგვარკვინებელი ფრასა. უნაწილი პოეტუ-რობითა გამსჭვალული შუა ეტისო-რი, ახე-ბული გურული „პატონების“ — ჩვენი სა-მდგარი ფოლკლორის ამ ფელმარკვლიტის მასალაზე, შესანიშნავად ნაწივის სახე, რა-კარგად გამოხატავს იგი ვერების, მუდარის ინტენაციას.

ორტარიის მესამე ნაწილი — „ვინ იყის, როგორ მელის ვარბა“ (სოლოდო) წარმდგომ თავის მამდარი ტრავკული ტონუსით მკვერი კონტრასტს შეადგენს წინა ნაწილებისადმი. პოეტი მმარბოვს ვარბას — კომპოზილი სა-ხელმწიფოებრივი ძლიერების სიმბოლის:

„ვინ იყის როგორ მელის ვარბა“
 რა დიდ ფორმბა,
 რა მშველ დარღუდა:
 როგორ აბიღუნდეს
 სამეცხე ქელები...
 ვინ იყის როგორ მელის ვარბა...“

მოკლე, დაქმული დინამიკური მიტვი (ისი ჩასახებრი და სიმბიანი სახეების ფორ-ტისიმოზე), რომლითაც იწყება ნაწილი — ეს თითქოს გულის სიღრმედაც აღმობდარი სა-სონარკვითობი ცენება, საწამობლობსაგან გან-შორების ტრავკული განცე. ზანის მკვერი დრამატული რიტორიკული პოეტის ნაღვლამ მოკრბებებს ვამრავლებს, დასაბოლობისა და მშენავანი დაქმობლობის გრანბოს ძირითადად მღუმელთა მუსიკის ინტონაციური სტრუქ-ტურით. მხედველობაში გვაკვს, კერძოდ, მუ-სიკ ტრავკინული სვლა, რომელიც ირგბ-ნის მეორედად აღწავალ სეკვენციას. ზანის მონილოვას რამდენიმე არრვევს ირგბ-ნის ზემობინებელი უმბილი, რომელიც გაისხის როგორც სადებისწერი მარტულე სიკვდილის ვარღუდობისა.

მიმდევრი (მეოთხე) ნაწილი — „პალესტინა“ (Moderato) ირტარობის ეტარ-ეტიო უვ-ლახე უკრძღობი და ამასთან ძალზე პოეტუ-რი გამომსახველი ფურტელეაჟანია. ნა.ზ.ე, გულითაიდ ვერის ქალთა გუნდი (a capella):

„სხვა რამ არ მშენადა
 სამშობლოზე წმინდათა წმინდა —
 შენიღული იღბურთა,
 მამულის წინ ყოვლის დათობა...“

ღრმა ექსპრესიონალი სახეს გუნდის ირგბ-ნის განმეორებელი ფსალმუნური უმბილი:
 „ო! პალესტინა, პალესტინა...“

შენ აქ ხარ, აქ ხარ... და სტოლა... ცხა — ლა...
 Tu, zec'k ha, აქ ხარ — TOM KIM HC 33 sep.

მეხუთე ნაწილი „ო, რნავ ჩემო“ (Andante) თავისებური ლირიკულ-ეპიგრამული ინტე-რისა, ეტარაღვლითა ვამბავსა წარმარბების ძირითადად ამაღლებული პოეტური საზღვა-დკორი მმარბოვს გურული მახლბარის, სმ-ღერის — „შუავა ჩემო“ მელიოდის და თავისებურად აღმაშვეებს მას. ქალთა გუნ-დი ვერის სიმბიბითა პიკეტავს ფორმე-რაც ჩინებურის მზოვებების ინტეკავს ქმნის.

ზურაბ გოგილაძე
 „ლექსი ლობის სწორია...“

დით მხედვებით მკვერე „საორგანო“ ფაქტურასაც და არა მარტო იმ ეტისოღდებში, სა-დაც უშუალოდ არის გამოყენებული ირგ-ანა.

ორტარიის მუსიკალური ენა ვარტენუ-ლად ძალზე სადა და მკეთია. ამავე დროს, მისი ინტონაციური სტრუქტურა საკმაოდ რთივიანაღური და რაფინირებულთა, ხოლო პარონილილი ენა თავისი თამამი მოღუდაცი-ობით, პოლემიანალიტი „დარჩევებებით“ მოწმობს კომპოზირის აზრთვების თა-ნადრობლობას და სიმპატელს.

ორტარიის იხსენება პატარა საორგესტრო დადებითი, რომელიც შესავლის უჩვეულის ასრულდება. ძუნენი, ლაკონური შტრიბები, შორტული, იღუდალად მოციმციმე სინალთ-დითილდა ნა.ი. მართოდვარე იყენება სა-უნკვარი სამშობლოზე, არბობა და ჩეღლებს აკორდების ფონზე ისმის ფელტის წყნარი, მისივანი სიმშვიდიო და კდმამოსილბობით მონილი მელიოდია. დადური შეუვავარი ნა-წარმოების მხატვრულ-ემოციური და სტი-ლისტურ „აბმოსიდროში“. მხედველობაში გვაკვს მისი კოლო-ინტონაციური და ტემ-ბრულ-ფაქტურული სტრუქტურა. ქართული საკალობლის ამაღლებული პოეტური წყობა და კეთილშობილი სისადაც, მისი სტილის-ტური კომპონენტები, რაც კადაქტივობის ნაწარმოების „სულსა და გულს“ და, ამავე დროს, მხატვრულ ფუნდამენტსაც შეად-გენს, ნაოღად იჩენს თავს უტევი ამ სწივის ტაქტებში. მაკაილდ გამოიყოფა ტაპირული ქართული საცეკვა-კვარტული მობრბობა, რაც ტემპობრა საციფიყურ შეხამებასთან ერთად (ფლუტა, ჩეღლებს, არფა) თავისებურ ნა-ტოდ, არამოწერი კოლორატს ქმნის. გომწერ-ბითა გამოყენებული კვარტ-კონტრაკორდების



ბედ სირბილამე

თამარი

ნაზად, სივრცითი მიმართავს პოეტი მშობლიურ ენას, რომელიც თავის გადახვეწილ შეიძლება უსუსულებს მართლობას:

„ო, ენავ ხემო, დედაო ენავ, შენ, ჩვენი ნიჭო, სიბოლავ და ფრენავ, შენ, ჩვენი სუნიტვის დიდი ღამიო, შენ, კირთა ჩვეთა ტბილო მალაო!“

ძირითადი მხატვრული სახე (ქალთა გუნდის მელიდა) შინაჩრუხუნულია ბოლომდე, თუმცა შუა მონაკვეთში მცირეოდენ დინამიზაციას განიცდის.

„ვეცქეს ნაწილი „დადახვეწილი“ (Allegro) — ერთ-ერთი ყველაზე შთაშვებავი და ამაღლებული ნაწარმოებში. იგი გამოირჩევა თავისი პირველი დრამატუზმით, თითქმის თეატრალური პათეტურობით, ესაა ასე ვთქვათ, ირატორიის Dies irae („სიბნელის დღე“) — კათოლიკური მების ნაწილი როგორც ალ. ნინია, ამ ნაწილის პოეტური ტექსტი აქაოთაქიმელს აღებული აქვს ა. ახშირის აღირინოვანი ლექსები, რომელიც არ შედის მის ციკლში, მაგრამ ძალზე ახლოსა მასთან თავისი მხატვრულ-პოეტური წყობით.

ესაა ირატორიის პირველი კულმინაციური მომენტი, რომელსაც გარდატეხა შეაქვს ლირიკულად შეფერილი ეპიკურ თხრობაში. ამიერიდან ნაწარმოების დასასრულამდე მკვიდრდება მემუნივარე ტრაგიკული განწყობილება. მეცქესე ნაწილის მეორე არაახლებ მნიშვნელოვანი დრამატურული ფუნქცია მდგომარეობს იმაში, რომ თავისი ტემპორიკული და ფაქტურული habitus-ითაც (ერთადერთი ალტერო მთელს ნაწარმოებში) მას შემოიქვს ესოდენ აუცილებელი დინამიკური კონტრასტი.

ეს ნაწილი აგებულია გუნდისა და შოთას (სოლოსტი-ბანი) დიალოგის ფორმით. ირგანისა და ორკესტრის მშფოთვარ ოსტიტატურ ფონზე გუნდი საგზის მიმართავს შეიკოთუი პოეტს: „რამ დადახვეწეა ამ მწველ ალმურში!“ — მტარობამ — არაი დლუტამ — არაი სიყვარულამ? — დიას, დიამა, დაუძლევლანა სიყვარულმამ.

კომპოზიტორის ოსტატურად აქვს დიდერენკობული, ერთის მხრივ, გუნდისა და ორკესტრის პირქუში, მრისხანე მუსიკა (გაყოფილი გამოყოფა ცემოდ, საყვირთა მაცარი კვირანო, „შემახილი“) და, მეორეს მხრივ, შოთას დიდი სიღარბასილთა და თავშეაგებულიობით გამორჩეული, მაგრამ შინაგანი ტრავიზმით აღსავსე ინტონაციები.

აქვე გვინდა პატარა შენიშვნა გავაკეთოთ. გუნდის ყოველი შეიკოთუის შემდეგ კომპოზიტორი მსმენელთა ყურადსაღებად ბანებს აღღევს „განმარტებით“ რეპლიკას: „რუსთაველის ხმა“. თავისთავად, ამ რეპლიკის მუსიკა ჩინებულია თავისი მაცარი არქაული კოლორიტით, მაგრამ ერთგვარად მიამიტი ოლუსტრაციულობით იგი შედმეტად გამოყოფრება შეტად მწუობრ და მხატვრულად მთლიან კონტექსტში. ვფიქრობ, რომ „მოქმედ პირთა“ პარტიები ქ უამისოდაც მყოფილდაა ინდივიდუალურბული და გამოჩნული კომპოზიტორად.

შემვიდე ნაწილი — „თამარ“ (Andante) ირატორიის მუსიკალური დრამატურების საყვანო მომენტია და მისი ტრაგიკული

კულმინაცია. პოეტი დასტორის თამარს, საშუალოდ მიმჩრალ შარავსდღეს.

ამ ნაწილის, ისევე როგორც მომდევნო (მეტვე) ნაწილის (სედე აღსრულია შოთა რუსთველი“) მუსიკა თავისი ამაღლებული ტრავიზმით, საერთო მხატვრულ-პოეტური წყობით (ერთ მომენტში კი ინტონაციურადაც) იწვევს ფალიაშვილის „ახსნალომ და თეირის“ გენიალური შესხეპ აქტის ასოციაციებს.

მოკლედ გავვეთ მუსიკალური „პერიოტიკების“ განვითარებას შემვიდე ნაწილში. ვასხვისოსნული, შინაგანი სისხტაკითი გამსკვალული ქორალო (სიმებაანი საყრავები მალდრევისტრში), რომლითაც იწყება ნაწილი, ბანის ნაღვლიანი მონოლოგიი იცვლება.

„თამარ, გოღებავ უნაბირო და უსასრული თამარ, დღითებავ, შეგი ჩასულა.“

ბანის მონოლოგიი თანდათან ხელდ უფრო

მდღვარე, დაქიმული ხდება და პათეტურ მწვერვალს აღწევს სიტყვებზე „მე სიყვარულით ვივთ აძირდილი“.

გუნდის ნაწილი იწვევს კიდევ უფრო ამბოვრებს იმეოციურ ტონუსს. ამ ნაწილისა და, შემოდება თიქვის, მთელი ირატორიის დინამიკური კულმინაცია სწორედ აქაა მოცეული. იგი აგებულია პირველი ნაწილიდან ნაცნობ დაძმავალ მოტივზე, რომლის ნაწი, თიქვის იდილიური სიმშვილედ აქ აღარადფერი რჩება. ორკესტრის მშლავი კომპაქტური ხმოვანება (შელოდ აქ აღღევს კომპოზიტორი განსახან — ისიც დროებით — ლითონის ჭეულს) ორგანულად ერწყმის გუნდის მუსიკის მხარეველ დინებს. კულმინაცია, ისევე როგორც მსოფლიოდ, ორკესტრის ყველა პრეპარაციები შეტაცედ შეყრული და დაკონიურია.

თქმთქმისთვის ირატორიის დიდ დრამატურადულ ღარსებს და, ამავე დროს, მხატ-



სურვი შევეკლიდე ტარილის შემბა ვეფხვთან

ვრული „მომგებიანობის“ ფაქტორს შეადგენს ის გარემოება, რომ მუსიკის ესთეტიკური და ემოციური შემოქმედების ძალა ნაწილობრივ ნაწილობრივ იზრდება და მწვერვალს აღწევს დასასრულსათვის. ორატორიის დაწყებით — შერვე ნაწილი „დღეს აღესრულა შოთა რუს-“

თელი“ (Andante), ჩემის აზრით, აჭარბებს თავის გამომხატველობით ყოველივეს, რაც კი შეუძენია კომპოზიტორს თავის ოცე წლის შემოქმედებით მოღვაწეობის მანძილზე. ხოლო ამ ნაწილის შთაბერ მუსიკალური სახე:

შეიძლება მივაუთვნოთ საუთუესო მგლო-ღორ მიგნებათა რიცხვს ქართული მუსიკის ისტორიაში.

აქ უკვე აღარ არის წინა ნაწილებსათვის დამახასიათებელი დრამატიზმი. დამკვირვებლს იხსენება, ესა თვისებური „სლუთა თანა“, სამგლოვიარო მიმნი, რეკვიემი:

„დღეს აღესრულა შოთა რუსთველი...“

კვლავად ზეილი, კვლავად უმცლელი, ათი დღე-ღამე უშველ-უსმგლო სენაის თვისის ქერს შესცქერდა

სწამად, სჭრაოდ, სწამდა, სჭრაოდა...“

ბანების მკაცრ ლამიადარულ მგლოდიან (ის. მაგ. № 8) მასუხობს შორეული ზარის რკევა. დრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მომდევნო მონაკვეთი, სადაც გუნდი მოავითბრობს პოეტის აღსასრულის, მისი უფასკნელი წუთების შესახებ. კემზირიტა მისტრატოვი ძალითა სავსე ბანების რეტიტატივი: „შომი-უტტატი წუთისნილის ტრებილი ლურჯი: მა შენი ქართლი, შენი სამცხე და არტაქუჯი...“

ლითონის საკრავთა პათეტური მოტივი, რომელსაც მოსდევს გუნდის ექსტაზური შეძახილი „შოთა შოთა“ გვაუწყებს მომზადარი გარდატეხის შესახებ. დგება ნაწარმოების ყველაზე შთაბეჭდავი მომენტი Trionfi.

გუნდი და ორკესტრი ფორტისიმოზე სეცდენ რეკვიემის მგლოდიანს, რომელიც ამ კონტრა-სტუში მიმწერი სიდადისა და ზეიმობის ნიშნებს იძენს. მაგრამ კომპოზიტორი შორსა იდღური კონცეფციის ფორმალურ-პოთიო-ური გადაწყვეტასაც და ამის მკვენე-ელი ნაწარმოების დასკვნითი ტაქტები — კოდა, რომელიც სრული მიწყნარებით, გუნდის შორეული ექოთი შთავრდება: „სწამდა, სჭ-რაოდა...“

ოპოტიმეზობის ორატორია გულობლიდ მიილი თბილისელმა მსმენელმა. ორჯის დი-ლი წარბატებით შესრულდა იგი მოსკოვში.

დაეგვილია მისი შესრულება საბჭოთა კავ-შირის სხვა ქალაქებში. ნაწარმოების სიცოცხ-ლისუნარიანობა მისი მხატვრული ავკარბა-ნობის საუთუესო სასოშია, ამ მხრივ კი, ნა-წარმოების მომავალი, ვფიქრობ, უსრუნ-ველყოფილად შეიძლება ჩაითვალოს.

Andante $\text{♩} = 60$

B. 

დღეს ა -

B. 

ღე - ს რუ - ლა შო თა რუს - თველი -

VT - pu y - aye; 'ისაზ - ათი იო - ატ.

თინათინ ფიცელაური

„მზითვი“



ცნობილია: ძველად საქართველოში როდესაც ქალს ათხოვდნენ, მზითვად სხვა ნივთებთან ერთად შოთა რუსთაველის უკვდავ პოემას „ვეფხისტყაოსანი“ ატანდნენ. სიყვარულის, მეგობრობის და ვაჟკაცობის ამ დიდებულ ძიშნს ახლად შექმნილი ოჯახში ბედნიერება, სშვიდე, ურთვევი სიყვარული, სილაშავე უნდა შეე-ტანა და დაემკვიდრებინა; იგი მომავალი ოჯახის დღე-გრძელობის, კეთილდღეობის სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. დაიწყებას მიცემული ეს დიდებულ ტრადიცია გა-ნახლდა. თბილისის ოქტომბრის რაიონის ხელმძღვანე-ლი ამხანაგების ინიციატივით „ქორწინების სახლი“ ახლადშეუღლებულ წყვილებს ასაჩუქრებს შოთა რუსთა-ველის დაბადების 800 წლისთავზე გამოცემული მინი-ატურული „ვეფხისტყაოსნი“.

ახლავაზრდა მხატვარმა თინათინ ფიცელაურმა თა-ვისი ფერწერული ტილი „მზითვი“ დიდი შოთის დაბა-დების 800 წლისთავს მიუძღვნა. ნაშუფვარი ექსპონი-რებულა საქართველოს პროფტექნიკური განათლების კულტურის სახლი მოწყობილი ქართველ მხატვართა გა-მოფხანზე, რომელიც ამ დიდებულ იუმბილესთან დაკავ-შირებით გაიხსნა.

ტურგი გიორგი ერისთავი. ეს იყო პირველი ცდა „ვეფხისტყაოსნის“ მთლიანად უცხო ენაზე თარგმნისა. ამ თარგმანს ივანე კერესელიძე თავის უცრნად „სისყარში“ ვრცელი სტატიით გამოეხატა. სტატიას თან ერთვისდა თვით კაზიმირ ლაჩინსკის მიერ პოლონური გამოცემისათვის დაწერილი წინასიტყვაობა, რომლითაც მთარგმნელი მოკლედ აცნობდა პოლონელ ხალხს ჩვენი ქვეყნის ისტორიას და აღნიშნავდა რუსთაველის ნაწარმოების სრულყოფილ სიდიადეს. წინასიტყვაობის დასასრულს ლაჩინსკი დასძენდა, რომ მან ფრიად დიდი და სასახუსმგებლო საქმე იყისრა: „ამ თარგმანის მეშვეობით მე მსურს არა მარტო გავაცნო პოლონელ ხალხს რუსთაველის ეს მშვენიერი პოემა, არამედ დავუახლოვო არმოთეთს ქვეყანა ჩემს სამშობლოს“.

კახული საუყუნის ოთხმოცანა წლებში ქართული ლიტერატურის შესწავლას შეუდგა არტურ ლაიტი. მან უცხოეთის პრესაში გამოაქვეყნა რამდენიმე სტატია საქართველოზე და ქართულ ლიტერატურაზე. ილია ჭავჭავაძის, ივანე შანბლის, რაფიელ ერისთავისა და სხვათა დახმარებით იგი შეუდგა ქართული პოეზიის ანთოლოგიის შედგენას ბერმანულ ენაზე. ეს ანთოლოგია გამოიცა ქაიქ ლაიტიცში 1857 წელს და იგი თარგმნა ქართული პოეზიის პირველ ანთოლოგიად უცხო ენაზე. ა. ლაიტი პარალელურად მუშაობდა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანზე. იგი ისე გაიტაცა ნაწარმოებმა, რომ მოკლედ ხანში დაამთავრა მისი გერმანულად თარგმნა და 1890 წელს გამოიცა კიდევ ქაიქ ლრეზ-

თამაზ დედვარაძი
...აქ საყვარლოს მიმოიას...

რესთაველი სახელებების ხალხში ქნეაზე

გიორგი ჩიმაკაძე

ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებთა და, პირველ კოვლისა, შოთა რუსთაველის უკუდავი ქმნილების „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანს უცხო ენებზე საუფშველი ჩაეყარა ვასული საუყუნის ორმოციან წლებში. ამ საქმის სულისჩამდგმელი იყო ცნობილი ფრანგი მეცნიერი, ქართველოლოგი მარი ბროსე. იგი ქართული კულტურის ჯერ კიდევ უახლოესად აღიქმებდა. 1847 წელს მარი ბროსე საქართველოში ჩამოვიდა, დაუახლოვდა ქართველ მწერალ რაფიელ ერისთავს, გაეცნო ქართველ ხალხს, მის მატერიალურ და სულიერ სავანურს. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ მან რამოდ-

ენიმე სამეცნიერო ნაშრომის გარდა („ქართლის ცხოვრებისა“ და ვახუშტი ბატონიშვილის „საქართველოს გეოგრაფიის“ თარგმანები, ფუნდამენტური გამოკვლევა „საქართველოს ისტორიის კრიტიკული მიმოხილვა“ და სხვ.) ფრანგულ ენაზე თარგმნა და გამოცა „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწვევები.

იმავ ხანებში პოლონელ პოეტი კაზიმირ ლაჩინსკი, რომელიც პოლონეთში აკანუბის მონაწილეობისათვის რუსეთის შიარობის მიერ საქართველოში იყო გადმოსახლებული, დაინტერესდა რუსთაველის გენიალური ქმნილებით. თარგმნა იგი პოლონურ და მთაბერბა მისი გამოცემა ვარშავაში. ამ საქმეში მის დახმარებას უწევდა ცნობილი დრამა-





სიკო გირგვლიძე
ტარიელისა და
ავთანდილის
ღამიერილება

„ეს პოემა სატყეა განათლებული ერისა, — წერს მარკორი უორდროპო — რუსთაველი პოეტია მთელი ერისა, ხოლო მისი პოემა სასურერება ყველა კლასისა. იგი აღსავსეა სიცოცხლითა და ოპტიმიზმით. მეგობრობა საერთოდ, და განსაკუთრებით მეგობრობა კაცსა და ქალს შორის მოშობს ამ ერის მაღალ კულტურასა და ცივილიზაციას. რუსთაველისთვის დამახასიათებელია თავისუფალი, ღალი აზროვნება. მას ცხოვრების, სასურთარი ფილოსოფია აქვს. მთელი პოემა გამსჭვალულია თანასწორობის, კეთილშობილებისა და სიყვარულის იდეებით.“

შემდეგ მარკორი უორდროპო არჩევს პოემის აღნაგობასა და მის ენას, მხატვრულ მხარეებსა და ზერხებს. მართალია თარგმანი პროზაა შესრულებული, რითაც, რა თქმა უნდა მოლიანად იყარება რუსთაველის მეტაფორულ სურათებზე ოსტატის მთელი ძლიერება, მაგრამ საშარვეოდ კარგადაა გადმოცემული ტექსტის ოთხნაირი, აფორიზმები, პოეტური სახეები და შედარებები.

„ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ თარგმანს ერეკლი სტატია უძღვნა „სახალხო გაზეთში“ (№№ 633 და 634 1912 წ.) ცნობილია მწერალმა თედო სახაკიამ. იგი აღნიშნავს, რომ თარგმანი თუმცა პროზააა შესრულებული, მაგრამ ისეთი დახვეწილი პროზაა, რომელიც კარგ ლექსს არ ჩამოუვარდება, უკველი სიტყვა ზედინფიქციის ზუსტად აღგლისურად თარგმნილი, ხოლო მეტად გაუგებარ და სიქვეა ადვილი, რომელიც ნაშედეგი მნიშვნელობა სადეთადა აიბარებულ თვით ქართველ მკვლევარსა მიერ, სკოლებში და რთული აქვს განმარტება ყველა ავტორისა, ვისაც ეს რაიმე უქუქვას სხენებელი სადეთო სიტყვის თუ ადვილი გაობ.“

თვით მარკორი უორდროპო აღტყებულ იყო პოემის სიდიდით. მოვიხსენიოთ მას: „ეს პოემა ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარსულის მქონე, განათლებული ერის საყიდ იოგადა...“ იგი წარმოადგენს გმირობისა და სიყვარულის ამბავს, ქართველი ცხოვრების სურათს და მოწოდებს იმ შარის კუქმარტებას, რომ მისი ღირსება, ცხადშელო შეიხის წლის ცხოვრებით, რომელიც მეტწილად ტანჯილია და წვალებით იყო აღსავსე, ცხადევე უნდა იყოს სხვა ერისთვისც, რომ ასეთი წიხი განახლ უნდა ჩაიფიფლოს მთელის წაცობრობისათვის, განსაკუთრებით კი ისეთი ერისთვის, ვინც მსგავსად ვეუთუთა, ზერწმუნისა და ქრისტიანობის იფუთუთის გავლენისა განიცდის... მთელი პოემა თავიდან მოლომდის სასევა მეგობრობის ქება-დიდებათ და მკითხველის თავეწინ იშლევა ამბავი იმისა, თუ მართალია დარი სამი მეგობარი როგორ ეცლება თავს ერამენის... რომ ქალბეც იზიარებენ ასეთ იფიფლ მეგობრობისას, ეს ტარიელისა და ანსათის დამომობისგან ჩანს, და ეს გარემოებაც ერის უმაღლესი კულტურის დამადასტურებელია. ასეთი ურთიერეუკუშერი დღესაც არსებობს. ასეთ ჩვეულებათა გავლენის უნდა მივაწერიოთ ერის მხრივ უმაღლესი ცივილიზაცია, ხოლო მეორეს მხრივ კუქმარტებადაა აღბარებელი, რომ ქალისადმი პატივისცემა ძეგლისსველი კულტურის ნიშანია.“

ცნობილი ინგლისელი ისტორიკოსი ჯიხის ადენი „ქართული ერის ისტორიაში“ (გამოც. ლონდონში 1922) რუსთაველისა და მისი პოემის შესახებ წერს, რომ ეს ნაწარმოები აღწერის სიდიდითა და სიცოცხელით, აგრეთვე ხასიათით ფსიქოლოგიის ცოდნით ძვირფასია, როგორც შუასაუკუნეთა აზროვნების თვალსაჩინო ძეგლი.

უფრო ადრე გაზეთ „დროკის“ № 256-ში დაიბედა ვორო შურის სტატია „ვეფხისტყაოსნის“ უხბო ენებზე თარგმნის შესახებ.

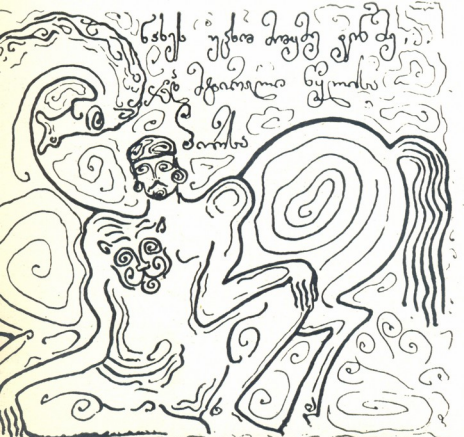
დენში ეს თარგმანი არც თუ ისე მაღალხარისხიანი იყო შესრულებული. მაგრამ თავის დროზე მაინც დიდი რეზონანსი ჰქონდა უცხოეთში. შემდეგ ლიხტენ შუდარბოთი უხუცი თარგმანს ალია კუქვაკიისა და სხვა ქართველ მწერალთა ნაწარმოებები. გარდა მთარგმნელობითი მუშაობისა, არტურ ლისტის და სხვა დიდ საზოგადოებრივ საქმიანობასაც ეწეოდა საქართველოში, რომელიც მისთვის მცირე სამშობლოდ იქცა. იგი თბილისში გარდაცვადა ღრმა მოხუცებულ და აქვე დაკრძალული.

დიდი ღვაწლი მიუძღვეს ქართული ლიტერატურის პროპაგანდის საქმეში დამამუორდრობებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მარკორი უორდროპის დამასახერება. „ვეფხისტყაოსნით“ მარკორი უორდროპო ჯერ კიდევ ჩვენსაში ჩამოსახლამდ დაინტერესდა. აი არს წერის მის შესახებ თვით მარკორი: „რადღინმე წლის წინათ პირველად მიიზიდა ჩემი ცნობისმოყვარეობა და აღმზირა გულში ინტერესს სა-

ქართველოსა და მისი მშენიერი ერისა, ჩემი მისი მიერ დწერილობა წიგნსა. გასული წლის განმავლობაში დიდი დრო მივანდომე ქართული კლასიკური ლიტერატურისა და განსაკუთრებით მეორემეტე სატყუნის ეპიკური პოეტის შოთა რუსთაველის შესწავლას. ამდღე მაქვს მაღელ გაუქმარო ჩემს თანამემამულეთ ის სიამოვნება, რომელიც ამ პოეტის პოემა მავრანდინია. იგი ქართული ენისა და ლიტერატურის უდადეს შედეგის წარმოადგენს.“

1908 წელს მარკორი უორდროპო დაასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა. საწუხარად იგი ვერ მოესწრო მის გამოცემას. პოემა ინგლისურად დაიბედა გამოცემი მარკორი უორდროპის გარდაცვალების შემდეგ 1912 წელს.

პოემის ვრცელი წინასიტყვაობაში მოკლედ მიმოხილულია საქართველოს ისტორია და მოცემულია ზოგიერთი ცნობა რუსთაველის შესახებ.



სიკო გირგვლიძე
„ნახეს უცხო
მოყუე ვინმე...“

ეორე მუიერე გასული საუკუნის 90-იან წლებში თბილისში რედაქტორობდა ფრანგულ კოლეჯიერულ გაზეთს „ილუსტრირებულ კავკასიას“ — „Le Caucase illustré“, რომელიც რამდენიმე წლის განმავლობაში გამოდიოდა. გაზეთი ფართოდ აშუქებდა ამიერკავკასიის ხალხთა ცხოვრებას, ათავსებდა სტატიებს ქართული ლიტერატურის შესახებ, ბეჭდავდა ქართული ზეპირსიტყვიანობის და კაპოქალი სიტყვიერების ნიმუშების ქართულ თარგმანებს, რითაც დიდად უწყობდა ხელს ქართული კულტურის პოპულარიზაციას. მუიერი ამბობს: „ეს რამდენიმე ხანია, რაც რუსთაველი ეველგან ცნობილი და აღიარებული გახდა. მისი პოემის საუკეთესო ნაწევრები გადათარგმნეს რუსულად, პოლონურად, გერმანულად და თვით ფრანგულ ენაზედაც კი არსებობს მისი არასრული თარგმანი. ამ ქმნილებამ უკვდავად განვლო საუკუნეები და კვლავაც გაივლის“.

ამვე გაზეთის № 258-ში მოთარგმნილია ავსტრიელი მწერალი ჟილის ბერტა ზუტენერის სტატია, რომელშიც ნათქვამია: „რუსთაველი და გენოისი უნდა ეწოდოს რუსთაველს, რადგან მან შექმნა რომანი იმ დროს, როცა ეს დიპლომატიის პოეზიისა ჯერ არ არსებობდა ცნობილი. უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენს წინაშეა პოეზიის ისეთი მარტივობა, რომლის არსებობაზე აქამდე არფერი იცოდა კაცობრიობამ და რომელიც ღირსია მტკიცედ დაიჭიროს ადგილი მსოფლიო დიდების პანთეონში. ის მანერა, რომელიც რუსთაველი აღწერს თავის გმირებს, ბევრად ჩამოგავს მანერას, რომელიც ოთხისა წლის შემდეგ იმპერატორის გმირის დასახატავად ტორკვატო ტასომ... ქართველებს შეუძლიათ სიამაყით განაცხადონ, რომ მათი ეროვნული პოემა არ არის მიბაძვა არც ჰომეროსსა და არც ვირგილიუსსა. იგი პირველად უყანასწოდ კაბადონად წინადად რუსთაველი, სეფურია და მხოლოდ რუსთაველისეფური“.

თვით ბერტა ზუტენერმა დიდის მონადირე ბილია და სუვერენული მოქალაქე ხელი რუსთაველის ამ უკვდავო ქმნილების თარგმანს, მარტამ სხვადასხვა მიზეზების გამო იგი დაუბეჭდავად დარჩა.

„ვეფხისტყაოსნის“ უორდრობისეული თარგმანის შემდეგ მრავალ ქვეყანაში სცადეს ამ ნაწარმოების თარგმნა. ერთ-ერთი ასეთი მწერალი ეკუთვნის უნგრეთის კავადემიის წევრს ბელა ვიკარს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ უნგრელებმა დიდი ამაგი დასდეს ქართული კულტურის განვითარებასა და პოპულარიზაციას. გავიხსენიო, თუ რა როლი ითამაშეს ამ ხალხის შვილებმა ტრადიციულ კომპილაციებში და მიხილ უნგრელებმა

ალბერტ კაპინსმედერი შოთა რუსთაველი



ხელმა ქართული სტამბის დაარსებში. პირველი მათგანის სახელი ქართული შრიფტის ჩამოსხმასთანაა დაკავშირებული, ხალხი მეორესი — ქართული სტამბის გამართვასთან, უკვლასათვის ცნობილია ის დღი და უნგრეთში შრომა, რომელიც გასწრა ცნობილი უნგრელებმა მხატვარმა მიხაი ზიჩიმ „ვეფხისტყაოსნის“ დასაუბრებლად. სწორედ მან ჩაიგონა ბელა ვიკარს ფორგმნა ქართული ლიტერატურის ეს მარტივად უნგრულ ენაზე, აი რას წერს თვით ბელა ვიკარი ამის შესახებ:

„ჩემი პირველი მოგზაურობისას ფინეთში 1888 წელს ვინახუდ ჩვენი ცნობილი მხატვარი მიხაი ზიჩი. ის ცხოვრობდა აპარტ მხატვარში, ერთ პატარა სახლში, სადა მიმიღო, როგორც თავისი თანამეგობარად. სიყვარულითა და ნამდვილი უნგრული სტუმართმოყვარეობით. აქ ზიჩიმ მაჩვენა იმ დროის ძვირფასი ახალი გამოქვამები. მათ შორის იყო მანამდე ჩემთვის სრულიად უცნობი, მეორემდე საუკუნის უდიდესი პოეტის შოთა რუსთაველის რომანტიკული ეპოსი ქართულ ენაზე, რომელიც თვით ზიჩის მიერ იყო დასურათებული (ლამარაკია „ვეფხისტყაოსნის“ 1888 წ. ევრეთორებულ ქართველშეილინგულ გამოქვამებზე). მან გამაცნო მოუხმის შინაარსი და მიამბო, თუ რაიმე მოუხმის და ილუსტრაციების პრობლემის გადაჭრა ამ კლასიკური ქმნილებისათვის. თანაც დასძინა:

ჩემი ილუსტრაციებიდან ამას უკვლავად კარგად ვიცი და გობოვთ გადათარგმნით ეს წიგნი უნგრულ ენაზე“.

იმ ხანებში ბელა ვიკარი ფინური ეპოსის „კალევალას“ თარგმანზე მუშაობდა და რა თქმა უნდა, არ შეეძლო უმაღლეს შემადგომად რაიმე სხვა სამუშაოს, მაგრამ დიდი მხატვრის ნათქვამი სიტყვები მას არ დავიწყებია.

„მე უკვე ორმოცდაათ წელს ვიყავ დაბოხებული, — განაგრძობს თხრობას მსტოვანი სწავლული, — როცა დიდის გაქორციელება და ასეთივე დიდი გულმოდგინებით შევედრე ქართული ენის შესწავლას. და აი როდესაც მეგონა, რომ უკვე საკმარის დავაფუძნებდი მუშაობა და რა თქმა უნდა, არ შეეძლო უმაღლეს შემადგომად რაიმე სხვა სამუშაოს, მაგრამ დიდი მხატვრის ნათქვამი სიტყვები მას არ დავიწყებია.“

„მე უკვე ორმოცდაათ წელს ვიყავ დაბოხებული, — განაგრძობს თხრობას მსტოვანი სწავლული, — როცა დიდის გაქორციელება და ასეთივე დიდი გულმოდგინებით შევედრე ქართული ენის შესწავლას. და აი როდესაც მეგონა, რომ უკვე საკმარის დავაფუძნებდი მუშაობა და რა თქმა უნდა, არ შეეძლო უმაღლეს შემადგომად რაიმე სხვა სამუშაოს, მაგრამ დიდი მხატვრის ნათქვამი სიტყვები მას არ დავიწყებია.“

გურამ დოღენჯაშვილი

ნაღირობა





შოთა კასრაძე

შოთის ხანა. ესკიზი
გობელენისათვის

ნობა. ვარდა ამისა, ის თავისუფლად ლაპარაკობდა რამდენიმე ევროპულ ენაზე. სახე-ვარი წლის განმავლობაში უკოდებდა, თან-ოთხი საათი ფორაგმინდი ესპრანტოზე, ფრანგულსა და ინგლისურ ენებზე ქართულ ლექსებსა და ფრანგებს.

მე და გიორგი წყალუარმა ჯერ ახალი აღოქმის წიგნი წავაკითხეთ ქართულად, შემდეგ ქართულ პოეზიას ჩვეუქვით და ბოლოს რუსთაველის ეპოსს შევდექით. და მხოლოდ ვინმე, როცა მე ვიფრინდი, რომ უკვე საკმაოდ გავიხსენებდი ქართულ ენის უკვლად მიხედდა და თავიდან ქართული, ხელი მივეყუპო მისი თარგმანს. იგი 47 სიმღერისაგან (თარგმანს) უხსდებდა, სამუშაოს დასრულების შემდეგ სინარულით დავრწმუნდი, რომ მისი ზოგი მართალი იყო: „ვეფხისტყაოსანი“ უკუშარიცხდა ღირსი გამოდგა ევროპულ ლიტერატურაში შესვლისა“.

როგორც დავინახეთ, ბელა ვიკარია ფრიალ საფუძვლიანად ემზადებოდა პოემის სა-თარგმანად. ერთ-ერთ მის სტენოგრაფულ რეკულში აღმოჩნდა დანერგებიანი ცნობები საქართველოს შესახებ. ქართული ენის შესწავლის მას დაუწევებდა ვასანოზო-და ჩვენი ქვეყნის ისტორიას, გეოგრაფიას, ეთნოგრაფიას, ლიტერატურას, ხელოვნებას და უნებურადვე ქართულ ფოლკლორს, დანერგებულმა ქართული ტოლ-საქმელით და თვით ქართული კერძობითაც იყ. მხოლოდ და სტროფული წინასწარი გა-ცნობისა და შესწავლის შემდეგ შედგებოდა იგი პოემის თარგმანს.

თარგმანზე მისი მუშაობის შესახებ დრო-გამოშვებით გახსენებენ ათავსებდნენ ცნო-

ბებს. აი რას წერდა 1912 წლის 6 ივნისს გა-ზეთი „მადიარ პირლასი“:

„კადემიის სხდომაზე მისმა წევრ-კორეს-პონდენტმა ბელა ვიკარია დამსწრეთ გააცნო აქამდე სრულად უსმინო გიორგიული (ქარ-თველი) პოემის შოთა რუსთაველის ნაწარ-მეობი, ეპიკური რომანი „ვეფხისტყაოსანი“. რუსთაველი ცხოვრობდა გეორგიულ საუ-კულეში, იმ დროს, როცა მეორეჯერ კავკასიის მკვდრთა მძლავრი და მოწინავე კულტურის ქვეყნად იყო აღიარებული... მის მიერ წარ-მოგვიდგინა პოემის ნაწილები შესაძლებ-ლობას იძლევა წარმოგვანა ვიქონიოთ იმა-ნის სიმშვენიერზე და გავრწმუნებს იმა-ში, რომ პოეტი, რომელიც ცხოვრობდა 700 წლის წინათ, აქამდე არ მოივლებულა და მისი ქმნილება, თარგმანად და გამოცემულ უნგრულ ენაზე, ღირსი იქნება ორიგინა-ლისა“.

რვა წლის განუწყვეტელი, ბეჭითი შრომის შედეგად მიღებული იქნა ქართული ენის შესწავლა და აღიად ეპოსის თარგმანი. 1918 წლის გაზაფხულზეც ეს ქმნილება გამოი-ცა უნგრულ ენაზე. ბელა ვიკარია უყვარდა მისი ნახევარი, სიკვდილის წინ 1946 წლის ივნისში 86 წლის მხტოვანმა მეცნიერმა და მწერალმა წერილი მისწერა უნგრეთის კულ-ტურის სამინისტროს. იგი ითხოვდა ხელშე-ორულ უკიდრეთი გამოცემული „ვეფხის-ტყაოსანი“ და ამით სთხოვდა მისი ქმნი-ლებიდან საბჭოთა სახელმთაყის, უნგრეთის განათავისუფლებისათვის გმირულ და უნაგ-არი ბრძოლაში მონაწილეობის აღსანიშნა-ვად.

მეორე, ახალი უნგრული თარგმანი „ვეფ-

ხისტყაოსანი“ გაცემული თანამდროვე უნ-გარი პოეტის შანდორ ვიორგეს. იგი გამო-ცემულია 1964 წელს. თარგმანი ბოლო-სიტყვაობაში, რომელიც დაწერილია ცნობი-ლი ორიენტალისტის იანოშ ჩატლოვის მიერ, მოცემულია საქართველოს ისტორიის მოკლე მიმოხილვა და პოემის ანალიზი. ავტორი ამ-ბობს, რომ პოემა თავისი მხატვრული ღირ-სებით იმდენად კარგია, რომ პოეტი მარტო-ედნ სატრფიალო თავგადასავალი აღწერით რომ შემოფარგლულიყო, მაინცაც უ უკვად-ეებას ენარებოდაო. მაგრამ, — დასძინს ავ-ტორი — იგი უფრო შორს მიდის, მის სტრიქონებში ბრწყინავს რენესანსის იდეები, ხოლო სტროფებში ედღეს რეალური ცხოვ-რების სილამაზით გამსჭვალული ადამიანის ხმა“.

თვით შოთა რუსთაველს იანოშ ჩატლოში ახსაიადებს როგორც ხასიათისა გამოხატვის უშავლო ოსტატს.

1948 წელს პირველად იქნა თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანი“ ჩინურ ენაზე და მისი მიერ. მაინდღემა ანტახალურმა გუმბინდ-ურმა მთარგმანმა აქრძალა მისი გამოცემა, ამიტომ იგი იბეჭდებოდა ფრულად და გა-მოვიდა მხოლოდ 2000-ის ტირაჟით, რაც მრავალ ასეულ მილიონიანი ჩინეთისათვის, რა თქმა უნდა, ძალზე მცირე იყო. 1964 წელს სახალხო ჩინეთში პოემა ხელმოკრედ დაი-ბეჭდა მასობრივი ტირაჟით. წინასიტყვაობაში აღნიშნულია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ საგან-ძურია ქართული ლიტერატურისა და მისი თარგმანი ჩინურ ენაზე იდეი მწვენილობის ლიტერატურული მოვლენაა.

რუმინულ ენაზე „ვეფხისტყაოსანი“ პირ-ველად პირხად თარგმანა ვერა რომანა 1947 წელს, ხოლო ამ რამდენიმე წლის წინათ რუ-სინელმა პოეტმა ვიტკორ კერნახამა შარარ-პოემის ლექსად გაწეობილი თარგმანი.

1947 წელს „ვეფხისტყაოსანი“ პოლონურ ენაზე თარგმანს შეუდგა ცნობილი პოეტი იუ-ლიან ტუვიში. კაზიმირ ლაჩინსკის შემდეგ ეს იყო პოემის მეორე თარგმანი, სამუხარ-რად, პოემის ნააღრუ სიკვდილის გამო, თარგმანი წასა დაუთარგმნელი დარჩა და იგი ამ რამდენიმე წლის წინათ დაასრულა ივარ სიცივიცემ.

1955 წელს ტუციოს გამოცემლობა „იკო-დან სიაჟ“ იამონრე ენაზე დაბეჭდა იგი უფურცლის მიერ თარგმნილი „ვეფხისტყაო-სანი“.

ოთხი წელი მანამდე ავსტრიელმა პოეტმა ჰეიკ შულცმა „ვეფხისტყაოსანი“ გერმანულ ენაზე თარგმანს. იგი დაუბეჭდა ბერ-ლინი. მთარგმნელმა დიდე და ნიუფორი მუშაობა განსწავლობა და რუსეთის ეტოპის მეცნიერული შესწავლისათვის, ჩან-დალბანს დაემო საქართველოში, გაიცნა ჩვე-ნი ქვეყნის ისტორიას, რუსთაველის ეპოსის შეცვლის. პოემის ორიგინალის ედღერადობის შენარჩუნების მიზნით ჰეიკერმა სცადა შე-ეყენა და გამოეყენებია კ. ვ. გერმანიის შე-ნარი, რათა უფრო სრულყოფილად ეტყენება რუსთაველის პოემის წარმტვიცე ფორმა, კატერინის წყობა, ცესურა და მარცხი.

1956 წელს პარაღში გამოვიდა „ვეფხის-ტყაოსანი“ ჩინური თარგმანი, უნგრულით-ული იარომის ედღერადობა მიერ, უნდა აღინიშ-ნოს, რომ იარომის ედღერადობა, რომელიც შარანს ზავებულში გარდაცვაალა, ფრიალ დიდე მასელი მოუდგინა ქართული ლიტერა-ტურის პრისაგანდის საქმეში. ვარდა რუს-თაველის გენიალური პოემისა, მან უშუა-ლოდ ქართულიად თარგმან და გამოსა-ქველად უღაგაგინა, დესქეში და მოითრ-ქებოდა. იგიველი მის მიერ გამოცემულ წიგნს თან ერთვის კრებული წინასიტყვაობა, სადა განხილულია ის ნაწარმოები, რომელსაც იგი ჩიხ მკითხველს სთავაზობს. მოგვაყვას მწიგრი

ნაწევები „ვეფხისტყაოსნის“ ჩებური თარგმანის წინასიტყვაობიდან:

„ეპიკური პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ქართული პოეზიის მიუღწეველ მწვერვალადაა აღიარებული. აქ ჩვენს თვალწინაა მსოფლიო ლიტერატურის უნიკალური ნაწარმოები, რომანტიკული, გმირული და უაღრესად დახვეწილი ქმნილება მთელი ხალხის, ყველა კლასის საყოფრთხად იქცა. ქვეყანაში, სადაც თითქმის ყველა დაწილდებოდა პოეტური ნიჭით, ეს პოემა თავის ფორმის, სტილის, ენისა და ცხოვრებისეული სიბრინის წყალობით იქცა ნიმუშად, რომელსაც ბაძვდნენ და ბაძვენ პოეტები. შეიქმნა მთელი სკოლა, რომელსაც დაერქვა ამ პოემის შემოქმედის სახელი, მან სამართლიანად დამსახურა ახეთი უზარმაზარი მნიშვნელობა და საყოველთაო სიყვარული, არც ერთ პოემას ასეთი ზედი არ ღირსებია მთელს მსოფლიოში. უოველი ქართველი არა მარტო თავისისმცემელია მისი, არამედ კარგად იცნობს მას და ბევრმა ზემოთადაც კი იცის იგი. ეს კი უშაითი ხედვრია კლასიკური ნაწარმოებისა. ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ მხოთვად ატანდნენ ქართველ ქალებს. პოემის გმირები დიდი ხანია ცხოვრებაში გავიდნენ და უოველი ქართველისათვის სამაგალითონი არიან თავიათი პატრიოტიზმითა და ერთგულებით. აფორიზმები, რომლითაც ესოდენ მდიდარია პოემა, უოველდღიური ცხოვრების საქარბაროტო საქმეთა დაპასუხებდა და ამა თუ იმ მდგომარეობის შევსების კრიტერიუმად იქცენ. ქართული სიტყვის სინატიკულ, შერწყმულ აზრის სიბრინსთან, რომელიც განუყოფელ ნაწილს შეადგენს ქართული ხასიათისა, უფრო გამძლე გამოიღვა, ვიდრე ამ ქვეყნის მიწაქვედ მგონივარი გაუღებულელო ომები, ჩაგვრა და ურთიერთობებმა.“

შედეგ მთარგმნელე დაწერილობით განიხილავს პოემას, ემოკას, რომელიც უხელოდა რუსოველს თავისი პოემის შექმნა და აღწავლად დასწერა. რომ ელხათ, შედეგამ სხვათა უკეთესად თარგმანის ამ ტემპირიკად გენიალურ ქმნილებას.

1964 წელს ცნობილმა ფრანგულმა გამომცემელმა „გალიმამ“ პარიზში, გამოცხადა „ვეფხისტყაოსნის“ ფრანგული თარგმანი. შესრულეული სერგი წულაძის მიერ, დიდი ქართული მგონის ქმნილება დაბეჭდა „კავკასიის“ სერიაში ბუნეკოს ინიკატეგითა და მხარდაჭერით. რუსთაველის ეს ქმნილება პირველად როდეს გამოცეუნდა საფრანგეთში, გარდა მისი აღრინდელი (მარსეს) თარგმანისა, ამ პოემის სხვა გამომცემებუ არსებობს, მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ ახალ თარგმანს ახასიათებს განსაუთრებულე მხატვრული ღირსებანი, რომლებიც განსხვავებენ მას ყველა წინანდელი გამომცემისგან. ამის უღავო დამადასტურებელია ის, რომ სერგი წულაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანისათვის ღანღელას სახელობის პრემია დამსახურა. ეს პრემია, რომელსაც საფრანგეთის აკადემია უოველწლორად მიაკუთვნებს უცხოეთის მხატვრული ლიტერატურის ფრანგულ ენებუ საკუთესო თარგმანისათვის, პირველად მიენება საბჭოთა ლიტერატორს.

სწორედ ამიტომ დიდის ინტერესით შეხვდა ამ გამომცემას საფრანგეთის საზოგადოებრიობა. ფრანგულმა უოველკვირეულმა ლიტერატურულმა გაზეთმა „ლე ლიტრ ფრანსეზს“ მიმდინარე წელს იანვრის ერთ-ერთ ნომერში დაბეჭდა ცნობილ ფრანგ პოეტის და კრიტიკოსის რენე ლაკოსის ვრცელი წერილი. რომელშიც ნათქმუნია: „ამ წარწერაში, რომელიც გამოიცა 1964 წელს, ყველაზე მნიშვნელოვანია, ჩემის აზრით, მთავარი რუსთაველის დიდებული პოემის „ვეფხისტყაოსანის“ ფრანგული თარგმანი, შესრუ-

ანთიმოზ გორგაძე
დეკორატიული მოტივი



ლებული სერგი წულაძის მიერ, ეს წინა წლის ბოლოს გამოუშვა გამომცემლობა „გალიმამ“. ჩვენი მთიხებელისათვის ეს ნაწარმოები არ არის უცნობი: რანდელე თვის წინაა სერგი წულაძემ ჩვენს გაზეთში გამოაქვეყნა მორბილი ნაწევები „ვეფხისტყაოსნის“. ხოლო ათი წლის წინაა ლუი არავონმა, რომელიც ამ პოემის შუა საუკუნეების უღელდეს ნაწარმოებდა თვლის, მიუღწეა მას ნარკვევი (რომელიც უღელდეს ადრინა შეიტანა თავის წარწერა „სახეულის ხალხთა ლიტერატურა“), სადაც იგი ერმანესი აღერებს „ვეფხისტყაოსნის“ რუსული და ქველი ფრანგული თარგმანების ნიმუშებს, განიხილავს თვით თარგმანის მეთოდის საკითხებს. ეს შედარებები ხელახლა უნდა დაავალიოთხოთ და ამავე თვალსაზრისით განვიხილოთ სერგი წულაძის მიერ ნათარგმნი ტექსტი. ჩემთვის, რომელსაც სრულეობით არ გამოცემა

ქართული ენა, ლუი არავონის ამ ნარკვევიდან ცხადი ხდება, რომ ეს ნაწარმოები, რომლის უღელდესი მნიშვნელობა ეცეს არ ბადებს, ამაგრად პირველად გადმოითარგმნა ჩვენს ენებუ სრულეო სიტუტით. მთარგმნელმა, რომელიც ერთგვებით ქართველია და ამავე დროს ჩინეული ფრანგული, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურების კარგი მცოდნე, შესანიშნავად შეუხება. დიდის რიგში ფრანგული რიგის (თექვსმეტარკულიანი წიგნის) საუცხოოდ გადმოსცა ირინე-ნალის ვლდარდისა და რიგების შეხებმა. მაკარა ვლდარდისა და მსოლოდ ფორმალური პოეტური ზერტების გამოყენება იქნებოდა, რომ თარგმნი ლიტერატურულ სიზუსტესთან ერთად არ გამოირჩეოდეს სინატიკით, ენობრივი სრულეობით, რიგად აღფრთვანებლას იწვევს ეს დასრულეული ლიტერატურული ქმნილება, სადაც საუცხო-

ანთიმოზ გორგაძე

დეკორატიული მოტივი





ტატიანა სივრცისკაია შოთა ზუსუაველი

გმანი რუსთაველისა და მისი პოემის მსოფლიო მნიშვნელობაზე, აი რას ამბობს იგი: „საქართველოსა სულიერი მემკობრიობი დაკავშირებულს, დიდ პატივს მიატოვებდა დაკავშირებულს, დიდ პატივს მიატოვებდა...“

...ქართველთა ენა, ერთი თურქი პოეტის თქმით, „ღმისი ბრძღენივანსა ჰგავს“. ასეთი განსაზღვრა შესაძლოა შეგნაბამებოდეს ენის მხოლოდ იმ მხარეს, რაც თითქოს მარტოოდენ გარეგნულ ბგერადულ მსგავსებას გვაჩვენებინებს. ნამდვილად კი ცნობილია, რომ ქართული „იკავანები“ — აქვინს სიმღერები და ლირიული პოემები, რომელშიც ალიტერაციის რითმა ენაცვლება, ქართულ ენას იმდენადვე ტბილია და საამურს ზღის, როგორც იტალიურა, ამასთან, იგი თავისი ფოლოსოფიური პასუხებით ისევე დრამატულია და თანაზომბერი, როგორც ეს სპარსული ენა.

ჩემი ცხოვრების ბედნიერ შემთხვევად ვიცი, რომ გავიქვანი სარწმუნო ციკურ პოემას „ვეფხისტყაოსანს“, რაც პირველად შეგნაბამებოდეს თარგმანი, რომელიც მარტო ჩემი სურს უარდრობის მიერ არის შესრულებული. ეს იყო ქართული ენის, ზნეობისა და ქვეყნის ღრმა მცოდნე, რომელმაც შინაგნად რუსთაველის სამშობლო საქართველო და უფულო ურთიერთობაში ზოიარა მისი ხალხისა და ბუნების სილამაზეს.

„ვეფხისტყაოსანი“ კიბვა აღამანს არსუთველიც თბორის მომზიბობით. უსტაბილად, თითქოს ჩვენ ვიმყოფებოდით მეთორმეტე საუკუნეში დიდებული თამარის დროს, რომელმაც თავისი ციხიერი მმართველობით მეფეთამეის სახელი დამსახურა, ჰქმნა მღიერი სახელმწიფობებრივი ცხოვრება, ააყვავა ხელგონება და მწერლობა. რუსთაველმა უკვდავყო მისი პიროვნება თავის პოემაში მეფე როსტკვეის კალმეობის თინათინის დიდებული სახით.

...რუსთაველის გაცნობით დღეს უკვე საშუალება გვძლევდა ვეზიაროთ ჩვენთვის აქამდე უცნობი და ამავე დროს ახლოდელი საქართველოს თავისებური კულტურის, მისი ისეთი უდიდესი ნიმუში, როგორც გახლავთ „ვეფხისტყაოსანი“.

„ვეფხისტყაოსანი“ შილიანად თუ ნაწილობრივ თარგმნილია აგრეთვე სხვა უცხო ენებზეც: მაგნი, სამწუხაროა, ისინი არცამდე ჩვენთვის ხელმწიფდომელია და, ამდენად, ძნელია მათზე დასაჯიკო. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ „რუსთაველი“ გადარწმუნებელი აქვს ახალი მომავალი გამოცეცს ამ პოემის ახალი ინგლისური თარგმანი.

ვოდ არის შერწმუნული მეცნიერება და ერთდელიცა“.

წერილის დასასრულს რენე ლაკობი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ფრანგ მეცნიერებელთა წინაშე წარსდგება როგორც მსოფლიო ცივილიზაციის ერთ-ერთი უდიდესი ქმნილება.

აქ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ის დიდი მუშაობა, რასაც ეწევა საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს სასოვადებმა, ძველი და ახალი ქართული ლიტერატურის თვალსაჩინო ნაწარმოებთა საზღვარგარეთის ხალხთა ენებზე თარგმნისა და გამოცეცის ორგანიზაციისათვის.

სწორედ ამ საზოგადოების ლიტერატურის სექციის ინიციატივითა და ხელისშეწყობით მოხერხდა ამ უკანასკნელი წლების განმავლობაში „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა და გამოცემა გერმანულ და ფრანგულ ენებზე, ამ საშვილოდელი საქმეში დიდი დვანობი მიიქცა დიდი ქართველი მეცნიერებთა და მწერლების: კორნელი კეკელიძის, აკაკი შანიძის, გიორგი ახვლედიანის, შალვა ნუცუბიძის, აღდსანდრე ბარამიძის, სიმონ ფაუზბიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, გიორგი ლომიძის, კონსტანტინე ჭიჭინაძის, სიმონ ჩოქივანის, ირაკლი აბაშიძის, გრიგოლ აბაშიძის, გიორგი ცვაკარეს და სხვ. ისინი უოველოვოს იჩენდნენ შილაფოდინს მთავრეწმუნეთათვის კვალიდითი კონსულტაციის მისაცემად და ქმედითი დახმარების აღმოსაჩენად. საზოგადოების სექციის მოწვევითა და დაჯავებოდეს ისინი ხშირად აკრიბებოდნენ, რომ განვიხილეთ წარმოდგენილი თარგმნის ნიმუშები და

საკვირო დახმარება აღმოჩინათ მთარგმნელთათვის, რათა ჩვენი ერის ეს საამყო ლიტერატურული ძეგლი, — რუსთაველის სწორუპოვარი ქმნილება ლირსეულად წარმდგარიყო მსოფლიო კულტურის საგანდურში.

დასასრულს, „ვეფხისტყაოსნის“ ესპანური თარგმნის შესახებ: როგორც უკვე ცნობილია, ეს თარგმანი, რომლის ავტორია ჩილეელი ლიტერატორი გუსტავო დე ლა ტორე ბოტარო, უკვე იბეჭდება და აღბამდე გაიქვია. ჩვენს პრესაში უკვე გამოქვეყნდა პოემის ესპანური გამოცეცის თავდურცეცის ფოტო და გუსტავო დე ლა ტორე ბოტაროს ნარკვევის შემოკლებული თარგმანი.

ანთიმოზ გორგაძე

დეკორატიული მოტივი



რუსთაველის პორტრეტები



ი. თიაურის

შოთა რუსთაველი

ბორის კანდელაკი



ისტორიამ არ შემოგვინახა დაწვრილებითი ცნობები შოთა რუსთაველის ბიოგრაფიის შესახებ; არც იმდროინდელმა მხატვრებმა დაგვიტოვეს მგოსნის სახე ფრესკებსა და მინიატურებში. „ვეფხისტყაოსნისა“ ის ძირითადი წყარო, რომლითაც ვეცნობით მის ავტორს — შოთა რუსთაველს.

რუსთაველის სახე ყოველთვის იყო ხელოვანთა შთაგონება. ვინ იცის, რამდენი პორტრეტი დაუწერიათ, გამოუქრწავთ, ქვაზე ამოუკვეთიათ, ხეზე, ლითონზე თუ მოზაიკაში გამოუხატავთ. გენიალური პოემის — „ვეფხისტყაოსნის“ გადამწერებაც კი ცდილობდნენ ლამაზად გადაეწერათ პოემა და თავფურცელზე, თუ გვერდით არზე დაეხატათ მისი ავტორი, რა თქმა უნდა ისე, როგორც წარმოიდგენდა მას გადამწერი. შოთა რუსთაველის საყოველთაოდ ცნობილი, ტრადიციული პორტრეტი, სწორედ ზაზა ციციშვილის მიერ გადაწერილი პოემის დანართი სურათიდან არის გაგრძელებული (თეკლა ბატონიშვილის ხელნაწერი „ვეფხისტყაოსნის“ XVII საუკ.) ზაზა ციციშვილს „ვეფხისტყაოსნის“ თავფურცელზე დაუხატავს რუსთაველის პორტრეტი. პლატონ იოსელი-

ანს ეს პორტრეტი საქართველოში მეფის ნაცვალ ვორონცოვისათვის უჩვენებია, ვორონცოვს კი მასთან სტუმრად მყოფ ფრანგ მხატვარ ფლიერიისათვის გადაუცია, რათა მას თან წაეღო პარიზში, ფერებით დაეხატა, გაემზარებინა და ისევ დაებრუნებია საქართველოში. ფლიერი ასეც მოქცეულა. ვარაუდობენ, რომ ზაზა ციციშვილის ნახატ პორტრეტს ძველ წყაროსთან უნდა ჰქონდეს კავშირი და ამდენად, სანდოდ მიიჩნევენ. რუსთაველის მეორე პორტრეტიც ამავე საუკუნისაა. იგი დახატა იმერეთის მეფის მდივანმა, კალიგრაფმა მამუკა თვაქარაშვილმა. შოთა ზის მარჯვნივ და თავის პოემას უკარნახებს მხატვარ მამუკას. აღნიშნული სურათები გამოაქვეყნა პროფესორმა სარგის კაკაბაძემ 1927 წ. მის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანში“. რუსთაველის მესამე პორტრეტი იერუსალიმში ჯვრის მონასტრის კედელზე იყო დახატული. ამის შესახებ ჯერ კიდევ 1758 წელს იყო ცნობილი შოთაძე რეპისკოპოს ტიმოთე გაბაშვილის მიერ, ხოლო 1845 წელს ჯვრის მონასტერში ყოფილისა თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებლის მასწავლებელმა ნიკო ჩუბინაშვილმა გადახატა შოთას პორტრეტი (სხვა ისტორიულ პირთა პორტრეტებთან ერთად) და პეტერბურგში ჩამოიტანა. იქიდან თბილისში საქართველოს მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა განყოფილებაში მისხვდა (ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერთა კოლექცია), საიდანაც გადმოღებული იქნა ჩვენს მიერ და გამოქვეყნებული ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ 1958 წლის მერვე ნომერში. აქ შოთა წარ-



მოდგენილია მონასტრის სამხრეთ კედლის შუა ზონაში იონანე დამასკელისა და მაქსიმე აღმსარებლის ფეხებთან დაჩოქილია მოხუცი თეთრი, სქელი და გრძელი წვერი. თავზე ხურავს მაღალი, თეთრი არაღინი, შავი ძაღა შე მოდებული. მისას მუწვენე კაბა წითელი სარტყლით, ძოწისფერი ხირლით და საერისკაცო სამხრით. აქვს წარწე-რა: ამისა დამხატავსა შოთას შეუნდოს ღმერთმან ამინ". წარწერა შესრულებულია ასომთავრულითა და ქარაგმე-ბით, რაც კარგად ჩანს იერუსალიმში სვეციალურად მიე-ლინებული სამეცნიერო ექსპედიციის — ირ. აბაშიძის, აკ. შანიძის და გ. წერეთლის მიერ 1960 წლის დეკემბერ-ში ჩამოტანილ ამავე ფრესკის ფოტოპირზე. იმ უხვი შე-წირულებისათვის, რაც რუსთაველმა გაიღო ჯვრის მონას-ტრის აღდგენა-შეკეთებისათვის, მისი გამოხატულება კე-დელზე მოხატათ, მაგრამ წლების მანძილზე ჯვრის მონასტრის მესვეურებს საღვებამეშ მოეცეთათ შოთას პორ-ტრეტი. ქართველ მეცნიერებს დიდი შრომა დასჭირდათ ფრთხილად გაეწმინდათ ის ადგილი, აღდგინათ მგოსნის პორტრეტი და დაეწესებინათ წარწერა.



არის კიდევ ერთი პორტრეტი — შოთა რუსთაველი თანამოკალმეებთან ერთად, რომელიც 1925 წელს იქნა გა-მოქვეყნებული წარწერით — „ს. თმოგველი, ი. შავთელი, შოთა რუსთაველი, გრ. ჩახრუხაძე და ყუთლურ ახლან ჯა-ყელი. მე-13 საუკუნის ქრონიკა“. იგი ბრინჯაოს ფილზეა ამოკვეთილი. ნაპოვნია სორის (რაჭა) ეკლესიის ნანგრე-ვებში.

ცნობილი ქართველი მეცნიერების—აკად. შალვა ამი-რანაშვილის და პროფ. ვახტანგ ბერიძის აზრით, ეს სურა-თი არა XIII საუკუნის, არამედ უფრო გვიანდელია. ერთი რამ ცხადია: შოთა რუსთაველისა და მის თანამოკალმეთა ერთად გამოსახვა მეტყველებს იმ დიდ სიყვარულზე, რომ-ლითაც გარემოცულია დიდი მგოსანი.

რუსთაველის პორტრეტები შექმნეს ქართველმა მხატ-ვრებმა: გიგო გაბაშვილმა, ვ. სიღამონ-ერისთავმა, ნიკო ფიროსმანიშვილმა, მოსე თოიძემ და სხვებმა.

„ვეფხისტყაოსნის“ დაწერიდან 750 წლის იუბილესთვის დიდი მგოსნის შესანიშნავი პორტრეტები შექმნეს ქარ-თველმა მხატვრებმა და მოქანდაკეებმა: ლალო გულია-შვილმა, უჩა ჯაფარიძემ, სერგო ქობულაძემ; თამარ აბა-კელიამ, კოტე მერაბიშვილმა, სევერიან მაისაშვილმა, ალექსი ვეფხვაძემ და სხვებმა. გულაშვილი ორგანულად აკავშირებს შოთას ტრადიციულ პორტრეტს მის საკუთარ წარმოდგენასთან და ქმნის ახალ, გარეგნულად და შინა-განად მეტყველ სახეს.



თავისებურადაა წარმოსახული რუსთაველი ძმების გრიგოლ და ვლადიმერ ჯაფარიძეების ნახატში.

შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავის საი-უნილეო დღეებში ქართველმა მხატვრებმა, მოქანდაკეებ-მა, ჰედღურობის ოსტატებმა შექმნეს შოთას ახალი პორტ-რეტები, რომელთაგან მევერი ყურნალ „სახპოთა ხელოვ-ნების“ ფურცლებზე დაიბეჭდა.

*ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები. უცხოში მხატვრები XVII—XVIII სს.



რუსთაველი

ბთაქი

ილო ბეჟანიშვილი

კვეფხისტყაოსნის¹ უკვდავ სტრიქონებს, როგორც მხნეობისა და ვაჟკაცობის, მეგობრობისა და ერთგულების, სიყვარულისა და პატრიოტიზმის ჰიმნს ღიღინებს ენაწყლიანი დინჯი ფშაველი ივრის ხეობაში, ფიცხი და ფეხმარდი ხვესური ჯიხვებისა და ჩანჩქერების სამფლობელოში.

მთის ხალხმა „ვეფხისტყაოსანი“ დიდხანა შეისისხლბორცა, შეიყვარა, ყოფაცხოვრებაში შეიტანა. ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი, ავთანდილი და თინათინი თავის კერებდა გაიხადა. ამიტომ გასაკვირი როდია, რომ ფშავ-ხევსურეთში „ვეფხისტყაოსანი“² იჯახის სამკაულაია.

დღესაც ბევრმა იცის იგი ზეპირად. დაბა თიანეთში მცხოვრებ იოსებ ზაქარას ძე აბრამიშვილს ზეპირად შეეძლო წაკითხვა მთელი პოემა. ზეპირად იცის იგი სოფელ მაგრანეთის მცხოვრებმა, 70 წლის გიორგი მოსეს ძე ობგაიძემაც. მთის³ იალღებზე გასული მწვეფსები

ფანდურზე ამღვრებენ უკვდავ სტრიქონებს.

შოთა რუსთაველი შთააგონებს მთიელ ქალებს — ქარგვისა და ქსოვის შესანიშნავ ოსტატებს, ფარდაგებას და ხალიჩებზე გამოსახონ შოთას პორტრეტი, თამარის, თინათინის, ტარიელისა და ავთანდილის სახეები. თიანეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია პალესტინაში, ჯვრის მონასტერში დახატული მოხუცი რუსთაველის პორტრეტი, რომელიც ხეზე ამოკვეთა სოფელ ტუმურების სამულო სკოლის მოსწავლემ ზაურ ფილაურმა. ყურადღებას იქცევს სოფელ ღლეღების მცხოვრების, მოქმედის ვანო ქისტაურის ორი ნამუშევარი ხეზე: რუსთაველი მსოფლიო ასპარეზზე და რუსთაველი თავის პოემას უძღვის თამარ მეფეს. გულმოდგინედ და სიყვარულით აქვს შესრულებული რუსთაველის პორტრეტი სოფელ ჯებოტის კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელს ნათელა ქართლელიშვილს. მას პოეტის სახის ტილოზე აღსაბეჭდად გამო-

ყენებული აქვს ხორბლის, ბრინჯისა და სიმინდის მარცვლები. რუსთაველის პოემამ შთააგონა თვითნასწავლ მხატვარს გრ. აბრამიშვილს, შეექმნა ნახატების მთელი სერია „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით და შოთას პორტრეტი.

მიდღარი პოეტური ფანტაზიის მქონე მთიულმა ხალხმა ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“, „ეთერიანისა“ და „როსტომიანის“ ახალი ვარიანტები შექმნა. 1888 წელს სოფელ არტანში ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ ვარიანტი ჩაუწერია ქართული ფოლკლორის დიდ მოამაგეს, ენოგრაფს, ადგილობრივ მკვიდრ ფშაველს დაეთო ხიზანიშვილს პაპა გავთარაშვილისაგან. შესავალში ნათქვამია:

„ტარიელ, დაჰვი ვეზირად,
სიტყვა არ გაგამოპოზნე,
თუ ზემო ქალი გიყვარდა
რად არ მე შემატობინე?“

მეორე ვარიანტი გეგურა პაპაშვილისაგან ჩაუწერია — „ზღაპარი ტარიელისა, ანუ ხალხური „ვეფხისტყაოსანი“.

პაპა გავთარაშვილის ხალხური „ვეფხისტყაოსანი“ ლექსადა წარმოდგენილი და 56 სტრიქონს შეიცავს, მეორე — პროზად, რომელშიაც ლექსებია ჩართული.

1890 წელს თედო რაზიკაშვილმა გახეთ „ივერიაში“ (№ 239) გამოაქვეყნა „ლექსები ხევსურულის „ვეფხისტყაოსანისა“, რომელიც ბერდია და გოთია გო-

გოთურიშვილებისგან ჩაუწერია. ლექსების ეს ციკლი წარმოდგენილია ორი ვარიანტის სახით. პირველი ვარიანტი 124 სტრიქონისაგან შედგება და ასე იწყება:

„ჩამოსდნენ შევიდობნენი;
უშში, მესხი და თაიარი,
მაგას კიდობან ააგეს
ჭებითა და არა ჭებითა;
მაგას რი თავი დახურეს
თავი აქვს დარეკებითა.
შიგ შუი გადავდიან
ძალითა არა ნებითა.
დაკლტეს, ზღვანივ ჩაგდეს,
წყალს მისცეს დაძაღუნებია,
ზღვამა იბრალო, არ ჩანთეს,
წაილა ქანჭანებითა.
გველთა ღობეს მიჰედა,
არიან დალაღებითა.“

მეორე ვარიანტი 81 სტრიქონს შეიცავს. შესავალში ნათქვამია:

„დო, შევანს მოხ(ა)ნა,
კარზე ხომ არვინ ვიარა?
— ერთმა მოყმემა დილითა
ჭვივითღ ჩამაიარა
დგვი ზვრა თავის სასახლეს,
კუნულმა ამაიარა
ღმინი ქნა, კბილი გამოინდა,
შუქმა შთა გადაიარა,
შენ იმას ვერ მერევი,
იმან დიდი გუზა იარა.“

1891 წელს თიანეთის მაზრის სოფელ ჩირდილში ს. მეთვალყურეს „ზღაპრად ხალხური „ვეფხისტყაოსანი“ ჩაუწერია ჯოყოლა არაბულისაგან. ჩამწერი ამასთან დაკავშირებით დასძინდა: „ამის მიტქმელი ჯოყოლა არაბულის გარდა მიქეს მოხუცებული ხევსური შაველა გოგოჭური: ძალიან კარგად იცის „ვეფხისტყაოსნის“ ზღაპარი. ეს შაველა გოგოჭური ცხოვრობს თიანეთის მაზრაში სოფ. ხახმატს.“

1887 წელს თუშეთში უშგვზაურიათ ცნობილ მეცნიერ ა. ხახანაშვილს, თიანეთის სკოლის მასწავლებელს ლ. თაბუნძის და მოსკოვის სამხატვრო სასწავლებლის მოსწავლეს ა. მრევლიშვილს. გზად მიმავალ პროფ. ა. ხახანაშვილს სოფელ ბიწმენდში ჩაუწერია პოემის ხალხური ვარიანტი, რომელიც უახლოვდება იმ ვარიანტს, რაც ჩაწერილი აქვს დ. ხიზანაშვილს, მაგრამ მათ შორის განსხვავებაცაა.

რუსთაველს უმღერა მრავალმა ხალხურმა მიტქმელმა და მელქისეიმ. სიმღერის ეს მძლავრი ნაკადი, რომელიც სა-

უკუნეების სიღრმეიდან მომდინარეობს, დღესაც არ შემწყვდარა, დიდად საგალობელია უკვდავებისა, სიბრძნისა, სიყვარულის, მეგობრობისა და პატრიოტიზმისა.

წერა-კითხვის მცირე მცოდნემ, ხეცურმა კოლმეურემ ალექსი ბურულუმასე უმღერა დიდ რუსთაველს:

„შაქება დიდი მწერლისა,
რუსთაველს შუხუდებისა,
ის იყო ამავეყვეთი
დიდება ჩვენი ქვეყნისა.
მრავალი საუკუნის წინ,
ღმირიდან თამარ მეფისა,
მცოთველთ გინების განხსნელი
გამომხატველი ლექსისა,
თუ გინდ რომ იყოს მოხუცი,
მაინც გულ დაუტეხებისა,
სწორი სიზარტლის ქნაზღედა
ხმელი ხეც განეღლებისა.“

ფშაველე კოლმეურემ ქალს ბაბაღელ ჯანგირაშვილს, რომელსაც მთაში, სიბჭებზე უსწავლია წერა-კითხვა, უბრალოდ, მიკარძალებით მიუმართია შთას-თვის:

„აზროვანი პოეტე ხარ,
დიდებული, საქუბარი,
მიუღ მსოფლიომ გადამალა
შენი „ვეფხისტყაოსანი“,
წავიციებუ, იქ გავუგე,
სამი ვაგი მეგობარი,
ქავეთის ციხეს მიადგენენ
შეანერეთს ციხის კარი.
იქიდან გამოვიყვანეს
ქალი ნესტან-დარეჯანი,
ვინც არ ვიცით, ჩვენ გავიგოთ
რომ კარგია მეგობარი.“

ალექსანდრე კუდიანაშვილმა ლექსში „შოთა რუსთველი ჯერის მონასტერში“, ასე შეამოხა ქართველი ერის სიამაყე და დიდება:

„შენს პოეზიას, შენს მწილობას
ვეფხის ბეჭლებიანს,

ობოლ მარგალიტს, ობოლ საწმისს
ოქროს თიხებისანს
რგვასი წული ისე ზურდილით,
ისე ვატარეთ,
რომ მზე და სითბო
არასოდეს არ მოკლებია.“

ქართული ფოლკლორის შემკრები, ხალხური მელქისე ალ. დულუზაური წერს:

„შოთავ, ლექსების სასწორო,
ხალხის ცხოვრების აწმინო!
შენ გვასაზრდობებ ლექსითა
და სიტყვა როგორ შავწინო...
შენ დაუკვიდრებ ბარაკა
ქართულებს სიტყვის თქმაში,
და ოპიზარის ჩუქურთმა
ლასქუდე ლექსის ბეჭკონია.
სიყვარულს კარი გაუღე,
გამწურებ ხალხში,
განმწურებ დაამბობილე
წიფი ცეცხენ მტრობის აღშო.
მწიფობობა, მძობა დამყარდა,
არავინ არის ვალშია,
გასწორდა გაცი და ქალი
ერთად დაფრენენ ცანშია.“

თავის ლექსში „სიმღერა რუსთაველზე“ მთქმელი მამუკა ფიცხელაური ასე მიმართავს დიდ პოეტს:

„რვა საუკუნის მეოსანო,
სიბრძნის ნათელი გვეყნია,
მწიფან ნადღერო ძანგები
მსოფლიოს გასაწველნია;
ურვევად დგებარ ვაგაკცი,
კალამს გვილია ხელია,
რას შევადარო არ ვიცი
სიტყვა ვერ მომბილია.
გინაღდებო თუნიღესა,
ამღერდა შთა და ბარია,
მთოდან ბანს გაძლევს ხევსური,
ჭიუხში ჩამომვადარია,
გმირულ წარსულთ ამაყობს
ახარებში მომავალა!“

რვა საუკუნის სიმბლიდიდან დაჰყურებს რუსთაველი მსოფლიოს. პოეტური სტრიქონებით უმღერის მის უკვდავებას ხევსური ქალიც, ქრისტინე ჭინჭარაული:

„უკვდავია შენი ქნარი
რგვასი წლის მოგვეგუნე,
საუკუნემ კი არა და
თვით შენ შობე საუკუნე.
უკვდავია შენი სიტყვა,
შენი სტროფი, შენი ბეჭკარი,
შენი ფრიდონ, ტარიელი,
შენი ნესტან-დარეჯანი
უკვდავი ხარ, უკვდავია
შენი ქნარი მოგვეგუნე,
შენი დიდატის ფერს ვერ უცვლეს
თუნდ ათასი საუკუნე.“



საქიძე სეროზე



შინაჯარსი

რუსთაველი ჩინეთანაა	4	მიხეილ ყვარლაშვილი —	60
როსტომ ბეგანიშვილი —		„მეფისტყაოსნის“ პირველი საშვირთო ლიბრეტო . . .	60
რუსთაველის ინსტიტუტის ზოგიერთი საკითხი	9	გულბათ ტორაძე —	
გივი ორბელიანი —		ილა სტაშინათს	66
პირველი თაობა „მეფისტყაოსნის“ მიხედვით	17	გიორგი ჩიშკაძე —	
კარლო გოგოძე —		რუსთაველი საზღვარგარეთის ხალხთა ინიციატივა . . .	71
„მეფისტყაოსნის“ მკრანეზაბრის საკითხისათვის	32	ბორის კანდელაკი —	
შლევა ადგილზე —		რუსთაველის პორტრეტი . . .	77
„მეფისტყაოსნის“ გასწავლისათვის	44	ილა ბეგანიშვილი —	
ბეტერ შარა —		რუსთაველი მთავარი . . .	79
რუსთაველის მხატვრულ-ეფემური სხვაობის ზოგიერთი			
მხარე	51		

მე-2-ე გვ. ზ. გოგოლაშვილი „შოთა რუსთაველი“, მე-3-ე გვ. მ. ზინი „მიმდენა“; მე-4-ე გვ. დ. ყიფშიძე „შოთა რუსთაველი“; მე-5-6-7-9-ე გვ. გვ. შოთა რუსთაველის პორტრეტები. ავტორები: ი. ნიკოლაძე, ს. ქობულაძე, უ. ჭაფარიძე, კ. მერაბიშვილი. ილუსტრაციები: „ვეფხისტყაოსნისათვის“; მე-10-11 გვ. უ. ჭაფარიძისა, მე-12-13 გვ. მ. ზინისა; მე-14-17-35 გვ. თ. აბაქელიას; მე-20-21 გვ. ს. ქობულაძის; 22-23 გვ. ი. თოძისა; 26-31 გვ. ლ. ცუცქერიძისა; 36-41-44-45 გვ. ნ. იაქიშვილისა; 42-43 გვ. გვ. ს. მისიშვილისა; 34-46-47 ი. დიენოვორცევის; 59-61-ე გვ. თ. გოცაძის; 66-67 გვ. ვ. კანდელაკისა; 24-ე გვ. გ. ერისთავი „შოთა რუსთაველი“, „თამარი და შოთა“; 50-52-53-ე გვ. ლ. გუდიაშვილი „თერუსლიმს გამგზავნება“, „ვეფხისტყაოსნის ილუსტრაცია“, „ალეკსანდრეობა“; 54-ე გვ. ა. ვეფხვაძე „ალი პოეტო“; 55-ე გვ. გ. თოთბაძე „შოთა რუსთაველი“, 56-57-ე გვ. კ. გურული „თამარ მეფე“, „ვეფხისტყაოსნის ილუსტრაცია“, „შოთა რუსთაველი“, 58-ე გვ. თ. გოცაძე „დიდების პირობა“; 62-63-ე გვ. „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები, მხატვ. გ. ვაჟაძე; ს. ქოთია „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები; 64-ე გვ. ნ. ნაჭყებია, ა. მონსიავა—პლაკატი რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისათვის; 65-ე გვ. თ. მირზაშვილი „პოეტის გარდაცვალება“; 68-ე გვ. ზ. გოგოლაძე „ლეკო ლომისა სწორია“, 69-ე გვ. ბ. სირბილაძე „თამარი“, 5. შვეგულძე „ტარიელის შეგმა ვეფხვანა“; 70-ე გვ. თ. ფიცხელაური „შოთისთვის“; 71-ე გვ. თ. დედოფრანი „ნესტანი“, 72-ე გვ. „ვეფხისტყაოსნის“ მოტივები; მხატვ. ს. გირცელაძე; 73-ე გვ. ა. პაპისმედლოვი „შოთა რუსთაველი“, გ. დონუჩაშვილი „ნაღირობა“, 74-ე გვ. შ. კასრაძე „შოთას ხანა“; 76-ე გვ. ტ. სიკორსკია „შოთა რუსთაველი“; 77-ე გვ. ი. თინათი „შოთა რუსთაველი“; 76-78-ე გვ. ა. გორგაძე „დემოკრატიული მოტივები“; 79-ე გვ. ლ. გუდიაშვილი „ნაღირობა“.

შთავარი რედაქტორი — ოთარ მამაძე სარედაქციო კოლეგია: შლევა აშარიანი, გელა ბანჭილაძე, კარლო გოგოძე, დიმიტრი ჭანელიძე, ალექსი შავერაძიანი, გრიგოლ ფოფხაძე, ნათელა ურუშაძე, ვანო წულუკიძე

მხატვარი ა. ბალაბუში. კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ლვინიაშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად №X-66 წ. მარკანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. უფ. 03286. შვეკ. № 1895. ქალაქის ფურცელი 5. საეტიორო თაბასის რაოდენობა 13,7. საბრეცხო-საგამომცემლო თაბასის რაოდენობა — 14,4. ტ. 4 500. ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი. თბილისი, მარკანიშვილის ქ. № 5.
1966

САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОДЕРЖАНИЕ

РУСТАВЕЛИ С НАМИ	4	Михаил Кварелашвили —	
Ростом Бежаншвили —		ПЕРВОЕ ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ	
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ РУСТАВЕЛИ	9	ШКУРЕ»	60
Гимн Орджоникидзе —		Гулбат Торадзе —	
ПЕРВАЯ ОПЕРА ПО ПОЭМЕ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ	17	ОДА ПОЭТУ	66
ШКУРЕ»		Георгий Чимакадзе —	
Карло Гогодзе —		РУСТАВЕЛИ НА ЯЗЫКАХ НАРОДОВ МИРА	71
К ВОПРОСУ ЭКРАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ «ВИТЯЗЬ	32	Борис Канделаки —	
В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»		ПОРТРЕТЫ РУСТАВЕЛИ	77
Шалва Алашвили —		Илья Бежаншвили —	
ИНСЦЕНИРОВКИ «ВИТЯЗЯ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»	44	РУСТАВЕЛИ И ГОРЦЫ	79
Петре Шария —			
НЕКОТОРЫЕ СТОРОНЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИДЕЙ-	51		
НОГО МИРА РУСТАВЕЛИ			

На 2 стр. З. Гоголашвили «Шота Руставели»; на 3 стр. М. Зичи «Посвящение»; на 4 ст. Д. Кишидзе «Шота Руставели»; на 5—6—7—9 стр. портреты Ш. Руставели художников Я. Николадзе, С. Кобуладзе, У. Джапаридзе, К. Мерабишвили. Иллюстрации поэмы «Витязь в тигровой шкуре»: на 10—11 стр. — У. Джапаридзе на 12—13 стр. — М. Зичи; на 14—17 стр. — Т. Абакелия; на 20—21 стр. — С. Кобуладзе; на 22—23 стр. — И. Тоидзе; на 26—31 стр. — Л. Цуцшеридзе; на 36—41—44—45 стр. — Н. Янкошвили; на 42—43 стр. — С. Мансашвили; на 34—46—47 стр. — И. Дивогорцовой; на 59—61 стр. — Т. Гоцадзе; на 66—67 стр. — В. Канделаки.

На 24 стр. Г. Эристави «Шота Руставели», «Царица Тамара и Шота Руставели»; на 50—52—53 стр. Л. Гудиашвили «Отъезд в Иерусалим»; Иллюстрация «Витязя в тигровой шкуре», «Молитва»; на 54 стр. А. Вепхвадзе «Великий поэт»; на 55 стр. Г. Тотибалдзе «Шота Руставели»; на 56—57 стр. К. Гурули «Царица Тамара», «Иллюстрация «Витязя в тигровой шкуре», «Шота Руставели»; на 58 стр. Т. Гоцадзе «Гимн» славян; на 62—63 стр. — Мотивы «Витязя в тигровой шкуре» худ. Г. Вацакидзе, С. Конава — иллюстрации «Витязя в тигровой шкуре»; на 64 стр. плакат — 800-летие Шота Руставели — художников Н. Начкения и А. Мосинава; на 65 стр. Т. Мирзашвили «В чужие края»; на 68 стр. З. Гоголадзе «Льва щенки равны друг другу»; на 69 стр. Б. Сирбиладзе «Царица Тамара»; Н. Шапуагуидзе «Борьба Тарнэля с тигром»; на 70 стр. Т. Пичхелаури «Приданое»; на 71 стр. Т. Девларияни «Нестан-Дареджан»; на 72 стр. мотивы «Витязя в тигровой шкуре» худ. С. Гиркелидзе; на 73 стр. А. Паписмедов «Шота Руставели», Г. Дюленджашвили «Охота»; на 74 стр. Ш. Касрадзе «Эпоха Ш. Руставели»; на 76 стр. Т. Сикорская «Шота Руставели»; на 77 стр. Г. Фнаури «Шота Руставели»; на 76—78 стр. А. Горгадзе «Декоративные мотивы»; на 79 стр. Л. Гудиашвили «На охоте».

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

Гл. Редактор—Отар Эгадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амрашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джамелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело»,

Тбилиси, 1966

SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART



RUSTAVELI IZ AMONG US	5	Petre Sharia
Rostom Bejanishvili		SOME PROBLEMS OF RUSTAVELI'S ARTISTIC-
SOME QUESTIONS OF RUSTAVELI'S AESTHETICS	9	IDEAL WORLD
Givi Orjonikidze		Mikheil Kvavelashvili
THE FIRST OPERA ACCORDING TO „THE KNIGHT		THE FIRST OPERA LIBRETTO OF „THE KNIGHT
IN THE TIGER'S SKIN“	17	IN THE TIGER'S SKIN
Karlo Gogodze		Gulbat Toradze
THE PROBLEM HOW TO FILM „THE KNIGHT IN		ODA TO POET
THE TIGER'S SKIN“	32	Giorgi Chimakadze
Shalva Aedeishvili		RUSTAVELI—TRANSLATED IN FOREIGN LANGU-
DRAMATIZATION OF „THE KNIGHT IN THE TI-		AGES
GER'S SKIN“	44	Ilo Bejanishvili
		RUSTAVELI IN MOUNTAINS
		Boris Kandelaki
		PORTRAITS OF RUSTAVELI

On p. 2 „Shota Rustaveli“ by Z. Gogolashvili; on p. 3 „Dedication“ by M. Zichi; on p. 4 „Shota Rustaveli“ by D. Kipsidze; on p. 5—6—7—9 portraits of Shota Rustaveli by I. Nikoladze; S. Kobuladze, U. Japaridze and K. Merabishvili; illustrations for „The Knight in the Tiger's Skin“ by U. Japaridze p. 10—11, M. Zichi p. 12—13, T. Abakelia p. 14—17—35, S. Kobuladze p. p. 20—21, I. Toidze p. p. 22—23, L. Tsutsikidze p. p. 26—31, N. Iankoshvili p. p. 36—41—44—45, S. Maisashvili p. p. 42—43, I. Divnogortseva p. p. 34—46—47, T. Gotsadze p. p. 52—61, V. Kandelaki p. p. 66—67, On p. 24 „Shota Rustaveli“, „Tamar and Shota“ by G. Eristavi; on p. p. 50—52—53 „Leaving for Jerusalem“, illustration of „The Knight in the Tiger's Skin“ and „Prayer“ by L. Gudlashvili; on p. 54 „Great Poet“ by A. Vepkhvadze; on p. 55 „Shota Rustaveli“ by G. Totbadze; on p. p. 56—57 „Queen Tamar“, illustration for „The Knight in the Tiger's Skin“ and „Shota Rustaveli“ by K. Guruli; on p. 58 „The Glory Hymn“ by T. Gotsadze; on p. p. 62—63 „Motives of „The Knight in the Tiger's Skin“ by G. Vashakidze; „Illustrations for „The Knight in the Tiger's Skin“ by S. Kotava; on p. 64 placard for 800 years anniversary of the birth of Shota Rustaveli by N. Natskepia and A. Mosiava; on p. 65 „Disappearance of Poet“ by T. Mirzashvili; on p. 63 „Lion's Pups are the same...“ by Z. Gogoladze; on p. 69 „Tamar“ by B. Sirbiladze; „Tarieli's Fight with Tiger“ by N. Shavgulidze; on p. 70 „Downy“ by T. Fitzkhelauri; on p. 71 „Nestan“ by T. Devdariani; on p. 72 „Motives of „The Knight in the Tiger's Skin“ by S. Girkelidze; on p. 73 „Shota Rustaveli“ by A. Papismedov; „Hunting“ by G. Dolenjashvili; on p. 74 „Shota's Epoch“ by Sh. Kasradze; on p. 76 „Shota Rustaveli“ by T. Sikorskaja; on p. 77 „Shota Rustaveli“ by G. Ochlauri; on p. p. 76—78 „Decorative Motives“ by A. Gorgadze; on p. 79 „Hunting“ by L. Gudlashvili.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND THEORETICAL MONTHLY ORGAN
OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR

Editor-in-Chief: Otar Egadze. Editorial staff: Shalva 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

RUSTHAWELI IST BEI UNS	4	Petre Scharia EINIGE SEITEN DER IDEAL — BELLETRISTISCHEN WELT DES GROSSEN DICHTERS	57
Rostom Beshanischwili ZU MANCHEN FRAGEN DER RUSTHWELSCHEN ÄSTHETIK	9	Michel Kwarelaschwili DAS ERSTE OPERNLIBRETTO „DES RECKEN IM TIGERFELL“	60
Giwi Ordshonikidze DIE ERSTE OPER NACH DEM VORBILD DES „REK- KEN IM TIGERFELL“	17	Gulbath Thoradse ODE DEM GROSSEN VERKLÄRER	66
Karlo Gogodse ZUR FRAGE DER VERFILMUNG DES „RECKEN IM TIGERFELL“	32	Georg Tschimakadse RÜSTHAWELI IN DEN VÖLKERSPRACHEN DER WELT	71
Schalwa Adeischwili BÜHNENDARSTELLUNGEN „DES RECKEN IM TIGERFELL“	44	Boris Kandelaki SCHÖPFERISCHE BILDNISSE VON RUSTHAWELI	76
		Ho Beshanischwili RUSTHAWELI IN DEN GEBIRGEN	79

Seite 2, S. Gogoladse: „Schotha Rusthaweli“ S. 3 Michai Sitsch: „Darbietung“, S. 4 D. Kipschidze: „Schotha Rusthaweli“, S. 5—7—9 „Portraits von Schotha Rusthaweli“, ausführende Maler: I. Nikoladse, S. Kobuladse, U. Dshapharidse, K. Merabischwili.

Illustrationen zu dem Poem „der Recke im Tigerfell“: Seiten 10—11 von U. Dshapharidse, S. 12—13 M. Sitsch: S. 14—17—35 Th. Abakelia. S. 20—21 von S. Kobuladse, S. 22—23 von I. Thoidse, S. 26—31 von L. Zuzkiridse, S. 36—47 von N. Jankoschwili, S. 42—43 S. Maisaschwili, S. 34—46—47 von I. Diwnogorzewa, S. 59—61 von Th. Gozadse, S. 66—67 von W. Kandelaki, S. 24 G. Erishawi: „Schotha Rusthaweli“, „Thamar und Sch. Rusthaweli“, S. 50—52—53 L. Gudiaschwili: „die Fahrt nach Jerusalem“, „Illustration zum Poem“, „die Andacht“, S. 54 A. Wepchwadse: „der grosse Dichter“, S. 55 G. Thothibadse „Schotha Rusthaweli“, S. 56—57 K. Guruli: „die königin Thamar“, „Illustration zum Recken im Tigerfell“, S. 58 T. Gozadse „Hymne des Ruhmes“, S. 62—63 Motiven zum „Recken im Tigerfell“ von G. Waschakidse, S. Kotawa Illustrationen, S. 64 N. Natschkebia und A. Mosiawa: ein Plakat zum Jubiläumstag des grossen Dichters, S. 65 Th. Mirsaschwili: „die Flucht des Dichters“, S. 68 S. Gogoladse „Lüwenjunge gleicht dem Löwen.“, S. 69 B. Sirbiladse: „Thamari“ N. Schawgulidse: „der Kampf Tariels mit dem Tiger“, S. 70 Th. Phizchelauri: „die Mitgift“, S. 71 Th. Dewdariani: „Nestani“, S. 72 „Motive zu dem Epos“, ausgeführt von S. Girkelidse, S. 73 A. Papismedowi „Schotha Rusthaweli“, G. Dolenschaschwili „die Jagd“, S. 84 Sch. Kasradse „die Epoche des Dichters“, S. 76 T. Sikorskaia: „Schotha Rusthaweli“, S. 77 I. Otschlauri „Schotha Rusthaweli“, S. 76—78 A. Gorgadse „dekorative Motive“, S. 79 L. Gudiaschwili „die Jagd“.

POLITISCH—GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE UND THEORETISCHE MONATSSCHRIFT
DES KULTURMINISTERIUMS DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur—Othar Egadse. Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschnadze, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshanischiwilistr. 5. Telefon: 5 - 10 - 24.

ИНДЕКС
76178