

4



СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

საქართველო

საქართველო

1967



# საბავშვო საზოგადოებრივი სამსახური

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
ქინო  
კაჩიბაქაძე  
ქოჯობაძე  
ესტატიკა

საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს  
საზოგადოებრივი-კოლბიკური, ლიტერატურულ-მხატვრული, თეატრული  
შოველთვიური შარხალი

4

1967



ალექსი ვეფხვაძე

ლენინი — 1917 წელი

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ვეგაძე

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



# 3. 0. ლენინი და მხატვრული შექმნა

სიმონ არველაძე



ამყაროს ესთეტიკური ათვისების პრობლემატიკა იმთავითვე განუყრელად იყო დაკავშირებული მუშათა კლასისა და მშრომელი მასების განმათავისუფლებელი ბრძოლის ისტორიულ ამოცანებთან. მარქსიზმის კლასიკოსთა ფუნდამენტური შრომები ფილისოფიის, პოლიტიკონომიის, ისტორიისა თუ რევოლუციის თეორიის საკითხებზე ორგანულად შეიცავენ ესთეტიკური თეორიისა და ისტორიის ძირითად პრობლემათა მთელ წყებას.

მარქსი და ენგელსი სპეციალურად იკვლევდნენ ესთეტიკის საკითხებს, საკუთარ პოზიტიურ შეხედულებათა ნათელსაყოფად, უმთავრესად, მიმართავდნენ პოლემიკას ჰეგელთან და მის მიმდევრებთან.

ვ. ი. ლენინის მოღვაწეობა ესთეტიკის დარგში წარმოადგენს ახალ ეტაპს მარქსისტული ესთეტიკის განვითარებაში. კლასობრივი ბრძოლის ახალ პირობებში, იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციების ეპოქაში, ვ. ი. ლენინმა წინ წაიწია და განავითარა მარქსიზმი, მაღალ საფეხურზე აიყვანა და გაამდიდრა იგი ახალი მყენიერული დასკვნებითა და დებულებებით.

უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ვ. ი. ლენინის საპროგრამო ნაშრომს „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, რომელიც ახალ ეტაპს ქმნის არა მხოლოდ მარქსისტულ პოლიტიკაში ლიტერატურისა და ხელოვნების ხაზით, არამედ საერთოდ ესთეტიკური აზრის განვითარების თვალსაზრისითაც.

ვ. ი. ლენინის მრავალ შრომაში მოცემულია მუშათა კლასის კულტურისა და ხელოვნების თეორიულ პრობლემათა ღრმა ანალიზი მარქსისტული მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან. ამ პრობლემათა შორის ერთ-ერთი აქტუალური საკითხთაგანია ხელოვნების პარტიულობისა და თავისუფლების პრობლემა. ამყარედ ეს თემა ჩვენს წინაშე იმდებდა შემდეგ კონკრეტულ საკითხებად: თავისუფლება და ავტორიტეობა, ხელოვნება — „გნოსეოლოგიური სუბიექტი“, წარმოსახვა, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, პარტიულობის აპოლოგია, შემოქმედის ინდივიდუალობა და თავისუფლება.

თავისუფლებისა და ავტორიტეობის ურთიერთობა დიალექტიკური ბუნებისაა. ავტორიტეობა აბსოლუტურად როდი უპირისპირდება თავისუფლებას. ჰეგელის აზრით, ავტორიტეობა ბრძნა, ვიდრე იგი არ არის შეცნობილი ადამიანის მიერ. მანასადაზე, თავისუფლება უკვე შექმნიებული, შეგნებული ავტორიტეობაა. ადამიანი შეეცნობს ბუნებისა და საზოგადოების განვითარების კანონებს და ამით გადადის „ავტორიტეობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში“.

ფრ. ენგელსი „ანტი-დუერინგში“ სასებით ეთანხმება ჰეგელს თავისუფლებისა და ავტორიტეობის ურთიერთიმართების განსაზღვრაში. ენგელსის თვალთახედვით, თავისუფლება როდი მდგომარეობს ბუნების კანონისაგან ადამიანის დამოუკიდებლობაში. ასეთი დამოუკიდებლობა სინამდვილეში არ არსებობს. იგი მხოლოდ წარმოსახვითია და აბსტრაქციონში შეიძლება არსებობდეს. თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს ობიექტური ავტორიტეობის შექმნება-გაგებაში. ბუნების კანონების შეცნობით საზოგადოებრივი ადამიანი აიძულებს მათ უმსახურ საზოგადოებასაც, მთელი ხალხის მიზნებსა და იდეალებს. მაგრამ მოვლენის განვითარების კანონის შეცნობა ადამიანს მაინც არ ანიჭებს საოცნებო აბსოლუტურ თავისუფლებას, ბუნებაზე განუზომოდ ბატონობას. ეს შეუძლებელიცაა. ამგვარი მოსაზრება ლოგიკურად გამოიმდინარეობს ადამიანური ცოდნის რელატიური, ისტორიული ხასიათის მარქსისტული გაგებიდან.

მარქსისტულ-ლენინური დეტერმინიზმი გმობს თავისუფლების პრობლემის ვოლუნტარისტულ კონცეპციას, რომლის მიხედვით ადამიანის ნებისყოფა რაღაც პირველადი, განსაზღვრულია და მისი თავისუფლებაც აბსოლუტური ხასიათისაა. ასეთი თეორია გასაქანს აძლევს სუბიექტივიზმს ხელოვნებაში. ვოლუნტარისტული და ფატალისტური კონცეპციები არსებითად გამოიმდინარეობენ თავისუფლების პრობლემისადმი მეტაფიზიკური დამოკიდებულებიდან.

თავისუფლების გაგებაში პრინციპულად ახალი მოგვცა მარქსიზმმა. მხოლოდ ისტორიულმა მატერიალიზმმა, აღმოაჩინა რა საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტური კანონები, პირველად ახსნა მეცნიერულად და დაასაბუთა, თუ რა არის თავისუფლება, რა მიმართულებაა იგი ავტორიტეობისათან. ფრაჩეი მეცნიერი როცა გარდი თავის „თავისუფლების გრამატიკაში“ ამის თაობაზე გარკვევით წერს: „მარქსიზმი — ეს არის ფილოსოფია კაცობრიობის გათავისუფლებისა. იგი იძლევა ასეთი გათავისუფლების ორი ძირითადი კანონის განმარტებას: 1. საზოგადოებაში, რომელიც გაყოფილია კლასებად, ერთი კლასის თავისუფლება მოასწავებს მონობას სხვა კლასებისათვის; 2. ნამდვილი თავისუფლება მიღწეულია იქნება უკლასო საზოგადოებაში. აქვე იგი იმოწმებს ვ. ი. ლენინს, რომელიც წიგნში „სახელმწიფო და რევოლუცია“ აღნიშნავდა — კამიტალისტური საზოგადოების თავისუფლება ყოველთვის რჩება დაახლოებით ისეთივე, როგორც იყო თავისუფლება ძველ ბერძნულ რესპუბლიკებში, თავისუფლება მონათმფლობელებისათვის. მანასადაზე, თავისუფლება ყოველთვის იყო კლასობრივი პრივილეგია.“



ხელოვნების თავისუფლების საკითხი დაკავშირებულია აუცილებლობისა და თავისუფლების ურთიერთობის პრობლემასთან. თავისუფლების მარქსისტულ-ლენინური გაგება ის წყვილი საფუძველია, ურობისოდაც შეუძლებელია მხატვრული შემოქმედების, მისი თავისუფლების არსისა და სპეციფიკის ჭეშმარიტი მეცნიერული გაშუქება. შემოქმედების თავისუფლების არის გარკვევისა გათავალისწინებელი უნდა იქნას ორივე მხარის — სოციალიზაციური და გნოსეოლოგიური მომენტების განუყრელი ერთიანობა. ეს არის ამოსავალი პუნქტი პრობლემის განხილვის ესთეტიკური ასპექტისათვის.

ხელოვნების თავისუფლება ყოველთვის, ყველა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობილების დროს, ეჭვმდებარება გარკვეულ აუცილებლობას, ეთანხმება და გამომდინარეობს მისგან.

აუცილებლობა შემოქმედების პროცესში, არსებითად, ეს არის მხატვრის კავშირი გარემოცვლელ სინამდვილესთან, მისი მხატვრული აზროვნებისა და მსოფლგაგების განსაზღვრულობა ანსებული საზოგადოებრივი ყოფიერების ობიექტური კანონზომიერებით.

კომუნისტური საზოგადოება, რომელსაც წარმატებით აშენებს საბჭოთა ხალხი, საბოლოოდ გადაჭრის წინააღმდეგობას თავისუფლებასა და აუცილებლობას, პიროვნებასა და კოლექტივს შორის. და თუ სოციალიზმი, ენგელსის თქმით, ეს არის ნაბტომი აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოსაკენ, კომუნისტური საზოგადოების უმაღლესი ფაზა იქნება პიროვნების ყოველმხრივი განვითარება, მისი სულიერი ცხოვრების სრული აყვავება და გაფურჩქვნა.

ხელოვანი, უპირველეს ყოვლისა, როგორც მოწინავე მოქალაქე არ შეიძლება ცხოვრობდეს ხალხისაგან, საზოგადოებისაგან განდობილად. როგორც სინამდვილეში არ არსებობს აბსტრაქტული ადამიანი, ასევე შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ განუყრებული, საზოგადოებისაგან განცალკევებით მდგომი მხატვრის პიროვნება.

ვ. ი. ლენინის ეკუთვნის გამოთქმა: „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო“.

შემოქმედება მშვენიერების ფენომენის ძიებაა. ამდნად ეს პროცესი, როგორც ახლის ძიებისა და ქმნადობის პროცესი, რთული და დიალექტიკურია, მაგრამ იგი საიდუმლოებით მოცული, ამოუცნობი და გამაყნისებური როლია.

ვ. ი. ლენინი მკაცრად აკრიტიკებდა ესთეტიკის ისეთ გაგებას, რომელიც გამოირიცხავს მისგან ქრონიკურ მომენტს, უარყოფს მშვენიერის რაიმე კავშირს რაციონალურთან, აზრისუფლებას. ვ. ი. ლენინის თვალთაშეგდით, როგორც ლოგიკურად მოაზროვნე ადამიანი, ასევე ხელოვანი მიზნად ისახება საგნათა არსებაში შეჭრას და მის ასახვას. ხელოვანი ისევე, როგორც მეცნიერი, აკვირდება, სწავლობს ცხოვრებას, ჯერ გაიარებს მოვლენას და შემდეგ იძლევა მისი ამა თუ იმ ფორმით ასახვას, განზოგადებას. მხატვრული აზროვნების პროცესი, ისე როგორც ლოგიკური აზროვნების პროცესი, დიალექტიკურად მიმდინარეობს — ორივე მობრძობს მოვლენიდან არბებისაკენ.

რამდენადაც იდეურობა, ლენინის განმარტებით, ქველურუნების მთავარი წერტილი და სულია, იმდენად შევდომამხატვრული შემეცნების სფეროდან ლოგიკური მომენტის იგნორირება, რაც მას გადააქცევდა აწირება ინტელტურ ფორმად. ვ. ი. ლენინი დაუნდობლად აკრიტიკებდა აბსტრაქციონისტურ ესთეტიკას, რომელიც ამართლებდა უიდეო, ყოველგვარ ფორმალისტურ და აბსტრაქციონისტულ მიხედვლებას. ასეთ მიხედვლებას ადგილი ჰქონდა წყვილ საუკუნის ოციან წლებში. ხელოვნებაში იდეურობის უარყოფის ტენდენციამ თავი იჩინა სიმბოლისტიკის თეორიულ ნააზრებასა და შემოქმედებითს პრაქტიკაში. პოეზია უაზრო ბეგრათა და სიტყვათა მუქიად გამოცხადდა. ამ „თეორიული ქადაგებიდან“ გამომდინარეობს ის, რომ მათ ზურგი შეაქციეს ცოცხალ სინამდვილეს და მიასურეს მისგან და ფანტაზმაგორის შორეულ სამეფოს.

რაც შეეხება ფუტურისტებს, ისინი თავიანთი ორიგინალური, ვ. ე. „ქმნადობის თეორიით“ სიმბოლისტიკებზე შორს წავიდნენ. მათ აბსოლუტურად უგულველბედაყვეს აზრის, იდეის როლი ხელოვნების, კერძოდ, პოეზიის სფეროში. ისინი მოსწყდნენ მიწიერ ნიადაგს, ეროვნულ საწყისებს და თავს ირთობდნენ „საუნძიკური ძიებით“.

როგორც ცნობილია, ვ. ი. ლენინი ხელოვნებაში თანამშედვერობით იცვდა რეალიზმის პრინციპებს. მამვე დროს უარყოფითად ვაიდებოდა დეკადენტურ ნაწარმოებებს. ხელოვანი, როგორც „გნოსეოლოგიური სუბიექტი“, ღრმად უნდა შეიტყობს ხალხის ცხოვრების შუაგულში, თვალყურს ადევნებდეს და სწავლობდეს მასების მოძრაობას, გადმოსცემდეს ეპოქის მოწინავე იდეებსა და ტენდენციებს. ზოლო ის, ვინც ზურგს აქცევს სინამდვილესა და კარგავს დიდ სოციალურ სუნთქვას — მიეჭნება და ცველულობისა და დეკადენტურის გზით, მისი შემოქმედებლებაც თითქმის ყოველთვის დაეკვანება სრულ უაზრობამდე, რომლის დაცვა-გამართლება შესაძლებელია მხოლოდ „შემეცნების იდეალისტური თეორიის“ და არა ასახვის ლენინური თეორიის გზით.

ვ. ი. ლენინმა ფანტაზია განიხილა ასახვის თეორიის ასპექტში და განსაზღვრა მისი როლი შემეცნებისათვის. შემეცნება, ლენინის აზრით, რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია; ეს პროცესი შეიცავს კონკრეტულსაგან ზოგადის მოწყვეტის შესაძლებლობას. ფანტაზია აქტურად მონაწილეობს მეცნიერულ შემეცნებაში, არ არსებობს ისეთი მეცნიერება, სადაც ფანტაზია დადებით როლს არ თამაშობდეს. „ტყუილად ფიქრობენ, — ამბობდა ლენინი, — რომ ფანტაზია სჭირდება მხოლოდ პოეტს. ეს სულელური ცრურწმენა! ის მათემატიკაშიც კი საჭიროა, დიფერენციალ და ინტეგრალური აღრიცხვის აღმოჩენაც კი შეუძლებელი იქნებოდა უფანტაზიოდ, ფანტაზია უდიდესი ღირებულების თვისებაა“.

ფიქროსახვა (ფანტაზია) ადამიანის სპეციფიკური უნარია. იგი აუცილებელია, როგორც პოეტისათვის, ასევე მეცნიერისათვის. თავდაპირველად წარმოსახვა შრომის პროცესში ჩამოყალიბდა. შრომის პროდუქტებისადმი გამუდმებული აღმოჩენდებულება ადამიანის დამასახათებელი თვისებაა. ამით განსხვავდება ადამიანის შრომა ცხოველის არაცნობიერი მოქმედებისაგან.

წარმოსახვის ქმნილება ისევე როგორც აზროვნებისა, ბუ-



ნების განვითარების უმაღლესი რეზულტატი, იდეალურად გადაქმნილი მატერიალიზმი, ვ. ი. ლენინის ფილოსოფიისაა. ჯერ კიდევ ფიციონები მუითივდა იმავ, რომ ფანტაზიის ნაწარმოებები ბუნების ნაწარმოებია. ვ. ი. ლენინი წინაშე „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“ მკაფიოდ და ლოგიკურ თანმიმდევრობით გადმოსცემს ფიციონების ამ თვალსაზრისს.

შეიწინოს რა საზოგადოებრივი განვითარების ტენდენციებს, ადამიანს შეუძლია გაითვალისწინოს მომავალი, შეუძლია იცნებოს, იზრუნოს და იბრძოდეს მომავლის განსახორციელებლად. ასეთ ოცნებას, ფანტაზიას ლენინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა და კიდევ მიუთითებდა ოცნებაზე, როგორც მუშათბის ბიძგზე, როგორც სტიმულის მომცემს ძალაზე. ვ. ი. ლენინი აქ იმისწმება ბიხარეს, რომელმაც შესანიშნავად გაარკვია ოცნებასა და სინამდვილეს შორის უთანხმოების საკითხი.

ვ. ი. ლენინი არაერთხელ აღნიშნავდა, რომ კომუნისტური იდეა უნდა წყნარად იდგეს მოქმედების სტიმულს რეალური მიზნების მისაღწევად, ადამიანის ჰეროიკული საქმეებისათვის საბრძოლველად. ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა სოციალისტ-რუბრისტების შეედომებზე, მაგრამ დიდად აყვებდა მათ, რადგან, „ისინი იკურებოდნენ იქითგან, საიდან მიმართებდა ნამდვილი განვითარება, ისინი, მართლაც, წინ უსწრებდნენ ამ განვითარებას“.

ვ. ი. ლენინმა განჭვრიტა გზა კაცობრიობის გადასვლისა აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში. შექმნა რა საბჭოების რესპუბლიკა, ამით უჩვენა მთელი მსოფლიოს ჩაგრულ მასებს, რომ ხსნის იმედი არ არის დაკარგული, რომ შრომისა და თავისუფლების სამეფო შეიძლება დამყარდეს მიწაზე და არა ზეცაში.

ცნობილია, რომ მარქსმა და ენგელსმა აღმოაჩინეს ისტორიული განვითარების კანონები, ზოგადად მოხაზეს მომავალი კომუნისტური საზოგადოება. ვ. ი. ლენინმა კი პრაქტიკულად გახსნა გზა ამ საზოგადოებისაკენ. ლენინი იყო არა მარტო თეორიულად მოაზროვნე, არამედ მოქმედი და მებრძოლი კაცობრიობის მაღალი იდეალებისათვის. ის იყო გმირი, რომელმაც სოციალიზმი ოცნებიდან რეალობად აქცია.

ბევრი უცხოელი მეგობარი გამარჯვების რწმუნით, ოპტიმისტურად უყურებდა საბჭოთა კავშირს, მისი გარდაქმნისა და აყვავების პერსპექტიულ-ლენინურ გეგმებს. მაგრამ უცხოელი მწერლებიდან ზოგიერთი სუბტიკარად იყო განწყობილი იმისადმი, რაც შეადგენდა ახალგაზრდა საბჭოთა რუსების დიდ სამეურნო და კულტურულ პოტენციალს. როდესაც რუსეთში სამოქალაქო ომი მიმდინარეობდა, აქ ჩამოვიდა ინგლისელი მწერალი პერბერტ უელსი. სამშობლოში დაბრუნებისას მან დაწერა წიგნი — „რუსეთი ისოსში“. ვ. ი. ლენინს საუბარი ჰქონდა მასთან ჩვენს ქვეყნის ელექტროფიკაციის შესახებ. უელსს არ სჯეროდა, რომ რუსეთში განხორციელებოდა ელექტროფიკაციის ის დიდი გეგმა, რომლის შესახებაც უამბობდა ლენინი. უელსი ამს მდლარ ფანტაზიად, „ბოლშევიკურ ექსპერიმენტად“ თვლიდა. სინამდვილეში კი ეს იყო ლენინის წინასწარხედვა, ჯანსაღი ფანტაზია, რაც ხალხს გმირულმა ძალამ ხელშეხებად სინამდვილედ აქცია.

მეცნიერული შემეცნების პროცესში წინასწარხედვებს, კიპოთეზისა და სხვა ახალ დებულებათა შემუშავებას, მწერებისა და ფანტაზიის აქტიური, შეთანხმებული მოქმედებითა განსაზღვრული. ყოველი მეცნიერული წინასწარხედვა ასახეით ფუნქციონის მქონეა. იგი იძლევა მოვლენის სახეს პერსპექტივაში, მის განვითარებაში.

ვ. ი. ლენინი გვასწავლიდა, რომ მეცნიერული წინასწარხედვებუდა და პროგნოზები ყოველთვის უნდა ემყარებოდეს მშრომელ მასების გამოცდილებას, რეალურ ფაქტებს და გამომდინარეობდეს ამ ფაქტების ლოგიკიდან. ასახეის ლენინური თეორია, რომელიც ჩამოყალიბებულა და დასაბუთებულა გენიალურ ნაშრომში „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“, იმთავითვე მტიკვე საფუძველს ქმნიდა ახალი პროლეტარული კულტურის მაღალი პრინციპების — პარტიულობისა და სალხურების დასაცავად.

ვ. ი. ლენინმა ჯერ კიდევ ნაშრომში — „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ დაფუნდა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი. მან გაბედულად შესვლიდა ტენდენციურობის ცნება „პარტიულობის“ ცნებით და ამით ახალი შუკი მოაფინა ხელოვნების თავისუფლების საკითხსაც.

როდესაც ვ. ი. ლენინმა ეს ნაშრომი გამოაქვეყნა, სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება ფრიად რთული და თავისებური იყო. სწორად მაშინ განსაზღვრა მან, თუ რას ნიშნავდა შემოქმედების თავისუფლება და წამოაყენა ლოზუნგი ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ. ეს მოასწავებდა პარტიული შემეცნების დარგში მარქსისტული პოლიტიკური ხაზის მტიკველ და თანმიმდევრულად გატარებას; ეს იყო ამავე დროს ხელოვნების კომუნისტური იდეურობისა და ხალხურობის ნამდვილი მეცნიერული აპოლოგია.

მაგრამ იმ დროს მწირობა არ შეეძლოთ უყუყუბოდ მიელოთ ეს უმაღლესი პრინციპი. ფრანგი კომუნისტი მწირობის ლუი არაგონის მართებული თქმით, „ისინი ხომ საუკუნეთა მანძილზე ყალიბდებოდნენ თავიანთი თანაურდრევე საზოგადოების იდეების შესაქვეყნისად. რეგოლეციის რომანტიკას კიდევაც რომ გაეცახნათ, ისინი მაინც არ დაემოჩილიებოდნენ მის კანონებს. ვ. ი. ლენინის ამ ნაშრომის მიმართ გაისმა შემფოთების ხმები. კერძოდ, ხმა რუსი პოეტის ბრეუსოვისა“.

ვ. ი. ლენინმა ვ. ბრუსოვის სამართლიანად უწოდა პოეტი-ანარქისტი. მართლაც, ამ დროს მას თითქმის არ შეეძლო მიეღო ხელოვნების პარტიულობის ლენინური თეორია. იგი ჰადაგებდა ხელოვნების დამოუკიდებლობას, მიითხოვდა ბრძობას „თავისუფალი ხელოვნებისათვის“. მიუხედავად ბურჟუაზიისადმი სიძულვილის ჰადაგებისა, ბრუსოვის პოეზიკა არსებითად ანტიპარტიული იყო და გმობეფოდა ბურჟუაზიულ ანარქისტულ პოზიციას.

ისმება კითხვა: რას გულისხმობდა ვ. ი. ლენინი პარტიულობის ცნებაში? ნაშრომში მოცემულია ამის აბსოლუტურად ამომწურავი პასუხი. „ლიტერატურა, — წერდა ვ. ი. ლენინი, — პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარრული ბეჭდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერისზისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონაკური



ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განასოროცილოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“.

ჩვენი პარტია ხალხის მოწინავე რაზმია, იგი შევნიერულად ჰერეტს მის მიმავალს და კაფავს გზებს კომუნისტური საზოგადოებისაკენ. მწერლობა, ხელოვნება მოწოდებულია აქტიურად ემხარებოდეს პარტიას დიდმნიშვნელოვანი ამოცანების განხორციელებაში, რაზმადდეს და შთააგონებდეს მშრომელ მასებს კომუნისტური იდეალების სიღამაზესა და მიზნიდეალობას, ეს არის სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებისა და ლიტერატურის უპირველესი პოზიციური ამოცანა.

ვ. ი. ლენინი ამავე ნაშრომში მთელი პრინციპულობით აყენებდა მწერლის თავისუფლების საკითხს და მოგვცა მისი ტემპერიტად მარქსისტული გადაწყვეტა.

ვ. ი. ლენინმა პარტიულობისა და ხელოვნების თავისუფლების საკითხები განიხილა რეაქტულ იდეალისტურ ეპოქორიებთან პრინციპულ ბრძოლაში, დაუპირისპირა მათ ხალი მცნიერული შეხედულებანი მწერლის დამოუკიდებლობის, შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და თავისუფლების შესახებ.

ვ. ი. ლენინმა ნათელყო, რომ მხატვრული შემოქმედება, როგორც იდეოლოგიური მოვლენა, სპეციფიკურია, მაგრამ იგი კი არ გამოირჩევა, არამედ გულისხმობს პარტიულობას, კლასობრივ ბუნებას. იდეალისტური ჭადაგება მწერლის აბსოლუტური თავისუფლების შესახებ კი ნიშნავდა მის იზოლირებას ხალხის ცხოვრებისაგან, თავისუფლების მიდღარი შინაარსისაგან. და ეს იყო არსებითად ბურჟუაზიული პარტიულობა, შემოქმედის ინდივიდუალობის დაენიება და ნიველირება აზრისა და ფანტაზიის თავისუფალი განვითარებისა.

მაგრამ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში გაბატონებული კლასი კარგად ნიღბავს თავის ინტერესებს მსჯელობით სიტყვისა და პრესის თავისუფლების შესახებ. „შემოქმედების თავისუფლება“, „პრესის თავისუფლება“ აქ ფორმალურად თითქმის კიდევაც არსებობს. თვითველს შეუძლია წეროს ის,

რაც სურს. მაგრამ თუ ნაწარმოები არ შეესაბამება კაპიტალისტური წყობილების განმტკიცების ინტერესებს, მაშინ ეს ნაწარმოები უარყოფილი და დაგმოზილია გამოცემელთა მიერ.

ვ. ი. ლენინმა ამხილა ვ. წ. „ბურჟუაზიული თავისუფლების“ რეაქტული არხი, მისი თვალმამკვერი ხასიათი. თითქმის თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნებისა და ესეტკის მესვეურებს მიმართავდა, ვ. ი. ლენინი წერდა: „ბატონო ბურჟუაზიული ინდივიდუალისტები, თქვენი სიტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისევლობაა. განა თქვენ თავისუფალი ხართ თქვენი ბურჟუაზიული გამოცემლისაგან, ბატონო მწერლო?“

ვ. ი. ლენინის ეს აზრი დღესაც აქტუალურად ფერს. თავისუფლება საერთოდ, როგორც არაერთხელ ხაზს უსვამდა ლენინი, სხვა არა არის რა, თუ არა ბატონი ინდივიდების მშვენიერ-სურნელოვანი ფრაზა, რომლის იქით მივლდება ფარისევლობა და მოტყუება. თავისუფლება ვისთვის, თავისუფლება ვისგან? — ასე აყენებენ საკითხს მარქსისტები და უპასუხებენ: თავისუფლება მშრომელთათვის, თავისუფლება ექსპლოატაციისა და გაჭირვებისაგან, შრომისა და შემოქმედების თავისუფლება, — აი, პიროვნების ის თავისუფლება, რომელიც მოატკეს კომუნისტს.

ვ. ი. ლენინმა მკაფიოდ განსაზღვრა, რომ ხელოვნების თავისუფლება კაპიტალისტურ საზოგადოებაში დამოკიდებულია გაბატონებული კლასის გემოვნებასა და მოთხოვნებზე; „ფულის ტომარა“ უდევს საფუძვლად შემოქმედ აღამიანის დამოკიდებულებას არსებული ცხოვრებისაგან. აქვე ლენინმა ნათელყო შემოქმედების თავისუფლების რეალური შესაძლებლობა სოციალიზმის დღის. და ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ სოციალიზმი ათავისუფლებს შემოქმედ აღამიანს ბურჟუაზიის, „ფულის ტომარის“ ძალაუფლებისაგან და აძლევს სტიმულს ერთვალად ემსახუროს ხალხის სულიერი გამდიდრებისა და აყვავების საქმეს.

შემოქმედების პარტიულობის პრინციპი თავიდანვე ფუძვლად დაედო სოციალისტური რეალიზმის სიტყვაკაზმულ მწერლობას, საბჭოთა ხელოვნების ყველა ფორმის განვითარებას.

## ფილმი ვ. ი. ლენინზე

„ლენინი და რუსები“ — პირველი ფრანგული სატელევიზიო ფილმი ვ. ი. ლენინსა და დიდი ოქტომბრის რევოლუციას, რომელიც შექმნის ფრანგმა კინემატოგრაფისტებმა საბჭოთა კოლეგებთან ერთად. ეს არის ისტორიულ-დოკუმენტური სურათი, რომელიც გადმოგვცემს ლენინის ცხოვრებასა

და მოღვაწეობას, მის ბრძოლას დიდი ოქტომბრის რევოლუციამდე და შრომას საბჭოთა სახელმწიფოს პირველ წლებში.

„ხუთი კვირის განმავლობაში, — წერს გაზეთი „ლუმენიტეკი“, — ფრანგულმა გადამღებმა ჯგუფმა შემოიარა საბჭოთა კავშირი, რომ შევერისა საბჭო-

რო ცნობები, მასალები, გადავლო ადგილები, სადაც ცხოვრობდა და მუშაობდა ლენინი რევოლუციის სამუხადისში.

ეს ფილმი წარმოგვიდგენს ხალხის ისტორიის დოკუმენტებს. უამრავი ტემპერიტი დოკუმენტი, აღდგენილი თუ ისტორიული ფილმების ფრაგმენტები (სახელდობრ „ოქტომბერი“, „ოქტომბერი“) ქმნიან მწიფოს, ნათელსა და ამაღლებველ სურათს.

აღსანიშნავია ამ ფილმის კინორეჟისორთა ობიექტურობა, ისინი არ შეუშინდნენ სიმწიფეებს და შესძლეს დანებატთ ხალხის სახე ისტორიის ყველაზე გადამწყვეტ მომენტში“.

ბიულე ჰაპაპანიამ





ომუნისმის შემოქმედთა საბჭოურის წახედნი დღენიდადგომიდავებს ინტელექტურ და ფიზიკურ ძალებს. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია იქცა ისტორიულ საწყისად მანამდე მთელმხარე ახალგაზრდული ენერჯის ჩასართავად დიადი მომავლის შენობის აგებაში, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის განსამტკიცებლად, პროგრესისა და დემოკრატიის გასამარჯვებლად, სიკეთისა და მშვიდობის დასამკვიდრებლად.

საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ახალგაზრდობა ისევე, როგორც ჩვენი დიადი სამშობლოს ყველა ხალხის ახალი თაობის მრავალმილიონიანი მასები, ხელმედავარწახებულნი შრომობენ და კომიანს, ამკვიდრებენ და ამრავლებენ, ანახლებენ და ამეზობენ მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრებით გასხვივსებულ კომუნისტურ იდეალებს. რესპუბლიკა აღმავლობით იბრძვის სოფლის მეურნეობისა და მრეწველობის კვლეა ფრინველ, მეცნიერებისა და კულტურის ყოველ უბანზე.

ამ საერთო წარმატებაში საპატიო ადგილი უჭირავს მხატვრული შემოქმედების დარგში მოღვაწე ახალგაზრდობას — მწერლებს, მუსიკოსებს, მხატვრებს, მოჭანდაკეებს, არქიტექტორებს, თეატრისა და კინოხელოვნების მუშაკებს. ამის დამადასტურებელია ახალგაზრდა ჭარბიველ პროზაიკოსთა და პოეტების ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც თავისი საზოგადოებრივი პათოსით მიმართულია საბჭოური მორალისა და პატრიოტული ვალის ასამაღლებლად. ახალი თაობის მუსიკოსთა მიერ უკანასკნელ ხანს შექმნილი ნაწარმოებები, კინოფილმები, თეატრალური დამეგები და სამხატვრო გამოფენები ნათლად ახტველებენ ჩვენი შემოქმედებითი მხატვრობის იდეურ ზრდასა და პროფესიულ დოსტატებაზე, მისი მოქალაქობრივი როლისა და მნიშვნელობის ამაღლებას.

ყურადღება ახალგაზრდა შემოქმედთა მხარე იმდენად გააზარდა, რომ უკვე საჭიროდ იქნა მიწინეული დაწყებული სიუჟეტული პრემიები, რომლებიც გადაეცემა ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგის მოღვაწე წარმატებულ პირობულ ახალგაზრდებს. კარგა ხნის

მანძილზე მიმდინარეობს საქართველოს ალკეკის თასონობით იმ მხატვრული ნაწარმოებების შერჩევა, რომლებიც აღინიშნებიან სპეციალური ჯილდოებით. ამან კიდევ უფრო გაზარდა რესპუბლიკის ახალგაზრდა შემოქმედთა ინტერესი და პასუხისმგებლობა მათ წინაშე მდგარი ამოცანებისადმი, პირადი და საზოგადოებრივი ვალის შესარწყმელად, მხატვრისა და მოქალაქის ფუნქციების პარმონიულად შესასაბეზლად.

კომკავშირული ორგანიზაციები პარტიული იდეის წარმართველობის წყალობით ბევრ საინტერესოსა და სახარგებლოს აკეთებენ. ამის ერთ-ერთ თვალსაჩინოდ და მკაფიო მავალთბის წარმოდგენს ბაკურიაში სეზინარის ჩატარება, რომლის მიზანსაც შეადგენს ახალგაზრდობის პოლიტიკურ-იდეური აღზრდის ამაღლება, ნორჩი და ჭაბუკი თაობების იდეოლოგიური წიფობის განხვევება ხალხისა და სახელმწიფოს ინტერესების შესაერთებლად, პარტიის პოლიტიკისა და აღმზრდელობითი ნაყოფიერების გასავრცელებლად. ამ საინტერესო და სასარგებლო შეხვედრებზე ახალგაზრდობამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა თავისი იდეური სიმწიფე, საკუთარი სამოღვაწეო ამოცანების შეცნობა, პოლიტიკური და ორგანიზაციული მუშაობის შემდგომი გაშლა-გაუმჯობესების საჭიროება. ბაკურიანის სეზინარმა გვიჩვენა აგრეთვე, რომ ზოგიერთ ახალგაზრდას ჯერ კიდევ იოლად წარმოუდგენია საკუთარი მოვალეობა მატრისა და ქვეყნის წინაშე, ავიღილად სცის სხვისი ნამოღვაწეზე და ძნელად ახალჩეხებს საკუთარ ნამოქმედარს, ნაკლებ კრიტიკულად ფასებს ისეთ მძაფრ და მარჯანსად მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლის ავტორებსაც მხოლოდ არგებად პრინციპული, გულახდილი და კალთფიციური რჩევა და გაკრიტიკება. მისაწინაა ისეთი მცდარი ტენდენციაც, როცა ზოგიერთი ახალგაზრდა კრიტიკოსთა თანამართვე ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების ერთადერთი მოქმედ ძალად მხოლოდ ახალგაზრდობას მიიჩნევს, სათვალავში აღარ ადგობს ძელსა და საშუალო თაობათა ნაწარმოებებს, ხელოვნურად სთითვას ერთმანეთისაგან გაუთიშავს, ბუნებრივსა და დაგავშირებულს. ჩვენი საზოგადოების

განვითარება გერდნობოდა და კვლავაც დავგრდნობა ლენინურ დებულებას, რომ საზოგადოების განვითარების უზრუნველყოფის ყველა თაობისა და ყველა დროის მიღწევათა შემოქმედებითი ათვისება. ამან მოუპოვა ჩვენი ხალხისა და ქვეყანას საერთო მიღწევათა მადალი დონე. ამ გეზს უნდა ვაგრძელებდეთ შემდგომშიც, ამ ხალხ არ უნდა გადახვივის არავინ, ახალგაზრდა იქნება იგი თუ მოხუცი, დამწყები თუ დასრულებული ხელოვანი.

ბიუსიათის, რომ კიდევ უფრო უკეთესი და კიდევ უფრო მეტი მოვიპოვოთ, საჭიროა გაგზარდოთ ზრუნვა მხატვრული შემოქმედების ახალგაზრდა ძალებზე, ავამაღლებოთ მათი პროფესიულ-იდეური გაღლებულება ხელოვნებისადმი, ხალხისა და ქვეყნის წინაშე. ამისათვის უნდა გაეშალოს ახალგაზრდა შემოქმედთა პოტენციის გამოყენიებული ფორნიკა, — უნდა ვამრავლოთ საბჭოური ცხოვრების ამსახველი ხელოვნების ყველა დარგში ახალთაობის წარმომადგენელთა ხედვითი წინა, უფრო ხშირად მოვაწყუთ სამხატვრო გამოფენები, უფრო თანხმდევრულად ვაწილოთ ახალგაზრდა რეჟისორებსა და მსახიობებს დიდი ხუნტების სექტაკლების შექმნა, უფრო ხშირად გავიტანოთ მსმენელთა სამჯაროურ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა ნაწარმოებები.

და მხრივ უკვე ბევრი რამ საინტერესო და სასარგებლო გაკეთებულა, მაგრამ ეს რთოდ კმარა. კმაყოფილებით უნდა აღინიშნოს უკანასკნელი დროის გამოფენა, რომელიც დავითი ახალგაზრდა მხატვრებს, ექსპოზიციის მნიშვნელოვანი ნაწილი გაიჯაუნა ახალგაზრდობის ნამუშევართა საკავშირო გამოფენაზეც, რასაც პრების მალალი შეფასებაც მოჰყვა. ერთ-ერთ გამორჩეულ მხატვარს თეჯი მირზაშვილს საკავშირო ჯილდოც კი უნდა.

საინტერესოდ გამოვიღინდენ ახალგაზრდა მხატვრები მიმდინარე საგზაფხულო გამოფენაზეც. თავი იჩინეს ახალგაზრდა მხატვრებმა, მოჭანდაკეებმა, გრაფიკოსებმა და კერამიკოსებმა მხატვრის კერეულის ჩატარების პერიოდშიც.

საინტერესო ნაწარმოებებით წარსდა ჭარბიველ მუსიკალური ახალგაზრდობის

ამასწინანდელ სამუსიკო პლენუმზე, თუმცა მართებელია მოთხოვნა, რომ უფრო მეტი ყურადღება მიექცეს ეროვნული ჟანრისა და ღრმა გრანოებით დაწერილი მუსიკალური ნაწარმოების შექმნას.

ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწევიან თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები და რეჟისორები, რომელთა შორის უნდა აღინიშნოს რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული ბირთვი. სამწუხაროდ ასეთსავე ნაყოფიერ მოღვაწეობას ვეღარ ვხედავ მარჯანიშვილის თეატრის ახალგაზრდობა. მათ საგრანოლად მოადუნეს შემოქმედებითი მუშაობა, რაც ჩვენი კრიტიკას არ უნდა გამოეპაროს.

ახალგაზრდობის მაღალ საზოგადოებრივ და იდეურ სიწმინდესზე ლაპარაკობს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა გადაწყვეტილება — წაიღებენ ახალციხის თეატრში მოსახლეობის მომსახურების მიზნით. მესხეთის თეატრი ახლა ყველაზე ახალგაზრდული თეატრია და მისი პირველი მონაწილეები, ისე, როგორც მომავალი მსახიობ-რეჟისორნიც, მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში უნდა იყვნენ.

დიდ ყურადღებას ითხოვს ქართული ბალეტის მომავალი. მიღებულმა გაკვეთილებმა გვიჩვენეს, რომ საბალეტო ხელოვნებამ ახლა ყველაზე გადასატრულ ამოცანას წარმოადგენს დასის გაახალგაზრდავება. ამ პრობლემას მხოლოდ გაბტანე ჭაბუკიანი ვერ გადაწყვეტს, მას ამ საქმეში ენერგიული დახმარება უნდა გაუწიოს. ქართულმა ბალეტმა ახალგაზრდობა უნდა დაიბრუნოს.

საინტერესო მუშაობა ელის მიმდინარე სასაფხულო სეზონში. ფილარმონიის სისტემაში მოღვაწე ანსამბლების ახალგაზრდობას. გასტროლების თადარიგის დაღვემვა, მყარი კოლექტივების შექმნა, განხილული და მიღებული რეპერტუარის დაცვა, პროფესიული შესრულებისათვის ყოველდღიური ზრუნვა და კონტროლი კვლავ უზრუნველყოფს ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენელთა მოწონებას ქვეყნის შიგნით და მის საზღვრებს გარეშ.

საქართველოს რესპუბლიკის მხატვრული ახალგაზრდობა ბევრს კარგსა და სასიკეთოს მოუტანს ხალხს. ამოცანა იმაშია, რომ სწორად წარმართო მისი შემოქმედება, მაქსიმალურად გამოავლინო მხატვრული პოტენციალი, დავეხმაროთ, კონტროლი გაუწიოთ და კიდევ უფრო მაღალ მხატვრულ-იდეურ დონეზე ავიყვანოთ საბჭოური ხალხის ესთეტიკური მომსახურების საპატიო ამოცანა. ეს კეთდება, მაგრამ კიდევ უფრო უმეტეს უნდა გაეთქვას მიმდინარე საუბნო ლეონ წელს.



პავლე ბაგურაძე

მწამსელია

# ქველითი და ილუზიი ხალკონეხისათვის

ოთარ ევაძე



ახპითა ხალხი შემოქმედებითი აღწევლობით ეგებება დიდ ოქციონების სოციალისტური რევოლუციის ამ წლისთვის. წარმატებები მშენებლობის, ფრინტეზე განაპირობებენ მიღწევებს მხატვრული შემოქმედების ყველა უბანზე ახეთი ერთობლიობა საუბნო წლის სულერი და ეკონომიკური ფრინტის ყველა ხალხს გასუფიერებლად შოკანებულა სოციალისტური საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებით და იგი უფრო მკაფიო და ნაყოფიერი აქნება, რაც უფრო მეტის მოწოდებით და ენთუზიაზმით ვიმოქმედებთ, გონებრივი და ფიზიკური ძალების თავარიგავს მოქრება-მობოლოზაცხას მივადევრო.

საბჭოთა მრავალფეროვანი ხელოვნება სოციალისტური რევოლუციის ნაცად მეთოდს ეტრდობს. ხალხის სულერი ზრდისა და ესთეტიკური სასულეოების არტერიას წარმოადგენს. კომუნისმის მშენებელი საზოგადოება თავის მხატვრული განვითარების შოკან ნიშნავდელ მიჩნებს ცხოვრების აქტის ღუნიწურ მეთოდს.



რამდენიმე მთელი თავისი არსით დავაწივრებულა ხინამფლის მართალ სახესთან, ხელეფნა უცვლელია შარში უფას ზიანში და შემოქმედების ადამიანებს, სამბურთი გარეგნულია შიშით არის გამორჩეული ჩვენი საზოგადოებრივი წყობის განვითარებისად, ბუნებრივია, თავის მხრივაც კანონობრივად ზემოქმედებს სოციალისტური შეწყველების გამაგარებლობაზე, ხელეფნა ხალხის სამსახურს მიიწვევს თავის მოთავს მიწად და ხალხის სიკეთესა და გმირობის უმტყრის, შრომას და პატრონობის ექიმად, თანამართლობას და კომსოლიტარს უტყრებს, ცინაზადდევნებს და ბრძობის. ამიტომ ის შემოქმედის მიიწვევს წინაღობა მსახურად, ვინც არჩეულად ზედვას არ დალოცოს, სინაბოლის თქმას თორავთქმად ვი არ იხდის, არამედ სიკეთის და მშვენიერების დაშვიდებულად იმარჯვებს.

შეგან ჩვენს დროშიც და ჩვენს შრომასაც აიიან ისეთი მსახურება, რომლებიც თავითი შემოქმედების მოთავს მოქალაქედა მოსორობის მიიწვევს, საზოგადოებრივი მოვლენების მხოლოდ ფერქმავალ, რადლოვად მსახურებს უმარაბენ და როგორც კი შის აღქას შენაწევად, დაეხიარებულა შეხასობით განვიკითხან თავიანი მამხმელებლი გვიანზე, ვითომდა თავიანი გაბედულ ხეზე.

სამედნიეროდ ასეთი მოპირები მალან ცტობა, მაგრამ, რაც უფრო ნაჯდობა შიი რიხება, შიი უფრო თავალი საცემი შიიი შიიი. ამიტომ ქართულ მსახურულ საზოგადოებრიობის ვალა საკანორო ასპარეზი არ შიისეს ასეთ რთიულებას, რომ შიიი მერკატელოტორი ზრავიანი ახალ მიხედვებს არ უმარაგლებს მართლად ნიჭერი შემოქმედ, ვინც ზოგერა უნდადგომად სცემიან ქალაქი.

შეგან ჩვენს სამპოური ხელეფნა ხელეფნა ამაღლებს კომუნიზმის მშენებელ ადამიანს და ეს მაღალ შიიი კვლავად დარჩება მსახურული შემოქმედების მოთავს დევიზად, ხელეფნა რილი დამხმეზულა, რომ მან თავისი მაღალი აღზრდილობითი მოვალეობაზე ხელა აღიღოს. პირიქით, თუ შიიდან ახალი თვალთი, დაუბრუნებელი განრძობები გველერება, გვესაზურება და შიიგადაცხადება და ვისა აქვს უღელვანი ხელეფნებს სხვა, განკუთრივი უფუქვია დაკითხვის, ჩვენი ხელეფნა ამისათვის არ განაწინა, თუ განიტიკური და იდურო დამაუბრებლად გარჯდება და თავაყიდვულა.

შეგან, სამწვევლად, ზოგერი შიიცი გვეხსის, რომ ხელეფნა მოსულა... განსჯერებვითი ვი სახეობისა და თეატრიო, გულსტაქენია, მაგრამ შიიცი იტყვის ხილმე:

— დაბერდა სახეიო ხელეფნა. ფერქვარა და ქანდეცახე მოპულაროლი კომიხელეფნა, ირივეზე მეტად ვი ტალეფნა. ფებურთის ერთ მატჩს შიილიონები უფერებენ, მსახურთა ვამოქუნან! — მხოლოდ თასიხე.

ღიახე, გვემშინა ამის მაგარი საკუედურები, რომლებიც, რასაკვირველია, ცტობა სინაბოლი, მაგრამ ერთი კი შიიითია კინი და ტალეფნა ბევრს რილი ზრუნავენ, რომ მსახურთა ნაწარმოებები ისეთივე ხალხითი შიიწოდონ, როგორც სპორტული ვამოქუნებს ექიმებთან. შიიუბედავად ამისა, საგანწიო შიიცი არაფერია. ფებურთის ტრანსლაციას ერთადერთად შიილიონ ადამიან უფერება, მსახურთა ნაწარმოებს კი ბევრად მეტად — განს ირმები დაუფორთიან ირ ტაშის, — განუშომალად მეტ დროის, — შიილადღების, თვების, წლების, — თუთრების ვამოფენებზე, გალერებში, მუზეუმებში, საზოგადოებრივი სახლებში, საქუთარი შიიში. ჩვენს დროში უფერად ფებურთისა კი შიიადლი მსახურებელი ჰუვის, მაგრამ კარგ ფერტილის, ვრთყესა, შიიანდების, ჰილერთობა.

ლეო ხოჯელანი

სვანეთი



ეგრამეასა და პლეატს კი ვაიცილები მეტრ, თანაც ესეივეგულტარებისაგან თავისუფლი გვიქვად შიიი აუდიტორია, სახეიო ხელეფნა ახლა ხალხის სუფიერი მოიხიონის პირველმეტყველო მოვლელად იქია და შიი უფრო გაზრდება შიიის უწყობადა, რაც უფრო იფერვად და შიიფესვლად ამაღლებდა თიიონი მსახური. ამიტომ ვერ დავსჯავი კმაყოფილებას, რომ ნაწარმდავად აქმებს თავისიშისით ფერქმავებს თუ შიიადიკის მოწარმებს ვერ შედარება ბევრი სხვა რომელიმე მსახურული დარგი, შიი შრომის კინოფილი, ტელეფიდგამა და, რასაკვირველი, ისეთი პოსტულაციო მოვლენაც კი, როგორც არის, თარქვად, ამატრინი დახმეზუბურთა!

ღიახე, — სახეიო ხელეფნების კარგი ნიშნები შიიღვი სამწერადა და დახმეზუბად და მას უცვლელად აღიქვამს მსახურების თვლი და გული. აღიქვამს იმ ძალითა და იმ ინტენსივობით, როგორც ირალუბა და მიღერდება ჩვენი საზოგადოების ადამიანის ინტენსივობა ესეივტარებო გემოვნების კეთილმეტყველი.

ამიტომ შეგიძლია დამაშვილებელი ვითარი ხელეფნების მოპავლელ, სახეიო ხელეფნა თუ, არის და კვლავად დარჩება მადი აწიურობის მშენებელი ხალხის სუფიერი მოიხიონის უსპირისი პოპულელად, მის ვერ გაუფასურების ფიციოტებისა და ლორიცილების უსპირი დასცეხისა, ცინაზად რომ ძალუდა გახდეს კომსოლიტარია პრავად! ფერქმავებს: პირიქით, რაც უფრო იმწავლებს ტიპური კომსოხერა შიიარჯული ინტელექტია, შიი უფრო მეტი ფასი აფერება სახეიო ხელეფნებს, ერთ კადრებულ ნატიფობის ზოზის ქართული მინაქარი მეტს ფასობს, ვინც ერთ ატიმორი რეპტიკონის აფეხზე დასაფორთი თანა, ვეფრად დაფერი შიიფდება ვითარული, მაგრამ არა გვეჩიან ამოღვლის სასაღვარავითო დაფარავის ის უსპირტი, რომელიც უცვლელად სახეიო ხელეფნების ნიშნების ვატჩას ჩვენი ჰეილერად უცხოეთში. სახეიო ხელეფნების ნიშნები ხალხის სუფიერი გულგუდა ეს კარგი იცის საშუაო შიივირთან და ამიტომ მადიდა ფასი უნარჩუნებს მისა, ჩვენი მსახურების ვალა კვლავად მიიწვევს ამ ვალეფტის მაღალი კერის, რაია არახილდეს არ დევეცე შიიის ფასი, არ შიიღვი ხელეფნების ვაუფასურება, არ წარმოიშვას ინფლაცია სახეიო ხელეფნაში.

შეგან, ასე რომ არ შიიღვის, სპეჩარა ფხსავლად ვითარებო ნიჭერებასა და პრავესობლობას, ვიიავდემ მაღალ ესეივტარობასა და დამა იფერებას შემოქმედებულ გვესხდების, რომ ხელეფნა შიი იმარჯვებს, რაცა ვერ დამად იჭრება ხალხის ესეიკეთია და საზოგადოების ცრია რომელიმე ფინის, — დასალო, სასუქიანი ან მაღალი გვიმგანა-ზარკუნების მწინეთიკის კი არაა ვაკეთილად, არამედ შიილად შიიის უნდადღების წარმოადგენს. ხელეფნა ვასახედა და შიილადე რა იქონ ექვლასაივის, ამისათვის საბჭოური სახეიო ხელეფნა უღდა ვითარებოდეს მრავალფერად, მრავალმნიშვნად, პოლიფონიურად, რაია ვედა რაწერედეს, შიიუჭედეს, შიიცილის, შეიჯავრის და თავისთავის სასახებელად ვამოქუნოს.

ამიტომ კიდევ ერთხელ უნდა შევეხსნიო ცინოშინის, რომ ამ შიიის მისაწვევად არსებობს მხოლოდ ერთადერთი სწორი გეოცოტრების, ხიიციტრების სახეიარის, საზოგადოებრივი მოვლენების მართლად აქმებს და მსახურებლად მრავალმეტყველად ვამოქუნებს ესა, საუერენებით ნაიყად და ცხოვრების ნაწარმებე რეალბისის ზუსა.

სიხლედ არა იმის თქმა, რომ რეალბიონ რეალბიონ ვაცავნიო რივარ მსახურებელი აქმის მეთილი. მაგრამ ვერ დავთავანებობი იმით, ვისაც შენაწედვლად შიიინათ რეალბიურად აქმის სოციალისტური მეთილი უმუხამინ სხვა რომელიმე მეთილი, — თუნდაც კრიტიკული რეალბიონს მეთილი. საუთონს ახიინარად დავთავანი ვი ვაფიციტრებს იწევებს, შიი უფრო მცდარია შიიოტების, რომ შენამის კრიტიკული რეალბიონ სოციალისტური რეალბიონ მეთილი.

შეიძლება თუ არა სოციალისტური რეალბიონს მეთილი ვამიდერება, ვამოქუნებ, ვამრავალფერობებს კრიტიკული რეალბიონს მეთილი?

არა.  
რატომ?  
იმიტომ, რომ კრიტიკული რეალბიონს მეთილი თავისი მსახურთი მიმართულია კაიტელოტორია წარჩიების წესზე დაუფრენული საზოგადოებრივი ურთიერთობის წარმოდგენის სოციალისტური რეალბიონს მეთილი კი მიიქვარება სოციალისტური რეალბიონის წესზე დაუფრენული რეალბიონს მოწოდებს არსებულ კაიტელოტორია კრიტიკული რეალბიონი ინსტიტუტების შეცდამა, სოციალისტური რეალბიონს კი არსებულ სამპოურის დამკვირვებას, ბუნებრივია, შიიი შეიძლება ვამოქუნებს იფერი კომპრომის წესობის კომპრომის კი კომუნისმის მშენებლობაში საამდრო ხარბო არაა.  
ამიტომ მსახურული შემოქმედების ცრიაფერო მართალი და პრავერბული მეთილი სოციალისტური რეალბიონს მეთილი, რომელიც არავადია შესწავლება არ უნდა გვემოდეს შეზღუდულად.

ვიჩოდ, თაღუღურად, პირიქით, სწორად სოციალისტური რეაქცია იძლევა ნოყიერ ნიადაგ ცხოვრების მრავალფეროვნად და პოლიფორმად აღსაქმელად.

მაკამ აიან დემიანები, რომლებიც ვერ ხედავენ სოციალისტური რეაქციის მეთოდში მრავალბრუნობას, მრავალფეროვნებას, მრავალპარადიგმობას, და მოითხოვენ მის ისეთინობად გაქმნა-გავანებებას, როცა იგი ფაქტურად სწავლავს შეხედულებათა და კონსტრუქციის ეკლექტიკად იქცევა, ახლც განისმს ასეთი მოთხოვნის წინა, რათა შიარს დეფინიციით არა ერთი მისი დინამიკის მრავალფეროვნებას, არამედ უფრო მეტად მრავალ მის დინამიკობას.

სალონიასთვის ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთი, სახალხო ინტელექტის დასველი კომუნისტური პარტიის გვერდით შეიქმნას ხალხს ინტელექტისაგან განუკლებადი, ცალკე ჩაუფოსონობის ინტელექტის დასველი მრავალი პარტია.

იგი სახალხო კომუნისტურ პარტიასთან მრავალი გეოგრაფიული პარტიების მოქმედების შეხამება კომპრომის ნიშნავს, კომპრომისი კი როგორც ვითო, კომუნისების მშენებლობაში საიმედო ძალა არ არის.

ამგვარად, რჩება მხოლოდ ერთი გზა: — მრავალფეროვნებისა და მრავალბრუნობის — სოციალისტური რეაქციის მეთოდის მექანიზმი გზა, რომელსაც მეგობრად მთელი ხალხი უდგას, მაკამ მონიხალღებებიც განაჩნა.

სოციალისტური რეაქციის მონიხალღებები აიან როგორც ფორმალური აბსტრაქციონისტები, ისე ნატურალიზტ-ფალსიფიკატრებს, სოციალისტური რეაქციის ერთიანად გნებენ ისინი, ვინც სპეციფიკური მოვლენებისა და ობიექტური სინამდვილის უმრავლეს შემთხვევაში ვერცა და ისინიც, ვინც ვერცა უნდას ფორმალურებისა და სინათლის მოგვანიების ცდებდა სოციალისტური რეაქციის აღიარებენ ისინიც, ვინც მას არიშევი მრავალფეროვნობის, რომანტიკულობის, შემართების, ვინც აცლის პოლიფორმობას და ქვეყნს ერთობივანს სიმართლად, ვინც როდული კომპრომისი ობიექტთან ცურდება მარტოვე სექტატორად, ვინცა კვინა, რომ სოციალისტური რეაქციის სტერია არა პერსონა, არამედ შინაგანი ფსიქოლოგიური თვლვა, არა მონუმენტური მატერიალობა, არამედ კამერულ-ბუფარული ჩურჩული, არა მომართობა-მოქმედება, არამედ ურთობა-უფიქსიობა.

ასე პოხუიან დადგა კრიტიკოსი სტინი, რომელიც მკვლავ იჩინება ქართული თეატრის ისეთ დასვენებას, რომლებიც მისი უნაო, კახია, რომ ვერცა გმირული-რომანტიკულობის ანაღებულებას და თავს იჩინა თერტი კამერულ-ფსიქოლოგიურად. იგი უჩრს, თეატრის სახალხო თვლვად იქცა — მან დროულად იგრძინა, რომ გატყობილყო ცხოვრების პერსონა, რომელიც თავისი პირიქით მონუმენტური უქრობის დაულობლი კედელვით აღიარება თეატრის და დინამიკურ, ფურსტულულად მრავალბრუნულ ცდებლად სინამდვილეს შიარს, თეატრის სტალიასთვის შეუსამაშო შექმნა.

სტინი, — ჩატო მკვინია სტინის, რომ „ცხოვრების პერსონა... კედელვით აღიარება თეატრის და ცვალებად სინამდვილეს შიარს“

მაშის თვითინვე იძლევა ცხოვრების პერსონა ხასიათდება თერტი „პირიქით მონუმენტური უქრობით“ და რომ „მონუმენტურ-რომანტიკული და გმირულ-პანთეისტური სტალი უქრობის ცვალებად მქნის რა ასეთ ხელისნერ განსხვავებლობას, ავტორი ვერცა... და თვითინვე მივიკითხო მონუმენტურ-რომანტიკული, პერსონალ-პანთეისტური სტალი და ვერცა იგი ახალ სტალი... ფსიქოლოგიური თვითინველებლობის სტალი.

სტინი არ მთავს, რომ „არც თუ ისე დიდგ მქნის წინაა ქართული თეატრის სტალი ერთობად იჩინდება, „პერსონალ-პანთეისტურად“, მონუმენტურ-რომანტიკულად“. მაგამ მას არ მოქონდა, რომ ქართული თეატრი ირმითი წლის განმავლობაში მონუმენტული თვითინველობის აგრძელება თავის გზას, მას არც ის მოქონდა, რომ საბჭოთა უქრობის მეთოდების ატაცებლობა იგი თეატრის ბეჭეფად დადებოთ. ყველაზეგ მონუმენტულ და ყველას მიერ აღიარებულ „პერსონალ-პანთეისტურ და მონუმენტურ-რომანტიკულ“ სექციალებით: მას მოქონის სწორად სხვა, — მოქონის ის, რაც იგი პერსონალ-რომანტიკულად და არც პანთეისტურ-მონუმენტურად, მოქონის ინდიფერული, ფერკამპირული, ნატურალიზმად და კვათხილად გრძობების გამოშვლება, მოსწონის გულაქმილად გადამბარებულად ფსიქონერვულად და არა პერსონალ-მონუმენტურად.

როგორც ეს ხმა რასკვარევილია არა ისეთი, რომელსაც შეეძლოს განაწილოს კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ასეთი ხმა წინ ვერ აღუდგება საბჭოთა უქრობის მტერებს, კიბლხამდე შეარაღებდ აგრძელებს. ის ვინც ხელს იღებს ცხოვრების შეხების პერსონალ-პანთეისტურ და მონუმენტურ-რომანტიკულ სტალი და ქვეყნის უმრავლესობასა და საკუთარი გულაქმილად მთელი წყნისა და გრძობების ამორფიკა-მოქმედებას, ვერა-



გივი თთიფი

სოსლს ზიჭვი

სოდეს ვერ გამოვლდება საიმედო ძალად ვერც კომუნისტური მშენებლობის სინქრეტიზმის დადასტავება ახლა და ვერც ფსიქოლოგიური თუ ფიქსიური შეხამებაში მომავალი. ასეთი კვადაგობი ხელთინებაში აღივლად ვერ იშვანდები სხვათა ხალხს რეაქციულური მისისა. ეს მისია კი იშვანდა როდული, რომ როგორც კი წართმობას მისი პერსონალ-პანთეისტურობასა და მონუმენტურ-რომანტიკულობას, იგი უმალ ისტორიულ ბიძალად და შემოქმედებით უქრობების ბოლოში აღმჩნდება ისტორიულად ჩამორჩენილია დინამიკური ჩამორჩენილობის კი სცენურ, სცენურ ახლც ნახევრად კლინიკალურ ხალხებს.

საბჭოთა მშატობაში მომავლობა ბუფარულ-კამერული ფსიქოლოგიაში ვერაღებდ ვერ გადგება საბჭოთა ადამიანს ფიქსიებისა და გრძობების, მონარეფებებისა და შემართების მხატვრულ ფორმებში, მხატვრულ იერსებებში გამოიხატებულად, მკვლავ რომლებიც კი არ იზრუნებდნენ თავს საკუთარ არსში თავის ხალხურსა და თავის ხალხობის უმრავლესობით. პირიქით, მთლიანი რომი და მხატვრული რომლებიც მუდამ მზად იყვნენ მისიველი სხუთის შესახვედრად და დასახვედრად. თუ ხელს აკლავს „პერსონალ-რომანტიკულზე“, თუ უარი უქვია გმირზე, თუ გავაგრძელებს „დედგროსკულზე“ თორბას, — ნახევრებითი „თვლურ“ განწყობილებათა და ასეთი დანტრული ცრუნების ვერასდროს ვერ შესწავლავს ისტორიული მისის შესრულებას. ისტორიული მისია მარტო ის კი არა, რომ რეაქციული ბარკიულზე იოფოს შევადგოს, ამ დეფიცი მისია იმისა, რომ სულერი ბარკიულზე ამ მომავლობა, დეფინი მრავალად შეიხანობი, ხოლო ვინც ფიქრობს, რომ თანმებრვე ცხოვრება ცვალებადია და მისთან კონტაქტის დასამყარებლად სტრუქტურული უნდა ვილხარკიო, —



ძალიან ცუდმა, ცუდმა სტინიყ, ჩაკი პკინია, რომ შერაკოცა, ზონატიკოვლისა და მონტენეგროსა უძრავ კედლად აღმართა ხელწინებასა და ცხოვრებას შორის.

ამიტომ, როცა ვიხილავ მხატვართა შემოქმედებას, მხატვართა საზოგადოებრივი ხედვის ძალასა და პასუხს, ნუ დავნიშობთ მათ მოქმედების საფორმა მხატვლურ პოლიტიკას. ლიტერატურა, მუსიკა, თეატრი, კინო და არქიტექტურის კი ბევრს სიღრმეს ჩვენნი მხატვრების იდეურ-ესთეტიკური მოჩვენების ამაღლებლად აწვევენ. გულსაგვეულოების, სინიზმის, უდარბარიების, ეგოიზმის, ნიღაბების უღმრთებლოდ აღსვლა ზოგიერთმა ტექნიკა, მოთხრობა, ან ფილმი და სტექცილმა თავისი ყველა დაანინეს საკუთრი ხელწინების ზოგიერთ მერყევ. ან ჭკრი კიდევ გაუმარბებელ წარმომადგენლებსა.

მაგნი, მეორე მხარეც უფლებდით. ისინიც ვაიხილავთ, ვინც თავისიანი ნამუშევრებით სწორად, მართლად, წარმოადგენს კი არა, ფუნქციონირებს მდგომარეობაში დასრულებული სულს, მაგნი ზოგიერთ იდეურად მოუწოდებელ ან იდეურად გადგრეობელ ფიქრის ვერბა წყალობით ვინც ვერ იკვლევს საკუთრი გამოყენებულ მეთოდებშია ვინც ვინცა იღვრება ამაშუალებს სულს. რეალულის ნაბიჯები — ქანდაკება არამოდებრივად პლასტიკური და აღტირული სულით ჩამოსხმულ.

ან დაფიქრა ეთერის ზოგი წევრი, როცა არ დაუშვა იგი ვამოდებელი.

ამას, რომ შუშის ფიგურა თითო ხელში და ძლიერი ნაბიჯით, მოქმედებს ტრასითა და თვდა გასულიდა თვალებით მიხიბებს და იდეით განაბიბებს შუხე, რომელიც უფრო ინტენტივრება და მოსვლის ვახანებ, ვინც არამდ შეგებულად, დახს, უფრო ინტენტივრება. რადან დაიღვდა დაფორმებულ იმინიზმს და მიღებს არსებით მიხიბობა ლინტინი მოხიბების მიხი შეწვევებზე, დაწვეულ უფროებით და მიჩინაა ლინტინი მოხიბების — მიწა გუდუნებს მივით. დაწინებულთა კანდაქლებური წარმოდების და შიშინა, რომ ლინტინი მოხიბების — ფიგურა-ქანებზე დაქვემდებარის შეშუბის კინორლობა, დაწინებულთა კლასიკურად გახატვნიბულებსაგან და მიეზნობა ლინტინი მოხიბების — აწინებს უკლასი საზოგადოება, დაწინებულთა კანდაქლებური წარმოდების და მიეზნობა ლინტინი მოხიბების — ფიგურა-ქანებზე დაქვემდებარის მუშუბის კინორლობა, დაწინებულთა კლასიკურად გახატვნიბულებსაგან და მიეზნობა ლინტინი მოხიბების — აწინებს უკლასი საზოგადოება, დაწინებულთა უფროსად უწყვლადობით და მიჩინაა ლინტინი მოხიბების, რომ ვინცა განსრულად განათლებსაგან, სახელმწიფოს მართვა-გამგებობასაგან.

ან, ამიტომ ვამომტყე ადვორტმა თოფთან კაცის ამგვარი შინაგანი და გაზრდილი იფრახს — გამოაქმნავთ ვერბა უშუალოდ, კეთიან მამარჩინა მოქმედით. განვიტო მხრებით, მინიმ შეხლებით, არაოდებრივად.

ეთერის ზოგმა წევრმა კი იყურებს: დაუშვებულთა რეალულის სინიზმოდ უფრო, არაოდებრივად, გაუთვლილი ტიპის წარმოსახვა.

შეუღწევს ისინი. მათ პკინია, რომ იტობარის სოციალუტური რეალულის თორა საუბრობენება გამარჯვების. მათ პკინია, რომ ვინც კი რეალულისა იყო ჩამხული პლასტიკური კეთია და ცოლად იტყვიან, თითქმის ცოლად იტყვიან რუსების ვეზინობა და პრინციპიატიკ არა, ეს ასე არ იყო და ნერვ დაიადგვიბით ისტორიის შეყვლა-შემაღლებების ვახს, ასან უყვე ვაიხი პოლიტიკაში და უფრო მეტს ვაყენებს შემოქმედებაში, რადან ირჩილდასო წელს შედეგში პკინიაში წევრი რეალულის ისტორიის აღიარება დიონ წერება არა მარტო წერილობითი დატყვიანების, არამედ მასთან ვახანებდა სახელით ხელწინების ნიშნუბის მიხედვითაც ვინც მხატვრობა და მქანდაკე ისტორიის დატყვიანებისადაც იტყვიან ისტორიული იტყვიან ისტორიის — მოქმედებელ ანდრეევა, ლინტინის ბრწყინებულ პირებზე რომ დატყვიან.

ანი ამშუალებს თოფთან კეთია თორა საველოში გამოტყვილი. იგი, ვინც შეხვდით, დატყვიანთა თორა თორა, ძლიერი მამარბებისა და შეხვდებულთა კეთია, და რადიმ მოიხიბობს, რომ სხვად ვაქციეთ — ვერბა შარავლი ჩავყავთ და მალევე უშუალო მივით. ლინტინის მოძველების სიღრმე იმინია, რომ ვინც დახს მინა პირაკამ სწორად დაწინებულ დატყვიანებულ მასებს ვახანებ ვინცა და რადინებულთა გახატვნიბულ კლასების წინააღმდეგ ვახანებ. ვინა ლინტინი თითქმის არ ამინება, რომ რუსების ვეზინობის მასებს სინიზმოდ და უფროსში ცხოვრობენები, ამიტომ, არ ვახანებ ვინც, თუ ასეთი გაუთვლელი, მაგნი ლინტინის მოძველებ-მაწინებულები ვინცა ვახანებ თოფთან კაცის პატარა უშუალო ქონდად. დიხს, პატარა, რადან უფიგურები იყენენ, სამხატვროდ ბევრად „განათლებული“ მტრული თეია ვინცა მეფურ რუსების რეალულისა ასეთ ვახანებულად, ერთხელ თავებს სჭირად, რომ წინააღმდეგობისან ვაწინებულებში ვახანებულა შედგან. ლინტინი წერბარს, ჩვენც არა მარტო თავებს ვადატყვიან, ჩამსე ბრალს ვადატყვიან... არამედ ვახანებულა შეტყვიანთა თეიანი.

და თუ ასე იყო სინაფიგურა, რადიმ ვხამუშება ეთერის

ზოგიერთ წევრს, რომ ამშუალებს რეალულისა, შეხვდებულად, გაუთვლელად თოფთან კაცს პატარა უშუალო მიხიბობისა წერბარში კეთიერების, — ამშუალებს თოფთან კაცის მიხედვით წერბარში ენობა და სწორად მოქცევა საკრავლობის მხატვართა კეთიერების, რომ იგი თმხატვური წარმოდება შორის ერთ-ერთი დასრულებული მქმნელებს აღიარა. საწინებელად, სწორად არ მოიქცევა საკრავლობა გამოყენების, შეშუბის სდარბაქოე თორა, რომ ეს კრავ ქანდაკება მოსკოლში არ გამოიხი.

ეს კი იმას იწინებს, რომ „ცხიე შეხვინან ცუდებმა“. ნიჭიერი რეალუტები მქანდაკე ადვილად იდეურებით სავსე, ფსიკოლოგია-რად მართლად და პლასტიკურად მეტყველ წარმოდებებს, რომელიც რეალუტური რუსების სულს მხატვრული ვახანებდა, მაგნი ამ სწორად აშვარ თმხატვრულად მერა და სავარი ქანდაკების სხვის ერთი იწითი ადვილად მაინც დახმარებდა ისეთვე ნიჭიერ და ისეთვე იდეური მოქანდაკე, მხატვრული და არტიკულური, რადიკურ თითონ ამშუალებდა.

არაია საქმე რადიმ მოხდა ასე რადიმ არ მიიღეს ამშუალებლის კართი წარმოებით, თემატურობითა და პროფესიული მხატვრული კართი კარავა ვადატყვიან სულტურა სწორად იმით, ვინც მოქმედებულ მართა დატყვიან სწორად ასეთი.

ამაუ მასების ვაყენა ძენითა. ამიტომ კიბობის ნიშნის ვახანებ. დედა, ვეღვა დატყვიანთი და საუბრობა მოსწრება ვამოქმედა. იტყვი არის კიდევ სხვა რაკავ, ვინ ჩვენების წინობით არ არის, ცნობილად მათეფსიკოლოგის მოიხიბების ვადატყვიან ამშუალებს ქანდაკება დაწინებს, და ვინ მინი, რაკავ ვამოქმედებუ ვახანებს შედარებით სულტ, შეუწმადებულ, ნახვარამდებარულ, რეალუტურიკობას მოკლებულ სხვა წარმოებებით, მათ შორის საქარავადობას.

ამედან დასვანა შეცდომად დაშუბლები არა ვარსეთია მერა, არამედ თორა მხატვართა სულს ჩაიკრძოლი იტყვიან წყალობით. ეთერის ვერბა უკვლავებს სწორად, დალად, შემოქმედებითა, საზოგადოებრივად არჩევნის, როცა თავისთავიანა, საკუთარ სულიწინობაში. მაგნი საქმარისა ითავის ვაიხი ეთერის ვერბა ვახანს, რომ საუბრობა შემოქმედებით კრძალვის კი ეტყვი ვახანებ, რადეს ეტყვი, აინტერალებს, ცხრალავს, რათა რამევე არ დატყვიან... რამე ცუდია არ გამოიხიბებს.

ასეთმა შიშმა სოციალუტური რეალუტის შეიღობი ვადატყვიან ბერა კაცი ნამუშევრის ხელსაყვლი მიხედვით ვადატყვიან, ვადატყვიან ატყვიან შემოქმედებითა აშვარებლის მახანებობას და ხანეს ისინი მოკლებულ ვახანა, უბნავა ნარტუალისმოსკელ, ამრავა იმით იტყვიან, ვინცა მოხდა ნაფურცალებს სავანენ.

საქმე პირად ამშუალებს წევრა ვახანების რადი ეტყვი, ეს მდებარეობს კართობის დატყვიან იწინებულ, საქმე მთხმას: ჩვენ ვადატყვიან ის, რომ მხატვრული ეთერია არაან საყურარა შემოქმედებაში, მაგნი სხვაფერადიან სხვის სწორებობა, ნიჭიერად და იდეურად ვადატყვიან წარმოებით კი ეტყვიან ამგვარ ცუდებდახს, იგი კიდებთ სინარტის, სინარტის კი ადატყვიანული კონტრებობის მხოლოდ ვახანს, ზოგერს ლავან კიდევ.

ვიჩი ასეთა დატყვიანთა კონტრებობა ახლავარდა ნიჭიერ მხატვარ ნიკოლოზ ვახანებსაც. ბერის ახლეს სა საუბრო აღიარება მოიხივა საქარავლობის მხატვრულ საზოგადოებრიობაში იგნატოვის დღმა ვერტროლმ „შეხვეების დროს“. მაგნი მასაც ვადატყვიან ესა საყურარა გამოყენებისკენ, მერე და რადიმ იტყვიან იტყვიან, რომ ითხ ბრავ და შინაგანი მომხიბებლობის ამბობელ ახლავარდა ვინცა ქარსიკავა „უღმრთებლი“ ჩვენების ჩავაყენებდა და რადიმ დაუშვებულად მანქანების ვადატყვიან ისინი. ადვირობა იდეურად ვახანებდა მოსკელს თორა ვერბინების, ეთერის ვერბაშია ვახანებდა დატყვიან დატყვიან და დიდი არსების და დიდი ეთერობობა ვადატყვიან სურათი დაწინებს. ამანც დატყვიანთა სოციალუტური რეალუტის მოიღობი კარავდა ეთერობა იმინობისა, მოტყვიანობი შეტყვიან ვადატყვიან კართის და კიდევ ერთი შეხვდების მხატვრულობა შეტყვიან მადელ ვადატყვიანთა შინაგანდობის და მათე რებულზე შეგავდების ძალა.

იდეურად ძლიერი და თორბის მრავალ სინტრებებს წარმომებების შექმნა ბერავ არის დატყვიანებული ცხოვრებისეული თემების დატყვიანების, საზოგადოებრივად ეტყვიან მოტყვიანებისაგან მიმარტობი, არა ბუნებისა და მოღვენების ვადატყვიანობი, არამედ მათ არსებ ნაწილებით, არა უბრალოდ, მასთერი ფიქრებითა, არამედ მათეფსიკოლოგის ატყვიან დატყვიანებულების ჩვენებით, არა დიდი თემების ინსტინტივობით. არამედ დიდი გმინობებისა და არბის წარმოშობით.

ამ მხიერ საქმარისად სულიდან ჩვენნი ეთერობა და დიატურების წარმოადგენლობა. უყვე ერთხელ შექმნილი მხატვრულ-პროფესიული ბერობი ნაწილრი ეთერს ასე უყვე დატყვიანებულად ვადატყვიანთა ახლ მხატვრულ ხარისხით არ აშვანს არც პირველ-წინარე და არც ინსტინტივობით ვადატყვიან.

ამას წინააღმდეგობა კეთიერის დაწინებულობა სექციის ერთ-ერთი სტაბილურად დატყვიანებული ციფრი მოიხანებს. იტყვიან, რომ ამბობ-





ქართველ დამპყრებლებს. შეჩერდება მად უნდა გაეყოფი, წყროს დახვრებულად, ცხოვრების ცოდნით, ცხოვრება ცხოვრების ცოდნისა-  
 თვის მოღონებებს არა საბარბისო, ცხოვრება სახელმწიფოებრივ  
 განხედვითა და ჩაინერგა ვამაჟგებრით არ შესივლდება ცხოვრება  
 ჰყენ ზეთონს ვართ. ჩვენს ვარშეშე შეწყვიტე აღმარებლისა ვა-  
 მოსხებვის ისეთი ვად ვაჩინა, რომ მისი ნიჭიერად ერთ ფო-  
 ლიუს თაჟმითა ქარა ნაწარმოებს მოკვეთს, მაგარს ამისათვის  
 საქართველ ვაყვარებებს ცხოვრება, შეგზარბილი სიციხეს, ვამაგებ-  
 დეო მანქარების, გვერდობებს ჩვენს ხედვისა და შეგარბების.

სამხედროდ, ზრგ შეჩერდა საუღელდა სერვა თათის ძალისა.  
 თეთრომენა ეს მოავარია, შეჩერდა უნდა სწავლის, რომ იგი საზო-  
 გადობის მოწყვეტე არს და მისი საზოგადოებრივ დამპყრებს  
 უნდა ამხედვებულ, რომ იგი ქვეითი არჩებს სივს, მაგარს თეთრო-  
 ვს არჩებს და ამდღებებს ქვეყანას. ამიტომ უკველი მოვლენა მისი  
 სიკლის სქარაშ უნდა გავტარებ და ამ ძალის განხედვლობით აღი-  
 ვასა საზოგადოებრივი ცხოვრება, რა ძალის ნახვსა და გარსავადების  
 უნარსა ფლობს.

დამპყრებლის ნაწილ სწორად არ წარმოუდგენიათ საერთარი  
 მოსო, როცა მხოლოდ ცხოვრების ცალკეულ მხარეებს ამხედვს,  
 მხოლოდ მანქარებზე ამხედვლებს უნდა აღვლებს და თან იმდენად  
 ვგვახედვებულ, როგორც ვარდობებულ შემოს სიკვება ხოლმე,  
 წყრებს პირველკარებზე, თოქროს, ვანა ჩვენი ცხოვრების თემს,  
 წყრებს სარკობის ვამაგს ნაკლებად და კოლმურების თაჟმედონ-  
 თისა — უკოლმურებისა, წყრებს შეკრამებზე და ვამხედვლობს  
 და უკოლმურ ამს აკეთებებს შეშლულ აღუსტარების ხერხით, ზე-  
 დამართულად ვაგროვებულად, დღებობისა და პრავრებულად  
 შევარდობებს ვარშეშე.

დამპყრეობის თმა შეტწილად სხვა უნდა იყოს, ისეთი მო-  
 ვლენა, რომლებს ერისათ ისევე ავლებებს, როგორც მლიონებს.  
 რა თემებს ეს?

არ, თუდევ საკლემურების სიტყვებს პირადობისა და საზო-  
 გადობებრივი ინტერესების შემხების პირობებს. ფაქტია, რომ კო-  
 ლმურების მშობე პერიოდში საბჭოთა კოლმურების სამეურნეო  
 თანონობა ზღვდება შეტწილად ჰქონდა ქაშის განხედვლების ხა-  
 ლისა ეს ერთმედია, მჩობის უკლა არ შეტწილ, ასეთია ფუნჯი-  
 რიანს მღვდელად დაფურთა და ქალაქი.

სხვა მდგომარეობა აღმა. საზოგადოებრივ საფუძველზე ვარშელ  
 პირად სამეურნეო თანონობას მშენებლობენ განქანა მიხედვით, თუქვა  
 ქრ კოლმე მოწილენ არაა მისაღებელ, იხადება ქიხავა; რაგონ არ  
 ტენება ამ თემს დამპყრებებს, რაგონ ღმირად და გულმართლად  
 არ წყრებს ასეთ თამაშებზე და რომ დაწერის, თუტარბი მოსულე მარ-  
 ურებელად დაწერების, მიორჩებს და მოკლენ.

იგივე საქობის სამრეწველო სფეროს, ცოდნობა, რომ ცინო-  
 მოწილსა ვამარნებებს სამრეწველო საქობის ჩწილად ვამორწი-  
 თობს, რომლებსაც პირდაპირს ვამორწიებს ვებმა, მაგარს სათავად  
 აწყარის არ ეწილად მისაღვობის ენეტარეობი მოთხოვნების  
 ვარდობე დღეს ამიტომ მრავალ პირობებზეა ჩაწევა, ვამდობა  
 არჩებულს, დამადადა საბჭოთა კანდალა, ვინცა სიძულვილი.

მატარება და ხელისუფლებამ ეტყვეტე დონობების მშობია.  
 წარმოება ვადობის ცინომორთ თუთარბარშე; ვამორწი ისეთი  
 პირდაპირ და იმდენი, რომ არგონოსიყად შეტწილდოს, უნდა ნა-  
 წარმის ხარისხსა შენივე ცინომორთ მოკვეთების დონე ვინ-  
 ვანსაღვრობის, ასეთია მოკვეთამ შესაწიწივად ვარშად ჩვენი ცინო-  
 მორთობა და წყარბარბი პოტენციობა, მაგარს ამ მხარეზე მებტია  
 ვასკოლმობელი.

იხადება ქიხავა, — რაგონ არ ეწერის პიეტებს ამხედვ, რაგონ  
 ვეზობებულად არ უწერის ხალხს იმს, რომ საზუსტე იგი შეტწილ-  
 ზობდა მოთხოვნს. საქმარბისა დამაგებებებს სწორი თვალით და-  
 ნახელი მართალ ვადლობა ვეწყარ, რომ თუტარი აიხება მარეტრებ-  
 დობი, დარჩის დაწერებს დამაგებობებს და ქვლავ ვაძლიერდება  
 მისზე თუტარბის შემოქმედების ძალა.

აღილო თუდევ სულღირის ცხოვრების საქობებზეც, კოლონტარ-  
 ბიზნის ეტქიპია ვარტლებად მანქარის მოთხოვნა, რომ ჩვენსა თათ-  
 ბის სიციხელმურზე მარეწველა ისეთი მდგომარეობისადაც, როცა  
 აღარ იქნებოდა ეროვნულ ენების და მათ მავტრ შემოქმედება გიბი  
 რომსდელად საერთო ენა. ვანა ვს მდარბი პირს არ თუო რომსდელ  
 დამპყრებზეა აღილი ეს სიმცსარე თათის შემოქმედების სწილდა?  
 არაღს.

სხვადა სხვათა ისეთი საქობის, რომელი თუტარბედურ საზოგ-  
 დობობისაა აღლებებს. ხალხს სწილებს, აფებებს, ვანა ეს მღვდ-  
 ლად საქობებს არააა ვანა მას მთლიან ვალსუყობით არ მიტარება  
 მარეტრებზე დამპყრებებზე უნდა უყრდინე პირობებზე. წყრ-  
 დებე ღმირად მარეტრებზე, რათა უყრდინე მოიგობოს აფებობობა.  
 ჩვენ დედმდე არა ვავსეს ქალსობრივი ანტეკონომის განრქვე  
 ისეთი პიეტებს, რომლებიც აფებულ იქნება არა ატაკობურ, არა-  
 მდე თუტარბი-ინტელექტუალურ მარეწველბა ფიქსე, ამ მხარე  
 არც ატირებელღირსი პირობანდაა დაფინანსება სასურველ წია-  
 დაზე. თუტარბი ვერ ნახავ სიქველეს, რომ რაღვადიერ კუტობის  
 წარმოამდებელსა და თანამედროვე საბჭოთა მოკვეთებს შობის და-  
 მარტრებელი მარეწობა წარმოებებს, სიციხელსტარ იდის აფამბინ

მოდამ ვამარტებულად ვამორწივებს რაღვადიერ რწმენობას შემობრ-  
 სობობა, მაგარს ამარტებებს მოსაგებელსა უკოლმურად უკოლმურ-  
 რი ტექნოლებს ვარტრებ, დამაგებობის ნებობა მარეწველობა კი  
 ვამარს დაწერებს შეტწილად, როცა არაა ვარდობა მარეწველობა  
 ჩვენინებს ვამარტებობებს, ამისათვის საქართველ დამპყრებები არ  
 თითონ დღესდღე მოღვინებენ საქართველს და დატარებენ და ეს თუ-  
 კლებობას სახელმწიფოებლისა მარბარბი შეტწილ, არ ეწილდობენ  
 მათსა დაღობს, თუტარბედ დიქსიებს.

მარეტრებულა და მწიწნებს სწილდა მობისმდა და ნახოს თათ-  
 ბის თანამედროვე აფამბის მხარეებელად წარმოსახული ცხოვ-  
 რება. ამს დღეს საყრდენობ დარბარბი, სიციხარბზე, თუტარბი,  
 უნარბე დავიციებებს არ ვარტრებს, რომ სწილდა ის სიტყვებები  
 იტრებენ მარეტრებელსა უნარბობისა, რომლებსო ჩვენი დღების  
 თბარბის მარეტრული, თანამედროვეობა და იდებობა, ფორბის ხა-  
 სიხელ და მრავალმხარეობა, ინტერკონინობისა და ეროვნუ-  
 ლობისა — არ, რა აღუდებს, იხადებს და იტრებს ხალხს, აესებს თუტარ-  
 ბის დარბობებსა და ეტლტობის ხალხებს. მხოლოდ ის წარმარე-  
 ბები იტრებს საბჭოელი მარეტრების ეტლსტობის, რომლებსო  
 დიდი არა და გარბონება, სადაც მარბარბი სიტყვა ვასხვებს მარ-  
 ტრული ნაშეშეშეობის, მარტრებზე და მართო ფორბა აღება  
 რაგობობისა და მასობის, შემსწარბობისა და მარტარის ნახე-  
 ლობს, ფორბით ეწილდებს და წინარბობის სიციხელსტარ იდის  
 მარტრებზე წყარბობა.

ჩვენს ქვეყანაში ცალკე რილად დიდი ძალისა და სიღრმის გრავ-  
 ნულად ფორბის მანქილბობა, ეს უნებნებელად ქართველ მხარტრებს  
 არაკონკრეტული მარდობა დედებდა, რადგან თოქობის კომო-  
 ურებულზე უკოლმე ქართველად მარეწვრისა და მოქანდაკის, ვარ-  
 შიუსისათვის თუ ტექნოლოსისა სიხელზე წეს გრავნული ფორბის  
 წარმოსახვული ენის და სტრუქტურ, ეროვნულობის გამოამრწევა  
 ფერა და ნახი, მაგარს, თუ ზოგჯერ უკოლმობის ასე არაა, მარტრ  
 სხვაშია, — დროისა და მოდის ვგავდობის, — დედებარტრებისა და  
 მესკალურ ტრადიციას წყლობის ზოგამ მხარტარზე ზოგჯერ აქეთ  
 მშობლობური მოვებისა და ეტლებს სიოს და სხე შეტწილსა ზღვის  
 იქიდად მარტარებ შეტწილ, რომლებზე სხვა ერების დესტოქობი-  
 ტარეობი იტრებუბები უფრო მებტია, ვინცა საერთო საკანობის ფერ-  
 მრეტყველობა, მაგარს მოდამ და იმის შეტწილობისა, რომ უკველი  
 მრად რომლებიც ერთი გრავნულ საფუძველზე ეწილდობა — რაგონ  
 უნდა აქილოს საკლემურებელ ხანებებს ფულტარობი ამცნებულე-  
 ლად და ანგლო-საქსიური სწილთა ვანგოთარბებულ ქაშტრ ვრავლ  
 უფრო მშენებლობად ფაქტობად, მათს სიკვება, ვინც ქართველ  
 კონკრეტულად თუ „მარტრ-კახი მობინებს“.

სახლებრივად უკვე ბევრი კარგი მხარტარი ვავებს, ვინც მოდამ  
 ხიხობს იტრებია და ძველს ვამორტრებზე ერთ ამს სიძულვილი  
 მოკლულიებს წყარბობისა, ამ ძალის ფერმწერებს ეტრობის დღეს  
 ვადეპოლს, უნარტრებზე, დღეს ვარდობობს, რომებრ სტრუქტურ,  
 ზურამ ნებდას, თუტარბ მარტრებელს, ვან მარტარობულ, კლ ნა-  
 ქვალად, ზურამ მარტრებელ, თმობრბ ერისობა, ვეო თოქობი, ნა-  
 ქვალად თუღადაწილდობა, რაგონდამ მარტრებელს ამ ძალის მოქან-  
 დებობა და ტექნოლოგების ვინცს აესებს ნაგობებს კანდალაკი,  
 ეტარება ამარტრებ, მერამ მარტრებრივობი, რაგონი და რაგონი  
 თუტარბები, მიმინა აფებობული, ამინობს გარავაზე, ვულდა კლავრ  
 ეტრებს ღმირაწილად და ეტრებს აღილი, ვინც ერის მშენებელს ეტრ-  
 და ერთ სიტყვისა და ეტრებობობის მიმდებარს ამ არან, მაგარ  
 ამ ეტრულა ქართველ კლემურებელად. მშობლობური აქტე-  
 რული მარეწველებს სვეტარს მისაწილად და ვერანე იტრებს, რომ  
 მის ხმას დატარება მოამხედვობისა და ზეშოქმედების ძალა. ვა-  
 დატეხილი თინდას უნარსხელო წლის მობინარებს და დარწმუნ-  
 დობით, რომ მასზე მხარტარის ისეთივე სისად და სიხედვებ  
 იტრებოს, როგორც მის პირდაპირდ მობინარებობის იხილმობად  
 სასიღობი ვამარტრება, — მშენებრის კომპროსიორი პიეტობა, რომ-  
 მელმდე ერთი თვალის მუღვლობისა კი დანახავს საქართველობის  
 მის წარსულს და ასეთსადე აღამა მამადასად, ვანა წილბი, სუე-  
 ტობობა, მაგარს ის ხდება, რომსდელად დატეხილი თელოობისა,  
 არსობებს ამ მოწილდა საქართველოში, არ მისიქლებობას ჩვენი  
 ქვეყნის შობისა და ქვა-ღირადი სახმარე იხილობის ფერდობებს  
 პლასტარობობია და ვარციობა ვამორტრებელ ვაკვაცობი, პიეტობისა  
 და რომდელი შეტწილობით ვას დატარება წყარბობების რომ  
 შეტწილსა, უკვეტრებს ამ მარტრებს და ასე ვგვინა მათი დატარ-  
 ბული შეტწილობა მარტრ მარტრებზე, ვან ვარტრებ შეტწილად და რომ-  
 მელად უნარტრებს ასე დატარებობობს, რომ მხარტარის მობინა-  
 რაგონდამ არ ხატვას, შემოქმედე თეთროს იწიებს ვულდად ნახებს,  
 დანახებს, შესისხლობებობობს და ჩას ვასარბობს, რომ უკველი  
 ეს შემოქმედებელს მისხავდ ვამორტრებ იტრებად იქებს. დიხა თუ-  
 ტობობისა თუთი მხარტარებს ვებდობა, რადგან ეს კომპროსიო-  
 ლიტებარტრული ნაწილი არაა, არამდე საერთარი გარბონობობია  
 და წარტრების აფობობარტრები.

მისაშელოს შემოქმედების მის ეროვნულ დამარტრებობობაში,  
 ხედვობის მხარტარის, ვინც ნახავს, თინდას უტარებულ კომპროსიო-  
 ციაში უნებნებია მოკლენების დღავტრობის სტებს, მაგარს დამა-







# ქიხილ ჭიკურელი

70

ოთარ სეფიაშვილი



იყვარული არ არის უსაგნო. რაც გიყვარს — უნდა არსებობდეს.

ამ ოთხმოციოდე წლის წინათ არ შეიძლებოდა ვისმე ყვარებოდა კინო. მიწეში უბრალოა: კინემატოგრაფი არ არსებობდა. იგი უფრო გვიან მოეწვინა ადამიანებს საოცრებად.

ჩემი თაობისთვის კი კინემატოგრაფი საოცრება აღარ ყოფილა. დაგვხვდა კი-

ნოც და მისდამი ჩვეულებრივი სიყვარულიც.

მაგრამ ასეთი სიყვარული ზოგადია. უფრო კონკრეტულია, როცა გიყვარს ერთი რომელიმე სურათი.

შესაძლოა კი? კინო ცდუნებაა მრავალსახიანი. ამასთან, იმ ერთი ძველი თქმისა არ იყოს, — ხელოვნება გრძელია.

მაგრამ არც სიციცხლეა ისე მოკლე,

რომ ერთი სიყვარული იკმაროს.

და ეჭიშპება ერთმანეთს შენს სიყვარულში რამდენიმე ნაწარმოები კინოსი.

იმ რამდენიმეშია „არსენაკი“. ჩემთვის ამ ფილმთან შეხვედრა და „დედაჩემის“ პირველი გადაფურცვლა თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა: კინოში ხომ ადრე იწყებენ სიარულს.

ასეთ ასაკში ტიტრებს არ კითხულო-

ბუნ, არ იყნობენ მხატვრებს, შეიმოქმედთ. იციან სახელები ფილმის, გმირების. დარწმუნება მათ ნამდვილობაში, დაუბატობაში, გამოუგონლობაში — შეუვალია.

ახლა — სურათთან მივდივართ ადრე, მხატვრებთან — გვიან.

და ჩვენც იმ დროს ვიქცნობდით არაჩინას — ოძელანთ დევიკაცს, ჩანგრეულ ხიბს რომ მეჭვს შეუდგამს და ზედ ზარბაზნს გაატარებს, გასამრჯელოდ მიდევნულ ოქროს ფუღს კი თითით გაღუნავს...

და არ ვიცოდით — მიხეილ ჭიაურელი.

\* \* \*

ახლა კი ვკითხვობ სერგეი ვიზენ-შტინის წერილს, სწორედ იმხანად რომ დაუწერა „არსენას“ გამო და გამოუქვეყნებია ერთ გაზეთში. „კავშირისანი პოეტოკრების“ გვიანლური შემოქმედი ასე იწყებს:

„ჭიაურელი, უპირველეს ყოვლისა, გიყვარს.“

ზრე ფიქრობ იმაზე, რომ იგი კარგი ხელოვანია, შესანიშნავი ოსტატია, იღებს კარგ ფილმებს, გონებაშაზვილი ადამიანია და ა. შ.

მაგრამ იგი, უპირველეს ყოვლისა, გიყვარს.

რისთვის?

ნამდვილად იმისათვის, რომ მის ჩვევებს და სატყველში, სიმღერებში, მის ნამოთბში, ჩანაფიქრში, მასთან საუბარში ცხოველმყოფელად, გატაცებით და მთარულად გლერს საქართველოს შეაჩვენება, თბილისის კოლორიტი და გზება, მეოცნებე და შეკარი კავკასიონი.

სწორედ ამითაა გამსჭვალული მისი ფილმები.

და ამისთვის გიყვარს ჭიაურელიც და მისი სურათებიც.

არის ნაწარმოებები, რომელთაც მიიღებ ან არ მიიღებ, აღიარებ ან არ აღიარებ, იწონებ ან არ იწონებ.

ჭიაურელის სურათები კი, უპირველეს ყოვლისა, გიყვარს“.

\* \* \*

არის რაღაც კანონზომიერება: ჯერ უნდა შეგიყვარდეს სურათი, შერეე ეს სიყვარული მიგიყვანს მხატვართან.

როცა „არსენა“ ეკრანზე გამოვიდა, მის შემოქმედზე უკვე ბევრს წერდნენ... მიხეილ ჭიაურელის დაბადების 70-ე წლისთავის საიუბილეო საღამოსათვის კი საქართველოს საჯარო ბიბლიოთეკაში შეადგინეს სპეციალური ბიბლიოთეკა. ეს იუბილეზე სულდასამწვერებლად მოტანილი თღუნვი კი არა, ტყეშმა-



ცხველოლ ბუღოვკინი, მიხეილ ჭიაურელი, სერგეი ვერასიმოვი

რიტი საქმეა — საჭირო, კეთილშობილური, უპრეტენზიოდ რემინგტონზე გადაბეჭდილი ეს წიგნი გახარებით, რომ უკვალოდ არაფერი ქრება. და გიდასტურებთ — ჭიაურელზე მართლაც ბევრს წერდნენ: „არსენამდეც“, შემდეგაც. მის შემოქმედებას მზარს უჭერდნენ, ეწინა-

აღმდეგებოდნენ, იღებდნენ, ვგამათებოდნენ; იყო მეგობრული რჩევაც, პანევირიკებიც, მართალი გულისტყვილიც და გულსტაკარებელი აღფრთოვანებაც. ვინ ცდებოდა და ვინ იყო მართალი, ალბათ, დრო განსჯის. მაგრამ ეს ყველაფერი იყო.



დომიტრი მოსტალოვი და მიხეილ ჭიაურელი



მხიელ ჭიურელი დედასთან და სოფიკო ჭიურელიანს

ბენე ფალიაშვილი. 1927.



შემთხვევითია?  
„არსებნადე“ ჭიურელს გამოქვეყნდა  
ქონდა მრავალმხრივი და საინტერესო,  
წინააღმდეგობრივი, ძიებებითა და გა-  
ტაცებებით აღსავსე შემოქმედის გზა —  
მხატვრობაშიც, თეატრშიც, კინოშიც.

\* \* \*

როგორ იქმნებოდა ქართული ფილმი,  
სად იღებდა წყაროს თვალა?

კინო შექმრები, სინთეტური ხელოვნებააო. ეს თქმა ტრევიალური გახდა. მაგრამ მის დასტურად უკეთესი მაგალითი, ვიდრე ჭიურელის მხატვრული შემოქმედებაა, ალბათ ძნელად მოიძებნება.

მიხიელ ჭიურელი იყო მხატვარიც, მოქანდაკეც, მომღერალიც, თეატრის მსახიობი და რეჟისორიც.

იგი იმთავითვე გაიტაცა პოლიტიკურ ჯახილთა, დროის დრამატულ კოლიზიანთა ხელოვნებაში გამოხატვის გინება. რევოლუციამდელ ქართულ სატირულ-იუმორისტულ ძეგრებში ნახავთ ბევრ სოციალურად და პოლიტიკურად გამაფრებულ კარიკატურას, გონებასხვიელ მარტს, რომლებსაც ხელს აწერდა — მ. ჭიურელი...

უკვე 1910 წელს კი გაზუთი „ტიფლისკი ლიტოკო“ აღნიშნავდა: მსახიობ ჭიურელის თეატრში გამოჩენას. 1914-ში კი „შემოღონში“ მისი თამაშის გამო „სახალხო ფურცელი“ წერდა: „ჭიურელის ყოველი სიტყვა, მიხრა-მოხრა, თვით დემოლიც ნაყოფი იყო ღრმა დაკვირვებისა და როლის შეგებისა. ეს ნიჭიერი ახალგაზრდა სცენისთვისაა დაბადებული და სამწუხარო იქნება სცენა და ის ერთმანეთს დაშორდნენ“. კინოში მოხვლამდე ნი-შე შეტი როლი შეასრულა ქართულ სცენაზე. დადგმული აქვს ბევრი სპექტაკლი, ხშირად თვითონვე შეუსრულებია სცენურ გმირთა გრიშისა და დეკორაციების ესკიზები. მომსწრეებს დღემდე არ ავიწყდებათ მისი ავერტიკა „რაც გინახავ, ვეღარ ნახავში“, მთავარი როლები შიუკაშვილის „სულელში“, ახმეტელის „ბირო ზმანიაში“, რომლის გამო ვახტანგ გარიკი წერდა ერთ გაზეთში: „მას აქვს ზომიერების გრინობა, გულწრფელობა, სინატიფით მასწვდა გმირის ემოციურ განცდებს. აქვს მევეთრი და კეთილშობილური ინტონაცია. არტიკის სცენაზე თავი ღამაზად უჭირავს, მოძრაობა პლასტიკური აქვს. როლს ორიგინალურად და ძალიან თავისებურად სახავს“...

დიდი დეაწლი დასთო ჭიურელმა ქართული საოპერეტო თეატრის შექმნას...

ბევრი მას მოქანდაკის ბრწყინვალე მომავალს უწინასწარმეტყველებდა. 1922 წელს გერმანიაშიც გაგზავნეს

სკულპტურაში დახელოვნებისათვის. იმ დღეს კი, ჭიაურელის იუბილეს რომ იხსენიებდნენ, რუსთაველის თეატრის ფოიეში გამოფენილი იყო მისი ნაქანდაკებიც: ვ. ი. ლენინის პლასტიკური და საოცარი ინტიმურობით აღბეჭდილი ფიგურა;

ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეა — ვახო სარაჯიშვილის, კოტე მესხის, ივანე ფალიაშვილის, ნიკო გოციონის, ვასო აბაშიძის, ვალერიან გუბაშას და სხვათა სკულპტურული პორტრეტები.

ეს არის დილეტანტური, მოყვარულის ნამუშევრები. მათში იგრძნობა ისტატის დაჯერებული ხელი, მოდელის შინაგანი სამყაროს ხილვისა და მისი თბიმი გამჟღავნების უნარი, გამხელელია შემოქმედის გარკვეული ინტერესები...



ჭიაურელს დღიური რომ ეწერა, მის პირველ ფურცლებზე აისახებოდა დილიში — მსატრის შშობლიური სოფელი, აქ გულხთა აჯანყებისა და მისი ჩანჩობის სურათები, წარუშლელი შთაბეჭდილება რომ მოუხდენიათ ხელოვანზე, ერთგვარ შთაგონებადაც კი ქვეყნად და ვინ იცის ჭიაურელისებულ რომელ კინოკადრსა თუ მიზანსცენაში იჩინეს თავი...

მერე — თბილისი, ქალაქელ ზელოსანთა დემოკრატიული გარემო; სემინარია, საბელოსნო სასწავლებელი; იაკობ ნიკოლაძის სამხატვრო-საქანდაკო სკოლა და იოანე გრძნობათა გამგელების სიხარული... მოსე თოიძის სამხატვრო სახელოსნო და იმპერიისინისტულ ფერთა სამყაროს ხილვა... მერე — მონაწილეობა ისტორიულ-არქეოლოგიურ ექსპედიციაში ეჭვთაზე თავადაშვილთან, ლადო გუდიაშვილთან ერთად თურქეთში, თორთუმ-ისპირში, ოშკის, ხახულის, აშნასის მონაბატულობათა პირების გადაღებას მუშაობა... მერე — ქართული დრამატული სასოფლოება, თეატრი, სხვადასხვა ეურნალ-გაზეთის რედაქციები და, რასაკვირველია, მთის ნაოლისი ყფილი საკვინით, ოციანი წლების იბოლში თავისებურ „ალონდა“ რომ ქველა. მას კიდევ ხშირად ასხენებენ უახლესი ქართული კულტურის მატარებელს, იმპატორს, რომ აქ ცხოვრობდნენ ერთად ანაფთარიძე და მიხეილ ჭიაურელი;

იმით, რომ აქ იბადებოდა მომავალი მიზანსცენები, გრაფიკული კომპოზიციები, დიდი. სახირობას იძინდა შემოქმედებითი ჩანაითობები, აქ გადიოდა ესა დადი ხელოვანისაკენ;

იმით, რომ აქ მოქმედებდა პირველი ფერტილოები ახალბოთა მხატვრებს. ყო ალიარება ფიროსმანის მოჯადო-



ვახო სარაჯიშვილი, 1925.

ებული 'ამყაროსი, ლექსი ცვლიდა მუსიკა — ხეოპოლიტანური სიმღერები, თბილისური ბაიათები;

იმით, რომ აქ ყოფილან მაიაკოვსკი და ნატო ვაჩაძე, სერგეი ესენინი და ტიციან ტამიძე, დოკუმენტური კინოს სინდისად აღიარებული ნიდერლანდელი იორის ივენსი, პაოლო იაშვილი და პეტრე ოცველი, რეჟისორი მიხეილ კულეშოვი, ნიკოლოზ შენგელაია და... ვინ არ ყოფილა აქ!

მიხეილ ჭიაურელს დღიური რომ ეწერა — კინოში მოსვლამდეც, შემდეგაც!

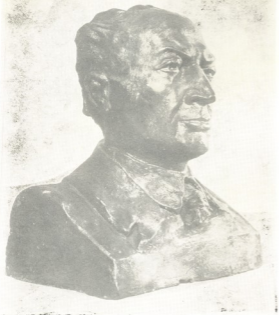


ჭიაურელი დაუცხრომლად ეძიებდა. დაუდგარი და დროის პულის მიყურებული მხატვარი ნაპირს ვერ ხედავდა. გული რაღაც სხვას, ახალს, ბევრსაგან გაუვლელს მიუღტკობდა.

კინო თანდათან ხდებოდა ხელოვნება. ჭიაურელის მრავალმხრივი ტალანტი, თითქმის, სწორედ კინოსთვის იყო მოწოდებული. და აკი ვერც ასცდა კინოს. თვითორვე იგონებს:



ნიკო გოციონე, 1927.



ვლერთან გუნია. 1917.

„საჭარველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი წელია. ქალაქი ეს-ეს არის გათავისუფლდა მწიფე გიგანისაგან. „კავროსტას“ პლაკატებთან ერთად ქუჩები აჭრებულა აფიშებით — „იყურე, სვედავ, იყურე!“ ძალიან მიყვარდა მოწყობები... მომიახლოვდა მაღალი, გამანდარი კაცი მკვეთრი პროფილით: „რევისორის თანამემწე გახლავართ. ვიღებთ სურათს „გენერალ გრიანოვის მკვლელობა“.

პერესტიანი სასინჯ გააღებაზე მოსვლას გახფოთო. კინემატოგრაფის სიყვარული იმდენად დიდი იყო, რომ თეატრში რეპეტიციცა ჩაგვალე და მოსულს გავყვიო.“ და თუმცა იცნება მისობრივ სცენაში მონაწილეობას ვერ სცილდებოდა, მთავარი როლი შესთავაზეს. იდეა 1921. შალვა დადიანის სცენარით პერესტიანი იღებდა პირველ საბჭოურ ქართულ

ფილმს — „გენერალ ვერცხლანოვის მკვლელობა“. სურათს ჩვენს საბჭოურ ვრცელ — „არსენა ჯორჯიაშვილი“. ჭიაურელი თამაშობდა არსენას. ასეა: ჭიაურელი — კინოხელოვანი და ქართული საბჭოთა კინო თანატოლები არიან.

1922. თამაშობს ოსმან აღას ფილმ „სურამის ციხეში“. შემდეგ კიდევ რამდენიმე როლი წუწუნავას, პერესტიანის, პარსკის სურათებში. უკანასკნელად გამოჩნდა „ხანუმაში“. მაგრამ ეუფლება უკმარობის გრძობა. წვეტის კავშირს კინოსთან. უბრუნდება ძერწვას, თეატრს. „როსტას ფანჯარებში“ ისევ ჩნდება მისი კარიკატურები. იწოთობა მომავალი ჰამფეტისტის თვალი... გულისყურს არ ამორებს რუსულ რევოლუციურ კინემატოგრაფსაც, ფრანგ „ავანგარდისტთა“ ექსპერიმენტებს... კინო ძალუმაღ ეწევა თავისკენ.

და ჭიაურელი კვლავ მიდის კინოში, ამჯერად როგორც რეჟისორი.

დაამს ფილმს „უკანასკნელ საათს“. ამ პირველ დამოუკიდებელ კინონაწარმოებშივე იგრძნობა მხატვრის მისწრაფება პოლიტიკურ მოვლენათა არსში წვდომისა და კინოხელოვნების საშუალებებით მათი გამოხატვისაკენ. ეს ტენდენციცა მთელი ძალით გამოვლინდება ჭიაურელის შემდგომ ფილმებში, თითქმის განსაზღვრავს მის შემოქმედებას. მოვლიანებით მწერალი პავლენკო მისწრს ასეველად ვიშნესკის: „ჭიაურელი არის სტატიური ძალისა და გამძლეობის, ჯემაძე პოლიტიკური სცენისა და უტყუარი თვალის ხელოვანი“.

მაგრამ ამ შეფასების დონემდე ვერ ვერ ადის ვერც რეჟისორ ე. ძიგანთან ერთად დადგმული „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“, ვერც დამოუკიდებლად შექმნილი „საბა“.

გარდატეხას იწყებს „ხაბარდა“, ასრულებს — კინოამფლექტი „უკანასკნელი მასკარადი“.

„არსენას“ შემდეგ კი ჭიაურელის შემოქმედებაში დაუკებლად მკვიდრდება დროის დიდ პოლიტიკურ ვენებათა გამოხატველი თემები. ზედიზედ ადიან ეგრანზე „დიდი განთიადი“, „კიორეი სააკაძე“, „ფიცი“, „ბერლინის დაქცევა“, „დაუეწყარი 1919 წელი“.

ჩვენში ამ ფილმებზე უარაგი დაიწერა. მათ ჰქონდა მსოფლიო პრესაც. გულგრილი არ რჩებოდა არც მტერი, არც მოყვარე. წერდნენ სურათის გამოსვლისთანავე, შემდეგაც ამერიკელი ჯონ-ჰოვარდ ლოუზონი წიგნში „ფილმები იდეათა ბრძოლაში“ აღნიშნავს: „იმ დროს, როდესაც სურათ „უდაბნოს მელაში“ პოლიეული სოტბას ასხმის ნაციტურ გმირს — პოლოკენიკ რომელს, საბჭოთა კინოხელოვანი ფილმით „ბერ-

მიხეილ ჭიაურელი, ჭეოტვან მაღალაშვილი, ლადო გუგიაშვილი



ლენის დაქმნა: საღად აფასებენ ნაციონალურ განდევნებას. ეს ფილმი აწვდის პატრონის წინააღმდეგ მებრძოლი ქვეყნის თანამშრომლობის ხაკლოვან მხარეს. საკითხი სწორად არის დასმული. იგი განიხილავს იალტის კონფერენციის და იმ დანაკლების შედეგს, რომელიც უნდა გამოიტყობათ საბჭოთა კავშირის ხელმძღვანელებს ჩერჩილის წინადადებაზე, რომელმაც უარყო მთლიან ფრონტის განხილვის აუცილებლობა. ამ კონფერენციას ძალიან თანამოქმედება, ადამიანთა ურთიერთობა, რუსულთა და სტალინის შორის მზარდი ურთიერთდაპირისმართების ჩვენება — ფილმის ისტორიული თხრობის შედეგად აქვს.

ფრანკ კინოსტორიკოსი ვორე საღად წერს: „მონუმენტური ფილმის ფილმი დიდ ისტატად ქართული მ ქართველი მოგვევლინა. ყოფილი მოქანდაკე, რეჟისორი ქართველი, მხატვრული სახის შემქმნისას ფელაფონისაგან იაიუვლია და ქმნის მართლ, სუფი ახალურ ტიპებს. როცა ვუკურებ თაკის მანშტაბით გიგანტურ ეპიკურ ფრანკს (ფაშისტური გერმანიის განადგურების ეპიზოდს), უნებურად მასხეხვთა ყოველგვარი ზემოქმედისაგან განთავსებული ფიგურები, ტყვიანის ცხარე ბრძოლების ამსახველი მკაცრი სურათები. ფილმის მეორე ნახევარში გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს ბერლინის მტკბობის, არტილერიის მოქმედების, ქმნის ბრძოლების, ფიურერის სიკვდილის (გადმოქმეული გიოიასა და დომიეს მართლ), რაიხსტაგის აღების, გამარჯვებისა და მშვიდობის ზეიმის კადრები“.

ახლა, ისტორიული გამოცდილების შედეგ, ამ ფილმებში ასახულმა მოვლენებმა შესაძლოა, ფერი იცვალეს, მაგრამ კინოხელოვნებაში ამ სურათებით მხატვლი ქართველისეული ბევრი მხატვრული ფერი არ გახსენებულა. დღე აქტობის ვნებათა დღეებსა, საბურთის აე-კარგს. ქართველის შემოქმედებას ახლდა მუქიცა და ჩრდილიც. უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ დრო უფრო გააყვარებენ. იქამდე კი — ბუნებრივი იტება კამათი.

როცა ქართველმა „ოთარაანთ ჭერი-ქს“ გადაღება დაიწყო, ზოგი მხრებს ძიქდა:

სად ილია ჭავჭავაძე და სად „ბურლინის დაქმნის“ დამდგმელი. თითქოს ქართველი არ შეეძინას არც „ხაბარდა“ და „უკანასკნელი მასკარადი“, არც „არსება“, არც „სააკაძე“;

სად ურანის პამფლეტისტი და სად მწერალი კლასიკოსიო. თითქოს ილიას არ დაეწეროს „კაცია ადამიანი“;

ქიურელის ფილმებში მუდან ააგრძნობი იყო ეროვნული ლიტერატურისა და მხატვრობის სიყოცხლის ძირები, ხალხურ თქმულებათა სამყაროში შეღწევის სურვილი, ფოლკლორული სახეებით გატაცება.

ეს თვისებები დაუკლებლად გამჟღავნდა ფილმშიც „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“.

და კვლავ ვიცანით ქიურელი მხატვარი, რომელაც ასე უკვარს ფერები, ხალხური ხელოვნება, ხეობა-თამაშობანი, ენაკემატი თქმები, ხალხის ყოფის ფერთა აუღვარება...

დრო და სიახლის შემტევი ძალი იყ მოსრავს წარსულის ნაშთებს, რომ ალბათ მალე კინოშიც კი სანატორეული გაგვიხდება ძველი თბილისის ნატურის ხილვა.

გამოხდება ხანი და სასოებით ენახავთ ამ ფილმის ბეგრ კადრს, რომელშიც თითქოს პირველყოფილი უშუალოებით წარმოდგება ძველი თბილისის ნაირფერობა, სიტყველ და საოცარი კოლორიტი, მისი სიკეთე და ცოდვისმეილობა, სიმართლე და ხელმწირობა, გაურანდავი ხუმრობა და ალღი გული, ერთი სიტყვით — ძველი ჭალაქის მართალი სახეც და ფერუმარილიც.

მაგრამ ფილმში ყარაჩოხელთა პოეტური ბოქმის, მათი რანდელი სახეების გვერდით დგას უბრალო გლეხაკობაც — მიწის ამაგდარი, ცხოვრების ვუდე, დოვლაითის შემქმნელ-მომწვევი. და აქ ქიურელი ქართველი გლეხაკობის გაუტყვებელი ბუნების, მისი ენამზეობის, შაირობის, ხელგამლილობის, ბანზე შემომდგარი მექორწილეებისა თუ გზად მიმავალი მაყრიონის პოეტია.

და გვეპატის გამეორება ამ ფილმზე რევენიონდას, მაგრამ სურათის ბეგრი კადრი მართლაც ფირომანისა და გიგო გაბამეილის ტილოების ასოციაციას იწვევს. ხოლო თუ ზოგჯერ ეს ჭაბაბადც იყრანობა, ამ მხატვრობისადმი ჩვენი სიყვარული იყოს ანის გამართლება. ფილმისა და ხელოვანის გამართლება



ესლო ახამიძე. 1921.

კი, ალბათ, ახმინდებიან პოეტის სიტყვები, ქიურელს „ამამანისკენ“ რომ უძღვანა: „მიყვარს თბილისი... მიყვარს ეს პოეზიის ძველი აკვანი, ეს დარდიმანდული ბოქმა, ეს საქართველოს მთრთოლავებელი გული, ეს... დასაწყისი და დასასრული ჩემი არსებობისა“.

ოტე შესტი. 1910.





მიხეილ ჭიაურელი საიუბილეო საღამოზე



## გაგორჩენილი

## საკვითი კინოგაქმნის

## საიუბილეო საღამო

პეპს ჯინათი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ დრამატულ თეატრში გაიმართა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, გამოჩენილი საბჭოთა კინორეჟისორის მიხეილ ჭიაურელის დაბადების 70 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო.

ჩვენი ეროვნული კინოხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებლის ეს მნიშვნელოვანი თარიღი თითქოს დაემთხვაო ქართული კინემატოგრაფის მოახლოებულ ნახევარსაუკუნეოვან იუბილეს.

იმ დღეს რუსთაველის თეატრის დარბაზში შეიკრიბნენ მიხეილ ჭიაურელის მრავალმხრივი ნიჭის თაყვანისმცემლები, უპრობო საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები — მწერლები, მხატვრები, თეატრისა და კინოს მოღვაწეები, მოკავშირე რესპუბლიკების, მოსკოვის, ლენინგრადის კინემატოგრაფისტთა წარმომადგენლები.

საიუბილეო საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარემ ვახტანგ კუპრაჯამ.

მიხეილ ჭიაურელის კინოხელოვნებაში მოღვაწეობაზე მოხსენება გაკეთა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა კინორეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ. იუბილარის თეატრალურ შემოქმედებაზე ილაპარაკა სა-



ქართველთა მწერალთა კავშირის მდივანმა კრიტიკოსმა ბესარიონ ელენჯა, ხოლო საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარემ ზურაბ ლევანამ თავისი გამოხვლა მიუძღვნა მ. ჭიაურელს როგორც მხატვარს.

იუბილარს მიესალმნენ და მოგონებებით გამოვიდნენ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარე, სსრ კავშირის სახლში არტისტი კინორეჟისორი სიკო დოლიძე, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე გიორგი ვიგოლაშვილი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოცენტი მიხეილ ზუზუნია, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, რესპუბლიკის სახლში არტისტი დოდო ანთაძე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ვახაძე, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო ბუნების დირექტორი, რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი, საქართველოს მწერალთა კავშირის მდივანი მოეტი იოსებ ნინეშვილი, მანუე წაიბოზა მ. ჭიაურელისადმი მიძღვნილი ლექსი.

მიხელ ჭიაურელს იუბილედ მიულოცეს: ვახუშთის კინემატოგრაფისტთა სახელით კინორეჟისორმა ა. კარსაკაბეშმა, სომხეთიდან — კინორეჟისორმა ს. კევრიკოშმა და კინოდრამატურგმა მ. ჩავნიანმა, აჭარაიდან — კინორეჟისორმა გ. სვიდ-ბელიძემ და შ. შვიციანმა, ურაინიდან — კინორეჟისორმა ა. მურატოშმა, მოსკოვის გორაკ სახელობის კინოსტუდიის სახელით ე. გოჩარიოშმა, კინორეჟისორმა გია დანდელიამ და სხვებმა.

სალამის დასასრულს გაიმართა დიდი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ თბილისის ვ. აბაშიძის, კ. მარჩანიშვილის, შ. რუსთაველის, ზ. ფალიაშვილის, ს. შაუშიაშის სახელობის თეატრების კოლექტივები, თელავისა და სოხუმის თეატრების მსახიობები. საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიისა და კინოსტუდიის „ქართული ფილმის“ მსახიობები და სხვ.

საუბილო საღამოს ესრებოდნენ ამხანაგები: ვ. პ. მეთევანიძე, პ. ა. როდონოვი, დ. გ. სტურუა, შ. ი. ჭიანჭველიძე, გ. დ. ქავთაშივილი, ი. ტ. ჩერქეზია.





# იხსუვ კობალაქის იხაილა



რუსთაველის სახელობის თეატრის ბუფონი, დღი ქართველი რეჟისორის სანდრო ამბოტლის ხელმძღვანელობით ეტარა პირველი თეატრის სეზონის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი იხსუვ კობალაქი. რუსთაველის თეატრში მიიღო პირველი ნაშრომა, აქვე შეიხვეწა მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი თავისებურებები, რასაც დღემდე ინარჩუნებს კომედიკანტ წავიდა ორმოციოდ წლის წინ ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში და თან მოიტანა ტელევიზიულმა დაკვირვებულმა პერიოდულ-რომანტიკული თეატრის ტრადიციები, მასთან ერთად თავისი პირადი, კონკრეტული, გულწრფელი, ღაბაღა და შესანიშნავი თვისებები შემოქმედებასა და ცხოვრებაში. მის შემდეგ არ უღალატა ი. კობალაქის არჩეული ზუსთვის — დღემდე რჩება რესტავლაციის ერთ-ერთი საუფლოესი ტრადიციის აქტიორად: ოტდლოს, ოდიანოსისა და მთელი რიგი სხვა როლების ჩინებულ შესრულებლად, რომლისთვისა და მასთან შეხვედრა სისხეტაკე, უშუალოა, იგრასხება ღრმად წყდომის უნარი.

იხსუვ კობალაქის დაბადების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი საუბუბო სემინარი რუსთაველის სახელობის თეატრის მიერ დაარსაში დიდწინუწედილი იყო ჯერ ერთი იმით, რომ ეს იყო პირველი საღამო მოწვეული თბილისში რაიონის თეატრის მხარისთვის პატივისცემად ეს მეტად ურადხადები უფჯი და სასუფლოა, რომ თეატრალურმა საზოგადოებამ და კულტურის სამინისტრომ ეს შესანიშნავი წამოწევა შემდეგომაც გააგრძელონ, რადგან ამით კიდევ უფრო მჭიდროდ დაუახლოვდებიან ერთმანეთს რაიონებისა და დედაქალაქის თეატრები, ეს საღამო ბათუმის თეატრის ობიექტულ იყო. რადგან ი. კობალაქი ბათუმის თეატრის სახის, თავისებურების გამომხატველია თავისი ნაგრძლივი და ორგანიზატორული შემოქმედებით. ბათუმის თეატრის სცენაზე დიარსულად იმართეს იგი ქართული თეატრის, ქართული კულტურის განვითარებისთვის.

საუბუბო საღამოზე თავი მოიყარეს ქართული თეატრის მითვარეობაში, იხსუვ კობალაქის ნიჭისა და შემოქმედების თავანისცხეობაში, თბილისის თეატრების მხარისობაში, იმ მითვარეობაში, რომლებიც ქართული იხსუვ კობალაქის — შესანიშნავი მხარისობისა და შესანიშნავი მოქალაქის.

საუბუბო შესავალი ხატევა წამოიწევა თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე დიდი ანთაქმე. ურადღებით იქნა მოსმნილი ხტლოვნების დამსახურებელი მოღვაწის ოთარ ვჯარის მოხსენება კობალაქის სცენური შემოქმედებაზე.

მისასლმებელი სიტყვებით მომარტეს იხსუვ კობალაქის ხტლოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ დავით ზტიქემ, სქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხტლოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსმა ვახტანგ კუბელმა. რუსთაველის თეატრის მოავარება რეჟისორმა, სქართველოს სახალხო არტისტმა არჩილ ზნარტიშვილმა (იგი ამბდენიშე წლის მანძილზე მუშაობდა ბათუმის თეატრში ი. კობალაქისთან ერთად და კარგად იცნობს იუბილარს, როგორც შემოქმედელს და კარგ მამუღიშველს), სსრ სახალხო არტისტმა ვასო გიორგიშვილმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, ბათუმის თეატრის მხარისობამ ნუნუ იფიჩაძემ, სქართველოს სახალხო არტისტმა დემურ ფხვბაძემ მიუძღვნეს საყურადღებო წერილები. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგმა პრიფ. შავლაი მრეფლოვილმა გაიხსენა ერთად გატარებული შემოქმედებითი ცხოვრების დამსახურების, თავისი გამოხტვა მან ასე დასა-

რულა: ბარაქადა ასე კარგად რომ მოიხტევა კული ქართველი სახლისა და ქართველი თეატრის წინაშე. ზეიმით დასრულდა კინორამატურული და კინოტრადიციული კარგად გოგინე შეხვო ი. კობალაქის მიუღვაწეობის მითვარეობის კინოს რეჟისორის თეატრის მოავარი რეჟისორი, ხტლოვნების დამსახურებელი მოღვაწე შოთა მესხი, სქართველოს სახალხო არტისტი ვიქტორ ნინიძე, დრამატურული ვასო პატარია, სქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის თამაზილემ გაიხტ იაქაშვილმა დამსწრეებს გააცნო ტესტირ იხსუვ კობალაქის სქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის საპატიო სტეული დავილდოების შესახებ.

გულბობლი მილოცვებით აღუვებულმა იუბილარმა პირველ რიგში მადლობა გადაუხტა საღამოს მოწვევის მითვარეული და დამსწრე საზოგადოებას.

## მხატვარი მხატვარის

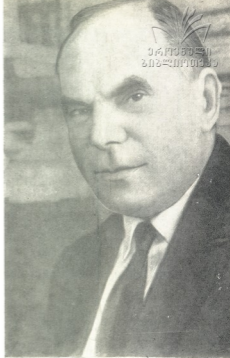
ამ ცირბან ნინის წინაშე სქართველოს მხატვართა რიგებს გამოაყვდა ნაწივური პეიზაჟისტი, რესტავრატორი და მასტერული მხატვარი დეზობინი ძამაძინი, რომლის მატარე საინტერესო, თვითმყოფელ შემოქმედებას კარგად იცნობს დავით საზოგადოებრიობამ. ორ ათეულ წელზე მეტია მისი ხალასი, ცხოველბატული პეიზაჟები ოთქების ყოველ — მითვარე თუ დიდ სამხტატო გამოფენებზე ღრმად გამომსახველობით და თავისებური სტრუქტურებით იზივადუნენ დამთვლოებრებს. მხატვარმა მივებებისა და ზრდის მეტად საინტერესო ვხა ვანკლი, ჩამოვლილად საყურადღებო ხტდვის ფერმწერისა და კვლავ მწილვარად, მოავარეობდა ვანკარობდა მეტეველი ფერწარული ხტრებისავე სწრაფვას, ცხვებას და ვქსატირებრებს ატლის მიხანებებას.

ეს დღესასტა პროდუქტობდა შემოქმედების ბოლო წლებში მრავალი ახალი ტილო შექმნა. დედუღილად მოგზავრობდა სქართველოს ყოველ კუთხეში, მომინებულბო და აუხანავი არ დარბა არც დედსტრინი. მისი ტილოებში ივინებენ თუ როგორ ვწადებობა და იგი ატლი მომავალში პერმანენტური გამოფენის მომსწრებდა, სტრად ხალხის სამსჯავროზე გაეგანა ახალი ქწილებუბი, რომლებშიც ჩაქსნა ახალი აზრები, მივინებუბი, ხალასი მოთბქილდებუბი მწიბილურ ბუნე-

ბაზე უსაზვროდ შეეყარებული შემოქმედებას.

მხატვრის ამ უყანასცნული დღი სტრეილი ვანსორცივება ოთავა სქართველოს სახალხო მხატვარმა დეუნდ ახტლოვლს მხარეებზე ლეო ძამაძინის შემოქმედების ღრმა პატივისცემის ნიშნად საყურადღებო ხტდვის ნიშნად და ბინაში მოწევი მისი უყანასცნული ნამუშევრების დღი გამოფენა. მე მას ვესტრებუბე საწეკარი სტრავლს — თქვა დეუნდემ გამოფენის გახსნისას — სასტეილო სატეილზე მან გულსწევებით მიხტბა, რომ ვეღარ იბილავ თავის პერსონალურ გამოფენას, რომელზეც ასე ელდა. მე მამინ ვუბატუბე: რა სისტეულეს ამბობ, ბებო, გამოფენასაც მოწევი და კიდევ მრავალ სხვა გამოფენას-მითვარე... დღეს ჩვენ, მის გარეშე, მას სტრეილი შევტრადილეთო...

გამოფენის გახსნაზე ლეო ძამაძინე გელთბილად მოივინეს და მისი შემოქმედებებზე ილპარაკეს მხატვართა კეგრობის თავმჯდომარე ზ. ლევაიამ. მხატვარმა რ. ვაჯრო-შვილმა, იმ საღამოს საზოგადოებრიობის მრავალი წარმომადგენელი მეტრობა მხატვრის სივინის პატივისცემაზე და მისი უყანასცნული ახალი ტილოების საჩახად, რამდენიმე კვირის მანძილზე ეს გამოფენის ორბამაზებს დამთვლოებრებელთა ახალი ნაყავებზე აესტდენენ.



პავლე მარკოვი

# თეატრბეძენა, თეატრის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი

ციოთ, თუ არა რას ნიშნავს გაყვადეს მასწავლებელი პროფესიაში, უფრომანოდ გვეროფესიაში, ამჟამობდე მისით, იყო მისი მოძღვრების უსაზღვროდ ერთგული, აღიარებდე მის აზრებს? ბედნიერია, ესაც ცხოვრებაში ეს წილად ზედმოხია.

ზემი მასწავლებელი — პროფესორი პავლე ალექსანდრეს ძე მარკოვი, საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი მოღვაწე, გამოჩენილი საბჭოთა თეატრმეოდნე, თეატრის ისტორიკოსი და თეატრალური კრიტიკოსია. მას დღეს 70 წელი შეუსრულდა. ამ თარიღს აღნიშნავს მთელი საბჭოთა თეატრი, რომლის ცხოვრებაში მარკოვის სახელი ძალიან ბევრს ნიშნავს. თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში არ არსებობს ისეთი სფერო, რომელსაც არ შეხებოდეს მარკოვის სიბრძნე. ის წერს მრავალი წეული, წერს ბევრს, უხვად და ნაყოფიერად ოციანი წლებიდან დაწყებული, ძველია მოინახოს საბჭოთა პერიოდიკის ისეთი გამოცემა, რომელშიც არ დაბეჭდილიყოს მარკოვის წერილები. ეს არის რეცენზიები სპექტაკლებზე, სესონების მიმოხილვები, მსახიობთა შემოქმედებით პორტრეტები, წერილები დრამატურგებზე, რეჟისორებზე, მთელ რიგ თეატრალურ კოლექტივებზე, თეატრალურ მიმართულებებზე, თეატრის ყველაზე მნიშვნელოვან პრინციპებზე და კრიტიკოსის ამ მრავალმხრივ გამოსვლებში — ყველგან და ყოველთვის თავს იჩენს მისი უცვლელი ერთგულება სამხატვრო თეატრისადმი! ამ თეატრის სამსახურს მიუძღვნა მან თავისი ცხოვრების მრავალი წელი. იგი ნემიროვიჩ-დანიელისა და სტანისლავსკის გვერდით მუშაობდა. სწორედ „მხატვის“ კოლექტივთან ასეთმა ურთიერთობამ ბევრად განსაზღვრა მისი საკუთარი ესთეტიკური თვალსაზრეობა, აღზარდა იგი რუსურ კრიტიკოსი-რეალისტი, როცა კარსაპოვა თეატრის განვითარების და აღმავლობის ცოცხალი პროცესების უკმარისობის და პირუთენელი შემატება.

მარკოვი — ეს თეატრის ცოცხალი ისტორია. მისი წიგნები: „თეატრალური პორტრეტები“, „ი. ი. ნემიროვიჩ-დანიელის რეჟისურა მუსიკალურ თეატრში“ და ბევრი სხვა უფასო საბჭოთა თეატრმეოდნის საბავილო წიგნებია. აღსანიშნავია მისი საკუთარი წიგნის მარკოვის თეატრის სიმართლე“ უკუდა და, მარტო, თითოჯნის სხვაგვარად არც შეიძლება დეტალურად თაყვის წიგნი

კრიტიკოსის, რომელსაც არასოდეს არ გადაუხვევია სიმართლისაგან ზელოვნებაში.

მარკოვის ბევრი რამ უნახავს, მან ბევრი რამ იცის. მთავარი კი ის არის, რომ ესმის თეატრი, ესმის ღრმად, ძირფესველად, მარკოვისებურად. მისი ცოდნის უსაზღვროება და მოვლენათა არსში წვდომის ძალა პირდაპირ პროპორციულია მისი მსჯელობის ვასაოცარ სისადაუნესთან, ლაკონურობასა და სიცხადესთან. ყველაზე რთულ ცნებებს მარკოვის კალამი აშუქებს უაღრესად გასაგებდ და მისაწვდომად. ამაშია მისი ოსტატობა, მისი ნიჭიერების მომხმებველობა.

მასწავლებელ! დღეს მასზე ვფიქრობ სიყვარულით, სინაზით და აღტაცებით. მაგონდება, როგორ გვასწავლიდა იგი ვიყოფილიყავით პატიოსანი, გულმართალი და არასოდეს არ დაგვეთმო ჩვენი პრინციპები, არ გველატება მათთვის. ის გვზრდიდა მკაცრ, მაგრამ თეატრზე უსაზღვროდ შეფერებულ ადამიანებად, რომელთათვის თანაბრად უცნობა სახტომენტლობაც და გულგრილობაც. ის გვიჩვენებდა სიცოცხლის, თეატრის და სიყვარულს.

თვითონ მარკოვი ყოველთვის ცხოვრების შუაგულში იმყოფება. ის ბევრს მოგზაურობს, დადის უცხოეთის ქვეყნებში. და ყოველი ეს მოგზაურობა მთავრდება თანამედროვე ხელოვნების აქტუალური პრობლემების კიდევ ერთი ღრმად და ბრძნული შეფასებით.

ჩემს მასწავლებელს 70 წელი შეუსრულდა. ის ბედნიერია. ბედნიერია არა ყოფილი კეთილდღეობით, არამედ იმით, რომ განვლთ რთული და მძლეადრე ცხოვრების გზა, რომ იყო და არის მუდამ პრინციპული, პირდაპირი და უკომპრომისო ხელოვნების საციხში. იგი ბედნიერია იმით, რომ ჰყავს ერთგული მიმდევრები და მოწაფეები, რომლებიც სიყვარულით უზღვიან სამაგიეროს, რომელთა შორის არც ერთია უმადური და გულგრილი მის მიმართ.

პ. ა. მარკოვი დღესაც აღსასვება შემოქმედებითი ძალღონით, ენუგრით, სიცოცხლისმოყვარეობით. საბჭოთა თეატრალური კრიტიკის განვითარება მხარს უსწორებს მარკოვის მარკოვის სახელი — მშვენიერებისადმი მაღალი სამსახურის ეტალონია.

ეთერ ბუბუშვილი



## „ბორის გოდუნოვი“ ქართულ საოპერო სენაზზე

მანანა ახმეტელი

ქ

არგა ხანია ქართული საოპერო რეჟისურის წინაშე მძაფრად წამოიჭრა პრობლემატურ საკითხთა მთელი წყება: როგორი მხატვრული პრინციპებით და გამომსახველობით ხერხებით უნდა გაიხსნას საოპერო პარტიკურა, რომ იგი ცხოველმყოფელი, ძლიერად და თანადროული იყოს? რა შემოქმედებითი პროცესებია ჩასატარებელი, რომ საოპერო ჟანრმა — ხელოვნების ერთ-ერთმა სრულყოფილმა სახეობამ, მაყურებელზე შემოქმედების ძალა არ დაკარგოს? სად არის ის ახალი გზები, რომელნიც საოპერო სცენის გამომსახველობას თეატრალური ხელოვნების მაღალ პოზიციებთან მიიყვანს და მის დღევანდელ მხატვრულ დონეს დაუკავშირებს?..

ნიმანდობლივია, რომ ეს საკითხებზე არა მარტო თანამედროვე საოპერო ნაწარმოებთა გასცენიურებამ, არამედ, ძირითადად, კლასიკური საოპერო შემკვიდრების სცენური წარმოსახვისათვის ახალი თეატრალური ფორმების ძიებამ წამოჭრა.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ ჩვენს საოპერო სცენაზე ცნობილი მოსკოველი რეჟისორის, რსდსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ლ. მიხაილისის მიერ მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ დადგამა განსაკუთრებული ინტერესი აღძრა.

ჯერ კიდევ ორიოდე წლის წინ პროკოფიევის „სემიონ ცოტკოს“ დადგმით მიხაილივმა თბილისის საოპერო სცენაზე გაატარა თანამედროვე მუსიკალური რეჟისურის მხატვრული პრინციპები. ამ სპექტაკლის ბრწყინვალე წარმატებამ ცხადყო საოპერო სცენის გამომსახველობითი საშუალებების სამდიდრე, ცხოველმყოფელობა, შეუნელებელი პროგრესი და თანამედროვეობასთან შესატყვისობა. ამავე დადგამში მანამდე არნახულმა ძალით იფეთქა ჩვენი საოპერო კოლექტივის შემოქმედებითა პოტენციალი. ამჟერა გახადა, რომ თეატრში თვალსაჩინო ფოკალური და აქტიორული მონაცემების ნიჭიერი ახალგაზრდობაა. მას რთული მხატვრული ამოცანების გადაჭრა შესძლებია. იგივე დადასტურა საოპერო ლიტერატურის უნიკალური ქმნილებების — მოცარტის „დონ-ჟუანის“ საყურადღებო დადგამი (რეჟისორი პასინკოვი), და განსაკუთრებით მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ ახალმა, მიხაილისებურმა გადაწყვეტამ.

დღეს უკვე ეჭვგარეშეა, რომ ჩვენს საოპერო კოლექტივის შესწევს ძალა შეეძლოს სხვადასხვა მხატვრული სტილისა და მიმართულების საოპერო პარტიკურებს, სცენური სიციხელე მისცეს როგორც თანამედროვეობის ნოვატორულ ქმნილებებს, ისე საოპერო კლასიკის შედევრებს.



ნანს, ასევე ფიქრობდა ლ. მიხაილივი, როდესაც ჩვენს სცენა პუბლიკის პირველი რუსული კლასიკური ტრაგედიის ხაზები მუსორგსკის მონუმენტური მუსიკალური დრამის „პირის კოლონიას“ დადგმის გატაცებით შევადგა.

ლ. მიხაილივიანს საოპერო დასის ხელმძღვრელ შემხვედრა, მასთან მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთკავშირი საინტერესო პრესმენტუმი უსადავო როგორც მხატვრებს, ისე თეატრსა და მუსიკალურ საზოგადოებრიობას.

მიხაილის ჯერ კიდევ სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებამდე უნდა ქონდა გააზრებული ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული კონცეფცია, განზრდილი თავსებებურება, მუსიკალური მასალის სტილისტური რაობა. იგი პერსპექტივაში ხელდავლავს მისილიან კომპოზიციას, მხატვრულ ხანების, სპექტაკლის არქიტექტონიკას. უფრო მეტიც, იგი განზრდიდა მომავალ წარმოდგენას რიტმში, დინამიკაში, ფერში. ამატორმაყ დასთან სარეჟისერო მუშაობა რაციონალური და მიზანდასახული იყო. რეჟისერებზე იგი არ ეძებდა გამომსახველობით სამუშაოებს, მიზანთად ექსპერიმენტებსა და იმპროვიზაციებს. მთელი შემოქმედებით პროცესი მიმართულია იყო რეჟისერული პარტიკული უხსენად და შესატყვის სცენურ ხორმებსმიხსავენ. ამიტომაც სპექტაკლის გაყოფებზე რეჟისერის პირველადე დღიდან დაიწყო.

საოპერო დასთან ურთიერთკავშირის მჭიდრო კონტაქტში, შემოქმედებით წივისა და გატაცების, ამასთან მკაცრად და ხელოვნურ პროფესიულ ატმოსფეროში იმადებოდა უაღრესად სანტერესო და გამართული წარმოდგენა.

სცენაზე მოთავსებული მოედნებისტერი კონსტრუქცია წარმოდგენის უცვლელი დეკორატიული საფუველია. მასზე თანმიმდევრულად ვითარდება ოპერის დრამატული მოქმედება. კონსტრუქცია ყოველთვის ხელს უწყობს იმ ატმოსფეროს შექმნას, რომელსაც ოპერის ესა თუ ის სცენა მოითხოვს. მასზე წარმოსახული „მიონების“ ტაძრის ინტერიერი (რომელშიც პირისის მეფედ კრთივების საზეიმო ცერემონიალი სრულდება) და მემკვიბე პაივისის საბოლოოლო საკანი, კომრის განზრუ-კოლორატული სამიტიტონ და პოლონური სცენები, მეფე ბორისის სასახლე და პოარათა სათაბინო, ვასილი ნეტარის ტაძარს მიდამოები და კრომების ტყის კორდის პიესიციც.

კონსტრუქციის ამგვარი უნივერსალბობა ბევრით არის დავლებული მიზეზი და გამოვლილი მხატვრის, რეჟისერული ჩანდერის თანავეტორის ნ. ზოლოტარიოვის მხატვრული გაფორმებასაგან. მან ტრადიციული თეატრალური დეკორაციების ნაცვლა სპექტაკლი ააგო მოძრავი ფერწერული პანოებთან. პანოებზე სურათგანის მოხატვლობის ცვალებადობით, განათება და შუქ-რდილობის ოსტატური გამოყენებით, კონსტრუქცია სცენურა მოქმედებისათვის საჭირო ადგილსამყოფელში გარდასახება. ოპერის თეითული სცენისათვის შექმნილი ისეთი ფერწერული სამოსელი, რომელც მისთვის შესაფერისად კარგობის უაღრესად კონკრეტულ ილუზიას ქმნის. მანამ მისალივლია და ზოლოტარიოვის მიერ სპექტაკლის პირობითად გაფორმებაშე გამათი გამოიწვია: მარტემა, მაგარს ორიენალურმა კონსტრუქციამ აზრთა სხვადასხვაობა, დიალექტრულად საპირსაპირო შეხებლებში წარმომევა. დიმიად კონა: მისამემუნილია თუ არა ასეთ „შემეგდობებულ“ კონსტრუქციას მუსორგსკის განადიოხული სახალხო პანონანის წარმოსახვა? დაამეთითიბი ამტკიცებდნენ შესაბამობას სცენას სამოქმედო ტერიტორიას და განრის მასმტებებს შორის. ითქვა ისიც, თითქმის არ დანადგარბა გამერული საუ მასეა მუსორგსკის მონუმენტურ მუსიკალურ დრამას. კამათის საყად ზოლოტარიოვის მხატვრულიც იქცა. კვლავ წამოიჭრა კითხვა დაამეშენია თუ არა კლასიკური საოპერო ნაწარმოების და ისეთ მუსორგსკის თეალისტური მუსიკალური დრამას წარმოსახვა დეკორატიული მხატვრობის პირობით ხერხებით?

მარამ, დადგმის ავტორთა მიხინამ არ იყო „პორის გო-დუნოვის“ გასცენრება ილუსტრატიული მეთოდით. მათ მიზანად დაისახეს შექმნილი ფართოდ გასზოგადებულ რეჟისერული ტილო, რომელშიც შესაძლებელი იქნებოდა მათი თავისებურება მოხაზვა, მნიშვნელოვანი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების გამოქვება და ამ მოვლენებთან ურთიერთკავშირში გზართა მხატვრული სახეების გამოვლენა. ამ რომელი ამოცანების გადასწყვეტად კი მან სხვადასხვაგვარ გამომსახველობით საშუალებებს მიმართეს. არსებიადა, რეჟისეროსა და მხატვრობისთვის პირობითად თეითმზნას კი არ წარმოდგენდა, არამედ ამ გამომსახველობით ხერხის, რომლითაც მთელი რიგი კონკრეტული იდეურ-მხატვრული საკითხების გადაჭრა ურთოდროულად მოხერხდა. ამასთან, მიხაილივის რეჟისერული ხელწერულიდან (რომელსაც ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობა გაუფიქრო ჯერ „სემიონ კოტკოს“, ხოლო შემდეგ „პორის კოლონიას“ დადგმებით) ვკითხულობთ, რომ იგი რუსული კლასიკური თეატრალური ხელწერების თვალსაჩინო მინდევარია, რომ მისი მხატვრული რეალისტური აზროვნებისათვის გადასწყვეტია ოპერის მუსიკალური მიზანრის, ძირითადია იდეურ-მხატვრული კონცეფცია. ნაწარმოებს ფორმა არ არის რეჟისერული ფუნქციის გამომსახველი საშუალება, ან კიდევ ხდებოდა შთაბეჭდილების თემქმნელი ფუნქცია. რეჟისეროსათვის ნაწარმოების მიზანური მხატვრული საწყისების წარმოსახვა პირველადა ამოცანაა, მხოლოდ შემდეგ იმადება ამ საწყისების გამომსახველი გამომსახველობითი საშუალებანი. ამ გზით რეჟისერი ამყოფებს წონასწორობას სპექტაკლს იდეურ-მინარსსა და მის მხატვრულ ფორმას შორის. ამვე მოხიციებდნენ მიუცვა მიხაილივის სასცენო დანადგარსაც, კონსტრუქცია ისეთ გამომსახველობით საშუალებად აქცია, რომლითაც კონსტრუქციის ოპერის რამდენიმე საწყისი წარმოსახა: „პორის კოლონიები“ სახალხო დრამაა. ჯერ კიდევ პუბლიკის ერთ-ერთ წერილში ნახვამდით აღნიშნავდა, რომ „Драматическое искусство родилось на площади, для народного увеселения“... სცენაზე მოთავსებული კონსტრუქცია სწორედ ამ მოვლენას განასახიერებს, მის ხალხური დრამის, ანუ მოედნის თეატრის საწყისების მივყავართ. ამ მოედანზე რეჟისერობა მეფე ბორისის დრამის ინსცენირება მოაწყო, ხალხი თეით დასამეზო თეათი დროის დიდ წარმოდგენას. ამით მან ოპერის ძირითად პერსონაჟს — ხალხს ორმავე ფუნქცია დაავიხრა: ერთის მხრივ იგი მხრუნელოვანი ეპოკალური მოვლენების ექტურეი მონაწილეა, ხოლო მეორეს მხრივ ამ მოვლენების მაცურებელ-შემფასებელაქცია. ხალხურ სახანობათა ამ ელემენტის (მოედნის) გამოყენებით, მიხაილივმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი პუბლიკის და მუსორგსკის დრამის ხალხურ საწყისებს.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ კონსტრუქციის გამომსახველობით ფუნქციის საშუალებით, მიხაილივმა ბორისის დრამიდელი რუსების სოციალური თუანასწრობის სურათი დახატა. აღნამსულ მოედანზე მან სამეფო ტახტი წარმოადგინა, ხოლო ხალხი მოათავსა ქვევით, სცენაზე. ამ ხერხით მან სპექტურულად მოათავსა ის წოდებულები კიბე, რომლის მაღალ საფეხურზე დგას მონარქი, მომდევნოზე — პოარათის, ხოლო ქვედა საფეხურზე — ხალხი. აღსანიშნავია, რომ იმ სცენებზე, სადაც ბორისი, მოარები და ხალხი ერთმანეთს ხედება, წოდებრივი დისტანციის გამომსახველი სპექტურა მკაცრად არას დაველი.

გარდა ამისა, კონსტრუქცია ხელს უწყობს სცენური მოქმედების დინამიკას. იგი თითქმის არ დანადგარბა საფეხურებით უკავშირდება სცენას. მოქმედ პირობა მიმოსვლა სცენიდან კონსტრუქციასზე (და პირიქით) ამ მისადგომებით წარმოებს. თეითულ სცენაში რეჟისერო იძლევა ამ მხარეებისა თუ მისადგომის გამოყენების ახალ-ახალ ვარიანტებს. ზოგჯერ კონსტრუქციასზე ახლა-ჩამოსვლისას მხახიბები მხოლოდ ერთი მისადგომით სარგებლობენ, ზოგჯერ მეფეურებიან სხვადასხვა:



მხრიდან ერთდროულად, ზოგჯერ კი ყველა მისადგომია გა-  
მოყენებული. ამგვარი კომბინაციებით რეჟისორი დინამიკურს  
ღდას მოქმედებას, მოძრაობით აყვებს სცენას და, რაც მთავა-  
რია, დეკორაციის გათამაშების საინტერესო მაგალითს გვა-  
ვაზიანებს.

მაგრამ მართო ამით როდი ამოიწურება კონსტრუქციის  
ფუნქცია. მას ნიშნებელთაგან როლი განხვედრება დადგმის  
არქიტექტონიკაში. სპექტაკლი გამოირჩევა სცენური ნახაზის  
(კომპოზიციური განლაგება, მიზანსწეობა, აქტიურობა სცენ-  
ური პოზიციებით) შრავალსახეობით. დანაშინსავია, რომ სპექ-  
ტაკლის მსვლელობის მახინულ სცენურ ნახაზს განმარტ-  
ვის შემთხვევებს არ ვხედავთ, რაც თავის მხრივ განაპირობა  
კონსტრუქციის ტერიტორიის ნაკლიანობად და რაც აწინააღ-  
რად გაახვარებამ. ნიშანდობლივია, რომ რეჟისორს კონსტ-  
რუქციულ თითოეული წერტილაც კი გამოიზნული აქვს, რის  
გამოც იგი ყოველთვის ახალი კუთხით არის დანახული და  
დაქმული მაყურებლის მიერ. ამრიგად, კონსტრუქციის გაახ-  
ვარებების საფუძველზე სპექტაკლში უსაჩუქრად იქმნება ახა-  
ლი და მეტყველი სცენური ნახაზი. ეს მით უფრო მნიშვნელო-  
ვანია, რომ ამ ნახაზს ცვლა კინემატოგრაფიული სისწრაფით  
ხდება. ანავე ანალოგიით მივლი წარმოდგება შეიძლება ზახვი-  
ნილობა, როგორც მუსიკალურ-სცენური „კადრების“ მიზანდ-  
ეობა, რომელიც თვითიველი სცენური „კადრი“ ოპერის მუსიკა-  
ლური მდინარების ახალ ტალღას ემთხვევა და მუდამ შესა-  
ტყვის სცენურ ვითარებასა თუ განწყობილებას ბადებს. ამ  
გზით მიხაილოვმა მოახდინა მუსიკალური დანების ინტენსი-  
ვობის ფიქსირება სცენაზე. მუსიკალური „კადრების“ სიხში-  
რემ და თვითიველი „კადრის“ შემქმნელი სცენური ნახაზის გა-  
ნუშვორებლობამ წარმოშვა საოპერო სცენისათვის უწყველო,  
მაგრამ საოპერო პარტიტურად გამოშდინარე დინამიკურობა,  
სიტუაციათა სიმრავლე, მრავალსურათოვნება და შიშობობა.  
მიხაილოვმა მუსორგსკის მუსიკალური აზროვნების ათვისებით  
მიაგნო საოპერო შტამპისა და სტატუკის ჩინიდად გამოსავალს.  
ამიტომაც, სპექტაკლის ცხოველმყოფელობა, თეატრალიზა და  
სიხალცე კი, არსებითად, თვით ოპერის ღარსებებია, რომელიც  
მიხაილოვმა გამოაღვინა კომპოზიტორის მხატვრული პრინ-  
ციპების ათვისებასა და შემქმნების გზით. აქვე დაუვამატებ  
მიხაილოვის ხელწერისათვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ  
მნიშვნელოვან თვისებას: სპექტაკლის დინამიკაში და სცენური  
ნახაზის შრავალსახეობაში რეჟისორი ყოველთვის ვარაუდობს  
სიმღერის რთულ პროცესს, მას აქტიურობათვის კონსტრუქ-  
ციასზე მონახული აქვს ისეთი სცენური პოზიციც, რომელიც  
ხელს უწყობს ვოკალური აპარატის თავისუფალ მართვას, გა-  
თვალისწინებული აქვს დირიჟორისა და მესწრულებელთა  
აუცილებელი შემოქმედებითი კონტაქტი. სწორედ ამანა ჩანს

მუსიკოს-რეჟისორის უაღრესად პროფესიული და ამასთან ახ-  
ლებური მიდგომა მუსიკალური თეატრის სპექტაკლისთვის.  
ასეთივე აზრობითი დატვირთვა აქვს სპექტაკლში „სილი-  
ტარიოვის მხატვრულ კაზოვსაც. პუშკინი თავის დრამაში  
ფინატიკურად რელიგიური რუსეთის სურათს ხატავს. მართ-  
ლაც, საუკუნეთა სახინულე სასურმურობა სახელმთიფობივი  
იდეოლოგიის საყრდენი იყო. დრამის თითქმის ყოველ სტროფ-  
ში მკაფიოდ ჩანს მართლმადიდებლობის ძალა, ნაზვასულები  
მისი დიდი შემოქმედება ხალხზე, ისმის რელიგიის გაად-  
რება. ეს მომხეტე დაუცლია არა მარტო მუსორგსკის ოპერის  
ტექსტში, არამედ გამაწივლებელა კიდევ მუსიკალურ პარ-  
ტიტურაში რუსული საცვლელთა მუსიკის ირთხაბებით. გუნ-  
დების ტორალური ელერადობით. დადგმის ავტოროვამა ეს მე-  
ტად მანშენელოვანი იდგური ფაქტორი კონკრეტული და ორი-  
გინალური ხერხით გამომატეს: სპექტაკლის მუდმივ დეკორა-  
ციულ ფონად გამოიყენეს ეკლესიებითა და გუმბათებით მო-  
ხატული ფარდა. ვფიქრობ, ეს ფერწერული ტილო სიმბო-  
ლიურად ანსახიერებს იმდროინდელი რუსეთის რელიგიურ  
ატიმოდეროს. ამავე მომენტზე ამახივლებს მაყურებლის ფე-  
რადლებს ავანსცენის მეტად საინტერესო ფარდაც, დადგმაში  
არაერთგზის გამოყენებული რუსული ხატები და, რაც მთავა-  
რია, პანოებზე ეროვნული ფრესკული მანერით მოხატული  
წმინდანებასა და ქრისტეს სახეები, თუნცა ეს უკანასკლვი  
სპექტაკლში კიდევ სხვა მნიშვნელობითაც მოხაწილობს:  
ქრისტეს გამოსახულებით (რომელიც პოლონურ სცენაშიც  
ჩნდება) დამდგმულებმა აღნიშნეს ის რელიგიური კონტაქტი,  
რომელიც ორ მუსორგულ ქვეყანას — რუსეთსა და პოლონეთს  
აქავშირებდა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ პოლონურ სცე-  
ნებში ვვარძმული ქრისტეს ფიგურა რენესანსის ეპოქის  
ოსტატათა ნახატს ჰგავს. როგორც ჩანს, სპექტაკლის ავტო-  
რებს ამ ხაილისტური გამომახველობითი შტრიხით და საე-  
რთოდ განსხვავებული ფერწერული მანერით, სლავური რე-  
სითისა და ევროპული პოლონეთის კულტურების შორის არსე-  
ბული სხვაობის ჩვენება ჰქონდათ განზრახული, მაგრამ მართო  
ამით როდი დაკმაყოფილდნენ: ქრისტეს გამომახველება ყო-  
ველთვის ჩნდება იმ სცენებში, რომლებიც უუალოდ დაკავ-  
შირებულა ბოროლის სახესთან, მის დრამასთან. დამთითა ის  
უსწრაფეს მსაჯული, რომლის ყოვლისმომცველი თვითთახედ-  
ვის მიმართ თყვანისცემა და შიში თვით თვალს „იროდს“  
სინდისის ქმნების ტრადევიამდ მიავყვანს.

ზოლოტაროვის მხატვრობა, ისევე როგორც რეჟისორული  
ხელწერა, ღრმად რეალისტურია. მის მიერ მოხატული პანი-  
ები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მაღალმხატვრული ფერ-  
ტილობები. ნიშნულად მოვიყვანო პიმენის საკნის პოეტურ-  
ასვეტურ გაფორმებას, კორჩინის სამიკიტონში ხალხური სახ-

ლევ. მოხაილოვი



ნიკოლოზ ზოლოტაროვი



კანსელ კახიძე



ერთ ხელოვნების ეროვნულ მოტივებზე აგებულ კოლორი-  
ტულ პანს, ან კიდევ მარინა მინიშვილის ბუდეარის სალონური  
კომპლენის მსგავს მოხატულობას და სხვ. აღსანიშნავია, რომ  
ფერწერული პანსებით შექმნილი კონკრეტული ადგილმდებ-  
რებია თითქოს უნისონშია ამ სიტუაციაში მოქმედი გმირის  
სულიერ სამყაროსთან. ამიტომაც, ზოლოტარიძის მხატვრობ-  
ა ესაყვარა რა უწინდა დეკორატიულ ფუნქციას, მხატვრულ სა-  
ხედი დახასიათების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებად იქ-  
ცა. ამრიგად, თვითველი სცენის ფერწერული გამომსახველობა  
ქრის გმირთა აქტუალისთვის ხელსაყრელ ვითარებას და  
ხელს უწყობს ხასიათთა გახსნას.

„პირის გოდუნოვის“ ახალმა დადგამმა ცხადყო, რომ მი-  
ხაილის ფართო მუსიკალურ-ლიტერატურული ეროვნული  
შერწმუნა მკვლევარი — ანალიტიკოსის მხვილ ხედვასთან.  
მას „პირის გოდუნოვის“ მუსიკალურ-ლიტერატურული ნასა-  
ლიდან ამოვიხეული აქვს ის სოციალურ-პოლიტიკური, რე-  
ლიგიური თუ ფსიქოლოგიური ქვიტქსები, რომელნიც გამო-  
ხატავს გოდუნოვას ეპოქის ძირითად არსს. ნიშანდობლივია,  
რომ სწორედ ამ ქვიტქსებში იხაზება ის მძლავრი ისტორი-  
ული ფორი, რომლის გარეშე მუსორგსკის დრამის სცენური  
წარმოსება ნიდავ-გამოცდილი აღმოჩნდებოდა. მიხაილიძე  
ამ ქვიტქსების გამახილებების ოსტაკია. მან მრავალჯერ  
გამახსავლიობით ხარხით — კონსტრუქციული, ფერწერ-  
ული თუ პლასტიკური საშუალებებით ეს ქვიტქსები ააშკრა.  
გამამართა და წინა პლანზე წამოსწია კიდევ, ამიტომაც, ამ  
დადგამში პირველად პირისის დროინდელი რუსეთის პოლი-  
ტიკური მიზანდასახულობა, სოციალური კონფლიქტობა, რე-  
ლიგიური სულისკეთება და რთული ფსიქოლოგიური ურთი-  
ერთობა. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სპოტიკალის ყოფი-  
აფილოგიური ხაზი ორგანოდ შერწყმულია დადგმის  
ერთობლ განრულ — საყოფაქხორებო საფუძვლიდან. ამრი-  
გად, მიხაილიძე და ზოლოტარიძემა ჩაინს საოპერო სიარზე  
გადასხობს მძლავრი ისტორიული რიოთ, აამოხაილის ბნი-  
ლით მისილი რუსეთის მატაიანის ის პირითი, რომლიც პო-  
პინისა და მუსორგსკის აინიამ გაანათა და ქუმარიტად შექს-  
პირული გაქანებით ამოქმედა.

თავისთავად ცხადია, რომ სპექტაკლი რეჟისორასა და  
მხატვრის მჭიდრო შემოქმედებით კონტაქტში იმეა. მაგრამ  
მათი თანამშრომლობის ძირითადი მიზანი იყო არა მარტო  
იდერ-მხატვრული ინტერპრეტაციის ერთიანობა, არამედ  
დადგამში იმ კონტრასტული მხატვრული პრინციპის ხაზგას-  
ნა და შერწყმა, რომელიც „პირის გოდუნოვის“ და საერთოდ  
მუსორგსკის საოპერო დრამატურგიის საყრდენს წარმოადგენს.  
მართაც, სპექტაკლის სცენების მკაფიო კონტრასტულობაში  
თვალსაჩინოდ გამოჩნდა მუსორგსკის ოპერას მრავალპლანია-  
ნობა. კონტრასტულობის გატარებისას კი დამდგმელებმა იშ-  
ვითი გამომოწინებლობა გამოიჩინეს, მრავალგვარი გამომსახ-  
ველობით საშუალებანი მოიხმარეს, რათაც დაამტკიცეს, რომ  
ოპერას, როგორც სინთეტური ხელოვნების უმაღლეს ფორმას  
მუსიკალური პარტიტურის სცენური ხორცმსხმისხათვის გა-  
მომსახველობის ამოუწერავი რესურსები გაანია.

მართაც, სპექტაკლის კონტრასტულმა აგებულებამ თვი-  
ფულ სცენას დამოუკიდებელი მუსიკალურ-სცენური და ფერ-  
წერული კომპოზიციის სახე მისცა. თვითველს თავისი რიტმი  
და კოლორიტი აქვს. ხაზგასმულია ის ფანრებრივი თავისე-  
ბრებანი, რომელიც მუსორგსკის ოპერის განრულ მრავალ-  
საბიას ცხადყოფს. ყოველ სცენაში განსაკუთრებით დაჭი-  
ვლია ის ფსიქოლოგიური თუ დრამატული მომენტები, რომელ-  
საც ამ სცენის მუსიკალური კულმინაცია მოითხოვს. კულმი-  
ნაციებს გამძაფრების საშუალებით კი მიხაილიძე მიმართავს  
ფსიქოლოგიური მახვილებისა თუ ემოციური პაუზების მონა-  
ცლების ხერხს. მათი საშუალებით იგი დროებით (ზოგჯერ



სცენა I აქტიდან

უთიერად) შეანელებს ან შესწყვეტს კიდევ სცენური მოქმე-  
დების დინამიკას, გრაფიკულ-სკულპტურულ მდგომარეობაში  
გაუკავებს ამა თუ იმ მტკვეულ მიზანსცენას ან მთლიან კომ-  
პოზიციას, რითაც მკაფიოდ უსვამს ხაზს სპექტაკლში ცალ-  
კეული მომენტის ექსპრესიულობას.

„პირის გოდუნოვი“ მოხუმრებული სპექტაკლია. მაგრამ  
დადგმის მოხუმრებლობა განადიოხული და პომპეზური დე-  
კორაციებით კი არ იქმნება, არამედ ფართო თემატური გან-  
ზოგადებებით და იმ იდეურ-მხატვრული კონცეფციის მასტა-



პირის  
გოდუნოვი —  
თენგიზ  
შეშველიანი



ბურობით, რომლის გატარებისას რეჟისორული სიმფონიზმის იმპიათი სახეობა მივიღეთ. სპექტაკლში კონტრასტული სცენების, სახეების თუ საწყისების, დიამეტრულად საპირისპირო მოვლენებისა და განზომილებიანი მრავალსახეობის პარმონიულ მთლიანობაში თავმოყრა და ურთიერთმერყვება „ბორს გო-ლოვს“ მონუმენტურობასა და მონოლითურობას ანიჭებს. არსებითად აქ კვლავ მუსორგსკის პარტიკურის ზედმიწევნით მრავალ წაითხვასთან გავაქვს საქმე, კომპოზიტორის მუსიკალურ ანზონებაში ჩაწვდნამ მიიყვანა მიხაილოვი რეჟისორული სიმფონიზმის იმ მეთოდამდე, რომელიც მუსორგსკის სიმფონიზმის ადვიტატური აღმოჩნდა.

მიხაილოვი ხასიათებისა და სიტუაციების გახსნის დიდოსტატია. „ბორის გოდუნოვსა“ პერსონაჟის სიმრავლით, ხასიათების ცხოველყოფილობითა და მრავალსახეობით ფართო გასაქანა მისცა რეჟისორის ნიჭსა და ოსტატობას. მართლაც, მუსორგსკის პარტიკურა აუარებელ მუსიკალურ სახეებს იტევს. თვითველის ხასიათი კი განსაკუთრებულ ინტრაქციურ სამყაროში ყალიბდება. მიხაილოვი ღრმად ჩასწვდა გმირთა მუსიკალურ ბუნებას, თვითველს შესაბამისი პლასტიკური „ინტონაციები“ მოუზანა და ამით მიადწია სმენით და ხედვითი შთაბეჭდილობების დამთხვევას, მუსორგსკის გმირებთან პორტრეტულ შეგავსებას. მიხაილოვი მუსიკის-ილუსტრატორად იტარებს. მაგრამ მარტო ილუსტრატორად? თავად მიხაილოვად იგი მხატვარი-ფსიქოლოგია, ვინაიდან მან შეძლო მუსორგსკისეული სიღრმითა და სიძლიერით ადამიანთა თვისებების, გრძნობების, განცდების თვალწევდებელი საყვაროს შექმნა.

სპექტაკლი ცოცხლობს ენებებით, ხილვებით, სწრაფებით და რაც მთავარია, ხასიათებით. მაგრამ ეს მარტო მარტოლოვის გამარჯვება როლია. რეჟისორს ნიჭური შემოქმედებით კოლექტივითაა ქონდა საქმე, რომელიც თავისი ამაყრდაც სწრაფად გამიზნა სართლს. გაიხა ურთიერთგაგების უხლოვე დავები და მთელივე ისტორიული-სოციალური გარემოში ამომედდნენ სიხსნასაც პერსონაჟები, შეეტიკანენ რთული ხასიათებია, გარაღდა ინტერესთა ბრძოლა. დაიჭიმა სიტუაციები, ვლვისებები სისწრაფით განვითარდნენ მოვლენები, მომსახურდა კატასტროფა...

მიხაილოვმა მხატვრული სახეების გახსნის ორი გზა აირჩია: პირველი, როდესაც სცენაზე გამოჩინდნენ ისინება პერსონაჟის ვინაობა, მომენტალურად ინახება ინდივიდუალობა. პიროვნების ასეთი უეცარი მხილება მეტყველი პლასტიკური „ინტონაციებით“, ფესტის, მიმიკისა და ვოკალური გამოხატვების კოორდინირებით მიიღება. ამ ზერხით სპექტაკლში მხატვრულ სახეთა უმრავლესობა წარმოადგინდა. თუკი რეჟისორი არც აქ იქცევა თვითინებურად — სწრაფად ამაყვლეს მხოლოდ იმ გმირების ბუნებას, რომელთა მუსიკალური სახეები თვით თავისი პარტიკურითაა კონცენტრირებული: მემკვიდრე პიმენი, თავადი შუკუი, ვარლამი და მიხაილი, მარინა შნიშკეი, რანგონი, კოჩინის სასახლს დასახლდისი, იურთივი, ქაინა და ფეოდორი... თვითველის მუსიკალური ინტონაციური სფერო იმდენად ლოკალურია, რომ უამსვე ინახება მათი პორტრეტები, იქვე ყალიბდება ტიპები, იხსნება ხასიათები.

ამ პერსონაჟების წარმომსახვისათვის რეჟისორს სწრაფი მუსიკალურ-სცენური რეაქციის მსახიობები ესპარობოდა. მართლაც, სპექტაკლში დამსახურებული წარმომსახურები იმ შემხრულელებს ხვდათ, რომლებმაც შეძლეს ვოკალურა და აქტიორული გამომსახველობითი საშუალებების ერთდროული ორგანიზაცია და უმაღლე შევიდნენ აქტიორული გარდასახვის პროცესში.

შთამბეჭდავი აღმოჩნდა მემკვიდრე პიმენის სახე ნიჭიერი მომღერლის ნიკოლოზ ნადიბაიძის შესრულებით. სცენაზე შექმნილმა ემოციურმა გარემომ, ჩანათებამ, მსახიობის ოსტატურად გარდასახულმა გარემოებამ ხელსაყრელი ვითარება შექმნა პიმენის სხვის აღქმისათვის. ნ. ნადიბაიძის თავშეკავებით, გააზრებით მიიყვან ვოკალური პარტიკა: დინჯ თხრობაში ფიჭვების სიღრმე ისმის, უზადა ჩაქსოვილა კოცხალი, მფთქავე, ნებისყოფიანი ინტონაციები კი პიმენის ხასიათის სიმტკიცეზე, შს სულიერი ძლიერებაზე მოტყუებდნენ. ეპიკური სიმშვიდისა და შინაგანი კომპარამიტის თანაფარდობამ ცხოველყოფელა გახადა ფანატოკისი — ასევეტის სახე. რეჟისორის აზრით, მუსორგსკის პიმენი ამაღლებული და მონუმენტურია. მიხაილოვმა ამაყრდაც მიადწია თავის მიზანს.

უთოვად დიდა შემოქმედებითი გამარჯვება მოუტანა მარინა შნიშკეის პარტიკაში ახალგაზრდა მომღერლის თამარ გურჯანიძეს. ამ ნიჭიერი მსახიობის დირსხანა — პლასტიკური გამომსახველობა, თანდაყოლილა არტისტოზმი, სცენურობა. რეჟისორმა ოსტატურად მოუყარა თავი თ. გურჯანიძის მონაცემებს. შეთანხმებული ვოკალურ-აქტიორული გამომსახველობით მომღერალმა გახსნა მარინა შნიშკეის ბუნება, რომელშიც ქედამდლობა, ცხვირება და პატივმოყვარეობა შერწყმულა ქალურ მონუმენტურობასთან, არისტოკრატიულ რაფინირებასთან. თ. გურჯანიძე მთლიან არსებით გარდასახულია თავის გმირში, არსად არ შიშინება ხასიათიდან ამოვარდნა. წუთიერი გამოთქმავა კი. მასი მარინა უაღრესად რელიეფური და დახვეწილია.

სცენაზე გამომჩინდნენავე ყურადღებას იპრობს რანაონი — ბათუ კარავიშვილი. სკულპტურული ფიგურადან, დაპიშული, ძარღვიანი გარეგნობიდან, აუქქარებელი დი მტაკცი

ეპიკოლოგი — ა. ვავევი, ბორისი — ი. შუშინა



სამკუბიდან უმაღლე ვეცნობთ, რომ ეს არის ზემოქმედებას  
სული და მორჩილების მომთხოვნი იესუიტები.

შემზარავი მიხრა-მიხრით, რბილი და ელასტიკური მოძ-  
რობებით, გამჭოლ აზრებით კ. მალრატემ შექმნა ვერაგისა და  
ჯეიანის, ცბერისა და ჯამქრისა პოლიტიკოსის, თავად შუ-  
რას სახე ინტონაციურად სუფთად და გამომსახველად მი-  
აქვს მომღერალს შუისკის ვოკალური პარტია.

განსაკუთრებით უნდა შევიწრდეთ ვარლამის სახეზე.  
ალღაზრდა მომღერალმა ი. ქუთათელაძემ მიუხედავად ვარ-  
ლამისათვის შესატყვისი კარგი ვოკალური მონაცემებისა, ვერ  
გარბდა თავი სირთულეებს. მომღერალი ვერ უძლებს სცენუ-  
რი მიძარბის რიტმს, რაც აფერხებს ვოკალური და აქტიო-  
რული გამომსახველობითი საშუალებების კოორდინირებას,  
ამიტომაც ვარლამის სახე თითქმის გაუხსნელი რჩება. ვარ-  
ლამის სიმღერა („Как во городе было во Казани“)  
მრასანე თავისი მზიარული სილადით ვერ აბობოქრდა სცე-  
ნაზე კეთილმოსურნობა მკარანსობს, ვურჩიო მომღერალს  
გულდასმით იმუშაოს დიქციის მკაფიობაზე, ინტონაციური  
სიწინდელზე, ვოკალური ტექნიკის გაუმჯობესებაზე.

დიდი წარმატება ხვდა სპექტაკლში ამირან გაგუას. მისი  
იურდივი ვოკალურადაც და აქტიორულადაც ძალზე შთამ-  
ბეჭდელი. მან გულწრფელი, მყენსავი ვოკალური ინტონაციე-  
ბი ირგანულად შეუფარდა იუროდისის საცოდავ ბუნებას.  
ა გაგუას დიდი მიღწევაა, რომ მისი გემირი ტრაგიკული პა-  
თითი სუნთქვს, რაც არსებითა იუროდისის სიმბოლური  
სახეა.

დაღებით შეფასებას იმსახურებენ ფეოდორი — ლ. ლედა-  
შვილი, ქსენია — ლ. ჩარაშვილი, კორჩმის დიასახლისი. —  
ქ. ლაშკარია, მისილი — გ. ტორონაძე და სხვ. თვითვე-  
ლისათვის რეჟისორს მონახული აქვს მეტყველი გამომსახვი-  
ლობითი შტრინი, რომელიც ნათელს ხდის მათ ხასიათს, ხაზს  
უკან მათი ბუნების ტიპიურ თვისებებს.

ხალხის, გრაგორი-ცრუმოსახელის და მეფე ბორისის სა-  
ხეებს გაშლა-განვითარება სპექტაკლში თანდათანობით ხდო-  
და. ფსიქოანალიზის შემოქმედებითი მეთოდით რეჟისორმა  
შეაქრულ სახეთა ტრანსფორმირების პროცესები წარმოსახა.  
იხსიანის, რომ ეს პროცესი უფრო რელიგიოზურად იჩინებინა,  
მან მუსორგისის პარტიტურაში სიკანთა თანმიმდევრობა და-  
არღვია და მათი გადაადგილება ამჯობინა. ამ გზით მისილი-  
ლომა გრიგორის და მეფე ბორისის სახიბის განვითარების  
უწყვეტი სურათი მიიღო. ვფიქრობ, რომ სპექტაკლმა ლოია-  
კური განონსომირების თვალსაზრისით გაამართლა რეჟისო-  
რის „თვითნებობა“.

იპოვა „ბორის გოდუნოვი“ სახალხო დრამა. კომპოზი-  
ტორმა მოწინავე მსახარა-დემოკრატიის პოზიციებიდან შა-  
ფას ეპოქის ისტორიულ-სოციალური ძვრები. მნიშვნელოვანი  
ეპოქური მოვლენების მამოძრავებელი ძალთა ხალხი ამო-  
აჯდა. მუსორგისი წერდა: „Жизнь есть борьба. борь-  
ба — сила. а сила — единство, т. е. общность жиз-  
ненных интересов, восторг, страданий и прокля-  
тий исконому злу. Природа внешняя мирит; При-  
рода «борца с природой» к оружию зовет“...

სწორად ამ იდეური მიზანდასახულობით ხელმძღვანელობ-  
და რეჟისორი, როდესაც რეჟის სიკანაზე ხელმძღვა დადამულ  
სპექტაკლში აღადგინა ოპერის გრანდიოზული სხალხი სერ-  
ია „კომბითან“, სპექტაკლში მაფიოდ გამთავიდან რუსი  
ხალხის ყოვალხეობებითი ტრაგიკუმი და ბრძოლის სათიადი.  
მის ლაღებრება და სიძლიერე, ხალხი მჭეუნვარეც არის და  
მზიერე.

სამრტებრესოდ იწყება წარმოდგენა. იარბერი სიკან თან-  
დათან იცება ხალხით, სხადანსხა მხრიდან მოიფინებთან  
მეფეში მოსილი ქალები, მამაკაციანი. მსყერბებელა წინაშე  
იპოვის ცოცხლებდა პეროვის, რეპინისა თუ სურვიკოვის რეა-



მარია მინიუკი — ი. გულგაიავ

ლისტური ტილოები. ეს არის თავისი ტრაგიკუმი შეზარავი  
რუსეთის ყოფა, მძიმე სამედიელე. სცენის სიღრმიდან თან-  
დათანობით მოახლოებული, ერთმანეთზე მიხვნილი უსინათ-  
ლოთა რაზმის ფეხანეული სელა თითქოს სიმბოლიურად ან-  
სახეიერებს ხალხს დაბნეულობას, მის ბრმა რწმენას. ამ სცე-  
ნაში ხალხი დარბილი, თავდაბალი, მხრებაჩამოყრილი და  
მგლოვიარა. იგი პასიური და დაუძლურებული ჩანს. თუმცა  
უხილავი საშუალებებით მაინც იგრძნობა ის შინაგანი ძალა,  
რომელიც მის ერთობაში იეულისმება. სპექტაკლის განვითა-  
რების პროცესში რეჟისორს პლასტაკური გამომსახველობის  
საშუალებით მასა დაშკავა პასიური მფთომარებობა, თან-  
დათან ანიჭებს მას ქმედილობას; თითქოს იზრდებთან  
ფიქტურება, ლიტირდებთან, ჯანსაღდებთან და ლინეს იერებენ  
ადამიანებს. ხალხის თვითგამორკვევის მომენტტი ემთხვევა  
სპექტაკლის ერთ-ერთ ძირითად საკვანძო მომენტს — ბორი-  
სისა და იუროდისის დილოგის სცენას. აქ, შერწმუნებული  
ხალხი შიშით, მაგრამ უკვე მკაფიო თანაგრძნობით რეაგირებს  
იუროდისის მამოიღებელ სიტყვებზე. ამ მომენტში ხდება ოპე-  
რის ორი მძლავრი დრამატურგიული ხაზის ურთიერთგადკ-  
ვეთა, რასაც ბორისისა და ხალხის მოფილგერძინებაში ვა-  
დატეხვა მოჰყვა: ამის შემდეგ სპექტაკლში ინტენსიურად და  
რელიეფურად მიმდინარეობს ბორისის დადკლურება. მისი  
ფსიქიკისა და ძალაუფლების შეწყვეტა. ხილო მეორეს მხრივ  
აქ ხდება ხალხის ბრძოლისუნარიანობის სტიმულირება, მასში  
სტიქიური ძალის გაღვივება.

და ბოლოს ოპერის გრანდოზული ფინალური სცენა გრო-  
მებთან. ამ ფართო ეპიკურ ტილოში თანხასი რეველუციური





პოტენცია ლალსა და აბოთორებულ მოძრაობებში ჩანს. რე-  
ვისორში სახალხო ზენის მკნებარებელ რიტმში ხალხის ბუნ-  
ტარული ხსილსკვეთება გამოავლინა.

მხოლოდ ფინალში გამოსჭვდა მინალოცმა ხალხის ორთო-  
დოქსალური მიზანსწრაფვა. ცხადია, წარმოდგენა გაცილებით  
მეტ შთაბეჭდილებას მოახდენდა, გუნდი რომ ხალხობრივი  
ყოფილიყო. დადებით შეფასებას იმსახურებს გუნდის მუსიკა-  
ლური გამომსახველობა, მხევის ორგანული შერწყმა, ფრა-  
დოვანა და მონუმენტური ელვადობა, რაც კორმისიტების  
დამსახურებდა მიგვანიხა.

განსაკუთრებით რელიეფურია სპექტაკლში გრიგორი ოტ-  
რეპივი. ამ პარტიით ნიღარ ანდელუაძემ ახალი სიტყვა  
თქვა თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ლ. მიხაილოვისა და  
ანდელუაძის შემოქმედებითმა თანამშრომლობამ ძალზე  
კარგი შედეგი მოუტანა ორივეს. ნიღარ ანდელუაძის სახით  
რევისორი შეხვდა ისეთ მსახიობს, რომელმაც სრულყოფი-  
ლიად და ღრმად გაიანზა მისი ჩანაფიქრი, შექმნა ისეთი  
წინამდებარეობი მსატრელო სახე, რომელიც უნესტად და-  
ეშვებოდა რევისორულ წარმოსახვას. ხოლო მეორეს მხრივ,  
მიხაილოვან შეხვედრამ ხელი შეუწყო ნ. ანდელუაძის აქ-  
ტიორული ბუნების ახალი მხარების გამოხატვადაც. მსა-  
ხიობნა მიიღო ამ რთული პერსონაჟის ბუნებისათვის შესატყ-  
ვის შინაგან დაძაბულ რიტმს, რომელმაც ერთის მხრივ გაან-  
პირობა სრული აქტიორული გარდასახვა, ხოლო მეორეს  
მხრივ გამოავლინა ამ სახის ყველაზე ტიპური თვისება —  
აღუზნებადობა.

პლასტიკური სასულებებით ანდელუაძემ — გრიგორი  
ორგანულად გარდაიხანა ცრუდმიტრის სახეში. იხვეწებდა მოძ-  
რაობა, მშვიდდება მზერა, მატულობს რწყნა. გრიგორი იცე-  
ლებდა გარეგნულად, მაგრამ შინაგანად იგივე რჩება. სწორედ  
ამ მოდერნული რიტმული მუსიკისის შენარჩუნებით ნ. ან-  
დელუაძემ მიადონა გრიგორისა და ცრუდმიტრის სახეების  
იგივეობა, სახათისი მთლიანობა, შკავითი ინდივიდუალობა.

ფიქრობ, რომ გრიგორის პარტია ძალზე სრულყოფილია  
ვოკალურადაც. ანდელუაძემ მიიღო მუსორგსკის ვოკალურ-  
ი ინტონაციის თავისებურებას. მიიღო პარტია სრულყოფი-  
ლი სიტყვიერისა და მღერადობის შორის მოხაზულ გარდამავალი,  
შუალედური გამომსახველობით, რაც კომპოზიტორის ვოკა-  
ლური სტილის ძირითად პრინციპს შეადგენს.

როგორ გამოიყურება სპექტაკლში თვით შიფე ბორისი?  
მას ორი ინტარპრეტატორი ჰყავს — თუნიკი მუშკადიანი და  
ირაკლი შუშინა. ორივემ თავისი ინდივიდუალური მონაცემე-  
ბით გახსნა საოპერო ლიბრეტარტის უაღრესად რთული და  
მრავალთვისიებიანი მხატვარული სახე. თ. მუშკადიანის ბორისი  
— გარიანულ მომზიდვლობაში ერთად უარს ორნი-  
კული, მძიმეზარია. ფიქრობ, რომ მსახიობს მუშკადიანით  
გაამხილობა ყურადღება ბორისის პირადობა, სულიერი დრამა-  
ტიკა. მუშკადიანი მისწრაფვის, რაც შეიძლება მაგოვად  
გადმოვადეს ბორისის ემიციური განიდობი, მოფე „იროდის“  
ტანჯებით. მაგრამ ფსიქოლოგიური დრამის წარმოსახვის ტინ-  
დანიამ დაზრდობა ბორისის ისტორიული სახე, სახელმწიფო  
მოღვაწის სიბრძნე. სიმძლავრე გაევიხენით თუნდაც ბორისის  
სიყნა შვილთან, მისივე ცნობილი არაა და უნანსენილი მო-  
ნოლოგი — ანდერძით შვილის — „Не вярвай наветам  
изну крамольных; зорко следи за их сношениями...  
измену карай без пощады...“ строго вынкаи в суд на-  
родный, суд не лшмерный.“

სწორედ ბორისის ეს პრინციპული მიზანდასახულებო, მისი  
ბუნების შეუპოვრობა, მოულოდულობა, სიმკაცრე თ. მუშკადი-  
ანს სადავდ გაუჯარბიელი დარბა.

ამ მხრივ ი. შუშინას ბორისი უფრო ძლიერი, მონუმენ-  
ტური, ნებისყოფიანი და ქმედითია. შუშინა — ბორისის  
პირადული დრამა მეტ კონტაქტშია სახალხო სოციალურ

დრამასთან. იგი უფრო მიუახლოვდა ოპერის ძირითად თქმას:  
ბორისი — ხალხი — სამშობლო. მაგრამ მკაცრად მსატრე-  
ლის, ტკევიანი პოლიტიკოსის ხანიათში ტრენდენციულსკი კარ-  
აირგვლა ბორისის შინაგანი სულიერი პროცესების უსასრული  
სამკაცრო.

მუსორგსკის პარტიკურაში ფონოგრაფიული სიზუსტით  
არის ფიქსირებული ბორისის თვითული გულსცემა, ანოტო-  
ნებისა და განცდების მრავალი ნუახისი. ვოკალური პარტიის  
ყოველ ტაქტში მისი სახე ინტენსიურ ტრანსფორმირებას გა-  
ნიცდის. მსატრელო სახის უსასრულო გარდასახვები — აი  
სპექტაკლის ჯერ კიდევ გადასატრეული ამოცანა.

ერთი მან მანქნ უდვია — ორივე მსახიობის ვოკალურ-  
სქეზური ინტერპრეტაცია თავისთავად საინტერესო და მინა-  
ლემიჯაა. გავიხენით, თუნდაც რევისორის მიერ ბრწყინვალედ  
გადაწყვეტილი ბორისის სიყვდილის სცენა. თუმცა ბორისის  
მრავალთვისიებან სახეში ამოსახებნი, გასაღრმავებელი და  
გასაძლიერებელი ჯერ კიდევ ვერბია. გეჭვს ვარქმეა, რომ ორივე  
შემსრულებელი თავის ნიჭითა და გამოცდილებით მალე ამო-  
აესებს ამ ნაკოვანებებს.

მიხაილოვი რთული ფსიქოლოგიური სიტუაციების, გმირისა  
ურთიერთდამოკიდებულების წარმოსახვის ოსტატია. იგი ძლი-  
ერი ხასიათების შეტაკებაში, ინტერესთა გამაძვრებულ მუსლა-  
მეზობლობაში აღუჭვს სახეების რელიეფური ინდივიდუალობას,  
ნათელს ხდის სოციალურსა და თუ ფსიქოლოგიურ კონფლიქ-  
ტებს, ცხადყოფს თვითული გმირის მოფლენილობას, მი-  
ზანსწრაფვას. კონტრასტული სახეების დაპირისპირებთან  
აღენიშნება მხოლოდ ძირითადია: პიძინისა და გრიგორის  
სიყნა, მარინა მინოეისა და რანგუნის დიალოგი, მარინისა  
და ცრუდმიტრის დუეტია, ბორისისა და იუროდივის შეხვედრა,  
ბორისისა და შუესის შეხლა-შემხლა...

ამ მუჯავე, დაძაბულ სიტუაციებში რევისორი ამხელს არა  
მარტო წინააღმდეგობებს, არამედ აღნიშნავს ფსიქოლოგიურ  
კონტაქტებს, დროებით დამკაცრებულ ფსიქოლოგიურ უნისონს,  
ინტერესება დამოსხვევას. ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალსაჩინო  
აა ბოთარია და შუესის ურთიერთდამოკიდებულებაში გა-  
მოყოფილი ვრისულოებება.

აღნიშნული დამკაცრება და მშვეტილი სიტუაციები გამა-  
ირჩევა სტილისტური მთლიანობით, კომპაქტურობით, დრამა-  
ტული სიმახილითა თუ ფსიქოლოგიური სიღრმით.

დღეი და ნაკოფიერი მუშაობა ჩაატარა ახალგაზრდა დი-  
რიგორმა ვანსულ კაბიძემ. მან აქტიური მონაწილეობა მიი-  
ღო რევისორისა და მხატვრის მონოლოგურ შემოქმედებ-  
ით ორგანიზაციაში, რამაც განაპირობა „ბორის გოდუნოვის“  
დადგმის მუსიკალურ-სცენური ინტერპრეტაციის ორგანუ-  
ლია. ეს კაბიძე ღრმად ჩანსულ მუსორგსკის პარტიკურის  
საორგანოებსა და ვოკალურ ბუნებას, ძირითად მისილი  
სტილისტური თავისებურების დაცვას, ხელი შეუწყო მუსიკა-  
ლური სახეისა ინდივიდუალობას, განათავინა მუსორგსკის  
მუსიკალური დრამატურგიის მრავალმხანაობა. დირიგორის  
დამსახურებდა მისიანა აგრეთვე საორგანოურ ფუნქციის სიმ-  
დიდრე, გუნდების გამართული, მონოლოგიური ელვადობა.

რევისორი ლ. მიხაილოვის, მსატრეორის ნ. ზოლტაროვის,  
კ. კუკუაძის (კოსტუმები), დირიგორი ჯ. კაბიძისა და მთლი-  
ანტრეტაციის ერთობლივი ნაწუშევარი მნიშვნელოვანი მონა-  
პოზარია თეატრისათვის. თატორის სარეპერტურაო პოლიტიკა  
სწორ აქსა ადგია. დრმა, სხვა მომედობილი საოპერო დღეა-  
დგმის ასევე შეიცვალის, რამა მალდმხატვრობმა საოპერო  
პარტიკურებმა დაეარძინ ტემმარტიკ სიყნის სიყოფილ  
ჩვეწს თატარში. ვან იმრალისის ილიმა სპექტაკლინმა, რომ-  
ნელთა შესახებ, იხე როგორც „ბორის გოდუნოვის“ ახალი  
დადგმის გამო, გათვლულად გათვნიერებთ ვ. პიჯავის ცნობილ  
გამოთქმას: „სახალხის ძქვნა კი არა, არამედ სიმართლის მო-  
თხივნილება აწვალვებს ტემმარტიკ შემოქმედს“.

# რეპოლიტიის თავი მოხანი წლები პართულ ქიწოვი

ნათია ამირეჯიბი



აუღამირველად საბჭოთა კინოსტუდიების შემოქმედებით პროფილი ისტორიულ-რევილუციური თემატიკის ფილმებით ყალიბდებოდა. პართულ კინოსტუდიას ამ მიმართულების ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთი პირველი სიტყვა ეკუთვნის. 1921 წელს გვრანებზე გამოდის ი. პერესტიანის ფილმი „არსენ ჯორჯიაშვილი“, ხოლო 1923 წ. იმავე რეჟისორის — „წითელი ემშაკუნები“, რომელსაც იმდროისთვის არნახული წარმატება ხვდა. მან ტრიუმფით მოაარა საბჭოთა კავშირის გვრანები, თვეების განმავლობაში ერთგატარების დარბაზები ხალხს ვერ იტყვდა, „წითელი ემშაკუნები“ მაყურებელთა რაოდენობა ყველა იმპორტულ და სამშალო ფილმების მაყურებლების რიცხვს აღემატებოდა. ეს წარმატება ფილმის რევილუციურმა რომანტიკამ განაპირობა.

გვრანზე ახალი სიო შემოიჭრა. მაყურებელს მოებოდა რევილუციამდელი რუსული ისტორიული მულდრამებისა და იმპორტული ერთფეროვანი დეტექტივების ყურება. საბჭოთა ადამანები, რომლებიც რევილუციისა და სამოქალაქო ომის მინაწილნი იყვნენ, ხელოვნებისაგან კანონიერად მოითხოვდნენ თანამედროვე ცხოვრებას და რევილუციური ახლო წარსულის ასახვას. კინემატოგრაფმა ეს ამოცანა მიზნად დაიხსა და ბრწყინვალე შედეგებს მიაღწია. მაგრამ წარმატება უცხად არ მოსულა. ძველი კინოსტუდიების ჩარჩოებიდან იაყის დაღწევას და ახლის შექმნას გარდამავალი პერიოდი დასჭირდა.

კინოსტუდიებში ისტორიულ-რევილუციური ფილმების ქარტულის ჩამოყალიბების პროცესი მხატვრული აზროვნების ანდასახობით განვითარების გზით მიმდინარეობდა. პირველ სტადიაზე შეიმჩნევა, რომ თანამედროვე თემატიკა ჯერ კიდევ ძველთან კავშირშია, თუმცა ეს კავშირი ანტიკონსტრუქციული ცხოვრებისეული სინამდვილემ ხელოვნებას მოსთხოვა. ამ რისამყაროს — რევილუციისა და კონტრრევილუციის — სპეციფიკური დაპირისპირება. მაგრამ პირველი სტადიის ფილმებში ეს ორივე მხარე იმდენად თავისთავადია, რომ ერთიან ემოციურ ვექტეს არ იმდევინან და ამიტომ რევილუციის მხატვრული სახე მთლიანობაში ვერ აღიქმება.

ამ ორი სოციალური კლასის დაპირისპირების დროს თვითწველი მანაკის მხატვრული სახის სრულყოფა ჯერ კიდევ არ იყო მიწვეული. კინომოღვაწენი, შემოქმედებები გამოუცდელი გამო, რევილუციური სამყაროს მხატვრულ სახეს ვერ შედგნენ, ხოლო საპირისპირო სოციალურ ძალას ხაზგასმით იფასურებდნენ.

ძველი და ახალი სამყაროს დაპირისპირების დროს მხატვრულ ხერხად, უმთავრესად, პარალელური მონტაჟი იყო გამოყენებული. იგი განსაკუთრებით ი. პერესტიანის და ვ. ბარსკის ფილმებში შეიმჩნევა. მაგალითად, „არსენ ჯორჯიაშვილიში“ ვინდარმების მიერ რევილუციონერთა ოჯახების დარბევა და ჩინოვიციური არისტოკრატიის დროსტარება პარალელური მონტაჟით არის ნაქვენები.

ვ. ბარსკის ფილმი „ათასის ფასად“ (1925 წ.) გლეხისა და მეშამულის დაპირისპირება ამავე მხატვრული ხერხით არის გადაწყვეტილი. გლეხი დახვეულ ფესსამელს აკერებს, მეშამულე ბანქოს თამაშობს; გლეხის ცოლი სარეცეს რეცხავს, მეშამულის ცოლი ორანგერვაში საყვარელს ეალერსება; შვირი და ჩაუცმელი გლეხის ბავშვები იატაკზე აგდიან, მეშამულის მოკაშხული ბავშვები სათამაშოებით ერთობიან და ა. შ.

პირველი სტადიის ისტორიულ-რევილუციური თემის კონინაწარმოებებს საულერგარეთული სათავადასახეობა და დეტექტიური ფილმების სპეციფიური მხატვრული ხერხები შემორჩა. კერძოდ, გვრანის დინამიკისა და მაყურებლის დინტერესების მიზნით პართულ კინოსტუდიებში დევნის მიწოხლებს სიტაზე შეიმჩნევა.

პართული კინოსტუდიის რეჟისორებმა ათავადასახელო ვერის მხატვრული ხერხები ისტორიულ-რევილუციურ ფილმებს შეუფარდეს. მაგრამ კინოსტუდიების რევილუციური მინაარსის ფილმები თავის შესატყვის ახალ მხატვრულ ხერხებს მოითხოვდა. შემოქმედებითი სრულყოფის მისაღწევად გარდამავალი პერიოდი აუცილებელი აღმოჩნდა. სწორედ ამ გარდამავალი პერიოდის დამახასიათებელი ეტაპური ფილმებია „არსენ ჯორჯიაშვილი“, „წითელი ემშაკუნები“ და სხვ.

პართულ კინოსტუდიებში „არსენ ჯორჯიაშვილი“ პირველი დამოუკიდებელი ლიტერატურული სცენარია. იგი ეკუთვნის გამომჩინელი ქართული მწერალს შ. დადიანს და კინორეჟისორს ი. პერესტიანს.

ფილმი ასახავს 1905 წლის რევილუციურ მოძრაობას და მეფის რუსეთის რეაქციის დასაწყისს საჭარველოში.

მეფის ნაცლის საფაგვეს დავალოზე გენერალი გრიზინოვი წარმოადგენს გემას: დავალომ ქალაქი მთავრობისთვის სანდო პირებისაგან და ქალაქში დარჩენილ ამბოხებულ მოსახლეობას მყარად გაუწორდნენ. რეაქცია მჭინვარებს, კონსპირაციული კრების დროს ხელმძღვანელ რევილუციონერებს აპატმობენ.

გადარჩენილი ამხანაგები გენერალ გრიზინოვზე შურისძიებას გადასწყვეტენ. კენესყრის შედეგად გენერალი არსენ ჯორჯიაშვილი დაიღუპა.



ჯიაშვილმა უნდა მოკლას. ტერორისტული აქტი აღსრულდა, მაგრამ არსენე ცხადმართობის ხელიდან ვერ დაუქვია. არსენე ჯორჯიაშვილს დაპატიმრებენ და უმაღლეს სახელს მიუსჯიან. სიკვდილს იგი სოციალისტების გამარჯვების რწმენით ხედება.

ფილმში აგრეთვე ლიბიული მიტაცება წინ წამოწვეული. არსენე ჯორჯიაშვილი (მსახიობი მ. კიაურელი) და მისი საცოლუ ნინო (მსახიობი ა. ჭიჭიძე) რევოლუციურ მოღვაწეობას ეწევიან.

ვინაიდან, ფილმი „არსენე ჯორჯიაშვილი“ ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის განსახილველის პირველი ცდა იყო, მას ბევრი ხარვეზი გააჩნდა. ავტორებმა 1905 წლის რევოლუციური მოძრაობის დამატურგული კონიუნია მხატვრულად ვერ გააჩინეს. არ არის მოცემული კონკრეტული ფაქტი, რომელიც რკინიგზის დეპოს მასიური გაფიცების მიზეზი უნდა ყოფილიყო, მოცემულია მხოლოდ შედეგი. გაკვირთ არის ხსენებული ნების რუსეთის დამარცხება რუსეთ-თაბაჩის ომში, რაც 1905 წლის რევოლუციური მოძრაობის ერთ-ერთი მიზეზი იყო, მაგრამ ფილმში ეს ზედაპირულად განსახილველი ამბავი დამატურგული ქარვას არ ერწყმება და ფაქტის მშრალი კონსტატაციის ხასიათს ატარებს. „არსენე ჯორჯიაშვილის“ ავტორებმა ფილმს ხარწულად ისტორიული სინამდვილე დაუდეს, მაგრამ კინონაწარმოების დოკუმენტურობა სისუსტემ მხატვრულ განზოგადობას ვერ მიაღწია, რის შედეგად ფილმის ავტორები მხოლოდ პოლიტიკური ინფორმაციებიან რღობენ გამოვიდნენ.

ლირიკული მიტაცე ფილმს არარგანულად შეერწყა. შ. დღიანმა და ი. პერესტიანმა გერანზე რევოლუციური მოძრაობის ჩვენების გარდა, არსენე ჯორჯიაშვილის პირადი ცხოვრების გამოვლენა სცადეს. ავტორების მიერ განსახილველი კონფლიქტი, რომელიც გმირის პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების დაპირისპირებაში გამოიხატა, რევოლუციური იდეის ძლიერების ნათესაყოფად იყო გააზრებული.

უპიზოდში, როცა გენერალ გრიანოვის მოკლავ კენჭისყრის შემდეგ არსენე ჯორჯიაშვილს ხედა წილად, ნინო, მისი საცოლუ, რომელიც ამ ამბავს ესწრებოდა, მუხლებში ჩაუვარდება არსენე და ამ გადაწყვეტილების უკვლევას ემუდარება. რეჟისორმა მკვლელობის წინა ღამის უპიზოდში არსენის სულიერი მერყეობა აჩვენა. ორმავე ექსპოზიციური გერანზე ერთმანეთს ცვლიან გენერალ გრიანოვის და მომუდარე ნინოს მოჩვენებები. გმირის შინაგან ქიდილად შურისძიების იდეა იმარჯვებს.

სიყვარულია და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის დაპირისპირება შეუმადლებელი აღმოჩნდა. ნაწარმოების კომპოზიციის სისხლნაკლოვანებამ აქაც იჩინა თავი და კონფლიქტმა სასურველ შედეგს ვერ მიაღწია, ვინაიდან ფილმში თითქმის უგულვებელყოფილია მოქმედების განვითარება, რომელიც საშუალებას მისცემდა ნაწარმოების გმირების ხასიათების ჩამოყალიბებას გერანზე, რევოლუციური მოძრაობის მოწოდებას, გარემოს მხატვრული ხასის შექმნას.

მიუხედავად ამ ხარვეზების ფილმი „არსენე ჯორჯიაშვილი“ ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის დამკვიდრების პირველი გაბედული ნაბიჯია, რადგან მანამდე მხატვრულ კინემატოგრაფიაში ეს თემა სრულად ხელუხლებელი იყო.

„არსენე ჯორჯიაშვილის“ ღირსება იმით აიხსნება, რომ რევოლუციის თემა გერანის პირველ პლანზე ამჟღავნებს, ავტორები არ მოერიდნენ რკინიგზის დეპოს გაფიცვას, ბოლშევიკების კონსპირაციული რწმენების, ცენდარების მიერ მათი დარბევის და ბოლოს გრიანოვის ტერორისტული აქტის გერანზე ჩვენებას და თუ ფილმში ხარვეზები აღმოჩნდა, ეს ავტორების პირველი გაბედვის და გამოუცდლობის მიზეზით იყო გამოწვეული.

რევოლუციის თემას ეხება აგრეთვე რეჟისორ ი. პერესტიანის ფილმი „წითელი ემშაკუნები“, რომელსაც ძველი ბოლშევიკი მწერლის პ. ბლიაინის ახავე სახელწოდების ლიტერატურული ნაწარმოები დაედო საფუძვლად.

ფილმი სამოქალაქო ომის ფრონტზეა გაშლილი. მახის ანარქისტული ბანდა უკრანის მოსახლეობას არბევს და წინააღმდეგობას უწევს წითელი არმიის ნაწილებს. ერთ-ერთი დარბევის მსხვერპლი აღმოჩნდება მებრძოლი მუშა, რომელიც სიკვდილის წინ თავის შვილებს მივასა და დუნიას უნდოდებებს: „გახსოვდეთ, ამ უსამართლო ბრძოლაში მშრომელი ადამიანის შვილებმა თავის ახალი უნდა დაიკავონ. იომთე უკანასკნელ სისხლის წვეთამდე“.

უთვითკომოდ დარწმენილი მიმკა და დუნიამ შემთხვევით ხანტ კომ ჯეკსის და დუშეგობრდებიან და სამივენი ბუღიონის ცენტრსანთა ჯარის მწვერავებად ჩაირიცხებიან.

ამის შემდეგ იწყება ნორჩი ბუღიონელების საბრძოლო თავგადასავალი. პატარა მეომრები ტყავის ქაშისანთა იმტარებულები რევოლუციური კულაკს განაიარაღებენ, ურადნიკ მელნიჩენოს ამაღს თავს დაესხებიან და დაატყვევებენ. მელნიჩენოს საბუთების საშუალებით მახის ბანაკში შეპარვას მიახტრებენ და საიდუმლო საბუთები გაიტაცებენ. და ბოლოს, ფეკილის ტომარაში მომწვედუელ მახის ბუღიონს მოჰკვრიან.

თვითეული მათი საბრძოლო ოპერაცია სინამდვილისაგან რამდენადმე ზეაყნულ ფორმაშია გადმოცემული, რის გამოც სათავგადასავლო წარისადმი ერთგვარი ხარკის გადახდის შთაბეჭდილება იგრძნობა. როცა ნორჩი ბუღიონელების სიციხესა საფრთხეშია მახიონელების გამოდევნების გამო, პატარა მეომრები უფსკრულზე გაბიძული თოთხი გადადიან, გაქნებული მატარებლის სახურავზეზე გარბიან, სახიფათოდ მიაქნებენ ცენტრს.

დგენის სიტუაციათა სინამდფრე საზღვარგეთული სათავგადასავლო ფილმების გამოცდილების ერთგვარი გათვალისწინება იყო, რომელსაც სალაროს უზრუნველყოფის უტყუარი ტრადიცია გაჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ „წითელი ემშაკუნების“ იდეოლოგია საზღვარგარეთულ ფილმებს რადიკალურად ეწინააღმდეგება, ფილმის რეჟისორულ სტილისტიკაში შემინევა იმპორტილი კინემატოგრაფის ნაკვალევი. მოქმედი პირების შერჩევის მეთოდული ამერიკულ კომედიურ ფილმებს ენათესავება, სადაც მსახიობთა ამორტილი და აკრობატული შეხადლებლობანი როლის შესრულებას განაპირობებდა. „წითელი ემშაკუნების“ მსახიობებიც პ. სტიოფსკი (მიშა), ს. ფოლვი (დუნიას) და კალერ ბენ სანტონი (ტომ ჯეკსონი) ცირკის მსახიობები იყვნენ, მათმა აკრობატულმა მონაცემებმა და პლასტიკამ ფილმის დინამიკა რამდენადმე განაპირობა.

„წითელი ემშაკუნები“ ასახული კომიკური სიტუაციები



რეინალიზაციის მოკლებულია: არაერთიანი ქოთნის თავზე ჩაბრუნებული ტომარაში ადამიანის ჩამწყვდევება, კარში ჭელვის მოულოდნელი ჩაგარდნა და სხვა...

ფილმში კონტრარეფლუციის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა სათავედასვლით თანრის მხატვრული ხერხებით არის განხორციელებული. ავტორები არ დანებდნენ კინემატოგრაფიულ ხერხებს და ამ თანრის ლიტერატურულ მოიშველიეს. პ. ბლიახინი და პ. ბლიახინი მკაცრბეტის ყურადღებას ამახვილებენ იმ ფაქტზე, რომ მიშკა და დუნიაშა გატაცებით კითხულობენ სასაფუძვასველო რომანებს. ამდენად მოქმედი გმირების საბრძოლო ცხოვრების მოსამზადებელი ეტაპი სათავედასვლო ლიტერატურით გატაცების შედეგია და მამის უსამართლო სიკვდილი მათი ფანტაზიის რეალიზაციის ერთ-ერთი ბიძგი გახდა.

ფილმის მოქმედ გმირებზე სათავედასვლო ლიტერატურის გაკვლევის მოტივი მხატვრული ტაქტით არის მოცემული, ვინაიდან ლიტერატურული ნაწარმოებების მიერ შექმნილი რამბატიკული სამყარო ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ბუნებრივად შეერწყა.

„წითელი ეშმაკუნები“ სათავედასვლო თანრის ფარგლებში არ გასცილებია, რადგან ფილმს სპეციალურად დაძაბული სიტუაციების შექმნის თვითმიზნობა ემჩნევა.

მამის ბანაკიდან დუნიაშას მიერ განსაკუთრებული საბუთების გატაცების შემდეგ, დუნიაშაც და ფილმის ავტორებიც მუყარვის კონსტრუქციის კანონებს არღვევენ და მამის ბანაკის უტოვებენ, სადაც საბუთების გამტაცებლის პიროვნება: ცხადად დგინდება. რასაკვირველია, ამას მოჰყვება ცხენებით მამის ბანაკში შესვლა, შემდეგ ვაჟკაშინი თოჯინა უფსურულზე გადასვლა, სროლა, დუნიაშას სიცოცხლე საფრთხეშია და სხვა. ეს ყველაფერი მკაცრბეტის ანტიტრეპებს, აზარტს ამსახლებს.

ფილმის სხვა ეპიზოდებიც დაახლოებით ასეთ სათავედასვლო ეფემტუზა აგებული. მიუხედავად ამისა, მთელი კინემატოგრაფიული მოქმედება ორგანულად ვითარდება, თვალში არ გვეტემა ზოგიერთი შინაარსობლივი უზუსტობანი, რადგან შეუძლებელია მცირეწლოვან გმირებს მუყარვის პროფესიონალიზმის შეგება მოვთხოვთ. ფილმის სათნობა სწორედ ზემოთ ზეაწვეულ რომანტიკაში გამოიხატა.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პ. ბლიახინის ნარკვევი „წითელი ეშმაკუნები“ საბავშვო ლიტერატურის ნაწარმოებია და ფილმიც ლიტერატურულ პირველწყაროს ზუსტად მიჰყვება. მიუხედავად ამისა, „წითელი ეშმაკუნები“ საბავშვო კინონარკვევება არაფერ ჩაუთვლია. თუიანი წლების მხატვრული კონტოგრაფის ღარიბ ფილმოთეკას ამგვარი ნებივრობის საშუალება არ გაჩნდა. იმ დროისთვის იგი სამოქალაქო ომის იმზე შექმნილი ერთადერთი საინტერესო ფილმი იყო და კარგობამ კლასიფიკაციის გარეშე დასტოვა. თუ დღეს საბჭოთა კინოხელოვნების ისტორიაში „წითელი ეშმაკუნები“ სერიოზული ისტორიულ-რეგოლუციური ფილმების გვერდით არის ნახსენები, მხოლოდ იმიტომ, რომ, იგი ამ მიმდინარეობის ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში დაწყვეტ ეტაპურ ფილმად ითვლება.

„წითელი ეშმაკუნები“ სიცოცხლურ-ისტორიული ფონი

ზერეულედ არის ასახული. მამნოს ანარქისტული ბანაკის გრეტესკული ხერხით ასახვას მეტად გულუბრყვილო მხატვრული რა უდევს საფუძვლად. მანხოლები რეცისობა გარვეწულად პირუტყვებს მიამსგავსა. თვით მამნო მთელი ფილმის მსვლელობის მანძილზე მხოლოდ ერთ რეპლიკას იმეორებს: — „დახვრიტეთ“... დანარჩენები ან მის ბრძანების ასრულებენ, ან ლითობენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში პ. ბლიახინის ნარკვევი თითქმის ზუსტადაა მოცემული, კინონაწარმოებს უფრო მეტი წარმატება ხვდა, ვიდრე წიგნს, რადგან იმ პერიოდში რუსული მხატვრული ლიტერატურის მრავალფეროვნება საგრძნობლად უსწრებდა კინემატოგრაფიას, რომელსაც თითქმის აბავითარი ტრადიცია არ გააჩნდა და თავისი მხატვრული სპეციფიკის ფორმირების სტადიაში იმყოფებოდა. კინემატოგრაფი ჯერ კიდევ საპართოპ სანახაობად ითვლებოდა და ამიტომ ხელოვნების სხვა დარგებამ შორის ერთგვარი კომპრომისული პოზიცია ეკავა.

„წითელმა ეშმაკუნებმა“ ერთსულოვანი აღტაცება მოიპოვა. „ეს ფილმი კი არა, საბჭოთა კინემატოგრაფიის სასწაულია, — სწერდნენ „კინოგაზეთაში“, — სასწაული, რომელსაც არავინ მოულოდა. ვინაიდან სურათი არა მარტო კინემატოგრაფიული ხელოვნების თვალსაზრისით არის სასწაული, არამედ პროფესორულ რეგოლაციასაც ეხმატობლება“. „ამ სურათში ყველაფერი საუკეთესოა, — წერდა მეორე კრიტიკოსი, — ორიგინალური და გონებამახვილური სცენარი... შესანიშნავია ახალგაზრდა მსახიობები, რომელთა მოძრაობაში მოქაგეშიური შემართება იგრძობა“. ეს აღტაცებითი შესფხვებები გასაკვირა. ეს იყო პატარა ოაზისი, რომელსაც კინოკრიტიკოსები მოუთმენლად დაეწაფნენ, მათ ჯერ არ იცოდნენ, რომ თანრისებული „პოტიომკინი“ ნასროლი ტალღები მთელ კინემატოგრაფიულ უდაბნოს დააოკებო.

კინოკრიტიკის ცდა, „წითელი ეშმაკუნები“ როგორმე სათავედასვლო თანრის ფრადლებიდან გაყოფეყნათ და მისი იდეურ-ესთეტიკური ხმოვანების დიაპაზონი გაეზოდათ, შესაბოლა მოზანშეყოილიყო არ იყო. დრომ და საბჭოთა კინოხელოვნების სწრაფმა განვითარებამ, შედეგებმა, რომლებიც რეგოლაციურ თემატიკაზე შექმნა, საგრძნობლად გააუფერულა „წითელი ეშმაკუნების“ ესთეტიკური მნიშვნელობა. „ჯავშნისანი „პოტიომკინი“, „დედა“, „გაფიცვა“, „ჩვენ კონსმინტიდიდან ვართ“, „ბალტიკის დეპუტატი“, „ჩაპაევი“ და სხვა ისტორიულ-რეგოლუციური თემატიკის ფილმები, დღემდე მხოლოდ კინემატოგრაფის ელასიკურ ნაწარმოებებად ითვლება, ყველა ამ ფილმებში რეგოლაციის მნიშვნელობა ფილოსოფიურ განზოგადებამდე მიღწეული და შექმნილია ახალი კინემატოგრაფიული მხატვრული ხერხები. „წითელი ეშმაკუნები“ თავისი ესთეტიკური ღირებულებით მათ ბეჭრად ჩამორჩება. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის იდეა რეგოლაციას ეხება და ხალხის სამართლიან ბრძოლას ასახავს, ეს ბრძოლა ღრმად გააზრებული არ არის. მაგარამ „წითელი ეშმაკუნების“ სათნობა მის რეგოლაციურ ენთუზიაზმში გამოიხატება. კვრანებზე მისი ხანგრძლივი სიცოცხლე სწორედ ამ ენთუზიაზმმა განაპირობა.



ქართულ ხალხს მუდამ გატაცებით უყვარდა სიმღერა, სა-  
თანადოდ აფასებდა მომღერლის ღირსებებს. მისი წყვეტის  
ალბათ ეს იყო მიზეზი, რომ თბილისმა მუსიკალური ქალაქის  
სახელი გაითქვა...

ჩვენი საოპერო თეატრი მაღალი მუსიკალური დონით,  
თვალსაზრისით მომღერლებით ცნობილი იყო არა მარტო რუ-  
სეთში, არამედ ევროპის მოწინავე ქვეყნებშიც. მის სცენაზე  
იდგებოდა დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის საოპერო მუ-  
სიკის ურთულესი ნაწარმოები — ვერდის „აიდა“, „ბალ-მას-  
კარადი“, „ბედის ძალი“, „დონ კარლოსი“, „ერნანი“, „ლუ-  
იზა მილერი“, „ლომბარდიელები“, „მაკბეტი“, „რიგოლე-  
ტო“, „ოტელო“, „ტრაიავტა“, „ჯიოვანა გუსმანი“, მეიერ-  
ბერის „აფრიკელი ქალი“, „როზმეტ-ემშაკი“, ვაგნერის „ლო-  
ენგრენი“, „ტანჰეისერი“, მოცარტის, როსინის, დონიცეტის,  
ბელინის, ვინჩისა, ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რიმსკი-კორსა-  
კოვსა და სხვა კომპოზიტორთა ოპერები. იყო შემთხვევები,  
როდესაც ესა თუ ის საოპერო პარტიტურა, ტექსტობრივად  
თეატრალურ ცხოვრებას ჩვენი სცენიდან იწყებდა.

თბილისის საოპერო თეატრის მმართველ შემოქმედებით  
ცხოვრება თავის მხრივ ხელს უწყობდა ჩვენი საზოგადოების  
მუსიკალურ აღზრდას, მხატვრული გემოვნების განვითარებას,  
ერთგული ეოკალური სკოლის შექმნას.

ქართული საოპერო ხელოვნების ისტორია სასოებით ინა-  
ხავს შესანიშნავი მომღერლების — ვანო სარაჯიშვილის,  
ოლღა ბახუტაშვილ-შულგინის, სანდრო ინაშვილის, ნიკო  
ქუშიაშვილის, ოლღა ნინუა-ცაგურიას, ვალერიან ჭაშაკაშვი-  
ლის; თვალსაზრისით დირიჟორების — ევგენი მიქელაძის, ივანე  
ფალიაშვილისა და სხვა სახელებს. ამ ხელოვნათა შთაგო-  
ნებულმა შემოქმედებამ, აგრეთვე ქართველი კლასიკოსი კომ-  
პოზიტორების ღვაწლმა დასაბამი მისცა ქართული საოპერო  
ხელოვნების ერთნულ ტრადიციას, ხელი შეუწყო ეოკალური  
საშემსრულებლო სტილის საკუთარი მანერის შემუშავებასაც.

ქართველი ხალხი მაღლივებით იხსენიებს აგრეთვე სხვა  
ერთგუნების მუსიკოსებს, რომლებმაც საკუთარი ნიჭი და ძალა  
მიაშველეს ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარებას.  
ერთ-ერთი ასეთი პიროვნება იყო გამოჩენილი მომღერალი და  
მოქალაქე, საქართველოსა და სომხეთის სახალხო არტისტი  
ლეონ ისეცი.

საქართველოს თეატრალური მუზეუმის არქივში დაცულია  
ნიჭიერი მომღერლისა და საზოგადო მოღვაწის ლეონ ისეცი-  
კის მდიდარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ამსახველი წერი-  
ლები, მოგონებები, ფოტოდოკუმენტები. ისინი მოგიხიბრო-  
ბენ მომღერლის მაღალ საშემსრულებლო ოსტატობაზე, შე-  
მოქმედებით ნაყოფიერებაზე, ქართული საოპერო ხელოვნე-  
ბისადმი უაღვარხო სიყვარულზე.

საქართველოს დამსახურებული არტისტი, მომღერალი  
ნ. ა. ელიოზიშვილი მოგონებაში წერს: „ლეონ ისეცი ქართუ-  
ლი საოპერო ხელოვნების გამოჩენილი მუშაკი და მისი ერთ-  
ერთი ფუძემდებელია. იგი დაიკალიდოვებულ იყო კარგი ვო-  
კალური მონაცემებით (ცენტრალური ბანი), მან შექმნა  
მრავალი საინტერესო სახე ქართული, რუსული და დასავლეთ ევ-  
როპის კომპოზიტორთა ოპერებში.

ლეონ ისეცი ფლობდა ბუნებრივ მუსიკალურ ნიჭს, რომ-  
ლის წყალობით სწრაფად სწავლობდა ურთულეს საოპერო

# მომღერალი ლეონ ისეცი

სოლომონ ლაფაური



ბილისში სიმღერა დიდ პასუხისმგებლობას აკის-  
რებს მომღერალს, მით უმეტეს დამწყებს. თუ თბი-  
ლისელმა მსმენელმა მიგიღო და ტაშით დაგაჯილ-  
დოვა, ეს იმას ნიშნავს, რომ მიიღე საჯარო ყველა მნიშვნე-  
ლოვან საოპერო თეატრში“. — ეს სიტყვები გამოჩენილ საბ-  
ჭოთა მომღერალს სერგეი ლემეშევს ეკუთვნის, რომელმაც  
თბილისში დაიწყო მომღერლის რთული და მიმოიდგელი კა-  
რიერა.

მშავასი წერილი ძალზე ბევრია შემორჩენილი. ისინი მეტ-  
ყველგებენ ჩვენი ერის დიდ მუსიკალობაზე, ქართული საო-  
პერო ხელოვნების ისტორიის ბრწყინვალე ფურცლებზე.



პარტიებს და დამუშავებული სახით აბარებდა დირიჟორს. მის ზერ თბილისის ოპერის სცენაზე შესრულებული სახეებიდან, ზე შეიშლია დავასახელო ყველაზე ნათელი; მათ შორის კარდინალი („კარდინალის კვლამევილი“), მეფიკარფელი („ფუსტი“), სულეიმანი („ლალატი“), დონ ბაზილიო („სულიელი დლატი“), კორნეი („მახეპა“), სობაკინი („ჭუსის საცული“), კონრაი („თავადი იგორი“), მაკარი („პილი და კოლე“), ცანგალა („დაისი“), ხევეური („ლიელი“) და სხე.

ლენ ისევე გამოირჩეოდა თავისი ადამიანობით, უბრალებით, რის გამო იგი ყველას უყვარდა თეატრში“.

ესადა ეს პატარა მოგონება სრულად ვერ გადმოგვეცემს ლ ისევის შემოქმედებით პორტრეტს, მისი მოღვაწეობის მრავალფეროვნებას და იმ დამსახურებას, რომლითაც იგი პართული ვოკალური ხელოვნების ფუძემდებლები — ვანო სარკიშვილისა და სადრო ინაშვილის ვეგრდით დგას.

ჩვენი წერილის მიზანია შეუქვი მოფინოთ მომღერლის ცხოვრებას, სამწუხარაა, რომ ლ. ისევის შესახებ დღემდე არაფერი დაწერილა. ვიმედოვნებთ, რომ ახალ თაობას ნაწილობრივ მაინც გაეაცნობთ შესანიშნავი მომღერლის ცხოვრებას და შემოქმედებით გზას.

ლენ ისევი (იოანესიანი) დაიბადა 1888 წლის 20 დეკემბრის თბილისში. მამა მისი ნიკოლოზ იოანესიანი თბილისში დასახლებულა და წერილი ვაჭრობას მისდევდა. იგი კარგად შეისიხლბოცებია ქართულ საზოგადოებას, ხიზანიშვილის ქალი შეურთავს და შესანიშნავი ოჯახი მოუწყვია.

ლენის ბავშვობიდან შეეზარდა ძველი თბილისის ყოფას. თბილისს სამშობლოდ სთვლიდა, საქართველოს სიყვარულს შეუდგ გულში ატარებდა.

დაწყებითი განათლება მან თბილისის კერძო კომერციულ სასწავლებელში მიიღო. აქვე, მუსიკისადმი სიყვარულმა დაამგობრა თანაკლასელთან, მომავალ კომპოზიტორ ვიქტორ დლოძესთან, მათი მეგობრობა აიკვიდლამდე არ განელტებულა.

შობლებმა ნიჭური ტაბუკის განათლებაზე იმთავითვე იზრუნეს. 1906 წელს გააგზავნეს სასწავლებლად შვეიცარიაში, ნეშმატელის კოლეჯში, რომლის დამთავრების შემდეგ სწელა განაგრძო ბრიუსელის უნივერსიტეტში იურიდიულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე. ბრიუსელში იგი ცხოვრობდა ცნობილი ქართველი მეცნიერის ვარლამ ჩერქეზიშვილის ბინაზე. ვ. ჩერქეზიშვილი ლექციებს კითხულობდა ბრიუსელის უნივერსიტეტში. იმანად მის ოჯახში ცხოვრობდა ცნობილი პიანისტი და კომპოზიტორი ირაკლი ჯაბადარი, რომელიც წარმატებით მართავდა კონცერტებს ბერლინში, ვენაში, პარიზსა და ვერაობის სხვა ქალაქებში.

ვ. ჩერქეზიშვილის ოჯახში თავს იყრიდნენ პროგრესულად მართონე ადამიანები, მეცნიერები, მუსიკოსები. ლენ იოანესიანმა ბრიუსელში, ვ. ჩერქეზიშვილის მეთვალყურეობით კიდევ უფრო დახვეწა მაღლიანი ქართული ენა. ამასთან იგი ფლობდა ფრანგულ, იტალიურ, რუსულ და სომხურ ენებს.

1912 წელს ირაკლი ჯაბადარმა და ლენ იოანესიანმა ბრიუსელში გაიციუნეს ანატოლ ლუნარსკი, რომელმაც დიდა შთაბეჭდილება მოახდინა და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალგაზრდა ლენის მსოფლმხედველობაზე. ა. ლუ-

ნარსკის ხელშეწყობით ლენი ეცნობა მრავალ პოლიტიკურ ემიგრანტს. აქვე დაუმეგობრდა ვინმე ისევი, სადმი ღრმა პატივისცემა ნიშნად მოგვიანებით ლენმა ფსევდონიმად მეფობის გვარი აირჩია. ვ. ჩერქეზიშვილის ბინაზე გაეცნო და დაუახლოვდა მსოფლიოში სახელგანთქმულ მომღერალს თედორ შალიაპინს. ვ. ჩერქეზიშვილიან გამართულ ერთ-ერთ საშინაო კონცერტზე ირაკლი ჯაბადარის თხოვნილ ლენ ისევიმ იმღერა. შალიაპინს ძალზე მოსწონებია მისი ხმა, ტემბრი, მუსიკალობა და შემდეგი სიტყვებით მიუშართავს: „თავი დაანებე ფილოსოფიის შესწავლას. გირჩევე ისწავლო სიმღერა. შენი გზა საოპერო თეატრისკენ მიდის“. როგორც ახლობლები იგონებენ, შალიაპინს იტალიელი პედაგოგის სახელზე სარეკომენდაციო წერილიც გადაუცია ლ. ისევისათვის.

შალიაპინის რჩევამ ახალგაზრდას რწმენა განუტყცია — ბრიუსელის კონსერვატორიაში ხმის დამუშავება დაიწყო. მაგრამ 1915 წელს უნივერსიტეტს ამოთავრებს და სამშობლოში, თბილისში ბრუნდება.

ლენ ისევი ერთხანს მუშაობს სხვადასხვა ორგანიზაციებში კურონისტად. იგი პარალელურად ხმას ამუშავებს თბილისის კონსერვატორიაში ცნობილ პედაგოგ ანა ზელიონისთან (რომელიც თბილისის საოპერო თეატრის დირიჟორის ვიარჩესლავ ზელიონის მეუღლე იყო). იგი მონდომებით შეუდგა ვოკალურ დაოსტატებას, სისტემატურად მონაწილეობდა კონცერტებში და საზოგადოების ყურადღება დაიმსახურა. მისმა ვოკალურმა მონაცემებმა საოპერო ანტკარნიერის სერგო ველამიშვილის ყურადღება მიიპყრო, მან ახალგაზრდა მომღერალს დასწო მიიწვია 1915-1916 წლების საოპერო სეზონში.



ლ. ისევი — მეფისტოველი („ფუსტი“)



ოპ. თაყაი ფაჩოა ლ. ისეცი — ხანი კონსაკი, ირანი — ზ. რეზაჯოფა (ლ. ისეცის მეუღლე)

ლ. ისეცის დებუტი იყო მარსელის პარტია მეიერბერის ოპერა „კუენოტებიში“. და, აი, პირველი გამარჯვება. ს. ევლახიშვილმა მომღერალს წინადადება მისცა დასმე დარჩენილყო. დაიწყო ინტენსიური მუშაობა ახალ საოპერო სახეებზე. სულ მალე ლ. ისეცი წარსდგა ფარაონის პარტიით ვერდის ოპერა „აიდაში“. ჯერ კიდევ გამოუცდილი ახალგაზრდა პარტნიორობას უწევდა სახელგანთქმულ მომღერალ-გასტროლიორს აღწევს. ისეცი შეაერთო პარტნიორის ავტორიტეტმა. პარტნიორის მიმართ მოყარალების გამო ისეცი სცენაზე თავმდაბალ სახეს ქმნიდა, რაც ფარაონის როლს არ შეეფერებოდა. ერთხელ ისე დავურა თავი, რომ ფარაონის დიდი ქუდი მოსაქვრა და მოყარანის ჯიხურში ჩაგარდა, ამ კურიოზმა სიცილი გამოიწვია დარბაზში, თუმცა ისეციმ კოკალურად პარტია უნაკლოდ შესრულა.

ამ დღიდან ლ. ისეცის გვარი ხშირად ამშვენებს საოპერო თეატრის აფიშებს. იგი ზედმეტად გამოდის ისეთი პარტიებით, როგორცაა ექნია — „კარმენში“ და სპარაფულიე — „როგოტოში“, თაყაი გულალი — „დემონში“, გრემინი — „ვევანი ოფენში“, მეფისტოფელი — „ფალსტუმი“, ფარალაფი — „რუსლან და ლუდმილაში“ და სხვ.

ლ. ისეცის დიდ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ისიც, რომ იგი თვალგზად ბანის პარტიების ერთ-ერთ პირველ შემსრულებლად ქართულ ოპერებში. 1919 წელს ზ. ფალიაშვილის „ახესლომ და ეთერიში“ აბიო მეფის პარტია შესრულა, რომელიც დადგა ცნობილი რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ.

ისეცის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა მაკარის პარტიას, მისი სიყრმის მეგობრის ვიქტორ დოლიდის ოპერაში „ქეთო და კოტე“.

„1919 წლის 11 დეკემბერს, — წერს რეჟისორი მ. კვა-

ლიაშვილი, — ქართველი მუსიკალური საზოგადოება ზეიმობდა ახალი ოპერის დაბადებას. ეს იყო ახალგაზრდები ვიქტორ დოლიდის ვიქტორ დოლიდის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“. მისი დადგმა განახორციელა საოპერო დადგმების ბრწყინვალე ოსტატმა რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ, (დირიჟორობდა ს. სტოლერმანი).

ოპერის ბრწყინვალე წარმატებაში გადამწყვეტი როლი შესრულეს წამყვანი პარტიების შემსრულებლებმა, პირველი რიგი — მაკარის შემსრულებელმა ლეონ ისეციმ, რომელიც, ჩემის ღრმა რწმენით, ისეთი დიდი არტისტული ძალით თამაშობდა და მღეროდა, რომ დღემდე მისი მსგავსი ამ როლში ჯერ კიდევ ვერ შემიდარებია“.

თბილისში აღზრდილ ლ. ისეცის ღრმად ქონდა შესისხლბორცვული ძველ თბილისელ ობიგეტელთა ქვევა, რის შედეგადაც მან სცენაზე წარმოსხა მაკარის განუმეორებელი სახე.

საინტერესოა აგრეთვე ვ. დოლიდის წერილი ლეონ ისეცის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 20 წლისთავისადმი გამართული ზეიმის გამო:

„თქვენი იუბილის დღეს მე მინდა უღრმესი მადლობა გადაგიხადო ჩემს ოპერაში „ქეთო და კოტე“ — მაკარის იმ მაღალი ოსტატობით შესრულებისათვის, როგორც თქვენ წარმოადგინეთ სცენაზე. ჩემი ოპერის სცენიური სიციფსისათვის თქვენ შეიტანეთ შეტად სოლიდური როლი, რომელიც მთელი ჩემი სიციფსის მაქილად შემახსოვრება“.

1919-1925-იან წლებში თბილისის საოპერო სცენაზე დაიდგა ზ. ფალიაშვილის „აიდაი“, ვ. დოლიდის „ლეილა“, რომლებშიც ლ. ისეციმ განასახიერა ცანკალას და მოხუცი ხევსურის პარტიები.

მომღერლის შრომისმშვეყარობას განეციფრებაში მოკავას შეხებათა და მუსიკის მოყვარულთა წრე. იგი წარმატებით ამახიერებს მუფე დომოსს (რინსკი-კორსაკოვის „ოქრის მამალი“), სვენვალს (იურსოვსკის „ტრილიმი“, სალიერის (რინსკი-კორსაკოვის „მოყარტი და სალიერი“), მეფე გიორგის (მელიტონ ბალანჩივასის „თამარ ციფერი“), სულეიმანს (იპოლიტოვ-ჩაიანოვის „ლალატი“) და სხვ.

„1919 წლიდან ლეონ ისეცი მუშაობს სახელმწიფო ოპერის წამყვან მომღერალად. ყველა სესონში მის მიერ დიდი პასუხისმგებლობით იქნა შესრულებული ბანის სამღერო საოპერო პარტიები. მას ახასიათებს დიდი მონდომება, საჭმისადმი ღრმა პასუხისმგებლობა და გულსისუერი. იგი ბევრის მომთხონია საკუთარი თავისადმი, რის გამო ათი წლის მანძილზე მომღერალმა შეძლო ემღერა ბანის 70-ზე მეტი სპეციალად სხვადასხვა ხასიათის ურთულესი პარტია. ლ. ისეციმ ერთმართა პირველმა იმღერა ყველა ქართულ ეროვნულ ოპერაში, რითაც შექმნა დავიწყარი სახეები. ყველა რუსულ და დასავლეთ ევროპულ ოპერებში იგი ასრულებდა მთავარ პარტიებს და დიდი პროფესიული ოსტატობით მიჰქონდა მსმენელამდე“. — ასეთ მაღალ შეფასებას აძლევს მომღერლის თავდადებულ შრომას საქართველოს განათლებისა და ხელოვნების კომისარიატის მთავარი საბჭოს პრეზიდიუმი — 1926 წლით დათარიღებულ ცნობაში.

10 წელწადმი 70-ზე მეტი საოპერო პარტიის დაძლევა



ჩვეთა მოვლენა საოპერო ხელოვნების ისტორიაში. ეს ფაქტი ლ. ისეციის შემოქმედებით ნაყოფიერებაზე მეტყვევებს.

აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში სომხეთში ჯერ კიდევ არ არსებობდა მუდმივი საოპერო დასი. სპექტაკლებს მართავენ საგასტროლოდ მიწვეული საოპერო ძალები, ლ. ისეცი თვალყურს ადევნებს სომხეთში პროფესიული მუსიკის განვითარებას, აქტიურ მონაწილეობას იღებს სომხეთის ქალაქებში გამართულ საოპერო სპექტაკლებში. იგი სპენდიაროვის ოპერა „ალმასტის“ დადგმის ერთ-ერთი ინიციატორი იყო როგორც ერევანში, ისე თბილისის საოპერო სცენაზე (თბილისში იდგმებოდა ქართულად). ლ. ისეცი ზოგჯერ იღვწის ერთობადა ერევანში და საოპერო მუსიკის პროპაგანდას იწვევდა.

ლ. ისეციის მეუღლის ზ. ა. რეჟისაიკოვას მოგონებებში საინტერესო ფაქტს ვხვდებით: „1924 წელს სომხეთის მოაზროვნის მიწვევით ლენინკანში გასტროლები მოაწყო თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა. იდგმებოდა „ფაუსტი“, „კარმენი“, „დედონი“ და „ვერენი ონეგინი“. ამ სპექტაკლებს, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდა, დაესწრო ა. ჯ. ლუნარსკი. დაიბადა აზრი სომხეთში ეროვნული საოპერო თეატრის დაარსებისა, რაც განხორციელდა მოგვიანებით 1933 წელს“.

1926 წლის 13 აგვისტოს ვოკალური ტექნიკის სრულყოფისათვის ლ. ისეცი თავის მეუღლესთან ერთად გაემგზავრა მილანში. ლ. ისეცი ეცნობა იტალიის ისტორიულ ძეგლებს, მუზეუმებს. განთქმული რუსი მომღერლის, სსრკ სახალხო არტისტის ლეონიდ სობინოვის რჩევით იგი მილანში შევადონიას იწვებს დირიჟორ კაბელაშვიანს. კაბელა ლ. სობინოვის საყვარელი პედაგოგი იყო, რომელთანაც თითქმის ყოველ სეზონში მიემგზავრებოდა ხმის „გასაწმენდად“. მესტრომ მილანში ლ. ისეციის მიერ შესრულებული მეფისტოფლიკის და ღონ ბაზილოს არიები. „თქვენ შესანიშნავი სავერდი გაქვთ ხმში“, — უთხრა მან. თუმცა სიმღერის მანერა დაუწუნა.

კაბელასთან ლ. ისეციმ მოამზადა გუნოს „ფაუსტი“, რისინის „სევილიელი დალაკი“, ვერდის „ფრანსი“, ვაგნერის „ლონგინი“, მეიერბერის „პუგენოტები“, ბოიტოს „მეფისტოფელი“ და დიდი საკონცერტო პროგრამა. პარალელურად პედაგოგ დალპიცინისთან იტალიური ენის შესწავლას შეუდგა და ხუთ მალე დაეუფლა კიდევ.

ლ. ისეციმ იტალიაში გატარებული ორი წელი შემოქმედებითად გამოიყენა, იგი უსწრებოდა ლა სკალასა და სხვა თეატრების სპექტაკლებს, ეცნობოდა გამორჩეული მომღერლების ხელოვნებას; ერთხანს მუშაობდა საბჭოთა საკლაროში ყრნობისტად, უნდა აღინიშნოს ისეციის მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება: როგორც კი ხელფასი დაენიშნა, უარი განაცხადა საბჭოთა მოაზრობის მიერ დანიშნულ სტიპენდიაზე.

1927 წელს მილანში დაიწყო საოპერო დასის შერჩევა, რომელიც კონტრაქტით საგასტროლოდ მიემგზავრებოდა პოლანდის სამეფო თეატრში და სხვა ქალაქებში.

კაბელას რჩევით დასის შემადგენლობაში შეიყვანეს ლ. ისეციც. საოპერო დასი ჩავიდა პოლანდიაში და სპექტაკ-

ლები გამართა ჰაგაში, ამსტერდამსა და როტერდამში. თბილისიდან წარგზავნილი მომღერალი პოლანდიელებს შეეცნენ ნეს გუნოს „ფაუსტი“, ბოიტოს „მეფისტოფელი“, რისინის „სევილიელი დალაკი“, ვაგნერის „ლონგინი“ და მეიერბერის „პუგენოტები“. უცხოელ გასტროლოგოს დიდი წარმატება ხვდა.

ამსტერდამის გაზეთის აზრით „ისეცი უდიდესი ძალა თავისი იტალიური კლასით. მომღერალს სცენაზე თავი უჭირავს თავისუფლად, იგი გამოირჩევა დიდი შინაგანი კულტურით“. მსგავსი რეჟისაიკოვმა არა ერთი გამოქვეყნდა პოლანდის გაზეთებში. სამწუხაროდ მათი თაემორა ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა.

ლ. ისეცი დიდი ავტორიტეტითა და სიყვარულით სარგებლობდა მეგობართა წრეში. იგი ხშირად გამოდიოდა მომრეგებელ-მოსამართლის როლში, მსახიობებსა და ოპერის დირექციას შორის წამოჭრილ დავაში.

1928 წელს ლ. ისეციის შესთავაზეს საგასტროლო კონტრაქტი სამხრეთ ამერიკის ქვეყნებში, მაგრამ უარს ამბობს და ამავე წელს თბილისში ბრუნდება. სულ მალე იგი წარმაცლებით გამოვიდა საანგარიშო სპექტაკლებით, რომელსაც ჩვენი საზოგადოებრიობა მთავომენლად ელოდა.

1928 წლის 3 აპრილს გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“ წერდა: კიდევ ერთი მომღერალი დაგვიბრუნდა. ჩამოვიდა საზღვარგარეთიდან ბანი ისეცი, იგი გამოვიდა მეფისტოფელის პარტიით ოპერა „ფაუსტში“.

ლ. ისეციმ დაგვანაზა იტალიური გადმოცემა, ხმის ლამაზი შეკუმშვა, რთოვ ხასიათდება იტალიური სკოლა. ხლო მომღერალს დავუარგავს ის ლითონისებური ტემბრი, რომელიც მას ჰქონდა აქედან გამგზავრებამდე“. თუმცა იქვე დასძენს რეცენზენტი, რომ „ისეციმ ძალიან კარგად ჩაატარა სცენა საყდარში და მეოთხე სურათის სერენადა“.

უდაოა რეცენზენტი ზედმეტად კრიტიკულად აფასებს მომღერლის ხმის ტემბრულ ცვლილებებს. იმ პერიოდის სხვა

ლ. ისეცი — საშო (სწენარი დონი)





რეცენზიები მომღერლის დიდ გამარჯვებას ერთხმად აღნიშნავენ.

ლ. ისეცი დაუფლებული იყო გრიმის ხელოვნებას, იგი სპექტაკლის დაწყებამდე ვინც იცის ძერამდნედ იცლიდა გრიმს. ყოველთვის საკუთარი ხელით მერწყავდა ამა თუ იმ გმირის გარეგნულ შტრიხებს... არ ყოფილა შემთხვევა ერთი და იგივე შტრიხებით წარმოედგინა სახე. ყოველთვის ძიებაში იყო, ყოველთვის რაღაც დეტალს ეძებდა და მაყურებლის წინაშე თავისებური სიახლოე წარდგებდა ხოლმე? — ასე დაახასიათა ლ. ისეცი ჩვენთან საუბარში მერი ნაკაშიძემ. „გრიმი საშუალებას მძილევს გარდავისახსო გარეგნულად იმ მოქმედ პირად, რომელსაც ვასახიერებ. ეს კი თავისთავად ხელს მიწყობს ჩავეწვედ მის ღრმა სულიერ სამყაროს“. — აჲ ესმოდა გრიმის დანიშნულება ლ. ისეცის.

1933 წელს საქართველოს საზოგადოებრიობამ აღნიშნა ლეონ ისეცის სასწაულო მოღვაწეობის 20 წელი. საღამოზე დიდძალმა ხალხმა მოიყარა თავი. ამ ზეიმს ავადმყოფობის გამო ვერ დაესწრო ზ. ფალიაშვილი. „დიდად ვეწუხარ, რომ ავადმყოფობის გამო, ვერ ვესწრები შენი არტიკული მოღვაწეობის 20 წლისთავის ზეიმს. ევეჯარ სიხიანი და ვერ ვებედავ სახლიდან გამოსვლას, მთელი ჩემი გულწრფელობით ვისურვებ ჯანმრთელობასა და სიძლიერეს ჩვენი ძვირფასი ხელოვნების საკეთილდღეოდ. ვისურვებდი სულ მალე ჩვენ ყველანი გაემხდაროყავით არა მარტო რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდებისა, არამედ სახალხო არტისტისა და შემდგომში კი შრომის გმირის წოდების მინიჭების მოწმენი“.

კოტე მარჯანიშვილის ბარათში კი ეწერა:  
„ძვირფასო იუბილარო ლეონ!  
არსებულ მდგომარეობის გამო, ვერ გცემთ ისეთ პატივს, როგორის ღირსაც შენა ხარ. მიიღე ჩემი მგობრული, მურყავალე საღამო და მადლობა იმ შესანიშნავი მოღვაწეობის გამო, რომელიც შენ გაატარე ამ 20 წლის მანძილზე — პატივისცემით კოტე მარჯანიშვილი“ (ორივე ხელნაწერი ინახება ლ. ისეცის არქივში).

ლეონ ისეცის საიუბილეო ზეიმი მარტო ქართველი საზოგადოების ზეიმი როდი იყო. ეს იყო ქართველი და სომეხი ხალხის მეგობრობის დემონსტრაცია. 1934 წელს საქართველოს დამსახურებულ არტისტს ლ. ისეცის მიენიჭა სომხეთის დამსახურებული არტისტის წოდება.

1929-1931 წლებში ლ. ისეციმ იმოგზაურა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებში. მღეროდა საარატოვის, სვერდლოვსკისა და აზვ თეატრების სცენაზე. ეწეოდა დიდ სამეფო და საზოგადოებრივ მუშაობას, არჩეული იყო ურალის ხელოვნების მუშაობა კავშირის პრეზიდიუმის წევრად, ემსახურებოდა სამხედრო ნაწილებს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ლ. ისეცის მრავალწლოვანი საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც. მისი ინიციატივით, 1917 წელს დაარსდა თბილისის სცენის მოყვარულთა კავშირი, შემდეგ ხელოვნების მუშაობა სახლი. იგი იყო ამ ორგანიზაციების პირველი თავმჯდომარე.

ლ. ისეცი დაუცნობელი ენერჯის ადამიანი იყო. მან დააარსა საქართველოს მონადირეთა ამხანაგობის საზოგადოება. ძლიერ უყვარდა ნადირობა. ვანო სარაჯიშვილითან ერთად ხშირად დიარბებოდა სანადიროდ.

1923 წელს მადლიერმა საზოგადოებამ ვანო სარაჯიშვილს იუბილე გადაუხადა. მომღერალმა და საქ. მონადირეთა კავშირის თავმჯდომარემ ლ. ისეციმ თავისებური ნობთა მიაჩნოთა საყვარელ მეგობარს — ძვირფასი სანადირო თოფი და ნადირივე. ლ. ისეცი ვ. სარაჯიშვილს უწოდებდა „დიდი, ნათული სულის მქონე, არა ამქვეყნიურ ადამიანს, რომელშიც განსახიერებელი იყო ქართული კეთილშობილება“.

გადის წლები... ლ. ისეცი მაღალი კულტურული ხელოვანის „ფუნჯით“ ძერწყას საოპერო გმირთა ახალ-ახალ სახეებს. ზორცს ასხამს სომეხი უროვნული ოპერის — სენდიაროვის „ალმასტის“ — ერთ-ერთ მთავარ გმირს ხანი ალაფის მუსიკალურ სახეს. გასტროლებს მართავს სომხეთში და ორი ხალხის მეგობრობას განამტკიცებს.

სომხეთის პრესა მაღალ შეფასებას აძლევს ნიჭიერ მომღერალს: „...ლ. ისეცის ხმა არის იშვიათი, ძლიერი, შვერვლი, კეთილშობილური ტემპებით, საოცრად ფართო დიაპაზონით. ამ ყოველივე ის თვისებებით, რომლითაც იგი გამოიყოფა სხვა ბანებისაგან. ასეთი ღირსებებით დაჯილდოებული იყო თ. შალიაპინი, ლეონ ისეცი კი სომეხი შალიაპინია, რომელიც უნდა გვიყვარდეს და ვუფრთხილდებოდეთ“. იქნებ ასეთი შეფასება გასუადებულად ეწვეოს მკითხველს, მაგრამ ერთი რამ ნათელია: ლეონ ისეცის სახით ქართულ საოპერო ხელოვნებას ჰყავდა მაღალი ვოკალური კლასის ოსტატი.

საქართველოს სახალხო არტისტი ლეონ ისეცი დაჯილდოებული იყო შრომის წიგნული დროშის ორდენით. 1939 წელს არჩეულ იქნა თბილისის საქალაქო საბჭოს დეპუტატად და ნაყოფიერ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. გარდაიცვალა ლეონ ისეცი 1946 წლის 12 მაისს.

გამორჩეულმა მომღერალმა და მსახიობმა, სამაგალითო ადამიანმა და საზოგადოებრივ მოღვაწემ ლ. ისეციმ თვალსაჩინო ადგილი დაიკვიდრა ჩვენი ეროვნული საოპერო ხელოვნების ისტორიის ფურცლებზე.

ავტორი დიდ მადლობას უცხადებს ლ. ისეცის ძალიან ღირსეულ და სასიყვარულო მოღვაწეობის დროს მასალების შეგროვებასა და დახმარებისთვის.



პატარავში ცხოვრობს მხატვარი ანდრო ბახტაძე. მისი ბინის კედლები დაფარულია ფერწერული სურათებითა და ეტიკეტებით, ფანქრით ჩანახატებით, პორტრეტებით... ოთახის კუთხეში შეამჩნევთ მიყუდებულ მრავალ ნამუშევარს. მალე ეს ნამუშევრები დამთვალეობიერდება ფართო სასაყაროზე გამოვა. მხატვარი ემზადება პერსონალური გამოფენისათვის, რომელიც მომავალ ზაფხულს სოჭეში გაიმართება.

ანდრო ბახტაძის ბინა-სახელოსნის ხშირი სტუმრები არიან ხელოვნების მოყვარულნი თუ პროფესიონ-



ინესა საცერაო ქუდით



ალექსანდრა თოძიძე

## ანდრო

## ბახტაძის

## ნამუშევრები

ანდრო ბახტაძეს თეატრის მხატვრობაშიც უცდია თავისი ფუნჯი. რამდენიმე სეზონის მანძილზე კოტე მარჯანიშვილიდან მუშაობდა, აფორმებდა სპექტაკლებს რაიონულ თეატრებში.

ბევრს და ინტენსიურად მუშაობს მხატვარი. შესანიშნავია მისი პორტრეტული ნაწარმოებები, რომლებშიც

იგი აღწევს ადამიანთა ფაქიზ გარეგნულ და შინაგან დახასიათებას. ანდრო ბახტაძე ძლიერად და თავისუფლად ფლობს ნახატს, გამომხატვის ტექნიკური ზერხებს, გამოირჩევა ინდივიდუალური ხედვით და მოკლენათა აღქმის თავისებურებებით.

ნიმუში № ჩაჩავა

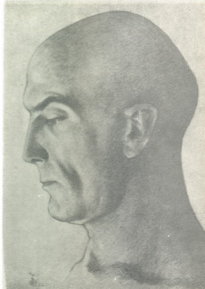
ნალები. განსაკუთრებით ზაფხულში, როცა საკურორტო სეზონი იწყება, მას უმჯობესად მოინახულებენ ხოლმე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული მეგობრები, მისი ხელოვნების დამფასებლები.

ანდრო ბახტაძემ თბილისის სამხატვრო აკადემია დაამთავრა. ახლავარდა შემოქმედის კარგ მომავალს მოწოდება მისი სადიპლომო ნაშრომი, რომელმაც მასინ მხატვრული საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიპყრო. აკადემიაში ანდროს ასწავლიდნენ ცნობილი მხატვრები და პედაგოგები — ვეგენი ლანსერე, დავით კაკაბაძე, იოსებ შარლემანი.

არისტო კუმბაძე



ზაზა ამირეიძი





კირა კვიციანი



ილი ცაცხვის ძირში თავშეყრილ მუხურელ ახალგაზრდებს ბევრჯერ უნახავთ პატარა კაპიტონი მამამისის — მღვდელ მელქისედეკის ანაფორაში მორთული, სიმინდის ქუჩაში წვერდამშვენებული და მურით სახე მოხატული, სანახაობებს რომ მართავდა. ზოგჯერ ისეთ საოხურჯო დიალოგებსაც შეთხზავდა, რომ თანასოფლელებს ერთ კვირას ყოფნიდათ გასართობად. ბიჭუნამ ზეპირად იცოდა და მშვენივრად კითხულობდა ბევრ ადგილს „ვეფხისტყაოსნიდან“, ბარათაშვილის, გურამიშვილის, ვაგას, ილიასა და აკაკის ლექსებს.

მაღე აბესაძეების ოჯახი ქუთაისში გადავიდა საცხოვრებლად. აქ ვერ კიდევ ბობოქრობდა რევოლუციის ჭარიშხალი. ლადო მესხიშვილის ბარაკადები ისევ უყარა „წითელ ხიდთან“, როცა პატარა კაპიტონი მამამ სასულიერო სასწავლებელში მიიბარა სასწავლებლად. ბევრი რამ უამბო მელქისედეკმა შვილს სახელგანთქმული მსახიობის ლადო მესხიშვილის შესახებ, ქუჩაშიც დაიანახა სილამაზით განთქმული ლადო. თეატრზე მეოცნებე ჭაბუკს იმედი დაეკარგა: თუ მსახიობი ასეთი ლამაზი უნდა იყოს, მე ვინ მადიდებო შეატყობს. და როცა ლადოს „ურიელი“ ნახა თეატრში, დიდხანს არ დაუძინია, თავის თავზე „ორგება“ ხან ერთ, ხან მეორე როლს. რას იფიქრებდა დაუღვარავი ყმაწვილი, რომ იმავე თეატრის სცენაზე ოცდაათი წლის შემდეგ მოუწევდა ბავშვობაში თავისთვის „გადანახული“ როლის — ბენ-აკიბას შესრულება.

კლასიკურ გიმნაზიაში გადასვლის შემდეგ კაპიტონი სცენისმოყვარეთა წრეში ჩაება. ეს უკვე აღარ გვავა ფუჭო ცნობებს. თეატრი იყო მისთვის ერთადერთი მიზანი, მომავალი ცხოვრების სარბიელი.

გიმნაზიის სრული კურსის დასრულებისთანავე, ოცი წლის კაბა (როგორც მას ეძახდნენ და დღემდეც შერჩა ეს სახელი) ქუთაისის რკინიგზის კლუბში სცენისმოყვარედ იწვევს მუშაობას.

მომავალმა მსახიობმა თითქოს პირველივე როლიდან ჩამოყალიბდა თავისი ამბულა. კლდიაშვილის მდიდარმა შემოქმედებამ, მახვილმა იუმორმა შეაყვარა ახალგაზრდა მსახიობს იმერულ აზნაურთა საინტერესო სახეები. იმერეთში გაზრდილი კაბა ბავშვობიდანვე კარგად იცნობდა კლდიაშვილისებულ გმირებს და ამდენად, მისთვის აბლობელი სახეების განსახიერება კიდევ უფრო საინტერესო იყო. დიდი ყურადღებით და დაკვირვებით მოჰყიდა ახალბედა მსახიობი როლზე

მუშაობას. კლდიაშვილის შრომებზე სოფელ სიმონეთშიაც კი გაემგზავრა და რამდენიმე დღე დაყო იქ. იქნება ამიტომაც აბესაძემ „ირინეს ბედნიერებაში“ ფილიპეს როლის შესრულებით ყველა აღტაცებაში მოიყვანა. შეითვისა, შეისისხლხორცა და, როგორც ამბობენ, „მობიგო“ კაპიტონმა ფილიპეს ხასიათი და ბუნება. პირველ გამარჯვებას მოჰყვა ნიკოლოზ ატაკუდს კოლორიტული სახე ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობაში“. საზოგადოებრიობამ სულ მალე აღიარა კ. აბესაძის ნიჭიერება. მის მიერ განსახიერებული ნიკოლოზ ფართო პოპულარობით სარგებლობდა მთავრებულში და დიდხანს არ ჩამოსულა სცენიდან.

ექვსი წელი გამოდიოდა კ. აბესაძე რკინიგზის კლუბში. 1925 წელს იგი ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის დასში ჩარიცხეს. იმერელ აზნაურთა ხასიათების გამოკვეთის ოსტატს, სოლომან მორხედიძის როლის შესრულება მოიწოდეს. დიდი კლდიაშვილის გმირთა შორის სოლომან მორხედიძე, შეიძლება ითქვას, უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა, სრულყოფილად გამოხატავს ავტორის ჩანადვირს — გამოაბეგარავს მე-19 საუკუნის მიწურულის იმერელი აზნაურის დაქინებულ, რეალურ ცხოვრებას მოწყვეტილი, სოციალურად ძირმომპალი და მარტოოდენ გვარჰერჩენილი, წარსულზე მოტრიაბავს კაცის ცხოვრება. მახვილი დეტალებით, გულწრფელად და უაღრესად ბუნებრივად გააცოცხლა კ. აბესაძემ სოლომანი და თავის სცენურ გმირებს კიდევ ერთი საინტერესო სახე შემატა.

ერთი წლის შემდეგ კ. აბესაძე თბილისის მუშათა თეატრმა მიიწვია. მდიდარი გამოხსახველობითი საშუალებებით ახალგაზრდა მსახიობს აღტაცებაში მოჰყავდა ე. წ. „წითელი თეატრის“ რეჟისორები — გ. სულიაშვილი, მ. ჭიაურელი, დ. ანთაძე, გ. ჯაოშვილი. მალე კ. აბესაძეს თბილისის მოზრდადმავრებელთა თეატრი იწვევდა. მკვირცხელი და მხიარული გმირების განსახიერებით მსახიობმა მოზარდთა თეატრის მთელი კოლექტივთან და ფართო საზოგადოებრიობის სიყვარული დაიმსახურა.

1929 წლის გაზაფხულზე მოზარდმავრებელთა თეატრში კ. აბესაძის სახელზე კოტე მარჯანიშვილის დეკამე მოვიდა. სახელგანთქმული რეჟისორი ახალგაზრდა მსახიობს ქუთაისის თეატრში იწვევდა. კ. მარჯანიშვილთან მუშაობა ხომ ყველა ჭარბველი მსახიობის ოცნება იყო. აბესაძე დღესაც უდიდესი სიყვარულით იცნობს მარჯანიშვილთან გატარებულ, შემოქმედებითად დაძაბულსა და ნაყოფიერ წლებს.

წირდ ამ წლებში მოხდა კ. აბესაძის, როგორც მსახიობის დონატება. „თუკი რამ კარგი და მოსაწონი გამაჩნია, — ამბობს კ. აბესაძე, — მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ითხი წელის განმავლობაში კოტე შეგირდით მოწვრიდები, მაყლებდა, მაკაყებდა“.

მარჯანიშვილის თეატრი ყველა ახალგაზრდა ხელოვანი-სათვის იყო სკოლა, აკადემია, კერძობრივი შემოქმედებითი სი-ცოცხლე, ანთება და წვა, სიხარული და საკუთარი უნარის, შესაძლებლობის შეცნობა, აქტიურულ ასპარეზზე ფრთების შეხმა. კოტემ ადვილად შენიშნა ახალგაზრდა კაპიტან აბე-საძის აქტიორული მონაცემები და შემდგომში სწორი მი-ზართულება მისცა მის განვითარებას.

ქუთაისის თეატრში ნიჭიერი და ძლიერი შემოქმედებითი კოლექტივი დაუხვდა კ. აბესაძეს. მესხინვილის მიერ გამოწ-რობილი და კოტე მარჯანიშვილთან დავაგაყავებულ ანდრო ჭურჭიძესთან, შალვა ზონელიან და ვარლამ ჩხიკვაძესთან ერთად შესანიშნავი ოთხეული გაიჩინა თეატრმა კ. აბესაძის მემკვიდრით.

სასაიათო როლების განსახიერება დაებედა კ. აბესაძეს. მშობლურ ქალაქში ჩამობრუნებულმა ი. ვაკელის „აბრაკანზე კიბჭიშელში“ კიციტია ჩანჩიბაძის სახით შეახსენა თავი თა-ნამეშამულებს და გაასარა, რომ დედაქალაქში რამდენიმე წლის შემუშობას უგვალოდ არ ჩაუვლია. ეს სპექტაკლი დადავა მისი ახალგაზრდა რეჟისორმა არჩ. ჩხარტიშვილმა. კ. აბესა-ძემ კიციტია ჩანჩიბაძე შესაფერი პორტრეტული გამომსახვე-ლობით გამოძიწა, მთელი სისრულით გახსნა ოზურგეთიდან გადმოხვეწილი ყოფილი კულაკის, გაქნილი, გაიძვირა და გადაგვარებული ადამიანის სახე. კ. აბესაძის კიციტია ერთხელ კიდევ მოწმობდა მსახიობის მდიდარ აქტიორულ შესაძლებ-ლობებს.

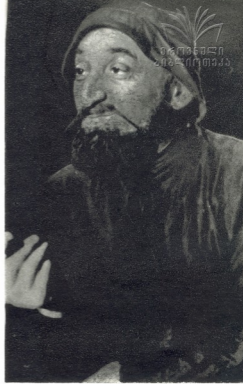
კ. აბესაძის შემოქმედებას მუდამ ახასიათებდა უბრალო-ება, გულწრფელობა, მსახიობი უშუალოდ შეისისხლობებ-და ზოლმე გმირის ხასიათებს, იყენებდა მართალ ფერებს, სასაიათო ნიუანსებსა და შტრიხებს. ამიტომაც მისი გმირე-ბი ყოველთვის დამაჯერებელი, ცხოვრებისეული არიან. ვინ, რა ჯურის, რამდენნაირი ხასიათის, თვისებების, ზნეწვეულებ-ის ადამიანი არ წარმოუხსნავს მას სცენაზე, თავისი ხალი აქტიორული ფანტაზიით არაერთგზის განუწყვიტა მაყურე-ბელი აქტიორული ხელოვნებისდმი პატივისცემით. ასე განა-სახარა მან მოსამართლე ვ. კარაშინის პიესაში „მუწუბი ალაკაქანენა“, მაკარე — გ. კულიშის „კომუნა ველზე“, თილვა ჰამეტის პიესაში „გულადი ჯარისკაცი შვეიცია“.

მსახიობი კ. აბესაძე ციხულკას როლი შეუდარებელია. ზედ-მიწევთი შესლოდ მან ბილწი სამედიცინოების მონაგანი ბუ-ნისის გადმოცემა, — წურდა 1932 წელს ქუთაისის გაზეთი.

იგი ათეული წელია ქუთაისის თეატრის სცენიდან არ ჩა-მოხდა პ. კაკაბაძის უკვდავი „ყვარყვარე თუთაბერი“, რო-ზილზე ბრწყინვალე სახები შექმნეს: კ. აბესაძემ (ყვარყვა-რე), იმ. ხვიჩიამ (ქურასა) და ვ. გვერცემამ (კაკუტა).

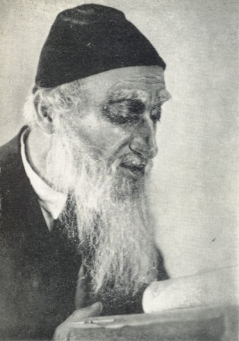
სამოწმებით იგონებს კ. აბესაძე შესანიშნავ რეჟისორთან და საუკეთესო პედაგოგთან გრ. სულიაშვილთან მუშაობის პე-რიოდს: „მისი რეპერტორი — ეს იყო აღზრდისა და შემოქ-მედების სკოლა“, — ამბობს იგი.

კ. აბესაძე —  
გიორგი  
(კოლექტის  
ციხარია“)



მსახიობის შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს და მის სცენურ გმირთა გალერეაში უპირველეს ადგილს იჭერს ყვარ-ყვარეს სახე პ. კაკაბაძის კომედიაში „ყვარყვარე თუთაბერი“. მსახიობმა რელიეფურად გამოკვეთა გმირის ბუნება, თითქოს სავსებით ამოსწორა ავტორის ჩანაფიქრი. მისი ყვარყვარე ოსტატურად ნამუშევარი პორტრეტია, მკაფიო საღებავებით შეზავებული. მსახიობი მსუბუქად, უშუალოდ, ზომიერად აყა-ლიბებს გმირის სახეს და ნელ-ნელა აცნობს მაყურებელს მის ხასიათს, ჩვევებს, მიდრეკილებას, ზრუნვას პირადი ინტერე-სებისათვის. მსახიობის ქუსტების სიძუნწე გონივრულად ერ-წყმის მისსავე მრავალფეროვან გამომსახველ მიმიკას. ამავე დროს მკაფიოდ, მეტყველად მოქმედებს, იგრძნობა მსახიობის ინდივიდუალური სტილი. გმირის ხასიათთან კარგად აქვს შე-ხამებული დიქცია, აზრს ფუჭად როდი აფრქვეს. მსახიობი ცდილობს სრულყოფილად გახსნას ყვარყვარეს სულიერი სამე-ყარო და ამას მეტად ფრთხილად, კონკრეტული საშუალებე-ბით ახერხებს. არასდ. თვით უკიდურესი გაჭირვების დრო-საც კი არ კარგავს კ. აბესაძისეული ყვარყვარე ნაცარქექია-სებურ იმედსა და რწმენას. ზოგჯერ მეტად გამჭრიახა ზოგ-ჯერ გულმზილი და მკაცრიც, მისთვის სულიერია გმირად გამოაცხადებენ თუ ნაცარქექიად, ოღონდაც უდრტინეული იყოს მისი ცხოვრება. მსახიობი თავიდანვე მისწრაფვის წინ წამოსწიოს მის ცალკეული შტრიხები, რომელსაც თვლის უცი-ლობლად და ნიშნულწოდებულ როლის ჩამოყალიბებისა და სა-ხის ახლებურად წარმოსახვისათვის.

აბესაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებით გამოიყოფა რამ-



კ. აბესაძე —  
წიგნის  
შეკრეპლული  
(დაწვევებული  
საქმრო)



კიტა — მ. ჯაფარიძის „ქამბაბერის ასულზე“ მისევე შექმნილია — პატარაიას „სანაპიროზე“, ილარიონისა და სხვ.

კ. ს. სტანისლავეკი შენიშნავდა: „ამოღებს თუ არა დამატურე ყველაფერს, რაც ესაჭიროება მსახიობს? შეიძლება თუ არა რამდენიმე გვერდზე გადაშლის დრამატურგმა ყველა მოქმედი პირის ცხოვრება? თუ ბევრი რამ დარჩება უთქმელი? ... არა, ყველაფერი ეს თვით მსახიობმა უნდა შეაფასოს, გააღრმავოს“. აი, სწორედ ამ უთქმელს ავსებს და აღრმავებს სწორად კ. აბესაძე. საილუსტრაციოდ გამოდგებოდა დიდა სითბოთი გამოძრწოვნილი ბესო — სუმბათაშვილის „ლალატში“ და გიორგი — კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარში“. ორი მოხუცი, განსხვავებული აზრების, მისწრაფებების, სურვილების, სხვადასხვა ჩვევების ადამიანებია. კ. აბესაძე ცოცხალ, დასამახსოვრებელ გმირად აქცევს ბესოს, მახვილშტრიხებით ძერწავს მას, სიმაართლით აყალიბებს მოხუცი მამულიშვილის პორტრეტს.

ფრთხილი და ზომიერი ხალხეუბანი გამოქვნიდა კ. აბესაძემ გიორგის სახის გამოსაკეთად სპექტაკლი „კოლხეთის ცისკარი“, რომლის დადგმა განაზოცილა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა აკაკი ვასაძემ. ღირიბი გლეხი გიორგი მერყეობს, ვერ გადაუწყვეტია ახლადნამოყალიბებულ კოლექტივში შეგვლა. კ. აბესაძის ხმა, შეწუებული სახე, დინჯი და მოზომილი მოძრაობა, ფიჭვი იმაზე, რომ გადადგას თუ არა ეს ნაბიჯი, თუცა თუ არა მომდევნო სიტყვა, გამომავლენის თუ არა საკუთარი ჩანაფიჭვი, გიორგის ხასიათიდანაა გამოძინარე.

რეჟისორმა დლორ ანთაძემ 1949 წელს აღადგინა მარჯანიშვილისეული დადგმა „ურიულ აკოსტა“, რომელშიაც ბენ-აკიბას როლი კ. აბესაძეს დაეკისრა. ქუთაისელ მაყურებელს კარგად ახსოვდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ა. გორქოლიანის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული ბენ-აკიბა. ეს ერთგვარად „სამიშვიც“ იყო მსახიობისათვის. საჭირო იყო ახალი ნიუანსი, ახალი შტრიხი. ანსამდლონი შეთანხმებულობით, როლის ახლებურად გახსნილი კ. აბესაძის ბენ-აკიბა საუცხოო აღმოჩნდა და დღემდე დამახსოვრდა მაყურებელს.

კ. აბესაძეს გარკვეული დღეწლი მიუძღვის ქართულ კინოში. კინომაყურებელს კარგად ახსოვს მის მიერ ოსტატურად განხორციელებული იმერული აზნაური ფილმი „დაკარგული სამოთხე“, ფოსტალიონის კოლორიტული სახე „სამუდარულ ტაბუში“, ზესარიონ საქარაძე კინოფილმი „კარდაკარ“.

კაპიტონ აბესაძე შესანიშნავი მოქალაქე და ჩუმი, მაგრამ თავისთვის მიმართ მომთხონი შემოქმედი. 1946 წელს მას მიენიჭა საკართველოს სსრ დამახსოვრებელი არტისტის საპატიო წოდება. მიღებული აქვს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელიც, ნედლები და მადლობები. ქუთაისელმა მსაჯურებელმა მსახიობი ბევრჯერ აირჩია დეპუტატად დამით ნიდაბ და პატივისცემა გამოხატა ქართული სცენის დაუცხრომელი მუშაკის მიმართ.

დენიზე როლი. ეს არის მანუჩარი პ. კაკაბაძის პიესაში „კოლმურწის კორწინება“. ცხოველი კომიზმი, ურატობა და უშუალობა, აი, რა იგრძობა მანუჩარში და რატომ დამახსოვრდა ეს როლი მაყურებელს. მსახიობის ხანგრძლივმა შრომამ, გამოცდილებამ და საქმის სიყვარულმა მოუტანა კ. აბესაძეს ესოდენ დიდი წარმატება.

ახალი ცხოვრების სიომ ჩაფურცლა და ნაცრად აქცია თავადნაურთა სამყარო. სიამაყე, გვარი, დარდიმანდობა და კვიმატი ენდა შერჩა მანუჩარს; მსახიობმა წინ წამოსწია და ხაზი გაუსვა მანუჩარის თავმოყვარეობას, თუმცა ამჯერად უკვე ნიადაგ გამოცილილს, ჰაერში დაკიდებულს. ყოველივე ეს საუცხოოდ გამოიხატა მანუჩარისა და ხაზულის ცნობილ დიალოგში, რომელსაც კ. აბესაძე ხაზულის ერთ-ერთ შესანიშნავ შემსრულებელთან ვარლამ ჩხიკვაძესთან ერთად დიდი ოსტატობით ატარებდა. სიამაყესთან ერთად კ. აბესაძის მანუჩარს ეშმაკობაც ახლავს. მან იცის სად და ვისთან რა თქვას, რა სჭირდება, რა მოუხდება მის მდგომარეობას, როგორ გამოიყენოს დრო და ადამიანები. კ. აბესაძის მანუჩარს დღემდე არ დაუკარგავს კოლორიტული ელფერი და დამაჯერებლობა.

დამახსოვრებულია კ. აბესაძე ეპიზოდურ როლებშიც: ბენ-აკიბა — გუცოკოვის პიესაში „ურიულ აკოსტა“, სიცოცხლით საცხე ბესო — სუმბათაშვილის ლეგენდა-დრამაში „ლალატი“, მეტელა — შ. დადიანის პიესაში „ნაპერწყლიდან“, დარაჯი — „კაკალ გულში“, კირილე — გ. ჭილაჭიანის „ხმა გულისაში“, ლიაკინ-ტიაკინი — გოგოლის „რევიზორში“, კირ-



შემდგომში ირკვევა, რომ იგი მწერალი-რეჟისორია და თავის ნაწარმოებისათვის გმირებს დაეძებს...

— ვიწყებთ შორეულ რეპეტიციას! — რეპროდუქტორიდან გაისმის რეჟისორის ხმა, — ყველანი ადგილებზე!

ავანსცენაზე ვხედავთ „შემოქმედის“ მიერ ხალხიდან შერჩეულ პერსონაჟებს, რომელთაც რეჟისორი ასე მიმართავს:

— თქვენ ჩემი ნაწარმოების გმირები ხართ და უნდა მოიქცეთ არა ისე, როგორც თქვენ გსურთ, არამედ ისე, როგორც მე მინდა, ამ სპექტაკლის ავტორსა და რეჟისორს!

და, აი, აქედან იწყება მთელი შეხლა-შემოსლა მოქმედ პირებსა და განგზავმულადულ რეჟისორს შორის, რომელიც ცდილობს სპექტაკლი ძველი თაყვანებისათვის დამახასიათებელ გაცვეთილ სიუჟეტზე ააგოს და აიძულოს ცოცხალი პერსონაჟები უარყოფითი და დადებითი გმირების ტრაფარეტულ ჩარჩოებში მოექცნენ.

პირველი შეხვედრით თითქოს გაუგებარი და არაბუნებრივია, თუ რამ აიძულა ცოცხალი ადამიანები თავისი ნებით ჩავარდნილიყვნენ ყალბი „შემოქმედის“ ტყვეობაში, მაგრამ სპექტაკლის მსვლელობაში თანდათან ვგრძნობთ, რომ პაროდის ავტორი — დრამატურგი ლევან ჭუბაბია სწორედ ამ პირობითი ხერხით აღწევს თავისი აზრის სცენურად ამტკველებას და ნაწარმოების იდეის შესატყვის თეატრალურ ფორმას პოულობს. ცხოვრებისეული სინამდვილისა და სიყალბის შეკახება სწორედ ამ საკვანძო მომენტებში ხდება და სპექტაკლში ყველაზე უფრო ეს მომენტები აღვლევს მაყურებელს; ნაწარმოების ძირითადი სატირული იარაღი ამ მომენტებისკენაა მიმართული, რის გამოც მაყურებელი ივიწყებს პირობითობას, ავტორთან ერთად განიცდის მოქმედ პირთა ბედს და ინთება პრაქტიკის გრძნობით ცხოვრებაზე შაბლონური წარმოდგენის წინააღმდეგ.

მთელი მოქმედების მანძილზე სწარმოებს ბრძოლა ნამდვილსა და ყალბ სიუჟეტებს შორის. სპექტაკლში მოქმედი რეჟისორ-ავტორის პოზიცია ყალბია და მოკლებული ცხოვრებისეულ სიმართლეს. მას სწამს, რომ მუსიკალური კომედია უნდა იყოს მუსიკალური ნიშნებით შეფერილი ვოდვეილურ გაუგებრობათა ხლართი. იდეური საყრდენი დადებით გმირთა მალაფარდოვანი და რეზონანსული ქადაგებით უნდა შემოიფარგლოს. უარყოფითი ტიპის ახალგაზრდებს აუცილებლად ახალ მოღაუბრე უნდა ვცვათ და ჯაზური მუსიკა იტაკებდეთ. დადებითი ტიპის ყმაწვილები ქუჩაშიაც წიგნებით უნდა დადიოდნენ თავაწეულნი და „იდეურ სიტყვებს“ ლაპარაკობდნენ, ხილო ქალ-ვაგის სიყვარული მხოლოდ: „იდეოლოგიურ“ ნიადაგზე უნდა იყოს აღმოცენებული და სხვა...

ცხოვრების სწორედ ასეთ ყალბ გაგებას დასცინის მუსიკალური პაროდია „მიყვარს ჩემი ქუჩა“, რომლის ავტორებმა — კომპოზიტორმა ვიოლრა ცაბაძემ და დრამატურგმა ლევან ჭუბაბიამ ამ სრულიად ახალი, ორიგინალური და მეტად თანამედროვე ნაწარმოებით სერიოზული განაცხადი გააკეთეს იმაზე, რომ მუსიკალური კომედიის თეატრის ამჟამად გაცილებით მეტი მოუთხოვება, ვიდრე ოდესმე, და რომ დღეს თეატრალური შემოქმედების ეს განრი მალალი ზელოვნებისკენ მიიღტვის.

# „მიყვარს

# ჩემი ქუჩა“

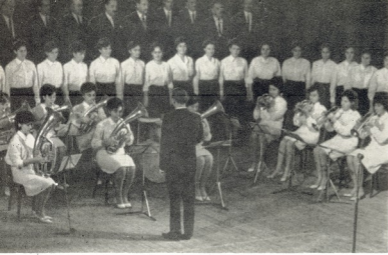
მუსიკალური კომედიის თეატრის ახალი სპექტაკლი

ეთურ მითაიშვილი

სინათლე ჩატარა. ნაირფერად განათდა ოქროს წვიმასათვის ჩამოღერილი თოვებიანი ფარდა, რომლის წინ მდგარი პროექტორების შუქი მაყურებელთა თვების დაივლიდა. ორკესტრმა მუსიკის რამდენიმე ტაქტი ააღწერა და უეცრად, ყოველი მხრიდან — სცენიდან, დარბაზიდან, სცენაზე ასასვლელი კიბეებიდან გაისმა მელოდური და გულში ჩამწვდომი სიმღერა: „მიყვარს ჩემი ქუჩა“. ახალგაზრდები მშობლიური ქალაქის სილამაზეს უმღერიან. მათ შორის დადის პროვინციული ხელოვანის მსგავსად თმაპოჩრდი კაცი, ხელში ფოტოაპარატი აქვს მომარჯვებული და რუკა-ჯუჯუადა მდგარ ახალგაზრდებს აკვირდება.



# ქართული ხალხური თავისუფლება



საქართველოს სახელმწიფო კონსერვატორიაში უკრავდა სიმღერის მოქმედი გერბოიანებული კოლექტივი თინჯინ ჩხეიძის ხელმძღვანელობით, ორკესტრის ხელმძღვანელი — ვასილი კახაკივი

13350 რესპუბლიკა აქამდამდეც არცაა დაიდა ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ამ წლისათვისათვის. სახალხო მუშაობის ვედა დაჩვიეს. კულტურის ავღია სფეროს მუშაკებს თავის წვლელ შედეგად საიფხულეო უარყოფის დარსტელად შეხედრის საშაღისში. ცნობა კონფერენციები, გამოცემები, კონკრეტული ფესტივალები, დავალიერებები, რომელთა მიზანია გამოაღილის საუფფესიო ზირის საუფფესიო, ავღლისნიო ვახდის სახეობა საქაროველის მიღწევებს ამ წლის მანძილზე.

ამის წინათ თბილისს ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში გაიმართა საქართველოს მედიცინის მუშაკთა პროფესიონალის მხატვრული თვითმოქმედების პირველი რესპუბლიკური დავალიერება მიმდინარე დაიდა ოქტომბრის საიფხილეო თარიღისადმი.

დავალიერებაში მონაწილეობა მიიღეს თბილისის, სოხუმის, ქუთაისის, რუზაიას, ზესტაფონის, წყალტუბოს სახედიციო დარსტელულებათა და სახედიციო სასწავლებლის თვითმოქმედმა კოლექტივებმა. დავალიერებამ ბევრი მხატვრული კოლექტივი — მომღერალთა გუნდი, საესტრადო ორკესტრი, აღმოსავლური საქარათა ჯგუფი, ქორეოგრაფიული ანსამბლი და უმარავი ინდივიდუალური მუშარულებელი გაიცინეს საზოგადოებრიობას.

დავალიერებამ ნათელი ვახადა, რომ მედიცინის, ამ აველაზე მუშაობის და სასახეობისგებელი დარსტელ მუშაკები თვითნაბირათადი საქმიანობის გვერდით ენაშუასშით და სიყვარულით ეყოფებთან მხატვრულ თვითმოქმედებს.

მსმენელთა წინაშე პირველი წარსდა თბილისის რესპუბლიკური ცენტრალური კლინიკური საავადმყოფოს მომღერალთა გუნდი ექიმ ვახაან კერცხლიძის ხელმძღვანელობით. გუნდმა პროფესიულ დონეზე შეასრულა ქართული ხალხური და კომპოზიტორების, მირიანაშვილისა და გ. ცაიძის სიმღერები.

დიდი მოწონება დაიმსახურა სახედიციო ინსტიტუტის საესტრადო ორკესტრმა ოთარ კიკნაძის ხელმძღვანელობით. განსაკუთრებული



ცეცხა ოქროული, მარ. ლიპა მოქმედივიძე და მხევილ კაკიძე

თბილისის ბავშვთა ინფექციური საავადმყოფო. «ცელა», ცხელა-მუს. შ. დავითაშვილისა. იზრეატის ასრულუმს ექობანი ცალა ლევევი



ელი ურადღება ზედა აღისა ბოლღა-სუღს, რომელმაც შესრული ზღაპარი „ბო-რის რაიკოვი“. ქარგი შთაბეჭდილება მოახ-ღისა მყურებულზე და დოჟაღობრების ეო-ურზე მედიცინის შუშაჟია პროფესორის ა. ჰაჟეჟაძის სახელობის კულტურის სახ-ლის ქორეოგრაფიულმა კოლექტივმა სა-საქოჟელისა და ჩრდილო ოსეთის ზელეჟ-ების დამსახურებული მოღვაწის რიგში აქონილიის ზელმძღვანელობით.

წამატებით ზაიარა ზეტაფონის მედი-ცინის შუშაჟია პროფესორის მომღერალ ჯალა გენდის გამოსვლამ ზაალ ლილის ზელმძღვანელობით.

განსაკუთრებული შორწონება ზედა თბი-ლისის ზავშუთა ინჟექტორი საჟადგუჟოვის ინსტრუმენტული გჟუფის სოლისტის ცალა ლეჟას შირი შესრულებულ სიმღერას „კომპოზიტორ შირი დეჟოთაშვილის „ცხე-ლა, ცხელა“.

შეჟოლორეჟიანი პროგრამით წარსდგა დოჟაღობრებზე ქუთაისის კომუნისტური შობის კლასიკური რესპუბლიკური სა-ჟადგუჟოვის საესტრადო ორკესტრი კ. ფა-რულეს ზელმძღვანელობით. წარმტეგება ზედა ორკესტრის სოლისტებს ო. ელენტს, ს. ქირიქსს, შ. შაგომედოჟას, ნ. დოღობერი-ტს და სხვ.

სოხუმის მედიცინის შუშაჟია პროფესო-რის გაეროიანებული მხატვრული თჟიო-სიქელების კოლექტივის (მხატვრული ზელმძღვანელი თ. ჩხეიძე) გამოსვლას სა-ჟირო შორწონება ზედა. განსაკუთრებით ეს ოჟმის ჯალთა სასულე ორკესტრზე (ზელ-მძღვანელი ვ. კახაოვი), რომელმაც შეს-რულა ლეჟინის სიმღერა „სალამი მოსკოვს“.

კინეკრტში მონაწილეობდა და შჟეურე-ჟელთა შორწონება დომსახურა აგუჟოჟე-ჟი რესოჟიანის ჩანწრთელის განუოჟიღების ჰიღერალთა გენდმა ქ. სახჟაძის ზელმძღვ-ანელობით, წუღებოის კომუნისტური შრო-ის სანატორიუმ „შახტიორას“ ქორეოგრა-ფიულმა კოლექტივმა ო. ჩიქვილიის ზელ-მძღვანელობით, თბილისის მე-17 პოლიტე-ხნიკის აღმსაჟღერ საჟრათა გჟუფში, IV სემესტრო სასწაჟებლის მომღერალთა ენდმა და სხვ.

სასაქოჟელის მედიცინის შუშაჟია პროფ-ესორის მხატვრული თჟიოთმოქმედების საჟილი რესპუბლიკური დოჟაღობრება სასა მონაწილე კოლექტივის შჟმდგომი წამატებების საწინდარია.



ზეტაფონის მომღერალ ჯალთა გენდი ზაალ ლილის ზელმძღვანელობით.

ჯალთა ლირიკული ცეკვა თბილისის ილია ჰაჟეჟეჟაძის სახელობის კულტურის სახლი



თბილისის საჟადგუ-ჟორო ინსტიტუტის ზღაპარი — „ბორის რაიკოვი“ ასრულებს ალისა ბოლღაშვილი





სასცენო ხელოვნების რომელ განრმაც არ უნდა გამოვ-  
ლინდეს ნაწარმოების შინაარსის შესაბამისი ფორმის სიახ-  
ლეს ყოველთვის იწვევს მკურნალობის ინტეგრალს და სექ-  
ტაკლიკისათვის კეთილგანწყობას. თუ სპექტაკლის დასრული  
პრობლემა ახალია და პრინციპული, თუ ახალია სახეები და  
მათი ურთიერთდამოკიდებულება, თუ ფორმა და თეატრალუ-  
რი ხერხები თვითმიზნური არ არის (რაც სამშვენივრად ხში-  
რად გვხვდება ხოლმე ზოგიერთ ე. წ. თანამედროვე სექ-  
ტაკლიკაში), მაშინ უფლებამ გვეძლევა ვთქვათ, რომ წარმოდ-  
გენა ტექნარტიკად ახალია და თანადროული. რა უკუთო, რომ  
სარეცენზო ნაწარმოებში ყველაფერი არა დგას სათანადო სი-  
მაღლეზე, ზოგიერთ ადგილს აცალი დახვეწა და რელიეფუ-  
რობა, ზოგი რამ ზედმეტია და გაუგებარი! მთავარია ის, რომ  
სპექტაკლი ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მკურნალებლზე.

დრამატურგ ლევან ჭუმბარიას უთოოდ დიდი დავალი მი-  
უძღვის თანამედროვე, ქართული მუსიკალური კომედიების  
შექმნაში. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ლე-  
ვან ჭუმბარია ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც ეს პოპულა-  
რული განრი არზობრივი საყრდენით გააანგრა და იგი ნამ-  
დვილი მხატვრული შემოქმედების დონემდე აიყვანა. დრამა-  
ტურგს სწამს, რომ სხვა თეატრების მსგავსად, მუსიკალური  
კომედიის თეატრის სცენაზე უნდა გახდეს ტრიბუნა ახალი აზ-  
რების, ახალი იდეების, ახალი მხატვრული ფორმების გადმო-  
საცემად. დრამატურგი დაუსრულებლად ეძებს ახალ სცენი-  
ურ ხერხებსა და ფორმებს მოქალაქობრივი მრწამსიდან გა-  
მომდინარე იდეების ასამეცველობლად. მისი არცერთი პიე-  
სა ერთმანეთს არა ჰკავებს და სწორედ ამანია დრამატურგის  
დამსახურება. ლევან ჭუმბარიას შემოქმედება ყოველთვის  
მდიდარ მასალას აღლევს კომპოზიტორის კარგი მუსიკალური  
ნაწარმოების შესაქმნელად; და მართლაც, თუ გადავხედვთ  
თეატრის წარსულს, ამ მიმდინარე რეპერტუარს, სწორედ იმ  
კომპოზიტორებს ხვდათ გამარჯვება წილად, რომელთაც  
ჭუმბარისათან თანაავტორობით უშუალოდ. ამიტომ არა-  
სწორად მიგვაჩინია ის აზრი, რომ კარგ მუსიკას ან კიდევ  
ბრწყინვალე რეჟისორულ დადგმას შეუძლია „გაათრის“  
სუსტი ლიტერატურული მასალა. დრამატურგის როლი თა-  
ნამედროვე მუსიკალურ კომედიამი იგვიყა, რაც კომპოზიტო-  
რის და ამიტომ ორივე ერთნაირი საავტორო უფლებით სარ-  
გებლობს.

ახლაც ასე მოხდა. ნიჭიერმა კომპოზიტორმა, ხელოვნების  
დამსახურებულმა მოღვაწემ გიორგი ცაბაძემ კარგ ლიტერა-  
ტურულ მასალას მუსიკალურად ადგენილი ფორმა გამო-  
ყვედა; მან შეიკრიმთ ნაწარმოების შინაარსი დინება, გან-  
წყობილება, აზრი და მუსიკის ენაზე აამეტყველა. ამიტომ  
არის, რომ ასე ორგანულად არის შერწყმული პიესა და მუ-  
სიკა, რაც კომპოზიტორის დიდი დამსახურებაა. გიორგი ცა-  
ბაძის ნათელი მულოდებო ყოველთვის ხიბლავდა მსმენელს.  
ამ მუსიკალური ნაწარმოების შექმნით კი მან დამატყდა, რომ  
მისი შემოქმედება უფრო ფართო დაბაზონის გახდა, გამდიდ-  
რდა ტექნიკური აქუსუარებით, თანამედროვე პარმონით, იმ  
მუსიკალური ხერხებით, რომელთა ოსტატური გამოყენება  
ქმნის მუსიკალური დრამატურგის სასურველ ქსოვილს.

გამჭვირვალე ფერებით, შესატყვისი რიტმითა და კოლო-

რიტით არის აღსავსე „სიმღერა საყვარელ ქუჩაზე“. ქალი-  
შვილების ანსამბლი, თამილასა და ჯანსი <sup>ქალი-შვილების</sup>  
ართოზ, დღის „ნანა“, პარიმხებების სიმღერა და სხვა.  
მელოდური ხასიათის ვოკალურ ნიმუშებთან ერთად კომპო-  
ზიტორი იყენებს მუსიკალური გროტესკის რთულ ხერხებს,  
რაც ყველაზე უფრო რელიეფურად მოსჩანს პირველი აქტის  
საფინალო სცენაში (რეჟისორ-ავტორისა და მისი ასისტან-  
ტის დღეები) და მეორე აქტის დასაწყისში, როცა რეჟისორი  
იძულებით ტრაგედიას უქმნის თამილას და ქოროს ფონზე  
ყალიბს დრამატუიზმით აღსავსე არიას ამღერებს. ასევე პარო-  
დიულად ეღვრს პირველი სურათის ფინალი.

ორკესტრის პარტიკული ფერადობენია და ვოკალურ ნიმ-  
რებთან შეხმაცკბილებული. ორკესტრის სუფთა ელენადობა-  
მი უთოოდ დიდი როლი თამაშს ხელოვნების დამსახურე-  
ბული მოღვაწის, თეატრის მთავარი დირიჟორის თეიმურაზ  
კობახიძის ოსტატობამ და დაუღალავმა შრომამ. და თუ  
სპექტაკლის ფორმა სახეებით შესატყვისი გახდა ნაწარმოე-  
ბის შინაარსისა, ეს პირველ რიგში სპექტაკლის დამდგმელის,  
თეატრის მთავარი რეჟისორის, ხელოვნების დამსახურებულ  
მოღვაწის შოთა მესხისა და მხატვარ შოთა ყავლაშვილის  
დამსახურებაა. სპექტაკლი გადაწყვეტილია მუსიკალური რე-  
ვიუს სპით. რეჟისორი და მხატვარი საწახაობით ელემენ-  
ტების ოსტატური გამოყენებით აძლიერებენ ემოციურ ზემოქ-  
მედებას მკურნალებლზე. მოჩვენებითი „ტრაგედიიდან“ ან გაყ-  
ვეთილი ოპერეტული ფორმიდან უკვარი გადასვლა რევეს  
ფორმაში აძლიერებს პაროდულ მომენტებს და ნაწარმოების  
აზრს. სასცენო განათების მოხერხებული გამოყენება, სადა  
და თანამედროვე კომპოზიციები როგორც მსახიობთა, ისე დე-  
კორაციული ელემენტების განლაგებაში, კარგ შთაბეჭდილებას  
სტოვებს. უცმყოფილებას იწვევს სპექტაკლის სუსტი ქორე-  
ოგრაფიული ნაშეფერი. დროა, თეატრმა გაამახვილოს ფე-  
რადლება მუსიკალური კომედიის ამ ერთ-ერთი მნიშვნელოვ-  
ანი კომპონენტის მიმართ.

აქ არ შევედგებით მსახიობთა თამაშისა და ვოკალური  
მონაცემების დეტალურ განხილვას, ვინაიდან ეს არის ჭუმბა-  
რიკლად ანსამბლური სპექტაკლი, სადა ყოველი პერსონაჟის  
მხატვრული სახე, როგორც აქტიორულად, ისე მუსიკალურად  
შთამბეჭდავად არის გამოკვეთილი და დამუშავებული. დამ-  
სახურებელი არტისტიები: თ. მერკვილაძე, ვ. გურამილი, ი.  
ქუთალიაძე, თ. ბახტაძე, თ. ხელაშვილი, შ. კახიანი, რეს-  
პუბლიკის სახალხო არტისტები: ე. ჩოხელი და ვ. სალარიძე.  
მსახიობები: ნ. პიპინაშვილი, ი. ვასაძე, ა. ნებიერიძე, ა. დამ-  
ნიანი, ნ. პეტრიაშვილი, თ. სურგულაძე, დ. მაჭავარიანი, უ.  
სუხიშვილი და სხვები ქმნიან დასამახორებელ სახეებს და  
სპექტაკლის წარმტებაში გარკვეული წვლილი შეაკეთ. გან-  
საკუთრებით გვიდად მივიხსენიოთ ამ თეატრის ახლავარდ-  
ის მსახიობები: ბ. მეგალიშვილი და ლ. ჩიხალაშვილი, რომელ-  
თაც მხატვრული უშუალობითა და სცენური მომზიბელო-  
ბით მკურნალობის საფთო მოწონება დამსახურებს. და თუ მუ-  
სიკალური პაროდია: „მეყავარს ჩემი ქუჩა“ საბაბს იძლევა  
პოლემიკისათვის, ეს იმ შემოქმედებით გაბედულებით უნდა  
აიხსნას, რომლის გარტეშე წარმოუდგენელია ახალი მხატვრუ-  
ლი ნაწარმოების შექმნა.



ძალიან ადრე, შესაძლებელია ერთდროულად, ან კიდევ მის ერთდროულად პოემის ხელნაწერთა გამოჩენასთან ერთად, გაჩნდა მისი ილუსტრაციებიც, მაგრამ ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ XVI საუკუნის ხელნაწერთა ილუსტრაციებმა.

განსხვავებით „ვეფხისტყაოსნის“ წინამორბედი ილუსტრატორებიდან, რომელთა შემოქმედებაში სპარსული სტილის გავლენა იგრძნობა, XVII საუკუნის ოსტატი მამუკა თავაქასრავილი თავის ნამუშევრებში პირველი ისრაფელის ასახვის პართული ზნე-ჩვეულებანი, გახსნას გმირთა ეროვნული ხასიათები და თავისებურებანი.

XIX საუკუნეში, როცა აღმავლობის გზას დაადგა როგორც რუსული, ისე ქართული გრაფიკა, მრავლდება „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულად გამოხორმბეულთა რიცხვიც. აღსანიშნავია გრიგოლ ტატიშვილის ნამუშევრები. მხატვარმა ფართოდ გამოიყენა ძველი ქართული მონუმენტური ძეგლების ორნამენტები. მის განსაკუთრებულ დამსახურებას შეადგენს რუსთაველის იმ პორტრეტის პოპულარიზაცია, რომელიც პოემის ერთ-ერთ უძველეს ხელნაწერს შემოიჩინა. ცნობილია აგრეთვე თუ როგორი ფართო აღიარება ხვდა „ვეფხისტყაოსნის“ ზინისეულ ილუსტრაციებს.

საბჭოთა პერიოდში არნახულად იზრდება ინტერესი რუსთაველისა და მისი პოემისადმი, რომლის შესწავლა ღრმა მეცნიერულ ხასიათს იძენს. ეს ინტერესი განსაკუთრებით გამოვლინდა „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერისა და 750 წლისთავის ზეიმთან დაკავშირებით 1937 წელს. ამ დიდ იუბილეს მიეძღვნა პოემის მრავალი გამოცემა ქართულ და რუსულ ენებზე. გამოცემათა ილუსტრაციების ავტორები არიან ცნობილი ქართველი მხატვრები; ლადო გუდიაშვილი, სერგო ჭოხულაძე, თამარ აბაკელია, ირაკლი თოიძე.

ლადო გუდიაშვილი რუსთაველის პოემის პირველი საბჭოთა ილუსტრატორია. მისი ნაწარმოებები ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა იმით, რომ მათში რუსთაველი პირველადაა დანახული საბჭოთა შემოქმედის თვალთ.

გუდიაშვილი არა მარტო დამსურათებელია რუსთაველის პოემისა, თვით რუსთაველი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თემა მხატვრის შემოქმედებაში. ხელოვანი მეცნიერ-ისტორიკოსის სიბევითი სწავლობს პოეტის ეპოქას, მატანებს, არქიტექტურას, ლიტერატურას... გუდიაშვილი ერთს მხრივ ქმნის თვით რუსთაველის სახეს მიღო რიც ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებში, მეორეს მხრივ ღრმად წვდება „ვეფხისტყაოსნის“ იდეურ სიმდიდრეს და პოემის სხვადასხვა გამოცემისათვის ასრულებს ილუსტრაციების რამდენიმე ციკლს. პოემის დასურათებაზე მუშაობის დროს მხატვარი ახლს ეცნობა პერსონაჟებს, მათ სულისკვეთებას და სწორედ ამის შედეგად ყალიბდება მის წარმოსახვაში თვით რუსთაველის სახე.

პირველი ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ ლ. გუდიაშვილმა 1934 წლის ქართული გამოცემისათვის შეასრულა. მან დასურათების ძალზე თავისებური და ორიგინალური გზა აირჩია. პერსონაჟთა დახასიათებისა და თვით მწერის მხრივ იგი სრულიად ასაღ სიტყვას წარმოადგენდა. მიზანი ზინის ტრადიციულ, აკადემიურ ილუსტრაციებთან შედარებით გუდიაშვილისეული ნამუშევრები თვალისათვის უჩვეული

# ლალო გუდიაშვილის

## „რუსთაველიანა“

ლიდია ზლატკევიჩი

(ლენინგრადი)

რუსთაველის გენიალური პოემის ღრმა ფილოსოფიური აზრი, ენის ნათელი საზოგანოება, ლექსის დახვეწილი ფორმა, ამაღლებული ადამიანური ხასიათები, მიმზიდველი სიუჟეტი არ შეიძლება ღრმა ინტერესის საგნად არ ქვეყნო მხატვრებისათვის, არ აღეძრა მათთვის სურვილი ხაზგება და ფერებში განისხეულებიათ ქართული და მთლიანი პოეზიის ამ მარგალიტის განუმეორებელი სურნელება.



ლადო გუდიაშვილი  
პოეტის შთავოენება



პერსონაჟებისა, მოცემულია ლაკონური ექსპრესიული ხას-  
ბით, მაგრამ ნაწევნებისა გმირის შინაგანი მდგომარეობის  
თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნესტან-დარ-  
ჯანსუ დაფიქრებული ტარიელის გამოსახულება.

განსხვავებით სხვა ილუსტრატორებისგან, რომლებიც ტა-  
რიელის სახის შექმნისას ხას უსვამდნენ მის გარეგნულ თე-  
სებებს — ძალას, ატლექტრობას, გუდიაშვილს აქცენტები გა-  
რის ფსიქოლოგიურ სამყაროზე გადააქვს. ე. ი. მისდევს თვის  
რუსთაველის მიერ დახატული გმირის პლასტიკური ხორცმე-  
ხმის გასას; უკრძალვებს ამბვილებს მის ემოციურ განცდას;  
გადმოცემაზე, ამავე დროს წარმოგვისხავს მას, როგორც ძა-  
ლისა და სამართლიანობის განსახიერებას. ძალზე ექპრესი-  
ულია ხატკლებთან ბრძოლის სცენა, რომელშიც ტარიელის  
გარეგნულ და სულიერ სიღამაშესთან შეპირისპირებულია  
ხატკელთა სიგონჯე, შემწარაობა.

მომხიბვლელობითაა აღსაყვე ილუსტრაცია — ტარიელ  
მეფე ფარსადანს მიპყრის შემოვიღო რამაშს. ტარიელს  
თავგაყვებულებული სიმშვიდე, დატყვევებული რამაშის მორჩი-  
ლი იერი განსაკუთრებული ოსტატობითაა გადმოცემული რამ-  
დენიმე ხაზით.

ღრმად ექსპრესიულია ტარიელის ვეფხვთან შეხების სცე-  
ნა. მასში თითქოს ჩაქოვილია ის ქუმანური საწყისი, რომე-  
ლიც წითელ ზოლად გასდევს რუსთაველის მთელ პოემას:  
ადამიანის სულის სიღაძე, მისი უძლეველობა მოწინააღმდე-  
გე ძალებთან ბრძოლაში.

თუ ტარიელის სახეში რუსთაველმა ემოციური საწყისი  
განასახიერა, ავთანდილში ინტელექტური, ნებისყოფის და  
ქმედითი საწყისები ქარბობს. ეს ნიშნებია ხაზსაყვამული გუ-  
დაიშვილისეულ ავთანდილის სახეშიც, კერძოდ ტარიელთან  
მისი პირველი შეხვედრის სცენაში. ავთანდილის სხეულის  
ხაზები აქ არაჩვეულებრივად ენერგიულია, მასში იგრძნობა  
დიდი ფართობი ძალა. ტარიელის პოზა კი შინაგან დაღლი-  
ლობაზე მეტყველებს.

მიუხედავად ნესტან-დარჯანის და თინათინის სახეისა  
განსხვავებულობისა ფსიქოლოგიური ნახატის მხრივ, რუსთა-  
ველმა მათში საერთო ნიშნებიც ჩაატოვა: ტალური კვამბი-  
სილება და მომხიბვლელობა, ამასთან ნებისყოფა და მბრ-  
ნებლობა. ამ ნიშნებითაა აღჭურვილია გუდიაშვილისეულ  
პერსონაჟებზე, ღირსშემთაა გამსჭვალული ნესტან-დარჯან-  
ისისა და ტარიელის, თინათინის და ავთანდილის შეხვედრის  
სცენები.

ძალზე საინტერესოა თინათინის ქორწინების სცენა. მხატ-  
ვარი ზუსტად გადმოგვცემს ქართული საქორწინო რიტუალის  
სასიამოს. მიუხედავად ილუსტრაციის მცირე ზომისა, ერო-  
ნული იერი გამოვლენილია კომპოზიციის თვითველ აქსე-  
რში. თავსართები და ბოლოსართები გადაწყვეტილია ბუნ-  
ნად და ლაკონურად. შესრულების მანერით მისი ორგანუ-  
ლად უკავშირდება ილუსტრაციებს.

სხვა პრინციპი უდევს საუბრულად 1939 წლის რუსულ  
გამოცემის ილუსტრაციებს. აქ მხატვარი პოემის სიუჟეტს  
და სახეობრივ სიმდიდრეს გადმოსცემს არა ხაზის, არამე-  
ფერის საშუალებით. ამ ილუსტრაციათა ჩანაფიქრი არადა-  
ლებ რთულია, ვიდრე პირველისა. მათში იგრძნობა ძველ

იყო და ფართო შეითხველმა მაშინვე როდი იგრძნო მისი გა-  
ნუშვორებული მომხიბვლელობა.

როგორი სახეითი საშუალებების წყალობით ახერხებს  
მხატვარი ეპოქის სულის ასე სათუთად გადმოცემას, მკითხ-  
ველის შეყვანას პოემის ხელშეხებად ცოცხალ პერსონაჟთა  
შორის?

ამაზე პასუხს გვაძლევს თვით გუდიაშვილი: „ხალხიდან  
გამოვიდნენ უსახელო არქიტექტორები, ისეთ განადიოზულ  
ნაგებობათა ავტორები, როგორც არის, მაგალითად. ვარძია;  
უცნობი მხატვრები, ძველ ხელნაწერთა შემამკობლნი. ამი-  
ტომ, როცა რუსთაველისა და მისი გმირების გამოსახტავაზე  
ვიწყებ მუშაობას, უპირველეს ყოვლისა, მივმართავ ხალხურ  
წარმოდგენებს მათზე, ქართული სახეითი ხელოვნების იმ ის-  
ტორიულ ტრადიციას, რომლის წყაროსა ხალხური შემოქმედე-  
ბა. ხალხური შემოქმედება კი ღრმად რეალისტურია („ლიტერ-  
ატურული გახეითი“ 1937 წ. № 70).

სუპერ-უდა მკვეთრ, მგრწივინავ ტონებშია გადაწყვეტილი.  
მისთვის მხატვარმა პოემის ყველაზე დინამიკური მომენტები  
შეარჩია — ტარიელის შეხმა ვეფხვთან, ავთანდილის სიმღე-  
რა. ტექსტი ერთფერო ხაზობრივი ილუსტრაციებია, რომლე-  
რზეც ორგანულად შედის გვერდის კომპოზიციაში.

ლ. გუდიაშვილი დიდხანს მუშაობდა ძველი ქართული  
ხელნაწერების შესწავლაზე. ხალხური გენიის ამ საგანძური-  
დან მან ბევრი რამ შემოქმედებითად აითვისა, კერძოდ ხელნა-  
წერთა გაფორმების სტილისტური თავისებურებანი.

მიუხედავად სახეითი საშუალებების ტუნად გამოყენები-  
სა, მხატვარი ახერხებს პოემის გმირთა ემოციური სამყაროს  
ფაქტურად გადმოცემას. ასე მაგალითად, ტარიელის ღრმად  
ფილოსოფიური და რთული სახე, ისევე როგორც დანარჩენი

ქართული მინიატურის ხერხების და საშუალებების ათვისება, რაც გამოსატყულებას პოულობს სცენათა დეკორატიულ მონარჩევაში, პეიზაჟის რამდენადმე პირობით გადაწყვეტაში. პერსპექტივის გადმოცემა და ფიგურების პატარა მასშტაბში. ამ გამოცემაში მხოლოდ რვა ილუსტრაციაა, მაგრამ ისინი სიუჟეტის განვითარების საკანძო მომენტებს ასახავენ.

მრავალმხრივადაა ნაწვენები ტარიელის საქე. ემოციურადაა მოცემული ტარიელის ტირილის სცენა. მიუხედავად გმირის ფიგურის მცირე ზომისა, გუდაიშვილი აღწევს საერთო განწყობილების გახსნას. ტარიელის პოზა უკიდურეს სასო-წარკვეთას გამოხატავს. თითქოს პატრონის სულისკვეთებას ეზიზნებათ, თავგაჩინდრული დგას მისი მერანი. ილუსტრაცია განზოცილებულია მუქკაფისფერ ტონებში. პორიზონტზე მთების მთლურჯო-მომწვანო ფერი ხაზს უსვამს გამოქვაბულის მოღუშულ კოლორიტს.

სხვაგვარადაა ტარიელი ნაწვენები ხატალებთან ბრძოლაში. აქ იგი შეუდრეკელი რაინდია, მტერთან შერკინებით კატაქვული. მისი მონარინჯისფრო-ვარდისფერი საოსო თითქოს შუქს ასხივებსო. ლიაყვითელი ცა და მომწვანო კლდები პორიზონტზე აძლიერებს ამ შთაბეჭდილებას. ბორცვების განმასახიერებელი ხატალები უსახურ მასადაა მოცემული, მხოლოდ მათი ხელები და მეწამული ჯუბები გამოიყოფა.

სხვა იერი აქვს ტარიელს ნესტან-დარეჯანის სამყოფელში. მღიღრულად მორთული გარემო, გრძელი ცისფერი ფაქტა, რთული ლამაზად ამკობს ნესტანის ტანს, მთელი მისი მეფერი დიდებულება იპყრობს მაცურების თვალს. მუქ სა-ზომში დაბალ სკაზე ზის ტარიელი. მის პოზაში იგრძობა შეკვებული მღვღინარება და დიდი შინაგანი ძალა.

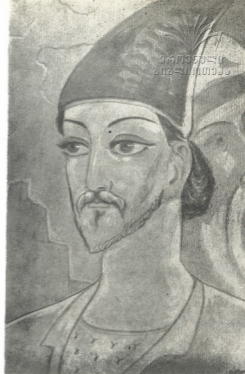
გესპრისითაა აღსავსე ვეფხვთან შეხების სცენა. რკინისგური მარჯვნივ უჭირავს ტარიელს მხევის სხეულში. მის ფეხითაა განთხმული ლომის მკვდარი სხეული. პეიზაჟის ღია მოტროსფერო-მომწვანო ტონები, მთის ჩანჩქერის ღურჯი დინება მაცურულ ქვრადობას აძლევს ამ სცენას, რომელიც ადამიანის სულის შეუდრეკელობის, ბუნების ძალეზე მისი ზემოს სიმბოლოდ იკითხება.

ათვანდელი მხოლოდ ერთ ილუსტრაციამაა ნაწვენები (ავთანდილის სიმღერა). რაზეც ამხედრებული იგი ქარივით მიჰქრის. მაღალი კლდეები, ფირუზი ცა და ღურჯი მთები, ზურბუტი მდელი და მუქმწვანე ხეები ბუნების მომიზიდავ სურათს წარმოგიცხასავს. მხეცები გამოსულან თვინათი ბუნაგებთან და გაოცებით შესცქერიან მხედარს.

ამ გამოცემის ბოლო ილუსტრაციაა სამ მეგობარს გამოსხატავს პაუტის ციხის წინ. მრისხანედ და მიუწვდომლად რომ მისიანს შორეთში. ინდოელი, არაბი და მულაზანსარელი მტრზე იერიშის გეგმას აწყობენ. მხედართა სხვადასხვაფერი საოსო მიუთითებს განსხვავებულ ეროვნებაზე. მათ მძლავრ, მოხდნულ ფიგურებში იგრძობა ყოვლისმძლვე, გოლიათური შემართება.

1963 წლის გამოცემისათვის მხატვარმა შეარჩია 1934 წლის ვეფხვზე საუკეთესო ილუსტრაციები. ეს არის შენანიშნავი გამოცემა, რომელიც დ. გუდაიშვილმა წიგნის მთელი

ლალო  
გუდაიშვილი  
რუსთაველი



გაფორმება თვითონ შესარულა (სუპერედა, თავსართები, ბოლოსართები). აღნიშნულ ადრინდელ გამოცემისთან შედარებით ილუსტრაციები შემცირებულია, მაგრამ ზუსტად ერთვის ტექსტს და პაროზიულადაა შერწყმული წიგნის ფორმისთან. გამოცემა მაღალი პოლიგრაფიული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს.

„ვეფხისტყაოსნის“ გენიალური შემოქმედის საქე არანაკლებ აღლევებს დ. გუდაიშვილის და თავის ნაწარმოებებში მრავალჯის მიმართავს მას.

„რუსთაველი მე წარმომდგინა ადამიანად, რომელმაც პოემის დაწერის მომენტისათვის უკვე მიაღწია სიმწიფის ასაკს, როცა ენებათა ჭიდილი ყურდება. მან გაიარა მკაცრი ცხოვრებისეული სკოლა, მშვიდად შესცქერის წარსულის და აწმყოს, განმჭვრეტელ მზერა მიუყვანს მომავლისათვის. ამგვარი მსურველ გამოიწვება მე იგი ჩემს სურათებში... (როგორ წარმომიდგინა შოთა რუსთაველი და მისი გმირები“. „ლიტერატურული გაზეთი“, 1937, № 70).

რუსთაველის გუდაიშვილისეული პორტრეტები ასლავს „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც ქართულ, ისე რუსულ გამოცემებს. 1934 წლის გამოცემაში პოეტის საქე გადაწყვეტილია ძალზე ლაკონურად, ხაზობრივი პრინციპით. ჩვენი აზრით, უფრო ღრმა და შინაარსიანი დახასიათება მოცემული პორტრეტში, რომელიც რუსულ გამოცემაში შევიდა. კომპოზიცია აქ იმგვარადაა — რუსთაველი გამოხატულია ფართო სამოსში, მაღალი ჭედილი. მის წინ გაშლილი გრავილი და მავიდაა სამეღლით. პორტრეტი ორნამენტირებულ ჩარჩოშია ჩასმული, ფონზე ფრესკა თამარ მეფის გამოსახულებით. ძალზე მეტყველია რუსთაველის — შთაგონებული შემოქ-



ლადო  
გუდიაშვილი  
ფრანგული  
სურათისა  
„ლირსული“  
პასუხი



მც ვრცელი და მღვდელმცემ ცხოვრების გზა განვლი, პორტრეტი განხორციელებულია რბილ, პასტელურ ტონებში. რბილად სათუთ ღირსიველ შეფერილობას აძლევს.

რუსთაველის 800 წლისთავის საიუბილეოდ გუდიაშვილი კვლავ მიმართავს წარმატებულ თემს, თუმცა ამჯერად სხვაგვარი პლანით. გუბით შესრულებული „არაჩვეულებრივი საჩუქარი“ გამოსატყვევებს ჯვრის მონასტრის კედელს, რომელზეც თამარ მეფის სახეა აღბეჭდილი. მისი დიდებული გამოსახულების წინ მდგარ რუსთაველს გაუვდილ ხელებში თავისი წიგნი უყარია. თამარის იდუმალი მზერა კი მიმართულია წიგნისა და მისი შემოქმედის მიმართ. პოეტის სახეში აქ ხაზგასმული ასპექტში, ყოველივე ამქვეყნიურისაგან განდგომა. იგი მხოლოდ შემოქმედებაში პოევეს სულიერ კმაყოფილებას.

თამარის სახე „მარადიული ქალურობის“, უმწვენიერესი იდეალის განსახიერებაა. იგი სილამაზის უკვდავების სიმბოლოა, სიბრძნისა და სილამაზისა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე შთააგონებდა მხატვრებს.

„რუსთაველის ოცნება“ აგრძელებს შოთა რუსთაველის და თამარ მეფის თემის ფილოსოფიურ დამუშავებას. აქ ნაჩვენებია თამარის როლი პოეტის შემოქმედებით ფორმირებაში. ბრძენი და მწვენიერი ქვეყნის განამტკიცების სახე, პოეტის თავიანთსემა მისდამა — ყოველივე ეს, როგორც ყოველთვის, მაღალმხატვრულ, პლასტიკურად ორიგინალურ გადაწყვეტას იღებს გუდიაშვილის შემოქმედებაში.

პირველ პლანზე ყრმა შოთაა გამოხატული, აღსავსე იმედებითა და მომავლის რწმენით, იგი იწყებს ცხოვრების გზაზე გამოსვლას, ხილრემში კი ცხოვრების გამოცდილებით დაბრძნებული მოხუცის გამოსახულებაა. თამარი გამოსახულია შოთას ორ პორტრეტს შუა, ცოტა ზემოთ. პორტრეტის კომპოზიციური გადაწყვეტა ძალზე თავისებურია. ქვედა მარჯვენა კუთხიდან ვერტიკალურად აღინათება თამარის გამოსახულება, რომელიც გამოყოფილია არა მარტო თავისი მღვდელმარებით, არამედ ფერითაც. ვარდისფერ ბურუსში მოცმეში, იგი ვარსკვლავით ანათებს. შოთა გამოხატულია ხაზებით, ალაგ-ალაგ მოყვითალო ლაქებითა დადებული. ნასატი შესრულებულია აკვარელითა და ფანქრით, ადგილებში შტრიხები კალმითაა გაკეთებული.

პორტრეტი სახელწოდებით „ძვირფასი ტვირთით დაბრუნება“, რომელიც მხატვარმა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს გადასცა სანერგად, ძალზე ორიგინალური მხატვრული მანერითაა განხორციელებული.

შოთას — ბრძენი მოხუცის სახე აქ ეხმარება იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის კედლის მოხატულობას. პოეტს მონაღვა წიგნის სიმბოლოა. მას თაობებისათვის მიაქვს თავისი შრომის ნაყოფი.

მაგვით გრაფიკული ხაზითა მოცემული რუსთაველის მოხილი ფიგურა, წვერი და სამოსი რთული შერწყმული შტრიხებითაა შესრულებული. ფონზე ვხედავთ მხედრული შროფტით დაწერილ „ვეფხისტყაოსნის“ გვერდს. მხატვარი ამ პორტრეტში შერეულ, მტკადა თავისებურ ტექნიკას მიმართავს; იყენებს აკვარელს, ძირითადად იტალიურ ფანქარს და კალამს. პორტრეტში ჩაქოვილია ღრმა იდეა, რომელიც შეიძლება გამოიყენებოდეს ენობილი ლათინური ანდაზით — „ცხოვე-

მედებითი შრომით გატაცებული პოეტისა და მოაზროვნის სახე. პორტრეტს საფუძვლად უდევს ოქროსფერი გამა, მაგრამ მხატვარი გაბედულად მიმართავს წითელ, ლურჯ, იასამნისფერ ლაქებს რუსთაველის სამოსზე, რაც ფერთა მკაფიობისა და სიმსუყვის შთაბეჭდილებას ქმნის.

თუ პორტრეტებში პოემის გამოცემებისათვის გუდიაშვილი მიზნად ისახავს აჩვენოს რუსთაველი როგორც მოაზროვნე და პოეტი, სრულიად სხვა ამოცანა აქვს მას დასახული სურათში „ლირსული პასუხი“ (1945 წ.).

რუსთაველი აქ გამოსახულია კარის დიდებულთა შორის, რომლებიც თამარ მეფის ირგვლივ შემოკრებილან თურქეთის სულთანის რუენადინის ელჩის მიღების დროს. რუსთაველი აქ წარმოგვიდგება საზოგადოებაში გამორჩეულ ლამაზ ყმაწვილკაცად, ძალზე მეტყველი სახით. ხაზგასმულია მისი მოღვაწეობის მეორე მხარე — იგი არის თამარის კარზე მაღალი მდგომარეობის პირიყნება, მისი მეტურულთუხუცესი.

ბერტაშვილის წიგნისათვის „მოდერნება ადამიანის ბუნებაზე ძველს საჭარბელოში“ (IV-XIV სს) 1961 წელს ლ. გუდიაშვილმა შექმნა ქართულ მოღვაწეთა პორტრეტების სერია. მათ შორის ძალზე საინტერესოა შოთა რუსთაველის პორტრეტი როგორც სახის გადაწყვეტის, ისე ფერში განხორციელების მხრივ. პირველ პლანზე გამოხატულია ყმაწვილი შოთა, დაფიქრებული და მეოცნებე თვალებით, პირისაბის ნაზი მოხაზულობით. მის უკან, თითქმის ბურუსში, ისახება მეორე შოთას ხატება — ბერძენი თეორეტიკალი მოხუცის სახით, რომელ-

ჩუბა მოკლეა, ხელოვნება — მარადიული“.  
ასლებურად გადაწყვიტა გუდაიშვილმა რუსთაველის პორტრეტი, რომელიც „ფეხვისტაკისონის“ 1966 წლის საიპილოგო გამოცემის გარეკანზეა მოცემული.

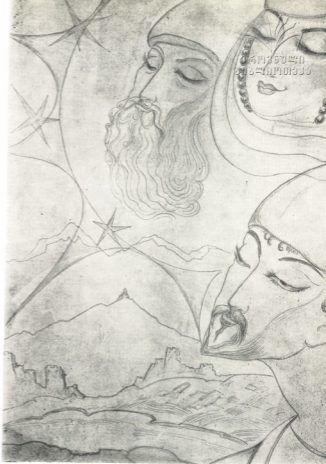
ღია ლურჯ ფონზე გამოხატულია ოქროსფერი სამოსით მისილი რუსთაველის ფიგურა. მხოლოდ ხელნაწერის თვითი ნურცელი ელავს პოეტის მუსლებზე. მარცხენა ხელი ზემოთ აჭებს აწვეული. სახე გამოძერწილია ძალზე ლაკონურად, რამდენიმე შტრიხით. პორტრეტი უცვლელად დიდი ინტერესის აღმძვრელი თავისი ფერადოვანი გადაწყვეტით, განზოგადებული მონუმენტურობით. მხატვარი არ ისწრაფვის სახის დეტალური დამუშავებისაკენ. მის წინაშე სხვა ამოცანაა — მთლიანი, ზოგადი ფერადობის მიღწევა. ეს პორტრეტი, რომელიც მხატვარმა კ. კანკვეტაძემ დიდ ტილოზე გადაიტანა, დიდებულად გამოიყურებოდა რუსთაველის საიპილოგოდ გამართული გამოფენის უშველებელ დარბაზში.

ღადო გუდაიშვილი მრავალმხრივი შემოქმედია. მისმა შემოქმედებამ შეიწოვა ქართული მრავალსაუკუნოვანი სახვითი კულტურა და საკუთარ, წმინდა გუდაიშვილისეულ ხელოვნებად ჩამოყალიბდა.

მისი „რუსთაველიანა“ ყოველთვის საპატიო ადგილს დაიჭერს შოთასადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებს შორის. იგი აღიჭვრება როგორც ძველი, აღმართული შესანიშნავი საბჭოთა მხატვრის, შოთა რუსთაველის პრემიის ლაურეატის მიერ დიდი პოეტისა და მოაზროვნისათვის.

ღადო გუდაიშვილი

ოცნება რუსთაველისა



## ხალხური სიძლიერის ოსტატები

ვალერიან გაბელაია

პირველი ხალხურ, ქალაქურ ხანებზე შექმნილი სიმღერები მედამ დიდამ პოპულარული იყო არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც ამიტომ ზუნებარავი იყო, როცა ამ საბჭოთადად წილის წინ უცხოეთის ერთ-ერთ დიდიგაციასთან შეხვედრის დროს გამართულ კონცერტზე დიდი წარმატება ხვდა ოთხი ქართველი სახალხო მომღერლის: ნინო ტკიცინის, ქე-ოვან კახაიას, შალვა ბაღრაშვილისა და აკაკი დოცაიას კვარტეტს. არც ის იყო შე-

თხვევითი, როცა შეხვედრის შემდეგ ცნობილია ჩილილმა მომღერალმა ქალმა მარგა ვტ ლილიამ მოისურვა ფირფიტა, რომელზეც ჩაწერილი იყო სიმღერები ამ კვარტეტის შესრულებით. ამგვარი შეფასება და მოთხოვნები ზნორად სწვნიათ კვარტეტის წევრებს.

ჭერ კიდევ 1987 წელს კვარტეტის ახალგაზრდა წევრები ქართლ-კახური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი ლტოლენენ (ანსამბლს ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი ქართველი

ლოტბარი ხანდრო კაცასძე). რამდენიმე ხნის შემდეგ ცხოვრების სხვადასხვა მიზანსწრაფვამ ეს ოთხი მომღერალი ერთმანეთს დააშორა. ხოლო 1948 წელს კი სტენის მეგობრები კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს ტრამვაი-ტროლეიბუსის სამართავლოში, სადაც შექმნეს ვაკაუტური კვარტეტი. მომღერლები ნიწას და ძალიონს არ ზოგავდნენ, რათა ქართული მუსიკალური ფორმლორი კიდევ უფრო პოპულარული გაეხადათ. მას შემდეგ ბევრი დამტკბარა მათ მიერ შესრულებული ხალხური სიმღერებით: „სამოცნელო“, „სულის აღმასფოთებელი“, „ამბიარუნდი“ და სხვ.. ხალხურ სიმღერებთან ერთად კვარტეტი ასრულებს ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორების—არჩილ კერესელიძისა და ხანდრო მირიანაშვილის პოპულარულ სიმღერებს. შოგავნებით ასრულებს კვარტეტი „დიდოსის“, „საყვარელი სახდროს“, „პირველი სიყვარული“ და სხვ.. კვარტეტი მომსახურებას უწევს ტრასპოპულკოს ქალაქებსა და რაიონებს. მომღერლები ზნორად ხვდებიან გურჯაანს, უჯაროს, წითელწყაროს, გორის, ბორჯომის კლდეურ ნიწებს, ფაზივის მუშა-მოსამსახურებს...

ხოლო დროს საკავშირო მანსპობით გავრცელდა ფირფიტები მათი შესრულებით, ქართული კვარტეტის სიმღერები მოიხიზოვა მოსკოვის უცხოეთთან კავშირის ბიურომ სახლგარეეთ გასაგზავნად.



გამორჩენილი ქართველი მეცნიერი ექვთიმე თაყაიშვილი (1888—1958 წ. წ.) ცვათვიის ჩვენი ისტორიოგრაფიის ამ წარმომადგენელია რიცხვს, რომელიც კერ კიდევ გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში, ცარხოზის ბატონობის მძიმე პერიოდში, ნაყოფიერი მუშაობა გააღებს ეროვნული ისტორიის მეცნიერული შესწავლისა და მისი გამოცემის ხაზი.

ექვთიმე თაყაიშვილმა ერთ-ერთმა პირველიდანვე შეკრიბა მდიდარი დოკუმენტური მასალა, ქართული ენოგრაფიკა, მანამდე კერ კიდევ შეუსწავლელი ზღაპრები, პატრიარქული ეკლესიის უცნობი წლები, რითაც მუარა ნიდაგი მოამზადა ქართული ისტორიული მეცნიერების შემდგომი აღმშენებლობისთვის. განსაკუთრებით უსადღაღებელია მეცნიერის ღვაწლი ქართველი ხალხის პატრიარქული თუ სულიერი ეკლესიის ძველად დაცვის საქმეში. სწორედ მისი ზრუნვის შედეგად გადარსა დაღუპვის საფრთხეში მყოფი ფაუნდამენტული საგანძურის ეროვნული კულტურისა. იგი იყო ზელინგების სამეცნიერო ნივთების თავგამოდებული ზედამხედველი და მფარველი.

როგორც ცნობილია, ქართული ზღაღუნების მრავალი ძეგრფასი ძველი, რომლებიც ამჟამად ზღაღუნების მუზეუმშია დაცული, კერ კიდევ 1921 წელს მეწვეიერობა მთავრობამ საზღვარგარეთ — საფრანგეთში გაიტანა. სამეცნიერო განძიდულობის შეთავაზებულად დაინიშნა ექვთიმე თაყაიშვილი, რომელიც ერთი წუთით არ მოშორებია ამ ნივთებს. 1921 წლიდან მოყოლებული 1945 წლამდე, ვიღარ საბჭოთა კავშირისა და საფრანგეთის მთავრობათა მოლაპარაკების შედეგად ეს ძეგრფასულობა საქართველოს არ დაბრუნდა.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ზღაღუნთა ინსტიტუტში (ე. თაყაიშვილის პირადი სააქტივო ფონდი № 1157) დაცულია ე. თაყაიშვილის ზღაღუნები

სტატია სამეცნიერო ნივთების საზღვარგარეთ გატანისა და მათი უცხოეთში შენახვის თაობაზე. ეს წერილი სათაურით „განძიდულობის გატანა და შენახვა საფრანგეთში და მისი დაბრუნების ისტორია“ — დატულია სამ ეგზეპლარად. სამეცნიერო შედეგად წერილი ცალკეა დასაჯერებული. ასევე პუნქტუალის თაღ: საზრისით კერ კიდევ დასამუშავებელია საბალოდ. ამავე დროს ამ დოკუმენტის სხვადასხვა ცალკეი ერთმანეთისაგან ოღნა ტექსტურალურადაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

სტატია არ ახლავს დაწერის თარიღს. მაგრამ, უნდა ვთქვათ, რომ იგი შედეგად ექვთიმე თაყაიშვილის სიცოცხლის უკანასკნელ ხანებში, როცა, როგორც ცნობილია, ხანგრძლივი ემიგრაციიდან სამშობლოშია დაბრუნებული ისტორიკოსი ენერგულიად აწერს რიგებდა თავის მდიდარ საარქივო მასალას და კერ კიდევ გამოკვეთილებული მეცნიერული შრომებს.

ზღაღუნების შედარებით ყველაზე „თიკარ“ ვარაიანტს ახლავს ექვთიმე თაყაიშვილისაგან მინაწერი, რომელიც ირკვევა, რომ თავის დროზე ეს წერილი გადაცემული უოფთა გამოსაკვეთებლად. მაგრამ, რაღაც მიზეზების გამო, არ გამოკვეთილულა.

ამ სტატიის აღნიშნულია ბევრი ისეთი ფაქტი, რომელიც ამჟამად უკვე ცნობილია ექვთიმე თაყაიშვილის „მემორარბიოთა“ და აგრეთვე მისი ცხოვრებისა თუ მეცნიერული შემოქმედებისაზე მიძღვნილი სხვა გამოკვლევებით. ამასთან, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ წერილი შეიცავს აგრეთვე სხვა წყაროებიდან უცნაო ბევრ დეტალსაც და ერთგვარად ავსებს ჩვენს ცოდნას ქართული საზღაღუნების ბედის შესახებ უცხოეთში, ამიტომაც, ჩვენე არაოღ, ქართული ზღაღუნების ისტორიით დაინტერესებულ პირებსა და საერთოდ ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის ინტერესსმოუბლად არ იქნება ექვთიმე თაყაიშვილისეული ამ წერილის გაყნობა.

«1921 წელს ბოლშევიკების შემოსევის წინა, განძიდულობა წაღებული იყო ბათუმში. იმედი გვქონდა, რომ ბოლშევიკები და მენშევიკები შერიდდებიან და განძიდულობის წაღება აღარ იქნება საჭირო საზღვარგარეთ. სამწუხაროდ ეს შეთანხმება არ მოხდა და განძიდულობა წაღებული იქნა საფრანგეთში. დამფუძნებელმა კატობამ, რომელიც მაშინ იკრიბებოდა ბათუმში, მე დაინიშნა ამ განძიდულობის მეთვალყურედ. თავის მხრით მენშევიკებმა მთავრობამ მე გამაყოლა იოსებ ვილგელამშვილი, მათი ფინანსთა მინისტრის აშხანაგი. იმ დროს საფრანგეთის მთავრობის მიერ ამიერკავკასიაში სრულყოფილიან მინისტრად დანიშნული იყო მისივე შვილი. მისი განკარგულებით ეს განძიდულობა და მთელი რიგი მთავრობის ქონების მოთაღებული იყო საშენდრო გემზე „ერნესტ-

რენანზე“. მაგრამ მე და ვილგელამშვილი ამ გემზე არ მოგვათავსა. ვინაიდან მათის ცნობით, ეს გემი მოქმედებაში იყო შავ ზღაღზე, ამიტომ არა საშენდრო პირის აქ მოთავსება არ შეიძლებოდა. შევლივმ სიტყვა მოგვცა, როდესაც გემი გაემზავრებოდა კონსტანტინოპოლში, ჩვენ უსათუოდ მოგვათავსებდა „ერნესტრენანზე“. ეს დაპირება მან არ შესრულდა. დაინიშნულ დღეს ჩვენ ერთი საათით ადრე მივედით ნავოსადგურში, საიდანაც გემი უნდა დაძრულიყო; დავინახეთ, რომ კრეისერი გამზავრებული და საცმაოდ მოშორებული იყო ნავსადგურისაგან. ცდა, რომ პატარა კატერით დავეწყოდი, ამაო შეიქმნა. მეტი დონე არ იყო, პატარა კერძო გემით უნდა წავსულაყავით კონსტანტინოპოლში.

დარი ცუდი შეგვხვდა, იმდენად შეარყია გემი, რომ კაპიტანს გადაარჩინის

იმედი დაეკარგა. ყველას გამოვიცხადე: გადასარჩენი ფრთები წამოგვეხსა. საზეღდენიეროდ ორი საათის შემდეგ ამინდი შეიცვალა. საშუალებე მოგვეცა მივსულიყავით კონსტანტინოპოლში. იქვე დავგვერდნენინი“. გვევინა, რომ ჩვენი ნივთები და ჩვენე ამ კრეისერით მივიდოდით მარსელში, მაგრამ ეს არ მოხდა. განკარგულბე გამოსცეს, ნივთები გადაღებულა სტატანსპორტო დიდ დაძიდულებულ გემზე, რომელსაც ერქვა „ბიენ-ჰოა“ (Bien-Hoa). ამ გემის დაინიშნულება იყო, მოველო ყველა მცირე აზრის, ეგვიპტის და აფრიკის ნავოსადგურები, იქედან მივოდ დაჭირდებულ და ავადმყოფების საფრანგეთში წასაცვანად. ეს იყო ჩვენითვის არასასამომგონ აშხანა, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ იყო, უნდა მივევლო.



პარადად ჩვენ პატივით მიგვიღეს და კატანმა განავრცულა მისცეს, მასთან ერთად მივედო სასწრაფო მე და სპე შეუღლეს. ეს არარეველებრივი იყო ჩვენითვის, ვინაიდან კაპიტანთან სარგოს მიღება წესის და დისციპლინის დარღვევა იყო. საბედნიეროდ კაპიტანი დიდად პატიოსანი და თავაზიანი აღმოჩნდა. ყველა ქალაქებში, სადაც მოსუსტრებები, კატერებთ გადაგვსცა. ამინდი კარგი შეგვხვდა და ტუჩისამდე მივედი. აქ კაპიტანმა პაქარიძე ტელეგრაფით ბრძანება მიიღო, რომ კორსიკის კუნძულზე წასულიყო, ერთი გემის გადასარჩენად. ამ ამბავმა დიდად შეაწუხა ჩვენი კაპიტანი. მან კითხრა: კორსიკასთან ბევრი წყალტუბვაა კლდეებით. გამოსავალი არ იყო, გავეზარა. საბედნიეროდ ნახევარი საათის შემდეგ მეორე ტელეგრაფმა მიიღო, იმ გემს, რომელიც იღუპებოდა, უკვე უშვლესო.

ამრიგად, გემის შესახებ თეთი კაპიტანი ცუდი აზრის იყო, ის ამბობდა: ეს გემი შეტისშეტად დაძველებულია, ერთი-ორი რეისის შემდეგ ხმარებიდან გამოვალ. როგორც გასუთმი წაფიციობზე, მართლაც ასე მოხდა. ა. ჩხენკელს, რომელიც მენშევიეების მთავრობის წარმომადგენელი იყო პარიზში, მე ვთხოვე ტელეგრაფით, რომ მარსელში გამოყოფა-საგნა კომისია, რომელიც გამოყოფდა სამუშეოში ნივთებს, მთავრობის ნივთებისაგან. მთავრობას საკმარისად ჰქონდა წამოღებული სასაზინო ნივთები და ვერცხლულობა. ა. ჩხენკელმა გამოგზავნა პროფესორი ზურაბ ავალიშვილი, რომელიც იმ დროს საქმის მწარმოებელი იყო მენშევიეების მთავრობისა და აგრეთვე ანდრია დეკანოზიშვილი. ამრიგად კომისია შესდგა ოთხი კაცისაგან: მე, რომელიც ელიტუარული იყო, ზურაბ ავალიშვილი და ანდრია დეკანოზიშვილი.

მანამდე ჩვენ მივდიოდით მარსელში, კაპიტანმა მისწერა მარსელის მთავრობას, რომ დახვედრებინათ სამხედრო მცველები განძეულობის გადასატანად მარსელის ბანკში.

მთავრობამ დიდი სიფრთხილე მიიღო ამ განძეულობის გადატანაში. გამოიწერა სენეგალის პოლიცი, რომელიც ყველაზე უპატიოსანი პოლიცია იყო მინჯ-

ული საფრანგეთის მთავრობის მიერ. ფრანგები თავიანთი ქონების გადატანაში მხოლოდ მათ ენდობოდნენ. სენეგალის პოლიცია ნივთები გემიდან ალყაშემორტყმით გადაიტანა მარსელის ბანკში.

ამის შემდეგ დაიწყო კომისიამ მუშაობა, რომელმაც გასტანა ერთი თვე სამუშეოში ნივთები მოვათავსეთ 39 ყუთში, მივაბრათ შესაბამად მარსელის ბანკს ხელწერილით.

ამის შემდეგ მე და დეკანოზიშვილი დიდად უნდით პარიზში.

მთავრობამ თავის ნივთებს და ვერცხლულობას ლიკვიდაცია უყო. ამ ნივთების ლიკვიდაცია მიაღწო იოსებ ელიგულაშვილს და ზურაბ ავალიშვილს. შენახვისათვის ბანკმა მოითხოვა 2500 ფრანკი წელიწადში. ამრიგად სამუშეოში განძეულობა ხელშეზღუდა ინახებოდა მარსელის ბანკში, ხანამ საფრანგეთის მთავრობამ არ გააუქმა მენშევიეების მთავრობა.

ჩვენ განძეულობა ბევრი მტერმოყვარე და ცილისმწამებელი აღმოუჩნდა. მოყვრებდა თავი მოქონდათ მყიდველებს, რომელთაც უნდოდათ შევიძინათ იმეათი ნივთები ამ განძეულობისა. პირველყოლისა მოვიდა ნიუ-იორკის მუშეუების დირექტორი და დაიწყო მოლაპარაკება მენშევიეებთან, რომ მათ მივეყვინათ მისთვის მინანქრისანი ხატები და შედალიონები. ერთი დიდი კოლექცია მინანქრებისანი ნიუ-იორკის მუშეუებმა იყიდა ზენიგოროდსისაგან, რომელიც ჩინოფენკად იყო აღეჭმანდრე III-სთან. ერთ დროს ეგზარხოსის ნუბართითი საბინგუსმა მიიღო უფლება განახლებინა შექობილება საქართველოს ხატებზე. ამის მიხედვით ბევრი ძველი ხატები მისაბო და მათი მინანქრები შედალიონები გაყიდა. ცნობილია: მინანქრის ხელოვნება დიდად გაგრცელბული იყო საქართველოში და საქართველოს ხატებზე ხშირად იყო შედალიონები როგორც ბიზანტიური, ისე ქართული. თუმცა რეკლუპტი როგორც უნდა დაშეშავდეს მინანქრისანი ხატები და სხვა საეკლესიო განძეულობა ცნობილია, მაგრამ მის აღდგენას ეხლა ვეღარ ახერხებენ. ამიტომ მინანქრისანი ხატები და შედალიონები ფეხრად ფასიხობს. ზენიგოროდსკიმი ძვირად მიიღო

ნიუ-იორკიდან 200 000 მანეთი, იმ დროისთვის ერთობ დიდი თანხა. მუშეუებს და მის დირექტორს უნდოდათ უფრო მეტად შეესება ამ კოლექციისა.

დირექტორმა ჯერ კითხა მთავრობის თავმჯდომარეს „რითი ცხოვრობათ“. თავმჯდომარემ უპასუხა: აკვავს მოყვრები, რომელნიც გვეხმარებიან. მაგრამ რასაკვირველია, ეს არ კმარა და ხელმოკლედ ვართო“. მაშინ დირექტორმა უპასუხა: „ამ მდგომარეობას შევიმსუბუქებთ, თუ მინანქრების განძეულობას მოგვეყვინათ“.

ეს რომ ჩვენ ყურამდით მოვიდა, მე განუცხადე, როგორც თავმჯდომარეს, ისე ნიუ-იორკის მუშეუების დირექტორს, რომ გაყიდათ ლაპარაკი ყოვლად შეუძლებელია. ბევრი წუწუნის და ლაპარაკის შემდეგ მუშეუების დირექტორმა შემდეგი წინადადება მისცა მთავრობას: „მოგვეყვით პირობა, რომ თქვენ ამ განძეულობას არ გაყიდით და თუ გაყიდათ იქნება, რომ ჩვენ მოგვეყოფოთ, რათქმუნდა შესასწავლ ფასში. და ამ პირობის ძალით უხსნად კარგ თანხას მოგცემთო“. მთავრობას ეს თითქოს შეეწონა და მზად იყო მიეცა პირობა. მე რასაკვირველია უპირ ვთქვი: „რა პირობა უნდა მიგვეთ, ჩვენ კრიმინალურ საქციელს არ ჩაივდნულ და სხვის მიერ დასჯავად მიზარებულ ნივთებს არ გაყიდით. ყველა პატიოსანი ვას ელემენტარული პატიოსნება და სინდისიერება მოეთხოვება, მიზარებულნი ნივთი ხელშეზღუდად შეინახოს. ფულის აღება ადვილია, გადახდა კი ძნელია. ვინც მაგისთანა პირობას ვეთხოვს, მან კარგად იცის, რომ თქვენ აკვავს განხდა არ შეგიძლიათ. და ბოლოს და ბოლოს ამ ვალს არ შეგარჩენენ. რაკი მე ხელი არ მოვეუწყო, რა თქმა უნდა ეს კომბინაცია ჩაინაწლა“.

შემდეგ ბრიტანეთის მუშეუებმა დაიწყო მოლაპარაკება მთავრობასთან, რომ ქმნის განძეულობიდან, რომელიც ჩემს მიერ იყო შეკრებილი და შეძენილი მუშეუებისათვის, ერთი რომელიმე საეკლესიო ნივთი დაგვემოწო მათთვის, და გვპირდებოდა ფასის გაღების გარდა ჩვენი განძეულობა უფულოდ შეგნახაო ბრიტანეთის მუშეუებმა და მათი აღბრუნება გამოეთქვა. შუაგამად პროფესორი ზურაბ ავალიშვილი აირჩიეს. ზურაბი,





რა თქმა უნდა, ამ წინადადებით თითქოს თანახმა იყო ამ კომბინაციისა, მაგრამ მე უარი ვუთხარი, რადგანაც ეს ნივთები მუშუაის კუთვნილებად იყო გამოცხადებული. ამრიგად, საციხის ნივთების გაყიდვაზე თუ დამთხოვაზე მოსაზიბილი იქნა.

განძეულობას საფრანგეთშიც მტერი აღმოუჩნდა. იმ დროს იქ ცხოვრობდა გრაფ ობოლენსკის ქვრივი, უკანასკნელი სამეგრელოს მთავრის ნიკო დადიანის ასული. ამ ობოლენსკის ქვრივმა მოგვთხოვა დაგვეპრუნებინა მისთვის სამეგრელოს მთავრის ოჯახიდან წამოღებული ნივთები.

უნდა მოგახსენებთ, რომ მენშევიეების მთავრობამ გამოცემული დეკრეტის ძალით, მთელი ქონება სამეგრელოს მთავრისა გამოაცხადა საქართველოს კუთვნილებად. ჩვენ, რა თქმა უნდა, უარით ვუპასუხეთ. ობოლენსკიმ სასამართლოს მიმართა და დაიწყო ხანგრძლივი პროცესი, რომელიც გაგრძელდა 7 წელიწადს.

ობოლენსკისას აღმოუჩნდნენ ბევრი დამხმარე პრინციები და არისტოკრატები. შეიქმნა სპეკულაცია ამ საჩივრის ირგვლივ. ობოლენსკისამ გაბეჭრა სია წამოღებული ნივთებისა — დადასტურების ოჯახიდან. ასე გამოდიოდა, თითქოს ნახევარი იმ განძეულობისა, რაც ჩვენ წამოვიღეთ, სამეგრელოს მთავრის ქონება ყოფილიყო. საჩივრის მოტივი იყო, რომ საქართველოს მთავრობას არ ქონდა უფლება ჩამოერთმია დეკრეტის ძალით სამეგრელოს მთავრის ქონება, ვინაიდან სამეგრელოს მთავარი რუსეთის ქვეშევრდომი იყო და არა საქართველოს.

რა თქმა უნდა, ეს მოტივი სასამართლომ არ მიიღო, ვინაიდან საქართველო თავისუფალ სახელმწიფოდ იყო ცნობილი, თვით საფრანგეთის მთავრობის მიერ.

საკუვლანტებმა დიდი ფული დახარჯეს ობოლენსკის ქვრივის დასახმარებლად. იმ იმდით, რომ პროცესს მოიკებდნენ და ერთი ათად მეტ თანხას აიღებდნენ. ერთი მათგანი სიკვდილითაც იმუქრებოდა. პროცესის წაგების შემდეგ ობოლენსკის ქვრივი გერმანიაში გაიპარა. საკუვლანტები ხელცარიელი დასრულნენ.

ეს პროცესი სასამართლოში მაშინ გა-

თავდა, როდესაც მენშევიეების მთავრობა საფრანგეთის მიერ უარყოფილი იყო.

რედესაც სასამართლომ ობოლენსკის ქალს უარი უთხრა, ამასთანავე დაადგინა: ვინაიდან მენშევიეების მთავრობა აღარ არსებობს, საქართველოს განძეულობა პატრონოდ უნდა გამოცხადდესო და დასძინა: გადაეცეს იგი შესანახად მისივ ყოფნის, რომელსაც ებარა რუსეთის მიერ საფრანგეთში დატოვებული ქონება. რაკი მთავრობა გაუქმებულად გამოცხადდა და განძეულობის პატრონობა მას ჩამოერთვა, მენშევიეების მთავრობას განუცხადა, ამიერიდან ნულარ ერევიან განძეულობის საქმეში. მე გამოვიდვიარ საფრანგეთის მთავრობის წინაშე, როგორც მცველი და მეთვალყურე განძეულობის შესახებისა.

მთავრობას ეს მოეწონა, ვინაიდან მას პასუხისმგებლობა ამ განძეულობის დაცვის შესახებ ერთმოდოდა.

ისინი თითქმის დარწმუნებული იყვნენ: ამ განძეულობას საფრანგეთის მთავრობამ იქ ჩაჭიდა ხელი, რომ დაზარუნების იმედი დაკარგულია და მე გადმომივცეს დადგენილების ამონაწერი ამ საქმის შესახებ. ისინი მწერდნენ, რომ დაზარუნებულმა კრებამ და მუხუშების გამეგობებმა მე დამნიშნეს ამ განძეულობის მეთვალყურედ და მომეღელად. მე უფლება მაქვს ისე მოვიქცე, როგორც საჭიროდ დავინახავ, ხოლო პასუხისმგებელი მე ვიქნები როგორც მუხუშის, ისე საქართველოს წინაშე.

მე შევადგინე მოხსენება საფრანგეთის მთავრობისადმი, რომ სამუხუშეო განძეულობა, რომელიც სასამართლომ ცოცხლს ჩააბარა, არ ვუთვნივდა არც საქართველოს მთავრობას და არც მითუმეტეს რუსეთის ყოფილ მთავრობას. ესენი შეადგენდნენ კუთვნილებას კერძო დაწესებულებებისა, როგორიც იყო: ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება და მისი მუხუშები, აგრეთვე ჩემს მიერ დაარსებული საქართველოს საისტორიო და საენოგრაფიო საზოგადოება და შემდეგ საქართველოს სამღვდლოების საკვლესიო მუხუშეობა და კერძოდ დაარსებული სამხატვრო საზოგადოება.

ამ საზოგადოებებმა მოსაყვრლას მიაბარეს შესახად და მოსაყვრლად და ამიტომ მათ სახელზე იყო წესდანილი

მარსელის ბანკში. რადგანაც ეს მთავრობა ცნობილი იყო საფრანგეთის მიერ არსების მიერ, როგორც დამწიფებლად ანუ თვითმპყრობელი სახელმწიფო, ამიტომ ეს განძეულობა უნდა დაზარუნდეს თვითონ მუხუშეობებს. საფრანგეთის მთავრობამ ამ ჩემ განცხადებაზე პასუხი არ მომცა.

ჩვენი დამცველი მოსივ პომარე საფრანგეთის ქვემო პალატის დეპუტატი იყო. ის მარწმუნებდა, რომ მთავრობას არ შეუძლია ეს განძეულობა მიითვისოს, თუ კი დავამტკიცებთ, რომ ყველაფერი ეს ცუთვნივდა კერძო საზოგადოებებს.

ამ ჩემი მოხსენების ასლი გამოგვავენე საქართველოში ვუკოლ ბერიძესთან, რომ გადასცეს საქართველოს მთავრობას, რომ მთავრობამ დაზოგავდეს საფრანგეთში საბუთებით, რომელ დაწესებულებებს ეკუთვნიან ნივთები და საფრანგეთის მთავრობისაგან მიიღებოთ მათი აბარუნება.

რა თქმა უნდა ამ დეპუტაციას თან უნდა წამოეღო წესდებები და კატალოგები დაწესებულებათა. ამისათვის საჭირო იყო ჩვენი უნივერსიტეტის პროფესორებისაგან შემდგარი დეპუტაცია. საქართველოდან დეპუტაციის მაგიერ გამოგვავენეს ვიქტორ კვიტაშვილი, კარგი ადამიანი, მაგრამ განძეულობის საქმეში ნაკლებად ჩახედული. ზრუნვა განძეულობის დაბრუნების შესახებ მიანვეს მათ წარმომადგენელს საფრანგეთში პოტიომკინს და ამ კვიტაშვილს. ელმას გამოიმეზავნა თავიანი მდივანი და მთხოვა გამეცნო მათთვის და კვიტაშვილისათვის საქმის დეტალიზაცია.

მე წავედი პარიზში და იქ დავეწვი მუშუბას, გადავივი ჩემი რაპორტები ჩემი მოხსენებები საფრანგეთის მთავრობისადმი და სხვა მასალები. მუშუბას ვაგრძელებდა თითქმის ერთი თვე, მაგრამ ამ ცდისაგან არაფერი არ გამოვიდა. ამის შემდეგ მე ვაპირებდ სამიერის დაწვევას სასამართლოში, მაგრამ იმ დროს სოციალისტიკი ლონ ბლოუმი გახდა მთავრობის თავმჯდომარე. ლონ ბლოუმი დიდად დასალოვებული იყო მენშევიეების მთავრობისაგან და საქართველოში წამყოფი იყო მენშევიეთა მთავრობის წევრები ერთმანეთს ცოცხიდნენ საფრანგის დროს; ამ-



ტომ მე იმედო მომცა, რომ ის დაგვიბრუნებდა განძეულობას. მასაც გაგუგუნავს ჩემი რაპორტი და პირადე მოსალაპარაკებლად სოსიკო მდივანი ვაახლე, რომელიც თურქეთში იყო ელჩად გაგზავნილი მენურეკების მიერ. ბლიუმიშა უხარა — მას საქმეს განვიხილავო, მაგრამ არც განუხილავს და არც პასუხი მოუცია.

განძეულობის დაბრუნების საკითხი გადაწყვეტა საბჭოთა კავშირის უმაგბლოთი გამარჯვებამ, რის შედეგე გერმანელებმა მიატოვეს პარიზი და ფრანგებმა სუბი მოითქვეს.

ამ გამარჯვებამ დიდი სახელი გაუთქვა სტალინის საფრანგეთში. ფრანგები მასზე ლოყულობდნენ და ამბობდნენ, ჩვენ მას ოქროს ძეგლს დავუდგენთ.

ჩვენ ვეუბნებოდით, რომ სტალინი ჭრთველია ტომით, მაგრამ ამას ეჭვის თაველი უყურებდნენ. საქართველო პატარა ერია და ასეთ გენიოს ვერ წარმოშობაო.

ამ დროს მოვიდა პარიზში სსრკ-ის ელჩი ბოგომოლოვი. მამინვე ვაცნობე, რომ მისი ნახვა მიხდა და ვთხოვე დავენიშნა დრო ჩემთან შეყრისა. მან გამომიხსენა თავისი მანქანა. მე მუხუბრულა პირველად ამ მანქანის მოსვლა. ჩემს წასაცხანად მოვიდა ჩემთან პოლკოვნიკი ვანსაძე. მე მას პირადად არ ვიცნობდი, მაგრამ გაგონილი მქონდა, რომ ის და მისი მეუღლე დიდად მოხერხებულნი იყვნენ და საეკულაციას ეწეოდნენ. გზაში მან მოხარა: მე ბოგომოლოვს დავპირდი ევეენი გემეკორისაც მოვიყვან თქვენთანო. მაგრამ გვემეკორისათვის ეს არც გამიმხელაო, ეინადან კარგად ვიცო, ასე ადვილად ჯერ იგი მას ვერ ინახულებსო. ამ განცხადებამ კიდევ უფრო დამარწმუნა ვანსაძის სიყალბეში. მივედი ბოგომოლოვთან. დიდად თავაზიანად მიმიღო. განვეუცხადე, რომ განძეულობის დაბრუნების შესახებ ვარ მოხელე. მან მიხარა, ჯერ ვისაუბროთ და შეიძლება ამ საუზნის დროს ვილაპარაკოთ, გინდა საუზნის შემდეგო. მე საუზნის დროს მოვახსენე ყველაფერი. მან მიხარა, მე ამ საქმეში ჩახედული არ ვარო, რასაც მეტყვიოთ, ყველაფერს ავიტრულებთო. ვანსაძე საუზნის დროს გვერდში ეყდა ბოგომოლოვს. საუზნის ბოლოს ამიიღო უბიდან და რადაც წერი-

ლი წაუკითხა. კარგად არ მესმოდა რაში იყო საქმე, მაგრამ ერთი გავიგე: ის თხოლობრდა 60.000 ფრანკს, რომელიც დასარცა განძეულობის საქმეში. ბოგომოლოვმა წერილი გამართვა და უბეტი ჩაიღო. აშკარა იყო, ის დაბლოყუებოდა ბოგომოლოვს რადაც მანქანებით. ბოგომოლოვი მას სიმპატიით ვეურობოდა. მე ბოგომოლოვს გარდა პირადი განცხადებისა წერილიც წარმოვეუდგინე: ვთხოვდი, აღეძრა საკითხი ამ საქმის შესახებ. ამ დროს საფრანგეთში მოხული იყო გენერალი დე-გოლო. ის იყო მთავრობის თავმჯდომარე. რა თქმა უნდა, ეს საქმე უნდა გადაეწყვიტა გენერალ დე-გოლოს. ბოგომოლოვმა მიხარა, მე არ შემიძლია პირადად მოვახსენო გარემოება, ამიტომ კარგი იქნება თქვენ მომეცმდეთ ჯეროვან მოხსენებას, სადაც საქმის ვითარება გამოჩეკული იქნებოა. მე, რა თქმა უნდა, მივეცი ვრცელი მოხსენება ბოგომოლოვს დე-გოლოს სახელზე, რომელიც ბოგომოლოვმა წარუდგინა წინა დღეს მას, როდესაც ის და ბოგომოლოვი მისიკოვი უნდა გაფრინელიყვნენ სტალინთან. ომი გათავებული არ იყო და საბოლოო შეთანხმება და ხსნა საფრანგეთისა სტალინზე იყო დამყარებული. რა თქმა უნდა, დე-გოლოს უარის თქმა საუფედლო და გასაც განკარგულება, დაუყოვნებლივ დაგვიბრუნდეს განძეულობა. ზრუნვა ამ განძეულობის მიღების შესახებ მე და მის საქმის მწარმოებელს არ რუსეთის კონსტის საფრანგეთში ა. ა. გუზოვსკის მოგვანდო ბოგომოლოვმა. მეორე დღეს გუზოვსკი მივიდა ჟოდონთან, რომელსაც ებარა განძეულობა და მოსთხოვა დაბრუნება. ჟოდონი ამ საქმემ შეაფიქოთა, მან განაცხადა: დე-გოლოს ამის უფლება არ ჰქონდაო. ეს საკითხი მინაგან მინისტრის უნდა გადაეწყვიტათ. გუზოვსკიმ უთხრა ჟოდონს: მინისტრი ხომ მთავრობის თავმჯდომარეს ექვემდებარებაო. რა ნება აქვს მის განკარგულების წინააღმდეგ წავიდესო. თუ ზვალ გადაჭრილი პასუხი არ მოგიცია ამის შესახებ, ტელეგრამას გაგუგუნავნი დე-გოლოს, რომ თქვენ არ ანართებთ მის ბრძანებას. რა თქმა უნდა, ჟოდონმა ამის შემდეგ ჩავაბარა მთელი განძეულობა, მე და გუზოვსკის თანხასწრებით ორი წერისა — მელაძის და კ. ნივარა-

ძის. გუზოვსკი დიდის ენერგიით მუშაობდა ამ განძეულობის საქმეში. თავედამპირველით თავიდანმთავრებულით სპეკულანტი ვანსაძე. გამორიკვა, რომ ვანსაძე დიდ სიყალბეს ჩადიოდა. მან დაარწმუნა ბოგომოლოვი, რომ განძეულობის დაცვის საქმეში დასარცა 50.000 ფრანკი, რომელიც მისცა დამცველს. ბოგომოლოვს, რასაკვირველია, ეგონა, ის ჩვენ საქმეს იცავდა ობოლენსის წინააღმდეგ, მაშინ, როდესაც მისი დამცველი ობოლენსკის პრეტენზიას იცავდა. და საქმე წაყო. დე-გოლო ვანსაძეს შენ ჩვენ წინააღმდეგ ვითარავებია დამცველი და რაკი საქმე წაავეთ, სასამართლოს ხარჯის ანახულებრება წავებულმა უნდა იკისრის და თქვენ ჩვენთან უმართებულად გინდათ მიიღოთ 50.000 ფრანკი თქო. ეს რომ გუზოვსკიმ გაიგო, მეტად გაკვირდა და მამინვე თავედან მოვიდა. აღმარაფერი პასუხი გასცა.

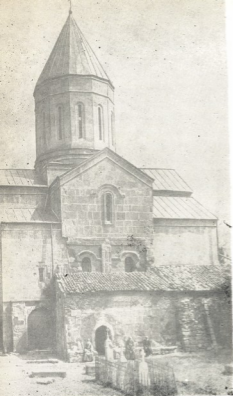
მივლი წილინი ქონება კარგად დაცული და მთლიანი აღმოჩნდა, ერთი ნემსიც არ დაგვეკლებია. მე შევეუდქე ნივთების ყუფთში ჩალაგებას. საქართველოში წამოსაღებად უკვე გააშავსადე 25 უთვი, მაგრამ შემდეგ ავად გახვდი და ნივთების ჩალაგება შევარჩე. ამ დროს მოვიდნენ პარიზში საქართველოდან გამოგზავნილი აკად. პ. შარია და პროფესორი შ. ამირანაშვილი.

შ. ამირანაშვილი ჩემი პროფესორობის დროს თბილისის უნივერსიტეტში სტუდენტიც იყო და, რა თქმა უნდა, კარგად მიცნობდა.

მან დაამთავრა ჩემთან დაწყებული განძეულობის ჩალაგება ყუფთებში. მოსკოვიდან მოვიდა ორი თვითმფრინავი, რომელზედაც მოთავსდა მივლი ჩვენი განძეულობა. ავიომარშრუტი ასეთი იყო: პარიზიდან მარსელში, მარსელდან რომში, რომიდან ბენჯაზში, ჩრდილო აფრიკაში, ბენჯაზიდან კაირში, ეგვიპტეში და კაირიდან თბილისში. პარიზიდან გამიყვდიოთ 5 აპრილს და თბილისში მოვიდით 11 აპრილს. თბილისში განძეულობის აღწერა ჩაბარდა აკად. ს. ჯანაშიას. ექსპონატები მოთავსდა საქართველოს მუზეუმში და სამხატვრო გალერეაში.»

ჩემი პუბლიცისტა

წილენის  
ეკლესიის  
დღევანდელი  
ხედი



# წილენის

## ტაქარი

წარმართული პერიოდის ახლად აღმოჩენილი  
არქიტექტურული ძეგლები

მიხეილ ჩხიკვაძე

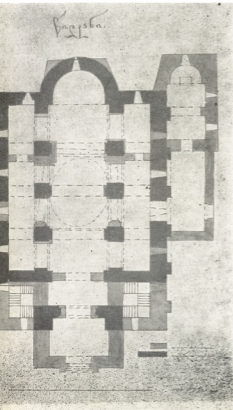
**ხ**ერ კიდევ 1924 წლის შემოდგომაზე, სოფელ წილ-  
კანში არსებული ტაძრის დათვალიერებისას, ჩვენი  
ყურადღება მიიპყრო ერთმა გარემოებამ: ტაძრის  
შიდა არქიტექტურული ფორმების გადაწყვეტა არ  
შეესაბამებოდა მის გარე ფორმებს. გარდა ამისა, ძველის ქვე-  
და ნაწილები მკვეთრად გამოირჩევიან ზედა ნაწილებისაგან  
როგორც მასალით, ისე არქიტექტურული ფორმების გადა-  
წყვეტით და მათი შესრულებით.

მაშინვე იქნა გაზომილი ჩემს მიერ ტაძრის გეგმა და მისი  
იჩითადი სიმბოლოვანი ნაწილები, რათა გამორკვეულიყო  
აღნიშნულ შეუსაბამობათა მიზეზები. ანაზომების მიხედვით  
სათანადო ნახაზების შესრულების შედეგად სრული სიცხადით  
გამოირკვა, რომ ტაძრის პირვანდელი სახე ბ ა ზ ი ლ ი კ უ რ ი  
ყოფილა, მხოლოდ შემდგომ გადაუკეთებიათ გ უ მ ბ ა თ ო ვ ა ნ  
ეკლესიად. ამასთან ერთად გაირკვა სამხრეთის ფსაღზე შერ-  
ჩენილი უძველესი ნაწილების საკითხიც, რომელიც ქართული  
არქიტექტურისათვის ურვეულო ე. წ. „კ ა რ კ ა ს უ ლ ი“ სის-  
ტემით არის გადაწყვეტილი.

როგორც ცნობილია, არქიტექტურული ძეგლის მხატვრული  
ღირებულება და კონსტრუქციული გადაწყვეტა შეიძლება  
გადმოიცეს „კ ე დ ლ ის“ და „კ ა რ კ ა ს ი“ სისტემების  
საშუალებით.

კ ე დ ლ ის სისტემა ნიშნავს შენობის გაფორმებას მთლი-  
ანი გლუვი კედლების ამოყვანით, რომელზედაც დატანებუ-  
ლია ფანჯრების და კარების ზერელები. ასეთი სისტემის ტი-  
პურ მაგალითს წარმოადგენენ სვანური, ზვესურული და სხვა  
ქართული კოშკები, ამგვარი შენობები.

კ ა რ კ ა ს ი სისტემა გულისხმობს შენობის გაფორმებას  
ცალკე მდგარი სვეტების საშუალებით. კარკასული სისტემის



წილენის  
ბიჭა



კლასიკურ ნიმუშად შეიძლება ანტიკური ხანის ბერძნული არქიტექტურა დავასახელოთ.

ხანური კოშკი და პესტროვი, კედელი და კარკასი — არქიტექტურის ფორმების აღმის თვალსაზრისით პოლიუესებს წარმოადგენენ, რომელთა შორისაც არსებობს უპირავე შუალედი ვარსკარტი.

თუ ანტიკური ბერიოდის ბერძნული არქიტექტურა ძირითადად კარკასული სისტემით არის გადაწყვეტილი, ჭართული არქიტექტურა მთელი თავისი განვითარების მანძილზე კედლის სისტემის დამუშავებით არის ცნობილი. კედელი — მისი მატერიალი დამუშავება — ჭართული არქიტექტურების უსაყვარლესი თემაა. ისინი განსაკუთრებული ვირტუოზობით ჰქონიან კედლის სისტემის ნაირსახეობას და ამ მიმართულებით უმაღლეს დონეს მიაღწიეს: ჯვარი და სამწვერისი, ყრომი და სამთავისი, ოშკი და ურბნისი და მრავალი სხვა ცნობილი ძველი ქართული კულტურის საბაზის წარმოადგენს.

რაც შეეხება წილკანს, იქ გადარჩენილი უძველესი ნაწილების არქიტექტურული ფრაგმენტები კარკასული სისტემითაა გადაწყვეტილი. ქართული არქიტექტურის საერთო განვითარების ფონზე მათ პარალელები არ მოეპოვებათ და, რაც მთავარია, ეს თემა წილკანში დამუშავებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე. ჩვენ არ გავგანია კარკასული სისტემის მაგალითები არც წილკანზე ადრე და არც მის შემდგომ აგებულ ქართულ ძეგლებში. ამის გამო ვფაგვართ დილემის წინაშე:

1. ეს თემა ნასესხებია ქართული არქიტექტურის მიერ, სხვა ქვეყანაში დამუშავებული და სათანადო მხატვრულ სიმაღლეზე აყვანილი არქიტექტურული ფორმებიდან;

2. ადგილობრივ არის დამუშავებული და ვინაიდან წილკანში უკვე მაღალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული, მისი წინამორბედი ძეგლები (რომლებშიც მოხდა ამ თემის დამუშავება) საქართველოში დაღუპულია.

საეთხის სათანადო შესწავლის შემდეგ იმავე 1924 წლის ბოლოს ჩვენ მიერ წაკითხული იქნა მოხსენება საქ. სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა სამეცნიერო წრეში, სადაც ზახვას-მული იყო მეორე ვარაუდის უპირატესობა, შემდეგი მოსაზრებების გამო:

1. „მოქცევაა ქართლისაა“—ს ცნობით წილკანი აგებულია ბაქარ-ბაყურ მირიანის-ძის მიერ, ე. ი. 330—350 წლებში.

2. წილკნის ტაძარი აგებულია ქართული არქიტექტურისათვის უჩვეულო ფორმებით, ჩვენი არქიტექტურის განვითარების საერთო ფონზე იგი გამოიკლის წარმოადგენს.

3. საფიქრებელია, რომ წილკნის ტაძრის არქიტექტურული თემა უცხოეთიდან არის შემოტანილი, მაგრამ ამგვარი ბაზილიკური შენობა არც ბიზანტიამ, არც ახლო აღმოსავლეთში, არც სირია-პალესტინაში და არც სომხეთში არ არის ცნობილი.

4. IV საუკუნის პირველ ნახევარში ქრისტიანობა ახლად აღიარებული რელიგია იყო იმდროინდელ ქრისტიანულ სამყაროში და ამიტომ იქ არც შეიძლებოდა ყოფილიყო რაიმე ჩამოყალიბებული მაგალითი ამ მიმართულებით.

5. ქრისტიანობა ქართლშიც ახლად მიღებული სარწმუნოება იყო და რადგანაც ახალი რელიგიისათვის საჭირო შენობა ვერ აიგებოდა ძველი — წარმართული რელიგიის ბო-

მონების და ბაგინების არქიტექტურული ფორმებით — არქიტექტურის თვითონ უნდა ეზრუნა ახალი რელიგიისათვის ახალი, მისთვის შესაბამისი არქიტექტურული ფორმების საქმნელად.

6. ახალი არქიტექტურული ფორმები უნდა ყოფილიყო ძველი რელიგიის არქიტექტურულ ფორმათა ანტიპოდი, მათზე უკეთესი, ყველასათვის მისაღები და უფრო მოწინავე.

7. ვინაიდან წილკნის არქიტექტორს არ ჰქონდა რაიმე მაგალითი ამ მიმართულებით, გარდა მცხეთის „ნუმი ცვლე სისისა“, მან თვითონ შექმნა ახალი ფორმები ახალ მოთხოვნილებათა შესაბამისად. ეს არის წარმელებული შენობა, რომლის ერთ მხარეს მიმდინარეობს რელიგიური რიტუალი, ხოლო მეორე მხარეს მლოცველი ხალხია თავმოყრილი.

8. რაც შეეხება ტაძრის არქიტექტურულ ფორმათა გადაწყვეტას, ისინი დამყარებული უნდა ყოფილიყო იმ დროს არსებულ ადგილობრივ აგებულ სავარსებო შენობებში, სადაც ზღვები და სხვა ამგვარი არქიტექტურის ფორმათა საფუძველზე.

9. თუ ჩვენამდე არ მოაღწია წილკნის წინამორბედი ძეგლებმა, ეს აიხსნება მხოლოდ იმ გარემოებით, რომ იმ დროინდელა საერო ხასიათის არქიტექტურული ძეგლები განადგურდა.

10. რაც შეეხება წილკანში გამოყენებულ არქიტექტურული ფორმების შემდგომ განვითარებას, იგი, როგორც საერთო ხასიათის არქიტექტურის მაგალითი, დარდობილი იქნა ახალი, ქრისტიანული რელიგიის მიერ შექმნილი და დაკანონებული არქიტექტურული ფორმების მიერ.

წილკნის ტაძრის მხოლოდ ზოგიერთი არქიტექტურული დეტალი პოულობს შემდგომ გამოიხილს ქართულ არქიტექტურაში.

11. საჭიროა ძიების წარმოება უძველეს საერო ნაგებობათა გამოსავლიანებლად, მოსალოდნელია კარკასული თემის დამუშავების მაგალითების აღმოჩენა.

ახლა, როდესაც არქეოლოგმა ა. ე. ჯანაძემ აღმოაჩინა მცხეთაში აღმოაჩინა სახალის უძველესი ნან-

უძველესი ნაშენი წილკნის საყვარში





ვალსაზის ფრესკები



წილკნის რელიეფები



გრევეები, რომლის არქიტექტურული გადაწყვეტა კარგას ული სისტემით არის შესრულებული. წილკნის ქველს გამოიჩინდა შესანიშნავი წინამორბედი ან მისი პარალელი.

ამის გამო, ჩვენ ხელახლად გადავხინჯეთ წილკნის ტაძრის უძველესი ნაწილები და მცირე ზონდაუს ჩატარების შედეგად აღმოჩნდა შესანიშნავი არქიტექტურული ფრაგმენტები, რომლის მსგავსიც ჯერ არსად არ არის ცნობილი არა თუ საქართველოში, არამედ სხვაგანაც. ჯერჯერობით აღმოჩენილია 8 ფრაგმენტი, მოსალოდნელია, რომ გამოვლინდება კიდევ 30-ზე მეტი. ყველა ისინი ხასიათდებიან არქაულდობით. იქ არის გამოსახულება პოსტამენტზე აღმართული ლაბარუმებისა, რომელთაც გაშლილი ლენტები ამშვენებენ. იქვე არის აღმართული საწიმიო ლიტორები, რომელთა შორისაც ვერვინია ამოსახული. ლიტორები ლენტების სალტეებით არიან შევრულები, არის მცენარეთა ჩუქურთმები და სხვ. ყველა ეს ფრაგმენტი შორეულად მოგვაგონებს უძველეს ქართულ არქიტექტურულ ფორმებს, რომლებსაც ბოლნისში, ხაშში, სვეტიცხოველში და სხვაგან ვხვდებით. ისინი ერთგვარ პარალელებს პოულობენ აგრეთვე ადრინდელ სასანურ ხელოვნებაში.

ამჟამად ნახაზების და ნახატების სახით წარმოდგენილია აღმოჩენილი ფრაგმენტების რამოდენიმე ნიმუში, აქვეა წარმოდგენილი წილკნის ტაძრის არსებული გეგმა, რომელზედაც აღდგენილი სახით დატანებულია ძველის უძველესი ნაწილები. ამათგან ზოგი მოსაბიძგია ცალკისაზე გუმბათის დადგობის დროს, ზოგიც შერწყმულია ძველის საერთო მოხაზულობაში.

როგორც ირკვევა, წილკანი აგებული ყოფილა იმავე მეთოდით და იმავე მოდულის სისტემით, როგორც მირიან მეფის მიერ „ხუმი ცკლესიად“ წოდებული ახლანდელი სამთავროს ტაძარი, რომლის უძველესი ნაწილებიც გადაკეთებული და შენიღბულია შემდგომი რესტავრაციების დროს, მაგრამ მისი აღდგენა შესაძლებელი ხდება.

ამით ერთხელ კიდევ მტკიცდება ის დებულება, რომ წილკნის ტაძრის სახით ჩვენამდის მოუღწევია IV საუკუნის ადრე ქრისტიანული ხანის ძველს, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურის შემდგომ განვითარებას.

წილკნის, ამ უაღრესად საყურადღებო ძველის შესწავლის მიზნით ჩვენს მიერ ჩატარებულმა წინასწარმა ზონდაემა დაგვანახა, თუ რაოდენ შესანიშნავ ნაგებობას წარმოადგენს წილკნის ცკლესიის ქვედა ნაწილები. ჩვენ განზრახული გვაქვს მისი დეტალური შესწავლა, გამოკვლევა, გაწმენდა და გათხრების წარმოება. ეს კი მოგვეცემს საშუალებას გაირკვეს ქართული არქიტექტურის რიგი ბუნდოვანი საკითხები. ამას გარდა ტაძრის განსაკუთრებულ ადგილებში მოსალოდნელია წარწერების არსებობაც, რომელთა აღმოჩენაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობის იქნება ქართული დამწერლობის შესწავლის ისტორიისათვის.



ევენიო გარა



ნიკოლა პამბორა

# იტალიური ჰოქალური სკოლის ქირითაღი პოსტულატები

ნოდარ ანდლულაძე

**1** ელ კანტოს ეპოქის ხელოვნება და მეთოდოლოგია დიდი ხანია იზიდავს მუსიკალური საზოგადოებრიობის ყურადღებას. ეს გასაგებია. იტალიური სასიმღერო სკოლის ჩამოყალიბება და უმაღლესი მიღწევები სწორედ ბელ კანტოს საშემსრულებლო სტილთანაა დაკავშირებული. იტალიურმა სასიმღერო სკოლამ, როგორც ცნობილია, დიდი გავლენა მოახდინა სხვადასხვა ქვეყნების სასიმღერო სკოლების (ფრანგული, ავსტრიული, რუსული, გერმანული და სხვ.) ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.

ბელ კანტოს აყვავება მოიცავს თითქმის ორ საუკუნეს — XVII საუკუნის დასაწყისიდან XVIII საუკუნის ბოლომდე. ეს არის მომღერალ-ვირტუოზების განუყოფელი ბატონობის ხანა მსოფლიოს საოპერო სცენებზე. ამავე პერიოდში ყალიბდება ვირტუოზი მომღერლების აღზრდის ორი უმძლავრესი კერა — „ბოლონიის სკოლა“ პისტოციასა და ბერნაკის სამღვლებთან დაკავშირებული და „ნეაპოლის სკოლა“, რომლის აყვავება კომპოზიტორის, მომღერლისა და ვოკალური პედაგოგის — პორპორას მოღვაწეობის ხანას ემთხვევა.

საოპერო ხელოვნების შემდგომ განვითარებასთან დაკავშირებით ბელ კანტოს საშემსრულებლო სტილშიც მოხდა საგრძნობი ცვლილებები. მაგრამ არსებითად ახალი იტალიური სასიმღერო ხელოვნება დაემყარა ბელ კანტოს სკოლის მონაპოვარს, განსაკუთრებით, ვოკალური მეთოდოლოგიის სფეროში. ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ მანუელ გარსიას (შვილის) ტრაქტატი „სასიმღერო ხელოვნება“ ითვლება, ერთის მხრივ, ბელ კანტოს ეპოქის შემაჯამებელ გამოკვლევად, ხოლო მეორეს მხრივ, ახალი იტალიური სასიმღერო სკოლის პირველ და ფუძემდებელ ნაშრომად. გარსიას მეთოდზე აღიზარდა მომღერალთა და ვოკალურ პედაგოგთა თაობები. ამ ნაშრომს ჩვენს დროშიც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა,

მეტყ, მთელი რიგი ფუძემდებელი პრობლემის დასმა, საკითხების დამუშავების დონე და მათი გაშუქების მეთოდი დღესაც უაღრესად აქტუალურადაა მიჩნეული.

ამგვარად, ბელ კანტოს ხელოვნება ორგანული და ძირითადი შემადგენელი ნაწილია იტალიური სასიმღერო სკოლისა. მაგრამ იტალიური სასიმღერო სკოლა არ უდრის ბელ კანტოს. მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნის ბოლოს და, განსაკუთრებით, XX საუკუნის ვოკალურ ხელოვნებაში ბევრი საგრძნობი ცვლილება მოხდა, ბელ კანტოს ცხოველყოფილ ტრადიციებს არ დაუკარგავს ძალა, მეტიც, ყველაფერი, რაც ნამდვილად ფასეულია თანამედროვე იტალიურ სასიმღერო ხელოვნებაში, უშუალოდ დაკავშირებულია კლასიკური ხანის ბელ კანტოს საუკუნოვან ტრადიციებთან, ბელ კანტოს ეპოქის საშემსრულებლო, მეთოდოლოგიურ და თეორიულ მონაპოვართან.

განსაკუთრებით აქტუალურია ამ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ მემკვიდრეობაში გარკვევა დღეს, როდესაც დასავლეთის ბურჟუაზიულ მუსიკალურ სამყაროში ულტრათანამედროვე მიმდინარეობებმა დააკანინეს სასიმღერო ხელოვნება, როდესაც ავანგარდისტული მუსიკის წამლკეავ ნაკადს წინ აღუდგა საუკეთესო ვოკალური ტრადიციების დაცვის, აღორძინებისა და შემდგომი განვითარების ჯანსაღი ტენდენცია. ამას გარდა, ვოკალური თეორიული აზრის მსოფლიოს ცენტრებში გაღრმავებულ მეცნიერულ-ექსპერიმენტულ ძიებათა შედეგად თანამედროვე კვლევითი შეზღუდვისა და აპარატურის ფართო გამოყენებით შესაძლებელი გახდა აზღებურად მოეფინის შუქი წარსულის უდიდეს მომღერალთა და გამოჩენილი პედაგოგების შემოქმედებას, მათს ნააზრევს.

ბელ კანტოს ეპოქის სასიმღერო ხელოვნების შესწავლის ძირითადი წყაროებია, პირველ ყოვლისა, თვით ამ ეპოქის



ქალბატ პასტა



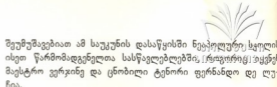
მარია კალასი



ფერინანდო დე ლუჩია

ვოკალური მუსიკა, XVII — XVIII საუკუნეების კომპოზიტორთა (რომლებიც შექმნილად ერთდროულად მომღერლებიც იყვნენ) შემოქმედება, აგრეთვე — ვოკალის თეორიული ტრაქტატები, რაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე ძალზე მცირე რაოდენობითაა მოღწეული. დავასახელებთ მხოლოდ ძირითადს: ტოზი — „შეხედულებანი ძველ და ახალ მომღერლებზე ანუ დაკვირვებანი ფიორიტურელ სიმღერაზე“ (1723 წ.); მანინი — „პრაქტიკული მოსაზრებანი ფიორიტურულ სიმღერაზე“ (1777 წ.); მარჩელი — „თანამედროვე თეატრი“ (1720); ე. წ. „პარიზის მუსიკალური კონსერვატორიის სასიმღერო მეთოდი“ (1803 წ., ავტორები — მენჯოლი, გარა და სხვ.); მანტუინი — „ბოლნეილი ბერნაკის დიდი სასიმღერო სკოლის სისტემა“ (1835 წ.); დიუბრეს, დეფე სედიეს, ლამპერტისა და სხვა ავტორთა შრომებშიც ასახულია ძველი იტალიურა სკოლის ტრადიციები. არგერისა და გოლდშმიდტის გამოკვლევები სპეციალურად ეთმობა აღნიშნული ეპოქის მეთოდოლოგიის შესწავლას. ცალკეულ საკითხების ანალიზს ვხვდებით რამულ მარალიანო მორის, ერისო, ლეინესის, გარას, სილვესტრინის, ლაური-ვოლპისა და სხვათა შრომებში. განსაკუთრებულ ინტერესს შეიცავს ლ. ბაგადუროვის ფუნდამენტური შრომა „საკვებები ვოკალური მეთოდოლოგიის ისტორიიდან“.

ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა ეუჯინო გარას ხელმძღვანელობით იტალიური პირველწყაროების საფუძველზე გავეცნობოდით თეორიული, მეთოდოლოგიური და ისტორიული ხასიათის პრობლემებს. ამის გარდა, მასტრო ჯენარო ბარასთან სისტემატური შეყადნივობის დროს ცამეტი თვის განმავლობაში ლა. სკალას სტაჟორად ყოფინისას 1961-62 წლებში ყველა საკვანძო საკითხის პრაქტიკულ-მეთოდოლოგიური დამუშავება მოვიხილეთ. აღსანიშნავია, რომ თვით ჯენარო ბარას სამუშაო მეთოდი ემყარება იმ პრინციპებს, რომლებიც



შემუშავებით ამ საუკუნის დასაწყისში ნეაპოლურ სკოლის ისეთ წარმომადგენელთა სასწავლებლებმა, რაფორტოც უყენებენ მასტრო ჯერჯინე და ცინილი ტენორი ფერინანდო დე ლუჩია.

ამის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ჩამოყალიბებული იტალიური სასიმღერო სკოლის ძირითადი პოსტულატები, რომელზედაც აგებულია ამ მომღერლების მთელი შენობა განსაკუთრებით, მომღერლის ტექნიკური სრულყოფის მეთოდოლოგია.

აი ეს პოსტულატები:  
I. Il canto è riflessivo — სიმღერა რეფლექსურია. სიმღერის პროცესს იტალიური სკოლა განიხილავს როგორც რეფლექსურ ბუნების პროცესს. იტალიური სკოლისათვის სიმღერა ემოციური და არა შემეცნებითი საწყისის ქვეყნობიერი, ინსტინქტური თუ იმპულსური გამოვლინებაა. სიმღერის შემოქმედებით ბუნება ემოციური და არა შემეცნებითი შინაარსისაა.

ამ დებულებას ემყარება მეთოდოლოგიურ წინამძღვართა მთელი სისტემა, რომელიც მოიცავს მომღერლის ფიზიკურ, ტექნიკურ და ემოციურ თვისებათა ჩამოყალიბების, აღზრდისა და განვითარების ყველა მხარეს.

„ფიზიკურის“ ქვეშ იგულისხმება სუნთქვის სისტემა, ხორხი და ყელი, რესონატორები. „ტექნიკური“ გულისხმობს ემისიის ხასიათს, რეგისტრების ფლობას, ნიუსანგების გამოყენებას, ფორირებას, კანტილენასა და მოძრაობას, ტემპრებისა და ეკლორიტის ცვალებადობის უზარს, დიაპაზონის სისრულეს და ბგერადობის მუდმივობას (ანუ რეგულარობას). „ემოციური“ თვისებები მოიცავს სასიმღერო ავტონებადობის კომპლექსს, რომელიც თავის მხრივ მოითხოვს შესაბამის ტექნიკურ მომზადებას, ტექნიკური ოსტატობის განუყოფელ დონეს. ამიტომ არის, რომ „ტექნიკა განუყოფელი ნაწილია სასიმღერო ხელოვნებისა“ — (la tecnica fa parte dall'arte). — ამბობს აურელიანო პერტოლე.

სიმღერის პროცესის გაგება როგორც რეფლექსური ბუნების პროცესისა, ხსნის სიმღერისადმი ჭერტებით ან ვოლუნტარისტული თვალსაზრისით მიდგომის შესაძლებლობას თეორიულადაც და მეთოდოლოგიურადაც. პრაქტიკულად ეს იმას ნიშნავს, რომ მომღერალი მღერის მისიმ გამოშუშავებულ და სასიმღერო რეფლექსების მიხედვით და არა თავისი შეხედულებისა ან ნება-სურვილის მიხედვით; მომღერალს არ შეუძლია ცვალოს თავისი სიმღერა, სიმღერის მანერა თავისი ნებით ან თავისი წარმოდგენის შესაბამისად. არსებითად აქ იგულისხმება არა საერთოდ სიმღერა, არამედ ბგერის ორგანიზაციის პროცესი. ეს რომ ხმე არ იყოს, ძალზე ადვილი იქნებოდა წინასწარ შემუშავებულ ჭარბაზე საკუთარი სასიმღერო მანერის გაწყობა.

ამავე პოსტულატთანაა უშუალოდ დაკავშირებული იტალიელებისათვის დამახასიათებელი სიმღერის თავისუფლება, (სპონტანურობა — la spontaneità — იტალიურა ტერმინოლოგიით) ორგანულობა და ემოციური შემოქმედების უდიდესი ძალა.

II. Si canta col meccanismo non colla voce — სიმღერა წარმოებს მექანიზმის საშუალებით და არა ხმით.



ენკია კარაბაზი



ალულონა პატი



ევროსია ბაკა



სასიმღერო ბეგრის გაგება, როგორც ვარკვეული მექანიზ-  
მით გაპირობებული მონაცემისა, იტალიური ვოკალური აზ-  
რის უდიდესი მონაპოვარია. ამ პოსტულატის ცხოველმყოფ-  
ფული მნიშვნელობა ცხადია როგორც სიმღერის სწავლები-  
სათვის, ასევე მომღერლის პროფესიული მუშაობისთვისაც.  
საუკეთესო იტალიურ სასწავლებლებში მუშაობა წარმო-  
ვებს არა ხმის ბუნებრივ რესურსების ექსპლოატაციის, არა-  
მედ მომღერალში შესაბამისი მექანიზმების გამოუმუშავების  
და ჩამოყალიბების გზით. ცნობილი ტენორი ლაური-ვოლპი  
ერთ-ერთ თავის წიგნში ასე სვამს კითხვას: „მამ, რა დანიშ-  
ნულება აქვს სკოლას?“ — და თვითონვე პასუხობს — „შექმ-  
ნას ინსტრუმენტის!“

ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშოთ, რომ საყოველ-  
თაო შობამუდღებლად, თითქოს იტალიელ მომღერლებს ერთ-  
ნაირი ხმები ჰქონდეთ, ეყვარება არა იმას, რომ ბუნებრივი  
ხმები, მართლაც, მსგავსია, არამედ სინამდვილეში სწორედ  
იმით არის შეპირობული, რომ იტალიური სკოლის საუკეთესო  
წარმომადგენლებს იდენტური სასიმღერო მექანიზმების და-  
სრულება უნებრდებოდა. თვით ხმები შეიძლება განსხვავებუ-  
ლიც იყოს (და არის კიდევაც!), მაგრამ მსგავსებას ქმნის  
სასიმღერო მექანიზმების ერთგვარი გაგება, მართვა და და-  
ფუძვლება. ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია. პ. გუეტას შრო-  
მა „სიმღერა თავის მექანიზმში“ (მილანი, 1935, იტალიურ  
ენაზე).

სასიმღერო აპარტის მექანიზმად მიჩნევა სხვა სკოლე-  
ბისათვისაც არ არის უცხო, მაგრამ სიმღერის სწავლებისა და  
პროფესიული სასიმღერო მოღვაწეობის დროს სასიმღერო მე-  
ქანიზმის გამოუმუშავებას და მის უპირატეს მნიშვნელობას  
წარუდებ იტალიური სკოლა აქვეყნებს განსაკუთრებულ ყურად-  
ღებებს.

ამის გამოა, რომ იტალიურ სამემსრულებლო მანერას არ  
ახასიათებს ბეგრის ძალისმიერი ეფისია. ტონის ენერჯიასა და  
სიმძლავრის ქმნის არა ნებისმიერი კონტური სისტემა, არამედ  
აგტომატურად მოქმედი მექანიზმი. ასე, მაგალითად, თუ  
სხვა სკოლებისათვის ხმის დიაპაზონის ზედა ფენების მიღწევა  
ხერხდება ცენტრალურ რეგისტრზე ძალდატანებით (წვევის  
მექანიკური გაზრდა, პრესის გამძლეობა), იტალიური სკოლა  
აღწევს რეგისტრების მუშაობის მუშაობის შენაცვლებით მაღალი  
ტონებისათვის შესაბამისი რეგისტრში სიმღერას (ე. წ. რე-  
გისტრული გადართვა), არმივად, თავიდან აცილებულია  
ცენტრალური რეგისტრის ბეგრებასა და შესაბამისი მექანიზ-  
მების მათთვის უწყველო, მუშაობის ტესტირებაში გამოყენება,  
მუშაობა.

III. Il fiato nel canto è inversivo — სუნთქვა სიმღე-  
რაში ინვერსიულია.

მიუთითებს რა სუნთქვის ინვერსიულ, არაპირდაპირ, გარ-  
დაქვევით ბუნებაზე, იტალიური სკოლა მკვეთრად ხაზს უს-  
ვამს სასიმღერო პროცესში სუნთქვითი, რესპირატორული კომ-  
პონენტის ისეთ თვისებას, რომელიც განსხვავდება ჩვეულებ-  
რივი სასიცოცხლო სუნთქვისაგან.

სიმღერაში გამოსადეგია მხოლოდ ისეთი სახის სუნთქვა,  
რომელიც მთლიანად გადაიქცევა, ტრანსფორმირდება სასიმ-  
ღერო ბეგრად, მუსიკალურ ტონად. მეორე მხრივ, ჰემიშარტიად

ვოკალურ ტონად მხოლოდ ის შეიძ-  
ლება იქნეს მიჩნეული, რომელიც სა-  
კუთრივ რესპირატორული ორგანიზა-  
ციის შედეგად წარმოიშობება ყოველ-  
გვარი სხვა კუნთური, ძალისმიერი  
მიწარვევის გარეშე.

სასიმღერო სუნთქვის ამგვარი გა-  
გება სრულყოფილი ახსნას პოულობს  
ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით რა-  
ბოტნოვის თეორიაში, რომელიც „პა-  
რადოქსული“ სუნთქვის თეორიის სა-  
ხელითაა ცნობილი (ლ. რაბოტნოვი,  
„სასიმღერო ხმის ფიზიოლოგია და  
პათოლოგია“, მოსკოვი, 1932 წ.  
რუს. ენაზე).

ცნობილია, რომ რაბოტნოვის თე-  
ორია ბევრ წინამდებეობას შეხვდა  
თავის დროზე. ბოლო ხანებში მას  
დღე უფრო მეტი მომხრე ურდებოდა  
(პ. ორგანოვი, ნ. ფომინევი, ნ. ჟინ-  
კინი, ვ. მოროზოვი, მ. ნოზაძე და  
სხვ.). ერცლად ამ საკითხზე აქ ვერ  
შეგვრდებოდა, მივუთითებთ მხოლოდ  
ორ მომხრეტზე.

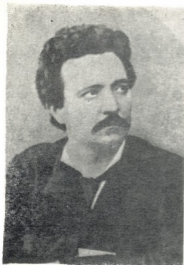
ხმის მიოვლასტიური თეორიის  
ფარგლებში რაბოტნოვის თეორია,  
მართლაც, რომ „პარადოქსული“  
გამოიყურებოდა. საუკლისმია, რომ  
რაბოტნოვი თითქმის მივიდა სასიმ-  
ღერო მექანიზმის რაობის იმგვარ  
გაგებაზე, რომელიც შემდგომში  
შეიშუშავა ხმის ნეიროქრონოპასიულმა  
თეორიამ (იუსონი, 1950 წ.). ნეი-  
როქრონოპასიული თეორიის წიაღში  
რაბოტნოვისეული „პარადოქსული“  
სუნთქვის თეორია სრულ გამართლე-  
ბას პოულობს, ვრწყმის მას როგორც  
ორგანული შემადგენელი ნაწილი.

სასიმღერო პრაქტიკასა და ვოკა-  
ლურ მეოთხედილიანში კი რაბოტ-  
ნოვის თეორია მხოლოდ სუნთქვის  
„ინვერსიულიობაში“ პოულობს ადექ-  
ვატურ პრაქტიკულ გამოყენებას და  
ამავე დროს თავის მხრივ ფიზიო-  
ლოგიურ დადასტურებას უძენის  
მას.

IV. Chi sa cantare sul serio,  
sa portare la voce in testa —  
ნამდვილად მხოლოდ მან იცის სიმ-  
ღერა, ვინც იცის ხმის გადატანა  
თავში.

იტალიური სასიმღერო სკოლა  
ხმის რეგისტრებისად ე. წ. თავის





ანგელო სესტინი



ქოვანი ბატისტა რუზინი



მათეო ბატისტინი

რეგისტრს მიიჩნევს წამყვან რეგისტრად ხმის ორგანიზაციის თვალსაზრისით. მხოლოდ თავის რეგისტრის (la voce di tesla-b) სათანადო გამოყენებით ზღვრდება იმ ტემბრალური, კოლორისტული, პოზიციური და ტექნიკური თვისებების ბგერის შექმნა, რომლითაც განსხვავდება სხვა სკოლების ბგერათაგან იტალიური სასიმღერო სკოლისათვის დამახასიათებელი ბგერითი ეტალონი.

ასე, მაგალითად, ტემბრალური ერთგვარონობა მიიღება თავის რეგისტრის მონაწილეობით ხმის მთელს დიაპაზონზე ასევე, ბგერის მაღალი პოზიციის მუდმივობა პოტენციურად უზრუნველყოფილია, თუ სასიმღერო პროცესში მოქმედებს თავის რეგისტრის შექანიზმი (სპეციალური ტექნიკური ხერხების ცალკე დამუშავება მაღალი პოზიციის მისაღებად თავისთავად გამორიცხებული ხდება).

ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია შევნიშნოთ, რომ იტალიური ტრადიციისათვის თავის რეგისტრის რაობა არ ემთხვევა ფალცეტის გაგებას, რომელიც XIX და XX საუკუნეების თეორიულ ნაშრომებსა და ყოველდღიურ სამომღერლო პრაქტიკაში იყო და არის გაბატონებული.

აუკუსტიკურად და ფიზიოლოგიურად თავის რეგისტრის ბგერა სავსებით დამოუკიდებელი ტონისა და მექანიზმის მქონეა. თავის რეგისტრის არსის ზუსტი განსაზღვრა მოცემულია მხოლოდ ერთდროულ შრომებში (ტოზი, გარსია, ლიონენი), ხოლო ფაქტობრივ გვხვდება ზოგიერთი იტალიელი პედაგოგის პრაქტიკაში (ლომბარდი, ვენტური, ლობარდი, ბარა) <sup>1</sup>.

V. Il suono può essere orizzontale e verticale — ბგერა შეიძლება იყოს პორიზონტალური და ვერტიკალური. ბგერის ემისიის დაუფლების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს პორიზონტალური და ვერტიკალური ბგერითი პროექციის მკვეთრი დიფერენციაცია.

პორიზონტალური ბგერა გამომუშავდება მთელი რიგი ტექნიკური ხერხებით:

ა. ბაგეთა სპეციალური პოზიცია (ე. წ. პირის პორიზონტალური გახსნა, — გარსია, დიუპრე, ლაური-ვოლპა და სხვ.);  
ბ. უნის ძირისა და ხორხის ფიქსირებული მდგომარეობა (ტოტი დალ მონტე და სხვ.);

გ. თავის რეგისტრის მიღება პორიზონტალურ ტრილში; (ე. წ. ბგერის „დახურვა“ დიმილზე, ბგერის დამრგვალება ბრწყინვალე კოლორიტის შენარჩუნებით — გარსიასთან და „ტექნიკური დიმილი“ — sarriso tecnico ლაური-ვოლპისთან).

დ. ნათელი (chiaro) კოლორიტის გამომუშავება როგორც ემისიის სიმსუბუქის უპირატესი საშუალებისა;

ე. მუქ ტემბრზე გადასვლა მხოლოდ ნათელი კოლორიტის გამომუშავების შემდეგ.

ამის გამოა, რომ იტალიური სასიმღერო პრაქტიკა განახსნავებს „თავის მუქ ფერსა და მკერდის მუქ ფერს“ (Scuro di testa, scuro di petto) და რაღა თქმა უნდა, უპირატესობას ანიჭებს პირველს. ნათელი ფერის პოზიციამო გამოშვებული მუქი ტემბრი არ კარგავს სიმსუბუქეს და ამრიგად არ აფერხებს ხმის მოქნილობის გამომუშავებასაც, ამასთან ერთად უზრუნველყოფს კანტილენის მთლიანობას.

VI. Prima risonanza, dopo pronuncia — ჯერ რეზონანსი, შემდეგ პრონონსი (გამოთქმა).

სასიმღერო ბგერის მხოლოდ ზუსტი და მყარი სარეზონანტო ორგანიზაციის შემდეგ შესაძლებლად მიაჩნიათ იტალიური სკოლის თეორეტიკოსებსაც და პრაქტიკოსებსაც პრონონსის დაუფლებაზე გადასვლა.

ბერლიოზს უთქვამს: დრამაში ყოველი ჯობია, ოპერაში ლაპარაკი. მეტყველების ელემენტებზე ყურადღების გამახვილებას ყოველთვის მოსდევდა შედეგად საკუთრივ ვოკალის დაკნინება.

<sup>1</sup> ჩვენ ვყარაულობთ, ამ საკითხს დავუბრუნდეთ სპეციალურ გამოკვლევაში.

სარეზონანსორო ზონებიდან ძირითადია ფორნტალური რეზონანსისა და ლაბიალური რეზონანსის ზონები. ფორნტალური უფრო შეფერვება პირიზონტალურ ბეგრას, ხოლო ლაბიალური — ვერტიკალურს. თუმცა მუშავდება სხვადასხვა ვარიანტების მონაკვეთობა. როგორც რეზონანსის, ისე პროიქციის მხრივ ამგვარი მრავალფეროვნების დღის ემისიის მუდმივობა და სიმყარე განპირობებულია სუნქციის ინერციულობით და ხორხის ფიქსირებულობით მდგომარეობით (იხ. პოსტ. III და პოსტ. V პუნქტი ბ.).

ყველა ეს თეორიული მოსაზრება და ბევრი სხვაეც პრაქტიკულად მუშავდებოდა სკოლებსა და მუსიკალურ აკადემიებში, ორგანულად ერწყმოდა სასიმღერო პრაქტიკას. ვოკალური პედაგოგების გულისყური იქითგნ იყო მიზართული, რომ თავის აღზრდლებში ხორცშესხმულიყო ეს პრინციპები. დროთა განმავლობაში იტალიაში შემუშავდა სასწავლო-სამომღერალი პროცესის ერთგვარი თარგი, რომელსაც მეტნაკლები ცვლილებით იყენებდნენ სხვადასხვა სასწავლებლები იტალიაშიც და იტალიის გარეშაც (ვეყარებით ლაური-ვილპის ცნობას მიხი წიგნიდან — „პარალელური ხმები“, რომი, 1957, იტალ. ენაზე).

სასწავლო ციკლი ჩვეულებრივ 7 წელიწადს გრძელდებოდა. წლები ასე ნაწილდებოდა: 2 წელიწადი — ვოკალური ინსტრუმენტი (lo strumento vocale); 4 წელიწადი — ვოკალური ტექნიკა (la tecnica); 1 წელიწადი — ვოკალური სტილი (lo stile).

ამ თანაფარდობიდან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი დრო ეთმობოდა ხმის აღზრდის ინსტრუმენტულ-ტექნიკურ მხარეს. ცხადია, ამგვარი წვრთნის შემდეგ ტექნიკურად სრულყოფილად აღტურვილი, ჯანსაღი, ძლიერი სასიმღერო აპარატის მქონე მომღერალი თავისუფლად დასაძლევდა ისეთი სირთულის ვოკალურ მასალას, რომელსაც თანამედროვე მომღერალთაგან იშვიათად თუ ვინმე შეგბედავს (დავასახელებდით სკოტოს, საზერლენდს, კალასს, ებე სტინიანის, სიმონატოს, კოსტოს, სულიოტისს, რაიმონდის, კრუსუს და სხვ.). ასევე საინტერესოა თვით მომღერლის დღის განაწილება, მუშაობის რეჟიმი. ანგუს ურიოს თავის ცნობილ წიგნში „ვირტუოზები საოპერო თეატრში“ მოჰყავს ცნობა კავარუნის ახალგაზრდობის დროის დღის განაწილისა. ასეთი იყო კავარუნის რეჟიმი: დღით 1 საათი — დიდი სირთულის ვოკალური საფარჯიშოები; 1 საათი — სასიმღერო სიტყვიერი ტექსტის შესწავლა; 1 საათი — სასიმღერო ვარჯიში სარკის წინ ტანის მდგომარეობის მიხრა-მოხრის, ფესტის, მიმიკის საკონტროლოდ, განსაკუთრებით, სახის სასიმღერო დინამიკის განსაზრთავად. ნაშუადღევს 1/2 საათი — სიმღერის თეორიის შესწავლა; 1/2 საათი — ვარჯიში კონტრაპუნქტსა და იმპროვიზაციასში; 1 საათი — წერითი კონტრაპუნქტული საფარჯიშოები; 1 საათი — სასიმღერო სიტყვიერი ტექსტის შესწავლა.

ა. ურიო ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ იმეამინდელ სასწავლებლებში თეორიული სასიათის შეცადინეობას ვოკალში ექცეოდა არანაკლები ყურადღება, ვიდრე ხმის გავარჯიშების უფლადიერ პრაქტიკას. ამ ვითარებამ განაპირობა იტალიური ვოკალური ტრადიციის უწყვეტად სასიათო როგორც სასიმღერო პრაქტიკის, ასევე ვოკალის თეორიის დარგში.

აკაკი წერეთლის დრამატულ პოემას — „პაპა კახა“ შუად საპატრიო ადგილი ეკისრა ქართული თეატრის ზეგრეტურაში. მას დღევამო ჩვენი თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო ძალები იღებდნენ მონაწილეობას. პრაქველად იგი თბილისის თეატრმა წარმოადგინა 1890 წლის 18 დეკემბრს კასა ახალიის რევიორაში. შუად (1894 წ. 27 ნოემბრის) ვაჟიჩიან გუნამ დადგა. საველენსშია, რომ გუნაის მიერ დადგმული ეს საქეტალი სადებიუტო აღმოჩნდა შედგომით უფლ მეტნაკლებად დოქტორის ა. მარკანიშელისათვის (იგი ასრულდებდა პატარა კახის როლს).

პატარა კახის საუკეთესო შემსრულებლად ითვეზობდნენ: ნინო დავითაშვილი, ნიკო გვარჯი, დავით ჩარქვიანი და სხვ.

„პატარა კახი“ თავისი მალალო პატრიოტიზმითა და პერსონული სულისკვეთებით ახლაც დიდ ინტერესს იწვევს მათურებლებში. იგი ხშირად იდგმება ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრებში.

ვებველად ისტორიულ მენაიერებათა დოქტორის აბელ კიკვიძის სტატოს.

## „პატარა კახის“

## ისტორიული ჰაზბა

აბელ კიკვიძე

ქართლის მეფე ვახტანგ VI 30 თახის კაცით 1722 წლის გვიან შემოდგომაზე განჯას იდგა და შუაგულ ირანში საღამურად დარუბანდში ჩამომდგარ პეტრე დიდს უკდიდა.

მაგრამ რუსეთის იმპერატორმა ლაშქრობა გადასდო და უკან გაბრუნდა. გაწვილებული ქართლის მეფე თბილისს შემოიქცა. მისი საღამურად შუადგება არ გამოეპარათ ირანის მას და ოსმალეთის სულთანს, რომლებმაც თბილისს ლეკები შეუსიეს, ხოლო 1723 წლის მაისში, ორმხრივი ერთდროული დარტყმით ქართლის სანაგებზე, ყიზილბაშები და ოსმალები



თბილისში ერთმანეთს შეხვდნენ. ქალაქი განადგურდა. ვახტანგმა გორს მიამურა, მაგრამ ოსმალებმა მთელი ქართლი დაიკავეს და მეფეს აღარც გორში დადგომებოდა. ვახტანგ VI დიდი ამალთი, რომელიც თავადანაზურუბისა და სამღვლელოების რჩეული წარმომადგენლები შედიოდნენ, რაჭადიდგორის გზით პეტერბურგს გაემგზავრა.

ქართლის სამეფო აღარ არსებობდა. კახეთში იჯდა გამამადიანებული ქართველი ბატონიშვილი მამამად-ყული-ხანი — კონსტანტინე ერეკლე ძე, ხოლო იმერეთში — ოსმალების ბატონობის შეჩვეული ალექსანდრე V. მამამად-ყული-ხანი შაჰის დავალებით ლეკებს თბილისში შეუძღვა და სამაგიერო „ჯილდოც“ მიიღო. შაჰმა მას ოსმალებისაგან დაპყრობილი ქართლი უბოძა. რა თქმა უნდა, ოსმალები მამამად-ყული-ხანს ქართლში არ შეუშვებდნენ. ისინი პირიქით, კახეთის დაპყროვას აპირებდნენ. 1732 წელს ახალციხის მმართველმა უსუფ ფაჰმა მამამად-ყული-ხანი მოაკლევინა. მისი ადგილი იმამ — თეიმურაზმა დაიჭირა, მაგრამ კახეთში, ოსმალების მოზღვავეების გამო, იგი ვერ გაბაგრდა და მიუღო სახლთი ფშავში გაიხიზნა. ოსმალებისა და ლეკების მარბიელი რაზმებისაგან ქართლ-კახეთი ნაღდურდებოდა. მრავალმა მტერს შეაკლა თავი. როგორც ოსმალები, ისე ლეკები ასობით ატყვევებდნენ ახალგაზრდა ქალ-ვაჟებს და ოსმალების ბასარზე მიერეგვებოდნენ. ფშავში გაიხიზნული თეიმურაზ II გულზედაღარეფილი არ ყოფილა. „ქართლის ცხოვრების“ ცნობების მიხედვით, თეიმურაზი, ვიდრე მის ძეს ახალგაზრდა ერეკლე ბატონიშვილის საძირად მოემსახურა, სამეფო ჩაშლისულა კახეთში და სამჯერვე ძველამოსილი ბრძოლა გადუხიდა. ეს იყო 1731, 1733, 1734 წლებში. „წელსა 1734-ს — წერს ომან მიდიანბეგი — ხერხეულიძე, — უსუფ ფაშა მივიდა დიდი კართი ქნისეს — მალარის და დავა ფაშა, რათა ნები-სურთ თვისისა დაიპყრას კახეთი. ხოლო სენა ზაკულებს მეფე-მან თეიმურაზხანს, შემოკრიბნა კახნი, მოვიდა დამე და თავს დაესხა და გაემარჯვა ოსმალთა ზედა და მრავალნი მოსწყეტნეს და უკუნიქვა უსუფ ფაშა მეოტი და მიერით ვერღა იკადრეს ოსმალთა შემოსვლად კახეთად“ („ცხოვრება მეფის ირაკლის მეორისა“, ქმნილი ომან მიდიანბეგისაგან, „ქართლის ცხოვრება“ II, დ. ჩუბინოვის გამოცემა, სასტამბოტერბურს, 1854 გვ. 475). ამის შემდეგ მეფე თეიმურაზი ისევ ფშავშია. პოლიტიკური ცხოვრების შესუქე თავადობა ირანის მმართველების ნადირს მიეძღვნა ოსმალების წინააღმდეგ. ამას თეიმურაზ II არ იზიარებდა, შიშობდა, რომ ოსმალები ისევ დაესხებოდნენ თავს კახეთს და ასეც მოხდა. „რა იხილეს ოსმალთა უკუდრომა ქართლელთა, მოიმწყეს მუნთი სპანი და ახორციელეს ქართლ-კახეთისა“ (იქვე). ისევ ოსმალთა და ლეკთა თარეშები და მოსახლეობის ძარცვა. ხალხი ციხე-სიმაგრეებში და მთაში გაიხიზნით შევლდა თავს. მთლილად მთიანეთი აღმოჩნდა მტრისაგან შეუვალი. მაგრამ თავის კერას და მეურნეობას მოწყობდა მოსახლეობა ფიზიკური განადგურების, მთლიანად მოსპობის საშიშროების წინაშე იჯდა.

აი, საქართველოს ცხოვრების ეს პერიოდი, XVIII საუკუნის 20-30-იანი წლები აქვს აღებნული აკაკი წერეთელს თავისი შესანიშნავი დრამატული ნაწარმოების „პატარა კახის“ ისტორიულ ქარაზდ. კვანძი „პატარა კახისა“ იხსნება ოსმა-

ლებისა და ლეკებისაგან ქვეყნის განთავისუფლებული დღეის მოწვევებით, რომელიც ერთიანად ამოძრავებს ქალღმერთს და მთის ხალხს, ისე მეფის სახლსა და მის გარშემო შემოკრიბულ წარჩინებულებს, მაგრამ ამ მოძრაობის სული და გული არის სრულიად ახალგაზრდა ბატონიშვილი ერეკლე — პატარა კახი.

ისტორიულად პირველი ბრძოლა პატარა კახმა გაიბაძინა კახეთში მოზღვაებული ლეკების წინააღმდეგ. რომელიც ქართლთან ოსმალები ამაგრებდნენ. ეს იყო 1735 წელს, როცა მემპატაიანეს ცნობით, ერეკლე 15 წლის ყოფილა. ეს მემპატაიანე გახლავთ ომან მიდიანბეგი — ხერხეულიძე, რომლის ცნობებით ემთხვევა ვახუშტის, პაპუნა ორბელიანისა და ზახნია ჩხვიძის ცნობებს, ხოლო ხერხეულიძე უფრო ვრცლად გადმოსცემს ერეკლე II სამხედრო პოლიტიკური მოღვაწეობის ცალკე ეპიზოდებს და თანაც ათარიღებს მათ. „ხოლო წელსა 1735-ს, — წერს ომან ხერხეულიძე, — მივიდნენ ლეკნი და ქისიყი მოარბიეს. მაშინ იყო ძე მეფისა თეიმურაზისა ირაკლი წლისა 15, რომელმან შემოიყარა სოფლებიდან ჯარი, ეწია ნეიმინის მინდორში და ძლიერად შემოებნენ ლეკნი, გარან ესე ყრმა, ძე მეფისა თეიმურაზისა ირაკლი მეორედ შევიდა შინაგან ჯარისა ლეკისასა და პირველად ამან მოკლა კაცი და ამის მხილველთა კახთა ერთიანად მიმარტყეს ყვილით და წინაწარმოების ჯარო ლეკისა, აჰყარეს, ტყვენი და საქონელი მოსწყვიტეს უმრავლესნი და მოვიდა მალარის გამარჯვებული, რომლისთვისაც ფრიალდ მხიარულ იქნენ კახნი, იხილეს რა სიმძნე და მამაცობა მეგვიდარისა თვისისა“ (ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 476-477).

სწორედ ეს პირველი გამოსვლა დიდი ომების ასპარეზზე აქვს განსოცადებული აკაკის თავის ნაწარმოებში. მას წინ უძღვის დღეები, როცა მალარის მიხედვით სრულიად ახალგაზრდა ბატონიშვილი ღრმად არის ჩაფიქრებული თავისი ქვეყნის მწარე ბედზე და მზად არის გამოვიდეს მტრების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

„ნეტავ პირველად ჩემი მახვილი მტერს მოხვედროდა და არა ნადირს“, — ეუბნება ბატონიშვილი თავის გამზრდელს ჩოლოყაშვილს, რომელიც მეფის სახლთან ერთად მთავია გაიხიზნული და პატარა კახი მას სანადიროდ წაუყვანია. ეს ჩოლოყაშვილი ისტორიული პიროვნებაა. იგი თეიმურაზ II-ის სახლთუხუცესია.

თავადანაზურუბაში ამ დროს უკვე ცხადად ჩანან ქვეყნის მოღალატეები, რომლებიც ლეკ-ოსმალთა მხარეს იჭერენ, მაგრამ უფრო გავლენიანი თავადები კახეთიდან ოსმალებისადამე შეურიგებულ ბოჰოციას ადგანან და მეფეს კახეთში მოუხშირენ აკაკიმ კარგად იცოდა თეიმურაზ II-ის მიერ გადახდილი ბრძოლების შესახებ და ამიტომაც თეიმურაზს უწოდა ძველი არწივი, რომელიც, პოეტის სიტყვით, უდროდ დასწულდა და ახლა მთელი იმედები ხალხს სრულიად ახალგაზრდა ბატონიშვილზე გადააქვს. ეს იმედები გამართლდა. „ფრიალდ მხიარული იქნენ კახნი, იხილეს რა სიმძნე და მამაცობა მეგვიდარისა თვისისა“, — ამბობს მემპატაიანე. მართლაც, ერეკლე ბატონიშვილის გამარჯვებამ მთელი ჯარდატყმა მოახდინა საჯარო ურთიერთობაში. ოსმალების წინააღმდეგ მებრძოლმა ნადირმა მამამ მეფე თეიმურაზი თბილისში იხმო, დაუტოვია მას



საქართველოს  
ანტიკვნიტობის  
სამეცნიერო ცენტრი

ახეთი და სომხლების წინააღმდეგ ბრძოლის გაგრძელება დაავალა, ხოლო ერეკლე ბატონიშვილი თან წაიყვანა ირანში.

1736-1739 წლებში ერეკლე ბატონიშვილი ნადირ შაჰს ინდოეთის ლაშქრობებში ახლდა, ხოლო საკართველოში დაბრუნებული იგი სისტემატურ ბრძოლებს წარმართავს ოსმალთა და ლევა წინააღმდეგ. XVIII საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში ეს ბრძოლები, რომელსაც რამდენადმე ადვილებდა ოსმალეთის წინააღმდეგ ირანის მიერ წარმოებული მეორე ფორსი, დასრულდა და დავეირგინდა მთელ აზერბაიჯანში ქართლ-კახეთის მეფეების — ერეკლესა და თეიმურაზის გაბატონებით. ამან ერეკლეს ძლევა-მოსილის სახელი გაუთქვა ვეროპასა და აზიაში, თუმცა, ეს სახელი გარეგნულად ფერავდა ქართლ-კახეთის სამეფოს ახალ უმბედურებას. ოსმალების წინააღმდეგ მებრძოლი ირანის შაჰი ყოზლობაშებს უხვედა ქართლ-კახეთს, უმოწყალოდ ძარცვავდნენ ხალხს, უანრავი პარტოზრობით გააქონდათ აქედან პური, ყურძენი, მრავალ მსხვილფეხა საქონელს მიერეგებოდნენ. ვაჟფარეშუად ატყვევებდნენ მოსახლეობას.

აქ, რა თქმა უნდა, უადგილო იქნებოდა რამე გვეთქვა „პატარა კახის“ რომანულ ეპიზოდებზე, რომელიც სუთივე მოქმედებაში გასდევს ნაწარმოებს. ავტორისათვის ეს კი არ არის მთავარი, არამედ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლა და მისი მებატონიშვილის ერეკლე ბატონიშვილის საგმირო საქმენი.

დრამის პირველ მოქმედებაში გამოყვანილია ხალხის წარმომადგენელი გიორგი ხნაღაძე, ვასპიყარი ვეყავაძისათვის მეტსახელად გელე, წოდებული. დიდ ბრძოლავანადილი, დაბალი ხალხისა და საერთოდ გლეხკაცობის წინამძღოლი შემოსული მტრის თრეობთან ბრძოლაში, ახლა უკვე დაბრმავებულია, მაგრამ თავისი პატარა ქალის დახმარებით გზას იკვლევს, გადადის თეიმიდან თეიმი და მოუწოდებს მისი მოსახლეობას მიეშველოს ბარელებს ამ საშინელი განსაცდელის დროს, როცა ბარში აღარ დარჩა ფეხზე მებრძოლი ვეყავიცი, „ქარიე-ობლებს მტრები მუსრავენ და სარზე აგებენ“.

გულას არ სჭირდება იცოდეს მეფე თეიმურაზის თავშეკავების მიზეზები, პოლიტიკურ ორიენტაციებში რომ ინახტება, იგი ზედას მტრების ხალხს გაიანაცხებას და ბრალს სდებს მიუყეს, რომელსაც ბარი დაუტოვებია და მთას აფარებს თავს.

„ეჲ თეიმურაზ! რა მტურანი ხარ რომ შაჰურეჲ აჲ მთის სამაგრეს და ბარელები ოხრა და აქაერე, რომ არ უფრო იმაო სიწარეს დანაშაუე ხარ, მაგრამ მეფე ხარ და ვინ რას გეტყვის, ვინ რას მოაკითხავს?“

აკაკი, როგორც დიდი დემოკრატი, ქვეყნის განმათავისუფლებელი ბრძოლის იდეებს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ქვეყნის შესაჭე მეფე და თავდახსურობაა, ხალხში ზედაეს. ხალხია, მისი აზრით, დაუმრეტელი ძალა, რომელსაც ეყრდნობა ქვეყნის წინამძღოლი, ეს ძალა აცოცლებს და ამოქმედებს მას. ამიტომაც, რომ პირველ რიგში აკაკის გამოყვანილიც კვავს ხალხის წარმომადგენელი, რომელსაც ალაპარაკებს ქვეყნის მწავე განსაცდელზე. გამოდის, რომ ხალხი კარან-ტიბან მეფეს და მის გარშემო შემოკრებილ დარბაისლებს გადაუღებელი ბრძოლების საჭიროებას:

— „ხალხი რას ამბობს“ — მიმართავს პატარა კახის გამზრდელს გივი ჩოლოყაშვილს.

„სიტყვას უყრებებს, ეშხადებთან მტერთან სამორად და მთურერი თუ გამოხდნაჲთ თან მიპყვებთან უხვედა ერსოპიას“.

მეორე მოქმედების შინაარსიც ისტორიულ მოვლენათა სინამდვილეს გვიხატავს. აქ პატარა კახი თავის გამზრდელს, სახლთუფცეს გივი ჩოლოყაშვილს, თავის დროის დიდ პატრიოტსა და მეომარს ბრწყინვალედ აბარებს გამოცდას. როგორც მატინანდ ჩანს, თავდადა ერთი რეჟევი, რომელიც გივი ჩოლოყაშვილი შედიოდა და მას მეთაურობდა, მედგარ წინააღმდეგობას უწევდა მტერს.

ეს ის დროა, როცა დიდიბატონისმემა მეფე თეიმურაზს, (აკაკის „პატარა კახის“ მიხედვით) გადაწყვეტინეს გამაგრებულიყო კახეთში, სადაც მას ერეკლე ბატონიშვილი ჩამოყვავა. მემატინანეს სიტყვები „კახთა მეფედ დასმა“ აქ გულისხმობს იმას, რომ კახელბატონ თეიმურაზს ჩააბარეს მათგან განთავისუფლებული იმლაგი და ალავერდი. ისე კი კახთა მეფედ თეიმურაზი ამაზე უფრო ადრე ითვლებოდა.

თეიმურაზის მთელი ოჯახით კახეთში ჩამოსვლას მოჰყვა ერეკლე ბატონიშვილის გალაშქრება ლევა-ოსმალზე, მია მიერ გადახდილი დიდი ბრძოლა ქიზიყში, სადაც ოსმალებს ავანგარდში ლეკები მოექციათ.

თუ როგორ შეზნადა ამ ბრძოლის წინ ფშავიდან მეფის სახლისა და მთელი ამაღის ჩამოსვლა, ეს უკვე მოცემულია დრამის II, III და IV მოქმედებაში.

გულას თავდადაავლის, მისი გმირული წარსულის მოთხრობით გივი ჩოლოყაშვილი აღანთებს ბატონიშვილის გულს:

„ჩაგებ მოხარა მეშხა გამზრდელმა? ბალო დაჰყურებთა და ამოგერას...“

„მან როდესაც ბრამე თურამ ედლოხს, რომ აუხილოს ქვეყანა თავამ, რომ თავხედობად რად ჩავეთვლა, რომ ავსარული მოეუადვილო?“

რადგან, პოეტის წარმოდგენით, მეფე თეიმურაზი საქმეს აყურებს, იგი სწულელებამ დასძლია, მისი შვილი პატარა კახი მტკიცედ გადაწყვეტს უწინამძღვროს ხალხს მტრებთან ბრძოლაში:

„საკუთარ ტანქვად მე მიმანია ჩვენი სამშობლს უბედურება და ვერ ვუფურებს ვულდამქვილებით რაცა აშდენი სისული იღერებას! რა დროს აღბინა და ნადარბაჲ! გულ ეს არის დღეს ჩვენი ვალა?! წდი მოსობლბოან მამუადვილომედ, გეს დამაბოიონ, მაკურაზინ ხმელა“.

მართალი არ არის, თითქმის თეიმურაზი ამ დროს სწული იყო. აკაკიმ ეს კარგად იცის, მან იცის თეიმურაზის მიერ გადახდული გმირული ბრძოლების შესახებ და ისიც, რომ ის შვედგომში თავის შვილს არა ერთხელ ახლდა ოსმალების წინააღმდეგ დიდ ბრძოლებში და ნიჭიერმა, მხნე სახელმწიფო; მოღვაწემ თავინი ქვეყნის პოლიტიკური თავისუფლების ძიების გზაზე ნეფის პირას დალია სული. მაგრამ დიდი პოეტს არ შეეძლო მხოლოდ მატინანდ გამოყვენება და თავისი ქმნილების გმირობი არ გადაეყვანა პოეტურ სამყაროში.



„ჭარბის ცხოვრებაში“ ფრიად საგულისხმო ცნობებია დაცული XVIII საუკუნის ოციან-ოცდაათიან წლებში მოსახლეობის ნაწილობრივი გაკლავის შესახებ;

თურმე გარეგანებით, ქიზიყის მხარე გალექების გზას დასდგომა, მაშინ, როდესაც შვითი კახეთი მტკიცედ იცავდა მართლმადიდებლურ ქრისტიანობას (ქართ. სხ. II, გვ. 476).

ეს მართლაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, რადგან ოსმალელებისაგან უზომოდ შევიწროებულ და დატანჯულ ხალხს დროებით მოსაზრების მიმოთ სხვა გზა არ მქონდა თუ არა, ფიციონები დაეტოვებია ქრისტიანობა და მივიღო მამადიანობა. ეს რომ მართლაც დროებით იყო, ამას იგივე მატინე მოწმობს: „შეაწუხეს ჭისიყი ლეკთა და გაღმა მზრით, რომლის გამო ვერღარი შეუძლეს ლეკნი და უღალატეს მუნ მყოფთა ლეკთა და მრავალნი ლეკნი მოსწყვიტნეს (ქართ. სხ. II, გვ. 476)“. თუცა თავადნი და ახანური, მატინეს თანახმად, მტკიცედ მდგარან მართლმადიდებლური ქრისტიანობის დასაცავად, მაგრამ განა იგივე თავადნი და ახანური არ უძლიდნენ ოსმალებსა და ლეკებს ერთი მეორის წინააღმდეგ და ამის გამო არ იყო, რომ უზრატო ხალხს ანანაგებდნენ? ოსმალე-ფიციონების ცხადსაყოფად ამილახვრების მავლითიყ ემარა.

ეს სოციალური უკუღმართობის ფონი აკაკის შეუდარებელი ხერხით აქვს დახატული თავის დრამატულ ნაწარმოებში. ჭარბად ამ შემთხვევაში ისტორიული სინამდვილეა აღებული, კერძოდ ქიზიყის მავალით. აქ რწევატ და ზნეობადაცემული თავადობის წარმომადგენლად გამოყვანილია რევას ბებურიშვილი, ხოლო ქვეყნის მოჭირანსულე თავადი ლევან ჭვავლაძეა.

ლევან ჭვავლაძე მაცყრად უსწორდებოდა მოღალატე თავადებს. მას მოუკლავს რევას ბებურიშვილის ძმა იმის გამო, რომ იგი ქიზიყში შეძლოდა მტერს:

„...ოჯს დაგვეხსა მტერი თუ არა  
მაჲ შეეცელა ბებურიშვილი...  
ქართლელთაჲ უშუერ და შაჲ თიის  
და თავმოწყინედ ქიზიყის მხარეს  
ურცხვად აძლუდა ბორჯტ მავალიოს...“

აკაკის აქ მხედველობაში აქვს ქიზიყის მოქცევა ლეკთა ბატონობის ქვეშ, რასედაც უკვე მივითვებდით. რევას ბებურიშვილი, რომელიც ჭვავლაძის მისი წინადა, თავის ძმას ამართლებს ვრცელ ბატონიშვილის წინაშე, თითქმის იგი მტერს ატყუებდა, თავალებს უბამდა. იმის გამო, რომ ბებურიშვილი ხმალი იწვევდა ჭვავლაძეს და ისინი ბატონიშვილმა შეაწერა, გვიჩოლოყაშვილი ამბობს:

„...როცა მეცხვარის ძაღლებს მოუვათ  
ჩხუბი და მწარედ ვერამხნოს ჭკნენი,  
მაშინ პატრონისაჲ აღარ ჰყოფენ...  
თუ მიეშველა, მასაც უღრენენ...  
მაგრამ იმავ დროს თუ ვარნა მველი  
ი არებარეს სადმე მამლობდა,  
შეწვევებენ ბრძოლის და ყველა ერთად  
ი მტერს მისდევენ მოსაგებლად...  
თუ კი ოთხფეხსაც ჰქონია, ვხედავო,  
ამდენი ვრძობასა და მოსარებას,  
მაჲ აღმაჲს მალად ქმნილებას,  
განა შეშვენის და ეკადრება,  
ჩრდი მთლად გადაჰყვენ მის პარადობას,  
შინაურებზე არისებდავს ვაჟს,  
და ვერა ხედავდა მტერს სიფხობით  
მის დასაღუად მტერს მასზე მოსულს...“

აკაკი სასტიკად გმობს რწევატ ჭართელს, თავადანსურობას, რომელიც პირადი გამოსავლისათვის ჰყიდის სამშობლოს, თავისუფლებას. ძალიერ გაცილებით მაღლა დგას, პოეტის აზრით, ასეთ ადამიანზე. რომ ეს მართლაც დამახასიათებელი იყო ქვეყნის მოღალატე თავადებისათვის, იგი დადასტურავს რევას ბებურიშვილმა ბრძოლის ველზე. ბებურიშვილი, რომელსაც ლაშქრის მელმცხრე ნაწილი აბარია, შეტყუვე გადასულ ჭვავლაძის ზურგიდან ტყვიის გასროლით კლავს. მაგრამ მოღალატეა მტერიც არ ინდობს. ლეკთა ბელადი ალისკანტი ჭვავლაძის გველეხს ბებურიშვილს ხმლის მავარი დარტყმით შუაზე გააპობს.

დიდ პოეტს სურავს ხალხის ძალა და მისი სიმპათიები განსაკუთრებით მიმართულია მეომარი გლეხებისადმი, რომლებიც გამარჯვებით დადგურიგენის დიდი სისხლისმცემტერი ბრძოლა, მაგრამ ვიდრე ამ მომენტს შევვებოდეთ, ისევ პატარა კახის საომრად გამოვსვლის მისამზადებელ დღეებზე შევიწერებ.

გულას გამოჩენა მთის გლეხებში და მისი ნაამბობი ბატონიშვილის მეთაურობით მტერზე მოსალოდნელი გაღამქრვის შესახებ, ბრძოლის დიდ წყურვილს იწვევს და გლეხები მზად არიან გამოვიდნენ სამშობლის გამანაადგებელი „ურჯულების“ წინააღმდეგ. მაგრამ იარალი?

- უველას რომ ადარ გვაქვს თოფ-იარალი?
- ჩარეული ომიში რალა ნაკლუბია შენ ხალ-  
ხანჯალზე ჭვები და კტი?
- ცული და წალად ზომ უველას გვაქვს?

აქ მითითებულია მჭრელი თობი მისი ყუთი. საცხებით შესაძლებელია ეს ასეც ყოფილიყო, რადგანაც იმ დროს როგორც საერთოდ მურწეობა, ისე იარაღის წარმოება ძალზე შემცირდა. თუცა მიიღი უზნავლედ მანაც ცნული წარმოსადგენია, საჭარტველოში გლეხები საომარ ასპარეზზე ისეთივე იარაღით გამოდიოდნენ, როგორც თავადახანურობა.

„...ახი ფარშუთი, თუში ხმლით  
უზავ-ბევსურს მწვენის აბჯარი“ (ჭრ. ორბელიანი)

მაგრამ, რა თქმა უნდა, თავადახანურობა გაცილებით უკეთ იყო შეიარაღებული, ვიდრე გლეხობა. ჯარის ცხენოსანი ნაწილები ერთიანად დაგდახანურობისაგან შედგებოდა. ეს რომ სავალდებულო იყო მათთვის, იქიდანაც ჩანს, რომ ფეოდალური ჭართული სამოქალაქო სამართლით დაკანონებული ბრძოლის ველზე ჭოთლოსნობა ანუ ცხენოსნობა. გარდა ჭოთლოსან ახანურებისა, კანონი ითვალისწინებს კარგოსან ახანურებს. მათ უნდა გაემართათ კარგები. აღარას ვამბობ იმის შესახებ, რომ შუბი, ფარი, ხმალი და აბჯარი სავალდებულო იყო თავადახანურობის არსებლისათვის. ხოლო გლეხები ერთიანად ქვეით ნაწილებს შეადგენდნენ. ისინი, განსაკუთრებით გვიანფეოდალურ საჭარტველოში, თოფებით იარაღდებოდნენ წინასწარ ამზადდებენ ტყვია-წამალს. შემძებულ გლეხებს დაწესებული იყო ვ. წ. საღამიარო გადასახადი, რომელშიც სურსათთან ერთად ტყვიაწამალი შედიოდა.

მაგრამ თუ საერთოდ მურყეული და ხშირად მომსპარი იყო გლეხის მურწეობა მტერის თარევის წყალობით, მით უმეტეს ტყვია-წამლის და თოფის წარმოება მის აღარ შეეძლო, ყველმშენთხვევაში, მშვიდობიანობის დროისდაგვარად. ამიტომ



აქვეყნების გულს აკაი: „ჩი მგრამ ყველას რომ აღარ გვაქვს იარაღი? და აქ გამოსავალი ნაპოვნია — ესაა სამეურნეო იარაღის გამოყენება.“

ახლა ფორტზე ჯარის განაწილების შესახებ, რაზედაც პოეტს მფეფ თეიმურაზსა და ბატონიშვილ ერეკლეს ალაპარაკებს. ამას წინ უძღვის დარბაზისგან თათბირი მფეფ-დედოფალთან და გადაწყვეტილება — ნება დაერთოს სრულიად ახალგაზრდას, მემბატანეს სიტყვით 15 წლისას, ხოლო აკაის სიტყვით 16 წლის ერეკლე ბატონიშვილს მოაწყოს გალაშქრება მტერზე.

მხოლოდ XV საუკუნიდან დაკანონდა საქართველოში დედოფლის მონაწილეობა სახელმწიფო თათბირზე და საერთოდ ქვეყნის მართვა-გამგეობაში. მანამდე დედოფალი სახელმწიფო საქმეებში ვერ ჩაეროდა. ასე რომ აკაის მიერ შექმნილი სცენა მისი დრამის IV მოქმედებაში სასუსებით იატორიული სინამდვილიდან გამომდინარეობს — თეიმურაზი მიმართავს თავის შვილს:

„ღაირბაისლებს მოციქულბაშა და დედამების სიტყვამა ვაგებარა...“

დარბაისლების თათბირი მფეფთან თავდება პატარა კახის სიტყვით, რომელიც მფეფზეა ფორტზე ჯარის განაწილებას.

აკაის აქ დუაყავს საუკუნებით მიღებული და განმტკიცებული ტაქტიკური წესი საბრძოლო ლაშქრის განაწილებისა: მოწინავე, მემარჯვენე, მემარცხენე და მამული ნაწილები. XVIII საუკუნეში ლეკ-ოსმალეთთან ომების პრაქტიკა ხშირად სცილდებოდა ამ ტაქტიკას და აგრეთვე ერეკლეს არაერთხელ, ყოველგვარი მარჯვენა და მარცხენა ნაწილების გარეშე, მცირე ზარბით უწარმოებია შეტევა მტრის წინააღმდეგ. იყო შემთხვევა, მაგალითად, 1744 წელს, როცა ერეკლემ 7 ხვესურით შეურა გზა ლეკთა ლაშქარს არაგვზე და მაცარი დარტყმით საკმაოდ შეათხელა და გააფანტა მოლაშქრე ლეკების რიგები. ლაშქრის შეტრეპაც მოულოდნელად, მტრის თავდახმის დროს ხდებოდა.

საბრძოლო ხაზის ახლო-მახლო სოფლებიდან იკრიბებოდა ლაშქარი, რომელიც უფრო და უფრო იზრდებოდა შორს მდებარე სოფლებიდან, რამდენადაც ამას ბრძოლის გაგრძელება მოითხოვდა.

სწორედ ქიზიყში ლეკებთან შეხმის წინ ბატონიშვილმა ერეკლემ „შემოიყარა სოფლებიდან ჯარი“ — ამბობს მემბატანე.

„პატარა კახის“ მიხედვით ბატონიშვილის პირველ გამოსვლას საომარ ახარეზე წინ უძღვის საკმაოდ დიდი საზღადისი და ლაშქარი უპირველესად მოდის ფშავ-ხვესურეთიდან, თუშეთიდან, რომელსაც ბარის ლაშქარი უერთდება.

აკაიმ ვარგოდ იცოდა და ეს მხოლოდ „ქართლის ცხოვრებიდან“ შეგნოვო გავგო, რომ ფშავ-ხვესურები ერეკლე II-ეს მუდამ ახლდნენ ვველა ომში, რომელიც კი მფეფმ გადაიხადა 60 წლის მანძილზე 1735-1795 წ. წ. კრწანისზე, თბილისის კედელთან მოხუცი გიორი სარდლის წინამძღოლობით ალა-მანაღ-ხანის ურდოებს რომ სამასმა არაგვისპირელმა შეაკე-ლა თავი გააფთრებულ ბრძოლაში, ესენი ხომ ურთიანად ფშავ-ხვესურები იყვნენ!..

ლეკთა მრავალრიცხოვანი ჯარი, რომელსაც ერეკლე ბატონიშვილმა შეუტია ნეიმისის მინდორზე, მტრის მოწინააღმდეგე ნაწილებს შეადგენდა აკაის ვარაუდით.

ალანის პირას ლეკების უკან ჩასაფრებული იყო ოსმალების სერასკერი, რომელმაც გაესია თავისი ჯარები ქართვლებს, რაკი ლეკები განადგურდნენ.

ამას ყველაფერს მადლობიდან ქვერტეს მფეფ თავის დაბაისლებთან და დედოფალთან ერთად.

ეს მადლობი უნდა იყოს მაღარო, სადაც, მემბატანეს სიტყვით, გამარჯვებით ბატონიშვილი ავიდა.

ოსმალეთის შემოტევაში ქართველთა რიგები ძალზე შეათხელა და ბატონიშვილი საბედისწერო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მაგრამ მას მოეშველნენ გლეხთა ასეულები, რომლებიც გადავიდნენ შეტევაზე და გასტყეს მტრის ძალა. ოსმალების სერასკერი გადაარჩენილი ჯარის ნაწილებით ბრძოლის ველიდან გაიქცა.

ეს დამამტკიბით რიგები მეომარი გლეხებისა გელს მიერ იყვნენ დარაშულნი. ისინი უმეტესად ხელკეტებით, ცულებით, წალღებით და თხებით იყვნენ შეიარაღებულნი.

სერასკერი თავისი ჯარით აკაის მოხსენებული ჰაკან „პატარა კახის“ პროზაულ ვარიანტში, რომელიც მოიპოვა ოსებ გრიშაშვილმა საქართველოს სახ. ცენტრ. ისტორიულ არქივში, 1935 წელს. რა თქმა უნდა, ეს პირველი ვარიანტია. სერასკერის ჯარების შეკახებ ლეკსად დაწერილი „პატარა კახის“ არა ბატონიშვილი, არამედ მეორე შიკრიკი ამბობს:

„გადატოვდა სულ ახლა ბედი და რისხვად თავზე დეგავტედა ზეცა: ალანის პირად ერო ხეობისა მტერი უყოფლა ჩასაფრებელი ჯენ არ ვიპოვილი... აქ შეგავაყუფეს და ასტად მამოდა ვაწყარებულა.“

„პატარა კახის“ პროზაულ ვარიანტში გვხვდება საინტერესო ადგილი: გლეხთა რიგებში იბრძოდნენ დედაკაცებიც, რომლებსაც „ლუგებში გამოვებთ კოხებზე, გაეკეთებიათ დროშები და მოუძღოდნენ ქმრებს. კალათით ქვებაც კი თან მოქონდათ... ამ სანაპოვამ შიშის ზარი დასცა სერასკერის და იბრუნა პირი.“

მემბატანის ცნობას სასუსებით ეთხვევა ერეკლე ბატონიშვილის მიერ ლეკთა ბელადის ალისკანტის მოკლა.

„პატარა კახი“ თვითმპყრობელობის მცარე საუკუნეში გამიწული იყო ხალხში ეროვნული თვითშეგნების განსამტკიცებლად, მის დასარაზმავად ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლაში.

ეს არ იყო სეპარატისმი, როგორც ეგონათ თვითმპყრობელობის აგენტებს, რომლებიც უწოდებდნენ იმისათვის, რომ „პატარა კახის“ სცენაზე არ დადგმულიყო და არც დაბეჭდილიყო.

XIX საუკუნის 60-70-იანი წლებიდან რევოლუციურ მოძრაობაში, რუსეთში აკაიმ დაინახა ახალი რუსეთი, რომელსაც ის უპირისპირებდა ძველ, თვითმპყრობელო რუსეთს და აწამადა, რომ განმთავისუფლებული მოძრაობა, რომელიც მძლავრად ჩაება საქართველო უკვე 70-იანი წლებიდან, დასძლევდა თვითმპყრობელობას და ქართველ ხალხს მოუტანდა ეროვნულ-პოლიტიკურ თავისუფლებას.



შელიშვილი გიგოლაშვილი

შოსაჲ პორტრეტი

# უიქრეკი

## „უიქრეკი“

აპოლონ ქორდანიანი



ული, გონება, ენა და ოსტატობა — აი, ის ოთხი ძირითადი ელემენტი, რომელიც რუსთაველია გაგებით აუცილებელია ჭეშმარიტი პოეტისათვის, მაგრამ ამათგან მაინც მთავარია გრძნობა (გული) და გონება, რომლებიც განსაზღვრავენ სხვა ელემენტების ზომიერ თანაფარდობას ისევე, როგორც საერთოდ ფორმისა და შინაარსის ლოგიკურ ერთიანობას. გრძნობისა და გონების ურთიერთობაზე დამოკიდებული თვითონ პოეტურ ნაწარმოებში ნაჩვენებია ადამიანური ენებების საკითხიც. „ვეფხისტყაოსანი“ სწორედ გრძნობა-გონების ჭიდილის შედეგად შობილი ადამიანური ენებების გამოვლენის საუკეთესო მაგალითის წარმოადგენს.

გრძნობისგან გახლებული ტარიელი მეგობრებთან ერთად დგას ჭაჭუთის ციხის მისადგომებთან, სადაც ნესტანია ჯამბუჯვედელი. ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის მისივე რეპტიკის ბანაკში უნდა შეეჭრას სმალამოწოდლი. და ამ დროს იწყება თათბირი. თითქოს უჩვეულო გადასვლაა. განა შეიძლება ტარიელის გრძნობებით შეპყრობილმა კაცმა ითათბიროს მამონ, როცა ასე ახლოს სუნთქავს ის, ვისთვისაც ბრძოლა განუწყობავს. მაგრამ მოქმედების გააზრების შემდეგ, გასაგები გახდა ის, რაც პოემის დამატებამ და გაგრძელებამ იგულისხმებოდა. სწორედ ამ თათბირზე გამოჩნდა ტარიელი მთელ თავისი შესაძლებლობით. დავიანახეთ მთლიანი პიროვნება.

რატომ იმარჯვება თათბირზე ტარიელი? ამ კითხვზე ასუსხის გაყვამა თავისთავად მოითხოვს გრძნობა-გონების ურთიერთობის საკითხის გარკვევას.

ადამიანი გონებისა და გრძნობის კომპლექსია. აიონი ადამიანები, რომელთა გონებას ისე დაუბნობდა გრძნობა, რომ მოვლენას ვერ ხედავენ, ან ხედავენ გვიან, როცა ფაქტი მომხდარია. მეორეში გაიანზრებენ მოქმედებამდე, ამიტომ მიუხედავად გრძნობის სიძლიერისა, ჭკუბეჭენ და ხედავენ მოქმედების პროცესში. აღმათ მეტყაყლებად ამ ორი კატეგორიის გარშემო შეიძლება კაცობრიობის სორმალური ხაწილის დაჯგუფება.

პოემის დასაწიისმდე შემოიჭრა ტარიელი იქ, რომ ჩვენ არ ვიცით ვინ არის, ან რა შეეშთხვევა მას, მაგრამ მივხვდით, რომ რაღაც დიდი გრძნობებთან მოუხდა ჭიდილი.

ტარიელის გონება დაბინდულია მძიმე განცდებით, ამდენად თითქმის პოემის გონებრივი ცენტრი ავთანდილია.

ტარიელს, მწუხარების ფაშს არ ძალუძს სწორად გაერყვეს თავია მიზნებში. ასეთ შემთხვევაში მწუხარებით გაოგნებულ ჭირისუფალს სწორ გზაზე აყენებს ახლომეული ადამიანი. ასე ხდება ცხოვრებაში, ასეა პოემაში.

თითქმის ჭირისუფალმა უკანა პლანზე გადაინაცვლა და წინ წამოიწია ავთანდილი, რაც ზოგჯერ გაუჭირებინებს — ვინ არის პოემის მთავარი გმირი? რადგან მკითხველს აინტერესებს მიაგნებს თუ ვერა ავთანდილი ნესტანის კვალს. დროებით თინათინმა და ტარიელმა უკანა პლანზე გადაინაცვლეს, ასპარეზზე წამოიწია ნესტანი და განსაკუთრებით ავთანდილი. ის იქცა ნაწარმოების დერმად.

ავთანდილმა შეასრულა თავისი მისია, მიაგნო ნესტანის სამყოფელს, მეგობრები დგანან ჭაჭუთის ციხესთან, განულო ალუკვეებისა და დაბნულობის პერიოდმა, დაცხრა გრძნობა და აღმოჩნდა, რომ ტარიელს თავისი დიდი გრძნობის შესატყვისი ნათელი გონებაც ჰქონია.

სხვაწარად არც შეიძლება, რადგან დიდი გრძნობა საფუძველია დიდი გონებისა, ან პირობით.

რა არის მიზეზი ტარიელის დიდი გრძნობისა? როდესაც „ვეფხისტყაოსანზე“ მსჯელობენ, ასეთ კითხვას არც კი სვამენ, რადგან უღაო მიზეზად ითვლება ნესტანისადმი სიყვარული, როგორც საფუძველი მისი გრძნობისა და ამ გრძნობიდან მომდინარე მოქმედებისა.

ასეთი აზრი სწორია, მაგრამ, ვფიქრობთ, სრული არ არის. ის ვინც იჩინებს ნესტანის მუღულზე, იგი გახდება მემკვიდრე და მფლობელი ინდოეთის სამეფო ტახტისა. აი რაა ეუბნება ტარიელი ნესტანს:

„შემა დამო ვითა ვსადგა, რადგან იგი ვერ მიმუდარა, არ იყის, თუ იმდღეითი უბატონოდ არ განმდარას ტარელ არა მუამუღუ. სესუას მათოფს არად არა, ვთ მოფიანს, არა ვიყო, ანუ იგი ვინ მიმუდარა“.

ნესტანი ეუბნება ტარიელს:

„იადი თავსა წესა და პრემითი ინდოეთს ფლობასა, მე და მან დასხელო ხელმოქიდ, სკობს ყოფილს სიძე სძლობასა“

ტარიელმა ასე შეუთვალა მუცეს:



ხედავსმა დასვა ხელწიფედ დამტყნის რა ნადავლია?  
სხვა მიყვდ დაჯდეს იხილეთ, მერტახს მე ჩემი ხრამლია?!”

ან კიდევ:

„შენი ქალი არად მინდა, გათხოვე, გაპირე, გაპირე, ინდოელი გნის არის, არცხ მიყვდ ნუკანს კიდე“.

„შენი ქალი არად მინდა“. ნესტანება და ტარიელის წინასწარი შეთანხმებასთან ერთად, შეიძლება გაატარაზების გამს თქმული გადაკარბება, მაგრამ აქვე წრფელია ტარიელი, რადგან იხილეთის ტახტისავე სწრაფვა აძლიერებდა ნესტანისადმი სიყვარულის ერთობას.

პირადად და საზოგადოების ასეთი შერწყმა ხდება საფუძველი იმ დიდი გრანობებისა, რომლითაც პოემის გმირები მოქმედებენ, უფრო სწორად — რითაც ისინი არსებობენ.

მაგრამ ზოგადი რუსთაველს არ ესმის ყალიბი გაგებით. ტარიელი მიწერი არსებაა. იგი პირადულიდან გამომდის და მიდის ზოგადისაკენ. ტარიელისთვის მთავარია, რომ იგი ვერ იქნება ინდოელის შეკატრბი, რომ მას თავიკი ურის აკეთილდღობი საქმედ არ მიიჩნია თავის სამშობლოში ზნაწმინმას ტახტზე ასელა, ამიტომ სწორედ პირადი არ დაბოძ მან. ამით ტარიელი სახეოდ გაირის საბით თუ უწინააღმდეგობა საზოგადოდ, საპატრიარქო ვთანხმება უფრო დიდს, ეროვნულ საკითხს, რადგან არცერთ ერს არა სურს უცხოელი მართავდეს მის ქვეყანას. ეს არის ეროვნული სულის სწორი ჩვენება. ეს არის ის, რააც ხელმოწევაში რეალიზში უწოდება. რადგან რეალიზშია არის ის, — ამჯერო ადამიანი, როგორც მოსახს, არამედ ისეთი, როგორც ის არის. რუსთაველის გენიალიზმა იმამიდაცაა, რომ მან დაინახა და ინტუიციით განსჭვრიტა ის ტრაგედია, რაც შეიძლება მომხდარიყო. მხოლოდ ამის შემდეგ გახდება უფრო ნათელი, თუ რატომ დასჭირდა ადლო ორი სიუჟეტურად ნაყოფი საზი. ან უფრო სწორად, დასაწყისში ავთანდილი მოქცეა ტარიელის მსგავს სიტუაციაში. როცა მწერალი იყენებს რომელიმე სიუჟეტურ ხაზს, ის ეყრდნობა რადიკალს, რაც კანონზომიერის ხდის მის განვითარებაში.

ფარაადან მეფემ გადასწყვიტა ნესტანის უცხო მეფის შეიხზე გათხოვბა და მისი ეს უგუნური ნაბიჯი გახდა საფუძველი იმ ტრაგედიას, რაც პოემაში დაგინახეთ. როსტევან მეფემ კი, მიუხედავად უწესილის, მაინც გამოინახა გზა, თიხანობის მის განხილად ავთანდილითან შეუღლებისა. და ამით ავთანდილი ფაქტიურად ტახტის მემკვიდრედ აქცია. სამეფო კარმა აღბათ ამიტომ იგრძობ თავი შეურაცხველად და ეს იქცა მიუხედავად რუსთაველის და მთავი პოემის დღეებისა. აღბათ ამან შეიყვანა შეედომამის მიყენებები, რომლებმაც დაიწყეს „ვეფხისტყაოსნის“ არა ჭრისტიანულობის მტკიცება. ამის მტკიცება კი ისევე შეიძლება, როგორც იმისა, რომ პოემა არის ჭრისტიანული, წარმართული, ენოპლატონური, არეოპატიკული. ის მოიცავს მათ და არცერთ ცალკეულ სარწმუნოებას და იზმში არ ქდება. ის ყველაზე მაღლა დგას ამანია „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალობა. ხშირად ადამიანს კეთილი მიზანი აიძულებს, მისკენ მიზნავდ კეთილი გზებზე გაიაროს, ცხოვრების ეს კანონი კარგად იცის „ვეფხისტყაოსნის“ დამწერმა.

ავთანდილი როგორც კი შეეცადა დასმარებოდა ტარიელს — გარდაიქმნა, როდესაც ფატმანისაგან სამიჯნური ბარათი მიიღო, გულში თქვა:

„უმიყავსი საქმე ყოფილი მოღვაძე, მით ობრია,  
რა უღვაძეს, რა მოუწახავს, რა წინი მოუწერია!“

ხილო ფატმანის მისწერა:

„შენ მიმასწარ, თვარა შენგან შე უფრო მჭირს ცვეხლო დება“

უფრო მეტიც, ავთანდილმა მოსკლა ჭამსეგირი და ორი მონა. მართალია ამით ფატმანი და მისი ოჯახი მივიჩნ რისხება გადაარჩინა, მაგრამ ამის მიუხედავ მაინც ფატმანთან მისი ურთიერთობა იყო.

ერთი შეხედვით ისე ჩანს, თითქმის ფატმანი იყო „უხელო სიყვარულისა და ხეყენა-კიენის“ განსაზიერებელი. უხელო და უხელო კი მას მთელი გრძობით შეუყვარდა ლამაზი ჭამსეგირი. გულწრფელად უხელოს ამას ავთანდილს. ფატმანის გრძობა და ლტოლვა ავთანდილისადვე წრფელია. ავთანდილი კი ფატმანთან ურთიერთობას ამყარებს იმიტომ, რომ შეიძლება ამ დაახლოებით ნესტანის შესახებ გაგოს მისგან რაიმე.

„თუკა: ღიასი ვინა ვუყავს, გაქცევის და მისყმს გულსა, ვუკი და მიფრებდა არად შესრის ყოლა გრესი; რაცა იყის, გუგუნავს, ზვიანდას უბოხის ხელსა, მივოს, მივყვე, კანდა სადმე ვცნობ საქმესა დამალულსა“.

საერთოდ ფატმანის სახე, ავთანდილის მისთან ურთიერთობა, საიგარად რეაქურია. მხატვრული ნაწარმოების ჟიჟმ-მართი შეფასების უპირველესი საფუძველი მსწორი წაკითხვაა. სწორი წაკითხვისთვის კი აუცილებელია მასში მოქცეულ არჩულ ემიჯნული არა ცალკეული, ამოგლეჯილი ფრაზებითა და სტროფებით, ადამედ იმით, თუ როგორია ამ სტროფის საერთო მიზანარსიან დაზიადებულება. „1665 — სტროფის ისევე რუსთაველურია, როგორც პროლოგის მეორე სტროფი. თუ იქ „ამისი“ პრობლემა ამტკიცება არეოპატიკულ მსოფლგაგების სახელდასხვობას, აქვე იგივე ამბავია. „სიმუხლოე გამოსა“ ბოროტება და ყოველი ბოროტება უბნოა, „არის ერთისა წამისა“, რაც არეოპატიკურის ერთ-ერთი მქვაკუთხეადაა. — წერს პატრიკეული მაღა ნეკუნიძე. (გერნალი „სიყვარული“ 1965 წ. № 2 „ვეფხისტყაოსნის“ ზოგირით საკითხებში“ გვ. 124-137).

ენათორ როგორია პროლოგის მეორე და 1665-ე სტროფების არეოპატიკული გაგება:

„ქ ლმერთი ერთი, შენ შექმენ სახე ყოლისა ტანისა, შე დამოფარე, დღეა მეუ დაამრებუად ქე სატყისისა, მომუქ მიჯნურთა სურველი, სიყვადვედ ვაგატხისისა, ცოდვათა ეგმსუბუბუა შენ თანა, ყასატხისა“.

პირველში — მოყვანილია არეოპატიკული მსოფლგაგების ერთი უმნიშვნელოვანესი მომდგერება „ამისი“ ციყიის შესახე;

მეორეში — სატანასთან ბრძოლის ამბავი, რაც პოემის ტექსტის ამ საფეხურზე შეუფერებელია;

მესამეში — ტექსტი დაბამიჯვებულია, რის გამო მართლაც გაუგებარია საერთოში სიტყვის გრამატიკული ფორმა (გვერდითი განათიხა);

— მეოთხეში — „დაპარაკია „ცოდვათა შემსუბუქებაზე“, რაც ხსნის რუსთაველის იმ გარემოში ცხოვრებას, ოც აღიბუქდა მისი, ცოდვათა შემსუბუქებისათვის საყვლესით მოღვაწეთა — მაქსიმუსა და ოთხეხ დამასკელის წინაშე (მეორესთან უპირატესად) მოლოცეულის საბით დაბატვამი.

„...პირველ შეკარში ოთი ამბავია საკითავთა: რას ნიშნავს სიტყვა „შექმენ“, ღმერთისათვის მიწერილი. „შექმნა“ უპირისპირებს ერთიმეორეს ორ ცნებას: შექმნილსა და შექმნილს“ (გვ. 126).

ამას მოსდევს მსველობა ღმერთზე და ბუნებაზე, მეორე სტროფის ნახმარ „შექმნის“ შედარება პირველი სტროფის „შექმნილსთან“, რომელიც „რომლისთვის“ არის მიწერილი. მეორე მოდის არეოპატიკურის ატკირის აზრის მომწვილები, რომ ღმერთი სახიერია და ამავე დროს „უსახო სახვა“ და კეთდება დასკვნა:

„ამდენად იდგურად პირველსა და მეორე სტროფის როგორც პანთეისტური ყოფიერების განხორციელების შორის (პანთეისტური მატერიალიზმი) განსხვავება არაა. გარდა განწყობისა ანუ გამოსახვის ფორმისა“.

აქედან მომდინარე, მეორე სტროფი უდაოდ რუსთაველურია, მაგრამ თავის ადგილას არა ზის, ხოლო თუ სად არის მისი ადგილი „ამას გვეტყვის მისი დანარჩენი სამი პეკარი“.





„სამიშველეს აწკარო მიუთითებს ერსა და იმავს, სახელ-  
ლორს, უფრო მოვიანო ხანს, როდესაც მნიშვნელობა ეძლევა  
რუსთაველისათვის სატანასთან ბრძოლას, რისთვისაც საჭი-  
რო შექმნა არა მარტო ღმერთის მოხსენება, არამედ მის წი-  
ნაშე შექმნა „შენ დამიფარა“ და სხვ.“ (იმავე გვერდზე).  
პატივცემულ მეცნიერს გადაწყვეტილად მესამე აწკარო  
მიანიძა, რომელშიც „გასატანისა“, როგორც ნიყო მარმა შე-  
ნიშნა, უაზროდ ჩანს.

„რა აზრი უნდა ექნებოდეს „მიჯნურთა სურვილის“ გამო-  
თხოვას ღმერთისად და გარდა ამისა ეს აძნელებს საბითომო  
სიტყვასთან „გასატანისა“ დაკავშირებას. საქმე კი აქ სიტყ-  
ველის გადასამართა, რასაც „სურვილის“ ადგილის აღდგენით  
ეწყველება“.

ავტორი ივებს სურვილს, როგორც ძალის შესატყვისს და  
ტექსტს მართლაც ასე:

„ომზე სურვილი მიჯნურთა სიკვდილზე გასატანისა“.

და ასეცნის: „ამ აწკარის დაწვარა შედეგო რუსთაველს მხო-  
ლოდ პოემის იმ სახით, როგორც არს დღეს ხელში ვაკეებს, დამ-  
თავრების შემდეგ, როცა მისი გმირები უკვე აღწევს თავისი  
„მიჯნურობის“ ზეობს და პოეტს ახლა დარჩენია მათი სიკვ-  
დილადმდე გატანება, თანხლება, გაყოლა“ (გვ. 127).

მაგრამ პოემის ასე წაკითხვისას წამოიჭრება კითხვა. რა  
აუცილებლობა იყო, რომ პოემის დაწვარის შემდეგ, პროლოგში  
არ შექცა ის, რაც უფრო კანონიერი იქნებოდა თქმულთა  
ეპილოგში? ან რით აიხსნება ცოცხათა შემსუბუქებაზე ულა-  
ჩაი პოემის დანათავრების მეზე? ცოდვასა და პატიების გა-  
მომთხოვაზე საუბარი პოემის დაწვარებზე შეიძლება და და-  
წვარის შემდეგაც. ან რით არის სატანასთან ბრძოლის ამბავი  
ამ საფურცელზე (დასაწყისში) შეუფერებელი და ნათუ რუსთა-  
ველმა ვერ შეამჩნია ეს შეუფერებლობა?

ჩვენი მიზანია გავარკვიოთ როგორ გვეცნის სატანასთან  
ბრძოლა, ღმერთის მიერ შექმნა და რა კავშირი აქვს დასა-  
წყისში ნათქვამს „სახის“ ცნებას, ეპილოგში თქმულ „გამის  
წიუნულთესთან“.

პირველ სტროფში რუსთაველი ამბობს: „რომელმან შექ-  
ნა სამყარო“.

მეორე სტროფში შემქმნელს არქმებს სახელს: „ქე, ღმერ-  
თი ერთო, შენ შექმენ სახე ყოვლისა ტანისა“.

და ღმერთს, რომელმაც სამყაროში ატარებულ საგნებს მი-  
ცა სახე — ფორმა, სიხთვის მფარველობას. სიხთვის მისცეს  
ძალა სატანის დასათრგუნავად.

ვინ არის რუსთაველის ღმერთი და როგორია ადამიანის  
ურთიერთობა მასთან?

საერთოდ ღმერთი შეიქმნა, როგორც იდეა, როგორც გა-  
ჭირების ეპოს ადამიანთა მსხველი და მფარველი. მაგრამ  
შემდეგ თანდათან იქცევა იგი ბატონად და იძობებს ადამიან-  
სებს, რაც იდეის დამბობის საფუძველი ხდება. რუსთაველმა  
ღმერთს დაუბრუნა პირვანდელი თვისებები და ამით გაათავი-  
ყოფლა რა ადამიანი ღმერთის მონობისაგან, გაამარა მისი  
ტანტყე, რადან ღმერთია ღმერთი, თუ იქნება მისდამი  
რწმუნა, მაგრამ რწმუნა არა მონის, არამედ თავისუფალი ადამ-  
იანისა. ამრიგად, ადამიანი დაუახლოვდა ღმერთს, ისე, რომ  
ღმერთი კი არ დაშვებულა დაბლა, არამედ ადამიანი ამაღლ-  
და ღმერთთან. რუსთაველის მიერთვის ადგილი ზეცამია, ადამ-  
იანისა კი მიწაზე. ადამიანი მაღლდება თავისი კეთილმოი-  
ხილვითა და პატიოსანებით. აქ, მიწაზე, იგი თლიერია და დია-  
დი თუ მასთან არის ღმერთი, ღმერთი კი ყოველთვის იქნება  
მასთან თუ ის სამარტოლიანი და კეთილია. მაშინ იგი დაამარ-  
ტებს კიდევ ბოროტა. ასე მყარდება პოემისადე ადამიანის კავ-  
შირი ღმერთთან. ამიტომ არის ბოროტება მოკლე და სიკეთე  
გრძელი. ამიტომ სიხთვის პოეტის ღმერთს: „შენ დამიფარე,  
ძლევა მეც დათრგუნავდ მე სატანისა“.

ბუნებრივია, ასეთ სათხოვარს ადგილი უნდა ექონოდა  
პოემის დაწვარებზე, თორემ რაღა აზრი აქვს ამის, თქმულზე  
მის დასრულების შემდეგ, როცა სიკეთე გამარჯვებულად  
სატანა დამარცხებული.

ბოლოს პოეტს სათხოვარი კი არა აქვს, არამედ სინანუ-  
ლი, რომ ყველაფერს თავისი დასასრული აქვს, გამარჯვებულ  
სიკეთესადა კი.

„ომზე მიჯნურთა სურვილი, სიკვდილზე გასატანისა“.

ამბობს პოეტი და სწორედ იმისთვის სჭირდება მას ღმერ-  
თის მფარველობა და ძალის მოწყობა სატანის დასათრგუნავად,  
რომ მიჯნურთა ამბავი სიკვდილზე გასატანის.

ეს ნიშნავს:

რუსთაველი დიდ შემოქმედებით შრომის იწყებს და  
ითხვებს ღმერთითგან ძალს, რომ კარგად დაასრულებინოს  
იგი. მისცეს ძალა მიჯნურთა ამბის „სიკვდილზე გასატანისა“.

ეს პოეტის ლოცვაა განხების წინაშე.  
შეიძლება ჩვენი დრისისთვის დიმილის მომგვრელი იყოს  
ასეთი მის. მაგრამ ძველად, როცა სარწმუნოება არსებობდა,  
რიტუით ადამიანიც კი, გზას რომ დაადგებოდა, ღმერთს  
სთხოვდა, შემიღობთ განაბატარო ეს გზა. იმით უმეტეს, თუ  
დიდება და შორეულ გზას ადგა. რუსთაველიც დიდ გზაზე, გზის  
დასაწყისთან გადსა და სთხოვს ღმერთს, მისცეს ძალა ამ გზის  
გამარჯვებით გავლამში.

ამ აზრს ერთგვარად განამტკიცებს მეორე აწკარო, რომ  
მელშიც პოეტი ამბობს: „ცოდვათა შემსუბუქება, მუნ თანა წა-  
სატანისა“.

რამდენადაც არ ვიცით რუსთაველის ნამდვილი ბიოგრა-  
ფია, ვერაფერს ვიტყვი, თუ რა ცოდვებზეა ლაპარაკი, მაგ-  
რამ ცხადია, პოეტს სწორედ პოემის დაწვრით სურს ცოდ-  
ვთა შემსუბუქება.

მუნ (იმ ქვეყანაში, რომ შემსუბუქებული ცოდვით, წაი-  
დეს, ამისთვის სიხთვის იგი ღმერთს, მისცეს ძალა მიჯნურთა  
ამბის სიკვდილამდე დასრულებისა — „სიკვდილზე გასატან-  
ისა“.

ამიტომ არა მთონია სწორი იყოს აზრი, რომ ამ აწკარის  
დაწვარა პოეტს შეეძლო მაშინ, როცა „მისი გმირები უკვე აღ-  
წევნს თავისი „მიჯნურთა ზეობის“ და პოეტს ახლა დარჩე-  
ნია მათი სიკვდილამდე გატანება, თანხლება, გაყოლა“.

მას შემდეგ რაც პოემის გმირები აღწევნს „მიჯნურობის  
ზეობის“, პოეტს დარჩენია არა აკვდილამდე მათი თანხლება,  
არამედ სინანული, რომ „მიჯნურთა ზეობის“ ბოლოც სიკვ-  
დილია, რომ ყველაფერი ასე წამიერია და წარმავალი. წა-  
მიერია თუნდაც დიდხანს, საეკუნეს გრძელდებოდეს, რადან  
ადამიანის სიცოცხლე, როგორი ხანგრძლივით არ უნდა იყოს  
იგი, სამყაროს უსაზრულობაში, მანიც წამია.

ამის დამადატარებელია 1656-ე სტროფი:

„ვასრულდა მათი ამბავი ვითა სიხთან დღისა;  
განდახვებს, ვაგებს რუსთაველურთა, როგორც პროლო-  
გისა; ვის ზრულად ჰქონია, მისთვისა არის ერთისა წამისა“.

ან კიდევ, 1658-ე სტროფი:

„შეც აქეთი სოფელი არიგანა მასანდლოელი,  
წამია კაცთა თვალისა და წამყამისა მწერბოლისი“

პატივცემული ნუცუბითი იხილავს 1656-ე სტროფს და ასეცნის:  
„1656-ე სტროფი ისევე რუსთაველურია, როგორც პროლო-  
გის მე-2 სტროფი. თუ იქ „სახის“ პრობლემა ამტკიცებდა  
არეოპატივით გაგების სახელგანთქობას, აქაც იგივე ამბა-  
ვია. „სიხითელე ვამისა „ბოროტება და ყოველი ბოროტება  
უზამთა, „არის იროსის წამისა“, რაც არეოპატივითი კვაკუ-  
რთელია“ (გვ. 130).

საერთოდ ცხებრებში და მერე პოემაში ბოროტების გა-  
გება, რომ იგი უზამთა და „არის ერთისა წამისა“, ბოროტების  
ძალის დამცირებაა. მართალია, რუსთაველის გაგებით ბორო-

ტება მოკლვა აიკეთესთან შედარებით, მაგრამ იგი არ არის აქროთისა წამისა“.

ეს რომ ასე იყოს, „ვეფხისტყაოსანში“, რომელიც ძირითადად ბოროტებისათან ბრძოლაა, სხვა სახით დაიწყოებოდა. ბოროტებას, როგორც კაცობრიობის ისტორიისაგან განუყოფელ ნაწილს ებრძოდნენ და ებრძვიან მუშაობის გენიოსები და მათ შორის რუსთაველიც.

კვრთოდ ამ სტროფში „სიმუხთლე ეამისა“, რომელიც „არის ერთისა-წამისა“; არ ნიშნავს ბოროტებას. „ეამის სიმუხთლე“ ბოროტება კი არა, ის არის, რომ ვეკლავური სრულდება და ასე ნახმოვლავა.

ბოროტება და სიმუხთლე არ შეიძლება გაიგივებულ იქნას არც ენობრივად და არც აზრობრივად. რაღაცით აბლომდგომი, მაგრამ მაინც ორი სხვადასხვა ცნებაა ისინი.

რა თქმა უნდა, ცნებათა იგივეობაზე წერილში არაფერია ნათქვამი, მაგრამ თუ „ეამის სიმუხთლე“ გაივიგებთ, როგორც ბოროტებას, ისინი იგივეობამდე დავლენ.

ბოროტი შეიძლება იყოს ის, რაც გობიურია, ამიტომ მისი გაგრძელება შეიძლება მართოდ ადამიანზე. ბოროტი შეიძლება იყოს მართოდ ადამიანი. თუ დრო-გამზე იტყვიას ბოროტით, უდაოდ იმ დროში მცხოვრებ ადამიანებს გულისხმობენ, რადგან ბოროტება ადამიანის მოქმედების შედეგია. მუსთალი სცილდება ადამიანის ფარგლებს და ვრცელდება სხვა არსებებსა და მოვლენებზე. ადამიანებში „სიმუხთლე“ მათში არსებული თვისებაა უფრო, ვიდრე მათი მოქმედების შედეგი.

რუსთაველი სხვაგანაც ახსენებს აიტყვა „მუსთალს“. გაბრაზეული ნესტანი ასე მიმართავს ტაროვს:

„მტკიანი, რად მოხვე მშელი პირის მტკიცისა,  
გამურაგი და მუსთალი, ვფე გამტყველ ფიყისა“.

აქ მუსთალი არ შეიძლება იყოს ბოროტება, რუსთაველს ასე არ ესმის და არც 15ნ-ე სტროფში შეიძლება მისი ასე გაგება, რადგან ამჟამად ნათქვამია:

„გარდახსნ, გავლეს სიფლი, ნახეს სიმუხთლე ეამისა“.

ესე-იგი პოემის გმირებმა რომ „სოფელი გავლეს“ და ვერ დაჩრწენ იქ, სწორედ ამით ვნახებთ „სიმუხთლე ეამისა“.

„გასრულდა მათი ამბავი ვითა სიზმარი დამასა“.

ის დიდი გრძობები, ტანჯვა, ბრძოლა და გამარჯვება, რაც პოემის წაკითხვისას ვხედავთ, ქრება, როგორც სიზმარი. ძნელია მოინახოს უფრო ნათელი რამ, ვიდრე ცხოვრების წამიერობისა და წარმავლობის სიზმართან შედარება. სწორედ პოემამი მოთხრობილი დიდი ამბის სიზმარივით დასრულებით ჩვენ ვნახეთ „სიმუხთლე ეამისა“ და ცდებთ ის, ვისაც ჰგონია, რომ ის გრძელთა. როგორი ხანგრძლივიც არ უნდა იყოს, მაინც ერთი წამია ცხოვრება.

თვით ვაჟა-ფშაველამ შემართების ეამს თქმული „საოხის სიცოცხლისა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“ არის სიცოცხლის წარმავლობის განცდისა და შეგრძნება-შეგრძნების შედეგი.

ნაზრახ სიცოცხლეს სიკვდილი იმიტომ სჯობია, რომ ის მაინც გარდუვალა, მას ვერაფერი დივიქურს. და რაღაც აუცილებლად უნდა მოყვდე, დროის უსასრულობაში საუკუნეების ხომ წამია, ამიტომ ხანგრძლივი, მაგრამ ნაზრახ არსებობა, ხანმოკლე სიცოცხლე და სახელოვანი სიკვდილი სჯობია.

ამ გრძობის თავისებური განვითარებაა ზ. გ. 155-ე სტროფი, რომელიც სიკვდილისა და ამჟამის საკითხს ეხება. თითქმის პარადოქსიაა. წამიერობა, რომელიც ამ შეიძლება სწორი იყოს ბოროტებისადმი, დასაშვებია სიცოცხლის მიმართ, რომელიც ბოროტთან ერთად კეთილსაც მოიკავს. მაგრამ, როგორც ითქვა, აქ სიცოცხლე, როგორც არსებობის ფორმა, მოცემულია სამყაროს უსასრულობაში.

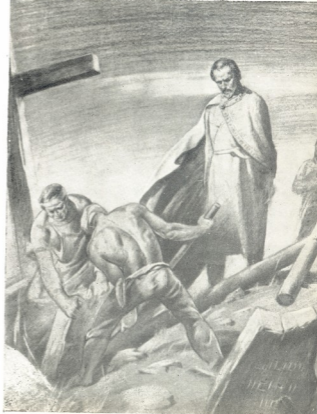
პოეტად იხადებიან, მაგრამ დიდი ცოდნისა და განცდის გარეშე ვერ იზრდებიან, ჩანასახმივე კედებიან ან იყნიებიან. ხოლო ფილოსოფიის ცოდნისა და ფილოსოფიური აზროვნების გარეშე გენიოსებად ვეღარ გახდებიან. მაგრამ ეს როდი

ზელიმზან  
გოგოლაშვილი  
შოთა  
ბექა ოპიზართან



ნიშნავს, რომ გენიოსებს გადმოაქვთ სხვისი ნააზრები. იბინი მათში საკუთარ თავს აღმოაჩენენ მხოლოდ. მტკიცება იმას არ სჭირდება, რომ რუსთაველი გენიოსია, ეს თვითონ დაამტკიცა მან. ჩვენ მხოლოდ მისი აწორი წაკითხვა და გახსნა უნდა შევძლოთ. წაკითხვით და აღმოვაჩინოთ არა პეტრიწის მიერ აღორძინებული, არეზობიკურულად წაკითხული, პროტესტ აზრები, არამედ თვით რუსთაველის აზრები. რადგან რუსთაველი სხვისი აზრების წაკითხვე-

ზელიმზან გოგოლაშვილი შოთა ბეტრე იბერის საფლავთან





ვლადიმერ  
კანდელაკი

ილუსტრაცია  
„ვეფხისტყაოსნისათვის“

ბის ცნობა ტარიელისაგან ნესტან-დარეჯანის დაქორციელება“ (გვ. 146). წერილის ავტორი იწყებს ტარიელის ფსიქოლოგიურ შესწავლას, ნესტანთან შეხვედრებიდან წესდების დაკარგვის ცნობით ტარიელში მომხდარი სულიერი მტკიცების ანალიზამდე.

ხატვლებთან ომიდან გამარჯვებით დაბრუნების შემდეგ საბოლოოდ განმტკიცდა ნესტანისა და ტარიელის სამიჯნოლო კავშირი, მაგრამ „მათ იყინა, ფარსადან მეფე მათ შეწყობაზე არ დათანხმდებოდა. ამაში იხიანი დარწმუნებული არიან“ (გვ. 147). ან „თათბირის პროცესშივე ტარიელი ერთბაშად მიხვდა, რომ მის გარეშე ყოველფე გადაწყვეტილია. იგი აკ მხოლოდ ფორმალურადაა მოწვეული“ (გვ. 248).

„მას ყოველთვის შეუძლია, როცა ეს მას უნდა, თავისი სურვილების აღაგმვა“ (გვ. 148), წერს წერილის ავტორი თათბირზე ტარიელის თავდაჭერის გამო.

„სურვილების აღაგმვა“ შესტად ვერ გადმოსცემს ამ შემთხვევაში ტარიელის მოქმედებას. მისი სურვილია, ნესტანისა და ინდოეთის აამეფო ტახტის დაუფლება, რაც ხმამაღლა არასდროს გაუმტდაუნებია, ფარულად ატარებდა ყოველთვის გულში. ასევე მოიქცა იგი თათბირზე, არ გამოამტკიცებინა სურვილი, მაგრამ ის დარწა და არაეთიარი აღაგმვა სურვილებსა არ მომხდარა. არ განტდაუნება ტაქტიკური სტრატეგია სურვილის მიაღწევადა და არ ნიშნავს აღაგმვას.

თათბირზე ტარიელი მეფეს მიმართავს:

„... თქვენი ძისა არა სნა გულსა ვით მიუფარბის, მაგრამ კმა ჩვენად იმუდად, ვინ მუხსა დედადობის; ვისცა სხობით მფლასა სასიოდ, მას დედათა ვაჟბარბის, სხვაჲცა რა გადართა თვით იეთი, მავან რა მიღვაჯარბის“—(510 სტ.)

ავტორს ეს მიმართვა მიაჩნია როგორც ტარიელის მიერ ოლიმპიური სიმშვიდის გამოჩენა და წინააღმდეგობაში ვარდნა. სხვას რას უნდა ნიშნავდეს აეთი თქმა: „ასეთი საფრთხის წინაშე სასებით დიხვი და აუღელვებელი რტება“ (გვ. 145). და შემდეგ „მის გულს ბოლომ აწყებოდა და თან გამოსავალს ძებნდა“ (გვ. 150).

თუ ბოლმა აწყებოდა, მაშინ სასებით დიხვი და აუღელვებელი ვერ იქნებოდა, ეს ერთი მდგომარეობის მიმართ გამოთქმული ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრია.

თათბირზე დახასიათებისას ხაინტკერესია არა ის, თუ როგორი ჩანდა ტარიელი, არამედ როგორი იყო ის სწამდეღელეში. სწამდეღელეში კი იგი აღელვებული იყო. არსად არ არის პოეტმაში ნათქვამი, რომ ფარსადან მეფე არ დათანხმდებდა ნესტანისა და ტარიელის შეყრას და არც ის, რომ თათბირზე ტარიელი ფორმალურადაა მიწვეული. რა თქმა უნდა, სანამ სათათბიროდ გამოიტანდნენ, მეფე-დედოფალი წინასწარ იმჯვლებდნენ სასიძის შერჩევაზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ტარიელი თათბირზე ფორმალურად მიიწვიეს.

ხშირად მხატვრული ნაწარმოების კითხვისას, მასზე სწორი აზრის გამოსატანად მთავარია არა ის, რაც უშუალოდ ნათქვამია, არამედ ის რაც ნათქვამი არ არის და იგულისხმება. ამას ნაწარმოებში მიაცნებ ინტუიციით. და წერილის ავტორიც ალბათ ინტუიციას ეყრდნობა მსგავსი დასკვნების

ლი კი არა, უპირველეს საკუთარი აზრების შემქნელია. და პირველყოფლისა უნდა წავიკითხოთ იგი, როგორც პოეტი.

ქურალ „მნათობში“ 1966 წ. № 9 დაბეჭდა ვლადიმერ ნორაკიძის წერილი „ტარიელის „ვეფხისტყაოსნის“ პრელუდია „ვეფხისტყაოსანში“ (გვ. 146-155).

ეს არის ცდა ტარიელის მოქმედების ფსიქოლოგიური გაანალიზებისა გარკვეულ პერიოდში.

საგანგებო ანალიზს მოითხოვს ქვეცა თათბირზე, სადაც ირჩიოდა ნესტანის გათხოვების საკითხი და სიტყუაია: „ამ-



ვლადიმერ კანდელაკი

ილუსტრაცია „ვეფხისტყაოსნისათვის“

გაკეთებისას, მაგრამ ინტუიციურ მიზნებს მაშინ აქვს ძალა, როდესაც ის ავსებს უშუალოდ ნათქვამს და მასთან ლოგიკურ კავშირშია.

აი, რას წერს ავტორი: „როგორც პომეის კონტექსტიდან ირკვევა, მეფემ ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის მიხურონის შესახებ თუ დარწმუნდებით არა იცოდა რა, ვეჭვო მაინც ჰქონდა აკი იმ გატაცტროფის შედეგ, რაც ამ თათბირს მოჰყვა, გაშმაგებული მეფე ბრძანებს:

„ვიცი ვიცი, მტად კარგად შემიჩინა: მას უჯარდა ქალი ჩემი, სისხლით ველთა მოუღვრანა, რა ხანთან ერთმანეთი, არ-შეხვდა ვერ დამიძანა“.

უთუოდ ამის გამო ტარიელისაგან დაფარულად მოაწესრიგებს ნესტანის გათხოვების საქმე და მხოლოდ ფორმალური დასტური მოსთხოვს მას, თან დადავალს ქორწილის ოფიციალური მზარის ხელმძღვანელობა“ (გვ. 148).

პომეის ზემოთ მოყვანილი 573-ე სტროფიდან ასეთი დასკვნის გამოტანა არაფრით არ შეიძლება. პირიქით, მეფის ეს სიტყვები ნიშნავს, რომ ია ადრე შედავდა და ვერ შედეგობდა ამას და მიხვდა მაშინ, როცა ტრავედია მოხდა. სწორედ ეს, — მეფის მიერ აქამდე ამის მიუყვებდროლობა არის მიზეზი ამ ტრავედისა. მაგრამ გაბრაზებულ გუნებაზე ამის აღიარება მეფის პირით არ იწებოდა დამაჯერებელი. ამიტომ ამას ცოტა ქვემოთ, თავის ადგილას ათქმევინება პოეტი მეფეს:

„ხვარაშას სისხლი უბრალო სისხლად რად დამაფხინე? თუ ჩემი ქალი გინდიდა, რად არა შემაფხინე? მე, ბერია შეხსა გააწმინდისა, სიფოხლზე მარაშხინე. დღედ სიკვდილამდს შენიცა თავი არ მამაზებინე!“

მეფე თავს იმართლებს, რადგან გრძნობს, რომ თავისი მიუხედელობით განდა ტრავედის მიზეზი. თავს იმართლებს ტარიელიც, რომელსაც პრეტენზია აქვს, როგორც ინდოეთის ტახტის კანონიერ მემკვიდრეს. მეფემ თავის მიმართით „თუ ჩემი ქალი გინდიდა“ — სადაღაც მაინც უგულვებლყო ტარიელის კანონიერი უფლება სამეფო ტახტზე და ამიტომ უპასუხა მან ასე მწარედ: „ინდოეთი ჩემი არის, არვის მივსცე მეტიგან კიდე“, რაც თავისებურად აგრძელებს და ამატებს ნესტანთან თათბირისას თქმულ აზრს: „ტარიელ არს მემამულე, სხვასა მართებს არად არა, ვის მოიყვანს არა ვიცი, ანუ იგი ვინ მომიცდარა?“

მეფის საყვედური მაინც არ არის შემთხვევითი და საფუძველს მოკლებული. რადგან ტრავედის გაშმა, ერთ მზარესთან ერთად, მეორე მზარესაც მიუძღვის რაღაც წვლილი. ამიტომ, ვიდრე გაავრკვედეთ, გონიერად მოიქცა თათბარზე ტარიელი თუ არა, მაშინ უნდა გაირკვეს, რისთვის კეთდება და რა ადგილი აქვს ამ ამბავს ნაწარმოებში. რადგან ტარიელის მიერ სასიძოს მოკვლა არის განწირული ცაცის საქციელი. გარდა ამისა, მას სხვა გზა არა აქვს.

თათბირზე ტარიელი სდუმს იმიტომ, რომ ტრავედია აიცდინოს. სინამდვილეში კი ეს დუმილი და თანხმობა, მეფის უკუნურ გადაწყვეტილებასთან ერთად ჰდებდა ტრავედის მიზეზი და შეიძლება ტარიელის მიერ ამის შეგნება კიდევ უფრო ამწვავებს ნესტანის დაკარგვით გამოწვეული ტკივილებს.

ვლადიმერ კანდლიაკი  
ილუსტრაცია  
„ვეფხისტყაოსნისათვის“



რაც შეეხება იმის თქმას, რომ მეფე-დედოფალს ხვარაშმაზე ნესტანის გათხოვება წინასწარ ჰქონდათ გადაწყვეტილი და ტარიელს ფორმალურად დაუძახეს თათბირზე, არ არის სწორი.

თათბირი იმიტომ მოიწვიეს, რომ ერთგვით ვისზედაც უპირებდნენ გათხოვებას ნესტანს და მოესმინათ სხვათა აზრები, მოუწოდებდნენ თუ არა სასიძოს. და აქ სხვებთან ერთად ტარიელის თანხმობამ შეცდომამა შეიყვანა მეფე და ამის შემდეგ მოხდა ის ტრავედია, რისი მოწყენიც გაგებთ.

რატომ არ გაამხილა თავისი აზრი თათბირზე ტარიელმა? თათბირი, როგორც პომეის საკვანძო ადგილი, მოითხოვს



ვლადიმერ კანდლიაკი  
ილუსტრაცია „ვეფხისტყაოსნისათვის“



საგანგებო შეჩერება და გარჩევა, რადგან თათბირზე მიღებული გადაწყვეტილება არის მიზეზი იმ ტრაგედიისა, რომელიც პოემის შემწინის საფუძველი ხდება. ერთი რამ ცხადია, თათბირის ტარიელი არ ამღაურებს ნამდვილ მიზანს, იმიტომ, რომ მან არ იცის რა პოზიციას დაიკავებს ნესტანი. მართალია ნესტანმა სიყვარული შეიფიცა ტარიელს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს წინადაზმდობას გაუწიოს შრომების გადაწყვეტილებას და ტარიელს არა აქვს მორალური საფუძველი წინ აღუდგეს მეფის აზრს. თუმცა ბრძოლის სამატი დაინახა იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ნესტანი შრომლების მიარეს გააჩნის. ესაა ინდივიდუალის ტახტი, რომლის კანონიერ შემკვიდრდაც თვლის იგი თავს. ეს იგონება თათბირის მერე ნესტანთან შესვედრება და საუბარში:

„ტარიელ არს მემამულე, სხვასა ქმართებს არად არა.  
ვის მოვიყვან, არა ვიყი, ანუ იგი ვინ მომიღარა?“

როცა ტარიელი გაიგებს, რომ ნესტანს ის უნდა და არა ხვარაშქმის შვილი, მას უხსენება მოქმედების გზა, მაგრამ უკვე გვიანაა. გზის არჩევა არ შეუძლია. ერთადერთი გამოსავალია, რადგან მეფე მის მეფურ სიტყვას არ გადავა და ტარიელთან მისი შეჯახება გარდაუვალია, ხოლო თუ კი მეფე სიტყვას გატყვის, მეურნეცხოვლილი სასიძო არ დაცხრება და უფრო მეტს სისხლი დაიღვრება. ერთი სიტყვით ტრაგედია გარდაუვალია. ტარიელის თანხმობა შედეგობაში შეიყვანა არა მარტო მეფე, არამედ ნესტანიც.

მართალია, ნესტანის საყვედური, რომ თითქოს ფიცის გამტკიცება და მოლაპატვა ტარიელი, არ არის სწორი, მაგრამ იგი მაინც რჩება საყვედურად, და მიგვიანძნებს, რომ თათბირზე მეფესთან ის არ იყო თქმული, რაც საჭიროა და რასაც შეეძლო ტრაგედიის თავიდან აცილება.

ტრულიად კი არ არის პოემაში ნათქვამი — ზოგჯერ თქმა სჯობს არა თქმასა, ზოგჯერ თქმითაც დაშავდება, გვემ ამ შემთხვევაში თქმა აჯობდა უთქმელობას?

წერილის ავტორის აზრის — „შესაფერისთა შერწყმის წინ ელომება მთელი არსებული სამყარო მისი ტრადიციებით, მორალით. მეფეს არ სურს მათი შეწყობა“. (გვ. 150). ამოკითხვა არც ტექსტში შეიძლება და აღარც ქვეტექსტში. და თუ ამ აზრს მაინც გაავიანოებთ, ნესტანისა და ტარიელის სიყვარული და სწრაფება არსებულ მორალის საწინააღმდეგოდ უნდა მივიჩნიოთ — რაც, რა თქმა უნდა, სწორი არ არის. ასეთი სირთულე თათბირისა არ არის სიუჟეტური ხლართვისთვის გაუთვლებული. ყველაფერი გამიხსენდება — სიტუაცია, მოქმედებაც და პათოლოგია.

აქ ნათლად გამოიკვეთა კიდევ ერთი სახე. ესაა ნესტანი. ასე სრულყოფილად არსად არ არის ნაჩვენები იგი.

თქმას „ლექვნი ღომისა წყორია, მუ იყოს, თუნდა ხვდანი“ მაშინ აქვს აზრი და ძალა, როდესაც მოქმედებინდა გამომდინარეობს დაკავშირება. ნესტანმა აჩვენა, რომ მას შეუძლია მართოს ქვეყანა და აქვს პრეტენზია ინდივიდუალის სამეფო ტახტზე, როგორც კანონიერ შემკვიდრეს:

„ამს ზრბანებს: ვინცა ვინდა ეპატრონოს ინდივიდას,  
აიფუე მუ მანეს პატრონობა, უგუს ჯილიდ, თუნდა ზუსისა!  
ვეე აბრე არ იქმუნის, წა, მომყოცობან მისაცესისა!“

ნესტანმა წინა პლანზე ინდივიდუალის სამეფო ტახტი წამოსწია. ასევე ფიქრობდა ტარიელი სამეფო ტახტის შესახებ და ამიტომ ღელდა და აცხადებდა თათბირზე თანხმობას. მაგრამ გამოირჩევა, რომ მათ ერთმანეთი უნდათ და ერთმანეთს დაიპირისპირებული ტახტის ორი პრეტენდენტი მოკავშირედ იქცა

და დაუპირისპირდნენ მესამე ძალას, რომელიც მათ მიზნს ელომება წინ. ორი შეყვარებული და ტახტის პრეტენდენტი ადგენენ გეგმას მიზნის მიხედვით. გზა კი ერთადერთია — იმულები საყოფი, მაგრამ გარდაუვალი.

შეიძლება ტარიელი გერმოს იმის, რაც უბრალო სისხლის დაღვრას უნდა მოჰყვებოდა, ყველგან შემთხვევაში ის ხდება, რომ ეს სისხლი უდანაშაულო და ამიტომ უჭირს გადაწყვეტილების სისრულეში მოყვანა, ამიტომ სჭირდება მას ნესტანის მიერ ხელახლა წაყვება.

პოემის გმირები ყველგან და ყოველთვის სიტუაციის შეაყვარებად მოქმედებენ.

ავთანდილ თითქოს განსხვავდება ტარიელისაგან, მაგრამ მიზანმა რომ მოითხოვა, მანაც ისევე მოკლდა ჭაწანაგირი და მისი ორი მისა, როგორც ტარიელმა სასიძო.

„ვეფხისტყაოსნის“ გმირები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ამევე დროს საოცრად ძველან და აქუსებენ ერთმანეთს.

როცა თინათინს მამის ტახტი შესთავაზეს, დამორცხვა, თითქოს ღირსად არ სთვლიდა თავს. ხოლო საპირისპირო პიტიუაციაში მოხვედრული ნესტანმა ვაჟკაცურად განაცხადა პრეტენზია მამის ტახტზე. ადამიანებსა და იმ სიტუაციის სწორი წარმოსახვა, რომელშიც ეს ადამიანები მოქმედებდნენ, არის რუსთაველის ფსიქოლოგიური ნიჭის ნათელი გამოვლენა.

დღე მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის არის სიყვარული, მეფობობა, გმირობა, სიმშადაც, სიძულვილი, ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, რადგან ნაწარმოებში მოქმედებენ ადამიანები, ხოლო სადაც ადამიანები მოქმედებენ, იქ ცხოვრების თანამავსარცა ეს მარადიული ცნებებიც. ამიტომ მწერლის სიანდლე განისაზღვრება არა იმით, თუ რას იტყვის იგი ამ მხარედალ და ადამიანისა და ცხოვრებისაგან განუყოფელ ცნებებზე, არამედ იმით, თუ როგორია მათდამი პოეტისა და მისი დროის მიმართება.

აი, რა გვსურდა გვეთქვა, როცა ვფიქრობდით „ვეფ-“ „ვეფხისტყაოსანზე“ და ეკრძადა ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულსა და სიყვარულთან ერთად სამეფო ტახტისაზეც მათ სწრაფვაზე. შემდეგ პოემის პარალელური სიუჟეტური ხაზის შინაგანი განვითარების ჩვენებით, გვსურდა პასუხი გაგვეცა პოეტის ნათქვამზე — „თამარს ვაჟებდით მეფესა სისხლისა ცრემლ დათხელილი“.

ეს ის სიტუაციაა, რამაც ძლიერ დაგვაფიქრა, რადგან უსიამოვნო შთაბეჭდილებებს სტოვებს თამარის სახელის სისხლთან და ცრემლთან სხებება. ერთ რამეს უნდა გავესახა ხაზი: ნაწარმოები ყოველთვის უნდა ემზადებოდეს თავის დროს: მაგრამ არ არის სავალდებულო, რომ იგი ახახადეს იმ პერიოდს, როცა იწერება. ამიტომ არ არის აუცილებელი ავტორი პოემაში აღწერილი ამბების თანამედროვე მივიჩნიოთ. პოემა ეტება თამარის დროს, მაგრამ მარტო თავისი დროით როცა შემოფარგლული. მასში შეინიშნება ანარკლებელი საქართველოს უფრო ადრეული ცხოვრებიდან. ალბათ ამით არის განპირობებული ის ტრაგიული ელფერი, რაც მოველ პოემას განაღებს, ხოლო თუ ის დაწერილია თამარის სიუჟეტში, მაშინ პოეტის გენიალური განჭვრეტაა მოსალოდნელი ტრაგედიისა, ან დაწერილია, როდესაც საქართველოს ცას შავი დროებები გადაეფარა და პოემა თამარის ქებასთან ერთად გამოხატავს წუხილს და ნატარს წარსული დიდებისა. ნატარსთან ერთად არის მოწოდებაც ბრძოლისაგან და რწმენა ბრძოლაში გამარჯვებისა.

ლი

ოდესაც თვალს გადავავლებთ ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ამაგდარის, პედაგოგ ბენიამინ ბაზაის განვლილ გზას, არ შეიძლება მაღალიერებით არ განიმსჭვალთ მისდამი.

იგი 1899 წელს დაიბადა ქ. ქუთაისში, მუშის ოჯახში. სასწავლებლის დამთავრებისთანავე 1920 წელს გაიწვიეს სამხედრო სასმარხოში და მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდა სამხედრო ორკესტრში ჩარიცხეს.

ბ. ბაზაძე სასურველ აკადემიურში მოხვდა. ცდილობდა დაუფლებოდა სამუსიკო ხელოვნებას.

1922 წელს ქუთაისის ახალგაზრდის შტაბში იგი ვაგაზუნა მსოკოვიის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან არსებულ სამხედრო ორკესტრების სადირიგორო უმაღლეს კურსებზე, სადაც სამი წელი დაჟყო. 1925-27 წლებში ქუთაისის მე-4 ლეგიონის სამხედრო ორკესტრის ხელმძღვანელის თანაშემწეა. 1928 წლიდან, არმიიდან დემობილირებული, ქუთაისში მუშაობდა კლემენტ ჩხაბავაძის საკრავთა ორკესტრის ხელმძღვანელობის, პარალელურად სკოლებთან და მღვიმეთის კლუბთან შექმნილ თვითმწიფდ მუსიკალურ წრეებზე ემარტება. მისი ინიციატივით ჩამოყალიბდა ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის პირველი გაერთიანებული ორკესტრი. ამ კოლექტივებში აიღზარდნენ ორკესტრები და მუსიკალური წრეების ხელმძღვანელები, რომლებიც დღეს სათავეები უდგანან ახალ მუსიკალურ კოლექტივებს. მასობრივ გ. ტყაბაიძის ახალგაზრდობაში შე-

სანიშნავად უკრავდა საყვირზე ორკესტრში, რომლის ხელმძღვანელი ბ. ბაზაძე იყო. მისი ყოფილი მოწაფეა ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი შ. ხითარიაშვილი და სხვა მრავალი. თუ ამგანამ რესპუბლიკაში გამორჩევა ქუთაისის ჩასაბერ საკრავთა თვითმწიფდ კოლექტივები (რომელსაც, სამწუხაროდ, ზოგიერთ რაიონებში სათანადოდ ვერ აფასებენ), მისი განვითარების საქმეში საპატიო წვლილი აქვს შეტანილი ბენიამინ ბაზაძეს. 1930 წლიდან იგი წარმართავს ყაზხეთის ანდერზიტის წარმოების მუშათა კლუბის საქმიანობას, აყალიბებს სხვადასხვა სახის თვითმწიფდ კოლექტივებს.

ჩასაბერ საკრავთა ორკესტრის მომზადებისათვის, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ ანდერზიტის წარმოების მუშები, ბენიამინ ბაზაძე დაჯილდოვდა სამხედრო საჩუქრით — ოქროს ლირით, რომელსაც დღესაც სასოებით ინახავს ხანდაზმული პედაგოგი. აღსანიშნავია, რომ მან პირველად გამართა ქართული თეატრალური კოლექტივის საქმეებში ორკესტრის თანხლებით ყაზხეთსა, სიონსა და კარაუხში.

1932 წლის შემოდგომაზე იგი მიიწვიეს ზესტაფონის ფირო-მარგანეის ქარხნის მშენებლობაში ორკესტრის შესაქმნელად. პარალელურად მუშაობას იწყებს მუსიკალური სკოლის ჩასაბერ საკრავთა კლასის პედაგოგად. აქ მან პირველმა შექმნა ფიზკულტურის საბჭოსთან არსებული, ახალგაზრდა სპორტსმენთა 25 კაციანი ჩასაბერ საკრავთა ორკესტრი, ტექნიკურებსა და სასწავლებლებში ჩამოაყალიბა მუსიკალური

წრეები, რომლებიც წარმატებით გამოდიოდნენ მხატვრული თვითმოქმედების საქალაქო დათვალიერებებსა და რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე. ადგილობრივი პრესის რეკლამებზე ვკითხულობთ; „ზესტაფონის ფეროშენადნობთა ქარხნის და ფიზკულტურის საბჭოსთან არსებული ჩასაბერ-საკრავთა ორკესტრების რეპერტუარი (ხელმძღვანელი ბ. ბაზაძე) მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. შეასრულეს ზა ქართული და მოძი-ბელ ხალხების ხალხური მელოდიები, ორკესტრისათვის დამუშავებული ბ. ბაზაის მიერ, განსაკუთრებით კარგად დასძლიეს კლასიკოსთა და საბჭოთა კომპოზიტორების ნაწარმოებები“.

ბ. ბაზაძის ზოგიერთმა მოწაფემ თავის პროფესიაში მუსიკოსობა აირჩია და დღეს ამ საქმეს ემსახურება: ზ. ლოლაძემ გაასულ წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საუნდო-სადირიგორო ფაკულტეტი და ამჟამად ფეროშენადნობთა ქარხნის მუსიკალური სკოლის დირექტორი და კულტურის საბაიონო სახლის ხიმღვანელია და ცეკვის ან-სამლის მხატვრული ხელმძღვანელია. ამავე კულტურის სახლის საესტრადო ორკესტრის ხელმძღვანელობს ბ. მაცაფარიანი.

1941 წლიდან ბ. ბაზაძე თბილისის დიმიტროვის სახელობის საავიაციო ქარხანაში მხატვრული თვითმოქმედებ მუსიკალური წრეების ხელმძღვანელია. სამამულო ომის წლებში მან მანწარმოებში ფართო მუშაობა გაწავლა. შექმნა მუშათა საკმაოდ დიდი ორკესტრები, რომელთაც არა ერთხელ ასახვევს ქარხანა. მოზარდთა ორკესტრში გაერთიანებული იყო ესპანელი უდედამამო 40 ბავშვი. პარალელურად მოამზადა საესტრადო ორკესტრი, რომელმაც 1943 წელს მოწყობილ საქალაქო და-თვალიერებაზე კლუბის სიგელი დაიმსახურა. სამამულო ომის წლებში ამ კოლექტივების მონაწილეობით ხშირად მართავდნენ კონცერტებს ქარხნის მუშათა საერთო საცხოვრებლებსა და საშფოო პოსიტებში — დატვირთ მემორათათვის. ასევე თბილისის სახედრო კომისარიატებში.

1947 წელს ამავე ქარხნის კლუბთან ჩამოყალიბდნენ იქვე მცირე ფორმის სიმფონიური ორკესტრი. მის მიერ დღემდე ბ. კოტალიარეკსის მუსიკალური კომედია „ნაქალაქ-პოლტავა“ იმდენად კარგად მიიღო მაყურებელმა, რომ არა-ერთხელ დაიდგა ოფიცური სახლის, ძეგრენისკის სახ. კლუბის და სხვა სცენებზე.

ბ. ბაზაძის მუსიკოს მოღვაწეობა ადინინა მდლით „შრომითი მამაციობისათვის 1941-1945 წ.“.

1950-1961 წლებში იგი მუშაობდა თბილისის ფაბრიკებსა და ორგანიზაციებში კულტურულ-საგანმანათლებლო, მხატვრული თვითმოქმედების დარგში პედაგოგად და ხელმძღვანელად. 1961 წლიდან დღემდე კი ცეკვამირის მუშათა კლუბის გამგეა.

ინთუზიასტს, უნდგარო მოღვაწეს მადლობით, რომ მისი შრომა დაფასდა. ყოფილი მოწაფეები ახალერებით ვისხენ-ნენ მას.

მაღე ბენიამინ ბაზაის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 50 წლისთავი სრულდება.



ეთერის“ „ძლიერ მოსწონებია ზაქარია ფალიაშვილის და დე-  
მიტრი არაყიშვილის, რომელიც მოსკოვიდან მთხრავალი კაპიტან-  
ლომ და ეთერის“ ლიბრეტოს, თხოვნა დაგვიანებული გამოდ-  
გა. ლიბრეტო უკვე გადაცემული მქონდა ზაქარია ფალიაშვი-  
ლისათვის“<sup>1</sup>.

რას წარმოადგენს „ფასკუნჯში“ გამოქვეყნებული პეტრე  
მირიანაშვილის მიერ სასცენოდ დაწყობილი თქმულების ნი-  
მუში?

ეს არის ზაქარია ფალიაშვილის უკუდავი ოპერის „აბესა-  
ლომ და ეთერის“ ლიბრეტოს პირველი ვარიანტი. მოქმედი  
პირები არიან: 1. ეთერი, 2. დედინაცვალი, 3. მარის-ვარ-  
სკელაი, 4. აბესალომის უფროსი და ქალია — შინ დაბრუ-  
ნებული კოლხეთის ქვრივი დედოფალი, 5. მურმანის დედა,  
6. ცხრანი დანი მურმანისა — ფიგურანტები, 7. აბიო, 8. აბე-  
სალომი, 9. მურმანი, 10. ბელიარ ეშმაკი, 11. მამა მურმანისა  
და ცხრა ძმანი — ფიგურანტები.

ლიბრეტოს მიხედვით მოქმედება იწყება ტყის პირას,  
ეთერის ტექსტით „დედინაცვალი, თვალში ნაცარი“, რომე-  
ლიც არც ერთ ხალხურ ვარიანტში არ გვხვდება (პ. მირიანა-  
შვილის მიერ 1914 წელს გაღვწილი ვარიანტის გარდა).  
აბესალომ და ეთერის შუბეფდრის სცენაში თქმულებიდან გა-  
მოყვანებულია აბესალომის ლექსი „მე ბანი-ბან გეტებდი“  
და ეთერის პასუხი — „შენ ხარ დიდი დიდებული“... შემდეგ  
მოქმედება დედინაცვლის სახლში ვითარდება დედინაცვლის  
ტექსტით თუოდ პ. მირიანაშვილის გუთუნის. აბესალომის ფი-  
ცი ეთერისადმი ხელუხლებლად არის გადმოტანილი ხალხუ-  
რი თქმულებიდან. ხოლო ეთერის თანხმობის სიტყვები პეტ-  
რე მირიანაშვილის მიერ არის შექმნილი.

ქორწილის სცენაში (IV სურათი) პეტრე მირიანაშვილის  
მითითებული აქვს ხალხური სიმღერები „სუფრული“ და  
„ჩაერული“ (უკანასკნელი ზ. ფალიაშვილმა მართლაც შეი-  
ტანა ოპერაში). შემდეგი სურათების ტექსტი („ბელიარ ეშ-  
მაკი და მურმანი ევსიოი“, „მურმანი და დედამისი“) პ. მი-  
რიანაშვილის დაწერილია. მისივე შეთხზულია ხალხური  
ტექსტის გადამუშავების საფუძველზე ეთერის სიტყვები —  
„მეფეო, გითხრათ არ ღირს ვარ, დედოფლად გოგო დაგბრ-  
ძანდე“, აბესალომის — „მშუო, რად მოშკალ მაგის თქმით,  
მე არ მსურს შენი წამება“... და ბელიარ ეშმაკისა და ქალია  
დედოფლის დიალოგები. VIII სურათში მოქმედება მიმდინა-  
რეობს მურმანის ციხის მახლობლად. აქ თქმულებიდან უკე-  
ლულად არის გადმოტანილი ხალხური ტექსტა: ცხრანი აბიული  
და ჩამიელი, მაგ თოხარიკის ცხენითა“, „მურმანი-მურმან შენ-  
სა მშესა“, „რად ქაითხულობ ცათა სწორს“... მურმანის  
„ამალამდელი დამეო“... აბესალომის დედის — „რად არ ხა-  
სავ შენ დარბაზსა“ და ეთერის პასუხი. მარეის ტექსტა კომ-  
ბინირებულია სხვადასხვა ვარიანტებიდან. ხალხურია ეთერის  
პასუხი მარეხისადმი და აბესალომის „წამწამსა და წამწამს  
შუა“. თქმულებაში ეთერის ანდერძი კი გუნდისათვის მიუ-  
კუთრებულია.

პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტოს პირველი ვარიანტი,  
წარმოადგენდა ზოგად ჩანაფიქრს, რომლის სრულყოფაზე ავ-  
ტორსა და კომპოზიტორს მრავალი წლის მანძილზე არ შე-

## ოპერა

## „აბესალომ და ეთერის“

## ლიბრეტოს გეგმა

თეიმურაზ ქერდოვანიძე



უა საუკუნეებში შექმნილი ხალხური თქმულება  
„ეთერიანი“ პირველად 1875 წელს ჩაიწერა და გა-  
მოაქვეყნა პეტრე უმიკაშვილმა<sup>1</sup>. ამ გამოცემის წი-  
ნასიტყვაობაში იგი წერდა: „აბესალომ და ეთერის“ ზღაპარი  
ისეთი რამ არის, რომელიც ბევრ მწერალს კალამს ააღებინებს  
და თავისებურად გამოახატენებს ამ ამბავს“<sup>2</sup>. მართლაც,  
ქართული ზეპირსიტყვიერების მოამაგის იმედი გამართლდა.  
„ეთერიანი“ დაინტერესებულ მოღვაწეთა შორის გამოჩნდა  
პეტრე მირიანაშვილი, რომელმაც ზაქართველოს სხვადასხვა  
კუთხეში ჩაწერილი ვარიანტების საფუძველზე სასცენოდ და-  
აწყო აბესალომ და ეთერის თქმულება და გამოაქვეყნა კიდევ  
შემდეგი სათაურით: „ძველი ხალხური თქმულება ლეკსად,  
რვა სურათად. შეკრებილი და სასცენოდ დაწყობილი პეტრე  
მირიანაშვილის მიერ“<sup>3</sup>.

„ეთერიანის“ თქმულების სასცენოდ დაწყობას თავისი  
მიზანი ჰქონდა. ამის შესახებ მოგვიანებით პ. მირიანაშვილი  
წერს: „ისე გამიხდა საოცნებოდ მუსიკა „აბესალომ და ეთე-  
რისა“ — რომელსაც ნაწყვეტ-ნაწყვეტ დღესაც მღერის ხალ-  
ხი, რომ 1900 წელს კინაღამ გადავწყვიტე 42 წლის კაცმა  
სანუსიკო სკოლაში შესვლა, სამუსიკო კომპოზიციის შესასწავ-  
ლად“<sup>4</sup> თურნალ „ფასკუნჯში“ დაბეჭდილი „აბესალომ და

<sup>1</sup> „ეთერიანი“, ამბავი აბესალომ და ეთერისა. შედგენილი სა-  
ხალხო ლექსებისა და ნაოქვამებისგან პეტრე უმიკაშვილის მიერ.  
ტფ., 1875 წ. 5.  
<sup>2</sup> იქვე, 1875 წ. 5.

<sup>3</sup> ეთერალი „ფასკუნჯი“, 1908 წ. № 7.  
<sup>4</sup> გ. ზეზუა „ლომისი“, 1923 წ. 18 თებერვალი № 25.



უწყვეტიათ მუშაობა. 1918 წელს პ. მირიანაშვილმა ცალკე წიგანდ გამოსცა ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტო<sup>9</sup>, რომელიც შედგება 5 მომღებლისა და 8 სურათისაგან. როგორც სრას პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტოს ეს ვარიანტი საბოლოოდ იყო მიჩნეული<sup>10</sup>. და მოწონებული კომპოზიტორის მიერ. თუმცა ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ხელნაწერ კლავიროში ტექსტი მრავალჯერის არის ჩასწორებული და შეცვლილი ზაქარია ფალიაშვილის მიერ<sup>11</sup>.

1918 წ. გამოცემულ ლიბრეტოში შეტანილია შემდეგი ცვლილებები: ქალია დადოფლის ნაცვალად გამოყვანილია აბესალომის დედა — ნათელა. გაჩნდა ახალი მოქმედი პირი თანდარუხი — ამირსპასალარი. აღარ ჩანან მურმანის დები, ძმები და მამა. დამატებულია პირველი და მეორე მოძახილისათვის ორი სოლიანი.

ლიბრეტო, პირველ ვარიანტთან შედარებით, უფრო ჩამოყალიბებული და შეკრულია. აბესალომი, ეთერი და მურმანი დაბრუნებული მხატვრული სახეები.

ლიბრეტოში შეტანილია ცნობილი ხალხური სასონადირო ბალადა „ავთანდილ გადიანდირა“, აგრეთვე ერთი სტროფი ვაჟა-ფშაველას პოემიდან „ეთერი“ („რა ლამაზი ხარ ეთერი, რა მოშიზღავის ფერისა, სალოცველია კაცთაგან, ფერფლიც შენ ფეხთა მტვერისა!“), ხალხური სიმღერა „გაფრინდი შავი მერცხალო“ და ილია ჭავჭავაძის ლექსი „ჭარბელთ, ხელი ხმალს იკარ!“ ცნობილი საჰორეო სიმღერა „მოვიდვარო, მოვიხარებინა, მოვკვავს დედალი ჩოხობი“ და სხვ.

პროფ. ვ. დონაძის მტკიცებით ოპერის „მეორე მოქმედების ტექსტის ნაწილი დაწერილია ალ. წყნუშავას<sup>12</sup>.

1919 წელს ოპერის დადგმისთანავე ნათელი გახდა ლიბრეტოს ნაკლოვანი მხარეები. უკმაყოფილებას გამოსთქვამდნენ როგორც სპეცილისტები, ისე მაყურებლები. ლიბრეტოთი არც ზაქარია ფალიაშვილი ყოფილა კმაყოფილი, რაც ჩვენს აზრით, კომპოზიტორის და პეტრე მირიანაშვილის უთანხმოების ერთ-ერთი მიზეზი იყო<sup>13</sup>. „ზაქარია ფალიაშვილს კარგი ლიბრეტისტი რომ შეგვედროდა, მისი მუსიკის მტკველვალა უფრო გაძლიერდებოდა!“ — წერდა მელიტონ ბალანჩივაძე<sup>14</sup>.

ლიბრეტოს თაობაზე გამოთქმული უკმაყოფილებით აიხსენება, რომ პეტრეს და დრამატურულმა იოსებ მჭედლიძელმა ზაქარია ფალიაშვილს შესთავაზა ოპერა „აბესალომ და ეთერისათვის“ თავისი ლიბრეტო<sup>15</sup>, რომელიც მირიანაშვილის ლიბრეტოზე გაკეთებული სუსტია.

<sup>9</sup> ილია ზურაბიშვილის ცნობით კომპოზიტორმა ოპერაზე მუშაობა 1917 წ. დაიწყო. შემდეგ იყო წელი მონათესაო ოპერის გორცეცვას. ი. ზურაბიშვილი. ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, 1941 წ., გვ. X.

<sup>10</sup> აბესალომ და ეთერი ხალხური თქმულება. ოპერა 5 მოქმ. 6 სურათი. ლიბრეტო პ. მირიანაშვილისა, მუსიკა ზ. ფალიაშვილისა. 1918. გამოცემა ქართული კლასიკა.

<sup>11</sup> იხ. ზაქარია ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმი და ცენტრი ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ კლავიროს ხელნაწერები.

<sup>12</sup> В. Д. Дондадзе, Захарий Палиашвили. Т. 1958, გვ. 69.

<sup>13</sup> იხ. ვახ. აბაშვილი სტავრა, 1923 წ. 18 ნოემბერი, პ. მირიანაშვილის დედ ბარათი კომპოზიტორ ზაქარია ფალიაშვილს.

<sup>14</sup> ვახ. „ლიბოსი“, 1923 წ. 22 ოქტომბერი, № 8.

<sup>15</sup> აბესალომ და ეთერის ლიბრეტოს ი. მჭედლიძელისეული, უთაროდ ხელნაწერი ინახება ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმში.

იოსებ მჭედლიძეის ლიბრეტოს ანალიზი გვეჩვენებს, რომ იგი დაწერილია ოპერის შექმნის შემდეგ, თითქმის უკვე დასრულებულია ოპერის სიუჟეტურ კარგას. პეტრე ცდილობს ხალხური თქმულებიდან შემოიტანოს ახალი ეპიზოდები, ხშირად საყურად ვარიანტებსაც იძლევა, რომელიც ხალხური თქმულებისათვის შეუფერებელ და თითქმის გაუმართავ ლექსს წარმოადგენს.

მართალია პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტოს მეორე ვარიანტი, პირველთან შედარებით, დასრულებულია, მაგრამ ჩვენი აზრით, ისიც მოკლებულია მხატვრულ და განსაკუთრებით კი, პოეტურ ღირსებას: სუსტია ლიბრეტოს ტექსტი.

ლიბრეტოს ტექსტში (რომელიც დღემდე სრულდება) ვხვდებით არა მარტო სიმფონიისათვის მძიმე არაკეთილზმუნვან გამოთქმებსა და ძნელად მისახვედრ ადგილებს, არამედ უაზრო, არაფრისმთქმელ ფრაზებსაც. ხშირად ერთი აზრი უეცრად წყდება და ლაპარაკი იწყება სრულიად სხვა საგანზე, რაც აუფერხებს შესანიშნავი თქმულების მხატვრულ ღირსებას, არღვევს მის მილიანობას. დასადასტურებლად მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს:

გაუმართავ ტექსტზე იყო ავეჯული ბელიარ ეშმაკის არია<sup>16</sup>, დედინაცვლის სიტყვები, რომელიც პ. მირიანაშვილს ეკუთვნის, და მინიმუმდობა:

„...ქალი დამირჩეს გვერდითა  
გაუფხოვარი უმელო?  
შენ ვინა ვდისო, ინა ტ რ ი,  
სიტყე ზედმი ვ ვ არ დღო.“

ასევე გაუმართავია აბესალომის არიოსის ზოგადი ფრაზა.

მაგ.  
„...ვეჭმდი ზედსა და გოგე ზედსა  
ზედმა ჩამავლო ამ სატყველსა...“

ან  
„ეთერი, შენი სიციფე იხოვის  
გაძუება შენი ვიჭარო.“

მაგალითების გამრავლება კიდევ შეიძლება...

1952 წელს ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს აეკარგინაობის შესახებ სპეციალური წერილი გამოაქვეყნა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ანდრიაშვილმა<sup>17</sup>. ავტორი მოითხოვდა ლიბრეტოს გადასინჯვას და ტექსტში (განსაკუთრებულ ყურადღებას მართვის განცხადებაზე იყო გაზიარებული) არსებული შეუფერებელი და ენობრივად გაუმართავი სიტყვიერი მასალის შეცვლას.

1953 წელს ოპერის ახალი დადგმისათვის მართლაც დაიწყო ლიბრეტოს გადამუშავების საკითხი. გადამუშავებაში მონაწილეობა მიიღეს პოეტ-აკადემიკოსმა იოსებ გრიშაშვილმა, დამდგმულმა რეჟისორმა ი. თუმანიშვილმა და საქართველოს სახალხო არტისტის დიმიტრი მჭედლიძემ. მათ „კოლექტიურად, მომდერლთა თანდასწრებით რამდენიმე ძნელად გამოსათქმელი და არაფრისმთქმელი სიტყვიერი გამოცვალის უფრო მოწინაი და გასაგები გამოთქმებით“<sup>18</sup>, თუმცა ლიბრეტოს საკითხი მაინც მოუგვარებელი დარჩა.

<sup>16</sup> ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმის პირველსევე წლებში ამოღებულ იქნა ბელიარ ეშმაკის მიერ სცენა (მისი შესაბამე მოქმედება).

<sup>17</sup> ვახ. კომენტარა და ხელოვნება, 1952 წ. 14 მარტი № 11.

<sup>18</sup> ვახ. კომენტარა, 1953 წ. 21 მარტი ი. გრიშაშვილი, ლიბრეტოს შესახებ.





ი. გრიშაშვილმა, ი. თუმანიშვილმა და დ. შყედლიძემ  
ლიბრეტოს სახლური ტექსტი

„წაიღე უმტარო, დედაო,  
ეთერის კარს მლოპავე,  
ჭერ კი აღირდი ბროლიდა,  
შემი რთვი შაჰმავაზე“.

გამოცვალს თქმულების სხვა ვარიანტით. შეცვალეს სხვა ად-  
გილებიც. მაგ: ეთერის ფრაზა „შენ შენი ჰქნა და წახვიდე“-ს  
მაგიერად — „შემარცხენით და წახვიდე“. „მაკარი ბროლის  
ტუჩებსა“ — „დამაკარ ლალის ტუჩებსა“. ხოლო ეთერის  
აიტყვებში:

„რაც გსურთ, პრძინეთ, ნუ სწუხართ  
თქვენი ასრულდეს აწ ნება...  
დაგემონებთ გულითა, თაყობ, ტანით და  
სულითა“.

გამოცვალეს მხოლოდ ბოლო სტრუქტონი

„დაგემონებთ გულითა, მთელი არსებით,  
სულითა“

რამაც ვერაფერი უშველა მთელ ლექსს.  
ძველებურად უსუსურად გამოიყურება მარების კანცონე-  
ტაც.

„...ლურჯში ხარ ტანითა  
შთაბრის მგავსი სახითა,  
ბაშში ვარდი იფარჩქნება  
შენი სილამაზითა“ და სხვ.

ამრიგად, ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს ტექ-  
სტი სახარბიელოდ არ გამოიყურება. პ. მირიანაშვილის ლიბ-  
რეტოში ვხვდებით ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის მაღალ-  
მხატვრული მუსიკისათვის შეუფერებელ ნაკლოვან ტექსტს.

ოპერის ყოველი ახალი დადგმისას წამოიჭრება ხოლმე  
ლიბრეტოს გადამუშავების საკითხი. ტექსტის საკითხი ჯერ

კიდევ დასადგენია, რაც ნათლად ჩანს 1961 წ. გამოცემულთა  
„საბჭოთა საქართველოს“ მიერ ოპერის ხელშეწყობის მიზნით  
წამოყვანილ კლავირში (პირველად ოპერა „აბესალომ და ეთერის“  
კლავირი ჭარბულ, რუსულ და ფრანგულ ენებზე გამოიცა  
1941 წელს, შ. ასლანიშვილის რედაქტორობით). კლავირის  
(სარედაქციო კოლეგია ვ. დონაძე, მ. კვავიაშვილი, ა. მაცა-  
ვარიანი, ვ. ფალიაშვილი, ლ. ფალიაშვილი) ახალ გამოცემა-  
ში შეტანილმა ცვლილებებმა ზოგიერთ შემთხვევაში გააუ-  
რესა კიდევ ტექსტი. მაგალითად:

1918 წელს გამოცემულ ლიბრეტოში თვითმკვლელობის  
წინ ეთერი ამბობს:

„შე შენეული დანა,  
უბნეში მიმდეს თანა,  
ამოკლებ და დავიკემ  
შარცხენა ძუძუსთანა,  
პირი ზემსკენ, ტარი შენსკენ  
ზედ დავაყვებთ თანა“.

(ტექსტი ხალხურია)

1961 წლის გამოცემაში იგივე ადგილი იკითხება:

„შე შენეული დანა  
უბნეში მიმდეს თანა  
ამოკლებ და უ მისრად  
და ვიკემ ვეულთანა  
ქვი რე ასო ზემოთ ახლა  
ზედ დავაყვებთ თანა“.

როგორც მაგალითიდან ჩანს ხალხური თქმულების ტექს-  
ტი ზოგჯერ გაცილებით პოეტურია, ვიდრე პ. მირიანაშვილის  
მიერ შექმნილი ან მომდევნო პერიოდში გადაამუშავებული.  
საჭიროა ოპერისათვის ახალი ტექსტის შექმნა. ამის საშუალებ-  
ას იძლევა თქმულება „ეთერიანის“ შრავალი ახალი ჩანა-  
წერი.



**უხეველა ქსთატიქის სახალხო უნივერსიტეტში**

საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდ-  
ნის“ კიროვის რაიონულ ორგანიზაცი-  
ასთან არსებული ესთეტის სახალხო  
უნივერსიტეტის მსმენელებმა. სახლო-  
ვან კინორეჟისორს გულთბილად მიე-

ნის“ კიროვის რაიონულ ორგანიზაცი-  
ასთან არსებული ესთეტის სახალხო  
უნივერსიტეტის მსმენელებმა. სახლო-  
ვან კინორეჟისორს გულთბილად მიე-

სალმნენ სახალხო უნივერსიტეტის რექ-  
ტორი, თბილისის სახელმწიფო უნივერ-  
სიტეტის დიალექტიკური მატერიალიზ-  
მის კათედრის გამგე შოთა გაბილიაია.  
კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ რე-  
დაქტორი ირაკლი გოციანიძე, სახალხო  
უნივერსიტეტის პრორექტორი, საქარ-  
ტველოს ლენინის სახელობის პოლიტექ-  
ნიკური ინსტიტუტის ესთეტის მას-  
წავლებელი ელენე შაფათავა, საზოგა-  
დოება „ცოდნის“ კიროვის რაიონული  
ორგანიზაციის პრეზიდენტის თავმჯ-  
დომარე, პროფესორი მ. გოგოლიშვილი,  
ესთეტის სახალხო უნივერსიტეტის  
მსმენელები ნ. იმნაიშვილი და მ. ხუცი-  
შვილი.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა  
მ. ტიპურელმა მხურვალე მადლობა გა-  
დაუხადა შეკრებილთ და უპასუხა მათ  
კითხვებზე.  
დასასრულ უკვენეს მ. ტიპურელის  
ფილმი „გენერალი და ზიზილები“.

Самая Армения

ЛЕНИН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Труды классиков марксизма, относящиеся к философии, политической экономии, истории, вопросам теории революции, стратегиями служат основой проблем истории и материалистической теории.

Труды И. И. Давида в области методики представляют собой этап в развитии марксистской эстетики. В многочисленных трудах В. И. Ленин — с позиций марксистской теории культуры — дан глубокий анализ творческих проблем культуры и искусства рабочего класса. Одна из

важнейших проблем этой проблемы — творческие проблемы искусства. Статьи, публикуемые в журнале, являются частью этой темы.

ВОСПИТАНИЕ КУЛЬТУРНЫМ ТВОЧЕСТВОМ — В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ

Передняя статья «Воспитание молодых кадров» — в теории выдвинутой высказывает методологию творческой культуры Грузии. Многие писатели, музыканты, художники, скульпторы, артисты цирка, работники театра и кино являются бойцами революции. ЦК ЦКМ Грузии выдвинула задачу, которая является задачей

марксизма. В статье ставится вопрос, как надо организовать воспитание творческих кадров культуры. Какие должны быть условия и условия воспитания молодежи, чтобы она могла стать бойцами революции.

Авторы статьи выдвигают вопросы, которые вытекают из разных уровней художественного творчества.

Омар Исмаил

ЗА ДЕЯТЕЛЬНОЕ И ЦЕЛЕННОЕ ИСКУССТВО

Статья Омара Исмаила «За деятельное и целенное искусство» ставит

вопросы творчества творческой культуры в 30-летие Великой Социалистической революции. В связи с этим выдвигаются вопросы творческой культуры, которые являются основой творческой культуры. Статьи выдвигают вопросы творчества культуры на государственном уровне, вопросы творчества, которые являются основой творчества культуры.

Эра Гургуаки

ТЕАТРОБЕД, ИСТОРИЯ ТЕАТРА И КРИТИКА

Выдвигаются вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

Омар Соломонашвили

НИХАЛИ ЧАХУРЕЛИ — 70

Полная биография жизни Нихали Чахурели — 70 лет. Жизнь творчества, деятельность старшего поколения культуры, народный артист СССР Нихали Чахурели.

Омар Исмаил. Омар Исмаил выдвигает творческие вопросы культуры, которые являются основой творчества культуры.

Авторы статьи выдвигают вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

творчества культуры творческой культуры творчества культуры. Вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

Саломея Ласури

ПЕЩЕ ЛЕОН ИСЕВИДИ

Статья посвящена жизни и творчеству Лео Исевида. Жизнь творчества, деятельность старшего поколения культуры, народный артист СССР Лео Исевиди.

Мамия Абашидзе

«БОРИС ГОДУНОВ» НА СЦЕНЕ ГРУЗИНСКОГО ОПЕРОНОГО ТЕАТРА

Авторы статьи выдвигают вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

Татьяна Александровна. Татьяна Александровна выдвигает творческие вопросы культуры, которые являются основой творчества культуры.

Татьяна Александровна

ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ГРУЗИНСКОМ КИНО 20-50 ГОДОВ

С самого начала, творческий процесс кинематографа Грузии формируется в творчестве. Вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

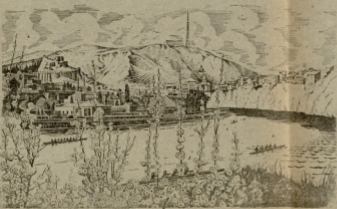
В творчестве кинематографа Грузии выдвигаются творческие вопросы культуры, которые являются основой творчества культуры.

Ера Квицини

ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВ

Авторы статьи выдвигают вопросы творчества культуры, профессору Ивану Абашидзе. Вопросы творчества культуры.

1967  
1967





# საგარეო საზოგადოებრივი საზოგადოებრივი

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

საზოგადოებრივი — მ. ი. ლინინი და საბჭოთაო უმრავლესობა	4	კორა კვიციანი — გულაჩხილი უმრავლესობა	42
მ. ლინინი — მ. ი. ლინინი	7	დინო მთავრული — „ნიკიტას ჩინი შინა“	45
საბჭოთაო უმრავლესობა — ალექსანდრე უმრავლესობა	8	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	46
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	9	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	49
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	16	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	53
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	22	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	54
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	24	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	58
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	25	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	61
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	26	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	65
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	33	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	70
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	36	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	77
საბჭოთაო უმრავლესობა — მ. ი. ლინინი	41	დინო მთავრული — „საბჭოთაო უმრავლესობა“	78

მე-2-3 გვ. ა. ვეფხიანი „საბჭოთა უმრავლესობა“ — 1917 წელი, „საბჭოთა უმრავლესობა“; მე-16 გვ. საბჭოთა უმრავლესობის სახელი არტისტო, კინო-რეჟისორი მ. ჭიჭინაძე; მე-17 გვ. ვ. ბუდუკიანი, მ. ჭიჭინაძე და ს. გერასიმოვი; დ. შიშკოვი და მ. ჭიჭინაძე; მე-18 გვ. მ. ჭიჭინაძის სტუდენტური წიგნები; ივ. ფილიპოვი, ვ. სარაფინოვი, ნ. გიორგიანი, ვ. გენია, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი; მე-20 გვ. მ. ჭიჭინაძე, კ. მთავრული და ლ. გულაჩხილი; 22-23-ე გვ. მ. ჭიჭინაძის საბჭოთაო უმრავლესობა; 25-ე გვ. ბ. მარკოვი; 26-31-ე გვ. სტენიანი საბჭოთა უმრავლესობის „საბჭოთაო უმრავლესობა“; 28-ე გვ. მ. მთავრული, ნ. ზოლტაროვი, ქ. კახიანი; 36-ე გვ. მომღერალი ლ. სტეფანი; 37-38-ე გვ. ლ. სტეფანი; 41-ე გვ. მხატვარი ა. მახატაძის წიგნები: „ინესა“, „ალ. თოიძე“, „ა. კუპჩაძე“, „მ. აბაშიძე“; 43-44-ე გვ. კ. აბაშიძის წიგნები; 46-47-ე გვ. საბჭოთაო უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთაო უმრავლესობა“; 49-51-ე გვ. ლ. გულაჩხილის წიგნები: „საბჭოთაო უმრავლესობა“; 58-60-ე გვ. წიგნები: „საბჭოთაო უმრავლესობა“; 61-64-ე გვ. ვ. გარა, ნ. პოპოვი, ქ. მახატაძე, კ. კახიანი, ფ. დე ლანო, ე. კარტოვი, ა. პატი, ქ. ბერი, ა. მთავრული, ქ. მახატაძე; 70-73-ე გვ. ნ. გოგოლაძის „საბჭოთა უმრავლესობა“, „საბჭოთა და ბეჭედი უმრავლესობა“, „საბჭოთა უმრავლესობის საბჭოთაო უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

საბჭოთა უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთა უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

საბჭოთა უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთა უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

საბჭოთა უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთა უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

საბჭოთა უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთა უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

საბჭოთა უმრავლესობის წიგნები: „საბჭოთა უმრავლესობა“; 74-75-ე გვ. ვ. კანდელაკის ილუსტრაციები „საბჭოთა უმრავლესობის“.

# САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА

## СОДЕРЖАНИЕ

Семен Арбебадзе —	4	Кира Клепадзе —	
В. И. ЛЕНИН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО		ИСКРЕННИЙ АКТЕР . . . . .	42
Г. Чавчавадзе —		Этери Миташвили —	
ФИЛЬМ О В. И. ЛЕНИНЕ	7	«ЛЮБЛЮ СВОЮ УЛИЦУ»	45
ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЫХ ТВОРЦОВ — В ЦЕНТРЕ		САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕДИКОВ . . . . .	46
ВНИМАНИЯ	8	Лидия Златкевич —	
Отар Эгвадзе —		«РУСТАВЕЛИАНА» ЛАДО ГУДИАШВИЛИ	49
ЗА ДЕЙСТВЕННОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	9	Вал. Габелая —	
Отар Сепашвили —		МАСТЕРА НАРОДНОЙ ПЕСНИ . . . . .	53
МИХАИЛ ЧИЧАУРЕЛИ, 70	16	Шота Бадридзе, Рони Метревели —	
ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР ВЫДАЮЩЕГОСЯ СОВЕТСКО-		ИНТЕРЕСНЫЙ ДОКУМЕНТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ . . . . .	54
ГО КИНОРЕЖИССЕРА	22	Михаил Чичвадзе —	
ЮБИЛЕЙ ЮСУПА КОБАЛАДЗЕ	24	ШИЛКАНСКИЙ ХРАМ . . . . .	58
ХУДОЖНИК У ХУДОЖНИКА	24	Нодар Андгуладзе —	
Этери Гугушвили —		ОСНОВНЫЕ ПОСТУЛАТЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬ-	
ТЕАТРОВЕД, ИСТОРИК ТЕАТРА И КРИТИК	25	НОП ШКОЛЫ . . . . .	61
Машава Ахметели —		Авел Кикадзе —	
«БОРИС ГОДУНОВ» НА СЦЕНЕ ГРУЗИНСКОГО		ИСТОРИЧЕСКАЯ КАНВА ПЬЕСЫ «ПАТАРА КАХИ»	65
ОПЕРНОГО ТЕАТРА . . . . .	26	Аполлон Жордания —	
Натиа Амирджоба —		РАЗДУМЬЯ О ПОЭМЕ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ	
ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ГРУЗИНСКОМ КИНО 20-X		ШКУРЕ» . . . . .	70
ГОДОВ . . . . .	33	Важа Чичваладзе —	
Соломон Лапсури —		ПЕДАГОГ, МУЗЫКАНТ . . . . .	77
ПЕВЕЦ ЛЕОН ИСЕЦКИИ	36	Теймураз Курдованидзе —	
РАБОТЫ ХУДОЖНИКА АНДРО БАХТАДЗЕ	41	ОБ ОПЕРНОМ ЛИБРЕТТО «АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ»	78

На 2-3 стр. А. Вепхвадзе «Ленин — 1917 год», «Первая встреча»; на 16 стр. народный артист СССР, кинорежиссер Михаил Чичаурели; на 17 стр. В. Пудовкин, М. Чичаурели и С. Герасимов; Д. Шостакович и М. Чичаурели; на 18 стр. М. Чичаурели с матерью и дочкой; на 18-21 стр. скульптурные произведения Михаила Чичаурели: И. Палиашвили, В. Сараджияшвили, Н. Гончаров, В. Гулия, В. Абашидзе, К. Мески; на 20 стр. М. Чичаурели, К. Магаляшвили и Л. Гудиашвили; на 22-23 стр. М. Чичаурели на юбилейном вечере; на 25 стр. советский театровед, историк театра и критик П. Марко; на 26-31 стр. сцены из оперного спектакля тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили «Борис Годунов»; на 28 стр. Л. Михайлов, Н. Золотарев, Дж. Кахидзе; на 36 стр. певец тбилисского оперного театра Л. Исецкий; на 37-38 стр. Л. Исецкий в ролях; на 41 стр. работы художника А. Бахтадзе: «Инеса», «Ал. Тондзе», «А. Чумбадзе», «Ч. Амирджоба»; на 43-44 стр. заслуженный артист Грузинской ССР Капитон Абесадзе в разных ролях; на 46-47 стр. на республиканском смотре коллективов самодеятельности медицинских работников Грузии; на 49-51 стр. портреты Шота Руставели, выполненные народным художником Грузинской ССР Л. Гудиашвили, фрагмент картины «Достойный ответ», «Мечты Руставели»; на 58-60 стр. план и рельефы шилканского храма; на 61-64 стр. Е. Гара, Н. Порпора, Дж. Паста, М. Калас, Ф. де Лючия, Э. Карузо, А. Пати, Дж. Барз, А. Мазини, Дж. Батиста Рубини, М. Батистини; на 70-73 стр. З. Гоголяшвили «Портрет Шота Руставели», «Шота Руставели и Бека Опизари», «Шота Руставели у могилы Петра Ибери»; на 74-75 стр. иллюстрации к поэме «Витязь в тигровой шкуре» художника В. Кандеаки.

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

Гл. Редактор — Отар Эгвадзе, Редакционная коллегия: Шаба Амирнанишвили, Гега Банделадзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Похвадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело»,

Тбилиси, 1967

# SABTCHOTHA KHELOVNEBA



## SOVIET ART

Simon Arveladze LENIN AND ARTISTIC CREATION . . . . .	4	Eter Mitalashvili „I LOVE MY STREET“ . . . . .	45
G. Chavchanidze FILM ABOUT LENIN . . . . .	7	AMATEUR TALENT ACTIVITIES OF MEDICAL WORKERS . . . . .	46
EDUCATION OF YOUNG CREATIVE WORKERS—IN THE CENTRE OF ATTENTION . . . . .	8	Lidia Zlatkevich LADO GUDIASHVILI'S PAINTINGS ABOUT RUS- TAVELI . . . . .	49
Otar Egadze FOR THE IDEOLOGICAL ART . . . . .	9	Val. Gabelaisa MASTERS OF FOLK SONGS . . . . .	53
Otar Sepilashvili MIKHEIL CHIAURELI 70—YEARS OLD . . . . .	16	Shota Badridze, Roim Metreveli INTERESTING DOCUMENT OF HISTORY OF ART . . . . .	54
JUBILEE EVENING OF THE FAMOUS SOVIET PRODUCER M. CHIAURELI . . . . .	22	Mikhail Chkhikvadze THE TSILKNIS CATHEDRAL . . . . .	58
I. KOBALADZE'S JUBILEE . . . . .	24	Nodar Andguladze BASIC POSTULATES OF ITALIAN VOCAL SCHOOL . . . . .	61
PAINTER VISITING PAINTER . . . . .	42	Abel Kikvidze HISTORICAL COMPOSITION OF „PATARA KAK- HI“—„LITTLE KAKHETHIAN“ . . . . .	65
Eter Gugushvili CRITIC AND HISTORIAN OF THEATRE . . . . .	25	Apolon Zhordania THOUGHTS ON „THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN“ . . . . .	70
Manana Akhmeteli „BORIS GODUNOV“ ON THE STAGE OF GEOR- GIAN OPERA . . . . .	26	Vazha Chinchaladze TEACHER, MUSICIAN . . . . .	77
Natia Amirejibi THEME OF REVOLUTION IN GEORGIAN CINE- MATOGRAPHY OF THE TWENTIES YEARS . . . . .	33	Teimuraz Kurdovanidze ABOUT THE LIBRETTO OF THE OPERA „ABESA- LOM AND ETERI“ . . . . .	78
Solomon Lapauri SINGER LEON ISETSKI . . . . .	26		
ANDRO BAKHTADZE'S PAINTINGS . . . . .	41		
Kira Kveidze FRANK ACTOR . . . . .	42		

On p. p. 2—3 „Lenin—1917 Year“, „First Meeting“ by A. Vepkhvadze; on p. 16 People's artist of the USSR M. Chiaureli; on p. 18 M. Chiaureli with mother and daughter; on p. p. 18—21 „I. Pallashvili“, „V. Sarajishvili“, „N. Gotsirdze“, „V. Gunia“, „V. Abashidze“, „K. Meskhi“—Sculptures made by M. Chiaureli; on p. 20 M. Chiaureli, K. Magalashvili and L. Gudashvili; on jubilee evening of M. Chiaureli; on p. 25 p. Markov; on p. p. 26—31 scenes from the performance of opera „Boris Godunov“, on p. 28 L. Mikhailov, N. Zolotariov, J. Kakhidze; on p. 26 singer L. Isetskii; on p. p. 37—38 L. Isetskii in roles; on p. 41 „Inesa“, „Al. Toidze“, „A. Chumbadze“, „Ch. Amirejibi“ by A. Bakhtadze; on p. p. 43—44 K. Abesadze in roles; on p. p. 46—47 on the republican festival of medical workers; on p. p. 49—51 portraits of Rustaveli made by L. Gudashvili; fragment of picture „Worthy Answer“; on p. p. 58—60 plans and relief of the Tsilknis cathedral; on p. p. 61—64 I. Gara, N. Porpora, L. Pasta, M. Kasas, F. deluchia, E. Karuzo, A. Pati, L. Bara, A. Mazini, L. Batista Rubini, M. Batistini; on p. p. 70—73 „Portrait of Shota“, „Shota and Beka Opizari“, „Shota on the Grave of P. Iberi“ by Z. Gogolashvili; on p. p. 74—75 V. Kandelaki's illustrations to „The Knight in the Tiger's Skin“.

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

Editor-in-Chief: Otar Egadze. Editorial staff: Shalva Amirashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleks. Machavariant, Natela Urushaev, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR  
T. 5-10-24

# საბტსხოთა CHELOWNEBA SOWJETKUNST

<b>Simon Arveladze</b>		<b>Ether Mithaischwili</b>	
LENIN UND SCHÖPFERISCHE TÄTIGKEIT . . . . .	4	"ICH LIEBE UNSERE STRASSE" . . . . .	45
<b>G. Tschawtschaidse</b>		LAIENKUNST VON ÄRZTEN . . . . .	46
EIN FILM ÜBER LENIN . . . . .	7	<b>Lida Slatkewitsch</b>	
ERZIEHUNG VON JUNGEN KUNSTSCHAFFEN- DEN — IM MITTELPUNKT . . . . .	8	"RUSTHWELSCHE EPOPÖE" VON LADO GUDIA- SCHWILI" . . . . .	49
<b>Othar Egdse</b>		<b>Wal. Gabelaia</b>	
FÜR GESUNDE UND IDEENREICHE KUNST . . . . .	9	MEISTER DER VOLKSLIEDER . . . . .	53
<b>Othar Michiaschwili</b>		<b>Schotha Badridse, Roïn Metreweli</b>	
MICHAÏL TSCHIAURELI, 70 . . . . .	16	INTERESSANTE URKUNDE DER KUNSTGESCHICHTE . . . . .	54
JUBILÄUMSABEND ZU EHREN DES HERVORRA- GENDEN KINOREGISSEURS . . . . .	22	<b>Michail Tschchikwadse</b>	
JUBILÄUM VON JUSUPH KOBALADSE . . . . .	24	KATHEDRALE IN ZILKANI . . . . .	58
KÜNSTLER BEIM KÜNSTLER . . . . .	24	<b>Nodar Andguladse</b>	
<b>Ether Guguschwili</b>		GRUNDPPOSTULATE DER ITALIENISCHEN VO- KALSCHULE . . . . .	61
THEATERKENNER, HISTORIKER UND KRITIKER . . . . .	25	<b>Abel Kikwidse</b>	
<b>Manana Achmeteli</b>		HISTORISCHE GRUNDLAGE DES POEMS "DER KLEINE KRONPRINZ" . . . . .	65
"BORIS GODUNOW" AUF DER GEORGISCHEN OPERNBÜHNE . . . . .	26	<b>Apolon Jordania</b>	
<b>Mathia Amirashibi</b>		GEDANKEN ÜBER "DEN RECKEN IM TIGERFELL" . . . . .	70
REVOLUTIONSTHEMA DES GEORGISCHEN FIL- MES IN ZWANZIGER JAHREN . . . . .	33	<b>Washa Tschintschaladse</b>	
<b>Solomon Laphauri</b>		PÄDAGOG UND MUSIKER . . . . .	77
DER SÄNGER LEON ISEZKI . . . . .	36	<b>Theimuras Kurdowanduse</b>	
ERZEUGNISSE VON ANDRO BACHTADSE . . . . .	41	ZUR FRAGE DES OPERNTEXTES "ABESALOM UND ETHERI" . . . . .	78
<b>Kira Kwelidse</b>			
EIN OFFENHERZIGER SCHÖPFER DER KUNST . . . . .	42		

Auf den 2—3 Seiten, A. Wepchwadse: "Lenin im Jahre 1917", "Das erste Treffen", S. 16 Volkskünstler der UDSSR Kinoregisseur M. Tschiaureli, S. 18 M. Tschiaureli bei seiner Mutter und der Tochter, S. 18—21, Plastische Erzeugnisse von M. Tschiaureli; I. Phalasschwili, W. Saradshischwili, N. Goztridse, E. Gunia, W. Abaschidse, K. Meschi, S. 20, M. Tschiaureli K. Magalasschwili und L. Gudiaschwili, S. 22—23, Am Jubiläumsabend zu Ehren des Filmregisseurs, S. 25 P. Markow, S. 24—31 Szenen aus dem Opernstück "Boris Godunow", S. 28, L. Michailow, N. Solotarjow, Dsh. Kachidse, S. 36 der Sänger Isetzki, S. 37—38 Isetzki in seinen Rollen, S. 41 Erzeugnisse von A. Bachtadse: "Inesa", "Al. Thoidse", "A. Tschumbadse", "Amiredshibi", S. 43—44 Abesadse in seinen, Rollen, S. 46—47 Republikanischer Schau der Latenkunstgruppen von ärztlichen Personalien, S. 49—51 die von L. Gudiaschwili ausgeführten Portraits des grossen Ependichters Rusthawi, Bruchteile von Bildern, "Eine würdige Antwort", "Träume des Dichters", S. 59—60 Grundriss der Kathedrale in Zilkani, die Wandplastik, S. 61—64 Italienische Sänger: I. Gara, N. Porpora, Dsh. Pasta, M. Kalasi, Ph. De — Luccia, E. Karuso, A. Patti, Dsh. Bara, A. Masini, Dsh. Batisti, M. Batistini, S. 70—71 Gogolasschwili: "Portrait des Dichters" Schotha und Beko Opisari" "Schotha Rusthawi am Grabe des Peter von Iberi", S. 74—25 Illustrationen von W. Kandelaki zum Epos "der Recke im Tigerfell".

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

Chefredakteur — Othar Egdse. Redaktionskollegium: Sch. Amirasschwili, G. Bardseladse, K. Gogocse, A. Matschawariani, N. Uruschnadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidst.

ИНДЕКС  
76178