

საქართველო ზელთვნიება

ISSN 0132-1307

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

10

1983

180
1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი მემკვიდრეობის





საქართველო წელიწადი

10/1983

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გურაბანიძე,
ჯუმატ თითოვანი
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალოვლიშვილი,
ჯუმატ ნიქარაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანდონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბანიძე.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
ტელევიზია**

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ბალაბუცი

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1983.

რესპუბლიკის თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის	2
ნადია შალუტაშვილი —	
რამდენიმე ისპანი თეატრალურ ურთიერთობათა ისტორიისა	7
ანზორ ტყემალაძე —	
მსოფლიოში ალკოჰოლის მიზანი	16
ზაქარია ჩხიკვაძე —	
ერთი საღამო ჩამოვსკისთან	27
მანანა ახმეტელი —	
რეპრეზენტაციის ოპერა ქართულ სცენაზე	34
პანორამა	49
ვ. ვორობიოვი —	
ფიქციონალიზმის თეორიები	50
ლადო დონაძე —	
დრამის არაპროვოცირება	60
ალექსანდრე ანტონოვი —	
როგორ ვიღებდით „მედიკამენტს“	71
დავით ანდრიაძე —	
ქალაქური მხატვრობის მიზანი	80
ნინო ნატროშვილი —	
მკვლელობის სურვილი	84
გიორგი გვახარია —	
ალკოჰოლის თეატრალური მიზანი	91
ბორის კუზნეცოვი —	
მხატვრობის მიზანი	103
თამარ კობახიძე —	
ქვეყნის ბიძგის მიზანი	107
„ეს უსანდოა, ხელოვნება!“	113
ლევან ფრუიძე —	
„სოციალური კრიტიკა“	117
იგორ გილგენდორფი —	
თამარ მიხეილის მიზანი	123
თენგიზ კვიციანი —	
მხატვრობის მიზანი	130
ლამა თაბუკაშვილი —	
მხატვრობის მიზანი (პიესა)	141
ირინე მერაბიშვილი —	
მხატვრობის მიზანი	148
ქრონიკა	157

გარეკანის პირველ გვერდზე: ლ. ბაიბაჩივი „ნატურმორტი“.
 გარეკანის მესამე გვერდზე: გ. წერეთელი „სიკაბუჯე“.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: სსრკ სახალხო არტისტი ცინიანა ტატიშვილი სალომეს როლიში რ. შტრაუსის ოპერაში „სალომე“.

რესპუბლიკის თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს მორიგ სხდომაზე განხილული იქნა, თუ როგორ სრულდება საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების შემო-ობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. ამასთან დაკავშირებით ყურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ბეჭდავს საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილის **ია ბაგრატიას** მიერ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს სხდომაზე წაკითხულ მოხსენებას.

საპარტიო კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების შემო-ობის გაუმჯობესების შესახებ“ მთელი პარტიული პრინციპულით, ღრმად და ამომწურავად იქნა გაანალიზებული რესპუბლიკის თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრება, აღინიშნა როგორც დადებითი ტენდენციები, ასევე ნაკლოვანი მხარეებიც. დაისახა კონკრეტული ამოცანები.

დადგენილების შემდგომ განვილილი ორი წელი მეტად სისხლსავსე აღმოჩნდა საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში. მრავალი საინტერესო მოვლენის მონაწილენი გახდნენ ამ პერიოდში ჩვენი მსახურებლები.

წერილის მიზანია გაამახვილოს ყურადღება ჩვენი თეატრალური ცხოვრების მხოლოდ ერთ ასპექტზე, კერძოდ, რაიონული და საქა-

ლაქო თეატრების მოღვაწეობაზე. იმ ძვრებზე, რომლებიც ზემოთ აღნიშნული დადგენილების მიღების შემდეგ მოხდა.

ცნობილია, რომ თეატრის სახეს, მის კრედოს, პირველ რიგში რეპერტუარი წარმოადგენს. სარეპერტუარო პოლიტიკის სწორად წარმართვას, მის გონივრულად აწყობას, დაბალი მხატვრული ღირსების დრამატურგიასთან უკომპრომისო ბრძოლას სთვლის თავისი მუშაობის არსად საქართველოს კულტურის სამინისტრო და მისი შესაბამისი განყოფილებანი.

თეატრების რეპერტუარის შედგენისას განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა თანამედროვე ქართულსა და რუსულ დრამატურგიას, კლასიკას, საბჭოთა კავშირის ხალხთა დრამატურგიას, რომელმაც საბჭოთა კავშირის შექმნის მე-60 წლისთავის აღნიშვნისას მტკი-

ცე ადგილი დაიმკვიდრა საქალაქო და რაიონული თეატრების აფიშებზე.

ქართული საბჭოთა დრამატურგიის, ინსცენირებულის ქართული პროზის — ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, ა. ჩხაიძის „სამიდან ექვსამდე“, „ჩინარის მანიფესტი“, თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, თ. იოსელიანის „საურმე გზებზე“ და სხვათა გვერდით ფართოდ იყო წარმოდგენილი ვ. ვასპუტინის, ა. გელმანის, ი. გრუშკის, მ. სტელმახის, ა. პაპიანის, ა. კალანტარიანის, ა. დანილოვის, ი. სეკინოვის, რ. იბრაჰიმ-ბეკოვის პიესები.

მრავალი საინტერესო ძეგლი მოხდა რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში. გაიზარდა სახელმწიფო თეატრების ქსელი — ბათუმში და რუსთაველი გაიხსნა თოჯინების თეატრები, სოხუმში მწყობრში შევიდა მოზარდ მსაფურცელთა რუსული თეატრი, ახალი, კეთილმოწყობილი შენობა მიიღო სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის ქართულმა თეატრმა.

თეატრალური ცხოვრების გააქტიურების საქმეში დიდი როლი ითამაშა ორმა ფესტივალმა. თელავში გაიმართა კლასიკური დრამატურგიის ფესტივალი, ზოლო ქ. მახარაძეში. უკვე ტრადიციული საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილი ნაწარმოებების ფესტივალი. ორივე ღონისძიებას დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსი ჰქონდა, მათ გამოავლინეს კოლექტივების ახალი პოტენციური ძალები, თანამედროვე ცხოვრების ასახვის მზარდი სურვილი და რეალური შესაძლებლობანი.

ზემოთ აღნიშნულმა ორმა ღონისძიებამ რეალური საფუძველი შეუქმნა ქ. თბილისში რესპუბლიკის, საქალაქო და რაიონული თეატრების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის ჩატარებას, რომელიც ა. წ. 30 მაისიდან 12 ივნისამდე გაგრძელდა.

ამ ფესტივალმა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია როგორც ფართო მსაფურცელის, ისევე თეატრის სპეციალისტთა მხრიდანაც.

მეტად სასიხარულოა, რომ ამ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო რესპუბლიკის ყველა რაიონულმა და საქალაქო თეატრმა. ფესტივალის პროგრამა მრავალფეროვანი იყო. კულტურის სამინისტრომ არ შეზღუდა თეატრები არც თემატური და არც ქანობრივი ჩარჩო-

ებით. თვითველ თეატრს მიეცა საშუალება ეჩვენებინა თავისი საუკეთესო ნიმუშები. ჩვენის აზრით, მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ ფესტივალის დროს მუშაობდა კრიტიკოსთა სპეციალური ჯგუფი, რომელიც თვითველი სპექტაკლის შემდეგ აწყობდა ნაწახი ნაწარმოების საჯარო განხილვას. სწორედ ეს საჯარო განხილვა მიგვაჩნია ჩვენ ფესტივალის ყველაზე დიდ ღირსშესანიშნაობად. სასიხარულოა ისიც, რომ განხილვებს დიდძალი მსაფურცელი ესწრებოდა. საუბარი საკმაოდ მწვავე, კრიტიკა პირუთენელი და მეტად მომთხოვენი იყო. კრიტიკოსთა ჯგუფის გარდა სპექტაკლებს სპეციალური ჟიურიც აძლევდა შეფასებას.

ფესტივალმა გვიჩვენა, რომ რესპუბლიკის სარაიონო და საქალაქო თეატრები უმეტესწილად საინტერესო შემოქმედებით ცხოვრებას ეწევიან, აქვთ საინტერესო და მაღალ პროფესიულ დონეზე დადგმული სპექტაკლები.

ამავე დროს, აქვე აშკარად გამოჩნდა ჩრდილოვანი მხარეებიც, რომელნიც არ გვაძლევენ საშუალებას, ვთქვათ, რომ უკვე დაძვლილთა ყველა სირთულე, გავექეციოთ პროვინციალიზმს.

ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ეს ყველა თეატრს როდი ეხება. იყო აშკარა, სერიოზული გამარჯვებები, იყო საშუალო დონის სპექტაკლებიც და, სამწუხაროდ, ასევე აშკარა ჩავარდნებაც ჰქონდა ადგილი. მე აღვნიშნე, რომ კრიტიკა მეტად მწვავე იყო. შეიძლება რაც შემთხვევებში მეტისმეტად მკაცრიც. დიახ, იყო, და ამას თავისი პრინციული ალტერნატივაც ახლდა. ჩვენი ამოცანაა, მივალწიოთ ისეთ ვითარებას, რომ ყველა, უკლებლოე ყველა თეატრის დასი იღვავს დღევანდელი მოთხოვნების დონეზე. ჩემის აზრით, საწყენი არ უნდა იყოს პირუთენელი და მომთხოვნი კრიტიკა, პირიქით, შეურაცხყოფელი უნდა იყოს ის გარემოება, თუკი ამა თუ იმ რეგიონის თეატრს წვაყუყუნებთ ნაკლებ მოთხოვნებს, ამასთან მოვიბოდიშებთ და ამას კოლექტივის სისულელეც ავხსნი. ჩვენი სურვილია, უფრო მეტიც, დღევანდელი ამოცანაა, გავაკეთოთ ყველაფერი იმისათვის, რომ ავიყვანოთ სარაიონო თეატრების დონე დე-

ქ. მარჯის ს.ხ. ს.წ. სსრ
სახელმწიფო ოსტატის
ბიბლიოთეკა



დაქალაქის თეატრების დონემდე. ამ მხრივ კი ბევრი გვაქვს საზრუნავი. მინდა მაღლიერების გრძნობით აღვნიშნო ჩვენი რესპუბლიკის ტელევიზიისა და რადიომუშყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის, ყველა რესპუბლიკური გაზეთის, პრესის მუშაკთა ძალზე ოპერატიული და საოცრად კეთილმოსურნე დამოკიდებულება ფესტივალის და მისი თვითეული მონაწილის მიმართ. ასე რომ გავრძელებოდეს, თეატრებს ბევრად შეეწყობოდათ ხელი რთული შემოქმედებითი პრობლემების გადაწყვეტისას.

სასიხარულოა, რომ ამ ბოლო წლებში შემჩნევა ჩვენი რესპუბლიკის რაიონული და საქალაქო თეატრების საკავშირო ორბიტაზე აქტიური გასვლა.

ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს ქ. რუსთავის დრამატული თეატრის გასტროლები მოსკოვში და სოხუმის ს. ჭანბას სახელობის აფხაზური თეატრისა ქ. ყდნაოვში. ასევე დიდი წარმატება ჰქონდა წილად ქ. მოსკოვში ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრის გასტროლებს.

ახალ შინაარსს იძენს და ღრმავდება მეგობრობა ი. ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმისა და ბულგარეთის ბლაგოევგრადის დრამატულ თეატრებს შორის. მიმდინარე წელს ბათუმელები მეორედ წარსდგნენ ბულგარელი მაცურებლის წინაშე, მათ საგასტროლო რეპერტუარში ჰქონდათ ბულგარელი დრამატურგის ი. რადოვიცის ნაწარმოები „წითელი და ყავისფერი“ გ. დიმიტროვის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ და ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“. თეატრს დიდი წარმატება ჰქონდა. ამჟამად ბათუმელი მაცურებელი მოელის ბულგარელთა სპასახუხო ვიზიტს.

კარგი შედეგი მოაქვს მოძმე რესპუბლიკების თეატრებს შორის სადადგმო ჯგუფების გაცვლის პრაქტიკას. ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის დრამატულ თეატრში სომხეთის სადადგმო ჯგუფმა, რეჟისორ ი. ცატურიანის, მხატვრების — ე. საფრონოვისა და კ. გვეორქიანის მონაწილეობით, განახორციელეს ა. კალანტარიანის პიესის „ზარი ზემოდან“ დადგმა. დიდი წარმატება ჰქონდა წილად აგრეთვე სოხუმის ქართულ დრამატულ თეატრში ჩეხოსლოვაკელი ავტორის ი. სოლოვიჩის პიესას „შეცდომის უფლება“ (რეჟ. პ. ოპალენა, მხატვ. ო. შუიანი). ჩეხოსლოვაკიაში ქართველ შემოქმედთა სპასახუხო ვიზიტის

შედეგად ბრატისლავის თეატრში დაიდგა ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ (რეჟ. ჯ. ჭავთარაძე, მხატვ. ჯ. ფაჩუაშვილი). დადგმას მაღალი შეფასება ჰქონდა წილად.

ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში მითითებული იყო, რომ ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ფორმად რაიონული თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების გაძლიერებისათვის უნდა მივიჩნიოთ დედაქალაქის თეატრების რეჟისურის ძალებით წარმოდგენების დადგმა. ამ მიმართებით უკვე გადაიდგა პირველი ნაბიჯები. მაგალითად, ა. გრიბოედოვის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გ. ჟორდანიამ სოხუმის ქართულ თეატრში დადგა ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, რომელმაც საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს პრემია „ხუთწლედის მატთან“ დაიმსახურა. რეჟისორმა თ. აბაშიძემ ცხინვალის დრამატული თეატრის ქართულ დასთან განახორციელა დ. ვასერმანის და დ. დერიონის „ლამანჩელის“ დადგმა. აქტიურ დახმარებას უწევენ ქ. ბათუმისა და ქ. რუსთავის თეატრების თეატრებს რეჟისორები გ. სარჩიმელიძე და ვ. მალაფეროძე.

ს. ჭანბას სახელობის სოხუმის აფხაზური დრამატული თეატრის სცენაზე ლევან მირცხულავას რეჟისორობით დაიდგა სპექტაკლი კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, სპექტაკლი ნაჩვენები იქნა საქალაქო და რაიონული თეატრების პირველ რესპუბლიკურ ფესტივალზე.

ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე სსრკ სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ დადგა დ. თორაძის ოპერა „ჩრდილოეთის პატარძალი“, რომელიც მიქძღვნა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავს. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის რეჟისორმა დ. ცისკარიშვილმა კი ჭიათურის დრამატულ თეატრში დადგა პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“.

დედაქალაქის რეჟისორთა მიერ სარაიონო თეატრებში დადგმულმა სპექტაკლებმა წარმატება მოიპოვეს. მაგრამ ამ მიმართებით ჯერ კიდევ ბევრია გასაყეთებელი — ზოგიერთმა ჩვენმა წამყვანმა რეჟისორმა მაინც ვერ მოახერხა რაიონულ თეატრებში სპექტაკლების დასადგმელად გამგზავრება.

დადგენილებაში დიდი ყურადღება ჰქონდა დათმობილი თეატრების დაკომპლექტებას ახალგაზრდა კადრებით. კულტურის სამინისტრომ სერიოზული მუშაობა ჩაატარა ამ მხრივ, დღესდღეობით თეატრების შტატები



თითქმის მილიანად დაკომპლექტებულია ახალგაზრდა დამდგმელი რეჟისორებითა და მსახიობებით.

მაგალითად, თელავის თეატრს სათავეში ჩაუდგა რუსთაველის სახელობის საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ა. ქანთარია, რომლის მიერ დადგმულმა სპექტაკლმა რ. ინანიშვილის „ჩემი წყალ-ქალის ხმები“ მიიღო თეატრალური საზოგადოების ყოველწლიური პრემია, საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის. დიდ ინტერესს იწვევს ახალგაზრდა რეჟისორების დ. სვანაძის და ლ. კობრიკაძის პირველი ნაბიჯები. თეატრი აქტიურად თანამშრომლობს ისეთ გამოჩენილ მწერლებთან, როგორცაა რ. ინანიშვილი და გ. დოჩანაშვილი.

გორის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორები შ. კობიძე და გ. ზარშილაძე ახორციელებენ კარგად გააზრებულ სარეპერტუარო პოლიტიკას. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ საბავშვო პიესების დადგმას.

ნაყოფიერია მათი თანამშრომლობა დრამატურგებთან. თ. იოსელიანი, ლ. თაბუკაშვილი, კ. კობრიძე სპეციალურად ჰქმნიან გორის თეატრისათვის ახალ ორიგინალურ ნაწარმოებებს.

სასურველი შედეგი გამოიღო გ. ქავთარაძის გადაყვანამ სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად, ხოლო ი. კაკულიას გადაყვანამ ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. გ. ქავთარაძემ შედარებით მცირე დროში შეამკიდროვა კოლექტივი და შექმნა მაღალი იდეურ-მხატვრული მოთხოვნების დონის შესაფერისი რეპერტუარი. თეატრის კოლექტივი ყველა ღონეს ხმარობს შემოქმედებითი და საორგანიზაციო ამოცანების გადასაწყვეტად.

ხოლო ი. კაკულიას მიერ ქუთაისის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლები „ზარები გრივალში“ და „ძველმოდური კომედია“ იმის სერიოზული განაცხადია, რომ ქუთაისის თეატრი მომავალში ერთ-ერთი მოწინავე კოლექტივი იქნება.

ათ წელზე მეტია ქუთაისში არსებობს თბილისის საოპერო თეატრის ფილიალი. იგი სისტემატურად ემსახურება დასავლეთ საქართველოს თითქმის ყველა ქალაქისა და რაიონის მოსახლეობას და უჩვენებს საბალეტო

და საოპერო სპექტაკლებს, საკონცერტო პროგრამებს. აქტიურ პროპაგანდას უწევს საოპერო ხელოვნებას სოფლად.

თეატრის ახალგაზრდულ დასს საიმედო პერსპექტივა გააჩნია. თეატრის რეპერტუარში ამჟამად 17 საოპერო და საბალეტო დადგმაა. მათ შორის არის ქართველი და რუსი კლასიკოსების, აგრეთვე თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებები. თანამედროვე საბჭოთა კომპოზიტორების ოპერებიდან იდგმება ი. მეიტუსის „ახალგაზრდა გვარდია“, დ. შოსტაკოვიჩის ბალეტი „ქალიშვილი და ხულიგანი“ და ბიზე-შიჩედრინის „კარმენ-სუიტა“. თეატრი ნაყოფიერად მუშაობს კომპოზიტორებთან. მტკიცე შემოქმედებითი თანამეგობრობის ნაყოფია ეყვა აზარაშვილის ბალეტი „ხევისბერი გოჩა“.

დადგენილების საფუძველზე გააქტიურდა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მოღვაწეობა. აქ შექმნილია მიზნობრივი ჯგუფები ცალკეული თეატრებისთვის მსახიობთა კადრების მოსამზადებლად. ამჟამად ინსტიტუტში სწავლობენ ჯგუფები — ფოთის, მახარაძის, მესხეთის, თელავის, ბათუმის, სოხუმის, ქუთაისის, სამხრეთ-ოსეთისა და აფხაზური თეატრებისათვის. მზადდება აგრეთვე რეჟისორთა კადრები.

ინსტიტუტის პრაქტიკაში ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ამ ჯგუფების სადიპლომო სპექტაკლების გადატანა შემდგომ პერიფერიის თეატრების რეპერტუარში. საქმეს ართულვებს პერიფერიის თეატრებში შტატების შემცირება, რაც ქმნის იმის საფრთხეს, რომ მიზნობრივი ჯგუფების კურსდამთავრებულები შეიძლება აღმოჩნდნენ უადგილოდ. ეს საკითხი ზემდგომი ორგანოების ჩარევას მოითხოვს.

საქართველოს კულტურის სამინისტრო დიდ ყურადღებას უთმობს პერიფერიის თეატრების შემოქმედებით მუშაკთა კვალიფიკაციის ამაღლებას, ამ მიზნით შექმნილია კომპლექსური ბრიგადები, რომლებშიც შედიან რეჟისორები, მეტყველებისა და სცენური პლასტიკის პედაგოგები. ბრიგადები ატარებენ კონსულტაციებს, მეცადინეობებს თეატრებში, უფრო ხშირად სპექტაკლების გამოშვების წინ.

განსაკუთრებული ყურადღება აქცევა თეატრის მუშაკთა სტიმულირების საკითხს, კერძოდ, წოდებების მინიჭებას. დადგენილების გამოსვლის შემდეგ სსრკ სახალხო არტი-



სტის წოდება მიიღეს სოხუმის თეატრების მსახიობებმა შ. ფაჩალიამ და მ. ჩუბინიძემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიიღეს ნ. დემეტრაშვილმა, გ. ჭავჭავაძემ, ე. კოლონიამ; მაგრამ მაინც აღსანიშნავია ის დისპროპორცია, რაც შეიმჩნევა დედაქალაქისა და პერიფერიის მსახიობთათვის წოდებათა მინიჭების საქმეში. საქმოდ დიდი ხანია არაერთარი წოდება არ მიუღიათ თელავის, მახარაძის, გორის, ფოთისა და სხვა თეატრების მსახიობებს.

გასული თეატრალური სეზონი იმითაა საინტერესო, რომ იგი დაემთხვა საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავს. ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს გამოეხმაურა რესპუბლიკის ყველა თეატრი. მათი რეპერტუარი გაამდიდრეს მოძვე რესპუბლიკის დრამატურგთა პიესებმა. კულტურის სამინისტრომ და თეატრალურმა საზოგადოებამ აქტივობა სახლში მოაწყვეს ამ დღისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების დათვლიერება. წარმოდგენილ სპექტაკლებში სრულად აისახა ჩვენი ხელოვნების სამოქალაქო პოზიცია, პატრიოტიზმი და ინტერნაციონალიზმი. ამ დათვლიერებამ გარკვეული სტიმული მისცა ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქებისა და რაიონების თეატრების მოღვაწეობას, ხელი შეუწყო მათი მხატვრული დონის ამაღლებას.

ბეგრს მოველით ჩვენ ახალი თეატრალური სეზონისაგან, რომელიც ჩაივლის გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავის ნიშნით. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ დიდი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა შესაბამისი რეპერტუარის შესაქმნელად. ჩაატარა დახურული კონკურსი, რომელზეც მონაწილეობა მიიღეს ჩვენმა წამყვანმა დრამატურგებმა და მწერლებმა. რესპუბლიკის დრამატული თეატრების რეპერტუარში შევიდა რუსული კლასიკის ნიმუშები.

საქალაქო და რაიონული თეატრები უკვე შეუდგნენ გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების გამოშვებას. ზოგიერთი მათგანი უჩვენეს კიდევ რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული დრამატული თეატრების პირველ რესპუბლიკურ ფესტივალზე. განსაკუთრებული წარმატება ხვდა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის ქართულ თეატრს, რომელმაც წარმოადგინა გ. ბათიაშვილის პიესა „უკეთეს გაცდუნებდეს“...

მწიფო დრამატული თეატრი სერეტიკულად მუშაობს ზ. რატიანის პიესაზე „მეწიფე გებერნატორი“, რომელიც სტაროსელსკის მოღვაწეობას ეძღვნება.

ბევრია გაცეთებული აგრეთვე საქალაქო და რაიონული თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესების მიზნით. სწრაფ ტემპით მიმდინარეობს ფოთის თეატრის შენობის რემონტი, ამ ცოტა ხანში მწყობრში ჩადგება ქიათურის თეატრი. საქიროა სათანადო ზომების მიღება იმისათვის, რომ რუსეთის სახელმწიფო თეატრის ვაკინანტური სარემონტო სამუშაოები დროზე დამთავრდეს. უკვე მზადაა ბათუმის თეატრის შენობის რეკონსტრუქციის ტექნიკური დოკუმენტაცია, მაგრამ რატომღაც ადგილობრივი ორგანოები აჭიანურებენ სამუშაოს დაწყებას.

თელავის, გორის, ქუთაისის, აფხაზეთის, ზუგდიდის, ცხინვალისა და მესხეთის თეატრებში მთლიანად გადაკეთებულია სცენის განათების, სახმო აპარატურის, სიგნალიზაციის, წყლით მომარაგებისა და გათბობის სისტემები. კულტურის სამინისტრო და მისი დაქვემდებარების თეატრები ვერაფერს განდებენ რაიონული ხელმძღვანელების მონაწილეობისა და დახმარების გარეშე.

მიუხედავად ჩატარებული მუშაობისა, ჯერ კიდევ ვხვდებით მთელ რიგ ნაკლოვანებებს პირველ რიგში ეს არის სპექტაკლების დაბალი მხატვრული დონე, რაც ვერ აკმაყოფილებს ჩვენს მაყურებელს. აუცილებელია ამაღლდეს სპექტაკლების სადადგმო-მხატვრული მხარე. გაძლიერებული ყურადღება ესაჭიროება თეატრების შენობებს, მათ ინტერიერებს. საქალაქო და რაიონული 18 თეატრიდან მხოლოდ 6 ასრულეებს გეგმას ყველა მაჩვენებლის მიხედვით. დანარჩენმა 12 თეატრმა გასულ საფინანსო წელიწადში ცალკეული მაჩვენებლების მიხედვითაც ვერ შეასრულა გეგმა. კულტურის სამინისტროს არც ეს გამოჩა ყურადღებიდან, განიხილა რესპუბლიკის თეატრების მიერ საფინანსო გეგმების შესრულების საკითხი და დასახა ღონისძიებები მის შესასრულებლად.

გაცილებით უფრო მეტ შედეგს მივაღწევთ საქალაქო და რაიონული თეატრების დონის ამაღლების საქმეში, თუ საქართველოს კულტურის სამინისტრო უფრო კმედით ზომებს მიიღებს არსებული ნაკლოვანებების გამოსწორებისთვის.

ა. წერეთლის სახელობის ქიათურის სახელ-

რამდენიმე ესკიზი თეაფკადურ ურთიერთობათა რსვორიისა



ნადია შალუტაშვილი

ბმპრი ქართველი სასარგებლო საგანმანათლებლო მოღვაწეობას ეწეოდა რუსეთში, ბევრმა მათგანმა თავისი წვლილი შეიტანა რუსეთის კულტურულ განვითარებაში, ქართველებს რუსეთში შეუქმნიათ თავიანთი საშინაო, ბატონყმური თეატრები: პოდპოლკოვნიკ ნ. ხერხელიძის 1784 წ. კალუგაში დაარსებული საოჯახო თეატრი, თავად ბაგრატიონ-გრუზინსკის თეატრი სიმპირსკის გუბერნიაში, დავით ფანჩულიძისა და მისი ვაჟის ალექსის თეატრები სარატოვსა და პენზაში.

აღსანიშნავი არიან აგრეთვე მწიგნობარი, პოეტი სალაკაძევი (საკაძე), თეატრალი თავადი დიმიტრი ციციშვილი, პოეტი-მწერალი, ავტორი პიესისა „ქან-დე პარი“, თეატრალური ჟურნალის „მოსკოვსკი ზრიტელის“ რედაქტორი შალიკოვი (შალიკაშვილი) და სხვანი.

იმ ქართველთა წრეს, რომლებიც მოსკოვში დასახლდნენ, ეკუთვნოდა სანდუნოვების (ზანდუელების) ოჯახიც, მათი წინაპარი — მოსე ზანდუეელი ვახტანგ VI-ს 1724 წ. ჩამოჰყვა რუსეთში და მეფის სიკვდილის შემდეგ აქვე დასახლდა.

მოსე ზანდუეელის ვაჟს, ნიკოლოზს, რომელმაც ცოლად რუსი ქალი შეირთო და გვარიც სანახევროდ გადაიკეთა, ორი ვაჟი სილა (სილოვანი) და ნიკოლოზი ჰყავდა.

სილა სანდუნოვი XVIII საუკუნის რუსი გამოჩენილი კომიკოსი მსახიობი იყო. მოღვაწეობდა მოსკოვში, პეტერბურგში. ბოზოქარი ბიოგრაფია ჰქონდა, მან პროფესიული ღირსებისა და ადამიანური უფლების დასაცავად ბრძოლა გამოუცხადა ეკატერინე II-ს მძლეთა-მძლე კაბინეტ-მინისტრს ნ. ბუზოროდოვს, რომელმაც მას საცოლის, ცნობილი მომღერლის ურანოვას წართმევა მოუწოდოდა. სილა სანდუნოვმა თავისი გაიტანა და ურანოვა არა მარტო ცოლად შეირთო, არამედ სცენაზეც თამაშობდა მასთან ერთად, მის წინააღმდეგ მოწყობილ ყოველგვარ ინტრიგებში გამარჯვებული გამოდიოდა.

სილა სანდუნოვის რეპერტუარი მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო, იგი მთავარ როლებს თამაშობდა სუმაროკოვის, გოლდონის, შერიდანის, მოლიერის, ეფიმიევის, ილინისა და სხვათა კომედიებში.

განსაკუთრებით კი გამოირჩეოდა ეშმაკი, მოხერხებული და იუმორით სავსე სკაპენი-



სილა სანდუნოვი

სა და ფიგაროს როლებში. თავისი ხასიათის გაუტეხაობით, გონებამახვილობითა და დემოკრატიზმით ბევრს იგი „ფიგაროს ქორწინების“ ავტორს ბოძარმეს და მის გმირს ფიგაროს მოაგონებდა და იგი „რუს ბოძარმედაც“ მონათლეს.

ფიგაროს სახეში სილა სანდუნოვა შეიტანა არა მარტო დიდი ტემპერამენტი და მომხიბვლელობა, არამედ ჰუმანიტად მამხილებელი, დემოკრატიული ტენდენციები. მის მიერ წარმოთქმული ყოველი მონოლოგი არისტოკრატთა თავნებობის შესახებ, ბატონყმური რუსეთის სინამდვილეში განსაკუთრებულ ძლერადობას იძენდა და მესამე წოდების, რაზნონინელთა წარმომადგენლების პოზიციებს ამაგრებდა. თანამედროვეთა გადმოცემით, ფიგაროს ტექსტი მან ისე შეინახა ხსოვრცა, თითქოს საკუთარ სათქმელს ამბობდა.

სილა სანდუნოვის სატირიკული პათოსი სხვა როლებშიც ძლიერად ძლერდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი გაიძვერა, მექრთამე და ფლიდ მოხელეთა ცხოვრებისეულ სახეებს ხატავდა.

სილა ზანდუნოვი-სანდუნოვი XVIII საუკუნის დასასრულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის პროგრესულ მოძრაობასთან იყო დაკავშირებული, მან პირველმა შესძ-

ლო გაყინულ, რეგლამენტირებულ კოლცისტურ ხელოვნებაში შეეტანა ნაკადი, სინამდვილესთან დაეახლოვებინა სცენა.

მწერალი ს. პ. ეიხარევი მას „არაჩვეულებრივ მსახიობს“ უწოდებდა. პ. ა. მარკოვის სიტყვით, ს. სანდუნოვმა რუსულ სცენაზე „შემოიტანა ენა“.

თ. კონი თავის მემუარებში, აღნიშნავდა რა მსახიობის უნარს სცენაზე ჩამოეყალიბებინა ხასიათი, წერდა, რომ ს. სანდუნოვი „ღრმად უკვირდებოდა როლის შინაარსს და გატაცებით თამაშობდა, მისთვის ამ დროს ვარეშე სამყარო არ არსებობდა, იგი იცნობდა მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც ავტორმა მის გვერდით სცენაზე დააყენა“.

სილას ძმას პროფესორ-იურისტს ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძეს არანაკლები დამსახურება მიუძღვის რუსული კულტურის წინაშე, მასაც თეატრი ძალზე უყვარდა, სიყმაწვილეში მსახიობობდა კიდევ, ხოლო შემდეგ მთარგმნელობით მოღვაწეობას მოჰკვიდა ხელი, ნოვიკოვთან, კარაზინთან და პეტროვთან ერთად თანამშრომლობდა ჟურნალ „დეტსკოე ჩტენიეში“. ამ ჟურნალში 1786 წ. მან დაბეჭდა ორმოქმედებიანი დრამა „კეთილი შეილები“.

ის ფაქტი, რომ იგი XVIII საუკუნის რუსეთის ერთ-ერთ მოწინავე ადამიანთან, ნ. ნოვიკოვთან ერთად იბეჭდებოდა, ადასტურებს იმას, რომ „თავისი მსახურებრივი, ოფიციალური მდგომარეობის მიუხედავად, იგი ცდილობდა იმ დროს პროგრესულად განწყობილ ადამიანთა წრეში ყოფილიყო, იმ წრეში, რომელშიც დაიწერა რადიშჩევის „მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვს“.

1798 წ. ნიკოლოზ სანდუნოვმა რუსულად გადმოაქეთა დიდროს დრამა „ოჯახის შამა“, მასვე ეკუთვნოდა პიესები „მეფური საქციელი“ (1817), „კაპიტანი ხინხილას“ („გილბლახი“) გადმოკეთება, პიესა „რუსული სულის ზეიმი“ და სხვ.

ნ. სანდუნოვი ფ. შილერის „ყაჩაღებისა“ (1793) და „ვერაგობა და სიყვარულის“ (1827) რუსულ ენაზე პირველი მთარგმნელია, იგი, აგრეთვე, წერდა ლექსებს, ლობრეტოებს ოპერებისთვის და წმინდა იურიდიული ხასიათის სტატიებსაც, რომლებშიც



რუსეთის კანონმდებლობისა და იურისტთა აღზრდის ზოგიერთ საკითხს ეხებოდა.

ნ. ზანდუკელი-სანდუნოვის ნაწარმოებებიდან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია დრამა „ჯარისკაცის სკოლა“, რომელიც რუსული სენტიმენტალიზმის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს.

მთელი რიგი ცნობილი რუსული ლიტერატურისმცოდნეები (კ. გუკოვსკი, ვ. ორლოვი, ს. დანილოვი) ამ ნაწარმოებს იმ დროის რუსული დრამატურგიის ყველაზე რადიშევიესულ ნაწარმოებად თვლიან...

ნ. სანდუნოვმა პიესის სახეების მორალურ-ფსიქოლოგიურ დამუშავებაში შეიტანა განმანათლებლური იდეა და სწორედ ამაში პიესის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, პრინციპული მნიშვნელობა, რამაც განაპირობა მისი გავლენა XIX ს. დასაწყისის რუსულ პროგრესულ დრამატურგიაზე.

ნ. სანდუნოვის, ისევე, როგორც სხვა მროგრესულად განწყობილ დრამატურგთა ნაწარმოებებმა, ვერ ჰპოვეს თანამედროვე არისტოკრატიული საზოგადოების აღიარება, მისი რადიკალიზმი დიდ წინააღმდეგობას აწყდებოდა. ნ. სანდუნოვის ნაწარმოებთა უმრავლესობამ ვერ სძლია ცენზურის წინააღმდეგობას, ხოლო მისი „ჯარისკაცის სკოლის“ ავტორობა მხოლოდ ჩვენს დროს, მიმდინარე საუკუნის 50-60-იან წლებში დადგინდა. მწერალი, რომელსაც ასეთი დიდი დამსახურება მიუძღოდა რუსეთის მეცნიერებისა და ლიტერატურის წინაშე, ბოლო დრომდე შეუსწავლელი იყო ისევე, როგორც მისი სახელგანთქმული ძმა სილა სანდუნოვი, რომელსაც რუსეთში XIX ს. შემდეგ, დიდხანს მხოლოდ და მხოლოდ ცნობილი სანდუნოვების აბანოების მეპატრონედ იცნობდნენ.

სანდუნოვების ქართველური წარმოშობის შესწავლას პირველმა ქართველმა თეატრმცოდნემ, ქართული თეატრის დიდმა მოამაგემ სერგო გერსამიამ მოჰკიდა ხელი. 1956 წელს სილა სანდუნოვის დაბადების 200 წლისთავზე გამართულ კონფერენციაზე წაითხა საინტერესო მოხსენება, შემდეგ, 1965 წ. გამოვიდა ამ სტრუქტურის ავტორის პატარა მონოგრაფია „ძმები ზანდუკელი-სანდუნოვები“, რომელშიც ცალკე თავი დაეთმო ძმები ზანდუკელების წარმოშობის ისტორიას.

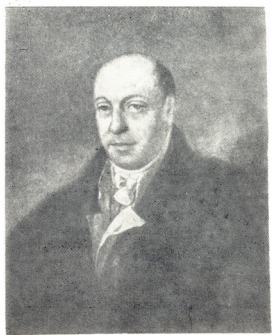
როგორც რუსული სამემუარო ლიტერატურა ანდრეაშავს, სილა სანდუნოვმა დამუშავებულია, მისმა ძმამაც იცოდნენ, რომ ქართველ აზნაურთაგან წარმოსდგებოდნენ და ამით ძლიერ ამავობდნენ.

სანდუნოვების ქართველურ წარმოშობას საბოლოოდ ნათელი მოჰფინა ქართველი მოღვაწის გაბრიელ რატიშვილის სამგზავრო ჩანაწერებმა („მცირედი რაიმე მოთხრობა როსიისა“).

იოანე ბატონიშვილის ადიუტანტი გაბრიელ რატიშვილი ახლდა თავის უფროსს, რომელიც სხვა ქართველ დიდებულებთან ერთად (ბატონიშვილები იოანე I, ბაგრატი, მიხეილი) 1801 წ. პეტერბურგს გაემგზავრა ალექსანდრე I რუსეთის იმპერატორად კურთხევის დღესასწაულზე.

ქართველთა დელეგაცია მძიმე და ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ მოსკოვს ჩავიდა: აქ გ. რატიშვილი 9-10 დღით დასახლდა თავის ბიძასთან, სამოცდაჩვიდმეტი წლის მოხუც გენერალ-ლეიტენანტ რატიშვიანს, რომელსაც ბევრი სახელმწიფო ჯილდო და მამულები ჰქონდა. მოსკოვში გ. რატიშვილი გაეცნო და დაუახლოვდა იქ მცხოვრებ ქართველებს. ეცნობოდა და ათვალიერებდა ქალაქს. მოსკოვში ჩასულ ქართველებს გიორგი XIII-ის ელჩი გარსევან

ნიკოლოზ სანდუნოვი





კრაუზოლდი

მიხეილ შნეპკინი (ე. გარბუნოკის ნახატის მიხედვით შესრულებული ლითოგრაფია)

ქვევთაქვე დახვდა, „მიეგება მათ ვით მეფის ძეთა“ და შინ მიიწვია.

ადგილობრივ ქართველებს დაემატნენ მეფის გვირგვინკურთხევის დღესასწაულზე პეტერბურგიდან ჩამოსული ქართველი დიდებულები — სარდალი გიორგი ციციშვილი, ზაზა ანდრონიკაშვილი, ს. ლაშქარაშვილი და სხვანი.

ქართველ ემიგრანტთა წრეში გაიცნო გ. რატიშვილმა მსახიობი სილა სანდუნოვიც, დაესწრო წარმოდგენებს ცოლ-ქმარ სანდუნოვების მონაწილეობით. აი, როგორ აღწერს თავის შთაბეჭდილებებს გ. რატიშვილი: „მათ მოთამაშეთ შინა ექვსი კაცი და ექვსი ქალი იყო. პირველ მოთამაშედ, მომღერლად, მოლაპარაკედ, მოსიცილედ და სხვა სილა ნიკოლაიჩი სანდუნოვი, რომელიცა არს იგი ზანდუკელი და პაპა მისი გარდაყოლია მეფესა ვახტანგსა და ცოლი მისი ელისავეტ სიმონოვნა პოლსისა აზნაურისა ქალი. ასე ქებულნი არიან იგინი, რომელ თვით თავით თავისით მოიგონებენ მრავალთა სხვა და სხვა გვართა თამაშობათა, სიმღერათა და ვარჯიშთა და აქვს წელიწადსა შინა მათ შვიდასი თუმანი ჯამაგირი.

არს სხვა გვარადაცა მდიდარი კაცობეფც და ნივითთაცა და ვინადან იყო ქმარდუღუთმან კაცისა შვილი, უყვარდით მას, გვიწვევდა ჩვენ ხშირად და თვითაცა გვიმასპინძლებოდა მარად“.

ს. სანდუნოვისა და მისი მეუღლის ოსტატობამ ისე მოხიბლა გ. რატიშვილი, რომ მან დაწერილებით აღწერა ლექსში თეატრი, წარმოდგენა და მსახიობთა თამაში („მათ ორთა მოთამაშეთა ქება ვით ვეადრო წერიითა“).

სილა სანდუნოვის შესახებ ლექსში იყო თქმული:

„მისისა... ქმრისა სახელი, რომელი კადრე წინარე,
და კაცი არს სიბრძნით აღესილი, გულოთა
მოსალხინარე,
მეგობართ თვისთა შემტებობი, შემერელი
შემომკინარე.
რა სცნა ჩვენი ქართველობა, მან შეგვეტებო
ვითა თვისი,
არ გვინდოდა ნახვა სხვათა, არც მინახავს სახლი
სხვისი,
და იგი ვეყარედ მეგობრადა, ჩვენი იყო
შესატყვისი“.

ყურადსაღებია, რომ შორეული, დაკარგული სამშობლოს სიყვარული ს. ზანდუკელმა შეილსაც უანდერძა, რომლის საფლავის ქვას ვოლკოვის სასაფლაოზე წარწერილი აქვს არა სანდუნოვის გვარი, არამედ აწერია: «Виктор Силич Сандукели».

...გვა ათეული წელი, დროის მსახვრელი ხელი ჩამოუცხს და მოსკობს ბევრ რამეს, მაგრამ მოსკოვში, სასაფლაოზე სილა სანდუნოვის საფლავზე აღიმართება დაფნის გვირგვინით შემკული გვარი, რომელზეც ვკითხულობთ:

«Я был актер, жрец Талии, смешливой!
И кто меня в сем жречестве выдал,
Тот мне всегда зуюк-жестал.
Но я не знал издежности креливой!
В смысл надписи, прохожий, провижай!
Тщеславья жизнью, но знай, —
Что мира этого актеры и актрисы,
Окончив роль, — как я, уйдут все за кулисы!»
Кто роли выдержать умсет до конца,
Тот воздаяние получит от Творца».

ძმებმა ზანდუკელებმა თავისი ვალი, თავისი როლი რუსული კულტურის წინაშე ბრწყინვალედ შეასრულეს და დღესაც შთამოვალობა როგორც რუსეთში, ისე შორეულ და უნახავად დარჩენილ სამშობლოში მაღლობით იხსენიებს მათ, ვინც რუსული

და ქართული თეატრების შემაერთებელი ხი-
ლის ფუძეს ამარტებდა.

შჩეპკინი და საპარტოველო

მიხეილ სოლომონის ძე შჩეპკინი იყო რუსულ სასცენო ხელოვნებაში კრიტიკული რეალისმის ფუძემდებელი, მსახიობი, რომლის შესახებაც გერცენი წერდა: „იგი დიდი მსახიობი იყო, მსახიობი მოწოდებითაც და შრომითაც, მან შექმნა სიმართლე რუსულ სცენაზე“.

მსახიობ-დემოკრატის, მსახიობ-მოქალაქის მიხეილ შჩეპკინის რეფორმამ განსაზღვრა რუსული სამსახიობო ხელოვნების ის მაკისტრალური ხაზი, რომელზე დაყრდნობითაც შექმნა თავისი სახელგანთქმული „სისტემა“ კონსტანტინე სტანისლავსკიმ.

რუსული სცენის კორიფეს მიხეილ შჩეპკინს უხილავი ძაფები აკავშირებდა საქართველოსთან, მხარესთან, რომელზეც მას ბევრი რამ იწერებოდა და რომლის რომანტიკული საწყარო იზიდავდა რუსეთის ხელოვნების ბევრ მოღვაწეს.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ის, რომ მიხეილ შჩეპკინის ცოლი ელენა დმიტრევნა წარმოშობით ქართველი იყო.

შჩეპკინმა იგი 1810 წელს კუზსკის მახლობლად მცხოვრებ მემამულე სალალოვის (სოლოდაშვილი?) სახლში გაიცნო სოფელ ახრემოვკაში. გოგონა ამ ოჯახში მოხვდა საკმაოდ ბუნდოვან ვითარებაში.

შჩეპკინს ძალზე მოსწონდა ქალიშვილი, მაგრამ დაბრკოლება ის გახლდათ, რომ შჩეპკინს — ვოლკენშტეინების ყმას, კანონის მიხედვით, ცოლიც ავტომატურად ყმად უნდა გადაეცეკია. ახალგაზრდა ქალი არ შეაშინა ამ პერსპექტივამ. მან გადაწყვიტა „ეცხოვრა ნებისმიერ ადგილზე, ოღონდ საყვარელ ადამიანთან“. ამგვარად, 1812 წელს შჩეპკინმა ცოლად შეირთო ელენა დმიტრევნა. 1826 წელს მხატვარ ვ. ა. ტროპინინის მიერ შესრულებული ელენა დმიტრევნას პორტრეტის დაკვირვებით შესწავლას მიეყვართ დასკვნამდე, რომ სახის ნაკეთვებში, მის გამომეტყველებაში არაფერია არც თათრული და არც რუსული. ხშირი წამწამებით დაჩრდილული თვალები, ცხვირის მოყვანილობა, შავი გრუზა თმა ყველაფერი გასული საუკუნის ერთ-ერთ უღამაზეს ქართველ მანდილოსანს მოგვაგონებს...

მაშ. ელენა დმიტრევნა, შჩეპკინის საყვარელი მეუღლე ქართველი იყო. აი, რას ვკითხულობთ ამის შესახებ ო. ს. გრიცის წიგნში — „მ. ს. შჩეპკინის ცხოვრების და შემოქმედების მატრიანე“.

„შჩეპკინის ცოლი ელენა დმიტრის ასული (წარმოშობით დმიტრევნა) თავის მოგონებებში დაწვრილებით აღწერდა თავისი წარმოშობის მისთვის ცნობილ ვერსიას: 1791 წელს რუსთა ჯარის მიერ ციხე-სიმაგრე ანაპის აღების დროს, დაზოცილ თურქთა გვამებს შორის რუსმა ჯარისკაცმა იპოვა ატირებული გოგონა. იგი მონათლეს და ერთ-ერთი ოფიცრის მეუღლისა, მისი ნათლის სახელი დაანათლეს. მამის სახელი და გვარი კი მისმა ნათლიამ, თავადმა დმიტრი ორბელიანმა დაანათლა. სწორია თუ არა ელენა დმიტრის ასულის, რომელსაც „გრუზინოჩკას“ ეძახდნენ (რატომ „გრუზინოჩკა“ და არა „ტატაროჩკა“?), წარმოშობის ეს ვერსია? ის თავად დმიტრი ორბელიანის უკანონო შვილი იყო თუ არა, ამის დადგენა შეუძლებელია“.

თუ დაუფიქრდებით, გავაანალიზებთ არსებულ ცნობებს, მეორე ვერსია უფრო

ვ. ტროპინინი.

ელენა შჩეპკინა





კუუსთან ახლოსაა — ჯერ იყო და ბავშვის მამის სახელი — დიმიტრი და გვარი დმიტრევა, შემდეგ ხომ დიმიტრი ორბელიანთანაა დაკავშირებული, თუ ბავშვი ბრძოლის ველზე იყო ნაპოვნი, საიდან იყო ცნობილი ასე ზუსტად ელენა დმიტრენას დაბადების (1789 წ. 19 მარტი) თარიღი, რაც „მოსკოვსკი ნეკროპოლიში“ დაიბეჭდა? შემდეგ რატომ მოხდა, რომ გოგონა სალალღვებთან (სოლოლაშვილებთან) ე. ი. ქართველებთან იზრდებოდა და მას „გრუზინოჩკას“ ეძახდნენ?

ეტყობა, მამამ, დიმიტრი ორბელიანმა ბავშვის წარმოშობის ლეგენდა შექმნა და მისი აღზრდაც ქართველებს დაავალა. ვათხოვებამდე ელენამ ბევრი ვაჭირვება გამოიარა და მხოლოდ ვათხოვების შემდეგ კპოვა სიმშვიდე და ბედნიერება.

ელენა დმიტრენა შჩეპკინას ქართველობის ვერსიას ისიც ამტკიცებს, თუ რაოდენ დიდ ინტერესს იჩენდა შჩეპკინი საქართველოსადმი. მ. ს. შჩეპკინს დიდი წვლილი მიუძღვის საქართველოში რუსული თეატრის დაარსების საქმეში.

თავადმე მ. ვორონცოვმა გადაწყვიტა თბილისში რუსული თეატრის ჩამოყალიბება. ამ მიზნით სტავროპოლიდან მოიწვია ანტრეპრენიორ გ. იაცენკის დასი, რომელიც ძირითადად უკრაინელი მსახიობებისაგან შედგებოდა

3. ტროიანინი

3. მიხალოვი



და ამიტომაც თავისი საქმიანობა რევუცის უკრაინული კლასიკური „ნატალკა პოლტავათი“ დაიწყო. მაგრამ ვორონცოვი მიზნად ისახავდა რუსული თეატრის შექმნას, ამიტომ მან ქალაქი მისწერა საიმპერატორო თეატრების დირექტორს ა. გელეონოვს, რომ დახმარება აღმოეჩინა თბილისის დასის რუსი მსახიობებით შევსებაში. ამ საქმეში ჩაერია მ. ს. შჩეპკინიც, როგორც მოსკოვის სცენის წამყვანი მსახიობი. ვორონცოვმა შჩეპკინს სთხოვა თბილისისათვის შეერჩია ნიჟიერი ახალგაზრდა მსახიობები.

მ. ს. შჩეპკინი თავის საპასუხო წერილში წერდა:

„მთელის გულით ვისურვებდი სავსებით გავამართლო თქვენი მოლოდინი, თქვენო ბრწყინვალეებავ, ყველა საშუალებით ხელი შევუწყო თქვენს კეთილშობილ წამოწყებას, სამწუხაროდ, ჩემი ახლანდელი მდგომარეობა თეატრში იძულებულს მხდის თქვენს მიერ გამოგზავნილ მოხელეს მხოლოდ მიჭუთითო იმ ნიჟიერ ახალგაზრდებზე, რომლებიც, ჩემის წარმოდგენით, შეიძლება შეეფერებოდნენ ახლად ჩამოყალიბებულ თბილისის სცენას. თქვენი სურვილის სრული შესრულება კი, თქვენო ბრწყინვალეებავ, დამოკიდებული იქნება თეატრების დირექტორის ალექსანდრე მიხეილის ძე გელეონოვის განკარგულებისაგან. ისე კი, რასაკვირვოლოა, მე ყოველთვის ვიღონებ, რათა დავხმარო ზოლოტარევის (ვორონცოვის მოხელე — ნ. შ.), რათა შევემსუბუქო მსახიობთა შერჩევა. ამის თავდებია, თქვენო ბრწყინვალეებავ, ჩემი ხელოვნებისადმი სიყვარულიც და დიდი მადლიერების გრანობაც იმ ყურადღების გამო, რომელიც თქვენ ჩემს მიმართ გამოიჩინეთ!..“

შემდეგში მ. ს. შჩეპკინმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო რუს მსახიობებთან მოლაპარაკებაში. მისი რეკომენდაციითა და დახმარებით 1847 წელს პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან თბილისის რუსული დასი შეიკო მსახიობებით, რომელთა შორის იყვნენ ავენარიუსი, მედედევა, დმიტრევა, იაბლოჩკინი, ივანოვი, მუხინი, ფომინი და ბურდინი. დასი იმდენად გაძლიერდა, რომ დაიდგა ა. გრიბოედოვის „ვაი კუისიანან“ და ნ. გოგოლის „რევიზორი“.

ამგვარად, საქართველოში რუსული თეატრის სათავეებთან იდგა დიდი რუსი მსახიობი მიხეილ შჩეპკინი.



დიდი ტრაგიკოსი მოჩალოვი, რუსული თეატრის ლეგენდა, ბობოქარი ნიჟის, ტიტანური ძალის მსახიობი, გენიალური ჰამლეტი... ვინ იცის, რამდენი რამ დაიწერა ამ შესანიშნავ მსახიობზე, რომელიც შთაგონებული თამაშის ეტალონად ითვლებოდა დიდი ხნის განმავლობაში და რომლის ბიოგრაფია, შემოქმედებითი ისტორია, ამაღლვებელი და ფრიად საინტერესოა.

როგორც ცნობილია, პავლე მოჩალოვმა თავისი სცენური ცხოვრება კლასიციზტური ტრაგედიებიდან დაიწყო, მან უდიდეს წარმატებას მიაღწია შექსპირის, შილერის, ვოლტერის, ბომარშეს, ოზეროვის, გრიბოედოვის პიესებში. მის უბრწყინვალეს ჰამლეტს, რომელიც ეპოქის რუპორად იქცა, გვერდში ამოუდგენენ რიჩარდ III, რომეო, ლირი, კარლ მორი, ფერდინანდი, მილერი, ჩაკი და მრავალი სხვა.

მის კალამს ეკუთვნის რომანტიკული პიესა „ჩერქეზი ქალი“ („Черкешенка“), რომელშიც თვითონ თამაშობდა ჭეშმულათის როლს.

პ. მოჩალოვი, როგორც პოეტი და როგორც დრამატურგი, სუსტი იყო. დრამა „ჩერქეზი ქალი“, ერთადერთი ჩვენამდე მოსული დამთავრებული ნაწარმოები, საინტერესოა იმით, რომ მასში ასახულია მსახიობის გუნებ-განწყობილება, მისი ლტოლვა კავკასიის რომანტიკული მხარისკენ, მძლავრი ენებების, ვეჟიკატური, რომანტიკული ბუნების ადამიანებისაკენ.

1842 წელს მან, პირველმა რუს მსახიობთა შორის, განასახიერა ქართველი თავადის ვახტანგის როლი დრამაში „მაიკო“.

ღრმა ადამიანური მეგობრობა აკავშირებდა დიდ ტრაგიკოსს ამ პიესის ავტორთან ოფიცერ-კავალერგარდ, მწერალ ნიკოლოზ ვასილის ძე ბეკლემიშევთან. ეს გვარდიელი ოფიცერი ერთხანს კავკასიაში ცხოვრობდა, შემდეგ სამსახურიდან გადადგა და მწერლობას მოკიდა ხელი.

მოჩალოვს უყვარდა ნ. ბეკლემიშევი, წერილებში გულს უხსნიდა, უზიარებდა თავის შემოქმედებით გეგმებს.

ამიტომ სავესებით გასაგებია ის ინტერესი, რომლითაც 1842 წელს პავლე მოჩალოვმა

ხელი მოკიდა თავისი მეგობრის ნ. ბეკლემიშევის პიესა „მაიკო“.

„მაიკო“ იმ დროისათვის ტიპიური მელოდრამა იყო, რომელშიც ბოროტება და სიკეთე ერთმანეთს ებრძოდა. პიესის გმირ ქალს მაიკოს ჰყავდა საქმრო, ღარიბი გლეხი, მაგრამ მოსწონდა თავად ვახტანგს, რომელიც ძალად მოიტაცებს უბედურ ქალს. „მაიკო“ დიდ პოპულარობით სარგებლობდა და დიდხანს იდგმებოდა ქართულ სცენაზეც.

„მაიკოში“ მთავარ როლს ასრულებდა მსახიობი ქალი პ. ი. ორლოვა, რომელიც მოჩალოვის მუდმივი პარტნიორი იყო. ორლოვამ დაგვიტოვა მოგონებები, რომლებშიც აღწერილია მოჩალოვის თამაში ვახტანგის როლში.

მსახიობი ქალი მოგვითხრობს, რომ მოჩალოვი უკვე რეპეტიციებზე ავლენდა იმ სიყვარულის გრძნობას, რომლითაც დამონებული იყო მისი გმირი.—პიესის მიხედვით,—წერდა ორლოვა, — მოჩალოვი გამოდიოდა მეორე აქტში ...სცენა წარმოადგენდა კარავს, რომელშიაც ელოდნენ სალოცავად გამგზავრებულ ქარავანს. შეყვარებული თავიდი ელოდა მაიკოს, რათა ამხანაგებთან ერთად გაეტაცა იგი“... აი, თავადმა გაიტაცა მაიკო. მოჩალოვს ხელზე ატაცებული შემოჰყავდა გულწასული ქალი — დასაწყისში იგი მისი სილამაზით ტკბებოდა, მაგრამ მაიკო გონს რომ მოვიდოდა და შეშინებული შეხედავდა, იწყებდა მგზნებარე მონოლოგს. მოჩალოვის მეტყველება ისეთი შთაგონებული იყო, რომ მსახიობები და მსყურებლები სულგანაბლნი უსმენდნენ ამ გულის ხმას, ჩვენ, თვით მეც კი, რომელმაც პიესა ზეპირად ვიცოდი, თითქოს არ მესმოდა სიტყვები. მსყურებელთაგან ბევრმა გადაწყვიტა, რომ, ავტორმა განგებ დაწერა ეს მონოლოგი ქართულად, რათა ეჩვენებინა ამ ენის მთელი მგზნებარეობა. მონოლოგის დამთავრების შემდეგ მოჩალოვი გარბოდა სცენიდან და თან მიჰქონდა მსყურებლის აღფრთოვანება“...

დიდი მრმომლოვა — ზეინაბი

მეორე დიდმა რუსმა მსახიობმა მარია ერმოლოვამ ქართველი დედა, ზეინაბ დედოფალი განასახიერა იმავე მცირე თეატრის სცენაზე, რომელზეც ბორჯავა და იტანჯებოდა მოჩალოვის თავადი ვახტანგი.

როგორც ცნობილია, 1908 წელს ა. ი. სუმ-



ბათაშვილ-იუჟინის იუბილეზე. კოტე მესხმა ბრწყინვალე სიტყვით მიმართა იუბილარს, შემდეგ კი — მოუბრუნდა დიდ ერმოლოვას, (რომელსაც კ. სტანისლავსკი „რუსული თეატრის გმირულ სიმფონიას“ უწოდებდა) თავი დახარა მის წინაშე და წარმოთქვა — სამშობლოდან წამოსვლისას მე მიბრძანეს, რომ, როდესაც დავინახავდი თქვენ, დიდებულ მარია ნიკოლოზის ასულ ერმოლოვას, მიველი საქართველოს სახელით თავი დამხებარა მოწიწებით, შეუდარებელ მარია ნიკოლოზის ასული. გუშინ, როდესაც მე დავინახე თქვენი საკვირველი თვლები ცქემლობით სავსე, ჩემი გულის სიმები ათრთოლდნენ. მივხვდი, თუ რაოდენ უნდა იტანჯებოდეთ ამდენი სიყვარულის გრძნობით აღსავსე და მომავლანდა, რომ თქვენ ის სახელოვანი რუსი ქალი ხართ, რომელიც იტანჯებოდათ, როგორც ქართველი დედა! ამ ტანჯვისათვის მოწიწებით საღამს გიგზავნით, იცოცხლეთ დიდხანს და უფრო ძლიერი ცეცხლით აღავსეთ გული, რომელიც არაერთხელ აგიგიზგიზებიათ ზენაარის ნიკით“...

1903-04 წლების სეზონში მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე დადგმულ ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატში“ თამაშობდნენ ისეთი წამყვანი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ ა. სუმბათაშვილი (ოთარ ბეგა), ა. ლენსკი (ანანია), ე. ლეშკოვსკაია (რუქაია), ა. ოსტუჟევი (ერეკლე) და სხვა.

სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ყურადღების ცენტრში იყო მარია ერმოლოვა. სამი-ოთხი წლის განმავლობაში მან ორმოცდაათჯერ ითამაშა ეს როლი, რაც მაშინ იშვიათობა იყო. ზეინანბის (თამარის) როლი, ფაქტიურად, უკანასკნელი ტრაგიკული როლი იყო მსახიობის რეპერტუარში.

ა. სუმბათაშვილის სიტყვით, მისი პიესა ყოფით ფონზე იყო გაშლილი და მოქმედი პირნი საზრდოობდნენ ეროვნული წყაროებით „იმ მოთხოვნებით, რომლებსაც აყენებდა თვით ხალხი და მისი ბედი“. პიესა პირველსავე კითხვისას დაეუფლა მსახიობი ქალის სულს.

მან თავის თავში კვლავ გამოიხატა ის მწვავე განცდა, რომელიც აერთიანებდა სხვადასხვა ეროვნების იმ გმირ ქალებს, რომლებიც თავისუფლებისადმი, სამშობლოსადმი სიყვარულის გამო სიცოცხლეს სწირავდნენ. ერმოლოვამ თავის არსებაში მონახა ის ძაფები,

რომლებითაც თავისი სულის ღღერა საქართველოს მწარე ბედს დაუკავშირა.

ა. სუმბათაშვილი შემდეგ იკვებდა: „დღემდე, ჩემთვის, რომელიც კარგად ვიცი, რომ ქართველი ქალის ხასიათს, შინაგანი სამყაროს თავისებურებებს და მის გარეგნულ გამოვლინებებს, დღემდე, ჩემთვის გამოცანად დარჩა, რა საიდუმლოებით შესწლო ერმოლოვამ, რომელიც არასოდეს ყოფილა საქართველოში და თხემით ტერფამდე სლავი იყო. ნამდვილ ქართველ ქალად ქცეულიყო სცენაზე?“.

მხოლოდ ქართველ ქალს ახასიათებს წელის ასეთი თავისებური მოქნილობა, თითქოს სურს შეერწყასო იმას, ვინც მას უახლოვდება. მხოლოდ ქართველ დედებს შეეაჩნია, რომ შვილთან მიმართებაში ისინი დედურად დიადნი არიან და ქალურად მორჩილნი. და ეს თანდაყოლილი, ფაქიზი გრაცია, რომელიც ქართველმა ქალმა დედის ძუძუთი შეითვისა... გამოუცნობია და შიშის გამომწვევი იმის გამო, რომ გაუგებარია რა იფარება მასში“...

ერმოლოვამ შეითვისა ქართველი ქალის ხასიათის ყველა თავისებურება; — მისი პლასტიკა, ინტონაცია ყოველთვის იყო არა სცენური ხერხი, არამედ მისი გმირის თანდაყოლილი თვისება, წმინდა ერმოლოვასებური თავის გადახარაც კი რაღაც ახალ, ქართველი ქალისთვის დამახასიათებელ თვისებას იძენდა. ერმოლოვამ გულთ იგრძნო ქართველი ქალის ისტორიული ტანჯვა — ოჯახის დაქცევა, ქმარ-შვილის ამოწყვეტა, მონობის მოლოდინი, შიში, შიში და უკიდევანო სიყვარული, ადამიანური ღირსების გრძნობა, მზადყოფნა შეეწიროს თავის შვილებს, დებს, ძმებს, სამშობლოს, ასეთი ქალი პარაზხანაში კი არა, ჯოჯოხეთშიც შედგამდა ფეხს, ოღონდ სამშობლო ეხსნა.

ერმოლოვა შესანიშნავად გადმოსცემდა თავისი გმირის ექსტაზს, რომელიც მისტიკურ ფანატრზს მოგაგონებდათ. იგი იკლავებოდა სოლეიმანის ფეხთ წინ, უკანასკნელ ძალებს იკრებდა, რათა გადაეტანა ეს დამცირება, მას ცეცხლი სწავდა, როცა ხედავდა თავისი ხალხის უბედურებას და ტირანის აღზევებას. მაგრამ დრომდე ითმენდა, ვაი, რომ აუტანელი იყო ეს მოთმინება, რომლის იქით მწველი სიძულვილის ცეცხლი გიზგიზებდა. იგი შეუბრალებლად მთარახის ურტყამდა მოღალატე რენეგატს ოთარ-ბეგს, თითქოს ლამობ-



და გამოეღვიძებინა მასში მეომარი, ვაჟკაცი. იგი ართმევდა მას ერთადერთ უძვირფასეს განძს, მის ქალიშვილს, შაპის ჰარამხანაში უპირებდა გაძევებას და ყოველგვან იმისთვის ჩადიდა, რომ გაეღვიძებინა ოთარ-ბეგის სინდონი, თავმოყვარეობა, სამშობლოს სიყვარული.

ერმოლოვა ისეთი საოცარი სიზუსტით გადმოსცემდა ყველა გადასვლას განწყობილებიდან განწყობილებაზე, რომ ძნელი იყო განსაზღვრა, რა ეკუთვნოდა მას, და რა აეტარა, ყოველი სიტყვა თითქოს მის გულში. მისი აზრების სიღრმეში იხადებოდა.

სპექტაკლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სცენას წარმოადგენდა ანანიასთან ზეინაბის შეხვედრის სცენა. როცა ანანი-ლენსკის შემოპყავდა ორი ქაბუტი, ზეინაბი გაქიანურებულად, ოდნავ გასაგებად კითხულობდა: „რომელია?“ თუმცა ოცი წლის უნახავი შვილი მაშინვე იცნო და სწორედ მას უყურებდა... რამდენიმე წლის შემდეგ დიდმა ფრანგმა მსახიობმა ქალმა სარა ბერნარმა ისურვა ზეინაბ დედოფლის როლის შესრულება და როცა თარგმანს გაეცნო, აეტარა სთხოვა ამ სცენაში სიტყვა „რომელია“-სთვის ტექსტად დაემატებინა, რათა უფრო ღრმად გადმოეცა დედულრი დედის განცდები. ამაზე ა. სუმბათაშვილმა თავაზიანი უარით უპასუხა, რადგან, მისი აზრით, ეს ერთი სიტყვა ერმოლოვას ეყო იმისათვის, რომ მისი გმირის გულში დანთებული ტანჯვა სახიერად გადმოეცა. სარა ბერნარს ეწყინა და პიესის დადგმაზე უარი განაცხადა.

წყნარად, თითქოსდა მშვიდად, ყოველი დეტალის კრიტიკულიზაციით ჰყვებოდა ზეინაბი თავისი ტანჯული ცხოვრების თავგადასავალს, აღწერდა მისხვერბლს, რომელიც ქართველმა ხალხმა გაიღო და მგზნებარედ მიმართადა შვილს — „შენ გეძახის შენი ხალხი, ასწიე შენი მძლავრი მახვილი...“

ერმოლოვას თამაშში შერწყმული იყო სუბიექტური და ნაციონალური, ყოფითი და ისტორიული განცდები. იგი იყო ქართველი, იყო დედოფალი და დედა.

ერმოლოვას ტრაგიზმი უმაღლეს წერტილს აღწევდა ფინალურ სცენებში. როცა ზეინაბი შეიტყობდა, რომ შვილმა უღალატა სამშობლოს, რომ მეტეხის ციხე არ ააფეთქეს და აჯანყებას დამარცხება მოეღოს, იგი თითქოს სრულიად დაკლილი, სასოწარკვეთილებისაგან

მკვდარი ავზენიდა თავის ერთადერთ შვილს, რათა დაღუპულიყო, მაგრამ სამშობლოსთვის ერჩინა და როცა ციხის აფეთქების ხმა გრვინავდა, იგი არაჩვეულებრივი ძალით შესძახებდა — „ანანია! ღმერთი გვფარავდე!“

ამ ყვირილში უსაზღვრო სიხარული და ბედნიერებაც იყო და დედის უზომო სასოწარკვეთილებაც. იმ წამის თამაში, როცა ტანჯვა უმაღლეს სიხარულში გადადის, შეუძლებელია, აქ მსახიობი საკუთარი სულის სიღრმეში პოვნებდა იმ გრძნობებს, იმ ძალას, იმ „ტანჯვის სიხარულს“. რომელიც აგვირგვინებდა ამ შესანიშნავ სცენურ ქმნილებას...

ერმოლოვას ვასტროლებს საქართველოს უდიდესი წარმატება ხელა წილად, აქ განცდილმა სიხარულმა, საქართველოს მშვენიერებამ მსახიობ ქალს შეაყვარა ეს მხარე მისი ხელოვნება, ქართველი მსახიობები, იგი განსაკუთრებით მეგობრობდა ვასო აბაშიძესა და მაკო საფაროვა-აბაშიძესთან. ეს მეგობრული გრძნობები გადმოიღვარა იმ საიუბილეო აღრესში. რომელიც მცირე თეატრის კორაფეებმა გამოუგზავნეს ჩვენი სცენის მშვენებას — ვასო აბაშიძეს და რომელსაც ერმოლოვა პირველი აწერდა ხელს. მთელი ცხოვრების მანძილზე შემოინახა მან დიდი მეგობრობა და შემოქმედებითი ერთსულოვნება ა. სუმბათაშვილ-იუჟინთან, რომლის თხოვნითაც მონაწილეობას იღებდა მოსკოვში გაპართულ „კავკასიურ საღამოებში“, კითხულა და „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწყვეტებს...

...თქვენს წინაშეა რამდენიმე ფურცელი. რამდენიმე ესკიზი იმ დიდი წიგნიდან, რომელსაც საუქუნეების განმავლობაში რუდუნებით, სულით და გულით ქმნიდნენ რუსი და ქართველი ხალხები, რამდენიმე მონახაზი დიდ, ეპიკურ ტილოზე, რომელსაც ძმობა და მეგობრობა ჰქვია.

შენიშვნები:

¹ Ф. Кош. Воспоминания о Московском театре при М. Е. Медоксе. Пантеон русского и европейского театров. П., 1840, кн. I, стр. 93.
² С. Жихарев. Дневник студента, стр. 235.
³ ელსაბედ სანდუნოვას.
⁴ Т. Грин, М. С. Шенкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966, стр. 713.

ესთეტიკური აღზრდის მიზანი

ანზორ ტყემალაძე

ადამიანის ყოველგვარი აქტივობა, ყოველგვარი საქმიანობა აუცილებლობითაა მოტივირებული. ეს იმით, რომ ადამიანი ისეთი არსებაა, რომელიც წინასწარ ხედავს საკუთარი ნებისმიერი მოქმედების შესაძლო შედეგს და თავის საქმიანობას ამის მიხედვით განსაზღვრავს. როცა მოქმედების შესაძლო შედეგი მისთვის სასარგებლო არაა, იგი ასეთი მოქმედებისაგან თავს იკავებს. ხოლო როცა ამ შესაძლო შედეგს დაინახავს როგორც სასარგებლოს, მაშინ ადამიანი თავის საქმიანობას იქითკენ წარმართავს, რომ ის, რაც პოტენციალია, რეალობად აქციოს, ე. ი. თავისი საქმიანობის მიზნად მის განხორციელებას დაისახავს. ამის გამო არის, რომ ადამიანური საქმიანობა, განსხვავებით ცხოველის მიზანშეწონილი აქტივობისაგან, მიზანდასახულობით ხასიათდება. ადამიანი, როგორც წესი, უმიზნოდ არაფერს აკეთებს და, მაშასადამე, უსარგებლო შრომას არ ეწევა (აქ, რასაკვირველია, არ იგულისხმება ისეთი შემთხვევები, როცა მიზანი ყალბი აღმოჩნდება ხოლმე...).

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ ადამიანი (პიროვნება, საზოგადოება, კაცობრიობა), მისი წარმოშობის დროიდან დაწყებული დღემდე, სხვადასხვაგვარ საქმიანობათა შორის აღმზრდელობით საქმიანობასაც ეწევა. ეს საქმიანობა რომ თავისი შედეგით სასარგებლო არ იყოს, მაშინ იგი, როგორც უმიზნო, სრულიად ზედმეტი იქნებოდა და ადამიანი დამაკოფილდებოდა მხოლოდ იმით, რასაც მისი ცხოველური წინაპრები მი-

მართავდნენ თავიანთ პირშობთა მიმართ — წერტნით. აღმზრდელობითი საქმიანობის არსება და საბოლოო მიზანი იმაში მდგომარეობს, რომ განხორციელდეს ადამიანური ინდივიდუულის სოციალიზაცია, ანუ, კ. მარქსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ადამიანი იქცეს ადამიანად“. აღმზრდელობითი ზემოქმედების გარეშე და, მაშასადამე, სოციალიზაციის გარეშე ადამიანური ინდივიდუუმი ცხოველური ინდივიდუულის დონეზე დარჩებოდა, სოციალურ არსებად ვერ ჩამოყალიბდებოდა.

ადამიანურ საქმიანობათა შორის აღმზრდელობითი საქმიანობა ერთ-ერთი ყველაზე რთულია და ძნელი. საქმე ისაა, რომ ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, ყველაზე რთული ფენომენია სამყაროში. აღმზრდელობითი საქმიანობა, როგორც ადამიანური ინდივიდუულის სოციალიზაციის პროცესი, აუცილებლობით უნდა ითვალისწინებდეს ადამიანის ბუნების შინაგან სირთულეს, კერძოდ, მისი გონითი სამყაროს მრავალმხრივობასა და მრავალწახანაგოვნობას, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აღმზრდელობითი საქმიანობის სწორად წარმართვა იმას გულისხმობს, რომ ყველა აღმზრდელობითი კომპონენტი ოპტიმალურად ავსებდეს და „მსკვლავდეს“ ერთიმეორეს, რათა თანაბრად და ჰარმონიულად განვითარდეს მისი (ადამიანის) ყველა მხარე. ერთი სიტყვით, აღმზრდელობითი საქმიანობის იდეალი სხვა არაფერია, თუ არა ყოველმხრივ და ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბება.



ეს უკანასკნელი კი იდეალია სწორედ იმიტომ, რომ, როგორც წესი, ძნელად განსახორციელებელია და აღზრდის პოცესის მთავარი სიმწლეც ამაში მდგომარეობს.

პროგრესისა და ჰუმანიზმის მხარეზე მდგომი მოაზროვნეები არა მარტო ჩვენში, არამედ საერთოდ ყველგან ყოველნაირად ცდილობენ იპოვონ მდგომარეობიდან გამოსავალი. ევრთ წოდებული „სუბერმენის“ ყალბი იდეალი დასავლეთშიც მკაცრი კრიტიკის საგნად იქცა. ჩვენში კი, როგორც ცნობილია, პარტია და სახელმწიფო ყოველგვარ ძალისხმევას იქითგან წარმართავენ, რომ ჩვენი საზოგადოების ყოველი წევრი ყოველმხრივ და პარმონიულად განვითარებულ პიროვნებად, სრულფასოვან ადამიანად ჩამოყალიბდეს. შემთხვევითი არ არის, რომ სკკპ პაოგრამა სწორედ ასეთი ადამიანის, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების ღირსეული მოქალაქის აღზრდას გვისახავს უმადლეს მიზნად.

ყოველმხრივ და პარმონიულად განვითარებული პიროვნების აღზრდა გულისხმობს, ერთის მხრივ, იმის გათვალისწინებას, თუ მოცემულ ისტორიულ ვითარებაში რა ხელისშემწყობი და ხელისშემშლელი ფაქტორები მოქმედებენ და, მეორეს მხრივ, იმისა, რომ აღმზრდელობითი ზემოქმედების ყველა რგოლი და აღზრდის ყველა სახე ერთმანეთს ავსებდეს და ერწყმოდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვექნებოდა არა აღზრდასთან, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, არამედ მხოლოდ წვრთნასთან, ანუ ადამიანის ცალკეული უნარების გავარჯიშებასთან. რასაკვირველია, ეს უკანასკნელი აღმზრდელობითი საქმიანობის აუცილებელი შემადგენელი კომპონენტია, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა დაქვემდებარებულ როლს ასრულებს აღზრდის სისტემაში და თვითმიზნად არ იქცევა. ხოლო როცა კი ადამიანის ცალკეული მხარეების თუ უნარების მხოლოდ წვრთნა-გავარჯიშებას ისახავენ მთავარ ამოცანად, შედეგიც სოციალურად არასასურველი მიიღება — ცალმხრივად განვითარებული ადამიანური ინდივიდუუმი.

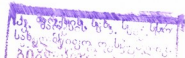
ესთეტიკურ აღზრდაზეც, ამრიგად, მხოლოდ იმდენად შეიძლება ლაპარაკი, რამდენადაც იგი აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ადამიანის აღმზრდელობითი საქმიანობის მთლიან სისტემაში. მისი როლის არც შეუფასებლობა მიგვიყვანს სასურველდეგებამდე და არც გადაფასება. ორივე შემთხვევაში საქმე გვექნება საერთოდ აღმზრდელობითი საქმიანობის მცდარ გზაზე დაყენებასთან, ამით კი — აღსაზრდელის, ე. ი. ადამიანის, როგორც აღზრდის ობიექტის, „ცალკვერდა“ პიროვნებად, არასრულფასოვან მოქალაქედ ჩამოყალიბებასთან. ხოლო, როგორც ცნობილია, ერთხელ უკვე ცუდად აღზრდილი ადამიანის ხელახალი აღზრდა კიდევ უფრო ძნელი და რთული საქმეა, ვიდრე ის, რომ ადამიანური ინდივიდუუმი ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბდეს ადამიანპიროვნებად.

იმისათვის, რათა გაიარევეს ესთეტიკური აღზრდის ადგილი და როლი აღმზრდელობითი საქმიანობის მთლიან სისტემაში, საჭიროა ვიცოდეთ — რაში მდგომარეობს მისი სპეციფიკა, რა მიზანს ემსახურება იგი, რა საშუალებები უნდა იქნას გამოყენებული მისი განხორციელებისას, რა ხელისშემწყობსა და ხელისშემშლელ ფაქტორებს უნდა მიექცეს ყურადღება ამ დროს და ა. შ. წინამდებარე წერილში, რასაკვირველია, ყველა ამ საკითხს ვერ შევებებით. შევებებით მხოლოდ ესთეტიკურ-აღმზრდელობითი საქმიანობის მიზნის — ე. ი. მოტივაციური საფუძვლის — საკითხს.

* * *

ესთეტიკური აღზრდის თეორიისა და პრაქტიკისადმი მიძღვნილ ჩვენს რაოდენობრივად მდებარე ესთეტიკურსა და ჰედაგოგიკურ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ბევრი პრინციპული მნიშვნელობის საკითხია გადაუწყვეტელი. რა პარადოქსულადაც არ უნდა ქლერდეს ასეთი განცხადება, მაინც ფაქტია, რომ დღემდე ამ ლიტერატურის თეორიული დონე უკიდურესად დაბალია, რის გამოც მასში წამოყენებული პრაქტიკული რეკომენდაციები, მოკლებულნი თეორიულ დასაბუთებას, მხოლოდ შემთხვევით თუ ხედება მიზანს.

ესთეტიკური აღზრდის თეორია, როგორც საკვლევი სფერო, შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესის საწყის სტადიაზე იყოფება. საქმე ისაა, რომ დღემდე დამუშავებული არ არის ის კატეგორიალური აპარატი, რომელიც სპეციფიკური უნდა





იყოს კვლევის ამ სფეროსათვის და რომლის შესატყვისადაც უნდა შემუშავებულ იქნას ესთეტიკურ-ალმზრდლობითი საკმიანობის ერთიანი სახელმწიფოებრივი გეგმა. ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, იმასაც კი ვერავენ იტყვის, თითქოს, გამიჯნული იყოს ესთეტიკური აღზრდის თეორიისა და პრაქტიკის მთავარი, პირველხარისხოვანი და არამთავარი, მეორეხარისხოვანი პრობლემები.

მოვიტანთ ერთ მრავლისმეტყველ ფაქტს. 1980 წლის ივნისში თბილისში ჩატარდა მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდის თეორიისა და მეთოდის პრობლემატიკისადმი მიძღვნილი საკავშირო სიმპოზიუმი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო დაახლოებით 90 კაცმა. აზრთა ურთიერთგაზიარება ძირითადად ორი საკითხის გარშემო ტრიალებდა: როგორ ვზრდით და როგორ აღვზარდით. ჯეროვანი უნდა მიეზღოს იმას, რომ ამ საკითხებთან დაკავშირებით საკმაოდ ბევრი საინტერესო მოსაზრება და დაკვირვება გამოითქვა. მაგარამ, სამწუხაროდ, სიმპოზიუმის მონაწილეთა აბსოლუტურ უმრავლესობას (და, შეიძლება ითქვას, საერთოდ იმ ავტორთა აბსოლუტურ უმრავლესობას, ვინც ესთეტიკური აღზრდის შესახებ წერს) წარმოადგენაც კი არა ჰქონდა იმაზე, თუ კონკრეტულად რა უნდა აღვზარდოთ და განვავითაროთ მოზარდ თაობაში, ერთის მხრივ, და რისთვის, რა მიზნით უნდა აღვზარდოთ — მეორეს მხრივ. საყურადღებოა ერთ-ერთი მომხსენებლის ასეთი რეზონული განცხადება: „გაუარკვეველი რჩება, რა მიზანმა განაპირობა ხელოვნებასთან ზიარების ესოდენი აუცილებლობა. მეცნიერება კი პრაქტიკას ჯერჯერობით ცოტას ეხმარება“!

ისეთ პირობებში, როცა არ არსებობს ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსის საყოველთაოდ მიღებული განსაზღვრება, სრულიად ბუნებრივია იმ დასკვნამდე მისვლა, რომ დღეს-დღეობით საერთოდ არ არსებობს ესთეტიკური აღზრდის თეორია როგორც სამეცნიერო დისციპლინა, რომელიც გააანალიზებდა ესთეტიკური აღზრდის პრაქტიკის (როგორც მრავალსაუკუნოვანი, ისე თანამედროვე პრაქტიკის) მიღწევებს და ამის შედეგად გამოიმუშავებდა იმ მეცნიერულ საფუძვლებს, რომელთაც დაემყარებოდა მოზარდი თაობის ესთეტიკური აღზრდის ოპტიმალური სისტემა. ამიტომ, იმი-

სათვის, რომ წარმატებით გავარდნათ თვებ კომუნისტური საზოგადოების აღზრდის ესთეტიკური აღზრდის პრაქტიკულ ამოცანას, აუცილებელია გამოვიმუშაოთ ამ კარდინალური საკითხის ერთიანი გავება, ე. ი. აუცილებელია დავადგინოთ ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი. ამის გარეშე ესთეტიკური აღზრდის თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოსების ყოველგვარი ცდა წარუმატებელი იქნება.

ესთეტიკური აღზრდის თეორია როგორც მეცნიერება, კერძოდ, როგორც ესთეტიკისა და პედაგოგიკის სასაზღვრო ზონაში თავმოყრილი პრობლემატიკისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო დისციპლინა, მომავალში ჩამოყალიბდება. ხოლო ყოველაფე ის კი, რაც დღემდე გაკეთებულა ან დღეს კეთდება ამ მიმართულებით, ფაქტიურად, მხოლოდ თავისებურ მოსამზადებელ სამუშაოს წარმოადგენს ესთეტიკური აღზრდის თეორიის როგორც მეცნიერების შექმნისათვის და შეგიძლია განვიხილოთ როგორც მისი წინასტორია. უკეთეს შემთხვევაში, ყოველივე ის, რაც ამ სფეროში ამჟამად კეთდება ჩვენში (და არა მარტო ჩვენში) ჯერარნახული ინტენსივობით, შეიძლება აღმოჩნდეს გარკვეული გადაძაველი საფეხური ესთეტიკური აღზრდის თეორიის წინასტორიიდან მის ნამდვილ ისტორიაზე. როცა ამას ვაცხადებთ, იქიდან გამოვდივართ, რომ თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისი განვითარების მიმართულება და ტემპები გადაუღებელს ხდის ესთეტიკური აღზრდის შემსწავლელი მეცნიერების დაქაჩვებით შექმნას.

აქ ჩვენ შორს ვართ იმის პეტენზიისაგან, რომ წარმოვადგინოთ ესთეტიკური აღზრდის მწყობრი თეორია, ან თუნდაც მისი ზოგადი მონახაზი. არც იმას ვაპირებთ, რომ თუნდაც უზოგადესი ფორმით განვიხილოთ ამ მეცნიერების კატეგორიული აპარატი. მაგრამ მიგვაჩნია, რომ აქ წამოყენებული საკითხი — საკითხი ესთეტიკურ-ალმზრდლობითი საკმიანობის მიზნისა, — ესაა კარდინალური მნიშვნელობის საკითხი ესთეტიკური აღზრდის შესახებ ამჟამად ჩამოყალიბებადი მეცნიერების პრობლემატიკაში.

როცა ასეთ განცხადებას ვაკეთებთ, გამოვდივართ შემდეგი ვარემოებიდან: ესთეტიკური აღზრდა არ უნდა განვიხილოთ როგორც რაღაც იზოლირებული, ადამიანური



საქმიანობის სხვა სახეებისაგან რეალურად გამოცალკევებული საქმიანობა. მისი თეორიული განხილვა, რასაკვირველია, უკვე ნიშნავს აზროვნებითს იზოლაციას, გამოცალკევებას, აბსტრაჰირებას. მაგრამ, როგორც რეალური ადამიანური საქმიანობა, ესთეტიკური აღზრდა „ჩაწნულია“ საქმიანობის სხვა სახეებთან. აქ განსაკუთრებულად უნდა გამოვყოთ საქმიანობის ორი სახე — ესთეტიკური და აღმზრდელი (თავიანთი ქვესახეებით). ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდა ერთდროულად წარმოადგენს ადამიანური საქმიანობის ამ ორი დასახელებული სახის ქვესახეს. თანაც, სწორედ მისი როგორც გარკვეული რგოლის, მეშვეობით ხორციელდება მათი დაკავშირება რეალურად, ე. ი. ადამიანის სოციალურ ცხოვრებაში. ადამიანური საქმიანობის დანარჩენ სახეებთან კი მას უფრო „გაორგანი“ მიმართება აქვს და გვევლინება არა თითოეული მათგანის ქვესახის, არამედ, უბრალოდ, თავისებური მომენტის როლში.



განვიხილავთ რა ესთეტიკურ აღზრდას როგორც ადამიანის აღმზრდელი საქმიანობის ერთ-ერთ შემადგენელ კომპონენტს, კერძოდ, როგორც მის ერთ-ერთ ქვესახეს, პირველ რიგში საჭიროა მივუთითოთ მის როლზე საერთოდ აღზრდაში. ამ შემთხვევაში ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ესთეტიკური საშუალებებით ადამიანურ ინდივიდუუმში ადამიანის პიროვნების აღზრდა. ესე იგი, ამ თვალსაზრისით ესთეტიკური აღზრდა საშუალების როლში გამოდის და გვევლინება როგორც ერთ-ერთი აუცილებელი ფაქტორი (პირობა, გარანტი) ადამიანში ადამიანურობის აღზრდისა.

ეს ასეა იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდა აუცილებელი შემადგენელი კომპონენტია საერთოდ აღზრდის პროცესისა; იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდის გარეშე ზედმეტი იქნებოდა ლაპარაკი საერთოდ აღზრდილი ადამიანის შესახებ, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში საქმე გვექნებოდა ცალმხრივად განვითარებულ ადამიანურ ინდივიდუუმთან. აღმზრდელი საქმიანობის იდეალი კი, როგორც ცნობილია, მდგომარეობს ყოველმხრივ და პარმონიულად განვითარებულ

პიროვნების ჩამოყალიბებაში, ისეთი პიროვნებისა, რომელიც, ე. მარქსის სიტყვებით, რომ ვთქვათ, მყარად იდგება კარგად შემომრგვალებულ დედაშიწაზე?.

ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსის ასეთი გაგებისაგან უნდა განვასხვავოთ შინაარსი, რომელიც, განსხვავებით აღნიშნულიაგან, საკუთრივ ესთეტიკური აღზრდის სპეციფიკას აჩვენებს. ამ შემთხვევაში ესთეტიკური აღზრდა უნდა განვსაზღვროთ როგორც მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი. ვფიქრობთ, დავას არ უნდა იწვევდეს თუ ვიტყვი, რომ ამჟამად საჭიროა სპეციალისტებმა მთავარი ყურადღება ჩვენთვის საინტერესო ცნების შინაარსის სწორედ ამ ასპექტს მიაქციონ, — ვინაიდან საგანგებოდ საბუთების გარეშე შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ მისი პირველი ასპექტის შესახებ ჩვენში აზრთა რაიმე მნიშვნელოვან სხვაობას ჯერჯერობით ადგილი არა აქვს; თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენს სპეციალურ ლიტერატურაში ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი ხშირად ფაქტიურად დაიყვანება სწორედ მის პირველ ასპექტზე.

თავის მხრივ, ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი, გაგებული როგორც მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი, ექვემდებარება გაყოფას, რის შედეგადაც მასში უნდა გამოვყოთ: ა) ესთეტიკური აღზრდა როგორც ადამიანური ინდივიდუუმის მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე სუბიექტად გადაქცევის პროცესი — ესე იგი, ისეთი პროცესი, რომლის შედეგად მიიღება ესთეტიკური საქმიანობის უნარმქონე მაღალგანვითარებული ესთეტიკური სუბიექტი; და ბ) ესთეტიკური აღზრდა როგორც ადამიანური ინდივიდუუმის მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ესთეტიკურ ფენომენად (კერძოდ, ესთეტიკურ ობიექტად) გადაქცევის პროცესი, — ესე იგი, ისეთი პროცესი, რომლის შედეგად მიიღება ადამიანი, რომელიც სხვა ადამიანებისათვის, როგორც ესთეტიკური სუბიექტებისათვის, მათს ესთეტიკურ ცხოვრება-საქმიანობაში წარმოსდგება დადებითი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ესთეტიკურ ფენომენად (ესთეტიკურ ობიექტად).



საქმიანობის სხვა სახეებისაგან რეალურად გამოცალკევებული საქმიანობა. მისი თეორიული განხილვა, რასაკვირველია, უკვე ნიშნავს აზროვნებითს იზოლაციას, გამოცალკევებას, აბსტრაქტიზებას. მაგრამ, როგორც რეალური ადამიანური საქმიანობა, ესთეტიკური აღზრდა „ჩაწეულია“ საქმიანობის სხვა სახეებთან. აქ განსაკუთრებულად უნდა გამოვყოთ საქმიანობის ორი სახე — ესთეტიკური და აღმზრდელობითი (თავიანთი ქვესახეებით). ეს იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდა ერთდროულად წარმოადგენს ადამიანური საქმიანობის ამ ორი დისახელებული სახის ქვესახეს. თანაც, სწორედ მისი როგორც გარკვეული რგოლის, მეშვეობით ხორციელდება მათი დაკავშირება რეალურად, ე. ი. ადამიანის სოციალურ ცხოვრებაში. ადამიანური საქმიანობის დანარჩენ სახეებთან კი მას უფრო „გარეგანი“ მიმართება აქვს და გვევლინება არა თითოეული მათგანის ქვესახის, არამედ, უბრალოდ, თავისებური მომენტის როლში.

განვიხილავთ რა ესთეტიკურ აღზრდას როგორც ადამიანის აღმზრდელობითი საქმიანობის ერთ-ერთ შემადგენელ კომპონენტს, კერძოდ, როგორც მის ერთ-ერთ ქვესახეს, პირველ რიგში საჭიროა მივუთითოთ მის როლზე საერთოდ აღზრდაში. ამ შემთხვევაში ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ესთეტიკური საშუალებებით ადამიანურ ინდივიდუუმში ადამიანის პიროვნების აღზრდა. ესე იგი, ამ თვალსაზრისით ესთეტიკური აღზრდა საშუალების როლში გამოდის და გვევლინება როგორც ერთ-ერთი აუცილებელი ფაქტორი (პირობა, გარანტი) ადამიანში ადამიანურობის აღზრდისა.

ეს ასეა იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდა აუცილებელი შემადგენელი კომპონენტია საერთოდ აღზრდის პროცესისა; იმიტომ, რომ ესთეტიკური აღზრდის გარეშე ზედმეტი იქნებოდა ლაბარაკი საერთოდ აღზრდილი ადამიანის შესახებ, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში საქმე გვექნებოდა ცალმხრივად განვითარებულ ადამიანურ ინდივიდუუმთან. აღმზრდელობითი საქმიანობის იდეალი კი, როგორც ცნობილია, მდგომარეობს ყოველმხრივ და ჰარმონიულად განვითარებული

პიროვნების ჩამოყალიბებაში, ისეთი პიროვნებისა, რომელიც, კ. მარქსის თქმულია რომ ვთქვათ, მყარად იდგება კარგად შემომრგვალებულ დედაშიწაზე².

ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსის ასეთი გაგებისაგან უნდა განვასხვავოთ შინაარსი, რომელიც, განსხვავებით აღნიშნული საგან, საკუთრივ ესთეტიკური აღზრდის სპეციფიკას აჩვენებს. ამ შემთხვევაში ესთეტიკური აღზრდა უნდა განვსაზღვროთ როგორც მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი. ვფიქრობთ, დავას არ უნდა იწვევდეს თუ ვიტყვი, რომ ამჟამად საჭიროა სპეციალისტებმა მთავარი ყურადღება ჩვენთვის საინტერესო ცნების შინაარსის სწორედ ამ ასპექტს მიაქციონ, — ვინაიდან საგანგებოდ დასაბუთების გარეშე შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ მისი პირველი ასპექტის შესახებ ჩვენში აზრთა რაიმე მნიშვნელოვან სხვაობას ჭრჭერობით ადგილი არა აქვს; თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენს სპეციალურ ლიტერატურაში ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი ხშირად ფაქტიურად დაიყვანება სწორედ მის პირველ ასპექტზე.

თავის მხრივ, ესთეტიკური აღზრდის ცნების შინაარსი, გაგებული როგორც მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი, ექვემდებარება გაყოფას, რის შედეგადაც მასში უნდა გამოვყოთ: ა) ესთეტიკური აღზრდა როგორც ადამიანური ინდივიდუუმის მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე სუბიექტად გადაქცევის პროცესი — ესე იგი, ისეთი პროცესი, რომლის შედეგად მიიღება ესთეტიკური საქმიანობის უნარმქონე მაღალგანვითარებული ესთეტიკური სუბიექტი; და ბ) ესთეტიკური აღზრდა როგორც ადამიანური ინდივიდუუმის მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ესთეტიკურ ფენომენად (კერძოდ, ესთეტიკური ობიექტად) გადაქცევის პროცესი, — ესე იგი, ისეთი პროცესი, რომლის შედეგად მიიღება ადამიანი, რომელიც სხვა ადამიანებისათვის, როგორც ესთეტიკური სუბიექტებისათვის, მათს ესთეტიკურ ცხოვრება-საქმიანობაში წარმოსდგება დადებითი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ესთეტიკურ ფენომენად (ესთეტიკურ ობიექტად).



გვიქრობთ, არც აქ ვდგავართ იმის აუცი-
ლებლობის წინაშე, რომ სპეციალურად შევ-
ჩერდეთ მაღალი ესთეტიკური კულტურის
მქონე ფენომენად (ესთეტიკურ ობიექტად)
ადამიანური ინდივიდუუმის ჩამოყალიბების
საკითხზე³. ჩვენის აზრით, თავისთავადაც
ცხადი უნდა იყოს, რომ ეს საკითხი რამდენ-
ადმე მეორეხარისხოვანია მაღალი ესთეტი-
კური კულტურის მქონე სუბიექტად ადამი-
ანური ინდივიდუუმის ჩამოყალიბების საკი-
თხთან შედარებით. ყოველი შემთხვევისათ-
ვის გავაყეთებთ მცირე შენიშვნას: როცა
ადამიანი, როგორც ესთეტიკური სუბიექტი,
მაღალი ესთეტიკური კულტურით ხასიათ-
დება, უდავოა, რომ ამ შემთხვევაში იგი, რო-
გორც სინამდვილის (მათ შორის, საკუთარი
თავის) ესთეტიკურად გარდამქმნელი არსე-
ბა, ყოველნაირად ეცდება განივითაროს ქვე-
ვის, ურთიერთობის, ჩაცმა-დახურვისა და ა.
შ. კულტურა (ე. წ. გარეგანი კულტურა), ვი-
ნაიდან ამ დროს მას ისიც აქვს ვაცნობიერ-
ებული, რომ სხვა ესთეტიკური სუბიექტე-
ბისათვის თვითონ ის ესთეტიკური ობიექ-
ტის როლში გამოდის, და რომ ეს სხვა სუ-
ბიექტები მას ესთეტიკურად შეაფასებენ;
სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მაღალი ესთე-
ტიკური კულტურის ადამიანს მისი კულტუ-
რა მოვალედ ხდის, სხვას ყველაფერს რომ
თავი დავანებოთ, საზოგადოებაში მისი გა-
მოჩენა ვინმესთვის უსიამოვნების მომტანი
არ იყოს.

ამრიგად, მაღალი ესთეტიკური კულტუ-
რის სუბიექტად ადამიანური ინდივიდუუმის
ჩამოყალიბება! რა იგულისხმება მასში?

ამ საკითხზე მსჯელობა არც ისე იოლია.
საქმე ისაა, რომ ჩვენი ესთეტიკოსები ბო-
ლო ხანებამდე სათანადო ყურადღებას არ
აქცევდნენ ადამიანის ესთეტიკურ თეორიას,
კერძოდ, საკითხს ადამიანის როგორც
ესთეტიკური სუბიექტის ბუნების შე-
სახებ და, საერთოდაც, მარქსისტულ
ზოგადფილოსოფიური თეორია ადამიანის
შესახებ, რომელსაც ხშირად მარქსისტულ
ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას უწოდებენ,
მხოლოდ ბოლო ხანებში იქცა მეცნიერული
ინტერესის საგნად.

ამის მიუხედავად, ჩვენი ფილოსოფოსე-
ბის და ესთეტიკოსების მიერ ბოლო ორ ათ-
წლეულში ჩატარებული მუშაობა გარკვეულ
შესაძლებლობას იძლევა იმისათვის, რათა

ჩამოვყალიბოთ უზოგადესი ნიშნები ადამი-
ანის როგორც ესთეტიკური სუბიექტის
რომელიც ცენტრალურ წევრს წარმოადგენს
სისტემაში „ესთეტიკური სუბიექტი — ეს-
თეტიკური ობიექტი“.

საერთოდ, სუბიექტის შესახებ ლაპარაკი
შეიძლება იმდენად, რამდენადაც არსებობს
ადამიანი, როგორც კონკრეტულ-ისტორიუ-
ლი არსება, რომელიც შეიმეცნებს და გარ-
დაქმნის ობიექტური სინამდვილის საგნებს,
მოვლენებს, ფაქტებს, პროცესებს, — მათ
შორის საკუთარ თავსაც. სუბიექტი არ შეი-
ძლება ეწოდოს ცხოველს, ვინაიდან მისი
ფსიქიკა მოკლებულია ცნობიერებას, რამე-
თუ მისი მოქმედება ინსტინქტუ-იმპულსუ-
რია და მხოლოდ მიზანშეწონილობით ხასი-
ათდება და არა მიზანდასახულობით. სუბი-
ექტი არ არის რაიმე ზებუნებრივი არსება
(როგორც ამას ობიექტური იდეალისტები
აღიარებენ), რამდენადაც ასეთი არსება რე-
ალურად არ არსებობს და მასზე მხოლოდ
იმ აზრით შეიძლება ლაპარაკი, რომ იგი
იდეალური სახით არის მოცემული ადამი-
ანის ცნობიერებაში, როგორც ფანტაზიის ნა-
ყოფი. სუბიექტად ყოფნა მხოლოდ ადამიანს
შეუძლია.

ადამიანი არ წარმოადგენს სუბიექტს იმ-
ით, რომ იგი არის ცოცხალი არსება (ეს
რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ ყოველგვარი
ცოცხალი არსება — ე. ი. ყოველგვარი
ცხოველი და თვით მცენარეც კი — უნდა
განგვეზილა როგორც სუბიექტი). ადამი-
ანი არ წარმოადგენს სუბიექტს არც იმი-
თ, რომ მას აქვს სხეული, ვინაიდან, როგორც
სხეული, იგი ისეთივე ფიზიკურ-მატერიალუ-
რი მოვლენაა, როგორცაა სინამდვილის უსა-
სრულოდ მრავალრიცხოვანი და მრავალფე-
როვანი მოვლენები. ადამიანი სუბიექტია იმ-
დენად, რამდენადაც იგი, უპირველეს ყო-
ვლისა, ცნობიერების მქონე არსებაა.

ფილოსოფიის ისტორია ადასტურებს, რომ
არსებობდა აზრი, რომლის მიხედვითაც
ცნობიერება და სუბიექტი იგივეობრივი ცნე-
ბებია. იდეალიზმისათვის, მავალიათად, ჰეგე-
ლისათვის, როგორც კ. მარქსი აღნიშნავს,
„სუბიექტი ყოველთვის არის ცნობიერება
ანუ თვითცნობიერება“, რის გამოც ადამიანი
გამოიყურება როგორც რაღაც „არახანობ-
რივი, სპირიტუალისტური არსება“. ნამდვი-
ლად კი, როგორც კ. მარქსი ცოტა ქვემოთ



აგრძელებს, სუბიექტი არის „ნამდვილი, ხორციელი ადამიანი, რომელიც დღას მყარ, გარდა შემომრგვალებულ დედამიწაზე, თავის თავში შეიწოვს და თავისი თავიდან გამოასხივებს ყველა ბუნებრივ ძალას...“⁴⁴

თავისი სხეულებრივი გარკვეულობით ადამიანი წარმოადგენს ბუნებრივ არსებას და, კ. მარქსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ბუნების ნივთიერებას თვით ადამიანი უპირისპირდება როგორც ბუნებას ძალა“⁴⁵. მაგრამ, ადამიანის როგორც სუბიექტის წარმოშობა და მისი დაპირისპირება სამყაროსადმი უშუალოდ როდი გამოიწვევს ამ სამყაროს განვითარების კანონზომიერებათაგან. ადამიანი რომ სუბიექტი იყოს, ამასათვის საკაროა მან იმოქმედოს არა ბუნებრივი, არამედ სოციალური წესით. მხოლოდ ამ უკანასკნელშია ერთადერთი შესაძლებლობა მისი, როგორც ადამიანის, როგორც სუბიექტის არსებობისა.

მართალია, ცნობიერების გარეშე ადამიანი ვერ იქცეოდა სუბიექტად, მაგრამ ცნობიერება სულაც არაა მისი როგორც სუბიექტის უშუალო განმსაზღვრელი. სუბიექტს ადამიანი წარმოადგენს მთელი თავისი ფიზიკური, ბიოლოგიური, ფსიქიკური და, რაც მთავარია, სოციალური გარკვეულობებით. სწორედ სოციალურობა ჰქმნის ადამიანს ცნობიერების მქონე არსებად და, ამდენად, სუბიექტად, რომელიც უპირისპირდება სამყაროს როგორც ადამიანური შემეცნებისა და გარდაქმნის ობიექტს.

სამყაროსთან ადამიანის როგორ მიმართებასაც არ უნდა მივაქციოთ ყურადღება, ადამიანი ყოველთვის წარმოსდგება ამ სამყაროს ამსახველ (შემმეცნებელ) და გარდამქმნელ სუბიექტად. ამ საერთოს გარდა, ადამიანი სხვადასხვაგვარ სუბიექტად წარმოსდგება იმის მიხედვით, თუ მოცუპულ მომენტში უპირატესად როგორ მიმართებაშია სამყაროსთან, როგორ ასახავს და გარდაქმნის მის საგნებს, მოვლენებს, ფაქტებს, პროცესებს. სამყაროსთან გრძნობა-დემოციური, ემოციურ-კრიტიკული, ანუ ესთეტიკური მიმართების დროს ადამიანი წარმოადგენს ესთეტიკურ სუბიექტს.

ადამიანი ესთეტიკურ სუბიექტად ყალიბდება საზოგადოებრივ-ისტორიულ პრაქტიკაში, კერძოდ, ამ პრაქტიკაში მისი შინაგანი დიფერენცირების პროცესში ესთეტიკური

პრაქტიკის „გამოყოფის“ შედეგად და უპირისპირდება სამყაროს (მის საგნებს, მოვლენებს, ფაქტებს, პროცესებს) როგორც ესთეტიკურ ობიექტს. ადამიანი ესთეტიკურ სუბიექტად ყალიბდება იმიტომ, რომ იწყებს სინამდვილის გარდაქმნას „სილამაზის კანონების მიხედვით“ (კ. მარქსი), რის შედეგადაც, ერთის მხრივ, სინამდვილეს ესთეტიკურ საგნად (ობიექტად) აქცევს და, მეორეს მხრივ, თვითონაც იქნის უნაზს ამ საგნის მოხმარებისათვის. „ხელოვნების საგანი (ე. ი. მხატვრული ნაწარმოები—ა. ტ.)— წერს კ. მარქსი, — ასევე ყოველი სხვა პროდუქტი, — ქმნის საზოგადოებას, რომელსაც გაეგება ხელოვნება და შესწევს სიმშვენიერით დატკობის უნარი. ამრიგად, წარმოება აწარმოებს არა მარტო საგანს სუბიექტისათვის, არამედ სუბიექტსაც საგნისათვის“⁴⁶.

სილამაზის კანონებს მიხედვით სინამდვილის გარდაქმნა, რაც ადამიანურ საქმიანობას ერთ-ერთი აუცილებელი მომენტი, აბსტრაქციაში აღებული შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა, ესთეტიკური პრაქტიკა. ესთეტიკური პრაქტიკა — ესაა ესთეტიკური წარმოებისა და ესთეტიკური მოხმარების ერთიანობა. ესთეტიკურ პრაქტიკაში ადამიანი აყალიბებს არა მხოლოდ მატერიას, როგორც ასეთს, რომელიც ამ დროს ესთეტიკურ ობიექტად გარდაიქმნება, არამედ თვითონაც შესაბამისად ყალიბდება და ესთეტიკურ სუბიექტად იქცევა, ე. ი. ისეთ სუბიექტად, რომელიც ესთეტიკურად გარდაქმნის და შეიმეცნებს სინამდვილეს (მთ შორის საკუთარ თავსაც).

ადამიანის ყოფნა ესთეტიკურ სუბიექტად გულისხმობს, რომ მას აქვს ესთეტიკური ცნობიერება. საერთოდ, სუბიექტის ცნება თავისი შინაარსით უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე ცნობიერებისა. ცნობიერება სუბიექტის მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენს. გამომდინარე აქედან, ესთეტიკური სუბიექტის ცნება უფრო ფართოა თავისი შინაარსით, ვიდრე ესთეტიკური ცნობიერებისა. ამის მიუხედავად, ესთეტიკური სუბიექტის თავისებურებათა დადგენა შეუძლებელია ესთეტიკური ცნობიერების დახასიათების გარეშე. ეს იმიტომ, რომ ადამიანი სუბიექტად იქცევა იმდენად, რამდენადაც იგი ცნობიერების მქონე არსებად ხდება. შესაბამისად,



ესთეტიკურ სუბიექტად ადამიანი იქცევა იმდენად, რამდენადაც მას ჩამოუყალიბდება ესთეტიკური ცნობიერება როგორც ასეთი. ამდენად, გარკვეული აზრით, ესთეტიკური სუბიექტის სპეციფიკას ესთეტიკური ცნობიერების თავისებურებანი განსაზღვრავენ.

ესთეტიკური ცნობიერების შესახებ ლაპარაკი არ გულისხმობს, თითქოს საერთოდ ადამიანური ცნობიერება შეიძლება განვიხილოთ მისი სხვადასხვა მხარეებისაგან მექანიკურად შედგენილ სისტემად, რომელშიც სრული ავტონომიურობით იქნებოდა წარმოდგენილი ესთეტიკური ცნობიერებაც. ცნობიერება წარმოადგენს ისეთ მთლიან სისტემას, რომლის შემადგენელი მხარეები და უნარები დამოუკიდებელ არსებობასა და განვითარებას მოკლებულნი არიან ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. შედარებით დამოუკიდებლობას თითოეული მათგანი ამჟღავნებს იმდენად, რამდენადაც საჭირო ხდება მისი დომინანტობა იმ ამოცანების შესაბამისად, რომელთა წინაშეც დგება ცნობიერება სამყაროსთან ადამიანის — ამ ცნობიერების მატარებელი სუბიექტის — სხვადასხვაგვარი მიმართების დროს.

როცა ესთეტიკურ (ან სხვაგვარ) ცნობიერებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში სწორედ ის უნდა გექონდეს, რომ ადამიანური ცნობიერება, როგორც მთლიანი სისტემა, სათანადოდ მოდიფიცირდება და, სამყაროსთან ადამიანის მიმართების ხასიათის შესაბამისად, მოცემული სიტუაციის შესატყვის სპეციფიკას იძენს. ასეთ სპეციფიკას ადამიანური ცნობიერება მისი თითოეული მხარის აქტიური ფუნქციონირების ამჟღავნებს, რაც იმითაა განსაზღვრული, რომ იგი ასეთი სპეციფიკური მოდიფიცირების შესაძლებლობას პასიურად ყოველთვის ინახავს, ე. ი. პოტენციურად შეიცავს. სწორედ ეს გვაძლევს უფლებას ვილაპარაკოთ ესთეტიკურ ცნობიერებაზე როგორც საერთოდ ცნობიერების ერთ-ერთ მხარეზე, ერთის მხრივ, და ადამიანის როგორც ესთეტიკური სუბიექტის ერთ-ერთ მხარეზე — მეორეს მხრივ.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ცხადი უნდა იყოს, რომ ადამიანის მიერ სინამდვილის ესთეტიკურ შემეცნებასა და გარდაქმნაში მონაწილეობს მთელი ცნობიერება, დაწყებული მხედველობისა და სმენის გრძობებით და დამთავრებული ინტელექტითა და ნებელ-

ობით. მთელი ცნობიერება მონაწილეობს ანუ მხოლოდ ესთეტიკურ-შემეცნებობის საფუძველზე ესთეტიკურ-შემოქმედების საქმიანობაში, არამედ ადამიანური საქმიანობის ყოველ სხვა სახეშიც. ამავე დროს, არ შეიძლება დავუშვათ, თითქოსდა, შემეცნებისა და შემოქმედების განსხვავებულ სახეებში ცნობიერების მოქმედება ერთგვაროვანი იყოს. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა იმ ფაქტის ასხნა, რომ ადამიანური ცნობიერება ობიექტურ სინამდვილეს, ერთის მხრივ, სხვადასხვაგვარად ასახავს და სხვადასხვა რამეს ხედავს (წვდება) მასში და, მეორეს მხრივ, სხვადასხვანაირად გარდაქმნის და სხვადასხვა რამეს ქმნის მისგან. ობიექტურად არსებულ სინამდვილეს (როგორც ბუნებრივს, ისე სოციალურსა და კულტურულს) ადამიანის ცნობიერება ყველა თავისი მხარეებით ასახავს და გარდაქმნის და ეს ასახვა და გარდაქმნა სხვადასხვანაირია იმის მიხედვით, თუ ამ მხარეთაგან რომელი დომინირებს ამა თუ იმ კერძო შემთხვევაში.

იმის შემდეგ, რაც ზოგად ხაზებში უკვე ითქვა ადამიანზე როგორც ესთეტიკურ სუბიექტზე (და, აგრეთვე, ადამიანის ცნობიერებაზე როგორც ესთეტიკურად მოდიფიცირებულ ცნობიერებაზე), საჭიროა დაკონკრეტება იმ მიმართულებით, რომ გაირკვეს, რა უნდა აღიზარდოს ადამიანში, იგი რომ მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე სუბიექტად იქცეს. პირველ რიგში საჭიროა დავაკონკრეტოთ ადამიანის როგორც ესთეტიკური სუბიექტის ცნების შინაარსი. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ზუსტი იქნება ასეთი განსაზღვრება: ესთეტიკურ სუბიექტს ადამიანი წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც იგი, ფლობს რა შესაბამის უნარებს, მოთხოვნილებებს, განწყობებს, ჩვევებსა და მიზნებს, აყალიბებს მატერიალ სილაბაზის კანონების მიხედვითაც⁷. როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური სუბიექტის ცნების შინაარსის ეს დეფინიცია აღნიშნავს ერთ მომენტს სუბიექტის ცნებისა საერთოდ: კერძოდ, აქ აბსტრაქციანია აღებული ადამიანის როგორც სუბიექტის საქმიანობის ის აუცილებელი მომენტი, რომელიც ამ საქმიანობის ნებისმიერ პროექტს, ფუნქციურად განმსაზღვრელ ანუ დანიშნულების შესატყვის ღირებულებასთან ერთად, ესთეტიკურ ღირებულებასაც ენიჭებს.



ესთეტიკური აღზრდა, როგორც მაღალი ესთეტიკური კულტურების მქონე პიროვნების, კერძოდ, ესთეტიკური სუბიექტის აღზრდა, — ნათქვამის საფუძველზე. — გულისხმობს იმ უნარების, მოთხოვნილებების, განწყობების, ჩვევებისა და მიზნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს, რომლებიც აუცილებელია ადამიანისთვის მის ესთეტიკურ საქმიანობაში (ესთეტიკურ პრაქტიკაში, ესთეტიკურ ცხოვრებაში საერთოდ) და რომელთა ერთობლიობა მის (ადამიანის) ესთეტიკურ ცნობიერებას შეადგენს. ესთეტიკური ცნობიერების თითოეული ეს კომპონენტი, თავის მხრივ, იყოფა იმის მიხედვით, თუ რა სახეები (ან ქვესახეები) გამოიყოფიან ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობაში.

* * *

ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობა ძირითადად იყოფა ესთეტიკურ-შემეცნებით და ესთეტიკურ-შემოქმედებით საქმიანობებად. ვაშობთ „ძირითადად“, ვინაიდან მათ გარდა არსებობენ ესთეტიკური საქმიანობის ისეთი სახეებიც, რომლებიც ამავდროულად წარმოადგენენ ადამიანის არაესთეტიკურ საქმიანობათა სახეებსაც ამ უკანასკნელთა დომინანტობით. უკვე ამის გამო მათ (ე. ი. ესთეტიკური საქმიანობის ამ დანარჩენ სახეებს) ვერ დავასახელებთ ესთეტიკური საქმიანობის ძირითად სახეება რიცხვში. ეს არა-ძირითადი სახეები, კერძოდ, თავს იჩენენ ესთეტიკური და აღმზრდელობითი, ესთეტიკური და პოლიტიკური, ესთეტიკური და ტექნიკური, ესთეტიკური და სპორტული და ა. შ. საქმიანობების ურთიერთგადაკვეთის ზონაში. შემთხვევითი არაა, რომ თითოეული მათგანის სახელწოდება უკვე აღბეჭდილია ამ გარემოებით: ესთეტიკურ-აღმზრდელობითი (მათ შორის — ესთეტიკურ-თვითაღმზრდელობითი), ესთეტიკურ-პოლიტიკური (ძირითადად — ესთეტიკურ-ორგანიზატორული და ესთეტიკურ-მმართველობითი), ესთეტიკურ-ტექნიკური (ძირითადად — დიზაინერული, მხატვრულ-კონსტრუქციული), ესთეტიკურ-სპორტული და ა. შ. საქმიანობები.

ვფიქრობთ, ნათელი უნდა იყოს, რომ ადამიანის როგორც ესთეტიკური სუბიექტის ძირითადი მახასიათებლები (იგივე ესთეტიკური ცნობიერების შემადგენელი კომპონენ-

ტები), რომლებსაც უკვე შეგვიძლია ვუწოდოთ ესთეტიკური უნარები, ესთეტიკური მოთხოვნილებები, ესთეტიკური განწყობები, ესთეტიკური ჩვევები და ესთეტიკური მიზნები, იყოფიან სწორედ (და მხოლოდ) იმის მიხედვით, თუ რა ძირითადი სახეები (და ქვესახეები) გამოიყოფა ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობაში¹⁰.

ესთეტიკურ-შემეცნებითი და ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობები — ესთეტიკური საქმიანობის ეს ორი ძირითადი სახე — თავის მხრივ იყოფიან ქვესახეებად. ასე რომ, ესთეტიკური ცნობიერების ყოველი ჩამოთვლილი კომპონენტის თითოეული მოდიფიკაცია იზომორფული უნდა აღმოჩნდეს ესთეტიკური საქმიანობის არა ამ ორი ძირითადი სახისა, არამედ თითოეული მათგანის ქვესახისა. რა ქვესახეებზეა აქ საუბარი?

ადამიანის ესთეტიკურ-შემეცნებითს საქმიანობას ანუ ესთეტიკურ შემეცნებას მარქსისტი ესთეტიკოსი უნდა განიხილავდეს როგორც ორი საფეხურისაგან (ან კიდევ — ორი მომენტისაგან) შემდგარ ფენომენს: ესთეტიკური გაცნა და ესთეტიკური შეფასება. ასე უნდა განიხილავდეს, კერძოდ, იმ-იტომ, რომ იგი უნდა ემყარებოდეს მარქსისტულ გნოსეოლოგიას როგორც ესთეტიკური შემეცნების ბუნების კვლევის მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს, ხოლო ეს უკანასკნელი, ცნობილია, შემეცნების პროცესს წარმოადგენს ორი საფეხურისაგან (ორი მომენტისაგან) შემდგარ პროცესად: ცოცხალი განჭვრეტა და აბსტრაქტული აზროვნება. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს მიერ ზემოთ გამოყენებული ცნება „ესთეტიკური მოხმარება“ თავისი შინაარსით სხვას არაფერს აღნიშნავს, თუ არა ესთეტიკურ-შემეცნებითს პროცესს, — ვინაიდან არ არსებობს ისეთი ესთეტიკური მოხმარება, რომელიც განსხვავდებოდეს ჭვრეტის აქტში მოცემული ობიექტების (კერძოდ, ესთეტიკური ღირებულების მქონე საგნების, მოკლევნიების, ფაქტების, პროცესების) ესთეტიკური განცდისა და შეფასებისაგან.

რაც შეეხება ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითს საქმიანობას, უნდა ითქვას, რომ დღეისათვის ესთეტიკაში (ჩვენშიც და სხვაგანაც) საყოველთაოდ მიღებულია მისი ორ ქვესახედ განხილვა. ეს ქვესახეებია: ესთეტიკური შემოქმედება (სხვათაგან, საკუთ-

რაც ესთეტიკური შემოქმედება) და ესთეტიკურა თანაშემოქმედება. აქ ისიც უნდა აღვნიშნათ, რომ ზემოთ ჩვენს მიერ მოხმარებული ესთეტიკური წარმოების ცნება თავისი წინაარსით იდენტურია ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობისა და მასში სწორედ ესთეტიკურა შემოქმედება და ესთეტიკური თანაშემოქმედება იგულისხმება.

* * *

ახლა წვევსთ ესთეტიკურ უნარებს, მოთხოვნილებებს, განწყობებს, ჩვევებსა და მიზნებს, ე. ი. იმ ფსიქიკურ წარმონაქმნებს, რომელთა გააჩვევც შეუძლებელია მოვაზართ როგორც ესთეტიკური საქმიანობა ადამიანისა, ისე თვით ადამიანი როგორც ესთეტიკური სუბიექტი, რომლებიც, ყველაზე ერთად, შეადგენენ ადამიანის ესთეტიკურ ცნობიერებას, და რომელთა განვითარების მაღალი დონე შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ადამიანის ესთეტიკური კულტურა. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ცხადი უნდა იყოს, რომ თათოვეულა მათგანის მოდიფიკაციები უნდა შეესატყვისებოდნენ ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის ორი ძირითადი სახის ქვესახეებს (ანუ მომენტებს): ესთეტიკურ განცდას, ესთეტიკურ შეფასებას, ესთეტიკურ შემოქმედებას და ესთეტიკურ თანაშემოქმედებას.

დავიწყით უნარებიდან. ესთეტიკურ პრაქტიკაში ადამიანს უჩნდება და უნვითარდება ძირითადი ესთეტიკური უნარები (თავისთი კონკრეტული მოდიფიკაციებით): ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური გემოვნება და ფანტაზია (ყეროდ, პროდუქტიული ფანტაზია და რეპროდუქტიული ფანტაზია)!. ესთეტიკური გრძნობა შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ესთეტიკური განცდის უნარი; ესთეტიკური გემოვნება — როგორც ესთეტიკური შეფასების უნარი; ხლო ფანტაზია — როგორც უნივერსალური ხასიათის შემოქმედებითი უნარი და როგორც მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური უნარი (ყეროდ, პროდუქტიული ფანტაზია — როგორც შექმნის უნარი და რეპროდუქტიული ფანტაზია — როგორც დასრულების უნარი). ფუნქციონის პროცესში ეს უნარები (და მათი მოდიფიკაციები) ერთმანეთზე შემოქმედება-შეგავლენას ახდენენ და ამით საერთოდ ესთეტიკური საქმიანობის შესაძლებლობას ქნიან. შესაძლებლობას, რომელიც ესთეტიკურ ცნობიერების შემადგენელი სხვა კომპონენტების საზეგე ყოფნისას და ფუნქციონისას რეალიზდება.

ესთეტიკური პრაქტიკის პროცესში წარმოიშობიან და მდიდრდებიან ადამიანის ძირითადი ესთეტიკური მოთხოვნილებები. ტკბობის მოთხოვნილება, შეფასების მოთხოვნილება, შექმნის მოთხოვნილება და დასრულების მოთხოვნილება. ტკბობის მოთხოვნილება წარმოადგენს ადამიანის მიერ ესთეტიკურა ემოციების (მათ შორის — უარყოფითი ემოციებისაც) განცდის რეალურ საფუძველს; იგი არის, აგრეთვე, მოტივაციული საფუძველი ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობისა საერთოდ. შეფასების მოთხოვნილება, როგორც ინტელექტუალური ხასიათის მოთხოვნილება ადამიანისა, წარმოადგენს ესთეტიკურა მსჯელობის რეალურ საფუძველს. შექმნის მოთხოვნილება წარმოადგენს ადამიანის არსობრივი ძალების (ე. ი. უნარების) თვითგამოვლენის, თვითრეალიზაციის რეალურ საფუძველს; იგი არის, აგრეთვე, სტიმული ადამიანის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი საქმიანობისა (მათ შორის, მხატვრული შემოქმედებისა) საერთოდ. დასრულების მოთხოვნილება წარმოადგენს რეალურ საფუძველს ქმნადობის პროცესში მყოფი ესთეტიკური საგნების (საერთოდ, ესთეტიკური გარემოს) კორექტირება-გასრულებილებისა და „საბოლოო“ ვაფორმებისა ადამიანის მიერ.

ესთეტიკურ პრაქტიკაში ადამიანის ფსიქიკაში აღმოცენდებიან და ფიქსირდებიან გარკვეული ესთეტიკური განწყობები. მსგავსად ესთეტიკური უნარებისა და მოთხოვნილებებისა, ისინიც შეიძლება დაიყოს ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის ორი ძირითადი სახის ქვესახეების (ანუ მომენტების) შესატყვისად. ამიტომ, ვფიქრობთ, როგორც იქნება ვილაპარაკოთ ადამიანის ცნობიერების შემდგომი ძირითადი ესთეტიკურა განწყობების შესახებ: ესთეტიკური განცდის განწყობა, ესთეტიკური შეფასების განწყობა, ესთეტიკური (მათ შორის, მხატვრული) შემოქმედების განწყობა და ესთეტიკური (მათ შორის, მხატვრული) თანაშემოქმედების განწყობა.

ესთეტიკური პრაქტიკის პროცესში ადამიანი როგორც ესთეტიკური სუბიექტი იძენს



და ინვითარებს გარკვეულ ჩვევებს. ისინიც შეიძლება დაიყოს ესთეტიკური საქმიანობის ორი ძირითადი სახის ქვესახეების (მომენტების) შესატყვისად. მაშასადამე, ესთეტიკური განცდაც, ესთეტიკური შეფასებაც (როგორც პროცესი) და, მით უმეტეს, ესთეტიკური შემოქმედება და თანაშემოქმედება (მათ შორის, მხატვრული შემოქმედება და თანაშემოქმედება) საკურობენ შესატყვისი ჩვევების გამომუშავებას და სწორედ ამ უკანასკნელთა არსებობისას რეალიზდებიან. აქ, როგორც ჩანს, საჭიროა იმის ხაზგასმა, რომ ესთეტიკურ-შემოქმედებით საქმიანობაში (თავისი ორივე ქვესახით) აღნიშნული ჩვევები გარდაიქმნებიან ოსტატობად.

რაც შეეხება ესთეტიკურ მიზნებს, მსგავსი სქემატიზმი აქ, ჩვენის აზრით, რალაციონირად უადგილოდ გამოიყურება. ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის თითოეულ სახეს (და ქვესახეს), რასაკვირველია, განსაზღვრავენ და წარმართავენ გარკვეული მიზნები, მაგრამ დღემდე არც ერთ ესთეტიკოსს არ უცდია გამოეცალკეებინა სხვადასხვა ესთეტიკური მიზანი ესთეტიკური საქმიანობის ჩამოთვლილი სახეებისა და ქვესახეების (მომენტების) შესატყვისად და აღენიშნა ისინი გარკვეული (სპეციალური) ტერმინებით. ამ მიზანთაგან ესთეტიკოსები გამოყოფენ და საგანგებოდ განიხილავენ მხოლოდ ერთს — ესთეტიკურ იდეალს. ესთეტიკური იდეალი, რომელიც ადამიანს ესთეტიკურ პრაქტიკაში უყალიბდება როგორც ზოგადი წარმოდგენა სრულყოფილსა და სასურველ მშვენიერებაზე, მოითხოვს რა მატერიალურ ხორცშესხმას თავისი ასეთი ბუნების გამო, აუცილებლობით გამოდის მიზნის როლში ესთეტიკური შემოქმედების პროცესში, ხოლო კრიტიკალური (ნორმატიული) საფუძვლის როლში — ესთეტიკური შეფასების პროცესში. საერთოდ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ესთეტიკური მიზნები მთლიანდებიან ერთ ფენომენად — ესთეტიკურ იდეალად, — რომლის აქტივობა ერთნაირად განსაზღვრავს ესთეტიკური საქმიანობის ყველა სახესა და ქვესახეს (მომენტს).

აქ ჩამოთვლილი ყველა ფსიქიკური წარმონაქმნი, როგორც ესთეტიკური ცნობიერების შემადგენელი კომპონენტი, აღებული მთლიანობაში, ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის პროცესში თითოეული მათგანის

თავისუფალი ფუნქციონებისას, ქმნის აუცილებელ პირობას იმსათვის, რათა გვემოციურად დამკვიდრდეს საქმაროში და ამით მოიპოვოს ნამდვილი სპეციფიკება, იგარჩნოს თავი სრულფასოვან ადამიანად.

როცა ჩვენ ვაცხალებთ, რომ ესთეტიკური ცნობიერების შემადგენელი თითოეული დასახელებული კომპონენტი თავის შეუცვლელ როლს თამაშობს ადამიანის ესთეტიკურ საქმიანობაში, ამ საქმიანობის ყოველ სახესა თუ ქვესახეში, ამით იმას როდი ვამბობთ, თითქოსდა, ისინი თავიანთი მნიშვნელობით ერთნაირ დონეზე იდგნენ. მათს დიალექტიკური ურთიერთმიმართება-ურთიერთშემოქმედებაში რომელიმე გჯუფი აუცილებლად უნდა გამოდიოდეს მადომინირებელის სახით. ფფიქრობთ, გვაქვს გარკვეული საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ ასეთ მადომინირებელ როლს ესთეტიკური უნარები ასრულებენ. ალბათ შემთხვევითი არაა ის ვარაუდობა, რომ ესთეტიკოსებმა ესთეტიკური ცნობიერების ჩამოთვლილ კომპონენტთაგან თავთავიანთი საკუთარი სახელწოდება მხოლოდ ესთეტიკურ უნარებს მისცეს (ცოტათი მსგავსი ვითარება გვაქვს ესთეტიკური მიზნების მიმართ, რომლებიც, როგორც აღვნიშნეთ, ერთ მთლიანობაში აღებულინი, კრებითი სახელწოდებით — „ესთეტიკური იდეალი“ — იწოდებიან), კერძოდ, ესთეტიკური განცდის უნარს — ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური შეფასების უნარს — ესთეტიკური გემოვნება, ესთეტიკური შემოქმედების უნარს — პროდუქტიული ფანტაზია, ხოლო ესთეტიკური თანაშემოქმედების უნარს — რეპროდუქტიული ფანტაზია.

ამასთან დაკავშირებით ჩვენთვის ფრიად საყურადღებო უნდა იყოს ის ვარაუდობაც, რომ თავიანთი მოღვაწეობის ჯერ კიდევ დასაწყისში კ. მარქსი და ფ. ენგელსი საგანგებოდ მიუთითებდნენ: „...ყოველი ადამიანის მოწოდება, დანიშნულება და ამოცანაა ყოველმხრივ განვითაროს ყველა თავისი უნარი...“¹². ამ დებულების მნიშვნელობის გადაფასება შეუძლებელია. მით უმეტეს, თუ გავიხსენებთ, რომ მისი ავტორები (განსაკუთრებით კი კ. მარქსი) ყოველთვის, როცა კი საჭირო იყო, ხაზს უსვამდნენ მოთხოვნილე-



ბათა განსაკუთრებულ როლს ადამიანის ყოველგვარ აქტივობაში.

ვინაიდან ადამიანი მთელს თავის ცხოვრებაში საკუთარ მოწოდებას, დანიშნულებას და ამოცანას უნდა ხედავდეს ყველა თავისი უნარის ყოველმხრივ განვითარებაში, ბუნებრივია, ამ ცხოვრების ისეთი მხარე, რომელიც აბსტრაქციაში შეიძლება განვიხილოთ (და, როგორც წესი, ასეც ხდება) როგორც ადამიანის ესთეტიკური ცხოვრება, უნდა გულისხმობდეს აღნიშნული იმპერატივის დაკონკრეტებას მისი სპეციფიკის შესატყვისად. ასე რომ, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის აქ მოტანილი დებულების პერიფრაზა ასეთი იქნება: თავის ესთეტიკურ ცხოვრებაში ყოველი ადამიანის მოწოდება, დანიშნულება და ამოცანა ყოველმხრივ განვითაროს ყველა თავისი ესთეტიკური უნარი — ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური გემოვნება და ფანტაზია (პროდუქტიულიც და რეპროდუქტიულიც).

როცა ხაზს ვუსვამთ ესთეტიკური უნარების განსაკუთრებულ ადგილს ადამიანის როგორც ესთეტიკური სუბიექტის ცხოვრებაში, რასაკვირველია, ვგულისხმობთ, რომ მათი განვითარება დიდად უწყობს ხელს ესთეტიკური ცნობიერების შემადგენელი სხვა კომპონენტების ჩამოყალიბება-განვითარებას. მაგრამ მცდარი იქნებოდა ვარაუდი, თითქოს ამ უნარებზე უკუემოქმედებას არ ახდენენ ესთეტიკური მოთხოვნილებები, ესთეტიკური განწყობები, ესთეტიკური ჩვევები და ესთეტიკური მიზნები. ყველაზე სწორი იქნებოდა თუ ვილაპარაკებდით ესთეტიკური ცნობიერების ყველა შემადგენელი კომპონენტის ურთიერთემოქმედებისა და ურთიერთგავლენის შესახებ იმ შენიშვნით, რომ აქ მადომინირებელ მნიშვნელობას მხოლოდ ესთეტიკური უნარები ავლენენ.

ჩვენ სულაც არა გვაქვს პრეტენზია, თითქოსდა ადამიანის ესთეტიკური ცნობიერების აქ წარმოდგენილი სტრუქტურული მოდელი უნაკლო იყოს და რაიმე კორექტირებას არ ექვემდებარებოდეს. მაგრამ იმას კი კატეგორიულად ვამბობთ, რომ ესთეტიკური აღზრდის უშუალო მიზანი ესთეტიკურად სრულყოფილი პიროვნების, კერძოდ, მაღალი ესთეტიკური კულტურის მქონე ესთეტიკური სუბიექტის ჩამოყალიბებაში მდგომარეობს. ამ მიზნის რეალიზაციის

პროცესის გონივრულად წარმართვა — რაც აღზრდელობითი საქმიანობის სხვადასხვა სახეობის ესთეტიკურ-აღზრდელობითი საქმიანობის შეთანხმებულობასა და თანამოქმედებას გულისხმობს — თავისებური გარანტის როლში გამოდის ესთეტიკური აღზრდის (და, რასაკვირველია, საერთოდ აღზრდის) საბოლოო მიზნის განხორციელებისათვის, ანუ ყოველმხრივ და ჰარმონიულად განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბებისათვის.

შენიშვნები:

- 1 Проблемы теории и методики эстетического воспитания школьников. Материалы Всесоюзного симпозиума, 1, Тб., Мещнерба, 1980, стр. 177.
- 2 Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 42, стр. 162.
- 3 ამ საკითხის შესახებ იხ.: ვ. გოგუაძე ადამიანი როგორც ესთეტიკური ფენომენი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1980.
- 4 კ. მარქსი და ფ. ენგელსი. დასახ. ნაშრომი გვ. 158, 160, 162.
- 5 კ. მარქსი. კაპიტალი. ტ. I, თბ., სახელგამი, 1954, გვ. 227.
- 6 კ. მარქსი. პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. თბ.: სახელგამი, 1953, გვ. 269.
- 7 Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 566.
- 8 ესთეტიკური საქმიანობის თვით ძირითადი სახეები კი სხვაგვარად არ რეალიზდებიან, თუ არა როგორც დაკავშირებულნი სხვა ადამიანურ საქმიანობებთან, კერძოდ, შემეცნებისა და შექმნის საქმიანობებთან (ეს ვითარება მათს სახელწოდებებშიც ვლინდება). მაგრამ, განსხვავებით არაძირითადი სახეებისაგან, მათი სწორედ ესთეტიკური საქმიანობაა მადომინირებელი. 9 ესე იგი, ის, რაც ჩვენი მსჯელობის მთავარი თემაა.
- 10 რასაკვირველია, ნებისმიერი მათგანის გარეშე საერთოდ წარმოდგენილია ადამიანის ესთეტიკური საქმიანობის არაძირითადი სახეების (თუ ექსტრემების) რეალური ფუნქციონა საზოგადოების ცხოვრებაში, მაგრამ ამ შემთხვევაში თითოეული მათგანი გადააქვეყნულია ადამიანური საქმიანობის აქ დასახლებული (გარეთვე სხვა შესაძლო) არაესთეტიკური სახეებისათვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე უნარებთან, მოთხოვნილებებთან, განწყობებთან, ჩვევებთან და მიზნებთან.
- 11 ჩვენ შეგნებულად არ ვხმარობთ ტერმინს „ესთეტიკური ფანტაზია“, ვინაიდან თავისი ბუნებით ესე იგი საერთოდ ესთეტიკური უნარია, ე. ი. ისეთი უნარია ცნობიერებისა, რომელიც, წინასწარ აკონსტრუირებას იღვალღური სახით ადამიანური საქმიანობის ნებისმიერ სფეროში შექმნილ ყოველგვარ პროექტს. აუცილებლობით ანიჭებს მათ ამა თუ იმ ესთეტიკურ ღირებულებას.
- 12 Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 3, стр. 282.



მართი საღამო ჩაიკოვსკისთან

ზაქარია ჩხიკვაძე*

1890 წელწადი, პირადად ჩემთვის, ფრიად შესანიშნავი, სამახსოვრო და დაუფიწყარი. ჰერ ერთი, იმიტომ, რომ ამ წლის იანვრიდან სრულიად მოულოდნელად გადაიყვანეს თბილისის უკეთეს ალაგზე! მაგრამ ეს კიდე არაფერი იმასთან შედარებით, რასაც მე ქვემოთ მოვუთხრობ პატივცემულ მკითხველს.

მას აქეთ თითქმის ოცდაბუთი წელიწადია და ეხლაც არ მავიწყდება ის სასიამოვნო, ჩემთვის ძვირფასი წამები, რომლებიც მე განვიცადე იმ დროს, როცა მქონდა ბედნიერება პირადად გამეცნო განსვენებული კომპოზიტორი, დიდებული მუსიკოსი, მხეტრო პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკი.

ცოტა ხნის შემდეგ, რაკი თბილისში დავბინავდი, რუსეთის საიმპერატორო მონადირეთა საზოგადოების წევრად ჩაეწერე. ამავე საზოგადოების თავმჯდომარედ

იყო კომპოზ. პ. ი. ჩაიკოვსკის ძმა ანატოლი ილიას ძე, რომელსაც მაშინ გუბერნატორის თანაშემწის ადგილი ეჭირა. ერთხელ, ღართისკარში, ნადირობის შემდეგ, ვსადილობდით იქვე ტყეში. ჩვენთან იყო ა. ი. ჩაიკოვსკიც. იმან იქ, სხვათა შორის, ჩამოაგლო ლაპარაკი იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იმის ძმას, კომპოზ. პ. ი. ჩაიკოვსკის გაეცნოს ის პირნი, რომელთაც რამე ნაშრომი აქეთ ქართულ ეროვნულ მუსიკაზე. აქვე ჩვენთან იყო ჩვენი სასწავლებლის უფროსი, რომელმაც უთხრა, როგორც გავიგე, მგონი ჩემზე, ამას ქართული ხალხური სიმღერები აქვს შეკრებილი და ნოტებზე დაწყობილი.

რა გაიგო ეს, მომიბრუნდა ა. ი. ჩაიკოვსკი და მთხოვა: თუ შეიძლება ინახულე ჩემი ძმა და მიუტანე ეს ნოტებიო. მე ვუპასუხე: შეიძლება კი არა, ჩემს თავს უბედნიერეს კაცად ჩავთვლი, თუ ვეღირსები თქვენი ძმის გაცნობას-მეთქი.

— ხვალ არ იქნება შინ, ზეგ საღამოს უეჭველად მოდით და ჩემი ძმა შინ დაგხვდებათო, მითხრა ანატოლი ჩაიკოვსკიმ.

საღამოს ცხრა საათისათვის დამიინშნა დრო. დანიშნულ დღეს, ვიდრე დაღამდებოდა, რაღაცა გამოურკვეველ მდგომარეობაში ვიყავ, ვითონ მიხაროდა კიდევ, ხან — კი ჩემ თავს ვემღუროდი: რა ჩემი საქმეა იმისთანა ბუმბერაზი ადამიანების გაცნოსა-დაახლოვება-მეთქი. ერთი სიტყვით, მთელი დღე ვერ მოვისკე-

* ცნობილი ქართველი მუსიკოსი (1862-1930), საზოგადო მოღვაწე, ქართული ხალხური მუსიკის მოამაგე, პედაგოგი, გუნდის ლობარბი, ქართული ფილარმონიული საზოგადოების წესდების ატორი, მისი დაარსების ინიციატორი (1905). თელავისა და სიღნაღის სამუსიკო სკოლების ფუძემდებელი, აგრეთვე, ქ. სოხუმში ქართული ფილარმონიული საზოგადოების ფილიალის დამაარსებელი. წინამდებარე მოგონება სახელწოდებით „პ. ი. ჩაიკოვსკი“ გამოქვეყნდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წ. №№ 2, 8, 11, 12.



პეტრე ჩაიკოვსკი

ნე, სადილის შემდეგ ღლიცა ცვადე, დასახენებლად, მაგრამ მომავლადვივით ვიბორცე და ძილი ვერ მოვახერხებ.

საღამოს რვა საათზე, თითქო მოწაუე გამოცდაზე მიდისო, ერთი კიდევ გადავთვალეიერე ჩემი ნაქლანნი ნაშრომი, ამოვიჩარე ილღიაში და გავსწიე სოლოლაკისა-ენს ჩაიკოვსკი იდგა სპარსეთის ელჩის მირზა რიზა ხანის სახლში, კონსტანტინე ქუჩაზე. აი მივედი შეხავალ კართან და შევდექი. დავტყვი ზარი თუ არა? ერთ წუთს იმისთანა გუნებაზე მოველ, კინაღამ უკან გამოვბრუნდი, მაგრამ გამბედაობა მოვიკრიბე და აკანკალე-ბულის ხელით ჩამოვრეე ზარი. მეკარემ კაჩი გამოიღო და მითხრა.

— ვინა გნებავთ?

— მე... კომპოზიტორი პ. ი. ჩაიკოვსკი მიწდა ვნახო. — არ შეიძლება, ნაბრძანები მაქვს დღეს არავინ მივიღო გარდა ერთისა, რომელიც დაბარებულა.

— სწორედ მე ვარ დაბარებული-მეთქი.

— არა, არ შეიძლიან, ამ საღამოთი ქართველი მუსიკოსი უნდა მოვიდეს ნოტებით და სწვას არავის იღებს... რომელი საათისათვის ხართ დაბარებული? — ბოლოს მკითხა.

— ცხრა საათზე დამიბარა გუშინწინ ა. ი. ჩაიკოვსკი... აი, აი, ნოტებიც მოვიტანე — ვუხასუბე. ამის შემდეგ მიიღო მოწაულება და შემოიყვანა მისადებ დარბაზში.

არ ვასულა ორი წუთი, გამობრძანდა მეტრო, მოღლიმარის სახით, მომიღერსა და მომესალმა:

— თქვენი უმორჩილესი მონა ჩაიკოვსკი!

მისმა ამისთანა სითავდაბლემ დავტოვებ ამირა და წავილულადე:

— მეც თქვენი მონა მორჩილი და მადმერობეტიკა ვლულადედი, თუმცა არ მესმოდა, რას ვბოდავდი, როგორც ახალგაზრდა შეუვარებულნი, როცა ერთ-მანეთს უცხადებენ გულის ნადებსა და ატაცებულნი არიან, მეც ისე მომივიდა. მიწდოდა დავეტებარეყე მისი ღვთიური სახის გამომეტყველებით, მაგრამ თვალბს ვერ ვაპრევივებდი, ბინდი გავამტკრა თვალბზე.

— მომიტანეთ თქვენი ნაშრომი, ქართული ხალხური სიმღერები?

ამ კითხვამ გამოლუნჯლა და უსიტყვოდ გადავეცი ჩემი ზღუნაწერი ნოტები, ჭერ დაბეჭდული არა მქონდა ნაშინ.

გამომართვა, დიდის ცნობისმოყვარეობით დაუწყუ სინჯვა და მერე მითხრა:

— აბა, მობრძანდით როიალთან და დაუკარით, რაც დაგიწერიათ!

რისიც მემიწოდო სწორედ ის არ ამცდა.

— არა, ბატონო! როცა ოქვენ აქა ბრძანდებით, მე რა ნება მაქვს დავეუკრა რამე?.. ვერა, მავსტრო, არ შემიძლიან!

— ქართველები ისტორიულად მამაცი და გამბედავნი არიან და რამ შეგაშინათ? ჩვენ ზომ ერთმანეთს არ ეუკრიბებით?.. თქვენ ნაშრომს თქვენ უფრო კარგად დაუკრავთ.

გამიყარა მკლავი მკლავში და მიმიყვანა, უფროკი მიმიტარია, როიალთან.

ძალა-უნებურად დავექევი, მაგრამ როიალის კლავიშებს რომ დავხედე, ჩემს თვალბში თამაში გაქქონდა: თეთრი ძველები შავებში ირეოდა.

ავიხედე ზევით, ვნახე, რომ თავზე მაღლა დიდებული ადამიანი; წამოვტეხე ზეზე და მოვასხენე:

— მე არ შემიძლიან ვიქდე, როდესაც თქვენ თავს მაღებართ...

ამის შემდეგ კომპოზიტორი გვერდით მომიჭდა და ჩემი ნოტები დამიღო წინ. როგორც იყო, დაშვმიდდი და გაბეჭებული თითებით რამდენიმე სიმღერა დავუკარო.

ცოტა ხნის შემდეგ ადგა და თქვა: იქით დავდებნი და ერთი კიდევ თავიდან ბოლომდის ნელა დაუკარო. ის რომ მომშორდა და ვეღარა ვხედავდი, ცოტა მხნეობა მომეცა და ავასრულე მისი თხოვნა, მაგრამ ვაი იმ ასრულებას: სულ ოფლში ვავიწურე, რომ ვავათავე, ავდედი და მოწონებით ვთხოვე: თუ ღირსი ვარ, ეს ჩემი ნაქლანნი თქვენ დაუკარით მეთქი.

მან თხოვნა ამისრულა და როცა რამდენიმე სიმღერა დაუკრა, შეწვერტა უცებ, ცოტა დაფიქრდა და მერე მითხრა:

— როგორ შეიძლება ქვეყნიერების ზურგზე მოიხსოს იმისთანა ხალხი, რომელსაც ამისთანა მარტივი, სადა, მაგრამ დიდი გრძნობით გამოთქმული მრავალხმიანი სიმღერები აქვსო!..

მერე ეცვით მკითხა: ეს სიმღერები ნუთუ მართლა მღაბიო ხალხს გულიდან არის ამონადულიო? ან შეიძლება ამ ბოლო დროის ვავლენით ერთხმიანი სამხმიანად გადაკეთდო?

— არა, მავსტრო, აქ სულ ძველისძველი ხალხური სიმღერებია, რომლებიც ერთი თაობიდან მეორე თაობაში ზეპირ გარდაცემთ გადადიდა... და აქამდე მათ ჭერ ნოტებზე დწერა არა ღირსებთ-მეთქი. ამის გავ



რდა, ზოგა აქ დაწერილი სიმღერა კერპო-თაყანისმცემლობის დროიდანაა გადმოსული ხალხში. (მაგ. „ვაი, შენ ჩემო თეთრო ბატო“, „ოქროს დიელი“, „საწყალსა გლეხსა“ და სხვ.) მაშასადამე, მესამე, მეორე საუკუნის ეკუთვნიან და შეიძლება უფრო უგვიანესი დროისაღი იყოს-მეთქი.

გაოცებულ იყო ჩემის ლაპარაკით და უკვირდა, თუ უბრალო გლეხი იმ დროს, როდესაც ქვეყანა სიბნელით იყო მოცული, როგორ თხზავდა ასეთ სამხიან სიმღერებსა. განა შეიძლება ამისთანა ხალხზე თქვას, რომ მათ არაფერი კულტურა არა მქონიათ და არც ნიჭი შეხამების ამისათვისა? — თქვა დიდებულმა.

— ასეა, ბატონო, როცა კარგად არ იცნობ რომელიმე ერს, მისი წარსული და აწმყო არ იცი და თუ იცი — ისიც სხვისი ჩაგონებით, მაშინ ვერც კარგს და ვერც ავს იტყვი კაცი სიმართლის მაძიებელი.

წინააღმდეგ, როცა რომელიმე ერს თუ ერძო პირთ ვაშლყარო, კარგად რომ იცოდეს, ავს იტყვის-მეთქი. ამ სიტყვებზე პ. ჩაიკოვსკის პირზე დიმილი მოუვიდა და მითხრა:

— იცი, რა ვითხრა? ის ხალხი, რომელიც ამისთანა, ღვთისგან თუ ბუნებისგან, უხვად შემოკულ ქვეყანაში ცხოვრობს, განა მართლად ვასაკვირვებელია, რომ ასე ტბილად მღეროდეს? თქვენს ქვეყანაში ყველა მღერის და იცის — მზე, მთვარე, ვარსკვლავები, ფრინველები, პირუტყვის, ტყე და მინდორი. აქ, როგორც ეტყობა, იმოდენა მასალა არის მუსიკის ქურუმისათვის, რომ პატრიცეუმული ვერდი რომ აქ ყოფილიყო და ეცხვრება, უამრავ ოპერებს დაწერდაო.

— დიდებულო შეგტრო, ახე შორს რომ არ გაგვგზავნით, თქვენ განა ნაკლები ნიჭისა და ცოდნისა ბრძანდებით? რატომ თქვენ კი არ შეგიძლიან გვაჩუქოთ თქვენი თავი რამდენიმე თვეს, მთელი წლობით თუ არა, დატრიალდეთ ხალხში, ალაგობრივ გაიგოთ ხალხის გულის ნადუდი და ამ ნადაგზე დაგვიწეროთ რამე? — ვთხოვე მე.

— თუ ჩემი მამა დარჩა დიდნას აქ და თუ მომადა-ლეს და გამომიშვებს, მე ოციონ მინდა მოვვლო ყველა კუთხე საქართველოსი და დავტყებ თქვენი სიმღერა-გალობლის თავისებურობითა. — თქვა პ. ი. ჩაიკოვსკიმ: აი, რა შეიძლება გავითდეს ამ მცირე მასალიდანა? კი, რომლის მელიდებიც ახლაც ყურში მიდვას, თქვენ, მოვიდა როიალთან, ვერ ნახად ჩაუხმატბილა, მცირე გაკრა კლავისებს და ცეცხლი მოუვიდა როიალს. დი-ერთო, რა ნეტარებაში ვიყავ მაშინ? როიალის ბოლოში იდაყვადყარდნობილი ვიდექ და ვსტბებოდი.

გაუცლებით ყურს ვადევნებდი, რასაც უკრავდა რა-ქლივს ხან აქ, ხან იქ ამოყურებულვებდა, ამოცურდებოდა მკრთალად, რომელიმე ჩვენი ხალხური სიმღერა და წამსვე მიეცემოდა და შეიძინებოდა მუსიკის ოკეანის ტალღებში.

ბუნებულსაებერ ნახევრად თვალბდასუებული, გატაცებული უკრავდა, თან ნახვებით ირწევდა.

ერთ ალაგას უცებ შეწყვიტა, მერ ჩემად დაუკრა „თამარ მეფე“, მოახა ზედ „მუმლი მუხანა“ და ისე იგივე ციბე-ცხებება შეწყარა როიალის კლავისებს.

დავინი, ხალხნი! სენად გადავიტყე და ისე დავპატარავდი, რომ მგონი კაპლის ნაქუში ჩავატეოდი.

თმები აუღუწე შემიდგა და კინაღამ გივს დავეშვებო.

საკვირველ მდგომარებაში ვიყავ, თან ვგვრნობდი ჩემს უაღრეს სიმღერებს, თითქმის მშურდა ამ დიდებულს და დიდებულს და თან ვმედლოდებოდი, როდესაც ჩემი ერის სიმღერებს ამისთანა დიდებულად მოკაწმულ-გალამაზებულს ვისმინებდი.

რა ვიცი, არა მესმოდა რა ამ ქვეყნისა, პატარაც ვიყავ; დიდიც.

რო გაათავა, წამოდგა, მოვიდა, მხარზედ ხელი დამყარა და დიმილით მიიხრა:

— რას ჩაუტყვებულხარ? თავი ხომ არ მოგაზურე?

— მომამტრეო კი არა, დიდებულო, არ ვიცი როგორ გადავიხადოთ მადლობა იმ სასამოგონო წუთებისათვის, რომელიც მე ვიგევე თქვენის დაკრით, — მივუხე მე: თუ ღირს ვარ, ნება მიბოძე, გადაგიკაცნოთ შუბლი და ეს თითები, რომელთაც ესოდენ ღამატყუბ-მეთქი.

— არა, მაგის ნებას ვერ მოგცემ, მხოლოდ ამას გთხოვ; თუ შეიძლება, ეს თქვენი კრებული დროებით აქ დამიტოვეთ, გადავაწერინებ და ისე დავაგებრუნებთ

— რას ბრძანებთ, დიდებულო, იუკი მე ღირსი გავხლები იმისა, რომ თქვენ იკადროთ ჩემი ნაქლანის მიღება, დიდის საიმოვნებით დაგიომოზთ ამ რვეულს, მე ამისი შავი სახლში მაქვს და მერე თვითონ გ დავეწერ-მეთქი. ამისთანად, ამასაცა გთხოვო, მე ხომ ვიცი, თქვენ ყოველ წამს მუშობთ და წაერთ მუსიკალურ ნაწარმოებს, გთხოვო — თუ რამედ ნათვალვებოთ ჩემი მცირე ნაშრომი, დაგვავალით და ჩვენ ერად უღ ხმებზე რამე ახალი მუსიკალური თხზულება დაგვიწერო.

დაიღის მადლობით მიიღო ჩემი კრებული, მადლობა გავამხიხა, ხელი ჩამოამრცვა და მითხრა — ამ რამ-

ზაქარია ჩხიკვაძე





დენიშე თვეს ვერ მოვიღლა, ვინაიდან უამრავი სამუშაო მაქვს და შემდეგში დიდის სიამოვნებით აგისრულებთ თხოვანსა.

ბოლოს დიდებულმა კომპოზიტორმა ქართულ საეკლესიო გალობაზე ჩამომიღო ლაპარაკი და მკითხა, ისიც სამზმინაა ძველადვე თუ ამ ბოლო დროს გადაკეთდაო.

ორ საათზე მეტი ამაზე ვლაპარაკობდით და რამდენადღე დრო ნებას მაძლევდა, განვუშარტე და აუხსენი, თუ როგორი მკიდრო კავშირი აქვს ჩვენ ეროვნულ სიმღერებს საეკლესიო გალობასთან.

აქვე ჩემი კრებულიდან ვუჩვენე „დიამბეგის ქალი“ და კიდევ სხვები, რომლებიც მონასტრიდან არიან გამოსულნი და ეკლესიური კილო აქვთ.

საკვირველი იყო როგორი ყურადღებით მივდებდა ყურს და, მართლაც, მონდომებული იყო ბევრი თუ არა, ცოტა მაინც სცოდნოდა ჩვენს შესახებ.

— მართო ერთ კილოიანია! თქვენი სიმღერა-გალობანი? — მკითხა.

— არა, იმერეთში გურული კილოს საგალობელია და ამერეთში ეგრედ წოდებული, ქართლ-კახური კილო.

ამაზედაც დიდხანს გვექონდა ბაასი. მკითხა, თუ რა განსხვავებაა, და თუ არის განსხვავება რამდენად დიდი და ცვალებადია? რომელი უფრო მდიდარია, რამდენად დინჯი და სასოებადია, ან რამდენად მკვირცხელი და ცოცხალია ორივე კილო, რომელი უფრო უძველესია და რამდენად დაახლოებულია ეროვნულ სიმღერებთან და სხვა.

ერთი სიტყვით, განსვენებული კომპოზიტორ პ. ი. ჩაიკოვსკის ცნობისმოყვარეობას ბოლო არა მქონდა და მეც, რამდენადღე შემეძლო, ვუხსნიდი. ამ ქვიშელ ბაას-კუქუქუსში შეუშინებლად გასულიყო დრო, უკვე

პირველი საათი იყო და შეხატებოდა, რომ უმდენი ხანა შევაწუხე, თუმცა მითხრა — როცა ადამიანს რომელიმე საქმე აინტერესებს, ან თავისი საყვარელი საქმე გატაცებული ბეობს თუ წერს, მაშინ დროზედ აღარ უნდა იფიქროს, იმისთვის დრო აღარ არსებობს, მართო საქმე და საქმეო.

ბოლოს დიდის ბოდიშით და მოკრძალებით ვთხოვე ერთი კიდევ გავეგონებინა ჩემთვის ჩვენს ეროვნულ ხმებზე აშენებული, თუმცა ვარჯიშობანი და, უკანასკნელად დავსტკბი კიდევ.

გამოთხოვება იყო ჩვენი საკვირველი, პირველი სააღიდან ხანის ნახევარმდე რამდენჯერმე გამოვეთხოვეთ ერთმანეთს, მაგრამ კიდევ რამე კითხვას მომცემდა, ხან მე გავუმეორებდი თხოვნას, რომ ჩვენს ეროვნულ კილოზე რამე დაეწერა და ასეთნაირად ხსატუმო დარბაზიდან ვიდრე გამოსავალ კარებამდე საათნახევარი ვიარეთ ან, უკეთ რომ ვთქვათ, — ვიტრიალებთ.

კარგები უკანასკნელად ჩამომართვა ხელი, მაღლონა გადამიხანა, რომ ჩემი ნოტები დავუტოვე. ამასთანავე, დამატება სიმფონიურ კონცერტზე და თავისი ლიტბარობითვე დადგმულ ოპერა „ევგენი ონეგინზე“.

რა გულნაადული ვეთხოვებოდი დიდებულ მავტროს, მინდოდა სულ მასთან ვყოფილიყავ და მისი ღამაში და მშვიდობიანი სახისათვის შეეცქირნა. ამისათვის მე საათები კი არა, თვეებიც არ შეუყოლოდა, მაგრამ მეტი შეუწუხებელი ვიღარ ვაგებე და სასიამოვნები, ერთის მხრით იმით, რაც კი მოვიხმინე, დალონებული, მეორეს მხრით, რომ ასე უცებ და მალე გათავდა სასიამოვნო წუთები, დაუსრულებელის მაღლობით წამოვედი სახლისკენ.

მას შემდეგ, ორჯერ თუ სამჯერ, არ მახსოვს, მქონდა შემთხვევა პ. ი. ჩაიკოვსკის ნახვისა და როცა მნახავდა, მირჩევდა — ვცდილიყავით ქართველები, რამდენადღე შესაძლებელი იყო, გავცენო ჩვენი ეროვნული მუსიკა ყველა განათლებული ქვეყნისათვის, რომ მით დავგენახებინა, თუ როგორია ჩვენი მუსიკა, და იქნებ მათი დანსარებით, თუ ჩვენ ვერ შევქვებდით, განვითარებულყო და სასურველ ნი:დავზე დამდგარიყო ჩვენი, მართლაც, ორიგინალური მუსიკა.

მალე სამუდამოდ დატოვა ჩვენი დედა-ქალაქი თბილისი და, როგორც ვიცით, დიდხანს აღარ უცოცხლია დიდებულ კომპოზიტორს პ. ი. ჩაიკოვსკის.

ასეთი ხანმოკლე იყო სიცოცხლე იმ ადამიანისა, რომლის მაღლიანი და ნაყოფიერი ნიჭი დიდ სარგებლობას მოუტანდა, როგორც თავის ერს, ისე ყველას და ჩვენთვისაც იქნება რამე დაეწერა.

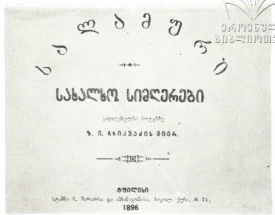
რა მუთყიდა იმ ხალხურ სიმღერებს, რომლებიც თან წაიღო, დღემდე არ ვიცო და ვის ხელშია, არა ხანას.

კომენტარი

საკვირო გახდა კომენტარი* იმის გამო, რომ ზაქ. ჩხიკვაძეს არა აქვს აღნიშნული პ. ჩაიკოვსკისთან საუბრისა და, როგორც თვითონ წერს, „მის შემდეგ ერთჯერ თუ ორჯერ მასთან შეხვედრის“ თარიღები. თუმცა, მისივე

მოგონებთან ირკვევა, რომ ეს შეიძლება მომხდარიყო 1890 წლის სექტემბერის ან ოქტომბერის, როდესაც ჩაიკოვსკი უკანასკნელად იმყოფებოდა საქართველოში. ამასთან ერთად, ზაქ. ჩხიკვაძეც ზომ 1890 წელს გადმოიყვანეს თბილისის ყოფილი ქართული სათავადაზნაურო სკოლისა და წმ. ნინოს სახელობის ქალთა სასწავლებლის სიმღერა-გალობის მასწავლე-

* კომენტარის ავტორი პროფ. გრიგოლ ზაქარაის ძე ჩხიკვაძე.



ბლად და მოწაფეთა გუნდის ხელმძღვანელად.

მეორე მხრივ, ამაზე მეტყველებს ჩაიკოვსკის მიერ 1890 წ. მიწერილი წერილები — ძმასთან (მოდესტთან) — 15 სექტემბერს, ვ. ე. ნაპრაენკთან — 20 სექტემბერს, პ. ი. იურგენსონთან — 20 სექტემბერს, ა. პ. მერკლინგთან — 29 სექტემბერს და 16 ოქტომბერს, ე. პ. ნაპრაენკთან (დირიჟორთან) — 19 ოქტომბერს. ყოველივე ამის გარდა, ყურადსაღებია 7 სექტემბერს თბილისის საზოგადოებრიობის გულთბილი შეხვედრა ძვირფას სტუმართან და 22 ოქტომბერს თბილისიდან საზეიმო ვითარებაში მისი უკანასკნელი გაცილება.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ამავე წლის სექტემბერ-ოქტომბერს კომპოზიტორის ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობა და საკონცერტო მოღვაწეობა თბილისში, რასაც მოდესტ ჩაიკოვსკი⁵ ასე აღწერს: „4 ოქტომბერს მან (ჩაიკოვსკიმ — გ. ჩ.) დაამთავრა სიმფონიური ბალადა „ევგეოლა“ და შეუდგა ორკესტრისათვის მის დამუშავებას“. ამის შესახებ თვითონ ჩაიკოვსკი სწერდა ვ. ლ. დავიდოვს და არწმუნებდა, რომ ამ ნაწარმოების დაწერა კარგი აზრია, რომ ბევრს ფიქრობდა ბალეტისაგან „მძინარე მზეთუნახავი“ სიუჟეტის შედგენაზე. მაგრამ 16 ოქტომბერს მოდესტისადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „ძნელია ჩემს ნაწარმოებში შევარჩიო საუკეთესო... მე თავიდან ბოლომდე მომწონს მთელი „მძინარე“. ვარკვეულად სიუჟეტის წინააღმდეგი ვარ და მიმანჩია ისინი ცალკეულ ნომრებად გამოვცე. მეოთხე ნაწილის დაბეჭდვა მომიხდება მთლიანად“.⁶

17 სექტემბერიდან ჩაიკოვსკიმ დიდი სამუშაო-ნიური კონცერტის სამი რეპეტიცია ჩაატარა და 20 ოქტომბერს დირიჟორობდა რუსული სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილების სიმფონიურ კონცერტს, რომელზეც შესრულდა მისი შემდეგი ნაწარმოებები — სიუჟეტი № 1 საფორტეპიანო სონატის პირველი ნაწილი ი. მ. მატკოვსკის შესრულებით. ლენსკის არია, შესრულებული ბ. კოშიცეს მიერ. სერენადა სიმებიანი ინსტრუმენტებისათვის. პასტის პარაფრაზები ოპერიდან „ევგენი ონეგინი“ და რომანსები ფნ-სათვის მატკოვსკის შესრულებით. რომანსები სოკოლოვის შესრულებით. უვერტურა „1812 წ“.

ვახუტეების ცნობით, მთელი საღამო ავტორ-დირიჟორისადმი დაუსრულებელი ოვაციებით მიმდინარეობდა. ამასთანავე, ჩაიკოვსკის

შეხვედრიან გვირგვინებით, მიურთმევიათ დირიჟორის ჯოხი, ხოლო კონცერტის დასრულებისას, კომპოზიტორი უამრავი ყვავილით შეუქმიათ. ამის გარდა, მისთვის გადაუციათ თბილისის სამუსიკო საკრებულოს საპატიო წევრობის წოდების დიპლომი და აგრეთვე გვირგვინი იმჟამად თბილისში ჩამოსულ ფრანგული ოპერის თანამშრომელთაგან, რომელსაც მეთაურობდა პარიზის დიდი ოპერის სახელმძღვანელო ბარიტონი ლასალი.

კონცერტის შემდეგ „თბილისის მსახიობთა საზოგადოებაში“ (ГАРТО) გაიმართა საზეიმო ვახშამი დაუსრულებელი სიტყვებით და სადღეგრძელოებით, რომელთაგან დიდი მოწონება დაუმსახურებია პ. ოპოჩინინის ლექსს. მოვიტანთ კომპოზიტორის ზოტა-შესხმის გამომსახველი ლექსის უკანასკნელ სტრიქონებს:

Так возрадим же славу, честь
Тому избраннику отчины,
Который много в дар ей дал,
И в звуках всю поэму жизни
Перед нами дивно начертал.

„22 ოქტომბერს დიდძალმა ხალხმა — ახლოლუბმა და თაყვანისმცემლებმა პეტრე ილიას ძე მცხეთამდე გააცილეს“.⁷ ფრიალსაყურადღებოა ჩაიკოვსკის გაცილების შემდეგ ადგილობრივი ინტელიგენციის მიერ გამოთქმული აზრი ძვირფასი სტუმრისადმი თბილისის საზოგადოებრიობის უაღრესად გულთბილი დამოკიდებულების შესახებ:

«Тифлис был первым городом в России, в котором Петр Ильич был встречен торжественно и искренним энтузиазмом. Этому же городу суждено было быть и первым задумевно простившимся с ним на веки»⁸.

სამწუხაროდ, ეს სურვილი ვერ განხორციელდა. არსებულ სათანადო მასალებზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ 1890 წლის შემდეგ ჩაიკოვსკის მხოლოდ 1891 წლის 3 ივნისს მიუწერია უკანასკნელი წერილი იმხანად თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორ მ. ი. იბოლიტოვ-ივანოვისათვის, რომელსაც ეკითხებოდა — იყო თუ არა ერთი ან ორი კონცერტის ღირიფორად მისი მიწვევის საშუალება, და აქვე ამკლავებს თბილისში კიდევ ერთხელ ჩამოსვლის დიდ სურვილს: «Я уж как бы я был рад побывать в Тифлиссе...».

გარკვეული მოსაზრების გამო, რასაც ქვემოთ შევეხებით, აქვე საჭიროდ ვცანით მკითხველისათვის მოკლედ გავგეცნო ზაქარია ჩხიკვაძის კრებული, რომელსაც მიეძღვნა ეს წერილი და რომელიც, მსგავსად ძველად გამოცემული ქართული ხალხური სიმღერების კრებულებისა, ამჟამად ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს. დაბოლოს, რაც მთავარია, რუსული მუსიკალური ხელოვნების გოლიათი ხომ ქართულმა ხალხურმა სასიმღერო შემოქმედებამ განაცვიფრა და მოიხილა. ცხადია, მკითხველი დაინტერესდება ამ კრებულის შინაარსით.

პირველ რიგში აღსანიშნავია: 1896 წელს გამოცემული კრებული, ჩაიკოვსკი რომ ხელნაწერის სახით გაეცნო, 1890 წლისათვის უკვე შედგენილი და გამოსაცემად გამზადებული ყოფილა. შინაარსის მხრივ კრებული შეიცავს სმენით ჩაწერილ 35 სამხმან სიმღერას. მის უმრავლესობას წარმოადგენს უმთავრესად აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერები — ქართლური და კახური. დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლო-

რიდან შეტანილია მცირე რაოდენობით იმერული, გურული, მეგრული და სვამურული მღერები. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ქართული ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების ხუთი ნიმუში. მაგრამ აქ მთავარია არა სიმღერათა რაოდენობა ანდა მათი უნარული თუ სტრუქტურული ნაირსახეობა, არამედ, როგორც ზ. ჩხიკვაძეს შეუფხნევია, ჩაიკოვსკის მხატვრული ალღო, ჩაწვდომა, სწრაფი ორიენტირი, რამაც ხელი შეუწყო მისთვის უცხო მუსიკალური ენის, სტილის, პარამონიული საფუძვლისა თუ ხმათა შეხამების უჩვეულო საშუალებათა ადვილად აღქმას და ანახდელულად იქვე, იმპროვიზაციის სახით, მდიდარი პროფესიული ხერხების მომარჯვებით, მათ გამოდრებას და ფართოდ გაშლა-განვითარებას. ყოველივე ამან აღაფრთოვანა, ერთის მხრივ, ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსი, რომელსაც ეამაყებოდა მშობლიური ტრადიციული საგუნდო ხელოვნების მომაჯადოებელი ძალა და, მეორეს მხრივ, ბუმბერაზი კომპოზიტორი, რომელიც განაცვიფრა და გაიტაცა ქართული ხალხური გენიის სილიადემ.

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ზ. ჩხიკვაძის მრავალმხრივ საყურადღებო დაკვირვება. რომელიც ეხება ჩაიკოვსკის ვირტუოზულ იმპროვიზაციებს ქართულ თემებზე, რასაც მივყავართ მეტად მნიშვნელოვან დასკვნამდე.

კომპოზიტორის იშვიათი შემოქმედებითი ნიჭიერებით მოხიბლული ზ. ჩხიკვაძე წერს, რომ ის „აღფრთოვანებული უსმენდა ჩაიკოვსკის, რომელიც ბულბულისებრ ნახევრად თვალდახუჭული გატაცებით უკრავდა, რომ ერთ ალაგას უტეც შესწყვიტა, მერე ჩუმად დაუკრა „თამარ მეფე“, მოაბა ზედ „მუმილი მუხასა“ და კვლავ ციებ-ცხელება შეპყარა კლავიშებს“.

№ 9. მუმილი მუხასა. *

პირველი ვარიანტი
მეორე ვარიანტი

მე მუმილი და მე-ხა - სა - სა ო მე მუმილი და მე-ხა სა ო.

გარს ცხეულო.
მუხა და დამბლაო,
წყალო და ჩერალო.
წყალო და შევებლაო,
მალე და დანახოლო.
მუმილი და დანახოლო,
მუხა და გიღარსელო.

ნაპის და გიღარო.
მუმილი და შეწყებლაო.

ქართული ხალხური სიმღერა „მუმილი მუხასა“



თუ მხედველობაში მივიღებთ ორივე სიმღერის ისტორიულ-პატრიოტულ სიუჟეტს, მათ სამწილად ზომას, ამასთანავე, სინკოპირებულ რიტმს, ქართული საფერხულ სიმღერებისათვის დამახასიათებელს, თანაც, ორი გუნდის მიერ მორიგეობით შესრულებას, ამ ორი სიმღერის შერჩევა, საეკვოა, შემთხვევითი ყოფილიყო, მით უფრო, რომ ეს სიმღერები კრებულში ერთი-მეორეს როდი მისდევს — პირველი დაბეჭდილია პირველ, მეორე კი — მეცხრე გვერდზე. მათი ურთიერთდაკავშირების ხელშემწყობ პირობად ჩვენ მიგვაჩნია ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედებისადმი დიდი რუსი კომპოზიტორის წრფელი სიმპათია და მის არსში ჩაწვდომის დაუოკებელი სურვილი, რაც მან გამოამყვანა მათი პირველივე მოსმენისას და რაც, ზ. ჩხიკვაძესთან საუბრისას, მით უფრო გამოაშკარავდა.

ყოველივე ამასთან დაკავშირებით უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სიმღერები ჩაიკოვსკიმ ჯერ ზ. ჩხიკვაძის შესრულებით ორჯერ მოისმინა, შემდეგ თვითონ კომპოზიტორმაც ხომ კრებულის ყველა სიმღერა ორჯერ დიდი დაკვირვებით დაუკრა. ამის შემდეგ ბუნებრივია, არ გაუჭირდებოდა დიდ ხელოვანს ყურადღება გაემახვილებინა ამ ორ სიმღერაზე, მათ შორის იმ მსგავსებათა გამო, რომლებიც ზემოთ იყო მოხსენებული, და სწორედ ესენი შეერჩია საიმპროვიზაციოდ და ექსპრომტად მიეძღვნა კრებულის შემდგენლისათვის.

კომენტარის დასასრულს საჭიროა ხაზგასმით აღინიშნოს ყველაზე მთავარი — რუსი და ქართველი ხალხების მუსიკალური კულტურის ორი წარმომადგენლის — ჩაიკოვსკისა და ზ. ჩხიკვაძის შეხვედრისა და მათ შორის ფრიად შინაარსიანი საუბრის შედეგი, საფუძველი რომ დაუდო მათ დამეგობრებას.

მართალია, იმხანად ჩაიკოვსკის რუსეთის ქალაქებში, ისე სახლგანგებულად მგზავრობისა და შემდეგ მისი უცარი გარდაცვალების გამო (1893 წ. 6/XI) მათი ურთიერთობა მოკლევადიანი აღმოჩნდა. მაგრამ, თუნდაც ერთ საღამოს მათ შორის გულწრფელი და ფრიად შედეგიანი გაბასება ზ. ჩხიკვაძისა და ჩაიკოვსკის მეხსიერებაში რომ ძვირუფას მოსაგონრად აღიბეჭდა, რუსეთისა და საქართველოს ინტელიგენციის მოწინავე წარმომადგენლებს შორის ისტორიულად ცნობილი მეგობრობის კიდევ ერთი დამადასტურებელი მაგალითია.

შენიშვნები:

- 1 მანამდე პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თელავის ვეფთხის სასულიერო და ქალთა წმ. ნინოს სახელობის სასწავლებლებში.
- 2 ამჟამად ჩაიკოვსკის ქუჩა.
- 3 ვინაიდან კრებული გათვალისწინებული იყო ქართული სკოლის მოსწავლეთათვის, სამხიანი სიმღერების შედარებით მარტივი ნიმუშებია შერჩეული. უმცროს კლასებში იმავე სიმღერებს სწავლობდნენ შესაბამისად, ერთ ან ორხმად.
- 4 მხედველობაშია распев, არა ლად.
- 5 Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архивах имени покойного композитора в Клину. В трех томах. С приложением портретов, снимков и факсимиле, исполненных фотогравфическим способом (т. III, 1885—1893). 1902.
- 6 იქვე.
- 7 იქვე.
- 8 იქვე.
- 9 კომპოზ. მელ. ბალახჩივადის მიერ ჩაწერილი ხუთი სეანური სიმღერა მისივე თანხმობით არის შეტანილი კრებულში.

ქართული ხალხური სიმღერა „თამარ მეფე“

№ 1 თამარ მეფე

მღერის ღვთისმეტყველები, ზღაპრით ხელმძღვანელი, მღერის წყლის დამხრები.



ჯანსუღ კახიძე

რიჰარდ შტრაუსის ოპერა ქართულ სცენაზე

მანანა ახმეტელი

რიჰარდ შტრაუსის „სალომე“ იმთავითვე მიუწვდომელი მწვერვალის მსოფლიოს საოპერო ხელოვნების პორიზონტზე.

ასეთი შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობდა გრანდიოზულ მასშტაბებში წარმოსახული ამ ოპერის ესთეტიკური კონცეფცია და ფილოსოფიური იდეების წრე, უმძლავრესი ენერგიით გამსჭვალული დრამატული კონსტრუქცია და საშემსრულებლო პრობლემების სირთულე, ის წინააღმდეგობებიც, რასაც „სალომე“ თავისი უნიკალური თვისებების გამო აწყდებოდა.

მუსიკის ისტორიაში შესულია ამ ოპერის ცხოვრების გზაზე მომხდარი მრავალი საგულისხმო ფაქტი — მომღერალთა კურორზებამდე მისული ექსცესები და შოკირებულ მუსიკოსების სარკასტული გამოჩაქვამები, კრიტიკოსთა მკაცრი შეფასებები და პესიმიისტური პროგნოზები. ცხადია, არსებობდა სა-

პირისპირო აზრიც. მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ამ ნაწარმოებს რომენ როლანი, თომას მანი, შტედან ცვაიგი. მაგრამ თანამედროვეთა შორის „სალომე“ მაინც „დეკადენტური“, „ამორალური“, „დაუძლეველი სირთულის“, „შეუსრულებელი“ ნაწარმოების რეპუტაციით სარგებლობდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი პრემიერა დრეზდენია სამეფო საოპერო თეატრში სენსაციური წარმატებით დაგვირგინდა 1905 წლის 9 დეკემბერს. მოწინააღმდეგეთა თავდასხმებს ეს ქმნილება ვერც მერე გადაურჩა. და მაინც, ვერავითარმა ძალამ ვერ დააბრკოლა მსოფლიოს საოპერო სცენებზე ამ ოპერის ტრიუმფალური სვლა. „სალომე“ შევიდა ჩვენი დროის თითქმის ყველა უდიდესი დირიჟორის რეპერტუარში და დაამშვენა მოთლის, ტოსკანინის, ფურტვენგლერის, კლეპერერის, ბიომის, დე საბატას, კარაიანისა და სხვა სახელგანთქმული მუსიკოსების შემოქმედება.



დროთა განმავლობაში „სალომეს“ მოეხსნა ზნეობრივი ხასიათის ბრალდებები, მაგრამ მისი სირთულიდან წარმომდგარი ეპითეტებუა დღესაც ძალაშია. იგი კვლავინდებურად შიშის ზარსა სცემს შემსრულებლებს. თბილისის საოპერო თეატრშიც „სალომეს“ დადგმის ამბავი ისე მიიღეს, როგორც თავზარდამცემი ცნობა. შეუდრეკელი იყო მხოლოდ ჯანსუღ კახიძე, რომელმაც საოპერო დასის წინაშე დააყენა ეს გრანდიოზული ამოცანა. მისი ზემოქმედებით ქართულ სცენაზე პირველად იკვლევდა გზას რიპარდ შტრაუსის მუსიკალური ესთეტიკა, რომლის შესახებ ჯერ კიდევ კომპოზიტორის სიცოცხლეში, საგულისხმო აზრი გამოთქვა გამოჩენილმა გერმანელმა კრიტიკოსმა ლეოპოლდ შმიდტმა: „რიპარდ შტრაუსი ჩვენი დროის უდიდესი პრობლემაა. მისი შემოქმედება მუსიკის ისტორიაში ახალ ეპოქას ქმნის. იგი მოდერნიზმის ყველაზე გენიალური წარმომადგენელია“.

გერმანული მუსიკალური მოდერნიზმის ამ გამოჩენილი ლიდერის შემოქმედებას კი თბილისის საოპერო თეატრში არავინ იცნობდა ჯანსუღ კახიძის გარდა.

მით უფრო მოულოდნელი, თამამი, გამომწვევი ჩანდა ჩვენს საოპერო სცენაზე რიპარდ შტრაუსის „სალომეს“ დადგმის ცდა. მაგრამ ვინც იცნობს ჯანსუღ კახიძის შემოქმედებითი ცხოვრების სტილს, არ გაუკვირდება თვითგამოხატვის ასეთი მძაფრი ფორმა.

უკვე დიდი ხანია ჯანსუღ კახიძის მოღვაწეობისათვის დამახასიათებელი გახდა რთული მიზნების დასახვა და მწვავე ბრძოლების წამოწყება, მძლავრი იერიშების მიტანით წარმატებების მოპოვება. მისი მიღწევების რიგს განეკუთვნება ჩვენს დედაქალაქში მრავალი შესანიშნავი მუსიკალური ნაწარმოების პირველი ახმოვანება, ისეთი საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტიც, როგორცაა რიპარდ შტრაუსის სიმფონიური პოემების ბრწყინვალე შესრულება. ასეთნაირად ანხორციელებს იგი მუსიკალური ცხოვრების გარდაქმნისაკენ აღებულ გეზს, საითაც მოუწოდებს მას ერთგვარ მაქსიმალიზმამდე მიყვანილი თავისი მრწამსი და შემოქმედებითი შემართება.

ამის თვალსაჩინო მაგალითია „სალომეს“ დადგმაც, რაც მაგონებს ისეთ მძლავრ დარტყმას, რომელიც ადამიანს გამოიყვანს ხოლმე სულიერი ტრავმიდან. მაგრამ, როგორც

ჩანს, საჭირო იყო ასეთ რისკზე წასვლა, რათა თბილისის საოპერო თეატრი ერთბაშად შეეცდომოდა სულიყო იმ მძიმე დეპრესიიდან, რომელიც, ცალკეული წარმატებების მიუხედავად, თანდათან ფიტავდა, აუძლურებდა, შლიდა მის შემოქმედებით ორგანიზმს.

სამწუხაროდ, დღესაც არსებობენ ამ დებრესიის რეციდივები. ამას მოწმობს მიმდინარე რეპერტუარის სიღარიბე და სავალალო მდგომარეობა, მაგრამ ამ ფონზე უფრო შთაბეჭდავია ის მაღალი შედეგი, რომელიც მოგვცა რიპარდ შტრაუსის მუსიკალური ესთეტიკის სიღრმეებში შესვლამ, უფრო ნათლად ჩანს შემოქმედებითი ცხოვრების ძირფესვიანი გარდაქმნისა და განახლების ტენდენცია.

ამიტომ არის, რომ დღეს „სალომეს“ დადგმის მუსიკალური დონე ისე გვაოცებს, როგორც მოულოდნელად გაჩენილი სიცოცხლის სხივი, ისე გვახარებს და გვიამბობს, როგორც გადამწყვეტი ბრძოლის მოგება. იმ აეთოტაქს, რომელიც მუსიკალური დადგმის გამარჯვებამ გამოიწვია ხელს უწყობს ეს თვალშისაცემი კონტრასტიც, შემოქმედებითი ძალების ეს უეცარი აღორძინება.

აღორძინება კი ყველაზე მეტად დაეტყო თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრს (საგრძნობლად გაზრდილსა და განახლებულს), რომელიც ჯანსუღ კახიძის ზემოქმედებით ღრმად ჩასწვდა რიპარდ შტრაუსის ბოზოქარი მუსიკის სულს და მისი ვაცოცხლების გზაზე გამოამყვანა ისეთი შესანიშნავი თვისებები, როგორცაა სინქრონული მუსიკირების ენერჯია, ერთსულოვანი გატაცების ძალა, მხატვრული აზროვნების მაღალი დონე. განსაკუთრებული ქების ღირსია სასულე ჯგუფი (თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრი) ეს ყველაზე მძიმე და ჭირვეული უბანი). რომელიც პირნათლად ასრულებს მასზე დავალბებულ მრავალგვარ ფუნქციებსა და ამოცანებს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაწარმოებში მისი დატვირთვა სცილდება ყოველგვარ ნორმებს. მით უფრო მნიშვნელოვანია სასულე ჯგუფის (განსაკუთრებით ლიონის) შემოქმედებითი მეტამორფოზა და სპექტაკლის წარმატებაში შეტანილი მისი წვლილიც.

ცოტა ხნის წინ ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრისათვის ასეთი ორგანული გახდებოდა რიპარდ შტრაუსის გიგანტური მასშტაბების სიმფონიური პარტიტურა, რომლის ორკეს-



სალომე — ც. ტატიშვილი,
ოქანაანი — ჯ. მღვიანი

ტრობას „ხელოვნების სასწაული“ უწოდა რომენ როლანმა. ეს „სასწაული“ მოძრაობაში მოჰყავს არნახული სიმძლავრისა და გაქანების, უადრესად მობილურსა და მგრძობიარე მექანიზმს, რომელსაც მართავს ასზე მეტი ინსტრუმენტალისაგან შემდგარი ორკესტრი. ეს ჭეშმარიტად უნივერსალური პარტიტურა შედგება მრავალფენოვანი საორკესტრო ქსოვილის სიდრემებში ჩაკარგული უთვალავი დეტალისაგან, რომელთა ჩართვით იბადება მაღალი ძაბვისა და უზარმაზარი ენერჯის ბგერითი სამყარო, სადაც თავს იყრიან და ვითარდებიან ურთულესი აგებულების მრავალგანზომილებიანი აკუსტიკური პროცესები. უპირველესად, სწორედ ამ პროცესების გაშიფვრასა და ორგანიზაციაზე, მათ კოორდინაციაზეა დამოკიდებული ამ ოპერის წარმოსახვისა და შესრულების ბედი.

ჯანსუღ კახიძე არტისტული შემართებით ხელმძღვანელობს ამ გრანდიოზულ საორკესტრო სისტემას. მას ჭეშმარიტად ხელთ უჭყრია უზარმაზარი, მრავალზომოვანი ბგერითი სივრცე, რომელშიც მკაცრად იცავს წესრიგსა და სიზუსტეს. ამიტომაც ვითარდებიან მძაფრი

დრამატიზმითა და შეუჩერებელი დინამიკით მის მიერ დეტალურად გააზრებული მუსიკალური მუშავებული აკუსტიკური პროცესები, რომელთა საფუძველზე ჯ.კახიძე მკვეთრად გამოხატავს ამ ოპერის ექსპრესიულ ფორმასა და რაფინირებულ სტილს. დრამატურული პროცესის გამწვავებებსა და აფეთქებებს, აყალიბებს ეთიკურ, ესთეტიკურსა და ფსიქოლოგიურ პარამეტრებს. ამ ფონზე წარმოსახავს იგი მსატკრული იდეის ტრაგიკულ, რომელსაც რიპარდ შტრაუსი ანეითარებს ზოგადსაკაცობრიო ელერადობამდე.

ასეთ შედეგს გვაძლევს ჯ. კახიძის მაღალი პროფესიონალიზმი, ენერჯია და ნებისყოფა. კოლორისტული და დრამატურული აზროვნების მობოლურობა და სიმყარე, მისი შემოქმედებითი ხელწერის სხვა მრავალი მხარე. არის კიდევ ერთი თვისება, რომელიც მთელი სისავსით სწორედ ამ ნამუშევარში მელავნდება და თავისებურ ელფერს აძლევს ჯ. კახიძის არტისტიზმსა და ტემპერამენტს. მხედველობაში მაქვს ღრმააზროვანი სისადავე, რაც შემოქმედებით სიბრძნეში შესვლიდან მოდის და რისი მიღწევაც ძნელია სწორედ ამ პარტიტურის საფუძველზე. ამ თვისებით აიხსნება ის ფუნდამენტური დიდებულება, რითაც აღბეჭდილია საქმეტაკის მუსიკალური მხარე.

და მაინც, ყველაზე მთავარია ის, რომ ჯანსუღ კახიძე გვთავაზობს თავის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას, რომელსაც მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ბეჭედი აზიისა და სათავეს იღებს რიპარდ შტრაუსის მუსიკალური ესთეტიკის საფუძველიანი ცოდნიდან.

საქმე ისაა, რომ ჯ. კახიძე ამ ოპერის რაფინირებული ინსტრუმენტული სტილისტიკისა და ტემბრალური პოლიფონიის ნატიფი ძერწვით ამკვიდრებს მაღალესთეტიკურ ატმოსფეროს. ღრმა შთაგონებით გამოხატავს ამ ქმნილების პოეტურ სულს, რომელსაც ხედავს და გრძნობს რიპარდ შტრაუსის მუსიკის ფიზიკურ სილამაზეში. მშვენიერების ეს მაღალესთეტიკური განცდა, რითაც თავიდან ბოლომდე გამსჭვალული „სალომეს“ მუსიკალური დადგმა, მთელი ძალით ვლინდება მაშინ, როცა ჯ. კახიძე თვალუწვდენელი ბგერითი პანორამიდან, მისი მელრადი ინსტრუმენტული მასივებიდან მკვეთრად გამოჰყოფს და წინა პლანზე



სწევს რ. შტრაუსის მრავალტემბროვანი მელოსის ულამაზეს რელიეფს, როცა საორკესტრო ფაქტურის მელოდიზირებას ახდენს და ამით აპოეტურებს რ. შტრაუსის ექსპრესიულ ფერწერას, მის ინტენსიურ სიმფონიზირებულ კოლორიტს (გავიხსენოთ, თუნდაც, ამ ოპერის დამოუკიდებელი სიმფონიური ჩანართების ბრწყინვალე შესრულება!).

რიპარდ შტრაუსის საორკესტრო კოლორიტი კი არეკლილია ის მრავალხატოვანი სიმბოლო-მეტაფორები, რითაც გაუღწეველია ოსკარ უაილდის პიესის თვითეული სტრიქონი, მისი პლასტიკური და ზედმიწევნით დეკორატიული ლექსიკური ქსოვილი, საიდანაც გამომსვივის მთვარის მიბნედილი ნათება, აღმოსავლური ღამის მცხუნვარება, ქარის ქაღალე, მოსჩანს ოქროსა და ვერცხლის თვალისმინებელი სიკაშკაშე, თვალმარგალიტის ათასნაირი მბზინვარება, რაც, სხვათა შორის, ასოციაციას იწვევს ქორეოკოლორისტის ისეთ იშვიათ ნიმუშთან, როგორიცაა ბალანჩინის ცნობილი ტრიპტიქი „ლალები“, „ზურმუხტები“, „ბრილიანტები“.

აქედან — ო. უაილდის პიესის ლექსიკური ქსოვილიდან — მოდის რიპარდ შტრაუსის საორკესტრო ბგერწერის შეუწყვეტელი ფერისკვლეობა, კოლორიტის მეტაფორული გააზრება, საღებავების სიუხვე, შუქჩრდილების ფანტასტიკური თამაში. ყოველივე ეს პოეტური არტისტიზმით ამეტყველებულია ჯ. კახიძის საშემსრულებლო პოლიტრაში, სადაც ნაირგვაროვანი ტემბრული კომპლექსები გამოხატულია რიტმული ფერადოვნებით. ინდივიდუალიზებულია საორკესტრო ბგერწერის პლასტიკურ-დინამიკური კოლორიტებით.

ამ ამოცანის განხორციელებაში დიდ როლს ასრულებს მომღერალთა კარგად შეკრული ანსამბლიც — ც. ტატიშვილის, ნ. ანდლუაძის, ა. ფილიას, ჯ. მდივანის მაღალხარისხოვანი ხმებიდან წარმოქმნილი ტემბრალურად მდიდარი და მრავალფეროვანი შენაერთი, რაც თავის მხრივაც აფართოებს ჯ. კახიძის მიერ პოეტურად წარმოსახული ფერწერული კოლორიტისა და მისი ფიზიკური სილამაზის არეს.

ამრიგად, პოეზიის, სილამაზის განცდა ორგანულად ერწყმის ჯ. კახიძის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას, წარმოადგენს მისი

ესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთ ამოცანას ვალ წერტილს.

ეს შესანიშნავი მონაპოვარი, შემოქმედებულია გარკვეულწილად სიახლეცაა, რადგან არც თუ ისე შორეულ წარსულში რიპარდ შტრაუსის შემოქმედებას ბრალს სდებდნენ სწორედ პოეზიის ნაკლებობაში. ასე ფიქრობდა მავალითად თავისი დროის სერიოზული მკვლევარი და კრიტიკოსი ვეისმანი, რომელსაც ეყრდნობოდა ა. ლუნაჩარსკი, რომელიც ამბობდა: „...ყოველგვარ ტრიუქებს, რასაც მმართველს ხოლმე რ. შტრაუსი, ხშირად გვერდზე გაჰყავთ იგი ჭეშმარიტად პოეტური შთაგონების გზიდან... რ. შტრაუსთან პოეზია მხოლოდ დროდადრო ჩნდება გარეგნულად გამომსახველი მუსიკის ვირტუოზული ოსტატობიდან... და ა. შ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ახრი ლუნაჩარსკის გამოთქმული აქვს 20-იან წლებში, იგი მაინც საგულისხმოა, რადგან ამ მოსაზრებას დღესაც იზიარებს ზოგიერთი მუსიკოსი. გარდა ამისა, რიპარდ შტრაუსზე წარმოთქმული ლუნაჩარსკის უდავოდ საინტერესო სიტყვა შესულია მისი წერილების კრებულში „მუსიკასა და მუსიკალურ თეატრზე“, რომელიც 1981 წელს გამოცემულია მოსკოვში. აქედან ჩანს, რომ მისი შეხედულებანი რ. შტრაუსის ესთეტიკაზე დღესაც ძალაშია.“

ჯანსუღ კახიძე, როგორც ვხედავთ, უფრო შორს წაივდა რ. შტრაუსის ესთეტიკის გაშიფრვის გზაზე, უფრო ღრმად ჩასწვდა „ყოველგვარი ტრიუქებისა“ და „გარეგნული გამომსახველობის“ არსს, საიდანაც აღმოაცენა რაფინირებული პოეზიისა და სილამაზის ფერადოვანი სამყარო ვირტუოზული ბრწყინვალეობით წარმოსახული რიპარდ შტრაუსის მიერ.

„სალომე“, პირველ რიგში, სწორედ ამ თვისებების გამო მივიდა ასე ახლოს ქართველ მსმენელთან, რომელიც მისთვის სრულიად უცხო სტილის საოპერო ნაწარმოებს მონუსხულივით უსმენს იმიტომ, რომ მთელი არსებით გრძნობს რიპარდ შტრაუსის მუსიკის პოეტურ გზნებასა და შთამბეჭდავ სილამაზეს. იგი ემადლიერება ჯანსუღ კახიძეს, რაკი შესაძლებლობა მიეცა გასცნობოდა ასეთი მაღალმახატვრული შესრულებით მსოფლიო საოპერო ზელოვნების ამ შესანიშნავ შენაქმენს.

მავრამ სილამაზის, პოეზიის მაღალესთე-
ტური განცდა ჭანსულ კახიძის ინტერპრეტა-
ციის მხოლოდ ერთი მხარეა. მისგან ქმნის
იგი მრავალხატოვან კოლორიტულ რეალს,
რომელიც გარსივით ეკვრება ნერვიული
დრამატიზმის ატმოსფეროს, მრისხანე ენერ-
გიით დამუხტულ სივრცეს, რომლის ფონზე
მუსიკალური დრამის გახლებული გმირები
მთელი ძალით ეხეთქებიან ერთმანეთს და ამ
ეგზალტირებულ სამყაროს ტრაგიკული კა-
ტასტროფისკენ მიაქანებენ.

ჭანსულ კახიძე, მუსიკალური დრამატურგი-
ის მედიდური მსვლელობის შესაბამისად, თა-
ნდათან ზრდის და აფართოებს ბგერითი სივ-
რცის მასშტაბებს, ინტენსიურად ძაბავს საო-
რკესტრო ელერადობის მკეროვსა და უზარ-
მაზარ ზედაპირს, რომელიც შეუწყვეტილ
მოძრაობს, ირხევა, იმუხტება და დროდა-
დრო გამოსავალს პოულობს მრავალხმოვანი
დინამიკური ტალღების მძლავრ აფეთქებებ-
ში. მაღალ შედეგს გვაძლევს მაქსიმალურ
კონდენციამდე მიყვანილი, შინაგან რწმენას-
თან შეწონასწორებული ექსპრესია, რითაც
ჭანსულ კახიძე გამოხატავს სტიქიურად წამო-
ჭრილი ლტოლვებისა და იმპულსების წრეს,
სიკედილთან შეპირისპირებული ამ გავარეა-
რებული სამყაროს უმდიდრეს ემოციურ
სპექტრს, მრავალნიშნა ფსიქოლოგიური განწ-
ყობილებებისა და ავბედითობის მომასწავე-
ბელი ტრაგიკული მოტივების დრამატიზა-
ციის პროცესს.

და მინც, ყველაზე მთავარია ის, რომ აქაც
ჭ. კახიძე გვთავაზობს თავის საშემსრულებლო
ინტერპრეტაციას, გვაძლევს რიჰარდ შტრაუ-
სის ექსპრესიული დრამის თავისებური გა-
აზრების ძალზე საინტერესო და მნიშვნელო-
ვან შედეგს.

საქმე ისაა, რომ ამ ოპერაში მეტისმე-
ტად ადვილია უკიდურესობებში გადავარ-
დნა, უტრირებული აფექტაციით პოე-
ტური ატმოსფეროს წალეკვა, მოქმედი
პირების ჩაყენება ისტერიულ, ფსიქოპათურ
მდგომარეობაში, ან კიდევ მათთვის დემონურ
იერის მიცემა, დრამის პერსონაჟების, პი-
რველ რიგში კი სალომეს გამოყვანა სატანის,
ვამპირის, სექსუალური მანიაკის როლში.
ძლიერმოქმედი გარეგნული ეფექტების მა-
ღვარ შემსრულებლებს სწორედ აქეთყენ

უბიძგებს მხატვრული სახეების ჰიპერბოლი-
ზაციის ის გზა, რომელიც დასაძლავს რიჰარდ
შტრაუსის პარტიტურაში. ამ გზაზე მხატვარმა
პათოლოგიური თუ მისტიკური შეგრძნებების
სფეროში გაცილებით უფრო ადვილია, ნაცა-
ლიცაა და ერთი შეხედვით უფრო მომგები-
ანიც, ვიდრე ამ გამძვინვარებული სამყაროს
ცხოვრებისეულ მასშტაბებში მოქცევისა და
გაადამიანების ამოცანა, რომელიც ჭანსულ



პეროლე — ნ. ანდლუაძე

კახიძემ დაისახა და მისთვის ჩვეული შემა-
რთებით, ექვმიუტანელი დამაჯერებლობით
განაზორციელა.

რა თქმა უნდა, ჭანსულ კახიძეც გააკეთა მხა-
ტვრული სახეების ჰიპერბოლიზაციის გზას,
არ მოერიდა ექსპრესიონისტული ხელოვნე-
ბისათვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი



კატეგორიების უკიდურეს გამწვავებას, მაგრამ მან ჰიპერბოლურ გაზვიადებებს იქ დაუსვა წერტილი, სადაც იწურება მაქსიმუმამდე მიყვანილი კეშმარიტად შემოქმედებითა ექსპრესიის ენერგია, მისი ფსიქოფიზიკური შესაძლებლობანი, სადაც ზღვარს იღებს მაღალი, კეშმარიტად ტრაგიკული ხელოვნება. ერთი სიტყვით, ჯ. კახიძეს არ გაუყვანია რიპარდ შტრაუსის დრამა მხატვრულობის არედან, უარესად დამაბული სინამდვილის სფეროდან. ამ გზით მან მხატვრულ სახეებს ტრაგიკული ელერადობა მიანიჭა, რის შედეგადაც ნაწარმოების იდეა ამტყვევლდა არაჩვეულებრივი სიკვადით, ცხოვრებისეული სიმძაფრით.

დღეს, ჯანსუღ კახიძის ესთეტიკური კონცეფციის ფონზე, ერთგვარ გაკვირვებას იწვევს ის კატეგორიული განცხადება, რომელსაც ცნობილი გერმანელი მკვლევარის ე. კრაუზეს მონოგრაფიაში ვკითხულობთ: „შტრაუსის „სალომე“ მუსიკაში გარდაქმნილი ესტერიაა, რომელიც გადაედებათ თვით ყველაზე არამუსიკალურ ადამიანებსაც კი. იმისათვის, რომ ასეთ მუსიკაში გაერკვე, მაგარი ნერვებიც უნდა გქონდეს და ცივისს-ხლიანიც უნდა იყო“ (გვ. 328). თუმცა, ასე ფიქრობს არა მარტო კრაუზე.

ამ აზრს, ალბათ, არ გაიზიარებს ქართველი მსმენელი, რომელიც ყოველ სპექტაკლზე ავსებს თბილისის საოპერო თეატრის მაყურებელთა დარბაზს და რიპარდ შტრაუსის დრამას სულგანაბული ინტერესითა და მღელვარებით უსმენს.

როგორც ჩანს, იმ რამდენიმე ათეულმა წელმა, რომელიც გავიდა კრაუზეს მონოგრაფიის გამოსვლის შემდეგ, ახლებურად წარმოაჩინა „სალომე“ და მისი ავტორის შემოქმედებითი სახე.

ასეა, კეშმარიტი განაჩენი გამოაქვს დროსა და მსმენელს, იმ შემსრულებელს, ვინც მთელი არსებით ვერძნობს თანამედროვეობის სუნთქვას, ვისაც ზელეწიფება მუსიკალურ ქმნილებათა ახლებური გააზრება, ვისაც შეუძლია კრიტიკოსთა დიაგნოზების აყირავება და გაუქმება.

ჯანსუღ კახიძე ამ რანგის ხელოვანია და ამაშია მისი ძალა!

ციხანა ტატიშვილი რომ არა, თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ვერ ვიხილავდით „სალომეს“, რომელშიც რიპარდ შტრაუსი

ქმნის მთავარი გმირის ექსტრაორდინარული სახეს. იგი უდიდეს მოთხოვნილებებს ატარებს სალომეს როლას შემსრულებელს, რომელმაც სცენაზე უნდა დაამკვიდროს უზარმაზარი ენერგიის სათავე, წარმოქმნას ექსპრესიის ეპიცენტრი, რათა აამოძრავოს მაღალი ძაბვის ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, ადგილიდან დასძრას და მოქმედებაში მოიყვანოს მისი უმძლავრესი ლერძი. მომღერალმა რომ ამას მიაღწიოს, მის ხმას უნდა გააჩნდეს შესატყვისი ფიზიკური ძალა, მასშტაბები, დინამიზმი, ულამაზესი და უმდიდრესი ტემბრი. იგი ხმის ფერწერული კოლორიტების ვირტუოზულ ტექნიკასაც უნდა ფლობდეს. ასეთი გაქანებისა და პოტენციის მომღერლები კი, რომლებიც ასეთ დატვირთვას უძლებენ და მაღალ ესთეტიკურ შედეგსაც აღწევენ, იშვიათად ევლინებიან საოპერო ხელოვნების კერებს.

აი, ასეთ იშვიათ კატეგორიაში გადის ციხანა ტატიშვილის კეშმარიტად უნიკალური ხმა, რომლის მომწესხველი სილამაზე და ძალა არავითგზის განგვიცდია ვერლის, ვაგნერის, პუჩინისა თუ მასკანის ოპერებში.

ერთი სიტყვით, შემთხვევითი არ ყოფილა ც. ტატიშვილის შეხვედრა რიპარდ შტრაუსის გმირთან. მით უფრო, რომ ამ მწვერვალის დასაპყრობად მას მოუწოდებდა არა მარტო პოტენცია, არამედ შემოქმედებითი ცხოვრების განვლილი გზაც, ის ბრწყინვალე გამარჯვებები, რომლებიც მან მოიპოვა რიპარდ ვაგნერის ოპერებში („ლოენგრინი“ და „მფრინავი ჰოლანდიელი“), სადაც თვალნათლივ გამოჩნდა, რომ ც. ტატიშვილის ხმის ფაქტურა, მისი სამომღერლო ბუნება შესატყვისია გერმანული საოპერო ესთეტიკისათვის.

სხვისი არ ვიცი, მე კი ციხანა ტატიშვილის ვოკალურ სახეებს შორის ყველაზე მაღლა ვაყენებ სენტას („მფრინავი ჰოლანდიელი“), რომლის წარმოსახვის დროს მისი სიმღერისათვის დამახასიათებელი წრეგდასული სტიქიურობა და ექსპრესია, რაც თავისთავად განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას სტოვებს, გარდაქმნილი იყო ამაღლებულ ტრაგიზმში. იგი მთელი არსებით იყო შექპრილი ვაგნერის მუსიკის ღვთაებრივ სფეროში, აღწევდა ზემიწიერი პოეზიის სიღრმეებს, საიდანაც დიდბუნებოვანი გზნებაც გამოსქვიოდა და საკვირველი სიწმინდევ.

პოეტური აღზევების ეს დიდებული გზა



ც. ტატიშვილმა განაგრძო რ. შტრაუსის ოპერაში, რომელმაც აამოღლა მისი მხატვრული აზროვნების დონე, აზიარა ახალ ესთეტიკურ კატეგორიებს. სალომე — ეს კეშმარიტად ტრაგიკული სახე — სწორედ ამიტომ ემიჯნება ც. ტატიშვილის სხვა გმირებს. ასეთი შედეგი გამოიღო რ. შტრაუსის ვოკალურმა ესთეტიკამ, სადაც ც. ტატიშვილი წააწყდა სრულიად ახალ ამოცანებს, ურთულესი სპეციფიკის საშემსრულებლო პრობლემებს. საქმე ისაა, რომ ამ ოპერაში იგი პირველად შეეჭიდა თანამედროვე ვოკალური აზროვნების სტრუსსა და ტექნიკას, რ. შტრაუსის ვოკალური მეტყველების უჩვეულო არტიკულაციულ კანონზომიერებებს. მის განკარგულებაში იყო ინტერვალური აგებულების ასიმეტრიული ვოკალური კონსტრუქციები, რომლებიც ორკესტრთან შეხების წერტილების უქონლობის გამო, განფენილი აბიან განუსაზღვრელ გეომეტრიულ სივრცეში. ასეთ ვითარებაში უზომოდ ძნელია ინტონაციური სიზუსტის დაცვა და მობილური, გამომსახველი ვოკალიზაციის მიღწევაც, მათ უფრო, რომ სალომეს პარტიისათვის დამახასიათებელია გაფართოებული ტესიტურული ამპლიტუდების შეუწყვეტელი რხევებიც.

აქედან — ამ უსაყრდენო ვოკალური კონსტრუქციებიდან აღმოცენდა მეტყველი და საზოგადო სიმღერა, რომელშიც ც. ტატიშვილმა მაქსიმალურად გამოიყენა მთელი თავისი ენერჯია და გამოცილილება, პლასტიკური ინტონირებისა და დახვეწილი, ფილიგრანული ნიუანსირების ტექნიკა. და მიხეც, ეს არ არის მთავარი. საქმე ისაა, რომ რიპარდ შტრაუსის ვოკალური ესთეტიკის ათვისების პროცესში, რომელმაც დიდი დროც მოითხოვა და უზარმაზარი შრომაც, ც. ტატიშვილმა გამოიმუშავა რაციონალური აზროვნების უნარი, რაც პირადად ჩემთვის საკვირველი აღმოჩენაა, რადგან რაციონალური საწყისის გააქტიურება ნაკლებად ახასიათებთ ასეთ სტიქიურ, ტემპერამენტულ მომღერლებს.

მხედველობაში მაქვს არა მარტო ტექნიკური რაციონალიზმი, რითაც ც. ტატიშვილი აწარმოებს კონვალწახანაგოვანი ვოკალური რელიეფის კონსტრუირებას, არამედ უფრო მაღალი რანგის აზროვნებისეული რაციონალიზმი, რომლის საშუალებითაც რ. შტრაუსის ვოკალურ სახეებს განყენებულ ხასიათს ანიჭებს და ამით გამოხატავს თავისი ოპერის

იდეურ სფეროს, მის ფილოსოფიურ ფუნქციონს. მაგრამ ეს რ. შტრაუსის ვოკალური ესთეტიკის მხოლოდ ერთი მხარეა. საქმე ისაა, რომ ამ განყენებულ იდეურ რაციონალიზმს რ. შტრაუსი აერთიანებს გამძაფრებულ, გაცხოველებულ ექსპრესიასთან და ამ პარადოქსალური თანაფარდობის დამყარებას მთელის კატეგორიულობით მოითხოვს თავისი ოპერის შემსრულებელი მომღერლებისაგან.

ც. ტატიშვილმა დიდის წარმატებით გადაწყვიტა ეს ურთულესი ამოცანა. მიღწეა ამ თანაფარდობის დამყარებას და მკვეთრად გამოხატა ის ირეალური ექსპრესია, ურომლისოდაც შეუძლებელია რ. შტრაუსის მუსიკის ასსში წვდომა, მისი სულის წარმოჩენა. ც. ტატიშვილის ექსპრესიულ სიმღერას ამიტომაც დაჰყვება განყენებულობის ელფერი, რაც მის მიერ შექმნილ ვოკალურ სახეს სძენს არა მარტო სიღრმეს, მოცულობას, მასშტაბურობას, არამედ რაღაც უცნაურ ძალასა და შემართებას, საიდანაც ზემოწიერი პოეზიის სუნთქეაც ისმის და გამოსკვივის ფატალური დიდებულებაც.

ერთი სიტყვით, რ. შტრაუსის ოპერაში ც. ტატიშვილმა გამოამქლავა სულ სხვა ხარისხისა და ხასიათის ექსპრესია, რომელიც სადავეშიშვებული ემოციურობიდან კი არ იბადება, არამედ ფსიქოლოგიური თვითჩაღრმავებიდან, რაც მის სალომეს „მთრინავ პოლანდიელთან“ უფრო აახლოვებს, ვიდრე „ლოენგრინთან“, სადაც იგი მთელი არსებით ეძლეოდა ეგზალტირებულ სიმღერას, რომელიც მოსჩქეფდა ისე, როგორც კალაპოტიდან ამოვარდნილი მდინარე და სტიქიურად მოხეთქილი ექსპრესიულობით გვანცოფრებდა.

„სალომეში“ გამქრალია ამ გაუთვითონობიერებელი სტიქიური ეგზალტაციის კვალი. აქ ც. ტატიშვილის სამომღერლო პოტენცია ახალ განზომილებებს იძენს, იპყრობს ახალ სივრცეებს, რადგან რ. შტრაუსის ოპერაში იგი შემოქმედებითი რეფლექსების ქვედებას, გრძნობისმიერი იმპულსების გაშიშვლებას კი არ მისდევს, არამედ მათ გააზრებულ გამძაფრებას, ფსიქოლოგიურ გამწვავებას, რასაც ც. ტატიშვილის ხელოვნება მიჰყავს კეშმარიტად მხატვრულ დრამატაზმამდე, რომელსაც მსკვალავს ირეალური ექსპრესიის ფანტასტიკური ელფერიც.

ამ მაღალ ესთეტიკურ კატეგორიებს ც. ტატიშვილი ამკვიდრებს სალომეს მონო-

ლოგებში (ნაკლებად სპექტაკლის საწყის პერიოდებში, სადაც სასურველია დეტალიზებული პიანოს უფრო ზომიერი გამოყენება, რათა არ მოხდეს მხატვრული სახის დამიწება). ორგანულობის თვალსაზრისით კი ყველაზე მაღალ შედეგს აღწევს ოპერის ფინალურ ფაზებში — დიალოგებსა და განსაკუთრებით უკანასკნელ მონოლოგში, სადაც ფსიქოლოგიური თვითჩადრმავეებიდან წარმოქმნილი ექსპრესია მაქსიმალურად იძაბება. ტრაგიკულ ჟღერადობას აღწევს და წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ამოუწურავი მრავალფეროვნებით.

ნარაბოთი — ა. ფიოლია, პატი — თ. გუგულაშვილი



დიდი მიღწევაა სალომეს ვოკალური სახის ასეთნაირი წარმოსახვა, რასაც მივაწერ, ერთის მხრივ, ც. ტატიშვილის შემოქმედებით სიმწიფეს, მის ინტუიციას, მეორეს მხრივ, ჯ. კახიძის მხატვრულ გამპირიანობას, ორივე შემთხვევაში კი მაღალ, კეშმარიტ ნიჭიერებას.

ჯანსუღ კახიძის ხელი დაეტყო სპექტაკლის სხვა შემსრულებლებსაც — პირველ რიგში კი შესანიშნავი მონაცემებით დაჯილდოებულ

მომღერალს ანზორ ფიოლიას, რომელიც წლების მანძილზე ჩრდილოეთ საქართველოში აშკარად აკლდა მხარდაჭერა და ყურადღება. ჯ. კახიძემ ერთბაშად გამოძებნა მასთან საერთო ენა და სპექტაკლში ზუსტი ადგილი მიუჩინა. ა. ფიოლია ქმნის ნარაბოთის ცოცხალ სახეს, ყურადღებას იპყრობს მყარი და გამომსახველი ვოკალიზაციით, რისი წყალობითაც მთელი სისასვით წარმოჩნდა მისი ხმის სილამაზე, ლარივით დაჭიმული ყოველი ბგერა, საიდანაც გამოსქვივის სულმოუთქმელი მღელვარება, რომანტიკული გზნება. თვალსაჩინო მეტამორფოზა განიცადა ე. ჩიხლაძემაც, რომლის ტეტრარქი კარგად ჩაიწერა სპექტაკლის ვოკალურ პანორამაში. მის ხმას ესოდენ რთული დრამატული პარტიის დასაძლევად სათანადო ძაბვაც აღმოაჩნდა და ენერჯიაც, ოღონდ დროდადრო ზედმეტი ნერვოზულობის გამო მკაფიობა და რიტმული სიზუსტე ეკარგებოდა ცალკეულ მუსიკალურ ფრაზებს.

სრულიად საპირისპირო ამოცანებს ისაახვს გამოჩენილი ვოკალისტი ნოდარ ანდლულაძე, რომელიც ქმნის დეტატორის რელიეფურ სახეს. იგი მისწრაფვის ვოკალური სტრუქტურების გაშლისა და მათი ხაზგასმული მკაფიოებისაკენ, რიტმული გამომსახველობის გამახვილების, დეკლამაციური კონტურების გაშიშვლებისაკენ, რასაც ანზორციელებს მაღალგანვითარებული ტექნიკის საფუძველზე. აქედან მოდის ნ. ანდლულაძის სიმღერისათვის დამახასიათებელი იმპერატიული ტონი, მიდრეკილება ირიტაციული რეჩიტატივისაკენ, რაშიც პოულობს იგი მხატვრული სახის დრამატუზაციის საშუალებებს. კულმინაციურ მომენტებში ეს ძლიერმოქმედი ირიტაციულ-იმპერატიული ტონი აფექტაციამდე მიდის, რასაც ნ. ანდლულაძე გამოხატავს არა მარტო სიმღერით, არამედ აქტიური მოქცევით, მკვეთრი და ნერვიული შესტიკულაციითაც.

სერიოზული და საფუძვლიანი ნამუშევრით წარსდგა ამ სპექტაკლში მსმენელითა საზოგადოებისათვის უკვე კარგად ცნობილი მომღერალი ჯემალ მდივანი, რომლის მდიდარი, მასშტაბური ხმა შთაბეჭდავი სიმძლავრით ამეტყველდა იოქანანის პარტიაში. ჯ. მდივანის წარმატება აღსანიშნავია მით

უფრო, რომ რ. შტრაუსის ოპერაში მას ევა-
ლება ყველაზე მეტად განყენებული, ირაცი-
ონალური ვოკალური სახის შექმნა, რისი
მიღწევაც მოითხოვს მიწიერა ვნებებისაგან
დაცლილი პლასტიკისა და ნიუანსებს-ს ბეზ-
ნას, შეუვალი სიმტკიცით აღბეჭდილი დიდ-
ბუნებოვანი ელერადობის პოვნას. ჯ. მდი-
ვანმა შეძლო ამ გზაზე გასვლა. ოქტანანის
პარტიას კარგად შეეთვისა მისი ზმის კეთილ-
შობილი ტემბრი.

თვალსაზიზა თამარ გურგენიძის მიერ
შექმნილი პეროდუალ ფექტურის სახე. ამავე
როლში მშვენივრად გაიჟღერა ნიჭიერი მომ-
ღერლის ე. ვარსევანიშვილის ხმამ. მეორე პარ-
ტიებს, რომელთა შემსრულებელთა შერჩე-
ვას ჯ. კახიძე ასეთივე მომთხვეწლობით
მოეკიდა, წარმატებით ასრულებენ როგორც
გამოცდილი ვოკალისტები თ. ლაფერაშვი-
ლი, ნ. ნაღბიძე, ისე ახალგაზრდა მსახიო-
ბები ა. კანკია, თ. გუგულაშვილი და სხე-
ვნი.

რ. შტრაუსის „სალომე“ თბილისის საო-
პერო თეატრში შემოიტანა ერთი ფრიად მნი-
შვნელოვანი სიახლეც, რითაც როგორც იქნა
წერტილი დაესვა მრავალწლიან დისკუსიას
საოპერო ლინგვისტიკის პრობლემათა თემა-
ზე. გადაწყდა ქართულ სცენაზე ევროპული
ოპერების შესრულება დედნის ენაზე. არ
შეკუდგები ამ გადაწყვეტილების სისწორი-
სა და მნიშვნელობის დამამტკიცებელი არ-
გუმენტების მოყვანას. ვიტყვი მხოლოდ,
რომ გადაიდგა უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი,
მიუხედავად იმისა, რომ ამ ამოცანამ წარმო-
უდგინელი სირთულის დამატებითი პრობლე-
მების წინაშე დააყენა მომღერლებიც და
კონცერტმეისტერებიც, რომელთა შორის
განსაკუთრებით გამოვყოფ ქართველ მომღე-
რალთა თაობების აღმზრდელს, შესანიშნავ
მუსიკოსსა და პედაგოგს ტატიანა დუნენკოს,
რომელმაც არა მარტო უზარმაზარი შრომა,
არამედ მთელი თავისი სული ჩააქსოვა რ.
შტრაუსის „სალომეს“ მომზადებას და ამ
ოპერის მუსიკალურ დადგმაში მნიშვნელო-
ვანი წვლილი შეიტანა.

მიუხედავად იმ რთული ფსიქოლოგიური
ბარიერისა, როგორცია ენის უცოდინარობა,
სპექტაკლის შემსრულებლებმა აითვისეს ოპ-
ერის ტექსტი (გერმანული ენის სპეციალის-
ტის ტ. თხილაგას კონსულტაციებით) და „სა-
ლომე“ წარმატებით აჟღერდა რიპარდ შტრა-

უსის მშობლიურ ენაზე თბილისის საოპერო
თეატრში.

მოხდა დიდი მნიშვნელობის კულტურულ
ფაქტი!

მაგრამ ამ შესანიშნავ ფაქტს, როგორც
ყოველ ახლადშემოღებულ წესს, აქვს თავისი
უღმობელი კანონები, რომელთა უგულვებელ-
ყოფა ამ წესს ფორმალურ ღონისძიებად
აქცევს, რის შემდეგ სიახლის ფაქტს ეკარგება
აზრი და სიმამფრე.

მხედველობაში მაქვს რიპარდ შტრაუსის
ოპერის ვოკალური ფონეტიკა, რომელშიც
გადაწყვეტ როლს თამაშობს გერმანული
ენის სტრუქტურა, სიტყვის წარმოთქმის მა-
ნერა, მისი გააზრებული გამღერებისა და
ინტონირების ტექნიკა, რაც გერმანული სა-
ოპერო მუსიკის დღის წესრიგში მთელს
სიმყარობით დააყენა ჯერ კიდევ რიპარდ ვაგ-
ნერმა. თუ რაოდენ დიდ როლს ანიჭებდა
რ. შტრაუსი — ვაგნერის ეს პირდაპირი მემ-
კვიდრე — გერმანული ენის კანონების ზუსტ
დაცვას, თვალსაზიზდა ჩანს რომენ როლან-
თან მისი მიმოწერიდან „სალომეს“ ახალ
გერმანულ ვარიანტზე მუშაობის დროს. (თა-
ვდაპირველად „სალომე“ დაიწერა ფრანგულ
ენაზე ო. უაილდის პიესის შესაბამისად).

ამრიგად, გერმანული ენის ენერგიაზე, პლა-
სტიკაზე, რიტმზე, მის არტიკულაციურ სპე-
ციფიკაზეა დამოკიდებული რ. შტრაუსის დე-
კლამაციური სასიმღერო სტილის ფორმირება.
მისი წახანაგოვანი გრაფიკული რელიეფის
ჩამოყალიბება. ამ პრინციპების გაუთვალის-
წინებლობის შემთხვევაში შესატყვისი სიმ-
ყარობით, ძალითა და ხარისხობით ვერ ამტყვე-
ლდება ის უზარმაზარი ძაბვა და ექსპრესია,
რასაც შეიცავს ისეთი ურთულესი ესთეტი-
კური ფენომენი, როგორც ოპერა „სალო-
მეს“ კონსტრუქტიული აგებულების, ორკეს-
ტრთან კონტრაპუნქტულად შეპირისპირე-
ბული ვოკალური ენაა.

აქ არ შეკუდგები იმის გარჩევას, ამ სფერო-
ში ვინ მეტად, ვინ ნაკლებად აღწევს სასურ-
ველ შედეგს. ამ აზრს ნურც ნურავინ მიიღებს
საწყენად, რადგან საკითხი ენება უადრესად
სერიოზულ ამოცანას, რომლის გადასაწყვე-
ტად უნდა თავიდანვე შემუშავდეს სწორი,
ქვემარჩტად პროფესიული დამოკიდებულე-
ბის ფორმები, რათა ყოველმხრივ მაღალ დო-
ნეზე იდგეს სპექტაკლის საშემსრულებლო
კულტურა, რათა არ განვითარდეს სამომღერ-

ლო დიქციის კანონების შელახვის, რ. შტრაუსის ვოკალური პლასტიკის შერბილების, მისი გრაფიკულობის განეიტრალებისა და გაელასტიურების ტენდენცია, რომლის არსებობა სავესებით ბუნებრივია ენის უტოლინარობის პირობებში. სხვათა შორის, ენობრივ-ფონეტიკური სირთულეებთააც აიხსნება ის ფაქტი, რომ სპექტაკლში ყოველთვის თანაბარი სინქრონულობით არ სრულდება ებრაელთა ვირტუოზული კვინტეტი, რომლის მაღალტექნიკურმა შესრულებამ ვ. კანდელაკის, ნ. ნაჭყეძისა, ა. გაგუას, ი. კავსაძის, ი. კოკოლიას მიერ ნამდვილი სენსაცია გამოიწვია პრემიერის დღეს. ამრიგად, საჭიროა ამ სფეროში სერიოზული მუშაობა, რაც მთელს აუცილებლობით ითხოვს შემოქმედებით თანამშრომლობას გერმანული ენის მცოდნე პროფესიონალ-მუსიკოსებთან, რომელთა მოწვევის პრაქტიკა ამთავითვე დასაწერგია თბილისის საოპერო თეატრში.

* * *

მოულოდნელად ეფექტური დასაწყისი აქვს რიპარდ შტრაუსის „სალომეს“ დადგმას, რომლის განხორციელებაზე მისთვის ჩვეული სერიოზულობით, ფანტიკური ერთგულებით იმუშავა რეჟისორმა გურამ მელიქიამ გამოჩენილ მხატვარ ზურაბ ნიჟარაძესთან ერთად. მაყურებელთა დარბაზს მკვეთრად ემიჯნება თეთრ საბურველში შესუდრული სცენა, სადაც კვლავ მოულოდნელი ეფექტურობით უზარმაზარი გაბარიტების ორკესტრია განლაგებული, რომელიც რიპარდ შტრაუსის ოპერაში მინიკებული ფუნქციის გამო მართლაც იმსახურებს ასეთ პატივს. ორკესტრის ესოდენ მომგებიანი ექსპოზიცია ჩინებულ აკუსტიკურ პარაბელ-ჟექმნის დიორიფორსა და ინსტრუმენტალისტებს, მეორეს მხრივ კი, გაპირობითებული გარემოს ფონზე გრანდიოზულობისა და სპექტაკლის თანამედროვე გადაწყვეტის განაცხადსაც იძლევა. ასეა შექმნილი ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი ატმოსფერო, რომელიც ინტერესს აღვივებს და ასეთივე გათანამედროვებულა, მოულოდნელი ეფექტურობით აღბეჭდილი სანახაობის საყურებლად განაწყობს. ეს შეგრძნება მართლაც გასაზრდოებს დროის გარკვეულ მანძილზე, მით უფრო, რომ ამ დადგმაში თავისთავად ეფექტური მომღერალი ცისანა ტატიშვილი მონაწილეობს.

მაგრამ როგორც კი იღვევა პირველი ეფექ-

ტების ზემოქმედების ძალა, გეუფლდება სპექტაკლის დასაწყისთან შეუსაბამობე, რომელიც, რომელიც მიგყვება ოპერის დასრულებამდე, სადაც უეცრად კვლავ ექცევი მოულოდნელი ეფექტურობის შთაბეჭდილების ქვეშ.

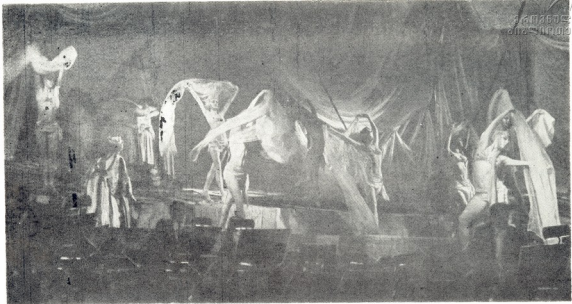
ჩაბნელებულ დარბაზში უეცრად ნათდება ჩანსულ კახიძის ფიგურა. ფერმკრთალი სხივი იქვე იკერს და აჩერებს ექსპრესიულ მოძრაობაში არტისტულად აფრენილ რაფინირებულ ექსტს! მართლაც, რა ზუსტი მინიშნებაა: მეტყველი მეტაფორაა, სიმბოლურად რომ გამოხატავს იმ დიდ შემართებას, შინაგან რწმენასა და ძალას, რასი წყალობითაც თბილისის საოპერო თეატრმა მოიგო ეს დიდი ბრძოლა. და ჩნდება აზრი, რომ სწორედ ასეთი ღრმავარდნიანი მინიშნებებით, პოეტური მეტაფორებით უნდა გათამამებულყო მთელი წარმოდგენა.

ახლა კი მივყევთ სპექტაკლის მსვლელობას.

შეუსაბამობის პირველი შთაბეჭდილება პროპორციების რღვევიდან მოდის. მხედველობაში მაქვს გრანდიოზული მასშტაბების მუსიკალური სივრცისა და მცირე-გაბარიტული, ყოველმხრივ დახშული, უპერსპექტივო, უსივრცო სცენური სიბრტყის შეუთავსებლობა, რის გამოც ვერ ყალიბდება ამ ორი ზელოვნების (მუსიკა, თეატრი) განზომილებათა მაკორინირებული სისტემა. აქედან იკვრება შეუსაბამობათა წრე, რომელიც ერთმანეთისაგან სთიშავს მუსიკალურსა და თეატრალურ კატეგორიებს, მათ ფორმებსა და სტრუქტურებს, რაც ნაწარმოების იდეისა და მისი არსის გამოვლინების საშუალებას არ იძლევა.

საქმე ისაა, რომ სცენაზე შექმნილია იზოლირებული, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი, კამერული გარემო, რომლის მოქმედების ადგილი და დრო გადატყორცნილია გაურკვეველ წარსულში.

სინამდვილიდან ასეთი გათიშვა, ასეთნაირი კარჩაკეტილობა კი სრულიად შეუსაბამოა რიპარდ შტრაუსის დრამისთვის, სადაც ერთმანეთს ეჯახებიან გლობალური მასშტაბების ფილოსოფიური იდეები, სოციალურა და ეთიკური პრობლემები, რომელთა საფუძველზე რიპარდ შტრაუსი: გვაჩვენებს თუ სადამდე შეიძლება მიიყვანონ გაშიშვლებულ-



მა იმპულსებმა, სადავეშიშვებულმა ვნებამ, დაუცხრომელმა ლტოლვებმა არა მარტო ადამიანი, არამედ მთელი სამყარო.

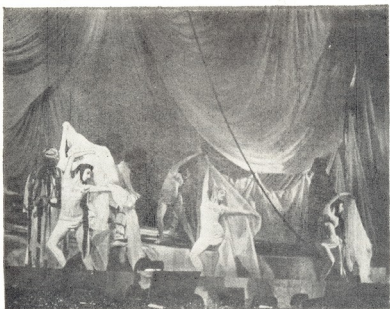
ეს მარად აქტუალური პრობლემა რიპარდ შტრაუსს არ დაჰყავს მარტოდენ ავსტრიულ ენამდე, ამ ფორმით იგი ანზოგადებს ყველა სახისა და ფორმის ცდუნებას, რომლის რკალი იმდენად ფართოა, რომ მასში ხვდება ყველა, ვისაც კი ფეხი შეუცდება ამა თუ იმ ცდუნების გზაზე.

ამდენად, ამ ნაწარმოებში ადამიანთა რალაც ჭგუფი ან წრე, მათი ინტიმური ურთიერთობები კი არ ირჩევა, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების ზნეობრივი პრობლემები, ზოლო თუ უფრო ღრმად ჩაეუყვრდებით, აღმოვაჩინო, რომ აქ გეზი აღებულია მთელს კაცობრიობაზე, კოსმიურ მასშტაბებზე, რაზეც მეტყველებს ო. უაილდის დრამაც, რომლის მეტაფორულ ქსოვილში ჩართულია ბუნების მთელი სამყარო, ციური პლანეტებიც და დედამიწის ზურგზე არსებული ყველაწიერი სიმდიდრე. აქვე მონაწილეობენ სხვადასხვა ქვეყნის შვილები — იუდეველნი და ნაზარეველნი, რომაელთა, სირიელთა, კაბადოკიელთა, ნუბიელთა წარმომადგენლები. ცხადია, სპექტაკლში უნდა გამქლავებულიყო ეს ინტერნაციონალური მრავალფეროვნებაც და მრავალნივთიერი სამყაროს სულიც.

მართალია, რ. შტრაუსის დრამაში არ შევიდნენ ახალგაზრდა რომაელი ტიგელინი და ნუბიელი, მაგრამ ეს ზომ ვითარებას არ ცვლის — კუბიურები იდეის შეკუმშვამ კი არ გამოიწვია, არამედ მუსიკალურმა დრამატურგიამ. და რაც მთავარია, კოსმიურ მასშტაბებზე მეტყველებს რიპარდ შტრაუსის გიგანტური ორკესტრი, რომელიც არ ეხმიანება სკენაზე შექმნილ კამერულ ატმოსფეროს.

ისიც ცხადია, რომ ო. უაილდსა და რ. შტრაუსს მხედველობაში მარტო უბსოვარი დროის ცივილიზაცია კი არა აქვთ, არამედ თანამედროვეობაც, რომლის ცდუნების გზაზე დგომა, მანკიერი მისწრაფებები მათ ამბილეს ბიბლიური გმირების საშუალებით, ბიბლიური სიუჟეტის საფუძველზე, რაც მეტაფორულ-სიმბოლისტური წარმოსახვაა სინამდვილისა.

სწორედ ამიტომ, გერმანიის ზოგიერთ თეატრში რიპარდ შტრაუსის დრამის მოქმედება გადმოტანილია ჩვენს დროში, „სალომეს“ თამაშობენ თანამედროვე გარემოში, თანამედროვე კოსტიუმებით, სადაც, რა თქმა უნდა, არ სარგებლობენ სასცენო ხელოვნების ისეთი აქსესუარებით, როგორცაა გრიმი და პარიკი. პირობითობაზე დამყარებულმა თეატრალურმა ესთეტიკამ დიდი ზანია ისტორიას ჩააბარა გარეგნული გარდასახვის ასეთი ხე-



რბეზი, ის დანარჩენი საშუალებებიც, რომლებსაც ადგილი აქვთ თბილისის საოპერო თეატრის დადგმაში. მხედველობაში მყავს, პირველ რიგში, წინასწარმეტყველი იოქანაანი, რომელიც ამ სპექტაკლში რატომღაც სარგებლობს განსაკუთრებული პრივილეგიებით. ასეთ შთაბეჭდილებას ქმნის იოქანაანის განსახიერების სრულიად განსხვავებული ხერხები. მთელს სპექტაკლში იგი ერთადერთი პერსონაჟია, რომლის გარეგნული პორტრეტი, ცხოვრებისეული სიტუაცია, სიკვდილიც, ავანსცენაზე მისი მოკვეთილი თავის ფიტულის გამოტანაც ზედმიწევნით დაკონკრეტებულია და უტრირებულიც. მასზეა მიმართული რეჟისორული ფანტაზიისა და გამომგონებლობის მთელი არსენალი. იოქანაანი წარმოდგენილია ფიცარზე აკრული, ვეება ჯაჭვებით დაბმული, ხელზეშეხორცილი, ნახევრად შიშველი მიხრწნილი მოხუცის სახით, რომელსაც, როგორც სისხლის სამართალში მიცემულ ბოროტმოქმედს, გაძლიერებული დაცვაც უყენია. აღსანიშნავია კიდევ ერთი თვალშისაცემი დეტალიც — იოქანაანის ჩაყვირებულ თმის პარიკი, რასაც არაფერი აქვს საერთო სინამდვილესთან. მხედველობაში მაქვს როგორც რ. შტრაუსის ოპერის ლიბრეტო, ისე ო. უაილდის დრამა, სადაც მრავალგზის აღნიშნულია იოქანაანის თმის ჩაღამებულა სიწვევ, რითაც ო. უაილდი პოეტური ტექსტის ექსპრესიულ კოლორირებას ახდენს. ამის

თვალსაჩინო მაგალითს გვაძლევს სალომეს ბოლო მონოლოგიც, სადაც დახატულია იოქანაანის უკანასკნელი ფერწერული პორტრეტი, რომელიც თავისი გამწვავებული ფერადონებით ერთგვარ ასოციაციას აღძრავს ვენეციელი მხატვრების ნამუშევრებთან. მომყავს ფრაგმენტი სალომეს ფინალური მონოლოგიდან: „...არაფერი იყო ამქვეყნად უთეთრესი შენი ტანისა. არაფერი იყო ამქვეყნად უშავესი შენი თმებისა, მთელ ქვეყანაზე არაფერი იყო უწითლესი შენი ბავისა“... (რაკი რ. შტრაუსის ლიბრეტო არ არსებობს რუსულ და ქართულ ენებზე, ამიტომ ციტატა მოვიყვანე პაოლო იაშვილის თარგმანიდან, რომლის საფუძველზე ჯერ კიდევ 1923 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე სანდრო ახმეტელმა განახორციელა ო. უაილდის „სალომეს“ საინტერესო დადგმა).

საოპერო სპექტაკლში ვერავეთარ მსგავსებას ვერ იპოვნით იოქანაანის ფერწერულ პორტრეტთან. საინტერესოა, რამ გამოიწვია არა მარტო იოქანაანის თმის, არამედ მთელი მისი არსების ასეთი ფერისცვალება? მაინც რითია მოტივირებული იოქანაანის პორტრეტისა და მდგომარეობის ეგზომ გაზვიადებული, ნატურალისტური წარმოსახვა? ამის საფუძველს არ იძლევა არც რ. შტრაუსის პარტიტურა და არც ო. უაილდის დრამა. ასეთი გამოშვლებული კონკრეტიზაცია ხომ სრულიად შეუსაბამოა მეტაფორულ-სიმბოლისტური



ესთეტიკისათვის, რომლის მიხედვითაც იოჰანანი განასაზიერებდა ცხოვრებისეულ რეალობას მოკლებული, თავიდანვე განწირული, იმ განყენებული და მრავალგანზომილებიანი იდეისა, რომელიც იმდენად განზოგადებულია, რომ გლობალურ მასშტაბებსაც აღწევს და ყოველ კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ვითარებაში, ყოველ ცალკეულ პიროვნებასთან და მის განწყობილებასთან მიმართებაში სახეს იცვლის, ანაღ აზრსა და მნიშვნელობას იძენს.

ამიტომაც ეს იდეა, მეტაფორულად ზორც-შესხმული იოჰანანის სახეში, ვიწარების შესაბამისად განასაზიერებს კეშმარტებასაც და ბედისწერასაც, სამართალსაც და განაჩენსაც, სინდისის ჭეჩხის ხმასაც, მიუწვდომელი, არარეალური სიყვარულის ზატებასაც. ამ იდეიდან ასეკეტური ფანატრიზმიც გამოსკვივის და რაღაც ახალი, ჭერ კიდევ გაურკვეველი და გაუთვითცნობიერებელი ზნეობრივი რელიგიის სიმპტომებიც მოსჩანს.

და როგორც პარადოქსების დიდოსტატს ოსკარ უაილდს სჩვევია, ეს იდეა ერთდროულად მშვენიერიცაა და საშინელიც, წმინდაცაა და მრისხანეც, კეთილშობილიცაა და დაუნდობელიც, ალამართალიც და სასტიკიც.

ამიტომ იწვევს იგი საპირისპირო რეაქციებსა და წინააღმდეგობრივ გრძნობებს ღრამის პერსონაჟებში: სალომეში — აღფრთოვანებას, სიყვარულს, შურისძიების გრძნობას, პეროდეაში — ზიზღსა და სიძულვილს, ტეტარაქში — შიშსა და მოკრძალებას.

აი, სწორედ ამიტომ გაუგებრობის მეტს არაფერს იწვევს ამ მრავალნიშნა, აგრებივად განზოგადებული და განყენებული იდეის ასეთნაირი პერსონიფიკირება. დაახ, არავითარი აზრი არა აქვს წინასწარმეტყველისათვის, ისევე როგორც პამლეტის მამის აჩრდილისათვის, ცხოვრებისეული პასაჟებით დატვირთული ნატურალისტური სცენური ექვივალენტის ძებნასა და მისადაგებას. ეს გზა თავიდანვე განწირულია.

ეს კარგად იცოდა რიპარდ შტრაუსმა. ამიტომაც არ შექმნა იოჰანანის პერსონიფიკირებული მუსიკალური სახე. ოპერაში წინასწარმეტყველის ვოკალური პარტია ზომ ყველაზე მეტად განყენებული, გარკვეულწილად აბსტრაგირებულიცაა.

ო. უაილდმა და რ. შტრაუსმა იოჰანანი ამიტომვე გაიყვანეს სცენიდან. წყალსაცავში

მისი ჩამწყვედვა ამ იდეის მეტაფორულ ფორმა უფროა, ვიდრე არსი. ამასვე უაილდის რემარკაც, რომელშიც ხახვასმით მითითებულია წყალსაცავის ადგილი: „...მარცხნივ, სიღრმეში ძველი წყალსაცავი...“

ამის გარდა, ამ პრობლემის გარკვევაში გვეხმარება იოჰანანის მისამართით წერმოთქმული ტეტარაქის ერთი ფრაზაც: „იწმინდა ადამიანია, ამ ადამიანმა იხილა უფალი“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ტეტარაქი ამ წმინდანს ურჩხულოვით არ დაბამდა, არც დააჭედებდა, არც დაცვას დაუყენებდა. მას ზომ იოჰანანში ილია წინასწარმეტყველის სული ესახებოდა და ამაყობდა კიდევ, რომ ეს იდემალი გულთამბილველი მის სამფლობელოში ცხოვრობდა.

თანამედროვე თეატრს მეტაფორული აზროვნების სფეროში მოვუბოვება ამ იდეის განსახიერების ამოუწურავი საშუალებები. საკმარისია შევიხედოთ რუსთაველის თეატრში, სადაც შექმნილია ჭუადრესად ზუსტა და ლაკონიური, კეშმარტად უნივერსალური ესთეტიკური მოდელები, რომლებიც ხსნიან ნაწარმოებთა ფილოსოფიური იდეების მრავალგანზომილებიან არსს, მძაფრად ამეცხველებენ ლექსიკური ქსოვილის კოლორიტსა და პლასტიკას, სათავეს აძლევენ ფსიქოლოგიური ასოციაციების ჯაჭვს, ღრმავროვან სოციალურ ქვეტექსტებსაც შიფრავენ და აშუქებენ გლობალური მნიშვნელობის ეთიკურ პრობლემებსაც.

მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში შეზღუდულია იმ ნაწარმოებთა წრე, სადაც შესაძლებელია აი ასეთი უნივერსალურა ესთეტიკური მოდელების გამოყენება. ამ დეფიციტურ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის რიპარდ შტრაუსის „სალომე“, რომელიც უნიკალური ქმნილებათა ამ თვალსაზრისითაც. მას შევძლებ ჩვენს საოპერო სცენაზე ახალი თეატრალური კატეგორიებისა და ორიგინალური ფორმების შემოტანა, შეეძლო ქართული საოპერო რეჟისურის დაყენება თანამედროვე რელსებზე, რაოდენ დასანანიას ასეთი იშვიათი შემთხვევის ხელიდან გაშვება, მით უფრო, რომ ამის საშუალებას იძლევა სპექტაკლი მუსიკალური მხარე, ჯ. კახიძის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის მაღალი, კეშმარტად თანამედროვე დონე.

ასეა, სპექტაკლში რ. შტრაუსის მუსიკალური ესთეტიკისა და ჯ. კახიძის კონცეფციის



შესატყვისი თეატრალური მოდელი რომ ჩამოყალიბებულიყო, მაშინ არც სალომე ჩავარდებოდა ასეთ უმწეო მდგომარეობაში და მისი სახელისწერო ცეკვა, ჯ. კახიძის მიერ წარმოსახული საერალური გზნებითა და წინამორბედ სიტუაციებში დაგროვილი უზარმაზარი ენერჯის განმუხტვით, შესაბამისად დებულებით ამერყევდებოდა და ოპერის ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დრამატურგიული და ფსიქოლოგიური ცენტრიც თავისათქმელს იტყობდა.

მაშინ ამ უსაგნო გარემოში ასე აღარ „უყვარებდა“ იოქანაანის თავის მოსაკვეთად მოშვებული ხმალი და ჩვენც აღარ შეგვჩვენებოდა ხელთ წყალსაცავში ხმლის ჩარჭობის საგულდაგულად მომზადებული რიტუალი. ეს ნატურალისტური პასაჟები მოულოდნელია, იმიტომაც, რომ მანამდე მკათოდ არ არის მინიშნებული თვითმკვლელობა ნარაბოთისა, გაურკვეველი მიზეზების გამო რომ ეცემა ჭერ კიდევ სპექტაკლის დასაწყისში იგივე წყალსაცავის თავთან. კიდევ უფრო მოულოდნელია სალომეს სიკვდილის ფორმა, რის გამოც ტრაგიკული ელერადობა და ზემოქმედების ძალა დაჰკარგა მისი მკვლელობის აქტმა. ვგულისხმობ შვიდი საბურველის გათამაშებას კორდებალეტის მსახიობთა ოპერეტული ფრივოლურობით, რასაც მოსდევს ნიელონის უსახურ ნაჭრებში სალომეს გახვევა. შვიდი საბურველის გათამაშებას სპექტაკლის ბოლოში მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეეძლო რაიმე ეფექტის მოხდენა, თუ მათ თვიდანვე დაეკარგებოდათ არა მარტო დეკორატიული, არამედ განსაზღვრული და განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ამოცანა, მეტაფორული ფუნქცია. ასეთ შემთხვევაში, შესაძლოა აღარ წარმოქმნილიყო ოპერეტული ფრივოლურობის წაბეჭდილება შემოყოლილი შვიდი საბურველით შესრულებული წინამორბედი ცეკვიდან. ახლა კი ყოველივე ამის გამო სპექტაკლს წერტილი ვერ დაესვა და ტრაგედიის ფინალური აკორდი ჰაერში გამოკიდებული დარჩა.

სალომეს დაღუპვა, რომელსაც ამ „კოსმოლოგიურ ტრაგედიაში“ გლობალური კატასტროფის მნიშვნელობა ენიჭება, უნდა წარმოსახულიყო შესაბამისი ექსპრესიული უორმით, ასევე სულ სხვა ფაქტურის, ფერადოვნად კოლორირებული ქსოვილებით უნდა მოპირკეთებულიყო შვიდი საბურველის პო-

ეტური ხატებაც და სპექტაკლის კოსტუმების ამრიგად, სპექტაკლში გამოყენებული სიკვდილის სამი ფორმა: პირობითი (ნარაბოთი), ნატურალისტური (იოქანაანი), მეტაფორული (სალომე). ფორმების ასეთი აკრელების გამო ძნელია დადგმის სტილისტური კოორდინაციების დადგენა. ამას ემატება აღვირახსნელი ცხოვრების გამომხატველი ისეთი „წვრილმანებიც“, როგორცაა ნარაბოთისადმი ჰაეის აშკარა ლტოლვები და ქორეოგრაფიაში ხელოვნურად ჩართული სურათები: ჰეროდესს მიწვევა იმავე ჰაეთან, სალომეს ღლაბუცი შუაგულ ბაქანალიაში მოულოდნელად მოვლენილ იოქანანთან, რაც მკრეხელობაა წინასწარმეტყველისა და ნაწარმოების იდეის მიმართ, ბალერინების კოსტიუმების ცალმკერდზე გამომწვევად მიხატული ყავისფერი წერტილები, მამაკაცი მომღერლების მოულოდნელი სტიმპტიზი და ა. შ. ამ უტრირებული ერთიანი პასაჟებისა და არასწორად დინამიზებული ქორეოსციენის პლასტიკური გადაწყვეტის გამო რ. შტრაუსის ოპერის პოეტური ესთეტიზმის ამ დიდებულმა ცენტრმა, რაფინირებული რიტუალური ქმედების ნაცვლად, მიიღო ვულგარული ბაქანალიის ფორმა და დადგმის კულმინაციურ მწვერვალადაც გადაიქცა, რაც არ შეესაბამება ოპერის დრამატურგიულ ლოგიკას, რომლის მიხედვითაც ქორეოსციენაში, როგორც ფინალური იერიშის წინამორბედ სიტუაციებში მაქსიმალურ კონდენციამდე მიყვანილი დინამიკური ტალღების გარდატეხაც და ფსიქოფიზიკური ენერჯის განმუხტვაც, რაც ბრწყინვალედაა განსაზღვრებული ჯ. კახიძის მიერ.

რა თქმა უნდა, ქორეოსციენის ასეთი თავისუფალი ინტერპრეტაციის საფუძველს არ იძლევა არც ო. უაილდის დრამა და არც რ. შტრაუსის მუსიკა, რასაც თვით კომპოზიტორის სიტყვებიც გვიდასტურებენ: „ეს უნდა იყოს ნამდვილი აღმოსავლური ცეკვა, კიდევ უფრო სერიოზული და თანაზომიერი, ყოვლად ღირსეული. იგი როგორც სალოცავ ხალიჩაზე, ისე უნდა სრულდებოდეს“...

სასცენო ნაწარმოებმა, სხვა თუ არაფერი, უნდა მოგვაწოდოს ზუსტი ინფორმაცია მაინც, რათა არ მოხდეს მაყურებლის დეზორიენტირება. სწორედ ამის საშიშროებას ქმნი-



ან ზნეობრივი სიმახინჯის გარეგნული გამოხატვის ეს ანტიესთეტიკური ფორმები, რომლებიც აბსოლუტურად არ შეესაბამებიან რ. შტრაუსის ოპერის არსს, პრინციპულად ეწინააღმდეგებიან ამ ნაწარმოების სტილს, იდეასა და ფორმას.

საქმე ისაა, რომ ო. უაილდისა და რ. შტრაუსის „სალომეს“ საფუძვლად უდევს პარადოქსალური სტრუქტურის ეთიკურ-ესთეტიკური ფორმულა, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ ანტითეზას, ტრანსფორმირებულ ვარიანტს ელინელთა საყოველთაოდ ცნობილი მრწავლისა „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“, რისი ტოლდასიცაა „მშვენიერ სხეულში მშვენიერი სულია“, საიდანაც წარმოქმნილია რენესანსის ესთეტიკური კრედო.

მოდევნო ეპოქებში ჩამოყალიბდა ელინელთა მრწავლის ახალი ვარიანტი, „მახინჯ სხეულში მშვენიერი სულია“, რასაც განასახიერებენ ვიქტორ ჰიუგოს პოპულარული გმირები („პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“, „კაცი, რომელიც იცინის“).

ოსკარ უაილდმა — ხელოვნების მშვენიერების იდეის ამ დაუცხრომელმა მქადაგებელმა, თავის კრედიტ აირჩია ამ ფორმულის საპირისპირო ვარიანტი: „მშვენიერ სხეულში მახინჯი სულია“, რაც მთელის სიმამფრით დაასაბუთა „დორიან გრეის პორტრეტსა“ და „სალომეში“, სადაც ის ამტკიცებს, რომ სილამაზესა და მორალს შორის საერთო არაფერია.

„დორიან გრეის პორტრეტში“ ეს ფორმულა განსახიერდა ერთი პიროვნების — დორიან გრეის ფენომენში, „სალომეში“ კი ამ ფორმულამ ფართო მასშტაბები მოიცვა, გავრცელდა საზოგადოებრივი ცხოვრების სტილსა და ფორმებზე და მისი ზნეობრივი გადაგვარების მიზეზებიც ამხილა. აქ კი მთავარია ის, რომ ამ პროცესის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზს ეს უდიდესი ესთეტიკი და პარადოქსების დიდოსტატი, უკიდურეს რაფინაციაში მიყვანილ ესთეტიკში ხედავდა.

აქედან მოდის რ. შტრაუსის „სალომეს“ რაფინირებული სილამაზე, რომელიც მსკვლავს არა მარტო მუსიკის კოლორისტულ ფერადონებას, არამედ მთელი ოპერის ესთეტიკურ ატმოსფეროს, მოქმედი პარების თავდაპირისა და საქციელის სტილს, მათი ელიტარული, სოციალური მდგომარეობის გარეგნული გამოხატვის ფორმებსაც. ყოვე-

ლივე ეს განსაკუთრებულ გამომსახველად აღწევს მანკიერი ვენებებისა და მასშტაბების ფონზე. მთავარი კი ისაა, რომ ამ პარადოქსალური თანაფარდობიდან ვითარდება ის ღრმავარდობანი კონტრასტები, რომელიც ამ ექსპრესიული ფილოსოფიური დრამის ქვეტექსტსავე წარმოქმნის და ამწვავებს მის ტრაგიზმსაც.

ამ არსებობით პრინციპების უგულვებელყოფა რიპარდ შტრაუსის ესთეტიკურ კონცეფციას შლის.

აი, სწორედ ამიტომ იწვევენ გაუგებრობაა სპექტაკლში ხელოვნურად ჩართული ზნეობრივი სიმახინჯის გარეგნული გამოხატვის ანტიესთეტიკური ფორმები, რომელთა რაკლში იოქანანთან ერთად ხედვებიან ტეტრარქისა და ებრაელთა, ნაზარეველთა უტრირებული პორტრეტებიც.

ანტიესთეტიზმის ტენდენციას ნაწილობრივ ანეიტრალებს სპექტაკლის გაფორმება, ქართულ მხატვრობაში პოეტური ესთეტიზმის შესანიშნავი წარმომადგენლის ზურაბ ნიყარაძის ცოცხალი ფერწერული პალიტრა, რომელშიც განსაკუთრებით აქტივიზირებულია წითელი ფერი, საგრძნობლად რომ ამწვავებს სპექტაკლის რიტმს და ღრუბლებივით ჩამოწოლილი თეთრი ფარდების ფონზე, აგრეთვე ნატიფად კოლორირებული განათების ზეგავლენითაც, ექსპრესიის შთაბეჭდილებას ბადებს და ამავე დროს ქმნის პოეტურ-ფანტასტიკურ ელფერსაც.

წითელი ფერის ღომინირება, მისთვის წამყვანი და სტაბილური დრამატურგიული ფუნქციის მინიჭება გვაფიქრებინებს, რომ მხატვრული გაფორმების ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილად იქცა „სისხლზე დასხლეტილი ფეხის“ მეტაფორა ო. უაილდის დრამიდან, რაზეც წითლად დაზოლილი იატაკიც მიგვანიშნებს და იოქანანის უცვლელი დაცვის როლში გამოყვანილი ორი ჯარისკაცის ფიგურაც, რომელთა სისხლისფერი კოსტიუმები ქმნიან ექსპრესიის ეპიცენტრს. შესაძლოა, დადგმაში პერსონიფიცირებული ო. უაილდის პეისის სხვა მეტაფორებიც, მაგრამ სპექტაკლის სცენოგრაფიული ფასადი იმდენად გაპირობითებულია, რომ შეუძლებელია მათი ამოკითხვა და გაშიფვრა. და რაკი, დადგმაში არ ჩამოყალიბდა რაიმე გარკვეული მიმართების ესთეტიკური კონცეფცია, ამიტომ არ ამეტყველდა „სისხლიანი დრამის“ მიმანიშნებელი



არც ეს მეტაფორა. იგი ისევ და ისევ კოლორიტის გამწვანების საშუალებად, მხატვრული გაფორმების მყარ, ცენტრალურ ელემენტად რჩება, რითაც, სიმართლე რომ ეთქვა. მხოლოდ იგებს ზ. ნიჟარაძის მხატვრობა, რადგან სასურველი არ იყო ამ მრავალგანზომილებიანი ფილოსოფიური ტრაგედიის სისილიან დრამაში გადაქცევა.

ზ. ნიჟარაძის სისხლსავსე ფერწერა დადგმის საერთო კულტურასაც ამაღლებს, თუმცა ამ მხრივ გაფორმების ყველა კომპონენტი ერთ სიმაღლეზე არ ადის. ეს ეხება კოსტიუმებს, რომელთა გარკვეული ნაწილი ხელს უწყობს ანტიესთეტიკური ტენდენციების წარმოქმნას. ასეთნაირად აღიქმება იოჰანანისა და ებრაელთა სამოსი, განსაკუთრებით კი კორდებალეტის მთელი ჩაცმულობა, ქორეოსცენის ატმოსფერო, რომლის წარუმატებლობის მიზეზი მოდის ქორეოგრაფიდანაც (დამდგმული ბალეტმეისტერი ი. ზარეცკი), მხატვრობიდანაც, რეჟისურიდანაც. საერთოდ, სპექტაკლის კოსტიუმები მეტ ინდივიდუალიზაციასა და განზოგადებასაც ითხოვენ, მეტ სტილისტურ მთლიანობასაც. ეს ეხება, პირველ რიგში, სალომეს სამოსს, რომელსაც განსაკუთრებული ფუნქცია უნდა ენიჭებოდეს კოლორიტის დრამატურგიულ დამუშავებაშიც, დადგმის პლასტიკური კონცეფციის ფორმირებაშიც. იგი უნდა გამოიჩინებოდეს ფერადოვნებითაც, დრამატიზმითაც, ნაკლებ

კონკრეტულიც უნდა იყოს, მით უფრო, რისი იქვე ტერაპიის სამოსი გადაწყვეტილი იქნება. ზოგადებულ, კოლორისტულ პლანში, რის ვაშაკ იგი არ იწერება კონკრეტულობისაკენ გადახრილი ინტერიერის საერთო ანტურაჟში.

რატომღაც მგონია, რომ თუ განზოგადებული სცენოგრაფიული ფასადისათვის დამახასიათებელი ესოდენ შთაბეჭედავი პოეტურ-ფანტასტიკური ელფერი მის ინტერიერზეც გავრცელდებოდა, მაშინ სპექტაკლის შინაგანი ცხოვრება მეტი ხატოვნებითა და არტისტიზმით განიმსჭვალებოდა, მიიღებდა ირეალურ იერსაც, მხატვრული გაფორმების სტილიც უფრო მთლიანი და პარამონიული იქნებოდა.

ლიახ, დიდ სადისკუსიო მასალას გვაძლევს ეს არათანაბარი დონის წარმოდგენა, რომლის წინააღმდეგობები მთელი სიმწვავით აშოშვლებენ ქართული საოპერო ხელოვნების პრობლემებს და მათი სერიოზული შესწავლისა და გათვალისწინებისაკენ მოგვიწოდებენ.

მივესალმები ჯანსუღ კახიძისა და ცისანა ტატიშვილის შესანიშნავ ტანდემს, რიპარდ შტრაუსის „სალომეს“ შესრულების მაღალსა და ფუნდამენტურ მუსიკალურ დონეს, რომლის ფონზე რადიკალური ძვრების დასაწყისი იხატება, მოსჩანს თვისობრივად ახალი თეატრის შექმნის პერსპექტივა!

პანორამა

„მიეცით ბავშვებს შანსი“

ინგლისურ სკოლებში მუსიკის სწავლებისათვის გამოყოფილი თანხების მკვეთრმა შემცირებამ შესთქმუნებდა გამოიწვია პედაგოგთა და მუსიკოსთა წრეებში.

ამჟამად ინგლისურ სკოლებში მართლაც ძალზე არახელსაყრელი პირობებია მუსიკის სწავლებისათვის. მაგალითად, ათას მოსწავლელზე მხოლოდ ერთი შტაბიანი მუსიკის მასწავლებელია. ხშირად მუსიკის გაკვეთილები დღის პროგრამის დამთავრების შემდეგ იმართება.

ეს მაშინ, როცა ერთ დროს, ინგლისური სასწავლებლებისა და კოლეჯების მუსიკალური ანსამბლები ფუნქციონალურ მართავდნენ ქვეყნის მასშტაბებით. ახლა საწყობებში აწევია უამრავი ინსტრუმენტი, სანოტო და სხვა აუცილებელი მასალა თუ ლიტერატურა. კონსერვატორული მოთავრობა კი კვლავ ჩიუტად განაგრძობს ბიუჯეტის შემცირებას ამ სფეროში. ამჟამად ეს ბიუჯეტი 35%-ითაა შემცირებული. სპეციალისტთა აზრით, ეს გამოიწვევს სასკოლო ორკესტრების, ინსტრუმენტალური ანსამბლებისა და ჩგუფების ლიკვიდაციას.

ამასთან დაკავშირებით შეიკრიბნენ დიდი ბრიტანეთის პროფესიული მუსიკოსები და ენერგიული კომპანია გააჩაღეს, ლოზუნგით „მიეცით ბავშვებს შანსი“. ეს დემონსტრაცია აშკარად მიმართული იყო სამთავრობო ღონისძიებათა წინააღმდეგ. ამ კომპანიის ორგანიზატორთა შორის მრავლად იყვნენ დიდი ბრიტანეთის გამოჩენილი მუსიკოსები, რომლებიც შემოთავაზდნენ არიან ქვეყნის მუსიკალური ცხოვრების მომავლის გამო, რადგან მას ემუქრება სრული სიღატაკე, თუკი რაიმე კარდინალური ღონისძიება არ გატარდა მუსიკალური განათლების სისტემის აღდგენისათვის.

მუსიკალური ინსტრუმენტების პრობლემა

ფრანგული ოჯახების 27%-ს სახლში არავითარი მუსიკალური ინსტრუმენტი არა აქვს. მეტოც, საფრანგეთის ორკესტრები თუ ინსტრუმენტალური ანსამბლები დიდად არიან დამოკიდებული უცხოეთიდან შემოიხილულ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, რომელთა იმპორტი 85% შეადგენს. ქვეყანაში ფაქტობრივად არ აშუადგენენ სიმებიან ინსტრუმენტებს; ფორტეპიანოების 46% დამზადებულია ფურ-ში ან იაპონიაში, ელექტრომუსი-

(გაგრძელება 70 გვ.-ზე)

შეურიბებელთა თაობიდან*



იური კაკულია

ვ. ვორობიოვი

რეჟისორ იური ბაბულიას შემოქმედება თავისებური, ჭეშმარიტად ნოვატორულია, ბედი კი — რთული და ძნელი.

ასეთი ადამიანების გვერდით ცხოვრება საინტერესოა, ასეთ ადამიანებთან, ასე ვთქვათ, ვერ მოიწყენ, ასეთებს გერცენი დედამიწის მარილს უწოდებდა. ასეთი ადამიანები გონებას გვიფორიაქებენ, გვაშფოთებენ და გვაღელვებენ. ჩვენს წინაშე პირდაპირ, უმოქვენლოდ აყენებენ კითხვას ცხოვრების არსის შესახებ, ადამიანის დანიშნულების შესახებ. ასეთები მაინცდამაინც არ უყვართ, თითქმის არ უყვართ. მათთან ძნელია ურთიერთობა, ისინი მოსვენებას არ გვაძლევენ, ჩაგვაფიქრებენ ცხოვრებაზე.

ი. კაკულიას სპექტაკლებზე ჩვენ ვხვდებით უცნაურსა და უჩვეულოს და ეს შეზვედრა გადაიქცევა ხოლმე საბედისწეროდ: წარუშლელი შთაბეჭდილება გვიფორიაქებს გულს, გვიწუხებს სულს, სინდისს, გონებას.

მახარებს ასეთი ვანწყობილება, იგი ამაღლებული და მშფოთვარეა. მიყვარს ეს ნიჟერი რეჟისორი და ვაფასებ მას, იგი ქარ-

თული თეატრის ერთ-ერთ საინტერესო რეჟისორად მიმაჩნია და არა მარტო ქართული, არამედ თანამედროვე თეატრისა. ჩემი აზრით, მისი შემოქმედება თავისი მხატვრული წყობით არაფრით ჩამოუვარდება ქართული თეატრის ყველაზე პოპულარულ რეჟისორებს დღეს.

გასაოცარი სიძლიერის სპექტაკლებს ქმნის ი. კაკულია. უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე მან დადგა: „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, „კავკასიაში“, „ზარები გრივალში“ — სამივე სპექტაკლი ტრაგედიაა. ამ ბოლო დროს ი. კაკულია კომედიებს არა დგამს. თუმცა კომედიების დადგმის შესანიშნავი ნიჭი აქვს. ვისაც სოხუმის თეატრში თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ უნახავს, ახსოვს, რა სასაცილო იყო ამ ტრაგიკულ სპექტაკლში ჭორაობის სცენები, ან ბრწყინვალე კომედიური მიგნებები ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედაში“. სცენა, რომელშიც ახალგაზრდა გმირი კობით ადის თავის სახლში. კობე, ფაქტიურად, არსად არ არის, არის მხოლოდ სკამი, რომლის ირგვლივ დარბის გმირი, დაბტის. თითქოს საფეხურებზე არბოდეს, ბოლოს ქანცამოცილი სკამზე დაეცემა. სასა-

* სტატია დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისთვის.

ცილოა, ერთმა სკამმა ასე როგორ მოღალა ადამიანი. „ახალგაზრდა გვარდიაში“ კი ძალიან მხიარულად დადგა კაფეში კონცერტი-„კაპუსტინიკი“, რომელიც ახალგაზრდა გვარდიელებმა მიუძღვნეს გერმანელებს, კონცერტი ნამდვილი აფეთქებით.

მაგრამ ი. კაკულია ძირითადად არ ღალატობს თავის თავს. და სწორედ ამავნა მისი ღირსება, და, თუ გნებავთ, მისი დრამაც. ძნელია სამოცი წლის ასაკში მხატვრული კრედის შეცვლა, ხელწერის შეშლა. ძნელია და შეუძლებელი.

მაგონდება ჩვენი მოგზაურობა სვანეთის მთებში, პატარა ავტობუსში ისხდნენ მსახიობები, კითხულობდნენ ლექსებს, მხიარულობდნენ. ი. კაკულია დუმდა, ყველასაგან ზურგით იჯდა, სევდიანად უცქერდა მთებს. უცებ ქარი ამოვარდა, საშინელი წვიმა წამოვიდა და მთებიდან ნიაღვარი მოსკდა. გზის გაგრძელება შეუძლებელი გახდა, ყველა დადმდა, მოიწყინა. კაკულია კი გამოცოცხლდა, თვალები აეთო, ხუმრობდა, აღფრთოვანებული ადევნებდა თვალს თუ როგორ ლეწავდა ქარი ხეთა ტოტებს, და გაშლილი ხელებით გადარბოდა წყლის ერთი ნაკადიდან მეორეზე. ი. კაკულიას, როგორც ტრაგიკოსს, იტაცებს დაუცხრომელი სტიქის დაუოკებელი ძალა, ბედის გარდუვალობა, სიახლე რომ მოაქვს ცხოვრებაში. ცხოვრების სიმშვენიერეს იგი საშვედრო-სასიცოცხლო შეტაკებასა და ახლის დაბადებაში ხედავს. ადამიანებთან ურთიერთობაში იგი ფრთხილია, ყველაფერში უარიშხალს ხედავს, ძლიერ შეგრძნებებს ეძებს და მას სცენაზე, სპექტაკლში იმეორებს.

მასთან ურთიერთობა რთულია. მასთან მეგობრობა მხოლოდ მის მსგავსთ ძალუძთ. მშფოთვარეთა მოძიება ძნელია, ერთ თეატრალურ დასსაც არ ეყოფა მათი რიცხვი, იმდენად მცირეა. ამიტომ, მგონია, რომ ი. კაკულია მარტო იმოღვაწებს, იგი მხოლოდ დროებით შემოიკრებს თავის თანამოაზრეთ, რომლებიც დააფასებენ ფანტაზიის სიმშავესა და სიგიჟესაც მუშაობაში. შემოიკრებს, მაგრამ ისინი ჩქარა დაიღლებიან, რეჟისორი მათ გაიტაცებს შორს, ძალიან შორს, ისინი კი ვერ გაყვებიან, რადგან ისინი უბრა-

ლოდ ადამიანები არიან, თავად კაკულია კი დაუოკებელია, შმაგია.

ახლახანს ი. კაკულიამ ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრში თავისი მთავარი რეჟისორობა დაიწყო ახალი დადგმით — კ. გამსახურდიას ორი ნაწარმოების მოტივებზე შექმნილი ტრაგიკული სპექტაკლით „ზარები გრიგალში“. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა. თეატრის მსახიობები აღფრთოვანებულები შეხედნენ ოსტატის ხელწერას. მე კი, მე მალეღვებს ხვალინდელი დღე. გრიგალი ხომ კაკულიასთვის მთელი ცხოვრებაა, სხვებისთვის კი მხოლოდ შესანიშნავი წამი. შესაძლოა, მას არც ჰქონდეს თავისი თეატრი, ანდა ეს იყოს ახალგაზრდული თეატრი, რადგან ახალგაზრდებს უყვართ ქარიშხალი, ასეა მოწყობილი ახალგაზრდების გონება. შესაძლოა, ი. კაკულიას არ ჰქონდეს თავისი ნამდვილი თეატრი, მაგრამ ქართული თეატრის ისტორიაში მას თავისი კუთვნილი ადგილი ექნება და დააფასებენ თავისი სპექტაკლებით, სადაც სილამაზე და ტრაგიკული საწყისი ასე შერწყმულია. ი. კაკულიას შესანიშნავი შემოქმედებითი ბედი დაჰყვა. თუმც მას არაინი შენატრის, მისი არავის არ შურს, ბევრს არც ესმის ამ ბედის სიმშვენიერე. ბევრი მას უცნაურს ეძახის. მერე რა? ეს სიტყვა ხომ განსაკუთრებულია, ისეთი, სხვას რომ არ ჰგავს.

შემოქმედი მიწის შვილია. იგი თავისი ხელოვნების სილამაზეს ისევე ქმნის, როგორც ფუტკარი თავლს — უზარმაზარ სივრცეში გაბნეული ათასგვარი ყვავილისგან ტკბილი წვენი წვეთების შეგროვებით. „ზარები გრიგალში“ — ტრაგიკული მსოფლშეგრძნების ამ ულამაზესი ფორმულის შესაქმნელად, ჩემის აზრით, კაკულიას წლებების მანძილზე უნდა ევლო საქართველოს მთებში და ნამცეცობით შეეგროვებინა მისი ცხოვრების ყველაზე წმინდა და ამაღლებული ხმები.

ი. კაკულია რომანტიკოსი მხატვარია, იგი ეძიებს სილამაზეს და იდეალურად, არაადამიანური სიმშვენიერით გადმოსცემს მას. რომანტიკოსები კი ყოველთვის უცნაურები არიან. მათ იზიდავთ ახალი ხედვები, სივრცეები, ადამიანები, ახალი გრძნობები, ვნებები. ი. კაკულიასთან, მის სპექტაკლებთან ყოველ შეხვედრას მიყვავართ ჰეშმარტებისა-



კენ, სიმართლისაკენ ჩვენი ცხოვრების შესახებ. მარად ღამაზისა და კატასტროფული-სკენ.

ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი იყო სოხუმში ასეთ ღრმა, ფილოსოფიურ თეატრთან შეხვედრა. მე ვფიქრობდი, რომ სოხუმში, საკურორტო ქალაქში, სადაც ძირითადი მაყურებლები დამსვენებლები არიან, ქალაქში, მთელი თავისი ცხოვრებით მზეს, სინაბულს, სინათლეს რომ ასხივებს, ხელოვნებაც ასეთივე იქნებოდა — მსუბუქი, ზღვის ტალღასავით აქაფებული, დიდებული და ფერადოვანი, როგორც სოხუმის პალმები.

მაგრამ ყველაფერი პირიქით მოხდა.

პირველივე სპექტაკლმა, რომელიც სოხუმის დრამატულ თეატრში ვნახე — თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, შემძრა, გამაოგნა, განმაცვიფრა.

თავად პიესის არჩევა, რომელიც სიყვარულის თანამედროვე ტრაგედიას ასახავს, გულისხმობდა მაყურებელთან დამდგმელის სერიოზულ და მკაცრ საუბარს.

როდესაც შემოქმედს თავისი შეხედულება გააჩნია ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე, ეს ძალზე მნიშვნელოვანია, ეს წინაპირობაა აღმოჩენებისა. ყოველი აღმოჩენა კი, როგორც ცნობილია, ტრადიციის, არსებული შეხედულებების რღვევასთანაა დაკავშირებული, ამაშია ნოვატორობა. სწორედ ნოვატორად მოგვევლინა ი. კაკულია ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის“ საკუთარ ინსცენირებაზე მუშაობისას.

პირველ რიგში რეჟისორმა უარი თქვა ზო-

გიერთი თეატრის წარუმატებელ ცდაზე: ზუსტად გადმოეტანა რომანის ფურცლები სცენაზე.

ი. კაკულიამ დადგა ხსოვნის სპექტაკლი ახალგაზრდა გვარდიელებზე.

ხსოვნა ი. კაკულიას სპექტაკლების გასაღებია, კანონია მთელი რიგი სცენების აგების, სახეების გადაწყვეტისთვის. ხსოვნა, როგორც ცნობიერებაში სახის შესაქმნელი მასალა, დაედო საფუძვლად როგორც „ბალადის“, ასევე „როლის“ ჩანაფიქრს, სადაც დაღუპული გმირი ქალიშვილის ხსოვნამ ცხოვრებიდან გამოკვეთა ტრაგიკული სახეები, ტკივილით შეძრული წარმოდგენები.

სპექტაკლი „ბალადა ახალგაზრდა გვარდიელებზე“ დამდგმელის ხსოვნაა, ეს მთელი ხალხის ხსოვნაა, ჩინებულ ადამიანებზე, ნათელ, ღამაზ გულებზე. ამიტომ ამ სპექტაკლში არ არის საჭირო რეალური გმირები და რეალური მიწა, ე. წ. მოვლენების ტერიტორია. აქ ხსოვნისა და ცნობიერების იდეალური წარმოდგენა არის ჩვენი შეხედულება დაღუპულ ახალგაზრდა გმირებზე, იდეალური წარმოდგენა რეკვიემის, ბალადის ფორმით ალბეჰდილი სცენაზე.

პათეტიკური, მონუმენტური და პირობითია „ბალადის“ მხატვრული გადაწყვეტა (მხატვარი შ. ხუციშვილი). ფაქტიურად სცენა არ არის, მთელი არე წარმოგვიდგენს მიწას, რომელიც უპირობეს პირამიდას, ყორღანს, წიდის გროვას. მხატვარი გვთავაზობს რომანტიკულ გადაწყვეტას, ახალგაზრდა გვარდიელების გმირობისადმი ჩვენი დამოკიდე-



ბულებს სიმბოლიკით შთაგონებულს, ამავე დროს ეს რეალური მიწაა. ტრამალი, ყორღანი ნაცნობი და კონკრეტულია. მთავარია უზარმაზარი ძეგლი — მთა, სასაფლაოს ბორცვი, რომელიც უთვალავია უკრაინის ტრამალებზე. აქ ეთნოგრაფიულობა სიმბოლიკურია და, პირიქით, სიმბოლო ეთნოგრაფიული, აქ მარადიულობაა, დროთა ურღვევი კავშირი — უკრაინის ტრამალებზე სასაფლაოს ბორცვები სკვირების დროინდელიც ხომ არის შემორჩენილი.

გათენდება და უძველეს ყორღანზე სიკაბუტე გამოჩნდება: თეთრბერანგინი ქალიშვილები და ჭაბუტეები წყნან ხელებგაშლილნი და ცისკენ აღუპყრიათ თვალები. რა არის ეს? კვლავ სიკვდილი თუ სიცოცხლის სილამაზის უსაზღვროების შეგრძნების ბედნიერი წამები? სცენაზე სიწყნარე, სიწმინდე, ახალგაზრდული სიმსუბუტე სუნთქავს.

აქვე ახალგაზრდები თამაშობენ, ყორღანზე გორაობენ. ფინალში კი ეს ქალიშვილები და ჭაბუტეებიც ეცემიან იმავე ყორღანზე განგმირულები თითქოს იმისთვის, რომ მიწას შეეზარდონ სამარადისოდ. ცხოვრების დიალექტიკა: სიკვდილი—სიცოცხლე, გარდამავალი — მარადიული, სპექტაკლში უბრალოდ, თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგა.

მსახიობები თამაშობენ ძალზე პირობითად, მისტერიულად, გმირთა სახეები განთავისუფლებულია ყოფითი ელემენტებისაგან, მსახიობები გამოყოფენ მხოლოდ გმირთა ნებისყოფის განსაკუთრებულ, ჰეროიკულ, რომანტიკულ, ნათელ საწყისებს.

ძალიან შთამბეჭდავია ულიანა გრომოვას როლში ნ. ინსარიძე. მის მიერ შექმნილი სხე აგებულია აყვავებული შრომანის პლასტიკაზე, ყვავილისა, მას ხელში რომ უკავია, ნატიფი მოძრაობა გამოხატავს გმირის ხასიათის სულიერ სილამაზეს. ძუნწი გამომსახველი საშუალებები, უკიდურესი ორგანიზებულობა, მზადყოფნა, სიმკაცრე და სინაზე მეტყველებენ ინსარიძის გმირის შინაგან სამყაროზე.

ლიუბოვ შევცოვას ნათელი, ანცი, შეუირიგებელი სახე შექმნა მსახიობმა ლ. პაპუაშვილმა. ეს მსახიობი ერთი ყველაზე ტიპური ი. კაკულიას თეატრში, თეატრში, რომელსაც სჭირდება მსუბუტად და ზუსტად მოთამაშე მსახიობები, რომლებიც სრულყოფილად ითვისებენ როლის მარცვალს და შეუძლიათ უცებ წარმოადგინონ სახე პლასტიკით, მიმიკით, ექსპრესიით, ხმით. ი. კაკულიას თეატრს მრავალსახა მსახიობი ესაჭიროება, ვირტუოზი, თვალთმაქცი, მაგიური, მსახიობი-დურგალი, უცებ, მაგრამ სწორედ რომ შეუძლია შეკრას ნებისმიერი პორტრეტი, ნებისმიერი ხასიათი. ასეთები ამ თეატრში ჯერ ცოტანი არიან, მაგრამ არიან და ლ. პაპუაშვილი ერთი ამათგანია.

სპექტაკლში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ ლ. პაპუაშვილს მწვავე დრამატულ დაძაბულობამდე, გროტესკამდე აჰყავს ნატოს როლი, ქალისა, რომელსაც გაუზიარებელი სიყვარულით უყვარს ქმარი. იგი გვიხატავს ობოლ, მარტოსულ, ნიღბად ქცეულ, ტკივილით შეძრულ სახეს, რომელ-

სცენა სპექტაკლიდან „კახაკები“. ეროშვა — მ. ჩუბინიძე, ოლენინი — ლ. შონია.



საც დაუტარავს ყველაფერი ქალური, ყვე-
ლაფერი ცოცხალი. ლ. პაპუაშვილი თამაშობს
ტანჯვის ნიღაბს, ცოცხალყოფილს, რითაც
იგი ავლენს ბრეხტის თეატრის — გაუცხოე-
ბის თეატრის, სისტემის შესანიშნავ ცოდნას.

სიმაღლის შეგრძნება ყოველთვის ახლავს
ო. კაკულიას სპექტაკლებს, მიზანსცენებს
იგი აგებს ვერტიკალურად, თითქმის ვეახე-
ლებს ზეით, სიმაღლეებისაკენ, მწვერვალებ-
ბისაკენ, საიდანაც უკეთ მოჩანს ჩვენი ცხოვ-
რება. „ბალადაში“ მხატვართან ერთად ავაგო
სცენაზე პირამიდა. ამით მას უნდოდა ეთქვა
დიდებული, არაჩვეულებრივი რამ ახალგა-
ზრდა გმირებზე, მოექმენა ჩვენი ხსოვნის მა-
რადიულობის წარტაკი სცენური გამოხა-
ტულება, ამასთან ერთად, როგორც ყოველ-
თვის, მაღალში, განსაკუთრებულში იგი ეძე-
ბდა ტრაგიკულ კილოს, გმირულს რომ მუდამ
თან ახლავს. აი, რატომ აღიქმება პირამიდა
დიდების ძეგლად. არსებითად კი ეს არის გა-
ნუგეშებელი სიცოცხლის სიმაღლე. სადაც
ამაღლდა ახალგაზრდა გვარდიელთა გმირუ-
ლი სული.

მ. კაკულიას სპექტაკლები იტაცებენ მო-
აზროვნე, სულიერად აქტიურ და დახვეწილ
მაყურებელს, ვისთვისაც სამყარო, ადამიანი
საინტერესო, საიდუმლო და მარად ახალი
კატეგორიება.

სპექტაკლ „ზარები გრივალში“ გმირებიც
წმინდანები არიან. მათი სამოსიც წმინდანე-
ბისაა, მათი მოძრაობები ქართული ხატუების
პირობითი პლასტიკაა. ამასთან ისინი ადამიან-
ები არიან, დიდი გულის ადამიანები, რომე-
ლთაც თავი დასდეს ხალხის სამსახურში.
ესენი არიან დევნილები, სიმართლის მძიე-
ბელნი, რეალური ადამიანები. რეჟისორმა
ერთმანეთს შეურწყა კ. გამსახურდიას რომანი
რეალური გმირები ტაძრის ფერწერის
გმირებს. ამით მიიღო საუკუნეებში ადამიან-
ურ ვნებათაღელვის მარადიულობის, უწყვე-
ტობის ეფექტი.

ო. კაკულიას სპექტაკლებს ყოველთვის ახ-
ლავს საგუნდო, საზეიმო, დიდებული მუსიკა.
„ახალგაზრდა გვარდიამ“ ჟღერს კომპოზი-
ტორ გ. ბეგლარიშვილს რეკვიემი, რომელ-
საც ბავშვთა გუნდი ასრულებს. „ზარები
გრივალში“ — განუწყვეტლივ ისმის ხალხის
ხმა, ნაღვლიანი, სულიერი ტკივილითა და
შინაგანი ძალით აღსავსე სიმღერა.

ო. კაკულიას სპექტაკლების სიღრმეთა
წვდომა ერთბაშად შეუძლებელია. მათ თან-

დათან შეიცნობ ყოველი ახალი ნახევრის.
როდესაც „კავკასიაში“ (ტოლსტოის მიუ-
ხრობის „კაზაკების“ მიხედვით) მწიფდება
სოვს, ბევრი რამ ვერ გავიგე. მაგრამ გავიდა
დრო და ეს სპექტაკლი არ მასვენებდა, მახ-
სენებდა თავის თავს. რა ღრმად შეიგრძნო
და გაიზრა რეჟისორმა ნაწარმოების თემა —
თემა „რუსები კავკასიაში“. ეს თემა რთულ-
თაა და ათასგვარ ფიქრებს, აზრებს აღ-
ძრავს. უთუოდ ეს აზრები და განცდები ამო-
ძრავებდა ტოლსტოისაც, რომელიც შეეცადა
ჩაეხედა კავკასიაში მცხოვრები ხალხების
სულში. ამ ძლიერმა, ტრაგიკულმა სპექტა-
კლმა მეც, ისევე როგორც ამ ავტობიოგრა-
ფიული ნაწარმოების გმირს ოლენინს, დამა-
ნახა, რომ კავკასია კავკასიელებისთვის და
კავკასია მისი სტუმრებისთვის ორი სრულიად
სხვადასხვა სამყაროა.

შთამბეჭდავი სპექტაკლის მხატვრობა,
რომელიც შ. ხუციშვილს ეკუთვნის. სცენაზე
აღმართულ ბოძზე გაკრულია ვერძის ტყავი,
ეს კავკასიის ტრაგიკული ბედის სიმბოლოა,
მეტაფორული გამოხატულებაა. სპექტაკლში
ერთმანეთს შეეჯახა და მეტაფორაში გამოვ-
ლინდა ორი სულიერი სტიქია, ორი სიმღერა—
კავკასიის სიყვარული, მისი თავისუფლების-
მოყვარე ხალხით აღერთვანება (ეროშკა
— ჩუბინიძე, ლუკა — არღვლიანი, მარიანა
— ზ. დავლიანი) და სევდა, სევდა კავკა-
სიაში ვატარებულ ცხოვრებაზე.

ჩამოდის კავკასიაში რუსი ოფიცერი ოლე-
ნინი, ჩამოდის და ისევე უკან ბრუნდება,
ხოლო შესანიშნავი, ჭკვიანი, ლამაზი, მამაცი
ლუკა იღუპება. ფერმკრთალი, ვანებიერებუ-
ლი და ნერვიული ოლენინი (შონია), ხდე-
ბა ამაყი ლუკას (არღვლიანი) დაღუპვის
მიზეზი. ოლენინი ლუკას ფეხის ფრჩხილ-
დაც არ ღირს. ეს ხომ მართლაც ტრაგედიაა,
ძალიან დიდი მსხვერპლია იმისთვის, რომ
ოლენინმა გაიგოს — აქ იგი თავის ბედნიე-
რებას ვერ იპოვის. თავიდან გაუგებარი იყო
ჩემთვის, რატომ ვახდა სპექტაკლის გმირი
ლუკა და არა ოლენინი — ტოლსტოის ნაწა-
რმოების მთავარი გმირი. ლუკა ხომ ოლენი-
ნისთვის სხვათა გვერდით, ეპიზოდური სახეა.
მაგრამ, როდესაც გავეცანი ო. კაკულიას
სხვა სპექტაკლებსაც, თუნდაც „ზარებს გრი-
ვალში“, მიხვდი რეჟისორის ჩანაფიქრს —
ოლენინი მხოლოდ და მხოლოდ სტუმარია
კავკასიისა, მისთვის კავკასია მხოლოდ ეგზო-
ტიკაა, მუზეუმი, ამიტომ მალე ბეზრდება



ყველაფერი და მოიწყენს. ლუკასთვის კი ეს არის მიწა, რომელზეც იგი იფურჩქნება პარმონიულად, განუმეორებლად. მაგრამ მიწაც ხომ მსხვერპლია, სიცოცხლაც — მსხვერპლია, კავკასიაც მსხვერპლია. ამიტომ რეჟისორი დაღუპულ მთიელს ნამდვილ კავკასიურ ძეგლს „აუგებს“ — ლუკას ნაბდის სახით, ბოძებზე გაკრული სიმბოლური ვერძის ტყავი და მასზე დადგმული კავკასიური ნაბადი — ეს დაღუპულ კავკასიელთა ხსოვნის ძეგლია. კავკასია, საქართველო, მათი ისტორია, მათი გამარჯვებანი და მარცხი, მათი ტრაგიკული წარსული — ამითავე თემა ი. კაკულიას შემოქმედებისა.

ჩემი აზრით, უკიდურესი ტრაგიკულობის შეგრძნება მთელი ძალით გამოვლინდა სპექტაკლში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. სოხუმის ქართულ თეატრში ჩემს მიერ ნახაბი სპექტაკლებიდან იგი მე მიმაჩნია ყველაზე ძლიერ, ყველაზე თამამ, ყველაზე ვნებიან და ყველაზე მწვევად ნაწარმოებად, სპექტაკლი ადამიანთა უსულგულობის, მარტოობის კვილის, ურთიერთმიყრუების გამოწვევაა, დარტყმა მიმართული ობივაციის ცხოვრებაზე, რომელიც მუდროდ მოწყობილა და უგულოდ, უსიყვარულოდ, მშვიდად ატარებს დღეებს. სპექტაკლში მძაფრად, სოციალურ სივრცეში, ტრაგიკულობის ზღვარზეა აღქმული სინამდვილე და ადამიანი.

რეჟისორმა ამ ნამუშევარში გამოავლინა თეატრალური ფორმების ბრწყინვალე ცოდ-

ნა, თეატრალური ფანტაზიის უსაზღვროება, მისწრაფება პლასტიკური, საგანგებოდ პირობითი, მისტერიული თეატრისაკენ, რომელიც სათავეს ძველი ქართული ნიღბების თეატრიდან, ბერიკაობიდან იღებს. აქ იგრძნობა ქართული სახიობის თეატრის გავლენა, მაგრამ მთავარი, რაც შეითვისა თეატრმა ძველი ქართული თეატრალური ტრადიციებიდან, ეს არის სოციალური სიამაყე და შეურიგებლობა, სერიოზულობა და სიღრმე, გულახდილობა, გულწრფელობა, ჰუმანურობა და დემოკრატიზმი.

ახალგაზრდა მსახიობ გოგონას, ანოს ისტორია რეჟისორმა გამოიყენა იმის საბაზად, რომ გადმოეცა თანამედროვე ახალგაზრდის გულისშემძვრელი კვილი-აღსარება გამოწვეული ჰემზარიტი, გაუზიარებელი სიყვარული.

მხატვარმა თ. გენიმ სცენაზე შექმნა სამყარო ისეთი, როგორც აღბეჭდა იგი ანოს გონებაში, ანოსი, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა: უღიმღამო, უფერულ კელისებში თითქოს ციდან ჩამოშვებულია თოკი. აქ ადამიანები უფერული, დაღლილი, სევდიანი სახეებით ელიან ტრაგიკულ დასასრულს. ადამიანი (ანო) და სამყარო — აი, სპექტაკლის ძიების სფერო. საუბარი ამ თემაზე იწყება ამ თოკზე დაკიდებული, ჩამომხრჩვალი ადამიანის ჩვენებით, რომელიც განთავისუფლდა ტანჯვისაგან, მას ადამიანებმა რომ მიაყენეს.

თოკი დრამის კვანძად იქცევა. ეს მოგონე-



ბის, ხსოვნის ნერვია, ამავე დროს კანვაა, სიუჟეტს რომ განსაზღვრავს. ადამიანები სცენაზე ამ თოქს ხან გრეხენ, რითაც ანოს სიკვდილს ამზადებენ, ხან ხსნიან მას, როგორც ხსოვნის გორგალს. მათ თითქოს არც კი ესმით, რას ჩადიან, მათთვის სულერთია, ოღონდ ხელები ჰქონდეთ დაკავებული.

მისტერიული მოქმედება გახსნილია სიუჟეტით — ადამიანის ტრაგიკული ცხოვრება და მისი სიკვდილი. სამყარო, რის ილუზიასაც ქმნიან სცენაზე მსახიობები, გმირს თავის არაადამიანურ სახეს უჩვენებს, დამკვიანეს, ბოროტს, საშინს. ბრწყინვალედაა გამოყენებული ნიღბები. ადამიანებით გაჭედოილ სცენაზე მხოლოდ ერთი ადამიანური სახეა — ანოს სახე.

სიმარტოვის საშინელმა ტრაგედიამ სპექტაკლში ფრესკული მონუმენტურობა ჰპოვა.

მსახიობ ზ. დვალიშვილის ანო კონკრეტული ადამიანის, მისი თავისებურებების, ხასიათის გამოვლენა როდია, ეს არის ყველაფრის დამთრგუნავი სიყვარულის ჩირაღდანი. ანო-დვალიშვილი უკომპრომისოა, შემოილია.

ვინაიდან თავის ესთეტიკურ დასასრულს ანოს სიყვარული მიწაზე ვერ ჰპოვებს, ამიტომ ადის იგი ზევით, თოქზე და იქ „რჩება“, როგორც გასაფრენად მომზადებული ჩიტი.

სპექტაკლი ამკვიდრებს სიყვარულის დრამას, როგორც სულიერი გარდაქმნის უმაღლეს გამოვლინებას.

თეატრში ქარიშხალი შემოიჭრა

თითქმის მთელი წელი ელოდა ქართველი საზოგადოებრიობა იური კაკულიას პირველ დადგმას ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში. პრემიერა შედგა. კ. გამსახურდიას ნაწარმოებების მიხედვით ინსცენირებული „ზარები გრივალში“ მაყურებელმა ინტერესით მიიღო.

ი. კაკულიამ ამ სპექტაკლში თავი გამოავლინა, როგორც ორიგინალურმა ოსტატმა, რომელიც საზრიანად ფლობს ძველი ქართული თეატრის — ბერიკაობის — პლასტიკური მეტაფორის თეატრისა და მძაფრი აქტიორული თამაშის თეატრის გამომსახველობით საშუალებებს, გვიჩვენა, და ეს ნაკლებმნიშვნელოვანი როდია, რომ დღეს იგი არის კ. გამსახურდიას შემოქმედების ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი საინტერე-

სო ამსახველი და ინტერპრეტატორი. აღუქმებელია ითქვას აგრეთვე ლიტერატურული პირველწყაროს, კ. გამსახურდიას ორი ნაწარმოების თავისებური, თამამი გამოყენების შესახებ. საკუთარ ინსცენირებაში ი. კაკულიამ გამოიყენა კ. გამსახურდიას ერთი ყველაზე საუკეთესო რომანის „მთვარის მოტაცების“ სიუჟეტი. ხოლო თავად სახელწოდება სპექტაკლისა და მისი სიმბოლურ-რომანტიკული გადაწყვეტა გამომხატურებაა მწერლის ამავე სახელწოდების ერთი ადრეული ნოველისა, რომლის გმირია სოფლის უბრალო მწათე, რომელიც აფორიაქა, შეაშფოთა სოციალური რევოლუციის ქარიშხალმა. ინსცენირებაში სწორადაა წარმოჩენილი ლიტერატურული ნაწარმოების არსი, მისი ფსიქოლოგიური პათოსი, ატმოსფერო, რომელიც განსაზღვრავს განწყობილებას გამსახურდიას როგორც რომანში, ისევე ნოველაში, მღელვარება, გრძნობათა დინამიკა, შეძრწუნება. გმირების ერთი ნაწილისთვის რევოლუციის ქარიშხალს მოაქვს სისხარული, ბედნიერება, აღფრთოვანება, მეორეთათვის — დაბნეულობა, შეშფოთება, სასოწარკვეთა. ინსცენირების ავტორი კ. გამსახურდიას შემოქმედების ერთგულია, ქმნის ფორმით მონუმენტურს, განწყობილების ამაღლვებელ რეკვიმს, გამსკველულს ზარების დიდებული და სევდიანი, მრისხანე და ნაზი მუსიკით, რომელიც სპექტაკლში ხალხის გულის ფეთქვას, ხალხის გრძნობების ინფორმოს წარმოადგენს. სპექტაკლი თავისი ფორმით მისტერიოა ტაძრის თეატრალიზებული წარმოსახვით. ტაძრის შთაბეჭდილებას ქმნის პირობითი განათება, მომაჯადოებელ ნაკადებად რომ იღვრება ზემოდან. ეს მთვარის შუქია, მარადისობის სინათლე, სინათლე ქეშმარიტი, ყოვლის შემამუსვრელი და ამავე დროს ყოვლისგანმწმენდი.

თითქმის ზეციდან გადმოსული ნათელი, ზარების განუწყვეტელი რეკვა, ადამიანთა ჩგუფები, „ხარის სისხლისფერ“ გრძელ ტანსაცმელში შემოსილი გუნდი, მისი პირობითი, ბიბლიური ხატწერული მოძრაობები და სამყაროს მუქი, მშფოთვარე უსასრულო სივრცე ქმნის მისტერიული სპექტაკლის შეგრძნებას, აქ თეატრი, როგორც ადამიანის სული, ისტორიისა და ჩვენი სამყაროს წინაშე აღსარებას წარმოთქვამს.



„ზარები გრივალში“ — ეს არის სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობის, ხასიათის, მსოფლმხედველობის ადამიანების, მთელი ქართველი ხალხის აღსარება და აღტაცება კაცობრიობის ცხოვრებით. იგი გამსჭვალულია სიყვარულისა და სიბრალულის პათოსით იმ ადამიანებისადმი, რომელთაც თავი შესწირეს დიდი ოქტომბრის რევოლუციას.

სპექტაკლის წარმატებაში დიდი წვლილი მიუძღვის მის სცენოგრაფიას (მხატვარი თ. დიდიშვილი). მხატვრის ნამუშევარს გამოარჩევს მაღალი გამომსახველობითი კულტურა, მაღალი ესთეტიკური გემოვნება და ძველი ქართული საეკლესიო ფერწერული ტრადიციების თამამი შემოქმედებითი ათვისება. სპექტაკლი აგებულია სინათლისა და ფერის თამაშზე, ბიბლიური, სიმბოლური შინაარსის თანამედროვე დრამატულ გამოსახვაზე. საქართველოს სიმბოლოა უშველებელი ფულურობიანი მუხა, რომელმაც ცხოვრება უკვე განვლო და ახლა უკანასკნელ გზას ადგას. ხეს არა აქვს არც ტოტები, არც ფოთლები, იგი ჯვარს უფრო მოგვაგონებს — სიკვდილის სიმბოლოს. მკვდარი ტოტების როლს თოკები ასრულებენ, რომლებითაც სპექტაკლის გმირები უხილავ, ციურ ზარებს რეკენ. ამ თოკებით ამალდებიან გმირები თეატრში სცენის ჩაბნელებულ სივრცეზე, როგორც დედამიწის შვილები, მოსწყდებიან მას და

შემდეგ ეცემიან ძირს, როგორც ფოთლები. ასე სპექტაკლში ალევორიულადაა განხილული ნებული ხისა და ადამიანის სიცოცხლე და სიკვდილი, ადამიანებისა და მიწის ბედი, სამშობლოს ბედი.

გასაოცარი სიძლიერითა და ემოციური ზემოქმედებით გამოირჩევა ხის — ძველი საქართველოს — დამარხვის მისტერია. მუხას თოკებით აზიდავენ — ახლა ეს უკვე გარდაცვლილი თამარის კუბოა, მუხის ფულუროში ჩადგმული, ძველი მთვარეც კი უკვე სამარის ძირშია, სამყარო შეტრიალდა — ასე ვერტიკალურად მდგარ მუხას ჩაუშვებენ მიწაში. დიდებულად, სევდიანად და საზეიმოდ რეკენ ზარები, ძველი საქართველო ეთხოვება სამყაროს.

მუხის სიმბოლიკა სპექტაკლში მრავალმნიშვნელოვანი და უსაზღვროა. ეს სიმბოლიკა რეჟისორმა და მხატვარმა აიღეს თავად გამსახურდიას რომანიდან, სადაც „წმინდა მუხაზე“ ბევრი და სხვადასხვა რამაა თქმული, სადაც ადამიანებიც კი არიან შედარებული მუხასთან. რომანის მთავარ გმირ თარაშხა ნათქვამი, რომ იგი ფესვებდამალ ფულუროიან მუხას ჰგავს. თარაშხა დალუბა თამარი. და ისიც სიმბოლურია სპექტაკლში, რომ თამარმა თავისი განსასვენებელი ჰპოვა მუხის ფულუროში — თარაშხის გულში. ამიტომ ორივეს ერთად ასაფლავებენ. ასეთი შესანი-

სცენა სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გვარლია“





შნავი მხატვრული ხორცშესხმა ჰპოვა თეატრში კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცების“ სულიერმა არსმა.

თამარისა და თარაშის როლები მსახიობების დიდი წარმატებაა სპექტაკლში, მაგრამ აღსანიშნავია საერთოდ ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლი, რომელმაც რეჟისორული ჩანაფიქრი მაყურებლამდე ჩინებულად მოიტანა.

ძალიერ მომხიბვლელია თამარის სახე მ. სამანიშვილის შესრულებით. ეს არის სილამაზის, იმედის, მარად მშვენიერის, სიკეთისა და ერთგულების განსახიერება. მსახიობი თამარს თამაშობს, როგორც სინათლის სიმბოლოს, როგორც საქართველოში ჩაუქრობელი სიყვარულის წყაროს, რითაც იგი უახლოვდება ლიტერატურულ სახეს. ყველაფერი საუკეთესო, რაც კი რომანში ნათქვამია თამარზე, ზუსტად განასახიერა მსახიობმა, განასახიერა ისე, როგორც ეს „მთვარის მოტაცების“ ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული.

რამდენადაც თამარი წარმოდგენილია სცენაზე ბედნიერების მომლოდინე, სიკეთისა და იმედის სხვივით გამსჭვალული, იმდენად თ. თავაძის თარაშის ნერვიულად დახვეწილ, უსაზღვროდ ტანჯულ სახეს სპექტაკლში შემოაქვს მარტოსულის იმედის მსხვრევის მძალი ტრაგიკული ნოტა.

თამარისა და თარაშის დუეტით ორი ურთიერთგამომრიცხველი მსოფლმხედველობის დაპირისპირების თემაა ვაღმოცემული. როგორც ყოველთვის, ი. კაქულიას სპექტაკლებში, ერთი სული ახალგაზრდა ქალის — სიცოცხლისმოყვარე ადამიანისაა, მეორე მამაკაცისა, რომელსაც უყვარს მხოლოდ თავისი თავი, თავისი ეჭვები, განცდები, არსებული სამყაროს მისეული უარყოფა, ეს მოხეტიალე სულია. ეს ორი სული ზედება ერთმანეთს, ეჯახებიან ერთმანეთს საბედისწერო კიდილში და მამაკაცის სული იპყრობს და ღუპავს ქალის სულს. სხვანაირად, სცენაზე გვიჩვენებენ ქალს, როგორც შემოქმედს, სილამაზისა და ჰუმანურობის საწყისს (ასეთებივე იყვნენ ანო, მარიანა და ულიანა გრომოვა). და პირიქით, მამაკაცები (უჩა, ოლენინი), უპირისპირდებიან ქალებს თავიანთი დაუძლეველი, ტრაგიკული სიმარტოვით, დაუქმყოფილებელი სიყვარულით, მათ არა აქვთ გარკვეული ცხოვრებისეული პოზიციები, არ სწამთ არც საკუთარი და არც სხვისი ბედნიერება.

მამაკაცის სული ი. კაქულიასთვის დემონიური, დამანგრეველია.

თავაძე-თარაში ადამიანის მარად შიშვენიერ სულის, მიწიერი ბედნიერების მოწინააღმდეგე, ინტელექტუალურ-რომანტიკული მოამბოხე სულის მატარებელია. მიწიერი ბედნიერება მას მხოლოდ მეშინაურ-ფილისტერული წარმოდგენია და ამიტომაც მიუღებელია მისთვის. თავაძის თარაში ძალზე შთაგონებული, თითქმის არამიწიერი პიროვნებაა. მისი ტვინი ანთებულია, რიდი და ღამაში თვალები გამოასხივებენ რალაც ეშმაკისეულ სინათლეს. მისი დახვეწილი ფიგურა მოუსვენარი, ფიცხი, შეუმჩნეველი მოძრაობებით გვაგონებს ფრინველს, შემთხვევით რომ მოხვედრილა მიწაზე, იტანჯება მიწიერი ცხოვრებით, სურს აფრენა და ეძებს თავის პლანეტას, ადგილს მისთვის შეუცნობელ სამყაროში. ეს ფერმკრთალი ნერვიული ადამიანი დემონს გვაგონებს. მსახიობმა და რეჟისორმა განავითარეს რომანის გმირის სახე. უარი თქვეს ეგოისტ, ბედისგან და ქალებთან წარმატებისგან განებივრებულ ღამაზე მამაკაცზე და თავიანთ გმირს შესძინეს რომანტიკული სული, დედამიწაზე ბედნიერების მაძიებელი ადამიანის თვისებები.

ქართველი ქალის სულიერი სიმშვენიერისა და ძალის განსახიერებაა სპექტაკლში ე. ხუტუნაშვილის მიერ ხორცშესხმული არზაყანის დედის ხათუნას სახე.

მნათე ლუკაიას ახორციელებს ა. სახამბერიძე, რომელიც გვანციფრებს იმ გულწრფელობით, გულისხმიერებით, რითაც ეხმარება იგი მის თვალწინ მომხდარ მოვლენებს. იგი ხალხის სამსჯავროა, ხალხის სულია, როგორც ყველა ქვეყნის მნათეები. ისიც ოდნავ უცნაურია, ცოტა ყრუვია, მაგრამ მის გულში აირეკლა საშინელი და მძლავრი, ალერსიანი და სიცოცხლის შემოქმედი ქარების ქროლვა ყველა დროის საქართველოში. ის სამრეკლოს სიმბალიდან ხედავს მთელ საქართველოს, რომელიც მას ძლიერ უყვარს. ეს სიყვარული ახარებს, აბედნიერებს, ხშირად ამწარებს კიდევ. იგი ძალიან გულისხმიერი და გულღიაა. გიჩნდება სურვილი სახამბერიძის ლუკაია შეადარო ზარებს. იგიც ისევე ნაზია და კეთილზმოვანი, მრისხანე და ძლიერი, მზიარული და მაცდური, მრავალხმიანი და მრავალსახიანი, როგორც მისი ზარები.

სპექტაკლში ბევრი სხვა აქტიორული მიგ-

ნებაცაა. მსახობთა ნამუშევრის წარმატება განპირობებულია იმით, რომ ისინი ენდობიან, სჯერათ რეჟისორული ჩანაფიქრის სიღრმისა. ე. სენაძის — კაც ზეამბაია, გ. ლელუყვა — არზაყანი, გ. პირველი — ძაბული, ნ. ნავროზაშვილი — თარაშის დედა მათა გვიბლავენ სცენური ხასიათებით, თამაშით, სულიერი ძალებით.

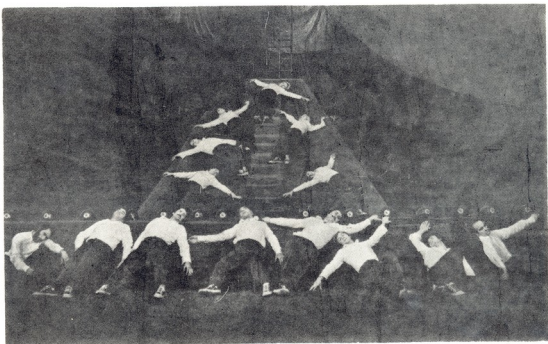
საინტერესო და შთამბეჭდავია მასობრივი სცენები, რომლებიც გემოვნებითა და დამუშავებით ა. შალიკაშვილთან ერთად. ზოგიერთი ეპიზოდი სოციალურ-ისტორიული ტრაგედიის ხასიათს იძენს, გრძელ, შავ-წითელ ტანსაცმლიანი გუნდი თითქოს თავით ფეხამდე სისხლში მოსერილი ეს-ესაა გადმოვიდა ისტორიის შავი ფურცლებიდან და თან მოიტანა დროის შეუჩერებელი მაჯისცემა, ბრძოლის მაჯისცემა. სწორედ ეს ადამიანები წარმოსახვენ ქართველ ხალხს, მათ მხრებზე გადადის გმირთა ცხოვრება.

„ზარები გრიგალში“ ხალხური და ახლებური წარმოდგენაა. ის, რომ რეჟისორმა მასში გამოიყენა ძველი ქართული ხალხური თეატრის ბერიკაობის, ხალხური ტრაგედიის თეატრის ფორმები, ამტკიცებს ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების ფასეულობათა მარადიულობას და უწყვეტობას.

რეჟისორი არ ცდილობს თავის ინსტრუქტაჟში გააცოცხლოს გამსახურდიას დროის მანის ყველა ხაზი. ამავე დროს არავითარ შემთხვევაში არ ამცირებს ლიტერატურული პირველწყაროს იდეურ-მხატვრულ მნიშვნელობას, პირიქით, ლიტერატურული ნაწარმოების იდეას გულმოდგინედ გადასცემს მაყურებელს თეატრალურ, სახიერ ფორმებში.

ამ სპექტაკლით რეჟისორი საქართველოსა და ქართველ ხალხზე ლაპარაკობს ძალიან მკაცრად და სიყვარულით, როგორც ხალხის ღირსეული შვილი. არც მისტერიული ჟანრია შემთხვევითი, არც სცენური გამოსახვის ფორმები (მხატვარი თ. დიდიშვილი) და მსახობების თამაშისა და მიზანსცენების აღსარებითი კანონიკური სტილი, ძველი ქართული საეკლესიო თეატრალური სანახაობების სახიობის და ბერიკაობის გამოყენებით რეჟისორი ამკვიდრებს ქართველი ხალხის, მისი უძველესი კულტურის ისტორიის მარადიულობას, სიცოცხლისუნარიანობას. მას სავსებით სწორად მიაჩნია, რომ საქართველოზე ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ ისეთი ოდინდელი ქართული „საუკეთესო“ ხელოვნების ენით, როგორსაც წარმოადგენს V-XII საუკუნეების ქართული კლასიკური კულტურა.

სენა სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გვარდია“



ლიბერალი პრაქტიციზმი

ლადო დონაძე

პარტულნი მუსიკალური კულტურის განვითარებაში დიდი დამსახურება აქვს გამოჩენილ კომპოზიტორს დ. არაყიშვილს. მისი მოღვაწეობა ქართული მუსიკის ისტორიის შესანიშნავი ფურცელია. დ. არაყიშვილი ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. იგი ეკუთვნის ქართველი კომპოზიტორების იმ სახელოვან თაობას (წ. ფალიაშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ნ. სულხანიშვილი), რომელმაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე საფუძველი ჩაუყარა ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას.

პირველი და ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რომელსაც დ. არაყიშვილის მოღვაწეობის გაცნობა იწვევს, მისი გასაკაცარი მრავალმხრივობაა. მან პარმონიულად შეთავსა თავის პიროვნებაში კომპოზიტორის, ხალხური მუსიკის მკვლევარის, პედაგოგის, პუბლიცისტის და საზოგადო მოღვაწის თვისებები. არც ერთი თაობის ქართველ კომპოზიტორს არ უწარმოებია ისეთი მასშტაბით და ინტენსივობით საზოგადოებრივ-განმანათლებლური, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-პედაგოგიური მოღვაწეობა, როგორც დ. არაყიშვილს. გასული საუკუნის დამლევადან მოყოლებული მისი მოღვაწეობა მოიცავს ჩვენი მუსიკალური კულტურის თითქმის ყველა დარგს. დ. არაყიშვილის მთელი სიცოცხლე შეიძლება დავახასიათოთ როგორც შრომითი გმირობა, მოწინავე მუსიკალური კულტურისადმი დაუღალავი და თავდადებული სამსახურის შესანიშნავი მაგალითი. თავისი მოღვაწეობით და მოწოდებით დ. არაყიშვილი ღირსეულად გვირდნის უმშვენებს პირველი თაობის გამოჩენილ ქართველ კომპოზიტორებს — წ. ფალიაშვილს, მ. ბალანჩივაძეს, ნ. სულხანიშვილს, ვ. დლიძეს. მიუხედავად შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დრმა სხვადასხვაობისა, ყველანი ისინი ეკუთვნოდნენ მოწინავე ქართველ ინტელიგენციას, რომელიც თავის მთავარ დანიშნულებას ხალხის სამსახურში ხედავდა. ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში დ. არაყიშვილი შევიდა როგორც პირველი ქართული ოპერის („ოქმულემა შოთა რუსთაველზე“, 1910) ავტორი, ქართული კლასიკური რომანის ფუძემდებელი, ქართული სიმფონიური ფანზის პიონერი („პომინი ორმუღს“, 1911), ერთ-ერთი მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი. მის

თვალწინ და მისი მხურვალე მონაწილეობით გაიარა ჩვენი მუსიკალური კულტურის ახალმა ისტორიამ, რომელიც გასული საუკუნის 80-90 წლებიდან დაიწყო.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს უდიდესი წვლილი, რომელიც დ. არაყიშვილმა შეიტანა ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის განვითარებაში, სადაც მას სამართლიანად ეკუთვნის ფუძემდებლის სახელი. მრავალი წელი ემსახურა დ. არაყიშვილი ქართული ხალხური მუსიკის მეცნიერული კვლევის დიდ საქმეს. თავის ფრიად მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ გამოკვლევებში იგი ისწრაფოდა გამოემდგინებინა ქართული ეროვნული მუსიკის თვითმყოფადი ნიშნები. დიდი დ. არაყიშვილის როგორც ქართული ხალხური მუსიკის შემკრების და მკვლევარის მნიშვნელობა, ქართველი ხალხის მაღალი სასიმღერო კულტურა თავისი მრავალმხიანი საგანძურით მუდამ იპყრობდა დ. არაყიშვილის უურადლებას. მისი კაპიტალური სამტომიანი შრომა ნათელ და დამაჭრებელ წარმოდგენას ბეჭადვს ქართული ხალხური სიმღერის სიმდიდრეზე. დაუღალავი, დაძაბული შრომის შედეგად დ. არაყიშვილმა შეძლო არა მარტო ჩაეწერა სრულიად სხვადასხვაგვარი ხასიათის 500-ზე მეტი ქართული ხალხური სიმღერის პანგი და ტექსტო, არამედ ავტოთვე ეწარმოებინა ფრიად მნიშვნელოვანი დაკვირებები ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მრავალმხიანი წყობაზე. მის პუბლიკაციებში მოცემულია ქართული ხალხური სიმღერების ანარული და დიალექტიკური კლასიფიკაციის პირველი ცდები, დადგენილია მათი ზოგიერთი მთავარი სტილისტური თავისებურება, დ. არაყიშვილმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა მიუთითა ქართული ხალხური მუსიკის ინტონაციური სისტემის არჩვეულებრივ ორიგინალობაზე. თავისებური მრავალმხიანი პოლიფონიური წყობა ქართული ხალხისთვის ძველთაგან დამახასიათებელია. ქართული ვოკალური პოლიფონია, როგორც ქართველი ხალხის უდიდესი შემოქმედებითი პოტენციის გამოხატულება, მთლიანად უარყოფს ძველ მეცნიერებაში გაბატონებულ შეხედულებას, თითქოს პოლიფონიის სათავე IX-X საუკუნეების დასავლეთ ევროპის საკულტო მუსიკაში იყოს. დ. არაყიშვილი დიდ ურადლებას უთმობდა საგუნდო ხალხური სიმღერის მრავალმხი-

ნი წყობის საკითხს და პირველმა შეძლო აეხსნა ქართული ხალხური მარშონისა და პოლიფონიის ზოგიერთი კანონზომიერება. დ. არაყიშვილის შემკრებლობითი მუშაობის მრავალწლიან გამოცდილებას და მთელ რიგ მნიშვნელოვან დასკვნებსა და განხორციელებებს, რომლებიც საერთოდ ქართულ ხალხურ სიმღერას ეხება, უდიდესი ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობა აქვს და სპეციალური გამოკვლევის საგანად უნდა იქცეს. 1902 წელს დ. არაყიშვილი აქტიურად ჩაება მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის ჭკუფში, რომელიც შედიოდა მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულ ბუნებისმეტყველების, ანთროპოლოგიის და ეთნოგრაფიის საზოგადოების განყოფილებაში და ხალხური სიმღერის შესწავლაზე მუშაობის მთავარ ცენტრად იქცა. დ. არაყიშვილი მტკად აქტიურ და უშუალო მონაწილეობას იღებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის მუშაობაში და 1901 წლიდან 1908 წლის ჩათვლით აწურობს ოთხ დიდ ეთნოგრაფიულ ექსპედიციას საქართველოს ცენტრალურ რაიონებში, აგროვებს უდიდეს მასალას და აქვეყნებს მთელ რიგ კრებულებში.

მიუხედავად იმისა, რომ დ. არაყიშვილის ენერჯია მოღვაწეობის რამდენიმე დარგში დაიწყო, მან საქმიანობა დიდი ნაყოფიერება გამოიჩინა საკომპოზიტორო შემოქმედების სფეროში. დ. არაყიშვილის შემკვიდრებობა მოიცავს თითქმის ყველა ძირითად მუსიკალურ ენარს: საპერსონ, სიმფონიურს, კამერულს, საგუნდო-სიმღერო, იგი ავტორია სამი ოპერის („ოქმიშულა შოთა რუსთაველზე“, „დინარას“, „ნესტანი“), სამი სიმფონიის, ორი სიმფონიური სურათის („მინი ორმუხედს“, „ახალი აღმოსავლეთის მინა“), ორი კანტატის, ოთხ-მოკლე რომანსის, მრავალი საგუნდო ნაწარმოებისა და დამუშავებული ხალხური სიმღერებისა.

მიუხედავად ენერჯიული მრავალფეროვნებისა, დ. არაყიშვილის შემოქმედება არ გამოირჩევა ფართო ემოციური დიაპაზონით, იგი ყველა ენარში ლირიკულად გვევლინება. მართალია, საბჭოთა პერიოდში დ. არაყიშვილი აფართოებს თავისი შემოქმედების თემატიკურ და ენერჯიულ ფარგლებს, ქმნის კომიკურ ოპერას „დინარას“, სიმფონიურს, კანტატას. მის ხარამონოს შემოქმედებაში სამოქალაქო თემატიკა იჭრება, მაგრამ მისი სტილი არსებით ცვლილებას არ განიცდიდა.

დ. არაყიშვილს, როგორც კომპოზიტორს, არ განუცდია საკუთარი შემოქმედებითი სტილის ხანგრძლივი ძიების პროცესი. უკვე ადრინდელ პერიოდში უახლოვდება ის მხატვრული სახეები და სტილისტური ნიშნები, რომელნიც შემდეგში დამახასიათებელი გახდნენ სიმწიფის პერიოდისათვის.

თავის შემოქმედებითი ბუნებით, არაყიშვილი, უპირატესად უყვლის, კამერული სტილის კომპოზიტორია. თითქმის ყველა ენარი მის შემოქმედებაში ლირიკულ-კამერულ განზრახვას იღებს. საგულსხმოა, რომ ლირიკული ნიჟის თავისებურებები ყველაზე მაფიოდ ვოკალური ლირიკის სფეროში გამოვლინდა, ყვე-

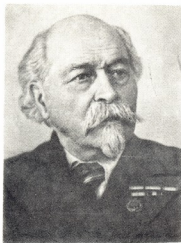
ლა ენარი მის შემოქმედებაში ლირიკული განიცდის. ცენტრალური ადგილი მის შემოქმედებაში უჭირავს კამერულ ენარს — რომანსს.

არაყიშვილის შემოქმედების სტილისტურ-ინტონაციური სათავეები საქმიანობის მრავალფეროვნება, მაგრამ მათი მიყვლება დიდ სიმღერას არ წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ არაყიშვილის მეცნიერული ინტერესები თითქმის მთლიანად მრავალხმიანი (გლუხური) ხალხური სიმღერისადმი იყო მიმართული, მის შემოქმედებაში ნაკლებად იგრძნობა ძველი ქართული სოფლური სიმღერის ძალა და მაღალი. ყველაზე მეტად იგი დაკავშირებულია ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ ნადავლს, როგორც კონკრეტულად აქვე უნდა ვახსენოთ რუსული კლასიკური მუსიკალური სკოლა, ეკრამდ კი, მისი ი. წ. „აღმოსავლური“ სტო, რომლის გავლენაც შეიგრძნობა არაყიშვილის ხარამონოს შემოქმედებაში.

ფრიალდ სიმპტომატურია, რომ თავის, არსებითად, ლირიკულ მუსიკაში კომპოზიტორი ანუღვანებს მღერეულებას ქალაქური ცალხმიანი ლირიკული სიმღერისადმი. არაყიშვილი არ ეშვარებოდა თავის რომანსებში ხალხური მუსიკის ნიმუშებს, არ მინათავდა ხალხური სიმღერების ციტრატას. ძველი თბილისის ქალაქურ სასიმღერო კულტურასთან მჭიდრო კავშირი ძირითადად ვლინდება მისი მუსიკის საერთო ემოციურ ხასიათში და აგრეთვე კონკრეტულ სტილისტურ ნიშნებში. ინტონაციური თვალსაზრისით არაყიშვილის რომანსები (ისევე როგორც მისი ოპერები) საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ ქალაქური სიმღერის სტილისტური თავისებურებების განხორციელებით კომპოზიტორი ახალ შესაძლებლობებს ხსნის ქართული მუსიკალური ენის შემოქმედებითი გამოვლინებისათვის.²

როგორც ითქვა, დ. არაყიშვილი მუსიკალური შემოქმედების თოქმის ყველა ენარში მოღვაწეობდა, მაგრამ მთავარი და უპირატესი ადგილი მის შემოქმედებაში ვოკალურმა ლირიკამ დაიკავა. დ. არაყიშვილისთვის მუსიკა არ წარმოადგენდა აბსოლუტურად დამოუკიდებელ სტიქიონს, იგი მისთვის პოეტის მონათესავე დარგია, კომპოზიტორმა იმთავითვე პოეტურ სიტყვას დაუვარაზა თავისი მუშა. მისი შემოქმედების ცენტრში დგას მუსიკალურ-პოეტური ენარი — რომანსი.

დ. არაყიშვილის შემოქმედება აღბეჭდილია ჰარმონიკული და ლირიკული. პირველი თაობის კომპოზიტორებს შორის იგი ყველაზე მაფიოდ გამოკვეთილი ლირიკონია. თავისი პირველი ოპერით „ოქმიშულა შოთა რუსთაველზე“ დ. არაყიშვილი ქმნის რომანსულ-ლირიკულ სტილის ტიპური ლირიკული ოპერას. მეორე ოპერას — „დინარას“ იგი თუმცა კომედიაურ ენარს მიაკუთვანებს, მაგრამ მასში არსებითად ლირიკული საწყისი ჰარმონიკის, თავის მეორე სიმფონიას თვით კომპოზიტორმა ლირიკული სიმფონია უწოდა. საგულსხმოა, რომ თვით სიმფონიის ფორმა მას ისე ეხმობს, როგორც ლირიკული და ენარული ეპი-



დიმიტრი არაყიშვილი

ზოდებას ციკლი, დ. არაყიშვილის შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს და ყველაზე საინტერესო სფეროს რომანის წარმოადგენს.

ეს უნარით შემოქმედებითი ლანობატორიის როლს ასრულებს მის შემოქმედებაში. მასში ყველაზე ადრე და ყველაზე დასრულებული ფორმით ვაჟოვლინა და არაყიშვილის ინდივიდუალობა, შემუშავდა მისი სტილის ძირითადი ნიშან-თვისებები.

დ. არაყიშვილი, შეიძლება ითქვას, „რომანსულად“ აზროვნებს. კერძოდ, საიპარო შემოქმედებაში, იგი ეყარება იმ საშუალებებს, რაც მის ვოკალურ ლირიკას უღევს საფუძვლად.

უკვე თავის მოღვაწეობის ადრინდელ პერიოდში და არაყიშვილი ვოკალურ ლირიკაში ქმნის საკუთარ სტილს. ეს ფხიზელი პრაქტიკოსი, დინჯი და აუჩქარებელი ადამიანი, ამავე დროს, რომანტიკული ბუნების შემოქმედელი იყო. დ. არაყიშვილი—ბუნებით კომპოზიტორი — პოეტი და ლირიკოსი. კომპოზიტორმა მისი მუსიკის ყველაზე დიდი ღირსებაა, ღამის პეიზაჟი, სიყვარულის ინტიმური გრძნობები — აი, მისი შემოქმედების ძირითადი ემოციური სფერო. დ. არაყიშვილის ლირიკული ნიჭის თავისებურებანი განსაკუთრებით მის რომანსებში ჩანს. ეს უნარი როგორც ტეტუბა ყველაზე მეტად შეეფერებოდა მის ნაწად მგრძნობიარე პოეტურ ბუნებას. ლირიკოსები ხშირად მინიატურულ ფორმას აძლევენ უპირატესობას მონუმენტურ სტილის წინაშე. დ. არაყიშვილის შემოქმედებაშიც რომანსმა, როგორც ვოკალურმა მინიატურამ, უპირველესი ადგილი დაიკავა, ამ დარგში და არაყიშვილის მხოლოდ ერთი წინამორბედი ჰყავს — მ. ბალანჩივაძე, რომელმაც ქართული რომანსის პირველი ნიმუში შექმნა, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ამ უნარში მ. ბალანჩივაძეს მხოლოდ წამომწყებისა და პიონერის სახელი ეკუთვნის, სოლო მის პირველ კლასიკოსად და ფუძემდებლად. დ. არაყიშვილი უნდა ჩაითვალოს. თუ უფროსი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში რომანსი ერთგვარ ლირიკულ პერიფერიას წარმოადგენდა და თვით ამ უნარის პიონერი მ. ბალანჩივაძე მხოლოდ მ—ნ რომანსით შე-

მოიფარგლა, დ. არაყიშვილის შემოქმედებაში მან ცენტრალური ადგილი დაიკავა, უფრო მეტი ვიდრე რომანსის სტილისტური ნიშან-თვისებები და არაყიშვილის შემოქმედებაში სცილდება ვოკალური უნარის ფარგლებს. მინიატურული წერის ტექნიკა მას გადააქვს დიდი ფორმის კომპოზიციაში.

ქართულ სარომანსო ლირიკას, როგორც ნაწარმოებთა რაოდენობით ისე მხატვრული ღირებულებით, არ მოეპოვება კომპოზიტორი, რომელიც თავისი მნიშვნელობით აჭარბებდეს დ. არაყიშვილს. მის 80-მდე რომანსს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფართოდ ცნობილი „ივერიის მთებზე“, „ვარსკვლავიანსა ღამეს“, „მე შენ გელი“, „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“, „ღამეა ბნელი“, „ნუ მღერო, ტურფავ“, „შემოღამება“, „ურმულზე“, „სიოვ ნაწო“ და სხვ.

რომანსებს არაყიშვილი თითქმის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე წერდა, ეს უნარი ყველაზე უაფთოდ ასახავს კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციას, დ. არაყიშვილის პირველი რომანსები, — „ტყემ მოისხა ფოთლი“ და „მზე აღარ ბრწყინავს“ დათარიღებულია 1902 წლით; უკანასკნელი — „მღვანედელი სამგორი“, 1951 წლით, მათ შორის 50 წელია. შეიძლება ითქვას, რომ რომანსი იყო კომპოზიტორის პირველი და უკანასკნელი სიტყვა.

მიუხედავად დიდი რაოდენობისა, დ. არაყიშვილის რომანსები არ გამოირჩევა მხატვრული სახეების დიდი მრავალფეროვნებით, მის რომანსებში ვერ შევხვდებით გრძნობათა რთულ გრადაციებს, მძლავრ და დაძაბულ დრამატოზმს, პათეტურ მგზნებარებას, ისევე როგორც, ეპიკურ სიდიადეს, ფილოსოფიურ ჩაფიქრებულობას, მაჟურ ფსიქოლოგიას. იგი თითქმის არ გამოდის წუწარი და ინტიმურ-ჰერმეტიკით განწყობილებების წრიდან, ფაქიზად დახვეწილი სტილის რთულებდავად, არაყიშვილის ლირიკა მოკლებულია რაფინირებას, მას არ ახასიათებს ნეოკლასიციზმი.

როგორც ლირიკოსი, დ. არაყიშვილი ეგება იმ თემებს, რომელთაც ყველა ქვეყნისა და ეპოქის ლირიკოსები ეგებოდნენ. ესაა სიყვარულის გრძნობა, ბუნების სილამაზე, მისი რომანსების სახელდახელო გარჩევაც გვიჩვენებს, რომ სიყვარულის გრძნობა განუყოფლად თან სდევს მის ლირიკას, როგორც ფსიქოლოგიური ლატმოტივი. მართალია, შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში 1902 წ. დ. არაყიშვილმა პატრიოტული ლირიკის ნიმუში შექმნა ი, ქვეყანაში ცნობილი შედეგის „გაზაფხულის“ („ტყემ მოისხა ფოთლი“) საფუძველზე, ხოლო მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდში რამდენიმე სიმღერა — რომანსი უძღვნა შრომის თემს, მაგრამ ნაყოფიერ შედეგს კომპოზიტორმა მხოლოდ სატრფიალო ლირიკის სფეროში მიაღწია.

ცნობილია, რომ უფროსი თაობის ყველა ქართველმა კომპოზიტორმა განიცადა ქალაქური სიმღერის გავლენა. ყველაზე მეტად ეს არაყიშვილის შესახებ ითქმის, სწორედ ქალაქურმა რომანსმა განსწავლრა კომპოზიტორის ვოკალური ლირიკის სტილისტურ-ინტონაციური ბუნება. ქართული რომანსი არ არის მინდვრის ყვავილი. იგი ძველი თბილისის საღონებში და ხევებში აღმოცენდა. როგორც თავისი გენეზისით,

ისე შემდგომი ევოლუციით ქართული რომანსი და მისი პირველი კლასიკოსი დ. არაუიშვილი დაკავშირებულია ძველი თბილისის მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლურ ნაკადთან.

მხატვრული ღირებულების მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანია აღჩინდელ მოსკოვის სერიალში შექმნილი რომანსები. მათში დიდი მხატვრული ძალით გამოვლინდა დ. არაუიშვილის ვოკალური ლირიკის დამახასიათებელი მხარეები, მისი სტილის თავისებურებანი, ამ დროს შექმნა მან თავისი სარომანსო შემოქმედების ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშები, რომლებიც დიდი პოპულარობა მოიპოვეს: „შე ადარ ბრწყინავს“ (1902), „მთიელი ქალის სკვილი“ (1904), „აღსდექ, შეინავარა“ (1906), „სიღო ნაზო“ (1906), „მე შენ გელი“ (1907), „ივერიის მთებზე“ (1908), „ვარდ უკვილთა სამეფოს მოდი“, „ნუ მღერი ტურფავ“ (1908), უფრო გვიან 1919 წელს დ. არაუიშვილი ქმნის გ. ქუჩიშვილის პოეზიაში შთავსებულ სამაგალითო რომანსებს „ღამეა ბნელი“, „შემოღამება“, „არ მუღამება“.

დ. არაუიშვილის ვოკალური ლირიკა არ გამოირჩევა თემატიკური, ენობრივი და სტრუქტურული მრავალფეროვნებით, გამოშავებულიობით ხაზოვანების სიმდიდრით, მისთვის უცხაო მავალითა და დრამატული რომანსი — მონოლოგი ან ეპიკური რომანსი — ხალადა. ყველაზე უფრო ახლოებულია კომპოზიტორისათვის რომანსი — ელეგია, წინარი სევდა, ნაწი ოცნებას და ქვრების განწყობილება. მის რომანსებში შედამებული დღის ბინდი უფრო იგრანობა ვიდრე მზიანი დღეების ელვარება. უკვე ბავშვობის წლებში მან შეიყვანა ცნობილი ქართული ქალაქური სიმღერა. „ახ, მთვარე, მთვარე“, რომელმაც თავიდანვე ერთგვარი ფსიქოლოგიური და სტილისტური გეზი მისცა მის შემოქმედებას. საგულისხმოა, რომ შემდეგში მან ეს სიმღერა მხატვრულად დაამუშავა ერთი მზისათვის ფორტიანოს თანხლებით. დ. არაუიშვილის რომანსებში ხშირად ფარული სევდა, ნაწი გულისთქმა, ღამის სიუზაის იდუმალ ფონზე იშლება. ბევრი მისი რომანსი თავისი განწყობით თითქოს ვოკალური ნოქტიურნია. ინტიმურ-ხატრფიალო განწყობილების გადმოცემა ღამის სიუზაის იდუმალ ფონზე მის რომანსებს აახლოებს ნოქტიურნებთან, სადაც შედამებული დღის იდუმალ ფონზე გაისმის სიუვარულის ინტიმური სიმღერა.

მეტად მრავალფეროვანია და მრავალრიცხოვანი პოეტების წრე, რომელთაც დ. არაუიშვილი თავის რომანსებში მიმართავს. მწილია მეორე კომპოზიტორის დასახელება, რომლის ვოკალურ ლირიკაში ენოდენ უზვი პოეტური მასალა იყოს გამოყენებული, თავის 80-იდე რომანსს დ. არაუიშვილმა სხვადასხვა ქვეყნის და ეპოქის 32 პოეტის ლექსები დაუდო საფუძვლად. აქ ჩვენ შევხვდებით სხვადასხვა თაობის ქართველ პოეტებს — ნ. ბარათაშვილი, ი. ქავჭავაძე, ა. წერეთელი, ა. უახუბეგი, გ. ქუჩიშვილი, ს. შანშიაშვილი, გ. ტაბიძე და სხვ. რუსული პოეზიის გამოჩინილ წარმომადგენლებს — პუშკინი, ლერმონტოვი, ფეტრ, პოლონსკი, მაიკოვი, მე-14 საუკუნის სპარსული ლირიკოსი შაფიზი, ოსური ლიტერატურის კლასიკოსი კ.

ხეთაგური, ვხვდებით მეორეხარისხოვან ავტორებსაც მ. დავილივა, გ. ვალინა, ს. ოსტროვი, მ. ნაუზოვი, ს. ხილისთაველი, ი. ტუქიშვილი, ავტორების ამგვარი მრავალფეროვნება, რომელიც უფრო მოზაიკური სიკრებლის შთაბეჭდილებას ქმნის, აშკარად მოწმობს, რომ კომპოზიტორი არ ხელმძღვანელობდა გარკვეული პრინციპით ტექსტების შერჩევის დროს, არც განსაკუთრებულ სიმართას ამქვანებდა რომელიმე პოეტისადმი, აღსანიშნავია ისიც, რომ, სამწუხაროდ, არაუიშვილი შეუძამ არ ამქვანებდა მაღალ მომხიბვლელობას ლექსების მხატვრული ხარისხის მიმართ, მისი მრავალი რომანსის ტექსტი არ ბრწყინავს პოეტური ღირსებებით, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი მრავალი ავტორის ტექსტებს მიმართავს, მაინც არა გვაქვს ვაფუძვლი ვიღაბარაოთ მის მიერ შერჩეული თემებისა და პოეტური სტილების დიდ დიანაზონზე. პოეტურ ტექსტებს არაუიშვილი მის მიერ შეთვისებულ მუსიკალურ-პოეტური სახეებისა და ასოციაციების პრინციპით აღქვამდა, ცნობილია, რომ რომანსი სინთეზური ეანია, იგი ორი საწყისის — მუსიკისა და პოეზიის ორგანული შერწყმის საფუძველზე შექმნება, მაგრამ სარომანსო ეანის განვითარების მიუღ მანძილზე ამ ორ საწყისს შორის არახლოდ არ უფილა სრული წონასწორობა — ან მუსიკას ქმნდა დომინიური ადგილი ან პოეტურ სიტყვას. დ. არაუიშვილის რომანსებში აშკარა მუსიკის პრიმატი პოეზიის წინაშე, მის რომანსებში მუსიკალური საწყისი ბატონობს სიტყვავზე, ამიტომ მათში იშვიათად ვხვდებით წმინდა მეტყველებით ინტონაციებს, ყველგან ბატონობს მელოდიური კანტილენა, მეტრადობის პრინციპი, ხლო რჩიტიკაბულ-დეკლამაციური სტილის ნიმუშები იშვიათო გამოხატვისას საბოგვხვდება. სიტყვა და მუსიკა დ. არაუიშვილისათვის არ წარმოადგენენ თანაბარი მნიშვნელობის კომპონენტებს, მუსიკალური საწყისის უპირატესობა, მისი დომინიური როლი და პრიმატი ყველგან ხანჯამებულია: დ. არაუიშვილის არც ერთი რომანსი კვალდაკვალ არ მისდევს ტექსტს, რომანსის მუსიკა ტექსტის მხოლოდ ძირითად განწყობილებას ასახავს და აწოგადებს. მისთვის უცხაო დეტალიზაცია, მთავარი და წამყვანი როლი უყველგან მინიჭებული აქვს მელოდიურ ფაქტორს, რომელიც აქ მუსიკალურ-მხატვრული განვითარების მთავარ საშუალებას წარმოადგენს. პოეტური ტექსტის მუსიკალური ასახვისას კომპოზიტორი ხელმძღვანელობს არა დეტალიზაციის, არამედ განვითარების პრინციპით.

დ. არაუიშვილის რომანსების მუსიკალური ენა სიხავსით, ბუნებრიობით მკაფიოდ გამოკვეთილი პლასტიკური ფორმით გამოირჩევა. მისი რომანსები უმთავრესად და უმეტესად დაწერილია სამანწილიანი ფორმით: ზოგჯერ ორნაწილიანი („ივერიის მთებზე“, „ნუ მღერი ტურფავ“, „მე შენ გელი“, „ვარსკვლავიანსა ღამეს“). წმინდა კულეტურ-სტროფული ფორმა ან მისი საპირისპირო რთული სტრუქტურა, გამკოლი კომპოზიცია არსად არ არის გამოყენებული.

დ. არაუიშვილის რომანსების განვითარება ერთი მუსიკალური სახის საფუძველზე აიგება. ამიტომ სტრუქტურის სამანწილიანობა როგორც მუსიკალური ფორმის გაბატონებული ტიპი, დ. არაუიშვილის რომანსებში არ გვევლინება კონტრასტულ სამანწილიანად

— შუა ნაწილი ჩვეულებრივ იმავე თემბაკურ, მაგრამ სხვაგვარად გადმოცემულ, მასალაზეა აგებული.

დ. არაუიშვილის რომანსების პარმონიული ენა არ არის რთული, კომპოზიტორის თითქმის ყველა რომანსი დაწერილია მაჟორში ან მინორში, ძველებური ხალხური დიატონიკური კილოები გამოყენებული არა აქვს (ან იშვიათად გვხვდება), მინორი ყოველთვის, ხოლო მაჟორი ძალიან ხშირად მოცემულია პარმონიული სახით, რაც ხაზს უსვამს რომანსების ლირიკულ სინაზეს, მგრძობიარე ხასიათს. დ. არაუიშვილის რომანსებში მინორული ტონალობები კარბობს, მაგრამ მაჟორული წყობის რომანსებიც ყოველთვის არ გამოირჩევა მხიარული ელფერით — „ივერის მთებზე“ (As-dur), „მზე შენ გელო“ (H-dur), („ვარსებულება დასე“) (D-dur), ე. ი. თვით მაჟორული წყობის რომანსები მინორულად ელვდნენ. დ. არაუიშვილის რომანსების პარმონიული ენა ძირითადად კოლორიტულ ფუნქციას ასრულებს და ბევრი მხარეები დაკავშირებულია რომანტიკული პარმონიის ტრადიციებთან: ტონალობათა ტერციული დაპირისპირება, ერთსახელიანი მაჟორისა და მინორის შეტრდება — რომანტიკული პარმონიის ეს დამახასიათებელი ნიშნები ხშირად გვხვდება მის რომანსებში. ემყარება რა კართული ქალაქური სიმღერის სტილისტურ საფუძვლებს, კომპოზიტორი ხშირად სარგებლობს პარმონიული მინორით, ვადიდებულ სეკუნდებს ინტერვალთა და ორნამენტებით — ასე მაგ. რომანსებში „აღდექე, შეინარადი“ (cis-dur), „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს“ (f-moll), პარმონიული მაჟორის, დადამტებული მეექვსე საფეხურის ფართო გამოყენება მის რომანსებს ლირიკულ გულთბილობას ანიჭებს.

დ. არაუიშვილის რომანსების ფაქტურა მთლიანად კომოფონიური და საფორტიპიანო თანხლება ჩვეულებრივ მელიოდისთვის რიტმულ-პარმონიული საყრდენია და არსად არ არის წინა პლანზე.

მელიოდური ხაზის განვითარებაში კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს სეკენციური გადასაცვლების ხერხს.

დ. არაუიშვილის უმეტესი რომანსების მშვიდ-მჭკრეტელობით ხასიათს შეესაბამება ფორტიპიანოს თანხლება — არქეირებული აკორდების თანაბარი მოძრაობა (კილოს ძირითად საფეხურებზე) და აგრეთვე პარმონიული ფიგურაციები ტრიოლიებით. კომპოზიტორი ხშირად ახდენს ერთსახელიანი მაჟორის და მინორის კოლორიტულ დაპირისპირებას.

მოდულაციური ტექნიკა ძირითადად ემყარება ტონალობათა ტერციულ დამოკიდებულებას, კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს პარმონიული მაჟორიდან პარალელურ მინორში გადასვლის ხერხს. რომანსი ხშირად იწყება და მთავრდება მინორით, შუა ნაწილი კი პარალელურ მაჟორშია, კომპოზიტორის დამახასიათებელი ხერხია შეჩერება, ხანგრძლივი ფერმატები დომინანტაზე.

დ. არაუიშვილის რომანსების სინაზეს და პლასტიკურობას ხელს უწყობს წელი ტემპი, ვიწრო ინტერვალია (მცირე სეკუნდური სვლები), მელიოდის სეკენციური გადასაცვლება, არქეირებული აკორდები კილოს ძირითად საფეხურებზე, ვადიდებული სეკუნდა, ტონალობების ტერციული დაპირისპირება ან ერთსახელიანი ტონალობები — ყველა ეს ნიშანი შე-

ესაბამება მისი რომანსების მშვიდ და სევდიან, ჭკრეტოთ ხასიათს.

თითქმის ყველა თავის რომანსს არაუიშვილი დასრულებს საფორტიპიანო პრელუდიითა და პოსტლუდიით, რომელთაც არა მარტო კომპოზიტორი მნიშვნელობა აქვს. საფორტიპიანო შესავალი — პრელუდია წინასწარ განსაზღვრავს რომანსის ტონუსს — იგი როგორც ინტონაციურად, ისე ემოციურად ამახადებს რომანსის შინაარსს, ეს კომპოზიტორის საყვარელი ზერია, მიუხედავად ამისა, ფორტიპიანოს როლი მის რომანსებში მხოლოდ თანხლების ფუნქციით განისაზღვრა და მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში ასრულებს დამოუკიდებელ როლს („მზე შენ გელო“).

დ. არაუიშვილის შემოქმედების მაგალითზეც შეიძლება განვსაჯოთ, რომ მუსიკალური ნაწარმოების ღირსებებს ხშირად მკაცრიად გამოკვეთილი მელიოდია განსაზღვრავს, თუნდაც მუსიკალური გამოხატულობის სხვა ელემენტების შედარებით მარტივი ზერებებით იყოს მოცემული.

დ. არაუიშვილის მხატვრული მსოფლმეგობრება არ არის მძაფრი და ინტენსიური, მასში ნაზი ოცნებითა და სევდით შერბილებული გრძობაა უკარბობს, დ. არაუიშვილის რომანსების სახელდახელო გარჩევაც კი გვიჩვენებს, რომ სიყვარულის გრძობა ვაწუროვდდა თან დღეს მის ლირიკას, მისი რომანსების სევდიან პანგებში ზოგჯერ მუხამაზური ლირიკის რომანტიკული ენაშია შეზღუდული.

დ. არაუიშვილის საუკეთესო რომანსები გამოირჩევიან ფორმის ლაკონიზმით, ფაქიზი მელიოდურობით, ნაზი კოლორიტული ფერადოვნებით. დ. არაუიშვილის მთელი შემოქმედების ეპიკაფად გამოდგება ძველი ოსტატების ცნობილი თქმა: „მელიოდია მუსიკის სულია“.

არაუიშვილის მრავალრიცხოვან რომანსებს შორის საქმარისია ვაწუროვთ ყველაზე უფრო დამახასიათებელი და მნიშვნელოვანი ნიმუშები, რომ ვაჯარკივთ მისი სარომანსო შემოქმედების ძირითადი სტილისტური ნიშნები, ეს ნიშნები უკვე ადრინდელ-მოსკოვის პერიოდში შექმნილ რომანსებში ვაწუროვდდა, ამ მხრივ საუკრადებოა, რომანსი „მზე აღარ ბრწყინავს“, რომელსაც საფუძვლად უდევს კ. ხეთაგუროვის პოემის „ფატიმას“ ერთი ნაწივეტი.

„მზე აღარ ბრწყინავს“ ელვგიური ლირიკის მკაფიო ნიმუშია, რომელიც მხატვრული ხაზის ერთიანობითა და ფორმის მთლიანობით გამოირჩევა, რომანსში ვად-მოცემულია მთელი კალის ფატიმას ნაწვლიანი სარ-რთილო ვაწუროვდება ლირიკული პეიზაჟის ფონზე, რომანსის სევდიან კოლორიტს ხაზს უსვამს ძირითადი ტონალობა gis-moll, ვადიდებული სეკუნდა, მელიოდური როლის მღორე სეკუნდური სვლები, წელი ტემპი, (ანდანტე), ზომის მონაცვლეობა 4/4 3/4 6/8 3/4, ფიგურული საკვებია განსაჯარბებით რომანსის შუა ნაწილში. უკვე ამ ერთ-ერთ პირველ რომანსში მოცემულია დ. არაუიშვილის სარომანსო სტილის თითქმის ყველა დამახასიათებელი მხარე, რომანსის სანაწილიანი აღნაგობა ვაწუროვდება ფორტიპიანოს შესავლისა და დასკვნითი ნაწილის აკორდებით.

კომოფონური კანტილენა მოცემულია არქეირებული აკორდების (კილოს ძირითად საფეხურებზე) ფონზე, რომანსის ექსპრესიას აძლიერებს პუნქტირული

რიტმი, მეტრული კონტრასტები. მისი დაძაბულობა და მღვდლვარება უფრო საგრძნობია შუა ნაწილში, სადაც გვხვდება დომინანტური აკორდები ტონიკის გარეშე და მელოდიური ხაზი კულმინაციურ წერტილს აღწევს. რომანსში გამოყენებული ხერხები შემდეგ გვხვდება ამ პერიოდის სხვა რომანსებშიც („დასკვლავიანსა ღამეზე“, „აღსდექ, შეინავარდე“, „ივერიის მთებზე“, „ნუ მღერი, ტურფავ“, „ვარდუვაველითა სამეფოსმოვლი“ და სხვა).

ანალოგიური ხასიათი აქვს კ. ხეთაგურის ტექსტზე დაწერილი მეორე რომანსი — „მთელი ქალის სიკეთელოზე“, რომელიც დრამა სცენის გადმოგვცემს მთელი ქალის ტრაგიკულ ხვედრს, გამოწვეული სოციალური ჩავრთით. სცენიანი, პირქუში განწყობილება მსუკეაღას მთელ რომანსს. მას უკვე ამახადებს რომანსის შესავალი ფრთვიულ კოლოში (ანდალტი, შარმონიულად დაძაბული ალტერკრებული აკორდები).

არაუიშვილი იყო პირველი ქართული კომპოზიტორი, რომელიც ფართოდ იყენებდა თავის შემოქმედებაში რუსული პოეზიის სახეებსა და მოტივებს. კომპოზიტორის რომანსებში თავს იჩენს არა მარტო რუსული მუსიკალური, არამედ პოეტური კულტურის ტრადიციებიც. არაუიშვილის საუკეთესო რომანსები თემატიკით, ენარობრივად და მუსიკალური ენის ცალკეული თავისებურებებით ახლოს დგას XIX ს-ის დასასრულისა და XX ს-ის დასაწყისის რუსულ ვოკალურ ლირიკასთან, ამის დამადასტურებელია მათი საერთო სტილისტური თვისებები: მკაფიოდ გამოხატული კანტაბლესობა, მუსიკის მღერად-ლირიკული ხასიათი, შარმონიული ენისა და ფაქტურის ცალკეული ნიშნების ნათესაობა.

არაუიშვილისა და, საზოგადოდ, ქართული ვოკალური ლირიკის დიდ მიღწევად უნდა ჩიოთალოს პუშკინის ტექსტებზე დაწერილი პოპულარული რომანსები: „ივერიის მთებზე“, „ნუ მღერი, ტურფავ“, რომელიც არაერთხელ ვახანდარან კომპოზიტორთა მუსიკალური შთაგონების წყაროდ (სამკარბისა მოვისხენიანთ „ნუ მღერი, ტურფავ“, გლანჯია, ბალაიორების, რიმსკი-კორსაკოვის, რახმანიოვის, „ივერიის მთებზე“ რომსკი კორსაკოვისა).

და, არაუიშვილმა შექმნა ქართული ვოკალური პუშკინიანის პირველი ნიმუშები. დიდი რუსი პოეტის ტექსტებზე დაწერილი ექვსი რომანსი და ერთი საგუნდო სიმღერა, საგულისხმოა, რომ პუშკინის პოეზიიდან მან შეარჩია საქართველოსად დაკავშირებული ლექსები: „ივერიის მთებზე“, „ნუ მღერი ტურფავ“, უნდა ითქვას, რომ პუშკინის ლირიკის ზოგიერთმა ნიმუშმა შესანიშნავი განსახიერება პოეზია და არაუიშვილის სარომანსო შემოქმედებაში.

თავის შინაგანი შარმონიულობით, გამართული კომპოზიციით, მუსიკალური და პოეტური ფორმის ფაქიზი შესატყვისობით გამოირჩევა რომანსი „ივერიის მთებზე“ (As-dur). არაუიშვილის ეს ვოკალური მინიატურა პუშკინის პოეზიის მუსიკალური განსახიერების საუკეთესო ნიმუშია. პუშკინის ელეგიური მშვიდი სევდა აქ შესანიშნავად გამოხატულებას იღებს, რომანსში ორგანულად არის შერწყმული ორი მხატვრული სახე — სატრაგო პოეტური ქვერტა და დამის პეიზაჟის კოლორიტი თითქმის ერთიან მხატვრულ სახეს ქმნის. ჩვენს წინაშეა — ტიპური არაუიშვილის

ხერხი — მასში სიყვარულისა და ბუნების გრძნობა თავისუფლადაა შეერთებული. ყურადღებას აკრძალავს არაუიშვილის დაზახანათებელი რომანსებიც. პირისპირება — As-dur და სარალედური მინორი — f-moll. ეს რომანსი უახლოვდება აბდულ არაბის არიოზოს. კომპოზიციური კანტილენა სულ მდის არპეჯირებული აკორდების ფონზე, საფორტეპიანო პრელუდია ამახადებს რომანსის მუსიკის როგორც ინტონაციურად, ისე ემოციურად. ფორმით რომანსი ინტონაციური, რაც გამოწვეულია მისი ორი განწყობილებით — ბუნების ქვერტა და სიყვარული.

პუშკინის ლექსის ორმა განწყობილებამ — ბნელმა ღამემ და იღუპილი ბუნების ფონზე სიყვარულის გრძნობის გადმოცემამ განაპირობა თვით რომანსის ორნაწილიანი აღნაგობა. ვრცელი შესავალი ბნელი ღამის სურათს ასახავს, — ზოლო არპეჯირებულ, არფისებურ ფონზე მოცემული შესანიშნავი ლირიკული კანტილენა — სიყვარულის გრძნობას.

ცნობილი რომანსია აგრეთვე „ნუ მღერი, ტურფავ“ პუშკინის ტექსტზე, რომანსი სცენიანი განწყობილებინაა, თავისი აღნაგობით სამწიქლიანია, რომანსის სულიერ განწყობილებას წინასწარ გვაცნობს შესავალი. ვოკალური პარტია კანტილენურია (f-moll). ადგილი აქვს ტონალობათა ცვლას, რომანსის სცენიანი განწყობილების ქმნის გმირის მოგონება. იგი იკონებს სამშობლოს, მის ბუნებას, ქართველ ქალს, რომლის გახსენება მას სევდას ჰგვრის. აღსანიშნავია გადიდებული სიყვარულის სწორი გამოყენება და ტონალობათა ცვლა, რომანსის შუა ნაწილი უფრო მღვდლვარება და დინამიკურია.

როგორც ითქვა, დ. არაუიშვილის რომანსების სცენიანი კანტილენა ზოგჯერ მუხამბაზური ლირიკის გამოხატულებინაა. აქ სცენიანობის მიზეზიც სატრაგიკალი გრძნობაა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მიმოხედვითა შე-14 საუკუნის დიდი სარსელი ლირიკოსის ჰაფიზის ტექსტებზე დაწერილი რომანსები: „ვარდუვაველითა სამეფოს მოად“ (f-moll. 1838) „აღსდექ, შეინავარდე“ (cis-moll), „სიღვ, ნაზო“ (1906) ესენი ერთმანეთს უახლოვდებიან არა მარტო განწყობილებითა და კოლორიტით, არამედ სტილისტური ნიშნებით — შარმონიული მინორი, გადიდებული სეკუნდა, ორნამენტული მელოზამტია და სხვ. კოლორიტის ხინატიუთადა სიფაქიზით აღბეჭდილ ამ რომანსებში არაუიშვილი იძლევა აღმოსავლური მუსიკის ინტონაციურ-რიტმული და ფაქტურული თავისებურების მკაფიო განსახიერების მაგალიტს, რომანსების ეს ქვეფუთ თავისი ფაქიზი ორიენტალური კოლორიტით ეფენტურად დაეკავშირებულია ძველი თბილისის მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლურ ნაყდათან. მეორე მხრივ, აქ იგრძნობა „რუსული აღმოსავლეთის“ ტრადიციები, როგორც მოსალოდნელი იყო, და არაუიშვილის მიმართებულა აღმოსავლური კოლორიტისადმი განსაკუთრებით მკაფიოდ იხატება რომანსებში ჰაფიზის სიტყვებზე (რუსული თარგმანი ფეტიხის).⁵

აქ უკვლავზე ნათლად შეიმჩნევა „რუსული ორიენტალიზმის“ სტილიზაციის მომენტები. მაგრამ მათ არაფერი აქვთ საერთო ტრაგედიკულ ბანალურ ორიენტალიზმთან, რომელსაც მუდამ ერიდებოდა ქართული მუსიკა. ჰაფიზის პოეტური სტილის შესაბამისად ამ რომანსების ლირიკა აღბეჭდილია სიფაქიზითა და სი-

5. „საბუთო ხელოვნება“ № 10, 1983.

ნატიათ. მათში დ. არაჟიშვილი შორიდან ეხმარება კართული მუხამბაზურის ლირიკის ოსტატებს, რომლებზედაც გარკვეული გავლენა იქონია პაფიზის სკოლამ და მისმა ერთკლასმა ლირიკამ, მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“, სადაც ორგანულადაა შერწყმული პოეტური ტექსტი და მუსიკა, რომანის როგორც განწყობილებას, ისე მის ინტონაციურ სტილს წინაწარმ აშხალებს საფორტისთანო შესავალი. აქ ვგვხვდებით საძველესი სეკუნდარ, რომელიც ხაზს უსვამს რომანის ნაღვლიან განწყობილებას.

მუსიკალური პოეზიის სამავალით ნიმუშია ფრიალ პოლუარული ლირიკულ-სატრფიალო რომანის „ვარსკვლავიანსა ღამეს“. თავისი ემოციური კოლორიტით და განწყობილებით იგი უახლოვდება ცნობილ რომანს „იერიის მიწებზე“, ორივე შემთხვევაში გადმოცემა-ღამის იდუმალი პეიზაჟის სურათი. რომანში პოეტური და მუსიკალური სახეების სრულ დაშთხვევას ვხვდავთ, რომანის მელიოდია ელემენტური სევედის ნაწი ბურუსითაა მოცული. ეს რომანის დაწერილია ფეტის ტექსტზე, რომელმაც რუსულ პოეზიაში მოგვცა ბუნების მშვენიერებისა და სატრფოს სიყვარულის ინტიმური განცდის თემა; თავისი ფაქიზი ნიუანსებით და ნაწი მშვიდი კვრტით ფეტის პოეზია ძალიან ახლოა დ. არაჟიშვილთან. ამოღების ძირითადად ერთი ტონალობის D-dur-ის ფარგლებშია, პარამონიული მეორე შემდეგ იცვლება d-moll-ით.

მეორე სეკუნდური სველებით მოძრაობა მელიოდია სავსებით ერთგვება ტექსტს. უფრო მელვლავრა და დაძაბული რომანის შუა ნაწილი, რომანის „ვარსკვლავიანსა ღამეს“, როგორც მუსიკის ხასიათით, ისე, ნაწილობრივ, ინტონაციური წყობით ახლოა ჩაიკოვსკის რომანსებთან.

განკლებილით დგას დ. არაჟიშვილის შემოქმედებაში რომანის „მე შენ გელი“ (მ. დავიდოვას ტექსტი.) რომელიც მკაფიოდ გამოირჩევა პირველი პერიოდის რომანსებს შორის თავისი მელვლავრ ტონუსითა და მძაფრი ექსპრესიით. იგი ემოციურად ყველაზე დაძაბული რომანისა არაჟიშვილის შემოქმედებაში. „მე შენ გელი“ დრამატურული ლირიკის ნიმუშია, რომანის მთავარი ტონი პათეტურია. ვოკალური მინი-აკტირების მცირე ფორმები კომპოზიტორმა ქმნის უწყვეტ, გამყოფ განვითარებას. მასში იდელი მელვლავრებით არის გადმოცემული სატრფოს ლოდინი ღამის სინნელით მოცულ ხეივანში. ეს გრძობა ერთი მლიერი ემოციური ნაკადის სახით არის გადმოცემული რომანისში, რომანის ლაონიური ფორმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის შინაგან დაძაბულობას და პოეტური განცდის სიმღაგრეს. მის დაძაბულობას და მელვლავრებს ზელს ლუწუბოს ცვალებადი მეტრი (4/4 მ/4 2/4) ტონალობების ხშირი ცვლა: H-dur, gis-moll, C-dur, E-dur ნახტომები მელიოდიაში, ზოგჯერ, სექსტაზე და კონტრაზე. რომანის განვითარების შინაგან დინამიკაზე მეტველებს მისი კულმინაციის დაშთხვევა რომანის ბოლო მონაკეთზე, ეს რომანის თავისი მელვლავრებითა და რომანტიკული ექსპრესიით უახლოვდება რამბინიონის რომანსებს. მისი პირველი ნაწილი რჩიტატულია — პოეტური ტექსტის შინაარსმა განაპირობა ამ რომანის ორნამენტული აღნაგობა: პირველი ნაწი-

ლი — მშვიდი თხრობა, მეორე კი — დაძაბული და დრამატული.

სერენადული

არანაქლებ მნიშვნელოვანია გ. ქუჩიშვილის „მე შენ გელი“ შთავლენებით რომანსები, რომელთაც დიდი პოპულარობა მოიპოვეს: „ღამეა ბნელი“, „შემოღამება“, „ურმულზე“. ისინი ერთმანეთს უახლოვდებიან თემატიკით, განწყობილებით, პირქუში ემოციური კოლორიტით, რჩიტატული მელიოდია, მინორული წყობით, ფორმის აღნაგობით (სამწაწილიანობა), რიტმული სტრუქტურით, რჩიტატული მელიოდია — მასში გარანაულად არის შევსებული მღერადობა და თავისუფალი რჩიტატის ელემენტები.

„ღამეა ბნელი“ მარტობან განწყობილებით არის გამსკვალული. მასში გაბატონებულია უიმილო სევდა. მას ხაზს უსვამს მინორული კილო (e-moll, g-dur, e-moll). გმირის მწუხარებას აძლიერებს გარემოს დუმილი — ბნელი და გრძობი დამე. მისი მხატვრული სახე დავაშორებულია ღამის პირქუშ პეიზაჟთან. რომანის ფორმა სამწაწილიანია. საფორტპიანო შესავალი აქცენტონაციურად და განწყობილებით აშხალებს რომანსს. ვოკალური პარტა რამდენადაც დეტალმაციურია, რომანის შუა ნაწილი (პარალელურ მეორეში უფრო მოძრაობა. მთელი რომანის აგებულია $\frac{3}{4}$ -ზე. აკომანემენტ „არაჟიშვილისებურია“ (დაშლილი აკორდების არპეჯირებული ფონი).

„შემოღამება“ თავისებური პატრიოტული ელემენტია. — იგი გადმოცემებს ღრმა სველით მოცულ ფიქრებს სამშობლოს შესახებ. რომანის სამწაწილიან აღნაგობისაა. e-moll შესავალი თავისი მელმაციურით განწყობილებით აშხალებს რომანის ემოციურ ტონუსს. გმირის სევდა გამოწვეულია სამშობლოს ტანჯვით. ვოკალური პარტა რჩიტატულია. მელიოდია ვითარდება ძირითადი ტონალობის (e-moll) მთავარი საფეხურების აირადულ ფონზე. შუა ნაწილი გართულბულია როგორც ფაქტურით, ისე პარამონიული ენით (შემოქმედებული სეპტაკორდების ქრომატული დაღმავალი მოძრაობა, მთავარი მელიოდის სიკვეციური განმეორება ბანში).

საბჭოთა პერიოდის მთელი რიგი რომანსები და სიმღერები, მაგ. „წარაო და ყვავილები“, „მე შენ გელი“ (ქუჩიშვილის ტექსტებზე), „სოფლისაგენ“ (1933) (ვ. გორგაძის სიტყვებზე) აღმუშავებულია სიხარულით სავსე ღია, ნათელი სახეებით. „წარაო და ყვავილები“ (1941) ენარული ხასიათის რომანსია, მსუბუქი და მხიარული ნაკვეთია რიტმი, მეორეული კილო, მარტივი სამ-ნაწილიანი ფორმა, ცქრიალ მელიოდია. ასეთია ამ რომანის ზოგიერთი დამახასიათებელი თვისება.

სამწუხაროდ, უკანანერლი პერიოდის რომანსები განსაკუთრებით ნ. ბარათაშვილის ტექსტებზე — „ჩემს ვარსკვლავს“, „სული ობოლი“, „როს ბედნიერ ვარ“, „შევიშრობ ცრემლსა“ ნაქლებ დამახასიათებელია კომპოზიტორისათვის და არაფერს ახალს არ მატებს მის სარომანსო შემოქმედებას.

დ. არაჟიშვილის რომანსები დღემდე შეადგენს ქართული ვოკალური ლირიკის ძირითად ფონს, რომ-



მელრეადე აღიზარდენე ქართულ მომღერალთა მთელი თაობები. გამოჩენილმა მომღერლებმა ვ. სარაჯიშვილმა და ს. ინაშვილმა გაუყაფეს მათ გზა ფართო ასპარეზისკენ.

არაუშვილის კამერული ვოკალური ღირსიის რჩეული ნიმუშები ძვირფასი განძია ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში. არც ერთ ქართულ კომპოზიტორს არ გაუმდებდებია ასე ქართული კამერული ვოკალური მუსიკა. ბევრმა მისმა რომანსმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა და მტკიცედ დამკვიდრდა არა მარტო საკონცერტო და პედაგოგიურ რეპერტუარში, არამედ ყოველ ადამიანს. როგორც თქვა, რომანსის მიწვეწველთა დ. არაუშვილის შემოქმედებებში არ იჭრება მხარე მხოლოდ და ფანრის ჩარჩოებით. რომანსმა მას გზა გაუყაფა საოპერო შემოქმედებისკენ და, მართლაც, დ. არაუშვილი აღინიშნა (შოსკოვის პერიოდის) რომანსები უშუალოდ მისამხედველ სახეობის წარმომადგენელ ნიკო პირველი ოპერის—„თქმულება შოთა რუსთაველზე“ შემქმნისათვის. ვოკალურმა ღირსიამ ბუნებრივად მიიყვანა კომპოზიტორი რომანსულ-პროზული ოპერის შემქმედებ. მის შემოქმედებში მოხდა ამ ორი ფანრის დაახლოება. ამიტომ, ყოველივე, რაც თქვა დ. არაუშვილის რომანსებზე, შეიძლება გავავრცელოთ მის ოპერებზეც. რომანსი დ. არაუშვილის შემოქმედებითი შემოქმედების ყველაზე ძვირფასი ნაწილია და ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის შესანიშნავი მონაპოვარი.

დ. არაუშვილი ავტორია პირველი ქართული ოპერისა — „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რომელიც 1919 წელს დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე, ეს წელი ქართული მუსიკის ანალებში შევიდა როგორც დიდი ისტორიული თარიღი, რადგან, იმავე წელს თეატრის სცენაზე განსახიერდა ზ. ფაღალავის „ახალგაზრდა ვიქტორი“ და ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“.

„თქმულება შოთა რუსთაველზე“ რომანსულ-პროზული სტილის ოპერაა, სიუჟეტის ინტიმურმა ხასიათმა და რომანსული ფორმების ფართო გამოყენებამ ოპერას კამერული ხასიათი მისცა. მისი ემოციური სფერო მთლიანად ლირიკულია და თითქმის არც ერთ დრამატულ ეპიზოდს არ შეიცავს. „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ სრულიად მოსულებულია გატეგან მოქმედებას. მას „ევეგენი ონგენის“ მსგავსად, შეიძლება „ლირიკული სცენები“ ეწოდოს. ოპერის მთავარ ხაზს რუსთაველის სულიერი დრამა შეადგენს. საგუნდო და სასცენკო ეპიზოდებს დეკორაციული ხანახაობით ხასიათი აქვს. ოპერა უმოკლესად ერთი განწყობილებითაა განწყობილი, არც ერთი მომენტი არ არღვევს წყნარი და უფოთველი გრძნობების იდილიას, ოპერის განვითარების მთელ მანძილზე გმირთა სახეობი არ განიცდენ ტრანსფორმაციას. კომპოზიტორი არ სარგებლობს კონტრასტული დაიქრდაპირების პრინციპით. მთელ ოპერას ერთგვარი ლირიკული მონოტონობის დაუღია აზის. მის სტატუტობას ხაზს უსვამს ნელი ტემპის სიუჟეტი და ერთფეროვანი რიტმი (მეტრიულად ტრიოლური).

ოპერის მთავარი მომენტებია:

რუსთაველის გაცლიება საზღვარგარეთ (საბერძნეთში). პოეტს ეთხოვინა ახლომდებარე, მგაობრები და მისი პირველი სატრფო ნინო (I აქტი).

მეორე აქტში ნახვენება პოეტის სამშობლოში დაბრუნება და მასთან საზეიმო შეხვედრა თამარ მეფის სასახლეში (II აქტი) რუსთაველის ცოლს მტკიცედ ნახსენებია. პოეტის მსახურის ახლულ-არაბის სტრფალი სცენა გულჩინასთან. პოეტის შემოფოთება, ნინოს სიკვდილი (III აქტი).

სულთ ლიბრეტოსა და დრამატურგიის გამო ოპერამ ვერ დაიშვირდა სცენურ ცხოვრებას, მაგრამ იგი შეიცავს მაღალმხატვრულ ეპიზოდებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს საკონცერტო რეპერტუარში. ასეთია ოპერის შესავალი, ნინოს არიოზო, თამარის კავტინა, მგოსნის სიმღერა, „ურმულა“, ახლულ-არაბის არიოზო, ახლულ-არაბისა და გულჩინას სატრფალი სცენა (დუეტო), ცეკვები. ოპერა აღბეჭდილია ფაქტის საორკესტრო კოლორიტით. იგი გამოირჩევა ნატივთ ფერადოვნებით, რაც ნათლად მტკიცელებს კომპოზიტორის საორკესტრო ოსტატობაზე მთელი ოპერა აკვარელის ნახს და ფაქტის ფერებით არის აღბეჭდილი.

შესავალი (h-moll) როგორც თემატიკურად ისე სტილისტურად და ემოციური კოლორიტით დაკავშირებულია ოპერასთან. მასში გამოყენებულია ნინოს არიოზოს და ახლულ არაბისა და გულჩინას სატრფალი დუეტის მუსიკა, შესავალი თავისი ნახს, რომელშიც სცენური აღსახე ლირიზმით, ფაქტის კოლორიტით და იმპროვიზაციულ-ორნამენტული მღერადობით ტონს აძლევს და განსაზღვრავს ოპერის საერთო ხასიათსა და სტილს.

I აქტში გამოირჩევა ნინოს ლირიკულ-სატრფალი არიოზო, მასში გადმოცემულია გამოთხოვება შოთასთან — სატრფოს განშორებით გამოწვეული, სევდა, ვოკალური პარტია მღერადი რეჩიტაციის ნიმუშია. აგებულია აღმოსავლურ ინტონაციებზე, მას ბოლომდე გასდევს მუსიკარების ელტორა. არიოზოში გაბატონებულია a-moll. აღსანიშნავია მეტრული კონტრასტები (3/8 2/8). მღერადი სედიანი მელოდია. გამჭვირვალე თანხლები, მინორული წყნობა, რომლის გამოყენებულას ხაზს უსვამს ფორგიული სევდა, რაც ტიპურია დ. არაუშვილისათვის. I აქტის ერთ-ერთი მეტად მიმზიდველი ეპიზოდია „ურმული“. იგი გამსჭვალულია სედიანი ლირიზმით და შენარჩუნებული აქვს ხალხური ორიგინალის ყველა ნიშანი: მეტრულად ცვალებადი (3/4 2/4 3/4 4/4) ორნამენტულ-იმპროვიზაციული მელოდია, მღერადი რეჩიტაცია, ეოლიური კილო.

ხალხური მუსიკის გავლენა განსაკუთრებით ოპერის მეორე აქტს ემჩნევა. მასში თავისებურადაა შეთავსებული სოფლური და ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშები. პირველის გავლენა ემჩნევა გუნდებს (სუფრული „მრავალკამიერი“, „დიდება“), ხოლო მეორეში — სლოე ეპიზოდების („მგოსნის სიმღერა“, „თამარის კავტინა“);

„მგოსნის სიმღერა“ (As dur) მეორე აქტის ცენტრალური ეპიზოდია. მგოსანი ადიდებს და ხობტას ასხაზს საქართველოს ძლევაში მეთე თამარს, ქართველ ხალხს, შოთას გენიას. იმპროვიზაციული მელოდია (რომელიც ემყარება ხალხურ სიმღერას „სად ხარ, ჩემო საღამურა“) არქაიზებული აკორდების ფონზე მღერად მიმდინარეობს, სიმღერა მთლიანად აღმოსავლური ყვილისაა, ადგილი არა აქვს ტრანალურ

ცვალებადობას, სიმღერას უფროდებდა ქალთა გუნდი, რომელიც ასევე აქებს თამარ შეფეს.

თამარის კავატინა — „მისი სახელი თინათინ“ — ოპერის შესანიშნავი ეპილოგია. მას საფუძვლად დაედო ხალხური სიმღერის „ო, საყვარელო, ცრემლზე ჩემსა“ — პირველი ორი ტაქტი, სინკოპირებული აკომპანეიმენტის ფონზე უძვლება ხიდადიით და კეთილშობილებით აღსავსე მელოდია, რომლის განვიხარება კულმინაციას აღწევს შუა ნაწილში. „კავატინა“ ფართო სუნთქვაზე აგებული რომანსული კანტილენა ევროპულ-ორიენტალური სტილის, მეტად გამომსახველია მისი აკომპანეიმენტი. კავატინა ურთოდლებს იქვეს კეთილშობილეს სისაფიფო, მწყობრად აგებული ფორმით, მეტრული კონტრასტებით, იგი სამწიფილიანია, როგორც სტრუქტურით, ისე ტონალური გეგმით (Es-dur, g-moll, Es-dur).

მეორე აქტის კოლორიტული ფურცლებია ცეკვები მაგ. „თუში ქალების ცეკვა“ (e-mol), რომელიც რამდენიმე ტემპერამენტულ „ქართულს“ შიგავს. მას უშუალოდ მოხდევს დარბაისლური „დავლური“, რომელიც შემდეგ გადადის დუდუკურ „ქართულში“.

შოთას არია „ჩემი გმირები, ჩემი ოცნება“ (E-dur) უახლოვდება სალონურ რომანსს, მასში შოპენის ტედიუსის გამოძახილები ისმის. ოპერის საუკეთესო ფურცელია აბდულ არაბის არიოზო „მადლობა დემოსს“ (A-dur) სატრავილა ვენებით აღსავსე სიმღერა, რომელიც გატაკებით უმღერის გულჩინას, თავისი მღვდვარე, ექსპრესიული ხასიათით გვიხატავს არაბის მხურვალე სიყვარულს გულჩინასადმი.

არიოზო შერწყმულია მღერადობა და რეჩიტატივით, ვოკალური პარტია ხსარტია და ლაკონიური. აქ გზვდება გადაიდებული სეკუდლები, მეტრის ხშირი ცვლა (2/4, 3/4). არიოზოს შესაქმ ნაწილი ხსრდება განსხვავდება წინა ნაწილებიდან. აქ ვოკალური პარტია აგებულია დაღმავალ სეკუნდურ მოძრაობაზე და წარმოადგენს მეტრულ რეჩიტატივს. იმავე მელოდიაში მთორებს ორკესტრი — აქწინება დუდუკი ორკესტრა და მომღერალს შორის, ეს ნაწილი უფრო მღვდვარება და წარმოადგენს გულჩინასადმი მგზნებაზე სიყვარულის აღიარებას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სასოწარკვეთილი შემაბილი აღმავალი კვირტის ნახტომზე (რე-ლა) — სიტყვებზე „შენა ხარ ჩემი სიკვდილი“, არიოზოს სადა და უზარალო მელოდია გამოირჩევა მაქსიმალური გამომსახველობით. მეორე ნაწილი მეტად მღვდვარებანში გამუდმებით ისმის კვირტები, მერვდები დაღმავალი მიმართულების ხაზით სწრავად აღის კულმინაციას და აქვეა მისი დაშვება. შინაარსობრივად აქ ის აზრია გატარებული, რომ აბდულ არაბი ვერ გაძლებს გულჩინას გარეშე. არიოზო უშუალოდ გადადის აბდულ-არაბის და გულჩინას დუდუკით (III მოქმედება), სადაც ცვლავ გრძელდება ის აღტყინებული, ვენიანი განწყობილება, რომელიც გადმოცემული იყო აბდულ-არაბის არიოზოში, ეკრძოდ, გულჩინას მელოდია არიოზოს თემატურ მახალაზე აგებულია. ამრიგად, აბდულ-არაბისა და გულჩინას დუდუკში მეორდება არიოზოს როგორც განწყობილება, ისე თემატიკა.

უფრადლებს იმსახურებს დ. არაიუვილის ცდა ქართული კომიკური ოპერის შექმნისა „დინარას“ სახით. იგი დადგმულ ოქრას თბილისის ოპერის თეატრის სცე-

ნაზე 1927 წელს, მაგრამ ოპერას წარმატება არ ჰქონია. რვა სექტაკლის შემდეგ იგი აღარ შედგმულა.

„დინარას“ სიუჟეტი აღებულია ცნობილი არაბული ზღაპრების „თას ერთი დამის“ ცუკილიდან, ეკრძოდ, ოპერას საფუძვლად დაედო ზღაპარი. — სახელდობრ მხიარულ აბუ-ჰასანზე, — რომელიც ლიბრეტოს სახით დამუშავებული იქნა ცნობილი დრამატურგისა და მხასობრის ვ. გუსნაის მიერ, საგულისხმოა, რომ ეს ზღაპარი მხიარულ აბუ-ჰასანზე არაერთხელ გამხდარა სიუჟეტის წყაროდ მთელი რიგი ევროპული ოპერებისათვის. აქედან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვენეციის აღიარებული ოპერა „აბუ-ჰასანი“. ლიბრეტოს ავტორმა ვ. გუსნიამ ეს არაბული ზღაპარი ქართულ სინაღვილეს შეუფარდა და იგი თითქმის მთლიანად გადმოაქართულა. ოპერის მოქმედება საქართველოშია გადმოქართული და თვის მისი მოქმედი პირები ქართულ პერსონაჟებს წარმოადგენენ: ესენია მოქიციფე და მზღმ უზრუნველი ლუარსაბ უარამანდელი, მისი დედა რიფიმი, რომელიც თავისი ერთადერთი შვილის ლუარსაბის დამოწინებაზე და მის ბედნიერებაზე ოცნებობს, სხეულოდ დინარა, სოფლის მახარა და ოინაზო ქოსა კირკაია, მეფე, ვეზირი და სხვა. ოპერაში ნაჩვენებია უმწიფო და უზარბუცი დამიანის სახე, რომელიც თვითონ პასიურია და უუნარო ცხოვრებაში, ამავე დროს კი მას სხვები გაუხდია გაიკლვისა და დაციუნვის საგნად.

„დინარას“ სიუჟეტური ქარგა კარგად არის მოფიქრებული ლიბრეტოს ავტორის მიერ და კომიკური ოპერის შექმნისათვის შესაფერ მასალას წარმოადგენს. მაგრამ იგივე არ თქმის მის მუსიკალურ განსახიერებაზე. „დინარას“ მუსიკა არ ესიტყვება და არ შეეფერება ოპერის კომიკურ სიუჟეტს, მას უფრო ლირიკული ხასიათი აქვს და მოცლებულია კომიკურ სიმხატვრით.

ოპერაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი სხვადასხვა სტილიდან და ხასიათის ცეკვებს. მრავალი სახის ცეკვებიდან აღსანიშნავია ოსური („სიმღე“), ჩერკეზული, ბოშური, „ქართული“ და აგრეთვე ხორმის, რომელიც პირველად იქნა შეტანილი ქართულ პროფესიულ მუსიკაში. ეს ქართველური ნაწილი ოპერაში თითქმის მთლიანად მსუბუქი დიფერტისმენტის სახით მიმდინარეობს, აქვე უნდა მოვიხსენიოთ შესაქმ აქტის დიდი მახობრივი სცენა — „ყუენობა“, რომელიც აღიერებს ოპერის თეატრალურ-სანახაობით მხარეს. „ყუენობის“ მუსიკა უმთავრესად აღმოხატებულია უფროდ უაღრეს მარშის ფონზე მიმდინარეობს. წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით ოპერის ვოკალური სოლოებიდან მკაფიოდ გამოირჩევა დინარას ფართო სუნთქვაზე დაშლილი სიმღერა (მეორე მოქმედებაში) „არ დაგმავა, რომ შემწონარ“. ეს სიმღერა რამდენიმე მოგვაგონებს აბდულ არაბის არიოს ინტონაციებს ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, იგი ტპიურია არაიუვილის სტილისათვის აღმოხატული ილფტორის მქონე ლირიკული მღვდვარებით და ვოკალური ხაზის ორნამენტული აღნაგობით. ასევე დამახასიათებელია ლუარსაბის არია „რა კარგი ხარ, ჩემო ქვეყნის ბუნება“ (პირველი აქტის დასაწყისში), რომელიც თავისი ნელოდიური ხასიათით ძველი თბილისის ქალაქურ მანგებს მოგვაგონებს, აქვე უნდა აღი-



ნიშნის მეფის არიოზო „ჩვენ მგზავრები ვართ“ (იმავე აქტში), რომლის მუსიკაც კვლავ ქალაქური სიმღერების მოტივებს შეიცავს. მესამე აქტის საინტერესო ვოკალურ სცენას წარმოადგენს აგრეთვე დინარასა და ლუარსაბის სატრეფალო დუეტი „ომ, დინარავ შენი სახე“, თავისი რომანსული ხასიათითა და ლირიკული განწყობილებით.

„დინარა“ მუსიკალურ-კომედიური უანრის თვალსაზრისით არ არის კომპოზიტორის სრული გამარჯვების მარვენებელი და ამიტომაც იგი ვერ დამკვიდრდა საოპერო რეპერტუარში.

არაუშვილმა პირველმა ქართულ კომპოზიტორთა შორის მემართა სიმფონიურ უანრს. მისი ადრინდელი საორკესტრო სურათი „ჰიმნი ორმუზდს“ (თავდაპირველი სახელწოდება — „საზნაღართ შორის“ — 1911) და ოპერის — „თქმულდება შოთა რუსთაველზე“ — საორკესტრო შესავალი ეს არის ის საუკეთესო, რაც კომპოზიტორმა შექმნა სიმფონიური მუსიკის დარგში. მისი დანარჩენი სიმფონიური ნაწარმოებები, ცალკეული ღირსებების მიუხედავად, ვერ გაუტოლდება არა თუ მის საუკეთესო რომანსებს, არამედ თვით ზემოხსენებულ ნაწარმოებებს.

როგორც უკვე ითქვა, „ჰიმნი ორმუზდს“ სიმფონიური მუსიკის პირველი ნიმუშია და ეს განსაზღვრავს მის მნიშვნელობას ქართული მუსიკის ისტორიაში. ან ლაკონიური და კომპოზიტურად მთლიანი სიმფონიური მინიატურის მუსიკა — ფაქიზი პოეტურობითა და კოლორატის სინატიფით გამოირჩევა. რაიმე კონკრეტული პროგრამა მას არ გააჩნია, ეს არის უანრულ-ლირიული ხასიათის კოლორატული სიმფონიური სურათი. ნაწარმოების ინტონაციური და ჰარმონიული ენა, ფაქტურულ, რიტმულ და საორკესტრო ხედბითა თავისებურება მეტყველებს „ადრისავალური“ მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტილისტობა კომპონენტების გამოყენებაზე. თუცა ჩვენს რუსული კლასიკური მუსიკის ორიენტაციური ტრადიციების გავლენაცა. „ჰიმნის“ მუსიკა დაბლქედლია არაუშვილისათვის ჩვეული ულასტიკური მელოდისმოთ, მგრძნობიარობით, ასეთია, კერძოდ, შობაერის მოტივი, ორნამენტარებული მელოდია, რომელიც განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების მხატვრულ იერს. იგი ერთგვარად ომპაროვიაციული ხასიათისაა და აღმოსავლური საკრავის პანჯს მოგვაგონებს.

თემის განვითარება ძირითადად ტემბრული ვარიანტების მეშვეობით ხდება, მის კულმინაციურ ვატირებას მოხდევს დამუშავებითი ხასიათის შუა განაკვეთი, რომლის დასასრულს მკაფიოდ შეიგრძნობა ორიენტაციური კოლორირი (გადიდებული სეკუნდის ინტონაცია), რეპრეზენტული ნაწილს მოხდევს ატატარა კოდა თემის მასალაზე.

„ჰიმნის“ სტილისტური ხაზი გრძელდება არაუშვილის შემდგომ ნაწარმოებებში (მას ენათესავება, კერძოდ, ოპერის — „თქმულდება შოთა რუსთაველზე“ ზოგირითი ეპიკოლი).

არაუშვილი სამი სიმფონიის ავტორია. სამივე მისი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდშია დაწერილი. 1932-1933 შექმნილია I სიმფონია (a-moll) კომპოზიციის სიღრმურ პრინციპს ემყარება, რაც ვლინდება არა მარტო საერთო არქიტექტონიკაში, არამედ თემატური მასალის ხასიათშიც: იგი უპირატე-

ტესად სასიმღერო-საცეკვაო ხასიათისაა. სიმფონია ნაწილიანია.

II სიმფონია („ლირიკული“, გუნდით, ზღაპრით) 1934). სიმფონიის სახელწოდება სავსებით შესაბამისად მასში ვაბატონებულ განწყობილებას, მუსიკალურ სახეთა ხასიათს. გამოირჩევა ნელი მე-მ ნაწილი (Andante), რომელიც აგებულია „ოროველას“ თემატურ მასალაზე და ლირიკულ-საოცნებო განწყობილების გადმოგვიცვს.

III სიმფონია გუნდით — „სამშობლო და გამარჯვება“ (1948-1951) — მიძღვნილია საბჭოთა ხალხის გამარჯვებისადმი დიდ სამამულო ომში, იგი უველზე მთლიანია არაუშვილის სიმღერების შორის, თუმცა უნდა ითქვას, რომ სიმფონიის სათაური არ არის რეალიზებული მთელის სისრულითა და სიღრმით, ამ სიმფონიაში, როგორც ჩვეულებრივ, მხატვრულად უველზე ძლიერი და საინტერესო ნელი (მე-2) ნაწილი (Andante) მის მუსიკას ტონის აძლევს ძალზე გულითადი და გამომსახველი მელიოვია.

არაუშვილის სიმფონიების მუსიკალური ენა საგრძნობლად განსხვავდება მისი ოპერებისა და რომანსების მუსიკალური ენისაგან. ქალაქური სიმღერათან სიახლოვე, რაც ეხსოდენ დამახასიათებელია არაუშვილის ვოკალური მუსიკისათვის, თითქმის არ შეიგრძობა მის სიმფონიებში. კომპოზიტორი აქ ცდილობდა ემყაროს ქართულ გლეხურ სიმღერას, არაუშვილის ეველა სიმფონია აგებულია კლასიკური კონსტრუქციული პრინციპებით. თავისი საერთო ტიპითა და ხასიათით ისინი ეველაზე ახლოს არიან ლირიკულ-ეპიკური სიმფონიების ხაზთან, მათი მუსიკა ემყარება სასიმღერო, საცეკვაო და ლირიკული მუსიკალური ეპიკოლიების მონაცეკობას, თემატური და ფაქტურული განვითარების უწყვეტობა მათთვის არ არის დამახასიათებელი.

არაუშვილის სიმფონიებში საკმაოდაა მხატვრულად მიმზიდველი ეპიკოლიები. მართალია, მათთვის უცხოა ჩანაფიქრის სიღრმე და სირთულე, მაგრამ ისინი უფრადდებს იქცევენ ლირიკული სითბოთი, მტერბობით. როგორც მოსალოდნელი იყო, ეველაზე საინტერესოა სიმფონიების ლირიკული ფერკლები, საზოგადოდ კი, არაუშვილის სიმფონიები მოკლებულია შინაგან სიმამარებს, განვითარების დინამიკებს. თვალშისაცემია მათი დრამატურგიული მოდუნებულობა, ფორმის თხევადობა, შეუსაბამოა ნაწარმოების რეალურ მასშტაბსა და მის ჩანაფიქრს შორის. არაუშვილის სიმფონიები (ისევე როგორც ოპერებიც) ადასტურებს იმას, რომ კამერული ხუნების მუსიკისი-ლირიკოსი — არაუშვილი არ იყო დაქილდობებული კომპოზიტორ-სიმფონისტის სპეციფიკური თვისებებით. მაგრამ თავისი შემოქმედებითი შემკვიდრების საუკეთესო, მხატვრულად უოილაზი მნიშვნელოვანი ნაწილით (რომანსები, საოპერო ნაწილები, „ჰიმნი ორმუზდს“) არაუშვილმა სამუდამოდ დაიმკვიდრა ადგილი ქართული მუსიკის ისტორიაში.

კომპოზიტორი განმანათლებელი, მეცნიერი, პუბლიცისტი, პედაგოგი — და. არაუშვილი ქართული საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთ ფუძემდებლად და აქტიურ მშენებლად გვევლინება. მას მუდამ იზიდავდა და აღუვლებდა ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების პრობლემები. ჟერ კიდევ 20-იან წლებში იგი კარგად ხე-



დავდა თუ რა წარმტაცი პერსპექტივები იშლებოდა ქართული საბჭოთა მუსიკის წინაშე.

„საუწყებოების სიღრმიდან ჩვენ გამოვედით ზორი-ზონტზე და იმედოვნად ვიქონით, რომ იქიდან აღ-არ ჩავალთ“ — ასე გამოხატა დ. არაუცივლიმა ახალი ეპოქის დასაწყისი ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში, ეპოქისა, რომლის ღირსეულ წინამორბედად და მათწყებლადც იგი მოგვევლინა.

შინიშნავნი:

¹ წერილის პირველი ნაწილი ემყარება ავტორის აღრიხილ ნარკვევს დიმიტრი არაუცივილზე.

² საინტერესოა, რომ მაშინაც კი, როდესაც არაუცივილი მიმართავს გლეხური (სოფლური) ფოლკლორის ნიმუშებს, იგი აბსოლუტურ უპირატესობას ანიჭებს ცალმხიან ლირიკულ სიმღერას („ურმული“, „ოროველა“).

პანორამა

კალტური და ელექტროკუხტურტი მოწყობილობის 20% აშშ-ი.

ამჟამად საფრანგეთში ცდილობენ ერთგვარად გზა გადაუღობონ ამ იმპორტს: კულტურის, ვაჭრობისა და ხელონისთვის სამინისტროების ერთობლივი შეცადებით განზრახულია მუსიკალური ინსტრუმენტების წარმოების აღორძინება, თუ ეს ღონისძიება გატარდა, ექსპერიმენტების ვარაუდით, ეროვნული ნაწარმი კვლავ უნდა დამკვიდრდეს შინაურ ბაზარზე. მეორეს მხრივ ეს გეგმა გამოაცხადლებს მუსიკალური ინსტრუმენტების კუხტარულ წარმოებას, მატერიალურ და შორალურ სტიმულს მისცემს კერძო ოსტატების საქმიანობას.

„მაროს ფასად ანაზღაურებულნი უნიკობა“

საფრანგეთის სენატის ფინანსურმა კომისიამ განიხილა ტელევიზიის დღევანდელი ზღვაგარეობა და იგი განსაზღვრა „ოქროს ფასად ანაზღაურებულ უნიკობად“. კომისიის აზრით, საფრანგეთის რადიოსა და ტელევიზიის სისტემა არასოდეს ასე ძვირი არ ყოფილა, ხოლო ტელეპროდუქციის ხარისხი — არასოდეს არ დაშვებულა უფრო დაბლა.

მართალია, დოკატია და საშტატო ერთობლები საგრძნობლად შეუმატა ამ სისტემას, მაგრამ ამას შედეგად არავითარი გაუმჯობესება არ მოჰყოლია. ტელეგადაცემათა ხარისხი ძველებურად მოსაწყენია, შინაარსობრივად — დარიბი, სიუჟეტურად — გაწელოლი.

ფრანგული ტელევიზიის ნამდვილი უბედურებაა ყველაზე ძვირადღირებული გადაცემების პირველობითი ჩვენება. ეს განსაკუთრებით ეხება ფანტასტიკური შინაარსის ფილმებს და გადაცემათა სერიის „მრგვალი მაგიდა“ (დებიატები სხვადასხვა თემაზე), ასე მაგალითად, გასულ წელს „ფანტაზმებს“ პირველ პროგრამაში ეტყობა დროის 47%, მეორე პროგრამაში — 44%. მიზეზი სულ უბრალოა: ამ შინაარსის ახალი ფილმების ტრანსლაციის 122 საათი, 1982 წლის მეოთხე კვარტალში დაქვდა ასო მილიონი ფრანკი (ანუ ცხრა-ასი ათასი ფრანკი საათში). ფილმების გამოკრების 91 საათში კი დააბრუნა მხოლოდ ერთი მილიონი ფრან-

კი ლალო დონამე — დიდი მუსიკოსი, ქართველი არაუცივილის დაბადების 100 წლისთავს გახ. „კომუნისტი“ (1974 5/5)

³ მას წინ უსწრებდა მხოლოდ ერთი ექსპერიმენტი ფ. ქორიძის რომანსი „ნუ მღერი, ტურფავ“.

⁴ უფრო ადრე ჰაფიზის ლექსებზე რომანსების ციკლი შექმნა ნ. ჩერენინმა, რომელთანაც შემდგომ წლებში ახლო ურთიერთობა ჰქონდა დ. არაუცივლის.

⁵ 1956 წ. კომპოზიტორმა ნ. გულიაშვილმა თბილისის ე. აბაშიძის სახელობის მუსიკალურ კომედიის თეატრის დეალებით „ღინარა“ მუსიკალურ კომედიად გადააკეთა, შიგ მხარტოთ არაუცივილის რამდენიმე ცნობილი მელოდა (მაგალითად, რომანსი „ვარსკვლავისა ღამეს“, რომელიც გუნდად არის გადაცემული). ამ სახით „ღინარა“ რამდენიმე სეზონის მანძილზე წარმატებით იდგმებოდა თეატრის სცენაზე.

კი. ამგვარ პოლიტიკას ზარალის შეტი არაფერი მოაქვს. მაყურებელთა შორის კი მკვეთრად დაიცინტრებს ფრანგული ტელეზივის მიმართ.

„ნი-ბი-სის“, „მე-ბი-სის“ და „ნი-ბი-სის“ რბოლაში

ახალმა სიომ დაბერა ამერიკის გართობის ინდუსტრიის საწყაროში. თუ აქამდე ეკრანის ვარსკვლავები თაქოლობდნენ ტელეფილმებში მონაწილეობას, ახლა ისინი ხალხით თანხმდებიან ტელე-პროდიუსერთა მოწვევებს.

აქ ორი მიზეზია საგულისხმო. ცნობილია, თუ რა მძიმე კრიზისს განიცდის პოლივუდის კინორიფტურია: წლიდან წლამდე მცირდება ფილმების გამოშვება. კინომსახიობები უმუშევართა არმიას ავსებენ. ამას გარდა, ამერიკის კინო და თეატრალურ ხელოვნებას ორენტაცია ათებული აქვს ახალგაზრდა მსახიობებზე (სექსუალური ფილმების მოჭარბებამაც განსაზღვრა ის ტენდენცია), მაშინ როცა ტელეეღვაში უარს არ ამბობენ გადაიღონ 20-40 წლის მსახიობი ქალები და ხაიმოც წელს გადაიღებულთ მსახიობი მამაკაციები.

მართალია, ტელეეღვაში მოწვეულ მსახიობებს გაცილებით ნაკლებს უხდიან (მაგ., თუ კინოფილმში მონაწილეობისათვის იგი დღეულათს ზუთასი ათასი დოლარიდან შეიღებს ორმოცდაათ ათას დოლარამდე, ორსაათიან ტელეფილმში იგი მიიღებს 150 ათას დოლარს), მაგრამ მსახიობები, ბუნებრივია, ამკობინებენ უარი თქვან თვინათ პრესტიჟულ მოთხოვნებზე, ვიდრე საერთოდ უმუშევარი დაჩრნენ.

თუმცა, ესეცაა სათქმელი, ტელეფილმებმა ამ ბოლო დროს საკმაო ავტორიტეტი მოიხვეჭეს. ამის გამო, აღბათ რომ ენ-ბი-სის ტელექსელის ცნობით — ტელემაყურებელთა შორის შეტი პოპულარობით ხარგბელეს ტელეეარსკვლავები, ვიდრე კინოეარსკვლავები.

საქვეყნოდ ცნობილი კინომსახიობების მონაწილეობამ მრავალპრივ განაპირობა ტელეფილმების ხარ-

(გაგრძელება 83-ე გვ.)

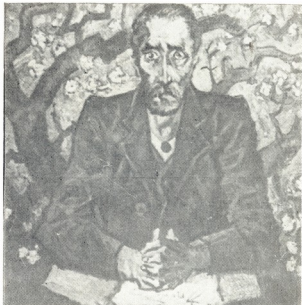
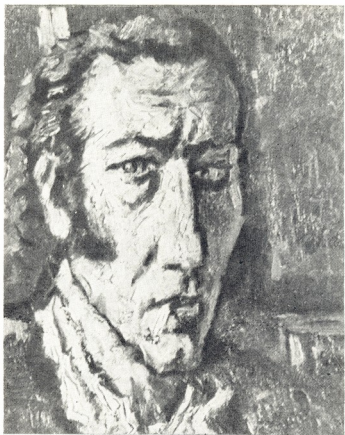


მ. ბაიბაჩევი

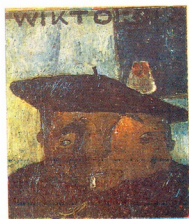
ინგას პორტრეტი

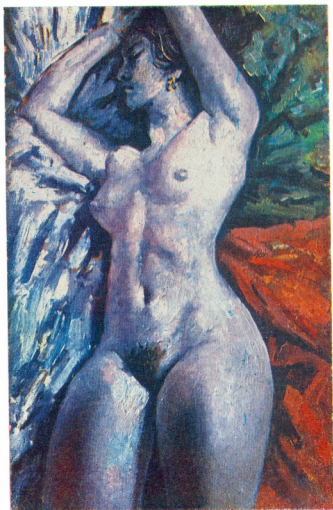


ავტობიოგრაფიები
დარტე შარვაშიაძის
ვან-გოგის
ქალის პორტრეტი



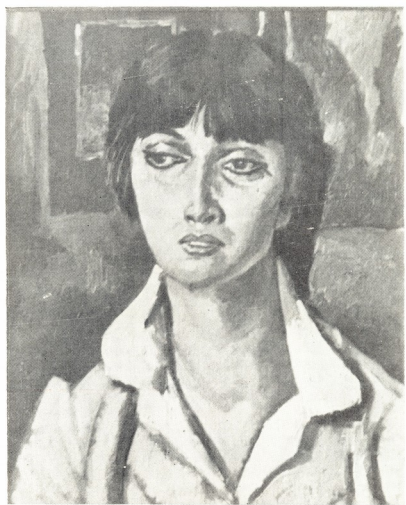
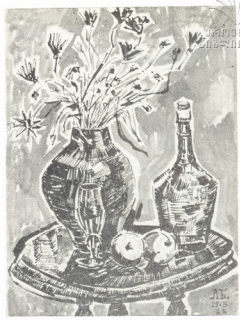




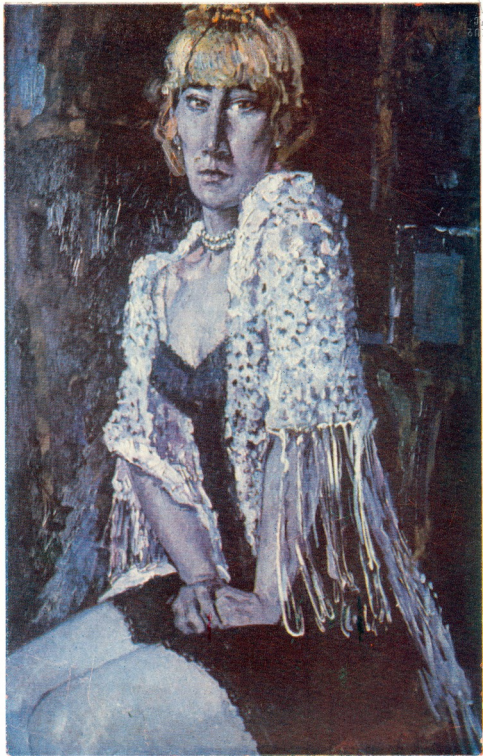


მანასის პორტრეტი
ვიქტორ
გრიშაშვილის ქუჩა
უკიდური უკიდურები
შიშველი ფიგურა





მეიდან
ბესპოვენი
ნატურმორტი
გოგონას პორტრეტი



თეთრმოსახამიანი ქალი



ორგანული განზოგადების ფორმები, ფრთხილი, ამასთან, გააზრებული ნაბიჯებით ერკვევა მხატვარი ეპურულ კატეგორიებში, კომპოზიციური ლოგიკის ლაბირინთებში, ფერითი მეტყველების ნიუანსებში. თუმცა ამ ნამუშევრების სახეობრივი სისტემა ჯერ კიდევ მოუხეშავია, კონსტრუქციული ხატი — მოუწესრიგებელი, შინაგან-დრამატული საწყისი — მოუაზრებელი. ამასთან, თუ ამ პერიოდის ნამუშევრებს აკლდათ შინაგანი მუხტი, როგორც ობიექტური საფუძველი მათი დამოუკიდებელი ყოფიერებისა, შემდგომ მხატვარმა მიაგნო იმგვარ ფსიქოლოგიურად მოტივირებულ პარტიტურას, როცა ერთგვარად ფუჭი და სტერილური შინაგანი განწყობილების მიღმა მხატვრული სახის თუმცა არარაციონალური, მკვრამ ქმედითი საწყისი წარმოისახებოდა. სწორედ კლასიკური მხატვრული გამოცდილების ათვისებამ გამოუშვა ფერმწერს რეალური, ადამიანური მასალისავე სწრაფვის იმუნიტეტი. ბაიახჩევი თავის თაობაში იყო ერთი უპირველესი გამომხატველი იმ ტენდენციისა, რომელმაც გაფუჭული ოფიციალური ტახტრევანზე მყაროსული გამოცდილების ინდივიდი — ჩვეულებრივი ადამიანი დასვა.

ლ. ბაიახჩევის ადრეული ნამუშევრების ერთგვარი ანტიინტელუალ-რომანტიზებული მსოფლგანცდის გვერდით უკვე მოინიშნა ხასიათის პირველქმნილი შინაგანი განცდა, რომელზე დაყრდნობითაც და რაღაც განვითარებითაც მხატვარი მოგვიანებით მოინიშნავს მთელ შემდგომ ესთეტიკურ-საზოგადოებრივ ორიენტირს. ნატურის იმანენტურ წყობას შერბილი კამერული ხასიათობრიობა გახდება წყარო 70-იან წლებში შექმნილი პორტრეტების ციკლისა, რომელმაც მხატვარს გაცილებით მკაფიო ამოცანები დაუასახა, უფრო კატეგორიული ალტერნატივები წაუყენა და ხელსაყრელი „სანქციები“ მისცა: „შიშველი“ პოეზიის უნაყოფო გაცდა უნდა გადალახულიყო ცხოვრების პოეზიის კონკრეტული გამოცდილებით, ხოლო ფორმის მიერი მოდიფიკაციების ხელოვნური ნაკადი გაწონასწორებულყო თავისუფალი არანკირების ორგანული ფორმებით.

ლევან ბაიახჩევი, პირველ რიგში, ყოფიერი სამყაროს მხატვარია, რომელმაც თავის კუთვნილი წილში უნდა მოიზომოს სამოქმედო სივრცე და მოინიშნოს არსებობის დრო. ამის

გამოა, რომ ბაიახჩევის ნამუშევრებში იშვიათად შეხედებით მშრალ განწყობულ სქემებსა თუ სიმბოლოებს, ანდა შედარებით გაშალაშინებულ, სტილიზებულ ფორმებს, მისთვის უტკბოა და მიუღებელი სტილის ნაძალადევი სიკოზტავეცა და ეფექტური ფერადოვნებაც, ამასთან, ბაიახჩევთან რომანტიკული ამაღლებულობა არსად არაა გადაზრდილი სინამდვილისადმი ამბიციურ, მით უფრო პაროდულ-ცინიკურ დამოკიდებულებაში, ესაა მიწიერი ცხოვრების წილში ამოზრდილი ჯანსაღი სუნთქვა, რომელიც ფასეულია სწორედ თავისი ადამიანურობით. ანუ პოეტურობით. ამიტომაც, რომ ბაიახჩევის ბევრი „დამოუკიდებელი“ პორტრეტი თუ პეიზაჟი უფრო მუსიკალურია, ლირიკულია, ვიდრე მისი იმპროვიზაციები „სკრიპინის თემანზე“. ამდენად, მხატვარი იმარჯვებს მხოლოდ იქ, სადაც ყოფიერად არსებულის ამოხსნას მიეღობის, და არა იქ, სადაც ყოფიერების მიუწვდომელ ექოს ელაციცება. ბაიახჩევი თავის ნატურმორტებშიც ასახავს სწორედ რომ „საგანს თავისთავში“ და ისევ და ისევ ამ უკანასკნელის ნივთისმიერი საფუძველშივე ცდილობს გახსნას მისი შინაგანი ლოგიკა, ანუ მათი „მშვიდი არსებობის“ მიღმა ამოიცივნოს საგნის არა იმდენად ონტოლოგიური, რამდენადაც ესთეტიკური საზრისი.

მხატვარი ნატურმორტების ბოლო ციკლში ცდილობს საგანთა არსი, ერთის მხრივ, მათი ურთიერთმეზობლობით გამოვლენილი ფერადოვანი რეფლექსებით გაამქლავნოს, მეორეს მხრივ კი — ღრმა და გამჭვირვალე ფერების სპონტანური გათამაშებითა და პატიოსურად აღებული ტონის სიღრმეზე ფაქტურაში წარმოქმნილი ჩრდილ-სინათლის ეფექტებით შექმნას ერთიანი ფერწერული ხილვის ილუზია. ქვეშეცნეულად აღძრული საზეიმო სიჩუმეა ამ ნამუშევრებში გამეფებული, ფერი გაცილებით ღრმად სუნთქავს, ანლებურადაა გააზრებული პეროვანი პერსპექტივის ამოცანა, ინტენსიური ფერით იძერწება მოცულობით-სივრცული მასები...

ყოველივე ამის საფუძველზე უკუგდებულია ადრეული ნატურმორტების კლასიკური Valeuz-ული მთვლიერების პრინციპი, დამღეულია სევდიანი მონოტონურობის შეგრძნება, ამდენად, ფერმწერის ენობრივ-ლექსიკურ არსენალში თავს იყრის მთელი

პოსტ-სეზანური პრობლემატიკა, რაც საბოლოო ჯამში მხატვრის სახვით-სააზროვნო მოდელად დამკვიდრებას ლამობს.

ბაიხჩევი ყველგან და ყოველთვის ესთეტიკად რჩება, თუმცა, ეს მძაფრი წყურვილი ესთეტიკობისა საგრძნობლად დაქვეითებულია მის კოლაჟურ ობუხებში, მათში გაცილებით ნაკლებია კონკრეტული საგნისადმი, როგორც ყოფიერების სამხილისადმი, მიყურადების ინსტიქტი, რაც, სხვათა შორის, პიპ-არტის, და საერთოდ „ობიექტის ხელოვნების“ პოეტის ქვაკუთხედაა.

ნიშანდობლივია, რომ ლ. ბაიხჩევი ბოლომდე ერთგულია დაზგურა სურათის ქანრული ჩარჩოებისა. ოსტატის სერიაზული წარმატებანიც სწორედ ამ სფეროში იკვეთება. ამის გამოა, რომ ბაიხჩევის შემოქმედებითი პოტენცია ფსიქოლოგიური პორტრეტის დაზგურ მასშტაბში ბოლომდე გახარჯვას ამჯობინებს „მონუმენტალიზებული“ პანოს მექანიკურ შეკოწიწებას. ბაიხჩევისათვის არსებითია სწორედ რომ მხატვრულ-ფერწერული სახის შინაგანი სტრუქტურა, და ამდენადვე დავს მხატვრის მთელი შემოქმედებითი გზა დაზგური ფერწერის ქანრთა ყბადღებული თემატური ტიპოლოგიის „ენებათა“ მიღმა. აქედანვე იღებს სათავეს ბაიხჩევის ფერწერული „სისტემის“ წანამდგერება.

იგი მუდამ პოულობს ძალიან ზუსტ გამომსახველობით ფორმა-ტონუსს — კომპოზიციურსა და კონსტრუქციულ საფუძველს, რათა მასზე აავგოს მყარი სტრუქტურული ნაგებობა, ახერხებს სილუეტური ორგანიზაციის სპეციფიკით, ფერითი თუ რიტმული ნიშანდობლივი მახასიათებლებით, ფაქტურული დამუშავების პრინციპით, ხანდახან კოლაჟური აქსესუარებით, ხან ფართო, განმარგადებელი ლოკალური ფერითი ლაქებით და ხანაც ნახევარტონებით მოდელირებული ფორმებით გამოავლინოს ასახვადი სინამდვილის ესთეტიკური არის, კოლორისტული თუ ტექტონიკური მასალის აქცენტუალური გადანაწილებით მიგვანიშნოს ფორმის დიალექტიკაზე. 70-იანი წლებიდან ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თვისება გაცილებით ღრმა მეთოდოლოგიურ სტატუსს იძენს, თუმცა, ამასთან გარკვეულწილად კარგავს კიდევ ადრე მოძიებულ ზოგიერთ ნიშანს, ისე, რომ ადრე დასალანდი წერის თავისუფალი მანერა ხან-

დახან ერთგვარ ეტიუდურ დამუშავებაში გადაიზრდება ზოლმე, აღარ ეწევა მხატვრობის სახვითობისა და დაზგურობის სპეციფიკურ ადგილსა და ფუნქციას მოცემულ ქანრულ მოტივში. ყოველივე ამის გვერდით, მაინც საგრძნობია მიდრეკილებაც და უნარიც, რათა ფორმა გაცილებით უფრო მყარად დაიძერწოს, ტექტონიკურად — უფრო ჩამოყალიბებული, კოლორისტულად — პარმონიული, ფაქტურულად კი — ღრმა გახდეს, აპრობირებულ ფერით კომპლექსში გამოყოოს ფაქიზ ნიუანსობრივი შრეები. მხატვარი თითქმის ძხანგრძლივებს შემოქმედებითი პროცესით ტკბობის მომენტს, ამით კი შეუამჩნევად ფართოვდება რეალობასთან მხატვრის გრძნობისმიერი მიმართების სივრცე. გაცილებით იკვრება და მთლიანდება მოხალული შემოქმედებითი პროცესის დრო, ფაქტის ჩამოსცილება ბუნდოვანი საფარველი, ვნებას — ექსტაზი, ფერტილოს ემპირიულ სივრცეს შინაგანი პერსპექტივის უწყვეტი პორიზონტა გადაკვეთს.

ეს იდუმალი და გრძნული განცდა ესოდერ ატყვია ბაიხჩევის ბევრ პორტრეტულ კომპოზიციას, სწორედ რომ კომპოზიციას, რამდენადაც მათში საგრძნობია სწრაფვა არსმარტო სივრცულ-კომპოზიციური ლოგიკისაკენ, არამედ მონიშნა დროში განვრცობადი ხედვითი და ასე განსაჯეთ, ხმოვანი რეგისაც, აქ თავს იჩენს მერყეობაც სუფთა ფერი-სა და ტონალური გრადაციის მიმართებაში, სახვითი სიბრტყის ფერითი დამუშავების კვალობაზე მხატვრის წინაშე დგება ფერის კომპოზიციური ფუნქციის პრობლემა და ა. შ. ფერწერის ეს მარადიული და ამასთან გადაუღლახავი ზღუდეები თავს იჩენენ ბაიხჩევის ბოლოდროინდელ ზეთით ნაწერ პეიზაჟებშიც. მთავარი მაინც ისაა, რომ ამ პეიზაჟებში არის ერთი გამუდმებით მკლერი მელიდია, რომელიც განსხვავებულ ინტონაციურ საფუძველს ეყრდნობა, ზოგადად კი წარმოსახავს ერთიან ფერწერულ პარმონიულ შედუღაბებულ მოუხელთებელ ვნებას ავტორისას, მარტობის შეგრძნებასთან დაწყვილებულ გაყურებულ სიმშვიდეს, იდუმალბასთან წილნაყარ ღუმის, ანუ ყოფიერების ზეიმის წინათგრძნობას. ეს არის ის ესთეტიკური ნათელდება, რაც არსებითად ხე-



ლოვენების „რელიგიური“ ღერძიცაა და მისი არსებობის გამართლებაც. თუნდაც ერთი დამოუკიდებელი მოტივის — „თბილისის კათოლიკური ეკლესიის“ ვარიაციებში იმდენი თვალწილდგამი შინაარსულ-განწყობისეული შრეა, რომ მარტო მათი განმარტავადებელი ანალიზი იკმარებდა ლ. ბაიასჩევის პეიზაჟური ლირიკის ამოსავალი პრინციპების გასაცნობიერებლად, ევოლუციურად გუაშსა და აკვარელში შესრულებულ პეიზაჟებშიც, სადაც ნატურის იმანენტურ სახვით კომპლექსს ენაცვლება ხაზგამსულად ეიდეტური ხილვა ობიექტისა, ფერით, რიტმულ თუ ხაზობრივ ნაკადთა სინთეზური აღქმა. საბოლოო ჯამში ლ. ბაიასჩევი მაინც ერთდება თვისობრივ გარდასახვებს, არსებობდა, იგი ერთგულია ერთხელ ნაცადი იმ

ქანრული ტიპისა, რომელიც ქალაქური ცხოვრების წიაღში დანთქმული ნოსტალგიური ამოფენაა. მათში შესაცნობია ის სრულიად გამორჩეული კილო და „სევდა წუთბადველი“, რაც ულპარაკოდ გვიმლოვენებს ბაიასჩევი-პეიზაჟისტის სუფთა და ულალატო გრძნობას მშობლიური თბილისისადმი, როგორც თავისი „ადგილის დედისადმი“. ეს კი ზოგადად ქართული თვისებაცაა, რადგანაც, თუ იოსებ გრიშაშვილს დავიმოწმებთ, „თბილელი მცხოვრები, რომელიც თბილისშია შექმნილი და „ქიპოპირილი“ — უმთავრესად ქართველია ცხოვრებით, ენით, სულით, გულით და ტრადიციებით“.

ეს მით უფრო ითქმის ისეთ თბილისელ მხატვარსა და მოქალაქეზე, როგორიც ლევან ბაიასჩევი.

პანორამა

ისხი და პოპულარობა. მაგ., ა. შილერის პეისის „დროის მოგების“ მიხედვით გადაღებულ ფილმებში მონაწილეობს ვ. რედგარდი, „პატრიცია ნილის ისტორიაში“ — გლენდა ჩეკინი. ზმირად უდებენ ინგრიდ ბერგმანს, ბეტ დევისს და გ. როულენდს.

ახლა ამერიკის ორ ტელეკომპანიის შორის გააფორებული საკონკურენციო ბრძოლა განაღებულა: თუ ეი-ბი-სიმ შესძლო 1988 წლისათვის ეუიდა სპეციალურად ტელეხედავისათვის შექმნილი თვრამეტი ფილმი, ტელეკსელმა ენ-ბი-სიმ ოცდარი ფილმი შეიძინა (მათ შორის „მოგონებანი სიუვარულზე“, კენეტ დუგლასის მონაწილეობით — ფილმი მოკვითხრობს ფაშისტურ საკონცენტრაციო ბანაკებში გმირის მიერ გააძაინლ უზენდურებზე).

ამ საკონკურენციო ბრძოლას არც სი-ბი-ესი ჩამორჩა. ამ ტელეკომპანიის განზრახული აქვს სამოცნვეტი ფილმის დემონსტრირება, რომელთა თემატიკა ერთობ „მრავალფეროვანია“: მწკვევ სიუეტებზე „ალმოკენებული“ სექსი და ძალადობა, სისხტიკე და საშინელებანი.

ბახლი ოპერის ძინებაში

ტორინოში გამართულმა ტრადიციულმა შეხვედრამ — „ოპერა ამერიკა“ — (ეს ორგანიზაცია შეიქმნა 1970 წელს. იგი აერთიანებს მსოფლიოთ ამერიკის ორმსოფლიოაშორამეტ წამყვან საოპერო თეატრს, აგრეთვე ოცდაცხრა პატარა საოპერო დასს) ცხადყო წარმოდგენილ პარტიტურათა მოქველებული ენა, ნოვატორულდ მივბათა ნაკლებობა მუსიკალურ გამოსახველობის სიჭრელს. უკვლად სავალალო იყო ლიბრეტისტთა დათვალერებაც.

ითავითვე ამ ორგანიზაციას საფუძვლად კომერციული საწყისი დაედო: თეატრების ადმინისტრატორები უკვეღწლიურად ეცნობოდნენ ახლგაზრდა მომ-

ღერლებს, რათა შემდეგ ისინი თავიანთი თეატრების შეიძინათ.

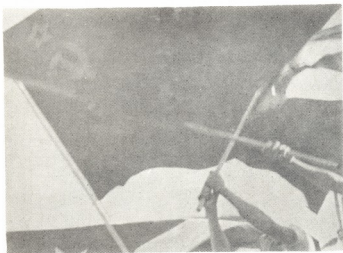
1979 წლიდან გადაწედა ორ წელიწადში ერთხელ მოეწეოთ ახალი, თანამედროვე ოპერების დათვალერებაც. ამქრად სწორედ კომპოზიტორებისა და ლიბრეტისტების შეხვედრა გაიმართა. სამკაცინამა ეფორიმ საოპერო თეატრებისაგან წარმოდგენილი ორმოცი ნაწარმოებიდან ათ საოპერო პარტიტურაზე შეაჩერა უურადლება. ახლგაზრდა მომღერლებმა საკონცერტო შესრულებით წარმოდგინეს სცენები ამ ოპერებიდან.

ორდღიანი მოხმენის შემდეგ გაიმართა საწარო განხილვა საოპერო დასების ხელმძღვანელთა, კომპოზიტორთა და ლიბრეტისტთა მონაწილეობით. ამქრად უურადლება უფრო მომღერალ-შემსრულებლებმა მიიპურეს, ვიდრე ოპერებმა. თუმცა, ათი ოპერიდან ორი განსაკუთრებული უურადლების საგნად ცნეს. ესენია ნიუ-იორკელი კომპოზიტორის ტრეფოსეს „ჭაიმუნის ოპერა“ — რომელმაც ინტერესი გამოიწვია თავისი იუმორითა და აქტიორული და სასიმღერო ნიჭერების გამოვლენის შესახლებლობით და კალდერონის ცნობილი პეისის („ცხოვრება სიზმარია“) მიხედვით დაწერილმა სპრატინის ოპერამ. ეფორის აზრით, ეს ოპერა გამოირჩევა რთული პარმონიული სტრუქტურით და საწეოთ ეფრადოვნებით, ღასაც ერწმის მოდერნისტული მუსიკალური ენა.

დანარჩენი ოპერები მიდრეკილი იყო „ამერიკული ფოკლორის კონსერვატორული ტრადიციებისაკენ“, სადაც, ზმირად, ჩართული იყო მოდერნისტული-ელემენტები „ახალი მუსიკის“ მანერაში.

გარდა ორიგინალური ლიბრეტოებისა, წარმოდგენილი იყო სერვანტესის, ო'ნილის, სტივენსის ნაწარმოებთა საფუძველზე შექმნილი ოპუსები.

(გაგრძელება 102-ე გვ.)



კადრი ფილმიდან „კომუნისტები წინ არიან“

ვახტანგ მიქელაძემ კინემატოგრაფში ბევრი მისი თანატოლის მსგავსად მოვიდა. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამშენებლო ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტმა, ყველასათვის მოულოდნელად, თავი დაანება სწავლას და კინოში დაიწყო ბედის ძიება. წარმატებით ჩააბარა გამოცდები კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში, მოხვდა დოკუმენტური ფილმების საოსტატოში, რომელსაც რომან კარმენი ხელმძღვანელობდა.

ვაჟის სუნთქვა

(კინოდოკუმენტალისტ ვახტანგ მიქელაძის შემოქმედებითი პორტრეტი)

ნინო ნატროშვილი

კადრი ფილმიდან „კომკავშირი“



ყოველ კურსს ფილმით ამთავრებდნენ. „მოსკოვის აუზი“ — ასე ერქვა ვ. მიქელაძის პირველ მუწ სურათს. მეორე იყო „გზის მშენებლები“, რომელიც საქართველოში გადაიღო. ფილმი ინსტიტუტის ტრადიციული ფესტივალის მთავარი პრიზის — „თეთრი თოლის“ მფლობელი გახდა. შემდეგ სვერდლოვსკის კინოსტუდიაში გადაიღო მოკლემეტრაჟიანი „35-ე კილომეტრი“, რომდევნო წელს კი — კიევის კინოსტუდიაში — „კარპატული ეტიუდები“. ამან ვ. მიქელაძეს „ცნობის-

მოყვარე“ და „მოხეტიალე“ რეჟისორის სახელი დაუმკვიდრა.

ვ. მიქელაძის პირველი პროფესიული ფილმი იყო „352 საათი ანაკოფის უფსკრულებში“. 1965 წელს, მოსკოვში, სპორტული ფილმების პირველ საკავშირო ფესტივალზე ამ სურათმა ბრინჯაოს მედალი მოიპოვა.

ვ. მიქელაძის დებიუტი საქართველოს საპეცინიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში შედგა ფილმით „ქართული ცეკვები“ (1968), რომელიც ერევანში ამიერკავკასიის კინემატოგრაფისტთა ფესტივალზე „პრომეთეოსი — 69“ საუკეთესო რეჟისურისთვის პრიზით აღინიშნა.

დღეს ვ. მიქელაძე მრავალი ჯილდოსა და პრემიის მფლობელი, ავტორიტეტული ხელოვანი, დოკუმენტური კინოს აღიარებული ოსტატი, ინდივიდუალური ხელწერის რეჟისორია და მისგან სიტყვიერი კომენტარის უარყოფა, რაც მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თავისებურებაა, აღარაეისთვისაა უცხო. „მუსიკა სიტყვაზე მეტყველია“ — ამბობს რეჟისორი. მუსიკალური ფრაზა ხსნის მის ფილმებში ყველაფერს — ნებისმიერ განწყობილებას, აზრს, ფიქრს, გრძნობასა თუ ემოციას.

მაგრამ რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში არის ფილმი, სადაც სადიქტორო ტექსტის გვერდის ავლა შეუძლებელი გახდა. ეს არის „საქართველო — ლეგენდები და სინამდვილე“ (1970), რომელიც საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტთან გ. ასათიანთან ერთად გადაიღო. მხცოვანი შემოქმედისა და სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორის თანამშრომლობით შექმნილი ეს ფილმი ყველაზე მოულოდნელი ეპი-

ზოდებისა და კადრების შეერთებით, გამომსახველობითი ლოგიკით, სამშობლოს სიმბოლურ სახეს ჰქმნის.

ამ ფილმის შესახებ დაწერილ ანგარიშში ვ. მიქელაძე აღნიშნავდა: „მე მუდამ ვედილობ გამოსახულება ავადგო რიტმულად, მივალწიო კადრების მაქსიმალურ გამომსახველობას. ვიპოვე მონტაჟის პლასტიკა და მუსიკა. ამიტომ გავურბივარ ასე სადიქტორო ტექსტს, რომელიც ვარდაუვალი აღმოჩნდა საიუბილეო ფილმში. დიქტორი აქ მაყურებელს პირველი პირით ესაუბრება და უამბობს თავის სამშობლოზე, ხალხზე, მათ საქმიანობაზე, სიტყვა გამოსახულებას ავებს ემოციურად და არა ინფორმაციულად. მაგრამ ვფიქრობ, რომ ტექსტი მაინც მეტია ფილმში, ვიდრე საკირო იყო“.

რეჟისორის მთელი შემოქმედებისათვის, წარმატებისა და მარცხის მიუხედავად, მთავარი ისაა, რომ ყოველ ფილმში ჩანს საკუთარი, განუმეორებელი, განსხვავებული კინემატოგრაფიული ენის ძიება.

კითხვაზე — რატომ იჩენს დოკუმენტური კინოსადმი ერთგულებას, რატომ არ ლალატობს მას? რეჟისორმა უპასუხა: „იმიტომ, რომ მე ვმუშაობ არა მსახიობებთან, არამედ „ცოცხალ“ ადამიანებთან“.

„მჭედელი“ და „მარჩენალი“ (ორივე 1974 წ.) მშრომელ „ცოცხალ“ ადამიანებს ეძღვნება.

მრავალტონიანი მექანიკური ჩაქუჩები, ავტომატური წნეხები, მოვარვარე ლუმელები — ესაა ის გარემო, სადაც კონსტანტინე ილურიძეს უბედა მუშაობა. ყოველი მოქმედება ზუსტი, გამიზნული, რიტმულია და მხოლოდ გმირის სახეზე ჩამოსული ოფლის

ერთი წვეთი გვაფიქრებინებს ამ პროფესიის ადამიანთა მძიმე ფიზიკურ შრომაზე. ჩაქუჩის რიტმულ დარტყმებს შორის კ. ილუარიძის ბრიგადის წევრთა სახეები ცვლის ერთი მეორეს. თვითონ კი, ღრქიალის, გუგუნისა და ხმაურის მრავალხმიან სიმფონიაში შეთანხმებული ორკესტრის დირიჟორად ჩანს.

„მარჩენალის“ რეჟისურაც საგანგებოდაა მოფიქრებული. მოსავლის აღება, დიდი ხნის შრომის ნაყოფის სიმბოლოდაა გააზრებული. აქაც ხმაურისა და მუსიკის მონაცვლეობა ჰქმნის შრომითა შემართების მეტაფორას.

ორთავე ფილმს საერთო აზრი მოაქვს — რამდენი ბედნიერებაა ყველაზე მძიმე შრომაშიც კი, თუ მას ადამიანთათვის სიხარული მოაქვს.

ვ. მიქელაძის შემოქმედებითი აზროვნების კიდევ ერთი ნიშანდობლივი თვისებაა — კონკრეტულის განზოგადება, მაგალითის გატიპირება.

პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლისას ვ. მიქელაძე პრაქტიკას მათეთუშეთში გადიოდა, გზის მშენებლობის დაპროექტების პროცესს ესწრებოდა. „გზის მშენებლებიც“ (1962) იმ ადამიანებს მიუძღვნა, ვისაც ეს გზა გამოჰყავდათ მთებში. რეჟისორი კვლავ ფიქრობდა ამ თემაზე. ოღონდ ახლა სხვა რამ აწუხებდა. მხოლოდ გზაა მთავარი? შეიძლება კი მთიელთა განდევილი, გულჩათხრობილი ცხოვრების შეცვლა?

ეს კითხვები დაედო საფუძვლად ფილმს „ომალო“ (1968), რომელსაც აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციით, მასში ჩადებული ტიკვილით, დამაბულობითა და სიმძაფრით ცოტა თუ დაუდგება გვერდით. „ომალო“, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა ფიქრით აღსავსე ფილმია ქართულ დოკუმენტურ კინოში.

მთაში დაგუბებული სიმყუდროვის, განაბულობის, მოწყენილობისა და სიმარტოვის სამყაროში ცხენი აიწყვეტს და საოცარი ძალითა და ჰიზვინით წინ გაიჭრება. ეს სიმბოლური კადრია —



კადრი ფილმიდან „დირიჟორი“

კონკრეტულს განზოგადების ნიმუში. „ომალოში“ განსაკუთრებით თვალშისაცემი ლირიკული განწყობილება, პოეტიზაციაა. ფაქტის პოეტიზაცია მისი შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურებაა.

„ბამი“ (1975) — სრულმეტრა-

ქიანი, ფართოკრანიანი, მართლაც რომ ამ მშენებლობის შესაფერი, მასშტაბური ტილოა.

ფილმი აგებულია როგორც ინტერვიუების სერია. ოღონდ, ძრავების გუგუნე, ხერხის ღრქია-

როგორ შენდება, ვინ ცხოვრობს? რა არის ბამი?

„ბამის“ მთავარი გმირი ნია. ამდენი სიმძვინვარება და სირთულის მიუხედავად გამომშრალი და გატანჯული კი არა, შესაშურად მხიარული, ხალისიანი, ბედნიერი ადამიანი. ეს არის, ალბათ, ყველაზე სწორი პასუხი კითხვისა — რა არის ბამი?

ტრადიციული სიტუაციის არატრადიციულად დანახვა, ყოველი ეპიზოდისათვის სიმბოლური დატვირთვის მიცემა, კადრით ინფორმაციის გარდა, ემოციის მოწოდება — ეს ის მთავარი ნიშნებია, რაც თითქოსდა „ჩვეულებრივ“ ფილმში ავტორის დაგანახვებს.

ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებში კაცობრიობის წინაშე ბურჟუაზიის ყოფნა-არყოფნის პრობლემა დაისვა. ნათელი გახდა ადამიანთა მიერ ჩადენილი დანაშაული, რომელიც თანდათან უფრო და უფრო იზრდება და მძიმდება. დოკუმენტურმა ეკრანმაც ერთ-ერთმა პირველმა გაიზარა ბუნების სიკანსალის დაკარგვით გამოწვეული სევდა. ვ. მიქელაძე ამ თემას ორჯერ შეეხო ფილმებით „იროს ტირილი“ (1969) და „კარის გასაღები“ (1976).

ყველაზე ნიშანდობლივი ამ ფილმებში ისაა, რომ პრობლემის სიმწვავე და აქტუალურობა ნაწარმოების ემოციური სიმძაფრით მიიღწევა. ეკრანიდან მოდის ტკივილი, მაყურებელი თანამონაწილედ ხდება ამ ტრაგედიისა და უჩნდება ბუნების, საკუთარი თავის გადარჩენის სურვილი.

ორი სრულმეტრაჟიანი ფილმის „კომუნისტები წინ არიან“ (1978) და „კომკავშირი“ (1980) შექმნისათვის ვახტანგ მიქელაძე ლენინური კომკავშირის პრემიით დაჯილდოვდა. ეს მაღალი ჯილდო ღირსეული შეფასებაა რეჟისორისა, რომელსაც შესწევს ფიქრის,



კადრი ფილმიდან „ლირიკორი“

ლი, ნაჯახის ცემა და სხვა ათასი ხმაური აყრუებს კითხვასაც და პასუხსაც. მაგრამ აზრი მაინც გასაგებია. პასუხი მხოლოდ სიტყვით არ გამოიხატება. ადამიანის სახე, თვალები ხშირად უფრო მეტს ამბობენ, ვიდრე ძუნწი ფრაზები: „გვიჰირდა. ახლა არა გვიშავს“, ანდა „აქ ლამაზი ბუნებაა“, ანდა „კარგი მეგობრები გყავს“. მთავარ პასუხს ეკრანი იძლევა. როგორ იჩენება ხელუხლებელი ტყე, როგორ შენდება პირველი სახლები, როგორ ითვისებს ვერტმფრენი ახალ ადგილს, როგორ უპირთ ყველაზე ძლიერ მანქანებსაც კი მოყინულ აღმართზე ასვლა. რა გაფაციცებით ეცნობა დიდ საკლასო ოთახში მჯდომი ორად-ორი ბავშვი ბაიკალამურის მშენებლობის გეგმას, როგორი სიხარულით აცილებენ ზამთარს, როგორ მშვიდად ასეირნებენ ახალგაზრდა დედები ბავშვებს და საერთოდ, რა ხდება,

სევდის, სიზარულის, იმედის, შემოქმედების, შრომის უნარი.

ამ შემოქმედებითი შრომის ძალა განსაკუთრებულად მკაფიოდ რეჟისორმა ფილმში „კომუნისტები წინ არიან“ გამოავლინა,

შრომით აღმშენებლობას. მაგრამ არა მარტო ცნობილი ფაქტები, არამედ ქრონიკებიდან ცნობილი კადრებიც კი თითქოსდა ახალი ისტორიული თვალსაზრისითაა დანახული.



კადრები ფილმიდან „ომალო“

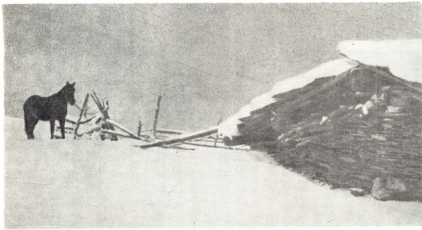


როდესაც დიდი სოციალური ელერადობის, შემოქმედებითად რთულად გადასაწყვეტ თემას შეეპიდა. ეს ფილმი კომუნისტთა კოლექტიურ გამარჯვებათა და წარმატებათა მატჩანეა. იგი მოიცავს ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების ყველა ეტაპს — საბჭოთა ხელისუფლების განმტკიცებას, კოლექტივიზაციას, პირველ ხუთწლეულებს, სამამულო ომს, მშვიდობიან წლებს,

რეჟისორული ალღო გარკვეულ მიმართულებას აძლევს მასალას და ირჩევა ზუსტად ის ფერი, ხმაური თუ მელოდია, რომელიც გამომსახველობით საშუალებებს აიძულებს ახლებურად „ალაპარაკდნენ“ — ამჯერადაც არ ღალატობს რეჟისორი თავის ძირითად პრინციპს — მუსიკა სიტყვაზე მეტყველია — და სრულმეტრაჟიან ფილმში ესოდენ საპასუხისმგე-

ბლო თემაზე არ იყენი. სადი-
ქტორო ტექსტს. მართლაც მაყუ-
რებელსაც აღარ უჩნდება მისი
აუცილებლობის სურვილი. ფილ-
მის ქარგას ორგანულად შეერწყა
რევოლუციური სიმღერები, ინ-

ნობი ჯარისკაცის საფლავზე, წი-
თელი ცხენოსნები იერიშისკენ
ხალიჩით დაფენილი გზა, რომელ-
ზეც დედამიწის პირველი კოსმო-
ნავტი მოაბიჯებს. ფილმი თით-
ქოსდა აღმოდებულია, იგი გან-



დუსტრიული მარშები, ომის საში-
ნელებათა ხმები თუ გამარჯვების
ბედნიერი მელოდია. ხმა ფილმში
დროის, ეპოქის გუგუნია.

კრემლის ფონზე ვარსკვლავად
იშლება წითელი მიხაკი. რევოლუ-
ციის სიმბოლომ, ალისფერმა, გა-
აერთიანა რომანტიკა და ისტო-
რიის ყოველდღიურობა: გამარ-
ჯვების ბაირალი, სისხლის წვეთი,
დამდნარი ლითონი, ცეცხლი უც-

თიადის სინათლეშია გახვეული.

„კომკავშირი“ შეიძლება აღვი-
ქვით როგორც ნამდვილი ცხოვ-
რება. რეტროსპექტივაში ნაჩვენე-
ბია ჩვენი ახალგაზრდობის ავან-
გარდის სახელოვანი გზა. მრავალი
კინოდაკვირვებიდან ყალიბდება
ახალგაზრდა კაცის სახე — მომ-
თხონი, ყველაფრის შემძლები.
ყველა თავისი მისწრაფებით,
მშვენიერებით დაიხატა ახალგა-

ზრდობის სხვადასხვა თაობათა საქმეები და მიღწევები, აღინიშნა მისი როლი დღევანდელობაში. ამ ფილმით კიდევ ერთხელ დამტკიცდა, რომ ვ. მიქელაძემ არ დაკარგა მოკლე მეტრაჟში მიგნებული ინდივიდუალური ხელწერა, რომ მას უნარი შესწევს შემოქმედებითად გაიაზროს ყველაზე უფრო „ოფიციალური“ მასალა, კი, რომ იგი სრულყოფილად ფლობს რეჟისორული ოსტატობის ყველა ატრიბუტს — ფერს, კომპოზიციას, მონტაჟს, მრავალგვარ ექსპოზიციას, ელერადობას და ა. შ. ამიტომ არის, რომ მაყურებელში მუდამ საჭირო რეაქციას იწვევს და სწორ ემოციას აღძრავს.

ამ ორმა სრულმეტრაჟიანმა ფილმმა რეჟისორის კიდევ ერთი ახალი თვისება წარმოაჩინა — უნარი პოლიფონიისა.

როგორც ცნობილია, კინემატოგრაფი კოლექტიური შრომის რთული პროცესია, რომელიც გარკვეული კალენდარული ნორმებითაა შემოზღუდული. ვ. მიქელაძე კი ხშირად ვერ ეტევა ამ ნორმებში. მაგრამ არა დაბნეულობისა თუ გაუმართლებელი სიდინჯის, არამედ შემოქმედებითი უკომპრომისობის გამო. მუშაობის მკაცრი ანალიზი თუ თვითკრიტიკულობა რეჟისორს უფლებას არ აძლევს წერტილი დაუსვას ფილმს, თუკი ყველაფერი ბოლომდე რიგზე არ იქნება.

ვ. მიქელაძე ფილმის ყველა ეტაპზე მთავარი ფიგურაა. თერთონ ირჩევს თემას, მონაწილეობს სცენარის შექმნაში, აყენებს კადრს, კომპოზიტორს სთავაზობს მელიოდის, მხატვარს — ესკიზს, თავად ჯდება გადასაწერ პულტთან. მაგრამ მხოლოდ ამიტომ არ ეთქმის მის ფილმებს ავტორისეული, ისინი არასოდეს არ აგერევა სხვა რეჟისორის შემოქმედებაში.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია რეჟისორის ოსტატობის ყველა საიდუმლოს ამოცნობა. რაც არ უნდა ზუსტად დაადგინო ხელწერის ყველა გამორჩეული ნიშანი, ამოუცნობი მაინც ბევრი დარჩება. ვ. მიქელაძის ყველა შემოქმედებითი თვისება — სადიქტორო ტექსტის უარყოფა, ფაქტის პოეტიზაცია, ოსტატური მონტაჟი, პოლიფონიურობა, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ — მნიშვნელოვანი და შთამბეჭდავი, რომ იგი ამ ინდივიდის ნიჭიდან იღებს სათავეს. ყოველი სტილი ხომ ნიჭიერების ნაყოფია.

ფილმის „352 საათი ანაკოფიის უფსკრულებში“ კაბუქური რომანტიზმი, „ირმის ტირილის“ სევდა, „ომალის“ განწირულობის ღალადი, „დირიგორის“ სიამაყე, „ბამის“ ეპიკურობა, „კარის ვასალების“ მწარე აღსარებანი, „მკედლისა“ და „მარჩენალის“ ვაჟკაცობა, „კომუნისტები წინ არიან“ და „კომკავშირის“ პოლიფონიურობა — ეს ყველაფერი ერთად აღებული არის ვახტანგ მიქელაძის პიროვნული ინდივიდუალობა, მისი ავტორისეული კინემატოგრაფი.

კადრი ფილმიდან „მკედელი“



ალაგოიანის თაჳისუფლაბისათჳის

(საზღვარგარეთის კინო მოსკოვის
XIII საერთაშორისო კინოფესტივალზე)

გიორგი გვახარია

პატარა ტობის საყვარელი თამაში კედელ-
თან დადგომა და სიმაღლის გაზომვა იყო.
ღრო გადიოდა და ისიც განუწყვეტლივ აკვირ-
დებოდა კედელზე აღნიშნულ ხაზებს. მაგ-
რამ ზუთი წლისა რომ შეიქმნა... ტობის ზურ-
გზე ფრთები ამოუფიდა.. თანდათან გაეზა-
რდა. ლამაზი ბუმბულით შეიმოსა ბიჭუნა,
ანგელოზს დაემსგავსა.

ამ ამბავმა მთელი ქვეყანა შეძრა. ტობის
მშობლები გამდიდრდნენ. ბავშვით დაინტე-
რესდა პრესა. ტელევიზია, მთავრობაც კი,
მას აქეთ-იქით დაარბენინებდნენ, სარეკლამო
ფილმებში იღებდნენ, კონტრაქტებს დებ-
დნენ, სინჯავდნენ, ზოგჯერ ბუმბულებსაც
აძრობდნენ: სუვენირიაო.

ტობის თავისი ფრთები შესქულდა. ანგე-
ლოზობა არ უნდოდა — ადამიანობაზე ოც-
ნებობდა. სათამაშოები, მეგობრები ენატრე-
ბოდა. გადაიღალა.

ერთ მშვენიერ დღეს მაღალი სახლის ბო-
ლო სართულზე ავიდა, ფრთა ფრთას შე-
მოჰკრა და გაფრინდა...

ესპანური ფილმი „ტობი“ არ გამოირჩე-
ვა განსაკუთრებული მხატვრული მიგნებებ-
ით, მაგრამ გამოხატავს ადამიანისა და ძალ-
ადობის კონფლიქტის დრამას, კონფლიქტი-
სა, რომელიც განსხვავებული ხერხებით
წყდება თანამედროვე საზღვარგარეთულ კი-
ნოში. ამ თემის აქტუალურობა მკაფიოდ გა-
მოვლინდა მოსკოვის XIII საერთაშორისო
კინოფესტივალზე ნაჩვენებ საკონკურსო და
კონკურსგარეშე ფილმებში.

ტობი სამყარომ, ადამიანებმა მარიონეტ-
ად აქციეს. წინააღმდეგობის გაწევა კი არ
შეეძლო, იმიტომ, რომ პატარა და უსუსუ-
რი იყო.

ინგლისური ფილმის „ფრენსის“ (რეჟ. გ.
კლიფორდი) გმირი 30-იანი წლების ამერიკე-
ლი მსახობი ფრენსის ფარმერი თავიდან-
ვე, ფილმის პირველი კადრებიდანვე მზად
არის ებრძოლოს ყოველგვარ ძალადობას,
მიადწიოს სრულ თავისუფლებას. თავდაპირ-
ველად 16 წლის ფრენსისი, დღის რჩევით,
ათვისტურთ ჯგუფის სათავეში დგება, გამო-
დის ლექციებით ღვთის რწმენისა და ილია-
ლისტური ქეშპარიტებების წინააღმდეგ. ბო-
ლშევიკურ რუსეთში გამგზავრებაზეც ოცნე-
ბობს. მალე გოგონას პოლიუდში იწვევენ.
ამით იწყება მსახობზე აშკარა ძალადობა,
უაზრო როლებზე დამტკიცება. ფრენსისს
ღალატობენ მშობლები, ღალატობს „ათეი-
სტთა კლუბი“, ღალატობენ თანამოაზრე-
ნიც. ღალატობს ყველა. ახალგაზრდა ქალის
კატეგორიული ტონი, ენერგიულობა იცე-
ლება უმძიმესი დეპრესიითა და სასოფარკ-
ვეთით. ფრენსისი უარს ამბობს პოლიუდზე,
ციდილობს წინ აღუდგეს ძალადობას. მას
უმაღვე ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ათა-
ვისებენ, ნერვიული აშლილობა სულით ავად-
მყოფთა გარემოში, ფსიქიურში გადადის.
მას ვერ უგებს ვერც დედა, რომელიც ძა-
ლადობის ახალ აქტს ანხორციელებს — რამ-
დენჯერმე აბრუნებს ქალიშვილს ფსიქიატრი-
ულ საავადმყოფოში.

ფილმის ბოლოს, დაავადებული, განდგურებული ფრენსისი სულ სხვაგვარია, ვიდრე დასაწყისში... „მხოლოდ სულიერმა რწმენამ მომცა საშუალება გადავჩინილიყავით“ — ამბობს ფარმერი. დასაწყისში თავისუფლების მოპოვება მას სურდა „გარედან“ — ლოზუნგებითა და დემოგოგიით, მაგრამ წარმოუდგენელმა ტანჯვამ, ტკივილმა და მარტოობამ იძულებული გახადა თავისუფლების მოპოვების ძალა საკუთარ თავში ეპოვა. ფილმის ავტორთა აზრით დღეს ეს ბორკილებისგან განთავისუფლების ერთადერთი გზაა.

კლიფორდის ფილმი ზოგან სცოდნავს სადიზმის „ფაქტურით“ ვატაცებით, სწორხაზოვანი გმირებით, კონფლიქტის გადაჭარბებული გამწვავებით. მაგრამ მსახიობ ჯესიკა ლანჯის დრამატული ოსტატობა, სახის დიპლმატიკური განვითარება ფილმს აქცევს თანამედროვე საზღვარგარეთული კინოს ერთერთ საინტერესო ნიმუშად. ჯალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ჯესიკა ლანჯი „ოსკარით“ დაჯილდოვდა, ხოლო მოსკოვის კინოფესტივალზე მსახიობს სპეციალური პრიზი ხვდა წილად.

„ფრენსისში“ ვატარებულ იდეებს ერთგვარად ეხმაურება სურათი, რომელმაც ერთი წლის განმავლობაში წარმოუდგენელ წარმატებას მიაღწია — დაჯილდოვდა მსოფლიოს რვა ნაციონალური კინოაკადემიის პრემიით, მათ შორის ამერიკული „ოსკარით“. ეს არის ფესტივალის საინფორმაციო ჩვენებაზე წარმოდგენილი ინგლისური ფილმი „განდი“ (რეჟ. რიჩარდ ატენბორო). ტრადიციული კინემატოგრაფიული გადაწყვეტის მიუხედავად, ატენბორო ამალეკვებლად მოგვითხრობს ინდოეთის რევოლუციის თავისებურებაზე, როცა ადამიანების სიყვარულმა, რწმენამ, სულიერმა სიმშვიდემ და სოლიდარობის ღრმა გრძნობამ გაანთავისუფლა ინდოეთი ინგლისელ კოლონიზატორთა მონობისაგან.

ფილმში აღწერილია ინდოეთის ცნობილი საზოგადო მოღვაწის მამათ განდის ცხოვრება, მისი ბრძოლა სამშობლოს თავისუფლებისათვის (ამ როლს ბრწყინვალედ ასრულებს შექსპირის სამეფო თეატრის მსახიობი ბენ კინგსლი). განდი, განსხვავებით ფრენსისისაგან თავიდანვე უარყოფს ბრძოლას „გარედან“, უარს ამბობს ნგრევასა და ზოცვა-ქლე-

ტაზე (თანამედროვე ექსტრემისტული ბრძოლის პირობებში ასეთი პოლიტიკური უდგევლის შემოდ უნდა მივიჩნიოთ) მშვენიერად შორის შულსა და ზიზღზე. იგი მოთმინებისა და სულიერ სამყაროში ღრმა ჩახედვისაკენ მოუწოდებს თანამემამულეებს: „არ იბრძოლოთ, მაგრამ არც შეურიგდეთ... ამ უჩვეულო პოლიტიკით მამათ განდი ახერხებს თავისი ხალხის გაერთიანებას, თითქოს თავის თავზე იღებს ხალხის ტანჯვას, დამკირებას. ამიტომ კოლონიზატორთა მიმართ ინდოელების ნებისმიერ ტერორისტულ აქტს განდის პროტესტი მოსდევს — იგი უმალ შიმშილობას აცხადებს. ასეთი პოლიტიკით ის ცდილობს პირადი მავალითი მისცეს ყველას, ვისაც რამდენიმე კოლონიზატორის მოკვლა ინდოეთის განთავისუფლების მოპოვების გზა ჰგონია. სიცოცხლის ბოლომდე წარმოუდგენელ სიღარიბეში მცხოვრები, მატერიალურ კეთილდღეობას მოკლებული ადამიანი, რომელმაც სიცოცხლის ნახევარი ციხეში გაატარა, სიყვარულისთვის მოუწოდებს ყველას — ინდოელსა და ინგლისელს, ინდუსსა და მუსულმანს, ჭადავებს რელიგიების გაერთიანებას, დოგმებისა და საკუთარი „ტყავის“ დასაცავი იდეებისგან ადამიანის განთავისუფლებას.

ფილმში განდის მკვლელობა ორჯერ თამაშდება. ამით თითქოს მითითებულია მისი უკვდავებაც და მისი როლიც ინდოელი ხა-





ლხის ცხოვრებაში, მისი ოცნება ასრულდა — ინდოეთი განთავისუფლდა. მაპათ განდიმ ადამიანთა განთავისუფლებას შეწირა თავი. თუმცა თავად თავისუფალი დაიღუპა.

ტერორისტული და „სულიერი“ ბრძოლის ერთგვარი დაპირისპირება გამოვლინდა აგრეთვე მოსკოვის ფესტივალის კონკურსგარეშე პროგრამის ერთ-ერთ საუკეთესო ფილმში — დასავლეთგერმანელი რეჟისორის მარგარიტ ფონ ტროტას სურათში „მძიმე დროება“. ამ ფილმმა ვენეციის 1981 წლის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი „წმ. მარკოზის ოქროს ლომი“ მოიპოვა. ბელგრადის „ფესტივალზე“ კი „მძიმე დროება“ 1981 წლის მსოფლიოს საუკეთესო მხატვრულ ფილმად აღიარეს.

სურათი მოგვითხრობს ორი ღის — იულიანასა და მარიანას ამბავს. ძალადობა თავიდანვე ზემოქმედებდა მათ სულიერ სამყაროზე, პიროვნებად ჩამოყალიბებაზე. თავდაპირველად პროტესტანტული რელიგიის ნორმები იმონებდნენ გოგონებს. მორალის მკაცრიოდ ჩამოყალიბებულმა კოდექსებმა, ცოდვისა და მორჩილების იდეებმა უფროსი და — იულიანა სიყმაწვილეშივე აამხედრეს ადამიანის თავისუფლების ყოველგვარი შეზღუდვის წინააღმდეგ. როგორც ზშირად ჰდება, ხალგაზრდულ პროტესტს გულუბრყვილო იერი ჰქონდა (იულიანა ვაეის სამოსში დადიოდა, უხეშად ეპყრობოდა მშობლებს). მა-

რიანა კი მორჩილად ასრულებდა „მობლაღის“ მოთხოვნებს. მაგრამ დროს გააქვს: იულიანა მშვიდდება, მყუდროებაში ცხოვრობს, ჰყავს საყვარელი ადამიანი, მუშაობს რომელიღაც ყურნალში, წერს სტიქებს ქალის როლზე თანამედროვე საზოგადოებაში. მარიანა კი, ყოველთვის მოხიბლული ღის თავისუფლებით, თავად მეტად დამონებული მშობლების ლმობიერებით, სხვა გზას ირჩევს: განქორწინების შემდეგ უტოვებს ერთადერთ შვილს მეუღლეს, რომელიც მალე თავს იკლავს, თავად კი ექსტრემისტულ მოძრაობას უერთდება.

სურათი აგებულია როგორც დიალოგი ორ დას შორის. ეს არის დიალოგი-კამათი, დიალოგი-ბრძოლა, დიალოგი-სიძულველი და დიალოგი-სიყვარული (შემთხვევითი არ არის, რომ მარგარიტ ფონ ტროტა თავის მასწავლებლად ინგმარ ბერგმანს თვლის), რომელიც ციხის კედლებში მიმდინარეობს (მარიანას აპატიმრებენ... ერთადერთი ადამიანი, ვისაც ის მძიმე წუთებში ასხენდება — იულიანაა).

„— შენ ყველაფრის დანგრევა და გადაბრუნება გინდოდა“ — ეუბნება დას იულიანა. მარიანა კი უმტკიცებს, რომ ძალადობასთან შერიგება შეუძლებელია, რომ ძალადობა ძალადობითვე უნდა განადგურდეს.

სატუსალოს კამერა, თავად იქცევა დამონებული ადამიანის კერის სიმბოლოდ. პა-

ფილმ „ტუტისის“ (აშშ) რეჟისორი სიდნეი პოლაკი და მთავარი როლის შემსრულებელი დასტინ პოფმანი.

კადრი ფილმიდან „კარმენი“ (ესპანეთი).



ტიმართა მეთვალყურეები დამამცირებლად ჩხრიკავენ იულიანას. აშიშვლებენ მას, უემოციოდ უსმენენ დების საუბარს. ადამიანურობას მთლიანად მოკლებული ჯალათები უძლურნი არიან იგრძნონ ამ დიალოგის დრამატულობა, საერთოდ უძლურნი არიან იგრძნონ რაიმე ამქვეყნად.

ფილმის დამდგმელი მთლიანად მიჰყვება ახალგაზრდა გერმანელ რეჟისორთა სტილს: ის აგეშს ფილმს, როგორც მედიტაციას, იძლევა იმპულსებს თვითჩაღრმავებისთვის. ამიტომაცაა სურათი მდიდარი ხანგრძლივი სტატიკური ხედებით, კადრი განთავისუფლებულია დეტალებისაგან. თვით მუსიკალური გაფორმებაც მიმართულია არა გრძობებისა და ემოციების გასამძაფრებლად (ამიტომ უარყოფილია მელოდიური თემა), არამედ ფიქრის პროცესის აქტიური, თავისუფალი წარმართვისათვის. თვით დიალოგის ფენომენიც — მაცურებლის „შინაგანი დიალოგის“, თავის თავთან კამათის განხორციელებისათვისაა მიმართული, როგორც ადამიანში არსებული ორი საწინააღმდეგო პოლუსის, მათი ბრძოლისა და ერთიანობის, აქტიური და პასიური ძალების, მატერიალური და სულიერი ქმედებების გამოვლინება... კამათი ბრძოლის ორ სახეს — „გარედან“ და „შიგნიდან“ ბრძოლას შორის. მაგრამ, სხვა გერმანელი რეჟისორებისგან განსხვავებით, ტროტა არ ნიღბავს საკუთარ ადამიანურ პოზიციას: ის იულიანას თვალთ უყურებს მეორე გმირს — მარიანას, ამიტომ ამ ზედმეტად ემანსიპირებულ ქალში, რომელმაც თავისი იდეებისთვის საკუთარი შვილიც კი გაიმეტა (უპატრონოთა სახლში მიაბარებინა, სადაც ბავშვი დაცინვისა და შეურაცხყოფის ობიექტი გახდა). მაცურებელიც, ავტორიცა და იულიანაც, თანდათან შეიგრძნობს ამ ადამიანში წმინდა, პატიოსან საწყისებს. თანდათან გვებადება სიყვარული მის მიმართ, როგორც არ უნდა ვუარყოფდეთ გზას, რომელიც მან აირჩია.

მარიანას ციხეში კლავენ, იულიანა თავად იწყებს გამოძიებას. ამ პროცესში ის კარგავს მეგობრებს, საყვარელ ადამიანს. ფილმის ბოლოს კი იულიანას დისშვილი საბავშვო სახლიდან გამოჰყავს. ბავშვი დედის მიმართ ზიზღითაა აღსავსე — დედისა, რომელმაც მიატოვა, რომელმაც ამდენი დამცი-

რება განაცდევინა. ბავშვი ადამიანების მიმართ სიძულვილითაა შეპყრობილი, მძიმე კი იულიანა გაუღვიძოს მას ადამიანურობა „მძიმე დროება“, თავისი ტრაგიზმის მიუხედავად, იმედით აღსავსე ფილმია. ავტორი ღრმად „გვახედებს“ თავის გმირთა სულში და ნათელი საწყისი, რომელსაც ფილ-



კადრი ფილმიდან „სასტუმრო „ამერიკა“ (საფრანგეთი)

კადრი ფილმიდან „მეზობლები“ (საფრანგეთი). მატელა — ფანი აღრანი

მის ყურების პროცესში იქ აღმოვაჩინეთ, ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას იმათ მიმართ, ვისი ცხოვრების წესიც ჩვენთვის მიუღებელია. ამ მხრივ, სურათი გამოხატავს თანამედროვე უნგრული და გერმანული კინოს ძირითად ტენდენციას, ფლოკენ შლენდორფმა (ფონ ტროტას მეუღლემ და თანამოაზრემ) რომ განმარტა თავის ცნობილ გამონათქვამში: „ჩვენ უნდა დავიცვათ ის აზრი, რომ ყველას საკუთარი გზა აქვს ცხოვრებაში და თავი გავანებოთ ადამიანთა ქედმაღლურ განკითხვას.“

ლილოგი უღევს საფუძვლად ფესტივალზე ნაჩვენებ იტალიურ ფილმს „სიკედლი ვატიკანში“ (რეჟ. მ. არიპრანდი). თავდაპირველად შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ეს არის მორიგი სერია „თეოლოგიური ფილმების“ თემაზე, მაგრამ ლილოგი-კამათი ვატიკანის კედლებში გასცდება თვით ვატი-



კანს, ეკლესიას და ადამიანის ამქვეყნიურ დანიშნულებაზე ფიქრში გადაიზრდება.

ფილმის გმირი — ახალგაზრდა ლეთისმეტყველი, ყოველთვის მოხიბლული თავისი უფროსი კოლეგის (ტერენს ტემპი) ლექციებით, ცოდვას ჩაიდენს, ვერ გაუმკლავდება ცდუნებას და ღამე დაიტოვებს ქალიშვილს ტერორისტთა ორგანიზაციიდან. აღსარებაზე იგი ყველაფერს მოინანიებს, მაგრამ ვერც ქრისტიანული ეკლესიის დოგმაში, ვერც უფროსი კოლეგის შენდობა ვერ დაამშვიდებს მის აფორიაქებულ სულს... იწ-

ყება მისი მოგზაურობა აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ფიზიკური ტკივილის, ტანჯვისა და უსახლკარობისაგან ქანცაწყვეტილი მამაკაცი მიადგება ტაძარს, სადაც აღმოსავლელ ბრძენს დაუღვევს ბინა. ბრძენი მას მაგიურ სასმელს შესთავაზებს. სასმისის დაცლისთანავე ჩვენს თვალწინ, ეკრანზე ჩნდება ღრმა გვირაბი, რომელსაც ახალგაზრდა სწრაფად გაივლის. ცოტა ხნის შემდეგ კი... ვატიკანში ბრუნდება. აქ მისი უფროსი კოლეგა რომის პაპად იკურთხება. „რწმენის გადარჩენა შეიძლება მხოლოდ ძალით, იარაღით“ — ქადაგებს ის. ახალგაზრდა ლეთისმეტყველისა და პაპის ლილოგი მეორე ფაზაში გადადის. ესეც ლილოგი-სიყვარულია ორ სწინააღმდეგო პოზიციაზე მდგომ პოლიტიკოსს შორის. ერთი — ჯვაროსნული ომისკენ მოუწოდებს, მეორე — შერიგებას, სხვადასხვა რწმენის, რელიგიის, სხვადასხვა იდეოლოგიის ადამიანთა გაერთიანებას ქადაგებს.

პაპზე თავდასხმას ამზადებენ. ახალგაზრდა ლეთისმეტყველი, რომელიც ფილმის ბოლოს უკვე ჩამოყალიბებული ბრძენის სახით გვევლინება, ინტუიტიურად გრძნობს ამ თავდასხმის საშიშროებას და პაპს მაგიურ წამალს შეასმევს.

პაპი გვირაბში არ გადის. აღარც უკახ ბრუნდება...

„სიკედლი ვატიკანში“ ფანტასტიკის ენარს განეუთვნება, მაგრამ სვამს ძალიან აქტუალურ პრობლემას — როგორ უნდა მიაღწიოს ადამიანმა თავისუფლებას, რა გზა აირჩიოს ბოროტებასთან საბრძოლველად? სურათის ავტორები ფილმის დასაწყისში დაწვრილებით გვიჩვენებენ ინდოელ იოგთა ვარჯიშებს. მათი სულიერი სიმშვიდე თითქოს უპირისპირდება ევროპულ ტერორისტთა გაბოროტებულ, აფორიაქებულ სახეებს... ვატიკანელი ქურუმების დოგმატიზმი — იმ ადამიანთა სულიერ თავისუფლებას, რომელთა შინაგან სამყაროს ჯერ არ შეხებია ბურჟუაზიული ცივილიზაციის „სიკეთი“.. ევროპული ობიექტლის დაბნეულობა, სასოწარკვეთილება — სიმშვიდესა და ჭეშმარიტ სილამაზეში მცხოვრებ ადამიანთა სულიერ ჰარმონიას.

ფილმში არ არის დაკონკრეტებული ქვეყანა, რომელშიც ახალგაზრდა ლეთისმეტყველი ჭეშმარიტებას მიაგნებს. ის ფანტასტიკური ადგილია, სადაც ადამიანთა საუკუ-

ნეობრივი ოცნებები სრულდება, სადაც ადამიანი მთლიანად განთავისუფლებულია ბორკილებისაგან. ფილმის ავტორები ხაზგასმით მიუთითებენ ასეთი ადგილის რეალურ არსებობას ადამიანის სულიერ სამყაროში.

ასეთი ადგილი, ასეთი დროა გამოხატული იაპონელი რეჟისორის იმამურა შოპეის ფილმში „ლეგენდა ნარაიამზე“ (სურათმა 1983 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მიიღო მთავარი პრიზი — „ოქროს პალმის რტო“). ფილმს საფუძვლად უდევს მითი ნარაიამის მთაზე და მოგვიხრობს ეპოქაზე, როცა ადამიანები იმდენად მოშორებულნი იყვნენ ტექნიკური პროგრესის მიღწევებს, რომ თავიანთ თავს ბუნების ორგანულ ნაწილად შეიგრძნობდნენ (აკირა კუროსავას დერსუ უზალას მსგავსად). ცხოვრება მათ არაფერს სთავაზობდა ისეთს, რაც მათ ფსიქიკაში სიკვდილის შიშს დაბადებდა. მათ სჯეროდათ, რომ სიკვდილის შემდეგ ხელახლა იცხოვრებდნენ, ამიტომ მორჩილად ელოდნენ სიკვდილს. ამ ადამიანებისთვის ბუნებრივია ის, რომ ქურდი და მოლაღატე ცოცხლად უნდა დაიმარხოს და ისიც, რომ მოხუცი, დაკარგავს თუ არა შრომისუნარიანობას, შვილმა უნდა აიყვანოს ნარაიამის მთაზე. აიყვანოს და დატოვოს. თუ თოვლი წამოვა, მოხუცი გაიყინება, ე. ი. ნარაიამამ ტანჯვის გარეშე მიიღო, თუ არა და მოხუცის სხეული გაიხრწნება და ისიც, წვალეებით დალევს სულს. ამ გზაზე შვილს თანდათან ეღვიძება დედის მიმართ წმინდა ადამიანური გრძნობა (აქამდე მათი დამოკიდებულება უფრო იმას ჰგავს, ცხოველებში, დედა-შვილს შორის რომ არსებობს) —

ეკოდება დედა და ნატრობს თოვლს, ნარაიამას შენდობას.

იაპონურ ფილმში თავისუფლებულია როგორც ღრმა რწმენა, არსის სიყვარული, პატიოსნება და ილუზიებისაგან მთლიანი განთავისუფლება. ნარაიამას მთა აქ ხსნაა, რომელმაც მთლიანად უნდა გაანთავისუფლოს ადამიანი ცრუ წარმოდგენებისაგან. ნარაიამა ბუნებასთან საბოლოო შეხრდის სიმბოლოა.

ცრუ წარმოდგენები, საკუთარი იდეების გაფეტიშება, თუნდაც თავისუფლების მოპოვების მიზნით, ფესტივალზე წარმოდგენილი რამდენიმე სურათის გმირთა დრამის მიზეზი გახდა. იტალიური ფილმის „აზარტული თამაშის“ (რეჟ. სინტია ტერენის ეს სურათი ვენეციის ფესტივალზე პრიზით დაჯილდოვდა საუკეთესო რეჟისურისთვის) გმირი ქალი არ კმაყოფილდება პატიოსანი და მოსიყვარულე მეუღლით, შვილებით და აზარტული ლატარიის თამაშით ერთობა. თამაშის პროცესში თანდათან კარგავს ყველაფერს — ადამიანურ ღირსებას, ქალურობას, დედობასაც კი. ერთხელ მოგებულ ლატარიას კი განუწყვეტელი წაგებები ცვლის. არსი (ოჯახი, შვილები) უარყოფილ იქნა, ილუზია კი — დროებითი მატერიალური მოგება, სწრაფად გაქრა, ისევე როგორც საერთოდ ქრებიან ხოლმე ილუზიები.

„აზარტული თამაშის“ გმირი ტელევიზიით იგებს ლატარიის გათამაშების ამბებს. ამიტომ ერთადერთი, რასთანაც აქვს ოჯახში ურთიერთობა... ტელევიზორია. ასეთი „ერთგული“ მაყურებლისთვის კეთდება სენსაციური ტელერეპორტაჟი, რომელზეც მოგ-



კადრი ფილმიდან „ლოლა“ (გერმ.)



ვიტორობს ფრანგი რეჟისორი ივ ბუასე ფილმში „რისკის ფასი“. ტელემეაუტრებელი წამდელი მკვლევლობის, ადამიანზე წადირობის მოწმე ხდება. ვინ გაიმარჯვებს: დენილი თუ დაქირავებული მკვლელი? გამარჯვებულს ტელევიზია უზარპაზარ თანხას პირდება, და აზარტული თამაშით მოხიბლული მაყურებელიც აღვიძებს თავის თავში ჩაბუდებულ აგრესიას. მოწყენილი ობიექტელს სპექტაკლის ნახვა სწყურია... თანაც ცოცხალი, ნამდვილი სპექტაკლისა. აქ აძლევს იგი გასაქანს თავის ემოციებს და თანდათან ახალი ემოციების მონა ხდება. ბუასეს სურათი, სამწუხაროდ, თავად კარგავს ზომიერებას. ფილმი, რომელიც მოგვითხრობს ადამიანურ კუჭყზე, იმდენად გადაჭარბებულ ემოციებზე იგება, რომ თავად ხდება „კუჭყიანი“ (ასეთი ბედი ეწია თავის დროზე ამერიკულ სურათს „ინციდენტი“).

სენსაციური ტელერეპორტაჟი სულ სხვაგვარად გამოიხატება ახალგაზრდა იტალიელი რეჟისორის ფრანჩესკო ლაუდადიოს ფილმში „გროგი“ (სურათი სან-სებასტიანის ფესტივალის მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა). საქმე იმაშია, რომ ბუასეს სურათისგან განსხვავებით, აქ რეჟისორს ბოლომდე ჰყოფნის ადამიანთა სიყვარულიც, რწმენაც და მსუბუქი იუმორიც, რომელიც ფილმს სატირული კომედიის ქანრში წარმოგვიდგენს. ციხიდან გამოქცეული პატიმრები ხელთ ივდებენ სახლს, საკმაოდ მდიდარ ბურჟუებს რომ ეკუთვნის, და სახლის პატრონს მიველებად აცხადებენ. ტელევიზიის დირექტორს ამ სიტუაციას გადაცემისთვის იყენებს და პატიმრებთან კონტრაქტს დებს პირდაპირი რეპორტაჟისთვის. დამნაშავეები გადაცემის

გმირები ხდებიან. მათ ინტერვიუს არტყვევ, მაყურებელს აცნობენ მათ ნათესავეებს, ნაც განუწყვეტლივ ურთავენ ფირმას „გროგის“ რეკლამებს. სახლის პატრონი ქალიც საგანგებოდ ემზადება ტელეგადაცემისათვის. მაყურებლის წინაშე გამოსვლის მოლოდინში ღელავენ პატიმრებიც. ეწყობა სპექტაკლი...

ეს თემა — ადამიანის დამონება ცივილიზაციის მიღწევებით, რამდენჯერმე გატარდა ფესტივალზე ნაჩვენებ ფილმებში. ავტორებს ყოველთვის არ ჰყოფნიდათ ზომიერება, იუმორის გრძნობა, კრიტიკული განსჯის უნარი. ლუიჯი კომენჩინის სურათში „გეტებთ იესოს“ რომელიც რელიგიური ორგანიზაციის მიერ ნახევრადსულელი ახალგაზრდის გამოცხადება ქრისტედ (მხოლოდ გაზენობის გამო) არ გადაზრდილა არც პაროღიაში, არც დეტექტივში და არც დრამაში. ქანრობრივმა და დრამატურგულმა დაქაქსულობამ სურათს დაუკარგა მხატვრული ზემოქმედების უნარი, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორები ცდილობდნენ სერიოზულად ესაუბრათ ამ თემაზე.

კომენჩინისგან განსხვავებით, ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი სიდნეი ჰოლაკი ამ სერიოზულ თემას საოცრად მსუბუქი, ხალასი იუმორით გვთავაზობს ფილმში „ტუტსი“. სურათის გმირი — მიკელ დორსი (ამ როლს ბრწყინვალედ ანსაზიერებს დასტინ ჰოფმანი) უმეშევარი მსახიობია, რომელიც იძულებულია გადაიცვას ქალის სამოსი, გაციეთოს პარკი, შეიღებოს ტუჩები, დაკარგოს თავისი ინდივიდუალობა, სახე, რათა მონაწილეობა მიიღოს კონკურსში მსახიობი ქალის კანდიდატურაზე მრავალსერიიანი ტე-

ფილმ „მძიმე დროების“ (გფრ) რეჟისორი მარგარიტ ფონ ტროტა (მარცხნივ) მთავარი როლების შემსრულებლებთან — იეტა ლამპესთან და ბარბარა ზეკოვასთან.



ლეშოუ ათვის, მაიკლ დორსი იმარჯვებს ამ კონკურსში და სულ მალე ტელევიარსკლავი დორატი მაიკლა ხდება. იგი იმდენად შედის როლში, რომ იწყებს ქალთა უფლებების დაცვისათვის ბრძოლას. მისგან იღებენ ინტერვიუებს, სთხოვენ ავტოგრაფებს, წერენ წიგნებს — მისი პოპულარობა სულ უფრო იზრდება. მაგრამ პოპულარულია მხოლოდ მისი ნიღაბი, გამოგონილი სახე და არა ქეშმარიტი, ნამდვილი პიროვნება. დორსი იმდენად ნიჭიერია, რომ არა მარტო კამერის წინ, არამედ ცხოვრებაშიც ბრწყინვალედ ასრულებს ქალის როლს. თუმცა თანდათან გრძობს, რაოდენ ძნელი გახდება მისთვის რეალური სახის ჩვენება.

როგორც ეს შეეფერება ამერიკულ კომერციულ კინოს, ყველაფერი აქაც კარგად მთავრდება. ქეშმარიტება აღდება და მაყურებელი ახლა დორსის ორმაგ ნიჭს დაფასებს. მიუხედავად ამისა, ფილმის ნებისმიერ კომიქურ სიტუაციაშიც კი იგრძნობა ერთგვარი სევდა ნიჭიერი ადამიანის ბედის გამო.

დასტენ ჰოფმანის გმირის გამარჯვება — ნიჭიერი ადამიანის გამარჯვებაა. ამერიკელი რეჟისორი მარტინ სკორსეზე კი, სურათში „კომედის მეფე“, გვიჩვენებს საწინააღმდეგო პროცესს — უნიჭობის დღესასწაულს, პიროვნებას სრულ გამოფიტვას, სულიერ დაცემას, გამოწვეულს მის მიერ ცივილიზაციის მონაპოვარის, უგემოვნებო ტელეშოუს გაფეტქვებით. სკორსეზე დასცინის იმ ამერიკულ ფილმებსაც, რომლებიც დაიწებენ ცდილობენ მიატყუონ მაყურებელი იმით, რომ „ყველაფერი კარგად იქნება“...

სურათის გმირი — რუპერტ პაკინი (რობერტ დე ნირო) ყველაფერს აკეთებს თავის, რომ „კომედის მეფე“ გახდეს. მისი მყოფური ჩინიანობით დასდევს ცნობილ კომიკოსს ჯერი ლეუფორდს, განუწყვეტლივ იმცირებს თავს და თითქოს ვერ კი ამჩნევს, რომ ყველა დასცინის. დასცინიან და ამცირებენ კარისაკები, ლეუფორდის რეფერენტები... ეცინებათ მის განუხორციელებელ სურვილზე როგორმე შეხვდეს გამოჩენილ ტელევიარსკლავს. მაგრამ ასეთი დევნა ამაო ხდება და პაკინი იძულებულია გაიტაცოს მსახიობი, გამოაცხადოს მძევლად და მოითხოვოს ტელეშოუში მონაწილეობა.

ასე აღწევს თავისას რუპერტ პაკინი. მონაწილეობას იღებს ტელეშოუში და ტელემაყურებელსაც ეცინება მის უაზრო ხუმრობებზე. ციხიდან გამოსვლისას კი ის „კომედის მეფე“ ხდება.

სკორსეზე არ აკრიტიკებს თავის გმირს. ავტორი თანაუგრძნობს პატარა ადამიანის ტრაგედიას, მის უმწეო ცდას როგორმე, ზნეობრივი სიწმინდის შენარჩუნებით, აისრულოს ოცნება, მიღწიოს თავისუფლება.

ასეთი ზნეობრივი სიწმინდისაკენ მიისწრაფვის კიდევ ერთი „პატარა“ ადამიანი — ავსტრალიური ფილმის „ჩვენი იმედების ზამთრის“ გმირი ლუ, რომელიც საოცრად მოგვაგონებს ფელინის კაბირიას. მეძავი ლუ (ამ სახის შესანიშნავი განხორციელებისათვის მსახიობ ჯული დევისს მიენიჭა ფესტივალის პირველი პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის) უხეში, ვულგარული ქცევებით შედის ავსტრალიური ინტელიგენციის გარემოში და მოულოდნელად



კარლი ფილმიდან „განდი“ (ინგლისი)



ალმოაჩენს იქ რესპექტაბელური ყოფის სი-
ბინძურეს, ადამიანების სულიერ დაცემას,
გამოფიტვას. მსახიობი კალიგრაფიული სი-
ზუსტით გამოხატავს თავისი გვირის მარტ-
ობას, გვიჩვენებს ტრაგედიას ადამიანისა,
რომელიც თავის თავში ინახავს სიკეთეს,
სინათლეს, ბავშვურ სიწმინდეს (მიუხედა-
ვად მისი „პროფესიისა“), სწყურია გამოხა-
ტის სიყვარულის თავისი გასაოცარი უნარი,
მაგრამ ეს უნარი არავის სჭირდება და ლუ
განწირულია მარტობისათვის.

ფესტივალზე დემონსტრირებულ რამდენ-
იმე ფრანგულ ფილმში ძალადობასთან კონ-
ფლიქტში ექცევა სიყვარული, ვნება და ეს
კონფლიქტი, როგორც წესი, ტრაგიკულად
მთავრდება. ფრანსუა ტრიუფოს სურათში
„მეზობელი ქალი“ (წელს ფილმი მანილის
საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრი-
ზის მფლობელი გახდა) მოძალადის როლს
ასრულებს პატარა ფრანგული პროვინცია,
სადაც ყველა ერთმანეთს იცნობს, ყველა
ერთმანეთის ცხოვრებით ცხოვრობს, ერთმან-
ეთის უთვალთვალეებს. ასეთ გარემოში ბე-
ნეარბისა და მატილდას სიყვარული თავიდა-
ნვე განწირულია. ათი წლის წინ მათ ერთ-
მანეთი უყვარდათ. ახლა კი ორივე ოჯახს
მოეკიდა, მათი სიყვარული აკრძალულია.
სწორედ ეს ამბავებს მათში ვნებას, ძი-
ლიერებს რომელიღაც კუჭყიან სასტუმროში
მიღწეულად შეხვედრის სურვილს. ორივე
გმირი რამდენჯერმე ცდილობს თავის თავში
ჩაკლას საყვარელი ადამიანის ნახვის სურ-
ვილი, მაგრამ ვნებაზე ძალადობა თვით ვნე-
ბის გამძაფრებით მთავრდება. ამიტომაც გა-

მოსავალი ერთია: ფილმის ბოლოს მატილ-
და კლავს ბერნარს, შემდეგ კი თავს იკლავს.
სიყვარული წინ ვერ აღუდგა ამქვეყნიურ
კანონებს, მაგრამ მინც შესძლო განთავის-
უფლება ყველასაგან, ვინც მას უზნეობად
თვლიდა.

ტრიუფო, როგორც ყოველთვის, ამჟამა-
დაც ირჩევს აკადემიურ სტილს, არ ცდილობს
გააკვიროვოს მაყურებელი განსაკუთრებულ
კინემატოგრაფიული მიგნებებით, მთლიანად
ეყრდნობა მსახიობებს — ფანი ადრანსა და
ჟერარ დეპარდიეს. ერთადერთი, რაც ოდნვე
ასხვავებებს რეალისტურ გამოსახულებას,
აქ შუქ-ჩრდილია: სინათლის დახვეწილი ნი-
უანსები განუწყვეტლივ ცვლის ფერს, ფა-
ქტურას, თითქოს მიუთითებს, რომ ყველა-
ფერი დროებითია, ყველაფერი იწურება.
მხოლოდ თვითმკვლელობის შემდეგ იყინე-
ბა, „ჩერდება“ — თითქოს მარადიულ უძრა-
ობაში გადადის.

დრო აქტიურად ზემოქმედებს სიყვარულ-
ზე ფრანგი რეჟისორის ანდრე ტეშინეს ფი-
ლმში „სასატუმრო „ამერიკა“ (სურათი შარ-
შან კანის კინოფესტივალზე დაჯილდოვდა
კრიტიკოსთა ასოციაციის პრიზით), კატრინ
დენვეისა და პატრიკ დევერის (ეს მისი უკ-
ანასკენელი როლია) გმირთა სიყვარული
აქაც პროვინციაში იწყება, და აქვე მთავრ-
დება კიდევ. სურათის გმირები წარსულის
ტყვეობაში იმყოფებიან და განუწყვეტლივ
ფიქრობენ მომავალზე. დრო არ აძლევს მათ
საშუალებას იცხოვრონ „ამწუთიერი“ ცხო-
ვრებით, არ უხსნის შიშს, პასუხისმგებლო-
ბას, ილუზიებს. სწორედ ეს ბადებს ეჭვებს,



შეურაცხყოფას, ერთმანეთის მუდმივ დამცირებას. მათი სიყვარული ავადმყოფურია, სიხარულს მოკლებული. ის კიდევ უფრო მეტად ადებს ბორკილებს ისედაც დამონებულ, სასოწარკვეთილ ადამიანებს, რის გამოც ისინი ბოლოს და ბოლოს ცილდებიან ერთმანეთს.

თანამედროვე საზღვარგარეთულ კინოში სიყვარული, ხშირად, თავად გადაიქცევა ძალადობად, ადამიანს დამონებას განაპირობებს და, ზოგჯერ, მის წინააღმდეგ დაცემას გამოხატავს.

ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო გამოჩენილი დრამატურგის რეჟისორის რაინერ მარია ფასბინდერის ფილმი-ირონია „ლოლა“. ახლახანს ჩვენს მყურებელს საშუალება ჰქონდა გაცნობოდა ამ უდროოდ დაღუპული კინოხელოვანის სურათს „მარია ბრაუნის ქორწინება“.

„ლოლას“ სცენარს საფუძვლად დაედო ჰენრიხ მანის ცნობილი რომანი „მასწავლებელი გნუსი“. ფილმის გმირია არქიტექტორი ბემი, რომელიც პატარა, პროვინციული ქალაქის მცხოვრებლებს აყვავებასა და მატერიალურ კეთილდღეობას ჰპირდება. ბემი აღმერთებს ღამის კლუბის მომღერალს — მედავ ლოლას, სიყვარულს ეფიციება მას, თუმცა დასაწყისში წარმოდგენა არა აქვს მისი ცხოვრების წესზე.

ბემი ლოლასაგან ქმნის მითს და თანდათან ამ მითის ტყვეობაში ექცევა. მაშინაც კი, როცა შეიტყობს ლოლას საქმიანობას, თავის თავსაც კი არ უტყუდება, რომ მისი მითი წმინდა, პატიოსან გერმანულ ქალზე — დაინგრა. ბემი ირონიული ფაზისს გმირად იქცევა, როცა გრანდიოზულ ქორწინებს მოაწყობს და ღამის კლუბის უნიჭო მომღერალს ძვირფასი საქორწინო კაბით მოკაზმავს.

ბემი თავად შევიდა ილუზიების სამყაროში და ამ ილუზიების მსხვერპლი გახდა, სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდა.

ფასბინდერი სხვადასხვა კინემატოგრაფიული ზერხებით გამოხატავს ირონიას 50-იანი წლების გერმანელი ინტელიგენტის მიმართ — მონტაჟი დაქუცმაცებულია, კადრის კომპოზიცია განზრახ დარღვეული, ფონოგრამა არათანაბრად ედება გამოსახულებას. პიროვნების დისპარმონია, ქაოსი, რომელსაც ის თავისი ილუზიებით თავადვე ქმნის,

თითქოს ფილმის ფორმალურ გადაწყვეტაშიც იხატება.

სიყვარულის, ძალადობისა და თავისუფლების კონფლიქტის სრულიად ახალი, ორიგინალური გადაწყვეტა შეიგრძნობა ცნობილი ესპანელი რეჟისორის კარლო საურას ფილმ-ბალეტში „კარმენი“.

ფილმის გმირი, ბალეტმეისტერი ჰოსე-ანტონიო დგამს ბალეტს ბიზეს მუსიკის მიხედვით. იგი დიდხანს ეძებს მსახიობს კარმენის როლისთვის. მისი არჩევანი ჩერდება მომხიბლავ მოცეკვავეზე, რომელსაც ცხოვრებაშიც კარმენი ჰქვია. ჰოსე-ანტონიო ხანგრძლივად მუშაობს, გადის მასთან რეპეტიციებს და ბოლოს ქმნის მისგან სახეს, რომელიც ეტყობა... ქალიშვილი ბრწყინვალედ ასრულებს კარმენის პარტიას. ჰოსეს უზომოდ შეუყვარდება კარმენი — ხატი, სახე, რომელიც თავად შექმნა: ადვილად იტანს მის კაპრიზებს, რეპეტიციებზე დაგვიანებას, უყოყმანოდ თანხმდება მისცეს ფული მის მუდღელს — პატიმარს, რათა მან ესპანეთიდან გამგზავრება შეძლოს. მაგრამ კარმენი თავისუფლებისმოყვარე ქალია. მას ბურღდება ჰოსეს „ქველმოქმედება“. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ ბალეტმეისტერი მას რომელიღაც მოცეკვავესთან შეუსწრება, შემდეგ კი კარმენის ახალი ღალატის მოწმე ხდება. სასოწარკვეთილი ჰოსე კლავს კარმენს...

ამრიგად, ფილმში მთლიანად თამაშდება პროსპერ მერიმეს ნაწარმოების სიტუაცია. მაგრამ ძნელია საურას ფილმს ეკრანოზაცია უწოდო. ჯერ ერთი, ფილმში მთავარი გმირი ზდება არა კარმენი, არამედ ჰოსე — ზელოვანი, რომელსაც თავდავიწყებამდე შეუყვარდა სახე — თავად რომ შექმნა, და როგორც კი ამ სახემ დამოუკიდებლობა, თავისუფლება მოიპოვა, მისი მითიც დაინგრა, განადგურდა. მეორეც, სიტუაცია, რომელიც თამაშდება ფილმში, ხაზგასმულად პირობითია. რეალური და ირეალური, ცხოვრებისეული და ცეკვით გათამაშებული აქ ერთმანეთს უკავშირდება, ერთმანეთში გადადის. დანა, რომლითაც ჰოსე კლავს კარმენს, მკვლელობის შემდეგ უსისხლოა, სუფთა. ძნელი წარმოსადგენია, რეალურია თუ არა მკვლელობა. მით უმეტეს, რომ ეს სცენა „გაფორმებულია“ მუსიკით ბიზეს ოპერას ფი-



ნალური სცენიდან, როცა პოსე კლავს კარმენს...

რეალური და ირეალური სამყარო საურას ფილმში ერთმანეთს უკავშირდება ისე, როგორც ესპანურ ცეკვაში — ყოფითი, თხრობითი ხატები ხაზგასმულად პირობითს, განზოგადოებულს, აბსტრაქტულს... ქორეოგრაფიული მოძრაობა რბილად გადადის კინემატოგრაფულში, ადამიანის პლასტიკა კამერის დახვეწილ „ქორეოგრაფიაში“. ბალეტს აცოცხლებს კინო, კინო კი ბალეტს და ეკრანზე სანახაობა ახალ ესთეტიკურ ხარისხში ადის.

კინემატოგრაფიული ენის გამდიდრება განსაკუთრებით ვლინდება სწორედ ასეთი ენარის სურათებში, სადაც ფორმას, გამომსახველობით საშუალებებს ძირითადი როლი ენიჭება. ასეთი მდიდარი კინემატოგრაფიული აზროვნება ჩანს ფრანკო ძეფირელის ფილმოპერაში „ტრაეიატა“, რომელშიც ცნობილი იტალიელი რეჟისორი თამამად მიმართავს რეტროსპექციას, გამოსახულების ფერადოვან აქტიურობას, ნატურალურ „ფაქტურას“ სძენს ტრადიციულ საოპერო დეკორაციებს... და მინც, ახერხებს გადაიღოს აკადემიური კინო-ოპერა, მთლიანად შეინარჩუნოს ვერდის ოპერის ინტერპრეტაციის ტრადიციები. როგორც ჩანს, ნოვატარობისა და ტრადიციულობის სინთეზი ამ მხრივ შესაძლებელია მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოების ღრმა შეგარძნებითა და კინემატოგრაფიული ენის თავისუფალი ფლობით — რითაც ყოველთვის გამოირჩეოდა ძეფირელის ხელოვნება.

ამ ორი საწყისის — ორიგინალის ერთგულებისა და თავისუფალი ინტერპრეტაციის სინთეზის პრობლემა ფესტივალზე ნაჩვენებ რამდენიმე ფილმში დაისვა. ფრანგულ სურათში „საბრალონი“ (რეჟ. რობერ ოსიენი) ავტორებმა ვერ მოახერხეს გეოვანსებინათ ჰიუგოს ნაწარმოები, მისი გმირები. ამიტომ შიშველი ილუსტრაციულობა მოსაწყენს, ზედმეტად აკადემიურს ზღას ფილმს. მიუთმეტეს, რომ მსახიობი ლინო ვენტურა, ფაქტიურად, კოპირებას უკეთებს ჟან გაბენის ჟან ვალჟანს.

დასავლეთგერმანელმა რეჟისორმა ფრანკ ზაიკმა, პირიქით, უხეშად დაარღვია თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ სტილი, გაამარტივა რომანის ფილოსოფიური სიღრმე,

მრავალპლანიანობა, ზოგჯერ კი ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდი ვულგარულად ემშობა ვნებოდ გამოხატა (მაგ. ლევერკიუმის ემშაის დიალოგის გადაწყვეტა მულტიპლიკაციით).

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინემატოგრაფიული ენის გამდიდრება და კინოტექნიკის დახვეწა ყოველთვის არ განაპირობებს ეკრანზე ხელოვნების უკმარისი ნაწარმოების შექმნას. მაგალითად, ფესტივალზე ნაჩვენები იყო სახელგანთქმული ამერიკელი რეჟისორის ფრენსის ფორდ კოპოლას ფრიად საეჭვო მელოდრამა „მთელი გულით“. ეჭვგარეშეა, რომ რეჟისორი ქმნის პაროდის 50-იანი წლების ამერიკულ სურათებზე. მაგრამ როსთვის კეთდება ასეთი სახის პაროდები? სტერეოფონოგრაფიითა და მრავალხედნიან გამოსახულებით თავმოწონებისათუ შებრალოდ, მაყურებელში აზრის, ფიქრის საბოლოო ჩაყვლის მიზნით? რაღატომ ითვლება დღეს პაროდია მელოდრამაზე საქებ და მოსაწონ ჟანრად და მელოდრამა კი განქიქების ობიექტად იქცევა? იქნებ, პაროდია ამა თუ იმ ჟანრზე ისეთივე კომერციულ მიზნებს ემსახურება, როგორც ის ჟანრები, რომლებსაც პაროდია დასცინის?

კოპოლა თავის აზრსა და ფიქრს მოკლებულ კინოსანახაობას პაროდიას უწოდებს. სინამდვილეში კი მისი ფილმი „ამერიკულ სენტიმენტალიზმს“ იმავე დონოზე შეიცავს, რა დონოთაც იგი არსებობს იაფფასიან სურათებში: „ჩემპიონი“, „ფედორა“, „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“, აგრეთვე ფესტივალზე ნაჩვენებ ამერიკულ სურათში „მაგიდა ხუთისათვის“.

„მთელი გულით“ ცდილობს ყალბი ემოციები აღუმძარს მაყურებელს, ცრუ ილუზიებით მოატყუოს, „შეიყვანოს“ იქ, საიდანაც ადამიანის დახსნას ცდილობდნენ მოსკოვის ფესტივალზე ნაჩვენები საუკეთესო ფილმები.

„ბინგო-ბონგო“ — ასე ჰქვია ადამიანს, რომელიც ჭუნგლებში გაიზარდა და ნახევრად-ადამიანი, ნახევრად-შიიმუნი დარჩა. ცივილიზაციას ყოველთვის აინტერესებდა ასეთი ეგზოტიკური ნიმუშები. ბინგო-ბონგოც ჩამოიყვანეს, გალიაში ჩასვეს და ახლა დაკვირვებებს აწარმოებენ, ადამიანურ ენას ასწავლიან, ცდილობენ ჩართონ თავიანთ ფერ-

ხელში. ბინგო-ბონგოს კი არ უნდა, მის ტყე, ჭუნგლები ენატრება.

ამ იტალიურ ფილმში ადამიანი-მაიმუნის როლს პოპულარული მსახიობი ადრიანო ჩელენტანო ასრულებს. ფილმის ავტორები ცდილობენ შექმნან ვასართობი, სანახაობრივი კომედია იმაზე, „თუ რა კარგები ვართ ჩვენ, ადამიანები, როგორ შეგვიძლია მაიმუნის გადავქციოთ ჩვენიანად, დავებრუნოთ ცივილიზაციას“. ბინგო-ბონგო ვალიიდან გამოყავთ, შეიყვარებენ კიდევ და ადამიანი-მაიმუნე იწყებს ბედნიერ ცხოვრებას.

პანორამა

ეს შეხვედრა მრავალი ხარვეთი ხასიათდებოდა. მან ცხადყო „ოპერა ამერიკას“ სისტემის შეზღუდულობა, კონსერვატივიზმი რეგონალური დასების მიმართ, ცოცხალი, საგულისხმო ექსპერიმენტების ნაკლებობა.

გრამფირფიტების ინდუსტრიის კრიზისი

კანში გაიმართა გრამფირფიტების XVII საერთაშორისო ბაზრობა, რომელშიც მრავალი კონფლიქტური სიტუაცია გამოავლინა. მნიშვნელოვან მოვლენად იქნა მიჩნეული მხოლოდ კომპაქტური ფირფიტების პირველი გამოჩენა, რამაც ცხადყო ხმისჩაწერი აპარატურის თვალსაჩინო ზრდა.

შვარდი კონკურენციის ვითარებაში ისე დიდი იყო ბაზრობაში მონაწილეობის მსურველთა რიცხვი, რომ ამისათვის გამოყოფილი 14 ათასი კვადრატული მეტრი არ აღმოჩნდა საკმარისი, რის გამოც მრავალმა ფირმამ წარმოადგინა სამწუთიანი კინო თუ ტელეფილმი.

ამ მდიდრული ფასადის მიღმა მრავალი შემსუბუთებელი მოვლენა იყო დაფარული. ამჟამად გრამფირფიტების ინდუსტრია სულ უფრო და უფრო ეფუძნება ღრმა ეკონომიკურ კრიზისში. 1981 წელს, მაგალითად, გრამფირფიტების გაყიდვა ამერიკაში 25%-ით შემცირდა, ანალოგიური სურათია დასავლეთ ევროპის მრავალ ქვეყანაში, საფრანგეთში კი თავსარდამსცემი სისწრაფით უცემა ეს ინდუსტრია. კრიზისმა ისეთი ნასშტაბი მიიღო, რომ ამერიკული ფორმის სი-ბი-ესის ადმინისტრაციამ უპირავე მშრომელი დაითხოვა და მრავალი საწარმო დახურა.

ამ წარმოებად უკანასკნელი თერამიტე წლის მანძილზე არ იცოდა რა იყო შეფერხებაც კი, ახლა კი იგი მოქცეულია სელისშემზოთავი კრიზისის მარწყუხებაში.

ამ კრიზისის გამოწვევი მიზეზი მოვლენათა ის ურთულესი კომპლექსია, რომელიც საერთოდ დაზარალებულია დასავლეთის თანამედროვე ეკონომიკისათვის. არანალებს როლს თამაშობს ამ კრიზისში მრეწველთა ცხოველური სიზარტ, მოგების ფინი, რომლებიც მომენტალური მოგებისათვის იბრძვიან და ხვალინდელ დღეზე არ ფიქრობენ. სხვა წინააღმდეგობებაც არსებობს. მაგალითად, თუ საფრანგეთში

თანამედროვე დასავლური კომერციული კინო ადვილად წყვეტს პრობლემას, რომელიც ადამიანებს საუქუნეების განმავლობაში აწუხებდა მაშინ, როცა მ. ფონ ტროტა, სკორსეზე, ტრიუფო და თანამედროვე საზღვარგარეთული კინოს სხვა სერიოზული წარმომადგენლები უდიდესი ტყვილით, სიღრმით, შინაგანი წინააღმდეგობებით ეძიებენ გზებს იმისთვის, რომ შეეშველონ ადამიანს როგორმე შეიგრძნოს თავისუფლების უფლება და იბრძოლოს ამ უფლების მოსაპოვებლად.

ქეშმარიტი ხელოვნება კვლავაც განაგრძობს ამ გზების ძიებას.

ფირსაკრავი შვიდიოთას ფრანკს არ აღემატება და მისი ღირებულების შემცირების ტენდენცია ჩანს, საჩაიგირად, გრამფირფიტა შედარებით ძვირი ღირს — 120-150 ფრანკ (ოქმე, ის კი უნდა ითქვას, რომ გრამფირფიტების უღერადობა არ ჩამორჩება სიმფონიური ორკესტრისას). ფრანგული ხმისჩაწერი აპარატურის მრეწველობის მდგომარეობა კიდევ იმითაა დაძაბებული, რომ მის მიერ გამოშვებულ გრამფირფიტებს უპირავე ფართო მომხმარებლისაგან გზის გაკვლევა ენობრივი ბარიერისა და ეროვნული მსუბუქი მუხისის საეციფიოს გამო. ამ დროს კი შინაური ბაზრის სავსება იმპორტის პროდუქციით.

ამ ურთულესი პრობლემების გადაწყვეტაში იმედის სხივად გამოკრთა — როგორც ითქვა — მხოლოდ კომპაქტური გრამფირფიტები.

სახლი ბალდა

მოდერნიზმის ორმოცწლიანი განუყოფელი ბატონობის შემდეგ ამერიკის სახვით ხელოვნებაში შემოინევა სიკოცხლსუნარია და მრავალსაღმქმელი ხელოვნების — ღრმად და სავსებით რეალისტური ფერწერის გამოცხლება (მხატვარ-რეალისტთა შორის უნდა მოვიხსენიოთ ვილიამ ბექმანი, ალან მაკი, ჩარლზ მოზერი, გრეგორი ჩილესი, ფრედერიკ ბრუნი).)

მართალია, ამ რეალისტური ხელოვნების მოვლენას ამერიკაში ჭერ არა აქვს ზუსტი სახელი, მაგრამ მისი დაბოლოებული განწყობილი ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნენი ოთხ ძირითად დამახასიათებელ ნიშანს გამოყოფენ: მოდერნიზმის, როგორც ძირითადი პრინციპისა და იდეალის; კატეგორიული უარყოფა, შემოქმედებითი აღქმის მიმგავანებაზე უპირატესობის აღიარება, უბრალოდ იმის ღრმა რწმენა, რომ ხელოვნების მეშვეობით შესაძლებელია ბუნების ზოგიერთი იდეალის წვდომა; იმისათვის მზადყოფნა, რომ ღრმად ჩაუკვირდნენ და ისწავლონ ბუნებისაგან და არ ეცადონ თავს მიახვიონ მას ადამიანის ფორმალური იდეალები და თეორიები.

ამ პრინციპებზე დაყრდნობით ყოველი მხატვარი თავისი გზით მიდის. სახვით ხელოვნებაში ბუნების

(გაგრძელება 106-ე გვ.)

ოთხგანზომილება არქიტექტურისა

(ფილოსოფიურ-მეთოდოლოგიური შენიშვნები)

ბორის პუშნეცოვი (1903 წ.) — ფიზიკოსი-თეორეტიკოსი, ფილოსოფოსი, მეცნიერების ისტორიკოსი, ეკონომისტი. პროფესორ ბ. კუზნეცოვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომები ეძღვნება გნოსეოლოგიურ პრობლემებს, ლოგიკას, ფილოსოფიის ისტორიას და მისი განვითარების პროგნოზებს, ეკონომიკას, მხოლოდ ამ უკანასკნელი წლების მანძილზე მან დაწერა რვა წიგნი, მათ შორის — „აინშტაინი და დოსტოევსკი“, „ოპტიმიზმის ფილოსოფია“, „ცნობიერების ფასეულობა“, „ალორძინების იდეები და სახეები“.

ბ. კუზნეცოვი არის აინშტაინის საერთაშორისო კომიტეტის თავმჯდომარე, მეცნიერების ისტორიის საერთაშორისო აკადემიის ნამდვილი წევრი.

მრავალი წლის წინათ სერგეი დიმიტრის ძე მერკუროვს, როგორც თვითონ მიამბო, საუბარი ჰქონია როდენთან. დიდი მოქანდაკე, თურმე, ლაპარაკობდა მათი საერთო ხელოვნებისთვის წასაყენებელ რამდენიმე ფუნდამენტურ მოთხოვნაზე. „მაგრამ თუ მე ამას ვერ შევძლებ? — უკითხავს მერკუროვს. „მაშინ თქვენ არ გეზოძებათ ბედნიერება, რომ სამყარო მის ფორმებში შეიმცნოთ“ — უპასუხნია როდენს.

ეს საუბარი თავში ღრმად ჩამებეჭდა. რომელ ფორმებზე ლაპარაკობდა როდენი: სივრცითზე თუ სივრცით-დროითზე? მაშინ ჩავუჩქე უახლესი თეორიული ფიზიკის ისტორიისა და ფილოსოფიის შესწავლას და ჩავუფიქრდი როდენის ფრაზას ხელოვნებაზე, როგორც სამყაროს **შემეცნებაზე**. აინშტაინის სამყარო ოთხგანზომილებიანია, სამყაროს შემეცნება არ შეიძლება იყოს მხოლოდ სამგანზომილებიან-სივრცითი, ის უნდა მოიცავდეს მეოთხე კოორდინატსაც — დროს. სამყაროს ესთეტიკური წვდომა, ყველაზე პირველსაწყისი, ინტუიტიური სახითაც კი, ოთხგანზომი-

ლებიანი უნდა იყოს და ჰეშმარირტი ესთეტიკური ფასეულობები ადამიანს უნდა უნერგავდნენ წარმოდგენას არა მხოლოდ სივრცის უსასრულობაზე, არამედ დროის უსასრულობაზეც. მაშინ იქცევიან ისინი მარადეაშულ ფასეულობებად.

გაცილებით გვიან მე დავიწყე ფიქრი არქიტექტურაზე ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე. მომენტი საკმაოდ შესაფერისი გახლდათ: სენის მარცხენა სანაპიროზე, პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის პირდაპირ, პატარა სკვერში ვიჭეკი, საიდანაც შეიძლება ჰერეტა ტაძრის ფასადის ნაწილისაც და საკმაოდ დაშორებული გვერდითი კონტრასამაგრებისაც, რათა კაცმა თვალი მიაღვენოს ნაგებობის მოხაზულობასაც, სკულპტურულ, დეკორატიულ დეტალებსაც, კერძოდ — ტაძრის სახელგანთქმულ ქიმერებსაც. საიდან მოდის ეს შეგრძნება ყოფიერების მარადიულობისა და დროის შეუქცევობისა, აღპრული, როგორც ჩანს, წმინდა სივრცითი ხელოვნებით?

მაგრამ ეს სწორედ რომ მეჩვენებოდა და მხოლოდ წუთით მეჩვენებოდა. პარიზის ლეთისმშო-

ბლის ტაიარი (კაცმა რომ თქვას, ისე, როგორც ყველა ღირსშესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლი, ვასილი ნეტარით დაწყებული, დამთავრებული რომელიმე უცნობი, მაგრამ ადგილ-გარემოსთან პარმონირებული და მოხაზულობით ბრწყინვალე ქოხებით ვოლგისპირეთში) ქმნის შთაბეჭდილებას მარადიული, სახელდობრ მარადიულ, ანუ დროში დაცულ-შენახული მშენიერებისა. ესაა შთაბეჭდილება არა მხოლოდ სამყაროს მარადიულობისა და მისი შემეცნების, მისი ესთეტიკური აღქმის შეუქცევი უსასრულობისა, არქიტექტურა ქმნის სამყაროს გ ა რ დ ა ქ მ ნ ა-გ ა რ-დ ა ს ა ზ ვ ი ს შეუქცევი უსასრულობის შთაბეჭდილებას. მე გამახსენდა დნებრჰისის ამუშავება და ჩვენს თვალწინ გადაშლილი დიდებული ზოლი კაშხალისა, გამახსენდა, აგრეთვე, სტატუა ა. ა. გორევისა (ბრწყინვალე ელექტროტექნიკოსისა, რომელიც 30-იან წლებში გ. მ. კრეტიანოვსკიმ ვამაცნო) „ელექტროსადგურთა სიმფონია“, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ესთეტიკური ეფექტი — შესატყვისობა პეიზაჟთან და რელიეფთან ნიშნავს მინიმალურ დანახარჯებს მშენებლობისას მიწის სამუშაოებზე. მაგრამ ეს სივრცითი შთაბეჭდილება გასუყრელია დროითი შთაბეჭდილებისგან: არქიტექტურულ-საამშენებლო ინტუიცია ყოველთვის ოთხჯანზომილებიანია.

და იგი ღრმად ფილოსოფიური რამაა, უფრო სწორად, იგი საწყისია, ინტუიტური საწყისია ყოფიერებისა და ცნობიერების შეუქცევობაზე ფილოსოფიური ესთეტიკური დასკვნების ჭაჭვისა. არქიტექტურულ-საამშენებლო ინტუიცია ზშირად დაკავშირებულია ქანდაკებასთან, ზოგჯერ — ფერწერასთან, ესე იგი, ეგრეთწოდებულ სივრცით ხელოვნებებთან.

იგი დაკავშირებულია პეიზაჟის შერჩევის ძნელად განსასაზღვრავ, უპირატესად ინტუიტურ ხელოვნებასთან. მაგრამ იგი ასოცირდება, უკვე სავსებით ინტუიტურად, მუსიკასთან. აინშტაინი ბახის მუსიკას გოთურ ტაძართან აღარებდა. მაგრამ ასოციაციები (არა ლოგიკური დედუქციები, არამედ ინტუიტური ასოციაციები) უფრო შორს მიდის. ფარდობითობის თეორიაც არაერთხელ შეუდარებით ტაძართან, მაგრამ არქიტექტურის ფილოსოფია ამაშიც კა არაა: იგი ხელოვნებას მთლიანობაში აკავშირებს სამყაროს შემეცნებასთან, დროსთან, სივრცესთან, გრავიტაციულ ველთან (გომარჯობა ძირითადი კონსტრუქციულ-ფიზიკური ამოცანა გრავიტაციაა), ელექტრომაგნიტურ ველთან (სინათლე), სამყაროს სურათის ძირითად პრობლემებთან.

ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, ძირითადი განსაზღვრებები დაკავშირებულია ინტუიციის როლთან დაკვირვებებიდან ლოგიკურ კონსტრუქციებზე გადასვლისას. ლოგიკურ კონსტრუქციასა ჭაჭვი შეიძლება უსასრულოდ ვაგრძელოდეს (ამას პოტენციური უსასრულობა ჰქვია), მაგრამ მისი ინტუიტური პირობაა შეგრძნებ: ცნობიერების უსასრულობისა ყოველ მომენტში, მოცემულ წამს. ყოველი დაკვირვების, ყოველი ექსპერიმენტის დროს. პოტენციური უსასრულობისგან განსხვავებით ეს შეგრძნება ექვივალენტობას უწევს მოცემულ მომენტში არსებულ აქტუალურ უსასრულობას ცნობიერებისა. ახლა, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში, ყოფიერებისა და ცნობიერების შეუქცევობისა და უსასრულობის ინტუიტური შეგრძნება განსაკუთრებით არსებითი რამაა მეცნიერებისთვის: მეცნიერება დაადგა გზას, რომელსაც მივყავართ კოსმოსის, მიკროკოსმოს-

სა და ცხოვრების შეუქცევი ევოლუციის მთლიან თეორიამდე. გამომდინარეობენ თუ არა არქიტექტურის ფილოსოფიიდან სამყაროსა და თვით შეცნობის ობიექტის — ადამიანის ესთეტიკურ შემეცნებაში მისი როლის ანალიზიდან რაიმე მოთხოვნები და კრიტერიუმები თვით არქიტექტურის, მისი საზოგადოებრივი როლის, საზოგადოებრივი პრესტიჟის განსასაზღვრავად? გამომდინარეობს მხოლოდ ერთი დასკვნა, მხოლოდ ერთი მოთხოვნა, ერთი კრიტერიუმი: არქიტექტურამ უნდა შექმნას მარადიული ფასეულობები, რომლებიც ადრითვე, წინდაწინ ანსხეულებენ და აგარანტირებენ უსასრულო და შეუქცევ განვითარებას სამყაროს სურათისა და მის წინაპირობას — ადამიანის გონებისა და მეცნიერული ინტუიციის სიმძლავრეს, სინატიფეს, მთლიანობას, მრავალფეროვნებას.

სამხრეთ საფრანგეთში დღემდე მართავენ ანტიკურ ცირკებში თეატრალიზებულ წარმოდგენებს. მაგრამ არც პართენონი, არც კოლიზეუმი, არც ვასილი ნეტარი აღარ ასრულებენ დღეს თავიანთ თავდაპირველ ფუნქციებს, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრისთვის კი ასეთი ფუნქცია არცაა მიინცდამიანც არსებითი. მაგრამ ახლა ეს ასე. უწინ არქიტექტურულ ძეგლს რაიმე ფუნქცია უნდა შესრულებინა. შენობის აგებისას ფუნქციური ფასეულობის გათვალისწინება აუცილებელია მისი ესთეტიკური ფასეულობისთვის. იგი აუცილებელია მარადისობის შეგრძნების ჰუმანისტური ფუნქციისათვის. ეს ხომ ადამიანის ცნობიერების, ინდივიდუალური ყოფიერების, მოთხოვნილებათა და რომელიმე მოცემული თაობის ცხოვრების მარადიულობაა. შენობა ძეგლად რომ იქცეს, ამისათვის საჭიროა, რომ თავის დროზე

იგი ძეგლი არ იყოს. ადამიანებისთვის ხანგრძლივი მსახურება, ქმნის, ალბათ, სითბოსა და მანუშის მანუშობის შეგრძნებას და, რაც მთავარია, შეგრძნებას თაობათა კავშირისა, რაც ასე დამახასიათებელია დიდი ქალაქებისთვის. ფრედერიკ ჟოლიო-კიური მეუბნებოდა ერთხელ, რომ ძეგლი შანდალი, რომელიც მის მამა-პაპათ უშუქებდა, ასეთ შეგრძნებას იწვევდა მასში, მაგრამ მარადიული ფასეულობებისთვის არსებობს რაღაც საერთო ფუნქცია, რომელიც არ ეკუთვნის ცალკეულ ნაგებობებს, ეკუთვნის მოცემული ეპოქის მთელ არქიტექტურას. ეს ფუნქცია კი მდგომარეობს ცნობიერებისა და სამყაროს გარდაქმნის აქტუალურ უსასრულობაში. ტექნიკური, ეკონომიკური და კულტურული პროგრესის ინტუიტურ წანამძღვრებში. რაც შეეხება მეორე, ამასთან დაკავშირებულ, არქიტექტურული შემოქმედების მასშტაბების საკითხს, იგი მეტ-ნაკლებად, ხელოვნების ყველა ეპოქის ეხება. ყველა შემოქმედებაში ხელოვნების ესა თუ ის სფერო შეუძლებელია მხოლოდ გენიალური ნაწარმოებებისგან შედგებოდეს, მაგრამ ყველა ქმნილება ერთად ქმნის იმ მთლიანობას, რომელსაც ეკუთვნის რომელიღაც კულტურულ-ისტორიული ფუნქცია. კარგი პოეზია არ შედგება მხოლოდ გენიალური ლექსებისგან, მაგრამ იგი მოიცავს მათ, ასრულებს მათს მსგავს კულტურულ-ისტორიულ ფუნქციას, — ამ აზრით, მათი თანახმიერია და გენიალობის ათინათითაა ფენილი. არქიტექტურის სოციალური პრესტიჟი ეკუთვნის არქიტექტურას როგორც ეპოქის, როგორც მთლიანობას, ეპოთეტი „კარგი“ არ მოითხოვს — ეს სასაცილო იქნებოდა — ერთიან დონეს, მაგრამ იგი ყოველი ნაწარმოებისაგან მოითხოვს რაღაც პოზიტიურ

როლს სამყაროსა და მისი სუბიექტის — ადამიანის შეუქცევადი შემეცნებისა და გარდაქმნის პროცესში.

ახლა ერთი შენიშვნაც. არქიტექტურის ოთხგანზომილებიანობა მე თითქმის ტრივიალური მეჩვენება. ნაკლებ ტრივიალური იქნება წარმოდგენა მის უსასრულო განზომილებიანობაზე. ეს წარმოდგენა გამომდინარეობს დროის ჩართვიდან არქიტექტურულ ინტუიციაში და არქიტექტურისა და საერთოდ სივრცითი ხელოვნების, როგორც შემეცნების, გააზრებიდან, ანუ იმად გააზრებიდან, რაზეც ლაპარაკობდა როდენი ზემოთ მოტანილ საუბარში. ჩავუფიქრდეთ არქიტექტურული ძეგლის მარადისობის ცნებას, მის არსს. ეს არის არა მხოლოდ კონსტანტაცია მისი ესთეტიკური მომხიბვლელობის დაცვა-შენარჩუნებისა განუსაზღვრელი დროით — ცნობიერებაში, ინტუიციაში — აქტუალურად უსასრულო. დრო შეჩერდებოდა, გაქრებოდა, მისი ყოველი მომდევნო გაელვება წინარესგან რომ არ განსხვავდებოდეს. სამყაროს მარადიულობა მის მარად მოძრაობაში მდგომარეობს. ყოველი არქიტექტორის-

თვის გასაგებია: კოლიზეუმი უკვე აღარ იქნებოდა მარადიული ძეგლი არქიტექტურისაც და მთელა კაცობრიული კულტურისაც, იგი რომ უცვლელად მეორდებოდეს. გამოდის, რომ დრო, რომელიც შედის არქიტექტორის აზროვნების ამოსავალ იდეალში, არაა ჯაბი წელთა და სიუჟენთა, არამედ მოვლენათა, სამყაროს, დედამიწის, კაცობრიობის ცნობიერების ცვლილებათა ჯერია. არქიტექტურის ისტორია ესაა ისტორია არა ესთეტიკური აზრისა, არამედ ისტორია შეუქცევადი ევოლუციისა. თანამედროვე მეცნიერება სამყაროს ამ შეუქცევად გართულებას აღწესსახეს სამყაროს მეცნიერული სურათის განზომილებათა რიცხვის ზრდით, სივრცით, სადაც ესწრაფვის უსასრულობისკენ და სწორედ ეს შეუქცევადი ზრდა იზომადობისა წარმოადგენს დროს. სახელდობრ ასეთი გაზრდა სივრცის n -განზომილებისა წარმოადგენს $(n+1)$ კოორდინატას, შეუქცევად მოძრა დროს. ასეთი განზომილების შეგრძნება შედის არქიტექტურულ ინტუიციაში.

ქვრ. „არხიტექტურა სსრ“, № 6, 1983 წ.

პანორამა

„შემოყვანის“ სწრაფვა გამოხატულია დიდი და დეტალურად დამუშავებული პანორამული პეიზაჟებით, აქვია ის ტილოები, სადაც ზუსტადაა ფიქსირებული თვით უმცირესი ობიექტები, ასახული თავისებური „მაგიური რეალიზმით“, რომელიც მაურებელს დახატულს რეალურად ადაქმენებს; და გაშლილად, ლაღად, განზოგადებულად დაწერილი სახეები, რომლებიც რთული საგნის მხოლოდ ფორმასა და იერზე მიგვანიშნებენ.

ყველა ამ მხატვარს სწამს ტექნიკური ოსტატობისა და გულმოდგინე დამუშავებისა, მაგრამ ეს მიანიჭათ ობიექტის დამახასიათებელი ნიშნებისა და სახის გამოხატვის მხოლოდ საშუალებად და არ განიხილება როგორც მხოლოდ ვირტუოზობა, რომელიც თავისთავად იპყრობს უურადლებას. მათთვის უცხოა ფორტალიზმების გაშუშებული „ობიექტურობა“, ისინი ბუნების გულცივი იმიტატორები არ არიან და მას არ იყენებენ როგორც ხელსაყრელ გარეგნულ

ფორმას თავიანთი უაღრესად სუბიექტური „შინაგანი ზილვების შესაფუთავად“. ამავე კრიტიკოსთა აზრით, რეალისტთა ეს ნამუშევრები უფრო ახლოსაა ვან დიკის, პოლ სეზანის, ბრეიგელის, კონსტაბლის და დეგას ლირულად გაცისკრევენულ სურათებთან, ვიდრე სეზანისა თუ ელ გრეკოს ღრმად სუბიექტურ ტილოებთან.

რეალისტური ხელოვნების ეს მიმდინარეობა ახლა ამერიკაში აღწავლობას განიცდის, მაგრამ მას ჯერ არ ხედომია „ოფიციალური“ აღიარება. ამ მხატვარმხატვარისებმა კარგად უნდა გაითვალისწინონ „რას და რატომ აკეთებენ“, რათა შემოქმედებითი და პროფესიული დამოუკიდებლობა შეინარჩუნონ, მათ არ შეუძლიათ თანამედროვე მოდერნიზმების მსგავსად ივარაუდონ მხარდაჭერა გაბატონებული მიმდინარეობისაგან და გაბატონებული კლასისაგან.

(გაგრძელება 129 გვ-ზე).

ძველი ბერძენი მწერლები ქართული სამოსელის შესახებ

(კოლხური კოსტიუმი)

თამარ კობახიძე

ეროვნული სამოსელი მისი შემქმნელი ხალხის ისტორიის ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელია, რადგან იგი ისევე „იკითხება“, როგორც მემატინის ხელით დაწერილი უძველესი ეტრატები. სამოსის თავისებურებანი ამა თუ იმ ხალხის გეოგრაფიულ გარემოზე, სამეურნეო საქმიანობაზე, ისტორიულ ბედზე, ტრადიციებსა და გემოვნებაზე მოგვითხრობენ.

ცნობები უძველეს ქართულ ეროვნულ სამოსზე ძალიან ცოტა მოგვეპოვება. წინა წერილში ჩვენს მიერ განხილული წერილობითი მონაცემების გარდა (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982 წ. № 8), განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სტრაბონის (ძვ. წ. აღ. 64/63 — ახ. წ. აღ. 23/24 წწ.) „გეოგრაფიის“ ერთი ცნობა იბერთა სამოსელის თაობაზე: „დაბლობზე ცხოვრობენ იბერთაგან უფრო მეტად მიწადმოქმედნი, ესენი მშვიდობიანად არიან განწყობილნი, არმენიელთა და მიდიელთა მსგავსად ეწყობიან“¹. ამ ცნობასთან დაკავშირებით სპეციალურ ლიტერატურაში სხვადასხვა მოსაზრებებია გამო-

თქმული. ჩვენ გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ მის მიმართებაზე თავად ძველ წერილობითი წყაროების მონაცემებთან.

სტრაბონი არმენიის აღწერისას ვრცლად მსჯელობს არმენიელებსა და არმენიულ სამოსელზე. იგი აღნიშნავს, რომ არმენიელები თესალიელთა შთამომავალი არიან და სამოსელიც თესალიური აქვთ. კერძოდ, „...ისინი (ატარებენ) გრძელ ქიტონებს, რომელთაც ტრაგედიებში თესალიურს უწოდებენ და სარტყელს ირტყამენ მკერდს ირგვლივ, გარეთა ტანსაცმელიც ისეთი აქვთ, როგორსაც ხმარობენ ტრაგედიის მსახიობები, თესალიელებს რომ ბაძვენ: ეს იმიტომ, რომ მსახიობებისათვის საჭირო იყო ლამაზი ტანსაცმელი, ხოლო თესალიელები განსაკუთრებით გრძელ ტანსაცმელს ატარებენ, რადგან ელნთა შორის ყველაზე უფრო ჩრდილო და სუსხიან ადგილებში ცხოვრობენ“².

როგორც აკად. ს. ყაუხჩიშვილი აღნიშნავდა, „ძველი ბერძნული კულტურის“ სახელწოდებით ცნობილ კატეგორიაში გასარჩევია „ბერძნული“ და „წინაბერძნული“ ფენები.

ნათელი გახდა ისიც, რომ ეს „წინაბერძნული“ ფენა არ არის ინდოევროპული, იგი ენათესავება მცირეაზიურსა და კავკასიურს³⁴. წინაბერძნულ ტომებს შორის მატერი-ალური და სულიერი კულტურის მაღალი დონით გამოირჩეოდნენ პელაზგები, რომელთა ძირითად სამკვიდრებელს თესალია და კუნძული კრეტა წარმოადგენდნენ³⁵.

ა. ურუშაძე ხაზს უსვამს შემდეგ გარემოებას: „ძველ ბერძენ და რომაელ ავტორებთან, რომლებიც თავის მხრივ უძველეს გადმოცემებს ეყრდნობიან, ხშირად ვხვდე-

ყეს მომძლავრება (ბერძნული ტრადიციით ძვ. წ. აღ. XIV ს), საბერძნეთში მცხოვრები ძველი ეგეისური მოსახლეობის დასახლება მასში ათქვეფილი სხვა ნარევი ტომები გადასახლებას იწყებენ იმ ტერიტორიაზე, სადაც ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ეგეოსურ ტომებს ეკირათ წამყვანი მდგომარეობა — მცირე აზიის სამხრეთ-დასავლეთ, დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ სანაპიროებზე, კრეტასა და სხვა კუნძულებზე“⁷.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული მოსაზრებების გათვალისწინებით შეიძლება



მედეას მიერ ბებერის ცხრის ბატყად გადაქცევა

ქალღმერთი დემეტრა ქიტონში

ბით არაპირდაპირ მითითებებს და ზოგჯერ პირდაპირ მინიშნებებსაც პელაზგებისა და კავკასიური, კოლხური ტომების იდენტურობის შესახებ“⁵.

საყურადღებოა, რომ ძველი ავტორების ცნობით, აიეტის კორინთოდან ანუ ეფირიდან წამოვიდა კოლხეთში. კორინთო კი, რომელიც, გადმოცემის თანახმად, აიეტს მამამ, მზის ღმერთმა არგუნა, პელაზგების ოდინდელი სამკვიდრებელი იყო⁶.

წინაბერძნული ტომების განსახლებისა და მათი გადასახლებების მიზეზების შესახებ რ. გორდენიანი წერს: „ბერძნული ტრადიციით ელადაში ბერძნების დამკვიდრება ძვ. წ. აღ. XVI საუკუნეზე უადრეს არ უნდა მომხდარიყო... მას შემდეგ, რაც საბერძნეთში უკვე წმინდა ელიზურმა ტომებმა დაიწ-

დავუშვათ, რომ აიეტის კორინთოდან კოლხეთში გადმოსახლებაზე, მედიანზე, ფრიქესა და თესალიელი არგონავტების კოლხეთში ლაშქრობაზე შექმნილ თქმულებებში წინაბერძნული ტომების გადასახლებების რეალური ფაქტები აირეკლა“.

სტრაბონი, როგორც დავინახეთ, მიუთითებს იბერიული კოსტიუმის მსგავსებაზე არმენიულთან, ხოლო თავად არმენიულის — თესალიურ-პელაზგურ კოსტიუმთან ე. ი. იბერიული ფაქტიურად თესალიურა ანუ პელაზგური კოსტიუმის მსგავსი იყო. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, უკლებია გვაქვს მედეასა და აიეტის კოლხური „ამოსელი (რომელიც, როგორც დავინახეთ, დიდ სიახლოვეს ამტკიცებს ქართულ ეროვნულ კოსტიუმთან)“ არა მარტო ქართული ეროვნ-

ნული კოსტიუმის ერთ-ერთ უძველეს სახედ, არამედ თესალიურ-პელაზგური კოსტიუმის მსგავსადაც მივიჩნით. მითუმეტეს, რომ ამას ადასტურებს ჩვენს მიერ აღნიშნული კოლხურ და ტროადულ სამოსელებს შორის არსებული გარკვეული მსგავსებაც.¹⁰

კოლხურ და თესალიურ სამოსელებს შორის მსგავსებას თვალსაჩინოდ ადასტურებს თესალიური სამოსელის ნიმუშებიც, რომლებშიც მედია, მეფე პელიასი—იასონის კუთვნილი სამეფო ტახტის მიმტაცებელი, თესალიის ქალაქ იოლკოსის გამგებელი და მისი

საკენაა მიმართული. ნახატის მარცხენა მხარეს მედია და მეფე პელიასია. პელიასი ზე ზის და ხელში სადა, სწორი ჯიბის ტყე რავს. მას თავზე ზოლებიანი რგოლი — სათაურა ახურავს. გარკვევით მოჩანს მეფის თეთრი, კავეზად დახვეული თმები და თეთრი წვერ-ულვაში.

სამწუხაროდ, ნახატის მიხედვით არ ხერხდება პელიასის სამოსელის თავისებურებათა სრულად წაკითხვა, ვფიქრობთ, იგი ორი ნაწილისაგან — გრძელი კვართისა და წამოსასხამისაგან უნდა შედგებოდეს. კვართი



პელოსის ნიმუში



ქალიშვილები არიან გამოსახულნი ძველ ბერძნულ კერამიკულ ლარნაკზე (დაახ. ძვ. წ. აღ. VI—IV სს)¹¹.

კოლხეთის მეფის ასულის მედეას სამოსელის თესალიური კოსტიუმის ერთ-ერთ ნიმუშად მიჩნევის უფლებას ჩვენ ვგაძღვეს ის მსგავსება, მედეას სამოსელი რომ ამჟღავნებს პელიასისა და მისი ასულების სამოსელთან.

ნახატზე მედეას მიერ ბებერი ცხვრის ბატყად გადაქცევაა წარმოსახული. როგორც ვიცით, ამ სასწაულით გაოგნებული მეფის ასულები მედეამ მამის მკვლელობაზე დაიყოლია და შემდეგ მზაკვარ მეფეს სიცოცხლე აღარ დაუბრუნა.¹²

ნახატის ცენტრში გამოსახულია ცეცხლზე შედგმული დიდი ქურჭელი, რომელშიც ცხვარი იხარშება. ოთხივე ფიგურა ქურჭლი-

ოთხფურცლიანი ყვავილებითაა მოჩითული, ხოლო წამოსასხამი ზოლებიანი ქსოვილიდანაა დამზადებული. ჭფიქრობთ, იგი რაღაც გარკვეული წესის დაცვითაა წამოსხმული. ამაზე უნდა მეტყველებდეს ჩვენი აზრით წამოსასხამის კალთების მხრებზე გადატარება.

პელიასის უკან დგას მედია. მას თავზე საკმაოდ მაღალი ქუდი ახურავს, რომელსაც ფართო ცა აქვს. იგი ზოლებიანია, ჩანს, შედარებით მაგარი მასალიდანაა დამზადებული და შუაზე პარალელური ზოლი დაუყვება.

გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს ის გარემოება, რომ, როგორც სათანადო მასალეზიდან ირკვევა, ქუდი ქართველი ქალის რთული თავბურვის ერთ-ერთი უძველესი ელემენტი იყო. მას საპატიო ადგილი ეკავა გათხოვილი თუ გასათხოვარი ქალის თავბურვა-

ში. მარგალიტითა და ოქროს ძაფით ნაქერი ქუდეები, ან ქუდეებით მოყვანილი „მაღალი“ თავსაკრავები ფართოდ იყო გავრცელებული მთელ საქართველოში.¹³

მედვას სამოსელი ორი ნაწილისაგან — წამოსასხამისა და კაბისაგან შედგება. კაბა მუქი ქსოვილიდანაა დამზადებული და ყელთან ფართო, ჭრელი ზოლი ამკობს. იგი გრძელსახელოებიანია. სახელოებზე, მაჯებთან, შეიმჩნევა გადანაკეციები. ყვეალებით შემკული, ზოლიანი წამოსასხამი მედვას მეფე პელიასის დარად აქვს წამოსხმული და ამიტომ კაბის დეტალები მთლიანად არ ჩანს.

კოლხეთის მეფის ასულის გაშიშვლებული, შემართული მარცხენა ხელი გვაფიქრებინებს, რომ იგი შელოცვის წარმოთქვამს.

ნახატის მარჯვენა მხარეს დგანან მეფე პელიასის ასულები. მათ თავზე ზოლებიანი ფართო „სათაურები“ ახურავენ.

როგორც ვხედავთ, კოლხეთის მეფის ასულის მედვას სამოსელი, ამ შემთხვევაში, თესალიური კოსტიუმის ერთ-ერთ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ და ამიტომ, ჩვენი აზრით, სავსებით დასაშვებია, რომ მედვას, იასონის მეუღლის — გათხოვილი ქალისა და მეფის ქალიშვილების თავსარქმელებს შორის არსებული სხვაობა (ქუდი და სათაურები) მივიჩნიოთ გათხოვილი და გასათხოვარი ქალის თავბურჯაში არსებული სხვაობის დამადასტურებელ ფაქტად.

ქალიშვილების კაბებიც, ისევე როგორც მედვასი, მუქი ქსოვილიდანაა დამზადებული. განსაკუთრებით სიანტერესთა კაბების გულისპირები, რომელთაც ყელთან მოვლებული ჭრელი ზოლები, სამფურცლიანი და ოთხფურცლიანი ყვავილები და მარცხენა მხარეს მოთავსებული ჭრელი საკინძეები ამკობენ. ჩვენი აზრით, გულისპირები ხევსურთა ქალის საღიათა გულისპირს წააგავს.¹⁴

კაბები მოკლე სახელოებიანია, რომლებზეც შეიმჩნევა გადანაკეცი. ქალიშვილების კაბებს ფართო ზოლებიანი სარტყელები და ზოლიანი ქობები ამშვენებენ.

სამწუხაროდ, წერილობით წყაროებში მოხსენიებული გარეთა სამოსელი ჩვენს მიერ განხილულ კერამიკული ფერწერის ნიმუშზე არ არის წარმოდგენილი.

ამრიგად, ერთი მხრივ, ძველი ბერძნული კერამიკული ფერწერის ნიმუშების და, მეორეს მხრივ, ძველი ბერძნული წერილობით

თი წყაროების საფუძველზე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თესალიური სამოსელი მთელი რიგი თავისებურებებით ხასიათდებოდა. ამ თავისებურებათა ახსნა მხოლოდ სტრაბონის მიერ აღნიშნული მკაცრი კლიმატური პირობებით, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს სავსებით მართებული (თუმცა კოსტიუმების თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში, როგორც ცნობილია, კლიმატურ პირობებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს). ზემოთ განხილული მასალების საფუძველზე, ჩვენი აზრით, თესალიური სამოსელი წინაბერძნული პელაზგური ტომის შექმნილად შეიძლება მივიჩნიოთ და მისი თავისებურებების განხილვისას ეს გარემოებაც გავითვალისწინოთ.

სტრაბონი, ჩვენ მიერ განხილულ ცნობაში, აღნიშნავდა, რომ თესალიელები ელინთა შორის ყველაზე უფრო ჩრდილოეთით ცხოვრობენ — ე. ი. იგი თესალიელებს ელინებად მიიჩნევდა, რაც სტრაბონის დროს თესალიის ელინიზაციის მანიშნებელი უნდა იყოს. ვფიქრობთ, სავსებით დასაშვებია, რომ თესალიაში მცხოვრებ ელინთა ტომებს ადგილობრივი მოსახლეობის მიერ შექმნილი კოსტიუმი გადაეღოთ.

სათანადო მასალების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ თესალიურ კოსტიუმს, კოლხურისა და ტროადურის დარად, დაწყვილება ახასიათებდა, ისიც ორი ნაწილისაგან — გარე და შიდა სამოსელისაგან შედგებოდა. შიდა სამოსელი სახელოებიანი იყო და თავისებურად გაწყობილი გულისპირები ჰქონდა. თავისებური იყო აგრეთვე თესალიური კოსტიუმის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი — თავბურჯაც.

მართალია, თესალიური სამოსელი გარკვევით განსხვავდება როგორც კოლხური — ქართული, ასევე ტროადური სამოსელისაგან, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად, ერთი შეხედვით, იგი ნამდვილად უფრო წააგავს მათ, ვინც ბერძნულ სამოსელს, ასე, რომ სტრაბონის მიერ აღნიშნული — ერთი მხრივ, იბერიული და არმენიული, ხოლო მეორეს მხრივ, არმენიული და თესალიური სამოსელების მსგავსება შეიძლება ნაწილობრივ დადასტურებულად ჩაითვალოს, იმის გათვალისწინებით, რომ სტრაბონი კოსტიუმების მსგავსებაში ზუსტ იდენტურობას არ იგულისხმებდა და არც გარკვეული პიროვნების თვალთ შეხედვება მათ დეტალებს.



სტრამონის ცნობაში იბერთა სამოსელის შესახებ აღნიშნული იყო, რომ იბერნი, არმენიელებისა და მიდიელების მსგავსად იმოსებიან, ხოლო მიდიელთა და მიდიური სამოსელის შესახებ თავად სტრამონი წერს: „ზოგიერთები ამბობენ, რომ მედვად შემოიტანა ეს ტანისამოსი, როდესაც ამ ადგილებს განავებდა, ისევე, როგორც ისონი“¹⁵ მიდიელებს, ჰეროდოტეს ცნობით, მედეას მისვლამდე არიელებს უწოდებდნენ¹⁶. ძველად ტერმინი არიელნი იშვარებოდა როგორც მიდიელთა, ასევე სპარსელთა აღსანიშნავად. ეს ფაქტი, აკად. ვ. ვ. სტრუვეს აზრით, ამ ორი ხალხის ერთმანეთთან დიდ სიახლოვევე უნდა მიუთითებდეს¹⁷.

ცნობა კოლხეთის მეფის ასულის, მედეას მიერ მიდიაში ქართულ-პელაზგური კოსტიუმის გავრცელების შესახებ შეიძლება ორგვარად აიხსნას: დასაშვებია, რომ მასში აირეკლა არიელთა (მიდიელთა) ინდოევროპული ტომის მიერ ქართულ-პელაზგური კოსტიუმების გადაღების რეალური ფაქტი, ან ის, რომ მედეამ, როდესაც არიელებზე გაემეფდა, სახელმწიფოში ტანსაცმლის რეფორმა გაატარა.

ქართულ-პელაზგური კოსტიუმი რომ ინდოევროპული ტომებისათვის სრულიად უცხო იყო, კიდევ უფრო ნათლად ჩანს სტრამონის „გეოგრაფიის“ იმ ადგილიდან, სადაც სპარსელების მიერ მიდიელებისაგან წესჩვეულებებისა და ტანსაცმლის გადაღებაზე არის ლაპარაკი. სტრამონის თქმით, ეს განსაკუთრებით ჩანს ტანსაცმლიდან: „დობანდი, კიჭარი (მალაი, თავწერილი ქუდი) ნაბაჯი, სახელოებიანი ქიტონები და შარვლები სუსხიან და ჩრდილოეთის ადგილებში არის გამოსაყენებელი სატარებლად, როგორც არის მიდია... ისე საპატიო და სამეფო ღირსების შესაფერი ეჩვენათ ძლიერლბა (მიდიელთათ—თ. კ.) ჩვევები დამპყრობლბა (სპარსელებს—თ. კ.), რომ სიშიშვლისა და უბრალო ტანსაცმლის მაგივრად ქალურად ჩაიცვენ და დაფარულები იყვნენ (გრძელი) წამოსასხამებით“¹⁸.

სპარსელებს რომ მიდიელებისაგან ჰქონდათ გადაღებული აღჭურვილობა, ეს, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ ჰეროდოტესათვის იყო ცნობილი. „ისტორიის“ VII თავში ჰეროდოტე აღნიშნავს, რომ სპარსელებს „...თავზე ეხურათ ეგრეთ წოდებული ტიარე-

ბი რომლებიც არამკვრივი ნაბდისა იყო, ტანზე ეცვათ ჰრელი, სახელოებიანი ქიტონები... და თევზის ქერცლის შარვლები“¹⁹. ეტყობა, სწორედ სახელოები ანსხვავებდა ბერძენთა თვალში ამ ტანსაცმელს ბერძნული ქიტონისაგან. შემდეგ ჰეროდოტე ახასიათებს სპარსთა აღჭურვილობას და იქვე, მიდიელებზე საუბრისას, შენიშნავს: „მიდიელებიც ასევე იყვნენ აღჭურვილები სალაშქროდ, რადგან ეს აღჭურვილობა მიდიურია და არა სპარსული“²⁰ (ე. ი. ფაქტიურად, კოლხური).

სტრამონის მიერ მოწოდებული ცნობებიდან ნათლად ჩანს, რომ ქართულ-პელაზგური კოსტიუმი ინდოევროპულ ტომებში თანდათან ვრცელდებოდა, იგი ქართული ტომებისაგან ჯერ მიდიელებმა გადაიღეს, ხოლო შემდეგ უკვე მიდიელებისაგან — სპარსელებმა. აღნიშნულ ინდოევროპულ ტომებს, როგორც სტრამონის მიერ სპარსელების ჩამულაშვებაზე გამოთქმულ შენიშვნიდანაც იგრძნობა, ჩანს, ადრე განსხვავებული, „უბრალო“, მსუბუქი ტანსაცმელი ჰქონდათ, რაც, ჩვენი აზრით, მათი ცხელი კლიმატური პირობების რეგიონიდან მოსვლაზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

ქართულ-პელაზგური ტომის კოსტიუმი რომ უცხო იყო ინდოევროპული ტომებისათვის, ამას ძველი ბერძნული ტანსაცმლის აგებულებაც ნათლად გვიჩვენებს. როგორც ცნობილია, ძველ საბერძნეთში ფართოდ გავრცელებული ტანსაცმლის ორივე სახეობა — პელოსი და ქიტონი—უეკრავი ტანსაცმლის ტიპს მიეკუთვნებოდნენ.

ძველი ბერძნული ტანსაცმლის მიხედვით შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ იგი არაა მკაცრ ან ცვალებად კლიმატურ პირობებში მცხოვრები ხალხის მიერ შექმნილი²¹.

როგორც დავინახეთ, სტრამონის ცნობებიდან გამომდინარე, უფლება გვაქვს კოლხური კოსტიუმების ჩამოყალიბება უშორეს წარსულში ვიგულისხმოთ.

კოლხური კოსტიუმების სილამაზესა და სიძველეს ადასტურებს ძველ ბერძნულ ლარნაკებზე შესრულებული ნახატები, ხოლო ფერწერის ოსტატთა მიერ ცხადად გამოცემული კოლხური, ტროადული, თესალიური, თავად ბერძნული და სხვ. კოსტიუმების თავისებურებანი, ვფიქრობთ, დამაჯერებლად

ნათელყოფენ, რომ ნახატები რეალურად არსებული ნიმუშების მიხედვით იქმნებოდა. (აღსანიშნავია, რომ კერამიკული ფერწერის ოსტატები კარგად გადმოსცემდნენ ქსოვილთა თავისებურებებსაც).

ძველ კოლხურ სამოსელსა და ქართულ ეროვნულ კოსტიუმს შორის პარალელების გავლებისას და მსგავსებათა დაძებნისას, გარდა მათ შორის არსებული თვალსაჩინო მსგავსებისა, რომელმაც სათანადო მასალების შესწავლისაკენ გვიბიძგა, ჩვენ გავითვალისწინეთ აგრეთვე ეროვნული კოსტიუმების რამდენადმე კონსერვატული ბუნებაც. როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ეროვნული კოსტიუმში წარმოადგენს გარემოს კლიმატური პირობების, ისტორიული ეპოქების, სოციალური წყობისა და მდგომარეობის, სამეურნეო საქმიანობის, რელიგიური შეხედულებების, ეროვნული ტრადიციებისა და ეროვნული გემოვნების ერთობლივი მოქმედების ნაყოფს, თუმცა ამ ფაქტორებიდან ზოგიერთს ცვალებადობაც ახასიათებს.

იმის ნათელსაყოფად, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდათ კოსტიუმის დეტალებს, ვფიქრობთ, ნ. ალექსი-მესხიშვილის მიერ მოწოდული ერთი ცნობაც იკმარებს. კერძოდ, იგი აღნიშნავდა, რომ ხევსურეთში XIX საუკუნეშიც კი იყო შემორჩენილი ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც საკინძის მარცხენა მხარეს შეკვრის უფლება მხოლოდ გარკვეულ გვარებს ჰქონდათ, ამ განსაკუთრებულ უფლებას მათ საქართველოს მეფე ანიჭებდათ გამოჩენილი გმირობისათვის.

ეროვნული კოსტიუმის გარკვეულად კონსერვატულ ბუნებას ნათლად ადასტურებს თავად კოლხური სამოსელისა და ქართულ ეროვნულ კოსტიუმს შორის არსებული მსგავსებაც.

ქართულ-პელაზგური სამოსლის გავრცელების ისტორიის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იგი ამიერკავკასიასა და ეგეოსის ზღვის რაიონებში მოსახლე, მონათესავე ტომების მიერ იყო შექმნილი, მათი საცხოვრებელი ადგილის, გეოგრაფიული გარემოს, სამეურნეო საქმიანობის, სოციალური წყობის, უძველესი სარწმუნოების, ტრადიციებისა და გემოვნების შესაბამისად, შემდეგ თანდათან გადაიღეს მეზობლად

სხვადასხვა დროს დასახლებულმა ინდივიდუალურმა ტომებმა. რა თქმა უნდა, მათ ქართულ-პელაზგურ კოსტიუმებში თავიანთი რი ცვლილებებიც შემოჰქონდათ, მაგრამ ეს უკვე ცალკე კვლევის საგანია.

შენიშვნები:

¹ თ. ყაუხჩიშვილი — (1) — სტრაბონის გეოგრაფია. ცნობები საქართველოს შესახებ. თბილისი, 1957, გვ. 129.

² იქვე, გვ. 193-194.

³ ს. ყაუხჩიშვილი (1) — ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, 1971, გვ. 58.

⁴ ს. ყაუხჩიშვილი (2) — რას მოგვიტობოვენ ძველ ბერძნებზე საქართველოს შესახებ. თბილისი, 1964, გვ. 29-32.

⁵ აკ. ურუშაძე — ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში. თბილისი, 1964, გვ. 107-108.

⁶ აკ. ურუშაძე — დასახლებული ნაშრომი, გვ. 121.

⁷ აკ. ურუშაძე — დასახლებული ნაშრომი, გვ. 122.

⁸ რ. გორდენჯიანი — ეგეოსის კულტურა ბრინჯაოს ხანაში. — მიმოხილველი 4-5, 1968, გვ. 214.

⁹ აკ. ურუშაძე — დასახლებული ნაშრომი, გვ. 123.

¹⁰ თ. ყაუხჩიშვილი (2) — კავკასიის ტომების საკითხისათვის ანტიკური წყაროების მიხედვით. მაცნე, ისტორიის სერია, თბილისი, 1980, №3, გვ. 31.

¹¹ თ. კობახიძე, — კოლხური სამოსელი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, № 9.

¹² თ. კობახიძე — ქართული ეროვნული კოსტიუმის ისტორიიდან. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, № 8.

¹³ Н. А. Кун. Легенды и мифы древней Греции, Москва, 1975, стр. 250.

¹⁴ იქვე, გვ. 250-251.

¹⁵ ვახუშტი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1941, გვ. 32, ივ. ჭავჭავიძე — მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის III-IV. თბილისი, 1962, 128-129, დ. ალექსი-მესხიშვილი — ისტორიული პიესის წარმოდგენის გამო, „ივერია“, 1904, № 96.

¹⁶ ი. ბეზარაშვილი, ქალის სამოსელი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. თბ., 1974, გვ. 39-40, ტაბულა 5, სურ. 1.

¹⁷ თ. ყაუხჩიშვილი (1) — გვ. 184.

¹⁸ პეროლოტი, ისტორია. თარგმანი თ. ყაუხჩიშვილისა. სტ. II, წიგნი VII-62, თბილისი, 1976, გვ. 432.

¹⁹ В. В. Струве — Арийская проблема. «Советская этнография», 1947, № 6-7, стр. 118.

²⁰ თ. ყაუხჩიშვილი (1) — გვ. 183.

²¹ პეროლოტი — დასახლებული ნაშრომი. VII-61, გვ. 431-432.

²² იქვე, წიგნი VII-62, გვ. 432.

²³ Н. А. Кун. დასახ. ნაშრ. გვ. 101-103.

„ეს შესანიშნავი ხელოვნებაა!“

დღითიდღე ფართოვდება სახელმწიფო | ვოკალურ-ქორეოგრაფიული ანსამბლ „რუსთავის“ სამოღვაწეო ასპარეზი. მრავალფეროვანია მისი საგასტროლო ცხოვრების რუკა, რომელზეც დიდი ადგილი უჭირავს საკონცერტო გამოსვლებს როგორც საბჭოთა კავშირის ამა თუ იმ კუთხეში, ისე საზღვარგარეთის ქვეყნებში. „რუსთავმა“ მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხალხურ შემოქმედებას გზა გაუკაფა საფრანგეთსა და ესპანეთში, იტალიასა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ავსტრიაში, საბერძნეთში, ბელგიასა და შვეიცარიაში, ინგლისსა და იუგოსლავიაში, სირია-იორდანიაში და მაროკოში, ალჟირსა და გვინეაში, ჰოლანდიაში და ლუქსემბურგში, ფინეთში, პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში, უნგრეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკასა და სხვა ქვეყნებში.

ანსამბლ „რუსთავს“ აქვს მდი-

დარი არქივი, სადაც დაცულია მრავალი სტატია, რეცენზიები, რკვევი, მათ შორისაა საზღვარგარეთის პრესაში გამოქვეყნებული მასალები, საიდანაც თვალსაჩინოდ ჩანს ის დიდი რეზონანსი, რომელსაც იწვევს ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ მაღალ დონეზე წარმოდგენილი ქართული ხალხური შემოქმედება.

გთავაზობთ ამონაწერებს პრესიდან:

„საარბრიუვენ ცაიტუნგი“ (31/V-1974 წ. გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა):

„გერმანელმა მაყურებელმა შეიყვარა ანსამბლი „რუსთავი“, რომელსაც ა. ერქომაიშვილი ხელმძღვანელობს. შეიყვარა მისი სიმღერები. ეს შესანიშნავი მომღერლები საოცარი ინტონაციური სიზუსტითა და მრავალფეროვნებით მღერიან ჰარმონიულად და პოლიფონიურად უნიკალურ ქართულ ხალხურ სიმღერებს.

„ყოველი სიმღერა მქუხარე ტაშის გრიალს იწვევდა.“

„ლა ნუება ესპანია“ (17/IX-1975 წ. ესპანეთი): „ეს ანსამბლი უდიდეს ქებას იმსახურებს. ალგვაფრთოვანა ქართველების სრულყოფილმა ხელოვნებამ. შემსრულებლებმა უმდიდრეს ქართულ ფოლკლორს აკადემიზმი შესძინეს. ანსამბლ „რუსთავს“ განუმეორებელი წარმატება ხვდა. ლამაზი კოსტუმები, საოცარი კოლორიტი, უმდიდრესი და უძველესი სიმღერები და ცეკვები, მაღალი ტექნიკა, ვირტუოზული შესრულება... ყველაფერი ეს ქმნის არაჩვეულებრივ სანახაობას, მაყურებელი ყოველ ნომერს შეუწყვეტელი ოვაციებითა და ტაშის გრიალით აჯილდოვებდა.

ეს, პირველ რიგში, ა. ერქომაიშვილისა და რ. ჭოხონელიძის

დამსახურებაა, მათი თავდადებული შრომის შედეგად აღორძინდა ქართული ხალხური ხელოვნების ეს იშვიათი განძი.

ასეთი შინაარსის და მაღალ აკადემიურ დონეზე წარმოდგენილი ხალხური შემოქმედება ესპანეთს ჯერ არ უნახავს.“

„საარბრიუენ ცაიტუნგი“ (3/X-1977 წ. გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა): „შესანიშნავი იყო ანსამბლ „რუსთავის“ გამოსვლა. ხალხური სიმღერები და ცეკვები ანციფერებს და ხიზლავს მაყურებელს.

მომღერალთა გუნდი, რომელიც 9 კაცისაგან შედგება, ხმების სიმღერით საოპერო გუნდს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ხალხური სიმღერის ანსამბლს.

ვირტუოზულად ჟღერს მუსიკალური ტრიო—ჩონგურის, ფანდურისა და სალამურის შემადგენლობით. ორ სალამურზე ერთდროულმა დაკრამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.

მაყურებელმა არნახული ოვალია მოუწყო შემსრულებლებს.

ქართველებმა გვაჩვენეს მამაკაციური ხელოვნება.“

„დერნიერ ნუველ დალზას“ (7/VIII-1979 წ. სტრასბურგი, საფრანგეთი): „ისინი ბედნიერი არიან იმიტომ, რომ მაყურებელი ტაშს უკრავს მათი სამშობლოს სულის ნაწილს.

კვირა საღამოს საბჭოთა საქართველოს ანსამბლ „რუსთავის“ მომღერლებმა, მოცეკვავეებმა და ინსტრუმენტალურმა ჯგუფმა დაიპყრეს საზაფხულო თეატრი. დასანანია, რომ მათ ტაშს უკრავდა მხოლოდ 1000 მაყურებელი.“

„ლე დოფინე ლიბელა“ (8/VIII-1979 წ. გრენობლი, საფრანგეთი): „ანსამბლმა „რუსთავმა“ გუშინ საღამოს დაასრულა

საზაფხულო სეზონი. საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორა, არაჩვეულებრივი, კეთილშობილია!

საკონცერტო პროგრამა შედგენილია მაღალი გემოვნებით და სიყვარულით. ქართული ხალხური შემოქმედებისათვის სრულიად უცხოა რაიმე ხელოვნურობა. უძლიერესია მამაკაცთა გუნდის (მამაკაციური ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) ტემბრალური ჟღერადობა, ეს ანსამბლი ახუნებს „კამპანიონ დე ლა-შანსონსა“ და „ფრერეცავებსაც“, რომ არაფერი ვთქვათ ჩვენს სხვა კოლექტივებზე.

რა დიდებული გუნდია!

ეს იყო ზღაპრის სადარი მშვენიერება.“

„მონაკო“ (13/VIII-1979 წ. მონაკო): „საოცრად გაგვაკვირვა საქართველოს მთის და, კერძოდ, უძველესმა სვანურმა სიმღერებმა. გაგვაოცა მათმა არქაულობამ, პოლიფონიურობამ, ვაქცაქურმა ჟღერადობამ. ძალზე მოგვეწონა ინსტრუმენტული ტრიოს მიერ შესრულებული მელოდიები. „რუსთავმა“ წარმოგვიდგინა დახვეწილი ხელოვნება. აქ ყოველი დეტალი საფუძვლიანად არის დამუშავებული. მაღალია შემსრულებელთა პროფესიული დონე. დამსწრე საზოგადოება აღფრთოვანებული და მოგადოებელია. ქართველებმა გვაჩვენეს პოეტური და ვირტუოზული ხელოვნება.“

„ლესტ ვოლუა“ (18/VIII-1979 წ. შვეიცარია): „ეს შესანიშნავი ნომერლები და მოცეკვავეები თავიანთ შემოქმედებაში მალაღი ნიჭის გარდა აქსოვენ კეთილშობილ გრძნობებს. ისინი ძალზე თავდაპირველი არიან.

საბჭოთა საქართველოს ამ ანსამბლმა მაყურებელზე დაუეწი-



ყარი შთაბეჭდილება მოახდინა. მათი ფოლკლორი ორგანიზაციის წევრები თვითონვე იყვნენ ცხოვრებასთან, წარსულთან, ისტორიასთან...

ვარიაციები მდიდარი ცეკვები ასახვრდოვებს სულს და არა მარტო თვალს. ძალზე რთულსა და ზუსტ მოძრაობებს თან ახლავს ქართველთა სიამაყის გამომსახველი ღიმილი, სინატიფე და კეთილშობილება.

ქართული ხალხური სიმღერები იბადებიან ჩუმიად, ამოუნთქვასთან ერთად და მჭუხარებამდე აღწევენ. ეს სიმღერები უნიკალურია, შემსრულებელთა ელერადობა განუმეორებელი.

ძალზე ორიგინალურია კოსტიუმები.

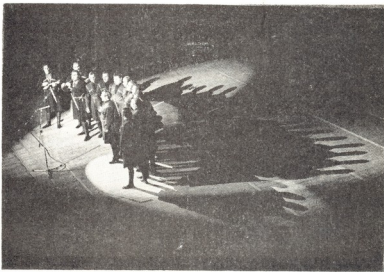
დარბაზში ტევა არ იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ბილეთი ამ კონცერტზე ღირდა 40 შვეიცარული ფრანკი. ბევრი მაყურებელი იძულებული იყო ფეხზე მდგარიყო.

„მონდი“ (1981 წ. 21 იანვარი, საფრანგეთი): „ქართული ხალხური სიმღერები პოლიფონიურია. გუნდი, რომელსაც ა. ერჭომაიშვილი ხელმძღვანელობს, დიდებულად ჟღერს. არაჩვეულებ-

რივია ბანი, სოლისტები თითოეულ დიალოგს უმართავენ სხვადასხვა ენაზე. ეს შესანიშნავი ხელოვნებაა“.

„ტრიბუნ დე ენეც“ (1981 წ. შვეიცარია): „საქართველო მშვენიერი ქვეყანაა. მან შემოინახა უმდიდრესი კულტურული მემკვიდრეობა, უნიკალური მუსიკალური ფოლკლორი. ანსამბლმა „რუსთავემა“ განგვაცდევინა დაუვიწყარი წუთები.“

„და ლიბრ ბელუკი“ (18/11-1981 წ. ბრიუსელი): ანსამბლი „რუსთავე“ გამოდის ბრიუსელის სამეფო ცირკში. იშვიათად შეხვედებით ასეთ ცხოველმყოფელ ქეშმარიტებას. ჰაბუკები და ქალიშვილები შთაგონებით ასრულებენ თავიანთი უძველესი ქვეყნის დიდებულ სიმღერებსა და ცეკვებს. ჩვენს წინ წარმოსდგნენ ჩინებული არტისტები... უძველესი მეომრული ცეკვა „ხორუმიდან“ გამოსკვივის გულადობა, გზნება, ტემპერამენტი. გასაოცარ შთაბეჭდილებებს ახდენს ფეხთა მოძრაობა სხვადასხვა რიტმში, რაც სიძლიერისა და სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ქმნის. კეთილშობილებითა და ვირტუოზობით ისინი მოგვაგონებენ



ანსამბლი „რუსთავე“

„ილიადას“ გმირებს. ამ თავბრუს-
დამხვევი ცეკვის ილეთები სხა-
რტია, დახვეწილი, ნატიფი...

მამაკაცური ძალა ვლინდება
არა მარტო ცეკვებში, არამედ
მრავალხმიან სიმღერებში, რომ-
ლებსაც არაჩვეულებრივად ასრუ-
ლებს ვაჟთა გუნდი. სხვადასხვა
ჟანრის ქართული ხალხური სიმ-
ღერებიდან ჩანს, რომ საქართვე-
ლო უძველესი და მაღალი კულ-
ტურის ქვეყანაა. როგორც ჩანს,
იგი არ ჩამოუვარდებოდა თვით
ბიზანტიას.

მოცეკვავე ქალიშვილები და
ვაჟები მოგვაგონებენ უფლის-
წულუბებსა და დედოფლებს. აღ-
მფრთოვანებელია ის მაღალი
ტრადიციები, რომელსაც საქარ-
თველოში სათუთად უფრთ-
ხილდებიან. შეუძლებელია აღ-
ტაცების გარეშე უყურო და უს-
მინო ამ შესანიშნავ ანსამბლს!

„იზვესტია“ (8/III-1981 წ.):
„პარიზის სახელგანთქმულ დარ-
ბაზ „ოლიმპიაში“ გამართულმა
ორმა ტრიუმფალურმა კონცე-
რტმა დააკვირვინა ქართული
ფოლკლორული ანსამბლ „რუს-
თავის“ გასტროლები დასავლეთ
ევროპის ქვეყნებში.

ამ შესანიშნავმა კოლექტივმა
საფრანგეთის, ბელგიის, შვეი-
ცარიის, ლუქსემბურგის ათია-
თასობით მსმენელს გააცნო თვით-
მყოფადი ქართული ხალხური
შემოქმედება. საბჭოთა კავშირ-
ის ოსტატები ყველგან გამოდი-
ოდნენ გადაჭედით დარბაზებში,
მჭუხარე აპლოდისმენტებს იმსა-
ხურებდნენ, ბევრ ნომერს რამ-
დენიმეჯერ იმეორებდნენ. „რუს-
თავს“ რეიმსის გაზეთმა „ოუნ-
ონმა“ ხალხთა შორის მშვიდობ-
ისა და მეგობრობის დესპანი
უწოდა.“

„ფიგარო“ (3/III-1983 წ. პა-
რიზი): „ისინი ჩამოვიდნენ შორე-
ული კოლხეთიდან, მედეასა და

ოქროს საწმისის ქვეყნიდან, სა-
ბჭოთა საქართველოდან. ჩამო-
ვიდნენ, რათა წარმოგვიდგინონ
თავიანთი ერის ათასწლიანი ხე-
ლოვნების ტრადიციები. ოქრო
უხვად ევინება ლეგენდიდან მო-
ვლენილი უმანკო ქალების კაბ-
ებს, ძვირფასი დიდებმა ამშვენებს
მათ მანდილებს.

ქალთა კოსტუმებში თეთრი
ფერი დომინირებს. მამაკაცები
კი, უმეტეს შემთხვევაში, ცეკვა-
ვენ ვერცხლისფერი მასრებით
გაწყობილ შავ კოსტუმებში, ხელ-
თათმანივით რბილ ტყავის ფეხ-
საცმლებში.

სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებს
შორის სრულდება ორიგინალუ-
რი რიტმით აღბეჭდილი ცეკე-
ბი. ვირტუოზულია მთელი დასი.

მოცეკვავე ქალები, როგორც
გედები, ნაზად და გაუნძრევლად
დასრიალებენ. ყოველი მოძრაობა
კეთილშობილია. მათი პარტნი-
ორები, მოხდენილი ვაჟები ლო-
მისებური იერით გამოირჩევიან.
ფეხის წვერებზე საოცრად მა-
რად ტრიალებენ და სასწაულს
ახდენენ. ძალზე ვაჟკაცურია მათი
ყოველი მიხრა-მოხრა. ყო-
ველი ცეკვა მაყურებლის აღტა-
ცებას იწვევს.

მომღერალი ვაჟების გუნდს
პოეტური სიმშვიდე შემოაქვს.
გუნდი გვთავაზობს შესანიშნავ
მუსიკალურ ხელოვნებას, რომე-
ლშიც ერთმანეთს ერწყმიან ჯა-
დონსური „პიანისიმოთი“ აღბე-
ჭდილი მელოდიური სერენადე-
ბი, სევდიანი მელოდიები და მკე-
ქარე „ფორტით“ შესრულებუ-
ლი ანტიკური დროის ომანხანი
სიმღერები, ძალზე ორიგინალუ-
რი და შთამბეჭდავია ქართული
ხალხური მუსიკის პარმონია და
მელოდია. მსგავსი რამ არასოდეს
მოგვისმენია.

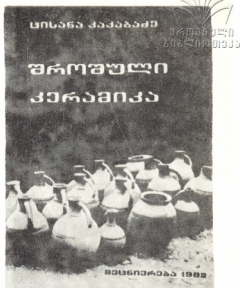
ეს არის შესანიშნავი ხელოვ-
ნება, რომელსაც არც ფერადოვნე-
ბა აკლია, არც თვითმყოფადობა“.

შროშული კერამიკა

ლევან ფრუიძე

ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და შინახელოსნობის მეცნიერული შესწავლა სადღეისო, გადაუდებელი ამოცანაა. ცხოვრების გამოცდილებამ ცხადყო, რომ ამ უძველეს და მეტად საჭირო საქმეს ახლაც — მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაშიც მნიშვნელობა არ დაუკარგავს. პირიქით, მისი ყოფაში შენარჩუნება და შთამომავლობისათვის გადაცემა სწორედ ჩვენი თაობას საპატიო მოვალეობაა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის ცისანა კაკაბაძის მონოგრაფიას „შროშული კერამიკა (ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)“, რომელიც „მეცნიერებამ“ 1982 წელს გამოსცა (რედაქტორი გ. ჯალაბაძე, გამომცემლობის რედაქტორი ი. გაჩეჩილაძე).

შესავალში ავტორი მიმოიხილავს საკვლევ თემასთან დაკავშირებულ ვრცელ ლიტერატურას, კრძობილად აფასებს წყაროებს, იძლევა მათ სათანადო კლასიფიკაციას. მკვლევარი წლების განმავლობაში მუშაობდა აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახე-



ლმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების კერამიკის ფონდში და ბუნებრივია, იქ დაცულ კოლექციებს კარგად იცნობს, მაგრამ ამით არ დაკმაყოფილებულა და საბჭოთა კავშირის სხვა მუზეუმებში დაუნჯებულ ექსპონატებსაც გასცნობია. ასეთ ფართო ფონზეა წარმოჩენილი კვლევის ძირითადი ობიექტი — შროშული კერამიკა.

მეცნიერმა საკვლევ რაიონად შროშა იმიტომ აირჩია, რომ იქ კეთდება ყოფაში მრავალმხრივად გამოსაყენებელი, ყოველნაირი ტიპის ჭურჭელი. აქედან გამომდინარე, მათი დამზადება პრაქტიკულად გამართლებულია, თან თითოეული ნაკეთობა ფორმისა და ფუნქციის შერწყმის კარგ მაგალიტს წარმოადგენს. გარდა ამისა, ჭურჭლის უმრავლესობას, საყოველღიურო დანიშნულებასთან ერთად, მხატვრული ღირსებაც გააჩნია. შროშული ჭურჭლის მრავალფეროვნება, ფორმის ჰარმონიულობა და პრაქტიკულობა ნათელყოფს, რომ ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების ეს დარგი, საკუთრივ შროშის მაგალითზე,

ცალკე, საგანგებო კვლევის ღირსია.

ავტორი არა მარტო ჩამოთვლის საქართველოში გავრცელებულ მეთუნეობის კერებს. არამედ იძლევა მათ მოკლე, მაგრამ მკაფიო დახასიათებას; რაც შეეხება შრომას, აქ იგი ვრცლად ჩერდება იმ მიზეზებზე, რომელთაც აღნიშნულ სოფელში, საუკუნეთა მანძილზე, კერამიკული წარმოების აუცილებლობა განაპირობებს. მკვლევარი შრომის გეოგრაფიული მდებარეობის და ისტორიის შესახებაც გვაწვდის მდიდარ მასალას. თიხის საუკეთესო საბადოები, სავარგულთა სიმწირე და სიმცირე, ტყის სიუხვე და შემოსავლის ახალი წყაროს ძიება იმთავითვე უბიძგებდა შრომელ გლეხს ხელი მოეკიდა მეთუნის რთული და მძიმე შრომისათვის.

ადგილობრივი კერამიკული წარმოების ორ უმთავრეს დარგად — მეჭურჭლეობად და მეჭურეობად დაყოფა, რეწვის მასშტაბურობითა და თავისებურებებით სრულიად გამართლებულია.

პირველ თავში „საჭურჭლე მიწის შერჩევა, პირველადი დამუშავება და კერამიკულ წარმოებასთან დაკავშირებული ტექნიკური აღჭურვილობა“, ავტორი ამომწურავად იძლევა ხალხის რაციონალურ ცოდნას თიხის შერჩევის საქმეში, დაწვრილებით იხილავს მისი მოპოვების, ფერის და მოქნილობა-წებოვნების განსაზღვრის სრულყოფილ ხერხებს. მიწის შერჩევის ხელოვნება იმდენად შორს არის წასული, რომ ცალ-ცალკე აქვთ მიგნებული საჭურჭლე, საჭურე, საკრამიტე, საავურე, სათიწე და წყლის მიღების საკეთებელი თიხები. თითოეულ მათგანს სპეციფიური ნიშანთვისებები მოეპოვება და შემზადების თავისებური ტექნოლოგია გააჩნია.

გამოვლენილია მდიდარი ადგი-

ლობრივი ტერმინოლოგია, რაც ფასეულია არა მარტო ეთნოგრაფიული, არამედ ენათმეცნიერული თვალსაზრისითაც. ყოველი ჭურჭლისათვის მოძებნილია არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მარალელები, ნაჩვენებია მათ ფორმათა დახვეწის დინამიკა.

მკვლევარი თანმიმდევრულად აღწერს თიხის დამუშავების ძალზე შრომატევად და ხანგრძლივ პროცესს, სახელოდობრ, მოპოვებული მიწის გადარჩევას, შეზავება-დაღობას, მოზეღვა-დაგუნდავებას და ა. შ. იძლევა ჭურჭლის შესამკობი მასალის „ინგლისი“, „წერნაქი“, „პიქტური“, „თოგალი“/, კაზმვის მომზადების წესებს.

საგანგებო ქვეთავები აქვს დათმობილი მეთუნეობისათვის განკუთვნილ ნაგებობებს /ქურა, ქურა-ქარხანა, ნაკეთობათა გასაშრობი სხვადასხვა „ხურვილები“; ტექნიკურ აღჭურვილობას /საზელი, მორგვი, ქურა და წვრილმანხელსაწყო-იარაღები/.

განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს ჭურჭლისა და ჭურის გამოსაწვავი ჭურების ტიპოლოგიის შესახებ. ავტორი გამოჰყოფს სამ უმთავრეს ტიპს: ჭურჭლისათვის განკუთვნილი, ჭურებისა და მოჭიქული ნაკეთობების გამოსაწვავი ჭურები. მოცემულია თითოეული მათგანის კონსტრუქციულ თავისებურებათა სრული სურათი.

მეორე თავი მიძღვნილია წითელი ჭურჭლის დამზადებისა და შემკობის ხერხებისადმი. აქ უშუალოდ ვეცნობით ჭურჭლის აშენება-ამოყვანის პროცესს. შემდეგ საუბარია ჭურის აშენება-დამზადებაზე, აგრეთვე ჭურჭლის შემკობა-გამშვენიერების ხერხებზე.

მეცნიერის დაკვირვებით, ჭურჭლის შემკობის დროს, „ჭრელის“ გაკეთებისას, მეთუნე ტრადიციული ფორმის ბრმა მიმდევარი კი არ არის, არამედ შემოქმედიც, გა-



აწინა კომპოზიციის გრძნობა, ამიტომ შროშული კერამიკის ჭრელთა კომპოზიცია ყოველთვის კარგად ერწყმის ჭურჭლის ფორმას. ნაკეთობაზე ჭრელის განაწილება, როგორც წესი, ფორმი-თაა განპირობებული, რაც თავის მხრივ, მისი პრაქტიკული დანიშნულებიდან გამომდინარეობს.

ეთნოგრაფიული მასალისა და შესაბამისი ლიტერატურის მონაცემთა უხვად გამოყენებით დადგენილია ორნამენტთა რაობა და თავისთავადობა.

ნაკეთობათა შემოკობაში აღსანიშნავია აგრეთვე მოხარატების წესი. ამასთანავე, იყენებდნენ ჭურჭლის შემოკობის კომბინირებულ მე-თოდებსაც: მოხარატება-მიძერწვას, მოხარატება-მოხატვას და მოხატვა-მიძერწვას. ყოველივე ეს სრულქმნილი გემოვნებისა და მაღალი ესთეტიკური კულტურის შედეგია.

ცალკე ქვეთავში განხილულია ჭურჭლის გამოწვა, საწვავი მასალა და ხმარების წინ გამომწვარ ნაკეთობათა დახატვა-დამუშავება. ჭურჭლის სრულყოფილად დამზადებისათვის არსებითია გამოწვის პროცესის თანმიმდევრული დაცვა და საწვავის გულმოდგინედ შერჩევა.

თუ ტექნიკური ხერხები მეტნაკლებად დღემდე შემონახულია და მათი გამოვლენა ჯერ კიდევ შედარებით ადვილია, ასე როდი ითქმის რწმენა-წარმოდგენებზე, მათი მიკვლევა ყოველთვის რთული იყო და დღითი-დღე შეუძლებელი ხდება. ავტორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან მეჭურჭლეობა-მეჭურჭრობასთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენებას ამსახველი მდიდარი, მრავალფეროვანი მასალა შეკრიბა და სათანადოდ მოწესრიგებული, მეცნიერულად გააზრებული მკითხველს მიაწოდა. მკვლევარმა მევენახეობა-მეღვინეობის ისტორიის თვალ-

საზრისით მნიშვნელოვანი ფაქტორები დაამოწმა, სახელობრ, საღმრთო და საზედაში ქვევრების ადგილობრივი „ჯვრიდან“ აღებული მიწით დამზადება. აქ საგულისხმოა როგორც ნაკურთხი, „წმინდა გარემოდან“ მიწის მოპოვება, ისე „ღვთაებრივი საქმისათვის“ საგანგებოდ, გამიზნულად ჭურჭლის გაკეთება, რაც ლიტერატურაში სრულიად უცნობია.

მეტად თავისებურ ცოდნა-გამოცდილებას მოითხოვს მოჭიქული ჭურჭლის დამზადება, რასაც სარეცენზიო ნაშრომის მესამე თავი აქვს დათმობილი. აქ უკვე საქმე გვაქვს შთამომავლობით უფრო უმაღლეს დაოსტატებასთან: თითოეულ ჭურჭელს თავისი დახელოვნებული შემოქმედი ჰყავს: „შროშაში მოჭიქული ჭურჭლის კეთებაში გვარის შიგნით შინაგანი დიდფერენციაცია შეიმჩნევა, — წერს ავტორი, — მაგალითად, რთული გარეგნობის მქონე ღვინის სასმისი მარანის მკეთებელი ფილიმონ ალმასხანის ძე შოდებაძე და მისი მემკვიდრე პავლე ფილიმონის ძე მოდებაძე იყვნენ. დათა და ლავრენტი მოდებაძეები საუკეთესო მეჭინჭილეებად ითვლებიან, ალექსანდრე ალექსანდრეს ძე მოდებაძე მხოლოდ ჯამების მკეთებელი ხელოსანია, ბიკიკო აკაკის ძე მოდებაძე სხვადასხვა ზომის ღოჭებს აკეთებს და ა. შ.“ /გვ. 52/. სპეციალიზაციის ასეთი დონე თანამედროვე საწარმოებსაც კი შეუძრდებათ.

დავიწყებას ეძლევა მოჭიქვის ტრადიცია, რომელსაც შროშაში მარტო მოდებაძეების გვარი მისდევდა, ახლა მხოლოდ ორმა მოხუცმა იცის ეს საქმე. ისინი საყვარელ ხელობას მხოლოდ თავისუფალ დროს მისდევენ. ერთ მათგანს აქვს ქურა. თუ სათანადო ხელისშეწყობა არ იქნა, ადვილი შესაძლებელია მამაპაპური და ხელოსნობის ისტორიისათვის უა-

ღრესად საინტერესო დარგი დავიწყებას მიეცეს. ეს მით უფრო დასაინანია, რომ შრომული მოქიქული კურკელი სრულყოფილობით გამოირჩევა. აქ თითოეული ხელოსანი ავტორია მის მიერ დამზადებული კურკლის მოყვანილობისა და ორნამენტისა. მაშასადამე, შრომელი მეკურკლე მარტო შემსრულებელი როდია, ის ხელოვანია, შემოქმედია, რომელიც ნაკეთობათა ახალ-ახალ ფორმას, შემკობის ნაირგვარ ხერხებს ეძიებს და აგნებს.

მეოთხე თავში ავტორი იძლევა თიხის კურკლის ფუნქციონალურ კლასიფიკაციას. საქართველოში — მეღვინეობის კლასიკურ ქვეყანაში — პირველ ადგილზე როგორც რაოდენობით, ისე მრავალსახეობით საღვინე კურკელი დგას; შემდგომ მოდის საწყლე, სარძევე, სამზარეულო, სახორბლე, საწყაო და სხვა დანიშნულების თიხის კურკელი. ამ საქმეში დახელოვნება იმდენად შორს არის წასული, რომ თვით წყლის მოსატანი და შესანახ კურკელს არჩევენ — მოსატანი თხელკანიანია, ხოლო შესანახი სქელკანიანი. პირველი მსუბუქია და იოლი საზიდავე, მეორე წყალს ცივად ინახავს.

მეხუთე თავში გაანალიზებულია მეთუნეობასთან დაკავშირებული შრომის ორგანიზაციის ფორმები. ნაჩვენებია, რომ შრომელი ხელოსნები თავიანთ საქმიანობას მიწათმოქმედებიდან მოუწყვეტლივ მისდევენ. ეს ხორციელდება სამუშაო დროის რაციონალური განაწილებით, უპირველეს ყოვლისა, ალოსა და სეზონურობის კარგად, გონიერულად გააზრებით. შრომელ ოსტატთა მალალი პროფესიონალიზმი და შესაბამისი შრომითი სისტემა გვაფიქრებინებს, რომ აქ ორგანიზებულ ხელოსნურ შრომასთან გვაქვს საქმე. კვალიფიკაციის მიხედვით გამოიყოფა „ოსტატი“, „ხელოსანი“,

„მეტალახე“, „მეშეშე“ და „წყლის მზიდავი“, ე. ი. ძირითადი მწარმოებელი და დამხმარე მუშები. ეს უკანასკნელნი, უფრო მეტად, ალბათ, შეგირდები იყვნენ.

მეექვსე თავში ნაჩვენებია შრომული კურკლის გავრცელების არეალი, შრომელ მეკურკეთა და მეკურკლეთა სეზონურ სამუშაოზე წასვლა. ნახელავის გასაღების საშუალებანი, გაყიდვა-გადატანის წესები და სხვა.

შრომაში საბჭოთა მეურნეობის მიერ კერამიკული სამკეროს აგება, მეთუნეთა შრომის ნორმალური პირობების შექმნა მისასაღმებელი ფაქტია, ასევე ითქმის ჭიათურის რაიონის კერამიკოსებზე /სს. ჩხიროული, ტყემლოვანი/. სასურველია, თუ ამ გამოცდალებას სხვა კერათა მესვეურებიც გაიზიარებენ და ხელოსანთა გაუმართლებელ შევიწროებას თავს დაანებებენ.

ერცულ დასკვნაში შეჯამებულია და განზოგადებულია კვლევის შედეგები, მეცნიერულადაა დასაბუთებული შრომული კერამიკის ორგანული კავშირი საქართველოს და ამიერკავკასიის სხვა კერებთან, აგრეთვე სრულად არის მოცემული ლოკალური თავისებურებანი. მიღებულია პრაქტიკული მნიშვნელობის რეკომენდაციები, სახელობრ, ადგილობრივი, ხალხური კერამიკის წახალისების შედეგად შესაძლებელია ახალგაზრდობის დაინტერესება და ურბანიზაციის პროცესის ნაწილობრივ მაინც შეჩერება.

დიდი შრომაა გაწეული საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა მუხუდებში დაცული შრომული კურკლის კოლექციათა შესწავლასა და კატალოგის შედგენაზე. მრავალფეროვან ილუსტრაციებში დაწვრილებით არის ასახული ქართული მეთუნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კერის — შრო-



შის კერამიკული მემკვიდრეობა-
 იშვიათია ეთნოგრაფიული ნაშრო-
 მი, რომელსაც ასეთი მდიდარი
 და თვალსაჩინო მასალა აზღდეს.
 მაგრამ ეს, ძირითადად, გამოცე-
 მულ წიგნზე როდი ითქმის, არა-
 მედ იმ დაუსტამბავ ნაშრომზე,
 რომელმაც ავტორს ისტორიის
 მენციერებათა კანდიდატის ხარის-
 ხი მოუპოვა. გვქონდა შესაძლე-
 ბლობა დისერტაციას გავცნო-
 ბოდით და, რაც მართალია, წიგნი
 გაცილებით ღარიბულად გამოიყ-
 ურება. ასე მაგალითად, დისერტა-
 ციას აზღავს შროშული საჭურჭლე
 და საჭურე თიხების პეტროგრა-
 ფიული ანალიზი, რომელიც შეს-
 რულდა აკად. ს. ჯანაშიას სახელ-
 ობის საქართველოს სახელმწიფო
 მუზეუმის გეოლოგიის განყოფი-
 ლებაში. საქართველოს სახელმწი-
 ფო მუზეუმი კომპლექსური დაწე-
 სებულეებაა. აქ არის შესაძლე-
 ბლობა ცალკეულ თემებთან დაკავ-
 შირებით, ეთნოგრაფიული მასალ-
 ის უკეთ გააზრებისათვის, მივი-
 ლთ ლაბორატორიული ცდების
 შედეგთა მონაცემები. ეს შესა-
 ლებლობა კარვად გამოიყენა ავ-
 ტორმა და შროშული თიხების
 პეტროგრაფიული გამოკვლევით
 დაადასტურა ამ დარგში ხალხური
 ცოდნის რაციონალურობა. სამწუ-
 ხაროდ, ეს იშვიათი მონაცემება
 დაუბეჭდავი დარჩა. საერთოდ,
 წიგნის ფორმატის სიმცირემ
 მკვლევარი ყოველმხრივ შეზღუ-
 და, ძალაუუნებურად შემცირდა
 ტექსტი, ილუსტრაციები, აღარას
 ვამბობ დამატებით მასალებზე.
 ამრიგად, ფართო მკითხველამდე
 გაკეთებული საქმის მხოლოდ ნა-
 წილი მივიდა, რაც მეტად დასანა-
 ნია. ეს გარემოება ერთხელ კიდევ
 გვარწმუნებს, რომ ეთნოგრაფიულ
 გამოცემებს შესაფერისი მზრუნ-
 ველობა აკლია. უფრო მეტიც,
 ეთნოგრაფიის დარგს საერთოდ არ
 გააჩნია საგამომცემლო ლიმიტი.
 პრესაში არაერთგზის აღძრულა ეს

მტკივნეული საკითხი, მაგრამ შე-
 დევი არ მოჰყოლია, დრო კვარ
 ითმენს, დღეს შველა შეიძლე-
 ხვალ გვიან იქნება!

განხილული ნაშრომი ქართული
 ეთნოგრაფიული ლიტერატურის
 კარგი შენაძენია. შეიძლება გულ-
 დამშვიდებით ვთქვათ, რომ შრო-
 შული მეთუნეობის კერა დავიწყ-
 ებას გადაურჩა. რაც შეეხება
 შროშელ დიდოსტატებს, მათ შრო-
 მის უკეთესი პირობები უნდა
 შეექმნათ, რადგან ამ მძიმე, ოღ-
 ონდ მარად საჭირო და საპატიო
 საქმეს შთამომავლობითი მიმდე-
 ვრები კვლავ გამოუჩნდნენ. ვერ
 ვიტყვი, რომ ამ საშვილიშვილო
 მემკვიდრეობის გადასარჩენად
 არავინ იღვწოდეს, მაგრამ მიღწე-
 ული აშკარად არასაკმარისია. 1981
 წლის 28 ნოემბერს ზესტაფონის
 რაიონის სოფ. შროშაში შედგა
 ქართული ხალხური რეწვისა და
 სუვენირების სამეცნიერო-კვლევი-
 ითი სამხატვრო ექსპერიმენტული
 ლაბორატორიისა და გაერთიანება
 „სოლანის“ სამეცნიერო-პრაქტი-
 კული კონფერენცია თემაზე —
 „ბუნებრივი რესურსების გამო-
 ყენება ხალხურ რეწვაში“, მიძლ-
 ვნილი ხალხური მხატვრული რე-
 წვის აღდგენა-აღორძინებისადმი.
 უსათუოდ მისასალმებელი მოვ-
 ლენაა, თუმცა, თემატიკის გაც-
 ნობამ დაგვარწმუნა, რომ ჭერ-
 ჭერობით მხედველობიდან გვაქვს
 გამორჩენილი არსებითი — შთამო-
 მავლობითი ოსტატის ინდივიდუ-
 ალობა, მისი მისწრაფებანი და
 საჭიროებანი, ხალხური მეთუნე-
 ობის ტრადიციული ფორმების
 შეუბღალავად შენარჩუნების აუ-
 ცილებლობა, ათასწლეულთა მან-
 ძილზე ჩამოყალიბებული სრულ-
 ქმნილი პროპორციების სიწმინდე
 და მომავალი თაობებისათვის
 შენარჩუნება. სამწუხაროდ, ბაზ-
 არზე გამოტანილი შროშული ჭუ-
 რკელი ხარისხით უკვე აღარ
 ბრწყინავს, მთელი პასუხისმგებ-

ლობით უნდა განვაცხადოთ, რომ ხალხური თავანჯარა, უზადო ხელოვნება ვადაგვარების საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა, ე. წ. „სარეწაო უბნების“ ჩამოყალიბება თავისთავად კარგი საქმეა, მაგრამ რამდენად რგებს ეს წარმოება ხალხურ ხელოვნებას?! სარეცენზიო წიგნში ნათლადაა ნაჩვენები, რომ შრომელი მეთუნე ხელოვანია, შემოქმედია. ისევე როგორც პოეტს ან მხატვარს არ შეიძლება თვითურად ან კვარტალურად განუსაზღვროთ ამდენი ნაწარმოები შექმენიო, ასევე დაუშვებელია შრომელი ვირტუოზები გვემის ჩარჩოებში მოვაქციოთ. აქ მკაცრად უნდა განისაზღვროს წარმოება და შემოქმედება. წარმოება იყენებს ხალხურ ფორმებს და ნაწარმს შტამების მეშვეობით სერიულად უშვებს. რა თქმა უნდა, იგი გასაყიდად „ხალხურის“ მარკით არ უნდა გამოდიოდეს, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს მომხმარებლის მოტყუებაა, რაც, ბუნებრივია, დაუშვებელია. ხოლო ჭეშმარიტი ხალხური ოსტატის ნაღვაწი ხელოვნების ნიმუშია. აქედან გამომდინარე, მას შრომისა და ანაზღაურების ისეთივე პირობები უნდა ჰქონდეს, როგორც, ვთქვათ, მხატვარსა კავშირის წევრებს. ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთსა და რომში მეთუნის ხელობა მოქანდაკის ღვაწლს გაუთანაბრეს. ქართული კულტურის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისევ გვყავს თვითნაბადი ოსტატები, რომელთა ნაძერწი ჭურჭელი ეროვნული ხე-

ლოვნების ხელთუქმნელი ძეგლებია, მაგრამ არც შემქმნელი და არც ნაწარმოები სათანადოდ არ დაგვიფასებია. ვერა და ვერ მოვახერხეთ ამ სათუთ და საშვილიშვილო საქმეში ხელოვანი ხელოსნისაგან გაემიჯნოთ. ბოლოსდაბოლოს, უმთავრესი სამხატვრო აკადემიის დამთავრების დიპლომი ხომ არ არის. გზა მხოლოდ ერთადერთია — იმ ორგანიზაციებში, ვის ხელშიც დღეს ხალხური გამოყენებით ხელოვნების ბედია, ვიწრო უწყებრივ ინტერესებზე მალა დადგომა უნდა შესძლონ და ხალხური კერამიკული სკოლები უსათუოდ გადაარჩინონ. შრომის მიმართ ასეთ საფუძველს ც. კაკაბაძის განხილული წიგნი იძლევა. მეცნიერება ვალმობილი იქნება, როდესაც საქართველოში არსებული მეთუნეობის ყველა კერა ასეთ ღონეზე შეისწავლება. მაგრამ ეს საქმარისი როდია, მთავარია ამ კერების სიცოცხლე შევინარჩუნოთ, აქ კი გადამწყვეტი სიტყვა პრაქტიკოსებმა უნდა თქვან. უპირველესად გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ამჟამად ტიტულოვანი მოქანდაკენი უფრო მეტი გვყავს, ვიდრე მამა-პაპათა მრავალსაუკუნოვან და მრავალნადად ცოდნას დაუფლებული მეთუნეები. სწორედ ამიტომ, მათ თვალისჩინივით უნდა გავუფროხოილდეთ. ამ უძველესა და უმშვენიერესი ხელოვნების გაქრობა ჩვენს თაობას მოუტევებელ ცოდვად დაეწერება, ამრიგად, სანამ დროა, მივხედოთ!

პანორამა

ამ მხატვრებს ხელოვნება ესმით როგორც ურთიერთობის საშუალება, რომლის მნიშვნელობა განისაზღვრება იმით, თუ რას გადმოგვცემს იგი. ამიტომაც, მათთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ინდივიდუალური ღირსებანი და არა საყოველთაოდ აღიარებული სტილისა თუ მანერის ფორმალური დაცვა.

ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დღევანდელ ვითარებაში, როცა მოდერნიზმის ე. წ. „მოწინავე ხე-

ლოვნება“ წლიდან წლამდე იმეორებს გაქვავებულ ფორმებს, ცდილობს ძველი იდეალების ახლებურად წარმოადგინოს. მხატვარი-რეალისტები ასევე მკვეთრად უპირისპირდებიან ახალგაზრდა თაობის იმ ნაწილს, რომელიც თავის თავს უწოდებს პოსტ-მოდერნისტებს და თავის ერთადერთ მოსიას იმაში ხედავს, რომ დაამზოს წინა თაობათა იდეალები, სანაცვლოდ კი არაფერი შექმნას.

(გაგრძელება 129 გვ-ზე).



თაჰარ ეჟის

ურესკული პორტრეტის

კოკალაქსური ბაჟოქლავა

იგორ გილგენდორფი

XII-XIII საუკუნეების საქართველოს ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თამარ მეფის ოთხ ფრესკულ პორტრეტს, რომლებიც, ი. ჭავჭავაძის თქმით, თავისი მხატვრული ღირებულების გარდა, საინტერესონი არიან როგორც ეპოქის ძეგლები.

ცხადია, ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ პორტრეტების გამოკვლევას მეცნიერების თანამედროვე მეთოდებით, რაც საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ განიცადეს თუ არა ამ ნიმუშებში რაიმე ცვლილება, აღვადგინოთ მათი პირვანდელი სახე, განვსაზღვროთ წერის ტექნიკა, გამოყენებულ საღებავთა და სხვა მასალათა შემადგენლობა.

თამარ მეფის პორტრეტთაგან ყველაზე ადრეულია ვარძიის „მიძინების“ ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე კარგად შემონახული გამოსახულება, რომლის შესრულების დროს მეცნიერები 1184-1186 წლებით განსაზღვრავენ. აქ თამარი გამოსახულია ეკლესიის ნოდელით ხელში გიორგი III-თან ერთად.

ვარძიის ეკლესიის მოხატულობა ჰეკარტლის სქელი ფენიფრესკული დაფარული. დიდი სამხატვრო ომის შემდეგ, რამდენიმე წლის მანძილზე, მიმდინარეობდა მისი გაწმენდა სხვადასხვა ხსნარებით. თამარისა და გიორგის გამოსახულებათა გვერდით შესრულებული წარწერები, რაღაც მოსახრებათა გამო, ხელუხლებელი დარჩა და დღესაც გაუწმენდავია.

ფრესკის ვიზუალური გამოკვლევისას ვერ აღმოვაჩინეთ ავტორისეულ ფერწერაში ჩარევის რაიმე კვალი. მხოლოდ ძლიერ დაზიანებული ადგილები ამოვსებულია ცვილით და ტონირებულია. სახის საერთო ტონი ღიაა, რაც სიბრტყობრიობას ანიჭებს მას და უკარავს გამომსახველობას.

თამარ მეფის თავდაპირველი პორტრეტული გამოსახულების გამოვლენა შეეძლოთ თანამედროვე მეცნიერების ტექნიკური საშუალებებით, რომლებსაც მანამდე იყენებდნენ მხოლოდ დაზგური ფერწერის ნიმუშების გამოკვლევისას.

საკონტროლო ანაბეჭდზე ანუ იმ გამოსახულებაზე, რომელსაც დღეს ვხედავთ, თამარის სახე ირანიზებულია: მისი თვალების შორს მიმართული მზერა არაფრისმთქმელია.

ულტრაიისფერი სხივებით გაშუქებისთანავე (ეს პროცესი სრულ სიბნელეში მიმდინარეობს) თამარის სახე საოცარი ფერისცვალება განიცადა, გახდა უფრო მოცულობითი, მკვეთრი მოყვითალო-მომწვანო ფერით გამოანათეს ადგილებმა ნესტოების ირგვლივ, ბაგეებთან, თვალების ქვეშ, შავი ყელსაბამიდან ჩამოშვებულმა ძაფებმა. და რაც მთავარია — სრულებით შეიცვალა თვალები: გამოიკვეთა ქუთუთოები, თვალების ქვეშა ჩრდილები... ჩვენსკენ მომართული იყო ფართოდ გახელილ თვალთა „ფიქრიანი“, მეფთურად მედიდური მზე-

რა. ასე გვეგონა, ცოცხალი ადამიანი გვიცქერდა. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებდა ფერთა გამკაფიოებელი სიკაშკაშე. ულტრა-ისფერმა ანარეკლმა გამოაჩინა თვალები, მიწისა და ფერადი ფენის დაზიანებული მარჯვენა თვალს ზემოთ, შუბლზე, ცხვირის მარჯვენა მხარესა და კისერზე.

მოყვითალო-მომწვანო ნათება იმაზე მეტყველებს, რომ ტონირებისათვის გამოყენებულია თუთიის თეთრა. მისი შეფხები აღმოჩნდა შარავანდედზე და სხვა ადგილებშიც. დაზიანებული ცხვირთან და კისერთან ამოუვსიათ ცვილით და შემდეგ თუთიის თეთრათი შეუფერავთ. თამარის შავი ყელსაბამის თეთრი ძაფები ამავე თუთიის თეთრათი ძალზე დაუდევრადაა შესრულებული, რაც სრულებით არ შეეფერება XII საუკუნის მხატვრობის დონეს. საბის სხვადასხვა ნაწილებიდან აღებულ სინჯთა მიკროქიმიურმა ანალიზმაც დაადასტურა უმბრანარევი თუთიის თეთრას გამოყენება ლაწვების წერისას.

თუთიის თეთრა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გამოიგონეს. ეს გვაფიქრებინებს, რომ სახე გადაწერილია არა უადრეს XIX საუკუნის დასასრულისა — როგორც ჩანს, ქვარტლისაგან მოხატულობის გაწმენდის შემდეგ.

რენტგენომისიოგრაფიამ გვიჩვენა, რომ სახის ნახატი შესრულებულია მოწითალო-მოყავისფრო ქანგმიწანარევი თუთიის თეთრათი, რაც მიკროქიმიურმა ანალიზმაც დაადასტურა. მიწისა და ნახატის ყველა დაზიანება მკაფიოდ ჩანს რენტგენომისიოგრაფიაზე.

30-იან წლებში, ფოტოგრაფ ი. პანფილოვის მიერ გადაღებული სურათების (ნეგატივი ინახება ჯანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში) მიხედვით თამარისა და გიორგი III-ის პორტრეტები იმ დროს ქვარტლის



ბეთანია. თამარ მეფის პორტრეტი. საქონტროლო ფოტო

ბეთანია. თამარ მეფის პორტრეტი. რენტგენომისიოგრაფია

ფენით იყო დაფარული. მიუხედავად ამისა, ფოტოზე კარგად ჩანს მთელი ნახატი, თვალები, ქუთუთოები და თვალბისქვეშა ჩრდილები. ამ ფოტოსურათზე ყურადღებას იქცევს თამარის გვირგვინის შემკულობა. საქმე ისაა, რომ ამ გვირგვინის ყველა ცნობილ აღწერაში ან სრულებით არ იხსენიებენ მარგალიტის მძივს, ან მიუთითებენ მხოლოდ ერთ ასეთ აცმაზე, რომელიც გვირგვინიდან მარჯვენა საფეთქელთან ეშვებოდა. მარგალიტის ზუსტად ასეთივე სხმული ჩანს გიორგი III-ის პორტრეტზეც.

ი. პანფილოვის ფოტოსურათზე ქვარტლის ქვეშ მკაფიოდ იკითხე-



ბა მარგალიტის კიდევე ოთხი მძი-
ვი, რომელთაგან ორი გვერდის
ნის ზედა კუთხეებიდან უშვებდა,
ორიც — შუა ნაწილიდან (გადი-
დებულ ფოტოსურათზე ისინი
შეამჩნია გ. გაფრინდაშვილმა).

ამჟამად არცერთი მძივი არა
ჩანს და რენტგენოემისიოგრაფიის
მეთოდითაც გაჭირდა მათი ვა-
ლის აღმოჩენა. ეს იმაზე მეტყვე-
ლებს, რომ თამარის თავთან შა-
რავანდის ფერადოვანი ფენა,
რომლის ფონზეც ეს სხმულები
ჩანდა, ბათქაშის ზედა ფენამდე
გადაფხვილი იყო. გიორგი III-
ის გვირგვინზე, მარჯვენა საფე-
თქელთან შემორჩენილი მარგალი-
ტის სხმულის გარდა, რენტგენოე-
მისიის შედეგად აღმოჩნდა გვირ-
გვინიდან ჩამოშვებული კიდევე
რამდენიმე მძივი. გარდა ამისა,
საქართველოს ხელოვნების მუზე-
უმში დაცულია ამ კომპოზიციის
პირი, შესრულებული მხატვარ მ.
ხმაღის მიერ 1927 წელს. თვა-
ლები აქ ისეთივეა, როგორც ი.
პანფილოვის ფოტოსურათზე. თა-
მარისა და გიორგი III-ის პორ-
ტრეტების გვერდით გამოყვანილი
წარწერები ჰვარტლითაა დაფარუ-
ლი ისევე, როგორც 30-იან წლე-
ბში. ამგვარად, როგორც ჩანს,
ვილაცას უფრო ადრე გაუწმენდია
კომპოზიცია, წარწერების გაწმენ-
და კი ვერ გაუბედავს.

თამარ მეფის შემდგომი პორ-
ტრეტული გამოსახულებები, სა-
ზეციურო ლიტერატურაში დამ-
კვიდრებული მოსახრების თანახ-
მად, შესრულებულია 1207 —
1222 წლებს შორის.

თბილისიდან 20 კილომეტრით
დაშორებული ბეთანიის ჭვარტუმ-
ბათოვანი ტაძრის ჩრდილოეთ
კედელზე გამოსახულია გიორგი
III-ის, თამარისა და მისი ძის —
ლაშა-გიორგის პორტრეტები. მო-
ხატულობა, რომელიც ხალიჩისე-
ბურად ფარავდა ტაძრის კედ-
ლებს, დაახლოებით 1207 წელსაა
შესრულებული. სხვადასხვა სიუ-

ქეტზე შესრულებული კომპოზიციები საინტერესოა როგორც იკონოგრაფიულად ისე მხატვრული თვალსაზრისით.

ბეთანიის ტაძარი ძლიერ იყო დაზიანებული (ჩამოიქცა თითქმის ყველა კამარა, გუმბათი) და კარგა ხნის მანძილზე ასეთ მდგომარეობაში იმყოფებოდა, რის გამოც ძალზე დაზიანდა მოხატულობა, ზოგიერთი კომპოზიციისაგან მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებიღა შემორჩა. XIX საუკუნის შუახანებში, მას შემდეგ, რაც მხატვარმა გ. გაგარინმა ნანგრევებში, სხვა ფრესკებს შორის, თამარის პორტრეტიც აღმოაჩინა, ტაძარი შეაკეთეს. ცხადია, გუმბათჩამოქცეულ შენობაში, ატმოსფერული მოვლენების ზემოქმედებით, კტიტორთა პორტრეტები დაზიანდა და რემონტის შემდეგ ისინი განაახლეს. ეს ნათლად ჩანს ვიზუალური დათვლიერებისას. ძალზე უხეში, მსხვილი ხაზით შესრულებულია თამარის სახის ოვალის, ბაგეთა, წარბების, თვალებისა და ცხვირის ნახატი. ზოგან სახის ოვალის ნახატი შესრულებულია უშუალოდ ბათქაშზე და გადადის ფერადოვან ფენაზე, რაც უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ეს ნახატი შესრულდა ფერადოვანი ფენის ჩამოცვენის შემდეგ. ასევეა შესწორებული გიორგი III-ისა და ლაშა-გიორგის გამოსახულებები.

საკონტროლო ფოტოზე და ინფრაწითელი სხივების შუქზე კარგად ჩანს თამარის სახის გვიანდელი ნახატი: მორკალული წარბები, წაგრძელებული ცხვირი და სახის ოვალი (ახალი ხაზი გადის ავტორისეული ფერადოვანი ფენის ოდნავ ქვევით).

ულტრაიისფერი სხივებით შესრულებულ ფოტოზე მკაფიოდ ჩანს პორტრეტის მდგომარეობა მის განახლებამდე. გამოვლინდა თამარის სახის სულ სხვა ნაკეთები — სწორი წარბები, პატარა



ვარძია. თამარ მეფის პორტრეტი. საკონტროლო ფოტო

ვარძია. თამარ მეფის პორტრეტი. 1938 წლის ფოტო.





ვარძია, თამარ მეფის პორტრეტი, რენტგენოემისიოგრაფია
ვარძია, თამარ მეფის პორტრეტი, ულტრაიისფერი ლუმინესცენციით შესრულებული ფოტო.



ცხვირი, თვალების მომრგვალებული კრილი, სახის რბილი ხაზები. თვალების გამომეტყველებული დაფიქრებული და ოდნავ სევდიანიც კია. დედოფლის მთელი იერი კი სიმშვიდესა და თავდაჯერებულობას გამოხატავს. კარგად იკითხება წერის მანერა და მონასმის ხასიათი.

რენტგენოემისიოგრაფიაზე ვხედავთ პორტრეტის ძირითად ნახატს, რომელიც, ისევე როგორც ვარძიაში, შესრულებულია ეანგმიწანარევი ტყვიის თეთრათი. კარგად ჩანს ფერადოვანი ფენის ყველა დანაკარგი და რაც მთავარია — შესანიშნავი ნახატი, რომელიც მხატვრის მაღალ ოსტატობაზე მეტყველებს.

შემდგომმა მიკროსკოპულმა გამოკვლევამ და მიკროქიმიურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ფონი კტიტორთა პორტრეტების გარშემო ღია ცისფერი ტონისაა და ზემოდან დაფარულია ცვილის თხელი ფენით, ხოლო ქვედა — შესრულებულია მუქი ცისფერი რკინის ლაქვარდით. ასეთივე ფონი აქვს სამხრეთის კედელზე გამოსახულ მანდატურთუხუცეს სუმბატ ორბელიანის პორტრეტს. სუმბატის პორტრეტის გვერდით შესრულებული წარწერაც რკინის ლაქვარდით არის დაფარული. მთელი ფონი მკვეთრად განსხვავდება სახატების სცენების ფონებისაგან, რომლებიც შესრულებულია კრისტალური სტრუქტურის მქონე ღია ლურჯი მინერალური საღებავით — ლაზურიტით.

მიკროქიმიურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ თამარის, გიორგი III-ისა და გიორგი-ლაშას სახეთა ნახატი, ასონიშნავი „თ“ სიტყვაში „თამარ“ შესრულებულია რკინის ლაქვარდით, რომელიც გამოიგონეს XVIII საუკუნის დასაწყისში და ხმარებაში შემოვიდა ამავე საუკუნის დასასრულიდან. ამგვარად, უნდა ვივარაუ-

დოთ, რომ ფონიცა და კტიტორ-
თა წარწერებიც განახლებულია
ერთსა და იმავე დროს.

საქართველოს მუზეუმის ფო-
ტოთექსტში იხანება დ. ერმაკოვის
მიერ XIX საუკუნის მეორე ნახე-
ვარში გადაღებული ნეგატივი,
რომელზეც ჩვენთვის სინტერესო
წარწერები თითქმის არ ჩანს, იკ-
თხება მხოლოდ ოთხი შავი ასო-
ნიშანი, მათ შორის „თ“ სიტყვაში
„თამარ“. მუზეუმის ფონდებში
დაცულია მთელი კომპოზიციის
ასლი, შესრულებული მხატვარ
კონის მიერ 1913 წელს. მასზე წა-
რწერები იმავე მდგომარეობაშია
ასახული, როგორც ერმაკოვის
ფოტოზე.

ზემოთქმულის საფუძველზე
შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ფო-
ნი და წარწერები განახლდა მას
შემდეგ, რაც გადაღებულ იქნა
ერმაკოვისეული ფოტოები და შე-
სრულდა კონისეული ასლი. განა-
ხლების ტექნიკა, როგორც ჩანს,
ისეთივეა, როგორც ზარზამაში,
სადაც XIX საუკუნეში, რუსმა
მხატვრებმა, რომლებიც არ იცნო-
ბდნენ ძველ ქართულ დამწერლო-
ბას, გადმოიღეს ნაშთთა კალკები
და ამის მიხედვით განაახლეს წარ-
წერები.

თამარის ფრესკული გამოსახუ-
ლების ერმაკოვისეული ფოტოსუ-
რათის შედარება თანამედროვე
ფოტოსთან ნათლად გვიჩვენებს
სხვაობას მათ შორის. ერმაკოვის
ფოტოზე თამარი უფრო ახალგა-
ზრდაა, ნახატი განახლებულია
უდავოდ კარგი მხატვრის მიერ.
შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პი-
რველი შესწორება თავდაპირველ
ნახატში შეიტანა უფრო გამო-
ცდილმა მხატვარმა, ხოლო ფო-
ნის განახლება-შესწორების შემ-
დეგ შესრულდა დღემდე შემორ-
ჩენილი ნახატი.

გიორგი III-ის, თამარისა და
ლაშა-გიორგის პორტრეტები შე-
მორჩენილია ყინწვისის ჭვარჭუმ-

ბათოვანი ტაძრის ჩრდილოეთის
კედელზეც და შესრულებულია
1207-1213 წლებში. ყინწვისის
მოხატულობა სამეცნიერო ლიტე-
რატურაში ცნობილია როგორც
რუსთაველის ეპოქის მონუმენტუ-
რი მხატვრობის ყველაზე ღირს-
შესანიშნავი ძეგლი, რომელმაც
ჩვენს დრომდე განახლებისა და
რესტავრაციის გარეშე მოაღწია.

სამწუხაროდ, შენობის კამერე-
ბში წყლის ძლიერი გაჟონვისაგან
დაიღუპა ბევრი კომპოზიცია. ნა-
წილი ძლიერ დაზიანდა, მათ შო-
რის კტიტორთა პორტრეტებიც.
ლაშა-გიორგის ფიგურის ნაწილი
გადარეცხილია, თამარის პორ-
ტრეტისაგან გადარჩა მხოლოდ
თავდაპირველი ნახატი, ალბათ
იმიტომ, რომ შესრულებულია
სველ ბათქაშზე ე. წ. „შერეული“
მეთოდით, რომლის დროსაც გამო-
სახულების კონტური დაიტანება
სველ ბათქაშზე და პიგმენტი ფე-
ნის სისქეში აღწევს. ბათქაშის
შეშრობის შემდეგ ხდება შეპ-
კვრელთა ფერწერული ფენით და-
ფარვა. თამარისა და გიორგი III-
ის გამოსახულებაზე შემორჩენილ
პიგმენტთა მიკროქიმიურმა ანა-
ლიზმა გვიჩვენა, რომ მხატვარს
გამოყენებული აქვს ყავისფერი
უმბრა, სურინგი, ლაზურიტი და
ორგანული წარმოშობის ნახშირი.
ფრესკის განახლების რაიმე კვალი
არა ჩანს.

თამარის უკანასკნელი პორტრე-
ტი, რომელიც შესრულებულია
მისი გარდაცვალების შემდეგ,
დაახლოებით 1213-1222 წლებში,
ბერთუბნის ეკლესიის ჩრდილოე-
თის კედელზე მდებარეობდა. პო-
რტრეტი ძლიერაა დაზიანებული
დროისა და უმეცარი ტურისტების
მიერ. ამჟამად თამარისა და ლაშა-
გიორგის გამოსახულებათა გადა-
რჩენილი ნაწილი ბათქაშთანად
ჩამოხსნილია და ინახება საქარ-
თველოს ხელოვნების მუზეუმში.
ფერწერული ფენა თამარის სა-



ხეზე შემორჩენილია ფრაგმენტა-
ლურად. ჩანს წვრილ, სწორ წარ-
ბთა კვალი, იკითხება ფართოდ გა-
ხეილი თვალები, დაახლოებით
ისეთივე, როგორც ბეთანიის პო-
რტრეტის ულტრაიისფერი სხივე-
ბის შუქზე შესრულებულ ფო-
ტოზე. რენტგენოემისიოგრაფია-
ზე მკაფიოდ ჩანს ფერწერულა
ფენის ნარჩენები, შესრულებუ-
ლი ყანგმიწიანი თეთრაიი. გვირ-
გვინი დახატულია შავი პიგმენ-
ტით (ხის ნახშირი), „მარგალი-
ტი“ — ცარცის რელიეფური,
მსუყე, მონასმებით, ზოგან შემო-
რჩენილია ლაზურიტის კვალი. ჩა-
მოცენილი „მარგალიტების“
ქვეშ აღმოჩნდა აურიოპიგმენტი.
სახის ოვალი ვარძიის, ყინწვისი-
სა და ბეთანიის გამოსახულებებ-
საგან განსხვავებით, უფრო მომ-
რგვალებულია.

მარცხენა წარბის ხაზი ყინწვი-
სის, ბეთანიისა და ბერთუბნის
პორტრეტებზე ეშვება ქვევით და
ქმნის ცხვირის ფორმას. ვარძიის

პორტრეტზე წარბები ცხვირის
ნახატთან დაკავშირებულ
არის. თამარის სახე ვარძიის, ბე-
თანისა და ბერთუბნის პორტრე-
ტებზე შესრულებულია ყანგმი-
წიანი ტყვიის თეთრაიი. ყინწვი-
სში ამის დადგენა ვერ მოხერხდა.
„მარგალიტები“ ვარძიისა და ბე-
თანის გამოსახულებათა გვირ-
გვინებზე შესრულებულია ტყვიის
თეთრაიი, ვარძიის „ლალი“ —
სინგური.

ამჟამად მიმდინარეობს ბეთა-
ნიის ტაძრის მთელი მოხატულო-
ბის შესწავლა უახლესი ტექნიკუ-
რი საშუალებებით.

როგორც ცნობილია, ზემოთაღ-
წერილი მეთოდებით მონუმენტუ-
რი მხატვრობის გამოკვლევებს
უკვე კარგა ხანია აწარმოებს სა-
ქართველოს ხელოვნების სახელ-
მწიფო მუზეუმი, მაგრამ, სამწუ-
ხაროდ, სამეცნიერო წრეები სა-
თანადო ინტერესს არ იჩენენ ამ
სამუშაოების მიმართ.

პანორამა

ამერიკის მხატვრული საშუაროს რეაქცია ახალი
რეალისტური მიმდინარეობის მიმართ, უპირატესად,
ნეგატიური იყო, ხოლო გამოჩეკვლი მოდერნიზტე-
ბისათვის ეს მხატვრები საერთოდ არ არსებობენ.
მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსთა აზრით, მხატვარ-რეა-
ლისტების დიდი ჯგუფის გამოჩენა შემობრუნების მო-
შენება ამერიკის ხელოვნების ისტორიაში. ბევრი ჭერ
ვერ ჩანსწვდება ამ ფაქტის მნიშვნელობას, ბევრი კი
საერთოდ არ სცნობს მას.

„შაჰი პინემპტობრაჟის“ აღსასრული

სულ უფრო მცირდება იმ ზანგ მსახიობთა რაო-
დენობა, რომელთაც ამერიკული კინემატოგრაფია მთა-
ვარ როლებს ანდობდა. მაგალითად, 1982 წელს მხო-
ლოდ რვა კინოსურათში შეასრულეს ზანგმა მსახიო-
ბებმა წამყვანი როლები, აქედან ოთხი როლი ერთმა
მსახიობმა — რიჩარდ პრაიორამ. თუ 1973 წელს შე-
კანაინმა მსახიობებმა ორმოცდახუთი ფილმში შეასრუ-
ლეს მთავარი როლები, 1981 წელს „ფერდაკანაინი
მოსახლეობის პროგრესის ხელშეწყობი ნაციონალუ-
რი ასოციაცია“ იძულებული იყო გაუქმებინა თავი-
სი ყოველწლიური პრემია წლის საუკეთესო მსახიო-
ბი ქალისათვის იმის გამო, რომ საერთოდ ამ ჯილ-
დოს არცერთი პრეტენდენტი არ იყო.

შემცირდა, აგრეთვე, ზანგი პროფესიონალების
რიცხვი კინო-კამერის „მეორე მხარეს“. რეჟისორთა-

გან აქტიურ მუშაობას ეწევიან მხოლოდ სიდნი პუა-
ტიე და მაიკლ შულცი. პუატიემ აღიარება მოიპოვა,
როგორც მსახიობმა, სამოციანი წლების დასასრულს.
ამ ფაქტებიდან მხოლოდ ერთი სამწუხარო და შეუ-
მდარი დასკვნის გაკეთება შეიძლება: „შავი კი-
ნოს“ მძლავრი ტალღა, რომელმაც ამ თხუთმეტი წლის
წინათ იჩინა თავი, სავსებით დაცხრა.

**ორქისტრანტა თავგასულოვად და
მარბმარტ პარბანინი**

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ნათელი გახდა იმ ზან-
გრძლივი კონფლიქტის საფუძველები, რომელმაც
სრული დეზორგანიზაცია შეიტანა მსოფლიოს ერთ-
ერთ სახელგანთქმულ მუსიკალურ კოლექტივში —
დასავლეთ ბერლინის ფილარმონიულ ორკესტრში,
რომელმაც წელს მოღვაწეობის 100 წელი იზეიმა.

პერბერტ ფონ კარაიანმა კლარნეტის-სოლისტის
ვაკანტურ ადგილზე (ერთი წელი თავისუფალი იყო ეს
სტატი) რეკომენდაცია გაუწია 23 წლის საზინა მაირს,
მიუხედავად მუსიკოსის განსაცვიფრებელი ნიჭიერე-
ბისა (კარაიანის აზრით — გენიალური ნიჭიერებისა),
მან ვერ შესძლო ჩაებარებინა ტრადიციული გამო-
ცდა მთელი ორკესტრის წინაშე. მუსიკოსების აზრით,
საზინა მაირის შესრულების თავისებური მანერა არ
შეესებაშება ორკესტრის სტილისტურ პრინციპებს.

(გაგრძელება 156-ე გვერდზე).



აბანოების უბანი. XIX ს. 30-იანი წლები. ჩერნეცოვის ნახატი

თბილისის აღმშენებლობის ფრაგმენტები სახელწოდებაში

თენგიზ კვიციანი

ქალაქის ისტორიის ძვირფას ნაკვალევს უზნების, ქუჩების, მოედნების, ცალკეული ნაგებობების სახელწოდებებშიაც ვკოულობთ. სახეცვლილებასთან ერთად, ძველი ქუჩები და უბნები ზშირად სახელსაც იცვლიან ხოლმე. სამწუხაროდ, ზოგჯერ ეს მეთად ნაჩქარევად ხდება. ცხადია, ყველა დასახელების შემონახვა მხოლოდ იმ ნიშნით, რომ იგი ძველია, უაზრო იქნებოდა, აქ იგულისხმება ისეთი სახელწოდებები, რომლებიც გარკვეულ ისტორიულ მოვლენას ან ტრადიციას ასახავენ. მაგალითად, ბაშის რიგის, სამღებროს ქუჩის დასახელება, თბილისში ამჟამათა ქუჩებად თუ უბნებად განლაგების წესს გადმოგვცემს.

ბუდაპეშტი სახელწოდებათა სიაა შედგენილი, რომელთაც, ძეგლების მაგვარად, სახელმწიფო იცავს როგორც ისტორიულ ფასეულობას. 1914 წელს დენიგრადის ქალაქის საბჭომ ადადგინა ძველი დასახელებები — Невский проспект, Литгейный проспект, Дворцовая площадь, Исакиевская площадь, Марсово поле. ვოლოდარსკის პროსპექტის, ვროკისკის მოედნის, ურიცკის მოედნის და სხვათა მაგიერ, ეს სახელწოდებანი კი სხვა ქუჩებზე და მოედნებზე დაერქვათ.

თბილისში ზოგიერთი ძველი დასახელება დამკვიდრდა (სოლოლაკი, საბურთალო). ზშირად ქუჩას თუ ადგილს ორი სახელი აქვს — ერთი ახლად დარქმეული,

მეორე — ტრადიციული, თაობიდან თაობაში გადასული.

გთავაზობთ ანბანის წესით დალაგებულ ზოგიერთ თბილისურ სახელწოდებას, წაკითხულს ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით.

აბანოების უბანი — თბილისის უძველესი ნაწილია. ამ ადგილზე წარმოიშვა, როგორც ჩანს, პირველი დასახლება, აქ დაირწა თბილისის აკვანი. ამ უბანს და მიმდებარე ტერიტორიას საკუთრივ ტფილისს უწოდებდნენ. იგი უშუალოდ ემიგნებოდა ქალაქის ციხეს — კალას. აბანოების უბანში და მის მიმდებარე სეიდაბადში (დასახელება გვიანდელია) შუასაუკუნეებში უმეტესად სპარსელები სახლობდნენ. ვახუშტი ბატონიშვილი გადმოგვცემს, რომ „ტფილისს დის ცხელი წყალი კლდიდამ, არს მით აბანო ექსენი... აქ დასხა მსხვიმი სეილნი, მის გამო სპარსნი უწოდებენ სეიდაბადს“. და შემდეგ: „პარიან მსახლობელნი ცხეს და სეიდაბადს სპარსნი მამჰდაინი“.

ვახუშტი ბაგრატიონი აბანოების უბანს სეიდაბადის ერთ ნაწილად წარმოგვიდგენს. პორუჩიკ ჩუიკოს მიერ შედგენილ 1800 წლის გეგმაზე კი მხოლოდ აბანოების უბანია ნაჩვენები, რადგან სეიდაბადის დანარჩენ ტერიტორია ამ დროისათვის დასახლებული აღარა ჩანს და მთლიანად ბაღებითა დაფარული.



თბილისის აბანოები იხსენიება ძველ საბუთებში და მოგზაურთა აღწერებშიც. X საუკუნის არაბი გეოგრაფოსის აღწერით, „აქ წყალი უციესლოდ დღეს“. ამ აბანოებს იხსენიებს აგრეთვე ყაზანელი სოვდაგარის ვასილ გაგარა, რომელიც თბილისში გავლით იყო XVII საუკუნის 30-იან წლებში.

ვახუშტი ქალაქში ექვს აბანოს ითვლიდა. როგორც ჩანს, ზოგიერთი მათგანი შეენიჭა ალა-შამაშ-ხანის შემოსევას, რადგან 1800 წლის გეგმაზე მხოლოდ ოთხი აბანოა ამ უბანში აღნიშნული. XIX საუკუნის შუა ხანის თბილისის გეგმაზე კვლავ ექვსი აბანოა დატანილი. საინტერესო ცნობებს ვაძლევს მთვე გიორგი მეთორმეტის ერთ-ერთ სიგელში, სადაც, სხვათა შორის, მეთიარისა და ბებუთას აბანოების ეროგავრო ლოკალიზაციაა მოცემული. ბებუთას აბანო მეთორმეტის აბანოს დასავლეთით, თაბორის მხარეს უყოფიდა. როგორც XIX საუკუნის გეგმებიდან ირკვევა, ციხის კარაან უკუაღზე ახლოს თბილელის (სიონის) აბანო იყო განლაგებული. მოგვიანებით მას ერქვაღეს აბანოსი უწოდებდნენ. მის დასავლეთით, ოდნავ მოშორებით კი მელიქის აბანო მდებარეობდა, ძველ აბანოაგან ერქვაღეს აბანოს გარდა აღნიშნულა ანა მეთიარის (XVII საუკუნის პირველი ნახევარი). ენალა (XVII საუკუნე). გრლი აბანო (XVII საუკუნე), ბებუთასი (ახევე XVII საუკუნე). მეთიარის აბანოს სუშმათოვისა ეწოდა. გრლი აბანოს, რომელიც მტკვრის სიახლოვეს მდებარეობდა, შიოვეის აბანოსაც უწოდებდნენ. აბანო იყო ციხის გაღავნის შიგნითაც, ე. წ. „ბოჯას აბანო“, ეს ის აბანოა, სადაც ალა-შამაშ-ხანს ვანერუბება უცდია და გაწილებულს მისი დაწერვა უბრძანებია.

აბანოების სახელწოდება ხშირად მისი მფლობელის სახელიდან ან თანამდებობიდან გამომდინარეობდა, ამიტომ იცვლებოდა იმის მიხედვით თუ ვის მფლობელობაში იყო. აბანოს სახელწოდება მისი დამახინათეობელი თვისებიდანაც მიხედობდა (გრლი აბანო, პატარუქის აბანო). ენალა ქალაქის მელიქი იყო 1655-1672 წლებში. მას ხელახლა აუშენებია აბანო და წყალი დაუთხანის აბანოდან გამოუყვანია. ზოგიერთი მკვლევარი ენალას აბანოდ XIX საუკუნეში მირზოევის აბანოდ წოდებულ შენობას მიიჩნევს, რომელიც მირზოევიმდე ზუბალაშვილს ეკუთვნოდა. ბებუთას აბანო კი დღევანდელი ე. წ. საგარნიზონო აბანო უნდა იყოს.

აბანოებს ძირითადად ირანული არქიტექტურის ეკვლი ატვირთა (ეს XVII საუკუნის თბილისის არქიტექტურის ნიშანდობლავ თვისებათაგანია საეროთოდ). აღმოსავლურ ფორმებში გადაქობდა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ე. წ. „ქრელი აბანო“. სახელწოდება მან მიიღო სხვადასხვა ფერის ფილებისაგან, რომლებიცაა მოპირკეთებულია მიწარუბის მსგავსი კომპოზით დაგვირგვინებული მისი პორტალი.

ძველი თბილისის აბანოებს მხოლოდ პიგიენური დანიშნულება როდი ჰქონიათ. ისინი, განსაზღვრულად, საზოგადოებრივ დანიშნულებასაც ასრულებდნენ. იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „წინათ აბანო მსურველთათვის ღია იყო, ხალხს გათენებამდე შეეძლო შივ ყოფნა. აბანო ზოგჯერ ჩამოსული გლეხისათვის საბტუმროს დანიშნულებაცაც ასრულებდა. საქონდლს ბაქში მარტყავდა, თვითონ კი, განახილ-გასპეტაკებულს, ორ შაურად მთელ ღამეს აბანოში არხენდა ეძ-

ინა... აბანოში ქალები მთელი დღით რჩებოდნენ და სადილობდნენ კიდევ... მერე ჩაის სმა იწყებდნენ... იყო მათი კლუბიცა და თეატრიც, გარდა...“
 ლებს საშუალება ეძლეოდათ აბანოში გამოეყინათ თავინათი ტულალები და ძიარფასი სამკოლენო... ქალს ახალი ტანისამოსი უქვევლად აბანოში უნდა ჩაეცვა... რასაკვირვებია, მაქანალი ქალები არც აბანოში იგი-წებდნენ თვინათ პროფესიას. ბევრი ღამაში ქალს ბებო გადწყვეტილა აბანოში, ბევრი სანდომიანი „ქალი და რქალი“ გაბედნიერებულა და ბევრი ფი-ზიკური ნაკლი აღმოჩენია გატიტლებულ ქალს.“

აბანოებში დროსტარება ხშირად ფინანსი იყო თბი-ლისელი მოქიფე ბოქმისათვის. ბაღებში დაწვებუ-ლი ქიფი აბანოებში მთავრდებოდა ხოლმე.

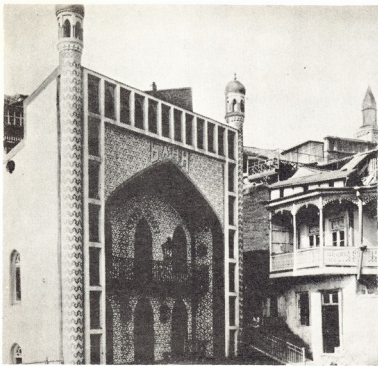
ბანბნის ბარბი — აღმოსავლეთიდან თბილისისკენ — გაჩნის გზა დღევანდელი გრიშაშვილის ქუჩის ხაზს აკვეთობდა. შემდეგ ორად იყოფოდა. ერთი კოტბო ლეზთახევის პირას განლაგებულ ბაღებს მხარს უქ-ცევდა და სამხრეთიდან მიადგებოდა გაჩნის კარს. გზის მეორე ვანსტოება დაღმა ჩაუვებოდა გრიშაშვი-ლის ქუჩის ხაზს და აბანოების უბანში წავისის წყა-ლზე გადებული ხიდის მუშეობით. ქალაქის გაღავნის აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილ აბანოს კართან მთავ-რდებოდა, მისი სახელწოდება სწორად იმთა აიხსენ-ება, რომ იგი აბანოების უბნისკენ იყო მიმართული. აბანოს კარი დაახლოებით ახლანდელი გრიშაშვილის ქუჩის დერძანე მდებარეობდა. აბანოს კარიდან მგზავრი დღევანდელ სამღებროს ქუჩის სწვრივად, მიმავალი გზით ციხის, იგივე თათრის (ამჟამინდელ გორგასლის) მოედანზე სვდებოდა.

ჩვეულებრივ; ქალაქის კარი საბავო პუნქტის დანი-შნულებასაც ასრულებდა. ასე მაგალითად, მეფე როსტომის ბრძანებაში (XVII საუკუნის 40-იანი წლები) კონკრეტულად იყო მიითვებული ბაგის რა-ოდენობა, რომელიც მცინოვნეებს უნდა აეღოთ ქალაქში შესვლელ ვეპირთაგან, შემოსატანი საქონ-ლის მიხედვით, ამიტომ, რომ აღეკისაღებ პირველი-ნის მიერ 1785 წელს შედგენილ თბილისის გეგმაზე აბანოს კარი 15 მ-ით მოხსენებულია როგორც საბავო.

ბანს-ბაბდის მოედანი — XIX საუკუნეში თბი-ლისი კავკასიის ადმინისტრაციულ ცენტრს წარმოად-გენდა. აქ იყო რუსეთის მეფისნაცვლის და გარის სარდლობის ადგილსამყოფელი და თბილისის ზოგი-ერთ მოედანს ზოგჯერ რუსი გარის მიერ დღეამაქრულ ციხე-სიმაგრეთა სახელებს უწოდებდნენ ხოლმე. ასე განდა თბილისში აბან-აბანს (აწინდელი დღევ-რდოვის) მოედანი, 1827 წელს პასკევიჩის სარდ-ლობით სარსეთის მამე სახელწოდების ციხე-სიმა-გრის დაპყრობის აღხანაშნა.

ბაზრხანა — „თბილისის აგურბანების დიდძალ აგ-ურს წვავე“ (ი. გოგებაშვილი). თბილისში აგურბან-ბი სხვადასხვა უბნებში იყო განლაგებული: დღევან-დელი ძნელაქის ქუჩის მიდამოებში, კომუნარების ბაღის შუაწედა, ჩადურეთში, ბღინისკის ქუჩის მი-დამოებში და ა. შ.

ბანბანნიხანი — თბილისის მრავალი ქუჩის ადგილ-ზე უწინ ბევები იყო. ერთ-ერთი ასეთი ბევი — ვანანთბევი ჰკვეთდა დღევანდელ ლენინის მოედანს, მიჰყვებოდა პუშკინის ქუჩის ხაზს, შემდგომ შვეტარის უბნედა და მტკვართან ჩადიოდა ბარათაშვილის ქუ-



აბანოების უბანი.
ქრელი აბანო

ჩის სწორივად. 1841 წელს გადაბურეს ხევის ნაწილი, ხოლო 1857 წლისათვის ავანანთხევი უკვე მთლიანად იყო გადაბურული აგურის კამარით. ამ კამარის ნაწილი გამოჩნდა კოლმეურნეობის მოედანზე მიწისქვეშა გადასასვლელის მშენებლობისას. იგი გამოიყენეს გადასასვლელის არქიტექტურულ გაფორმებაში — მის სიღრმეში მაღაზიაა მოწყობილი.

ბაშაბაზარი — ამჟამად ავლაბარი თბილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში, მტკვრის მარცხენა ნაპირზე განლაგებული ვრცელი რაიონია. თავდაპირველად — კი იგი ისინი (მეტეხის) ციხე-სიმაგრეს მიეკუთვნებოდა (დაახლოებით 8 მეტრის ფართობის) უგაღვანო ნაწილს წარმოადგენდა, დღევანდელი შუშმანის ქუჩასა და მეტეხის კლდის სწვრივს შორის. ეს ის ტერიტორიაა, რომელიც მხოლოდ XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, ერეკლე მეორის მეფობის ხანაში შემოიზღუდა გაღვანით. დღეს ხშირად ისანს და ავლაბარს აიგივებენ ხოლმე, რაც მთლად არ შეესაბამება ამ ნაწილების ჩამოყალიბების ისტორიას. დღევანდელი ავლაბარის მხოლოდ ზემოთ მოყვანილი ნაწილი ატარებდა ჯერ ისინისა და შემდგომში ავლაბარის სახელწოდებას. ავლაბარი, გარეუბნის სახით ვრცელდებოდა აწინდელი შუშმანის ქუჩის გადაღმაც (ქუჩის ხაზზე ძველად თბილი გადიოდა). ავლაბარის ეს გარეუბანი ნაჩვენებია ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ შედგენილ თბილისის 1734 წლის გეგმაზე. შემდგომში ამ ტერიტორიას „გარეთავლაბარს“ ან „ავლაბარის უბანს“ უწოდებდნენ. მას საქაივად ვრცელი ტერიტორია ეკავა. 1788 წლის აღწერით იმ დროს შიდა ავლაბარში 2194 ხოლო გარეთავლაბარში 136 კომლი სახლობდა. გარდა ამისა, მეტეხში 73 კომლი ყოფილა.

ვარაუდობენ, რომ სახელწოდება „ავლაბარი“ XIV საუკუნეში უნდა იყოს გავრცელებული. პირველი წერილობითი სახელი — შეწირულუბის სიგელი, სადაც

„ავლაბარია“ მოხსენიებული, 1392 წლით თარიღდება.

ბოლო დრომდე თვლიდნენ, რომ ავლაბარის „სასახლის მიდამოს“ ნიშნავს. „საქაილი“ არაბულად მიდამოა, ხოლო „ბირ“ — სასახლე. ამგვარი ახსნა საქაივად სარწმუნოდ გამოიყურებოდა, რადგან ისინი (გვიან — მეტეხის) ციხე-სიმაგრეში მართლაც მდებარეობდა მეფის სასახლე, ამგვარ განმარტებაში არის ერთი გაუგებრობაც. ცნობილია, რომ XIII საუკუნიდან ძველი ისინი ციხეს მეტეხი ეწოდებოდა, ავლაბარი კი გაღვანის გარეთ მდებარე უბნის დასახელება უნდა ყოფილიყო. ზემოთ მოყვანილი განმარტება კი ავლაბარის სახელწოდებას მეტეხზეც ავრცელებს, რადგან სწორედ აქ მდგარა სასახლე. „ავლაბარის“ ეტიმოლოგიის დამაჩერებელ ახსნას იძლევა თბილისის ისტორიის მკვლევარი თეიმურაზ ბერიძე. მისი განმარტებით სიტყვა „ბარე“ ნიშნავს საწვარს, ზღუდეს, გაღვანს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სახელწოდება „ავლაბარი“ გაღვანის იქითა მიდამოს, გარეუბანს ნიშნავს (თ. ბერიძე... და აღმოცენდა თბილისი, თბ., 1977წ.). ეს განმარტება შით უფრო სარწმუნოა, რომ იგი ზუსტად ასახავს შუახაუკუნოვანი თბილისის მარცხენა ნაპირის ქალაქმშენებლურ სტრუქტურას.

როგორც ჩანს, XVII საუკუნეში ავლაბარი საქაივად გაზრდილა და განსაკუთრებით კი ის ნაწილი, რომელიც ერეკლე მეორის მეფობისას ამოყვანილი გაღვანის გარეთ აღმოჩნდა და გარეთავლაბარის სახელს ატარებდა. აქ ვახუშტი ბაგრატიონი ორ ეკლესიას მითითებებს: „სომხის საუდარს“ და „ბერძნის საუდარს“. ეს უკანასკნელი შემდგომში წინდა მარინეს სახელზეა მოხსენიებული და თბილისის 1800 წლის გეგმაზე მის გაღვანის ქართული სასაფლაო აკრავს გარს. ვახუშტი ბაგრატიონის მზათის შთის ძირას, შუატბისა და ლიონის გზებს შორის აღნიშნული აქვს „მეულიქის საუდარი“ და „ბებუთარს ბაღი“. საუდარიც და

ბალიც XVII საუკუნეში ზარბთუცესს ხოჯა ბექ-ბუღას აუშენებია მეფე როსტომის დასტურით.

ავლაბარში სახლობდნენ მეფის, თავად-აზნაურთა და საეკლესიო უმა-გლები. ამ უბანში განვითარებული იყო ხელოსნობაც. ავლაბარში ქართველების გარდა სახლობდნენ სპარსელები, ბერძენები, სომხები.

XVIII საუკუნეში, ლეკთა თარეშის გამო, ავლაბარი დატარებულა. ეს იმიტაც აიხსნება, რომ ლეკების რაზმები თბილისის უმეტესად ავლაბარში მხრდნენ ეს-სომოდნენ თავს. ქალაქის მოსახლეობის შემცირება შავი კირის ეპიდემიებითაც იყო გამოწვეული, რომელიც განსაკუთრებით მძიმეობდა 1770 და 1781-1782 წლებში. ერეკლე მეორე და მისი გარდაცვალების შემდეგ გიორგი მეორემეტე თბილისის ამ უბანში ასახლებდნენ ერევნიდან და ლორიდან გადმობეჭეულ სომხებს.

პეტრონ იოსელიანის ცნობით, XV საუკუნეში ავლაბარში სასახლეები ჰქონდათ სამეგრელოს და გურიის მთავრებს. თბილისის 1785 წლის გეგმაზე ავლაბარში აღნიშნულია გიორგი ბატონიშვილის სახლი, დედოფლის დარეკანი XVIII საუკუნის 70-იან წლებში ავლაბარის გალავნის ერთ-ერთ ბურჯთან აშენებს სასახლეს, რომლის ნაწილია „საჩინომ“ დღემდე მოადრია. აქვე აშენდა სასახლის კარის ეკლესია „მოწაწათა ირაქლის და დარეკანის“ სახელზე, რომელიც 1824 წელს მაცხოვრის ფერისცვალების მონასტრად აკურთხეს.

თბილისი შემავლასაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არაერთხელ შემცირებულა და მას კვლავ გაუშლია მხრები. ხანგრძლივი შემოსევებისას მევეთრად მცირდებოდა ქალაქის გარეუბნები. ამ ბედს იზიარებდა ავლაბარიც, მით უმეტეს, რომ იგი XVIII საუკუნემდე უგალავნოდ იყო. ერეკლე მეორემ ენერგიულ ზომებს მიმართა თბილისის საფორტიფიკაციო სისტემის განახლებისა და განმტკიცებისათვის. XVIII საუკუნის 70-იან წლებში გალავნით შემოიზღუდა შიდა ავლაბარი, სწორედ ამ გალავნის ბურჯზეა დაურდნობილი „საჩინომ“, გარეთავლაბარი კი კვლავ ქალაქის გაუმარგებელ გარეუბნად დარჩა.

პორუჩიკ ჩუიკოს მიერ შედგენილ თბილისის 1800 წლის გეგმა ფაქტიურად ასახავს გვიანფოდლური ხანის თბილისის განაშენიანებას. გეგმაზე ფერით გამოყოფილია ის უბნები და ნაგებობები, რომლებიც განადგურდა ალა-მამამდა-ხანის 1795 წლის შემოსევისას. ეს კი შემოსევამდე არსებული დაგეგმარების დადგენის საშუალებას იძლევა. ჩუიკო თბილისს მყოფს თორმეტ ნაწილად. მტკვრის მარცხენა ნაპირზე ცალცალკეა გამოყოფილი მეტეხი, ავლაბარი და ავლაბარის გარეუბანი. მათგან ავლაბარი (შიდა ავლაბარი) და მეტეხი გალავნითაა დაცული. გალავანი ჰმ სხვადასხვა ზომის ნახევარწრიული კოშკებით იყო გამაგრებული. შიდა ავლაბარში შესასვლელი კარიბჭე ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხრიდან, გზების შესაყართან მდებარეობდა (დღევანდელი შაშუმანის მოედნის მიდამოებში).

შიდა ავლაბარის დაგეგმარება მევეთრად განსხვავდებოდა თბილისის სხვა ნაწილების ქუჩების ქსელი-საგან. იგი ერთგვარად რეგულარულ ხასიათს ატარებდა. ძირითადი ქუჩები მეტეხის კლდის სწვრივის პარალელურად გადიოდნენ, ხოლო მთავარი ქუჩა მათ ოდნავ ირიბად მკვეთდა. ეს ქუჩა იწყებოდა კარიბ-

ჭესთან და განვიად მკვეთდა უბანს (აწინდელი მეტეხის ქუჩა). მის დერაზე, კლდის ნაპირას წარტეხის მცირე ეკლესია იდგა. გარეთავლაბარი ქალაქის ქაოტურ ზღაროს წარმოადგენდა. სპარსელების 1795 წლის შემოსევისას გარეთავლაბარი მთლიანად დაინგრა.

მთავარ ქუჩაზე განლაგებული იყო ავლაბარის ბაზრის (ძირითადად სანოვადე) რიგები. ამ ბაზრის მეუღითეს ა. პიშჩვირი 1785 წლის გეგმაზე, ამავე და გვერდით ქუჩებზე მრავალრიცხოვანი სახელოსნოები იყო, სადაც შრომობდნენ მკალავები, მეჭურჭლეები, მეთოქეები, მეჭაგეები, მკუპრავები და ა. შ. აქ ქარვანალებიც იდგა.

მთავარმართლების კორონჯის მიერ შედგენილ საპოლიციო წესდებაში ქალაქის მეოთხე ნაწილად აღნიშნულ ავლაბარში 300 სახლია მოხსენიებული.

1821 და 1831 წლების გეგმების მიხედვით ავლაბარი თანდათან იწყებს განახლებას. ამ დროისათვის გალავანი უკვე მოშლილია. ამასთან, შიდა ავლაბარში შემორჩენილია გვიანფოდლური ხანის ქუჩების ქსელი (მან ძირითადში დღემდე მოადრია). ამ დროს დამუშავდა ავლაბარის რეგულარული განაშენიანების პროექტიც. სწორბაზოვანი ქუჩების ბადის სახით. ეს პროექტი არ განხორციელებულა და რაიონი ქალაქურად შენდებოდა. გასული საუკუნის 30-იან წლებში ავლაბარი უკვე მკიდრად არის დასახლებული.

აბას-აბადის (ალეკერდოვის) მოედანი. საცხოვრებელი სახლი.



1859 წლის თბილისის გეგმაზე ავლაბარს (ამჟამად იგი ქალაქის მესამე ნაწილად არის წარმოდგენილი) სამხრეთით მტკვარი საზღვრავდა, აღმოსავლეთიდან — მახათას შიის კალთები, სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან წმ. ბარბაქაძის მინდორი, ჩრდილოეთიდან — ჩაღურეთი. გასული საუკუნის 80-იანი წლებისათვის ავლაბარის განაშენიანება შვხ სოფელს (მირზა-ახათს) აღწევს. ავლაბარის ცენტრს ტრაპეციის ფორმის კახეთის მოედანი წარმოადგენს, რომელიც წარმოიშვა შიდა ავლაბარის უფიფი დაღვანის კარიბჭესთან. ოდნავ ჩასახული ქუჩების რადიალური ქსელი აღარ განვითარდა.

გეგმარების ხასიათი, რომელიც გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ჩაისახა, ზოგიერთი გამოწვევებით, დღემდე მოღწეული. ჩვენამდე მოაღწია იმ დროის განაშენიანების მნიშვნელოვანმა ნაწილმაც. აქაიქ შემონახულია ძველთბილისური საცხოვრებელი სახლების საინტერესო მაგალითები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „დარბაზის“ ტიპის სახლის ერთადერთი შემორჩენილი ნაშთი, ბანიანი სახლები ჩეხოვის ქუჩაზე და გასული საუკუნის თბილისისათვის დამახასიათებელი სახლები აფურული ხის აივნებით არმაზის, რუსის, ფიგნერის ქუჩებზე, მეტეხის კლდის სწვრივის განაშენიანება.

ბვლპბრის კარი — XVIII საუკუნის მეორე ნახევარამდე მეტეხის პლატოს მცირე ტერიტორია გაღვანით რუკა შემოკლებული. ციხე-სიმაგრე ორი ნაწილისაგან შედგებოდა. ზემო ნაწილი უშუალოდ პლატოზე მდებარეობდა, დღევანდელი მეტეხის აღმართსა და მეტეხის კლდის სწვრივის შორის, ამ ბიროვის დასავლეთის მხრიდან კიდევ ერთი კედელი ქონდა გარშემოვლებული, რომელიც ქვევით ეშვებოდა და ისინი (მეტეხის) ხიდან მთავრდებოდა. კარიბჭე გაჭრილი იყო იმ ადგილას, სადაც ეს გარშემოვლებული კედელი ძირითად გაღვანს უერთდებოდა და აწინდელ მეტეხის აღმართზე გადიოდა. XVIII საუკუნის მე-

ორე ნახევარში ახალი გაღვანე შემოავლეს შიდა ავლაბარის ვრცელ ტერიტორიას ჭერ კედელს აკრებებს დროს შექმნილი ოხრილის ხაზზე (ამჟამინდელი ქუჩის მიანის ქუჩის დასაწყისი და მუკუნის შესახვევი). მთავარი კარი მოეწყო იმ ადგილზე, სადაც ახლა მეტეხის კუჩა ერწყვის შუამიანის მოედანს. აქედან იწყება გზები ავლაბისკენ, კახეთისკენ (ყარაიაზე განსტობებით), მარტყოფისკენ. ვახუშტი ბაგრატიონის ამ გზებს ასე ჩამოთვლის: ბაღების გზა ყარაია, კახეთის გზა, შუაბაღის გზა, ლიხის გზა, ავლაბის გზა. ავლაბარის კარი ორ მძლავრ ბურჯს შორის იყო მოქცეული. აქ იწყებოდა შიდა ავლაბარის მთავარი (აწინდელი მეტეხის) ქუჩა, რომელსაც სასურსათო დუქნების რიგები გაუკვებოდნენ.

ბვლპბრის ხილი — უძველესი დროიდან მეტეხის ვიწროებში ხიდი იყო გადებული, რომელიც ისანს აკავშირებდა კალასთან. გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან კი ამ ადგილზე, ერთმანეთის უშუალო სიახლოვეს ხის ორი ხიდი იყო, რომლებიც 1870 წელს ლითონის ხიდებით შეიცვალა. ერთ მათგანს, დინების აღმა, ავლაბარის ერქვა, მეორეს — მეტეხის. ავლაბარის ხიდზე ტრანსპორტი ერთ მხრივ მოძრაობდა — მარჯვენა ნაპირიდან მარცხენაზე. ავლაბრიდან მომავალი ურმები თუ სხვა სახის ტრანსპორტი მარჯვენა ნაპირზე ვორონცოვის ხიდით გადიოდა. ახლანდელი მეტეხის ხიდის აგების შემდეგ, 50-იან წლებში, ძველი ხიდები მოშალეს.

ბვლპბრის ავშინი — ავშინი ავშნით დაფარულ ადგილს ეწოდება. ავშინი მრავალწლოვანი ბალახოვანი მცენარეა, გავრცელებული ტრამლეზში, ნახევარუღბანოებში, მოშლაში ნიადაგებზე. ავშინი ყუათიანი საკვებია ცხვრისათვის.

ავშინი ეწოდება თბილისის ჩრდილო-აღმოსავლეთით, თბილისის ზღვას მიმდებარე ტერიტორიას. ამ ეპაზე აქ სახნავი მიწები და საკარმიდამო ნაკვეთებია.

ავლაბარის ხიდი, 1870 წ. (იარსება 1955 წლამდე)



თბილისის განვითარების გენერალური გეგმით ამ ტერიტორიაზე ორი საცხოვრებელი რაიონის გაშენება გათვალისწინებულია. ავშნიანის განაშენიანების პროექტის ავტორებია ნ. შიქაძე, ო. მანჯავიძე, ვ. ნუცუბიძე, დ. ჯვანიძე, ხუცქარის ხევით გაყოფილი ორი საცხოვრებელი რაიონი 415 ჰექტარს დაიკავებს.

აპშვალ — გადმოცემით, მდინარის ახლოს განლაგებული გაუფალი კაობებით დაფარული ტერიტორია შიშს მგვრიდა ადამიანებს. ხალხში გავრცელებული იყო რწმენა, რომ ამ მიდამოებში ავი სულები ბიზადრობდნენ. მგზავრები ცდილობდნენ გაეკლოდნენ ამ ადგილს, რომელსაც შევლთაგან „ავი ქალის“ სახელი ეწოდა.

ავკალა თბილისის ოფიციალურად 1962 წელს შემოურთდა. ამჟამად იგი ლენინის სახ. რაიონის სამრწველო გარეუბანია. მანამდე კი იგი ვარდახნის რაიონის ერთ-ერთი სოფელი იყო, თბილისის ჩრდილოეთით, მდინარე მტკვრის მარცხენა ნაპირზე, საგურამოს ქედის შიოსწინეთის ტერიტორიაზე.

ავკალის დასახლება უძველესი დროიდან არის ცნობილი. დიდი თურქობის დროს XIX ს-ის 80-იან წლებში თურქები სამთრობით ავკალას აა დაიღობო იდგნენ. „ზამთრისა მოწევასა ფაღანგებითა მათითა ჩამოდიან ავკალას (ჰაკვალას), დიღობსო („დიღობსი)“ — მოგვიხიბრობს დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, რომელიც იგი დიდი თურქობის დროს ამბებს აღწერს. IX-X საუკუნეებში ავკალა თბილისის სამაროში შედიოდა. XII-XIII საუკუნეებში კი კახეთის საერისთავოს ეკუთვნოდა.

ავკალასთან მდინარეზე ხელხაურელი ფონი იყო, რითაც მტრები და მათ შორის ლეკი მოთარეშეები სარგებლობდნენ. მათგან თავდასაცავად XVIII საუკუნის 30-იან წლებში აქ მტკვრის გაყოფებით ციხე-კოშტები აშენდა. სოფელი ავკალა ამ დროისათვის თავად გურამიშვილების მამულში შემოდიოდა. გასული საუკუნის შუა ხანამდე მოადწია მტკვრის პირას მდგომმა, თავად გურამიშვილის სასახლემ, რომელიც გალავნი იყო გარშემორტყმული.

სოფლა



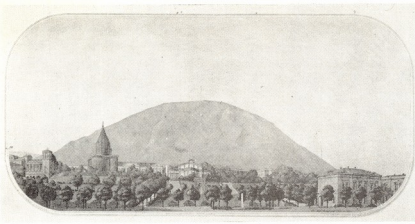
ავკალისკენ მიმავალ გზას აჩვენებს ვახუშტი ბატონიშვილი მის მიერ შედგენილ თბილისის პირველ გეგმაზე (1735 წ.). თბილისის ტერიტორიაზე ავკალისკენა და ჩუღურეთის შორის გადიოდა. იგივე გზა აღნიშნულია XIX საუკუნის დასაწყისში ტიხონოვის მიერ შედგენილ თბილისის სიტუაციურ გეგმაზეც. სოფელი კუპიათან, კვირიცხოველის ხევის გადაღმა, იგი ორად იყოფოდა. მტკვრთან უფრო ახლო გამავალ გზას გეგმაზე ეწოდება „ქვედა გზა სოფელ დიდი ავკალისკენ“, ხოლო მეორეს — „ზედა გზა“. ამ უკანასკნელს უფრო ვრცელი განმარტება აქვს: „Верхняя дорога в сел. Большие Овчальи и от онаго выходит в местечко Цхет на большую в Россию идущую дорогу“. ქვედა ავკალის დასახლების დიდი ნაწილი ნაჩვენებია შემდგომშიც XIX საუკუნის შუა ხანებში შედგენილ თბილისის სიტუაციურ გეგმაზე.

ჩვენს დროში ავკალა საყოველთაოდ ცნობილი გახდა მას შემდეგ, რაც აქ 1927 წელს დამთავრდა საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი პირველი პილდრეკტორისადგურის მშენებლობა. ელსადგურის არქიტექტურული ნაწილის ავტორია ა. კალგინი, მ. შიქავერიანისა და კ. ლეონიძის მონაწილეობით. ავტორებმა მიზნობრივად გამოიყენეს რელიეფი და ორგანულად ჩაწერეს ნაგებობები გარემოცვაში. გარე არქიტექტურაში ტაქტიკითა გამოყენებული ეროვნული მოტივები. კომპლექსში ჩართულია ვ. ი. ლენინის 16 მეტრიანი მონუმენტური ძეგლი, რომელიც მთავარი სადგურისა და კლინიკური დასოვრებული (შოქანდაკი ი. შადრი, არქიტექტორი ს. ჩერნიშოვი).

თბილისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის გენერალური პროექტით გათვალისწინებულია ავკალის შემდგომი განაშენიანება. ავკალის საცხოვრებელი რაიონის ფართობი დაგეგმილია 450 ჰექტარ ფართობზე. იგი უშუალოდ ეხაზვრება თბილისის ზღვას. დასავლეთიდან ტერიტორიას საზღვრავს ავკალის გზატკეცილი. ჩრდილოეთიდან — ხევი „ხევქმარა“, ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან ვ. წ. „მშრალი ხევი“, ხოლო სამხრეთიდან თბილისის ზღვის მწვენი ზონა. ავკალა სამ ზონად იყოფა: ავკალა პირველი — 210 ჰა, მეორე — 180 ჰა და გეგმარებითი რაიონის ცენტრი — 50 ჰა, ეს სამშენებლო მოედნები გამოიყოფა რელიეფის თავისებურებით და გარშემოსავალი გზით, ავკალა პირველის დიდი ნაწილი (სამი მიკრორაიონი ოსმიდან) განაშენიანებულია სხვადასხვა დროს შემუშავებული პროექტების საფუძველზე.

პროექტით ავკალა პირველის კომპოზიციურ ღერძს წარმოადგენს საპარკო ზონა, რომელსაც საზოგადოებრივი ცენტრის ფუნქცია დაეკისრება. მწვენი ზონის ორთავ მხარეს საცხოვრებელი მიკრორაიონებია განლაგებული. პირველი მიკრორაიონი განაშენიანებულია მასობრივი სახლებით, მეორე და მესამე მიკრორაიონი მასობრივი მსხვილბლოკური სახლებით, ხოლო მეოთხე მიკრორაიონი მთლიანად განაშენიანდება ცხრასობრივი მსხვილბლოკური და მსხვილბლოკური სახლებით. სივრცითი კომპოზიციის ორგანიზაციისათვის გამოყენებულია 16-სართულიანი კარკასული-პანელური სახლები.

ავკალა მეორის ტერიტორია დაუოფილია ოთხ მიკრორაიონად (არქიტექტორები თ. ბოქორიშვილი და გ.



ალექსანდრეს (დღევანდელი კომუნარების) ბაღი.
გაშენების პროექტის არქ. ო. სიმონსონი.

გელდაიშვილი). ყოველი მიკრორაიონის ცენტრალური ნაწილი დათმობილი აქვს ფეხით მოსიარულეთათვის განკუთვნილ მწვანე ზონას. ამ ბეიენების ორივე მხარეზე დაპროექტებულია საცხოვრებელი სახლების ორ-ორი ჩვეული, რომლებიც გაერთიანებული არიან შიდა ეზოების სივრცეებით. საბავშვო დაწესებულებები გათვალისწინებულია საცხოვრებელი სახლების ჩვეულების შესაბამისად. ყოველი მიკრორაიონის შუა ნაწილში, შენობების პირველ სართულბუნებში, განთავსდება მოსახლეობის პირველადი მომსახურების დაწესებულებები. მიკრორაიონებში დაპროექტებულია აგრეთვე რაიონული დანიშნულების ობიექტები — კლუბები, კინოთეატრები.

დაგეგმარებული რაიონის ცენტრს 150 ჰექტარი უკავია. მის შთავარ ღერძს კულტურულ-საყოფაცხოვრებო და აღმინისტრაციული შენობები განაშენიანებული ბეიენი წარმოადგენს. ცენტრი, საზოგადოებრივი ბირთვი გახსნილია ზევძმარს ბეიესკენ. პროექტი ამ ადგილზე საპარკო ზონის და წყალსატვის შექმნას გულისხმობს. ცენტრის განაშენიანება გავალისწინებულია ინდივიდუალური პროექტების საფუძველზე.

ავჯალის საცხოვრებელ რაიონში 60 ათასამდე თბილისელი დასახლება.

საშხალის მზა — ავჯალის გზა ვალაშენის ავლაბრის კართან იწყებოდა, რომელიც XVIII საუკუნემდე აწინდელ მეტეხის აღმართზე მდებარეობდა. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, ავლაბრის თავდაცვითი სისტემის გაუართობასთან დაკავშირებით, ავლაბრის კარი დღევანდელი მეტეხის ქუჩის შუაშიანის მოედანთან შერწყმის ადგილზე მოეწყო. კარიბჭიდან გზა მეტეხისკენ ვეშვებოდა, რიყეს ჰვეიდეა და მდინარის მარცხენა ნაპირს აღმა ახვევებოდა. სოფელ კუთის შემდეგ (კუთია იმ დროს მეტეხის ნაპირს იყო, დღევანდელი მარქისის მოედნის მიდამოებში) ორად იყოფოდა. ერთ მათგანს „ქვემო ავჯალის გზა“ ერქვა, მეორეს — „ზემო ავჯალისა“.

ათეშპა — ათეშპა ცეცხლთაყვანისმცემელთა სალოცვის სახელობდა. იგი საარსული „ათეშ-ქიადე“-დან მოდის, რაც ცეცხლის ტარას ნიშნავს. საარსებში, იგზაში დღემდე შემორჩენილ ათეშ-ქიადეში ცეცხლი ანთია ნახევრად ჩაბნელებულ სალოცავში, საფეხურე

ზე შეეყენებულ ბრინჯაოს ლანგარის ფორმის საცეცხლურზე. ცეცხლისთვის მხოლოდ ხეხილის შუშას იყენებენ, რის გამოც სათავში სასიამოვნო, მოტკბო სურნელი დგას. „წმინდა ცეცხლთან“ მუდმივად იმყოფება ქურუმი, რომელიც იცავს მას „აგი თვალისგან“ და არ აძლევს ჩაქრობის საშუალებას.

კლდისუბანში, ფეთხანის სამრეკლოს სიახლოვეს, შემადლებულ ადგილზე დგას აკურით ამოყვანილი ოთხკუთხა შენობა, ჩამონგრეული გადახურვით, რომლისგანაც კამარის მცირე ნაწილია შემორჩენილი. პლატონ იოსელიანის ცნობით, აქ უძველეს დროიდან ცეცხლთაყვანისმცემელთა საყვარელ ათეშპა მდგარა. იგი, როგორც უძველესი ძეგლი, შემოუნახავთ ქართველ მეფეებს პლატონ იოსელიანისვე თქმით. XVIII საუკუნის 20-იან წლებში ოსმალებს თბილისში ორი მეჩეთი აუგიათ, ერთი მათგანი — ძველი ათეშპას ადგილზე, თურქების განდევნის შემდეგ ნადირ-შაჰის ბრძანებით ორთავე დაუნგრევიათ 1733 წელს. XIX საუკუნეში ერთხანს შენობა კერძო მფლობელობაში ყოფილა. უძველესმა სახელობებმა კი საუკუნეებს გაუძლია.

ალაშხანა — ალაშხანა მარცვლეულით და ფქვილით მოვარგეთა რიგებს ეწოდებოდა. ძველ თბილისში საწოვარის ბაზარი თათრის მოედანზე ეწყობოდა. ალაშხანის დუქნები მოედნის დასავლეთ მხარეზე იყო გალაგებული.

ალექსანდრედორფი — 1818 წელს სოფელ კუთის მიმდებარე ტერიტორიაზე ვიუტენბერგადან გადმოსული გერმანელი კოლონისტები დასახლდნენ. ბაღებით და ბოსტნეებით ვარშემორტყმული სახლები ორ მჭირვად გახდევდნენ შთავარ ქუჩას (დღევანდელი პლენარის პაროსპექტის ხაზზე). დასახლებას რუსეთის იმპერატორის პატივსაცემად ალექსანდრედორფი ეწოდა. თბილისის ბაზრებზე რძის ნაწარმისა და ბოსტნეულის დიდი ნაწილი გერმანელებს გამოჰყიდათ. შემდგომში ალექსანდრედორფი გერმანელთა ეკლესია-კირხე შენდება. აქედან მოდის მარჩანოშვილის მოედნის და ქუჩის პირვანდელი სახელობება — „კორონაია“. კირხე იდგა აწინდელი მარჩანოშვილის მოედანზე მდებარე ერთ-ერთ საცხოვრებელი სახლის ადგილზე. 1824 წელს კუთია და ალექსანდრედორფი ოფიციალურად ქალაქს მი-

აწერეს. გასული საუკუნის ოცდაათანი წლებიდან აქ არსებული გზა თანდათან ქუჩის სახესღებლობას, თუ-
მცა დასახლება ჯერ დიდხანს ატარებდა სოფლის იერს.
1844 წლის გეგმაზე გერმანეთა დასახლება საგრ-
ძნობლად გაზრდილია მთავარი ქუჩის სწვრივად. 1852
წელს ამ მიდამოებზე ვრცელდება ქალაქური განაშენ-
იანების წესები, ტერიტორია შედის მე-4 საპოლიციო
უბანში. მშენებლობის ტემპები განსაკუთრებით გაიზარ-
და გასული საუკუნის 80-იან წლებში, მას შემდეგ,
რაც ვერის ხიდი გაშენდა (დღევანდელი ელბაქიძის ხი-
ლის ადგილზე), ამ ხანებში ალექსანდრედიანის ტერიტო-
რია ჯერ კიდევ ბაღებით იყო დაფარული.

თბილისის 1905 წლის გეგმაზეც კი ბაღებს საკმაოდ
ვრცელი ფართობი ეკავათ. იმ დროს მწვენი მსიხვისგან
ჩვენამდე მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილშია მოღწია
(ფლარმონის სასახლეობა ბაღი, პონერების ბაღი და
ზოგიერთი შიდა ეზოს გამწვანება).

ალექსანდრის ბაღი — ასე ეწოდებოდა ადრე დღე-
ვანდელ კომუნარების ბაღს. იგი დამრეცი რელიეფის
ორ დონეზეა გადაშლილი.

ბაღის ქვედა ბაქანზე ძველად ყუბაზი (ასპარეზი) იყო.
ყუბაზი ამ ადგილზე ნაჩვენებია ტურანფორისეულ თბი-
ლისის 1701 წლის ნახატზე. მას მიუთითებს ოდნავ
მოკვიანებით ვახუშტი ბაგრატიონც თბილისის 1735
წლის გეგმაზე. ამ ადგილზე კვლავ ყუბაზია XIX საუ-
კუნის დასაწყისშიც (თბილისის 1800 წლის გეგმა).
აქ სხვადასხვა სახის ასპარეზობა იმართებოდა ხოლმე.
ერთმანეთს ცვლიდნენ ცხენისებში, მოკიდავეები, ყო-
ჩები, აქლემები, მამლები...

ძველი თბილისის მცოდნე და მოტრფიალე იოსებ
გრიშაშვილი ასე აღწერდა ყოჩების კვიდაობას: „უველა-
ზე ძლიერ გავრცელებული იყო ყოჩების კვიდაობა. კვი-
დაობის მოყვარულნი დაყოჩებულ ერქმულს სახლში
ზრდიდნენ, განსაკუთრებული მზრუნველობით ექცეოდ-
ნენ. პრუსიულ ინსანდენ და ქაჯვითა ჰყავდათ დაბეუ-
ლი, რომ უზარალოდ აზავის დასტავებოდა. ყოჩაობის
დროს კი ქერით ათრობდნენ, ყელზედ ფერად მძივე-
ბიან საყუდის უტეთებდნენ, კოჩორს ენდროთი უღებავ-
დნენ და უკანადატანილ რქის წვერებს კოჭიად გა-
დაუზრხავდნენ... კვიდაობის დამთავრების შემდეგ უვე-
ლანი „ჩახსდებოდნენ“ მტკვრის პირას ჩარხებთან და
იმართებოდა მეგობრული ქეიფი“ (ი. გრიშაშვილი,
„ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოძემა“. თბ.,
1927).

დღევანდელი ბაღის ზედა ბაქანზე, ქაშვეთის ეკლესიასა და ჩორჩიაშვილის ქუჩას შორის, გვიან შუა საუ-
კუნეებში ქართული სასაფლაო იყო. დაახლოებით ამ-
ჟამინდელ მთელაძის ქუჩის სწვრივად მოფანტული
იყო აგურიის მცირე საწარმოები — აგურხანები
ისინი მოშალეს კავკასიონის მზარის მთავარმართებლის
ერმოლოვის განაპარგულებით, რადგან... ისეთი ორმო-
ები გაჩნდა, რომ საფრთხეს უქმნიან არა მარტო ცხე-
ლისსებებს, არამედ ფეხითმავალითაც“.

გასული საუკუნის შუა ხანებში, ძველი ყუბაზის ტე-
რიტორიაზე, მოაწვეეს სამხედრო პლაცი („ალექსანდრეს
პლაცია“), 1859 წელს კი საფუძველი ჩაეყარა ფერდო-
ბებზე გაშლილ ბაღს. თბილისის პირველი საზოგადო-
ებრივი ბაღი საზეიმოდ გაიხსნა 1865 წელს, მას ალექ-
სანდრეს სახელი შეუნარჩუნეს.

ბაღი დაპროექტა არქიტექტორმა ოტო სიმონსონმა.
იგი ეპიზოდური პიროვნება როდია XIX საუკუნის

თბილისის არქიტექტურაში. ოტო იაკობ სიმონსონი
(1832-1914), რუსეთში გადმოსახლებული შვედი ოჯა-
ხის შთამომავალი, 1858 წელს ლეზულობს თბილისში
გის სამხატვრო აკადემიის აკადემიკოსის წოდებას. 1859-
1903 წლებში თბილისში მოღვაწეობდა. დაპროექ-
ტებული და აშენებული აქვს მრავალი შენობა თბილი-
სში და საერთოდ კავკასიაში. თბილისში აგებულს შო-
რის აღმასრულებელი მეთვინავლის სასახლე (დღევანდელ-
ი პონერთა სასახლე).

ალექსანდრეს ბაღი რევოლუციური დაგეგმარებისა
იყო და თბილისის იმდროინდელი პრესა მას პირველ
„ევროპული უაღრეს“ ბაღს უწოდებდა. სიმონსონმა დაა-
პროექტა აგრეთვე საგამოფენო პავილიონები ამ
ბაღისათვის. შენობის სახელი, კაფერესტორანი, შადრე-
ვნიტი, ქაშვეთის ეკლესიის ახალი გალავანი.

დღეს ბაღის ტერიტორიაზე რუსთაველის პროსპექ-
ტზე გამავალი ორი შენობა დგას — ქაშვეთის წმ. გი-
ორგის ეკლესია (იხ. ქაშვეთი) და სურათების გალერეა.
სურათების გალერეა აშენებულია 1885 წელს. შე-
ნობა განუყოფელი იყო სამხედრო-ისტორიული მუზეუ-
უმის, „დიდების ტაძრისათვის“. მის არქიტექტურაში
გამოყენებულია ბაროკული მოტივები — ტიხილი ან-
ტაბლემენტე, ექსედრა (ნახევარწრიული ნიში) ცენ-
ტრში, პროფილირებული აფუძები და ა. შ.

1881 წელს ჩატარდა კომუნარების ბაღის ქვემო ნა-
წილის რეკონსტრუქცია, რომლის ავტორებია: თ. თე-
ვაძე, დ. სულთანაშვილი, გ. ჯაფარიძე, მოქანდაკე —
გ. შხვაძეაბაძე.

ბაღის ზედა ნაწილში 1904 წელს დადგეს მოქანდაკე
ფ. ხოდორცივის მიერ შესრულებული ნ. გოგოლის
ძეგლი. ეგნატე ნინოშვილის ბიუსტი, რომელიც ვარ-
დისფერ კვარცხლბეგზე დგას ჩორჩიაშვილის ქუჩისა და
პროსპექტის გადაკვეთისთან, 1922 წელს აღმართეს.
ზიუსტი იაკობ ნიკოლაძის ნაშუუყვარია. ბაღის საწინა-
ნააღმდეგო მხარეს, ჭორჩიას ქუჩის მხრიდან 1935
წელს რუბ პოსტამენტზე აღიმართა თეთრი ქვაში გამო-
ყვითლი, გამოჩენილი რეკლუციონერის დადო კეცხო-
ველის ძეგლი (მოქანდაკე ვ. თოფურაძე). ბაღის ქვედა

ანისისატი, ჩრდილოეთის ფასადი
რესტავრაციის შემდეგ.



ტრასაზე დგას საქართველოს კომპაჟნიის ერთ-ერთი ორგანიზატორის ბორის ძეგლის ძეგლი (მოქანდაკეები რ. თავაძე და კ. მერაბიშვილი, 1929). კოსტანტინის რეკონსტრუქცია განხორციელდა 1958 წელს არქიტექტორების გ. მელქაძის და შ. ყავლაშვილის პროექტით. საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ბაღს კომუნარების სახელი უწოდეს.

ამბარაში — ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ თბილისის 1735 წლის გეგმაზე სოლოლაკის უბანში № 41-ით ნაჩვენებია კედლით შემოზღუდული ნაგებობათა კომპლექსი, რომელსაც იგი „ამარაოს“ უწოდებს. „ამარაო“ სპარსული წარმოშობის სიტყვაა და სხვა სინონიმთა შორის „შენობას“ და „სასახლესაც“ ნიშნავს. იგივე კომპლექსის ნახევარი საუკუნის შემდეგ (1785 წელს) აღნიშნავს თბილისის გეგმაზე ა. პიშჩევიჩი. ამჯერად ნაგებობა მოტოვებული და გაპარტახებული ყოფილა. ექსპლიკაციაში ნათქვამია: „ნაგრევები საქართველოს მეფის ძეგლი რეზიდენციისა“. ქალაქგარეთა ეს რეზიდენცია მდებარეობდა სოლოლაკის მთის ფერდობზე, დაახლოებით აწინდელი მახარაძის ქუჩის ღერძის მიმართულებით, ენგელის ქუჩის გადაღმა; ამარაოს დასავლეთით მხოლოდ თოფის წამლის ქარხანა და თბილისის ბაღა ნაჩვენებია ძველ გეგმაზე.

ანჩისხატი — ასე ერქვოდა წმინდა მარიაშის (ზარის) ეკლესიას, რომელიც აშენებულია ვახტანგ გორგასალის მემკვიდრის — დარჩი უჯარმელის მეფობის დროს (VI ს.) მშობიანე აღნიშნავს, რომ „ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს და მარიაშ წმინდაი ეკლესიაი აღაშენეს“. ბაზილიკური შენობა აწინდელ შუათლიან ქუჩაზე გამოდის. დღევანდელი სახელწოდება, რომელიც ეკლესიამ XVII საუკუნეში მიიღო, იმ ხატის პატივისცემაა, რომელიც აქ გადმოიტანეს ანჩის ტაძრიდან (ანჩი მდებარეობდა კლარჯეთში — იმდროინდელი საქართველოს სამხრეთით, პროვინციაში). ხატი დატოვდა თბილისის ხელოვნების მუზეუმში. განსაკუთრებული გამოიყენა ხატის მოჩარჩობა, რომელიც ქართული კედური ხელოვნების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშთაგანია. მისი ავტორია განთქმული ქართველი ოქრომჭედელი ბექა ოიზარი, რასაც მოწმობს მოჩარჩობის ქვედა ნაწილზე მოთავსებული წარწერა.

ანჩისხატის ეკლესია უძველესია თბილისში შემონახულ ძეგლთა შორის. იგი სამწავიან ბაზილიკას წარმოადგენს. დროა განმარტობაში მისმა ნაწილებმა მნიშვნელოვნად იცვალა სახე და განსაკუთრებით XVII საუკუნეში ჩატარებული აღდგენითი სამუშაოებისას (ამ პერიოდს განეკუთვნება აგურის ბოძები და თაღებიც). უძველეს ფრაგმენტებს წარმოადგენენ თარხულ-ნაეკრისი, კვადრების ამოკუთხედი ფასადების ცალკეული ნაწილები, სარკმლები აღმოსავლეთის კედელზე, მთავარი თაღის და საკურთხევლის სარკმლის ნაღისებრი მოყვანილობა, ახსიდა... 1958 წელს ჩატარდა სარესტავრაციო სამუშაოები, რის შედეგად გაინდელი (მე-11 საუკუნის) ფერწერის ქვეშ გამოვიდინდა მე-17 საუკუნის კედლის მხატვრობის ნაწილები. გარდა ამისა, უწარადებას იყურებს დასავლეთის შესასვლელის თავზე გამოვლენილი ნაღისებრი ფორმის ლუნეტი. ლუნეტის მონაზღოობას და ამავე ფასადზე მოთავსებული ჭრის გამოსახულებას მედლიონში პარალელები მოკოვებამ ქართულ ადრექრისტიანულ ძეგლებზე და მათ შორის V საუკუნის შესანიშნავ ბაზილიკაზე — ბოდნისის სიონზე.



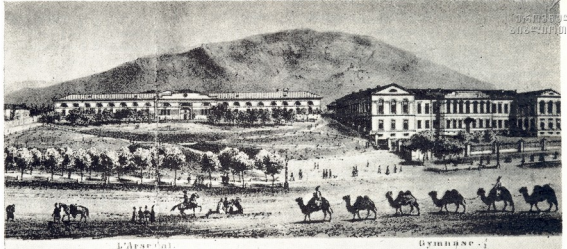
Palais du Prince.

ბაზილიკის დასავლეთით, შავთლის ქუჩის პირას დგას აგურის სამრეკლო. იგი ცენტრში გაჭრილია შვისრული თლით და ქუჩას აკვერტებს დაბალ ბაქანზე მდგარ ტაძართან. კარბუქს თავზე მოქცეული წარწერა გვაუწყებს, რომ იგი აშენებულია ქართლის კათალიკოსის დომენტის მიერ 1675 წელს. სამრეკლოს არქიტექტურა (აგურის წყობის ხასიათი. შეისრული თაღები) დამახასიათებელია გვიანფორმალური საქართველოსთვის, როდესაც ხუროთმოძღვრებაშიც გზას იკვლევს ირანული გავლენა.

არწრუნის მარბებსლ — აღა.მამამდა.ხანის შემოსევისას დანგრეული ქარვასლების ადგილზე XIX საუკუნეში ახალი ქარვასლები შენდებოდა. ასეთვე ბედი ეწია თბილისის ქარვასლასაც, რომელიც მეფე როსტომს აუგია 1650 წელს სიონს აკვერტებს და შემდეგ თბილელისათვის უბოძებია. სწორედ ამ ქარვასლის ნანგრევებზე აშენდა XIX საუკუნეში არწრუნის ქარვასლა. იგი სიონის ქუჩასა და სანაპიროს შორის არის მოქცეული. ქარვასლა სერიოზულად დაზიანდა ხანძრისგან და იგი 1855 წელს გადაეთდა. სიონის ქუჩაზე გამოხული ფსადი კი 1912 წელს შეიცვალა მოდერნის სტილში.

სასტარში — საზაარეზო მოედანი თბილისში გარეთუბანში მტკვრის პირას მდებარეობდა. დღევანდელი კომუნარების ბაღის ქვედა ნაწილის ტერიტორიაზე, იგი აღნიშნული აქვს ვახუშტი ბატონიშვილის თბილისის 1735 წლის გეგმაზე № 28-ით და ექსპლიკაციაში „შეიდაი ანუ ასარეზო“ ჰქვია. „შეიდაის“ შუაგულში მას გამოსახული აქვს ყაბაზი — მაღალი სვეტი. მასზე თასს ან სხვა საგანს დამდენენ, რომელიც მოასპარევე მხედრებს იხრთ უნდა ჩამოეგდოთ. უფრო ადრე ეს ადგილი ყაბაზით ცენტრში გამოსახული აქვს ტურნეფორს თბილისის საერთო ხედის ჩანახატის წინა პლანზე (1701 წ.)

ვახუშტის გეგმაში „შეიდაის“ ზემოდან (სამხრეთ-დასავლეთიდან) მეფის საბაზიერო საზღვრავდა, ჩრდილო-დასავლეთიდან — კედლით გარშემოვლებული „უკაიბულას ბაღი“ (აწინდელი ჭრავიშვილის ქუჩის გადაღმა), მოპირდაპირე მხარეს ასარეზოს ვანქის უბნის სომხური სასაფლაო ემიგნებოდა (აწინდელი კლემენტინე-



გოლოვინის პროსპექტის დასაწყისი XIX ს. 50-იან წლებში. მარცხნივ: მეფისნაცვლის სასახლე, არსენალი, გიმნაზია.

ობის მოედანი). ხოლო ქვევით, მტკვრის პირას გეგმის შემდგენელს № 27-ით „მეიდნის სასახლე“ აქვს აღნიშნული. სასახლე საზღვარგარეთის ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობის საზოგადოების ახლანდელი შენობის ადგილზე იდგა. ეს ის სასახლე უნდა იყოს რომელიც (1751 წელს) თეიმურაზ მეორემ რვეთს ორბელიანს უწყალობა, წყალობის წიგნში ნაბოძარი ადგილის საზღვრები დადგენილია მტკვრის კალაოტსა და „მეიდნის“ შორის. სასაპარტუო მეიდნის გავლენით შეიქმვა ქალაქის ზოგიერთი სხვა ნაწილსაც. ახე მავა-შემდგომში, როდესაც მილანოს ორბელიანები დაიუფლნენ და „ორბელიანის უბანი“ აღმოცენდა, კონსტანტინე ორბელიანის სახელი ეწოდა. ხოლო მოგვიანებით მდაათოვისა, რომელსაც ორბელიანებმა დაუთმეს იგი.

პორუჩიკ ჩუიკოს მიერ შედგენილ თბილისის 1800 წლის გეგმაზე „მეიდნის“ „უბახის მოედანი“ ჰქვია. „უბახი“ „ასპარეზის“ პარალელურად უფრო ადრინდელ საბუთებშიც გვხვდება. XVIII საუკუნის ბოლოს და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ამ მოედანს მხოლოდ „უბახის“ უწოდებდნენ. 1800 წლის გეგმაზეც უბახის საზღვრებზე ისევ უაზოვლას ბაღი და ვაჭის უბნის სასაფლაოა. მტკვრის პირას ვრცელი ორბელიანების უბანია. აღარ არსებობს მეფის საბაზირო ზედა ნაწილი. აქ აგურხანაა აღნიშნული.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარშიც, უბახსა და კი-დობასთან ერთად, აქ სხვა სახის შეიკრებებებიც ეწყობოდა — ურბების, მამულების, აქლემებისა ცი, ამავე დროს უბახის მოედანს სასიეროდაც იყენებდნენ.

გასული საუკუნის შუა ხანებში უბახის ადგილზე სამხედრო პლაცი მოაწყეს. 1859 წელს ბარიატინსკის ინიციატივით, არქიტექტორ ოტო სიმონსონის პროექტით, საფუძველი ჩაეყარა პირველ საზოგადოებრივ ბაღს თბილისში. იგი საზოგადოებრივად დაიხსნა 1865 წელს და მას რუსეთის იმპერატორის პატივსაცემად აღქმანდარეს ბაღი უწოდეს. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარე-

ბის შემდეგ ბაღი კომუნარების სახელობისაა. უსპახუნანა — აშაშახანა ანუ სასადილოების რიგები (სახაშუები, საქაბუები) განლაგებული იყო თათრის (ახლანდელი გორგასლის) მოედნის სამხრეთ მხარეს და გორგასლის ქუჩის დასაწყისში. ი. გრიშაშვილი აშაშახანის აღწერისას აღნიშნავს: „ყოველი რესტორნის პატრონს მუშტრის საამებლად, „ხიმებანი ორკესტრის“ ნაცვლად, შეტოლებული ჩიტები ჰყავდა გალაში“.

ბაბაშინი — დღეს მშენებარე საცხოვრებელი უბანია ვაჭის განაპირა. პროექტი ითვალისწინებს 8500 მაცხოვრებელს 25 ჰექტარზე. მიკრორაიონი წარმოადგენს რელიეფის სამ ტერასაზე განლაგებულ რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებულ კომპლექსს. თითოეული კომპლექსი წარმოადგენს 16-სართულიანი კოსტურა, ე. წ. კასკადური და ტერასული სახელებისაგან შედგენილ შერეულ განაშენიანებას (არქიტექტორთა ჯგუფი ბ. მამინაიშვილის ხელმძღვანელობით).

აღერ აქ ბაღ-ბუნტები და ფარებები ჰქონდათ წუნეთი გულეების. სიტუა, „ბაგა“ დაბნული საქონლისათვის განკუთვნილ საკვების ჩასაყრელსაც ნიშნავს. შესაძლებელია აქედან მოდის ადგილის და შემდეგ სოფლის სახელწოდება.

ბაზაზხანა — ახე ეწოდება მშუდით, ჩითით, ფარჩით, ბამბითა და მატყლით მოვაჭრეთა დუქნების რიგს. ფეოდალურ თბილისში ორი ბაზაზხანა იყო. დიდი ბაზაზხანა აქ ზემო ბაზაზხანა მდებარეობდა აწინდელი მოედანის ქუჩის იმ მონაკვეთზე, რომელიც სიონის ქუჩის პარალელურად მდებარეობს. ინგლისის ქუჩასთან გადაკვეთის ადგილიდან, დაახლოებით სიონის და ერეკლეს ქუჩების თავშეერთებზე, ამ შენაურზე ე. წ. ჩორსუ-ბაზარი მდებარეობდა. მცირე ანუ ქვემო ბაზაზხანა კი თათრის (დღევანდელი გორგასლის) მოედნის სიახლოვეს იყო. იმ ქუჩაზე, რომელიც „ბამბის რიგის“ სახელით არის ცნობილი. XIX საუკუნეში თბილისში კიდევ ერთი „ახალი ბაზაზხანა“ გაჩნდა ე. წ. „ბნელ რიგებში“ (აწინდელი შარდენის ქუჩა).

ბამბის რიში — ქუჩა ვახტანგ გორგასლის მოედნის სიახლოვეს მდებარეობს. აღერ აქ ბამბით, მატყლით, ჩითით, ფარჩით მოვაჭრეთა დუქნები იყო განლაგებუ-

ლი. ქუჩა ერთ-ერთი იშვიათთაგანია თბილისში, რომელსაც შუასაუკუნოვანი სახელი დღემდე შემორჩა.

ბაბინის მოედანი — თბილისის გლავნით შემოსაზღვრულ ძირითად ნაწილში — კალაში ორი ვრცელი მოედანი არსებობდა, ერთი მათგანი — ციხის ან თათრის მოედანი მეტეხის ხიდის სახაზოვეს იყო. დღევანდელ გორგასლის მოედნის ადგილზე, მეორე კი — ბატონის ან მეფის (იგივე „ზემო“) მოედანი მდებარეობდა სიონსა და ანჩისხატს შორის, ამჟამინდელი ერთეულს მოედნის საშრებით, ზოგჯერ ბატონის მოედანს იგივებენ ხოლმე ერთკელს მოედანთან, რაც სწორი არ არის, მოედნის ირგვლივ განაშენიანება მთლიანად მოიპოვა ალა-მამადა-ხანის შემოსევისას. ეს მიდამოები ბელახლა განაშენიანდა XIX საუკუნეში იმგვარად, რომ შუასაუკუნოვანი დაგეგმარებიდან არაფერი შემორჩენილა.

ბაბაღბან — ძველ თბილისში სურსათ-სანოვაგის ორი ბაზარი იყო. ერთი მათგანი განლაგებული იყო ავლაბარში, ამჟამინდელი მეტეხის ქუჩის სწვრივად, მეორე კი (ძირითადი) თათრის მოედანზე მდებარეობდა. აქ ერთმანეთის გვერდით იყო მოთავსებული ბაულები ხილი, ბოსტნეულით და სხვა სანოვაგით მოვაჭრეთა). უახსების, ალაფების (ფეკილით და მარცვლეულით მოვაჭრეთა), მეთევზეების დუქნები. ზოგიერთი ცნობით, ბაულებს დუქნები ვერცხლის ქუჩის ბოლოში ჰქონიათ.

ბაილში — ბეთლემის ეკლესია დღეს ფეთხიანის ეკლესიად ცნობილი ტაძრის პირვანდელი სახელწოდებაა. საქართველოში კრიტიანულ სამლოცველოებს ხშირად ე. წ. „წმინდა ადგილების“ სახელებს არქმევდნენ. ებრაულად „ბეთ“ სახლს ნიშნავს, „ილი“ — დევისას. ამგვარად „ბეთილი“, „ბეთლემი“ დვის სახლს ეწოდება. ბეთ-ლემში ან ბეთლემში თავდაპირველად ქაანანელთა, მოგვიანებით კი იუდეველთა ქალაქი იყო სამხრეთ პალესტინაში (დღევანდელ იორდანიაში) და ბიბლიის მიხედვით დავითის სამშობლოა. სახარების მიხედვით აქ იესო ქრისტე დაიბადა.

გაღმოცემით, თბილისის ბეთლემის ეკლესიას ვახტანგ გორგასლის ზეობის ხანაში ჩაეყარა საფუძველი. ჩვენამდე მრავალი გადაკეთებით (განსაკუთრებით ინ-

ტერიერში) მოღწეული ეკლესია აუგია თავად გივი ამილახვარს 1740 წელს. ეს ის გივი ამილახვარეა, რომლის თაოსნობითაც 1742 წელს ააშენეს ქვეყნის მთავრობის ახალი ეკლესია (დღევანდელის წინამორბედი). გივი ამილახვარი, ქართლ-კახეთის სამეფოს პოლიტიკური მოღვაწე, სამამლახვროს უფროსი, ზემო ქართლის სადროშოს სარდალი და გორის მოურავი ყოფილა. მის არაერთი ციხე და ეკლესია აღუდგენია. ბეთლემს სომხური ეკლესია დაეპატრონა და მას ფეთხიანი ეწოდა. თუმცა ეკლესიას, როგორც ქართველთათვის უძველეს „წმინდა ადგილზე“ აგებულს, ქართველი მრევლიც ჰყავდა.

ბაბინის — თათრის (დღევანდელი გორგასლის) მოედნის საშრით. დასავლეთ ხაზზე განლაგებული დუქნების უკან წმ. ეკატერინეს სახელზე აგებული ბერძნული ეკლესია იდგა. ეს ეკლესია, რომელსაც დავით აღმაშენებლის ზეობის ხანაში ჩაეყარა საფუძველი (XI ს.), თემურ-ლენგმა დაანგრია XIV საუკუნის მიწურულში. აღქანადრე პირველის მეფობის დროს, 1430 წელს მონასტერი აღუდგენიათ. 1718 წელს ალა-მამადა-ხანის შემოსევის შედეგად ეკლესია კვლავ ნანგრევებში აღმონდა. პლატონ იოსელიანის ცნობით, მის ნანგრევებზე სინას მთიდან მოსულ ბერებს კვლავ აუშენებიათ ეკლესია. ეკლესიის გარდა მონასტრში სხვადასხვა სახის სამეურნეო ნაგებობებიც ყოფილა. შემოსავალი სინას მთის ბერებისათვის ყოფილა განკუთვნილი. მონასტერს თავისი დუქნებიც ჰქონია. ერთი მათგანი უშუალოდ თათრის მოედანზე გადიოდა. ეს დუქანი ერთელ მეორემ უბოძა მონასტერს 1781 წელს. აქვე მდებარე ბერძენი არქიმანდრიტის სასახლეც, მონასტრის თბილისელები ბერძენხანას უწოდებდნენ. ეს სახელწოდება გვხვდება საბუთებში და ცალკეულ ავტორებთან.

ბერძენხანას მართუობა მოხაზულობის უბანი ეკავა თათრის მოედანს, ლილახანასა და ქიაბაზხანას შორის. ქიაბაზხანა (აშაშხანა) მონასტრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კედლს გასდევდა მტკვრის მხარეზე, ლილახანა კი მის პარალელურად მიემართებოდა მოპირდაპირე კედლის გასწვრივ (შედგომში ქუჩას სამღებრო ეწოდება).

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

გოლოვინის პროსპექტი XIX ს. ბოლოს



ბამდე აუწყავია და შიშველი ფეხები ბუხარის კვანძო
ნოფიციებზეა. კუთხეში ჩვიდმეტოდე წლის ქორიკა
ბიჭი ზის. ეროვნული
გამგზავნი

მერი. (შეშას შეაგდებს ბუხარში. გალინიანებით).
:ღარ მოგზურდა მაგიდაზე ძუნძული, ბაზიერო!
(კაცი ჟიუტად განაგრძობს როკას)
(ფეხებს ჩამოუშვებს ბუხრიდან)

ოპ. როგორ ჩაგაფარებ მაგ მოტკვლილ თავში!
(დაიბრება და ქოშს ისვრის კაცს, ის პაერშიკა
ლიკურს, მერე მოწყვეტით ჩამოჯდება მაგიდის კ-
დეზე და დაკვირვებით ათვალიერებს ფესსაცმელს)

მელოტი. (ბოთლს წაატანს ხელს) შენი ქოშით
უნდა დავლიო პატრონის სადღეგრძელო, მერი!

(ლენის ჩასხმას აბიკებს, მაგრამ მერი დგება და
ხელიდან გლეჯს იმპროვიზირებულ სასმისს)

იონა. (შლაპას მოიხდის და მაგიდის ძვიდეს ჩა-
მოეყრდნობა იდაყვით) აცალე, გალაღება ბავშვს,
ძლივს გამხიარულდა!

მერი. კარგი ვალაღებაა, ვირს დაემსგავსა ამ-
ხელა კაცი.

იონა. ვირს რას ერჩი, შე ქალო!

მელოტი. ჩემზე ლაპარაკობ?

იონა. (ლენის ისხმას) არა, ვირზე!

მელოტი. ნუ მამბრაზებთ, ნუ მამბრაზებთ!

მერი. მელოტი, წადი, შეშა დაჩეხ!

მელოტი. ახლავე!

(მაგიდაზე წამოგორდება და იძინებს)

მერი. შედ ხმაში ზერინავს, ოხერი!

იონა. მოდი, დავლიოთ, მერი!

(გარედან წვიმის ხმაური ძლიერდება)

მერი. მთელი დღეა წვიმს, წვიმს... გამოშატერა

ამ წვიმამ (პაუზის შემდეგ) წადი, იონა! პატრონმა არ

მოიყვაროს, თორემ მოგაკლავენ ბაზიერები! ხომ იცი,

როგორ სძულხართ?

იონა. შენც გძულვარ?

მერი. ისე, რა...

იონა. (ლენის სეამს...) წვიმს, წვიმს...

მერი. (ბიჭს) შენ მას ელი...

გიო. პატრონს!

მერი. ის კაცი რა იქნა, შენ რომ მოგიყვანა?

გიო. დამტოვა და წავიდა.

მერი. ბაბუაა შენი?

გიო. არა, მამა!

მერი. სახელი რა გქვია?

გიო. გიო!

მერი. რაო, ურევ?

გიო. შეგადაშივ, ისე ცუდი ბიჭი არა ვარ...

მერი. ქალაქში ცხოვრობ?

გიო. დიახ. ისე ცუდი ბიჭი არა ვარ... .

მელოტი. (თავს წამოყოფს, ზანტად გადაწე-
დება რალაც პაპკას, ქალღლს ამოიღებს და კით-
ხულიობს)

პოტენციურად საშიში. თამამად აზროვნებს.

გიო. მამაჩემს ურჩივს პატრონისათვის მიემართა,
ახალი აღმშრდელობითი სისტემა შეიმუშავაო.

მერი. წინათ კაცთმოძულეს და უაღთაბანდს
უყოფდნენ პატრონს ქალაქში.

იონა. ახლა პატრონის ავტორიტეტი ძალზე ამაღ-
ლდა. ვაი თქვენს პატრონს!

მერი. მერე და, დაგიულოებს აქ წამოსვლაზე?

ლაზა თაბაშაშვილი

ათვიინიარაგან
მიიინოს

კიენს ორ მოქმედებად და
შვიდ სურათად

მოქმედი პირები:

- გიო
- ანა
- პატრონი
- იონა
- მერი
- მელოტი
- ცალთვალა ბაზიერი
- პირველი ბაზიერი
- ყრუ-მუნჯი ბაზიერი ქალი
- ბაზიერი ქალები და კაცები

სურათი პირველი

უვითლად ჩამუქებული, ოვალური ფორმის ბუნგა-
ლო, გრძელი მაგიდა, კანტიუტად გარშემოწყობილი
სკამებით. კუთხეში მაღალი ბუხარია, ტაბლა და სკა-
მცხად გამოყენებული ჭორკოები. გრძელ მაგიდაზე
დიდი, თეთრი ბოთლი დგას, ნახევრამდე შინდისყური
ღვინით სავსე, ბოთლის გვერდით მოხრდილ ზურის
ნატებია. შლაპასა და ძველანებში გამოწყობილ მა-
წანწალას თავი გვერდზე გადაუხრია და მაგიდის
კედზე რალაც ყრუ რიტმი გამოჰკავს, მაგიდაზე,
ბოთლს ვარშემო ზორბა, მელოტი კაცი ცეკვავს, მუ-
ცელზე განსკვეული შინდისყური პერანგი და გრძელ-
ჩექმები ავიდა. კაცი უხმოდ ცეკვავს ბოთლას გაა-
წეშით.

ბუხართან გრძელკაბიანი ქალი ზის, კაბა ნეხლე-



გ ი ო . ახლა ჩემთვის ყველაფერი სულერთია.
 მერ ი . რატომ?
 მ ე ლ ო ტ ი . (განაგრძობს კითხვას) ბავშვიბიდან
 უყვარდა ერთი ქალიშვილი, შემდეგ ის გოგო მშობ-
 ლეშმა პოლიციის უფროსის ვაჟიშვილზე გაათხოვეს.
 გ ი ო . მაშინ ქალაქში არ იყო. დანგრეული საუდრას
 შესაკეთებლად იყვნენ წასული ეკ და მიაი მეგობ-
 რები. დაბრუნებისას გიომ გოგონას გათხოვების ამ-
 ბავი რომ შეიტყო...
 მერ ი . რა პქვას გოგონას?
 გ ი ო . ანა! (გამორკვევა) რა მკითხეთ?
 მერ ი . შენ უკვე მიახსობ?
 მ ე ლ ო ტ ი . როგორც კი ანის გათხოვების ამბაუ
 გაიგო, თოფით შეუვარდა საქორწილო სუფრასზე პო-
 ლიციის უფროსს და მის ვაჟიშვილს.
 ი ო ნ ა . წარმოუდგენელია, პოლიციის უფროსს?
 მ ე ლ ო ტ ი . პო!
 ი ო ნ ა . პოლიციის უფროსს!
 მ ე ლ ო ტ ი . პო-მეთქი და მის ვაჟიშვილს!
 ი ო ნ ა . პოლიციის უფროსის ვაჟიშვილს?
 მერ ი . იონა, ნუ მამოუნობ!
 მ ე ლ ო ტ ი . განაირალეს და სცემებს. ორჯერ და-
 კარგა გონება! ლოგინად ჩაჯარდა და მთელი სამი
 დღე აბოღებდა.. გათხოვდა, გათხოვდაო.
 მერ ი . ვინ გათხოვდა?
 გ ი ო . რა მკითხეთ?
 მერ ი . არაფერი...
 მ ე ლ ო ტ ი . მერც ისევ მიუვარდა და...
 მერ ი . და ისევ სცემებს, არა?
 გ ი ო . დიახ, ამჯერად უფრო საფუძვლიანად!
 მერ ი . პატრონი მოგივლის, სულ ამოგივლებს
 მაგ სიყვარულობის თავიდან და ისეთ კაცს გაგ-
 ხდის...
 ი ო ნ ა . ხომ შეიძლება სულ მალე თვითონ გახ-
 დეს პოლიციის უფროსი...
 გ ი ო . ვინ, მე?!
 ი ო ნ ა . პო, შენ!
 გ ი ო . აბა, კარგად იუვაით!
 მერ ი . სად მიდიხარ?
 გ ი ო . სტუმრად!
 მერ ი . ვისთან?
 გ ი ო . პოლიციის უფროსთან...
 ი ო ნ ა . და მის ვაჟიშვილთან?
 გ ი ო . და მის ვაჟიშვილთან.
 მერ ი . შენ აქედან ვეღარსად წახვალ!
 გ ი ო . რატომ?
 მერ ი . იმიტომ, რომ აქ მოსული თავის ჭკუაზე
 ვეღარ ივლის...
 გ ი ო . ვინა ხართ თქვენ?
 მერ ი . ბაზიერები, აქ მიმინოებს გეშვან, ათვა-
 ნიერებენ... შენც მოთვინიერებები, პატრონი მალე
 მოვა.

(გაღის)

ი ო ნ ა . აქ ათვინიერებენ!
 გ ი ო . გავიცი, მიმინოებს!
 ი ო ნ ა . არა მარტო მიმინოებს, შენაირებხაც. ეს
 ბაზიეროთა სეტკაა, რომელიც მიმინოების მოთვინეა-
 რების ხერხებს ახალგაზრდებზე იყენებს. შენ ილი,
 როგორ ათვინიერებენ მიმინოს?
 გ ი ო . არა.

ი ო ნ ა . საშინელი პროცესია, გამოსუყვარების
 პროცესი, შელოცვას ეძახიან ესენი. ^{პროცესული}
 გ ი ო . მერც რა მოხდება, რომ შემდეგ ^{დღე}
 ი ო ნ ა . რა და თოფით შევარდნის მაგივრად სა-
 ქორწილო საჩუქარს მიაერთმე პოლიციის უფროსის
 ვაჟიშვილს!
 გ ი ო . მე? მთვარომევე?
 ი ო ნ ა . მე დაგესმარები გაქცევაში, თორემ დაბ-
 რუნდებიან ნადირობან ბაზიერნი...
 გ ი ო . ჩემთვის სულ ერთია! კისერი უშტრევიეთ
 ბაზიერებხაც და მიმინოებხაც.
 ი ო ნ ა . შენ არ იცი, როგორი გახდები შელოც-
 ვის შემდეგ, შენში ყველაფერს მოკლავენ ლამაზს,
 კეთილს, სიყვარულს მოკლავენ.
 გ ი ო . (ჩაიკრძება) სიყვარულს მოკლავენ?
 ი ო ნ ა . მოკლავენ.
 გ ი ო . მაშინ დავრჩები!
 ი ო ნ ა . რას იზამ?
 გ ი ო . დავრჩები!
 (სიღრმეში ბაზიერები რიტუალურ ცეკვას იწყე-
 ზენ, სცენის სიღრმიდან კოკლოზით შემოდის ორნი-
 ცოლედი წლის კაცი, მას მელტი ეხმარება. ვიღაც
 შესსახებს „პატრონი“. ბაზიერები ცეკვას წყვეტენ
 და მას მიეჭრებიან)
 პ ა ტ რ ო ნ ი . (ტყვილისაგან იმანკება) არაფერია,
 არაფერია, ნაღობობა მხოლოდ.
 (მერი ჩაიხოქებს და ჩექმას ხდის კაცს)
 არაფერია-მეთქი, დამანებე, მერი, თავი!
 (გოის შეხედავს)
 ეს არის ის ბიჭი?
 (მერი დაიხრება და ყერში უნგრულებს რალა-
 ცას)
 მაშამისა ორი ოქრო დატოვა?
 მერ ი . დიახ.
 პ ა ტ რ ო ნ ი . იონა, შენ რატომ მოხვედი?
 ი ო ნ ა . სოკოს ვკრეფდი და წვიმამ მომიხწრა.
 პ ა ტ რ ო ნ ი . თუ მერის სიყვარულმა გაგიხსენა?
 (ბაზიერები სულიან) სულ ჩვენს ლანძღვა-გინებაში
 ამოგდის იციერი და ახლა მოგენატრეთ?! მწყერი აქა-
 მეთ და შავი ღვინო არ მოაკლოთ, თორემ წავა და
 ხტუმარ-მასპინძლობას შეგვიგინებს. იონა! ხედავთ, რო-
 გორ გართულა სოკოს კრეფით, ჩემი დაღვნილი
 ბიჭებისაც აღარ ეშინია. მომითმინეთ, მომითმინეთ,
 იქნებ ჩვენს რაზმში გადაწვიტა შესვლა, მა?
 (საერო ხორხოცი)
 მე მგონი, მისვან კარგი ბაზიერი დადგება, გაწ-
 რთვნა სჭირდება მხოლოდ!
 (სახეპოციანრი ბაზიერები გარს შემოხვეყვიან იონს
 და პატრონს აყვებიან თამაშში).
 I ბ ა ზ ი ე რ ი ბ ი ჭ ი . უპირველეს ყოვლისა,
 თერთი დავაა საქირო მიმინოს მოსატყუებლად და
 კედით ნაქსოვი ღიდროსთავლება ბადე...
 მიმინოს დანაზავზე ვშლით ჩიტ-ბადეს და ბუჩქს
 ვეფარებთ. გრძელ ჭოხზე გამოზმულ დაეოს კი ფეო-
 ქვას ვაწყებებთ. მიმინო დაეოს ჩამოუჭრატლებს
 კლანკებში ჩასაგდებად და ბადეში ებმება... ბადეში
 გაბმული მიმინოს ფეხზე წონარებს ვაბამთ და თვა-
 ლებს ძაღთ ვუხვევთ... გარდა ამისა, სამხრე საღტეს
 ვუკეთებ, რომ ხელიდან გადავარდნისას წელი არ
 გადახტებეს... პირველ მწყერს რომ მოინადირებს,



აპი უნდა გაუტეხო მწუერს და ტვინი ამოაქნეონო მიმინოს... მაგრამ მანამდე სახლში მიყვანილ ტუკვის კანაუს შევხსნით და დამეს უთვით... ვაშიშლიდებთ... მერე ვაძღობთ... გაუთავებლად ჩავეყვით რაღაცას უფრო და ვაჯანჯღარებთ, ვთავყავნებთ.

პატრონი. (იკინის, ამწნეეს გიოს). მოდი, ბიჭო, აქ! (გიო ადგლიდან არ იბრება). მოდი-მეთქი! გიო. (წელი ნაბიჯით მიდის მასთან) გამარჯობა! პატრონი. გაგიმარჯოს რა გქვია?

გიო. გიო! პატრონი. რამდენი წლის ხარ? გიო. თქვენ? პატრონი. რა, მე?! გიო. რანდენი წლის ბრძანდებით?

პატრონი. (იკინის) ორმოცდახუთის გაჯღებო მილე, მოხვალ ჩემს დაბადების დღეზე? გიო. (მხრებს იჩეჩავს) თუ დამპატიებთ! პატრონი. რატომ გაუშრე მამაშენს სისხლი, ბიჭო?

გიო. სახელი მისთვის მყოხებთ, რომ ბიჭო მე-დახოს!

პატრონი. (გაკვირებული) უფრე ამას შენ?! ცალ დედა ბაჭიერი. როგორ ელანარაკები პატრონს?

პატრონი. დანებე თავი! (ინტერესით შეჰყურებს). შენ იცი, რატომ მოგიყვანეს ჩემთან? გიო. ვიცი. პატრონი. რატომ?

გიო. ვიცი-მეთქი! პატრონი. შერე, თანახმა ვარ? გიო. ჩემთვის სულ ერთია! პატრონი. რომ არ გეჯობა სულერთია აცხს?! გიო. ჩემთვის სულ ერთია!

I ბაჭიერი. ძალზე შეგიტამამდათ, პატრონო!

პატრონი. შენ ჩემზე უფრო თავმოყვარე ხარ?! I ბაჭიერი. მამატიეთ! პატრონი. (ვიოს) მოგწონს აქაურობა? გიო. ისე რა... პატრონი. შეყვარებული ხარ? გიო. ნახვამდის!

(ტრიალდება და მიდის, მაგრამ ბაზიერები მკლავში წაატანენ ზელს და შეაჩერებენ)

პატრონი. გინდა დაისვენო და ლალი კაცი გახდე? გინდა ამოგათალო ეგ სიყვარული?! გიო. (მოუტრიალდება) მინდა! (პულსა) მინდა!

პატრონი. (დგება, კოკლობით მიდის მასთან და მხარზე აღებს ზელს)

შენ კარგი ბიჭი ხარ, მე შენ ნაღდ ბაზიერს გაგხდი. ბაზიერს, აბა, დაკვირდით, რაღაცით არ გაგონებთ ჩემს ახალგაზრდობას?

(ბაზიერები ჩუმად არიან).
ნთუ ვერც ერთი ვერ ამწნეეთ მსგავსებას?
მერე. ზო, რაღაცით თითქოს გგავს!
პატრონი. (ზელს ჩიქნევს) დაბრმავებულხარო ვყვლა! (გიოს) მიდი, სიბნელეთი დაქეი და რაც უნდა დაინახო, ხმა არ გაიღო ის გოგო შემოიყვანეთ.
გიო. (მხრებს იჩეჩავს და სიბნელეში გადის)
კი, ბატონო!

პატრონი. მართლა საოცრად მაგონებს ჩემს

ახალგაზრდობას. (მერი გადის და ანი შემოჰყავს).

პატრონი. გამარჯობა!
ანი. გამარჯობაო!
პატრონი. დაწუნარდი. მოისვენე ცოტა!
ანი. ღია!

პატრონი. ხომ კარგად გეპყრობოდნენ?
ანი. ღიახ.
პატრონი. რა გქვია?
ანი. ანი.

პატრონი. რატომ მოხვედი ჩემთან, ანი?
ანი. მე არ მოვსულვარ?
პატრონი. აბა?
ანი. მომეყვანეს.

პატრონი. ვინ მოგიყვანა?
ანი. არ ვიცი. ვიღაც კაცებმა.
პატრონი. ქმარმა რატომ გამოგაგდო სახლიდან?
ანი. ვტიროდი.

პატრონი. რაო, რაო!
ანი. ვტიროდი ბევრს.
პატრონი. რატომ ტიროდი?
ანი. ისე... მეტირებოდა!

პატრონი. მტირალა გოგო ხარ?
ანი. ალბათ.
პატრონი. მკლავები მიჩვენე! (მეჭებს უსინჯავს) რატომ დაისვი მკლავზე სამართებელი?

ანი. ცულ გუნებაზე ვიყავი!
პატრონი. ყოველ უგუნებობაზე იჭრი ძარღვებს?
ანი. არა. მაშინ ძალიან ცულ გუნებაზე ვიყავი.

პატრონი. იმიტომ, რომ ქმარი უნდა შემოგწოდოდა ლოგინში? მშენიერია, არა, ქორწილის პირველ დამეს პატარაალი სისხლში რომ ცურავს მაგიტომ გამოგადეს სახლიდან?

ანი. ღიახ.
პატრონი. და კიდევ ტირილის გულისთვის?
ანი. ღიახ, მობეჭრდათ.

პატრონი. რა მობეჭრდათ?
ანი. ჩემი ტირილი მობეჭრდათ.
პატრონი. მოკლედ, სხვა გიყვარს და ძალით გაგათხოვეს, არა?

ანი. ღიახ.
პატრონი. რა ჰქვია იმ ბიჭს, შენ რომ გიყვარს? (ანი ჩუმად დგას)
არ გინდა მიპასუხო?

ანი. არა.
პატრონი. გინდა იმ ბიჭის ნახვა?
ანი. არა.

პატრონი. რატომ?
ანი. იმიტომ, რომ ციხეში წაიყვანენ.
პატრონი. ასე გითხრა მამამთილმა?
ანი. ღიახ. თვალცი რომ მოყრა. ციხეში ამოვალა-პობო!

პატრონი. ღირსია ის ბიჭი შენი სიყვარულის?
ანი. მე ვარ მისი უღირსი, ბატონო!
პატრონი. მაშ ანუთი კარგი ბიჭია გიო?
გიო. ანი! (მორბის მისკენ, მაგრამ ბაზიერები უყვლავენ ზასს, შებოკავენ და გაჰყავთ)

ანი. გიო! (ტირილი აუვარდება)
პატრონი. საქმარისად ავირუყეთ გული. ხვალ ჩაუტარებთ შელოცვას. მანამდე კი... ერთმანეთს



არ შეხვედროთ. მელოტო! შენ უღარაჯებ გიგოს. ახლა კი, წადით. მიმინოები ჩააპურეთ! მერი, ტაშტა მომბატნე თბილი წყლით, თორემ გამათავა ტვიცილმა.

(მაზიერები წადიან, ანი მელოტს გაყავს)
პატრონი. (წასასვლელად გამაადებულ იონს) მტოვებ, სიურმის მეგობარო? დარჩი რამდენიმე დღე, რქნებ მოგეწონოს აქაურობა.

იონა. დაჯრები?
პატრონი. ბაზიერების არ შეგეშინდეს. ხელს არ გახლებს არავინ!

იონა. აბა, როდის ვიპავი შშიშარა?
პატრონი. მო, შავს ვერ დაგაბარალებს კაცი. ისე კი, დღეს შეიძლება რომელიმეს ალერსიანად გამოეჭრა შენთვის ყელი. მე გადაგარჩინე.

იონა. გმადლობთ.

პატრონი. არაფერს. ახლა რამდენიც გინდა იტლიკინე ჩემზე ქალოქში, ვეღარაფერს დამიშავებ.

იონა. ვიცი. ძალიან მომძლავრდი!

პატრონი. წადი ახლა და დაისვენე. ხვალ ვიღამაპარაკო, ბავშვობა გაიხსენოთ.

იონა. გავიხსენოთ! (ვალის შემოდის მერი ტაშტით ხელში და ფეხითი უდგამს პატრონს).

პატრონი. (კენესის) უშ, ცოტა დამაიამა, ეს რა ბალახ-ბულახი ჩავიყრია?

მერი. საშუარნალო ბალახია.

პატრონი. საქმეზე ვიღაპაროთ, ქალოქთან ვაქრობა როგორ მიიღის?

მერი. ყველა დუქანი ჩვენი ნანადირევითაა სავსე.

პატრონი. პოლიციის უფროსს თუ გაუგზავნეთ

ოცი ოქრო?

მერი. დიახ, დღეს დღიით.

პატრონი. გაგვატყუავა ოხერმა! ახლა რაალიც რომ გამომიგზავნან!

მერი. ასეთი რთული წყვილი ჭერ არ შეგაკვებდრია.

პატრონი. რთული, არა, რთული მე არ ვიცი. ზეი ისე შავს, თითქოს ჩემი შვილი იყოს. კარგი ბიჭია! მე და ეგ ბიჭი დიდ საქმეებს გვაყავებოთ. ძალა ვიკრძენი მასში, ჩემული ძალა იონა არ გაუშვათ, ახლა ჩვენთვის საშიში აღარ არის. ბევრი ასეი, რაც უფრო გაიბითურებს თავს სიმთვარელში, მით უყეთსი, ბაზიერების მახსარად უნდა ვაქციოთ იონა, ჩემი სიურმის მეგობარი!

მერი. იყოს ნება შენი!

პატრონი. ისე კინადამ შევეწირე თქვენს სიყვარულს. ახლაც მტკია სინსტეში ნატყუარი მხარი!

მელოტი. (კენესა-კენესით შემოდის, თავზე ქალივით წამოუხარავს თავსფარს). ვაიმე, პატრონო, მტკივა, მტკივა...

პატრონი. რა გტკივა?

მელოტი. (კენესის) თავი, პატრონო, თავი!

პატრონი. ეგ შენ დიდი ხანია გტკივა!

მელოტი. არა, არა. ახლა სხვაწაირად მტკივა,

ქვა ჩამარტყა იმ ბიჭმა!

პატრონი. ვინ ბიჭმა?!

მელოტი. იმ გიომ, იმ გიომ გამაბარა!

პატრონი. (შეაწვარტარებს) თქვი, რა მოხდა, რაგვეწო?

მელოტი. ნუ მაგანჯლარებ, ნუ მაგანჯლარებ,

პატრონო!

პატრონი. თქვი!
მელოტი. ის გოგო გაიტაცა გიომ, შენ რომ მითხარი, უღარაჯეო! მე დანით გავქვეყნე...
პატრონი. ჩამარტყა, გამაბარა, გამაბარა!

პატრონი. როდის მოხდა ეს?
მელოტი. არ მახსოვს.

პატრონი. (მერის) სასწრაფოდ დაადევნე ბაზიერები. იპოვონ და ადგილზე შეულოცონ. იონა ასწავლიდა მაგათ გზას. შორს ვერ წავლენ ამ წვიმაში.

მერი. ახლავი! (გარბის).

მელოტი. (კოლთაში თავს ჩაუღებს პატრონს) მამარაზებენ, ყველა მე მამარაზებს, პატრონო!

ს უ რ ა ტ ი მ ე ო რ ა

(წვიმის ხმაური. სიბნელე. სინათლის მერთალი შექვი ავანსცენაზე შეგროვილ წიწვის გროვავზე წამოწოლილი გიოს და ანის ეცემა. გიოს წულეზეთი გაუნღია და პერანკით თმას უშმარალებს გოგონას).

ანი. გაიცვდები, გოო, ჩაიცი, გთხოვ! (იციანის). დამანებე თავი! (უცბე ჩააქერდება გიოს შიშველ მერსს) რა დალურჯებული გაქვს ტანი... როგორ გცემს ასე უმოწყალო? აჟ... აჟ, აჟ კი თვეშისხელა სილურჯი! (იციანის ნაიარვე ადგილებში ბიქს)

ღმერთო, ნეტა ეს სისწარა არ იყოს, ჩემს გეკრდით რომ ხარ, რომ შემძლია შეგებო, გაკაცო, თვალეში ჩავხვდი!

(თავზე მოკილებს ხელებს და დიდხანს უყურებს თვალეში). მე აღარ მჭეროდა... აღარ მჭეროდა, თუკი ოდისმე განახვდი... აღარც მესისწრებოდი! შენ? გეისწრებოდი?

გიო. არ მახსოვს!

ანი. თითქოს საწარელი სისწარა იყო, არა?

გიო. კარგი ადგილი გავსწავლა იონამ. სიმწარეა, წიწვი ბლომად არის. სამწუხაროდ, ცეცხლს ვერ დავანებებ, მოგვანებენ ბაზიერები.

ანი. რატომ გეწინია მათი, ვანა ასეთი ცული ხალხია? მე გგონია, ის იონა რადაცას აკარბებს, ვერაფერი გავიგე, ვერც შელოცვა-მოთვინიერების, ვერც სიყვარულის მაკვლის. როგორ უნდა მომიკან ის, რაც ჩემშია და რამაც ყველაფერს გაუშლო?

გიო. რასაკვირველია, მაგრამ იქ ჩქენი დარჩენა აღარ შეიძლებოდა. ისეც მოგაკითხავდა პოლიციის უფროსი და ის... (უქრის სიტყვა ქმარის თქვას) მისი შვილი.

ანი. (მოეხვევა) სულელო, სულელო ბიჭო! ნუთუ არ გეშისი, რომ მე იმ ვაზბატონის ხელი არ შემეხებია. შენებდი! (ხელებს ამოატრიალებს და ნაიარვე უჩვენებს ვილს) ახლა აღარ მაქვს ისეთი ლამაზი ხელეები, სამაგიეროდ, შენ ასე უფრო მოგეწონები... გახსოვს, თითის გადამკარზეც გული რომ მიმდიოდა? მაშინ კი იმ ღამეს, სულ არ შემეშინებია სამართების დასმა. ნახე, რა ღრმა ნაიარვეია!

გიო. (იციანის) მოკლედ, დიდი ნაომარი წყვილი ვართ, ნაიარვეებით დამშვენებულნი.

ანი. (შეაქერდება) შენ ტარი, ტარი... (ხელებს ზურგსლუკა მალავს) აღარ გავიფიქრებ გუნებას... (იციანის ერთმანეთს. შორიდან, წვიმის ხმაურში შემოიჭრება მგლებისა და ტურების ყმული, ღამეული



ტყის ხმაური და ევევნების წყნარი წყარუნის ხმა).

ა ნ ი. (შემართალი) მეშინია!

გ ი ო. რახი?

ა ნ ი. ღამის, ყუბილის, წვიმის, ტყის ამ ევევნების წყარუნის... თითქოს ევევნებიაო, არა?

გ ი ო. ჩემი არ გეშინია?

ა ნ ი. (სერიოზულად) არა (უღიმიან ერთმანეთს). უცებ, ან კვლავ შეკრთება).

გ ი ო. რა მოგდის?

ა ნ ი. ისევ ევევნების წყარუნი მომესმა!

გ ი ო. გეჩვენება, ტყის ხმებია!

ა ნ ი. ჰოო... იცი, რატომ მეშინია ევევნების?

გ ი ო. რატომ?

ა ნ ი. ბაზიერებს აქვთ შებზული ჩექმებზე!

გ ი ო. ევენები?

ა ნ ი. ჰო.

გ ი ო. დაგტოვებ ცოტა ხნით, დავწვევრავ აქაურობას!

ა ნ ი. არ წახვიდე, მეშინია!

გ ი ო. მხოლოდ ორი წუთით.

(გადის, ანი მარტო რჩება, მოიბუზება და თავს ჩაიკიდებს. უცებ საიდანღაც წყნარად და შეშმაარავად შემოდის გოისა და ანის სიყვარულის მუსიკალური იუმბა. მელოდია ძლიერდება. ანი თავს მაღლა სწევს და ნაოული ფეხნება სახეზე).

გ ი ო. (ბრუნდება) არავინაა! მოგეჩვენა!

(წევბა მის გვერდით. ანი მტკლებში ჩაიკიდებს მის თავს)

ა ნ ი. რა უბეში ქოჩორი გაქვს, გიო?

(ეფერება თმაზე) იცი, რა მითხრა მერიმ? მიმინოვებს. საერთოდ, ოქროსწინწკლებიანი თვალები აქვთო. მაგრამ არის მეორე, ძალიან იშვიათი გიჟის მიმინოცო, მისმენ?!

გ ი ო. ჰო!

ა ნ ი. ამ იშვიათი გიჟის მიმინოს შვი თვალები აქვსო, ამ მიმინოს თითქმის ვერასდროს ვერ იტყენ ბაზიერები, მაგრამ თუ დაიჭირებს, მაშინვე კლავენო.

გ ი ო. ვიც! შვავთვალა მიმინო არ თვინიერდება. ამიტომაც კლავენ.

ა ნ ი. მართლა რა უბეში თმა გაქვს, გიო?

გ ი ო. (თვალდახუჭული) მიყვარხარ!

ა ნ ი. (დაიხრება, კონისს) ხვალ რას ვაპირებთ?

გ ი ო. ცოტა ხნით ქალაქში შევივლით, მერე უბიანეთის სასწავლო მთავალთ და მტკუევესთან გავათავებთ ღამეს. ზეგ კი უკვე სხვა ქვეყანაში ვიქნებით.

ა ნ ი. მაგრამ ოდესმე ხომ დავბრუნდებით აქ?

გ ი ო. რასაკვირველია.

ა ნ ი. საწუალი მელოტი, როგორ გაიმეტე ასე, მე ვიფიქრე მოკლა-მოკო!

გ ი ო. ნუ გეშინია, მელოტის შტერ თავს არაფერი მოუვა.

ა ნ ი. რამხელა დანით გამოგვეკიდა...

(ანი თავს ასწევს, ეხვევიან ერთმანეთს და თივაზე წვებიან. სულ უფრო მატულობს აქამდე ყრულ მტყარი ევევნების წყარუნის ხმა. ფეხაკრებით შემოდიან ბაზიერნი, თავზე დაადგებიან გატრუნულ წყვილს და უხარმაზარ ჩიტ-ბაღეს გადაათარებენ).

სიბნელე.

(ბუნგალო. ბუხართან თავშეგვეული მელოტი და იონა ჩამოშხლარან, სიღრმეში პატრონი სტენა ბოლოსს. სამი ბაზიერი გოგონა ჩიტ-ბაღეს ქსოვს).

მ ე ლ ო ტ ი. (უცერად აღრილდება)

გაბედული ნაბიჯით,

ბაზიერო, იარ,

ჩემს მიმინოს სად წაუხვალ.

შტერო ჩიტუნია!

(წყუნით) რატომ არავინ ამუვა?

ი ო ნ ა. ხელი არ შეგისწავლით!

მ ე ლ ო ტ ი. შენ გგონია, ჩემზე უკეთ მღერი?

ი ო ნ ა. არა, ღმერთმა დამოფაროს!

მ ე ლ ო ტ ი. (ნიშნისმოგებით)

გაბედული ნაბიჯით

ბაზიერო, იარ,

ჩემს მიმინოს სად წაუხვალ.

შტერო ჩიტუნია!

მ ე რ ი. დაეურუვდიო, მელოტო!

მ ე ლ ო ტ ი. ნუ მამარაზებო! ნუ მამარაზებო!

მ ე რ ი. დაიგვიანებს ბაზიერებმა!

მ ე ლ ო ტ ი. იპოვინან, ნუ გეშინია!

მ ე რ ი. პატრონი ისე ღელავს! შენც რამ გამოგატყრა, იმ ღლას როგორ გააღავეს თავი?

მ ე ლ ო ტ ი. (წყუნით) ე. იმის ქვა ჰქონდა და...

თავზე წაივლებს ხელებს. აი, ისევ ამტკივდა.

ი ო ნ ა. ეს იმიტომ, რომ მელოტი ხარ!

მ ე ლ ო ტ ი. ჰო, თმა რომ ჰქონოდა, ასე არ მტკინებოდა!

ი ო ნ ა. გინდა თმის ამოყვანის უბიარი ხერხი გასწავლო?

მ ე ლ ო ტ ი. (გახარებული) მასწავლე, რა!

(იონა გადისხრება და უჩრჩხულესს ყურში)

მ ე ლ ო ტ ი. (ჩაფიქრდება) კი, მაგრამ თავზე ვის დავაუშვებინო?

ი ო ნ ა. ეგ უკვე გადასაწყვეტი პრობლემაა, მელოტო!

მ ე ლ ო ტ ი. საკუთარი არ შეიძლება?

ი ო ნ ა. როგორ არა, მაგრამ სხვისი სჭობია!

მ ე ლ ო ტ ი. რამდენ ხანში ამომივა?

ი ო ნ ა. შარღს გააჩნია!

მ ე ლ ო ტ ი. (დაეკვივებით) მატუეებ შენ რაღაცას?!

ი ო ნ ა. ღრუტ, ღრუტ, ღრუტ!

მ ე ლ ო ტ ი. ნუ მამარაზებ, ნუ მამარაზებ!

ი ო ნ ა. მაინც საკვირველია, როგორ გაგზადებს ანთი ილიოტო, შენ მშვენიერი ყმაწუილი იყავი, მე ბომ მახსოვხარ!

მ ე რ ი. (მგუბლ) ჰოდა, შენთვის შეინახე ეგ მოგონებები, ტვინს ნუ ურეე მელოტის!

ი ო ნ ა. რაც აღარა აქვს, რა უნდა აეუროო, ისე, შენც მახსოვხარ, ჩემო მერი... ისიც მახსოვს როგორ მიყვარდი!

მ ე რ ი. მეც მშვენიერ ქალწულად გახსოვარ?

ი ო ნ ა. არა, შენ თავიდანვე კახას სული გქონდა!

მ ე რ ი. ყველა ქალწული პოტენციური კახაა, ჩემო იონა!

მ ე ლ ო ტ ი. (წყუნით) შე არ მოეწონვარ კახებს!

სანამ ერთ გემრიელ თავურს არ ვგლიჯავ, არავინ მომეყება!

პატრონი. (რალა ცინკარგულემას ამღვეს
ბაზირ გოგონებს, შემდეგ ზუზუბთან მიდის და ჭირ-
კოზე ჩამოჭდება) დამადევინეთ ერთი ჭიკა!
(ფეხზე წამოდგარი მელოტი და მერი სწრაზად
ღვსებენ სასმისს) გაგიმარტოს!
მერი. ღელავ, პატრონი?
პატრონი. არა, შორს ვერ წავიდოდნენ. ჰა,
იონა პატონი, გააპარე ბავშვები და გიხარია, არა?
იონა. შე გზა ვასწავლე მხოლოდ!
პატრონი. (მკლავებს შლის გაკვირებისაგან)
განა ეს ცოტაა?
იონა. სამწუხაროდ, ცოტაა!
პატრონი. აღარ დაიღაღე ჩემთან ბრძოლით?
იონა. დავიღაღე, სამწუხაროდ! (ღონის სვამს)
მერი. ნუთუ იპოვნია?
იონა. გაბედული ნაბიჯით, ბაზირო იარ...
მელოტი. (წამსვე აყვება) ჩემს მიმინოს სად წა-
უხვალ, შტერო ჩიტუნია?
პატრონი. შენი ნასროლი ტყვია ახლაც მხარში
მაქვს ჩარჩენილი. სინეტუმი მახსენებს ხოლმე თავს,
წვიმები კი ხშირი იცის ამ დალოცული ტბიანეთში!
იონა. იქ ვერ მოგარტობ, სადაც გიმონებდა...
მერი. რა სამწუხაროდ, სამწუხაროდს გაიძახი
ნოლი დღე! რას აიკვირებ ეგ სიტყვა!
იონა. ბევრ რამეზე ვწუხვარ, ჩემო მერი!
პატრონი. რა ბოროტები ხართ სიყვითლე თავ-
გადაღებული კაცები!
იონა. ეგ პარადოქსები შენი გამოშტერებული
ბაზირებისათვის შეინახე.
მელოტი. როგორ ელაპარაკები პატრონს?
იონა. ღრუტ, ღრუტ, ღრუტ!
მელოტი. მახარავებს, პატრონი!
პატრონი. შეც მხარავებს, მაგრამ რა ქვია,
სტუმარს ხომ არ დავსჯი? სტუმარი ღვთისა!
მერი. საიღის გავაწყობ, პატრონი, დღეს ღუქმა
არ ჩავსვლია პირში!
პატრონი. დაეგდე მანდ!
იონა. ვერ დაქვნიან ბავშვებს შენი ბაზირები,
ღვენილი ყოველთვის უფრო სწრაფად გარბის, ვიდრე
მდედარი!
პატრონი. (მშვიდად) ვერ დაქვნიან და შენზე
ვიყრი ჭავს, ჩემო იონა, წამებში ამოგზავნი სულს!
იონა. (გაკვირვებული იცინის) შე მშინებ წამე-
ბით და სიკვდილით? შე ხომ ისედაც ვიცი, რომ ადრე
თუ გვიან მომკლავ!
მელოტი. გამოვიტრა ყელი?
იონა. გაბედული ნაბიჯით, ბაზირო, იარ!
მელოტი. (წამსვე აყვება) ჩემს მიმინოს სად წა-
უხვალ, შტერო ჩიტუნია!
პატრონი. მარტო დაგვტოვეთ შე და იონა!
(მერი და მელოტი გადიან. სასმელს ჩამოსასხამს!)
ეს ჩვენს ბავშვობას გაუმარტოს, ჩემო იონა! შე მარ-
თლა მიყვარდი მაშინ, მაგრამ რა მომტანა ამ სიყვარ-
ულმა ტკივილების გარდა?
იონა. შეც მიყვარდი!
პატრონი. და მაგტომ მესროლე ტყვია? ხო-
ნანდარა მერის გულისთვის?!
იონა. გიყვარს?
პატრონი. მიყვარს, მიყვარს! შენ, ჭკვიანმა

კაცმა, რატომ არ მოინდომე გაგერკვია, როგორც და
რატომ მოხდა ის ამბავი?
იონა. უნდა მომეყალი მაშინ!
პატრონი. სიცილის ყველა მქადაგებელი ბო-
როტმოქმედზე უარესია!
იონა. უშაღლესი სიყვითე სამართლიანობაა!
პატრონი. კარგი, მახე იუსი, ჩემო სამართლი-
ანო და კეთილო იონა! ახლა ისიც მითხარი, რატომ
მხოვედი ჩემთან?
იონა. არ ვიცი!
პატრონი. არ იცი?
იონა. მართლა არ ვიცი! ერთ მშვენიერ დღეს
გამეღიპა ჩემს თევზითა და ნაარულით ამპორებულ
სარდაღში, გარეთ გამოვდი, შეხინდებამდე ვიბოდი-
აღე მტკრიან ქალაქში და ისეთი სიმარტოვე ვიგარ-
ძენი, რომ კინაზად ყუთილი მოვრთე. თქვენი სიძულ-
ელი მირჩენია ქალაქელთა გულგრილობას. შენთან
ბრძოლითაც დავიღაღე, უფრო სწორედ, დავიწვი.
ჯადმწვარი კაცი კი მალე უნდა მოყვდეს.
პატრონი. მოკლედ, მარტო არ გინდოდა სიყ-
ველილი, არა?
იონა. ჰო, ეგეც არის შენ ისიც არ იცი, შენი
იარაღის საწყობიც რომ ვიპოვე, ერთი ამბავი ავტე-
ხე ქალაქში, მაგრამ კაცმა ყური არ შეიხერტა!
პატრონი. ქალაქი დიდი ხანია ჩემია!
იონა. ჰო, ვიცი!
პატრონი. მაშ იარაღის საწყობსაც მიაგენი?
ეს უკვე ჩემი შეედომია! ეპ, ჩანდაბას ყველაფერი,
მოდი, დავლით! გაგვიმარტოს!
იონა. გაგვიმარტოს!
პატრონი. მგლების ჭოგები დარბიან გარშე-
შო, ჩემო იონა, ამიტომაც მგლებად რომ ვზრდი ჩემს
გოგო-ბიჭებს, უფრო მარდ, უფრო ბასრბილებიან,
დაუნდობელ მგლებად, ვერაფერ რომ ვერ მიაყენოს
მით ის ჭრილობები, აქამდე რომ ვილოკავ ტანზე!
იონა. რა ჭრილობები გქონდა ასეთი? შენ ერთი
გამწვარებული პატარა კაცი ხარ!
პატრონი. სტყუი! პატარაში ვერაფერს აღწევენ!
(სვამენ. უცებ თითქოს რალაკამ იფეთქაო, ყიფინით
და სტვენით შემობრბინა ბაზირნი და რიტუალურ
ცეკვას იწყებენ. ფეხზე წამოტრიალი პატრონი აღღვე-
ბით შესტყერის მათ.)
ცალთვალა ბაზირი. (გამოეყვრა მოცეკვა-
ვითა ჭაფუხს) ვიპოვეთ, პატრონი, შევიპარით! ძა-
ლიან გაგვიტორდა, მაგრამ მაინც მივაგენით კვალს,
იქვე ჩავუტარეთ შელოცვა!
პატრონი. (მეორეში ჩაიკრავს მას) გმადლობო,
ბაზირნი, გმადლობო!
ცალთვალა. ძალიან კრთული წყვილი აღ-
მონდა, ჭვარს გვაყვებს! საბოლოო კამში გოგონა
მოთვინიერდა!
პატრონი. ბიჭი? (უცერად სირუმე დაიბუღებს
ბუნვალოში) ბიჭი-მეთქი?!
ცალთვალა. ბიჭი არ დემორჩილა შელოცვას
წებს!
პატრონი. რაო?
ცალთვალა. ბიჭი შევთვალაა, პატრონი!
პატრონი. (ნაძალადევი სიცილით) შეუძლებე-
ლია, ბაზირნი!
ცალთვალა. (ჭიუტად) რატომ? ჩვენ ხომ



გვქონდა ასეთი შემთხვევა ამ ათილდე წლის წინ.
 პატრონი. (შეკავებული რისხვით) შეუძლებელია-
 ლია-მეთქი!
 ცალთვალა. ეს გიო ნამდვილი შავთვალაა,
 მისი მოთვინიერება შეუძლებელია! ჩემი თუ არ გქონ-
 რად, სხვა ბაზიერებს ჰყოფით!
 (ბაზიერთა გგუფი დღემ)
 პატრონი. შე კი დავიმტკიცებთ. რომ თქვენ
 ცდებით. (შეშფოთებით) სად არის გიო? ახლავ მოყ-
 ვანეთ!

ცალთვალა. უგონოდაა, პატრონი!
 პატრონი. სად არის მეთქი?
 ცალთვალა. მიზინოების დარბაზშია სიკვდილის-
 თვის ამხადებენ ბაზიერები!
 პატრონი. მელოტი ახლავე ჩემს ოთახში და-
 აწივთ და გვერდიდან არ მოცილდე!
 ცალთვალა. (გაფორებით) რატომ? შავთვა-
 ლას ხომ კლავდა? შე უოველთვის კვლავი შავთვა-
 ლა მიმინოს, ასე მასწავლე შენი რა გემარაბება, პატ-
 რონი, ვეღარ გვესმის! ჩვენ ერთს გვიქადაგებ, თვი-
 იონ კი პირველი არღვევ ურყევ კანონს?
 პატრონი. (რბილად) კარგი. ნუ დეღავ, ბაზი-
 ერო, წადი, დაისვენე, გადაღლილი ჩანხარ! სხალ გავარ-
 კვეთ ამ საქონს!

(ცალთვალა პატრულად აკოცებს გამოწვდილ ხელ-
 ზე და ვაღის. მატრონის წარბის აწვევა და მელოტი
 ორი ბაზიერის თანხლებით უკან გაყვება მას).

პატრონი. (გამამხივებლად გაუღმებს გასუ-
 სულ ბაზიერებს) ყველაფერი რიგზე იქნება, მას შემ-
 დეგ, რაც ბიჭი მესაუბრა, ის შინაგანად მხოლოდ მე
 მემორჩილება! მე თვითონ ჩავუტარებ შელოცვას და
 ჩვენს რაშს მამაცი და ძლიერი ბაზიერი შევბატება.
 ხომ გქვარა ჩემი!
 ბაზიერთა რაშში. (არეულ-დარეულად) გვეჩრად!
 (შემოვიდან ორი ბაზიერი და მელოტი, მელოტი
 დანას იმზარალებს ქურთუყის კალთაზე).

I ბაზიერი. უბედურება მოხდა, პატრო-
 ნო, ცალთვალა წაქცია და საკუთარ დანას წამოეგო!

მელოტი. უკვე მოკვდა?
 პატრონი. საკუთარმა გაუფრთხილებლობამ და-
 დლა!

მელოტი. მო, ეგრეთა!
 იონა. (პატრონს ჩუმად) დროზე გადაიყვანე შენს
 ოთახში გიო, თორემ შეიძლება ვინმემ ჩუმად მოკ-
 ლას!

პატრონი. (გალიზანებით) არაა ეგ შენი საქ-
 მე! (მელოტს) ჩემს ოთახში გადაიყვანე ბიჭი და
 უდარაქვ!

(ხელს აქნევს და თვითონ იწყებს რიტუალურ
 ცეკვას, სხვა ბაზიერები ასვენებია).

სურათი მეოთხე

(სისხლასფრად ჩანუქებული, დაცარიელებული ბენ-
 ვალით, სიღრმეში ბოძზე გაკრული გიოა, თავი ულო-
 ნოდ ჩამოუვლია მკერდზე და მძიმედ სუნთქავს. წელ-
 ზევით ტიტუვლი, გაოჯლილი მელოტი ტანს იშპია-
 ლედ პირსახლით, შემდეგ წვეოს გაახვევს და ნაზად
 გაბოლებს, შემოდის პატრონი).

პატრონი. (ცოტა ხანს უყურებს განდგურებულ
 გიოს) ახსენა!

მელოტი. (წამოხტება) საქმარისად დამტყუებუ-
 ლია პატრონი! მე მგონი, მეთი აღარ უნდა!

პატრონი. (მიღის და თვალის უკეს აუწყავს
 გიოს) ძალიან გიცემია!

მელოტი. მო, ცოტა ზედმეტი მომივიდა!

პატრონი. ახსენი-მეთქი!

მელოტი. ახლავე! გამოვაფხიზლებ ჩერი!

(ვერდზე გაღის, წყლიანი კასრი შემოაქვს და სა-
 ხეში შეასხამს ბიჭს. გიო ძლიერდობით წეის თავს,
 მელოტი თავის შინდსდობით პერანგს იცვამს და თოკე-
 ზიდან ახსნის გიოს. ის ბარბაცით გადადგამს რამდენ-
 ნიმე ნაბიჯს და მაგიდის კიდეს დაეყრდნობა).

პატრონი. რამდენი დღე აშომშილი?

მელოტი. სამი, პატრონი! როგორც თქვენა
 ბრძანეთ, მეტს ვეღარ გაუძლებდა წინა შელოცვიდან
 დასუსტებულ!

(გიოს სავაზე დაქდობა უნდა, მაგრამ ფეხს გამოკ-
 რავს სკამს მელოტი და ბიჭი ეცემა)

პატრონი. (წამოაყენებს გიოს და მსუბუქად
 გაკრავს სილას მელოტს) რაებს სჩადი?

მელოტი. აბა, ის კარგი იყო, ქვა რომ მკიცვა
 თავში!

პატრონი. (რისხვით) ვაეთრე აქედან!

(მელოტი ბურტყუნ-ბურტყუნით იქვე შორიხლოს
 ჩამოქდება და კვლავ წვეოს შეახვევს)

პატრონი. (დაყვებით გიოს) არ უნდა გეწყვი-
 ნოს მაგ მუტრუისსაგან, ვირის წხელი, აბა, რა საწყე-
 ნია? რას დაუმსგავსებხარ, ბიჭო, მაგ ოხერს?! ისარ-
 გებლა არა, ჩემა აქ არუფიფიო?! არაფერია! სამაგალი-
 თოდ დაეკია ამისთვის, რა იყო? ვერ დეგხარ ფეხზე-
 (დაიხრება) აუჰ, როგორ დაგსინებია არ მოგცა, ხომ,
 ფეხსაცმლის ვახის უფლებმა? ვახიადე, ვახიადო
 ფეხზე, თორემ მოკვდები, შე საწყალო! (ეხმარება ფეხ-
 საცმლის გახდაში) ამოისუფიქე ცოტა? (წყალს ასვეს)

გიო. (ძლიერდობით ამოღერდავს) მო, ცოტა
 დამიამდა!

პატრონი. მაგარად დაგსინებია! ეს იმიტომ,
 რომ ამდენ ხანს ფეხზე მოგჩინა ყოფნა. ცოტა გაარ-
 გამოიარე ჩემთან ერთად და სულ დაგცხრება ტკივი-
 ლი, ახლა, რაც უფრო გასივდება ფეხი, მით უფრო
 ნაკლებად გეტკინება.

(აქეთ-იქით გატარებს გიოს, ბიჭი ეწყვის)

ჩემი შარალა, როგორ ჩაგაგდე მაგ პირუტყვის
 ხელში, მაგრამ რა მქენა? სანადიროდ ვიყავი ახლად
 დაგეშილი მიმინოს გამოსაცდელად და სულ ამოღვარდა
 შენი აშავი თვლიდან. შენ მშიერიც იქნები, რა გიყო
 მაინც ასეთი, მაგ ოხერმა? გაშიშლა, ალბათ, გა-
 ქანგლარა...

გიო. უფრო ჩამახოდა რაღაცას განუწყვეტლივ!
 ოთხი ბაზიერი ენაცვლებოდა!

პატრონი. კარგი, დაწყნარდი, დამშვიდდი, ჩემო
 ბიჭო! (თმაზე ეფერება გიოს ალურსიანად)

ეგე, შენი საქმე ვერაა მთლად კარგად! რა დღეში
 გაქვს, ბიჭო, ნერვები, ჩემს მოფერებაზე ცრემლი რომ
 მოგდის?! ასეთი რა გაწამებს მაგ ძალიშვილებმა?!
 დამშვიდობა, მიიწმინდე ეგ სიმწრის ცრემლი! ახლა

(გაგრძელება 150 გვერდზე)

თეიმურაზ თურგანიძის ნამუშევართა გამოფენაზე

ირინე მერაბიშვილი



საპარტიველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გამართული იყო მხატვარ თეიმურაზ თურგანიძის ნამუშევართა გამოფენა. რვა წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ახალგაზრდა მხატვარმა გამომცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოაწყო პირველი პერსონალური ექსპოზიცია, ხოლო ამ წლების მანძილზე, სხვა ქართველ მხატვართა ნაწარმოებებთან ერთად, მის ნამუშევრებს საზოგადოება გაეცნო არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთის ბევრ ქვეყანაში.

გამოფენის ექსპონატები, პირველყოვლისა, სტილისტური მრავალფეროვნების შთაბეჭდილებას ტოვებდა, რაც გაპირობებულია მხატვრულ ამოცანათა, იდეურ ჩანაფიქრთა თავისებურებებით, მათი შესატყვისი სახეითი ხერხ-

„სტუდენტები“. „მევილინე“. ტრიპტიქონის მარცხენა ნაწილი.

მუელლის პორტრეტი

„ტილ ულენშპიგელის“ ილუსტრაცია



ების ძიებით. ზოგადი ხასიათისა თუ კონკრეტულ პიროვნებათა პორტრეტებთან, პეიზაჟებთან ერთად წარმოდგენილი იყო თემატური ფერწერული ტილოები და გრაფიკული ფურცლები, წიგნის ილუსტრაციები. და მაინც, ექსპოზიციაში წამყვანი იყო პორტრეტის ეანრი. რიგი ამ ეანრის ნამუშევრების ფერწერული ენა თავშეკავებულია, ლაკონური ფერადოვანი სიბრტყეებისა და გრაფიკული ხაზის გამომსახველობაზე აგებული (სტუდენტთა პორტრეტები), ხოლო ზოგი პორტრეტი კი მრავალფენოვანი ფერწერის პრინციპითაა შესრულებული. ორივე შემთხვევაში ნათლად ვლინდება მხატვრის გემოვნება და სახვითი ოსტატობა. შემოქმედის დახელოვნებას ამ ეანრში არანაკლებ ნათელყოფს

ჭაღალდზე ფანქრით შესრულებული პორტრეტები.

ნაყოფიერია მხატვრის მუშაობა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დოკუმენტურ და მულტიპლიკაციურ ფილმებზე. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ესკიზები მულტფილმისათვის „ჩემი ეზოს ზღაპრები“.

თეიმურაზ თურმანიძე მრავალმხრივი შემოქმედია: ავტორია მონუმენტურ-დეკორატიული კომპოზიციებისა (ენგურჰესის ადმინისტრაციული კორპუსის, როსტოვის აეროპორტის გაფორმება), ესკიზებისა ჰედურობისათვის, კერამიკული ნაკეთობებისა, თეატრალური აფიშებისა და პლაკატისა. პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა თბილისის პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში.





უკვე ვეღარავინ გაგიბედავს მასეთ რამეებს, რახან მე აქა ვარ! (მაგიდასთან მიყავს)

ბიკოს, რამხელაზე გაგისივდა ფეხები! ჩამოქვები აქ! (დასვამს ჭირკოზე, ცოტა ხანს უხმოდ უყურებს, შემდეგ შეეცვალა ხმით ეუბნება)

ახლა კი ადები, შე ლაწირაკო, და ეგ ფეხსაცმელი ისევე ჩაიცვი!

გიო. (გაოგნებული) რა კვნა?

პატრონი. რა და, ეგ ფეხსაცმელი ჩაიცვინეთქი! რა იყო? გინდა შემაფურთხოო?! მაგას ვერ მოახერხებ, ნერწყვი გაგიშრა პირში. მელოტო, მოდი, დაეხმარე, თორემ გაგვიზარბაცდა ყმაწვილი!

მელოტო. (მოირბენს) გისმენ!

პატრონი. ფეხსაცმელის ჩაცმაში მოეხმარე გოის!

მელოტო. (დაიხრება და ცდილობს რამენაირად ჩატენოს ბიკის გასიებული ტერფი ფეხსაცმელში) არ ეტყვა, პატრონი!

პატრონი. ჩააცვი-მეთქი! (პუუნის შუშვდე) რატომ არ კენისის?

მელოტო. (ხეწმისი) თავს იკავებს, პატრონი!

პატრონი. ჩემს ჭინაზე, არა?! სჯობია, ცოტა იწრწუნო, შეგინსუბუქებს ტკივილს! (გიო სკამიდან ვარდება) რა დაეშარათა?

მელოტო. გონება დაკარგა რა კვნა, აღარ ეტყვა, პატრონი!

პატრონი. კარგი, დაანებე თავი და სავარძელი შემოიტანე!

(მელოტი გადის და უმაღლესი შეშაგორებს აქიორ, მაღალურბიან სავარძელს)

მელოტო. მოწყობილობები შეეუერთო?

პატრონი. არა, აღარ არის საქირო! მერს ვეღარ გაუღებს!

მელოტო. მეც ასე მგონია! ამდენი არასოდეს გვიწავლა. ოთხ ბაზიერს გაძრა სიკა, სხვები დაილაშინე, ტირიან, გვემუდარებთან.

ამას კინტი ვერ დავაძრავინებ, ცოტას კენესოდა მხოლოდ!

პატრონი. (კმაყოფილებით) ასეთი ბიჭი მჭირდება სწორედ. შავი ღვინო და უში ხორცი მომიტანე! (მელოტს პატარა კალაა და კვარტიანი ზითლი მოაქვს. პატრონი ჭიბიდან რაღაც შეეკრას იღებს და მელოტს უწვდის).

პატრონი. აბა, აიღე, შეპირებული სათამაშო!

მელოტო. (ბავშვით გახარებული) ხანის ბუშტების გასაშვებია?

პატრონი. ჰო, ქალაქიდან ჩამოვიტანინე!

მელოტო. (ხელზე კონის მას) გმადლობთ, პატრონი! გმადლობთ! ახლა ისეთ ბუშტებს ვაკუშვებ!

(სცენის სიღრმეში გადის. პატრონი ზითლს გადმოაბრჭყავებს, პეშეს გაიყვებს და სახეში შეასტურებს ღვინოს ბიკს, გიო ნელა ახელს თვალებს)

პატრონი. (მხიარულად) ახლა ცოტა წახიდილიდე, გიო! ხორცი, მართალია, უშია, მაგრამ ტრადიციას ვერ უფლდატებ, მიზინოებს ჩაუტრება ასე ხდება!

(ძალით ატენს პირში უში ხორცის ნაჭრებს, შემდეგ ბოთლსაც მიყავდებს ტურნებზე)

დალიე, დალიე, გიო! გიპირს ყლავა? ცოტა დაიხვენე! ახლა ხორცი შეჭამე! ნუ მეწინააღმდეგობა დევნიო მოატანე... აბა, აი, აი! მელოტო, კასრი გული გერვია!

(მელოტი კასრს მოარბენინებს, ბიჭი ხელს აკრავს, ღებდა, პატრონი შუბლით უქირავს გოჭრკენულს, ეს იმიტომ, რომ ნაშისმლოარი ხარ, ჩემბ-მეჭმემაქს (წამოაყენებს, ხელსახოცი უწმენდს პაგეს)

ახლა მოხერხებულად მოეწვეე მაგ სავარძელში და ყურადღებით მომისმინე! ძალზე საინტერესო ამბავი უნდა გაამბო. მერწმუნე, ამჭერად გულწრფელი ვარ!

(ჩაიგრეტს მოუკიდებს და ტურნებში ჩაუღვდს გიოს, ის უღონოდ ურტყამს რამდენიმე ნაფხას)

უვიცავე, ვილაპარაკო სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე.

ტბიანეთში ცხოვრობდა ერთი უმაწავილი კაცი. წინასწარ რომ არ დაგახნო, გეტყვი, რომ ის უმაწავილი შე გახლავარ! უბრალოდ. მესამე პირში უფრო ადვილია მოყოლა, ვიდრე საკუთარ თავზე.

ღამაში და ღონიერი იყო ის უმაწავილი, უბაღლო ბაზიერი და დაუღლილი მოქიფე, ხელგაშლილი და მხიარული მეგობარი. ჰყავდა ერთი ძმასავით შერკდილი ამხანაგი, სახელად იონა. და ჰყავდა იმ იონას საცოლვე. სახელად მერი, შვენიერი მერი. ბედნიერი და უღარდელი ეგონა ყვევას. და არავინ უწყობდა რამხელა ქრილობას ატარებდა იგი მკერდში. ეპ, ჩემო გიო, სახედღუროდ, მას საკუთარი ძმაცაცის საცოლვე შეუყვარდა, შეუჩნდა მას, თავიც შეაყვარა, მაგრამ საქმე საქმეზე არ მიდგა, რევინ უჩრადი ბაზიერი უძღლური აღმოჩნდა საყვარელ ქალთან აღერსში. გვიან ნიხვდა, რომ ღმერთს მისთვის მამაცაცობაზე უარი ეთქვა, იგი არ ძმელაა, გიყვარდეს ქალი, მასაც უყვარდე, მოთავრი კი აკრძალვინდა, ბნელში ჩაეცვა ერთ დროს საყვარელი გოგონა, აშიშხილა, ჩააუტრა, გამოათაყვანა, და რამდენიმე უფროსი ბაზიერს მიუვდო საჭიჯანდა. შემდეგ, იონამ იძია შური მეგობარზე და მხარში დაეკლდა ის... დაქორწინა ბაზიერმა ტყვე მისცა თავი, იონა ციხეში ჩააუღვდეს, მერი კი გაბოხდა... რა იყო, ისევე გული გერვია?... (კვლავ გადააყუღებს ბიკს კასრზე და შუბლს უქერს ხელით)

აი, ასე მინდა ბერიოს გული, სიყვარულის სხე. ნებაზე, რა არის, აგორის და ბოლოს, ეს სიყვარული? ხაფანგი ნაბიჭვრებისათვის! აი, ის ხანის ბუშტია, მელოტი რომ უშვებს! რა მოგიტანა ამ სიყვარულმა ივითგვების გარდა. სიყვარულის ყველა ცნება კვირანა ადამიანებმა მოიგონეს სხვების გასაბრყველად.

უნდა გესმინა, როგორ წყევლა-კრულვას უთვლიდა ის შენი ანი სიყვარულს, მოთვინიერების შემდეგ, სიყვარული ხომ ბიძოტრი ღალატია, შხამიანი ქრილობა!

შეხედ მელოტს, ის დიდხანს არ დაემორჩილა შელოცვის ხერხებს და სრულყოფილ იდიოტად იქცა. შენ კი უფრო ფაქიზი სულის ბიჭი ხარ და მე არ მინდა, რომ შენც ტვინგამოაყუბულ ღაქიად ვაქცეო, ნე არასოდეს მეთვლიება შევილი და გადაუწყვიტე შენ გოჭილო, ჩემო გიო. მე და შენ დიდ საქმეებს გავაყუბეთ! სულ მალე მე ტბიანეთის მეზობელი ქვეყნებიც დამემორჩილებთან. მე შენ ვარჩენებ ჩემი იარაღის უზარმაზარ საწყობს, მე შენ სხვა საიდუმლოებებსაც გაგანდობ, მაგრამ მანამდე ისე უნდა ამოყვება შენს



სულში სიყვარული, რომ ფერფლიც არ დარჩეს მასში, ფერფლიც არ დარჩეს!

(სადაც იქნებეს და ქარიშხლის ღრიალი შემოვირდება ბუნჯალოში, ქრება და იწიება სინათლეები, მელოტი საწინის ბუშტებს უშვებს, პატრონი ბუქებში ჩაფრენია გიოს და რაღაცის ჩაყვირის ყურში, ცოტა ხანში ქარიშხლის ხმაური წყდება და მისავათებელი პატრონი თავს ანებებს გიოს)

პატრონი. (მელოტს) ანი შემოიყვანე!
(მერის ანი შემოჰყავს, პატრონი გიოს წამოაყენებს და ოღნავ უბძვებს ხელს).

ანი. გამარჯობა!
გიო. გამარჯობა, ანი!
ანი. სულ ნაცემმა უნდა იარო, ბიჭო!
გიო. (მხრებს იჩეჩავს) რას იზამ, უიღბლო ვარ! მაგრამ დელიდან იშვიათად მნახავ გალახულს!

ანი. აბა, შენ იცი!
გიო. რა გადაწყვიტე!
ანი. რისი? დარჩენის? ჰო, ასე აჯობებს, დავრჩები!
გიო. შეც იგივე გადაწყვიტე! (პაუზა)
ალარაფერი დამჩრა შეგრდში, ანი!
ანი. რა აღარ დავჩრა? ჰოო, მივხვდი, შენ ნუ მიკცევ ყურადღებას!

გიო. ფერფლიც არ დარჩა!
ანი. ჰო, ფერფლიც არ დარჩა!
გიო. (პატრონს) მე მჭერა შენი!
ანი. (მერის) მე მჭერა შენი!

პირველი ნაწილის დასასრული.

II ნაწილი

სურათი მხატვარი

(ბუნჯალო. მერი ბუხართან ზის და ქსოვს, მის გვერდით ანი ჩამოქდარა. ისიც ქსოვითაა გართვლი. სამი ბაზიერი გოგონა ბადეს ლამბავს. მაგივას მელოტი და ოთხი ბაზიერი შემოსხლდომიან და ბანწის თამაშობენ. ყოველი წაგებული ხელის შემდეგ მელოტი ეპლებს აღრქილავებს და მუშტს ურტყამს მაგიდას). (სცენის სიღრმეში გიო და პატრონი სხედან. რაღაცაზე საუბრობენ).

მერო. ძალიან დაიხსლოვა პატრონმა გიო, გვერდიდან აღარ იცილებს!

ანი. ჰო, შეც შევამჩნიე!

მერო. (ჩადიქრდება) უცნაურია, მაინც როგორ შეცდა ასე ცალთვალა?

ანი. მიტოვებ ჩაყვინთა ორმოში ისე, მართალია გიოსხრა, არც შე მჭეროდა გიოს მოთვინიერების, მაგისი ამბავი რომ ვიცი!

მერო. რაო, დედავდი?

ანი. არა, ჩემთვის უკვე სულ ერთი იყო!

მერო. (მელოტს) არ უნდა იყოს შენთვის სულერთი, ყოველი ახალი წევრის შემომბატება ძალზე საჭიროა ჩვენთვის!

ანი. ჰეუას ნუ მასწავლი, მერი! მე ხომ მივხვდი, რატომ ამბატერებსდი ჩემი მღელვარებით?!

მერო. შე დედაშვილურად.

ანი. არ მაინტერესებს შენთან დედაშვილობა! საჭიროისად დავუმტკიცე ჩემი ერთგულება პატრონს, ასე რომ, გამოცდები აღარ მჭირდება!

მერო. კარგი, დამშვიდდი! (პაუზა)

ანი. შენ ერთი ეს ამიხსენი! წელიწადი აქა ვარ და კაცმა ვერ გამობედა ხელის ხლებმა. თქვენი ამბებში თავისუფლება გავსო!

მერო. პატრონი პირველი ღამის უფლებას ყველაზე ღირსეულს აძლევს.

ანი. მერე და ვინ არის ის ყველაზე ღირსეული?

მერო. ვნახოთ! ძალიან გეჩქარება?

ანი. (მხრებს იჩეჩავს) არა, საჩქარო რა მაქვს? უბრალოდ მაინტერესებს.

(გარედან ხმაური შემოიჭრება. კენესა-კენესით შემოიბრბის I ბაზიერი, მას მათარაბით მოსდევს გიო და გაშტებთ: ურტყამს).

გიო. ღორივით დაგვლავ, შე მათხოვარო!

I ბაზიერი. მამატიე, მამატიე, გიო!

გიო. მაგ ენას ამოგაძრობ, ბაზიერო!

I-ლი ბაზიერი. წამომცდა, წამომცდა!

(მელოტი წამოხტება და ისიც ხეთჰავს ბაზიერს)

გიო. დაანებე, მელოტო, თავი ნუ ერევი ჩემს საქმეებში, ეს მარტო მე შეხება! (დანას ხსნის)

I ბაზიერი. არ მომკლა! (უჩოქებს) შენინდე, შემინდე!

გიო. (დანას იჩეჩავს) დამაბხორეთ შენ და შენისთანებმა!

პატრონი. (შემოდის ხმაურზე) რა ხდება, გიო!

გიო. არაფერი.

პატრონი. როგორ თუ არაფერი!

გიო. არაფერი-მეთქი!

მელოტი. ბაზიერმა გააბრაზა გიო! პატრონმა თავისი ნაბიჯარი რატომ დავასვა ყველას თვზეო?!
პატრონი. წადი, აქედან! (გიოს მოხვევს მკლავს) დაწუნარდი! ზედმეტად ფიცხი გახდი!

გიო. შენი დამსახურებაა!

პატრონი. სად იუავი მთელი ღამე?

გიო. ბოჭუშო.

პატრონი. (გვეცინება) თავი დაანებე მაიმუნობას და მიპასუხე!

გიო. ქალაქში!

პატრონი. რატომ არ მკითხე?

გიო. არ ჩავთვალე საჭიროდ!

პატრონი. რაზე წახვედი?

გიო. ისე, გავიხიერე!

მელოტი. საქმე არა გქონდა და დიდხანს ვიბოდილეთ ქალაქში, მერე გადაწყვიტეთ, პოლიციის უფროსის სახლი გადაგვეწვა!

პატრონი. რაო?

მელოტი. გიომ თქვა, ბარემ რახან საქმე არა გვაქვს, პოლიციის უფროსის სახლი გადაგვეწვაო!

პატრონი. მერე?

მელოტი. მერე გადავწყვიტე, დედა ვუტყვიოთ! თვითონ პოლიციის უფროსიც გიომ ვირზე შეხვა უკულმა და ასე ატარა ქალაქში! გახარებული ხალხი სულ კულში დავგდედედა. გვლოცავდა!

პატრონი. მართალია, რასაც ეს იდიოტი ამბობს?

გიო. მართალია.

პატრონი. (გაფთხობით) როგორ გაბედე ჩემთან შეუთანხმებლად? პოლიციელები რაღას აკეთებდნენ?

გიო. მელოტს ჰყავდა შეუენებელი ორი იარაღით! ნუ ღელავ, ნიღბები გვეცეთა. ვერაფერს გვიცნო!



პატრონი. რომ ეცნეთ?

გიო. შერე რა, ქლაქი მინც შენია. პოლიციის უფროსი ჩვენ უკვე კარგა ხანია აღარ გვიკრძება!

პატრონი. საიდან იცი, გვიკრძება თუ არა?

გიო. თუ არ ვიცი, ეგებ შენი ბრალია!

პატრონი. რა არის ჩემი ბრალი?

გიო. უველა საქმეს რომ მარიდებ!

პატრონი. იმიტომ, რომ გიფრთხილდები!

გიო. არ მჭირდება მე შენი მოფრთხილება!

პატრონი. ვაი, რომ ძალიანაც გვიკრძება და საერთოდ, არ იფიქრო უველაფერი გაპატიო წადი, მიმინოები ჩაასურე!

გიო. გული შერევა უკვე იმ დასჯინებული დარბაზისგან!

პატრონი. ძალიან ადვილად გერევა გული, წადი! (გიო ყუყმანობს, შემოდის მთვრალი იონა).

იონა. მეც რომ ეგ მინდა.

იონა. რაო, პატრონის შვილობილო, ვერ მორიგადი მაჩიოვსანი? დაუჭერე, დაუჭერე, ხომ იცი, შენთვის კარგი უნდა!

გიო. დამანებე, იონა, თავი!

იონა. როგორც ატყობ, მე დიდი ხანია უკვე თავი დაგანებე! (პატრონი) შენ კი რა ადვილი გვგონა კაცის გაჭრდა!

პატრონი. რას დაბოდილობ აქ, იონა? ვერ ხედავ, რომ უველას ნერვებს უშლი? ერთხელაც იქნება, მოკლავს რომელიმე ბაზიერი!

იონა. მეც რომ ეგ მინდა.

პატრონი. რა გინდა?

იონა. რომ მომკლან და წარწერა ჩამომაკიდონ... იონა, რომელიც უველას ნერვებს უშლიდა, გაჯამწვარი კაცი ვიცი, რომ უნდა მოკვდეს, მაგრამ თავის მოკვლის თავიც რომ აღარა მაქვს!

პატრონი. მართლა ძალიან დამლადე, იონა, კი-სერი გიმტერევი, რაც გინდა, ის ქენი!

იონა. რაც მინდა? დალევ: მინდა!

პატრონი. მაინც არ შესმის, რას დაეძებ აქ?

იონა. (თავს დახრის) სულ ორი ადამიანი დამრჩით, ვისთანაც რაღაცა მაკავშირებს. შენ და მერი!

პატრონი. კიდევ გიყვარს მერი?

იონა. საკვირველია!

პატრონი. არა, შენ ნამდვილად გიყი ხარ!

იონა. (სევდიანად) რატომ, იმიტომ, რომ მიყვარს? შენ, შენ განა ნორმალური ხარ? შენ ხომ არასოდეს გუყვარებია!

პატრონი. შენ მიყვარდი!

იონა. ხომ კი?!

პატრონი. მართლაც, მართლაც და ვერ აუთხანე, კახას გამო რომ შემისულე!

იონა. ნეტა მომიყალი მაშინ!

პატრონი. ნანობ?

იონა. ვნანობ რომელია?!

(პატრონი ხელს ვარტყამს, იონა ეცემა)

იონა. (სტუმართმოყვარე კილოთი) გვერდზე მომიტყევი, პატრონო. ერსაუბროთ!

მერი. რა იყო, რაზე იჩხუბებ?

იონა. კერაფრით ვერ გადაწყვეტით, მელოტის თავზე დაფსმის პრობლემა!

მელოტის. რაც პატრონმა დაგაკლო, მე დაგიმატებ!

იონა. ღრუტ, ღრუტ, ღრუტ!

მელოტის. აი, ასე მამარაგებს ხული! (იონა დგება, კასრთან მიდის და ღვინოთ ავსებს ჭიქას) ერსაუბროთ!

იონა. (გიოს) იცი, რატომ მიყვარდი, გიგუნე?

გიო. რატომ, იონა?

იონა. მე შენ შავთვალა მეგონე! მე დიდი ხანია ვლდობდი, რომ მოვიდოდა ბიჭი, ვისაც ვერ მოაოკონიერებდნენ, ვერ მოკლავდნენ მასში ადამიანს!

გიო. ახლა აღარ გიყვარვარ?

იონა. ახლა? (ჩაფიქრდება, შემდეგ ღვინოს შეასხამს სახეში ვის)

გიო. ხელი არ გაანძრო, მელოტო! (იონას) იცი, იონა, ტბისპირეთში ნაადრევად დანგრეული საუდრის კედელზე ფრესკა ვნახე!

იონა. (ფლემავტურად) არ მაინტერესებს!

გიო. მისმინე! თვალბებრიალა, ხარისკისერა ბიჭი იყო იმ ფრესკაზე, თავზე ეყლის გვირგვინი ჭქოლდა...

იონა. არ მაინტერესებს!

გიო. მისმინე-მეთქი! იმ ბიჭს ყოველთვის მიზნედის და სევდიანს ხატავდნენ, ხოლო ფრესკაზე მეტროპოლი და ძლიერი იყო, როგორც მაშინ, ფარისევლები რომ გაუარა საუდრიდან!

იონა. არ მაინტერესებს!

გიო. (უკან მიპყევება) ნუთუ, ვერაფერს ხვდები?

იონა. (მერის) როგორ ხარ, ტურფა ასულო?

მერი. დავბერდი, იონა!

იონა. (მოდის მასთან და თმზე ეფერება) არა, მერი, შენ დღეს ისეთივე ლამაზი ხარ, როგორც მაშინ, რედახუთი წლის წინათ!

მერი. რატომ დღეს?

იონა. სწორედ ზღეს, სწორედ დღეს!

ანი. (სიცილით) დღეს აღარ იქნება, იონა?

იონა. აღარაფერი იქნება ზვალ!

ანი. ნუ გავტრები, გხოვო!

იონა. შენც შავთვალა მეგონე, ანი!

ანი. სისულელეების ლამაზაკს ვერ ვიტანი!

იონა. მე კი შენ ვერ გიტანი რა გიყოთ მაინც ასეთი პატრონა? რითი დაგაკოდათ სული (ყვირის) ხელები მაჩვენე! ეს ნაიარყები მაინც არ გახსოვს, მისი გულსისათვის რომ დაიფატრე ვენებო.

ანი. (გულგრილი ღიმილით) მერე რა, რომ მახსოვს!

შენ ცოცხა სისულელე ჩავიდინა?

იონა. თქვენი დედა ვატირე მე... უველასი!

მელოტის. ჩემიც?

იონა. შენი არა! შენი არა, მელოტო!

მელოტის. (ნასილოვნები) მოდი დაველიო!

იონა. მოიცა! (მერის) გახსოვს ზღვისპირა სახლზე რომ ვოცნებობდით!

მერი. მახსოვს. (იონა უცერად მიდის მასთან, წელში გადახვეწს და ტურბეშო კოსინი)

მერი. რა გეშარტება, იონა!

(იონა ციკვას იწყებს, რაღაც უცნაურ, აღტყინებულ ციკვას უველა გაოგნებული უყურებს, იონა ასევე უცერად შეერდება და დიხანს უყურებს უველას)

ანი. რა იყო იონა, გვიმახსოვრებ?

იონა. პო, ალბათ!

ანი. რა დაგეშარტა?

მერი. არ ვიცი!

ანი. (გიოს) როდემდე ვიქნები ასე?



გიო. რა გინდა?
ანი. სთხოვე პატრონს მოგცეს პირველი ღამის უფლება, თორემ შენის შიშით კაცი ვერ გამოკარებია.

გიო. შენთვის ხომ სულერთია?
ანი. არა, რატომ? შენთან მაინც უფრო მიჩვეული ვარ. აბა, რომელიმე ბინძურ ბაჭიერს გინდა დავუწვევ? გიო. ვინა ხარ შენ, იქნებ არც გიცნობდი?
ანი. არ მიცნობდი?

გიო. კარგი, მერე ვილაპარაკო!
იონა. შელოტო, საქმე მაქვს შენთან!
შელოტო. რა საქმე გაქვს, იონა? (იონას გვერდით გაქვას, მერამ რომ არ გაიგონოს.)
იონა. თავი მინდა ჩამოვიხრჩო!
შელოტო. რატომ?
იონა. ასე მომიხდა უცებ!
შელოტო. მერე?
იონა. მერე ის, რომ უსუფის გაკეთება არ ვიცი!

შელოტო. უსუფის გაკეთებას რა უნდა.
იონა. გამოკეთე.
შელოტო. თუკი გაქვს?
იონა. მაქვს! (აწუფის ჩუმად თოკს) მაინცდამაინც ნუ გამოაჩენ!

შელოტო. კი, მაგრამ თავს თუ ჩამოიხრჩობ, ხომ მოკვდები?

იონა. რასაკვირველია.
შელოტო. არ გაგკეთებ!
იონა. მე შენ გთხოვ!
შელოტო. (გაკვირვებული) რას შვრები?
იონა. მე შენ ძალიან გთხოვ, გამოკეთე უსუფი!
შელოტო. იცი, ჩემთვის არავის არახოდეს არაფერი უთხოვია. მხოლოდ მიბრძანებენ ხოლმე.
იონა. შე კი გთხოვ, გეხვეწები!

შელოტო. შენ პირველი ხარ, ვინც არ მიბრძანა და შეგხვეწა! კარგი, გაგკეთებ! (შელოტი და იონა გადიან)
მერო. დასაღვეად წავიდნენ!
ანი. აღბაჰ!
მერო. მე უცნაურად მიყურებდა!
ანი. უყვარხარ!
მერო. რაო?
ანი. უყვარხარ-მეთქი!

მერო. ერთხელ და სამუდამოდ დაიმიხსოვრე, რომ სიყვარული არ არსებობს, არ არსებობს! აბა, გაამეორე!

ანი. არ არსებობს!
მერო. რა?
ანი. სიყვარული.
მერო. აბა, ესხა ერთად ვთქვათ!
ანი. მერო. სიყვარული არ არსებობს!
(შემოდის შელოტი)

შელოტო. საწყალი იონა, არ უნდა დამეჭრებინა. მისთვის, რა კარგად მღეროდა! საწყალი!

ანი. რა მოხდა?
შელოტო. არ უნდა დავთანხმებოდი იონას!
მერო. რა მოხდა-მეთქი, შელოტო?
შელოტო. იონა შეკოცდა!
ანი. რატომ? რა მჭირს შენი შესაცოდი?
შელოტო. განა ცოდო არ არის? ქანაობს საწყალი ქარში.

მერო. მოიცა, კაცო, აგვისენი, ვინ ქანაობს სად ქანაობს?
შელოტო. ზევე ქანაობს იონა.
ანი. რატომ?

შელოტო. თქვენ გადამრევთ მე! თავი ჩამოიხრჩო და ქანაობს ახლა საწყლად-მეთქი, რაა ამაში გაუგებარია?

პატრონი. (ცვლავ შემოდის გიოსთან ერთად) კიდევ მოხდა რამე?

ანი. იონამ თავი ჩამოიხრჩო!
გიო. რაო?
მერო. თავი ჩამოიხრჩო იონამ!
პატრონი. ეჰ, იონა, იონა...

შელოტო. მე ვციხობ, სიკვდილის წინ რამე ხომ არ გინდა მითხრა-მეთქი?

გიო. (სწრაფად) მერე, გითხრა რამე?
შელოტო. კი.
გიო. რა გითხრა?

შელოტო. ღრუტ, ღრუტ, ღრუტ; ისევ გამაბრაზა საწყალმა! ღრუტ, ღრუტ, ღრუტო, მითხრა!

სურათი მეექვსე

(ბუნგალო. გახვითქული შელოტი ბუხარს შემს უყვება. ანი და მერი გიოს ემსახურებიან.)

გიო გრძელი მაგიდის თავში ზის და უგემურად ილუქმება. ეამი-ეამ რალაკაზე ჩაფიქრდება ხოლმე და დანით აჭრავს მაგიდას. ანის ღვინო სავსე ღოჭი შემოაქვს, მაგრამ გიო ანიშნებს, არ მინდაო და ისიც მორჩილად შეტრიალდება. მერის ყვავილების კონა მოაქვს და ცალ-ცალკე შემოუწყოებს გიოს თევშს.)

გიო. (ქუშტად) რა უბედურებაა ეს?
მერო. (დამფრთხალი) მინდვრის უვავილება, თვითონ დაკრივე!

გიო. მოაშორე აქედან!
I ბაჭიერი. (მოწიწებით ეკითხება გიოს) რას მიბრძანებ, გიო?

გიო. (გაკვირვებით) რა უნდა გიბრძანო, ხომ არ შეიშალებ დღეს სუყვლა?

I ბაჭიერი. ნება მომეცი, ერთი საიდუმლო გაგანლო!

გიო. ჩემი მემკვიდრედ შერაცხვის საიდუმლო?

I ბაჭიერი. (ნირწამხდარა) პატრონმა მე დამავალა დღევანდელი დღესასწაულის მომზადება!

გიო. აბა, შენ იცი!

I ბაჭიერი. მოხარული ვარ, ასეთი ღირსეული მემკვიდრე რომ ეყოლება პატრონს! იმედია, არ დანიგვიწუბე, გიო!

გიო. შელოტს დაუძახე!

(პირველი ბაჭიერი შელოტს უბოძბს)
შელოტო. (ტანსაცმლის ფერთხვით მიდის გიოსთან) რას მიბრძანებ, გიო?

გიო. დაქვით და ჩემთან ერთად ივასშმე!

შელოტო. გმადლობ (ჩამოქდება)

გიო. კამე! (შელოტი ილუქმება) რას გელაპარაკებოდა იონა თავის ჩამოხრჩობის წინ?

შელოტო. (პირგამოტენილი) უსუფი გამოკეთეო!
გიო. კიდევ?
შელოტო. (ჩაფიქრდა) ძალიან გთხოვო!
გიო. სხვა არაფერი გითხრა?



მელოტი. სხვა არაფერი.
 გიო. კარგად გაიხსენა!
 მელოტი. კიდევ ის მოხარა... ღრუტ-ღრუტო!
 გიო. გადი რა, მელოტო, სანამ რამე არ გდრუხვ თავში!

(მელოტი ბუხარს ებრუნდება. გიო ცოტა ხანს უტარავდ ზის და მაგიდის ზედაპირს ჩაშტერებია, შემდეგ გამოერკვევა და თუთუნის ქისას დიიბერტყავს ხელზე)

ანი. (მაგიდასთან შეჩერდება) მომეცი, გაგიხვევ!
 გიო. დაჭედი, ანი!
 ანი. (ჩამორდება) გახსოვს, ჩემი გულიხთვის მთევვევებთან ჩხუბი რომ მოგივიდა და ხელი მოგტყდა. მაშინ ვისწავლე, შენ გიტირდა ცალი ხელით გახვევია!
 გიო. (ჩახვევლებს) მახსოვს!
 ანი. დღეს შენ მიემკვიდრე ხლები და ჩვენი მომავალი პატრონი!
 გიო. ვიცი.
 ანი. პატრონმა ჩემთან პირველი დამის უფლებამ შენ მოგცა!

გიო. ეგვეც ვიცი.
 ანი. შენთვის მინახავდა თურმე ამდენ ხანს!
 გიო. (პაუზის შემდეგ) თემბი შეგიტირა, ანი!
 ანი. პო, ცხელია თუ არ მოგწონს, ისეც გაიწვრილი!
 გიო. არა, ასეც კარგია! (თელ მათ საუბარს იან სდევს მაიხ სიჯვარულის მუსიკალური თემა)
 ანი. (აწევის წევოს) სწრაფად მერსდება!
 გიო. (გააბოლებს) გმადლობო!
 ანი. მომისმინე, ჩვენ მაინც ბევრი რამ გვაკავშირებს!

გიო. (დაძაბულად) რად მეუბნები მაგას!
 ანი. იმედია, მე გამომდი მთავარ ბაზიერ ქალად. მერი დაბრტა და გამოსტერდა! შენი მხარდატერა მჭირდება! გიო, მერი ძალიან მაივიწროვებს!
 გიო. (პაუზის შემდეგ) კარგი, შენ ფიქრებ ამაზე, სხვათა შორის, სად არის შენი შინდისფერი კაბა? მახსოვს, ერთ დილას შენმა სიცილმა გამაღვძა, თვალი გავახილდე და შენ დაგინახე იმ შინდისფერი კაბაში, ყურბზე ბღის უწნები გეკეთა საყურებედალ... ძალიან კარგი იყავი!
 ანი. ახლა არა ვარ კარგი?

გიო. შენ ახლა ძალიან ავადა ხარ, ანი. მაგრამ მე მჭერა, მაღე გაგივლის ეგ დაწევილილი...
 ანი. (განციფერებოთ) სულაც არა, მშვენივრად ვგრძნობ თავს, რატომ მოთხარი, ავადა ხარო!
 გიო. ალბათ, მომჩვენენა!
 ანი. შენს ოთახში დავაგო ლოგინი?
 გიო. ამაზე მერე ვილაპარაკოთ!
 (ანი ვადის, შემობრბის მერი)

მერა. ყველაფერი მზად არის, გიო! ახლავე გაგპარსავ და გაჯალამაზე! ტანისამოსი საყოთარი ხელით გაგიუთოვე, არავის ვანდე! მობრძანდი, ზეიმი უკვე იწყება!

სურათი მეშვიდე

(მუნგალო სავსეა ბაზიერებით. პატრონი შემოდევს პულზე შემდგარა, უკან მერი, მელოტი, ანი და პირველი ბაზიერი დგანან. ბაზიერა რაზმი სულგანაბული უსმენს პირველ ბაზიერს)

ბაზიერი. ბაზიერო, ამაყო ტომო, ვინ გაგწმინდათ, ვინ შეგლოცათ პირველმა? ვინ მოვიდა, ვინ ავიხვიათ თვალით კანაფით, ვინ გიწვრილია ლათ და ზიშმილის შემდეგ ვინ დაგაპურათ უში ხორცილთა და შვი ღვინით? ვინ ჩაგურჩულებდათ უტენავს ახრებს, ვინ გაგწვრთნათ და ვიჩვენათ ერთადერი სწორი გზა? ვინ ავიხვიათ თვალით ცხოვრების მკაცრ, თანგან ფერებზე, ვინ შოგინერგათ არსებობის წარუშლელი თანი, ვინ გაგხადათ მონალირინი? და რამელი ზეკაცის დაბადების დღეს ვევიშობთ გასოხულის ამ საღამოს!

ბაზიერი. რა სპეში. პატრონი!!! პატრონი!
 (პატრონი ხელს მაღლა სწევს)
 პატრონი. ბაზიერო! ამას დიდი მადლიერების გრძნობით ვისმენ.

ჩემი შეგნებული ცხოვრება, მთელი ჩემი ენერგია და სულსიკვეთება მე მოვახმარე გზას აცდენილი ყმაწვილებისა და მიწინაობის მოშინაურება-მოთვინიერების საქმეს. თვალს რომ გადავავლებ გაფრენილი წულების ქარიშხლიან დღეებს, კანონიერი ხიამაყე შეუღლება, არცერთი წუთით, არცერთი წამით არ შეეყოყმანებულვარ არჩეული გზის სისწორეთი.

დადა დრო დადი ცვლილებებისა, კაცობრიობა უნდა განიოვიფუღდეს მოგონილი და უახრო ტვირთად ქცეული გრძნობებისაგან. ამიტომაც გამოვღლიტეთ იმ მატყუარა ლიბრგადაფარებული ხილვების სამყაროს...

თქვენ მე ზეკაცს მიწოდებთ! ეს არ არის სწორი. მე ერთი რიგითი ჯარისკაცი ვარ ჩვენი დიდი საქმისა.

(საპოეტესტო ღრინცელი)
 ბაზიერო, გულწრფელად გეტყვით, ცხოვრებამ უხვად დამაჩიფოვდა. არაფერი მაქვს საწუწნო. მხოლოდ ერთი რამ მიკუდავს გულს: წლები გარბიან, ორმოცდამათე შემოდგომას ვეწიარე, ხილო მემკვიდრე შევილი, ძე არა მუავს.

შე ვერ დატოვებ ჩვენს საქმეს ობლად. ყველანი სიკვდილის შვილები ვართ და ერთადერთი თხოვნა მაქვს თქვენთან. დამახალვავეთ ტრიალ მინდორში. არ არის საჭირო კანდატებები, ერთი ღიდი დაადეთ საულავს და თან ჩამაყოლოთ ჩემი ერთგული, ოქროსთვალეა ბიზინო მენამულა!

მერა. (დაუჩიქებს პატრონს) უბრძანე, თუ ცოცხალი ვიქნე, შეც მომკლან და საფლავში ჩამატანონ შენთან და მენამულთან ერთად.

ბაზიერი. (წინ წამოიჭრება) მეც, მეც!
 პატრონი. (ჩაიჭერდება) კარგი, მერიც ჩამატანეთ!

(მერი ხელზე კონის პატრონს, შეშინებული ბაზიერი სასწრაფოდ მიმალება)
 პატრონი. (ღიმილით) ახლა ყველა თუ დავიხვეცთ, ვინდა გაჯარმელებს ჩვენს საქმეს? გვეყოფა სევდა, სიკვდილი შორსა. დღეს ჩემი დაბადების დღეა, ვიზიარებლით. გაიღმეთ!

(ბაზიერები უახროდ ილიმებთან)
 დღეს მინდა გავანდოთ ის დიდი საიდუმლო, მე და მირბო წლების განმავლობაში რომ ვინახეთ და თქვენც კი არ გაგიხვებოთ. ეს იყო ჩემი ყველაზე მნიშვნელოვანი ცდა. ბოლო თექვსმეტი წლის განმავლობაში ჩვენს რაზმში სამოცამდე ბავშვი დაიბადა. არც ერთმა თქვენგანმა არ იცოდა რომელი რომლის შევილი იყო.



ბავშვები ქაბოდან. მერისა და ექვს ურუ მუნჯ ბაზი-
ერ ქალს სადაც მოჰყავდათ ისინი და საიდუმლოდ მა-
ლავდნენ. ბავშვები ცალ-ცალკე ოსრდებოდნენ. ჩემი
უკანასკნელი ცდაც ის იყო, რომ აქ გაჩენილ ბავ-
შვებს აღარ ქდასკრებოდათ გამოლოცვის მძიმე
დღეები და მიმინოს მოთვინიერებისებური ხერხები,
მათ ჩემის მოსაზრებით, სისხლით უნდა გადაცემოდათ
მშობლებისაგან ის თვისებები, რაც მე ჩავინერგეთ,
ბაზიერნი!

ისინი მოვევლინებოან პირველ სრულყოფილ თა-
ობად, რომელიც დაუღებს სათავეს თავისუფალი კა-
ცობრიობის ბედნიერ მომავალს. დღეს ამ საზოცო ბავ-
შვებან ათი თვესმეტე წლის ხდება. ბოლო წელიწადს
მათზე მზრუნველობა და აღზრდა დაევალა თქვენს მე-
ცობარს გიოს და იგი ჩემგან ამ საიდუმლოს ეზიარა!

დღეს ათი გოგო-ბიტი მინდორზე ვავა, ისინი პირ-
ველად შევხვებოან ერთმანეთს, ნათიონ აღჭურვილი
ბაზიერები თვალუორს ადევნებენ მათ და ბოლოს
უნდა მოგახსენოთ მთავარი სათქმელი, დღეს არჩეული
უნდა იყოს ჩემი მეგვიდრე, ჩემი შვილობილი!

მე ჩემს ძედ და მეგვიდრედ ვრაც ჩვენს რიგებში
ავლავზე უფრო ვვიან შემოსულ წევრს გიოს!

(და უცებ თითქოს რაღაცამ იფეთქო, ვაისმის
სულის ამფორიაცებელი ბავუნი, მგრგინავი მუსიკის
პანგებს თან ერთვის ზარების მძლავრი რეკვის ხმა.

შემაღლებაზე გამოჩნდება გიო. ბაზიერები მწკრივ-
დებიან და ორი მხრიდან მიემართებიან მისკენ. გიო
ოდნად ზოზობინ გამომეტყველებით, ორივე ხელს უწ-
ვინს საამბოროდ მოწიწებისაგან წელში მოზრღ,
რგვში ჩამდგარ ქალებს და კაცებს.

ბაზიერები იწყებენ რიტუალურ ცეკვას, სადღესას-
წულოდ მორთულ გიოს შუაში ჩაიყენებენ და აღტკი-
ნებულა შეჩაბილებით, დანაგაშიშვლებულები როკო-
ვებს მას გარშემო. გიოც იმიშვებს სატევარს და მათ-
თან ერთად იწყებს ცეკვას წრეში. პატრონი ბედნიერი
ღმობილთ შესცკეროს ამ სურათს. ბაზიერნი ველური
შემახილებით ტოკავენ ადგილზე)

პ ა ტ რ ო ნ ი. გამაგორეთ დღისას კასრები, გაშა-
ლით სუფთა, დღეს ჩაპურების დღეა, იზიარულით.

(ბაზიერი ქალები და კაცები სასწრაფოდ შლიან
სუფრას. მოგაროებენ მუხის კასრებს. მზიარული შე-
მახილებით დარბიან წინ და უკან. ისმის ლანდვაგი-
ნება, სიცილი. გრძელ სუფრას შემოქსდებიან. იწ-
ყება ღრეობა).

ან ი. (მერის) ჩემთან პირველი ღამის უფლება
გეოსა აქვს!

მ ე რ ი. ვიცო, გილოცავ!

ი ბ ა ზ ი ე რ ი. (მელოტს) მელოტო, მოდი, შე-
რეგებისა დავლიოთ!

მ ე ლ ო ტ ი. დავლიოთ, ილონდ, გიო აღარ გააბ-
რაზო!

(ანის პირველი ბაზიერი მიუქდება გვერდით და
რაღაცაზე უწყებს ჩუმად საუბარს. ანი გულგრილად
უიშვებს, ქალდის ჩიტებს ავეთებს და მალა ისერის.
პირველი ბაზიერი გაღიზიანებით შეუპურებს მას).

ი ბ ა ზ ი ე რ ი. როგორ მოგეწონა ჩემი დღევან-
დელი გამოსვლა?

ან ი. კარგი იყო!

ი ბ ა ზ ი ე რ ი. (მოშლილი) დანებე მაგ ჩიტებს თა-
ვი და მე მისმინე!

(ეურეში ჩასტრჩულებს რაღაცას)

ან ი. (მოუტრიალდება) განა არ იცი, ბაზიერო, გიოს
რომ მისცა პირველი ღამის უფლება პატრონს მისწრა-
რას აუტანინარ, უბედურო!

ი ბ ა ზ ი ე რ ი. მაპატიე, ნუ გამამხელ!

ან ი. (იციის) ამ ერთხელ მიპატიებია!

(პირველი ბაზიერი უვებოა ამოისუნთქავს და იქა-
ურობას გაეცლება)

პ ა ტ რ ო ნ ი. ახლა ჩვენს უფლისწულს მოვუხში-
ნოთ?

(გიო ფებზე დგება, მაგრამ ამ დროს ყველს ეუ-
რადლებას დარბაზში შემოვარდნილი ყრუ-მუნერი ბა-
ზიერი ქალი შიპყრობს. ყრუ-მუნერი მერის მიგტრება
და თათბის მოძრაობით უხსნის რაღაცას)

მ ე რ ი. (თვითონაც თითებით ეციხება ქალს, შემ-
დღე პატრონს მოუტრიალდება) უცნაურ ამბებს ჰყე-
ბა ეს ყრუ-მუნერი, პატრონო... ის ათი ბავშვი, მინ-
დორზე რომ გაიყვანეს...

პ ა ტ რ ო ნ ი. თქვი, ნუ დამილიე სული!

მ ე რ ი. მე არაფერი ვიცი, ბოლო წელი გიო
ზრდიდა მათ!

ფინალი

გი ო. მე გეტყვი, პატრონო! შენს მიერ მოწამ-
ლულა ლეკვაბა ერთ წელიწადში ადამიანებად ვაკეთე.
ყოველ ღამ ვახვედრებდი ტყეში, ვამგობრებდი და
ვაყვარებდი ერთმანეთს!

პ ა ტ რ ო ნ ი. (ზარდაცემული) გიო!

გი ო. ერთი სინდფეს ჩააკვირდე, პატრონო!
მოკლული ბაზიერის არჩილი ხომ არ ვიპაუუნებს
თვალს? ის მართალი იყო, შავთვალა მიმინოს კლა-
ვენ! შენც დროზე უნდა მოგვყალი!

ი ბ ა ზ ი ე რ ი. (დანას იძრობს) არც ახლა ვვიან!

გი ო. ვვიან არის, ბაზიერო, ვვიან!

პ ა ტ რ ო ნ ი. (მკლავებს შლის და ბარბაციტ მიღის
მისკენ) გიო!

გი ო. ბაზიერნი! თქვენ, ვინც დაივიწყეთ და ფეხ-
ქვეშ გაითვლით ყველაზე წინდა სიყვარული, მეგობ-
რობა, სიყვით, თვგანწრება, ვინც გაივირანით საყუ-
იარი სულის მინდერები, მძულხარო და მცოდლებით
არ ვაპატიებთ საყვარელი გოგონას სულის დასაზი-
რებას, არ ვაპატიებთ იონას თვითმკვლელობას და
არც თქვენს მოკლულ კაცობას ვაპატიებ მას, ვისაც
თქვენ პატრონს უწოდებთ! მე თქვენთან დავტრი,
რათა შური მეფისა და მე ვიძიე შური! შავთვალა არ
თვინდებდება, ბაზიერნი!

თუ ვაიგონე, პატრონო, შორი აფეთქების ხმა?!
ეს შენი იარაღის საწყობი აფეთქდა! სუნი თუ გცემს
კვამლის, ეს შენი მიმინოების დარბაზი იქნის! ევირილი
თუ გესმის ბებერი მეწამულის?! ყველა მიმინოს თო-
ცი დაეპირობა. გენმის მათი ფრთების შხუილი, არ
ვიკვირს, რა უცვრად დაბნელდა ამ გამოშინისას,
შენი მიმინოების ჭარმა დავარა მზე! ცნობ მეწამულ-
ლას ფრთების სიმდერას?! შენი სახანაშვილო ზარია,
პატრონო! დღეს მე მომკლავენ, მაგრამ გლოვის ზარი
შენზე რეკავს, შენზე, უდღუერო ტირანი! ჩემმა გა-
მოზრდილმა ბავშვებმა გააკეთეს ეს, იმ ბავშვებმა, შენ
რომ მანდ და ჩამაბარე!

ბაზიერებო, ბაზიერებო, მე თქვენ მძულხარო,
მიყვარხარო და მეცოდებით!



პატრონი. (წინ გამოვარდება) არ მომიკლათ შეილი! არ მოკლათ! არ მოკლათ ჩემი შეილი!

(ბანაკიბები დანებს იშოშვლებენ)
I ბ ა ლ ე რ ი. აქედან მოაშორეთ ეგ ბებერი მშორი! პატრონი. (ბოღვასავით) ჩემი შეილი! ჩემი შეილი!

(ქრუნჩხავიკეულ პატრონის გლაკებს უტრიალებენ)
გ ი ო. ანი, ანი, მოდი ჩემთან!

(ხელს იწვიდის მისკენ, მაგრამ ადგილიდან მოსხლეტილი ბზიერა დანას ურტყამს ფერდში. ბაზიერი ვოგონიბები ორი მზრიდან მიმართებიან გიოსკენ და საითაოდ ურტყამენ დანას. დამჩხილი გიო ადგილზე ჭანაობს, მაგრამ არ ეცემა)

გ ი ო. მე თქვენ მიეყარებით და მეცოდებ-
(ბოლოს ანი რჩება მარტო. ის ნელი ნაბიჯით მიდის გიოსკენ და უკანასკნელ, სასიცილოდ დარტყმას აყენებს ბიკს) ანი!

(მემდეგ თვალები ეხტეება, საყვარელი გოგონას მხრებზე ჩამოკურდება და ძირს ეცემა. ანი მოტრიალდება და რაღაც სომნიბულურ ცეკვას იწყებს. ბაზიერები უკან-უკან იხევენ და ბოლოს მხოლოდ გიოს გვაძიან ჩაჩოქილი პატრონი და მერი, იქვე მდგარი მელოტი და მოცეკვავე ანი რჩებიან)

პ ა ტ რ ო ნ ი. გიო, გიო!
გ ი ო. (თვალს ახელს) ანი... ანი სად არის!

მ ე ლ ო ტ ი. ანი ცეკვავს!
გ ი ო. ცეკვავს? | რ ა ა ლ ტ რ ს ი ა ნ ი უ ო ფ ი ლ ა.

მ ე რ ი. ვინ, გიო?
გ ი ო. რ ა ა ლ ტ რ ს ი ა ნ ი უ ო ფ ი ლ ა ს ი კ ვ დ ა ლ ი!

(თავი გადაუვარდება).
პ ა ტ რ ო ნ ი. (ბღავის) გიო!

მ ე ლ ო ტ ი. (თვალს უხტეკვს გიოს) დააწეზე თავი, გიო მოკვდა.

პ ა ტ რ ო ნ ი. (ხელ დაემობა, შემდეგ იტრიალებს სწევს) მარტო მე და შენ დავარჩით, მერი. აღარც იონა, აღარც გიო! ეპ, დროზე უნდა მომეკლა გიო! დროზე უნდა მომეკლა, სანამ შეეფყარებდი!

მ ე რ ი. სანამ შეეფყარებდი?
პ ა ტ რ ო ნ ი. პო, სანამ შეეფყარებდი!

მ ე რ ი. (ჩაფიქრებით) შენ მთელი ცხოვრება მატყუებდი!

პ ა ტ რ ო ნ ი. შავთვალა გოგო-ბიბები დარბიან მინდროზე. თითოეულში გიოს სულის ნაწილია. მერი! ჩვენ დავმარცხდით!

მ ე რ ი. შენ მთელი ცხოვრება მატყუებდი!

პ ა ტ რ ო ნ ი. (დიღხანს უფურებს მერს, შემდეგ დანას უწყლია). გამომართო და აქვე გამათავი!

(მერი დანას იღებს და შემართავს)

მ ე ლ ო ტ ი. (რბილად ჩამოართმევს დანას) რაღა ზრი აქვს, წავიდეთ, მერი!

(ლაქიბად წამოაყენებს და მიჰყავს)

პ ა ტ რ ო ნ ი. მე შენ მინდროზე წავიყვან. შეილო, შენს შავთვალა გოგო-ბიბებთან!
(ხელში აიტაცებს გიოს და ნელი ნაბიჯით მიდის)

ა ნ ი. (წამით წყვეტს ცეკვას, პატრონთან მიდის და თავდადავლებულ გიოს თმზე გადაუხვამს ხელს) რა უხეში ქოჩორი გაქვს, გიო!
(პატრონი გადის. ანი ცეკვას განაგრძობს, მაგრამ უეცრად საიდანღაც შემოიბრება მიმინოების ფრთების შეუღლის ხმა, რომელიც ნელ-ნელა ძლიერდება და თანდათან ფარავს ყველას და ყველაფერს!)

დასასრული

პანორამა

თუმცა, ადრე, ორკესტრი თავის საგანტროლო ტურნეებში მონაწილეობისათვის იწყებდა ხოლმე მაიერს. მაგალითად, აშშ გამართულ ამასწინანდელ გასტროლებში მონაწილეობა მიიღო საბინა მაიერმაც. სადაც ამერიკული პრესის მაღალი შეფასება დაიმახსურა. ადმინისტრაციული დებულების საწინააღმდეგოდ (ეს დებულება ვაკანსიაზე პრეტენდენტისათვის ითვალისწინებს განსაკუთრებულ კონტრაქტს, რომელიც განსაზღვრავს საგამოდლო ვადას) ორკესტრის მმართველობამ უარი სთქვა ეცნო მაიერთან შესაბამის ხელშეკრულება. რომელიც მასთან ადმინისტრაციამ გაფორმა (ეს მოხდა კარაიანის დაუინებოთი მოთხოვნის და დასავლეთ ბერლინის სენატის კულტურის განყოფილებასთან ხანგრძლივი თანხმობის შემდეგ). ორკესტრის რისხვა თვის დაბტყდა მთავარ ადმინისტრატორს, განაწვენებულმა კარაიანმა სანქციებს ნიშნათ: ბერლინის ფილარმონიის უცვლელმა მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ვერო დაადო ყველა არასახელმწიფრებელი გამოსვლას. მათ შორის ჩვეულებრივ გასტროლებს, ზაღბურგისა და ლუცერნის ფესტივლებში მონაწილეობას, ტელევიზიაში და რადიოში გამოსვლებსა და ჩაწერებს — ე. ი. მოღვაწეობის სწორედ იმ სახეებს, რომელთაგან მიღებული ღირძალი შემოსავალი უშუალოდ ორკესტრატებში ნაწილდებოდა. მხოლოდ ერთ, საშობაო, კონცერტზე გამოსვლაზე ყვადღამ დასავლეთ ბერლინში მუსიკოსებს

100 ათასი მარკა ზარალი მოუტანა.
თუმცა საამისოდ ორკესტრის არავითარი იურიდიული უფლებები არა აქვს, იგი მაინც მოითხოვს ადმინისტრაციული დებულებისა და მთავარი ადმინისტრატორის შეცვლას.
დასავლეთ ბერლინის სენატი პირდაპინილი შესცქერის ამ კონფლიქტს.
კარაიანის მომავალმა შემეკიდრემ, როგორც ჩანს, სათანადო დასვენები უნდა გააკეთოს ამ გამოუვალი კონფლიქტიდან. მიმოხილველთა აზრით, ახალი მთავარი დირიჟორი მალე დარწმუნდება იმაში თუ როგორ ცდილობს დასავლეთ ბერლინის სენატი კომპრომიზებს შემეუბოთ დააღწიოს თავი კარაიანის კანონიერ მოთხოვნებს (დირიჟორისა, რომელმაც თავისი სიცოცხლის 30 წელი შესწირა კლავის კულტურული ცხოვრების ესოდენ ამაღლებას), თუ რა უმწეოდ შესცქერის სენატი ტანჯულის პოაში მდგარ მსოფლიოში ყველაზე მაღალხელფასიან ორკესტრს, რომელიც ასე ებრძვის თავის მხატვრულ ხელმძღვანელს, რომლის დასახურებაა სწორედ ორკესტრის ყველა შემოქმედებითი წარმატება და ფინანსური კეთილდღეობა.
მიმოხილველთა აზრით, ორკესტრანტების „განუზომელი პატივმოყვარეობის“ საფუძველზე წარმოქმნილი ეს კონფლიქტი, ეკვის ქვეშ აყენებს ამ კოლექტივის მომავალს.

ქრონიკა

● ჩვენს დედაქალაქში აღმართულ, ქართული ხალხის გამოჩენილ შვილთა ძეგლებს კიდევ ერთი ქმნილება შეემატა: სექტემბრის დასაწყისში ილია ჭავჭავაძის გამზირზე გაშენებულ სკვერში გაიხსნა დიდი მეცნიერის, ქართული მათემატიკური სკოლის ფუძემდებლის, აკადემიკოს ნიკო მუსხელიშვილის ძეგლი.

ქანდაკების ავტორია საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი, მოჭანდაც თ. ღვინიაშვილი, არქიტექტორი — გ. ჭავჭავაძე.

საზეიმო მითინგზე აქ თავი მოიყარეს მეცნიერებმა, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებმა, მშრომელთა, სტუდენტთა, მოსწავლეთა წარმომადგენლებმა.

ლენტი გაქრა და ძეგლს საბურველი ჩამოხსნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. ა. შვეარდნაძემ, სიტყვები წარმოთქვა თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარემ ბ. ხალარაძემ, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდენტმა ე. ხარაძემ, პროფესორმა ნ. ვალიშვილმა, პოეტმა ხ. ბერულავამ და სხვებმა.

მითინგში წინაწილეობდნენ ამხანაგები გ. გაბუნია, პ. გილაშვილი, გ. ენუქიძე, დ. ქართველიშვილი, ო. ჩერქეზია, თ. მოსაშვილი, ე. შარტავა, ვ. სირაძე, ვ. ლორთქიფანიძე.



● ჩვენში უცხოეთში მისულ დიდებულ საკრავს, გიტარას, ბევრი ვირტუოზი შემსრულებელი გამოჩნდა, გამოჩნდა არაერთი კომპოზიტორიც, რომლებიც წერდნენ და წერენ ამ ინსტრუმენტისათვის. მაგრამ იგივე არ ითქვამს გიტარის კონსტრუქტორებსა. არიან ზელოსნები, რომელთა საქმიანობა ძირითადად დაზიანებული ინსტრუმენტის შეკეთებასა და მწუკობრში ჩაყენებაში გამოიხატება. ამიტომაც დიდად სასიხარულოა, რომ ქართულ მუსიკალურ სამუშაოში გაჩნდა ისეთი პირივნება, რომელმაც თავისი ზოგჯერ თქვა გიტარის კონსტრუქციის საქმეში.

ვახილ ზუციშვილს გიტარისადმი სიუვარული ოქაზში შთაინერგა. დედამისი კარგად ფლობდა ამ ინსტრუმენტს, იცოდა მრავალნაირი მანგი და მუსიკალურმა ბავშვმა ზეგრი რამ აითვისა მისგან. გარდა ამისა, ვახლის მეზობლების სალარო ვაამდირა აგრეთვე მის სახლში დაკულმა გრამფირფიტების კოლექციამ. განსაკუთრებით გაიტაცა ჩანაწერებმა ანდრე სეგოვიას შესრულებით. ცნობილია თუ რაირიგ გაწაფული იყო გიტარის ესპანელი დიდოსტატი არანჯირებაში. ბაზის მიერ ფორტეპიანოსათვის შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც სეგოვიამ გიტარაზე გადმოიღო, დღესდღეობითაც მეტწილად სწორედ ამ ინსტრუმენტზე სრულდება. 12 წლის ვახილი, სეგოვიას მიბაძვით, გიტარაზე აწუბს მოხმენილ მელოდიებს.

იგი ცდას არ აკლებს უფრო და უფრო ღრმად გაერკვეს გიტარაზე დაკრის ხელოვნებაში. ეცნობა არქეიტების დიდოსტატის მუჟრო ჭულანოს, ბრწყინვალე შემსრულებლებისა და კომპოზიტორების ფრანცისკო ტარეგას. მართო კარაკასი, ემილიო პუხოლის, საგარეასის და სხვათა სკოლებს. უყურადღებოდ არ ტოვებს ქართულ სკოლასაც. განსაკუთრებით იზიდავს ჯონდო კუზინაძის დაკრის მანერა. უახლოვდება ცნობილ ქართველ მუსიკოსებს, ლიანა და ელდარ ისაკაძეებს, რომელთაგან მინს მუსიკალურ კულტურას.

მოყვარული მუსიკოსი მალე პროფესიონალთა რიგებში დგება. ვახილ ზუციშვილი ხდება სა-



კანოსი, ცოლ-ქმარი ალონსობი, მიშელ დორიმელი თუ სხვანი. მის დაკრას ახასიათებს აკადემიზმი, ბგერის მღერადობა, პაუზის იშვიათი გრძნობა.

რუსეთში უოფენისა იგი სწავლობს ივანოვ-კრამსკოის, ვლადიმერ სლავსკის, ა. ორბეჩის და სხვათა საშემსრულებლო ხელშეწყობას და კონცერტებზე დღეობს უკრავს მითთან ერთად.

იქ ეცნობა აგრეთვე გიტარის კონსტრუქტორებს: იუდინს, მიხაილოვს, ბოაკოვს და თავდაც ეზადება იდეა გააუმჯობესოს ეს ინსტრუმენტი.

საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ახწავლის საცენტრალურ საცენტრალურ საწავლებელში, ნიკიერ ბავშვთა ათწლიის სკოლა-ინტერნატში, ა. ვირსალაძის სახელობის მე-13 მუსიკალურ სკოლაში, პუშკინის სახ. პედაგოგიურ ინსტიტუტში, სადაც მას იწყებს გიტარის პედაგოგად გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე.

ვასილ ხუციშვილს მასწავლებლობის პერიოდში უფრო და უფრო გამოკვეთილად ესახება გიტარის კონსტრუირების იდეები. იგი ეწაფება ამ საკითხებზე შექმნილ ლიტერატურას, საფუძვლიანად ამუშავებს სამუელ ფაინბერგის ნაშრომებს, სწავლობს ფიჩკას, აკუსტიკის თეორიას, ეძიებს ინს-

ტრუმენტის შიდა აგებულების გაუმჯობესების გზებს და ქრეფუქს აზრამდე, რომ შესაძლებელია ჩუნებულ ექნას გიტარის გარეგნული ფორმა, ხლო მის კორპუსში არსებულ ჰაერის მასაში დაკვრის დროს წარმოშობილ „გრივალს“ მცირე ზომის დეტალების მეშვეობით მიეცეს გარკვეული მიმართულება, რითაც ბგერა შეიმატებს ტემბრს, კეთილშობიანებას, შორს განვრცობის უნარს.

კონსტრუქტორი თავის იდეას აცნობს ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტროს ხელმძღვანელობას, რომელიც მას უქმნის ექსპერიმენტის პირობებს.

და აი, დიდი ხნის მუშაობის შემდეგ ვასილ ხუციშვილი ქმნის ახალი კონსტრუქციის გიტარას.

თბილისის მუსიკალური კლავიშებიანი ინსტრუმენტების ფაბრიკა უკვე ამზადებს ამ გიტარის პარტიას, რომელიც მალე გამოჩნდება ჩვენს მაღაზიებში. აპრობაციის შემდეგ კი განზრახულია ასეთი სახის ინსტრუმენტი მომზადდეს საქსპორტოდაც.

ასე რომ, ახლა უკვე შეიძლება ითქვას, — თუკი აქამდე არსებობდა გიტარაზე დაკრის ქართული მანერა, თუკი არსებობდა გიტარისათვის შექმნილი ქართული ჰანგი, ამჟამად არსებობს ქართული კონსტრუქციის გიტარაც.

ედუარდ ბიორბაძე.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1983

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ДЛЯ УЛУЧШЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ РЕСПУБЛИКАНСКИХ ТЕАТРОВ

В номере печатается передовая статья первого заместителя министра культуры ГССР Н. Гамрекли о деятельности Министерства культуры Грузии по выполнению постановления ЦК КП Грузии «О мерах по улучшению работы городских и районных театров республики» (стр. 2.)

Надежда Шалуташвили

НЕСКОЛЬКО ЭСКИЗОВ ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИИ

В статье автор знакомит читателей с взаимоотношениями двух театральных культур — русской и грузинской, рассказывает о театральные деятелих двух братских народов (стр. 7).

ЦЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

В статье обосновывается тезис, что непосредственной целью эстетического воспитания является формирование человека с высокой эстетической культурой, дана характеристика содержания понятия «Эстетическая культура человека» (стр. 16).

Захария Чхиквадзе

ОДИН ВЕЧЕР У П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Печатаются воспоминания известного музыканта-деятели, педагога и собирателя грузинских народных песен З. Чхиквадзе о встрече с великим русским композитором П. И. Чайковским (стр. 27).

Манана Ахметели

ОПЕРА РИХАРДА ШТРАУСА
НА ГРУЗИНСКОЙ СЦЕНЕ

В статье рецензируется постановка оперы Р. Штрауса «Саломея» осуществленная на сцене Тбилисского государственного Академического театра оперы и балета имени З. Палиашвили. (стр. 34).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 49).

В. Воробьев

ИЗ ПОКОЛЕНИЯ НЕПРИМИРИМЫХ

Печатается творческий портрет режиссера Юрия Какулия. В статье московского театрального критика анализируются спектакли поставленные режиссером на сцене Сухумского грузинского театра им. К. Гамсахурдия, а также спектакли Кутаисского драматического театра им. Л. Месхишвили, главным режиссером которого является в настоящее время Ю. Какулия. (стр. 50).

ДИМИТРИЯ АРАКИШВИЛИ

Статья посвящена многогранной творческой деятельности выдающегося грузинского композитора, фольклориста, педагога Димитрия Аракишвили (стр. 60).

Александр Антипенко

«КАК СНИМАЛИ «МОЛЬБУ»

Воспоминания кинооператора А. И. Антипенко о съемках фильма известного грузинского кинорежиссера Тенгиза Абуладзе «Мольба» перепечатаны из журнала «Искусство кино» № 6, 1983 (стр. 71).

Давид Андриадзе

ХУДОЖНИК ГОРОДСКИХ МЕТАМОРФОЗ

В «Доме художника» Грузии была экспонирована обширная персональная выставка заслуженного художника Грузии Левана Бахачева. Живописные портреты, пейзажи, натюрморты, графические работы были отмечены яркой самобытностью, высоким изобразительным мастерством.

Статья посвящена творчеству талантливого живописца (стр. 80).

Нино Натрошвили

ДУХ ВРЕМЕНИ

В статье, посвященной творчеству талантливого грузинского кинодокументалиста Вахтанга Микеладзе речь идет о тех особенностях художнического мышления режиссера, которые делают его фильмы авторскими (стр. 80).

Георгий Гвахария

ЗА ПРАВО НА СВОБОДУ

В обзорной статье речь идет о тех тенденциях прогрессивного западного кинематографа, которые проявились в фильмах, представленных на XIII Московском международном кинофестивале (стр. 91).

ЧЕТЫРЕХРАЗМЕРНОСТЬ АРХИТЕКТУРЫ

(философско-эстетические заметки)

Это перевод статьи известного физика-теоретика, философа, историка науки, проф. Б. Кузнецова, — статья была напечатана в журнале «Архитектура СССР», (№ 6, 1983) (стр. 103).

Тамара Кобахидзе

СВЕДЕНИЯ ДРЕВНИХ ГРЕЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ О ГРУЗИНСКОМ ОДЕЯНИИ

Статья — продолжение ранее опубликованных в журнале материалов о древнем колхидском (грузинском) одеянии. В ней, на основе высказанных в научной литературе соображений, дан анализ древнегреческих письменных источников, которые содержат прямую или косвенную информацию о древнегрузинском одеянии (стр. 107).

«ЭТО ПРЕКРАСНОЕ ИСКУССТВО»

Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» печатаются отклики зарубежной прессы об государственном вокально-хореографическом ансамбле «Рустави», под руководством народного артиста ГССР, лауреата премии им. З. Палиашвили А. Эркоманишвили (стр. 113).

Леван Пруидзе

ШРОШСКАЯ КЕРАМИКА

В рецензии на книгу Цисаны Какабадзе «Шрошская керамика», вышедшей в свет издательством «Мецниереба», автор дает высокую оценку этому научному труду. (стр. 117).

КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ФРЕСКОВЫХ ПОРТРЕТОВ ЦАРИЦЫ ТАМАРЫ

В статье речь идет о результатах исследования четырех фресковых портретов царицы Тамары (Бетания, Вардзия, Кинцвиси, Давид-Гареджи) ультрафиолетовыми лучами и методом рентгеновской миссиографии (стр. 123).

Тенгиз Квирквелиа

ФРАГМЕНТЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА ТБИЛИСИ В НАЗВАНИЯХ

В алфавитном порядке даются исторические названия отдельных частей, зданий Тбилиси, толкование названий, источники их возникновения и краткие исторические справки об этих районах, улицах, зданиях города (стр. 150).

Лаша Табукашвили

ПРИРУЧАЮТ СОКОЛА

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Л. Табукашвили «Приручают сокола». Пьеса была поставлена в театре им. Ш. Руставели (стр. 141).

Ирина Мерабишвили

ВЫСТАВКА РАБОТ ТЕЙМУРАЗА ТУРМАНИДЗЕ

В Государственном Музее искусств Грузии была экспонирована выставка работ художника Теймураза Турманидзе. В свете этой выставки обзорная статья знакомит читателей с творчеством этого интересного живописца и графика (стр. 148).

ვადეცა წარმოებს 23, 08, 83 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 10, 10, 83 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5.25
ქალაქის ფორმატი 70×108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბაზი 10,5
სააღრისებო-საგამომცემლო თაბაზი 19,75.
შეკვეთა № 2009, უკ 05765, ტირაჟი 6000.

ქვეყნის დაბეჭდილია მ. ხაბოვის,
პ. შევინჯოს, ა. კვაკანტირაძის ფოტოები.



ფანნი 1 მან. 70 333.

საქართველოს
კინოფირმა



0600360 7617