



10

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST •

180 /
1964/3

საქართველო

საერთაშორისო

1964

180 /
1964/4



გამოცემის 40 წელი



საქართველო საბჭოთა

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბეჩეუკა
ქოჯობაჯაფია

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური შუბნალი

10 · 1964

9741
~~9740~~
1478





ა. ვეფხვაძე

ლენინი — 1917 წელი

ა. გროსიციკი
სპორტული ზაფხული →

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე

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

С. П. КОЛОДЦОВ
2010



С. П. КОЛОДЦОВ
2010



და ამ ვითარებაში ესთეტიკის პრობლემების დაშლამდე მარჯვენა მხარეს სწავლის მიზნით დაარსდა სპეციალური სკოლა, რომელიც სწავლის მიზნით დაარსდა სპეციალური სკოლა, რომელიც სწავლის მიზნით დაარსდა...

მარქსიზმის ფილოსოფიურ წინამძღვარს წარმოადგენს გერმანული კლასიკური ფილოსოფია. ეს საუკველოდ ცნობილი არის. არ იქნებოდა შედგომა თუ ახვე არს გაავრცელებული ესთეტიკის მიმართ.

როცა ვლადიმერ გერმანული კლასიკური ფილოსოფიაზე და მის ესთეტიკურ თეორიაზე, უმოკრესად მხედველობაში გვაქვს კანტის და ჰეგელის კონცეფცია. ჩვენს საბჭოთა ესთეტიკურ ლიტერატურაში დამოკიდებულება დასახებულ მოაზროვნება თეორიული შემოქმედების მიმართ ცალმხრივია. ესთეტიკოსთა ურბანულია ჰეგელის ბევრ დებულებას ასაღებს მარქსისტულად, ხოლო ჰეგელის კონცეფციას მთლიანად მიიჩნევს მარქსისტული ესთეტიკის წინა საფეხურად. მაშინ როდესაც კანტის ესთეტიკის თითქმის სრული უგულებელყოფა ხდება. ეჭვს გარეშე, რომ მარქსიზმმა ბევრი შეიძლება ისეხოს ჰეგელის იდეალისტული არსებობა და, მაგრამ არა ის ზომით, როგორც ამას ზოგჯერ ადგილი აქვს.

ესთეტიკის გერმანული კლასიკური ფილოსოფიაში ცენტრალური ადგილი ეკავია. იგი ერთგვარად წარმოადგენს მთელი სისტემის შემკავებრებელ რაოსს. ასე მაგალითად, კანტი ფილოსოფიას უფს რა ძირითად ნაწილად, თეორიულ და პრაქტიკულ ფილოსოფიად. თეორიულ და პრაქტიკულ გონებას შორის ადგილი აქვს წინააღმდეგობას. წინააღმდეგობის შედეგად სისტემაში ჩნდება ბზარი, რომლის ლაქვდაცია მოითხოვს ცარიელი ადგილის შევსებას. გერმანულ რა ამას კანტი ჯერ კიდევ 1787 წელს იყლის არსებობაში არსებული სიცარიელის შევსება და საერთოდ მოაგრებდა კანტის ფილოსოფიის კრიტიკული პერიოდს.

თეორიული გონების, ანუ განხედის ფუნქციას შეადგენს ბუნების შემეცნება. ეს სფერო მიზნობრიობის, აუცილებლობის სფეროა. ამ უკანასკნელის საწინააღმდეგოდ პრაქტიკული გონების სფეროს აუცილებლობის სფერო შეადგენს და მისი ფუნქცია ამ თავისუფლების განხორციელებაში, საბოლოო მიზნის მიღწევაში მდგომარეობს. შესაბამის შემკავებრებელი მომენტის მსგავსების ფუნქცია გამოხატება იმში, რომ წარმოადგინოს ბუნება მიზნის შემეცნებით, ბუნება როგორც მიზანი. თეორიული გონება სულის ის მდგომარეობაა, როდესაც იგი იმეცნებს, პრაქტიკული გონება—როდესაც იგი მიისწავრის რაღაცისკენ, რაღაც სურს, მათ შორის ადგილი აქვს სულის ისეთ მდგომარეობას, როცა იგი განიცდის კმაყოფილებას თუ უკმაყოფილებას.

ამრიგად კანტის სისტემას აქვს შემდეგი დასრულებული სახე: არსებობს სამი უნარი: 1. შემეცნების უნარი, 2. გრძობის უნარი, 3. ნების უნარი. თითოეულ მათგანს შეესაბამება თეორიული გონება, მსგავლობის უნარი და პრაქტიკული გონება. მათს ამრიგად პირიქტებს წარმოადგენს: კანონზომიერება, მონაწილენილობა და საბოლოო მიზანი, ხოლო იმიტირება, რომელია მიმართ ხდება პირიქტების მიუყვება, ბუნება, ხელგუნება და წევობა.

ამდენდაც ხელოვნება ესთეტიკის საგანია, ცხადია თუ როდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს კანტისთვის ესთეტიკას. ეს უკანასკნელი ის საკვანძო მომენტია, რომლის დეგრადაც უნდა ხდებოდეს გონების დაკარგვას განსჯისთან. თავისუფლების სფეროში, ანუ ნებისუფობის — აუცილებლობის სფეროში, ანუ ბუნებისთან.

კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ესთეტიკას მთლიანად ფილოსოფიაში. მთლიანად არის განვითარება მიმდინარეობს არა შეფერების, სინთეზის წიაღად, არა მარტოდან რომლისკენ, არამედ პირიქით, დიფერენციაციის, დაშლის გზით, რთულდენ მარტაც გადსულით. სუბსტანცია შეიცავს თავის თავში შემდეგი ტენაების მთელ სფეროს. მასში გამოირცხლება სუბიექტისა და ობი-

კლასიკური

ესთეტიკური

მემკვიდრეობის

მარქსისტული

ათვისებვისათვის

ბორის წოწონავა



ასული 1968 წელი ხასიათდება ხელოვნების მიმართ საბჭოთა ხალხის და მოაგრების განსაკუთრებული ინტერესით. მოაგრების წარმოადგენელია შეხვედრა ხელოვნების მუშაებთან 1968 წლის მარტში და იმეცნების წლის ივნისში, სკკე ცენტრალური კომიტეტის პლენუმის იდეოლოგიის საკითხებზე ამის ცოცხალი დადასტურებაა. შეცნობისა და ტექნიკის სწრაფი ზრდის პირობებში, მრეწველობისა და ინდუსტრიის განუწყვეტელი წინსვლის ეპოქაში, ატომისა და კოსმოსური გაგრების საუკუნეში ადამიანთა უფრადდება ხელოვნებისადმი არა თუ წელდება, არამედ უფრო იზრდება. დღეს ხელოვნება იდეოლოგიური ბრძოლის მოაგრ არაღად იქცა.



ექტის, აზრისა და მატერიალ დაპირისპირება. როცა ეს მომენტი მოქცეულია მთლიანადაა. ანალოგიურ მდგომარებას აქვს ადგილი ხელოვნების შემთხვევაშიც.

მასასადაც, შეიქმნის იგვიგონის ფილოსოფია ხელოვნებაში ხედვას შემოქმედი სულის მიმართ, ან ცნობიერის, მატერიალურისა და რაღაცის, კონკრეტულია და ზოგადისა და ე. წ. ერთიანობა, თითქოს და სუბსტანცია, რომელიც სუბიექტ-ობიექტის იგვიგონაა, თავის განსაკუთრებას აწვდის ხელოვნებაში.

მაგლის ანალოგიურ იდეალებს უკვადიერად დაუახლოვებენ ბაშის. მთელი სინამდვილის არსებობის შუაგულს შემოქმედებამო, რომლის საბოლოო მიზანს კუმშობაობა და აქვს ადგილიც სინამდვილე სხვა არაფერია, თუ არა იდეა, შემქმნემა ფაქტორად არის თვითშემქმნემა, და რაღაც უკვადიერ ემსახურება ამ პროცესს, მშვენიერებას წარმოადგენს გარკვეულ ეტაპს თვითშემქმნების გზაზე. ეს ეტაპი აუცილებლად ეტაპია, მის გარეშე იდეა ვერაფრით ვერ მიიწვევს თავის საბოლოო მიზანს, ე. წ. კუმშობაობას, რაცა უკვადიერ ხედვას იღვინ, როგორც სუბიექტის სრული დამახვევა თავის სხვაზე ანუ იდეაზე, როგორც ობიექტზე.

ნათქვამად ცხადია, თუ არა მნიშვნელოვანი ადგილი უყვია ეს-თეტიკის გერმანულ კლასიკურ იდეალიზტურ სისტემებში. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ის წინააღმდეგობრივი ხასიათის დამოკიდებულება, რომელიც შეინიშნება ამავე ფილოსოფოსების მხრიდან, შეიღწევის გაყოლებით, კერძოდ ამავე და ჰეგელის მხრიდან სოციალ-ტიკის მიმართ. ერთის მხრივ მათ არ შეუძლიათ გვერდ აუარონ ეს-თეტიკას, რომელიც ფაქტორად მათი სისტემის ხერხემალს წარმოადგენს, მეორეს მხრივ ამცირებენ ესთეტიკის მნიშვნელობას შუადერთი ფილოსოფიასთან. ასე მაგალითად, კანტის საბოლოოდ უარყოფით ესთეტიკურ მსჯელობათა მეცნიერულ ხასიათს. გეგმევის მსჯელობას არა აქვს ობიექტური საფუძველი და მასასადაც არ წარმოადგენს მეცნიერებას, იგი შეიძლება იყოს მხოლოდ შეხედუ-ლება. ჰეგელი ხელოვნებას განიხილავს, როგორც ცოდნისთვის მოსაძებნელ პერიოდს. შეიძლება არაფერი ხელოვნებაშიც არსებობს ცოდვა, მაგრამ იგი არასრული. ხელოვნება ფაქტორად გვევლი-ნება ფილოსოფიის მსახურის როლიში.

როცა უნდა იხილავს ასეთი გარემოც ესთეტიკისთან დამოკიდებუ-ლებას საკითხში? კუვერის სოციალური პირობებით იქნება სწორად მარქსისტული სასუბი. მაგრამ ამგვარი სასუბი იმდენად გვერდობ-რივ მოვლენად იქცა უკველგვარი ხაზის იდეოლოგიური საკითხების ახსნის დროს, რომ თუ შიგ არ იქნა ჩადებული კონკრეტული ში-ნაარის, იგი შეტისმეტად ზოგად, არაფრის მქონე ფრანად რჩება.

ამ პერიოდის გერმანია წარმოადგენს ნახევარდემოკრატიულ და ნახევრად კაპიტალისტურ ქვეყნას. ბურჟუაზიულ წარმოების ურ-თიერთობათა განვითარება მოითხოვს წარმოების ტექნიკის სწრა-ვლეთა სულ უფრო და უფრო გაუმჯობესებას. მეცნიერების წინ-სვლას. ამის გამო ხელოვნებას ეროვნულად უყანა ჰუმანუმი გადღის და წინა პლანზე ხდება მეცნიერების ამოცანების, სამყაროს მეცნიერუ-ლი ათვისების წინაშეა მხოლოდ შექმნილ ისტორიულ ვითარებაში, ანალოგიურ მონარქიის პირობებში უკივის ეს მოთხოვნებმა თავის განხორციელებას, ანუ გამოხატულებას პოლიტიკაში წინდა აზ-რის სფეროში. ფილოსოფიაში გამოდის გერგავრად მეცნიერების როლიც და ასრულებს მის ისტორიულ მისიას.

შეიქმნის მხრივ იმავე ბურჟუაზიულ წარმოებით ურთიერთობათა განვითარება თავის უარყოფით დაღს ახავენს ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროს, რაც იწვევს გარკვეულ პირობებს და აი ამ პირობების გამოძიებითა ის, რომ ესთეტიკამ დაიკავა ცენტრალური ადგილი ფი-ლოსოფიის სისტემაში.

არა მდგომარეობს კაპიტალისტური წარმოების წესის უარყო-ფითი ზეგავლენა ადამიანის ესთეტიკურ სამყაროზე?

წარმოების ინდივიდუალური წესი, როგორც ცნობილია, ხასიათ-დება მწარმოებლისა და შრომის პროდუქტის უშუალო კავშირით, ეს უშუალო კავშირი მდგომარეობს იმაში, რომ მწარმოებლებს წი-ნამუხ დაეს მის მიერ შესრულებული პროდუქტი, როგორც მისი შე-მოქმედების ცოცხალი მონამე. ასე მაგალითად, დურგალი, რომელიც

ამზადებს მაგილის არა ცალკეულ ნაწილებს, არამედ ხელოვნურად ერთად მთელ მაგილას, უშუალო კავშირებში ხდება მის მიერ შესრულებული სამუშაოსი. ას კიდევ, კერძო მწარმე, რომელიც შე-რავს ფუბსემებს, კუკრებს მისი შრომის შედეგს და ძალუხარებად გამოდის შესრულებული სამუშაოს პირდაპირი მასუბინებლის როლი, რომელსაც მოიხიბვება სხვა უკვადიერთან ერთად, საგნის ესთეტიკური ღირებულებაც. ეს მოიხიბვა და ამავე დროს მისი ში-ნაგანი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომ იგი ასრულებულია ნა-შრომის ერთადერთი ადგილია, რომ მის ნაშრომს დასრულებული სა-ხე თავის და ამდენად ინდივიდუალობაც. ქმნის მასში შრომის პრო-დუქტის ესთეტიკურ ღირებულებაც ზრუნვის აუცილებლობას, იგი ურადილდება აქვეც საგნის ესთეტიკურ მხარეს, რადგან ამ საგანში ხედვას მის საკუთარ შესაძლებლობათა რეალობას.

მაგრამ თუ იგივე მაგილა ან ფუბსემები ამაზად ფაბრიკა მუშის ინდივიდუალობა ფაქტორად იარაგება. იგი ასრულებს მაგილის მხოლოდ გარკვეულ ნაწილებს და რაც შეეხება მთლიან მაგილას, ეს უყანასებლი მისი წარმოდგენის გარეშე რჩება. მას არ შეუძლია იფიქროს, ან არ იზრუნოს მაგილის ესთეტიკურ თვისებებზე, რადგან ეს მასზე არ არის დამოკიდებული. მისი გვერდით ვერაფრით ვერ გამოვლენდება მაგიდაში, რადგან მაგილა საზოგადოებრივი შრომის პროდუქტია.

ერთი სიტყვით, წარმოების საზოგადოებრივი ხასიათი ამორებს მწარმოებელს პროდუქტთან და უშუალო კავშირის ნაცლებს ჩნდევ-და გაუშულებული დამოკიდებულება მწარმოებელსა და წარწას შო-რის. მწარმოებელი კაცევა ნაწილობრივ სამუშაოს დანამტად, ნა-წარმოი ფაქტორად დაკარგულია მისი შრომის ფასი, ინდივიდუ-ალური შესაძლებლობანი, უკვლას ის უნარი, რაც მას როგორც მწარ-მოებელ სუბიექტს ახასიათებს და ამდენად ესთეტიკურ მისწრაფე-ბათა ეროვნული დამკვირვება ხდება. მუშა ვერ შეიძლება თავის თავს შექმნილ პროდუქტში, რადგან მისი როლი ამ პროდუქტის შექმნაში შედარებით უმნიშვნელოა. ხოლო ი კიდევ ადამიანი ვერ კვირებს საკუთარ მეს, ვერც ვერაფრის გრძნობს.

ნათქვამად გამოიძინარეობს ის დასკვნა, რომ შრომის საზოგ-ადოებრივი ხასიათი სცემს შრომის ესთეტიკურ ღირებულებას და აქედან, საერთოდ საზოგადოებრივი ესთეტიკურის მნიშვნელობას. თუ აქვე დასვით ვინაობა, მაშინ ჩვენი შეხედულება იქნება ჰეგელის თეორიის გამოგება, რომლის მიხედვით ციფლუხაობას ერთად მარქს ხელოვნების მნიშვნელობა საზოგადოებრივი ცხოვრებისათ-ვის. მართალია ის, რომ შრომის საშუალებათა გაუმჯობესება იწ-ვევს შრომის განაწილებას, შრომის განაწილების პირობებში მუშა ასრულებს სამუშაოს ერთ მხარეს და არა მთელ სამუშაოს, მაგრამ აქედან არ უნდა გაიკვლიოს ის შექმნიური დასკვნა, რომ რაც უფრო წინ წავა საზოგადოება ე. წ. წარმოების იარაგების გაუმჯობესების სკეზე და რაც უფრო მეტად გაიზარდოს შრომის განაწილების პრო-ცესი — დაიარაგება შრომის ესთეტიკური ღირებულება. ეკონომი-ური მდგომარეობა უდაოდ შემოქმედებს ახდენს ადამიანთა ესთე-ტიკურ სამყაროზე, მაგრამ არა იმ აზრით, რომ ასრულებს, აღარი-ბებს მას, არამედ იმ აზრით, რომ ცდების მის ხასიათს. ადამიანი არა მხოლოდ ეკონომიური-პოლიტიკური არსება, არამედ ესთეტიკურიც და ამ უყანასებლის გარეშე მისი უფნა წარმოადგენლობა. ეცემა, იფიქრება ძველი ესთეტიკური სამყარო, რომლის ადგილას მოდის ახალი. შრომის საზოგადოებრივი ხასიათი ქმნის ასტარქტულშიც კონკრეტულს, ინდივიდუალობის კვირტის ტრენდენსა¹.

¹ როცა დამარქავა შრომის აბსტრაქტულ ხასიათზე, ძალუხუნებუ-რად იმდებდა საკითხი აბსტრაქციუმი ესთეტიკურის არსებობის შე-საძლებლობა შესტება. ჩვეულებრივ ადამიანული იყო, რომ ეს-თეტიკური ობიექტი მუდამ გრძნობად კონკრეტული ათვისებას. არა-და განწინეს თვისი სოციალური, სავნობრივი მინარეობა. მაგრამ მას შემდეგ რაც შრომა გახდა საზოგადოებრივი, მის შემდეგ რაც ინდი-ვიდის საქმიანობას ვითეცა საფონდირი მინარეობა, ე. წ. უშუალო მიმართება კონკრეტულ საგანთან და რადიანდევ შრომის ხასიათი საბოლოო ვაშში განსაზოგავს ადამიანის შემოქმედების განვითარე-ლის ტრენდენსებს, ხომ არ არის ბუნებრივი ის მიგნება, რომელიც ადგილი ექვს აბსტრაქტულ ხელოვნებაში სხვა ამავეით თუ რაღაც ესთეტიკურია ის, რასაც იგი იწვევს და საერთოდ რადიანდევ არის



არ შეიძლება ისინი ერთმანეთს ავიროს და გაავივიტონ. ერთია ფაქტორი მდგომარეობა და მეორე მისი ლოგოფური ანალოგი. როგორც ფაქტორი ერთი და იგივე მოვლენის სხვადასხვა მხარეები შეიძლება დაკავშირებულ მთლიანად გვევლინებინ, მაგრამ მათ შესაძლებელია თიერიადი მსგელობის მომენტში აუცილებელია თითოეული მათგანის გამოყოფა და სპეციფიკის აღდგენა.

თუ კატის ესთეტიკა იმდენა სუბიექტივობის და ფორმალუზმის გარკვეულ საფეხულზე, ჰეგელის ესთეტიკა პირველი, უკველგარის სუბიექტივობისა და ფორმალუზმის ტერიტორია მოქმედებად ამისა, მიუხედავად იმ რაღაცეების ხასიათის წინააღმდეგობისა, რომელიც ამ ორი მოაზროვნის ესთეტიკურ თეორიებში არსებობს, მორგრეს, ე. ი. ჰეგელს კარგად ესმის თავისი წარმართების დამსხვრება ესთეტიკის შევნიერების წინაშე. კანტი, ამბობს ჰეგელი, ის პირველი ფილოსოფოსია, რომელსაც რაციონალური სიტყვა წარმოუსვამს ესთეტიკაში. მისი მთავარი დავალი მდგომარეობის იმში, რომ მან პირველმა სცადა ესთეტიკის ავტონომიის დადგენა, ესთეტიკის განწმენა და ეთიკური, გნოსოლოგიური და სხვა ელემენტებისგან. მაგრამ აქვე ისიც უნდა შეინიშნოს, რომ მსგავსი ხასიათის ცდებს ამ ახალგაზრდა მეტაფიზიკური შუღლდულობის ანაბეჭდი. დიალექტიკისი ჰეგელის აზრით, ის ვინც ფიქრობს საზღვრის დადგენას, იცუწებს, რომ საზღვრის ცნებაში შეიძლება საზღვრის ექითა მომდებრები. როგორც უკველვით, ჰეგელის შენიშვნა მტისმდებარე განცხადებაა. მაგრამ განცხადებასავე ვერ გამოვლენა კუმშარტების საზღვრის და აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგჯერ დიალექტიკისი გნოსოლოგიის წინააღმდეგ გარბოლში სცდელს ხელშე მოლოკის წინაშე. თუ ენაწილ კანტი დაკავრბებით დაინტერესებს იჩენს საზღვართა გამოჩინების მიმართ, ჰეგელი თითქმის უგულვებლყოფს მათ, რასაც მოხდებს საკითხის გამოკვეთლება სინათლის ნაცვლად ბუნელოგის შემოკანა.

მთელი მხარატი ჰეგელისათვის წარმოადგენს ცნებებს, რომლებიც თვითიან რეალურ და აბსტრაქტულ არსებებად. რეალურ და აბსტრაქტულ არსებობა მთლიანობა ვეკვლავს იღვას და მთელი ქვეყანა, როგორც რეალურ და აბსტრაქტულ არსებობა ერთობლიობა წარმოადგენს იღვას. იღვა ერთადერთი რაღაცეა, იღვის გაჩნეუა რეალური არ არსებობს. იღვა განუსაზღვრებელი, აბსოლუტური. იგი იმდენად აბსოლუტურია, რომ ჰეგელს, მაქცის თქმით, აბსოლუტურად არაფერის თქმა არ შეუძლია მის შესახებ.

შვენიერება, ისევე როგორც უკვლავფერი ამ ქვეყანად წარმოადგენს აბსოლუტურ იღვას. აბსოლუტური იღვა შვენიერების ობიექტური საფუძველია. შვენიერება არ არის წმინდა ინდივიდუალური, სუბიექტური განცდათა შედეგი, არამედ იგი გარკვეული საფეხურია იღვის თეოგნოფიარებაში, მისი არსების გამოკვლევის გარემოელი ფორმა. იღვა ვლინდება როგორც წმინდა აზრის ფორმაში, რომელიც მისი წინადაღი არსება, აგრეთვე განმარბოლების, კონკრეტულობის ფორმაში, რომელიც აგრეთვე შეადგენს მის არსებას.

კანტი უარყოფდა ესთეტიკურ მსგელობათა ლოგოფორბას, მეტაფიზიკის, რადგან არ არსებობდა შვენიერების ობიექტური კრიტერიუმი. ჰეგელი ამგვარ კრიტერიუმად მიიჩნევს იღვას, ე. ი. თეორიის სუბსტანციას და ამით ათავისუფლებს ესთეტიკას სუბიექტური საწყისებისაგან. მაგრამ ეს განათავისუფლება ბეგება უკველგარის ობიექტივობის საფუძველზე. კანტის ესთეტიკის მიხედვით ენოციების სერვორი თავისუფლების მღვირი ქარშხალი კჩის და, მასთანადე, არ არსებობს პირბა ლოგოფორ მსგელობისათვის. ჰეგელის ესთეტიკაში იღვაწი სოცო ე არ უბერავს, უკველფერი ლოგოფორია, უკველფერი დადასუბუთელია.

როცა ვლამარბოთ ჰეგელის ობიექტივობაზე და მასთან სუბიექტის თავისუფლების უარყოფაზე, სკეპტიკა ერთგვარი სიფორბილის გამოჩენა, რადგან ფილოსოფიის უნივერსალური განცხადს საკითხის არც ეს მთავარ რჩება სასებობის შეუწმენდილი. ასე მაგალითად ბუნების და ბელოგენის დაპირისპირების დრის ჰეგელი მოიზიფს ბელოგენისაგან არა მოდელის ასუს, არამედ შემოქმედების, შექმნას. ბელოგენმა ან უნდა მოკვდეს ბუნების უბრალო ასლი თრწადეც მისი გამო, რომ კუმშარტი შვენიერება ბუნებაში არ არსებობს — ამბობს ჰეგელი. შვენიერება არის თავისუფლება. თავისუფლება კი

სულის თვისებაა, რომელსაც შესწევს არჩევის, მოქმედებებს უწყვეტი მატერიალური ბუნება განსაზღვრულია, მასში შემოქმედებებს არაღვლი არ აქვს. რადგან იგი არანაბობირია. შემოქმედება ხომ ცნობიერების ატრიბუტია. რაკი შვენიერება არის იღვის, ცნობიერი სულის გამოვლენა, ბუნებრივია, მისი შექმნა შეუძლია მხოლოდ იმევე ბუნების, იმევე უნარის მქონე არსებს, ასეთი არსება ადამიანი. მხოლოდ ბელოგენბა შვენიერება ბელოგენის წარმოებებს მოკვეთარი ატაქციბა არა იმით, რომ ისინი ვეკველვებს სინადავლის ზუსტ არარეკლს, არამედ იმით, რომ არანა მატერიალური შემოქმედების პროდუქტი. ბელოგენის საგანი ვცხობლავს, — ამბობს ჰეგელი, — არა იმიტომ, რომ ისინი არანა ანა ბუნებრივად, არამედ იმიტომ რომ ისინი შექმნილი არანა ესოდენ ბუნებრივად". შიველი მიზაჟე ბელოგენბა და არა ბელოგენბა.

თუცა ჰეგელი უარყოფს ბუნების კუმშარტი შვენიერების არსებობას, მაგრამ, ეს სრულებით არ იწინავს, რამ იგი მიდიოდეს ბუნების შვენიერების აბსოლუტურ უარყოფამდე. მატერიალური ბუნებად ხომ, ისევე როგორც სულიერი, წარმოადგენს იღვის გამოვლენას და ოდენვე შვენიერების შესაძლებლობას. მხოლოდ რაკი ბუნება არის იღვის განვითარების დაბალი საფეხური, შვენიერება მასში პირბობითა, შეუვადგენი, ნაშლევი შვენიერი კი გვეძლევა ბელოგენბაში. ბუნების შვენიერება არის შვენიერება ჩვენთვის და არა თავისთავად. ბუნება იქვეცა შვენიერად მას შემდეგ, რაც ადამიანი მას თავის საზღბს მიუყუწებს, მას შემდეგ რაც იგი წარმოკველვება ადამიანური შემოქმედების პროდუქტად. ბელოგენის ობიექტია არა უბრალოდ ბუნება, არამედ გაააბიანებული ბუნება. ადამიანს უყვარს თავის თავი, ატაქციბაში მიღის საყურარო შემოქმედებით და ეს ატაქციბა შეადგენს ბელოგენის შინაარსს.

როგორც ვხედავთ, ჰეგელი ერთის შუხედილი თითქმის სრულებით არ უარყოფს შემოქმედების თავისუფლებას შვენიერების შექმნის პროცესში. პირბობით, იგი ხაზსაც უსვამს თავისუფლების მოტივს. მაგრამ რამდენადღე თავისუფლად ადამიანურ მოქმედებას, ისევე როგორც სხვა დანარჩენს, საფუძველად უღვდა იღვა, მისი შინაგანი ცნობიერება, რომლის გამოკვლეობაზე მდგომარეობს ეს თავისუფლება, გამოდის რომ საქმე ვეკვას არა ფაქტორი, არამედ ფიქტორი თავისუფლებასთან, რომელიც ხორცილდება მკაცრი აუცილებლობის ჩარგვებში. სუბიექტის შემოქმედებით მოკველვებზე მსგელობა იღვის პირბობით სახეს, რადგან თვით სუბიექტობა ობიექტურია. სამყარო კი იქმნება, არამედ იგი იმითავივა შექმნისა. ადამიანის მოქმედებებში უბრალოდ მტკიცებულს წმინდობის აქტი.

ამრიგად, სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებული წინააღმდეგობა, რომელიც დამახასიათებელია კანტის ესთეტიკისათვის, კი არ წყუდება ჰეგელიანს, არამედ იხსნება სუბსტანციის აბსოლუტუალუციის შედეგად. ჰეგელს საქმე აქვს მხოლოდ ცნებებთან. მართალია ეს ცნებები არ წარმოადგენს შიველ აბსტრაქციბებს, მათ უყან დიალექტიკის მამამთავარი — ცილობის დანახვის სინადავლიან ღრმა შინაარსი, მაგრამ მიუხედავად ამისა ისინი არჩებან მათც აბსტრაქციბებად, რაც უღვად ახდენს ზეგავლენას აზრის განვითარებაზე, გერმანელი იდეალისტის მსოფლმხედველობის ხასიათზე.

ჰეგელის იდეალუზმის აბსოლუტური ხასიათი კიდევ უფრო მეტი ზომით იჩენს თავს შვენიერების გნოსოლოგიური ასპექტის განხილვის დრის.

ჰეგელის მიხედვით იღვა არ არის უცვლელი, იგი ვივარდობა და მისი განვითარების მიზაში მამივია. ეს არის შემეცნება. იღვა იმეცნების სინადავლივს, ე. ი. საყურარო თავს და ეს პირველი კმნის სამყაროს მრავალგვარობას. უკველი მოვლენა წარმოადგენს ცოდნას, ესმებობა შემეცნებას, ბუნებაც ასევე. შემეცნების სასუბლეობა, რომელიც აბსოლუტურ ბუნებად განსახვისა საყურარო თავი. ცოდნა მუდამ გულსხმობს ობიექტის ცოდნას, ობიექტის ასახვას. ასახვა მუდამ არის კუმშარტი, როცა იგი ემთხვევა, ანუ შესატყვისებას ასახვას, ე. ი. ობიექტს. შესატყვისება წინწავს ტერაინობას, ტერაინობას ცნების, როგორც აბსტრაქტული არსებობა ცნების რეალურ ასახვასთან. ამ ერთაინობას წარმოადგენს იღვა და მასთანადევე კუმშარტი.



მართება არის იდეა. მაგარ იდეა ხომ არა მართკუთხედობა, არამედ მშვენიერება, ე. ი. კუთხურბინა და მშვენიერება შორის ადგილი აქვს შეხების წერტილს, რომელიც იგივეობაში გადადის. კუთხურბინა არის ცოდნა და მშვენიერება არის ცოდნა. კუთხურბინა იჭრება მოყენებით არსებში და მშვენიერება ასევე აინტერესებს მოყენების განვითარების ხასიათი, შაბი შინაგანი ბუნება, ეს უველითერი გვაძლევს უფლებას ვაძეკოთ, რომ მშვენიერება არის კუთხურბინა.

შერის მხრივ მშვენიერებას და კუთხურბინას შორის არსებული იდეოვანი არა ატარებს აბსოლუტურ ხასიათს და ხსენებენ იდეოვანს შეიცავს თავის თავში განსაკუთრებულ მომენტებს. მშვენიერებას და კუთხურბინას შორის განსხვავების მაჩვენებელია მშვენიერების განსაზღვრულობა, მის მიერ მოცემული ცოდნის შუალედულობა, უსრულაობა. მშვენიერება, რომელიც კუთხურბინასთან ერთად არის სინამდვილის შემეცნება წარმოადგენს შემეცნებას დაბალ საფეხურზე და ამრიგად იგი დაბალი რიგის კუთხურბინაა. კუთხურბინაა წინაა და არა, იდეაც წარმოადგენს არსს, მასთანამე კუთხურბინა სავსებით ისეთია, როგორც იდეა, შაბი შორის სრული შესაბამისობა. მშვენიერება ეხება იდეის გრძობად ფორმას, იგი გრძობადი შემეცნება, რაც არ თქმა უნდა არ გამოხატავს სუბსტანციის ნაწილად ბუნებას.

ამრიგად, ხელოვნება ფილოსოფიას და რელიგიასთან ერთად წარმოადგენს როგორც სინამდვილის ასახვას, სინამდვილის შექმენება. ხელოვნების მიზანი იგივეა, რაც ფილოსოფიის და ასევე რელიგიის. განსხვავება მხოლოდ მიზნისკენ მიღწევის წარსახვებშია და საშუალებებში. ფილოსოფია გვაძლევს სინამდვილის სურათს ცნებებში, ანუ წინაა და არის ფორმაში. ეს კი შაბი შესაძლებელია საჯანა სრული შესატყვისობა ცოდნის უმადილეს საფეხურად და ფილოსოფიაც უნდა ამჩნეულ იქნას ცოდნის უველურ მალა მდგომარეობა. ფილოსოფიასთან განსხვავებით რელიგია გვაძლევს საშუაროს შესახებ ცოდნას ფორმადგენში, ამიტომ იგი შექმენების შერდებით უფრო დაბალი წარმოა, თუმცა მის მიერ შექმენილი საშუაროს სურათი ატარებუ სახეობი კუთხურბინა. ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასახვა წარმოებს გრძობად ფორმებში, იგი ფილოსოფიურად და რელიგიურად უფრო დაბლა დგას თავის შემეცნებითი ღირებულებით, რადგან გრძობითი ცოდნა მეტიმდებდა განსაზღვრულა. შემეცნების განწვევბითი წინსვლა კუთხურბინებისადგ, აბსოლუტური ცოდნისკენ ხელოვნების შუალედულობას მოხსნის იმით, რომ ხელოვნება დაკარგავს მნიშვნელობას ციცილოებულ სასოვალოებაში და დაიპირადება რელიგიურა.

ასეთია ჰეგელის პოზიცია მშვენიერებას და ხელოვნების საკითხში, საიდანაც ნათლად მოჩანს ის წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობს აბსოლუტურ-იდეალოზმის წარმომადგენელს და კრიტიკული ფილოსოფიის ადვოკატ შორის. კანტი უარყოფს ესთეტიკურ მსჯელობებში რაიმე შემეცნებითი ხასიათის ელემენტების არსებობასაც კი. ჰეგელი — პირიქით, ნებისმიერ მსჯელობის და შაბი შორის ესთეტიკურის შივარც ფუნქციად ფილოს სინამდვილის შემეცნებას, აბსოლუტური იდეის განმარტავს. ჰეგელის ეს პოზიცია, ე. ი. ხელოვნების შემეცნებითი ღირებულების აღიარება ლოკურად გამოიღწარება მისი სიტყვიწამ. ჰეგელი ბოლომდის თანამიმდევრულია. მაგარ აუთო თანამიმდევრობა ჩვენში ვარკველებს იმ მოსაზრებას, რომ ხელოვნების შივარც ფუნქციას უშუაღდეს სინამდვილის შემეცნება. თუ მართლაც ხელოვნებას იგივე მიზანი აქვს რაც მცენებრებს, მაშინ მცენებრება, როგორც სინამდვილის უფრო უწიბი და ღრმა ცოდნა ადრე თუ გვიან უშედეგად აქცევე ხელოვნების არსებობას და მოხსნის მას თავის თავში. მაგარ ჰეგელის ამ თვალსაზრისი არავინ არ იზიარებს, არავის არა მაშინაც ხელოვნება მცენებრებზე და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა რამდენიმე ფორმებზე უფრო დაბალი მდგომარეობაშია. ეს კი ადარ შეესაბამება ადრე მიღებულ წინამძებარს.

გვაძლევს თუ არა ხელოვნება სინამდვილის შესახებ ცოდნას, ეს სხვა საკითხია, მაგარ მის აზრი, რომ იგი წარმოადგენს სინამდვილის შემეცნებას, რომ მისი ძირითადი ფუნქცია დაფუძნავს რეა-

ლური საშუაროს, მისი განვითარების კანონზომიერების ასახვას, ანუ სწორია. წარმოადგენელი იქნებოდა ხელოვნების არსებობის უფრო დიდი უფლება, რომ მას შეეცნებოდასაგანსხვავებულ მიზანს არ ქონდეს. ის ხელოვნება, რომელიც გვაძლევს თავის შემეცნებას სინამდვილის ვარკვეულ ცოდნას, ვაძლევს მას ხშირ შემთხვევაში არაეცნობირად, ხოლო გავსონობირებელი ცოდნა არ შეიძლება ჩაითვალოს შემეცნებად. სინამდვილას არა შეეცნებაზე, რომელ ასახვებზე შეიძლება დასაყარა არკიტიტურბინა და მუსიკაში? თუ ვილასარკებზე მუსიკის მიზით ბებინაა პარმიონიანე, უნდა ითქვას, რომ პარმიონა მუსიკისგან წარმოადგენს საშუალებას უფრო მეტად, ვინმე უნდა ითქვას უნდა ითქვას ცოდნის შესახებ უდედაა. ზოგიერთი ხელოვნება, განსაკუთრებით ლიტერატურა ვაძლევს სინამდვილის ცოდნას, მაგარ იგი ვაძლევს მას არა იმით, რომ მის წინააუდგას ამგვარი ამოცანა, არამედ იმით, რომ შან ხელი შეუწავს ხელოვნების კუთხურბინა ამოცნის, ესთეტიკურის განხორციელებას. აღმართი თავის ბუნებით ნაღველ ესთეტიკურ კმაყოფილებას დაბნობის იმ საგნებთან, რომელიც შესახებ აბსოლუტურად არ განსაზღვრავს. აღმდგენ ესთეტიკური კმაყოფილება მოითხოვს ცოდნის რაღაც მინიმუმს. ეს კი ქმნის ხელოვნებაში ზოგჯერ ცოდნის ელემენტების არსებობის აუცილებლობას. მაგარ ამ ცოდნა ხელოვნებაში ასრულებს საშუალებას და არა მიზნის როლს. ხელოვნების ტალანტიც ხშირ შემთხვევაში იმაზე დასრულებული თუ რა დოზით იუვენებს იგი ამ საშუალებას. ვეკვს თუ არა უფლებას ხელოვნის მიერ შექმენილი წარმოების შივარც, რომელიც მოგვანიჭებს მაღალი ესთეტიკური კმაყოფილებას, მაშინ ვიქვამო მის ხელოვნების ნიმუშად მიჩნევაზე იმ მოტივით, რომ მასში არ არის სასახელი იმიტიტური სინამდვილე? სხვა საკმა, თუ რამდენად შეიძლება ხელოვნების წარმოება იწვევდეს ესთეტიკურ კმაყოფილებას ვარკვე სინამდვილისთან კავშირის ვარკვე. მაგარ ჩვენ ვკარტიტებებს არა ხელოვნების წარმოების შექმნის პირობები, არამედ სესციფიკა, თავისებურება, რომელიც იგი განსხვავდება ადამიანური შემეცნებების სხვა მომენტებისაგან. ხოლო ხელოვნების ძირითადი განსაზღვრელი ფუნქცია ესთეტიკურია და არა ვნისოლოგიური, თეორიული და ა. შ. პეგელის თვალსაზრისი ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციების შესახებ წარმოადგენს აბსოლუტური იდეალოზმის მსოფლმსჯელობებს და მას მარკსისთვის ესთეტიკურ თეორიასთან ავტოთარია სატროი არ უნდა ქონდეს.

შემდეგ, ხელოვნებაზე როგორც ასახვის გრძობად ფორმად დასარკავს დროს ჰეგელი იქვე აკეთებს შენიშვნას იმის გამო, რომ ხელოვნებაში გრძობადობა არ არის წინაა გრძობადობა. თუმცა ხელოვნება ეყარება გრძობადობას, მაგარ იგი ამსაბად სცილდება ამ გრძობადობას და მასში ვამოდის, რომ გრძობადობა მოჩვენებითია. მაგალითისთვის ავიღოთ მხატვრის მიერ დახატული ვაჭი. ნახატ ქმნის ნამდვილი ვაჭლის შეგარტებას, რომელსაც აქვს სუნი, გემო და სხვა. ფაქტიურად კი არეკროი ეს თვისება ვაჭლს არ გააანჩია ამ შემთხვევაში გრძობადობა უაღბია. ნამდვილი გრძობადობა აქვს ბუნებას, ხოლო ხელოვნებაში გრძობადობა მოჩვენებითია, უაღბია. მხატვრის მხრივ, ჰეგელისთვის ნამდვილი რეალობა არა გრძობადობაშია, არამედ არაში. ამიტომაც ფაქტიურ სიკალებს წარმოადგენს არა ხელოვნება, არამედ ბუნება. რაც უფრო შორდება ხელოვნებას გრძობადობას, მით უფრო უახლოვდება იგი ნამდვილ არსებას, მით უფრო ადრეს სრულყოფას. ამ ასუბექტივ ანვიტარობს კიდევ ჰეგელი ხელოვნების სახეების წარმოშობის ისტორია. უველადებად საბუთას წარმოადგენს არაქტიტურბინა, ხოლო მაღალს პოეზია.

რამდენადაც, განაგრძობს ჰეგელი, კუთხურბინა ხელოვნებაში გვეკლენება მშვენიერების ფორმაში, ხოლო ეს უქანსკელი წარმოადგენს გრძობად კონკრეტულ მოყენებას, ცხადია, რომ ხელოვნების შინაარსი არ შეიძლება იყოს აბსტრაქტული. იდეა ხელოვნებაში მოითხოვს ესთეტიკურ განმარტებულებას, ე. ი. იდეა უნდა დარჩეს ისევე აბსტრაქტულად, როგორც იგი ფაქტიურად არის და ამავე დროს მან უნდა მოიცავს კონკრეტული მრავალფეროვნების მიღელი სიღრმე. თუ ხელოვნება თავის შინაარსად იღებს ბუნებას, ე. ი. მატერიალურ სინამდვილას, მას არასწორად ეძის თავისი ამოცანა და მატ-

ამრიგად არც არის ხელოვნება. მშენიერება უნდა შეადგენდეს ხელოვნების შინაარსსა და ფორმასაც. მშენიერება მართალია არის გარნაბაღობა, მაგრამ არა წმინდა, მოშველი გარნაბაღობა, რადგან ამ უკანასკნელს წარმოადგენს მატერიალური ბუნება, არამედ იდეალური რეალობა გარნაბაღობა, ე. ი. ისეთი გარნაბაღობა, რომელიც გარნაბაღობა ფორმის ქვეშ გამოხატავს იდეას. ამგვარი გარნაბაღობა იდეალი იდეალი არის იდეის სინამდვილე. იგი წარმოადგენს ფორმისა და შინაარსის ერთანობას და განსაზღვრავს მშენიერებას.

ამრიგად, თუ კანტი სთმავს ფორმასა და შინაარსს ერთმანეთსაგან, ჩაბა განსაზღვროს ხელოვნების, როგორც ფორმის წვდომის ამოცანა, მეგვებს ხელოვნება ისმის იდეალის განხორციელებად, რომელიც ფორმისა და შინაარსის ერთანობაში უნდა წინდებოდეს.

ფორმისა და შინაარსის საკითხი ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია. განსაკუთრებით იზრდება მისი მნიშვნელობა დღეს, როდესაც მთლიანი არენაზე თავი იჩინა სხვადასხვა ფორმალისტურ მიმდინარეობებმა. ჩვენი საბჭოთა ლიტერატურის ფურცლებზე სავსელი საპრობლემაოდ აკრტიკებენ ფორმალისტური ხელოვნების ამოლოცებებს. მაგრამ ამ კრიტიკის დროს ჩვეულებრივ ურევინ ერთმანეთში ორ სხვადასხვა საკითხს. ერთია ფორმალისმი, ხოლო მეორე ფორმა, როგორც ხელოვნების მთავარი ამოცანა. ფორმალისმის შედეგობა იმაში კი არ არის იმდენად, რომ ამ ფორმაში მაინც ხელოვნების მთავარ ამოცანად, არამედ უფრო იმაში, რომ არასწორად ესმის თვით „ფორმის“ კატეგორია. ფორმა მუდამ არის გარკვეული შინაარსის გამოვლენა, არ არსებობს უშინაარსო ფორმა. მეგვლის ენით რომ ვილაპარაკოთ, როცა ფორმა კარგავს თავის შინაარსს, გადადის თავის საწინააღმდეგოში და ხსნის საკუთარ არსებას. წმინდა ფორმა, როგორც ასეთი მოკლებულია რეალურ სასუფთველს. იგი შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ცნობიერებაში ცნების სახით და არა ობიექტურად. ხელოვნება, რომელიც ემსახურება ესთეტიკურის გამოხატულებას, რეალური მოვლენა და იძულებულია ავანარში გაუწიოს რეალობის მოთხოვნებს. ფორმალისმი ხელოვნებაში უსაფუფქლოა, ულოგიკოა. მაგრამ აქედან სრულდებით არ გამოიღინარეობს ის დასკვნა, რომ თითქმის ფორმა არ წარმოადგენს ხელოვნების მთავარ ამოცანას. ფორმა ხელოვნებისათვის ერთ-ერთი ძირითადია, მხოლოდ ის თავის მიზანს, ე. ი. ესთეტიკურ ზეგმოქმედებას მაშინ აღწევს, როცა გამოხატავს საკუთარ შინაარსს. შინაარსი ერთგვარად ატკიცებს ფორმას, ამოვებს რეკომენდაციას.

ერთი სიტყვით. სწორია თუ არა კანტის პოზიცია იმის შესახებ, რომ ხელოვნების ობიექტს წარმოადგენს ფორმა, დამოკიდებულია იმაზე თუ როგორ ვუცმის თვით „ფორმის“ კატეგორია. მეგვლისათვის უველაფრის შინაარსს შეადგენს იდეა, წმინდა აზრი. კანტი ეს-თეტიკის სპეციფიკას ხედავს საერთოდ აზრის ფუფუნებელი ფაზაში. მშენიერება არის არა ლოგიკური, არამედ მჭვრეტლობითი ხასიოთის მოვლენა.

ფორმისა და შინაარსის ერთანობა, შესახებისობა, ამბოს შედეგი, არის კეშმარტების, აქედან ხელოვნება, როგორც კეშმარტების შემეცნება არის იდეალის შემეცნება. იდეალი კი იდეის სინამდვილეა. იდეა როგორც სინამდვილე ვლინდება ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების სახით. მაშასადამე ბუნებაც და საზოგადოებრივი ცხოვრებაც ორივე ერთად წარმოადგენენ ხელოვნების ობიექტებს. ხელოვნება ასახავს სოციალურ პრაქციის და შეიცავს ისტორიის ფილოსოფიას.

ახედებს რა ბუნებასა და საზოგადოებას ხელოვნების ობიექტებად, მეგვლს სრულდება არ მაინცა ბუნება და საზოგადოება, როგორც ფაქტო ე. ი. მათი ცალკეული გამოვლენი ხელოვნების სახად. ხელოვნების საგანი არსებული კი არ არის, არამედ არსებითი, გონიერი სინამდვილე. გონიერი სინამდვილის ქვეშ იკლუის ხმება იდეალი. ხელოვნების საგანი სინამდვილეა, როგორც იდეალი და არა როგორც არსებული. მხატვრული ასახვა მუდამ ვლუის ხმობს იდეალიზაციას, ხოლო ეს უკანასკნელი ნიშნავს სინამდვილის განხილვის არა როგორც ფაქტისა, არამედ როგორც პრაქციის, როგორც კანონის.

ამრიგად მეგვლს უველაფერი დაუავს კანონზომიერების შემეცნებაზე. კანონზომიერება, რომელიც იგივე იდეა, თვითონ განსაზღვრავს თავის განვითარებას, მთელ შემდგომ პრაქციეს. მეგვლისათვის ლოგიკური ისტორიულის სასუფთველია, ასევე ესთეტიკურის, უველაფერი მეგვლთან ემსახურება ერთ მიზანს, ერთ ამოცანას. ამგვარ ამოლოცობაშია ბევრი საღო საკითხი კანტის შემდეგ არა თუ გარკვევა, არამედ კიდევ უფრო დააბნელა. მეგვლი მიიჩნევს რა ხელოვნებას შემეცნებად, ფაქტობრივად უარყოფს ამ თავის დებულებას იმით, რომ შემეცნება არსებობდა უნდა იყოს ახლის აღმოჩენა, ხოლო ხელოვნებაში არაფერი ამის მსგავსი არ ხდება. ის ჩაბა ვეაძლევის ხელოვნება იმთავითვე არსებობს ამოლოცობურ იდეაში და რამდენადაც ამოლოცობური იდეა არის აზრი, გამოდის, რომ იგი უვეე უოფილა ცოდნა.

ჩვენ წინამდებარე სტატიაში ფრაგმენტალურად შევიხებთ მეგვლის ესთეტიკას და მისი კანტის ესთეტიკასთან დამოკიდებულების ზოგიერი საკითხებს. ასევე ფრაგმენტალურად იქნა გაკეთებული ზოგიერი დასკვნები. ეს დასკვნები ატარებენ ჰიპოთეტურ ხასიას და მოითხოვენ უფრო სასუფთველიან დასაბუთებას, მაგრამ ამის ვაკეთება ამ პატარა წერილში შეუძლებელი იყო.

ვახასათებდით რა კანტისა და მეგვლის ესთეტიკას, ცხადია, რომ ჩვენი მიგდგავს იყო ცალმხრივი. მაგრამ ეს გამოიწვია იმ უარყოფით დამოკიდებულებამ კანტის ესთეტიკისადმი და ქედმობრამ მეგვლის ესთეტიკის წინაშე, რომელსაც ავგლი კონდა და წაწილობრივ ახლაც აქვს ჩვენს ესთეტიკისებს შორის. ფაქტობრივად კი მიგვანჩია, რომ მარქსისტული ესთეტიკისათვის წარსული მემკვიდრეობიდან არანაყლები ღირებულება აქვს კანტის ესთეტიკას, ვინც მეგვლის.





ა ლ ე ქ ს ი ვ ე ფ ხ ვ ა ძ ე

დოდო აბაშიძე, ბელა მიქაძე



ემს შემოქმედებაში მუდამ ვცდილობდი და ვცდილობ აესახო ადამიანის ჭეშმარიტი სიღამაზე. ეს სწრაფვა ჩემი შთაგონების უმრუტი წყაროა. აღზრდილია და აზროვნებით რეალისტი ვარ. მიყვარს ადამიანის ასახვა — რეალიზმი ამის უსაზღვრო საშუალებას იძლევა, თუ კი მხატვარს აქვს თავისი სათქმელი და იცის რასა და ვისთვის ქმნის, თუ მას გააჩნია შემოქმედებითი ძალა და ოსტატობა. სოციალისტური რეალიზმის იდეებზე გაზრდილი მხატვრები მოვალენი ვართ ისტორიას ჩვენი საოცარი ეპოქის დიადი სახე დაგუტოვოთ.

ხელოვნება მუდმივი ძიებაა. იგი შემოქმედისაგან სიმართლესა და გულწრფელობას მოითხოვს. დიდ ქმნილებათა ღირსება სწორედ მათ სიმართლეში, ლაკონურობაში და სახვითი ენის სისადავეშია, სადაც ფორმა და ფერი ერთ პარმონიულ მთლიანობაშია შერწყმული, — ამბობს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ალექსი ვეფხვაძე.

მხატვრის ამ კონცეფციამ გამოსატულება პპოვა მის შემოქმედებაში. თითქმის ოცი წლის მანძილზე მან შექმნა მრავალი ტილო. ა. ვეფხვაძის ფერწერის ძირითადი საწყისი ადამიანის სულიერი განცდაა. მაშინაც კი, როდესაც მხატვარი ცდილობს

გადმოგვეცეს ბუნების სილამაზე, მისი ტილოების გვირად მაინც ადავინი რჩება. შემთხვევითი როდია, რომ მის შემოქმედებში იშვიათად ვხვდებით ნატურორტებსა და პეიზაჟებს. ადამიანი თავისი ზედნიერებითა და მწუხარებით, ადამიანი — სილამაზის განსაკუთრებული — ასეთია მისი სურათების ძირითადი შინაარსი.

ადამიანის სულის საიდუმლოების ჩაწვდომის სურვილი იგრძნობა მის მიერ ჯერ კიდევ 13 წლის ასაკში (არდაზიანის მოტივებზე ტუშით შესრულებულ ილუსტრაციებსა და დედის პორტრეტში). ა. ვეფხვაძის ეს აღრინდელი ნაწარმოებები არა მარტო მის ნიჭსა და კარგ მონაცემებზე მეტყველებენ, არამედ სერიოზულ მომზადებაზეც, რომელიც მან მიიღო მამის — ხელოვნების დამამზადებელი მოღვაწის ივანე ვეფხვაძის ხელმძღვანელობით.

ბავშვი იზრდებოდა ხელოვნების ატმოსფეროში. მათ ოჯახში იკრებოდნენ ქართული ხელოვნების გამორჩენილი მოღვაწეები: გიგო გაბაშვილი, ვალერიან სიღამინ-ერისთავი, დავით გველეხიანი, გიგო ზაზაშვილი, მოსე თოიძე და სხვ.

1936 წელს ა. ვეფხვაძე შედის სამხატვრო სასწავლებელში, რომლის დამთავრების შემდეგ სწავლას აგრძელებს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. 1945 წელს მიემგზავრება ლენინგრადში და შედის რეპინის სახელობის ფერწერის, ქანდაკების და არქიტექტურის ინსტიტუტში. აქ იგი სწავლობს ბატალურ კლასში პროფესორ რ. ფრენცის ხელმძღვანელობით.

1948 წელს ა. ვეფხვაძე წარჩინებით ამთავრებს ინსტიტუტს. იმავე წელს მას იღებენ ლენინგრადის მხატვართა კავშირის წევრად. მისი სადიპლომო შრომა „დაჭრილი ბგრატიონი ბოროდინოს ველზე“, რომელმაც უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა, გამოირჩევა სახეების ღრმა ფსიქოლოგიური გახსნილი.

მხატვარმა ამ სურათის ორი ვარიანტი შესრულა. ერთი მათგანი ლენინგრადის სამხედრო-სამედიცინო მუზეუმშია, მეორე კი ლენინგრადის სამხატვრო ინსტიტუტის მუდმივ ექსპოზიციაში.

სურათის წინა პლანზე ვხედავთ დაჭრილ ბგრატიონს, რომელიც ოფიცრებით და ჯარისკაცებითაა გარშემორტყმული. უკანა პლანზე მიმდინარეობს ცხარე ბრძოლა. სურათის კომპოზიციის ღირსება მის დინამიკურობაშია. გადმოცემულია მხედართმთავრისა და ხალხის ერთსულოვნება. მხატვარმა გაცოცხლა გმირული წარსული, რითაც გამოხემაურა საბჭოთა ხალხის თავგანწირვასა და სიმამაცის დიდ სამამულო ომში.

1949 წელს ა. ვეფხვაძე ბრუნდება თბილისში. აქ იგი მუშაობას იწყებს რევოლუციური თემის ამსახველ სურათებზე. ეს ციკლი სახელით ხელოვნების მნიშვნელოვან შენაძნად იქნა აღიარებული, რისთვისაც

მის ავტორს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა მიენიჭა.

ამავე წლებში ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ა. ვეფხვაძე, ქმნის მრავალფეროვანი კომპოზიციას „მშვიდობისათვის“. იგი ასახავს ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მესამე მოყოლო ფესტივალის მონაწილეთა შეხვედრას ბერლინში, საბჭოთა მეომრის ძეგლთან. კიბეებზე ჩამოდან საბჭოთა დელეგაციის წარმომადგენლები, მათ ტანს უკრავენ, როგორც მშვიდობის მედროშეს. სურათის კომპოზიცია გადმოგვეცემს ახალგაზრდობის საზეიმი მარშს. ირვლევი ირბევა დელეგაციების ალმები, ემბლემები, ტრანსპორანტები, ფრენენ მშვიდობის მტრულები. ეს შესანიშნავი სურათი თბილისის მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის მუდმივ ექსპოზიციაშია.

მრავალფეროვანია ა. ვეფხვაძის შემოქმედება. მის სახელოსნოში შესვლისთანავე გაიკრობთ ამ საინტერესო და მეტად თავისებური მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზია. ყოველი ნაწარმოები გრძობით, პოეტური განცდით არის დაწერილი. ყველგან ჩანს პროფესიული ოსტატობა, გულწრფელობა, ცხოვრების სიყვარული. აქ ნახავთ სურათის მიძღვნილ დიდი ლენინისადმი, რომლის ნათელი სახე საბჭოთა პოეტების, მწერლების მხატვრების შემოქმედების მარადიული თემაა. სურათის მხატვარმა უწოდა „აპსონანტი“. ლენინი ზის სავარძელში, როიალთან ახლოს. თიქოს ესმის უკვდავი ბეთჰოვენის პან-

ა. ვეფხვაძე

დამწეუნბი





ა. ვეფხვაძე

საიათნოვა

გები, რომელიც ასე უყვარდა, სწორედ მისი ოპტიმისტური პერსონისა და რევოლუციური პათოსისათვის. ლენინს ვხედავთ არა მარტო როგორც დიდ ბელადს და რევოლუციის შემოქმედს, არამედ როგორც მუსიკის ღრმა და ფაქიზ შემფასებელსაც. მისი სახე გადმოცემულია დიდი სიყვარულით, იმ შინაგან სითბოთი და პორტრეტული მსგავსებით, რომელიც შეიძლება შექმნას მხოლოდ ჭეშმარიტმა და დაკვირვებულმა მხატვარმა ფსიქოლოგმა.

ა. ვეფხვაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია ქართული ლიტერატურისა და მუსიკის კლასიკოსთა პორტრეტებს. ვაჟა-ფშაველას პორტრეტში შერწყმულია ღრმა აზრი, ემოციური ძალა და რომანტიკული პათოსი. ჩაფიქრებული ვაჟა დაკვირვებს მთებს. საოკარია ადამიანისა და ბუნების ეს კონ-

ტაქტი. ნაბადში გახვეწილი ამოტეხილი მთის ორეულივით დგას. იგი აზიდულა მთებზე, როგორც მათი გვირგვინი. ეს ორიგინალურად ჩაფიქრებული კომპოზიცია სადა და ლაკონურია. უყურებ პორტრეტს და ერთხელ კიდევ რწმუნდები რა ძალით შეუძლია ფუნჯის ოსტატს აამეტყველოს სურათი, ჩაუდგას სული, ჩაწვდეს ადამიანის ფსიქოლოგია.

არა ნაკლებ საინტერესოა ზ. ფალიაშვილის პორტრეტი, რომელსაც მხატვარმა უწოდა „უკანასკნელი აკორდი“. სურათი შესრულებულია სამ კონტრასტულ ფერში, რაც ქმნის სურათის საერთო განწყობილებას და გადმოგვცემს კომპოზიტორის სულიერ ღელვას.

ა. ვეფხვაძის პორტრეტულ ფერწერაში მგადაუნდება არა მარტო აღქმის სიმძაფრე და დაკვირვება, რაც ნატურაზე მუშაობის პროფესიული გამოცდილების შედეგია, არა მარტო უნაკლო ოსტატობა ფერმწერისა, რომელსაც ძალა შესწევს მისცეს პორტრეტს ზუსტი და ლაკონური სახითი ფორმა, არამედ ადამიანის ხასიათსა და სულიერ განცდებში ჩაწვდომის უნარიც. ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ მხატვარი თავის პორტრეტებში ხაზს უსვამს პერსონაჟების შინაგან ბუნებას, მათ სულიერ ენერჯიას, დაძაბულ ემოციურ ცხოვრებას.

ამაზე მეტყველებს ძველი თბილისის აშულის—საიათნოვას ორი პორტრეტიც. საიათნოვას სახის შექმნაზე ა. ვეფხვაძემ მუშაობა დაიწყო ჯერ კიდევ 1956 წელს. თუ პირველ ვარიანტში მხატვარმა საიათნოვა შეიგრძნო, როგორც პოეტი და სამშობილოსათვის თავდადებული მეომარი, მეორე ვარიანტში, რომელიც საიათნოვას საიუბილეო დღეებს მიეძღვნა, იგი გვევლინება როგორც ბერი და პოეტი, რომლის შინაგანი არსებაც ვერ ურიგდება კლერიკალის სამოსელს, მიიღტვის საერო ცხოვრებისაკენ. ტილიზე ასახულია ღამის წყვედიადი გახვეული ახაპატის მონასტერი, რომლის ღია კარებთან მოჩანს მბეჭუტავი კელაპტრების მტრიალი ნათელი. და ამ ნათელთან ერთად თითქოს იღვრებიან ფსალმუნების და ლცევის მწუხარე ჰანგები, რომლებიც აშუღს მოუხმობენ საიქით ცხოვრებისაკენ. იქვე კედელს მიყრდნობილ, ბერად აკვეთილ საიათნოვას დაჰნათის მთვარე. მის სახეზე აღებქდილია დარდი, სულიერი ღრმა ბერად აღცვეცის გამო. თითქოს გვესმის მისი ტანჯვის გამოშხატველი სიტყვები:

„ერი ვიყავ, ბერობა რად მიწოდდა,
ბრინჯი ვიყავ, ქერობა რად მიწოდდა“.

მხატვარმა საიათნოვა წარმოგივდინა მონასტრისა და საერო ცხოვრების ზღურბლზე მდგარი. საიათნოვას სახი — ქეშმარიტი ხელოვნების სიმბოლოა, რომელიც პოეტს აკავშირებს გარე სამყაროსთან.

სურათის კომპოზიციის სიმტკიცე და სისადავე გაძლიერებულია მუქ ფერთა გამოთ. მხატვარი ძალზე მოხდენილად იყენებს შავ და მწვანე ფერებს. ამ ფერების კომბინაციით აღწევს კოლორიტის ელვადობას და ემოციურობას, აზრობრივ აქცენტირებას და მონუმენტურ სიმკაცრეს.

ა. ვეფხვაძე არ მისდევს ზერელე ეფექტებს, იგი შორსაა სახის სტილიზაციისა და განცდათა პათეტიკურობისაგან. მხატვარი წერს თავისი შინაგანი ხედვით შეპყრობილი — ამაში მისი პორტრეტული ფერწერის დიდი შემოქმედებითი ძალა. ფერთა გამომსახველობა, პლასტიკური ფორმის სისადავე და სახის ფსიქოლოგიური გახსნა — მის პორტრეტებს დაუვიწყარს ხდის.

ეპოქისა და ისტორიის ღრმა ცოდნა იგრძნობა ა. ვეფხვაძის მონუმენტურ ტილოში „დიდი პოეტი“, რომელზეც ის უკვე 13 წელია მუშაობს.

ამ სურათზე მუშაობის დროს ა. ვეფხვაძე ნამდვილი მკვლევარიც იყო, რომელიც დეტალურად სწავლობდა ეპოქას, იმდროინდელ ყოფ-ცხოვრებას, ჩვევებს, კვლავფერს, რაც შე-

საძლებლობას მისცემდა ღრმად ჩაწვდომოდა გენიალური კართველი პოეტის სახეს.

ასეთი სერიოზული და დაკვირვებული დამოკიდებულების შედეგი იყო ის, რომ ვეფხვაძემ შესძლო მთელი სიმართლით გადმოეცა ეპოქის თავისებური კოლორეტი, და თუ მის მიერ შექმნილი სახეები გვარწმუნებენ ისტორიულ სინამდვილეში, ამაში დიდი როლი ითამაშა აქსესუარების ზუსტმა ასახვამაც. მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ნატურიდან ეტიოდეებსა და ჩანახატებს, ტიპაჲის ძიებას, ნახატისა და დეტალების დამუშავებას, მოძრაობისა და პოზიების დახუსტებას.

ამ დიდ ტილოზე (4,80 x 2,8), სამოცამდე ფიგურაა. ცენტრალური ფიგურები მონუმენტური ძალისაა. ფორმასა და ჩანაფიქრს შორის სრული ერთიანობა იგრძნობა. სურათის კომპოზიციურ აღნაგობას მაყურებელი შეყავს თამარისა და შოთას ურთიერთდამოკიდებულების სამყაროში და მის უშუალო მონაწილედ ხდის. თითქოს მაყურებელთან დამაკავშირებელ კომპონენტად მხატვარს გამოყენებული ყავს ბავშვი, რომელიც მარჯვნივ კოუხეში დგას და რომლის მზერა მიპყრობილია უშუალოდ მაყურებლისაკენ.

წინა პლანზე ვხედავთ შოთა რუსთაველს. პლასტიკურად მეტყველი ნახატის მეშვეობით მხატვარი დიდი მკონის შთაგონებულ სახეს იძლევა, ცდილობს გამოხატოს კონკრეტული მხატვრული ენა, რათა გადმოსცეს პოეტის სულიერი ზრახვები. შოთა რუსთაველი შავ სამოსში, გრანგილით ხელში დგას ვეფხის ტყავეზე, რომელიც მხატვარმა გამოიყენა შოთას სახის

ა. ვეფხვაძე

რუსთაველი



გახსნის ერთ-ერთ დეტალად. იგი სიმბოლური და მრავალსმეტყველია. პოეტის სახე სიდიადის, კეთილშობილებისა და სიმტკიცის განსახიერებაა.

სურათის მეორე ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენს ტახტზე მჯდომი თამარ მეფე. მიუვლი მისი არსებობა აღსავსეა სინატიფითა და კლემამოსილებით. მის ღიმილში თანაგრძნობაა გამოსატყლო.

მხატვარს ფართო ეპიკურ პლანში აქვს გადაწყვეტილი ცენტრალური ფიგურები. ეს შთაბეჭდილება გალიერებულია სურათში სხვა პერსონაჟების შეყვანით. აქ გვხვავთ თამარის კაცის დიდებულთა, ვეზირების, აღმოსავლეთის ელჩებს, სეფე ქალებს, მღვდელმსახურს და სხვებს.

თვითიული ადამიანი ასახულია სისადავით და ბუნებრივით. ყველაფერი, რაც არსებობდა და მნიშვნელოვანი მის სასიათში, ღრმად და ცოცხლად არის დაჭერილი. ვეფხვადის სურათის პერსონაჟები ცოცხალი და სრულყოფილია სწორედ იმიტომ, რომ მხატვარი მუშაობდა ნატურიდან, რაც შესაძლებლობას აძლევდა გაემდიდრებოდა სახეები უფრო მეტი სიცოცხლისეული ემოციებით. ამიტომაც, რომ ისინი არა ზოგადი და სქემატური არიან, არამედ მკვეთრად ინდივიდუალურნი.

აი კიბეებზე მოკალათებული მასხარა. მის თვალებში გონებაშავილობაა, ღიმილში კი — დაცინვა მათ მიმართ, ვისაც არ შესწევს ძალა ჩასწვდეს დიდი პოეტის ქმნილების სიღრმეს. აქვეა ამქვეყნიურ ცხოვრებას მოწყვეტილი ასკეტი. მის გვერდით ვხვდავთ მღვდელმსახურს, რომელიც სარკასტული ღიმილით უხსენებს დიდი პოეტის ქმნილებას და ვერ მალავს თავის სიძულვილს.

შოთას ირგვლივ კი თავი მოუყრია მის თანამოაზრეებს. მხატვარი თავის სურათში ფართოდ იყენებს კონტრასტულ დაპირისპირებას. პერსონაჟების კონტრასტულ განლაგებასთან ერთად, გამოყენებული აქვს ფერთა კონტრასტებიც. ძირითად ფერებს წარმოადგენს შავი და თეთრი. მხატვარს თეთრ ფერში წარმოდგენილი ყავს თამარი, რითაც ის თითქმის შეურწყმის მის გარშემო მყოფ პერსონაჟებს. შოთას აქცენტაციისათვის კი გამოყენებულია შავი ფერი.

სურათში რეალისტური განზოგადოება შერწყმულია ეროვნულ კოლორიტთან და სახეების კონკრეტულობასთან. მხატვარი ოსტატურად სწვევტს რთულ კომპოზიციურ ამოცანებს, მას ძალუმს ფართოდ გაიაზროს და ღრმად შეიგრძნოს, დახ-

ვეწილად დაამუშაოს სახე, შეახამოს ჩანაფიქრის მდიდრის მსახურობა სილამაზესთან და მოხდენილ პლასტიკურობასთან.

ა. ვეფხვადის შემოქმედებას ახასიათებს თემატური მრავალფეროვნება. ისტორიული განრის ტილოების გვერდით ვხვდებით ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალურ თემებზე დაწერილ სურათებს. ომისა და მშვიდობის თემის უძღვნა ა. ვეფხვადემ თავისი შრომისმნავი სურათების ციკლი „ადამიანი“. მხატვარს სურს ასახოს კაცობრიობის ისტორია მისი ჩასახვის მომენტიდან ატომური ომის ტრაგიკულ დასასრულამდე, თუ კი ეს ომი დაშვებული იქნება. ტიტაპეტის ერთ ნაწილში მუქ ფერებში ასახულია დასახიერებელი შიშველი ადამიანების ჯგუფი. მხატვარი მიმართავს ამ ხერხს, რათა გადმოგვეცეს ადამიანის ტანჯვა, გამოწვეული ატომური უბედურებით. სურათი პროტესტია ომის წინააღმდეგ, ეს გაფრთხილებაა, რათა ადამიანებმა არ დაუშვან ახალი ომი

სილოპის გამარჯვებად, ადამიანის შრომის, სიხარულისა და სილამაზის პიონად გვეკიდებოდა 1963 წელს შესრულებული სურათები „ადამიანი მიდის შვისაკენ“, „სიცოცხლე“. პირველ სურათში ასახულია შვის სხივებით გარუჯული ადამიანის ბრინჯაოსფერი, კუნთოვანი სხეული. იგი მყარად დგას დედამიწაზე. მისი დაძაბული სხეული, გამოლილი ხელები თითქოს შვისაკენ ისწრაფვიან. ყოველი კუნთი, სხეულის ყოველი ნაწილი ენერგიითა და ძლიერებით სუნთქავს.

მხატვარი თავყანს სცეს ადამიანის შიშველი სხეულის სილამაზეს, მისი სულის სიძლიერეს, რომელსაც შესწევს ძალა გმირული საქმეებისათვის.

მეორე სურათი „სიცოცხლე“, რომელზეც ვხვდებით შვის სხივებით განათებული მამაკაცისა და ქალის შიშველ სხეულებს, აღსავსეა თავისებური მომზიბეულობით. იგი ძალზე საინტერესოა მხატვრულ-იდეური თვალსაზრისით.

ქალის სხეულის სილამაზე აქ მოცემულია როგორც მიწიერი ყოფიერების გამაკეთილშობილებული ძალა, როგორც სიცოცხლისა და მშვენიერების სიმბოლო.

დიდი ღირებუთა და სიფაქიზითაა აღსავსე სურათი „ყაყაობი“. შავ ფონზე გამოხატულ ორი ქალის სხეულებს ყაყაობების წიითელი ციალი აძლევს მომზიბეულობასა და სიმსუბუქეს. რბილად და ფაქიზადაა დაწერილი „ახალგაზრდა ბალერნები“. სურათი გვიხილავს ღია, მზიარული

ა. ვეფხვაძე

ეს რომ აღარ განმეორდეს





ა. ვეფხვაძე

გუა-ფშაველა

გამით. ხალისიანი პლასტიკური ხაზი, რიტმით სავსე კომპოზიცია მაყურებელს ლირიკულად განაწყობს.

ა. ვეფხვაძის შემოქმედების თავისებურებანი თავს იჩენს აგრეთვე მის მიერ შესრულებულ მთელ რიგ გრაფიკულ ნაწარმოებებში. შესრულების ოსტატობის სიფაქიზე, თემის იდეური გახსნის სიღრმე, პლასტიკური გამომსახველობა, ხაზოვანი რიტმის და კომპოზიციური გადაწყვეტის ორიგინალობა — აი ის ღირსშესანიშნავი თვისებები, რაც ახასიათებს მისი გრაფიკული შემოქმედების მნიშვნელოვან ნაწილს. აქაც მხატვარი ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელ უშუალობას, გატაცებით ეჭებს და პოულობს ახალ სახეებს.

ნიკო ლორთქიფანიძისა და ბარნოვის რჩეული თხზულებათა, არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის“, ხაჩატურ აბოვიანის „სომხეთის ჭრილობის“, აპულეუსის „ოქროს ვირის“, იბანესის „სისხლი და ქვიშის“, ოსკარ უალდის — „ოქროს პრინცის“ და სხვა ნაწარმოებების ილუსტრაციები ქართული გრაფიკის ერთ-ერთი საყურადღებო ნიმუშებია.

საინტერესოა ხაჩატურ აბოვიანის „სომხეთის ჭრილობის“ გაფორმება. აკვარელით შესრულებულ ფერად სუპერზე მრავალფეროვანი კომპოზიცია სომეხი ხალხის გამანათვისუფლებელ ბრძოლას ასახავს წიგნის ფორზაცი შესრულებულია შავი გუაში. მასში გადმოცემულია ნაწარმოების ღრმა შინაარსი, ქვეყნის ტრემლი და გოდება, გამოწვეული სამშობლოს ჭრილობებით. ყოველ თავს ახლავს მხატვრულად შესრულებული თავსართი, რომელიც ასახავს ამ თავის მნიშვნელოვან ეპიზოდს.

გარდა გრაფიკისა, ა. ვეფხვაძე ბევრს მუშაობს ლინოგრაფიურაში. მას ცკუთვნის აგრეთვე მრავალი ოფორტი, პოლიტიკური პლაკატი.

ამჟამად ვეფხვაძე შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკშია. მისი ნიჭი და მზარდი პროფესიული ოსტატობა იმის საწინდარია, რომ მხატვრის ახალი ტილოები კვლავ უპასუხებენ საბჭოთა ხალხის მაღალ ესთეტიკურ გემოვნებას და მოთხოვნებს.



წ. არეშობის — „ეინ არის დედა“, ს. შთავარძის — „არაფრადღებო“, ლ. შთავარძის — „ესაქვადედა“, და ა. შთავარძის — „ესაქვადედა“, შ. შთავარძის — „ესაქვადედა“, ა. შთავარძის — „ესაქვადედა“, ა. შთავარძის — „ესაქვადედა“, ა. შთავარძის — „ესაქვადედა“, ა. შთავარძის — „ესაქვადედა“.

სახალხო თეატრების რეპერტუარის გასაუმჯობესებლად საჭიროა ჩვენმა ცნობილმა დრამატურებმა დახმარება გაუწიონ მათ. სამწუხაროდ ისინი, მცირე გამოცდილების გარდა, ჯერ კიდევ შორს დგანან სახალხო თეატრიდან, შემოქმედებითად ნაყლებ ემხარებიან მათ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რესპუბლიკის კონსერვისი კონსერვისმა სექტორებმა შინაგან გავარძინების რუმ ჩვენი სახალხო თეატრები ცდილობენ შექმნილიყვნენ სახალხო თანამედროვეობა, გვიჩვენონ თანამედროვე დადებითი გმირის თავადება და სიყვარული საეროო საქმიანობაში. მისი შავული შორალური სახე. მართალია, შეიძლება ამ თეატრებს ბევრი რამ არ შეეწყონოთ, ექსპანდირით კიდევ მაგარამ მაყურებელსათვის უფროა, რომ მათ აქვთ ანტიკონსერვისი უფლება ამოძრავებენ დიდი სიყვარული და რწმენა ამ საქმისადმი, რომელიც ხვალ კიდევ უცუთეს ნაყოფს გამოიღებს.

სახალხო თეატრების ნაყოფიერი შემოქმედების მუშაობას, ისე როგორც უკველ საქმის წარმატებას, კადრები განაპირობებენ. ამიტომაც არის, რომ კულტურის სამინისტრო განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ამ საქმისადმი. სახალხო თეატრებს სათავეში ჩაუდგენენ გამოცდილი კვალიფიციური რეჟისორები, რომელთაც თავიდანვე აუღეს ალირი მათ თავისებურებებს და სწორად წარმართეს მუშაობა. ასეთები არიან რეჟისორები გ. ჯავახიძე, გ. ხმალიაძე, მ. ჯალაღანიანი, დ. ტაბიძე, ტ. ხავაია, ალ. გუბულაძე, ვ. წულუაძე, ა. ავიტინიანი, კ. კალადაძე.

წარგებებ სექტორებში შემოქმედებითად კარგად გამოჩნდა უფროსი თაობა, რომელიც არა მარტო უფლის და ინაჯან სახალხო თეატრების ტრადიციას, არამედ შედგომს ავითარებს და აბრკობებს მას. სანდრეტის სახეებს ქმნიან გამოცდილი მსახიობები: გ. ჯავახიძე, მ. ლუსინაშვილი, კ. მელიანი, გ. იოსებშვილი, ვ. უფალიაძე, ზ. სისარულიძე, ვ. გუგულიძე, თ. მახარაძე, ს. მამინჯაღალი, ა. ერეკლეიძე, თ. ხარაბაძე, დ. ტაბიძე, ტ. ერუშაძე, ბ. არჩაია, შ. შარვაშიძე, ვ. ერეკლეიძე, მ. მესხი, ე. გორიაშვილი და სხვ.

ალხანიშვილია, რომ მიმდინარე დათავლიერებამ გამოაღიანა ზოგიერთი თეატრის ხელშეწყობილი, რომელიც შემოქმედებითად ზედმეტად იტვირთავს თავს. ის, ერთხელ და იმავ დროს, რეჟისორიცაა, დრამატურგიც, მხატვარიც და შთავარიც როლის შემსრულებელიც. ჩვენს მაყურებელს დიდად გაახარებდა ასეთი ყოველმხრივი წარგებება, მაგრამ სასურველია ეს ასე არაა და ამიტომ შეიძლება საუფროსი თეატრების სექტორების სიხშირის შემცირებამ ახალ-გაზრდებსა, როგორცაც არაინა: გ. ხვადაიაძე, მ. ჯავახიძე, ს. ცუცუაძე, მ. შტერცოვი, ნ. ჭავჭავაძე, თ. ჯალაღანიანი, ე. დემინი, შ. ლომია, ი. გუგულიძე და სხვ. აქვე ვგინდა აღვნიშნოთ, რომ სექტორიერი და შემოქმედებითი თვალსაზრისით საჭიროა, რომ სცენისმოყვარის პარტიორად ზმირად ინიშნვიოდეს გამოცდილი, პროფესიონალი მსახიობი. ავარი სორავსა და ვასო გვინიაშვილი, დ. ჭიჭინაძე და ელ. ყოფშიძის არა ერთხელ მუღლით მონაწილეობა სახალხო თეატრების სექტორებში, როგორც თბილისში, ისევე პერიფერიებში, რამაც კარგი ნაყოფი გამოიღო. ჩვენი სახალხო თეატრების ეს კარგი თანხიბობა ტრადიციად უნდა იქცეს. სახალხო თეატრების რესპუბლიკის დათავლიერებამ ნაყოფიერი, აგრეთვე ჩვენი ზოგი სახალხო თეატრის კადრის შერჩევა-აზრდობაში ჯერ კიდევ დიდ სიმწელებებს განიცდის. ზოგან კი არასწორადაცაა დაყენებული ეს საქმე. შეიძლება უსიტკი რეჟისორული ნაწილები (სიღალბო თეატრის — „მეუღლები“, მთავარი თეატრის — „იესო სოფელი“). ზოგი თეატრში დღემდე ვერ მოიძებნა კვალიფიციური რეჟისორი და მხატვარი. ის ნაწილებიც იმის შედეგიც უნდა იყოს, რომ რაიონებში უკუთვლილი ვერ იყენებენ ადგილობრივი წიგნები კადრებს, უფრო მტიტკი, რეჟისორ უნდა მოიხმას აქი უცხადებენ მათ. არ არის სავალდებულო სახალხო თეატრებში მონაცემისაზე დედაქალაქიდან ჩავიდნენ რეჟისორები და მხატვრები. უპირატესი უფროსია საჭიროა რეიტებისად ადგილობრივი კადრებიც ავიღოთ. ისინი ხომ უფრო იყნებენ თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს.

მიმდინარე საკონსერვისი სექტორების განსაკუთრებულად გავსე ზარს სახალხო თეატრებს: ჩვენი სახალხო თეატრები, დიდ უზარალისადაც დათავლიერების დეციის სიმძიმის ცენტრია ვადაჯანს დეტრინაციასა და მშობლიურად, ასევე არ შემოიწმინდა ენობრივი ნეტარობისაში არა სასურველი შედეგინებაში. რისი საშოშირებანიც აქამდე იყო.

სახალხო თეატრების საკონსერვისი, რესპუბლიკურმა დათავლიერებამ ერთხელ კიდევ დაგვანა ხალხური შემოქმედების მრავალმხრივი სიდიდით, დაგვანა ხალხის უსაქვარო სიყვარული და თავადება უკლებლივსათვის, რომლის დაწვდილი შემქმნელი თვით არის, მაგრამ, არ კარგადეს არ უნდა უზავასიოც ეს მოწვევა. ერთი მხარე უფროა: მისი შემდეგი წინსვლა მოიხმოს კიდევ მეტ შრომას და ნებისმიერ შემთხვევაში დაწვდილი სასურველად, რომელიც ყოველთვის თან სდევს კეთილსა და ღიად საქმეს.

საქართველოს

სახალხო თეატრები

თხილისში



ლოტი წელია, რაც ჩვენს რესპუბლიკაში სისტემატურად მუშაობენ სახალხო თეატრები. ახლა უკვე შეიძლება დასარკივ მათ მხატვრულ სახეზე, რეპერტუარზე, შემოქმედებით-ორგანიზაციულ წყობაზე.

სახალხო თეატრებს საქართველოში ხანგრძლივი და სანდრეტის წარსული აქვთ. ამ თეატრებში აღმოჩნდა და შეიქმნა შემოქმედების ფართო საზოგადოებრივი გამოყენების ხელშეწყობის მრავალი ისეთი მხატვრული ოსტები, როგორიცაა არიან უმანგი ჩხეიძე, ავარი სორავა და სხვ.

ამჟამად, რესპუბლიკაში მშ სახალხო თეატრია. ისინი ეკოლინი-დისორად ემსახურებიან საბჭოთა ხელისუფლების წინასვლის საქმეს. სახალხო თეატრების დიდმა ნაწილმა ვარკვეული წარმატებები მოიპოვა. მათ დიდ დახმარებას უწევენ ადგილობრივი პარტიული, საბჭოთა და პროკავშირული ორგანიზაციები. უფროდვიც ეს სასიამოვნო დეტად აღვიქვით ჩვენ, ამასწინადვე რესპუბლიკური კონსერვისის დროს, რომელიც მონაწილეობდა 16 სახალხო თეატრის.

უპირველეს უკოლბას, ალხანიშვილი თეატრების რეპერტუარი, რომელიც მთლიანად შეიცავდა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს, სულ ნარეკობაში იყო ქართველი საბჭოთა დრამატურგების 15 პიესა. მათ შორის მ. ჯავახიძის — „დედაკი უფალი“, გ. შტერი-აშვილის — „ვაზის ტირილი“, შ. როყას — „ამინდვარის დედოფალი“, ა. დედოქის — „მეუღლები“, დ. კეცერაძის — „დამნაშავე“,

ბით, ხასიათით და ეროვნებით, პროფესიით, ცხოვრების ადგილსა და მოკიდებულებით. იქნებ არც შესვედროდნენ ერთმანეთს არასოდეს, დღევანდელ წარმოტენაზე რომ არ მოსულიყვნენ და შემთხვევით ერთმანეთის გგარდით არ დამსხდარიყვნენ.

გაისმის მესამე ზარი. დარბაზში შუქი გამოითიშა, მაყურებელსა და სცენას შორის აღმართული ხავერდის კედელი ჩუმი შრიალით გაიხსნა და ნება დაკვრით გმირთა ცხოვრებაში ჩაგვეხედო. ჩვენს წინაშე გადაიშალა იგი, როგორც ცოცხალი სინამდვილე. ამ სინამდვილეში ადამიანები ცხოვრობენ — ჩვენი თანამედროვენი ან, შესაძლოა, წარსული დროისა და ეპოქისა, რომელიც დიდი ხანია ისტორიას ჩაბარდა.

როცა თეატრს ჭეშმარიტად მაღალმატრული სპექტაკლის შექმნის უნარი აღმოაჩნდება, სულ ერთია დღევანდელ დღეს ასახავს იგი თუ შორეულ წარსულს, მაშინ სცენაზე მოქმედ პირთა ცხოვრება საინტერესოა და ამაღლებული, ახლობელი და საჭირო. ამ დროს გაიზიარება ხოლმე სცენასა და დარბაზს შორის ის უხილავი მავთულები, მაღალი შემოქმედებითი ძაბვის დენით რომ მომართავენ გერძობებს და აზრებს სცენიდან დარბაზისაკენ და პირიქით. ეს ის წუთებია, როდესაც სცენის შემოქმედი, მისი მუხუცე — მსახიობი ისე შეგვიკარებს გმირის აზრებით და გრძნობებით, რომ ყველაფერს სხვას დაგავიწყებს. ამ დროს შენ მისი ტყვე ხარ, ის წარმართავს შენს ფიქრებს და ემოციებს. წარმართავს ისე, როგორც ავტორს და მსახიობს სურთ ერთად. ეს წუთებია ყველაზე ძვირფასი თეატრში როგორც მსახიობისათვის, ისე მაყურებლისათვის. ამისათვის მოდის მაყურებელი თეატრში. ამისათვის გამოდის მსახიობი სცენაზე — ამ უძლიერესი განცდის მისაღებად. მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ამ წუთებში განცდა ძლიერია, ჩვენ ვერ ვამჩნევთ იმას, რაც ხდება სცენისა და დარბაზის ამ სიახლოვის მწვევა წუთებში — როგორ უახლოვდებიან ერთმანეთს დარბაზში თავშეყრილი უცხო ადამიანები, რომლებიც სპექტაკლის დაწყებამდე ერთმანეთის გვერდით ისხდნენ მხოლოდ, მხოლოდ ახლოს. ახლა, როდესაც ისინი გმირთა ცხოვრების მდენალევი მდინარეებში ჩაებნენ, როდესაც მსახიობმა მთლიანად დაიპყრო მათი ყურადღება, ააღლევა, საჭიროდ განაწყო, შეაყვარა ის, რაც უნდოდა შევეყვარებინა, შეაძულა ის, რაც სიძულვილს იმსახურებდა, ერთად აცინა, ერთად ატირა... მაყურებელი ვერ ვგრძნობს, ვერ ვამჩნევს (რადგან ამისათვის არ სცალია) როგორ დაუახლოვდა იგი არა მარტო მსახიობის სცენურ გმირს, არამედ იმ უცხო მეზობელს პარტნირში, რომელთანაც ერთად განიცდის იგი სცენურ გმირის ცხოვრებას: რაც უფრო დიდია მსახიობი, რაც უფრო ძლიერია მისი შემოქმედება მაყურებელზე, მით უფრო მეტად უახლოვდებიან ერთმანეთს ბნელ დარბაზში თავშეყრილი უცხო ადამიანები, ერთდებიან გრძნობებსა და განწყობილებებში, აზრებსა და სურვილებში, სცენაზე ნაჩვენები სინამდვილისადმი დამოკიდებულებაში. ეს რომ ასე არ იყოს, მსახიობი მისი გმირის მიმართ ამაღენ ერთგვაროვანი შინაარსის წყრილს არ მიიღებდა მაყურებლისაგან. ეს რომ ასე არ იყოს, არც ერთ აღმოჩენილ, მუსიკალურ-დრამატულ მდუნარებას, არც ერთდროული აღტაცების ტაში არ დაიბადებოდა დარბაზში.

ასეთია ყველა დიდი სცენის ხელოვანის შემოქმედების შედეგი. მაგრამ ამ შედეგისაკენ მიმავალი გზა, მწვერვა-

4976

მ ს ა ხ ი ო ბ ი ს

შეკომქმედებით

ლაბორატორიაში

ნათელა ურუშაძე



მაყურებლის მისაღებად თეატრის კარი წარმოღვე-
ნამდე ნახევარი საათით ადრე იხსნება. ფოიესა და
დარბაზში შუქი ანთია, პროგრამებით დატვირთული
კაბელდინერები მათთვის განკუთვნილ ადგილებს იკავებენ და
სავარძლების მშვიდი მწკრივები სტუმრებს ელოდებიან. ეს
სტუმრები — მაყურებლები, ნელ-ნელა იყრიან თავს. დროზე
მოსულები მშვიდად, შეგვიანებულები კი სწრაფი ნაბიჯით მი-
ემართებიან დარბაზისაკენ თავისი ადგილის მოსაძებნად. ასე
ივსება მაყურებელთა დარბაზი ერთმანეთისათვის უცხო ხალ-
ხით. ისინი განსვავებულნი არიან ასაკითა და მდგომარეო-



ლის დაპყრობის ხერხები და საშუალებები მუდამ სხვადასხვაა.

მსახიობის შემოქმედია, რომელიც დაჯილდოებულია ნიჭით — სხვა ადამიანად წარმოადგინოს თავი და ამ წარმოსახულ ვითარებაში ვისივე თანდასწრებით სხვისი სახით



იცხოვროს. ეს ვინმე არის მაყურებელი. უმაყურებლოდ თეატრ არ არსებობსო — ვამბობთ მუდამ. რარიც დიდებულცი არ უნდა იყოს მსახიობის მიერ განსახიერებელი გმირი, სასცენო ხელოვნების მხატვრულ ნაწარმოებად არ ჩაითვლება მანამ, სანამ არ გადაეცემა მის პირდაპირ ადრესატს — მაყურებელს, რომლისთვისაც იქმნება იგი.

მსახიობის მხატვრული ქმნილება, მისი გმირი სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების და ხასიათის ადამიანია. მაგრამ მუდამ ცოცხალი ადამიანი. ამით განიზრჩევა იგი ხელოვნების სხვა დარგის ნიმუშებისგან. კიდევ იმით, რომ ეს ცოცხალი სახე ლიტერატურულ-მხატვრულ სახეზე დაყრდნობით იქმნება. დრამატურგის მიერ შექმნილ ლიტერატურულ სახეზე დაყრდნობით, მისი საშუალებით ქმნის მსახიობი თავის სცენურ სახეს და იმდენჯერ შთაბერავს მას სულს სცენაზე, იმდენჯერ გააცოცხლებს, რამდენჯერაც წაიკითხავს ხელახლა, ახალი თვალთახედვით.

რას ნიშნავს ეს გაცოცხლება? დრამატურგის სიტყვების საკუთარ სიტყვებად ქცევას, ე. ი. იმ განწყობილებათა და სურვილების გაღვივებას საკუთარ შინაგანად, რომლებმაც თავის დროზე მწერლის გმირს მოანდომეს მათი თქმა პიესაში, ახლა კი მსახიობის გმირს ათქმევენებენ სცენაზე.

განსხვავებით სხვა ხელოვანთაგან, მსახიობის მხატვრულ სახეზე რეჟისორის ძირითადი პროცესი, რეპეტიცია, საჯაროა და სხვათა თანდასწრებით მიმდინარეობს. ეს გვაძლევს საშუალებას დავაკვირდეთ მსახიობს როლზე მუშაობის დროს და შევინჯოთ ზოგი რამ ისეთი, რაც საკუთრივ ამ შემოქმედის თავისებურებას შეადგენს.

ვერიკო ანჯაფარიძე ტრაგიკული მსახიობია. უყვარს მკვერი, სიხსლასავე საღებავები, ემოციათა გამოხატვის ურვეული სიმაღლეს აღწევს. აქვს თავისი შემოქმედების თემა — მისი ძირითადი გმირები (ივლით, მარგარიტა გოტიე, მაყვალა, ანო, მუხეზინარი, კლიობატრა, ბებია, მედეა...) სულით მაღალი და ძლიერი ადამიანები არიან, რთული და დამაბული ცხოვრებით. ვერიკოს უყვარს მათ მღელვარე შინაგან სამყაროში ჩაღრმავება. ეს სამყარო ნაზია და სათნო, წმინდა და კეთილშობილი. მისი გმირები ნათელი იდეალებისათვის იბრძვიან. ეს ბრძოლა მაყურებელს სულს უკაფებს და ნამდვილად რომანტიკულ განწყობილებას იწვევს ხოლმე. ამისათვის აუცილებელია გრანზობათა ის განსაკუთრებული სიძლიერე, ზეაწეულობა და თავისებური პათოსი, რომელიც ახასიათებს ვერიკოს შემოქმედებას.

როგორ აღწევს იგი ამას?

ვისაც ვერიკო ანჯაფარიძე რეპეტიციაზე უნახავს, უსათუთოდ შეამჩნევდა იმ გასაოცარ თავისუფლებას, რომელიც სწევია მას გმირის შინაგანწყობილების ძიების დროს. ზოგიერთი მსახიობი, ცნობილი და მოპულარულიც კი, რეპეტიციაზე უხერხულად გრძნობს თავს, ერთდება ამხანაგების თანდასწრებით ექიბს საჭირო შინაგანწყობილებას. ამგვარი უხერხულობის გრძნობა უკნოა ვერიკო ანჯაფარიძისათვის. იშვიათი შინაგანი თავისუფლებით, ემოციათა დაუზოგველად, გასაოცარი დაუნდობლობით ხარჯავს იგი იმდენჯერადელი ემოციის სრულ მარჯვს და ასევე ყოველ გამეორებაზე. ამ მხრივ

მისთვის არ არსებობს განსვავება რეპეტიციასა და სპექტაკლს შორის. სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ ძალიან ბევრს გაუჭირდება თქმა, რეპეტიციოზე უკეთესი იყო ვერიკო, თუ წარმოდგენაზე.

გრძნობათა ხარვეზი ამგვარი სიუხვე უსათუოდ შედგება, ჯერ ერთი, ვერიკო ანჯაფარიძის იშვიათი ემოციური სიმდიდრისა, მეორე — განსაკუთრებული, წმინდა აქტიორული შინაგანი შემოქმედებითი თავისუფლებისა. ალბათ, გრძნობათა ამგვარი სიმდიდრე იმის ნაწილობრივი მიზეზიც, რომ ვერიკო ანჯაფარიძე ნაკლებ ყურადღებას აქცევს გმირის გარეგნობას. ყველას შეუძნევი, რომ ვერიკო არასოდეს არ იცვლის სახეს, იცვლის მხოლოდ წარბის მონახვას და თმის ვარცხნილობას. მთავარი ცვლილება მისი თვალების გამოჩეკველებშია. მასსადავ, შინაგანია იგი. ამიტომაც მას აუცილებლად არ მიაჩნია ყოფითი დეტალებით გმირის დატვირთვა, გრძნობით იქნება ეს თუ კოსტუმში. ეს განსაკუთრებულ პოეტურობას ანიჭებს მის გმირებს, ჩვენ კი იმას დასვენის უფლებას გვაძლევს, რომ ვერიკო ანჯაფარიძეს სხვა ადამიანად ქცევისათვის არ სჭირდება გრძნობა და კოსტუმი, ის გარეგნული, დიდად საკვირო საშუალებები, ურომლისოდაც ზოგ მსახიობს სცენაზე გამოსვლა არ შეუძლია. ეს არც ერთის ნაკლი არ არის — ეს ყოველი მათგანის თავისებურებაა. სანიშნოდ ერთ ეპიზოდს გავისვენებ, რომელსაც რამდენიმე წლის წინ ჰქონდა ადგილი.

ცნობილ კინორეჟისორ მიხეილ ჭიაურულს ქართველმა მხატვრებმა შესხვედრა მოუწყეს. შესხვედრა თბილისის სამხატვრო გალერეაში შედგა. ბევრი ხალხი იყო. კარგი და საინტერესო სიტყვები ითქვა, მაგრამ მალე დამთავრდა. წასვლა არ არავის არ უნდოდა. საჭირო იყო რაიმე ისეთი, რაც თავისთავად საინტერესო იქნებოდა და არც შესხვედრის საზეიმო განწყობილებას დაარღვევდა. ელენე ახვლედიანმა წინადადება შემოიტანა ვერიკომ და პირ კობახიძემ ეპიზოდი წარმოგიდგინონ რომელიმე სპექტაკლიდან. ჯგუფად შეკრებილმა ხალხმა რამდენიმე ნაბიჯით უკან დაიხია. და მათ შორის გამოკვეთილ მცირე მოედანზე, ფეხზე მდგომი მაყურებლისაგან ისე ახლოს, რომ ყოველ მათგანს ხელთ შეეძლო შეხებობა მსახიობებს, წარმოადგინეს ვერიკომ და პიერმა მარგარიტას და არმანის შესხვედრა მეკლისზე (IV მოქმედება). ზაფხული იყო,

ვერიკოს იასამნისფერი, ნაოჭად აყრილი კაბა ეცვა, ბამბის ჩვეულებრივად მოკლედ შეჭრილი, მსუბუქად გაფანტული. ყველა ვხედავდით ამას მანამ, სანამ მარგარიტას პირველ სიტყვას გავიგონებდით. შემდეგ ყველაფერი სადღაც გაქრა. დარჩა მხოლოდ მარგარიტას ფერმართალი, განაწამები სახე, ადამიანური ტკივილი ხმაში და თვალები, უძირო, უნაპირო სიყვარულით გაშუქებული ჩვენ არ ვხედავდით იყო თუ არა მის გარშემო მეუღლისი და სხვა გმირები, არ ვიცოდით რა ეცვა ვერიკოს, იმ დროის კაბა, თუ დღევანდელი — რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამას? ჩვენს წინაშე იყო მთავარი — ცოცხალი ადამიანი, რომელიც აქვე, ჩვენს თვალწინ იტანჯებოდა სხვა ქალის ტანჯვით, ეს ტანჯვა თავის საკუთრებად გახვდა, ჩვენ კი მის დამსწრედ და მონაწილედ.

მერე ყველა ამბობდა — ასეთი მარგარიტა — ვერიკო სცენაზე არ გვიჩანავსო. იმიტომ კი არა, რომ ეს მართლა ასე იყო. ვერიკოს, რა თქმა უნდა ბევრჯერ ამაზე უკეთ უთამაშნია თეატრში. ოღონდ იმათ, ვინც იმ დღეს სამხატვრო გალერეაში, ამ უჩვეულო წარმოდგენას დაესწრო, ასე ახლოს არ უნახავთ ვერიკო სცენაზე. რაც არ უნდა ახლოს იყოს მაყურებელი მარჯანიშვილის თეატრში, პირველ რიგშიც რომ იჯდეს, მასსა და მსახიობს შორის რამდენიმე მეტრი მანძილი მაინც მუდამ იცულისხმება. ზოგი მსახიობისათვის ხელსაყრელიცაა ეს, ვერიკოსათვის კი, პირიქით, რაც უფრო ახლოს ხარ მასთან, მით უფრო ძლიერია მისი ხელოვნების ზემოქმედება. იმიტომ, რომ მით უფრო აშკარად იკითხება მის საოცარ თვალეში იმ ადამიანის სულიერი განწყობილება, რომელსაც ანსახიერებს იგი დღეს ჩვენს წინაშე.

განცდის ისეთ ძალას და მასშტაბებს, რასაც მოითხოვენ მსახიობისაგან ტრაგიკული გმირები და რომელიც ასე უხვად აქვს ვერიკო ანჯაფარიძეს, შეუძლია გვაფიქრებინოს, რომ ასეთი მსახიობი საჭირო განცდის გამოწვევისათვის განსაკუთრებულ პირობებს მოითხოვს.

გავაკვირდებით, მაგრამ ეს ასე არ არის. ანტრაქტის დროს მის საკამპოლოში რომ შეიხედოთ, ხშირად ბევრ ხალხს დაინახავთ. შეიძლება მწვავე კამათსაც შეესწროთ. ამ კამათში ყველაზე ცხოველ მონაწილეობას, ჩვეულებრივ, იღებს ვერიკო, რომელიც ამავე დროს ან ტანსაცმელს იცვლის შემდეგი აქ-





ტისათვის, ან გრიმს ისწორებს. ეს ადღვევებული მოკამათე ვის ტანსაცმელშიც არ უნდა იყოს გამოწყობილი, მხოლოდ ვერიკო ანჯაფარიძეა თავის ყოველ გამოვლენაში.

ისმის გონების ხმა — მსახიობებს აუწყებენ, რომ ფარდა იხსნება. მარჯანიშვილის თეატრის ხმაურიან კულისებში უმაღლესი ჩამოვარდება. ვერიკო ტოვებს საკაზმულოს და სცენისაკენ მიემართება. ის მიდის ვერიკო ანჯაფარიძის მტკიცე ნაბიჯით, რა დროსა და ეპოქის, რომელი გმირის ტანსაცმელითაც არ უნდა იყოს შემოსილი. აი, ის უკვე ფარდასთანაა და ყურადღებით ადევნებს თვალს სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას, ელის იმ წუთს, როდესაც თვითონ უნდა ჩაებას ამ მოქმედების მსველობაში. ამ დროს მას შეუძლია კიდევ გაგეხუმროთ, მაგრამ სწორედ იმ წამში, როდესაც სცენაზე უნდა შედგას ფეხი, თქვენ წინაშე საოცარი მეტამორფოზა ხდება — ვერიკო ანჯაფარიძე უკვე სრულიად სხვა ქალია. ეს ქალი

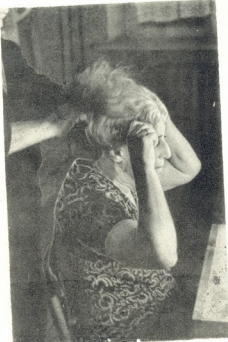
სხვაგვარად დადის, სხვაგვარად მოქმედებს, სხვაგვარად პარაკობს, მზერაც სულ სხვანაირი აქვს.

დამთარდა და სურათი. ვერიკომ სცენის ფარგალს გადმოაბიჯა და ისევ კულისებში აღმოჩნდა. ისევ თავის საკაზმულოსაკენ მიემართება და ისევ ვერიკო ანჯაფარიძის მტკიცე ნაბიჯით. თითქოს სრულიად არაფერი დარჩა წუთის წინ სცენაზე მოქმედი გმირისაგან. სრულიად არაფერი, გარდა მის თვალებში შემორჩენილი გმირის გამომეტყველებისა.

გასათვარია ის სისწრაფე, რომლითაც ვერიკო ნებისმიერად ჩაერთვება ზოლზე მისი გმირის ცხოვრების დინებაში და ისიც, თუ როგორ სწრაფად გამოეთიშება ზოლზე მას. მისი შემოქმედებითი ბუნების ეს თვისებაა, ალბათ, იმის მიზეზი, რომ ვერიკოს ისეთივე ძლიერი შთაბეჭდილების მოხდენა შეუძლია მაყურებელზე სამქტაკლის ნაწყვეტში, რომელიმე ერთ სცენაში, საკონცერტო შესრულებით, როგორც სამქტაკლისათვის ბუნებრივ გარემოებაში, ყველა მის დახმარებ საშუალებასა მხოლოდ. როგორც ჩანს, ყოველთვის მასთანაა მისი შემოქმედების ძირითადი იარაღი — დიდი და წრფელი განცდა!

ტრაგიკულ მსახიობს ემოციური თვალსაზრისით ძალიან დიდი დატვირთვა აქვს ზოლზე, ჩვეულებრივ. ძალიან ბევრი რამ უნდა გადაიტანოს მისმა გმირმა სცენაზე. ასეთი დიდი ტვირთი მსახიობისაგან, გარდა გრძობათა გულწრფელობისა და სიმართლის, სიძლიერისა და დამაჯერებლობისა უსათუოდ დიდოსტატობასაც მოითხოვს. რაკინდ უხვადაც არ უნდა იყოს იგი დაჯილდოებული ბუნებით დიდი გრძობით, თუ ამ გრძობათა თანმიმდევრული, გააზრებული დანაწილების საიდუმლოებას არ დაუფლებია, ის ვერ შესძლებს ამ წრფელი განცდის მსატრულ კატეგორიაზე ამსილებას. ვერც რამდენიმე წარმოდგენის წედიზედ თამაშს. რადგან მასალაც და შემოქმედიც თვითონ მსახიობია, მან ისევ უნდა გაანაწილოს თავისი ენერგია, რომ ბოლომდე შერჩეს საჭირო ძალით.

ვინც ვერიკო ანჯაფარიძის ტრაგიკული გმირის სცენურ სიცოცხლეს დაკვირვებია, უსათუოდ შეამჩნევდა მის ერთ თვისებას: ვერიკომ უცდომლად იცის, უპირველეს ყოვლისა, განცდათა ზუსტი განაწილება. ვერავინ დაასახელებს შემთხვევას, რომ მას ბოლო მოქმედებისათვის ძალა არ შემორჩენილდეს. მეორე — ტუმბარტიად დიდოსტატურად იცის დახვეწება იქვე





სცენაზე, გმირის ცხოვრების ზოგჯერ უმწვავესი განცდის მომენტში. მე თვითონ მინახავს კულისებში ერთი ასეთი საინტერესო მომენტი: ვერეიკო კლოუპატრას თამაშობდა. მეორე მოქმედებაში, როდესაც მიკრეა ანტიონისის დალატს შეატყობინებს, დედოფლის რისხვა ძუ ვეფხვის მძინვარებას ემსაგავსებოდა. სახარელი იყო მისი სიტყვები — „მამო, მოვიმორო... სამუდამოდ? ვერა, ვერ შევძლებ!“ აქ სასოწარკვეთილი კლოუპატრა ცალი მუსლით ტახტზე შედგება და ხელეში თავჩარგული, მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით, სასოწარკვეთილებას მიეცემოდა. ამ მრისხანებით თავსარდაცემული მისი მზლბეული ალექსასი ჩურჩულით წარმოთქვამდა: „დედოფალო, თვითონ ირთი, ვინაზედ მეფე, ვერ გაბედავს შენ შემოსედავს, როცა მრისხანედ იყურები!...“

ერთ წუთი დროც არ ინარჩუნებდა ალექსასის ამ სიტყვებზე, მაგრამ ვერეიკო ანჯაფაროძისათვის ესეც საკმარისი იყო, რომ მაყურებლისაგან ზურგშექცევით მდგარს სრულიად გამოეთიშა მანამდე მოხდავებული გრძნობები კლოუპატრასი და ამნაირად დაესვენა როგორც მსახიობს. მაგრამ საკმარისი იყო გაეგონა ალექსასის სიტყვა „იროდი“, რომ წამსვე გულის სიღრმიდან აღმოხდნოდა:

„სწორედ იროდის თავი მომართვან, მაგრამ სიტყვას ვინ შემრისულებს, როს აღარა მყავს ანტიონისი!“

ეს სიტყვები სწორედ იმ დაძაბულობით იყო თქმული. როგორსაც ეპიზოდის რიტმული ზრდა მოითხოვდა. მაყურებელთა დარბაზში არ მოიქმნებოდა ადამიანი, რომელსაც შეემჩნის მსახიობის წუთიერი განთავისუფლება გმირის გრძნობათა ტვირთისაგან, არც მისი კვლავ ჩართვა. სწორედ ამაშია ვერეიკო ანჯაფაროძის დიდოსტატობა. მაგრამ ეს იყო როგორც აუცილებლობა. იმიტომ რომ ამ წუთიერი დასვენების გარეშე, მსახიობს შემდეგი, არანაკლებ ძლიერი ეპიზოდის ხარისხიდან ჩატარება გაუჭირბოვებდა.

ასეთი წუთიერი გამოთიშვა — დასვენების წუთები სცენაზე ვერეიკო ანჯაფაროძის ყველა გმირს მოეძებნება, იმიტომ, რომ მისი გმირის ცხოვრება მუდამ დაძაბულია და ემოციურად მეტისმეტად დატვირთული. ამგვარი რეპერტუარის მქონე მსახიობს განსაკუთრებით მართებს თავისი ინსტრუმენტის — საკუთარი შინაბუნების იმანირო მომართვა, რომ გრძნობათა

სიტარბემ გრძნობათა მონად არ გახადოს მსახიობი — მოახროვებ და მოქალაქე, რომელსაც დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს. ვერეიკო ანჯაფაროძე დიდი მსახიობია და ამას არა-სოდღეს არ ივიწყებს.

სესილია თაყაიშვილი ისეთი მსახიობია, რომლის გმირთან შეხვედრას მუდამ მღვლევარებით მოელი. იმიტომ, რომ იცი — ეს შეხვედრა უსათუოდ მოეტანს რაიმე ახალს, უჩვეულის, მოულოდნელს. სესილია თაყაიშვილის გმირთან შეხვედრა ახალი ადამიანის გაცნობას ნიშნავს, მასთან იმგვარ დაახლოებას, როდესაც იგი შენ ცხოვრებაში შემოვა და დარჩება. მისი გმირები სხვადასხვა დროს და ასაკის, სხვადასხვა ეროვნების და ხასიათის ადამიანები არიან. ისინი არ გვანან არც ერთმანეთს, არც მათ შემქმნელს — სესილია თაყაიშვილს.

სესილია თაყაიშვილს არ უყვარს მაყურებელთან საკუთარი სახით შეხვედრა. რაც უფრო შორეულია მისთვის გმირის ადამიანური შინასამყარო და გარეგნობა, მით უფრო საინტერესოა მსახიობისათვის ამ ასაღ, უცნობ ადამიანთან დაახლოება, მით უფრო მომზიბვლებია მის სულიერ სამყაროში ჩაძირვა, იქ ჩამარხულ საიდუმლოებათა ამოხსნა, საკუთარ ბუნებად ქცევა.

როგორ ხდება ეს? რომელ გზებსა და ბილიკებს ირჩევს სესილია თაყაიშვილი იმისთვის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნების ფართო შარაზე გამოვიდეს? შევიხედოთ მის შემოქმედებით სამზარეულოში, ლაბორატორიაში, რომელიც სცენის მიღმაა და ადვილად არ ჩანს. შევიხედოთ ხავერდის კულისებს იქით, აქტივროთ სამყოფელოში, ფოიესა და საკაზნულოებში, სარეპტიციო დარბაზებში — იქ, სადაც უცნობს არ შეესვლება. ენახოთ როგორია სესილია თაყაიშვილი იქ.

ვისაც მარჯანიშვილის თეატრის კულისებში წარმოდგენის დაწყებამდე შეუხებია, შეამჩნევდა, რომ თუკი სადმე საუბარი ან კამათია, მათ შორის ყველაზე აქტიური უსათუოდ სესილია თაყაიშვილია. გმირის სამოსში გამოწყობილი გატაცებით უმტკიცებს ხოლმე მოსაუბრეს რადაცას მისთვის საინტერესოს და ამადლეუბებს, რა თქმა უნდა, როგორც სესილია თაყაიშვილი, მაგრამ საოცრად შეცვლილი გარეგნობით. სესილია თაყაიშვილი ყოველი გმირისათვის მკვეთრად გამოვლენილ გარეგნულ





სახიერებას გამოძებნის ხოლმე და ეს გარეგნული ცვლილებაა ის პირველი, რაც ყველაზე მეტად თვალსაჩინოა მისი შემოქმედებით დაინტერესებული ადამიანისათვის. მაგრამ გარეგნობის შეცვლა სესილია თაყაიშვილისათვის სახისა და ტანსაცმლის შეცვლას არ ნიშნავს, არამედ ადამიანის მთლიანი გონტურის გამოკვეთას, იმ სპეციფიკური მონასახის მიგნებას, რომლითაც ეს ადამიანი გარემო სამყაროში იხატება: სიარულს, მხრა-მოხრას, ადგომა-დაჯდომას, თავის მოზრუნებას და ასე შემდეგ. სესილია თაყაიშვილის მიანია, რომ ადამიანი უსიტყვოდაც მეტყვევლია პლასტიკურად. სწორედ ამ თავისებურ, ინდივიდუალურ პლასტიკას ეძებს იგი ყოველ ახალ გმირში, ქმედით გარეგნობას, მოქმედების, სცენიური ქცევის თავისებურებას. იგი ამის ძიებით იწყებს ხოლმე როლზე მუშაობას და განაგრძობს მასინაც კი, როდესაც სახე მხატვრულად სრულყოფილიადაა აღიარებული.

ეს მზა სცენური მხატვრული სახე — სესილია თაყაიშვილის გმირი, იმდენად ბუნებრივია და ცოცხალი, სადა, შინაგანად მართალი, რომ შეიძლება ვაგიჟირდეს კიდევ იმის დაჯერება, რომ ასეთი შინაგანი სიმართლის მსახიობი მხატვრულ სახეზე მუშაობას მისი გარეგნობის ძიებით იწყებს. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარეგნობა სესილია თაყაიშვილისათვის ქცევადი თავისებურების მიგნებას ნიშნავს.

სესილია თაყაიშვილის მიერ როლზე მუშაობისადმი ამგვარი მიდგომა, უპირველეს ყოვლისა იმას მოწმობს, რომ იგი მომავალ მხატვრულ სახეს ფსიქოფიზიკურ მთლიანობაში წარმოიდგენს და ამ მთლიანობის სცენურ-

რი გაცოცხლებისათვის ეძებს მაქსიმალურად ხელშესახებ გზას — კონკრეტული ქცევის მიგნების გზას.

ეს გზა ადვილი არ არის იმიტომ, რომ, ქცევის თავისებურება ადამიანის პიროვნების გამოვლენის ფორმაა. ამიტომაც მომავალი გმირის სიარულის ან თავდაჭერის თავისებურების მიგნება მისი შინასამყაროს თვისებებთან მიგნებას ნიშნავს. ეს ძნელია, სესილია თაყაიშვილი კი მშფოთვარე და მოუსვენარი ადამიანია, ამიტომ ყოველი შეხვედრა ახალ გმირთან ბრძოლით იწყება ხოლმე. თეატრში ყველამ იცის, რომ სესილია თაყაიშვილს არასოდეს არ უნდა ახალი როლის თამაში. ის მხატვრული სახეებიც კი, რომლებიც ქართული თეატრის ისტორიის ოქროს ფონდშია შეტანილი, თავის დროზე უარყოფილი იყვნენ მსახიობის მიერ და თითქმის იძულებით ნათამაშები. რატომ ხდება ეს ასე? განა შეიძლება ისეთი შემოქმედებით პოტენციის მქონე მსახიობს, როგორც სესილია თაყაიშვილია, ახალ-ახალი როლების თამაში არ უნდოდეს? რა თქმა უნდა, არა! ყოველ ახალ გმირთან შეზრდილობით



შევედრა, პიესის და როლის უეჭველი დაწუნება ეს სესილია თაყაიშვილის შემოქმედებითი მღელვარების თავისებური ფორმაა, თავისებური შინაგანი ბრძოლა ახალი ციხე-სიმაგრის აღების წინ, გამარჯვების დიდ სურვილიდან შედგენილი. ამის საუკეთესო საბუთი ისაა, რომ მიუხედავად გულწრფელი ჩხუბის, „დასაბუთებელი“ უარისა და ხმაბლადი შელპარაკებისა რეჟისორებთან, სესილია თაყაიშვილი მაინც იღებს როლის ტექსტს, ჩხუბითა და აყალ-მაყალით, მაგრამ მაინც იწყებს ქაღალდზე გადმოტყდილი რეპლიკებს იქით უცნობი ადამიანის საიდუმლო ბიოგრაფიის ამოკითხვას: ვინ არის იგი? როგორ გამოიყურება? რისთვის ცოცხლობს? რაზე ოცნებობს? რას აკეთებდა გუშინ? ახლა? და ასე შემდეგ. დაუსრულებელი — ყველაფერი, რაც ავტორის მიერ ამ გმირისთვის განკუთვნილ სიტყვებს მსახიობის საკუთრებად აქცევს, მათ წარმოთქმას მონადომებს.

ავტორისეული სიტყვების შინაგან სათავეს ეძებს ხოლმე მსახიობი ჩვეულებრივ, ეძებს ძირითად რეპეტიციაზე სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიობებთან ერთად. ყოველი მსახიობი კი ცალკე ინდივიდუალობაა თავისებური ადამიანური და აქტიორული შინაბუნებით. ბუნებრივია, რომ რეპეტიციებზეც ისინი სხვადასხვანაირი იქნებიან. ზოგისთვის საკმარისია მისი გმირის სცენური სიციცლების ლოგიკაში გააჩვიო, ზოგს უნდა უამბო, მიანიშნო, ზოგს უჩვენო. საჯარო შემოქმედების ამ რთულ პროცესში ზოგი განუსაზღვრელად თავისუფალია, ზოგი კი ასაკისა და გამოცდილების მიუხედავად, გასაოცრად მორიდებული. ასეთი მორიდებულია რეპეტიციაზე სესილია თაყაიშვილი. სარეპეტიციო დარბაზში არც რეჟისორმა, არც პარტნიორებმა არ იციან რას გამოიტანს სესილია თაყაიშვილი სცენაზე. აქ ის აზუსტებს ტექსტს, რეპლიკათა თანმიმდევრობას, მიზანსცენებს. გმირის ხასიათის ძიებას არ აწარმოებს. ბუნებრივად იბადება დასკვნა — თუ მსახიობი არ ეძებს რეპეტიციაზე სხვათა თანდასწრებით, მაშასადამე, ის ეძებს სადაც სხვაგან, მარტო. სად? ყველგან, ცხოვრებასა და წიგნებში, ფერწერულ ნაწარმოებებში, ვილაცის ნამბობში, დროისაგან ფერშეცვლილ ფოტოსურათებში... მაშინ კი არა მხოლოდ, როდესაც რომელიმე ახალ სახეზე ზრუნავს, არა, ყოველთვის, მუდამ. ამ მუდმივი და დაუსრულებელი ძიების შედეგია სესილია თაყაიშვილის შეუწყლებელი ინტერესი სხვადასხვა ასაკის, პროფესიისა და ხასიათის ადამიანებისადმი.



ყველაფერს, რასაც ხედავს და ამჩნევს იგი თავისი დაკვირვებული, მახვილი მზერით, სხვისთვის უხილავ თავის სულიერ „თაროებსა“ და „უჯრებში“ ინახავს მანამ, სანამ ეს მასალა ახალი როლისათვის დასჭირდება.

ვისაც სესილია თაყაიშვილის ნამბობში მოუსმენია, უსათუოდ შეაშინვედა: რასაც არ უნდა გაიმობხეთე იგი, სხვის თუ საკუთარ ამბავს, ან წიგნში ამოკითხულ რომელიმე ეპიზოდს, — ის ყველა მუდამ როგორც მსახიობი — ქმედითად, უპირველესად ყოველ ფაქტში მომხდარი ამის ქმედით ბუნებას შეგარძნობს. იმიტომ, რომ სინამდვილის აღქმა სესილია თაყაიშვილს წმინდა აქტიორული აქვს. აქტიორის და მხოლოდ აქტიორის თვლით უყურებს იგი ყველაფერს, რაც მის გარშემო ხდება. ამიტომ ასე უყვარს და ეადვილება, თითქმის მოთხოვნილებად აქვს ქცეული თხრობის დროს წარმოადგი-





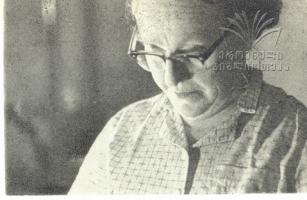
ნოს კიდევ ის, ვისზედაც ლაპარაკობს, სულ ერთია კაცი იქნება ეს თუ ქალი, ბავშვი თუ ღრმა მოხუცი. იშვიათი სიზუსტით აღმოაჩენს ხოლმე თავის ობიექტში ყველაზე ტიპიურსა და დამახასიათებელს და ერთი რომელიმე შტრიხით ისე დაემსგავსება განსახიერებულ ადამიანს, რომ მსმენელში სიამოვნებასთან ერთად გაოცებასაც იწვევს ხოლმე თავის გარდაქმნის, მართლაც გასაკვირი პლასტიკური სახიერებით. ასეა ცხოვრებაში.

სცენაზე სესილია თაყაიშვილი გარგვეული გარდაქმნის დიდოსტატია. ეს სადღესოდ ყველასთვისაა ცნობილი. მაგრამ როგორ მიმდინარეობს გარდაქმნის ეს საიდუმლო პროცესი კულისებში, საგრიმირო მაგიდასთან, მცირე სარკის წინ — მსახიობის სახის ცვლილებათა პირველ მოწვესთან? ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელიც 20 წლის მანძილზე სესილია თაყაიშვილთან ერთ საკაზმულოში ემზადებოდა სცენაზე გასასვლელად, ამბობს, რომ დღესაც ვერ გაუგია გრიმის ის საიდუმლოება, რომელსაც სესილია თაყაიშვილი ფლობს. საათობით თავს ვიმტვრევ და ძლივს მივაგებ ხოლმე რაღაცას, სესილია კი შოვა, გამოსწვეს თავის საგრიმირო მაგიდის უჯრას (ნუ-რაფინ მოელის იქ თანმიმდევრულად დაწყობილ ფერებს ან წკარებს!) და სხვისთვის სრულიად წარმოუდგენელი საღებავებით — დაწყებული ყვავილის გამწმარი ფურცლით და ჩვეულებრივი მურით დამთავრებული — ერთ წუთში, ხელის ერთი მოსმით შეიცვლის სახეს.

ერთხელ ჩვენც შევიხედეთ სესილია თაყაიშვილის საკაზმულოში და ვნახეთ, საკუთარი სახისაგან როგორ ძერწავს იგი გმირის სახეს. იმ დღეს ის ძიძას თამაშობდა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“.

როდესაც სესილია თაყაიშვილი, ჯერ კიდევ როლზე მუშაობის დროს, თავიი ძიძასთვის გარგველობას ეძებდა, მან უკვე იცოდა რას წარმოადგენდა მისი გმირი, როგორც ადამიანი. გარგველობა მის შინასამყაროს გამოვლენას უნდა მომსახურებოდა. ამიტომ არაფერი არ უნდა ყოფილიყო შემთხვევითი არც მის სახეში, არც ტანსაცმელში, არც ქვევაში. ავტორის მიერ ძიძას სახე იმდენად სისხლსავსედაა შეფერადებული, რომ მსახიობის მიერ ფერთა შერჩევა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვდა. სესილია თაყაიშვილსაც უნდოდა, რაც შეიძლება ძუნწი შტრიხით მაქსიმალური შთაბეჭდილებისათვის მიეღწია. დიდხანს, დიდხანს იჯდა ხოლმე სარკესთან და საკუთარი სახის ნაკეთებს იმ სახეს უფარდებდა, რომელიც სარკიდან უცქერდა, მაგრამ მსახიობის გარდა ჯერჯერობით ვერავინ ხედავდა... ოსტატის ხელი წვეთ-წვეთად იღებდა გრიმის კოლოფიდან საღებავს და სახისაკენ მიჰქონდა. თვალის უკებთან თითო შავი წერტილი და სესილია თაყაიშვილის ღია ფერის თვალები ჩამუქდა, გამოიკვეთა. ცოტა გუმოზი ნესტოებთან და სესილია თაყაიშვილის ოდნავ კეხიანი, თხელი ცხვირი დამსხვილდა. ზა-ცი წითელი ზედა ტურზე, ქვედა ტურის საზღვარს გადმოსული მუქი წითელი, ორ გბილს შუა შავი ხაზი და სესილია თაყაიშვილის სახეს უკვე ვეღარ იცნობთ! იგი სრულიად შეიცვალა. რის წყალობით? ძირითადად თვალებისა და პირის ჭრის შეცვლის წყალობით. საქმე მართო მათ ცალ-ცალკე მოძებნილ კარგ მონახაზში არ იყო — პატარა თვალები და დიდი პირი ერთიმეორეს ხაზს უსვამდნენ და ამით ორივესგან მიღებულ შთაბეჭდილებას აძლიერებდნენ.

ძიძას ჭამა უყვარდა. ამის გამო ს. თაყაიშვილის თხელი სხეული ძიძას ტანსაცმლის ქვეშ სხვისთვის უხილავად გასქე-

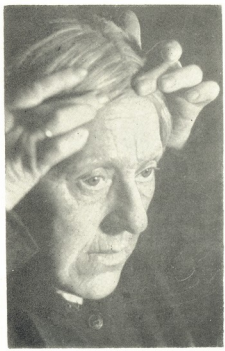


და, ტანსაცმელი კი მუდამ თავისუფალი ევგა ძიძას — ვიწრო კაბით თავს არ იწუხებდა. ამავე მიზეზით ფესსაცმელი იმდენად სრული აქონდა, რომ დროთა მანძილზე სიარულიც თავისებური გამოუმუშავდა — ფეხებს მიაფრატუნებდა. ასე, რომ ქაოის თავისებურება იქნებოდა ეს, თუ გრიმისა და ტანსაცმლის წესილმანები, ყოველი მათგანი სახის ძირითადი არსიდან — გმირის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებიდან, მისი სასიცოცხლო მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობდა და მიზეზობრივ კავშირში იყო მასთან. თანაც ისე ოსტატურად შესრულებული, ისე მსუბუქად და შეუმჩნეველად, თითქოს ამის მიღწევაც ადვილი იყოს.

ამ მსუბუქ გრიმს სპექტაკლის წინ, ს. თაყაიშვილი საკმაოდ დიდ დროს ანდომებს, რადგან გრიმის გაკეთებისა და კოსტუმით შემოსვის პროცესი მისთვის ერთდროულად მიმდინარეობს. ვინც ამ პროცესის მოწმე ყოფილა, მას მსახიობის მუშაობის თავისებური და მეტად საინტერესო სურათი უნახავს: ს. თაყაიშვილი სცენაზე გასასვლელად ემზადება, თან რაღაც საინტერესო ახალ ამბავს უამბობს იქ დამსწრეთ. ეს ამბავი არავითარ კავშირში არ იმყოფება არც იმდღევანდელ წარმოდგენასთან, შესაძლოა, არც თეატრთან. მაგრამ ს. თაყაიშვილი, როგორც ყოველთვის, გატაცებით გვიამბობს ამბავს. უცებ, ერთი წუთით დაკვირვებით ჩააცქერდება თავის სახეს სა კეში და რაიმე წერტილს ან მსუბუქად გავლებულ ხაზს აღნიშავს მასზე. მერე ადგება, ლაპარაკით მიემართება მოპირდა. ირე კუთხეში ჩამოკიდებულ კოსტუმებისკენ, რომელიმე მის ნაწილს (ვთქვათ, ქვედაკაბას) ჩაიკვამს და ისევ საგრიმიორო მაგიდასთან ბრუნდება. ერთი წამით ყურადღება ისევ თავის სახეზე გადააქვს, ისევ რაღაცას აღნიშნავს მასზე და ისევ კოსტუმებისკენ მიემართება. ასე გრძელდება მანამ, სანამ გრიმის გაკეთებისა და კოსტუმის მორგების პროცესი ერთდროულად დასრულდებოდეს.

დიდი დაკვირვება არაა საჭირო იმისათვის, რომ დანახო — სახისა და ტანსაცმლის ცვლილებასთან ერთად როგორ თანდათან იცვლება მსახიობის მიზრა-მოზრა, სიარული, გამოხედვა, ლაპარაკის მანერა. ეს პროცესი ცნობიერი არ არის მსახიობისათვის: ის განაგრძობს საინტერესო ამბის თხრო-





ბას, მაგრამ მისდა უნებურად, უკვე ჯულიეტას ძიძას სახით.

რატომ ხდება ეს ასე? იმიტომ, რომ ს. თაყაიშვილისათვის გმირის გარეგნობის ყოველი დეტალი შინაგან ძალთა მოქმედებაში მომყვანი საშუალებაა, იმ შინაგანი მომართვის ერთ-ერთი საშუალება, რომელიც დღევანდელი გმირისთვისაა სა-



ჭირო სცენაზე. დეტალს, თითქოს უმნიშვნელო ეჭვქვეშაობას, რომელიც მაყურებელმა შეიძლება ვერც ვიქნენოვანად დასაყვილისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, როგორც გმირის სცენური მოქმედებისათვის გარკვეულად განმარტებულ საშუალებას. სანიმუშოდ რამდენიმე მაგალითს მოვიყვანო: როდესაც ს. თაყაიშვილი ზურიკოს ბებიას თამაშობს თეატრში, შავი კაბის ქვეშ მსახიობის სურვილითა და დაკვეთით შეკერილი გრძელი თეთრი პერანგი აცვია, მოხუცებს რომ უყვართ ხოლმე ისეთი. ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ჩამქმელმა ეს პერანგი ვერ დაახვედრა, ვერ ეპოვნათ. მოუტანეს სხვა გრძელი პერანგი, ჩიიცა და გაიდა სცენაზე, მაგრამ იმ დღეს საშინლად ითამაშა.

იმავე როლისათვის შავი თავშლის ქვეშ მცირე თასაკარავი აქვს ს. თაყაიშვილს. თვითონ მოიტანა სახლიდან, ნახშირი, ალგ-ალგ გაკვეთილი, მაგრამ სწორედ ამის გამო დიდი ხნის ხმარების სითბოთი გამთბარი. ერთხელ ეს პატარა თასაკარავი სადღაც დაიკარგა. იმ დღეს წარმოდგენა ნახევარი საათის დაგვიანებით დაიწყო — სანამ არ იპოვნეს, ს. თაყაიშვილი სცენაზე არ გავიდა.

ს. თაყაიშვილი ისეთი მსახიობია, რომლისთვისაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ყოველ საგანს, ყოველ ნივთს სცენაზე. იმიტომ, რომ მას ამ ნივთის გმირის სასიცოცხლო პროცესში ორგანული ჩართვა უყვარს. და თუ ეს ასე მოხდა, მაშინ ეს ნივთი იმდენად აუცილებელია ხოლმე მისთვის, რომ მის გარეშე თამაში არ შეუძლია. ასე, ბებიასთვის ს. თაყაიშვილის თსოვნით საგანგებოდ გააკეთეს სხვებთან შედარებით უფრო დაბალი სამფეხა — უფრო მაღალ სკამზე რომ დაეჯდებოდა შეაცივებულ მჭადს ვერ დაეკარგა! — ამბობდა მსახიობი. ერთხელ სკამი შეცვლიდა. სანამ თავისი დაბალი სამფეხა არ მოძებნა, სცენაზე არ გავიდა. მას შემდეგ თვითონ ზრუნავს ხოლმე თავის სკამზე, თვითონ გაიტანს ხოლმე სცენაზე, თავის ადგილზე დადგამს და მხოლოდ ამის შემდეგ ელის მშვიდად სცენაზე გასვლის დროს.

ეს თავისებური შეჩვევა მარტო ნივთებთან არაა დაკავშირებული, ს. თაყაიშვილი ეჩვევა პარტნიორებსაც. ამიტომ შეჩვეული პარტნიორი უკეთესიათც რომ შეუცვალონ — უშლის. მუდამ ერთიდაი მზა წარმოდგენაში ჩაბმას. არც სხვა შემთხვევაში თამაში უყვარს.

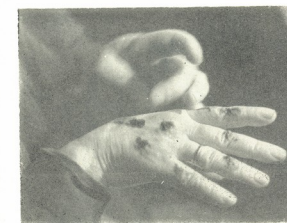
ყველა ეს შემთხვევა ს. თაყაიშვილის შემოქმედებითი ბუნების თავისებურების ჩვენს მიერ შემჩნეული თვისებებია. ყოველი მათგანი და ყველა ერთად იმას მოწმობენ, რომ მსახიობისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ყველაფერს, რაც არსებობს მის გარშემო სცენურ გარემოში საგნობრივ-ნივთიერი სახით. ეს იმიტომ, რომ მისთვის ამ გარემოს ელემენტები, კოსტუმისა და გრიმის ყოველი წვრილმანი გმირის ში-



ხაგავი ცხოვრების სიმართლით გამოკვეთისთვის აუცილებელი თავისებური გამოვლიანებელია.

ს. თაყაიშვილი მსახიობთა იმ ჯგუფს ეკუთვნის, რომლებზედაც ამობენ ჭკვიანი მსახიობიათ. რას ნიშნავს ჭკვიანი მსახიობი? საკუთარ შესაძლებლობათა სწორად განმსაზღვრელს, რომელმაც იცის რა არის მის ძალაში და ყველა თავის შინაგანსა თუ გარეგნულ მონაცემს მაქსიმალურად იყენებს. ამასთან დაკავშირებით ერთ შემთხვევას გავისწავნებთ: ცაო-იუსის „ტაიფუნში“ ს. თაყაიშვილი ლამაზ ში-პინს თამაშობდა. რა ოსტატურად აუარა გვერდი მსახიობმა გავრცელებული სურათებით რომ ვიცნობთ იმნაირი ჩინელის განსახიერებას გარკვენიობაში! წინ მოკლედ შეჭრილი სწორი თმა, უკან — აკრფილი. მოკლე წარბი, შეუმჩნეველად აწეული ცხვირი, ოდნავ დავიწროებული თვალი და სახის მოყვითალო ფერი. ში-პინ თითქმის არ ახვლდა თვალს. 30 წელია ერთი შეცდომის საფასურად მიღებულ სირცხვილს თან ატარებდა. ახლაც უჭირდა სხვისათვის თვალის გასწორება. თითქმის ჩურჩულით ლაპარაკობდა. შეუმჩნეველი უნდოდა ყოფილიყო. ამის გამო ტანისამოსიც რუხი, გახუნებული ეცვა. ასე თამამად უარყო ს. თაყაიშვილმა მსახიობის ორი უძლიერესი იარაღი — ხმა და თვალები (თითქმის თვალდახუჭული და თითქმის უხმოდ გვიამბობდა იგი ში-პინის ცხოვრების სველიან ამბავს და... სირუფე ყვირილზე უფრო ხმამაღალი აღმოჩნდა!). ეს უარყოფა გვირის ცხოვრებით, მის განცდათა შინაგანი ლოგიკით იყო გამართლებული, მაგრამ იმავ დროს ოსტატურად ფარავდა იმას, რის ჩვენებასაც ერიდებოდა ს. თაყაიშვილი ამჟერად. ოსტატის ხელით მოხატული მისი თვალის ჭრილი დახრილ ქუთუთოებში უფრო ლამაზად გამოიყურებოდა, ვიდრე ფართოდ რომ გაეხილა. ჩურჩულით წარმოთქმული მისი სიტყვები კი უფრო ლამაზად და ნაზად ეღვრებოდა, ვიდრე ხმამაღლა რომ ეთქვა. ამ როლისათვის ასე უფრო მიზანშეწონილი იყო. ამიტომაც იყო ს. თაყაიშვილის ში-პინ ასეთი ნაზი, ლამაზი და ჭაღური. ამიტომაც მოვიყვანეთ ჩვენ იგი მსახიობის მიერ მხატვრული სახის ჭკვიანურად განსახიერების ნიმუშად.

მაშ, ასე: ს. თაყაიშვილი, როგორც ყველა ჭეშმარიტი ხელოვანი, თავისებური შემოქმედებით ლაბორატორიის მქონეა. ამ ლაბორატორიაშია დაგროვილი ყველა ის ხერხი და საშუალება, რომელთა მეოხებითაც ეს შესანიშნავი მსახიობი მხატვრულ სახეებს ქმნის. მათ შორის ჩვენ აღვნიშნეთ მხოლოდ რამდენიმე, ის, რაც საკუთარი დაკვირვებით შევნიშნეთ. დანარჩენი მსახიობის რთული და ხელშეუხებელი ხელოვნების შემდგომი შესწავლის შედეგი იქნება, ალბათ. ის დიდ დროს და დაუსრულებელ ძიებას მოითხოვს, უნდა ეძიო ყველგან, სადაც კი ხედები ამ მსახიობს: შინ და გარეთ, რეპერტიციებსა და კულისებში, სხვის წარმოდგენებზე, წიგნის კითხვის დროს,



როდესაც უსმენს მუსიკას ან მეგობრებს ესაუბრება... ყველგან! იმიტომ, რომ მსახიობი საკუთარი თავისაგან ქმნის მხატვრულ ქმნილებას. მაშასადამე, ამ შექმნის საიდუმლო მთლიანად მის პიროვნებაშია, მის ადამიანურსა და მოქალაქეობრივ შინაბუნებაში.

შემოქმედის პიროვნულ თვისებებს, სინამდვილისადმი მოქალაქეობრივ დამოკიდებულებას უდიდესი მწიფელობა აქვს მისი ხელოვნებისათვის. მხატვრული ნაწარმოები ხომ ხელოვანის თვალთახედვის, მისი ცხოვრებისეული პოზიციის და მრწამსის დამამკვიდრებელია. არ შეიძლება გულგრილი იყო იმისადმი, რასაც თითონ ქმნი. ამიტომ ყოველი ტემპირიტი ხელოვანი ცდილობს ჩვეიც იმგვარად განგვაწყოს ამა თუ იმ ცხოვრებისეული მოვლენისადმი, როგორც თვითონ მიაჩნია საჭიროდ და აუცილებლად. რაც უფრო მეტადა ჩამოყალიბებული ავტორის შეხედულება სინამდვილეზე, რაც უფრო მეტად აღუვლებს მას ესა თუ ის საკითხი, მით უფრო მეტფორია ნაწარმოების დედაზრი, მით უფრო ამაღლებული და შთამბეჭდავი. ეს ერთნაირად ესება ხელოვნების ყველა დარგს, მსახიობის ხელოვნებას — განსაკუთრებით, იმიტომ, რომ მსახიობი საკუთარი თავისგან ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს, საკუთარი სმით ალაპარაკებს, საკუთარი სუნთქვით ასულდგმულებს, საკუთარი გრძობით ათბობს — თვითონ მერწყავს საკუთარი ცოცხალი არსებიდან და თვითონვე გადასცემს მის სანასავად მოსულ მაყურებელს, როგორც გმირის ცოცხალ თავგადასავალს.

აქ, ცოცხალ სცენურ განცდაზე ასეთსავე ცოცხალ გამოძახილში, რომელიც ხან ტაშის, ხან სიცილის, ხან დაძაბული, სუნთქვაშვრული მღუმარების სახით ბნელი დარბაზიდან სცენისაკენ მოედინება — ამ ცოცხალ კონტაქტში იბადება სასცენო ხელოვნება, მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები. დროებითი, ხელმუხები და წარმავალი, მაგრამ უაღრესად ზემოქმედი — ერთი საღამოს განმავლობაში მრავალსეული ადამიანის ერთგვაროვანი გრძობა-განწყობილებით დამტვირთავი, ცხოვრებისეული და საკიბოროტო საკითხისადმი მსგავს დამოკიდებულებაში გამაერთიანებელი, ემოციური და ამაღლებული, ამის გამო საზოგადოებრივად უაღრესად მნიშვნელოვანი.



...წარმოდგენა დამთავრდა. ხავერდის კედელი კვლავ აღმართა დარბაზსა და სცენას შორის. მაყურებელი აუჩქარებლად სტოვებს დარბაზს, ფოიეს, თეატრს. თან მიჰყვება ის განცდები, აზრები და სურვილები მსახიობის გმირმა რომ აუფორიატა. ზოგი კამათობს, ცხარობს, ზოგი სდუმს, მაგრამ უთუოდ ფიქრობს. ფიქრობს იმაზე რაზეც მსახიობმა ჩააფიქრა, რომელიდაც სადღესოდ მტკიცინულ, საჭიბოროტო ცხოვრებისეულ საკითხზე. თეატრი თითქმის სულ დაიცალა. ის უცხო ხალხი, სამი საათის წინ შემთხვევით ერთად რომ შეიყარნენ ამ დარბაზში, კვლავ განშორდნენ ერთიმეორეს. არ გაუცვნიათ ერთმანეთი, მაგრამ უცხონი ნამდვილად აღარ არიან. რატომ? იმიტომ, რომ მთელი საღამო ერთად იყვნენ, უამრავი რამ განიცადეს ერთად იცინეს, ერთად იტირეს, შეიყვარეს და შეიძულეს. რა? — ის, რაზედაც მათ მსახიობი მოუთხრობდა, რაც ასე ცოცხლად გადვიზალა მათ წინაშე, ასე გულწრფელად, გულახდილად განიცადა ერთხელ კიდევ, თითქოს პირველად. ხვალ სხვები მოვლენ, ასეთივე შემთხვევითი და უცხო ხალხი, მაგრამ როდესაც განშორდებიან, უცხონი უკვე არც ისინი იქნებიან... და ასე შემდეგ... დაუსრულებლივ მანამ, სანამ ცოცხლობს თეატრი, მსახიობი — სცენის მუხუცე, საიდუმლოებით სასვე მისი დიდებული შემოქმედება.





დღი ეროვნული და კულტურული საქმისა ქართული საბჭოთა ტრადიციის საფუძვლის ჩაერისა და მშენებლობის უშუალო მონაწილისათვის ეს მტად საძნელა, მაგრამ დ. ანთაძის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მან წარმატებით დასძლია ეს რთული და საკომპლექსო ამოცანა. ფაქტობრივად სიუჟეტში, ახლად გამოშვებული მასალის სიმდიდრემ, ჯერაც უცნობი და მტკვეული დეტალების მიზიდვებზე მინადების ზეგავს, ქართული თეატრის ისტორიის შესანიშნავმა ცოდნამ, ფართო ისტორიული პლანის წარმოდგენის უნარმა — საშუალება მისცა ავტორს შეეძინა უაღრესად მნიშვნელოვანი წიგნი. ეს წიგნი როგორც მტად მზერებზე უნდა ითაყვინებინოს ისტორიული ნარკვევის, მეცნიერული გამოკვლევისა და მემორარული ნაწარმოების სპეციფიკურ მხარეებს.

მისმუშევრებში პერიოდში საქართველოში საქმად დღი რაოდენობით გამოცა ეროვნული თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა წერილები და მოგონებები. მაგრამ შეიძლება თამამდ ითქვას, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიისაში მიძღვნილ ამ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში ჯერჯერობით მწელად მოიძებნება ნაშრომი, რომელიც დ. ანთაძის წიგნზე უფრო ფასეული და სასარგებლო გამოდგარეოვს. ამ წიგნს სამართლიანად ეკუთვნის საპატიო ადგილი არა მარტო თეატრალურ-მემორარული ლიტერატურაში, არამედ ქართული თეატრმცოდნეობის, დისციპლინის სფეროშიც.

ეს შედეგია იმისა, რომ ავტორი მარტო წარსულის მოგონებით კი არ მყოფილდება, მარტო ფაქტთა კონსტანტაციით, შათი ობიექტივობით აღწევს იმ კი არ იფარგლება, არამედ იძლევა ფაქტებისა და მოვლენების ანალიზს, ისტორიული პროცესის წინარედ და მომდევნო მოვლენებთან მჭიდრო კავშირში, ის წყალობითაც მიუზღობრავ-მედგობობობის თვალსაზრისით გარდასული ამბების მკაფიო სურათს გვიხატავს.

განსაკუთრებით ფასეულია ის გარემოება, რომ ავტორი თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის ღრმა ცოდნით, თეატრის ისტორიკოსისა და კრიტიკოსისათვის საწინააღმდეგო სიღრმითა და უკუვლამრობით იხილავს თითქმის ყველა მნიშვნელოვან დადგმას, რომელიც კი მის ნაშრომში გაშუქებულ პერიოდში იქნა განხორციელებული. კიბხობად ამ წიგნს და ვანციკერებს მასალის სიმდიდრე, მტკვეულ დეტალთა სიმრავლე, ფაქტობრივი სიუჟეტი.

ავტორმა შესწლი ქართული თეატრის ახლო წარსულის მრავალი დღემდე ზუნდევანი თუ ნაყლებად ცნობილი მომენტის მართებული გაშუქება, არა ერთი რთული შემოქმედებითი საკითხის ღრმად და სწორად კვლევიერება და მთელი რიგი პრინციპული, საყვამო საკითხებისათვის სათანადო გადაწყვეტის მონახვა.

დ. ანთაძის სარეცენზიო წიგნი მნიშვნელოვანია კიდევ იმით, რომ იგი ეკუთვნის ქართული თეატრის გამოჩინული მოღვაწის — კოტე მარჯანიშვილის ერთ-ერთი უახლოესი თანამშრომლის, აქტიური თანაბრძოლის და ერთგული თანამშარხველის კალამს. ამიტომ იგი უცხო თვალით დანახული და უცხო ურთი გავილი მასლის გადამდებება კი არ არის, შორიდან მოთვალთვალე კაცის ცივი დაჯივრების შედეგს კი არ წარმოადგენს, არამედ ეროვნული თეატრალური საქმის უაქტიურესი მონაწილის, სცენის ისტორიის უშუალო მოქმედის, თეატრალური ცხოვრების შუაგულში მდგარი პროფესიონალის მიერ განცდილის, ნახულის და ნამოქმედარის გულწრფელი აღწერაა. ამისთან, ეს აღწერა პირველყოფილი სიმშვილით როდი წარმოდგედება; წიგნში თამყოფელი მასალი თეატრის ისტორიკოსის ხელთაა შერჩეულ-სისტემატიზირებული, კრიტიკოსის განსჯითაა გაანალიზებული და მწერლური უნარით გადმოცემულიაღწერილი.

დ. ანთაძის მიერ გადმოცემული მასალა ნამდვილად მჭირფასია ქართული თეატრის სისტემატური მეცნიერული ისტორიისათვის. მჭირფასია როგორც დამოქმედა ადამიანისა, რომელიც დღეს სამართლიანად აღიარებული ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი უფემდებელია. დ. იმ მჭირლოდ ჯგუფის მონაწილეა, ვინც კოტე მარჯანიშვილის ირკველ დარაშეულმა ახალი სიცოცხლე მისცა მაჯამისუბტებულ ქართულ სცენას და შექმნა დღეს მოწინავე ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნება. დ. ანთაძემ, კოტე მარჯანიშვილის სკოლის ერთმა უფალსაწარმოებმა მოღვაწემ, სასარგებლო

წ ი ბ ნ ი

ქართული საბჭოთა

თეატრის წარსულზე

გიორგი ციციშვილი

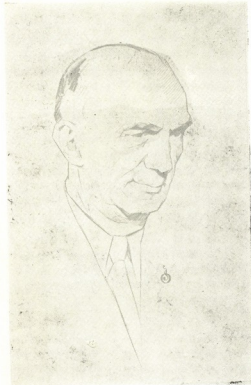
ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი



ამოჩინილი ქართველი თეატრალური მოღვაწის, დ. ანთაძის, ახლანან გამოცემული წიგნი „დღემდე ახლო წარსულია“ ფრად მნიშვნელოვანი ნაშრომია ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ისტორიის შესახებ. მემორარული სტილში დაწერილი ეს სქელტანიანი წიგნი მარტოდენ მოგონებათა კრებული როდია, — იგი ცოცხლად გადმოცემული, მდელვარებითა და სიყვარულით დაწერილი მატანავა ქართული საბჭოთა სცენიური ხელოვნების წრდაჩამოყალიბების რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესისა.

უანასწენლ წლებში გამოცემული ზოგიერთი თეატრალური მემორარებისგან განსხვავებით, ავტორმა თავისი წიგნი ობიექტურობის კვალთა წარმართა. იგი შეეცადა ყოფილიყო მთედგომილი მსაჯული

1 გამოცემულია „ხელოვნება“, 1963 წელი. ქ. თბილისი.



რეისორი რეს. სახალხო არტისტი დილო აბათაძე

ველებს ამავე უფოდ საინტერესო ავტორის მოგონებებში ჩვენი ფონის დამწერის მუშაობაზე, უ. ჩხეიძის, ს. ზაქარაიძის დებიუტზე და სხვა. — უკველევ ეს აუცილებლად გამოადგება ჩვენი თეატრის ისტორიკოსებს.

ახვევ კარგადა დახასიათებული ათაინა წლების ქუთაისი, მისი კულტურულ-თეატრალური ცხოვრებით, ნიჭიერი მოწვევლებითა და პედაგოგობით. ფრიად საურადადგება ავტორის ცნობებით რუს-ქართველთა გულგრილობაზე, მოწინავე რუს პედაგოგებზე და ქართველი ახალგაზრდობის ინტერესზე რუსული თეატრისა და ლიტერატურისადმი (ზანკოვეცკისი ურარნული დასის წარმატებაზე ქუთაისში, კომისარევესკაის და სხვა ცნობილ რუს მასობოთა ვასტროლებზე).

ავტორი ჩინებულად ახასიათებს სახალხო განათლების ცნობილი მოღვაწეების — ი. ოცხელის, ს. ხუნდაძის, მ. კელენჯერძის, პ. ცახელის ნათელ პიროვნებებს, მოწვევლებში მოქალაქეობრივი და პატრიოტული გზების ანთებისა და კულტურისა და მეცნიერებისადმი ინტერესის გამოწვევის იმ უნარს, რომელიც მათ ჰქონდათ. მოგონებებში გამოთქმულია მთელი რიგი საურადადგება აზრები ძველი სკოლის დადებითი ტრადიციებზე (რომელსაც ხშირად უმარტებულად და უმიზეზოდ ვკლავთ, სასკოლო მორალზე, ქუთაისის საკვირაო უნივერსიტეტზე, სხვადასხვა წრეებზე, გიმნაზიის ხელნაწერ ფურცლებზე და, რაოქმა უნდა, ქუთაისის კლასიკური და რეალური სასწავლებლების ცნობილ დამწერებზე, მათ რეპერტუარზე (დღემდე დაუზუსტებლად და გამოუვლენებლად), რაც ისოდნ საპირთა თეატრის ისტორიკოსის იტორიისათვის.

და, ანთად მრავალ უსამართლოდ მივიწყებულ სახელს გვახსენებს, მრავალი აწ დაიდ სახელოვანი ქართველი მოღვაწის (ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, შ. ოპიაშვიძე, ავ. ხარაჯა, ავ. ვასაძე, ი. აფხაიძე, დ. ბადერი, ნ. შუგელია და სხვ.) პირველ ნაბიჯებზე გვესაუბრება. კიბულებზე და ანთადის წიგნს და ტრადიციულ კიდევ რწმუნებები საქართველოს მეორე დედაქალაქის, ქუთაისის, გრანდიოზულ მონუმენტულობაში ახალი ქართველი ინტელექტუალის დაზრდა-დეკავაციისათვის.

წიგნის მეორე კაბეზე წარმოდგენილია ათაინა წლების ქუთაისის თეატრალური და კულტურული ცხოვრების კონფესიონალური სურათი. ამ დიდებულ ქართული ქალაქის მომავალი მემკვიდრე გვეჩვენებს ვერ აუცილს და ანთადის მოგონებში წარმოდგენილ მრავალ ვაჭრებსა და დედაებს. აქ კარგად მორანს თეატრალური კრიტიკის მახვილი თვალი. ამ მხრივ საურადადგება ნუცა ჩხეიძის, ვ. არაღინი-იშენლის და ალ. იმედაშვილის მიერ შემქმნილი რამდენიმე სცენიური სახის გარჩევა. ქუთაისის კულტურული ცხოვრების აწერაში მოხერხებულადაა ჩაწერილი ისტორიული სიტუაციის მტკიცეული დახასიათება, პირველი მსოფლიო ომის წინაღობისადმი და ომისწინადადლი მოლაშქურის ცხოვრება, რეალისტური დუღილის სურათები და, განსაკუთრებით, რეალისტის პირველი დღე ქუთაისში (ძველ მოხელეთა უფრესცადლობით, მათი უეცარი გადმოყრატებით) ახალი საზოგადოებრივი მოვლენებით. მშვენირადაა გადმოცემული ობოლის ახალგაზნისული უნივერსიტეტის ცხოვრება და მისი სკოლები პედაგოგების დაუწყვეტილი სახეები (ივ. ჯავახიშვილის, გრ. წერეთლის, დ. უნიანის და ზოგიერთის სცენა).

დიდი ადგილი ეთმობს მემორიებში პირველ ქართულ დამატულ სტუდიას ვ. ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით. ავტორი არ მსაუბრობდა მისი სტუდიის ისტორიის გადმოცემით და მტკად საუფუძლიანად. პიროვნების პიროვნების მიღებით იხილავს ვ. ჯავახიშვილის მუშაობის მეთოდსა და სტუდიას, მის პედაგოგიურ პრინციპებს. აქ და, ანთად მრავალგზის დასტურდება აზრს გამოქვეყნებს და, უფროდნ, სწრაფი კოლონიაციის აქტივს ჯავახიშვილის მუშაობისას და დავსლს. ავტორი არ ჩქარავს ჯავახიშვილის შეცდომებს (მარჯვ დეკავაციის), ვამცნობს სტუდიის დაზურვის მიზეზებს, მოდერნიზების პიესების ავტორს და იმამინდელი თეატრალური კრიტიკის მიმომხელვას ვცავდის. ეს მტკად მნიშვნელოვანი თეატრის ისტორიისათვის, რამდენადც სტუდიური ნაშრომს ჯავახიშვილის სტუდიებზე ჩვენს თეატრის (დღემდე) საბოლოო დღემდე არ დაწერილი (რაც უნდავე უთქვამდობა), და ამდენად, და, ანთად ამ უერთლი საკმის ღირსეული დამწერია. „მოგონებები“ თეატრის ისტორიის არა ერთ ასეთ ხარვეზს ავსებს და ეს

სამსახური გაუწია ქართული ეროვნული კულტურის ორი უდიდესი კერის — რუსთაველის სახელობის და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების შექმნას, მათი მთავარი ფორმირებისა და შემოქმედებითი ზრდის საშუალებად გამოიყენა.

და, ანთადის მოგონებების პირველი წიგნი ცხრა თავისაგან შედგება პირველი ომიანი თავი რეკლამულადმდე პერიოდს ეძება, ხელი დაწარჩნებ ხუთში გადმოცემული მოვლენები საშუაო ეტაპში ვითარდება და 1921-1928 წლებს მოიცავს. როგორც უკველი მემორიული თხზულებები, „მოგონებანი თანრიდან“ სარტყნილი წიგნიც ავტორის ბავშვობისა და ყრბობის წლებს აღწერილი იწყება. მაგრამ ბევრისაგან განსხვავებით, ეს წიგნისდა გაკეთებულა დიდი ტიპიტონ, საინტერესოდ, ლიტერატურული მიმწოდებლობით და საურადადღებო ცნობებს მოიცავს. მარტომოდენობით ინტერესი ახლავს, მაგალითად, ზემო-მირეთის სოფლის ვარძიის წარსულის გადმოცემას და საბერძნეთთან (კვიპროსის ეპარქიათან) მის ურთიერთობას; ძველი ზესტაფონისა და მისი ინტელიგენციის ცხოვრებისა და საზოგადოებრივ-კულტურული მოღვაწეობის აღწერას.

ეს მთი უფრო საურადადგება, რომ საქართველოში გერაცყ არაა შესწავლილი ჩვენი კულტურის ადგილობრივი კერების — ძველ პიროვნისათა საქაქებისა და დაბების საინტერესო სულიერი ცხოვრება, ის საურადადგება საქმიანობა, რომელსაც რეალისტულადმდე პიროვნისდად ვანწობილი ქართველი ინტელიგენცია ხელმძღვანელობდა. ამ მხრივ, მემორიულ ლიტერატურას ძვირფასი მასალის მოწოდება შეუძლიან და და, ანთადის წიგნიც მდიდარია ასეთი მასალით. ავტორი სიყვარულით და ღირსებით მელვებებით მოგვითხრობს ზესტაფონის მუსიკალური ფოლკლორზე, მის ინტელიგენციურ და დიდად საურადადგება თეატრალურ წარსულზე. მართლაც, შემოხვევითი არ აძის ის გარემოება, რომ ამდენი თეატრალური მოღვაწე მოგვცა ზესტაფონში. როგორცაა ნუცა, უმანკა, დავით ჩხეიძეები, შლევა დამაშვიძე, ცაია აბრეგვილი, სერგა და ბებუტი ზაქარაიძეები, ვასო აბაშიძე, ვასო ურუშაძე, მ. მდიანი და სხვა (რომელთა ავტორი საქმიოდ ვრცელად იტება) — თვისებრივად მტკ-

კიდევ უფრო წარღის მისი როგორც ისტორიის წყაროს როლსა და მნიშვნელობას.

არაყალბე სანქცერესოა ქართველ მსახიობთა პროფესიონალური კავშირის ჩამოყალიბების ისტორია, თეატრის უსახარობისა და გაქირავების დოკუმენტალური აღწერა, დრამურეთა მუშაობა (ავტორის, ნაწილადევის, ავღაბრის, მუშათა ცენტრალური). ვრცელად და სანქცერესოდაა გადმოცემული ინტელიგენციის თავისნობით ქართული დრამატული თეატრის ჩამოყალიბება 1920 წელს და მისი პირველი ნაბიჯები. ავტორი კრიტიკული მთავადგომლობით არჩევს ქართული დრამათეატრის პირველ სექციას (გუგუნიდელინი, ირინეს ზედნიერება, „მსხვერპლი“, „უფერავნო მუდენი“, „ბერდო ზანაია“), იხილავს დამდგომლი რეისორების ნამუშევარს (მ. ქორტილი, ა. ფაღავა, ა. წუნუნავა ალ. ამბერლი), მოხერხებულად იყენებს იმდროინდელ რეცენზიებსა და კრიტიკულ წერილებს, რაც დოკუმენტალობასა და მეცნიერულ ღირსებას მატებს ნაშრომს. ავტორი სანქცერესო ცნობებს გვაწვდის იმდროინდელ დღედგათა თავისებურებაზე, თეატრალურ მხატვრობაზე, ავტორიულ შესრულებაზე. ყოველივე ეს სრულიად და ღრმად ვკვირვებს იმ კრიზისს, რომელიც იმყოფებოდა ქართული თეატრის საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წინდელი.

მოკლედ, მაგრამ მტკუნელადაა აღწერილი მენშევიური დიქტატურის ავონია და ინტერვენციების თარეშო საქართველოში. ამავე დროს ცოცხალი, სინამდვილის მართლად სურათის დახატვით ავტორი დამაჯერებლად გვიჩვენებს საბჭოთა ხელისუფლების წარუცვას თეატრის და მსახიობებზე, რაც ზირად ასე დელარაციულად, მზარად და ლოზუნგურადაა მოცემული ისტორიაშიც და მემუარად ლიტერატურაშიც. ამასთან ერთად, იგი საქმის ცოდნით გვიხანათებს იმ შემოქმედებით გაქირავებას, რომელიც აღმოჩნდა ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრი — რომელსაც საბჭოთა ხელისუფლებამ 1921 წელს რუსთაველის სახელი მიაკუთვა — შესაფერი მხატვრული ხელმძღვანელის უფროსობის გამო. ამის შემდეგ ავტორი იწევს ქ. მარჯანიშვილის შესახებ ცნობების მოწოდებას (კიდეს განჩარხვა თბილისში სტუდიის შექმნის, თბილისში „თავისნობით თეატრის“ ჩამოყალიბება, განსაკუთრებით თათბირზე გაშლისა და სხვა) და აქედან დარწმუნული, წიანის დასარკველად, კიდ მოვიჩვენებთ არა მარტო მთავარი მიმეტტი და მსჯელობის სავანი, არამედ წიანის შთამავრებელი ხდება. და ეს არცაა ვასაკირი, რადგან ავტორი კიდეს მიერ დავაყალიბებული ხელგავანი, მისი ერთი ყველაზე დაახლოებული მოწაფე და მარჯვენა ხელი იყო.

სწორედ ისაა და. ანთაძის წიანის ერთი უპირველესი ღირსება, რომ მასში დიდი ადგილი ეთმობა ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელსა და დიდ რეფორმატორს. ახალი მასალის მოშუქებით მიწვენი ვრცელად და შემაჯობებულ ქ. მარჯანიშვილის პიროვნებას, მისი მუშაობა, შემოქმედებითი ბუნება და მხატვრული თავისებურებანი. და ანთაძის მოგონებებით კიდებულ აღმშენებელი დიდი უშუალობით, ლირიკული განცდით, აბტაკებულ სიუარტებით. ბელეტრისტის სულტვრელობით აქვს აღწერილი ავტორის კიდეს პირველი რეპერტუარი თეატრში — „ცხვრის წყაროს“ კითხვა. „ჩვენი იქვე“ წერს და. ანთაძე — სარეტეტიკო დრამაშივე ვიგრძენით, რომ იქვე რაოდენ ახალი, უჩვეულო, დიდად მნიშვნელოვანი, რამაც ძირ-უცესიდან უნდა შეცვალოს არა მარტო თეატრის ცხოვრება და მუშაობის სტილი, არამედ კოველი ჩვენების პირადი ბედიც“. და, მართლაც, კიდეს დაბრუნება საქართველოში ძირფესვიანად შეცვალა ერთიცა და მეორეც. ავტორი თანამედვერება გვიჟღის ამ ფერცალბების ხასიათს, მასწავლებს და მნიშვნელობას.

და. ანთაძის წიანის თავები, რომელიც ქ. მარჯანიშვილის მუშაობას ეხება. მსკატალორი მეცნიერული გამოკვლევის ნიშნებას შეიცავს და მსჯელობაზე უმთავრესიტირ ნაკრების თვისებებსაც. ისინი დარწმუნდა ფართო მონახაზით, მაღალი მეცნიერული მიზანდასახლებითა და დიდის ეთიკისინდისებრებით. სანამ ქ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მუშაობის გარჩევაც გადავიდოდეს, და ანთაძე მარტობულად მიითხოვებს, რომ ქართული თეატრის უბოლოესი წარსულის სწორ გაშუქებას ხელს უშლიდა ის შედეგებიც და უპირინციო კინელობა, რომელიც მარჯანიშვილის და ახმეტელის

ლილო ანთაძე



მარჯანიშვილი

მოხორბებს შორის არხებობდა და რომელმაც უკანასკნელ წლებში ახალი ფორმით კვლავ იჩინა თავი. და ანთაძე თავის წიანს ამ თავისებურ პრეამბულში სწორი, მიმეტტიური და სამართლიანი კურსის დასახლებობას იძლევა და სათანადო პირობებს უჩვენს რა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დავას, იძლევა აქარული თეატრის ამ იროდილი რეისორის ზოგად დახასიათებას და სწორად განსაზღვრავს იმ ადგილს, რომელიც მათ ეროვნული თეატრალური კულტურის განვითარებაში ითამაშეს. საკულსისმთა, რომ ეს სწორი კურსი მარტო ამ შესაჯლის კუთვნილებად კი არა რჩება, არამედ ბოლომდე გასდევს და. ანთაძის წიანს და სწორედ ესაა მისი დიდი ღირსება. ქ. მარჯანიშვილისა და ნ. ახმეტელის ურთიერთობა, კიანტურის მოწვევარება და ნაწევრად საიდუმლო დეტალური მონადირე ზოგიერთ ავტორთა მსგავსად, როლია და. ანთაძისათვის უმაჯირესი საკითხი; იგი მას ეხება იმდენად იმ ზომა-წინით, რანდენდაც ეს საკითხი თეატრის მართებულ ისტორიის დადგენისათვის, ამ იროი შესანიშნავი ხელგავანის შემოქმედებითი მუშაობის გარკვევის — მათი, როგორც რეისორთა თეატრის შექვევრთა და ხელგავანთა დახასიათებისათვის, ამ ქვეთავში ბევრი რამ იქცევა ურრადლებას; მავალითა, კიდეს მხატვრული სტილის პრობლემა, მარჯანიშვილისა და „მაბიკის“ ურთიერთობა, კიდესული სინთეზური თეატრის მოთხოვნები, კიდეს „თავისნობით თეატრი“ და სხვა. აქ ავტორი არა ერთი მიმეტტივად, ან სრულიად ახალ მასალას გვაწვდის და მარჯანიშვილის მტად სანქცერესო და საუბულისსო პორტრეტს ქმნის.

მტად სანქცერესოა და. ანთაძის ინტერპრეტაცია ქ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი კიდელის. იგი მოწმობს, თუ რა ღრმად ემისი და რა კარგად იცნობს ავტორი ქ. მარჯანიშვილის თავისებურებასა და იროგინალურ სისტემას, რომელიც ზოგიერთს „ნამდვილ“ სისტემად არა მინამა. კიდეს მარჯანიშვილის როგორც რეისორის დახასიათება. მისი მუშაობის აღწერა ამ წიანს საუკეთესო ფურცლებია. ავტორმა მართლაც დარწმუნებულად კიდეს გაუქრებლად მაღალი, კიდესული დადგომის ანალიზისას ავტორი ამდენებს დრამატულ წარმოებას ღრმად და სწორი ლიტერატურული გარჩევების უნარს (მავალითა, „ცხვრის წყაროზე“ მსჯელობისას). ეს კი აქედან მას საშუალებას ცხადვით ლოვე და ვეკას ის თავისებურ წაქიხვა, რომელიც კიდეს მოგვცა. ამით ავტორი კონკრეტულ მასალაზე გვიჩვენებს თუ რა არის სიების გათანაბრობლება და როგორ ახერხება ამას ქ. მარჯანიშვილი.

დამაჯერებლად, საქმის ჩინებულ ცოდნით მოგვიხიბობს ავტორი კიდეს მხატვრულ-დერგოაციული გაფორმების დიდ უნარზე.



იმ ნიჭზე, რომელსაც იჩენდა იგი განათებაზე მუშაობისას, კოსტუმების შერჩევას, მუსიკალურ ფორმებისას. დაწაბი მდიდარი ფაქტურის მასლის უნარიანი მოგონებით იხსენავ თეატრალური ხელოვნების კომპონენტსადმი ქ. მარჯანიშვილის დაყოფილებულ-ებსა და მართლაც ცხადდები იმას, რასაც სწავის ხშირად მეტად ზოგადედ აღნიშნავენ — კატეს გასაცარ მრავალხრიბობას, მისი დადგმების სინთეზობას, რომ მარჯანიშვილის პირველენაში გასაცარებდა იყო შერწყმული ლიტერატორი, რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკოსი, ქორეოგრაფი.

კარგადაა დახასიათებული კატეს მუშაობა აქტიორთან — ქ. მარჯანიშვილის საქმიანობის უმნიშვნელოვანესი მხარე. ავტორი მოგვიხიბობს კატეს დაუღალავ წარსვავზე მონასტელების სილუოფისავე, მსახიობის ვაჟკატურებისავე მიმართულ მის განუწყვეტელ ცდებზე და სახის ძიებში მსახიობის ჩათრევის უნარზე. ნარევენია რეჟისორის მართლაც ტემპერამენტანობისავე, მოთხოვნები მეტყველებსადმი, მასიურის სცენების კომპონირების დიდ ისტარტობა. მაგრამ ავტორი მხოლოდ ამით არ ზღუდებს თავს; იგი ჩრდევდა მონიწილობაშიავე, კრატული გამომხატურება, საზოგადოების რატიციანზე, კატეს პირველი დადგმის მიმართ და ურეალოვებ ამით არაფრად ვგარწმუნებს, რომ მარჯანიშვილმა მკვერთებით ადავინა ქართული თეატრი, ახალი სული ჩაახერხა მას, დარსხა, პროფესიონალური ცოდნის წყურთული გუნდისა თეატრალური ახლგარდობისა და თვითგანათლების დაწაფა იგი. მეტყვერთ ანალოვს კლავდ მოგონებების წყება ენაცვლება. ვაღმეცემულია ისეთი დეტალები, რომელიც მოგონებების გარდა სხვა ვერცერთი ვაყარცხლებდა (მაგალითად, სანტერესო თობობა რეჟისორის თანაშემწის უწყსიციებზე, ემიღმინავე ქვეული კატეს მიმბავებლობა და სხვა).

მთლილი რიგი ახალი და მეტყველი მაგალითების საფუძველზე და ანთავ გვიჩვენებს ქართული მწერლობისა და თეატრის ვაუთიშველობას, მათ შორის არსებულ მეტიორ შემოქმედებით კავშირს. ქართული მწერლობა მხარსი ეღვავ ქ. მარჯანიშვილის და სწრად ეს იყო მისი გამარჯვების ერთი მიზეზთაგანი. აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ სასურველი იყო ეს საეთიბი უფრო ვრცელად და სრულად ასახულიყო ნიჭში, რამდენადაც ამისთვის უფრო მდიდარი მასალა არსებობს და ავტორიც უფრო მეტად იყო ამ პროცესის მონაწილე. ვიდრე ეს მოგონებებში ჩანს.

ქ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მუშაობის პირველიცების ვაანაწილებისა და ანთავ, როგორც ადენიწე, დაკრებულ და საქმეში ღრმად ჩახედულ მეკლევარად წარმოგვიადგება. იგი გვა და გვა კატეს ლიტერატურული ინტერესებსაც ეტება, ასეთია კერძოდ კატეს დანეტრესება გერმანული ექსპრესიონიზმი (ტლოერი, ვერდული, მარენდერტი, კაიზერი) და იმპრესიონიზმი. ავტორი ყოველთვის ზუსტია თავის მსჯელობაში, მკაფიოდ გამოთქვამს აზრს და იძლევა რეკერტურული პოლიტიკის, მკაფიოდ დრამატურგის სისუსტიკე გამოწვეული კომპრომისების სწორ დახასიათებას. ამასთან ერთად, ჩანს კატეს დაინტერესება ირიგინალური ეროვნული დრამატურგიით და ისეთ ქართულ პიესებზე მუშაობაც, რომლებიც უმედდებ არ დადგმულა.

კარგადაა ვაღმეცემული კატეს აზრი რეჟისორზე, ხელმძღვანელობის ერთიანობასა და ერთმანროველობაზე, კატეს მრავალეული დამოკიდებულება კლდევა — რეჟისორებისადმი, რომელიც ხშირად თანადადმედლებდა ახდებდა, თუმცა, მათი წყლილი ვეჯომ დიდი არცა უფოლია და, უცეოს შემთხვევაში, სექტანობის რეჟისორიბი იზღუდებოდა. და ანთავის ეს სწორი შენიშვნა ვაგაღმეფს გასაღებს ზოგაერთი საქაჟირო ფაქტის სწორი განმარტავის.

ნამდვილი ბელტრების უნარიანია ნათელყოფილი კატეს მალედა ადამიანური თვისებები. შინაგანი ტაქტი, გულთმავლობა, გულწრფელობა და წამახალეული მგრძნობიარობა. მიგონებებში კატე წარმოგვიადგება უარსებად ყველიშობილური, პოეტური, გულთმოდ აღმანადა და ანთავის სასებლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ავტორის ჩვენს ცოდნას მასზე, კარგადაა აღწერილი კატეს უფრო მორტეობასა და უფრებში, მისი სიყვარული ზუნებისადმი, სტუმართმოყვარეობა, ხელგაწალობა და ქართული სუფრისადმი სიყვარული.

მიგონებთა ცალკეული ფრაგმენტები პირდაპირ წარმოგვიკვავინებს, რომლებზეც მრავალი ღირსშესანიშნავი დეტალია ჩანსწელი. მეცნიერული ანალიზის სიღრმის გამოირჩევა მარჯანიშვილის მთელი რიგი დადგმების გარკვევა (გ. ერისთავის „ავტორი“, ბენავეტის „ინტერესთა თამაში“, ნინვის „გმირი“, შექსპირის „გაზნაურებულე მდაბი“ და „მალტროსი“, რომლის დადგმა აქამდე სრულიად ვეიწვეუებული იყო თეატრის ისტორიკოსთა მიერ). ამ მიესებთან დაყარებებით ავტორი კიდევ ერთხელ უზრუნდება კატეს დამოკიდებულებას სალიტერატურო ენისადმი და ვგვიჩვენებს მის შეუწელებულ ზრუნვას ენის სიმწინდისა და სისუფთავეზე. და ანთავის არ ეტრინია არც ქ. მარჯანიშვილის ადამიანური სისუტყეების აღნიშვნისა და არც მის შემოქმედებით დამარტარება მუხავს. ეს მეტად საგულეობსხობა, როგორც დადასტურება იმისა, რომ ავტორისათვის არაა უცხო სამართალიანი კრატეცა, ეს კრატეული ეღმენტი არა ერთი მთხოვევის დროს იჩენს თავს.

მეცნიერული ანალიზი, ვარდა ნოველისებური სტილისა, წერის მხატვრულ-ნარკვევისებური მანერაც ენაცვლება. ჩინებულადაა დაწერილი ქ. ღ. ლდინის სიყვლილი გამოწვეული გლივა საქართველოში. ქ. მარჯანიშვილის გულწრფელი მწხანადა და მის მიერ შექსანიშნავი დატაზიით ვაღმრებობის სამელოვარო დემონსტრაცია თბილისში. კატეს მოღაწეობის ეს ენალოდ პირველად აღწერილი ლიტერატურაშია და იგი ფრიადა და ფრიადა საგულეობსხობა.

პირველადვე ასე ვრცლად აღწერილი რუსთაველის თეატრის გასარტობები მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობითი საქართველოს მნიშვნელოვან ეტაღებში (ქუთაისი, სოხუმი, ზაფხუმი, თათრები) და მისი საზოგადოებრივ-კულტურული მნიშვნელობა. მკაფი თვითი ლაჟონურად, მაგრამ გულწრფელად და იმიტეტურადაა ვაშუქებულე კატეს დამოკიდებულება იმანადა ახლგარდა რეჟისორის ს. ახმეტაბეგისა და უქანსტელის შესანიშნავი მონაცემები და ის ზოგაერთი სისუტყეობა, რაც მისი მომავალი ტრავეილის ადრეული სიმბტომები იყო. წინის უქანსტელ თავებში ავტორი კლავდ უზრუნდება რა ამ ორი ხელეუანის ურთიერთობის ამხავს, დიდი ზომიერებით და ტაქტიკით ეტება მათ შორის აღმეცემულ წინააღმდეგობებსა და მიზეზებს.

დიდი ინტერესი ახლავს წინის იმ თავს, რომელიც და ანთავ რუსთაველის თეატრში თაბათა დამოკიდებულებას ეტება და „ღურრუჯის“ ისტორიას ვაღმეცემული. აღსანიშნავია, რომ დღემდე არავის მოუცია ისეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული-რომანტიკული მოგვლდის ამომწურავი და სწორი დახასიათება, როგორც და ანთავმ „ღურრუჯს“ მისცა. ესაა ამ კომპრიაციის პირველი ისტორია და პირველი მართებული შეფასება. „ღურრუჯი“ კი დიდიანაა იმსახურებდა და უფრადებდა; მისი რაობის მართებული ვარკვევის საქართველოში იყო დრო, როცა მას პოლიტიკურად მეტად დაჯერებდა და ეს თვლდებდა. და ანთავ დიდეს სამართლიანობას იხილავს „ღურრუჯის“ დადებით რომლსაც და იმ უარყოფილი მნიშვნელობას, რომელიც მან თავისი არსებობის უქანსტელ პერიოდში შეიქნა. ავტორი კარგად ზედვის ისტორიული ვანვითარების პერსპეტეცას, სწორ წარმოდგენას იძლევა მოვლენებზე და ვრცლად აწუქებს კორპორაციის ზინავდ კრისის, მის ზინავდ კონტრეფტებს, თანაც, უნარავ მასალას აწუქებებს (ეს არცაა ვასყვირი, რამდენადაც და ანთავმ „ღურრუჯის“ უწყველი მდევანი იყო). ამასთან, და ანთავის, როგორც კორპორაციის პირველი ისტორიკოსის, ზოგაერთი დებულება „ღურრუჯზე“ ფრიადა საქამათია.

წინის ეს ნაწილი სანტერესოა კიდევ იმით, რომ აქ მეტად დაწერილებული და ახალი ფაქტების მოშუტებით ვაშუქებულია ქ. მარჯანიშვილის მოღაწეობა ენოში და ის ფრემდებობის რილი, რომელიც დიდმა რეჟისორმა, ქართული კინემატოგრაფიული ხელოვნების აღმეცემულ-ვანვითარების საქმეში შეასრულა.

მეტად საუფრადებოა 1924-25 წლებში წველი თაობის მსახიობი. ამხანაგობის ჩამოყალიბების ისტორია და მისი მარცხი. აქტიორთა ამხანაგობის კრახით და ანთავ მეტყველად ნათელყოფს, რომ მეტად თეატრის დრო მოქვამა და კატეს ნოვატრობა ქართული თეატრის ისტორიული ვანვითარების კანონზომიერი ვამოხატულება იყო.

ცალკე თავი ეტდება და ანთავის სარეჟისორი დებუტეს. ავ.



ტორი გულწრფელი აღსარებით მოკეთიბრობს თავის დამოუკიდებელ რეივისორულ შემოხაზსა და საკუთარ მაგალითზე, განსჯის მოვლად-გაიწინებს კიდე მარჯანიშვილის ფაქის ახალგაზრდა ქართველ რევიზორსა კარების დაზრდა-დაუკუკაცის საქმეში. ამ თავში განსაუთრებელი ღირსშესანიშნავი ვრცელი მოკვრება „ამაღლებს“ დადგმისათვის გაწეული უღრესად შრომატევადი და სინდერესო მუშაობის შესახებ. დ. ანაძე კონკრეტული მაგალითებით თვალწალთვ გაიწინებს კიდეს მსახიობის მუშაობის „შთაჯარ მე-თოდელ“ — აქტიორის „მოყვანს“ გააწევებდებოდად, დამოუკიდებელი მოქმედებისადმი წამბძების, როცა რევიზორს ქმნიდა პირიქით და ვარკვის რათა მსახიობის „თითონ შექმნა და საკუთარი ნაშრომს“ (სახის შინაგანობრივი მხარით ნაჯარნახევი უქლოკოვიურ წინამძღვრებზე დაყრდნობით). აქტიორი გვიჩვენებს, რაოდენ დაღმანს ტრეინებოდა კიდე გენიალური შექსიბის ამ უშემეიერტეს სიესას (თხილვისში გამარჯვებამდე კიდემ ოთხჯერ დადვა „ამაღლები“) და რა დღის მუშაობა გასწია მან „ამაღლებს“. მაგრამ წინაის ამ ნაკვეთის აღივსება მარტო კიდეს ლაბადგებოლი მუშაობის ჩვენებებით რი-დე ამოწურება; აქტიორი დიდი რეპერტიტორული ალიოიანობით და მისხანსა სიღრმით გვეხაზებოდა „ამაღლებს“ სახის შინაგან არსობასა და სიესის დიუტრ-თიმეტურ მხარეზე; თანაც ვრცლად, სრულად გავსწინებს სიესის დადგმის ქ. მარჯანიშვილისეულ გვეგას, ამაღლებს სხვის ინტერპრეტაციას და ამ სუფუტეზე მარჯანიშვილის „ამაღლები“ ნოვატორულ ხასიათს (ამაღლებს ფილოსოფიური სესიბიზმის უკუდაგება; სუბტენიუსოფიანი პიროვნების მაგიერ ამაღლებს და-სახვა ეპიოსი წმინწავ იდეალებისათვის მებრძოლი აშხანაზე; ტრა-დიციის სწინააღმდეგოდ; ამაღლებს გააღმარებოდა და გადემოკრა-ტიბი).

დაწერილობათა განხილული დ. ანაძის დამოუკიდებელი და-დგებო: 1. კაპაბისი „მინის ძვარს“ (დადგმის ისტორია, შესწავლებ-ლები, მაუერებელთაგან მისი მიღება და სხვ.). სრულად, ცოცხლად მრავალი ახალი ფაქტის გამოხატუებებით, მაგრამ ცოცხა მუსხისავად დაწერილია. 2. ანაძის „დუნტრეტრასს“ დადგმის აშხავა. თითქმის მერბობისსოფანი ფაქტია ხელდასახების დადგმისთან დაკავშირე-ბული ინციდენტი, მაგრამ დ. ანაძე ამ ხასიუსთან პირიქითი სი-მაღლებზე აუტენს და კიდეს მიერ ტრო-ტირ მსახიობისადმი მიწერი-ლი. აქამდე უტენს, მაგრამ დიდად საუფრადებო წერილის გამოქ-ვენებით მოხერხებულად გვიჩვენებს იმ უხლავ შინაგან „ჩამბა-რებს“, რომელზე დასის შვიგით მოქმედებენ და ხშირად მსახიობ-თა ურთიერთობის განაპირობებენ. ეს ეპიზოდ წიგნში თავისებურ „გამოფრთხილებელ მაგალითად“ აღდრს.

საინტერესოა გაშუქებული ქ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტე-ლის მუშაობა „ღამაჩაზე“ და მათ შორის წარმოშობელი კონფლიქ-ტი, თუმცა ეს ეპიზოდი მოკიხველში რაღაც დუმოავრებლობის გრძობას იწვევს. უღრესად საინტერესოა მოკვინებელი მოსკოვის მსახტავის იტატიის განტროლებზე თბილისში და გამოწერილი რუს მსახიობთა ურთიერთობაზე ქართველ თეატრალურ მოღვაწეობათა თეატრის ისტორიისათვის ასევე მნიშვნე საუფრადებოა დ. ანაძის ცნობები ქ. მარჯანიშვილის მიერ „მეტე ლირის“ დასადადებლად შაღების შესახებ და იმ დიუტრი ინტერპრეტაციის შესახებ, რო-მელსაც კიდე ლირის სახეს აძლევდა. აქ დ. ანაძე კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს ლირის კიდესეული წაქოიხვის თავისებურებას და ნო-ვატორულ ხასიათს. არანაკლებ საინტერესოა დამოუკიდებელი ის ცვლადებზეც, რომელიც ს. ახმეტელმა, კიდეს თეატრთან წს-ვლის შემდეგ „ღირის“ მარჯანიშვილისეულ გააზრებაში შეი-ტანა.

ამ თავში ვრცლადა გაშუქებული ქ. მარჯანიშვილის და ს. ახ-მეტელის, მარჯანიშვილისა და „დურჯანს“ შორის მომხდარი კონ-ფლიქტი. სწორადა კვადოფიკრებელი „დურჯანის“ კლამბიტორი-ობისათვის, როცა იგი საჯაროდ აცხადებდა, რომ სურს ქ. მარჯა-ნიშვილის მარჯანიშვილსა და ოხოვად კიდევ დარჩენილი თეატრის ხელმძღვანელად; მაგრამ, ფაქტობრად ყველა უფლებას ართმევდა, რის შემდეგაც კიდე ხდებოდა „კორპორაციის“ წინა-სურვილის შესრულებული“. წინაის ეს წაწილი, რომელიც კონფლიქტის გამ-წავაგებს და მარჯანიშვილის კორპორაციასთან დაპირისპირებას

ეტება, გარკვეული მიზეზების გამო, შესაძლოა, ჯერ კიდევ 39 წელს

ბოლოდ ვაქცილიყო.

უთოდ გულწრფელი და მართალია ავტორი, როცა წერს: „რო-გორც ჩემი აზრანჯების დიდ უმრავლესობას, ისე მეც ერთი აზრი გაწავიხებდა; ახვადავითი, რომ ახმეტელი არ იყო გაცხ იმდენად შე-მოქმედებითად მიწვიფებული, რომ შესძლებოდა გასძლიოდა დაღს ეროვნულ თეატრს და ისიც მაშინ, როდესაც ჯანდობის აღ-სასვლე და უზარმაზარი ავტორიტეტის ქმნეა შემოქმედი, როგორც კი-დე მარჯანიშვილია, თითქოს უსაქიოდ იმყოფებოდა საქართვე-ლოში ეს საბრტეტო ვრცობა მტკიცედ იყო გამკლავი ჩინეს მონწილე მარჯავიშვილზე და... თეატრის ახალგაზრდა წამყვან მსახიობთა შორისაა, რომელზეც შემდეგ კიდე მარჯანიშვილს ქ-თაისში გაუყენენ“. ალბად, სწორად და გრძობამ შემოკრება კიდეს რრველიც იმ ჩინებულ მსახიობთა გახვდა, რომელიც შემდეგში მისი სახელობის თეატრის ხერხემალი გახდა.

კარგადაა აღწერილი და გარჩეული „ვიკლმდე ტელის“ დადგმა ავტორის მიერ. დ. ანაძის მსჯელობა ამ სიესაზე, მის გაფორმე-ბასა და დადგმზე ცხადყოფს, რომ დადგმულმა მართლაც დიდი მუშაობა გასწია მასზე და ღრმად გააზარა სიესის დიუტრ-შინაგა-ნობრივი და მხატვრულ-დრამატურული თავისებურებანი. დამა-მასხობრებლად ხსრდადა და კოლორბულიადაა აღწერილი ავტორის შემოქმედებითა მოვიგება მისეულში (1927 წელს) და იქუარი თე-ატრების განცხობა. აქ ავტორი რაიმე დეტლს უფთხიწინრად ქი არ გადმოგვეყოს, არამდე გარკვეული დასტვისათვის ოყენებს. ასე მაკა-ლითად, როცა „მხატრის“ სახელთან მსახიობთა ვაკაციებზე მორჩილ გამოსვლაზე მოგვითხრობს, მსახიობთა ეპიოსის საუფრადებო მხა-რეს ეტება და სინაწილთი აღნიშნავს თანამედროვე მსახიობთა უპა-ტივეცელთაში მაუერებლისადმი (ვითქმავდ თანამებლობად რომ ასა-ღებენ). ამინარადე, როცა იგი გავწივს ცნობებს ირ. გამრქელებზე, აქვე მსჯელობს თეატრალური მხატვრის ამოცანაზე, მისთვის და-სწორი თვისებებზე და აქრტიკებს ზოგიერთი დეტვარტატრის არ-სწორ და მოყოლებულებას საქმისადმი.

ღელსა და სასიარტლო ღრინებთან ერთად და ანაძის წიგნს აქვს ზოგიერთი ავიდეული დახასრქრებელი ნაწილი და ხასიავი, რომ-ელიც საერთოდ მწნლად ასარიღებელია აშხავი რთული მიზან-დასახელობის და მწიწნელეგან ამხებზე აგებულ წინაისათვის. რამდენადაც, ჩინეს აზრით, ეს საბტეტრუს წარმობი კიდევ უფლად გამოიყოს — თუნდაც მის მომავალ გაგრძელებასთან ერთად, რათა მოკიხვლად შესაძლებლობა ჰქონდეს ოპოკიროლად გადგენს დ. ან-თაძის მოკვინებათა პირველსა და მეორე წიგნს — ჩვენ შევხებით იმ საკლოვანებებს, რომელთა აღმოფხვრაც, ვტიქრობთ, კიდევ უფრო საინტერესოს და მიზნულად გახლდა და დიდად საუფრადებო ნაწირობს.

სარქეობის წიგნი ნაწარმლივი დროის განმავლობაში იწერიოდა (ცალკეული მისი წაწილები ადრე იყო გამოქვედებული). ამას არ შეეძლო თავისი კვალ არ დემწინა: წიგნი შემოწმდა ზოგიერთი დევნოებინაში, ავტორი მასლის წიგნად შეყრისას უწნა მტად ცდელიყო ასეთ განწიორებათა თავიდან აცილებას, გვგვებო კომ-პოზიციური დაწვეყვანი, როცა უნეს საოქმელე უყანა გაანაც-ვლებული და პირიქით. ობრობის ქრონოლოგიური თანამედრებობა, რომელიც ძირითადად კარგადაა დაწული, არც ერთ შემთხვევაში არ უწნა რრველიც.

წიგნი შემოწმევა ცდა, რათა ყველა თეატრალური მოვლენა, ან დროის მომავლეთა, რომელიც ქი წიგნის ქრონოლოგიურ ჩარჩოში თავსებდა, არ დარჩეს გაუშუქებელი. ასეთი მზანი თეატრის სისტე-მატური ისტორიისათვის არის სავალდებოლო, ხოლო მოკვინებებში დასაშვებია ნახტომებზე და წვეტებზე; რადგან ერთი კაცის მოკვინება ვერ შემოსწავლდა უკვალეებს; ავტორი ქი ცდლობს ისტორიის უწ-ვეტბი მათე გააახს მაშინაც კი, როცა ცალკეულ პერიოდების (თუ სტრუქტურის) დახასიათებისათვის საკუთარი დაკვირვების მზარეი შემ-უფრადეი მასალა არ უფინის. ასეთ შემთხვევაში, ცოცხალი „მო-კვინებები“ ისტორიის უფერულ ნარკვევებს ემგანება და წინასც სიმწრადე ებარება. სახედნიეროდ ეს ძლიან იშვიათია, მაგრამ ჩვენ



მაინც გვსურს გავაფრთხოთ ავტორი ჰარბი ისტორიზმის ცდურებისაგან.

ზემოთაჲ აღნიშნეთ, რომ ავტორი უმეტეს წილად ყველგან ობიექტურია და ზუსტ, სწორ გაშუქებას აძლევს ფაქტებს. მაგრამ ხანდახან მაინც შეიმჩნევა დასკვნისათვის თავის არიდება, რადაც ორჭოფული დაუმთავრებლობის მსგავსი რამ, როცა ავტორი ეფარება სიტყვებს — „არ ვიცი რატომ ანა „რატომღაც““. ვფიქრობთ, დადგა დრო თეატრის წარსულის თხრობისას ფრჩხილების სრული გახსნისა და ისტორიის შეუღამაჲებლად წარმოდგენისა, რისკენაც სტიროზოლსა და ნამდვილად წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენს დ. ანთაძის წიგნი.

თუმცა იშვიათად, მაგრამ აქა-იქ მაინც იგრძნობა, რომ ავტორი ცდილობს ოდნავ დაეარცხნოდ-დაუთოებულად წარმოგვიდგინოს ისტორია, ცოცხა დაბაბავგოს მისი ზედმეტად წვეტიანი კუთხვები. ასეთი შეღამაჲება იგრძნობა მაგალითად „დღურუჯის“ დაარსების ისტორიის გადმოცემისას. ავტორი „დღურუჯის“ არსებობის დასაწყისის პერიოდში ვერავითარ ნაკვს ვერ ხედავს, თუმცა აღიარებს, რომ მას ბევრი უარყოფითი შეხვედრა. ვფიქრობთ, აქ მეტი კრიტიკიზმი იყო საჭირო და იმის ახსნა, თუ რატომ გახდა კ. მარჯანიშვილი „დღურუჯის“ მოწინააღმდეგე. განა ეს მართო ცალკეულ პიროვნებასთან ურთიერთობით იყო გამოწვეული?

დ. ანთაძე შემთხვევათა დიდ უმრავლესობაში დრამატურგიული ნაწარმოებების სწორი მხატვრული შეფასებისა და ღრმა ლიტერატურული ანალიზის უნარს იჩენს. მაგრამ ხანდახან არის შემთხვევები, როცა ზოგიერთი პიესა, ჩვენის აზრით, არასწორადაა კვალიფიციერებული (მაგალითად, ნ. შანშიაშვილის — „ბერძენი ზმანია“ და „ლატარა“, ა. ვედევანიშვილის — „სინათლე“, ნ. აზიანის — „დღურტრიკა“, ნ. შიუკაშვილის — „ამერიკელი მია“). ამის მიზეზი ის არის რომ ჩამოთვლილ პიესათა შეფასებისას ავტორი იშვიათად დელი კრიტიკის ტყვეობაში აღმოჩნდა. ოცინი წლებსი ქართული კრიტიკა კი დიდ მიკერძოებას იჩენდა და ხშირად ცდებოდა. უფლებსი იქნება, თუ ავტორი ახლებურად შეხედავს ქართული ორიგინალური დრამატურგიის პირველი ნიმუშებს და მათ ჰყენს ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე მონაცემთა უკუე შეფასებს.

დ. ანთაძის მოკონებები აღბეჭდილია დიდი კეთილსინდისიერებით და ობიექტურობით. მით უფრო გაუმართლებელია სუბიექტური შეფასებანი, რომელიც ორიოდ შემთხვევაში მოჩანს. რატომაა მაგალი-

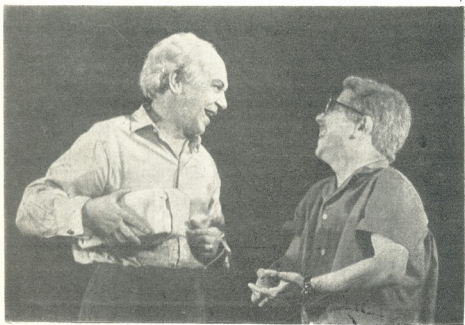
თად 1925-26 წლების სეზონი „უბრწყინავლის“? ანუ დარწმუნებულად საერთოდ დამოი უფროსი თაობის მსახიობები, თუ მხოლოდ უფარვის მთავანი? ავტორს ხომ თვით ჰქვს ნათქვამი, რომ კოტესთვის, როგორც ორივე თაობის უნარბანი ხელმძღვანელისთვის მთავარი იყო არა ასაკი, არამედ მსახიობის ნიჭიერება.

ვფიქრობთ, უფრო მეტითად უნდა ითქვას, რომ კოტეს რუსთაველის თეატრიდან წასვლის ერთი მთავარი მიზეზი იყო იყო. როცა კინოთი გატაცებამ გააჩრა და კოტე თეატრს დატოვებდა, ნახა, რომ იქ ს. ახმეტელის სახით ახალი ხელმძღვანელი წამოეწეულიყო და აქუანასქელის გარშემო დასის საქმად მნიშვნელოვანი ნაწილი დარაზულებულიც ცხადია, ერთმმართველობას მიჩვეული კოტე ამას ვერ შეუიარღვებოდა, მაგრამ ვერც შეეწინააღმდეგებოდა სიტუაციას მოსაზრება, რადაც ეს უკვე არც ისე ადვილი იყო.

ჩვენ ზემოთაჲ აღნიშნეთ, რომ დ. ანთაძის წიგნი ჩინებული ქართული სალიტერატურო ენითაა დაწერილი. ავტორის სტილი ნათელი, ზუსტი, მოქნილი და სუდა. ამიტომ მით უფრო საჭიროა აქა-იქ დაშვებული სტილური ბუნდოვანების, ფრაზოლოგიური უზუსტობების და ენობრივი დაუსუსტების გასწორება, რომელნიც იშვიათად მაგრამ მაინც გვხვდება.

ეს წერილი დ. ანთაძის წიგნის ავ-გარეშე გვიდა დავამთავროთ მისი რედაქტორის დ. ჯანელიძის მართებული შენიშვნით, რომ სარეცენზიო ნაშრომი — „არის საინტერესო ცდა იმისა, რომ გააზრებულ იქნას ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ განხილული გზა და შეფასება მიეცეს მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენებს. შესაძლებელია, ზოგა რამ ამ შეფასებათაგან სადავო აღმოჩნდეს, მაგრამ იტევი არ არის, ამ საკითხების წამოჭრა, მის გარშემო სუა-ბაასი დიდად დაეხმარება ქვეშარტების დადგენას“. ჩვენ საყვებთ ვეთანხმებით რედაქტორის მართებულ აზრს, რომ დ. ანთაძის „წიგნის წაკითხვა არა მარტო სიამოვნებას მოჰგვარის მკითხველს, არამედ ახლი წარსულის ცოდნასაც შესძენს და ხელშეწყობს სადღესიო და სამტრ-მისო საკითხების გარკვევაშიც დაეხმარება“.

მართლაც, დ. ანთაძის წიგნი საუკეთესო ნაშრომი ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს პერიოდზე და იგი მრავალი საყვანო და პიობლემატური საკითხის გარკვევაში დაეხმარება ჩვენი ეროვნული თეატრის ახლო წარსულით დაინტერესებულ ყველა პირს. ქართული მკითხველი ინტერესით მოელოდ. დ. ანთაძის მოკონებთა მეორე წიგნს, რომელიც ჩვენის ღრმა რწმენით ასეთივე საჭირო, საინტერესო და ღირსშესანიშნავი იქნება.



სცენა მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „მგობარბები“. ორიღმბი: პენოჩინი — ა. ფილნისი, ბასილი — რ. პანივიტი



ახალგაზრდა
რეჟისორის
წარმართვა

ტატა თვალჭრელიძე

მოზარდმაყურებელთა თეატრი — თეატრი ბავშვებისათვის, განსაკუთრებული სპეციფიკური თვისებების მატარებელია. რეპერტუარის შესატყვისი შერჩევა, პირობითისა და თეატრალურის შორის ზღვარის ზუსტი დაცვა, სიუჟეტის დაბაბულობა (სადაც გარკვეულ ეფექტებსაც უარესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება), სწრაფი დინამიკა — ყველაფერი ეს აუცილებელია განსავიკვეთლად, ბავშვებისათვის მისაწვდომ სერში იყოს მოცემული. აქვე გარკვეული ამოცანა დგას თეატრის წინაშე — სპექტაკლები არ უნდა ატარებდნენ მხოლოდ და მხოლოდ გასართობ სა-

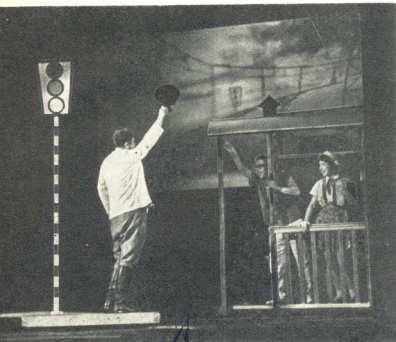
სიას, დიდაქტიკაც უნდა იყოს აქ, მორალურ-ესთეტიკური პრინციპების დაცვაც, რადგან ბავშვების გონება მხატვრულ ფორმებში უნდა მომზადდეს ძნელად ამოსაცნობის ქვეყნობიერი შემეცნებისათვის.

რუსული მოზარდმაყურებელთა თეატრის ახალმა დადგამამ კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა ამ რთული ამოცანის წარმატებით დაძლევისათვის. გ. მამლინის „მეგობრებს“ უამრავი მაყურებელი ჰყავს, თანაც ბავშვების მომენტალური რეაქცია, მათი აქტიური ჩაბმა მოქმედების მსვლელობაში აქტივებს ზემოთ აღნიშნულ აზრს. თეატრმა დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა ჩატარა პიესაზე, კომედიიდან ვიდრეც ვიდრე აქცია იგი და საინტერესო მუსიკალური (კომპოზიტორი ნოდარ გაბუნია) და მხატვრული (მხატვარი გივი ცერაძე) გაფორმების, მსახიობთა გულწრფელი თამაშის, სცენების სწრაფი მონაცვლეობის მეშვეობით საინტერესო სასაზაბა შექმნა.

სპექტაკლი დადგა თეიმურაზ აბაშიძემ. მიუხედავად იმისა, რომ სამი წელიც არ არის, რაც მისი სადიპლომო სპექტაკლი ბათუმის სახელმწიფო თეატრში თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო კათედრამ „ფრიადზე“ შეაფასა, ეს უკვე მისი მეთერთმეტე დადგამაა.

პირველმა სპექტაკლმა, რომელიც მესამე კურსის სტუდენტმა თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენაზე დადგა, განამტკიცა მისი რწმენა ამ რთული პროფესიის არჩევანში.

1959 წლის ერთ-ერთ საღამოს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტ-რეჟისორებთან ერთად მანაც წარუდგინა ინსტიტუტს თავისი პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი. ის გარემოება, რომ იაპონელი დრამატურგის კინოსიტას „წიროს ფრთების“ დადგმის ცდა საბჭოთა კავშირში პირველი იყო, კიდევ უფრო დიდმნიშვნელოვანს ხდიდა მის წარმატებას. წარმატება კი აშკარა და საერთო იყო. სპექტაკლის მხატვრული და იდეური მთლიანობა, ავტორის შემოქმედებითი თავისებურების ამოსხნა და მისთვის სათანადო სცენური სინციოსტის მოძებნა, მსახიობებთან ერთად გმირთა რთული ფსიქოლოგიური ხასიათების ამოკითხვის ცდა — ყველაფერი



სცენა სპექტაკლიდან „შეგობრები“

ეს იყო სპექტაკლში. მაგრამ აქ იყო აგრეთვე უდიდესი პიუ-ზია, მოტანილი როგორც სპექტაკლის საერთო განწყობილებით, ისე მისი დეკორატიული გაფორმებით (მხატვარი თვით თ. აბაშიძე) და მსახიობთა თამაშით (ცინ — ბ. მირიანაშვილი, იოსებ — ნუგზარ ანდლულაძე). ეს პოეტური საწყისი თვით პიესასა განაჩნია, თუმცა აბაშიძემ აზრად იგი უდიდესს ელერადობამდე, თვით მწკვივე სოციალური საკითხიც მეტად პირობითად და პოეტურად გადაწყვიტა და მსახიობების საშუალებით, მათი უდაოდ მაღალმხატვრული თამაშით (მიუხედავად იმისა, რომ ბელა მირიანაშვილი მაშინ მესამე კურსის სტუდენტი იყო), განწყობილებათა ლოგიკური შექმნით აგრძნობის მაყურებელს.

ძირითადში ალბათ ამან განაპირობა რეჟისორის დამოუკიდებელი ერთმომქმედებიანი სპექტაკლის ესოდენ დიდი წარმატება.

... ჩანებულეულ დარბაზს სინათლის ორი სვეტი გადაჭრის, ერთი ტოლია კორნისკინს გაანათებს, მეორე — მის მეგობრას ალითმა პეტუფს. ორივენი გავგაცნობენ თავს სწრაფა მათი ლაპარაკი, თითქმის სურთ მალე შეგვიყვანონ მოქმედების მსვლელობაში; ამ ასაკის ბავშვებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობა უფრო ახლოდებს და ნაცნობს ხდის მათ დარბაზში მჯდომი მაყურებლისათვის.

გაისმის მილიციონერის სასტუმრის ხმა და მილიციის ზუმდეგი ჩქარი, მაგრამ დინჯი ნაბიჯით გამოდის სცენაზე. ის დარბაზში მჯდომ ბავშვებს ელაპარაკება, სცენაზე კი ამ დროს უკვე „შემგობრებულა“ დეკორაციები, შემოთავაზებულია პირობები, სადაც გაიშლება მოქმედება. ბავშვებმა დააუგერეს ამ პირობითობას, რადგან ის თეატრალური იყო. რეჟისორმა და მხატვარმა მოახერხეს ზუსტად იმ საჭირო წერტილის დაჭერა, რომელიც პირობითობას ცხოვრებისეულს ხდის, თეატრალიზებულს ყოფის ელემენტებს ანიჭებს.

ჯერ კიდევ ბათუმის თეატრში, როცა თუმცა უამაშიმქმ „გლახის ნამბობი“ დადგა, ამ დამახასიათებლობამ პირველად იქ იჩინა თავი. იმ შემთხვევაში განაპირობა ალბათ დღეს მისი ორგანული გამოყენება.

რეტროსპექციის პრინციპზე იყო აგებული ეს სპექტაკლი, რომელიც ერთ-ერთი სატკპო მნიშვნელობის მოვლენად იქცა, როგორც რეჟისორის ბიოგრაფიაში, ისე თეატრის შემოქმედებითი ძიების გზაზე.

ავანსცენაზე დრამა მოხუცებულნი გაბრო (მ. ჯალაღანია) გამოდიოდა. თავისი თავგადასავლის მოყოლას იწყებდა, თან ფარდას ხსნიდა. სცენის შუაგულში, როგორც სპექტაკლის სახემა, იდგა დედაბოძი (მხატვარი ნ. ყაზბეგი), წრე ტრიალებდა და ხდებოდა ამ ფსევდოგარნი უზარმაზარი ხის აზრობრივად მრავალგვარი გამოყენება. ასე, რომ პირობითობა დეკორაციულ გაფორმებაში აბსოლუტურად იქნა გამართლებული.

რეტროსპექციის პრინციპი კი კომპოზიციურად კრავდა სპექტაკლს, რომლის ფინალში ახალგაზრდა (ლ. ლიონტი) და მოხუცებულნი გაბრო ერთმოდებდა დედაბოძის ორივე მხრიდან წარსდგებოდა მაყურებლის წინაშე, ერთდროული იყო დათიკოს მოკვლა და მოხუცებულის ცხოვრების ისტორიის მოყოლის დასასრული, რაც ემოციურ და აზრობრივ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

იღვრებად ეტუალურად ქვრდა სპექტაკლი — აქ „ჩატებიანი ხილის“ ამაგი იყო მთავარი და აქნდა გამომდინარე რეჟისორი დათიკოს (გ. ვოიბერძე) კი არ სდგდა ბრალს (რაც „გლახის ნამბობის“ ჩვეულებრივ და გავრცელებულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს), არამედ სოციალურ უთანასწორობას (რაც არ უნდა მოხვდეს, თავადი თავადია, გლეხი კი გლეხი).

ამგარი პირობითობა გაანჩნა „ირინეს ბედნიერებასაც“, რომელიც ბათუმის თეატრმა დ. კლდიაშვილის დახმარებით 100 წლისთავის აღსანიშნავად დადგა. აქაც დიდი ხე იდგა სცენის შუაგულში (მხატვარი ა. ფილიპოვი); გამოიღო სუფრას მისდომოდნენ კლდიაშვილის ნაცნობი გმირები და წრის მოძრაობის მეშვეობით, კინოლენტეით ჩაივლიდა მაყურებლის თვალწინ საქმიფო მაგიდის სხვადასხვა კუთხე, რეჟისორმა ამ ხერხს მოქმედების დინამიკისათვის, სპექტაკლის მთლიანობაში აქტიურობის მიმართა. „მსვლილი პლანის“ ამგარი გამოყენება უფრო მკვეთრად ახდენდა მაყურებლის კონცენტრაციას მთავარ და აუცილებელ მომენტებზე.

რეჟისორი და მხატვარი ერთნაირად აზროვნებდნენ სპექტაკლში. მათი გადაწყვეტა მართებული იყო მუსიკალური გაფორმებითაც და ძირითადში მსახიობური ანამბლითაც.

„შეგობრებშიც“ ერთად არიან რეჟისორი და მხატვარი. ის პირობითობა, რომელიც აურჩევია გივი ცერაძეს, პორტრეტულია და აბსოლუტურად გამართლებული პიესის ვოდევილური ხასიათით, ასევე მსახიობთა მუსუქნი განახიერებით.

შემოქმედებით მუშაობაში ურთიერთგაგებაც მიდის აუცილებლად. გივი ცერაძეს და თუმცა აბაშიძეს კი ბევრ სპექტაკლზე უმუშავათა ერთად: პუშკინის „ქვის სტუმარი“ თეატრალური ინსტრუქტების სცენაზე, ზორინის „ფეხურთიელები“ (გადმოქართულებული ა. ჩხაიძის მიერ) ბათუმის თეატრის სცენაზე, კინოსტას „წეროს ფრთები“, რომელიც ხუ-



თი წლის შემდეგ კვლავ დადგა თეატრ აბაშიძემ რუსულ მო-
 ბრამაყვერებელთა სცენაზე და ბოლოს — „მეგობრები“.
 „წარის ფრთების“ განმეორებით დადგმას სწორედ მხატვ-
 რული გაფორმების თვალსაზრისით გარკვეული მნიშვნელობა
 აქვს. თუ თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე დადგმულ
 სპექტაკლში უფრო მეტი ფსიქოლოგია და ლირიზმი იგრძნო-
 ბოდა, რაც ბელა მირიანაშვილისა და ნუგზარ ანდლუაძის
 უღვეო დამსახურებაც იყო, ამ სპექტაკლში შემარულელები
 (ყენ — მ. ნიკოლაევა, იოსიო — ინ აივაზოვი) უფრო სუსტ-
 ნი აღმოჩნდნენ და ძირითადი აქცენტი გარეგნულ ეფექტებზე,
 სიუჟეტსა და მოქმედების განვითარებაზე გადაიტანეს. მხატ-
 ვარმა და რეჟისორმა ახლებურად გახსნეს კინოისტაკის პიესა,
 აბსტრაქტულ-ზღაპრული ატმოსფერო შექმნეს და ამგვარად
 შემარულეებლთა მიერ ზოგიერთი სუსტად ჩატარებული სცენა
 უკანა პლანზე გადაიწია (თუნდაც უზარმაზარი ბრჭყვილა
 დიკის მეშვეობით).

გ. მამლინის — „მეგობრებიც“ შემოქმედებითი ურთი-
 ერობების შედეგია. მსახიობები ამართლებენ ზოგჯერ მათ
 მიერვე ბორბლებზე მოწყობილი დეკორაციების შემოტანას
 და, რაც მთავარია, ეს გარემოება არ უშლით ბავშვებს სპექ-
 ტაკლის მთლიანობის აღქმას.

პიესის სისუსტე დაძლეულ იქნა მოქმედების სწრაფი გან-
 ვითარებით, უმცირესი კონფლიქტის გამწვავების გზით, მხი-
 რული ფერებისა და კომიკური სიტუაციების სიუჟეტის შემო-
 ტანის მეშვეობით. აქვე უნდა აღინიშნოს თეატრის ახალ-
 გაზრდა ძალების გათვყენების უპირატესობა, რაც საერთოდ
 შეიმჩნევა იმ სპექტაკლებში, რომელიც ახალგაზრდა რეჟი-
 სორმა დადგა.

მსახიობთან მუშაობაში იკითხება რეჟისორის ნამდვილი
 სახე, მისი სიყვარული თეატრისადმი, მისი სწრაფვა შემოქმე-
 დებითი სირთულის დასაძლევად.

მეგობრები — სპექტაკლის მთავარი გმირებს — თეატრის
 სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები ი. სადგოვა და ს. ვაანგე-
 ლიდი ასრულებენ. მსახიობთა ყველაზე უფრო დიდი დამსა-
 ხურება ის არის, რომ ბავშვებს მათ მიერ განსახიერებელი
 გმირები შეუყვარდათ, შეუყვარდათ, რადგან ისინი ალაღნი
 და კარგის გაკეთების სურვილში გულწრფელნი, სხვა ადამი-
 ნების მიმართ სპეტაკნი არიან. რეჟისორისა და მსახიობების
 აქცენტი გმირთა სწორედ ამ თვისებაზეა გაკეთებული. ყველა
 გმირს ეს თვისება აქვს წინა პლანზე წამოწეული. გარეგნუ-
 ლად მკაცრი და მომთხონიანა ლ. ზაკრევესკის მილიციელი,
 ვ. ხანდაბოვას პიონერთა ხელმძღვანელი, მაგრამ თბილი და
 მოსიყვარულე, ბავშვებზე მზრუნველი გული აქვთ მათ. სა-
 ქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ა. იუდინმა კი
 ყოველგვარი გარეგნული სიმკაცრის გარეშე გააღწია მაცუ-
 რებელს მუსიკის პროფესორის კეთილი და გულუხვი ბუნება,
 რა თქმა უნდა, არ შეიძლება გმირთა რთულ ფსიქოლოგიაზე
 ლაპარაკი, რადგან თვით პიესას არ გააჩნია ეს სიღრმე, მაგ-
 რამ სპექტაკლში მაინც იგრძნობა რეჟისორისა და მსახიობ-
 ბების საინტერესო სახეების შექმნის ცდა.

სასაბითის სირთულის, მისი სხვადასხვა ნაკლებად თვალ-
 ში მომხედვრი მხარეების ამოკითხვის ეს სწრაფვა ვიქტორ-
 შივ იგრძნობოდა, როცა მსახიობმა (აჭარის დამსახურებელი

არტისტი ი. ცანავა) და რეჟისორმა ახალი ინტერპრეტაცი-
 მონახეს კლდისაშვილის ამ ყველაზეათვის ცნობილ გმირს
 უზრალო რეჟისორი მებრძოლ ჭუმანისტად იქნა ქვეული,
 ირინე (საქ. დამსახურებული არტ. თ. სულხანიშვილი) ახ-
 ლებურად ძლიერ ქალად ამტკვევდა, რომლის მორჩილება-
 ში ბრძოლა იგრძნობოდა, მოქცევაში, თავის უზარალ დახრა-
 ში — უდიდესი ძალა, ის ძალა, რომელიც აკლევინებს აბე-
 სალოს (გ. გოგიბერიძე).

სამუშაოდ, შეუძლებელია „მეგობრების“ პრომლეგატი-
 კაზე მსჯელობა, მისი ღრმა ანალიზის გაკეთება, რადგან ეს
 მსუბუქი სანახობაა, არაფრის სერიოზულის თქმელი ვოლფე-
 ლი. მაგრამ ბავშვებს სჭირდება ასეთი სახაბითის სპექტაკლე-
 ბიც. მითუმეტეს, რომ როსტანის „რომანტიკოსებიც“ შედის
 თეატრის რეპერტუარი, სადაც ასეთივე მსუბუქი ფორმის
 მეშვეობით რეჟისორი აქტუალურ საკითხს აყენებს — რომან-
 ტიკა თვითთულმა ჩვენგანმა საკუთარი თავში, ყოველდღიურ
 ცხოვრებაში უნდა ვცხოვროვოთ, მალე კი ბავშვები დ. ჭონკაძის
 „სურამის ციხესა“ და მარსიას პიესას ნახავენ, რომელზედაც
 დღეს რეჟისორი მუშაობს.

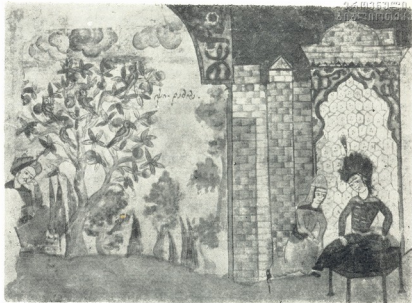
ბავშვის გონება რეალურსა და ფანტასტიკურს შორის
 მკვეთრ საზღვარს ვერ ავლებს, მაგრამ მისი წრფელი ბუნება
 მოითხოვს დამაყრებლობას, თანმიმდევრობასა და კონკრე-
 ტულობას. ეს კი რუსულ მოზარდმაცურებელთა თეატრის
 ახალ დადგმას აშკარად გააჩნია და ამ მხრივ თეატრის ინტე-
 რსი ასეთი ხასიათის პიესების მიმართ გამართლებულია.

სცენა სპექტაკლიდან „მეგობრები“. ტოლია კორნეიჩი — ი. სალ-
 კოვა, ალიომა პეტხოვი — ს. ვაანგელი





ქართული
„ეისრაშიანის“
ილუსტრაცია



„ვისრამიანის“ დასურათების საკითხისათვის

იუზა ხუსკივაძე



ქართული დასურათებული ხელნაწერები მეტად ვრცელ პერიოდს მოიცავს. მინიატურების მხატვრული პროცესის გასაგებად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო სტილის შინაგანი განვითარების გათვალისწინებას, არამედ იმ ქვეყნების კულტურული ურთიერთობის შესწავლას, რომლებთანაც საქართველო ისტორიულად იყო დაკავშირებული.

მინიატურები გაცილებით ადვილად ითვისებდნენ უცხო გავლენებს, რადგან ამ შემთხვევაში, ხელოვნების ამ დარგის სპეციფიკასთან ერთად, მთელ რიგ გარემო ფაქტორებსაც

ქონდა ერთგვარი მნიშვნელობა — მათ შორის, წიგნის შედარებით ფართო გავრცელების შესაძლებლობასაც. ეს კარგად ჩანს XVI—XVIII ს. ს. ქართულ ხელნაწერთა მორთულობასა და მინიატურებში (აღნიშნული ხანა საერთოდ მდიდარია საერო ხელნაწერებით, რომელთაგან ბევრი დასურათებულია).

XVI საუკ. შუა წლებისა და მთელი XVII საუკ. საქართველო მეტად რთულ ისტორიულ ვითარებაშია მოქცეული.¹ ირან-ოსმალეთის პოლიტიკური ბატონობის შედეგად ჩვენში გზა გაუხსნა უცხოური კულტურის ტენდენციებს, მაგრამ, ამავე დროს აღნიშნული პერიოდი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია, როგორც „აღორძინების ხანა“. კულტურული ცხოვრების აღორძინება ასევე ძლიერად იჩენს თავს საზოგადოებრივ აზროვნებაში, სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ლიტერატურაში გარკვევით მოჩანს ეროვნული მოტივის გაძლიერება (ფეშანგი, არჩილი, თეიმურაზ II), იგი მკვეთრად უპირისპირდება საზოგადოების იმ ნაწილს, რომელიც პოეზიასა თუ მხატვრობაში სპარსოფილურ ტენდენციას გამოსატყდა.²

XVII საუკუნის ქართული ხელოვნების დახასიათებისას აკად. გ. ჩუბინაშვილი წერდა: „Рассвет Ирана в эпоху Сефевидов повлек за собой, если можно так выразиться, экспорт в Грузию предметов искусства

¹ ნ. ბეჰაშენიშვილი — XVIII საუკ. საქართველოს ისტორიიდან; მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვეთი I, 1944. მისივე — რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობათა ისტორიიდან XVI—XVIII ს. ს. მიჯნაზე; მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკვეთი I, 1944. გ. ვაბაშვილი — ქართული ფეოდალური წყობილება XVI—XVII საუკუნეებში, 1958.

² კ. კვცილიძე — ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი II, 1941, გვ. 273.

აღ. ბარამიძე — არჩილის ლიტერატურული შეხედულებანი; ლიტერატურული ძიებანი, ტომი XIII, 1960.

აღ. ბარამიძე — ბძოლა რუსთაველის გარშემო მე-XV—XVII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში, 1952, გვ. 14—15.

и доминирующих элементов, форм и норм художественного творчества и, как обычно происходит — приспособление господствующих слоев общества к этим модным течениям, к этому иранскому художественному вкусу. Во главе идут, конечно, центры, столичные города и подтягивающаяся к ним знать; они стремятся во всему укладе жизни, во внешнем облике, в именах, в обиходном языке, а также и в домах и новых постройках не отличаться от персов. Таков заказ, такова диктуемая художником задача.³

სწორედ ამგვარმა მოვლენებმა განაპირობა XVII საუკუნის ქართული ხელოვნების განვითარების ერთი, დამოუკიდებელი ხაზი, რომელსაც შეადგენს მთლიანად ირანული ხელოვნების გავლენით შექმნილი ნაწარმოებები („ვეფხისტყაოსანი“ — S 5006 ხელნაწერის მინიატურათა პირველი ნაწილი, H 2074 — მინიატურები; „იოსებ ზილიზანიანი“ — S 1283). მაგრამ, აღებული ეპოქის დასურათებულ ხელნაწერთა ერთი ნაწილის შესწავლის საფუძველზე („ვეფხისტყაოსანი“ — S 5006 ხელნაწერის მეორე ნაწილის ილუსტრაციები; „ვისრამიანი“ — S 3702) შესაძლებელი ხდება დამატებით გამოიყოს ისეთი ჯგუფი, სადაც ძლიერ გავლენებთან ერთად, შეინიშნება სპარსული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ საშუალებათა გადაღსვის ცდა. ქვემოთ სწორედ ამგვარი ხასიათის დასურათებული ხელნაწერი, კერძოდ ქართული „ვისრამიანი“, იქნება განხილული.

ქართული „ვისრამიანი“ ამჟამად საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტშია დაცული (S ფონდის 3702) — წინააღ იგი პეტერბურგში, დ. ჩუბინაშვილის კოლექციაში ინახებოდა.⁴ ხელნაწერი კარგად არის შენახული, აკინძულია და ჩასმულია მუყაოს მაგარ ყდაში. ზომით 19,5 x 28,5 — ტექსტი შესრულებულია მხედრულით, თეთრი ფერის რესტავირებულ ქაღალდზე. სათაურები და აბზაცის დასაწყისი სიტყვები გამოყოფილია სინეურით. ბოლო გვერდზე გადაწერის თარიღია აღნიშნული — 1729 წელი (ქორინიონსა უიზ, ივლისსა „იე“). ხელნაწერი სულ 274 გვერდს შეიცავს; 205 გვერდამდე შემუკულია 45 მინიატურით, რომელთა უმრავლესობაც დაუმთავრებელია. მინიატურები სხვადასხვა ზომისაა და მოქმედობს თვით ტექსტში — ძირითადად მის შუა ადგილას, იშვიათად ქვემოთ.

ყოველი მინიატურა ოთხივე მხრიდანაა მოჩარჩოებული. ჩარჩოს ნახაზი შესრულებულია ძალზე მარტივად — შავი ფერის თხელი ზოლი, რომელსაც გარე მხრიდან დამატებით დაუყვება ორი ან სამი პარალელური ხაზი (მუქი ცისფერი ან აგურისფერი).



ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაცია

მხატვარი სრულად იყენებს ამა თუ იმ სცენისთვის წინასწარ განკუთვნილ არს და ამის შესაბამისად აგებს კომპოზიციას. მისთვის მინიატურის, როგორც დამოუკიდებელი სურათის ცალკე გამოყოფა კი არ არის მთავარი, არამედ მათი ტექსტში განაწილება იმავარად, რომ რომანის დასასურათებელ თავს წინ უძღოდეს მისთვის განკუთვნილი ილუსტრაცია, რაც საბოლოოდ გვერდის საერთო დეკორატიულ გადაწყვეტას, მისი მხატვრული ხაზის ერთ მთლიანობაში აღქმას იძლევა.

ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაცია



³ Г. Н. Чубинашвили — Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии — III международный конгресс по иранскому искусству и археологии, 1939, СТР. 253.

⁴ ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაციები სამეცნიერო ლტერატურაში ცნობილია, თუმცა სპეციალურად არ ყოფილა შესწავლილი. იხ. შ. ამირანაშვილი, შ. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში: ენიმეს მოამბე, ტომი 111, 1938. ჩ. შერდინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, 1940.



ქართული „ვისრამიანის“ მინიატურები, პირველ რიგში, განუთვინილია ტექსტის დასასურათებლად — ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მათი ძირითადი ფუნქციაა; მათი მხატვრული ზემოქმედება, ტექსტისა და მისთვის განკუთვნილი ილუსტრაციების ურთიერთკავშირითაცაა გაპირობებული: მინიატურები შეადგენენ ხელნაწერის წიგნის არქიტექტონიკის მნიშვნელოვან ნაწილს, განსაზღვრებენ ცალკეული გვერდის კომპოზიციურ გადაწყვეტას და მთელ წიგნში ქმნიან დეკორატიულ ლაქათა თავისებურ რიტმს.

განსახილველ ხელნაწერში საილუსტრაციო გამოყოფილია რომანის ესა თუ ის თავი, ხშირ შემთხვევაში მისი უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი ეპიზოდები. ამან განაპირობა მინიატურათა ასეთი დიდი რაოდენობა. ხელნაწერის დამსურათებელს პირველ რიგში აინტერესებს რომანის სიუჟეტური ქაჩა, წმინდა თხრობითი მხარე, თვით „ვისრამიანში“ მომხდარი ამბავი და არა მისი განვრცობა, მისი სათანადო იდეურ გაჯერება; ამიტომაცაა მხატვრისთვის ერთნაირი მნიშვნელობის ყველა ეპიზოდი, ამიტომ ენიჭება მთავარი მნიშვნელობა თხრობის თანმიმდევრობის დაცვას. რომანის შინაარსისათვის ისეთი საკანონო, ძირითადი ეპიზოდების დასურათების გვერდით, როგორცაა მაგ., ვისის გამიჯნულება, ვისის ცეცხლში გამოცემა და მისი სიბიდან გაქცევა და სხვ., მინიატურისტი გადმოგვცემს სრულად უმნიშვნელო ეპიზოდებს — მაგ., ვისის წყრობის რამინთან დათმობილი აქვს ათი მინიატურა (ამასთან აღსანიშნავია, რომ ეს მინიატურები ყოველმხრივ, მცირედენ დეტალებშიც, იმეორებენ ერთმანეთს), სამი მინიატურა ეთმობა შამშიაობის კარზე ლხინის სცენას და სხვ., იმავე დროს, მხატვარი ყურადღების გარეშე ტოვებს ისეთ საკანონო ეპიზოდს, როგორცაა მაგ., რამინისაგან ვისის ნახვა და გამიჯნულება.

ეს არ ნიშნავს, რომ თითქმის აღნიშნული მინიატურები საკვებით მოკლებულია რაიმე ტენდენციას, მხატვრის რაიმე ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას საილუსტრაციო მასალი-სადმი. ხელნაწერის დამსურათებლის დამოკიდებულებას, მის მიდგომას საგნისადმი მოწონებს თუნდაც ის, რომ მისთვის „ვისრამიანი“ წარმოადგენს სამეფო კარისათვის შექმნილ სამიჯნურო რომანს, ამიტომაც ეთმობა მინიატურათა უმრავლესობა რომანისა და სხვადასხვაგვარი თათბირების შექცეულ ეპიზოდებს, მიჯნურთა ცხოვრების ხშირად სრულიად უმნიშვნელო სცენებს.

მინიატურები კომპოზიციის მხრივ მეტად მარტივადაა გადაწყვეტილი — აქ მხოლოდ გამოწკლისი სახით გვხვდება რთული მრავალფეროვანია სცენები. ყოველი მინიატურა ხასიათდება მკაცრი სიუჟეტურობით — წარმოდგენილია მხოლოდ ის, რაც ტექსტის ილუსტრაციისათვისაა საჭირო.

აღნიშნული მინიატურები ძირითადად ერთი ხერხით, ერთი პრინციპითაა აგებული; მიუხედავად კომპოზიციისა ორ ნაწილად იყოფა ისე, რომ ერთმანეთის პიროსპირ, მარცხნივ და მარჯვნივ იქმნება ორი ფორა, რომლებიც თავისებურად აღწინასწარმხედ ურთიერთს. კომპოზიციის აგების ამგვარი ხერხი თავისებურად, ცალკეული მინიატურისათვის და მასხასიათებელი თავისებური სპეციფიკით ჩანს, განსახილველი

ხელნაწერის ყველა მინიატურაში (გამონაკლისაა მხოლოდ ერთი მინიატურა, რომლის განსხვავებული აგებულება — მრავალბრუნოვანია ნაკარნახევი), განსაკუთრებით ნათლად კი ისეთ შემთხვევებში, სადაც მხატვარი პიროსპირს წარმოგვადგენს და ინტერაქციას.

სანიშნულად განვიხილოთ მეექვსე, მეშვიდე, მერვე მინიატურები. სამეფო მინიატურაში ერთიდაიგივე მოქმედებაა გამეორებული — ვისის ძიძა ხან სასახლეში, ვისისთანაა მისის შუამავლად და ხან სასახლის ბაღში, რათა რამინს აუწყოს ვისის დანაპირები. თითოეულ მათგანში ერთმანეთის თანამიმდევრული ორი ეპიზოდია წარმოდგენილი; სწორედ ამიტომ უნდა ყოფილიყო სიუჟეტურიდან გამომდინარე მხატვარი მინიატურის არეს, რათა პირობითად მიიღო განაცალკევების ერთსადაიმეფო კომპოზიციის ორი სხვადასხვაგვარი სცენა. ეს სცენები პირობითად ემიჯნება ერთმანეთს (ზავი — სასახლის ინტერიერი), ამასთანავე მათ შორის მუდამ არსებობს გარკვეული თანაფარობა (ყოველმხრივ დაცულია წონასწორობის მომენტი), რაც დამატებით ავლენს აღნიშნულ კომპოზიციათა მთლიანობას, მათ ერთ განუყოფელ ნაწილად წარმოდგენას. ამგვარი ამოცანის გადაწყვეტას უნდა უმსახურებოდეს ერთი შესვლითი თითქმისაა სრულიად უმნიშვნელო დეტალების შეცვლა — უფრო ზუსტად, ძირითადად ერთი სიუჟეტის შემცველ სამეფო მინიატურაში ერთსადაიმეფო საგნების განსხვავებული უმნიშვნელოები გადმოცემა. მაგ., მერვე მინიატურაში ვისის ტახტი გადმოცემულია საკმაოდ დიდი ზომით, რადგან საწინააღმდეგო მხარეს მას პასუხობს ორი ფიგურა, და პირიქით, ის შემთხვევაში, როცა ამავე ადგილას (ისევე ინტერიერში) წარმოდგენილი ვისის ემატება ძიძის ფიგურა (მეექვსე მინიატურაზე), მისი ტახტი გაცილებით მცირე მასშტაბისაა, რაკი მათ მხოლოდ ერთი ფიგურა, ფეხმობისმული რამინი უპირისპირდება. ოსტატმა ამავე მიზნით ცვლის კომპოზიციათა მარჯვენა მხარეს მოთავსებულ ხის ზომებს; ხე გაცილებით დიდია იქ, სადაც რამინი მარჯვნივ, მაგ., მეექვსე მინიატურაში, ხოლო მეშვიდე და მერვე მინიატურებში, სადაც ძიძა და რამინი უკვე ერთად არიან, საწინააღმდეგო მხარეს კი მათ მხოლოდ მაღალ ტახტზე მჯდომი ვისის ფიგურა უპირისპირდება — ხე ან სანახევროდაა მარტორული მინიატურის ჩართოთ, ანდა გადმოცემულია ძალზე უმეცირებელი ზომით. კომპოზიციითაა ამგვარი აღნაგობა გვირგვინებს ოსტატის საერთო მიდგომას ამოცანისადმი: სასურათო სიმრტყის თანაბარ-ზომიერ შევსებას გამოსახულებებით.

კომპოზიციათა ორ ნაწილს შორის გარკვეული თანაფარობის დამყარებას სავსებით შესაძლებელია მათი საერთო ფერადობა (აქ მშრვი სასეფო მინიატურა სრულიად ანალოგიურია). ფონი ერთგვაროვანია: ნაცისფერის საერთო ფონი, სადაც არქიტექტურა იასამინისფრად, ხოლო პიროსპირი ღია მწვანე ტონითაა გამოყოფილი. მაგრამ მხატვარი მცირედენ ნიუანსებში ცდილობს ფიგურათა ტანსაცმელის ან დეტალების ცალკეულ ლაქათა აქცენტირებას: რამინის ჩალმის თბილი ფიგურისფერი, ტანსაცმლის ღია აგურისფერი ტონები მარჯვენა მხარეს მოთავსებულ ვისის საყლისა და ქაშარზე, მის ბალიშზე პოულობს გამოძახილს; ხოლო კომპოზიციის მარცხნივ მრავლად გაბნეული ღია მოწვანო ფერის ლაქები სა-



წინააღმდეგობა მხარეს თავისებურად ეფარდება ძიძის ამგვარი ტონის ტანსაცმელს. ამის წყალობით მთელი კომპოზიციეა ისტატურადაა გაწონასწორებული.

დასასრულ, ეს კომპოზიციები იმგვარადაა აგებული, რომ ყველა შემთხვევაში შეფარდების მინიატურისათვის წინააწარ გამოყოფილ ადგილს, მაგ., მეშვიდე მინიატურაში, რომელიც სიმალღუნა დაეყენებული, არქიტექტურული ნაგებობა მიცემულია ხაზგასმული ვერტიკალად (და არა პორიზონტალურ სიბრტყედ). ხედვის შედარებით მაღალი წერტილიდან; ძიძის ფიგურის პროპორციები დაგრძელებულია, რამინის ფიგურაც შენაღებულ ადგილასაა მოთავსებული; ასევე სიმალღუნაც განლაგებული ვისის ტახტი კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს. ამისგან განსხვავებით, მეექვსე და მერვე მინიატურათა კომპოზიციებში, რომლებიც პორიზონტალურადაა გაშლილი, ვერტიკალური სიბრტყეები ნაკლებადაა ხაზგასმული — ალბათ თვით ტექსტის არეულ მინიატურის განაწილების შესაბამისად.

ზემოთ განხილული კომპოზიციის სრული ანალოგიითა გადაწყვეტილი მეთერთმეტე, მეოთხთმეტე, მეშვიდმეტე და სხვ. მინიატურები. გვხვდება სიმეტრიულად აგებული კომპოზიციებიც (ძირითადად იქ, სადაც ლხინის და ქორწილის სცენებია გადმოცემული; მაგ., მეოთხე, მეექვსემეტე მინიატურაზე). ამ შემთხვევაში ხაზგასმულია მინიატურის ცენტრალური ღერძი, მისი ორივე მხარე კი ისტატურადაა გაწონასწორებული, როგორც ფიგურების, ისე სხვადასხვაგვარ ფერთა თანაბარი განაწილებით.

ქართული „ვისრამიანის“ დამსურათებელი ილუსტრაციათა უმჯობესიანსაა წარმოგვიდგენს პეიზაჟის ან არქიტექტურის ფონზე.

არქიტექტურას, პეიზაჟთან შედარებით, კომპოზიციასში გაცილებით მეტე ადგილი უჭირავს. ეს ნაგებობანი, რომლებიც უფრო უსწორე კოლოფების შთაბეჭდილებას ტოვებს (ზოგიერთი მათგანი სასახლეს გამოსახავს, ზოგიც ციხე-კოშკს და ა. შ.) ჩვეულებრივ დაფერილია სხვადასხვა სიდიდის ტონით — მოვარდისფერო-იასამინისფერი, ღია აგურისფერი, ერთგან მოყვითალო. სქელი კონტრული ნახატი სქემატურადაა გამოყოფილი კედლის აღმნიშვნელი სიბრტყეები, შედარებით დიდი ზომის შესრული სარკმლები, ფართო შესასვლელები, რომლებიც ასევე უმისრული თაღაღითაა დაბოლოებული და სხვ. რამდენიმე მინიატურაზე კარგად გაირჩევა ციხის დამრეცი ქონურები, შენობის კარნიზი, სფერული, კონუსური, მცირე ზომის ჩარბახისებური გადახურვა და სხვ. ამ მცირე ზომის შენობათა ამგვარი დანაწევრება თითქმისაა ხაზგასმულად, უფრო მეტად აძლიერებს ფონის საერთო დეკორატიულობას. მთლიანად ეს გამოსახულებანი მხოლოდ პირობითად შეგვიძლია ჩავთვალოთ არქიტექტურულ ფონად, რადგან ისინი ყველა შემთხვევაში ერთ სიბრტყედ, მოცულობის გამოვლენისა და სიღრმეში განსომილების გარეშე არიან წარმოდგენილი; ამასთან, ხედვის მაღალი წერტილით და აუცილებლად ფრინტალურად — ამიტომაც ხშირად ერთდროულად მოჩანს შენობის როგორც მთლიანი ინტერიერი, ისე მისი გარე სივრცე (მაგ., პირველი, მეექვსე, მერვე და სხვ. მინიატურები).

გაცილებით დეკორატიული და სქემატურია განსახილველ მინიატურათა პეიზაჟური ფონი, რომლის ფრადგენებაც ჩვეულებრივ განსახლვრულია მოვარდისფერო-იასამინისფერით, ღია აგურისფერით, მოყვითალო, იშვიათად მწვანე ან მუქი ატისფერი; ხელნაწერის დამსურათებელი არტერი მინიატურაში არ იძლევა პეიზაჟის ერთფეროვან ფონს — თუ ქვემოთ ნაწიგებში ნინადგი მუდამ ღია აგურისფერია, ხოლო ცა ჩამქრალი ოქრისფერი, მინიატურის შუაში გადმოცემული მინდვრის უსწორე ზოლი, რომელზედაც გაშლილია ძირითადი მოქმედება, სრულიად განსხვავებული ტონალობისა: ის ხან ნაცრისფერია, ხან იასამინისფერი, მწვანე ან ინტენსიური ყვითელი. ტონები ყველა შემთხვევაში ლოკალურია და წარმოდგენილია საღებავის სქელი ფენით, არ ჩანს ერთი ფენიდან მეორეზე, ან ნათელიდან მუქისაკენ გადასვლა, არ არის გათავისუფლებული სივრცის წყარო. მეორე მხრივ, სწორედ ამ ფერადოვან ლაქათა ინტენსიურობა, მათი ტონების ამგვარი, ხშირ შემთხვევაში მკვეთრი, დაპირისპირება, მასზე გაბნეული მყვანარების ხაზთა სინატყეფ, მათი რიტმულობა ქმნის მეტად ხალისიან საზეიმო განწყობილებას.

პეიზაჟური ფონი თავისი ხასიათით თითქმის ყველა მინიატურაში ერთგვაროვანია: მისი მასივი, უფრო მუქი ხაზებით ტალღისებურად დანაწევრებული ტრადიციული ბორცვები, ძალზე მჭირი მყვანარებითა და ცალკეული ნაგებობა; მინდვრის მთელ არეზე თანაბრად განაწილებული შავიანი, მხოლოდ ორი-სამი მოქნილი ხაზითაა აღნიშნული. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქმის ჩვენ წინაშე რაიმე ვარკვეული სახის ქსოვილია გადაშლილი. მეექვსე, მეშვიდე, მერვე მინიატურებში, სადაც სასახლის ბაღი გადმოცემული, მსატყეფ შედარებით დიდი ზომის ხეებს ხატავს, წვრილი, ზოგჯერ გრებილი, ხის ტანი წვრილფოთლოვანი ტოტებითაა დაფარული. ამ შემთხვევაში სასურათო სიბრტყე მეტადაა შევსებული — მხოლოდ შევსებული, რადგან ეს ხეებიც ასევე სქემატურად, საღებავის თანაბარი სიდიდის ლოკალური ლაქითაა ამავე სიბრტყეზე წარმოდგენილი.

არქიტექტურული ნაგებობანი თუ პეიზაჟი, თავისი საერთო ხასიათით ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაციებში არამარტო მონის ფუნქციას ასრულებენ, არამედ — ეს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს — ქმნიან მთელი მინიატურის ემოციურ გარემოს, რომელშიაც შედგე გაშლილია ესა თუ ის მოქმედება.

ქართული „ვისრამიანის“ მინიატურები ყველა შემთხვევაში შეიცავს ადამიანთა ფიგურებს; ისინი გადმოცემული არიან რომანის სიუჟეტით ნაკარნახევი სხვადასხვაგვარ სიტუაციებში, რაც ამა თუ იმ მოქმედებაშია გამახატული. მინიატურათა აღნაგობა, როგორც აღვნიშნეთ, სიღრმეში კი არ ვითარდება, არამედ ვერტიკალურად — ქვევიდან ზევით (ჩვენი ოსტატი მხოლოდ ასე აწრთუნებს); ამიტომაც ყოველი ფიგურა, ცალკეული ჯგუფი ან სხვადასხვაგვარი საგნები მუდამ ერთი ერთმანეთზეა მოთავსებული ისე, რომ ისინი არსად ერთმანეთს არ ფარავენ — როგორც ლ. ბინინი აღნიშნავს, „მთელ სცენას თითქმის ზევიდან დაეცქვრით, ხოლო თითოეული ფიგურა

წარმოდგენილია ხედვის ნორმალური წერტილით⁶. ფიგურათა სიბრტყეზე განლაგების ამგვარი პრინციპი კარგად ჩანს განასხილველი ხელნაწერის პირველ (ერთსადამივე სიბრტყეზე, ერთმანეთზე დაყენებული ფიგურები ფახფურ ჯორჯანელისა და იბაღლ მელოქ ვეზირისა), მესამე (ცხენებისა და კარვების ამგვარადვე წარმოდგენა), მეოთხე, მეცხრე და სხე. ილუსტრაციებში. ყველა ფიგურა, როგორც წესი ემორჩილება მინიატურის საერთო სიბრტყობრიობას; მხატვარს ვერ წარმოუდგენია, რომ შესაძლებელია მათი წინ წამოწევა ანდა პირიქით, სიღრმეში გადატანა, რაც საბოლოოდ იწვევს მათ ვერტიკალურად ერთმანეთზე განლაგებას. ზოგ მინიატურაში თითქმის მაინც შეინიშნება ფიგურების ერთმანეთის შემდეგ დაყენების ერთგვარი ცდა: ის. ცენტრალურ კარვებში წარმოდგენილ მფობართა ფიგურები მესამე მინიატურაში, ორ რიგად, ერთმანეთის შემდეგ დაყენებული ფიგურები დიდებულებისა მეოთხე მინიატურაში, განსაკუთრებით კი მეცხრამეტე ილუსტრაცია: აქ ზემო მარცხენა კუთხეში, მწკრივები ერთმანეთის ფარავს — მოჩანს წინ მდგომი რამდენიმე ფიგურა, შემდეგ ოდნავი შემაღლებით ფიგურათა თავები, მათ უკან კი, მხოლოდ მუხარადლები მომდგნენ რიგში წარმოდგენილ მფობრე-

ბისა. მაგრამ ეს მაინც ვერ ქმნის მრავალი პლანისა და სიღრმის შთაბეჭდილებას, რადგან ამ შემთხვევაშიც ფიგურები მინიატურის სიბრტყეზეა დაყენებული, კი არ არიან გადმოყვებული, არამედ სრული სიბრტყობრიობით, სიღრმეში განლაგებული კარგაშე. აქ მხოლოდ ერთი სიბრტყეა მფობრე დატანილი, რომლის დრისაც ერთმანეთით იფარებენ ფიგურები ის ცალკეული ჯგუფები.

მინიატურის საერთო სიბრტყობრიობით უნდა აიხსნას ისიც, რომ ფიგურათა ზომები არ განიცდიან ცვლილებებს ყურებლისაგან დაშორების მიხედვით (მესამე, მეოთხე, მეცხრამეტე მინიატურა). ზოგჯერ პირიქით ხდება: შედარებით შორს მდგომი ფიგურები გაკლებით დიდი მასშტაბისა ვიდრე ახლოს მდგომი (მეთრამეტე, ოცდამეოთხე მინიატურა). სრულიად პირობითია ადამიანთა და ტყარის მასშტაბის ურთიერთშეფარდება — ისინი ხშირად თანაბარი სიღრმისა არიან (მეორე, მეოცე მინიატურა), ხოლო იქ, სადაც საჭიროა სახლის აივანზე, კარებში ან სარკმელთან მდგომი ფიგურის დაყენება, მხატვარი ხელეფუნად ამცირებს შენობათა ზომებს, რითაც მთლიანად არღვევს საერთო პროპორციებს (ამის დაკვირვება თითქმის ყველა მინიატურაზე შესაძლებელი). განსაკუთრებით მინიატურა პერსონაჟები, ასევე გაშიორჩვევნი მოძრაობის ერთგვარი შეზღუდულობით (შეზოგილია ხელეფვის მოძრაობა, უძვარი და გახვეებულია მათი ტანსაცმელი); ფიგურის გადმოცემაში არ იგრძნობა მხატვრის განსაკუთრებული მიდგომა — ხშირად ის ისევეა შესრულებული, როგორც კომპოზიციის სხვა ელემენტი — არტიკულურული ნაგებობა, მუხები, ხეები და სხე, თუმცა ზოგ ილუსტრაციაში (მაგ., მეოთხე, მეცხრე, ოცდამეოთხე მინიატურა) შეინიშნება გაუხედავი ცდა ფიგურათა რაიმე განწყობილების გადმოცემისა (გამომეტყველების ან ხელების მოძრაობის შესვლით). ეს იმდენად მარტყადაა მინიშნებული, რომ მის შესახებ შეუძლებელია რამეს თქმა.

⁶ L. Nysson, Persian miniature Painting — ლონდონი. 1933, გვ. 5.

„ეფესისტყაოსნის“ ილუსტრაცია



მინიატურათა პერსონაჟები არცერთ შემთხვევაში არ არიან გადმოყვებული მკაცრად ფორნტალურად ან პროფილში. ყველგან — თუ ტანი ფორნტალურ პოზაშია, სახე აუცილებლად სამი მეოთხედით ჩანს, ხოლო ფეხები პროფილშია, ან იშვიათად, ქვემოთაა დახრილი (ერთგვარი ცდა მათი ასევე სამეოთხედში წარმოდგენისა.) ისეთ მინიატურებში კი, სადაც სიუჟეტის განვითარება, რომლის პერსონაჟთა ურთიერთ და-მოკიდებულებაშია გამოხატული და სადაც ფიგურები ხელეფვის მიხედვით არიან გამოსახული (ის. მწიფდებზე, მეშვიდე, მეცხრე, მეთრამეტე და სხვა მინიატურათა კომპოზიციები). გვხვდება ისეთი ილუსტრაციებიც, რომლის პერსონაჟები თითქმის საპეიალურადაა მაკურებლის საჩვენებლად დაყენებული მაგ., იმავე მეშვიდე მინიატურაზე და სხე...

მთლი მინიატურის სიბრტყობრიობას, ცხადია, უფრო შეესაბამება თავის წინიდან (ფასით) გამოსახვა, ვიდრე მისი სამეოთხედში დაყენება; ამიტომ ჩვენი ოსტატისათვის თითქო ასეთი პოზიცია უნდა ყოფილიყო უფრო სასურველი. მიუხედავად ამისა, მან თავი მაინც სამი-მეოთხედით წარმოგივ-

გინა, რამდენადაც სწორედ ასეთი მდგომარეობა იძლევა მოქმედებისა და გარემოსთან კავშირის შესაძლებლობას. ეს მოქმედება, რომ მხატვარს ყოველთვის შედეგელობაში ყავს მაცურებელი, რომლის წინაშეც იშლება მოქმედება; სახის ამგვარი მიზრუებით იგი ცდილობს ფიგურებისა და მაცურების ერთმანეთთან დაკავშირებას.

ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაციებში წარმოდგენილი ფიგურები (ისევე, როგორც ყოველი საგანი) გარშემოვლებულია ნათელი, რბილად მიმდინარე კონტურით ისე, რომ მათი წაიჭიხება ყველა შემთხვევაში შესაძლებელი. ხშირად ეს კონტური არ ემთხვევა პირველდაწყებით მინახასს, რომლითაც მიწინაშეული უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ ფერის განლაგება, რადგან მხატვარი ძირითადი ტონის დადების შემდეგ დამატებით ავლებს გარშემომყრ კონტურს და შინაგანი ნახატის გადმოსაცემად არსებულ საზღვრს.

ძირითადი საზღვრი ყველა შემთხვევაში გადმოცემულია მეტად თავისუფალი ნახტით, რაც ფორმას გარკვეულ სიცხველვებს, განსაკუთრებულ თავისუფლებას ანიჭებს. ეს კარგად ჩანს „ვისრამიანის“ დაუმთავრებელ მინიატურებზე, სადაც თამამი, თანაც რამდენადმე სწრაფი ნახატი საკმაოდ ნათლად შემოწერს სხეულის ფორმას. ამ შემთხვევაში ფორმა ერთი მთლიანი, გულმოდგინე და უწყვეტი კონტურით გი არაა მკვეთრად შემოწერილი, არამედ მოლე და ერთმანეთში გადასული, თავისთავად მეტად თამამი საზღვრით, რაც გარკვეულ მოძრაობის შთაბეჭდილებას (ილუზიას) იძლევა. როგორც ჩანს, ჩვენი ხელნაწერის დამწერთებულისათვის მოვარია ფორმის გარეგნული კონტურის სასიათი, ნახატის ფართოდ გააზრება, ერთმანეთში გადასული სახის მეტი თავისუფლება.

ჩვენი მინიატურებში მეტად თავისებურ ფუნქციას ასრულებს საერთო ფერადოვნება. ამ ილუსტრაციათა პერსონაჟები, როგორც აღვნიშნეთ წმინდა მხატვრული საშუალებებით, შესაძლოა, ნაკლებად იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მთლიანობაში იკითხებიან (ამასთან სილამაზის თავისებური თავისთავად მეტად მძაფრი მგრძობილობით აიან წარმოდგენილი), რაც ზემოთხსენებულ მრავალ ფაქტორთან ერთად მიღწეულია ფერის საშუალებებით. ფიგურათა ტანსაცმელის ფერადოვნება მუდამ მაიორულია იგი განსაზღვრულია მეტწილად სხვადასხვა სიძლიერის (შეადარებთ ინტენსიური ან უფრო ჩამქარალი) ნარინჯისფერით, მუქი ცისფერით, ღია წყალნარევი მწვანეთი, ყავისფერით, ჩამქალი ოქროსფერით. ყოველივე ამას ემატება ცალკეულ დეტალთა გაცაცობლება ფერუზისფერით ან მოვარდისფრო-იასამინისფერით, რაც ასევე მრავალაა განხეული მთელ მინიატურებში (ჩამომაზე, საყვოლზე, ქამარზე, ქალის თავსაბურავზე და სხვ.).

ყოველი ფერი თანაბრად დატანილი მოცემულ სიბრტყეზე; ამ შემთხვევაში საერთოდ არ დგას ფერწერული ამოცანები, ფერთა თუნდაც ოდნავი ცვლილება გაღივებით ან ჩაჩრდილებით. საზგასამით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ფერები აბასოდეს არ უპირისპირდება ერთმანეთს, პირიქით, მათ შორის მუდამ იგრძობა გარკვეული თანაფარდობა. ამგვარად წარმოდგენილი ფერადოვანი ლაქები, თავისებურად აცოცხლებს მთელ მინიატურას, ისინი ყველა შემთხვევაში ნათლად, ამას-



XVII სულ „ვისრამის“ ილუსტრაცია ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან.

თან მთლიანობაში იკითხებიან ასევე ერთფეროვან, ხშირად მეტად ლირიული ემოციით წარმოდგენილ ფონზე. შეუდარებლად მიმქარალი, თბილი და გამჭვირვალე ყოველი ცალკე აღებული ტონი, რომელიც საბოლოოდ მაქსიმალურად ემორჩილება მინიატურის საერთო ტონალურ გამას. ქართული „ვისრამიანის“ მინიატურებში ფერადოვნების მხრივ, მუდამ ერთი საერთო განწყობაა, რაც ძირითადად მოვარდისფრო-იასამინისფერით, უფრო იშვიათად მოყვითალო ან თბილი აფურისფერითაა განსაზღვრული.

ქართული „ვისრამიანის“ მინიატურათა კომპოზიციური აგება, მათი საერთო გააზრება ძირითადად სპარსულ ხელნაწერთა ილუსტრაციების ანალოგიითაა გადაწყვეტილი. ირანულ სამინიატურო ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია, ყოველმხრივ უგულვებლყოფილია სივრცობრივი პრობლემები (გველის-ხმობი აზრობრივად სხვადასხვა პლანების ხალჩისებურ განფენას; ფიგურების ან კომპოზიციის სხვადასხვა დეტალთა განაწილებას ფურცლის სიბრტყეზე ქვეყიდან ზევით და ა. შ.). ისინი ყველა შემთხვევაში გამოირჩევიან ფერთა განსაკუთრებული სიხვედრით; ამასთან, ერთნაირად ახასიათებთ სხვადასხვა ფერისა და ტონის ლაქათა უწყსრივო გაფანტვა, რაც



მთელ მინიატურაში ქმნის ხაზგასმულ მოძრაობას. ფურცლის აოუზე (ხშირად თვით ხელნაწერის ტექსტში) გაშლილი მინიატურები მუდამ ხალჩისებრი ნახატის შობაგებულებას იძლევა — იგი პირობითია, როგორც კომპოზიციურად, ისე ფერის მხრივ.

აღმოსავლელ მინიატურისტთა ოსტატობას ძირითადად ილუსტრაციათა საერთო დეკორატიულობა, ნახატის უკიდურესად სინატიზადა და სრულყოფილი კოლორითი ავლენს. მინიატურა არ ცნობს პერსპექტივას — პირობით-სივრცობრივი პლანებით ყოველგვარი შემცირების გარეშე ვერტიკალურადაა განლაგებული, მასში მონადადაც არ შეიმჩნევა შუქ-ჩრდილი ან რაიმე ნიუსტობითი მიდგილირება; მაგრამ სიბრტყობრიობას ყველაზე მეტად შეესაბამებოდა კომპოზიციის ერთპლანოვანი შეფეროლობის მკვეთრი დეკორატიულობა. ამიტომაც სწორედ ფერაღივანი პარონია, მიუხედავად ფერთა განსაკუთრებული სიუხვისა, განასაზღვრავდა აღმოსავლური მინიატურის ფერწერულ ხასიათს. როგორც ვხედავთ, ძირითად მომენტებში „ვიკრამია-ნის“ მინიატურებიც ამგვარადაა გადაწყვეტილი, მაგრამ მათი დეტალიზური შედარებისას ჩნდება ის განსხვავება, ჩვენი ოსტატის ის თითქოსდა სხვა დამოკიდებულება, რაც ირანულ მინიატურებთან უშუალო კავშირის გარდა შედარებით სხვაგვარ ტრადიციებზეც უნდა მეტყველებდეს. საპირველ ხელნაწერთა ილუსტრაციებში მხოლოდ გამონაკლისი სახით გვხვდება ცენტრალური, აბსტან ყოველმხრივ გაწონასწორებული კომპოზიციები. ირანული ოსტატი თითქოსდა შეგნებულად ერიდება ამგვარ გადაწყვეტას, იქაც კი, სადაც ეს შესაძლებელია (როგორც მაგ., ჩვენი მინიატურებში — სასახლის კარზე გამართული ლხინის, სამეფო თათბირებისა და სხვა ამგვარი ხასიათის სცენებში). ამას მკაფიო მაგალითს იძლევა ერთკაქში დაცული ნიუზამის „ხოსროშოშინიანის“ ერთ-ერთი ილუსტრაცია, რომელიც ხოსროშთან რუშის სულთანის ჩამოსვლას წარმოგვჩვენებს (ერთკაქის ფონი № 314). მინიატურის შუაში მაღალ ტახტზე მჯდომარე ხოსროს ფიგურა თითქოს გამოყოფს კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძს, მაგრამ მის გარშემო, კომპოზიციის სხვადასხვა მხარეს ფიგურები განსხვავებული რაოდენობით არიან წარმოდგენილი; ასევე განსხვავებულია მათი პოზიცია. ურთიერთდამოკიდებულება რაც ვერ ქმნის კომპოზიციის ფრთების თანაფარდობას. მინიატურის პერსონაჟები თითქოს ტალღისებრ, თავისებური მოძრაობით უკავშირდებიან ერთმანეთს (ეს ყოველივე შემდეგ დაზატებითაა ხაზგასმული მათი სამოსლების ფერადიღებებით). როგორც ჩანს, მინიატურათვის ამ შემთხვევაში უფრო არსებითია მოძრაობის მომენტი, ვიდრე კომპოზიციის მკაფიო ცენტრალობა, მისი საერთო წონასწორობის ყოველმხრივი დაცვა.

ამ მინიატურის სრული ანალოგიითაა გადაწყვეტილი ნიუზამის „ხამსუ“ XVI საუკუნის ილუსტრაციები (ბრიტანეთის მუზეუმი) ⁶, 1535 წლით დათარიღებული აჰაფისის „ღივანი“ (კერძო კოლექცია) ⁷, XVII საუკ. შუა წლებში დასურათებული ფირდუსის „შანამე“ (ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკიდან), და პოპისა და შუღის მიერ გამოქვეყნებული

XVII საუკუნის ორი მინიატურა „შანამე“ დასურათებული ხელნაწერიდან და სხვ.

ცხადია, ჩვენ არაფერს ვამბობთ ბატალური სიუჟეტის შემცველ დინამიკულ ეპიზოდებზე ან ისეთ მინიატურებზე, სადაც ნაღობის სცენებია გამომკვეთი (მაგ., ამგვარი ერთ-ერთი კაქში დაცული ნიუზამის პოემის „ისქანდერის დიდების წიგნის“ ილუსტრაციები — XVII საუკ. დამდეგი). ასეთ შემთხვევაში გაცილებით ძლიერადაა ხაზგასმული მოძრაობის მომენტი; კომპოზიცია არ იწყება არც მოთვარდება ერთ რომელიმე გარკვეულ ადგილას, არ არის გამოყოფილი ერთიანი ცენტრი, მთელი მინიატურა მხოლოდ პირობითადაა გაწონასწორებული რამდენიმე ჯგუფად მოცემულ პერსონაჟთა ურთიერთკავშირით. ეს ერთი შესედეით უწყსრივად გაფანტული, ფერადივანი ლაქები, რომლებიც სინამდვილეში, უფრო ხშირად, წინასწარ განსაზღვრულ სქემასა და მორიგობაში, მთელ მინიატურაში ქმნის ხაზგასმულ მოძრაობას — გარკვეულ სიხვედრებს. (ინტენსიური ტონების კონტრასტული დაპირისპირება — მაგ., ერთ ხაზზე ერთმანეთის ჩამოცდებიან თაა წარმოდგენილი ლურჯი და ყვითელი, ლურჯი და წითელი, ისევე ლურჯი და წითელი).

ანალოგიური სიუჟეტს წარმოგივადგენს ჩვენი ხელნაწერის ოცდამეხუთე ილუსტრაცია („ჩამინის ნადირობა“) თუმცა იგი საერთო აღნაგობით გვაკონფხს აქ განხილულ ირანულ მინიატურას, მათ შორის მანც შეინიშნება ძირეული განსხვავება. ქართული „ვირამიანის“ მინიატურაზე რამდენიმე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, ჯგუფია გადმოცემული, ერთგვაროვანა მათი საერთო გადაწყვეტა (ვევლისმიზით გვერდის ვერტიკალურ ფიგურის ან კომპოზიციის ანკონტრასტულ დეტალთა ხალიჩისებრ განლაგებას), მაგრამ ამავე დროს ყველა ეს ფიგურა კომპოზიციით განაწილებულია წინასწარ განსაზღვრული თანაფარდობით: მარცხენა მოცემულ ორ მხედარს საწინააღმდეგო მხარეს ისევე ამგვარადვე წარმოდგენილი ორი ფიგურა პასუხობს, იგივე მეთოდება კომპოზიციის ზედა და ქვედა კუთხეებში. ამ შობაგებულებას თავისებურად აძლიერებს მთელ მინიატურაში გაბატონებული საერთო კოლორითი, ფერთა გარკვეული შეთანხმება, რაც საბოლოოდ მისი წონასწორობის ყოველმხრივ დაცვას, მინიატურის მთლიანობაში აღქმას ემსახურება. როგორც ვხედავთ ირანულ მინიატურათა წინასწარ განსაზღვრულ, ფიგურებისა და მათი ფერადობის უწყსრივ გაფანტვას ჩვენ შემთხვევაში წინასწარ განსაზღვრული თანაფარდობა უპირისპირდება — ეს კი, ილუსტრაციათა მიმართ ხელნაწერის დამსურათებელთა სხვადასხვაგვარ მიდგილზე უნდა მეტყველებდეს.

ქართული „ვირამიანის“ მინიატურათა ფონად წარმოდგენილი პეიზაჟის თუ არქიტექტურულ ნაგებობათა ხასიათი, მათი საერთო გააზრება ჩვეულებრივია მთელი შუასაუკუნეების ხელოვნებისათვის (მათ შორის ქართულ ხელოვნებისათვის). მაგრამ შენობათა აქ განხილული ტიპი და ამგვარი სახის პეიზაჟური გარემო, მეტად უმნიშვნელო განსხვავებით, გვხვდება მხოლოდ გვიანი პერიოდის სპარსულ და მისი ხელოვნების უშუალო გავლენით შექმნილ სხვადასხვა ქვეყნის მინიატურებში (ინდურ, თურქულ, მათ შორის გვიანფეოდალური ხანის ქართულ მინიატურებში).

⁶ Pope, a survey af Persiau art, V, 1938 ტაბულა 896.
⁷ იქვე, ტაბულა 879.

XVI საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული, სპარსულ ხელნაწერთა ილუსტრაციებში თანდათან ჩნდება არქიტექტურულ ნაგებობათა ამგვარი დანაწევრება, ამგვარადვეა დამტკიცებული აგურის წყობა, კედლის მთელ სიბრტყეზე გაბნეული სარკმლები, შენობათა საერთო გადახურვა, მისი დაფუძვლილი კარნაჟები (ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის ფონდი № 65 — ფურცელი 49; იმავე ფონდის № 105 ხელნაწერი — ფურცელი 97 და სხვ.). ხოლო ციხის გულავნის ტიპი თითქმის უცვლელად გვხვდება მუჰამედ ყასიმის მიერ XVIII საუკუნის დამდეგს გადაწერილ „ალამარა ი ნადირის“ პირველი წიგნის მინიატურებში (ლენინგრადის აღმოსავლეთ-მცოდნეობის ინსტიტუტის D 430 კოლექცია).

გვიანიანულ მინიატურებში, ასევე მრავლად გვხვდება შენობის ჭრილობი ჩვენება — როგორც ეს ჩვენი ხელნაწერის რამდენიმე ილუსტრაციაშია (ერთბუნების მომდგომი ეპიზოდების ჩვენების მიზნით, სასურათო სიბრტყის პირობებით დაყოფა ისე, რომ ერთდროულად ნაჩვენები იქნას შენობის როგორც ინტერიერი, ისე მისი გარე სივრცე). მაგ., ამგვარი ხერხი მეტად უსტატურადაა გამოყენებული „შაჰნამე“ ისპაჰურის სკოლის რამდენიმე მინიატურაზე (XVII საუკ. შორეო ნახევარი) ⁸.

XVII საუკ. სუფიელებმა მხატვრობამ ლანდშაფტის მხატვრულ დახასიათებაში შემოიტანა არსებითი განსხვავება: უფრო მეტად ძლიერდება პირობითობის მომენტი — სქემატიკური და ერთგვარად მონოტონური პეიზაჟი, მხოლოდ იშვიათად გვხვდება ცალკეული ხეები, მიწფრის უსწორო ზოლზე გაბნეული მწირი მცენარეები, გაკიცლებით მოძრავია მიწის სიბრტყეები, მკვეთრად გამოიყოფა მათი ძირითადი გარემოებური კონტური, სადაც ასეთივე მკვეთრი ნახვებითა აღნიშნული მათი დანაკრები.

ჩვენი ხელნაწერის ილუსტრაციათა პეიზაჟური ფონი სწორედ ამ სკოლის მხატვრობასთანაა დაკავშირებული; თუმცა ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ცალკეული ელემენტები წინა ეპოქის მინიატურებთანაც პოულობს ერთგვარ ანალოგიებს (გველისსმობთ ადრეული ხანიდან აღებული ტრადიციულ სქემებს, რომლებიც თავისებურად იქნა გამოყენებული გვიანი XVII საუკ. და XVIII საუკ. დამდეგის ირანულ სამინიატურო ხელოვნებაში). ჩვენს მინიატურებთან მიმართებაში მეტად საინტერესო სურათს გვაძლევს მუჰამედ ყასიმის „ალამარა ი ნადირი“, რომლის პირველი წიგნიც 1752-53 წ. წ. გადაწერილი. ხელნაწერში დაცული 44 მინიატურა ჩვენთვის იმითაცაა საინტერესო, რომ მათში სრულიად არ იგრძნობა XVII-XVIII საუკუნეთა ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი ვერპოლი ხელოვნების გავლენა; უფრო ზუსტად — იგი ირანული სამინიატურო ხელოვნების იმ ხაზს აგრძელებს, რომელიც თავისებურად მიიგრებს წინა ეპოქის მხატვრულ მიღწევებს. ამ მინიატურათა საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა, ძირითადად კი მათი პეიზაჟური ფონი, ზუსტ ანალოგიას პოულობს ქართულ „ვისრამიანის“ მინიატურებთან. მისი მასივები აქაც დეკორატიული და ხაზობრივია; ერთი სიძლიერის კონტური მთლიანად შემოწირს უსწორო ბორ-

ცვებს, რომელთა დანაკრებზეც გამოყოფილია ძალზე სქემატური ნახატები. მინდვრის მთელ სიბრტყეზე გაბნეული მწირი მცენარეები მხოლოდ რამდენიმე ხაზითა აღნიშნული. აქ ყველაფერი იგრძნობა წინა ხანის ძველთაგან ოსტატთა გულმოდგინება, რომლებიც დასაკუთრებულ სიზუსტით, ყოველგვარი წვრილობების გაცივთ გადმოსცივდნენ ამ მცირე ზომის მცენარეებსა თუ მინდვრის სხვადასხვა ფერის ყვავილებს.

ჩვენი ხელნაწერის მინიატურებში წარმოდგენილი ფიგურათა შესრულების მანერის, მისი საერთო სტილის გაოსახვინად, საჭიროა ისევ ირანულ და ირანიზებული ქართულ ხელნაწერებს მივმართო.

ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში მრავალადა დაცული ჩვენს მინიატურებთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომი, დასურათებული ირანულ ხელნაწერები, რომლებთანაც აქ მხოლოდ რამდენიმეზე განიხილეთ (XVII ს. შუა წლები და დასურათებული „შაჰნამე“ — № 65, მუჰამედ ყასიმის „ალამარა ი ნადირი“ XVIII ს. დამდეგი, ლენინგრადის აღმოსავლეთ-მცოდნეობის ინსტიტუტთან).

ამ ხალხნაწერთა ილუსტრაციები პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ფიგურათა ხაზგასმული აქცენტრირებით (ისინი ყველა შემთხვევაში დიდი ზომებით არიან წარმოდგენილი და მოიცავენ კადრის მთელ არეს; ამასთან მოქმედება უშუალოდ ქვედა ჩარჩოდან იწყება. მხატვარი მას აღიქვამს, როგორც წინა პლანს, რაც ასევე ხელს უწყობს ფიგურების გამოყოფას), და არა მთავარია, ნახატი გათვარჯილებული სიწმინდის მიუხედავად ამ შემთხვევაშიც შედარებით თავისუფალი, უფრო ძალდაუტანებელი და თამამია (ამგვარი შთაბეჭდილება ძირითადად მიღწეულია შინაგანი ნახატის თავისუფალი, გაცილებით მსუბუქი, მოქნილი ხაზებით); ჩვენი ხელნაწერის დასურათებელიც ამგვარადაა ნახატი იყენებს, ამ მხრივ მისი მინიატურა სწორედ ამ ეპოქის ძეგლია, თუმცა შემოთავაზებული ამ მთ მსგავს ირანულ ხელნაწერებზე მაინც არაა უშუალოდ დამოკიდებული.

„ვისრამიანის“ დამსურათებელი იყენებს იკონოგრაფიულად გამორეზულ ეფეტებს (მაგ., ჯოხზე დაყრდნობილი ფიგურა — მეათე, მეათისმეტე მინიატურაზე, რომლის საერთო პოზა, დაყენება მთლიანად ირანული ხელოვნებიდანაა აღებული — მაგ., № 65 ხელნაწერის 526-ე ფურცელი და სხვ.), რომლებიც ხშირად ბოლომდე არ არის სწორად გაგებული და ისეა გამოყენებული; ზოგ შემთხვევაში იკონოგრაფიულ დეტლთა ამგვარ გამეორება ცვლის ჩვენი ოსტატის საკუთარი დაკვირვებაში, რომელიც მეტად გულმოდგინედ და დაბალი ოსტატობითაა შესრულებული, მაგრამ გამოირჩევა გარკვეული გამოშხაპლობით (მაგ., ჯოხზე დაყრდნობილი ფიგურა მეათე, მეათისმეტე მინიატურაზე; დიონაშემოყრილი ქალის ფიგურა მეათე მინიატურაზე; ვისის, რამინისა და ძიბის ფიგურები მეექვსე მინიატურაზე და სხვ.).

ქართულ „ვისრამიანის“ ილუსტრაციებში სიერციხობრივ პრობლემათა უგულვებლყოფასთან ერთად, კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტაში იგრძნობა მეტი თავისუფლება, და რაც მთავარია, არ გავტყვ სხეთი მკაცრი დაქვემდებარება ირანული მინიატურებზე, როგორც შეინიშნება დაახლოებით ამავე დროის ირანიზებულ ქართულ ხელნაწერებში (გველის-

⁸ Pope, დასახ. ნაწილობა, V, ტაბულა 922.



ხმობთ XVII საუკ. გადაწერილ „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერებს H 2074-ის მინიატურები, S 5006 — ხელნაწერის მინიატურათა პირველ ჯგუფს⁹. მაგალითისთვის ერთმანეთს შედარებოთ მხედართა გამოსახულებანი ორივე ხელნაწერისა და ჩვენი ხელნაწერის მინიატურებში. „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებში (მხოლოდ S 5006-ის პირველი ჯგუფი და H 2074) წარმოდგენილი ცხენების ზუსტი ნახატი უადრესად გახვედრულს ხდის ამ ფიგურებს; ფიგურათა ამგვარი სხისათი კარგად ჩანს, როგორც მათ პოზებში (თითქოსდა ტრაფარეტული, ერთი ნიშნით შექმნილი პოზები), ისე ფორმათა საერთო ნახატში, რაც საბოლოოდ საერთო გარინდებებს, მოძრაობის ერთგვარ შერღვეულობას იძლევა; მაშინ, როცა „ვისრამიანის“ მინიატურათა ცხენების ფიგურების ექნებ ნაკლებად არსულყოფილი ნახატით გვაძლევს იმ მრავალფეროვნებას, ნახატის იმ დინამიკობას (ეს აგრეთვე გამოხატულია ტანის, ფეხების მოძრაობის დიფერენციაშიც), რაც ხელს უწყობს ზოგჯერ თვალისთვის შეუმჩნეველ საერთო კომპოზიციის თავისუფალ გადაწყვეტას.

იგივე თავისუფლება გაპირობებულია უფრო ფართო, უფრო ძალდატანებული ნახატით (მხოლოდ პირობითად — რა თქმა უნდა შემოდგომისხვედრულ ხელნაწერებთან „ვეფხისტყაოსნის“ — შედარებით). ჩვენს ხელნაწერში არ გვაქვს ფორმათა ის ზუსტი, გულმოდგინე დამუშავება, ის მაქსიმალური დეტალიზაცია, რაც ასე დამახასიათებელია ირანულურულ ქართულ ხელნაწერთა ერთი ჯგუფის ილუსტრაციებისთვის. ამ მხრივ აგრეთვე საკულისხმია მათი შესრულების მანერის ერთმანეთთან შედარება (კონტურის უწყვეტ დინება — ის ყველა შემთხვევაში ნათლად იკითხება და თითოეულ ქმნის კვლადიდსგან ან ხისგან გამოჭრილი ფორმას — ერთ შემთხვევაში (S 5006 — პირველი ჯგუფი; H 2074), ხოლო მეორეგან თავისუფალი ნახატი, — ნახატი რომელიც ზოგიერთ ადგილებში სრულიადაც არ ჩანს, ძალზე ხშირად ის ფერით იფარება; აქვდა მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას შედარებითი ფერწერითობა, რაც ასევე ხელს უწყობს მთავარი მხედრობის, მათ თავისუფალ გადაწყვეტას (მაგ. მეცხრამეტე მინიატურაზე მოცემული ცხენების სხვადასხვა სიძლიერისა და ფერის ლაქებით წარმოდგენის ერთგვარი ცხდა).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართული „ვისრამიანის“ ილუსტრაციებში მოცემულ ფიგურათა მოძრაობა და აქედან გამომდინარე ფორმათა გარკვეული ნახატი შედგება ცოცხალი, უშუალო დაკვირვებისა — თვით რეალურად განცდილი მოძრაობის ხასიათისა. მართალია ყოველივე ეს ჩვენი ოსტატის ნაწარმოებში პირობითად აისახა, მაგრამ საკმაოდ გამოძახებულბობა და დამაჯერებლობით (ვისის ფიგურა მეთვე მინიატურაზე; ცხენი, რომელიც ბალასს ძოვს, ოცდამეერთე მინიატურაზე და სხვ.) ეს თავისუფლება (ვიმორებით ძალზე შედარებითი, და რაც დამახასიათებელია ძველებში სრულიად გარკვეული კავშირისათვის) შეიძლება ავსხანა იმ განსხვავებით რომელიც ცხადად შეინიშნება ისეთ ადრეულ ხელნაწერში, რო-

გორიყა A 65-ის მინიატურები (1188 წლის ქართული ხელნაწერი — „ასტრონომიული ტრაქტატი“), მათი შედარებისას ირანულ ხელნაწერთა ილუსტრაციებთან¹⁰. ორთავი შემთხვევაში (ამ ადრეულ ძეგლებში და ჩვენთან) მიუხედავად იმისა, რომ მათ მხატვრული მიდგომა საერთო აქვთ ეს განსხვავება სახეობით აკარა.

„ვეფხისტყაოსნის“ შემთხმისხვედრულ ხელნაწერთა შემსრულებლებს, როგორც ჩანს, გაკლლი უნდა ჰქონდეთ საკუთალური სწავლება, მათ სრულყოფილად აქვთ ათვისებული სა-მინიატურო ხელოვნების ტექნიკა და ამდენად მათი მინიატურებიც გამოირჩევა შესრულების მაღალი დინით; მაგრამ ამასთან ერთად, ცნობილია, რომ ოსტატურ შესრულებას არასოდეს არ შეუძლია შეცვალოს მხატვრის უშუალო ადქმის, ფანტაზიის, განცდის უნარი. „ვეფხისტყაოსნის“ დამსურათებელი, როგორც ადვინშით მოკლებული არიან ამგვარ თვისებებს, ამტომაცაა მათი ნამუშევრები წმრალი და უსიციცლო (ეს განსაკუთრებით S 5006 ხელნაწერის პირველი ჯგუფის მინიატურებზე ითქმის) — უფრო მეტიც ხშირად მათ თითქოსდა მექანიკურად გადმოაქვთ ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული სქემები ისე, რომ ახალ, არცერთ შემთხვევაში არ ინარჩუნებენ მათი გაღალახვის ტენდენციას.

ჩვენი მინიატურების შემსრულებელი, რომელიც შესაძლოა ნაკლებად ფლობდა ამ ოსტატთა პროფესიულ ჩვევებს, უფრო მეტი უშუალობით, მახვილი თვალით, თავისებური დაკვირვებით გამოირჩევა, რის გამოც ნამუშევრით სარგებლობის დროსაც კი ატარებს თვითმოყოფადობის ნიშანს. ამდენად „ვეფხისტყაოსნის“ აქ მოხსენებულ ილუსტრაციებთან შედარებით მისი მინიატურები უფრო საინტერესო მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს.

ქართული „ვისრამიანის“ დამსურათების შემოქმედება „მოწმობს იმას, რომ ხელოვნების უცხოური ფორმებისა და უცხოური მხატვრული გემოვნების შემოჭრას, დამსურათის მიერ ფორმათა „ისლამიზაციის“ მოთხოვნას ეღობებოდა ორგანულად გაზრდილი და განვითარებული ქართველი ოსტატი. იმ არქიტექტურული ჯგუფის შენიშვნაც კი (ჩვენ შემთხვევაში — ილუსტრაციები ი. ხ.), რომელთაც ირანული გავლენის კვალი აჩნია, არსებითად თავისი საკუთრივი ნაციონალური ფორმებითაა წარმოდგენილი, რომლის გარეშე საერთოდ არ ასე-ბობს არც მხატვრულად დასრულებული და არც უნრალიდ მხატვრული ნაწარმოები. ქართველი ხუროთმოძღვარი (ჩვენ შემთხვევაში — ხელნაწერის დამსურათებელი ი. ხ.) განურჩევლად კი არ თვლისებდა ამა თუ იმ ტექნიკურ შესაძლებლობებს და ახალ ხერხებს, არამუე არჩევდა მისთვის ხელმისაწვდომი მასალიდან მხოლოდ იმას, რაც შეესაბამებოდა მის საკუთარ გარკვეულ მხატვრულ ამოცანებს, მოთხოვნილებებსა და შეხედრებებს¹¹.

¹⁰ ვ. ალიბეგაშვილი, სამუჯლო საუკუნეების ორი ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციები: საქართველო. სსრ მეცნ. აკადემიის შიამბე, ტ. XII, № 6, 1961.

¹¹ Г. Н. Чубинашвили, Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии. დასახ. კრებულ გვ. 260.

⁹ შ. ამირანაშვილი, შ. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ ძველ ქართულ მხატვრობაში: ენციკლ. შიამბე, ტომი III. 1938.

მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედება

მერი სირაძე

ლენინის რაიონის მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედების
ათავალეიტერება



არბაზში სამო პანგები იღვრება. გასმის ნაყნობი მე-
ლოდები, სიმღერები... ერთმანეთს ცვლიან გუნდები და
ინდივიდუალური შემსრულებლები, მხატვრული კითხვის
ნორი ოსტატები და მოცეკვავნი. ისინი აქ სკოლის
მერგებიდან მოსულან, დღეავე პატარები, ჯერ ხომ ზე-
ლოვნების მომცრო ბილიებს მიყვებიან... ვინ იცის, ეს ბილიებია
რამდენი მათგანისათვის დღი გზის დასაწყისია, რამდენი მათგანი
ეწიარება მომავალში ქართულ სცენას, რამდენს დავუყრავთ ტაშს
აღტაცებით, ეს მომავალი...

ახლა კი დავუბრუნდეთ იმ დარბაზს, რომელიც ახალგაზრდებს
დაუყურიათ, დღეს მათი მიზანი, მოსწარფება და სურვილი ერთია —
ასახლონ მშობლიური სკოლა, ის ხელმძღვანელები, რომლებიც მათ
ცმპარებთან პირველი ნაბიჯების გადადგმაში.

ლენინის რაიონის მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედების
ათავალეიტერებაზე, რომელიც პლებანოვის სახელობის კლუბში ჩა-



ო. ცხადაცილი და ნ. ბერეკუაძე სპექტაკლში „ივანეან რა ქმნა“
(მე-4 სკოლა)

ტარდა, დაახლოებით ოცმა სკოლამ მიიღო მონაწილეობა. რამდე-
ნიმ მათგანი შემდეგ დამსახურებულად წარსდგა საქალაქო დათვა-
ლიერებაზეც.

დარბაზში გაისმის კუმზუბრიძის „ცა-ფორუ, ხმელეთ-ურმუხ-
ტო“. მღერის მე-9 საშუალო სკოლის მოსწავლეები. მათვე შეასრუ-
ლეს შავერზაშვილის „პარტია“, ა. მაკავარიანის „ტემ მოისხა ფო-
თოლი“ და სხვ. გუნდმა, რომელსაც ხელმძღვანელობენ ა. მესხიძე და
აფიოდგი, სარაიონო დთავალიერებაზე მაღალი შეფასება დაიმსა-
ხურა და საქალაქო დათვალიერებაში მონაწილეობის უფლება მოა-
პოვა. ყარგი შთაბეჭდილება დასტოვა ამავე სკოლის მუსიკალურმა
გუნდმა, რომელშიც მხ მოსწავლეთა გაერთიანებული. ამთაგან ბევრი
უკვე დამწეები კომპოზიტორია. მოსწავლეებს თამაშ ჯორბენაძეს
და გურამ ლომთაძეს აქვთ საკუთარი კომპოზიციები. მსმენელთა
მონონება დაიმსახურეს ვოკალისტებმა: მილორდადამ, პავლაშვილ-
მა და ლომთაძემ, ხოლო მოცეკვავებმა საპარიზო აფილი დაი-
კავეს „აღსანიშნავია, რომ მე-9 სკოლის მოსწავლეები ხშირად ატა-
რებენ დაბურულ და ღია კონცერტებს, ერთ-ერთი ასეთი კონცერტი
ჩაატარეს შშ კომისრის სახ. ქარხანაში, რითაც ქარხნის მუშათა დი-
დი მაღლობა დაიმსახურეს.

უთუოდ ქების ღირსია მე-9 საშ. სკოლა (მხატვრ. ხელმძღვანელი
ვ. მარაძე). იგი უკვედღისი მონიწივეთა რიგებშია. დასამახსოვრებ-
ბელი იყო ამ სკოლის მოსწავლეების: აღ. გაბიაშვილის მიერ შეს-
რულებული „უნდაი თუ არა რუსებს ომი“, გ. ახუთაძის ესპანური
და მექსიკური სიმღერები, და. იაშვილის „აღლი ნიავი“, V კლასელი
ირინა ხარაძე, რომელმაც შეასრულა შოპენის — „მეფის მეზადე“,
„სურვილი“ და სხვ. ასევე თავი იჩინაღეს მოსწავლეებმა თ. არტვა-
ძემ, ა ფიციკოვიმ და ი. ზოლდიფოვამ, რომელთაც შეასრულეს
ბ. დასკინის სეტერი „მამა, დედა, დირექტორი და მე“.

მოწონებით სარგებლობს ამავე სკოლის გუნდი, რომელშიც გაერთიანებულია 70 მოსწავლე. გუნდი სულ ორი წელია რაც ჩამოყალიბდა, მაგრამ რეპერტუარის მრავალფეროვნებით ბევრჯერ მოუხიბლავს მკურნებელი, მოსწავლეები ხშირად მართავენ კონცერტებს პლენარის სახ. კლუბში, ელექტროტექნიკურ კვლევით ინსტიტუტში და სხვ. მომავალში მათ გადაწყვეტილი აქვთ ჩაატარონ კონცერტი სამხედრო კლუბში.

სტენაზე მე-10 საშუალო სკოლის სიმღერის გუნდი (ხელმძღვანელი ბერძენი) მოსწავლეები ასრულებენ „სიმღერას პარტაზე“, „კუხასთან ერთად“ და სხვ.

გუნდი მოცეკვაეთა ჯგუფში შეყვალა. ცეკვავენ პატარები, ლამაზად, მოხდენილად, მათი დახვეწილი ილითები მკურნებელში აღტაცების ღმობის იწვევს, ამავე სკოლის პირველმა კლასელმა მანანა ბერიძემ შეასრულა ლ. იაშვილის „კრიტიკიკიკი“, მკურნებელმა ერთსულღვანი ტაძით დააჯილდოვა იგი, ხოლო ეთერიმ — უმაღლესი შეფასებით.

საერთო მოწონება დამსახურა მე-7 საშუალო სკოლის გუნდმა და ხალხურ საკრავთა ორესტრამა, რომლის შემსრულებლები არიან: სხირტლაძე, კალმახელიძე, კირვალიძე, გაწინძე.

ჩაიკოვსკის ნაწარმოებების ნორჩ შემსრულებელთა დასკვნით კონცერტზე, რომელიც ხელოვნების მუსიკათა სახლში გაიმართა, წარმატებით გამოვიდნენ მე-7 საშუალო სკოლის ნორჩი მუსიკოსები: მანანა კვიციანი, ავთანდილ ტრაპაძე და ნ. იაშვილი. კარგად მუშაობს ამავე სკოლის კორეოგრაფიული წრე (ხელ. ა. ფაღვლინიშვილი). მოსწავლეებმა მოხდენილად შეასრულეს „აპარული სუტა განდგანით“, „სამთა მთიულური“

შობილიურ სკოლას ასახელებენ ახალგაზრდა პოეტებიც, ნ. ნოწვილი მე-8 საშუალო სკოლის X კლასის მოსწავლეა. ვისაც წაუკითხავს მისი ლექსები „შიონი შვიდილაზე“, „ლურჯი იები“, „ჩემი სკოლის სურსამთავრებულ ქინოსებს“ და სხვ. დარწმუნდება, რომ ამ ახალგაზრდისთვის ბუნებით მომადლებულ იქნას და უნარს შობილიურ სკოლაში უზეი საჯარო მუღია, ნაწარმოების გამორჩეულტარული გასამართლება. ნორჩ შემოქმედთა ნაწარმოებების კითხვა-გარჩევა, გამოჩინულ პოეტებთან შეხვედრა, კლდე-

ტიური სვლები და შემდეგ სპექტაკლის განხილვა, მხატვრული კითხვის საღამოები — აი, რა არის ამ სკოლის ნორჩ ლიტერატორთა საზრუნავი. ამას წინათ მათ მოაწვეეს ეურნალ „დროსა“ განხილვა.

არ შეიძლება არ აღვნიშნო ამ სკოლის ერთი მტკვალ კარგი და სასახელი ტრადიცია: სასწავლო წლის დასასრულს მოსწავლეები აწაფონ შემხედრას სასკოლო ასაკის ბავშვებთან, შემდეგ ნორჩებს აწნიობენ იმ სკოლას, სადა მომავალში მათ უნდა გადაეშალოთ ცოდნის ფარით ასპარეზი. თავის მხრივ პატარებიც მართავენ კონცერტს და მათ შორის მუარღებმა მეტად ახლო, სათუთი ურთიერთობა...

როდესაც ნორჩების მხატვრულ-ესთეტიკურ აღზრდას ვხეებით, მე-4 სკოლას აღვნიშნავთ, როგორც განსაკუთრებულს, სასიკადაულოს. 1959 წელს აქ ჩამოყალიბდა დრამატული წრე, რომლის ხელმძღვანელია მოზარდ-მკურნებელთა ქართული თეატრის მსახიობი მ. ვაჟაძე, პატარა მსახიობებმა სკოლის სცენაზე მკურნებელს უწინეს სპექტაკლები: „ალბასის სახაღობი“, „ჩხიკვა ქორწილი“, „ვერცხლის მეღალოსანი“, „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“, ამ დადგებში გამოირჩიოდნენ ნ. მაისურაძე (ზოია), გ. ტურაბოვი (კურტი). სპექტაკლში „კოტეს დანაშაული“ მონაწილეობდა ნორჩი კინომსახიობი ნ. ბორაშვილი, რომელსაც ვიცნობთ შესანიშნავი ქართული ღიმილიდან „მადლანს ლურჯა“.

სკოლის დრამატული წრე თანდათან იხვეწებოდა, სრულყოფილი ხდებოდა. და აი, 1964 წლის 10 აპრილს მათ ზეიმით აღნიშნეს მოსწავლეთა თეატრის გასსა. მილოცვების შემდეგ მოსწავლეებმა წარმოადგინეს გ. შატბერაშვილის პიესა „იანანა რა ჰქნა“ (ი. გოგებაშვილის მოთხრობის მიხედვით) რომლებს ასრულებდნენ: მანანა ტაბაძე, ვია ტურაბოვი და სხვ.

მხატვრული თვითმოქმედების დათვალეობებზე თეატრმა გამართა სატირისა და იუმორის საღამო, რომლის მონაწილეები რ. გოგებაშვილი, გ. ტურაბოვი, თ. კერესელიძე, ნ. კირვალიძე და ნ. ლეგანიძე ქების სიკაგებლად დაჯილდოვდნენ.

მოსწავლეთა მხატვრული თვითმოქმედება ლენინის ჩაიონის სკოლებში სკამად მაღალ დონეზე დგას, მათი ხელმძღვანელები თავდადებით ემსახურებიან მოსწავლეთა მხატვრულ-ესთეტიკური აღზრდის ფრად მნიშვნელოვან ამოცანებს.

ნ. მაისურაძე და გ. ტურაბოვი სპექტაკლში „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“ (მე-4 სკოლა)



გურამ გელოვანი

კოტე მესხი

„როცა ავტობუსი რაკისაკენ, მშობლიურ სოფელ ძირაკულისკენ აღებდა გეხს და შთის კალთებზე ჭონგურებ ჩამონგრეულ ციხე-სიმაგრეებს მოგვრავდი თვალს, სევდა შემიპყრობდა, მენანებოდა ხუროთმოძღვართა მადლიანი ხელით ნაგებ ამ ღირსშესანიშნაობათა გატიალება“ — იგონებს სიყრმის შთაბეჭდილებებს გურამ გელოვანი, დღეს უკვე საკმაოდ ცნობილი მხატვარი, მრავალი მეტყველი ფერწერული ტილოს ავტორი.

„რაკაში ყოველ ზაფხულს დადიოდი და ეს განწყობილებაც ყოველთვის მეორდებოდა. მახსოვს, ერთ ზაფ-



ხულს, როცა ავტობუსი ალბანში გაჩერდა, იქ სადაც რაჭალეჩხუმისაკენ მიმავალი გზა იყრება, მთებს გავხედე. მათმა სილამაზემ გამაოცა.

— ბიჭო რას დაგეჟყეტია თვალები, ცოტა დახუჭე, ბაბუა, თორემ გადმოგცივიაო — ჩამესმა მოხუცის მხიარული ხმა.

სარკმლიდან გადმოვიხედე. ჰარბაგ მოხუცს ავტობუსთან ურემი გაეჩერებინა და ეშმაკურად ილიმებოდა.

— ლამაზი მთებია-მთქი — ეუბასუხე.

— ეჰ, მაგ მთებმა ბევრი ჩემისთანა დააბეა, მაგრამ ჩვენი ცხოვრება მთების გარეშეც არ ივარგებდო — ჩაილაპარაკა მოხუცმა და ურემი ააჭრიალა...

ახლა, როცა ამ პატარა ეპიზოდს ვიგონებ, ვფიქრობ, მოხუცის მთებისადმი სიყვარული ალბათ მათი ჯადოსნური სილამაზითაც იყო გამოწვეული. მეც მათში ფერთა სიუხვე მზიხდავდა.

ფერებისადმი სიყვარულმა გურამი თბილისის პიონერთა სასახლეში, სამხატვრო კაბინეტში მიიყვანა, სადაც ხელოვნებისა და ოსტატობის საიდუმლოებებს აზი-



რა იგი მსცოვანმა მხატვარმა გრიგოლ მესხმა. შემდეგ კი საშუალო სკოლა, სამხატვრო სასწავლებელი და სამხატვრო აკადემია... დაღვა დიპლომის დაცვის დღეც. საგამოდო კომისიის წევრებმა სათანადოდ შეაფასეს მზარდი ხელოვანის პირველი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი, ფერწერული ტილო — „თბლისის ზღვაზე“ და თავის აღზრდილს დამოუკიდებელი მუშაობის გზა დაულოცეს.

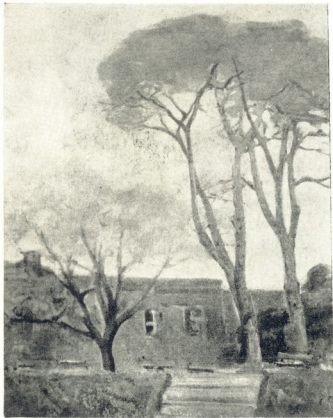
1956 წელს გურამ გელოვანი ქმნის მრავალფიგურიან კომპოზიციას „ახალგაზრდობა“. გოგონები ეს-ესაა აზოსულან მშფოთვარე ზღვიდან და ტანთ იცვამენ. ჯანმრთელი, სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდები ლაღად გასცქვირიან ღრუბლებში დაკარგულ ცის დასალოერს.

მხატვარმა სურათის საინტერესო გადაწყვეტით მკაფიოდ გამოახატა თავისი იდეური მრწამსი: ჩვენი ახალგაზრდობა მუდამ მზადაა შემოქმედებითი ძიებისა და და-

ულალავი შრომისათვის, მათი ცხოვრება მარად დაუნისლავია და ბედნიერი.

ამ მრავალფიგურიაში კომპოზიციამ დიდი ტურნე გაიარა. იგი იხილეს საბჭოთა კავშირის მრავალ ქალაქში, აგრეთვე ვარშავაში, ვენაში, ეგვიპტეში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გურამ გელოვანის ამ სურათმა საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს, საკავშირო აღკვეცენტრალური კომიტეტისა და საბჭოთა კავშირის მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმის დიპლომები დაიმსახურა.

რომელი ხელოვანი არ აულელებვია მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის ლენინის სახეს! გურამ გელოვანიც წლების მანძილზე ამუშავებდა ამ დიდი და საპასუხისმგებლო თემის კომპოზიციის ვარიანტებს. ხანგრძლივი ძიების შედეგად მან 1960 წელს შექმნა დიდი ფერწერული ტილო „ლენინი რაზლოვმა“.



ნოემბერი

ამზე მეტყველებს პარიზში გამოცემულ გამოფენის კატალოგში დაბეჭდილი იური კალმენცის წერილი, სადაც ავტორი მიმოიხილავს საბჭოთა ახალგაზრდების ნამუშევრებს და განსაკუთრებული ქებით გურამ გელოვანის ფერწერულ ტილოებს იხსენებს.

მიომხილველი აღნიშნავს, რომ მთიულიშვილის პორტრეტში მძაფრად იგრძნობა სამხრეთული მზე, რომ მნახველს შუქლია პორტრეტის ხილვისთანავე ამოიციოს მთიულიშვილის პროფესია, კარგადაა გახსნილი პიროვნების ფსიქოლოგიური თავისებურება. გურამ გელოვანის ამ ნაწარმოების ფერადი რეპროდუქცია ქურნალ „ისესტეტო“-ში დაიბეჭდა.

მხატვრის პორტრეტების უმრავლესობა პეიზაჟის ფონზეა დაწერილი. პეიზაჟი მისთვის პორტრეტის დამხმარეა, ადამიანის ხასიათის უკეთ გახსნისათვის მიმართავს. ამ მხრივ საგულისხმოა კოლმეურნე ქალის ფერწერული პორტრეტიც. აქ პეიზაჟი ორგანულად ესიტყვება მშრომელი ქალის სახეს და მის საქმიანობას ნათელყოფს.

თავის პარიზულ შთაბეჭდილებებზე გურამი ამბობს: „ჩემი თანატოლი ფრანგი მხატვრების ნამუშევრებს გაცეცანი. გამოფენაზე წარმოდგენილი მათი ნაწარმოებები აბსტრაქტული და საოცრად ქოტიური იყო. საფრანგეთში ხილოვნებას დაკარგული აქვს თავისი ქეშმარიტი სახე.“

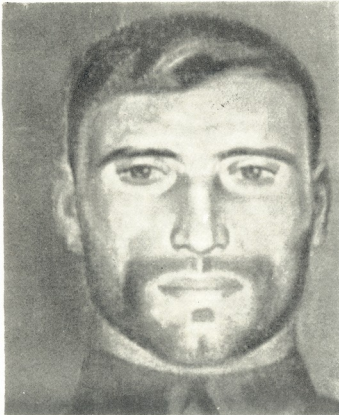
პარიზი. დიდი ბულვარი

გ. გელოვანმა სურათის კომპოზიცია დაბალი პორტიონტით გადაწყვიტა. ბელადის ფიგურა და სურათის უკანა პლანის სიღრმე გრანდიოზულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მხატვარი კარგად ჩასწვდა ლენინის ხასიათს და აქცენტი მის მშფოთვარე ბუნებაზე გადაიტანა. ლენინი თავის ქოხიდან გასულა. პალტო წამოუსხამს, სიარულის დროსაც ფიქრებითაა მოცული: ბლოკნოტი ამოუღია და დროდადრო ჩანაწერებს აკეთებს. ბელადის სახეზე იკითხება მისი აზრის დამაბულობა რევოლუციის დაწყების წინ.

ახალგაზრდა მხატვრის ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია პანოს ხასიათის ტილო „ინდუსტრიის დილა“. ნიჟიერმა მხატვარმა საბჭოთა ადამიანის ძლევამოსილება ორიგინალურად ასახა. ტილოზე მეტალურგიული ქარხნის ორი მუშა ზურგმუცეითაა გამოსახული. მიუხედავად ამისა, ფიგურების დიდი შინაგანი ექსპრესია მათს სახეებსაც ნათლად წარმოგვიდგენს. მუშები ფართო, ხალისიანი ნაბიჯებით მიემართებიან ნაცრისფერ კვამლში გახვეულ ქარხნისაკენ.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ გურამ გელოვანი პარიზში მიიწვიეს მსოფლიო ახალგაზრდა მხატვრების ნაწარმოებთა გამოფენაზე. საბჭოთა კავშირიდან ამ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო 20 ახალგაზრდა ხელოვანის ნამუშევარი. გ. გელოვანი აქ თავისი ორი ნაწარმოებით — ლენინისა და კოლმეურნე ალექსი მთიულიშვილის პორტრეტებით წარსდგა და საყოველთაო აღიარება დაიმსახურა.





ლემელა

მას საფუძვლად მხოლოდ ხელოვნური ფანტაზია და ნა-
ცალადევი ორგინალიობა უდევს.

პარიზში მხატვრებს ყოველთვის მონმარტრზე შეხვდებო-
ბით. ეს ვრცელი პროსპექტი მუდამ სავსეა მოფუსფუსე
მხატვრებით. ისინი ერთ სენაში ხატავენ გამეღვლითა
პორტრეტებს. პარიზელი მხატვარი ქუჩაში ქმნის, ქუჩაში
ჭამს და ხშირად ქუჩაშივე ცხოვრობს. ყოველივე ეს იმა-
ზე მეტყველებს, რომ ფრანგი მხატვრებისათვის უცხოა
შემოქმედებათი გარეშო, რაც უარყოფით გავლენას ახ-
დენს ხელოვანის შინაგან ორგანიზებულობასა და პრო-
ფესიულ ოსტატობაზე.

რიდესაც მათ ნახელავს ვათელიერებდი, ჩემთვის გა-
უგებარი რჩებოდა, როგორ შეიძლებოდა მოეხიბლა
ადამიანი, მით უმეტეს ხელოვნებისმცოდნე, ვადმოღერი-
ლი საღებავით გათხუპნულ ტლოს, ხოლო ასეთი ნაწარ-
მოებებით, თუ შეიძლება მათ ნაწარმოები ვუწოდოთ,
სავსეა საფრანგეთის სალონები და მუზეუმებიც კი“.

გურამ გელოვანის სურათებში ნათლად იგრძნობა
შრომის სულისკვეთება, შრომელი ადამიანის სუნთქვა
და მისი დიდი სიყვარული საქმისადმი. გურამს კარგად
ეხერხება ტიპიზაცია. მისი გმირები, შეიძლება ითქვას,

შეზრდილი არიან ყოველდღიურობასთან. ^{გურამ გელოვანი}
ლაღ ჩენი დიდი ღღერის ადამიანები არიან თვითნებ
შინაგანი წყობითა და აღნაგობით.

პორტრეტულ ნამუშევრებში გურამ გელოვანი უკვე
იცნობა საკუთარი ხელწერით, ფერწერის ხასიათით, მანე-
რით, ნათელი და სხივიანი პალიტრით.

ჩენი ცხოვრება მხატვრისაგან მოითხოვს სინამდვი-
ლის ღრმად ასახვას. მოითხოვს, რომ ხალხის მალამ
პუმანურმა იდეებმა, დიდმა აზრებმა და გრძობებმა
სრულყოფილი გამოხატულება პპოვონ ხელოვანთა მიერ
შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში.

ამიტომ არის, რომ ცხოვრების ეს მოწოდება გ. გე-
ლოვანისათვის ამოსავალი პრინციპია, ამიტომაც მისი სუ-
რათები ყოველთვის იმსახურებს მნახველის მოწონებასა
და აღიარებას.

ძველი პარიზი





ქართული ხალხური, კერძოდ გურული სიმღერებისადმი ერთ-ერთ მელიც პოლიფონიური განვითარების უმაღლესი ტიპის ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს გვაძლევს; ა. ერქომაიშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებულია ბევრი საუკეთესო, რაც თანამედროვე გურულ ხალხურ მუსიკას გააჩნია.

1907 წელს ერქომაიშვილების ოჯახი გურული ხალხური სიმღერების ჩასაწერად თბილისში მიიწვიეს. ამ დროს აქ იმყოფებოდნენ გერმანელი სპეციალისტები, რომლებმაც ფირფიტებზე ჩაიწერეს 50 ხალხური სიმღერა და 3 საგალობელი.

ანსამბლი თბილისში ჩავიდა ერქომაიშვილის მამის გიგო ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით. მღეროდა 9 კაცი. გ. ბაბილოძე, გ. იობაშვილი ი. კეჭეყმაძე, ნ. ბურძღლა, ე. მოლარიშვილი, ლ. თოიძე, ა. სალუქვაძე, და მამა-შვილი გიგო და არტემ ერქომაიშვილები.

17 წლის ა. ერქომაიშვილი მიიწვია ხალხური სიმღერების საერთო და საცკლესიო საგალობლების შესასწავლად იმ დროისათვის გურიაში ცნობილმა „დიდმა მგალობელმა“ მელიქიედეც ნაკაშიძემ.

„მ. ნაკაშიძემ, ამბობს ა. ერქომაიშვილი — მასწავლა ქართული გალობის ყველა წესი, ის ჯერ კილოს შემასწავლიდა, ხოლო ვარჯიშობის დროს მოიწვევდა რამდენიმე მგალობელს და მასთან ერთად მეც ვგალობდი. მგალობელთა შორის იყვნენ მ. ნაკაშიძე, ძმები ანტონ და დავით დუმბაძეები, ნესტორ კონტრითე და სიმონ მოლარიშვილი“. აღსანიშნავია, რომ მან ნაკაშიძისაგან ისწავლა საგალობელთა სამუსიკო ნიშნებით კითხვა. ეს ნიშნები უთუოდ ნაწილია ქართული პროფესიული სამუსიკო დამწერლობისა, რომლის ერთ-ერთი ცოცხალი მემკვიდრეც არის ა. ერქომაიშვილი. ამიტომ მათი გაცნობა მეცნიერული კვლევისა და ქართული საზოგადოებრივ-საწერლობის შესწავლისათვის არ არის ინტერესსმოკლებული. ერქომაიშვილს უბის წიგნაკში ჰქონდა ჩაწერილი საგალობელთა უმეტესი ნაწილი. მიყვება რა წერტილთა და ხაზთა მიმართულელებს, იგი მიუღის სიხუსტით მღერის ჩაწერილ საგალობლებს.

„პირველი საგალობელი, რომელიც მე ვისწავლე — ამბობს ა. ერქომაიშვილი, — იყო საერთო საგალობელი „ბუნების არსებობაზე“. გალობის წინ სხვადასხვა სავარჯიშოებს ვმღეროდი განსხვავებულ კილოზე და ასოზე. მაგალითად ყველა ხმოვანზე და თანხმოვანზე, ასეთებია: ქ. ნ. დ. პ. და სხვები“. თუ ჩვენ ოდნავ დაეკვირვებით ა. ერქომაიშვილის ამ აზრს, მივაღი იმ დასკვნამდე, რომ ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას უდიდესი ტრადიციები ჰქონია და თურმე შესრულების საუკეთესო ხარისხისათვის სავარჯიშოებიც კი გააჩნდა.

არტემ ერქომაიშვილი

სერგო ჟვანია



ასაველთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ოსტატის არტემ ერქომაიშვილის დეაწლი ხალხურ მუსიკაში დიდი და მრავალსიმომცველია. „5 წლიდან გმღეროდი — ამბობს ა. ერქომაიშვილი — შესანიშნავად მღეროდა მამაჩემი. გურული სიმღერების ყველა ხმა იცოდა. ჩვენს ნათესაბობაში კარგად მღეროდნენ და გალობდნენ ასევე დეაჩემის ძმა, ცნობილი კრიმანჭული გურიაში — გიორგი ბაბილოძე და დამწვები (2 ხმა) გიორგი იობაშვილი. მამაჩემმა, რაც საერთო და საცკლესიო საგალობლები იცოდა, ყველა შემასწავლა“. იზრდებოდა ა. ერქომაიშვილის ციდა და სიყვარული

გალობა ბუნების არსებობაზე
 ერთი დასწავლა (საგალობელი)
 ნაკაშიძის დანსწავლა და უსწავლობა
 შემოქმედება ყვარლისა და უსწავლობა
 ხმოვანებისა და თანხმოვანების
 შესწავლა უსწავლობა

„გალობა სხვა და სიმღერა სხვა — ამბობს ა. ერქომაიშვილი“



შეიღო. საგალობელში ძირითადად დიღინი და გალობის მოსმენაა საჭირო, რათა გალობა ტექნიკურად იყოს, ხოლო სიმღერაში ხმის დიდი ძალა და მოწინააღმდეგე უნდა ჰქონდეს, რომ სიმღერის გავლეს, მაგალითად, „ვახტანგური“ და „წმინდა ნინოს საგალობელი“ სხვადასხვანაირად იმღერებოდა.

ძირითადად ორი სახის საგალობლები იწყებოდა ა. ერქომაიშვილი მ. ნაკაშიძისაგან: საერო საგალობლები და საეკლესიო.

საერო საგალობლები ის საგალობლებია, რომლებიც უშუალოდ დაკავშირებულია ცხოვრების სხვადასხვა მოთხოვნებთან, რიტუალთან: მგ: „სამგლოვიარო საგალობელი ახალგაზრდისათვის“, „ხარის“, „ქორწილის საგალობელი“, „ახალ ბინაში შესულთა საგალობელი“, „საერო ძილისპირები“, „საქართველოს სიმშვენიერის საგალობელი“, „ბუნების საგალობელი“ და მრავალი სხვა.

საეკლესიო საგალობლები დაკავშირებულია საეკლესიო დღესასწაულებთან და წირვის სხვადასხვა წესებთან, რომლებსაც გალობენ „ტროპარებად“, „კონდაკებად“, „ანტიფონებად“, „იგოსებად“ და სხვ. როცა საქმე ეხება უძველესი პერიოდის საეკლესიო და საერო საგალობლებს, მათი პროფესიული სახის ნათელყოფისათვის მხედველობიდან არ უნდა გამოეუფათ ისეთი ცოცხალი მემკვიდრე, როგორცაა არტემ ერქომაიშვილი, რომლის ცოდნაც ემყარება თაობებიდან გადმოცემულ სასიმღერო ტრადიციებს.

ქალწული სიქაძული
სავალისი (სავალისელი)

გ ი ხ ა ნ ი ლ ე ა ნ ქ ა ლ წ უ ლ ი მ ს ი ქ ა ლ წ უ ლ ი
 ტ ი ხ ა ნ ი ლ ე ა ნ ლ ე ა ნ მ ს ი ქ ა ლ წ უ ლ ი
 ლ ვ ი ს ი ს მ ე ზ ე ლ ი ; ო რ ი ე ლ ს ა მ ე ჯ ე
 უ ო ჯ ე ლ ი - - - - - გ ა დ ი ლ ე მ ე .

1911 წელს გალობის ხელოვნებაში დაოსტატებული ა. ერქომაიშვილი მიღის ცხაკაიაში, აბაშაში და გვეგჭოროში, სადაც ასწავლის სიმღერა-გალობას. ვეგეჭოროში (მარტვილში) ის გაეცნო შესანიშნავ მაგალობელ დიმიტრი (დიტო) ჭალაგანიძეს, რომელსაც დიდი სიამაყით იფინებს ახლაც, როგორც საგალობელთა დიდ მწოდნეს.

დასავლეთ საქართველოში გალობის ორი კილო იყო ცნობილი, ეს იყო გურიაში „დუმბაძეების კილო“ და სამეგრელოში „ჭალაგანიძეების კილო“. ცნობილია, რომ დასავლეთ საქართველოში საეკლესიო და საერო საგალობელთა გალობის წესები სავალი იყო, საერთო იყო ტრადიციულად მათი განვითარების გზები, რადგან ისინი ძველი კოლხური კულტურის ძირითადი წყაროდან ერთად გამოყვენი შენდგომ საუკუნეთა ორომტრიალს, მიუხედავად კუთხური ინდივიდუალობისა და განსხვავებისა. ა. ერქომაიშვილმა მთლიანად შეისისხლხორცა დასავლეთ საქართველოს კერძოდ აჭარა-გურისი, იმერეთ-სამეგრელოს ხალხური შემოქმედება, მან შესანიშნავად იცის იმერული „ლაშქრულები“ და „მგზავრულები“, მგერული „ოლია“, „ჩელა“, „ოჩენებე“ და სხვა სიმღერები, 1917

წელს მან ძმებთან ერთად შეკრიბა ანსამბლი 12 კაცის შემადგენლობით და კონცერტები გაართა დასავლეთ საქართველოს ქალაქებში, სოფლებსა და კურორტებზე.

1925 წელს ა. ერქომაიშვილი ბათუმის მტვირთავი მუშების არტელმა მიიწვია ხალხური სიმღერების მასწავლებლად და ხელმძღვანელად. გუნდი პირველ ხანებში 20 კაცისგან შედგებოდა, ხოლო შემდეგ 50 კაცამდე გაიზარდა, მის რეპერტუარში შედიოდა დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერები.

1927 წელს ქუთაისში გაიმართა ქართული ხალხური მუსიკის ხელოვანთა, „მომღერალთა გუნდების შეჯიბრი“, სადაც პირველი ადგილი დაიკავა ბათუმის გუნდმა ა. ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით.

1929 წელს მიიწვი საქართველოს ხალხურ მომღერალთა ოლიმპიადა, რომელიც ჩატარდა ქ. თბილისში. ოლიმპიადაზე მონაწილეობის იღებდა 30 გუნდი. აქ პირველი ადგილები დაიკავა გუნდებმა ა. ერქომაიშვილის და კუხიანის ხელმძღვანელობით.

ლენინგრადის მუსიკალურმა საზოგადოებამ პროფესორ კუშნაროვის თოსნობით მიიწვია გამარჯვებული გუნდები, რათა გაეცნობდნენ ქართულ ხალხურ სიმღერებს.

1930 წელს ლენინგრადში დიდი წარმატებით ტარდებოდა კონცერტები, რომლებიც მონაწილეობს სამი ხალხური გუნდი: ა. ერქომაიშვილის (გურული), გ. ჯიღარის (კახური) კ. პაჭკორიას (იმერული) და მოცეკვავეთა ანსამბლი ჩახავას ხელმძღვანელობით.

ჩვენ, ლენინგრადის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორებმა და დოცენტებმა, მოვისმინეთ ქართული გუნდების საჩვენებელი კონცერტი, რის გამო გამოეხატებოდა ჩვენს გულწრფელ აღფრთოვანებას და ღამბა განცხადებას ამ ხელოვნებით. შესანიშნავი ოსტატობა გურულებისა, ეპიკური ძალა იმერლებისა და ლირიკულობა კახელებისა ჩვენ არასდროს დაგვაიწყებება.

დიდ მადლობას გუხდით ყველა შემსრულებელს და მათ ნიჭიერ ხელმძღვანელებს: ჯიღარის, ერქომაიშვილს და პაჭკორიას — ა. ჯიტომისკი, ნ. ნიკოლავე, ი. ტიულინი.

შემდეგ გუნდები მართავენ კონცერტებს მისსკოში, ხარკოვიში და მოსკოვში. ს. ორჯონიძემ ისინი კრემლში მიიწვია და გულთბილი შეხვედრა მოუწყო თანამემამულეებს. ამ შეხვედრაზე უსურულად ა. ერქომაიშვილის მიმღერა „ლენინ, ოქტომბრის ბელადო“.

1934 წელს ა. ერქომაიშვილი აგრძელებს თავის საგუნდო მოღვაწეობას ბათუმში, ამავე წელს თბილისში ჩატარდა ამიერკავკასიის, აზერბაიჯანის, სომხეთის და საქართველოს ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადა, სადაც ბათუმის გუნდმა, ა. ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით კვლავ პირველი ადგილი მოიპოვა.

1950 წელს ა. ერქომაიშვილი გადმოიღის მახარაძის კულტურის სახლის მომღერალთა გუნდის ხელმძღვანელად. 1951 წელს VII რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე პირველ ადგილს იკავებს მახარაძის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი. ა. ერქომაიშვილს გადაეცა დიპლომი და მედინჯა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება.

როგორც ახალგაზრდა მწერლებისათვის, ისე ძველი სათვის.

მარქსისტული ფილოსოფიით შეიარაღებული კრიტიკოსი სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებს სწორად და დამაჯერებლად აკრიტიკებდა. ცხოვრების მსატრუნულად ასახვის დროს მწერლობისაგან რეალიზმის პოზიციებზე დადგომას მოითხოვდა.

„... ჭეშმარიტი, უღრმესი და პერსპექტიულად ფართო რეალიზმი, ეს ჩვენი სოციალისტური რეალიზმია“. წერს იგი ერთ-ერთ თავის წიგნში. მნიშვნელოვანია, რომ ბენიტო ბუაჩიძემ ჯერ კიდევ 30-იან წლებში მოგვცა ამ საკითხის ძირეული გაშუქება.

ბურჟუაზიული კლასიკური ლიტერატურის შესახებ იგი წერდა: „კლასიკური ბურჟუაზიული ლიტერატურა ხასიათდება უდიდესი რეალიზმით. ის შედის ჩვენი მეგვიდრეობის ძირითად ფონდში. ბევრ რამეს ვსწავლობთ ჩვენ ამ რეალიზმიდან და მომავალშიც ბევრ ვისწავლით“.

მიუხედავად ამისა, ბ. ბუაჩიძე ბურჟუაზიულ რეალიზმს არ სთვლიდა სრულყოფილად. კრიტიკოსის აზრით, ამ რეალიზმს მაინც აკლდა სისრულე.

მაგალითისათვის ბ. ბუაჩიძე ასახელებს ბალზაკს. კრიტიკოსს მოჰყავს მარქსისა და ენგელსის აზრი ბალზაკის შესახებ: „ენგელსი აღნიშნავდა, რომ მან საფრანგეთის საზოგადოებრივ ეკონომიური ცხოვრების შესახებ ბალზაკის ნაწარმოებებიდან მეტი გაიგო, ვიდრე პროფესიონალი ისტორიკოსების, ეკონომისტებისა და სტატისტიკოსის ყველა წიგინდან. ასეთი დიდი რეალისტი იყო ბალზაკი“ — დასძენს კრიტიკოსი. მაგრამ იყო თუ არა ბალზაკის რეალიზმი სრულყოფილი, ამის შესახებ ბ. ბუაჩიძე გვაპასუხობს: „ბურჟუაზიული რეალიზმი საბოლოოდ მაინც არ იყო რეალისტური, ის ბევრ რამეს ვერ ხედავდა და თავისი კლასობრივი ბუნების გამო არც შეეძლო დაენახა“. ამგვარად ბ. ბუაჩიძემ ზღვარი დასდო ბურჟუაზიულ რეალიზმსა და სოციალისტურ რეალიზმს შორის.

იგი გაცილებით მეტ მოთხოვნებს უყენებდა სოციალისტურ რეალიზმს. „სოციალისტური რეალიზმი არ იქნება სოციალისტური, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, თუ მან ვერ გამოიყნო ჩვენი ზეალინდელი დღე, თუ ის მიკლებულია პერსპექტივებს და არ მიისწრაფის წინ, თუ ის გაქვინთილი არ არის პრობლემებით და არ შეიცავს არაჩვეულებრივად მოძრავი ეპოქის დიალექტიკურ განვითარებას“.

შეკითხავა — თუ რა არის სოციალისტური რეალიზმი, კრიტიკოსი პასუხობს, რომ ის არის ჩვენი სინამდვილის ცხოვრების დრამა აღქმა ცოდნის საშუალებით, მისი ტიპური და არსებითი მხარეების გამოვლინებით.

შემდეგ კრიტიკოსი ბრწყინვალედ განმარტავს რევოლუციურ რომანტიკას. იგი მას განიხილავს, არა როგორც ცალკეულ, განსხვავებულ, პარალელურ მოვლენას სოციალისტური რეალიზმისაგან, არამედ მის ორგანულ ნაწილს. „სინამარსი, რომელსაც ჩვენ ვგულისხმობთ რევოლუციური რომანტიკის ცნებაში, ბუნებრივად და ორგანულად შედის სოციალისტური რეალიზმის ცნებაში. რევოლუციური რომანტიკა ბრძოლაა მომავალი იდეალებისათვის, — ეთნუზიაში კი სოციალისტური რეალიზმის თვისებაა“.

მეზრძოლი კრიტიკოსი

ელენე კვიციანი



ენიტო ბუაჩიძე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ძალა იყო ოცდაათიანი წლების ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში.

ჯერ კიდევ 18 წლისას სამოღვაწეო ასპარეზზე ვხვდავთ. ობიექტური, პრინციპული კრიტიკოსი დღითი დღე იზრდებოდა, ცოდნას იძენდა, თავისი ნიჭითა და უნარით საფუძვლს უყრიდა, გზას უკაფავდა მარქსისტულ-ლენინურ ლიტერატურულ კრიტიკას საქართველოში.

25 წლის ასაკში ბენიტო ბუაჩიძე უკვე აღიარებული იქნა მისი მახვილი სიტყვა და ბასრი კალამი ავტორიტეტული იყო



იგი აღნიშნავს, რომ სოციალისტურ ლიტერატურასა და ხელოვნებას სრულიად არ ესაიწროება რომანტიკული „ოროფები“ და სხვადასხვა უსიციოესი სქემები, რადგანაც მისი ხვალისდელი დღე ყოველგვარ რომანტიკულ რომანტიკულია. განსხვავება იმაშია, რომ ოცნება ან უკვე გადაიქცა სინამდვილედ, ან ემზადება სინამდვილედ გადასაქცევად. ფუძე მოცემულია და მიმავლის კონტრულული მიხსნაშობა ნათელი.

ოცნებასა და ფანტაზიას ბ. ბუაჩიძე განიხილავს, როგორც სოციალისტური რეალიზმის თვისებებს. „... თუ მწერალი, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის გზით მიდის, არ ძალუბა იოცნებოს, — წერს იგი, — თუ მას არ გააჩნია ფანტაზია, თუ ის ფაქტით ვერ გადაიორიებება მომავალში და არ ფიქრობს მომავლის შემოქმედებით გაფორმებაზე, ასეთი მწერალი არ არის სოციალისტური რეალისტი... ჩვენი ოცნებანი და ფანტაზია მთლიანად ეყრდნობა რეალურ სინამდვილეს და მის განვითარებას. ამის გამოც ეს ფანტაზია სრულიად თავისებური“. ამ ციტატებიდანაც ჩანს, თუ რადენად სწორი, ნათელი და სადღეისოა ბუაჩიძის მიერ სამი ათეული წლის წინათ გამოქმნილი შეხედულება ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორიულ საკითხებზე.

თორიულ საკითხთა შორის ინტერესმოკლებული არ არის ბუაჩიძის მიერ ფორმისა და შინაარსის საკითხის გაშუქება, რომელშიც ის ფორმალისტური სკოლების წარმომადგენელთა ედავება. იგი ამტკიცებს, რომ ამ მცდარი აზრების ფესვები ბურჟუაზიულ მეცნიერთა მრწამსში უნდა ვეძოთ, რომელნიც ხელოვნების ისტორიას განიხილავენ, როგორც მხოლოდ ფორმის ისტორიას და მთლიანად უგულებელყოფენ შინაარსს. (მაგ. ვ. ჰაუსჰერტინი). ასეთი მიდგომა საკითხისადმი ახასიათებს ფორმის სუბსტანციონალიზმის აღიარებულ და საერთოდ დეალისტურ მიდგომას ფორმისა და შინაარსის პრობლემებისადმი.

ბუაჩიძე კი ფორმასა და შინაარსს განიხილავს ერთ მთლიანობაში: „ფორმა და შინაარსი მხატვრულ ნაწარმოებში შედლებული და განუცალკევებელია. მათი დაცილება და ცალკეული ორიენტების მოცემა მიგვიყვანს სქოლასტიურ აბნეულობამდე“.

შემდეგ კრიტიკოსი გვისამბუთებს, თუ რამდენად უაზრო და უმიზნოა შინაარსიდან განცალკევებულად ფორმის ჩამოსხმა „ჯერ არასებელი მოსალოდნელი შინაარსისათვის“. ბ. ბუაჩიძე დასკვნის: „ფორმის მრავალგვარი სახეების თანამიმდევრობა, ვანრების რიგი, შინაარსით არის განპირობებული და მიუხეობრივად გადაკვეთილი“¹.

დღეს ჩვენი ისეთი მიდგომა უცხო არ არის, მაგრამ ბ. ბუაჩიძე ამას წერდა 1927 წელს, როდესაც ფორმალისტური ლიტერატურული მიმდინარეობანი გზას უხეზდნენ ახალგაზრდობას, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ბევრ მიღავლეს.

საინტერესო და მნიშვნელოვანია ბუაჩიძის შეხედულებანი მასისა და ხელოვნების ურთიერთობის შესახებ.

ხელოვნების სხვადასხვა სახეების საწყისად და მასაზრობელ წყაროდ კრიტიკოსი სინერგულ ხელოვნებას ასახე-

ლებს. პირველი შემოქმედება, სადაც არ ჩანს ავტორის პიროვნება დაც თვით ხალხი არის პირველი ხელოვნების შემქმნელი, სწორედ ეს ხალხური შემოქმედება მიაჩნია ბ. ბუაჩიძეს ხელოვნების ფუძე და პოეტების მიმცემა. „ის არის ძირი, დაურეტელი საწყისი და გამარტლება ხელოვნების ყველა სახეების, ამავე დროს ერთადერთი მატარებელი ქმედითი ენების, შინაგანი პოეტადობის“.

ამასთან ერთად კრიტიკოსი აღნიშნავდა, რომ ქართული ფოლკლორი მეტად მდიდარია ხელოვნების სხვადასხვა სახეობით, რომელთანაც ქართულ ხელოვნებას მუდმივი ურთიერთობის ძაფი უნდა ჰქონდეს გაბმული... თუ ამ ჯანსაღ საწყისს მოსწყდა ხელოვნება, ის უკვე იფიტება და თვითმზუნური ხდება და ბუნებრივ გზას ამცდარი, კარგავს თავის სახის ნამდვილ ნიშნელობას“.

რა მიზეზით წყდება ხელოვნება ხალხს? ამ საკითხზე კრიტიკოსი პასუხობს, რომ ეს ხდება მხოლოდ კლასობრივ საზოგადოებაში, განსაკუთრებულად ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, სადაც გაბატონებული ფენა ხელოვნებას გასართობ საგნად აქცევს. ხალხისაგან მოწყვეტილი ხელოვნება დამახინჯებული, განადგურებული რჩება. ბ. ბუაჩიძე იხსენებს რ. ვაგნერის აზრებს: „თუ ხელოვნება თავის მაცოცხლებელ საზრდოს ხალხისაგან არ იღებს, თუ მისი ფესვები არ ეხება და არ გამომდინარეობს ამ ფენიდან, მაშინ ის მკვდარი და უსიციოესო იქნება“².

კრიტიკოსი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხალხურ შემოქმედებას და აღნიშნავს, რომ მუშათა მასის მისწრაფება სულიერი საზრდოს ქონებისადმი ნაწილობრივადც არ არის დამაკაფოტლებელი, და მიზეზად ასახელებს ფართო მასისათვის გაუგებარ, მაშინ არსებულ, უცხო ლიტერატურულ მიმდინარეობებს. „ცმის ფერს ყანწლების“ შემოქმედებაზე ბ. ბუაჩიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ხალხისათვის, ფართო მასისათვის უცხო და შეუსაბამო შემოქმედებას არ შეუძლია მათთვის სულიერი საზრდო მიეცე. აღმშენებლობის პათოსით გატაცებულ მუშათა მასას კი უფრო მეტად სჭირდება იგი და საერთოდ როდესაც „ყოველდღიური ცხოვრება ყოველ მხრივ აღმშენებლობით ფერხულშია ჩაბმული, ხელოვნების თანამედროვეობასთან შეფერვებლობა უფრო თვალსაჩინო და მტკიცენული ხდება. მუშათა კლუბებს ჰყავს თავისი პოეტები, დრამატურგები, სცენის მოყვარენი, მომღერლები და სხვანი. მიუხედავად ამ შემოქმედების ხარისხობრივი თვისებებისა ის ფაქტი, რომ მას ჰყავს თავისი აუდიტორია, „რომელიც უშმენს, იგებს, უყვარს და მკაფოფილება მით“, დამამკიცებელია, რომ მას აქვს დიდი მითხვენილება ხელოვნებისადმი და ამასთან ფრიად დაურეტელი შემოქმედებითი პოეტისა“.

საინტერესოა მისი დამოკიდებულება გლეხობის მასიური შემოქმედებისადმი. თუმცა იგი ხაზს უსვამს ამ ორი ფენის ხელოვნების განსხვავებულობას, საბოლოოდ მაინც ორივეს ერთი სახელწოდებით აერთიანებს.

„ორივე, როგორც გლეხური, ისე მუშური სტიქიური შემოქმედება და შეიძლება მოთავსდეს ხალხური შემოქმედების მცნებაში. ეს არის ფუძე, რომელმაც უნდა მისცეს სიციოესლე

¹ ბ. ბუაჩიძე „ლიტერატურა და თანამედროვეობა“, გვ. 165.

² იქვე, გვ. 171



კრიტიკოსი ბენიკო ბუაჩიძე

ბ. ბუაჩიძე ღრმად უდგება მაყურებლისა და შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულებას და საინტერესო დასკვნები გასაქვს.

„ხალხურ შემოქმედებაში თითქმის ერთად თავსდება შემოქმედით და ამთვისებელი. კოლექტიურ ჯამში თითოეულს თავისი წვლილი შეაქვს, რითაც იმლება ზღვარი შემქმნელსა და ამთვისებელს შორის, რომელიც უფსკრულად იქცევა კლასიკური საზოგადოების დროს“.

კრიტიკოსი იქვე დასძენს, რომ შემოქმედების და ამთვისების გათანაბრება შემდეგი განვითარების გზებზე კარგავს წინასწრობას.

დაკვირვების შედეგად ბ. ბუაჩიძე უცნაურ ფაქტზე მივიკითხებ სახელდობრ „ამთვი სებელ მამასამ გაუსწრო შემოქმედ ნაწილს“ (ხაზი მისია ე. კ.)

ეს ფაქტი თვითონაც პარადოქსალურ მოვლენად მიაჩნია. მან, როგორც მარქსისტული ფილოსოფიით აღჭურვილმა კრიტიკოსმა, კარგად იცის, რომ პირიქით უნდა ხდებოდეს. სხვაგვარად ხელოვნება ვერ გახდება ზემოქმედით მასზე.

აი, რით ხსნის ის ამ უცნაურ ფაქტს: „ახალი ცხოვრების მშენებელს მუშურ-გლეხურ მასას საკმაოდ გამახვილებული, განვითარებული უნარი აქვს ათვისებისა და ინსტიტუტური ლტოლვა საკუთარ ბუნებასთან შეფარდებული სულიერი საზრდოს საჭიროებისა...“

ამასთან ერთად ის ბრძოლაში და საქმიანობაში იმდენად გამომრძედილია და კლასიკური ალღო იმდენად მახვილი აქვს, რომ „კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებს ბურჟუაზიული სული სკვეთების ნარჩენებს“ („ლიტერატურა და თანამედროვეობა“ გვ. 174. ხაზი ჩემია ე. კ.)

აქედან ცხადია, — ხელოვნების ჩამორჩენილობის მთავარ მიზეზად კრიტიკოსი კვლავ წარსულის გადანაშთებს ასახელებს.

თუ რაში მდგომარეობს ჩამორჩენილობა ხელოვნებისა და როგორია მისი სახე, ამის დასასაბუთებლად სამ მაგალითს გვისახელებს:

1. დამახინჯებული რაობის გამო მიუწვდომელია მასისათვის (იგულისხმება ამთვისებელთა მასა ე. კ.)
2. უცხო და შუუფარდებლობა.
3. არ გამომდინარეობს მისი ბუნებიდან და ამიტომ ვერ სწევება და ვერ ბადებს მასში გაცნადს, რითაც უშიზნო უაზრობას წარმოადგენს.

კრიტიკოსი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ თუ ხელოვნება მასის მოთხოვნილების გარეშე დგას და თავისთავით არის შეფარდებული, ფორმისა და შინაარსის შეუხამებლობას იწვევს და საბოლოო ჯამში თვითმიზნური ხელოვნების ნიმუშად გვეკლინება, რომელიც მხოლოდ ვიწრო ფენის გასართობად რჩება.

„ამ მიზეზით ეს ხელოვნება სცილდება მასას. მეორე მხრე — „შინაური“ შემოქმედება (ლაპარაკია ხალხური შემოქმედების შესახებ ე. კ.) ატარებს ყველა ზემოწამოვლილ უარყოფით თვისებებს, რის გამოც აშკარადება ერთი შეხედვით პარადოქსალური ფაქტი: ამთვი სებელ მამასამ

მასის ხელოვნებას და რომლიდანაც უნდა გამომდინარეობდნენ პიროვნული შემოქმედნი. ამ ფუქტს უნდა დაეყრდნოს თუ მას სურს, რომ მისი ქმედითი სახე არ დარჩეს საზოგადოებრივი დირებულეების გარეშე (ხაზი ჩემია ე. კ.)

ამგვარად, თვითველი პიროვნების შემოქმედებითი გზა კრიტიკოსთა ხალხურ შემოქმედებას დაუკავშირა. ასე ღიღროს ანიჭებს ბ. ბუაჩიძე ხალხურ შემოქმედებას. მიუხედავად ამისა, შეკითხვაზე — დასაშვებია თუ არა დღეს ხალხური შემოქმედების დონით დაკმაყოფილება, იგი უარყოფითად პასუხობს. მას მასიური შემოქმედება ხელოვნების მხოლოდ ჯანსაღ საწყისად მიაჩნია, „რომლიდანაც გამომდინარე უნდა შეიქმნას მთლიანი და ცოცხალი სახე ხელოვნებისა, რომელიც ამ საწყისის გამო იქნება უშუალო დამოკიდებულებაში მასის სულიერ მოთხოვნილებასთან“.

ამ ეტაპზე არსებულ ხალხურ ხელოვნებას იგი არ სთვლის სრულყოფილად, ვინაიდან: „ხშირად ის უსისტემოა და რეგრესიული, თან სდევს ფორმის პრიმიტიული, ტრადიციული ყალიბი. მუშათა პოეტებს აშრწევიათ ანბანის უცოდინარობა და გულბრწყილო გაცნობება სახსოვნიდებელი ელემენტებისა“ — ამოიბს კრიტიკოსი.



გაუსწრო შემოქმედ მასის რაობას“ (ხაზი მისია).

რა თქმა უნდა, ეს ფაქტი კრიტიკოსს დროებით მოვლენად მიანია. ის გამოსთქვამს იმედს, რომ ხელოვნების ფუძედ კვლავ დარჩება მასიური შემოქმედება, როგორც საწყისი ხელოვნების ყველა სახეობისა და მისი შემდგომი განვითარების პოტენციის მომცემი. იგი აღზარდა წაწველა 21—27 წლების ქართულ ხელოვნებას და სასარგებლო დასკვნები გააკეთა, გონებით უკვე მთმომიფიქრებულმა კრიტიკოსმა, მაგრამ ასაკით მხოლოდ 22 წლის ახალგაზრდას.

ბ. ბუაჩიძის წიგნში „ხელოვნების მიმდინარე საკითხები“ აღნიშნულია ხელოვნების ჩამორჩენილობის კონკრეტული ფაქტები და მისი გამომწვევი მიზეზები, — ამ მიზეზთა აღმოფხვრის საშუალებანი.

საქართველოში 30-იან წლებში მხატვრობა განზე, იზოლირებულად იდგა საერთო საქმიანობიდან. ბ. ბუაჩიმე აღნიშნავს ხმა და მხატვრო: აკადემიის და „მხატვართა საზოგადოების“ წინააღმდეგ, „...მათი დიდი ნაწილის საქმიანობა დროისა და სივრცის გარეშე მიმდინარეობს. ჯერ მხატვართა არცერთი ფენას, საჯაროდ, საზოგადოებრივად არ დაუყენებია საკითხი ხელოვნების რევოლუციურ თანამედროვეობასთან ურთიერთობის შესახებ.“²

კრიტიკოსი აღფრთოებულია მხატვართა საზოგადოების უმოქმედობით. აღნიშნავს, რომ „ქართველ მხატვართა საზოგადოების“ ერთადერთი საქმიანობა რამოდენიმე წელიწადში ერთხელ სურათების პატარა გამოფენა, რომელიც იმდენად დაშორებულია თანამედროვეობიდან, რომ თამამად შეიძლება მეცრამეტე საუკუნის რომელიმე პერიოდად გვევლინებინა. განსაკუთრებით გულსტიკივლით აღნიშნავს კრიტიკოსი იმ ფაქტს, რომ „საზოგადოების“ არამც თუ რაიმე კარგი გაკვეთილია ახალგაზრდობის წამოსაწყვად, „არამედ ყოველნაირად ხელს უშლიდა მათ აღზრდას, გამოიწვინა და სწორ გზაზე დაყენებას.“⁴

ეს საკითხი დღესაც აქტუალურია. ხელოვანის ცხოვრებიდან იზოლირება მის შემოქმედებით სიკვდილს უდრის. არსებითად ხელოვნების პრაქტიკა ცხოვრება არის. რაც უფრო მჭიდროდ იქნება დაკავშირებული ხელოვანი მასებთან, მით უფრო კარგად აღიქვამს ის ცხოვრების პროცესს, გაიყნობს ადამიანებს, რის შედეგადაც გაცილებით იოლი იქნება მისთვის შექმნას დიდი ტილოები, სრულად ასახოს სახეები, გამოაჩუქებოთ მინუშნეტები.

ამასთან ერთად კრიტიკოსი ვერ ურიგდება იმ აზრს, რომ ზოგიერთი მხატვარი არ ემსახურებოდა რევოლუციას, არ იყო ახალი ყოფის ორგანიზატორი. ამ ბრალდებას ის უყენებდა არა მარტო მხატვრებს, არამედ ხელოვნების სხვა დარგის წარმომადგენლებსაც.

ბ. ბუაჩიმე მიუთითებს ხელოვნების აპარატის მუშაობის მრავალ ნაკლზე და ძირეულად ეხება ხელოვანთა კადრების განაწილების საკითხს. კოლექტივიზაციის რაიონები და საწარმო ცენტრები, ხალხი, რომელიც დამკვერელი ტემპებით

აწარმოებს ცხოვრების გადაკეთებას, მხატვრულ სასრდის ითხოვს, (აღნიშნავს კრიტიკოსი). მაგრამ მათ ნამდვილ, მასისათვის აუცილებელ და მის გამეორებასთან შეფარდებულ ხელოვნებას ვერაფერ აწვდის: „მუშათა რაიონებისათვის, იშვი-ათად პროფინციისათვის, მხოლოდ მეორეხარისხოვანი „ხელოვნებას“ იმეტებენ, ვიმორტო, ისიც იშვიათ შემთხვევაში“³.

კრიტიკოსი მოითხოვს — მნიშვნელოვანი კადრი ხელოვნების მუშათა გადსაროლილი იქნეს „...იქ, სადაც მუშა წარმოების ტემპს სწევს, სადაც გლეხი წარსულის კომპარს მუშეობს“.

ამის სისრულეში მოსაყვანად მთავარ ხელოვნებას ბ. ბუაჩიმე ხელოვანთა ბრიგადების შექმნას უკანახებს. თუ როგორი უნდა იყოს ეს ბრიგადები, ამის შესახებ კრიტიკოსი შემდეგ პასუხს გაჟღერებს: „ეს ბრიგადები უნდა იყოს რევოლუციური ენთუზიაზმის გაძლიერებელი, ახალი ადამიანის ფსიქიკის, განწყობილების ორგანიზატორი და არა წარსულის მოიფხიფე“.

როგორც ვხედავთ, ეს სადღეისო საკითხიც არის. მას სრულიად არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა, აქტუალობა. იგი აკადემიურ თეატრულს მოუწოდებს ზოგიერთი სპექტაკლის გატანას კოლექტივიზაციის მთავარ რაიონებში. „კოლექტივიზაცია დღეს ფორტია, არანაკლებ სასტიკი, ვიდრე ხელმართული სამოქალაქო ომი“.

მუსიკალური ხელოვნების დარგიც არ აკმაყოფილებს ბ. ბუაჩიმეს. იქაც ადგილი აქვს ფორმისა და შინაარსის შეუხამებლობას: „რევოლუციონურ სიტყვებს ძველი მოტივებით მღერიან“.

კრიტიკოსი აღფრთოებულია, რომ ხელოვნების წარმომადგენელი უფრო თავიანთი სამოქმედოზე ზრუნავენ, ვიდრე ხალხის სულიერი საზრდოზე. ისინი, გასტროლიორები გატაცებულნი, ქართულ მუსიკის ფონიდან უკანასკნელ თანხას ახარჯავენ მათ. „დღეს გაცილებით უფრო უდიდესი კულტურული ასევე ერთი მოძრავე სინთეტიური ბრიგადა“ — თეატრი წარმოების კოლექტივიზაციის ფორმზე, ვიდრე ორიგინალზე გასტროლიორი და ოპერის მუშეუბის სიყვარული.

ამ ასრებში, შესაბამის, განცვიფრებაში მოიყვანოს ვინმე, შეიძლება კიდევ ცილი დასწამოს მას, თითქმის ბ. ბუაჩიმე საოპერო ხელოვნების წინააღმდეგ ყოფილიყოს განწყობილი. პირველყოფისა, მას მხედველობაში ჰყავს გასტროლიორები, „რომელთა ტკიბილი ხმა სხვებთან ერთად ატკიბოდა და აბრუებდა „მთავარხელოვნებას“. გასტროლიორები ვერაფრით ვერ ემსარებოდნენ ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას, თანებენ კი, განცვიფრული ქართული მუსიკალური ხელოვნების გასაძლიერებლად, მათზე ინაჯებოდა, რომელთა დანიშნულება იყო გაერთოთ ხალხის ზედა ფენა. რაც შეეხება ადგილობრივ საოპერო ხელოვნებას, ის კვლავ ძველი გზით მიდიოდა, იქ არც რევოლუციის შუკი იყო შეტანილი და არც ეროვნულ მუსიკას ეიმობდა მნიშვნელოვანი ადგილი. წლიდან წლამდე ძველი რეპერტუარი კვებადნენ ხალხს, ოპერაში ყველაფერი ისე იყო დაყენებული, როგორც ნახევარი საუკუნის წინ, ამის გამო უწოდებს მას კრიტიკოსი, „ოპერის მუშეობს“.

რაც შეეხება სინთეტურ ბრიგადებს, ბუაჩიმეს ის დიდი

² ბუაჩიმე „ხელოვნების მიმდინარე საკითხები“, გვ. 21
³ იქვე, გვ. 25



მასშტაბით ჰქონდა გააზრებული. ბრიგადებში მონაწილეობა უნდა მიეღო მწირობებს, მხატვრებს, მომღერლებს, აკადემიური თეატრებისა და ხელოვნების გამორჩენილ მოღვაწეებს.

ამ საკითხების მოსაგებებლად ბუჩაქიძე მოითხოვდა საბჭოთა საზოგადოებრივი აზრის მოზიარებას, თავი ხელოვნების მუშაკების საზოგადოებრივი ალლის განმხილველებს, ხელოვნების კავშირის და ხელოვნების მთავარმმართველობის აქტივებს.

ხელოვნების საკითხების მოუწესრიგებლობაში მთავარ დამნაშავედ ბ. ბუჩაქიძე „მთავარხელოვნებას“ სთვლიდა.

„ის პასიურია, უსახო, არავითარი მხატვრული პოლიტიკა არ გააჩნია, შემთხვევის ანაბარად ასრულებს მხოლოდ ცუდი რეგისტრატორის როლს“.

სხვადასხვა ხელოვნების დარგების შესწავლისა და ანალიზის შედეგად ბუჩაქიძე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ დაუქსებულებები, რომელნიც ხელს უწყობდნენ ქართული ხელოვნების წინსვლას, თავისი პასიურობით, აპატიითა და რეგრესული მიმდინარეობა მფარველობით, პირიქით ხელს უშლიან მის სწორი გზით განვითარებას. საწარმოო ძალთა გიგანტურმა ზრდამ, სახალხო მეურნეობის სოციალისტურ საწყისებზე გადასვლამ, საქართველოს ეკონომიკურმა და კულტურულმა აღორძინებამ შექმნა პირობები ხელოვნების წინსვლისა საქართველოში. ახლა უკვე აღარ ჰქონდა ადგილი იმ პარადოქსალურ მოვლენებს შემოქმედსა და ამთვისებელს შორის, რომელთაც ბუჩაქიძე საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების ადრეულ პერიოდში ლაპარაკობდა.

ბუჩაქიძე, როგორც ობიექტური კრიტიკოსი აღფრთოვანებით წერდა: „ქართველმა პროლეტარიატმა კულტურის და ხელოვნების მრავალი მნიშვნელოვანი ძეგლი მიიღო მეგვიადროებით... მაგრამ არასდროს ქართულ ლიტერატურას და ხელოვნებას არ უნახავს ასეთი სწრაფი, არაჩვეულებრივი და მრავალფეროვანი აღორძინება, როგორიც მან პიკოპო პოლოეტარიატის დიქტატურის დროს. არასდროს საქართველოს არ ჰქონდა ასეთი მაღალი თეატრალური კულტურა, ამდენი მოქმედი თეატრალური ორგანიზმი, რასაც დღეს ჩვენ ვხედავთ“. მის მართალ კალამს არც სახვითი ხელოვნების წინსვლა გამოჩნენია. მხატვართა შორის ბუჩაქიძე განსაკუთრებით გამოიყოფოდა ე. გუდიაშვილს, აღნიშნავს მის უხადლო ნიჭს, წინსვლას, მისი შემოქმედების განუმეორებლობას: „მეტისმეტად სანდერესოა კულტურის მწვერვალზე მყოფი გუდიაშვილის შემოქმედება, რომელიც, საკაემირო მასშტაბით, ხელოვანთა პირველ რიგებში დგას. — ამბობს კრიტიკოსი. იქვე აღნიშნავს ე. კაკაბაძისა და ახალგაზრდა მხატვრების ირ. თოძისა, კ. სანაძისა და ა. ქუთათელაძის მიღწევებს.

ბ. ბუჩაქიძე ხაზს უსვამს ქართული მუსიკის ინდივიდულობას და მრავალფეროვნებას: „... ქართული მუსიკა ორგანიზულად დაყრდნობა ხალხურ შემოქმედებას, გახდა მრავალფეროვანი, ინდივიდუალური და მდიდარი“.

კრიტიკოსი აღნიშნავს რეჟოლუციის ღვაწლს ქართული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების საკითხში. „რეჟოლუ-

ციამ შობა ქართული ოპერა“. ამჟამად საქართველოში თავისი კომპოზიტორები და კეთს რამდენიმე მაღალი ღირსების ოპერა. („აქსელსომ და აქუსი“, „დაისი“ ზაქარია ფალიაშვილისა, „შოთა რუსთაველი“ — დ. არაყიშვილისა, „თამარ ციხორი“ — ანდრია ბალანჩაიასა, „ქეთო და კოტე“ — ვ. დოლიძისა) ამასთან ერთად კრიტიკოსი არ იფიქრებს ახალგაზრდობის (ლაპარაკია 30-იან წლებზე. ე. კ.) გ. კილაძის, ი. ტუხუაძის და მ. შველიძის მიღწევებს.

ქართული კინოხელოვნების პირველი პერიოდი არ აკმაყოფილებდა კრიტიკოსს, აღნიშნავდა ეგზოტიკით ზედმეტ გატაცებას.

კრიტიკოსის ღრმა რწმენით, ახალგაზრდა კინორეჟისორებმა ნ. შენგელაიამ, ლ. ესაკიამ და დ. რონდელმა გარდატეხა მოახდინეს კინოხელოვნებაში და დღეს: „ქართული კინო აღინიშნავს მნიშვნელოვან წინსვლას ფართო გზაზე დგას“. იქვე აღნიშნავს მიხეილ ჭიაურელის დიდ მოღვაწეობაზე ქართულ კინოხელოვნებაში.

რაც შეეხება თეატრალურ ხელოვნებას, სახვითი სამართლიანი კრიტიკოსის აზრი, რომ კოტე მარჯანიშვილის „ფუნტეტი ოკუბუნა“ იყო საწყისი ქართული საბჭოთა თეატრის ნამდვილი აღორძინებისა. ეს იყო უდიდესი იდეურ-ეთიკონალური შემოქმედების დიდი რეჟოლუციური საბჭოთა კოტე.

ამასთან ერთად ამ დადგამა აღმოაჩინა მსახიობთა ნიჭიერი კოლექტივი, რომელნიც თავიანთი შემოქმედებით ბიოგრაფიით უნდა უმაღლოდნენ სიცოცხლის სავე, მაღალი კულტურით აღჭურვილ, თავისებურ ხელოვანს და ისტატს კოტე მარჯანიშვილს.

მეორე სახელმწიფო თეატრს, რომელსაც კ. მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა, იგი ამასიათებს, როგორც დიდ დამნიშვნელოვან მხატვრულ ერთეულს და განსაკუთრებით აღნიშნავს კ. მარჯანიშვილის ღვაწლს ქართული დრამატურგიის შექმნასა და განმტკიცებაში.

ქართულ მიესებს შორის ყველაზე მაღლა აყენება პოლიკარტე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“.

ბუჩაქიძე აღნიშნავს, რომ რუსთაველის თეატრი ნამდვილ საბჭოთა რეალსებზე მხოლოდ მისი არსებობის მეორე პერიოდში დადგა.

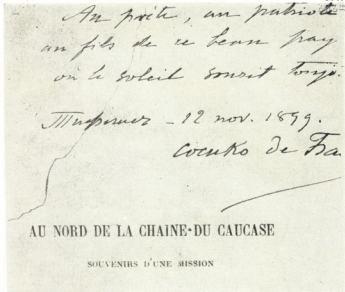
ორგინალური დრამატურგიიდან კრიტიკოსი როგორც მხატვრულ, ისე იდეური თვალსაზრისით, დადებითად ახასიათებს ალ. მამაშვილის „განგაშს“.

ამგვარად, არ დარწმუნა ხელოვნების არც ერთი დარგი, რომლის ფორმირებაში ბუნებრივ ბუჩაქიძეს მონაწილეობა არ მიეღოს. ის ერთ-ერთი იმთავანი იყო, ვისი გამჭირბინი გონება ბასრი კალამი, უტყუარი ალღო, გზას უნათებდა და წინ მიუძღვდა ქართულ მხატვრებს.

ჩვენ ამ წერილში შევიჩრდით მხოლოდ მის მოღვაწეობაზე ხელოვნების სფეროში. გაცალბედიშ მტკია მისი ფაქტი ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ასაპრეზუ.

ბ. ბუჩაქიძე უაღრესად ნაყოფიერი კრიტიკოსი იყო, მან თავის ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე რვა წიგნი შექმნა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას.

საქართველოს მემკვიდრეობის
საქართველოს მემკვიდრეობის



დე ბაის ფქსიმილე ილასადმი მიძღვნილ წიგნზე.

ბარონ დე ბაი აღმოსავლეთ საქართველოში

დავით ფანჩულიძე

ფილოლოგიკური მკვლევარებათა კანდიდატი, დოცენტი

ქართველოლოგიის სფეროში ფრანგმა საზოგადო მოღვაწეებმა წინ გაუსწრეს თითქმის ყველა ევროპული ქვეყნის წარმომადგენლებს. მათ შრომებში დასავლეთ ევროპის ხალხები პირველად გაეცნენ ქართულ კულტურასა და ლიტერატურას.

ბარონ დე ბაიმ საფრანგეთში ქართული კულტურის ფართო პოპულარიზაციით გაითქვა სახელი. იგი იმ პროგრესულ, მოწინავე ფრანგ მოღვაწეთა სახელოვან პლადას ეკუთვნის, რომლებიც დანტერესებული იყვნენ რაც შეიძლება ფართოდ გაეცნოთ თავიანთ თანამედროვეთათვის უცხო ქვეყნების კულ-

ტურული ცხოვრება. დე ბაი არ იყო პირველი, რომელმაც დასავლეთ ევროპას გააცნო ძველი რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხების ისტორია, კულტურა, ყოფაცხოვრება, ლიტერატურა...

ქართველი ხალხის დიდი ისტორიული წარსული, კულტურა, მისი აწმყო და მომავალი, დე ბაიზე ადრე მისმა სახელოვანმა თანამემამულეებმა: მარი ბროსემ, ჟან შარდენმა, ჟან ტავერიემ, დიუბუა დე მონპერემ, ალექსანდრე დიუმა-მამამ და სხვებმა გააცნეს ფრანგ მკითხველებს და თავიანთი წვლილი შეიტანეს ქართველოლოგიის დარგში.

ბარონ დე ბაის კალამს ეკუთვნის წიგნები: „ეტიუდები უკრაინის არქეოლოგიაზე“, „იკივი, რუსების ქალაქების დედა“, „ვოლგადან ირტიშამდე“, „მოსკოვიდან კრასნოიარსკამდე“, „ახალ რუსეთში“, „საქართველოში“, „კავკასიონის ქედის სამხრეთით“, „კავკასიონის ქედის ჩრდილოეთით“, „აფხაზეთში“ და სხვ.

წიგნი „საქართველოში“ ბარონ დე ბაი გადმოგვცემს შთაბეჭდილებებს, რომელიც მიიღო აღმოსავლეთ საქართველოში მოგზაურობისას. მას ეს შთაბეჭდილებები ცალკე მოხსენებებად წაუკითხავს 1898 წლის 15 თებერვალს პარიზის გეოგრაფიულ საზოგადოებაში. წიგნს იწყებს საქართველოს სამხედრო გზის აღწერით. გვიხატავს დარიალის ხეობას, მისი უზარმაზარი კლდეებით, დაუცხრომელ, შმაგ თერგს, თამარის ციხეს, სოფელ სიონს, მყინვარ ყაზბეგს და საერთოდ ყველაფერს, რაც მან თავისი თვალით ნახა კავკასიან თბილისში მომავალმა. იგი დიდად დაინტერესდა საქართველოს უძველესი სატახტო ქალაქით-მცხეთით და გულდამით დათვალერა მისი ღირსშესანიშნაობები. ფრანგი სტუმარი აღნიშნავს, რომ ქართველი მეფეები ტახტზე ასვლის წინ თავიანთ გვირგვინს აკურთხებიანბღვნი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში, რომელიც ხუროთმოძღვრების შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. შემდეგ ახასიათებენ მეფე მირიანის დროის საქარ-



თველოს, განმანათლებელ ნინოს. მოკლედ აღწერს ქალაქ თბილისს, ვინაიდან მან თბილისის ისტორიას ცალკე წიგნი მიუძღვნა.

ბარონ დე ბაიშ იმოგზაურა კახეთში, დაათვალიერა ეს ბარაკიანი მხარე და მას „საქართველოს წაოკოტი“ უწოდა. აქურმა ბუნებამ, გამოიღმა ველებმა, ვენახებმა აღტაცებაში მოიყენა ფრანგი მოგზაურა. დაწერილობით აღწერს კახურ მოწყობას, ყურძნის კრეფა-დაწურვას. მან დაათვალიერა თელავი, შუამთის მონასტერი, დაესწრო ალავერდობას, თელავთან გამა, ქართულ ჭიდაობას. კარდანახში გადაულა ჩიხტაკოპში ბაშოწყლის რეზილი შვიდი კახელი მანდილოსნის ჯგუფური სურათი და წიგნში აღწერა მათი სილამაზე და ჩაცმულობა. ნაშრომში დაბეჭდილია აგრეთვე საბედო (ელისაბედ) მჭედლიშვილის სურათი, როგორც ქართველი ქალის დახმასიათებელი ტიპისა.

ავტორი იქვე აღნიშნავს, რომ ამ მოგზაურობის საოცარმა გარეგნობამ, მისმა არწივისებურმა გამოხედვამ მოილად დამპყრო და გამაყავა. ხოლო სქოლიოში ფრანგ მკითხველს განუმარტავს თუ რას ნიშნავს ქართული ჩიხტაკოპი და ლეჩაქი, და საიდან წარმოსდგება გვირი მჭედლიშვილი.

ფრანგმა სტუმარმა აქ პირველად ნახა კახური ცვეკა-თამაში. კარდანახში გადაიღო ლეკურისა და კინტაურის ცვეკის ცალკეული მომენტები. ორი ქალიშვილის ცვეკა მიწადასვე, რომელთაგან ერთი გარბინა სურავს, მეორე კი დაიარსა, ცვეკა კინტაური დუღეკისა და დოლის თანხლებით. და იქვე სინანულით წერს: „კინემატოგრაფი უნდა იყო, რომ გადმოსცე ამ ცვეკების სიკვლევე, სიდალი, სიმარჯვე, სიმაყე კაქურცობა და სიმწვენიერი ყველაგან თანდაყოლილი თვისება ქართველი ხალხისა“. ამის შემდეგ მოგზაური ფრანგ მოთხვევლებს გადსცემს კახეთში ყურძნის წურვის მიელ ტექნოლოგიას: რჩეულე მამაკაციანი ფეხებს ღაბინანდ და სავსე საწინააღმდეგობით, ხან ნელი და ხან ჩქარი მოძრაობით ფეხით სრესენ ყურძნის მარცვლებს, რის შემდეგაც საწინააღმდეგობით გამოიღინება ყურძნის წვერი, რომელიც ჩადის მიწაში ჩაფულე ქუშიში, ანუ ქვევრიში. ამ დროს გაისმის მრავალფეროვანი ქართული სიმღერები. ქვერი საქართველოშივე კეთდება თიხისაგან, იგი სხვადასხვა მოცულობისაა. საწინააღმდეგობა დე ბაი თვისებურ ნავს უწოდებს. მისი ყურადღება მიიქცა ქართულმა ტიკამ, რომელიც ფართოდ გამოყენებულია საქართველოში ღვინის გადსახლიდა. იგი განმარტავს, თუ რისაგან და როგორ აკეთებენ ამ ჭურჭელს, აგრეთვე დაწერილობით აღწერს ქართულ მარანს.

ფრანგ მოგზაურზე წარმოსული შთაბეჭდილება მოადინა კახეთის ერთ-ერთმა უძველესმა ქალაქმა — სიღნაღმა, მისმა შესანიშნავმა ადგილმდებარეობამ, საიდანაც ხელისუფლებით თითქმის მთელი კახეთი იმლება. დიდი ინტერესით დაათვალიერა სიღნაღის ხალხმრავალი ბაზარი, სადაც იყიდებოდა სხვადასხვაგვარი საოჯახო ჭურჭელი, რკინეულობა, სპილენძეულობა, ხალიჩები, ფარდაები, სხვადასხვა იარაღი. ბარონ დე ბაი გაოცებული შეჩერებულა ბაზრის ერთ კუთხეში, სადაც ერთ-ერთ და იმავე ხელისნის მიერ გაკეთებულ აკვნებსა და კუბოებს აჰყიდდნენ. იგი წერს. „აი, აქ, სიღნაღის მცხოვრებნი მოიღიან:

ზოგი ახალდაბადებული ბავშვის აკვნის საყიდლად დასწრე გარდაცვლილის კუთხისათვის. აკვნას არწევებს დედა, თავადბარონი კულისი და ეალერება თავის პირმშოს, კუთხისთან იხრებინა ჭირისუფალი მშობლე იმისათვის, რომ უკანასკნელი ცრემლი დადგეჭვიონ მიცვალელებს. არაფერია ამაზე უფრო შემბრაძი, უფრო ფილოსოფიური, უფრო პოეტური, უფრო ღრმა, ვიდრე ასეთი შეხვედრა, ასე ბუნებრივი და ასე მოწოდებული. ხელიოსანი შრომობს სიცოცხლისა და სიკვდილისათვის, მხიარულობისა და გლოვისათვის, დასაწყისისა და დასასრულისათვის, ამ ვაჭარს უბოხოლავეთია ერთმანეთისადმი, უციდურესად დაპირისპირებული საგნები, საგნები პირველი მოთხოვნისა, და საგნები უკანასკნელი მოთხოვნისა. ასე ტლანქად შეაჯამა მან თავის დუქანში ორი საწყისი. მან გონივრულად მოუხშო ამ ორ გამს (წუთს), ასე შორეულს და ასე მახლობელს, ჩვენი გაჩენისა და ჩვენი გაქრობისა. სიღნაღელებს, როდესაც თქვენ ბაზარში მიიხიართ და ფიქრობთ რით გამოიყურება და რა ჩაიყვით, ფიქრობთ თუ არა ანგელოზებზე, სუდარაზე ან სიცილებელზე?“. 2

კახეთში მოგზაურობის შემდეგ ბარონ დე ბაი ეწვია ბათუმს და ჩაქვს, დაათვალიერა იქ უცხოელთა ჩაის პლანტაციები. შემდეგ ქუთაისს ჩასულა. აქ სადილად მიიწვიეს ერთ ოჯახში, სადაც სუფრას თაიარხად დადგმულიყონ თამაღობდა. დე ბაი აღნიშნავს, რომ აქ, ქუთაისში სვამდნენ კახურ ღვინოს ქართულ ყაიდაზე, ვიტყვით — იმერულ ყაიდაზე. იქვე განმარტავს სიტყვა „ტლოლმამაში“ (დე ბაი ხაზობს სიტყვას „ტლოლმამაში“ — დ. ფ.) და აღნიშნავს: „ტლოლ“ მაიდან ნიშნავს, „ბაში“ კი თავს ე. ი. „მაგიდისათვის“. სუფრის ხელმძღვანელს, სუფრის მეთაურს. თამაღის მოვალეობა ძალიან ძნელი შესასრულებელია, ის ოჯახის წევრების, სტუმრების ახლოს ცნობას, მკაფიო და გონებამახვილურ დაპირაკას, სიმხიარულეს, განსაკუთრებულ ტემპერამენტს და რაც შეიძლება სხვაზე მეტი ღვინის დაღვევას მოითხოვს. ქართულ მაგიდასთან მთელი ძალაუფლება თამაღის ხელშია, მას ერთი ან რამდენიმე მოადღეულე ჰყავს, პირველ სადაღვერძელის ის წარმოსთქვამს და თუ ვინმე წესრიგი დაარღვია რამდენიმე დიდი ჭიქა ღვინის დაღვით ისჯებაო შემდეგ კი ქართული სადილის მთავარი ასე განმარტავს: ჩიხირბა — ქათმის წვერი ზაფანანაფი; ბონბაში — ცხვრის ხორცი წვენი; მწვალი — ე. ი. „მასლია“ — შამფურზე წამოყმენი ცხვრის ან საქონლის ხორცი ვავარგარებულ ნახშირზე შემწვარი; ყაურმა — რაგუ; რაბაკა — შემწვარი წიწილი; ჩახსბილი — ქათამი ან ხოხობი შემწვარი პამიდორისა და ხახვით; ბიჭი — საქონლის ბეჭი მოხარშული. თამაღ ან ოჯახის უფროსის გრძელი მჭრელი დაწინი ჭრის ან ბეჭის ხორცს და წაწილებს მაგიდაზე მსხდომთ. ქართულ მაგიდაზე არ იციან ნაწილი, იქ ბევრი ღვინოა, როგორც წითელი, ასევე თეთრი, წითელი ღვინო ცოტა სქელია, საუცხოო ფერისა და სასიამოვნო გემოის. თეთრი, ასევე სასიამოვნოა, თითქმის მსუბუქი და ადვილი დასალევი, გამოუცვლელი ცაცი მას ბევრს სვამს და ძლიერ თვრება. თვითიულ სადღვერძელის მის დაღვევას მწვენიერი სიმღერა, ცვეკა-თამაში და ასე გრძელდება დიდხანს ძახილი: „ტამი“, „ტამი“. და აქვე განმარტავს რა არის ჭიანური, თარი, დუღეკი.

1 Le Baron de Baye, En Géorgie, Paris, 1898, p. 33.

2 ბარონ დე ბაი გვ. 44-45.



ფრანგი მოგზაური დაწერილებით აღწერს ქართულ ცეცხას: საცქვაოდ გადადის ჯერ მამაკაცი, რომელიც თამაშით ჩამო-
სვლის საცქვაოდ მოედანს, შემდეგ კი გამოიწვევს სასურველ
სუღრის წყერ რომელიმე ქალს. ეს ქალიც სიამოვნებით გაქვებ-
ბა, რამდენიმე ხანს ერთად ცეცხავენ, მამაკაცი ცოტას შეიხე-
წებს, ქალი განაგრძობს ცეცხას, მის შემდეგაც უნა ჩაქურ-
ტებს მამაკაცს, რომელიც დგას მის წინ და ტანს უკრავს, მა-
მაკაცი გაყვება და ასე ერთად ცეცხავენ ბოლომდე. ბარონ დე
ბაი დაძებნა, რომ მას არასოდეს არ უნახავს ასეთი შემწევიერი,
საოცარი და დამატებითელი სახანაბაა. იგი მოიხიბება ქარ-
თული სიმღერებით, რომელთა შორის ასახელებს — „ოფელა,
დელა დელას“³. ცეცხა-თამაშსა და სიმღერებს შორის წარმო-
ითქმება სადღეგრძელოები. სუფრასე მსხდომნი ღვინით სავსე
ყაწებებით ხელში თავაზიანად მიმართავენ უცხო სტუმრებს.
გვიან ღამით, ქუთფის შემდეგ, მუსიკითა და „ვაშას“ ძახილით
მაიკლიბენ სტუმრებს, განსაკუთრებით, უცხო სტუმრებს,
რომლებსაც თან მიჰყვებათ წარუშლელი შთაბეჭდილებანი ასე-
თი გულითადი მიღებისა და პატივისცემისათვის.

ბარონ დე ბაი აღწერს გელათის მონასტერს. ლაპარაკობს
წმინდა ნინოს შესახებ, ახასიათებს მას, როგორც ბრწყინვალე
ქართველ განმანათლებელ ქალს. ამ საკითხთან დაკავშირებით
აღსანიშნავია, რომ ილია ჭავჭავაძის „ივერიაში“ 1899 წელს
გამოქვეყნდა წერილი: „წმ. ნინოს თავყანისებმა საფრანგეთში“,
რომელშიც ვკითხულობთ: „ცნობილი ფრანგ მოგზაურს და
მსწავლულს ბარონ დე ბაის, რომელიც ამგანად თბილისშია,
შემდეგ საინტერესო ცნობებით გადურთავა კავკასიისა-
ვის“ ქართველთა განმანათლებლის წმ. ნინოს შესახებ, საიდ-
ნაც ჩანს, რომ ამ წმინდანს საფრანგეთშიაც თავყანას სცემენ.
ბარონ დე ბაის სიტყვით, „საფრანგეთის შემდეგ ეპარქიებ-
ში — რუმისა, შალონისა და სხვებში მრავალი ეკლესია
აგებული წმ. ქრისტიატანს სახელზე. შამაჰის დეპარტამენტში
ყველაზე მეტად ამ წმინდანსა სცემენ პატივს. როგორც ამ ბო-
ლო დროს აღმოჩნდა, წმინდანი ქრისტიატან დე წმ. ნინო ერთი
და იგივე ყოფილა.

ბარონ დე ბაის წყალობით საფრანგეთში მრავალი ბროს-
ურა გავრცელდა საქართველოს შესახებ. მათში წმ. ნინოს
ცხოვრებაც არის აღწერილი. ერთხელ ბარონ დე ბაის ლაპარაკ-
ი ქჷნიდა რეისის მთავარ ეპისკოპოსთან, რომელსაც უთქვამს,
რომ წმ. ქრისტიატან დე წმ. ნინო ერთი და იგივე უნდა იყოს.
ამის შემდეგ დე ბაი ამ საგნის დაწერილებით გამოიკვლევას
შესდგომია.

„წმ. ქრისტიატან ივერთ განმანათლებელი, რომის კათოლი-
კთა ზოგიერთ კალენდარში ქალწულ ნინოდ წოდებული, რომ
ცვლილთაში აღნიშნულია 15 დეკემბრის ახალი სტილითი.
წმ. ქალწულის ცხოვრება აღწერილია რუსისაგან (+ 410 წ.),
რომელმაც საჭირო ცნობები ივერთა ერის თავადისაგან მიიღო.
ამ თავადს რუგინი იერუსალიმში შეხვედრია, რუგინს დავიწყ-
ებია წმიდანის სახელი და ნინოს ნაცვლად ქაერ-ქრისტიატან
წოდებია. შემდეგ სასულიერო ავტორებსაც ისევე სახელი უხ-
მარიათი. ბოლოს, ზოგადი სახელი ქრისტიატანე საკუთარ სახე-
ლად გადაქცულა. მას შემდეგ წმ. ნინოს იხსენიებენ ასე:
ქრისტიატანე ქალწული. შარდენი თავის „მოგზაურობაში“
(XVII სუკ.) ქართველთა განმანათლებელს უკვე ნინოს უწოდ-
ებდნენ. როდესაც აკადემიკოსმა მარი ბროსმა 1889 წელს „ქარ-

თლის ცხოვრების“ თარგმანი გამოაქვეყნა, ყველაფერი გამოცხ-
კვა. ამის შემდეგ რომის კათოლიკეთა სასულიერო მწერლებმა
წმიდანს ნამდვილი სახელი დაუბრუნეს და უწოდეს: ქარ-
თველი განმანათლებელი ნინო“. ამ საგნის გამოსარკვევად
ბევრი იმუშავეს, მაგალითად, მამა მარტინოვმა, მ. გაგარინმა
და მ. დარამ.

„ამრიგად, — დაუმთავრებია დე ბაის, — მე მიყვარს
მშვენიერი საქართველო მარტო ბუნების სილამისა და იმის
შეილთა გულწრფელობისათვის კი არა, არამედ იმისათვისაც,
რომ ჩემი სამშობლო თავყანას სცემს წმ. ნინოს“³.

ბარონ დე ბაი განსაკუთრებით ვრცლად აღწერს თამარ
მეფის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას. როგორც ჩანს, ფრანგ
სტუმარს სიონის ეკლესიაში უნახავს თამარ მეფის სურათი და
გადაუღია კიდეც. იგი საზოგადოებას აცნობს თამარ მეფის
სახელთან დაკავშირებულ ქართულ მასალებს, ლეგენდებს, გა-
მინათქმებს, ლექსებს და სხვ. აი ერთი მათგანი:

„თამარ მეფე ღმრისი უყვარდა,
ციანდ ჩამოესხა რეკა:
იაღბუხუდდ ფეხი შესდგა,
დიდება მთებმა იწყეს დრეკა.

La reine Thamar était aimée de Dieu, Elle en-
tendait sonner les cloches du ciel. Elle a mis son
pied sur l'Elbrouz, et les grandes montagnes commen-
cèrent à s'abaisser.⁴

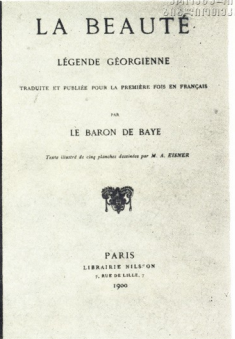
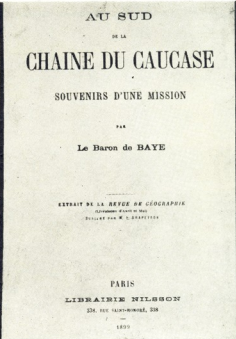
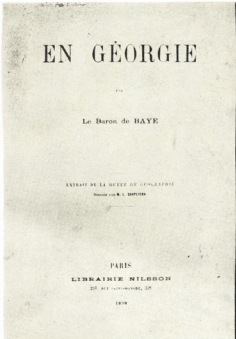
ფრანგი მწერალი ახასიათებს თამარ მეფისა და შოთა რუს-
თაველის ურთიერთობას. ხაზს უსვამს უდიდესი ქართველი პო-
ეტის დიდიტატურ ნიჭს, რომლის გამოხატულებაა მისი ლექს-
სების უკვდავი სტიქიონები. იგი აღნიშნავს, რომ ქართველები
ახლაც დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით წარმოთქვამენ
ხოლმე შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის სახელს. საქარ-
თველოში დღემდე შემორჩენილი მრავალი ციხე-ნანგრევი,
ბევრი ლექსი და ლეგენდა თამარ მეფის შესახებ ხალხის მიერ
შექმნილი და ხალხშივე დარჩენილი, ნათელს ჭოფუნთ თამარ
მეფის დიდი სახელის წარუშლლობას ყოველი ქართველის
გულში.

დე ბაის იქვე მოაქვს ერთი გორელი მესტვირისაგან გაგო-
ნილი ლექსი თამარ დედოფლის შესახებ და განმარტავს, თუ
რას ნიშნავს საქართველოში მესტვირე. მას აგრეთვე მოუწონა
ქართველ მესტვირეთა მუსიკალური ინსტრუმენტი, რომელიც
გულის, სტიკორისა და ვერცხლის ძეწყვებით მორთული ქარახ-
სისაგან შედგებოდა.

ქუთაისიდან საქართველოს დედაქალაქისაკენ მომავალი
ფრანგი მოგზაური აღტაცებაში მოუყვანდა ბუნებასა და
ხალხს. იგი წერს: ყოველ სადგურზე ვაკვირდებოდი ადამიანებს.
ყველას მოხდენილი სიარული და კეთილშობილური მიხრა-
მოხრა, ქცევა და შეხედულება აქვს. ეს თვისებანი ბუნებრივია
ამ ხალხისთვის როგორც თავადისათვის, ისე მთავრობისათ-
ვის. მე შემეძლო თქვენთვის მივყენებინა მრავალი სურათი,
სურულიც შემთხვევით გადავღებულ, მაგრამ მხოლოდ ერთი
მოხატაღედ კაცის სურათის ჩვენებით შემოვიტარებდი. ამ
კაცს დაფლეთილი ტანსაცმელი ეცვა, მაგრამ იმის მიხრა-მოხ-

³ „ივერია“, 1899 წ. № 232.

⁴ ბარონ დე ბაი.



ყდა ღე ბაის წიგნისა „საქართველოში“

ყდა ღე ბაის წიგნისა „კავკასიონის ქედის სამხრეთით“

ყდა ქართული ზღაპარ-ლეგენდისა „მშვენიერება“.

რამი მე შევამჩნიე ძლიერ დიდი, თითქმის არტისტული მოხედნილობა“⁸.

თავის წიგნის „საქართველოში“ ბარონ ღე ბაი ამთავრებს შემდეგი სიტყვებით: „ყველას ვინც კი იცნობს ამ მომეცინარე საქართველოს, შეუძლია თქვას, რომ ეს ქვეყანა ახლა ერთ-ერთი ყველაზე მშვენიერი ყვავილია იმპერიის გვირგვინში“. „დიდ მაღლობას მოვახსენებ რუსებს, რომლებმაც საშუალება მომცეს გავცნობოდა საქართველოს და ქართველ ხალხს. დიდი მაღლობა ქართველებს მათი სიმპათიებისა და კეთილმოსურნე მიღებისათვის“⁹.

წიგნი: „კავკასიონის ქედის ჩრდილოეთით“ ბარონ ღე ბაიმ მიუძღვნა ილია ჭავჭავაძეს ასეთი წარწერით: „პოეტს, პატრიოტს, ისეთი მშვენიერი ქვეყნის შვილს, სადაც მზე მუდამ კამკამებს. თბილისი — 1899 წლის 12 ნოემბერი. სოსიკო ღე ბაი“.

ამ წიგნში ფრანგი მეცნიერი მოგვიხიბრობს თავისი მოგზაურობის შესახებ ჩრდილოეთ კავკასიაში, ახასიათებს ხალხებს, რომლებიც ამ მხარეში ცხოვრობენ და საილუსტრაციოდ მოაქვს თავის მიერ გადაღებული ფოტოსურათები. ვრცლად ჩერდება ფშახტესურეთზე. განმარტავს თუ რას ნიშნავს ქართულად ზვესურეთი. აღწერს ზვესურთა ჩაცმულობას, ზნეჩვეულებებს და სხვ.

კახეთსა და ქართლს მიუძღვნა აგრეთვე ბარონ ღე ბაიმ თავისი წიგნი „კავკასიონის ქედის სამხრეთით“. აქ მოთხრობილია საქართველოში მისი შემდეგი მოგზაურობის საბუკედილობანი. ავტორი აღწერს კახეთში გავრცელებულ სახალხო დღესასწაულებს, განსაკუთრებით ვრცლად მოგვიხიბრობს ალავერდობაზე.

ასეთივე გამაყფილებითა და სიხარულით მოიარა ღე ბაიმ ბალ-ვენახებით შემკული ქართლი. აქაც დიდი სიყვარულით დათვალიერა ღირსშესანიშნავი ადგილები, ეკლესიები, ტაძრები, განსაკუთრებით განაცვიფრა იგი ატენის ეკლესიამ ხეობაში და უძველესმა ტაძარმა, რომლის სურათი გადართო და ჩინებულადაც აღწერა, ისევე როგორც გორის ციხე, უფლისციხე, მცხეთა, სვეტიცხოველი და სხვა მრავალი. ატენის ხეობის გამო ბარონ ღე ბაი წერს: „მე ერთხელ კიდევ მივხვდი ქართველი ხალხი რატომ არის ბუნებით მოხიბლული და რა ძლიერადაა მის ტყუობაში“¹⁰.

ჩვენმა ძვირფასმა სტუმარმა თავისი მშვენიერი სატოვანი ფრანგული ენით თანამემშულებებს გასაგებად და დამაჯერებლად გააცნო ყოველივე ის, რაც მან აქ ნახა, გაიგონა და ჩაიწერა. მან ასეთი დასკვნა გამოიტანა: „ქართველ ხალხს აქვს ტრადიციები და ხასიათები, რომელნიც ღირსნი არიან, შეიწინოს და დასტკებ მათით. ამ ხალხს, რომელსაც დიდი აზრები ახასიათებს, ზოგჯერ გენიალური თვისებები აქვს“¹¹. ამის დასამტკიცებლად ღე ბაის მოაქვს უძველესი ქართული ლეგენდა-ზღაპრის „მშვენიერების“ შემოკლებული თარგმანი იგი განცვიფრებული იყო ამ ლეგენდის ღრმა შინაარსით, მისი ფილოსოფიური აზრით. ამიტომ იყო, რომ ასე შიშვერა ბოლოს: „ლეგენდა დამთავრებულა. როსტომელა განისვენებს საქართველოს პოეტურ მიწაში... იმ ქვეყანაში, სადაც მხოლოდ მშვენიერება კი არ არის უკვდავი, არამედ უკვდავია აგრეთვე სიკეთე, სიმამაცე, პატივისცემა, სადაც ბრწყინავს გულითადი, დიდსულოვანი სტუმართმოყვარეობა“¹².

⁸ ბარონ ღე ბაი. გვ. 9.

⁹ იქვე, გვ. 54.

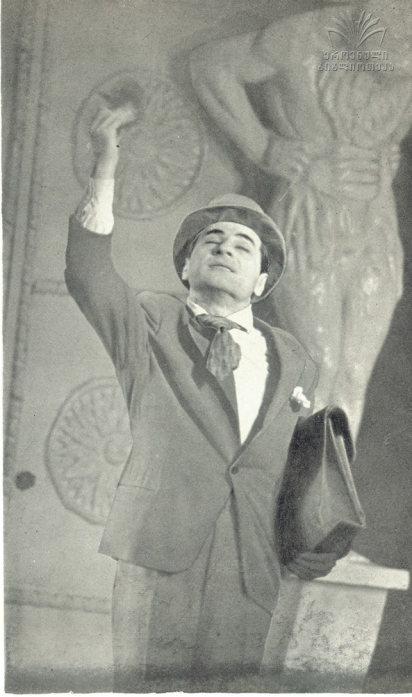
¹⁰ ბარონ ღე ბაიმ „მშვენიერების“ სრული ტექსტი, დასურათებულად, ცალკე წიგნად გამოცემა 1900 წელს ბარონში. მისი ქართული თარგმანი ჩვენ გამოაქვეყნეთ ელიტარული გაზეთში (1964 წ. 17/VIII № 29).

⁸ ბარონ ღე ბაი. გვ. 64.
⁶ იქვე, გვ. 70.
⁷ იქვე, გვ. 70.

თოდოროსი ჯოჯოხეთში ჩადის

(დ. პსათაისი „საპიროა მატყურას“ დადგმის გამომგრიბოედოვის თეატრის სცენაზე)

ვახტანგ ქართველიშვილი



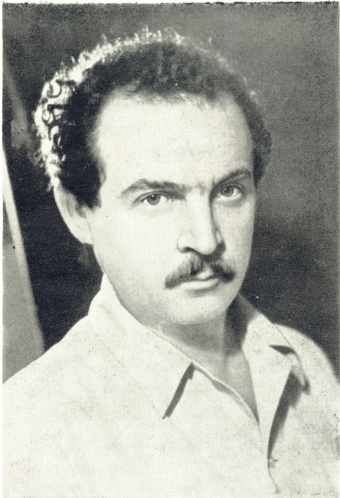
თოდოროსი — ა. გომიაშვილი

ქოჯოხეთში ჩასვლის პროცესს პოეტურ პლანში ორფეოსის სახელს ვუკავშირებთ ხოლმე. თუ ძველბერძნულ მითს დავუკვირებთ, შავეთის კარზე მისდომა დავაბრუნებ; თუ ტენესი უილიამსის ცნობილი პიესის გმირის ველ ქსავიეს ხასიათის შინაგან ლოგიკას გავეყვებით, ვირწმუნებთ: თანამედროვე „მომღერალს“ არავის გამოსხნა არ სურს, — სინდისის მუტაციის შემდეგ იგი ურიგდება ოცნებისა და სინამდვილის გათიშვას და გადასწყვეტს სხვებივით იცხოვროს ჯოჯოხეთში. თუმცა რა შუამია აქ ეს დრამატული

შოტივი? თოდოროსი ხომ ათენში ჩადის და არა „სულელების სამყაროში“? თანაც, — რა კავშირია თოდოროსსა და ორფეოსს შორის?

სცენური ნაწარმოები, რომელზედაც გვექნება მსჯელობა, ერთი შეხედვით, მართლაც, არ გვაძლევს ამგვარი პასაჟის აღძვრის საბაბს. მაგრამ ჩვენ მიერ გამოხმობილი ასოციაცია უთუოდ იმძლავრებს, თუ კომიკურ პრიზმაში აღბეჭდილი დეფორმირებული კონტურების მიღმა თვით ამ კონტურების შექმნის პირველდაწყებითი იმპულსის მიგნებას შევეცდებით, თუ შემოძლეული ხასიათების გაანალიზებისას კომიკური უკუფუნების კანონზომიერებას გაითვალისწინებთ.

გავეცნოთ გმირებს:
— თოდოროს პარლასი, ანუ ცრუ-თოდოროსი. შთაგონების



რეჟისორი კოტე სურგულაძე

ძალით, როგორც სიცრუის მომღერალი, იგი ორფოსს უტოლდება. ცრუ მოწმედ ყოფილა და ეს „არაორფიციალური თანამდებობა“ სოლიდური პროფესიის ხარისხში აუყვანია: ქუნალისტიკაშიც უცდია ბედი. ამჟამად კი უფრო ფართო სარბიელს ეძებს, პერიფერიიდან დედაქალაქის „საბალახოზე“ გამოუნაჯარია და პარლამენტის დეპუტატის საპეციალური თანამშრომლის როლში მესიასავით უნდა მოგვევლინოს. ადამიანი, რომელიც ყბილის ტყუილს, რომელიც „ჩადის“ და „ჯოჯოხეთში“ როგორც საკუთარ სახლში თავს ისე გრანობს!

— თუთოლოს ფერეკისი — პარლამენტის დეპუტატი (იგივე პლუტონი) — ადამიანი, რომელიც „არ ჩადის“, ვინაიდან მასთან „ჩამოდიან“. საკუთარ სახლშია, მაგრამ თავს როგორც ჯოჯოხეთში ისე გრანობს. ყიდულობს ტყუილს, რათა ბურჟუაზიულ პოლიტიკურ წრეებში პირველი მოხმარების პროდუქტად აღიარებული ეს საქონელი მოგებით გაასაღოს ამომრჩეველთან. დარწმუნებულია: ცრუ-თოდლოსი მარტო მისი საქმეების გამმარებელი კი არა, მთელი საბერძნეთის მმართველიც გახდება.

— ჯენი — ადამიანი, რომელიც დაახლოებით ამავე აზრისაა. გარდა ამისა, ფერეკისის მეუღლეცაა, ანუ საკმაოდ ლამაზი გარეგნობისა და საკმაოდ ახალგაზრდა პერსონა. თუმცა იმის წინააღმდეგეც როდი იქნება, ევრიდიკას სახეში

რომ განიცადოს მეტამორფოზა და სიცრუის ორფოსს მსგავსი კურენცია გაუწიოს.

ამ „დიდებულ სამეულს“ გარდა, სხვათა „ლანდესაც“ გავესაზრებოთ. მათ ერთი საერთო აქვთ: ყველანი მოდიან, ანუ „ჩამოდიან“ ფერეკისთან, იშვიათად — მეგობრული ვიზიტით, მოხმირებულად — სათხოვნელად. და მთელ „საუფლოს“ ჯოჯოხეთის ნაგავივით — ცერბერითი შვეიცარი კრასიდასი სდარაჯობს, რაც კომიკურ უკუფენებში თხოვნით მოსულ ამომრჩეველთაგან პარლამენტის დეპუტატის დაცვას უდრის.

ჩამოთვლილი პერსონაჟებმა, ცხადია, გარკვეული და განსხვავებული ცხოვრების გზა მოლიეს, ვიდრე ჩვენი ყურადღების ფოკუსში აღმოჩნდებოდნენ. მთავარია, რომ მათ უკვე მიიყარეს თავი და თავიანთი „ღირსეული“ საქციელით საბოლოოდ დაადასტურეს ძველი ჭეშმარიტება — რომ „ყოველ გზას რომში მიყვარათ“. თავყრილობის პუნქტად კი რომის ნაცვლად ათენი რომ აირჩიეს, ეს მცირედი გეოგრაფიული ლაფსუსი შეიძლება მიეუტეთ სინდისის ქენჯნის გარეშეც. ჯერჯერობით ამაზე შევთანხმდეთ, დროებით ჩამოვევალთ მათ გზიდან და იმ გზას გავდეთ, რომელმაც დ. შსათასის პიესა „საჭიროა მატყუარა“ გრიბოდუის სახელობის თეატრის სცენაზე მოიყვანა.

ქართული თეატრის ინტერესი თანამედროვე ბერძნული დრამატურგიისადმი ბოლო დროს ფრიალ გაიზარდა. ამის მიზეზი ბერძენ ავტორთაგან შემომღეული დრამატურგიული მასალის მაღალ ხარისხსა და ჩვენი იდეურ-მხატვრული ტემპერამენტის სიახლოვეში უნდა ვეძიოთ. ალექსის პარნაოსის „ეფროიტეს კუნძულისა“ და ნოტის პერიალისის „მაფთიანი გოჯონას“ შემდეგ, დიმიტრის შსათასის „საჭიროა მატყუარა“ ჩვენი თეატრის უკვე „მესამე ბერძნული სიტყვაა“. ეს ნაწარმოებები, ცალკეულ ნაკლთა მიუხედავად, იდეური სიმახვილით, პოეტური სტილის მოჭარბებით, დახვეწილი დრამატურგიული ტექნიკითა და მადფირი სტენდრით გამოირჩევიან. ისინი გვაუწყებენ, რომ ელინური კულტურის ფესვი არ მოშთობილა სრულად და ამჟამინდელ ბერძნულ კულტურაში წიაღში კიდევაც იყრის ნერვს, რომ შეუძლებელია ერეხთიონისა და პართენონის მახლობლად უსუსტრო მხატვრული კომპოზიციის შექმნა გაბატონდეს კაცმა. თუმცა აქ, ელადის შვის ქვეშ, ტრადიციის და ნოვაციის შესლის პროცესი მეტად თავისებურ პირობებში მიმდინარეობდა და ახალი ბერძნული სათეატრო მწერლობა იმდენად რთული და თვითმეცადი ფენომენია, რომ კლასიკისთან კავშირი ასე იოლად როდი ამოიკითხება: უფრო ხშირად მას ინტუიციით შევგრძნობთ.

„საჭიროა მატყუარა“ პოლიტიკური პანფლეტის რანგში აზიდული მწვევე სატირაა. თითონ განრულ არჩვენში, მოვლენათა შეფასების ავტორისებულ პირდაპირობასა და სითამამეში ნათლად იგრძნობა არისტოფანესა და ძველი ატიკური კომედიის მიერ დამკვიდრებული ტრადიცია და თავისი პრობლემატატიკით, თავისი შემართებით ამ უარესად თანამედროვე გაქანების დრამატურგიულ პარტიკურაში საუკუნეთა სიმორიდან წამოსული ექვს გაიხმარებს.

დ. შსათასის ქმნილება იდეური ფერადობით ზედმიწევნით შეესაბამება ჩვენს მსოფლგაგებასა და პოლიტიკურ კურსს. კონკრეტულ მგალობს; რომელიც ტიპურობის მნიშვნელობას იძენს, მთელი ბურჟუაზიული პოლიტიკური აპარატია გა-

მითრახებული. სიცრუს გრანდიოზული აუქციონი, ამომრჩეველთა მოტყუებისა და მათი ინტერესების იგნორირების „კო-ჯოინთური“ სურათი მარტო სიცილს როდი იწვევს — სიცილი აღფთოების, დადებითის გამომსახველი ერთი რეაქციაა. და პიესისა, სადაც მთავარ მოქმედ პირობებს დანა ერთი არ არის დადებითი, იგივე სიცილი იტივრთავს დადებითი გმირის ფუნქციას. კომედის ამგვარი ფორმის შევება სულაც არ ნიშნავს, თითქმის ავტორი თავის გაუმომცემელ სინამდვილეში ვერ ხედავებს გაბატონებულ, თუმცა დრომოქმედ პოლიტიკურ სი-ყალბესთან შებრძოლების უნარის მქონე სოციალურ ძალას, — ეს მხოლოდ მხატვრული ხერხია, როდესაც დადებითი იდეალის დამკვიდრება უარყოფითის კომიკური უარყოფის მეშვეობით ხდება. ასეთ პირობებში დრამატული კონფლიქტი მოვლენის წინააღმდეგობა შეუსაბამობათა ხასიათს ემყარება და მოვლენათა თავის არასა დადებითთან უშუალო დაპირისპირების, თვითგამოვლენის გზით უფრო ამქლავნებს.

დამდგმელ რეჟისორს კოტე სურმაკას ძირითადი დასწორება აქვს გათვალისწინებული პიესის თავისებურება, წარმოდგენის საერთო მიზნახში პირველწყაროს ტონთან არსებითად შეთანხმებულია. მაგრამ რეჟისორი შეცდომასაც უშვებს: ივიწყებს, რომ უარყოფითის დადებითთან უშუალო შეპირისპირების გამჭრელებსა ჯერ კიდევ არ მოსაწყავებს დადებითის ამ-სოლუტურ მოხსნას, რომ კატეგორიები იზოლირებულად არ არსებობენ, რომ დადებითსა და უარყოფითს ურთიერთკავშირში ვჭერდით და სიცრუვს მოცემული გვაქვს არა თავის-თავად, არამედ სიმართლის გვერდით, არა როგორც ასეთი, არამედ როგორც სიმართლესთან დაპირისპირებული, სიმართლის ანტიპოდი და ამიტომ როგორც ასეთი. ამასთან დაკავშირებით, საყურადღებოა ფრაგმენტი მეორე მოქმედებიდან, — მხედველობაში მოქვს უცნობი მომსვლელის სცენა. და-ვეკვირდეთ: მაშინ როდესაც ვიციტ პატარისა, პიეა ციკასა და პანავის დერფისის თხზვის არსი, ფერევისის აპარტამენტი უცნობის „ჩამოსვლის“ მიზანი გაურკვეველია; თანაც, ეს ერთადერთი პერსონაჟია, რომლის სახელიც პიესაში დაკონ-ტრატებული არ არის და უზრალოდ — ბატონად იხსენიებენ; გარდა ამისა, ამ პერსონაჟის მოტივი არაერთად კავშირში არ არის მოქმედების ძირითადი მიზანრებასთან, ინტროის განვი-თარებაში სულაც არ მონაწილეობს. ამგვარი მსჯელობით ნა-თელი უნდა გახდეს, რომ აღნიშნული ფრაგმენტი რეალისტურ ტილოზე გავლებული სიმბოლური შტრიხია და ავტორი უც-ნობის პროფილს სიმართლის პერსონიფიკირებულ სახეებად ვარაუდობს. დრამატურგი ვეუწყნება, რომ ბატონი სიმართლე კარგვა მომდგარი, თავის რიგს ელოდება ცხოვრებაში და თუ პიესის ფარგლებში აქტიურად არ იბრძვის სიცრუესთან, მხო-ლოდ იმიტომ, რომ დააცნობს სიცრუეს ბოლომდე ამოსწორის, გამოამწეროს თავისი არარაობა, და ჩვენს დაუნითობელი სი-ცილით ადგენებული, საკუთარი ფეხით ჩაბრძანდეს ჯოჯო-ხეთი.

რეჟისორის სმენას, ჩანს, გამოეპარა ავტორის უმნიშვნე-ლოვანესი რეპლიკა. უცნობი მომსვლელის სცენა წარმოადგინო და არ არის გადამწყვეტილი და ამიტომ რეჟისორის მსოფლიოში უხდებელია. თანაც, ერთობ უხერხულ მდგომარე-ობაშია ჩაყენებული ბატონის ეპიზოდური როლის შემსრულე-

ბელი მსახიობი ჩალტკივი. რეჟისორი, ალბათ, არაბრძოლ-ამოყანას არ უსახავს, თორემ ისე წარბოვლენელია აქტიორი ასე უსუსურად გამოიყურებოდეს.

ამ „თეთრი ლაქის“ გარეშე, სპექტაკლი კომპოზიციურად კარგადაა შეკრული; სცენაზე ძალდუტანებლობის ატმოსფერო სუფევს, მოქმედება თავებრდამხვევი ტემპით ვითარდება, ერთი კომიკური სიტუაცია მეორეს ეფენება ტალიენტურად და სა-ფეხურბოტივი ძერა კომიკურ სიტუაციათა მიულ სისტემის ქმნის. რიტმიც სწორადაა აწყობილი, კომიკური ვიზრაციის ამ-პლიტუდა თანდათან მატულობს და სპექტაკლის ყოველი უჯ-რედი სისტემატურად შედის ემოციურ რხევაში.

მაგრამ რეჟისორი, ეტყობა, უზომოდ გაიტაცა კომპოზიცი-ური მიზნახსის ძიებამ და, ვფიქრობ, ამიტომ დაუშვა მან იდე-ური ხასიათის ხიზგი. სამეც შემდეგმა: პირველი მოქმედების ბოლის ცრუ-თეორიით „გამოცდას“ აბარებს სპექტაკლური თანაშემწის თანამდებობის მოსაპოვებლად — საოცრად ოს-ტატურად გაითამაშებს მინისბრთან ელსმენით მოლაპარაკების სცენას, თვალსა და ხელს შუა მათტუეებს პატარისს. მისი „გამჭირაბობით“ მოხიბლული ფერევისი წამოიძახებს: „შემ-დეგია“ და სპექტაკლის მანიჭილ ოსტატურად მოტყუებულ „შემდეგთა“ მიულ გალერეას ვიხილავთ. ფინალშიც, მძაფრი კომიკური პერიპეტეიების შემდგომ, იგივე სიტყვა გვეხმის — ფერევისი, მიუხედავად ცოლისა და თოდოროსის ინტებურ კავ-შირზე ეჭვის მიტანისა, მაინც ვერ შევლევთ თანაშემწის, ვინა-იდან უთოდოროსოდ არც შეუძლია დებუტატის რანგში არსე-ობბა, ოჯახურ სიმშვიდეს სასოვადლოებრივ რენომეს სწირავს, კვლავ მოუმობს თავის მხსნელს და ეუბნება: „შემდეგია“ ვე-თანხმები რეჟისორს, დასაწყისში აღძრული მოტივის გან-ღეში გამეორება ერთგვარი რეჟერენის ძალას იძებს და სპექტაკლს კომპოზიციურად მოხდენილად შეგარეს. მაგრამ რეჟისორი და-მეთანხმობს, სცენური ნაწარმოების კომპოზიციური სიმ-წყობის მილწევა იდეური გამრდების ხარჯზე როდი უნდა ხდებოდეს. წარმოდგენის ამგვარი კოდა ხომ ნიშნავს, რომ ტყუილს არც ისე მოკლე ფეხი ჰქონია, რომ ვერ დაფორგუნეთ, სცენაზე ვერ გამოეუტანეთ განაჩენი და იგი უმოთოდლად კვლავაც განაგრძობს გზას. ავტორს კი სიტყვა „შემდეგია“ სა-ერთოდ არ აქვს ნახსენები და პიესა თოდოროსის, ფერევისისა და ჯეის თამეუტყუებელი ხარბარათი მოყრდნება (და ჩვენც ვივინით მათთან ერთად!). გამომდის: დრამატურგი სიცრუეს წარბოვლედებს ისეთ ძალად, რომელიც კარგავს ასპარეხს, სასაბილოდა განწარუთი და მომავლის მქონე მხოლოდ მოგაგვენებს თავს; რეჟისორი კი მას უტოვებს ასპარეხს და მომავლის მქონედ ვივინების. სასურველი იქნება, თუ რეჟი-სორი შესაძლებლად ჩასთავის ჩვენი რეპლიკის სმენად ღებას, მითუმეტეს, — იმგვარ ხარვეზზე მივუთითებთ, რომელიც, მართალია, სპექტაკლის კონცეპციას ჩიდილს აყობებს, მაგრამ ორგანიზში სრულად არ არის გამყარად და მისი დაძლევა უკვე დადლებული წარმოდგენაშიც მოხერხდება.

პიესა მდიდარია საფუძვლიანად დამუშავებული ხასიათე-ბით. პერსონაჟები ტუმბარტად დრამატული ძალმეცხიბით აღინიშნება და თავიანთი მოქმედებით, ნატურის ინთიოდუ-ალობით „მსოფლიო მდგომარეობას“ (ჰეგელის ტერმინი) გა-მოაღწენენ. მსახიობებსაც ხორცსავსე სცენური სახეების გამო-



ჯენი — ნ. ბურბისტროვა

ძერწვის საშუალებას აძლევენ. მოსაწონია, რომ ეს უდავო ფაქტი კ. სურმაგამ სპექტაკლზე მუშაობის ამოსავალ წერტილად მიიჩნია, „არ დაითავისა“ სპექტაკლი, უარი თქვა იაფფასიან რეჟისორულ ეფექტებზე და აქცენტი მსახიობებზე, მსახიობებთან მუშაობაზე გადაიტანა. ამიტომ ჩვენც მთელი ყურადღება მსახიობებს დავუთმობ; თანაც, მათი ნაშეშვების ავკარგიაობის განხილვა რეჟისორსაც უკეთ დაახასიათებს.

დაუბრუნდეთ გმირებს. ყოველმა მათგანმა თავის alter ego-ს მიაკვლია, — ამა თუ იმ მსახიობთან დაამყარა კონტაქტი, მსახიობს გაანდო სულის ზემაიდი, ისე, რომ ყოველ გზას ახლა მსახიობთან მივყავართ და საკითხი დგება, თუ რამდენად ჩასწვდნენ ისინი მათზე მინდობილ ინდივიდთა სულის ზეულებებს, რამდენად სწორად ამოკითხეს მათი ნატურის იდენტიფიკაცია.

ცრუ-თოდორსს, სპექტაკლის ალფასა და იმეგას, არჩილ გომიაშვილი განასახიერებს.

...სცენის სიღრმეში იღება კარი და სწრაფი, მოსხლეტილი ნაბიჯით შემოდის საკმაოდ დამოკლებულ, მოცვეთილ კოსტიუმში გამოწყობილი ახალგაზრდა; ილიაში ასევე საკმაოდ გაცვეთილი პორტფელი ამოურჩია. შესახებდა სიმპათიური, თანაც გაქნილი ხელიკივიით სლიპინა ადამიანის შთაბეჭდილებ-

ბას სტოვებს. თვალში გვეცემა ლაპარაკისა და ქცევის უწყვეტული მანერა, გალანტური, მეტის-მეტად გალანტური ჟესტი, თუმცა მიმოხრისა და თავდაპირის საზგასმულ თავისუფლებაში ნერვეული დაძაბულობაც გამოსჭვივის... ბატონი დეპუტატი მინდა ვინახული! შინ არ ბრძანდება? კვილი, დავკვლდები, არ მეჩქარება. ესაღია, სხვაგან არ მიეჩქარება, — ნურას უკაცურავად და იმიტომ რომ „ჩამოვიდა“, რომ „ჯოჯობითიდან“ ასე იოლად მოიცილონ. სასმასურში უნდა მოეწყოს და მიზნის მისაღწევად ყველა ზერს იხმარს: ვრასიდასთან ხვეწვა-კოცნას, გულის ინფარქტის სიმულაციას, კიბის მოაჯირზე თავდაყირა გადაკიდებასა და მასხარასავით ღრეტასაც არ ითაკილებს. ტრაგიკული რიზარდ გლოსტერის მსგავსად, რომელიც კატას-ტროფის პირად გვირგვინსა და ნახვევარ სამეფარ ერთ ულაცეში იძლეოდა, გომიაშვილის კომიკური თოდორის პარლასი თითქოს გვეუბნება: ნახვევარი კი არა, მთელი სინდის-ნამუსი სპეციალური თანაშემწის თანამდებობაში დეპუტატის მეუღლეს სარეკომენდაციო წოდის უწყდის, პასუს ელოდება, ქუდი ისე უჭირავს ხელში, მათხოვრებს რომ სჩვევიათ ხოლმე და ამ საოცრად მეტყველი ჟესტით ნათელი ხდება: ჩვენს წინაშე უპოვარი ადამიანია, და წამიერად შეგვებრალება იგი. მაგრამ შემდეგ, როცა ვერც მომხივებელი დიმილი, ვერც კომპლიმენტი და ვერც თავხედობა გასჭრის. თავის სილატაკესაც მიზნის მიღწევის საშუალებად აქცევს — სკამზე დაუგეგმა და ფესბაც-მლის გახვრეტელ ლანჩას ჯენის ცხვირწინ უტრიალებს... არა, ასეთ ადამიანს ფორტუნა, ალბათ, არ გასწირავს. ფორტუნასი რა მოგახსენიოთ და ფერკისი კი მაგრად ჩაებლაუჭა და საქმეებიც გაანდო. და აი, მოქმედებიდან მოქმედებაში გომიაშვილის გმირი თავდაჯერებას, ძალას თანდათან იკრევს, კოსტიუმთან ერთად ტონსაც იცვლის და ბოლოს დეპუტატის თანაშემწე კი არა, ფაქტურად მისი მმართველი ხდება.

თოდორის პარლასი ცრუობის უნარს ღვათებრივ ნიტად მიიჩნევს, მაგრამ ჩვენ უფრო საბა ორგელანს გუვრებთ, რომელიც სიცრუეს „დიდ სიმტყუენეს“ უწოდებს, ტყულის კი ასე ახსნის: „ტყულო განიყოფის სამად ცრუებად. ცილად და ჭორად. სიცრუე არს სრულიად ტყულოდ იყოს; ცილი არს შეწამებული და მსაგასი ტყუილისა; ხოლო ჭორი არს რა ჰამბავი გაისმას და ჰამბისა მომბიო არა საცნაურ იყოს და არცაეინ ჰამბისა მის ჭეშმარიტობა იცოდეს“. თუმცა სიცრუის „ორგელის“ ერთში უყუყურობად დავითანმებით ტყუილის სამთავ სახეობას იგი მართლაც ჩინებულად აჭლის. დეპუტატის შინამოსმასხარეს საკუთარი წყალქვეშა ნავითა აფრიკავი გასიერიებას პირდება — ესე არს ცრუობა; დეპუტატსა აუწყებს, ვითორც ცილი სარეკილს უბილწავს — ესე არს ცილი; გასუთები, კომპეტენტურ წყაროზე დაყრდნობით, მინისტრის პოსტზე ფერკისის კანდიდატურას ასახილებენ — ესე არს ჭორი, თუმცა იმ განსხვავებით, რომ მამბის მომბიო „კომპეტენტურ წყარო“ ცნობოდ არს — იგი ცრუ-თოდორისია. ამგვარად ყველგან და ყველაფერში თოდორისი, თოდორისი აქ, თოდორისი იქ — მეკლისს ახლა იგი ხელმძღვანელობს!

პირდაპირ უნდა ითქვას, არჩილ გომიაშვილი თოდორისის რთულ როლს ჩინებულად ასრულებს, იგი სახასიათო აქტიორის მთელი ბრწყინვალეობით წარმოვადგება. განცვიფრებას იწვევს მისი ტალანტის პოეტნიცია, სიუჟე — აქტიორულ გა-



მომსახველობათა პალიტრას საზღვარი არ უქვეს. იგი გაბეღულად აზავებს საღებავს, გმირის პროფილს გროტესკული სი-სამაბით გამოძერწავს, რაც ვეზომ ზედმიწევნით ეგუბათ სა-სტირული სპექტაკლის სტილს. ყურადღებას იპყრობს მსახიობის საუსვით პლასტიკა, — იგი შვენივრად ფლობს სხეულს, ჭეშმარიტ არსებობით ჩამყვანს როლის გარკვეულ მონა-ხაზს. მრავალადა ზუსტად მიგებული დეტალი და ნიუანსი. ზოგჯერ მისი ფესტი სიტყვასთან განზრახ შედის დისონანსში და მოულოდნელ ეფექტს იწვევს. მაგალითად: როდესაც ფე-რეკის ჯენისა და აგისის სიმამკობლობის მოგონილ სცენას აუწერს, თუ როგორ ეფერებოდა აგისი ჯენის ხელს, თვალ-საჩინოებისათვის ყოველივეს სახელებში წარმოუხასავს, ოღონდ დებუტატის ხელს კი არა ფეხს ელაყვებდა; და ადვილი გასა-გებია, მთელი ფრზა რამდენად ინტენსიური ხდება ამით.

ა. გომიაშვილი პანტომიმის ნამდვილი ოსტატია. პანტო-მომირი სცენაზე (გაზოხის კოთხის, კარის ჭუჭქურბანიდან თვალთვალის ფერეკის გამოჩენის ლოდინის და სხვა) მთელ სამეტაკლიმ ზეგვიანადა გაბნეული და ან პლასტიკურ ზატში გადატანენ ტექსტის ინტონაციას, რელიეფურად წამოსწევენ ქვეტექსტს, ან განცდის ახალი მოზღვაგებით ავსებენ პაუზას. გარეგული ელვაგობის მიღწევა ა. გომიაშვილისათვის თვითმზურხი არ გამადარა, — ექსცენტრული ფიზიკური შტრიხი, პოზის უჩვეულო, გაზვიადებული რაკურსი როლის მინაგანი ვაგზრებიდან გამომდინარეობს, თოდროსის ხასია-თის უებრო შეენობის, მის ნატურაში კომედიურ და ტრაგიკუ-ლი მომენტების ერთობლივი ამოკითხვის შედეგია.

მე არ ვიტყვი, რომ გომიაშვილის თოდროსი დრამატურ-გისესული სახის ზუსტ ასლს, პასიურ ანარქიზმს წარმოადგენს. არა, მსახიობი დებუტატის შექმნით რდი კმაყოფილება, — პიეტის ნაბობებ სახეს შემოქმედებითად ავითარებს, თავისი მსახიობური ინდივიდუალობით ამდიდრებს, უფრო ტვედასა და სრულყოფილს ხდის. დიახ: ასეთი არტიკული გზნებით, მხატვრული ინტელექტის გაქანებით მოხვეჭილი როლი რო-მელიც გზნებათ დიდი ხელოვანის შემოქმედებით ბიოგრაფიას დაამშვენებდა!

არჩილ გომიაშვილი თოდროსის პროფილს უაღრესად პოლიფონურად გაიარებს. იგი თავისი გმირის ხასიათის ყველაზე სიღრმისეულ პლასტს ამოიზიდავს. ცხადია, თოდო-როსი მკვეთრად უარყოფითი პიროვნებაა, მაგრამ მსახიობის აინტერესებს ამ უდავო ფაქტის არა მხოლოდ კონსტატაცია, არამედ მისი ახსნა. ამიტომ მსახიობი მიზნად ისახავს გვირ-გენოს არა მარტო ის, რომ თოდროსი ჰქვდის ტყუილს, არა-მედ ისიც, თუ რატომ ჰქვდის ტყუილს და გამოაქვს დასკვნა, რომ იგი იძულებულია ჰყიდდეს ტყუილს. თუნდაც იმ ერთი „ქუდის დეტალით“ (რომელზედაც უკვე გვიჩნდა ლაპარაკი) იგი გვგარბნობინებს, რომ მის გმირს ტყუილით ვაჭრობა ფი-ზიკური არსებობის შესანარჩუნებლად სჭირდება. ბურჟუაზიუ-ლი გარემოცვა ბუნებით ნიჭიერ ადამიანს აიძულებს თავისი ენერჯია უკუღმართ საქმეს შეაღობს (სხვა ამბავია, რომ ამ საქმესაც გატაცებით ეძლევა, — სხვანაირად არც შეუძლიათ ნიჭიერ ადამიანებს, მგზნებარება მათ ნატურაშია — და მსხვერპლიდან ახალ მსხვერპლთა გამარჯვლების იარაღად იქცევა). გომიაშვილის თოდროსი რეჟისორს წააგავს, რომე-

ლიც თავის გარემოცვაში (ან იძულებულია დგამდეს!) სრულ-რუის იმპროვიზირებულ სპექტაკლს და ყველაზე დიდი გიტა-ციებით თვითონვე მონაწილეობს მასში. ამგვარი გაზრება-საქციელის სუბიექტური გამარბილების ოდნავი მონიშვნა გო-მიაშვილის გმირს სულაც არ იზღვევს ჩვენი ობიექტური აღმ-ოცთებისაგან, — მას ვგმობთ; მაგრამ, საესებით მართებულად, სიცილიმ გაავლებული ჩვენი მძულვარება უპირველესად მოი-მართება იმით მიმართ, ვინც ყიდულობს ტყუილს, იმ ძალის წინააღმდეგ, რომელიც ამ დუნიაზე მხოლოდ სიცრუის მანა-ნებით თუ იარსებებს, რომლისთვისაც საჭიროა მატყუარა და რომელმაც თოდროსი პროფესიონალ მატყუარა აქცია!

ამ ძალის მატარებელ სპექტაკლიმ ფერეკის უნდა იყოს, — მე ვამბობ უნდა იყოს, ვინაიდან არ არის. ბურჟუა-ზიული მამარის საძირკვლის დიდ მამბილებულ აქტს, რომე-ლიც ა. გომიაშვილმა თავისი როლის ესოდელ ძალგანი ინ-ტერპრეტაციით მოგვცა, ცოტა არ იყოს, ვერ შეუწყო კილო ფერეკის როლის შემსრულებელმა მსახიობმა მ. ჰაისაცკიმ.

მაგრ ჰაისაცკის ვინცნთ რგორც უაღრესად თავისებურ, მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე გამოცდილ ოსტატს. გარბო-ელოის თეატრის სცენაზე მას არაერთი დასამასსოვრებელი სახე შეუქმნია. პარლამენტის დებუტატაც ჩვეული ოსტატო-ბით განსახიერებს. მაგრამ ჩვენი მას როლის გადაწყვეტის თვითონ პრინციპში არ ვეთანხმებით (რეპლიკა რეჟისორსაც ეკუთვნის):

მისი ფერეკისი მეტისმეტად რბილი, უწყინარი, ზოგჯერ ინფანტილურიცაა. ჰაისაცკი თამაშობს უმწეო, მოსულელო ადამიანს, მამინ როდესაც უნდა თამაშობდეს ეშმაკ, გაიძებრა, არა სულელს, არმედ მხოლოდ უნიჭო ადამიანს. მ. ჰაისაცკი გვთავაზობს დაბნულ პიროვნებას, რომელმაც აღარ იცის ცხოვრებისეულ სირთულეს როგორ გაართვას თავი, რომელიც „მატყუარებმა ტკუიდან შეშალეს“ (მსახიობი ამ ფრზას

თოდროსი — ა. გომიაშვილი, ფერეკისი — მ. ჰაისაცკი





გულწრფელი ტონით წარმოსთქვამს, ნაცვლად იმისა, რომ მასში ირინიულ ინტონაციას აქსოვდეს), ჩვენ კი უნდა გვეზიონა ჭკუდამაჯდარი გაქნილი კაცი, რომელიც ვისაც გნებავთ თვითონ შეშლის ჭკუაზე, სიტუაციაშიც ჩინებულად ერკვევა, იცის, რომ ამომჩრეველთა გაყურებას პარლამენტისადმი შერყეული ნდობის პირობებში მასზე გაცილებით უფრო ნიჭიერი კაცი თუ მოახერხებს და ამიტომ მოსამკელის სხვისი ხელთ მომკას ამჯობინებს. ერთი სიტყვით. მსახიობი მთელი თავისი ფიგურით, მიხერა-მოხერით, ვესტითა თუ ინტონაციით გვიხატავს უღონო გმირს, რომელსაც დეპუტატობის „მანტია“ შემთხვევით აქვს მოსხმული და იგი კიდევაც ამბობებს, მაშინ როცა მას ეს „მანტია“ კარგად უნდა ჰქონდეს მორგებული და თუ თავს საკუთარ სახლით როგორც ჯოჯოხეთში ისე გრძობს, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვე ისეთი ვაჟი მოდგა, როცა ხალხი უდრტიწველად აღარ ურიგდება სიყალბეს.

ცხადია, ჩვენ ვიცინით პიასეცის ფერკისზე, — იგი მართლაც ძალზე სასაცილოა; მაგრამ მსახიობს ავიწყდება, რომ სასაცილო ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კომიკურს, რომ ყველაფერი სასაცილოდ კომიკურად როდია, რომ კომიკურის კატეგორიის სიმაღლეს მხოლოდ ისეთი როლი დაეუფლება, რომელიც სპექტაკლში სწორ დეტერმინაციას მიიღებს. ასეთი დეტერმინაცია კი მ. პიასეცის როლს არა აქვს. მსახიობს თავისი ინტერპრეტაციით, ალბათ, უნდოდა ეთქვა: შეხედეთ, რა უსუსურია ბურჟუაზიული პოლიტიკური აპარატი, თუ მის შემადგენლობაში ვგეითი ხეინტრიცა კაცუნებია, და ამით გაეზიბებურე-

ბინა გარკვეული სოციალური ძალა. ფაქტიურად კი ეს არა გაზიბებუბა, ჩვენი მიზიდუბარე პოლიტიკური ძალის მონიშნუბა პოზიციის შეუფასებლობაა. მე ახლა ამ გარემოებაზე განსაკუთრებით ვაძიებდი ყურადღებას, ვინაღდან ამგვარმა დღენებამ ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში საკმაოდ მოიკიდა ფეხი და საჭმე იქმედებ კი მიდის, რომ მილიტარისტული ძალადობის ალფერიადად გამიხრულ ზღაპრულ ბაყ-ბაყ დღეს სცენაზე თოხიოლ წლის ანც დღეუკად გვიხატავენ და ასაკრული, მომწიფებული ბორტების ინფანტლიზში ცილობნენ დავგარქმუნენ.

მ. პიასეცის კომიკური ტრეაღობის სახის გამოყვთა მართებებს, სცენაზე უნდა გვეავდეს ბორტოტი სოციალური ძალის წარმომადგენელი კონკრეტული პიროვნება, რომლის წინააღმდეგეც უმთავრესად აღვიგზნებთ (თოდროსის ხომ ჩვენი დავგომბის მხოლოდ ერთი საფეხურია). რეჟისორმაც უნდა გაითვალისწინოს, რომ არ კმარა ნეგატიური განცდის მართო ინტროდუქციის მოხზავა, — მას უსათუოდ უნდა მიეცეს შემდგომი განვითარება და მეორე, ხარისხობრივად უფრო მაღალ საფეხურზე ამოიჩიღოს. წინააღმდეგე შემთხვევაში, სპექტაკლის პოლიტიკური პათოსის შეწელებსა და ადიულტერში ჩაძირვის საშიშროების წინაშე შეიძლება დავდგეთ.

ამ მხრივ ზედმიწევნით სწორ გამიფრვას მოითხოვს თოდროსისა და ჯენის ურთიერთობის მოტივი. წარმოდგენის საერთო გამაში მისთვის განკუთვნილი ადგილის მისაჩვენად დიდი აქტიოროული ტაქტი და ზომიერების გრძნობაა საჭირო.

დეპუტატის მუღლის როლს ნატალია ბურმისტროვა ასრულებს. ჯენი — წინააღმდეგობრივი, სულიერი ფორმირების პროფესში მყოფი პიროვნებაა. მუღლის ფრთის ქვეშ შეფარებული, ჩვეულებრივ სალონურ ცხოვრებას ეწეოდა, მაგრამ ცრუ-თოდროსთან შეხვედრის შემდგე მასში ამტკყველდნენ მანამდე ფარული იმპულსები, იგი თავისი თავისთვის თითქმის ხელმოკრედ დაიბადა, „სიბრძნე სიცრუისა“ შეიცნო და საკუთარ ნატურაში ცრუობისადმი დაუოკებელ მისწრაფებასა და ნიჭს მიაკვლია. მისი ხასიათის მოვლემარე, მიძინებულო თვისება თოდროსმა გამოაღვიბა, ისევე როგორც ბერნარდ შოუს კომედიაში იულიუს კეისარი თვექსმეტი წლის გაუხედნავ კლემპატარაში დედოფლის ჟინს გამოაფხიზლებს, ჯენისათვის ასეთი გრძნობა ურვეულოა, იგი მოუშუადებელი შეხვდა alter ego-ს შემოტევას და ამიტომაა, რომ ებრძვის თოდროსს, მის განდევნას ლაზობს (ამ დროს იგი კომიკული პერსფონაა) და თანაც ილტვის მისკენ (ამ დროს იგი კომიკური ევრიდიკაა). იმპულსების აშვარი სინთეზი, დროის დამთხვევაში ანტაგონისტური ემოციების — სიყვარულისა და სიძულვილის, მისწრაფებისა და შიშის — უწყვეტი ერთობლობა სატირული სპექტაკლის პლანში, ჩემის აზრით, დასავლურ ლიტერატურაში ფრიიდის მოძღვრების ფრად გავრცელებულ ამბიულენტობის თეზისის ერთგვარ გამარჯვებასაც მოასწავებს.

როგორც ვხედავთ, ნ. ბურმისტროვას წინაშე არც ისე იოლი ამოცანა იდგა. მსახიობმა შეძლებისდაგვარად გაართვა მას თავი და შეეცადა ა. გომოაშვილისათვის ღირსეული პარტნიორობა გაეწია. ზოგჯერ გვეჩვენება, რომ მას არ ჰყოფნის სატირული სიმწვავე, უარყოფითობის ტონი, გააზრების სიღრმე, მაგრამ ნ. ბურმისტროვას მიერ შექმნილი სახე მთლიანობაში მაინც კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს.

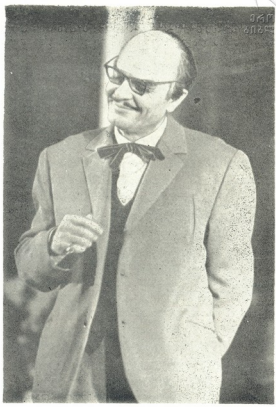
ერასიდასი — ა. ლეენი, ჰიპიკა — ლ. ზეერევა



განსაკუთრებით ძლიერია იგი მეორე მოქმედების ფრაგ-
მენტში, რომელსაც, პირობითად, კომიკური ინტიმური განდო-
ბის სცენას ვუწოდებ. ბურმისტროვა — ჯენი თოდროსის და-
სამარცხებლად ქალური მომზებულობის მომარჯვებს გა-
ნინზრასავს, რათა ვნებიან მორევში ჩაითროს სიცრუის ორ-
ფეოსი და შემდეგ, ხელსაყრელ ვაჟმ, მამაკაცური ძალადობის
ფაქტის წინაშე დააყენოს ფერევისი. ვარაუდობს, რომ ქმარს,
ამორალური ქცევის პირისპირ, თანაშემწის გადაცევის მეტი
ალარაფერი დარჩება. ცხადია, ეს შორს გათვლილი სჯაა,
თუმცა გომიამვილის გმირს ხაფანგში ასე ადვილად ვერ გა-
აყოფინებს თავს, — იგი გაუმანიტ ხვდება ჯენის თაღლითობას.
და აი, ორი მსახიობი ნამდვილ პაქეობას მართავს! ისინი წა-
აგვანან მოჭადრაკეებს, რომელთაც არავითარ შემთხვევაში არ
აწყობთ ყაიმი და ერთი-მეორის დასამათებებს ლამობენ. მაგ-
რამ გახელბებული ჭიდილის დროს ერთმანეთისადმი გრძობაც
აღებდით, — ეს ხომ მონათესავე სულების ძალთა მოსინჯვაა.
ნ. ბურმისტროვა აქ თავისი გმირის განცდის ორთავე მომენტის
სისრული აღბეჭდვას ახერხებს და სერიოზული და თვალთ-
მაკცური ტონი მის აქტიურულ პროფილში პარზონულად შე-
ზავდებიან. რევისორიცი სწორად მოხაზავს მიზანსცენას: სცე-
ნის ფლანგში მოთავსებული სავარძლიდან მსახიობებს ნელი
როკვის რიტმული მოძრაობით სცენის შუაგულში გამოიყვანს
და ემოციას კულმინაციაში წამოსწევს. აქვე ჩაერთვის მუსიკაც
(მუსიკალური გაფორმება გუთვის ი. ბობოხიძის). თუ მხედ-
ველობაში არ მივიღებთ ფარდის ახდამდე ყოველ აქტის
წინ წამძღვარებულ მევირცხლ მუსიკალურ ფრასას და პირვე-
ლი სურათის ფინალს, სადაც მსგავსი ფრასა პანტომიმური სცე-
ნის მხოლოდ რიტმულ გამართვას ემსახურება, ეს ერთად-ერთი
მომენტია, როდესაც მუსიკის მელოდიური ჭკული წარმოდ-
გენის ქსოვილში აქტიურად შემოიჭრება და გმირების სული
ეი ძვრათა გადაქანებას მოინწნავს. ყველა კომპონენტის თავ-
მოყრა ამ ფრაგმენტს სპექტაკლის ემოციურ ცენტრად აქცევს
და სანაქებოლ უნდა ითქვას: რევისორისა და წამყვანი მსახი-
ობების ნაშუშვარი აქ ერთ მთლიან ამოსუნთქვად შედულდა!

წარმოდგენაში არის შეწყობილი აქტიურული ანსამბლი.
შევიცარ ვრასიდასს განასახიერებს ა. ლევინი, მემანქანე ქალს
პიიკას — ლ. ზვირვეა და ვ. პანასი, ჟოჟოს — მ. ქებაძე,
ავისს — მ. მინევე, პატატისს — გ. ვოლნევი, პიკა იკას —
ნ. ქუთათელაძე და ვ. სიომინა, პანავის დერვისისს — ა. შმე-
ლიოვი, კულას — ო. ლარკინა, მელოგიურ დედაკაცს —
ა. ლავდოსკინა. ყველანი მონდომებით, პასუხისმგებლობის
გრძნობით მოჰკიდებიან საქმეს და ერთობ კოლორიტულ სა-
ხეხად ძერწავენ. თუმცა ცალკეული შემთხვევები გვექნება:
გ. ვოლნევის ზომიერების დაცვა არ აწყვედა, ვ. სიომინას და
ნ. ქუთათელაძეს, მართალია ისინი ვარიეტესა თუ გაბარს მსა-
ხიობ ქალს წარმოგვიდგენენ, მეტი თავდაპირა მეთოთვეზო-
დათ (განსაკუთრებით ეს ითქმის ვ. სიომინაზე), მ. მინევე
კვით უნდა დაუფლოდოდ სატრილი სპექტაკლის სტილის, და
საერთოდ — მიუღო აქტიურული ანსამბლი სტილისტურად
უფრო დასახვეწია. მთავარი კი, ვიმორებ, მაინც ისაა, რომ
მსახიობები გაბედული ხელის მოვლებით გამოჰკვეთენ რო-
ლებსა და მოქმედების მხინარება სცენაზე შარდევანის მჩქე-
ფარე ნაკადივით გადმოიღვრება. ამაში, უთუოდ, არამცირედი
წვლილი სპექტაკლის მხატვარს — რ. ნალბანდინასც მი-

თოდროსი
3. შეხვეწის



აგოსი — მ. მინევე.

უძღვის, რომელმაც მსახიობთა ფიზიკური მოქმედების თავი-
სუფლად გაშლისათვის უარესად მომგებიანი სცენური კონს-
ტრუქცია შექმნა.

წარმოდგენის მთელ მანძილზე მაყურებლის თვალწინაა
პარლამენტის დეპუტატის მისაღები თოხანი სათანადო ანტე-
რავით, მარცხნივ — მეზობელ თოხანში გასაცვლით კარი,
მარჯვნივ — ხელა საოთლუმი ამავალი პომპეზური კიბე. პირ-
ველი შეხედვით, ასეთი ინტერიერი ტრაფარეტულად გამოი-
ყურება და, თუ არა მსახიობთა მოძრაობისათვის დათმობილი
ფართო სცენური მოედანი, სხვა რამ სიკეთე უმალ არ გვექნება
თვალში. მაგრამ სპექტაკლის ქსოვილში ღრმად ჩაწვდობისას
მომწვევებით სიმწრით გამოწვეული ნებატიერი დამოკიდებუ-
ლება თანდათან იფანტება და ვრწმუნებით, რომ რ. ნალბან-
დინას დეკორაციული გაფორმება სანტერესოდ ყოფილა ჩა-
ფიქრებელი, რომ იგი აბსოლუტურად გამართლებულია რო-
გორც წინდა მხატვრული, ასევე იდეური თვალსაზრისითაც.

ჯერ მხატვრულ ღირსებებზე ვთქვათ. რევისორის აქცენტე-
ბის სწორი განლაგებისა და მიზანსცენების ვარიტების მდი-
დარი საშუალება ეძლევა. აიღოთ, თუნდაც, ერთი სცენური
მონაკვეთი, როდესაც ჯენი „დანაშაულზე“ წააწრებს ქმარს.
ცრუ-თოდროსი იძულებულია ყველაფერი საკუთარ თავზე
იდოს და პიკა კიკა საცოლად გამოაცხადოს. ჯენი თითქმის
დააჯერებს და თოდროსის პირადი ელემენტი, რომელიც ხაზ-
თან, მოხონუნლების მოკუყების მიზნით, განვებ არ არის შე-
ერთებელი, პიკასთან დალაპარაკებს მონდომებს. თოდროს-
სი და ფერევისი უხერხულ მდგომარეობაში ვარდებიან, ჯენი
კი მშვიდად იღებს მილს და მათთვის საესებით მოულოდნე-
ლად მეგობრულ მასალათს იწყებს. ულოკავს, რომ თავისი

ბედი ისეთ ჭკვიან ადამიანს დაუკავშირა, როგორც თოდროს-სია... შემდეგ კი მიღს თოდროსის გაუწვდის, ვითომც კიბა გი-ცამ მასთა დალაპარაკება მოისურვა. ეს იყო ბრწყინვალე სელა! ჯენიმ პირველად დაამარცხა ცრუ-თოდროსი, და ისიც როგორ! — მისივე საკუთარი, ნაცადი იარაღით! მამასადამე, ჯენი თოდროსზე „მალდა“ აღმოჩნდება, სიცრუემი დაჯანის მას; მხატვრის სცენური კონსტრუქცია რეჟისორს ჯენის პოზი-ციური „სიმაღლის“ პლასტიკურ ხატში განფენება შეაძლები-ნებხ: ფრაგმენტის დასაწყისში ჯენი კიბის ყველაზე მაღალ საფეხურზეა, თოდროსი და ფერეკისი კი ნერვული ვესტიკუ-ლაციით დაბალ სცენურ მოედანზე გამაღებით ბეობენ. სიერ-ცემში მსახიობების ამგვარი გრადაციით განლაგება აღიქმება როგორც მხატვრისა და რეჟისორის წინდართული რეპლიკა, რომელიც მოქმედების განვითარებით უკვე შემდეგ დასტურ-დება.

გარდა ამისა, რ. ნალბანდანი აღლს უღებს სატირული სპექტაკლის სტილს. დეორაკია „სერიოზულ ტონში“ შესრუ-ლებული, რაც პიესის კომიკურ ქმედობასთან უკვეულ კონ-ტრასტში შედის. კომიკურთან კონტრასტს სცენის სიღრმეში შემოსასვლელი კარის თალზე გამოსატული ძველებინული ტრაგიკული ფრინის იმიტაცია ამწავაგებს. კონტრასტების ესოდენი სიმრავლე გაფორმების ფარულ გროტესკულ პრინციპზე მეტყველებს უდაოდ! — არ შეიძლება ეს გა-რემოება საგანგებოდ არ აღენიშნოთ და არ მიეცალმოთ მას.

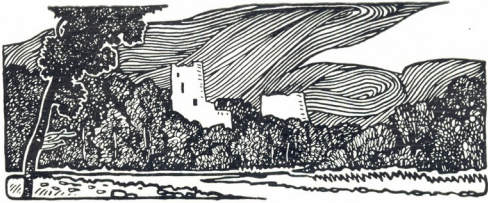
ახლა იდეური თვალსაზრისით შევხედოთ. სცენის უკანა კედლის გასწვრივ მხატვრის განუღაგებია ელენური ხანის ბერძნული სიბრწნის თაგაკების, სიმართლისათვის თავდადე-ბული რაინდების სკულპტურული ფიგურები, ისე რომ, ნებსით თუ უნებურ, ისინი ესწრებიან სიცრუის დამამკირებელ აუქცი-ონს (რამხელა ირწინაა!) ისეთი შვგრძნება გვაქვს, რომ მარ-მარში ჩაკირულ მდუმარებას ხან სიმწრის ხეიოქი დასასმს, ხან კი საცა ჰომეროსისებრი ხარხარი წასვლება. მხატვრის ჩა-ნაფიქრს ა. გომიაშვილიც შეაწვეს მოსწრებულ რეპლიკას: როდესაც ბურმისტროვა — ჯენის ეუბნება: — ქალბატონო, გრცხენოდეთ, რატომ ცრუობთო, — ფილოსოფოსების სილუ-ეტებზე მიუთითებს. ამით, ცხადია, გაფორმების „ქვეტექსტი“ ზედაპირზე წამოგეტივდება და მსახიობებთან ერთად იწყებს „თამაშს“.

ბოლოს ერთი დეტალი, რომელსაც იდეური გასაზრების მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებ: კონსტრუქ-რებისა და დეტატიკის კაბინეტის კარის სიმძიმეს აოლტიკების ტრადიციული ფიგურები შესდგომინ. პოზა ჩვეულებრივია, მრავლის ამტანი და მომთმენი. მაგრამ საკმარისია მათ ერთი მხარი შემოწმუნონ, რომ ფერეკისებისა და თოდროსების სამ-ყაროს — სიცრუეზე დაფუძნებულ მთელ ამ სამყაროს — ჭე-რი თავერ ჩამოეჭყეს!

ჩვენც ამაზე შევთანხმდეთ და მოვლით. სპექტაკლის შემ-ქმნელებს ბევრ რამეში დავეთანხმეთ, შენიშვნებიც გამოვიგ-ინდა, ასეა ყოველთვის, როცა ხელოენების ნამდვილ ქმნილებას-თან გვაქვს საქმე.

მიმანიჩა, რომ დ. პსათასი „საჭიროა მატყუარას“ გრი-ბოვლოვის თეატრის სცენაზე დადგმა ჩვენს თეატრალურ სი-ნამდვილემი ღრისასსოვარი მოვლენა. კიდევ ერთხელ მინდა მოვიხსნო არჩილ გომიაშვილი — სპექტაკლის მშენებმა და მისი გამარჯვების საწინდარი! მის მიერ ჩამოსხმულმა ბრწყინ-ვალე მხატვრულმა სახემ საბოლოოდ დაგვარწმუნა: ეს სწორედ ის აქტიოზული ძალაა, რომელზე დაყრდნობითაც გრიბოედ-ლის თეატრს სერიოზული სარეპერტუარი გეზის ანხორციე-ლება შეუძლია.

„საჭიროა მატყუარას“ ჩვენს სცენაზე გამოტანა ბოლი-ტიკური მნიშვნელობის ფაქტიცაა. ჩვენმა მხატვრებმა მეგობ-რული ხელი გაუწოდეს თანამედროვე ბერძენ დრამატურგს და სცენურად გამართეს პიესა, რომლის დადგმასაც, ბურჟუაზიუ-ლი სამყაროს მამზოლებელი სატირული პათოსის გამო, საბერ-ძნეთის თეატრები დღეს ვერ შედევენ. გრიბოედოვის სახელო-ბის თეატრში კი დ. პსათასი „საჭიროა მატყუარას“ ყოველ წარმოდგენას უამრავი მაყურებელი ესწრება, — მოდიან, რათა ნიჭიერი სპექტაკლით მოგვილი ჭეშმარიტი ესთეტიკური სი-ამოებება მიიღონ, გულიანადაც იცინონ, განცდის მღოვარებით დაიტვიტრონ და იმ ფიქრით დასტოვონ თეატრი, რომ „ბერ-ძენ ხალხს შესძულდა ტყუილი, ტყუილით იგი ყელამდგა მამდარი“, კმარა ტყუილი, და რომ ბერძენი ხალხის ვალია არა „სიცრუის ორატორების აღფრთოვანებული შეხედვარა“ და სიცრუისადმი „ხმის მიცემა“, არამედ სიცრუის დამზობა და ხმის მიცემა სიმართლისადმი! — ყველაფერს რომ შევეშვათ, თუნდაც იმიტომ, რათა მოისპოს ახალი თოდროსის გაჩენის პირობა და იგი აღარ ჩადიოდე ჯოჯოხეთში!





ლ. ცომაა

შემომეყარა ყივჩაღი

ლიტონზე ნაჭედი სახეები

ნანა ღვინეფაძე

მოქანდაკე ლევან ცომაიას ქედურ ნამუშევრებს გავეცანივთ ამას წინათ, საგაზაფხულო გამოფენაზე, რომელიც ხელოვნების მუზეუმის დარბაზებში იყო გამართული. სულ სამი ნაწარმოები იყო აქ ექსპონირებული. ეს იყო მოქანდაკის პირველი ქედურობანი, რომლებიც მან ხალხური პოეზიისა და ქართული ხუროთმოძღვრების შთაგონებით შექმნა.

„შემომეყარა ყივჩაღი“ — ასე უწოდა მან დიდებული ბალადის მიხედვით ნაჭედ სამფიგურიან კომპოზიციას. მასში ხელოვანმა მკაფიოდ გადმოგვცა ის დრამატიზმი, რაც თავიდან ბოლომდე გასდევს მთელ ბალადს. განსაკუთრებით ქალის ნატიფ სახეზეა აღბეჭდილი შინაგანი მღელვარება; თვალებდახრილი თითქოს ცდილობს არ ვახდეს ქმრისა და ყივჩაღის ორთაბრძოლის მოწმე. მისი აფრიალებული მანდილი საოცრად დინამიკურს ხდის კომპოზიციას.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი „ქალაუ, მითხარ“ და „სვეტიცხოველი“, რომლებიც საქართველოს ხელოვნების მუზეუმმა შეიძინა.

„სვეტიცხოველში“ მხატვარმა წინა პლანზე მისი შემოქმედის — არსაკიძის სახე გამოკვეთა, ძლიერ მარჯვენაზე უძევს არსაკიძეს ტაძარი და მისი მკაცრი პროფილი ხუროთმოძღვრის მძიმე ფიქრებზე მეტყველებს.

თხუთმეტი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ლ. ცომაიასა და მის თანაკურსელებს გზა დაულოცა გამოჩენილმა ქართველმა მოქანდაკემ ი. ნიკოლაძემ. ამ ხნის მანძილზე ლევანმა შექმნა მონუმენტური და პორტრეტული სკულპტურის შესანიშნავი ნიმუშები, რომელთაგან განსაკუთრებული აღიარება მოიპოვა მარმარილოში ნაკვეთმა დიდი ბელადის — ლენინის სახემ.

ოსტატობითაა აღბეჭდილი ს. ორჯონიკიძის თოთხმეტმეტრიანი ფიგურა მახარაძის რაიონის სოფელ შრომაში, სოციალისტური შრომის გმირის ორაგველიძის და ჭაბუკის პორტრეტები. ეს ორი ნამუშევარი მოსკოვის ტრეტიაკოვის გალერეის კუთვნილებაა.

ფსიქოლოგიური სიღრმით გზიბლავთ რეჟისორ სანდრო ახმეტელისა და მსახიობ ასმათ ქანდაურაშვილის მარმარილოს პორტრეტები.



დაკვირვებული თვალი, ზუსტი და სწრაფი ხელი მოსწონდა ლევანში მის ამაგდარ მასწავლებელს ი. ნიკოლავს, ხელოვანისათვის ძვირფასი ეს თვისებები შველის სწორედ ნიჭიერ მოქანდაკეს ჩანაფიქრის სრულყოფაში.

სისწრაფე გულმოდგინებას როდი გამოირიცხავს — ათასჯერ აწონის ნაფიქრს და როცა წარმოსახვაში ჩამოაყალიბებს და გამძობრწავს, შემდეგ სწრაფად უდგამს სულს თიხას თუ ქვას.

პორტრეტთან ერთად კომპოზიციური ბარელიეფი იტაცებდა ლევან ცომაიას თავიდანვე და არა ერთი საინტერესო ბარელიეფი თუ პორელიეფი მიუძღვნა საკულ-მეურნეო სოფლის ცხოვრებას.

ახალმა გატაცებამ — კერამიკამ და ქედურობამ არა ნაკლები შემოქმედებითი სიხარული მოუტანა; შეიძლება ითქვას, რომ კერამიკულ ბარელიეფებზე მუშაობით მან ერთგვარი რეპეტიცია გაიარა და მერე თამამად გაიმეორა

ზოგიერთი მოტივი სპილენძსა თუ თითბერში.

ამჯერად ლ. ცომაია ძირითადად ორ ციკლზე მუშაობს: „ქართული ხალხური პოეზია“ და „ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები“.

პირველი ჩანაფიქრის მიზანია ქედურობაში აღბეჭდოს ეპიზოდები ეროვნული ფოლკლორიდან. მეორეში რელიეფურად ისახება ქართული მატერიალური კულტურის უნიკალური ძეგლები თავისი დიდებული ფორმებით, განუმეორებელი ხაზებითა და დეტალებით. გელათი, ჯვარი უკვე შეემატა ამ სერიას. ორიგინალური გამოვიდა მრგვალ სინზე გადატანილი სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადის მშვენიერა, ძლიერი მითოლოგიური გრიფი — ფროსიანი ლომი.

ისტორიული ძეგლების სერიაში ავტორი დიდ სიზუსტეს იცავს, დაინტერესებულა სრულყოფილად გადმოსცეს ძეგლების ნიშანდობლივი თვისებები, განზრახი ასი-



ქალაქი, მოთხარა...

შეტრილობით შექმნილი ის დიდი პარმონია, რაც ახალითვის სვეტიცხოველს, გელათს, ზაგრატიის ტაძარს და სხვებსაც.

ვერ რთული ეჩვენა ლევანს „ახალი პროფესია“, მაგრამ მასალა თითქოს კარნახობდა როგორ უნდა მოქცეოდა, როდის იყო საჭირო ბზისა და ფოლადის „ფანქრები“.

მუშაობის დროს ხშირად გაახსენდებოდა ვერცხლის ქუჩა. ვაბუკობაში იგი ბიძის სახელოსნოს ხშირი სტუმარი იყო და ხარბად უფვალთვალდებოდა ყოველი ნივთის, ყოველი ორნამენტის დაბადებას. ახლა გამაოგნებოდა ბიძის ხელოვნება, კიდევ უფრო აამაღლა და გაამდიდრა იგი. ჭეშმარიტად საინტერესო ნაწარმოებებია ქართველი ქალის ცქემამოსილი პორტრეტები: „გვირილა“, „მანდილი“, „თებრონე“, „მინდა მაკოცო“.

დიდი პოეტურობით, გემოვნებით გამოირჩევა ეს ნამუშევრები. გამოირჩევა არა მარტო მათში ჩაქსოვილი აზრითა და კედმით, არამედ ფონის ჩინებული დამუშავებითაც. ჭედევაში უფოოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს სკულპტურულობას; მოქანდაკის შაკვიო ხელწერილთა აღბეჭდილი ლ. ცომბაის ყოველი ჭედური ნაწარმოები. იგი ვერ ურიგდება სქემატურობას და ენერჯიას არ იშურებს, რათა ქედვის მზრიაყ და სკულპტურულადც ეფექტური და გამართული იყოს ყოველი მათგანი.

დიდ ხანია აღლევებს ლ. ცომბაის მარაბდის თემა. მის წინ დევს ესკიზი, რომელიც გაიშლება მოზრდილ ლითონზე. ჭედურობისათვის იქნებ უჩვეულოც იყოს ასეთი დიდი კომპოზიცია, მაგრამ ავტორი ვატაცებით მუშაობს ჩვენს წარსულის ამ ერთ-ერთ გმირულ ეპიზოდზე, რომელიც ცხრა მძა ხერხეულიძის სახელთანაა დაკავშირებული.

„კალოთხეულ იყოს მარაბდა“ — ასე უწოდა ლ. ცომბაიან ახალ კომპოზიციას, რომლის კომპოზიციურ ცენტრში დედის ნაღვლიანი და ამაყი სახეა ამოჭედილი. ცხრა ვაკაცი თითქოს ფიცს დებს დედის მანდილის წინაშე, რომ არ შეარცხვენენ სამშობლოს. ვაკეცეებს მიღმა ცელციის კონტურები ჩანს და თემის ასეთი გადაწყვეტა ფიცს თითქოს შტე ძალასა და სიწმინდეს ანიჭებს.

ლ. ცომბაია მინიატურულ ნამუშევარშიც დიდ გულის-ყურს აქსოვს. კერამიკული სუვენიერების მშვენიერი სერია შექმნა მან ვაკა-ფშავალის უცდავი ნაწარმოებების მოტივებზე; ესენია: „ჩონთა“, „მინდა“, „აღსაბ“, მედალონი ძველი ქართული გემის მიხედვით — არწივისფოთიანი ლომის გამოსახულებით. კერამიკული სუვენიერების მსგავსად სურს შექმნას ჭედურიც, ოღონდ ჩცვლება თემა: რუსული ისტორიული ძეგლები გატყობლდება მასში.

სტუდენტობის უკან, ყიფშიძის ქუჩაზე არის ლ. ცომბაის სახელოსნო. ანტრესოლიდან უყვარს ხოლმე ლევანს თავისი სკულპტურული ნამუშევრების შემოწმება, დიდხანს ჭერეტს ერთდაიგივე დეტალს, დიდხანს ამოწმებს, რომ დარწმუნდეს მის სიმაართესა და მოხდენილობაში. ხშირად არ მოწონებია საკუთარი ქმნილება და „დასანგრევადაც“ არ დანაწიბია.

ახლა სახელოსნოში აღმართულა სამფიგურაინი კომპოზიცია „მარუხის გადასასვლელზე“. მშვიდობისადმი მიძღვნილი გამოფენისათვის ამზადებს მას მოქანდაკე.



ქართველი ქალის პორტრეტი

მარუხის დაცვის გმირული დღეები აღლევებს ავტორს და ვაკეცურად გამოუძერწავს უსახელო გმირები. შუათანა მეომარი დვას მუხასავით და ორ დაჭრილ მამაკაცს იმაჯრებს, თავი არ ეზოგება მათთვის და ამაყი იერი ქვს, თითქოს სიკვილის თვალბეში უყურებს და არაფრად ავდებს.

როცა ძერწვა დაღლის, ჭედვას მიუბრუნდება, თუმცა ნაკლები ფიზიკური ძალა რიდი ესაჭიროება ფერადი ლითონის დამორჩილებას. იბადება ახალი თემები — „აპასიონატა“, „ლენინიანა“.

რევოლუციის გეინის — ვ. ი. ლენინის ცხოვრებითაა შთაგონებული ორივე; პირველში აისახება მუსიკით ვატაცებული ბელადი, მეორეში ვაკცხლდება ეპიზოდები მისი ცხოვრებიდან.

მოავრდება ერთი სამუშაო და ინიციალებილა აკლია. ჭედვაც ავტორი ინიციალებს და თითქოს წვიმა უაკეცუნებს ფანჯრის რაფკე. იწყება ახალი ჩანაფიქრის ჭედვა თუ ქანდაკი, დამე კი შემუშვენვლად თიერდობი.

მეორე დღე იწყება სხვა საზრუნავი: ლ. ცომბაია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისაკენ მიეშურება; იგი უნივერსიტეტის მხატვარია და მართლაც შვერი საფიქრალი აქვს ამ მხრივ. შთავარი კი ის არის, რომ ხორცი შეესხას მის ოცნებას უნივერსიტეტთან სამხატვრო სტუდიის ჩამოყალიბებას, რომელშიც გაისინება ფერწერის, ხატვის, ქანდაკებისა და ჭედვის ჯგუფები.



არა მარტო ესთეტიკურ სიამოვნებას წარმოადგენდა, არამედ გააღვიძა შემოქმედების წყაროდ და მეცნიერული მემკვიდრეობის საგნად. „კარგად ვიცნობ რუსულ სიმღერას, რუსულ ეთნოგრაფიას და დიდად ვაფასებ. ვიცი ეს საქმე მთელი სიღრმით, მოხიბლული ვარ და ვსწავლობ“, — წერდა იგი ვ. ვ. პასხალოვს². ამის თქმის უფლება ჰქონდა მხოლოდ ისეთ ადამიანს, რომელმაც არა ერთი წლის დაძაბული შრომა და კვლევა-ძიება მიუძღვნა რუსულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკას.

XIX საუკ. დასასრულს და XX საუკუნის დასაწყისში არაყიშვილის მიერ ჩაწერილმა რუსულმა ხალხურმა სიმღერებმა, მწყემსურმა მინაკრავებმა ქარახსაზე, მექნარეთა საგალობლებმა და სიმღერებმა, მათმა დამუშავებამ ჰობოსისა და ფორტპიანოსათვის თავის დროზე დიდი ინტერესი გამოიწვია რუსეთის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიულ წრეებში. ხუთი მწყემსური მინაკრავი ჩაწერილია სოფელ ბოგოროდსკოეში (მოსკოვის მახლობლად) XX საუკუნის მიჯნაზე. აღნიშნული ჩანაწერები გამოქვეყნებულია მოსკოვის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის „შრომების“ II ტომში. 1911 წელს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისია, რომლის წამდვილ წევრად და მდივნად წლების მანძილზე ითვლებოდა არაყიშვილი, შედიოდა მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულ ბუნებისმეტყველების, ანატომოლოგიის და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა საზოგადოების ეთნოგრაფიულ განყოფილებაში.

„ის, ვინც ღრმად იცნობს არაყიშვილის შემოქმედებას, გვერდს ვერ აუღლის მის რუსულ მუსიკალურ ნამუშევრებს, მის შესანიშნავ „მწყემსურ მინაკრავებს“, რომლებიც დღემდე რჩება თითქმის არაფიქსირებულ და შეუსწავლელ, რუსული ხალხური ინსტრუმენტული შემოქმედების ძვირფას დოკუმენტად. ამგვარი გულმოდგინებით და მხატვრული ტაქტით შრომა შექმნილ შექსრულებინა მხოლოდ მუსიკოსს, რომელსაც უყვარს და ესმის რუსული მუსიკალური ხელოვნება“. — წერდა რუსული მუსიკის გამოჩენილი ისტორიკოსი კ. ა. კუხნიცოვი წერილში „ფიქრები რუსული მუსიკის შესახებ“³.

მექნარეთა საგალობლები და სიმღერები არაყიშვილმა ჩაწერა 1902 წელს ყუბანში, პროფესიონალ ბრმა მექნარე პ. ს. კოვალოვისაგან. ამავე წლის 2 და 12 ოქტომბერს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის სხდომაზე არაყიშვილი გამოვიდა მოხსენებით და მექნარეთა რეპერტუარის, სასულიერო ლექსებისა და გასართობი სიმღერების დემონსტრირებით. მუშაობა ფონოგრაფების გამოყვანაზე და რუს მექნარეთა შემოქმედების კვლევაზე გრძელდებოდა 1907 წელამდე. 1907 წ. 6 თებერვალს და არაყიშვილმა წაიკითხა მოხსენება მოსკოვის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის სხდომაზე „ჩრდილო-კავკასიის მექნარეთა შესახებ“. მოხსენება გამოქვეყნებულ იქნა 1903 წ. „რუსულ მუსიკალურ გაზეთში“ № 22, 23.

არაყიშვილის მექნარეთა ჩანაწერების მხატვრულ ღირსებას აღასტურებს ის ფაქტი, რომ ეს ჩანაწერები მრავალგზის იყო ჩართული ეთნოგრაფიული კონცერტების პროგრამაში, მუდმივად იყო მ. პიატნიცკის რეპერტუარში. მას დიდი ყურადღებით ეკიდებოდნენ ფოლკლორის მკვლევარნი: აკადემიკოსი ფ. კორში, ა. მასლოვი, კ. კუხნიცოვი, ვ. ბელიაევი და სხვ.

² დ. არაყიშვილი, პასხე ვ. ვ. პასხალოვს, ხელნაწერი 1945 წ. ინახება არაყიშვილის არქივში.
³ გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“ № 1942. 5 IV.

დიმიტრი არაყიშვილი — რუსული ხალხური სიმღერების უამკრავი

ქრისტეფორე თბილელი



მეცნიერული კვლევა-ძიების პროცესში დიმიტრი არაყიშვილი დიდ ყურადღებას უთმობდა რუსულ ხალხურ სიმღერას. მან ეს თავის ბიოგრაფიაშიც აღნიშნა. „მე ვცდილობდი ისე შემესწავლა რუსული სიმღერა, როგორც ის შეიძლება შესწავლა ნამდვილ რუს მუსიკოსს. მე ვაფასებდი ამ ფოლკლორის ყველა ღირსებას და რუსული ფოლკლორის ცოდნაზე დაყრდნობით დიდად ვაფასებდი რუსულ ოპერასაც“. არაყიშვილისთვის რუსული ხალხური სიმღერა

¹ დ. არაყიშვილი, ავტობიოგრაფია, რეველი III, გვ. 10, გამო-ღვეყნებულია ხელნაწერით, ინახება კომპოზიტორის არქივში.



ნამდგ, რომ რუსული სიმღერა ცენტრში (როგორც ვასილევ-კანი, ისე მამონთომო და ზოგორდსკოეში) უპველად განიც-ნადი დიდ კრისხის, მაგრამ ნამდვილი ხალხური მუსიკალური შემოქმედება მაინც არსებობს და ინახება ქალთა ნახევრის ზე-პირსიტყვიანობაში. არ უნდა დაფიქვითო, რომ ვახორცილებთ რა შორეულ ექსპედიციებს ჩრდილოეთში, ჩვენ გვერდით იღუ-პება არანაკლებ მნიშვნელოვანი და საინტერესო შემოქმედება, რომელიც რატომღაც მივიწყებულია“ — წერს არაყიშვილი „განსაზრტებში“. ქვემოთ ქვეყნდება ერთმხიანი ვარიანტები, რუსული მოსკოვური სიმღერებისა, ჩაწერილი არაყიშვილის მიერ. სიმღერა ნართული „Ах не ты ли, милая чер-ненькая“ საყვევარ „კომარისნიაას“ ტიპისა, დამახასიათე-ბელი ათსიტყვიანი ტაქეში.

Allergretto

Ах не ты ли милая чер-ненькая, а ух не ты ли черн-ненькая, а

სიმღერა „Вот полюшку Маша жала“ ღირსშესანიშ-ნავია იმით, რომ არაყიშვილი გვამღვს არა მარტო დასაწყი-სი კულტის ჩანაწერს, არამედ მომდევნო თხზვარებულ ვაჩორებებს, რომელიც ნებას გვამღვს ვიმსჯელოთ ხალხური სიმღერის მულოდური ვარიანტების ხერხეზზე.

Moderato

Вот по-лю-ску Ма-ша жа-ла до-ло-ты сно-бли вл-за-ла ель-ки
-ро-ги за! Блнх до-ро-ги ис-то-ми-ла, ра-зо-н
-ле-ла, то-то на-ше ель-ке де-ло до-ла за-а, а, ух! до-ла
за-а, а, а то все вы ни-че-го, вы, есм-е ни-вы, до-ла
-но, вы да тре-во-ги за! да тре-во-ги — а втр-о
-во-ги то-а, ку-ра до-ла сно-ла, а за-до-ра, ма-ла, ель-ки до-ро-ги
За! блнх до-ро-ги — Параш-ты-как ты сл-ва, ни-че, ж-с, ж-с
-чу, с-а на, кло-ни-с-та, ас-к-а, в-с-а, за! Ста, ас-к-а, в-с-а

საუკეთესო არაყიშვილის მოსკოვური ჩანაწერებიდან „Ночка темная („ღამე, ზელო“), რომელიც ერთ-ერთი მარგალიტავანია რუსული სოლო ლირიკული კლასიკისა. ამ სიმღერამ შემკრების ყურადღება მიიპყრო ღრმა ოიონიზმით და განსაკუთრებით ფორმის თავისებურებით. სიმღერას აქვს კუპლეტურ-ვარიაციული ფორმა. ჩაწერი-

Andante

Ноч- ты хо-чен-ка да ни-че-ка те-бе, а,
а да но-чь о-сен-ня — а,
Ноч- о-сен-ня — а да что-же ты хо-чен-ка
-ка да при-ту-ма ни-ла-са!
При-ту-ма ни-ла-са да при-на-му-ри-а,
са да да при-на-му-ри-а — са

ლია სულ სამი სტროფი, რომელიც შეადგენს სამწილიანო-ბას სინთეტიკური რეპრიზით.

სტროფის აგებულება ორიგინალურია: 1+1+2+3 (გ. წ. დაწვევების სტრუქტურა ორმაგი ჩაკეტივით, რომელსაც აქვს აგრეთვე თემატიკის დინამური სამწილიანობის ნიშნები).

ამ პოპულარული სიმღერის ვარიანტები და მათ შორის საყუნდო მრავალმხიანიც გვხვდება რუსების მრავალ კუთხეში. ის დამკვირდებული იყო ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში. ამის შე-სახებ მჭევრმეტყველურად ლაპარაკობს გლინკას ადრეული სიმღერა რომისი „Ах ты, ночь, ночь ли ноченька“. ა. დელვივის სიტყვებზე (უნდა ვიკულისხმით, რომ დელვივის ლექსს პოეტურ შიტიად დაედო „ღამე ზელოს“ ერთ-ერთი ხალხური ვარიანტი). არაყიშვილს ბევრჯერ მოუხმენია ამ სიმღერის ვორიენული ვარიანტები მ. პიატიციკის შესრუ-ლებით..

პოეტური შინაარსი სიმღერისა „ночка темная“ ტიპი-ურია რუსული ხალხური პოეზიისათვის, რადგან აქ არის ად-მიანის მიმართვა ბუნებისადმი, რომელზედაც დამკვირდებული იყო მხენელ-მთვლელის მთელი ინდევი. ბუნება იყო მისი მკვეთრი, ბუნება ეკლინებოდა მას მრჩეველად, ამიტომაც მას ანდობდა რუსი ხალხი თავის სინაურს თუ მწუხარებას.

ეს სიმღერა დღესაც ცოცხლობს. ჩვენი საუკუნის 40-იანი წლების დასასრულს, კალუგის მხარის, კოხლესკის რაიონის სოფ. დემოვკაში, ვ. ხარკოვის მიერ ჩაწერილი იქნა ორმხიანი ვარიანტის სიმღერის „Ах ты, ночь моя“, რომელიც გასაკ-ვირვლად ახლოა არაყიშვილის ჩანაწერებთან.

ეს ფაქტი შეტყვევებს ღრმა შროსმჭვრეტლობაზე და იმ მაღალი ესთეტიკური შეფასების დასაბუთებაზე, რომელიც მისცა ამ სიმღერას არაყიშვილმა ნახევარი საუკუნის წინ.

„განსაზრტებში“ არაყიშვილი დაწერილობით აღწერს სა-გალობლის „Кресту твоему“ შესრულების რიტუალს. ვფიქ-რებთ, რომ შეტყვევდა რა ამ სავალობელს უაღრესად „საინ-ტერესოს“, მას მხედველობაში ჰქონდა საგალობლის მასლობ-ლობა ხალხურ მელოსისა და თხრობით რეპიტაცივან.

არაყიშვილის მიერ მოსკოვის მახლობლად ჩაწერილი რუსული ხალხური სიმღერები დღესაც ამქვანებენ თავის მუსი-კალურ-შეხვედებით აქტუალურს, როგორც ამ საუკუნის და-

საქართველო საბჭოთა საზოგადოებრივი საბიბლიოთეკო სისტემა

შინაარსი

ბორის წოწონავა — კლასიკური მსთარბიური მემკვიდრეობის მარკინსტული ათვისიბინისათვის	4	კოტე მესხი — გურამ ბელოვანი	49
დოდო აბაშიძე, ბელა მიქაძე — ალმასი მემკვიდრეობა	10	სერგო ფრანკო — არბია მაროვანიშვილი	53
ნიკო შენგერაძე — საპარტვილო სახალხო თეატრები თბილისში	16	ილენე კირკელა — მხატვრული კრიტიკოსი	56
ნათელა ურუშაძე — შხაბუნია შემოქმედებით ლაოკარბორიანი	17	დავით ფანტლემე — ბარონ დე ბანი აღმოსავლეთ საპარტვილოში	61
გიორგი ციციშვილი — წინანი პარტული საბჭოთა თეატრის წარსული	29	ვახტანგ ქართველი — თეოლოგიკური ჯოგობისათვის ჩაღის	65
ტატა თვალჭრელიძე — სახალხოწარმატებელი რეჟისორის წარმატება	35	ნანა ლენინი — ლიტონში ნაშრომი სახეობა	73
იუნა ხუციანი — „მისკანის“ ლაოკარბორის საქონისათვის	38	ქრისტეფორე თბილელი — ლიტონში არაბული — რუსული ხალხური სიმღერების	76
მერი სირაძე — მონწილეობა მხატვრული თეოლოგიკურად	47	შალვა ფურცხვანიძე — სახეობა მხატვრული	80

მე-2 გვ. ა. ვეფხვაძე — „სტალინი — 1917 წელი“; მე-3-ე გვ. გიორგი — „საბჭოთაო ზედიზე“; მე-10-15 გვ. ა. ვეფხვაძის ნაშრომები: „პირველი შეხვედრა“, „დაწყებითი“, „საბჭოთაო“, „რუსთაველი“, „ეს რომ აღარ განმეორდეს“, „ვაჟა-ფშაველა“; მე-18-23-ე გვ. გვ. სსრკ სახალხო არტისტი ვერტიკო ანჯაფარიძე როლენში, და სპექტაკლისათვის მზადების პროცესში; 24-28-ე გვ. გვ. საქართველოს სახალხო არტისტი სესილა თაყაიშვილი ბეზას როლში („მე, ბეზა, ილიკო და ილიკონი“) და სპექტაკლისათვის მზადების პროცესში; 30-ე გვ. საქართველოს სახალხო არტისტი რეჟისორი დოდო აბაშიძე, 31-ე გვ. დოდო აბაშიძის წინასწარ დადგენილი „არსის“ გარეკანი; 35-ე გვ. რეჟისორი თ. აბაშიძე და მხატვარი გ. ცერაძე; 34, 36-37-ე გვ. სცენები მონარქიკურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „მეგობრები“; 38-39-ე გვ. გვ. ქართული „მისკანის“ ილუსტრაციები; 42-ე გვ. „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები; 43-ე გვ. XVII საუკუნის „შანშანის“ ილუსტრაციები; 47-48-ე გვ. სცენები თბილისის მე-4-ე სკოლის მოსწავლეთა სპექტაკლიდან; 49-ე გვ. მხატვარი გურამ ბელოვანი; 50-52-ე გვ. გვ. გილოვანის ნაშრომები: „კოლმეურნე ქალი“, „ნოემბერი“, „პარიზი, დიდი ბუღაჩი“, „საბჭოთაო“, „მედიკოსი“; 58-ე გვ. კრიტიკოსი ბენიკო ბუჩიძე; 65-ე გვ. ა. გომიშვილი თეოლოგიის როლში („საბჭოთაო მატყურა“); 66-ე გვ. რეჟისორი კოტე სურგულაძე; 68-ე გვ. ჯენი — ნ. ბურმისტროვი; 69-ე გვ. თეოლოგი — ა. გომიშვილი, ფერეისი — მ. შაისვილი; 70-ე გვ. ერასიმოვი — ა. ლენინი, პიპიკო — ლ. ზეგერევი; 71-ე გვ. აგისი — მ. შინგევი; 73-75-ე გვ. გვ. მოქანდაკე ლევან ცომაის კულტურის: „შემოწყობა უფინალი“, „სკიტიკური“, „ქალაქი, მიხობა“, „ქართული ქალის პორტრეტი“; მე-80-ე გვ. აკაკი წერეთლის გამგებარება ქუთაისიდან (1912 წლის ფოტო).

შალვა ფურცხვანიძის მხატვრული მხატვარი თეოლოგიკური სასწავლო ნაშრომების

მხატვარი ა. ბალაზაშვილი. ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი. კონტროლიორი-კორექტორი ლ. ლეონიძე

ბელოვანი დასაბედად 14/X-64 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. ფე 12084. შვიც. 1017.
ქალაქის ფურცელი 5. საბჭოთაო თბილისი რაიონში 12,55. საბჭოთაო-საგამომცემლო თბილისი რაიონში — 12,95 ტ. 4000.
ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ბელოვანი სიტყვის კომპიტი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.



САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Цоцонава — О МАРКСИСТСКОМ ВОСПРИЯТИИ КЛАССИ- ЧЕСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ	4	Котэ Мехси — ГУРАМ ГЕЛОВАНИ	49
Додо Абашидзе, Белла Микадзе — АЛЕКСЕИ ВЕПХВАДЗЕ	10	Сергей Жаиня — АРТЕМ ЕРКОМАНИШВИЛИ	53
Нина Швангерадзе — НАРОДНЫЕ ТЕАТРЫ ГРУЗИИ В ТБИЛИСИ	16	Елена Квирелия БОЕВОЙ КРИТИК	56
Натела Урушадзе — В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ АРТИСТА	17	Давид Пачулидзе — БАРОН ДЕ БАИ В ВОСТОЧНОЙ ГРУЗИИ	61
Георгий Цицивиани — КНИГА О ПРОШЛОМ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА	29	Вахтанг Картвелишвили — ТОДОРΟΣ СПУСКАЕТСЯ В АД	65
Тата Тваалчелидзе — УСПЕХ МОЛОДОГО РЕЖИССЕРА	35	Нана Гвицеладзе — ОБРАЗЫ ОТЧЕКАНЕННЫЕ ПО МЕТАЛЛУ	73
Юла Хускивадзе — К ВОПРОСУ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ «ВИСРА- МИАНИ»	38	Христефор Тбилиани — ДМИТРИЙ АРАКИШВИЛИ — СОБИРАТЕЛЬ РУС- СКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН	76
Мери Сирадзе — ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧА- ЩИХСЯ	47	Шалва Пурцхавანიдзе — АКАКИЙ ЦЕРЕТЕЛИ В ЦВЕТАХ	80

На 2 стр. А. Вепхвадзе — «Ленин — 1917 год»; на 3 стр. А. Гросский — «Спортивное лето»; на 10—15 стр. стр. произведения А. Вепхвадзе: «Первая встреча», «Начинающие», «Саат-Нова», «Руставели», «Это не должно повториться», «Важа-Пшавела», на 18—23 стр. стр. Народная артистка СССР Верико Анджапаридзе в ролях и в процессе подготовки к спектаклю; на 24—28 стр. стр. народная артистка Грузинской ССР Сеселия Такашвили в роли Бабушки («Я, бабушка, Илико и Илариони») и в процессе подготовки к спектаклю; на 30 стр. народный артист Грузинской ССР Д. Антадзе; на 31 стр. обложка книги Д. Антадзе «Дни ближайшего прошлого»; на 35 стр. режиссер Т. Абашидзе и художник Г. Церерадзе; на 34, 36, 37 стр. стр. сцены из спектакля русского театра юного зрителя «Друзья»; на 38—39 стр. стр. иллюстраций грузинского «Висрамиани»; на 42 стр. иллюстрация к поэме «Вепхисткаосани»; на 43 стр. иллюстрация к «Шах-Наме» XVII века; на 47—48 стр. стр. сцены из ученических спектаклей тбилисской 4-ой школы; на 49 стр. художник Гурам Геловани; на 50—52 стр. произведения Г. Геловани: «Колхозница», «Ноябрь», «Париж, большой бульвар», «Парень из Душети», «Старый Париж»; на 58 стр. критик Бенито Буачидзе, на 65 стр. А. Гомнашвили в роли Тодороса («Требуются жжен»); на 66 стр. режиссер Котэ Сурмава; на 68 стр. Дженн — Н. Бурмистрова; на 69 стр. Тодорос — А. Гомнашвили, Ферекис — М. Пясецкий; на 70 стр. Врасидае — А. Левни, Пипица — Л. Зверева; на 71 стр. Агис — М. Минеев; на 73—75 стр. стр. чеканки скульптора Л. Цомае: «Встреча с половцем», «Светицховели», «Скажи, девушка» («Калау, митхар»), «Портрет грузинки»; на 80 стр. отъезд Акакия Церетели из Кутаиси (фото 1912 года).

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Гела Банделадзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачаваариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24
Издательство «Сабчота Сакартвело»
Тбилиси
1964



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

Boris Tsofonava ON MARXIST MASTERING OF THE HERITAGE OF CLASSICAL AESTHETICS	4	Kote Meskhi GURAM GELOVANI	49
Dodo Abashidze, Bela Mikadze ALEKSI VEPKHAVDZE	10	Sergo Zhvania ARTEM ERKOMAISHVILI	53
Nino Shvangiradze GEORGIAN FOLK THEATRES IN TBILISI	16	Elene Kvirkvelia A FIGHTING CRITIC	56
Natela Urushadze IN THE CREATIVE LABORATORY OF AN ACTRESS	17	David Panchulidze BARON DE BAY IN EAST GEORGIA	61
George Tsitsishvili A BOOK ON THE PAST OF THE GEORGIAN SOVIET THEATRE	29	Vakhtang Kartvelishvili TODOROS DESCENDING	65
Tata Tvalchrelidze TRIUMPH OF A YOUNG STAGE DIRECTOR	35	Nana Ghvinepadze IMAGES CHASED ON METAL	73
Yuza Khuskivadze ON THE PROBLEM OF ILLUSTRATING "VISRA- MIANI"	38	Christophore Tbileli DIMITRI ARAKISHVILI—COLLECTOR OF RUSSIAN FOLK SONGS	76
Mary Siradze AMATEUR CREATIVE WORK OF PUPILS	47	Shalva Partskvanidze	80
		AKAKI IN FLOWERS	80

On p. 2, "Lenin—1917", by A. Verkhvadze; on p. 3, "A Sporting Summer", by Grositski; on p. 10-15, A. Vepkhvadze's works: "First Meeting", "The Beginners", "Sayatnova", "Rustaveli", "It Should Not Take Place Again", "Vazha - Pshavela"; on p. 18-23, People's Artist of the USSR, Veriko Anjaparidze in roles, and preparing for a performance; on p. 24-28, People's Artist of the Georgian SSR Cecilia Takaishvili as Granny ("Granny, Iliko, Ilarion and Myself), and preparing for a performance; on p. 30, People's Artist of the Georgian SSR, stage-director Dodo Antadze; on p. 31, cover of Dodo Antadze's book "Days of the Recent Past"; on p. 35, stage-director T. Abashidze and artist G. Tseradze; on p. 34-37, scenes from "The Friends" at the Russian Theatre for Adults; on p. 38-39, illustrations for Georgian "Visramiani"; on p. 42, an illustration for "The Knight in the Tiger's Skin"; on p. 43, an illustration for the XVII century "Shah-Nameh"; on p. 47-48, scenes from the pupils performances of the 4th school of Tbilisi; on p. 49, artist Guram Gelovani; on p. 50-52, G. Gelovani's works: "A Collective Farmer", November", "Paris, Grand Boulevard", "A Dushetian", "Old Paris, on p. 58, critic Benito Buachidze; on p. 65, A. Gomlashvili as Todoros ("A Liar Needed"); on p. 66, stage-director Kote Surmava; on p. 68, N. Burmistrova as Jane; on p. 69, A. Gomlashvili as Todoros, M. Piasetski as Pherakis; on p. 70, A. Levin as Vrasidas, L. Zvereva as Pipitsa; on p. 71, M. Mineev as Agis; on p. 73-75 sculptor Levan Tsomaya's chasings: "I Met a Kipchagh", "Svetitskhoveli", "Tell Me, Lassie", "Portrait of a Georgian Woman"; on p. 80, Akaki Tsereteli on his journey from Kutaisi (photo of the beginning of the 20th century).

Editor-in-Chief: Otar Egdadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Geta Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksji Matchavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.
Tel. 5-10-24.

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA



SOWJETKUNST

INHAIT

Boris Tsotsonawa FÜR DIE MARXISTISCHE ANEIGNUNG DER ÄST- HETISCHEN ERBSCHAFT	4	Kote Meschi GURAM GELOWANI	49
Dodo Abaschidse, Bela Mikadse ALEXI WEPCHWADSE	10	Sergo Dschwania ARTEM ERKOMAISCHWILI	53
Nino Schwangiradse DIE VOLKSTHEATER DES GEORGIENS IN TBISSSI	16	Helena Kwirkella DER KÄMPFENDE KRITIKER	56
Nathela Uruschadse DAS SCHAFFENSLABORATORIUM DER SCHAU- SPIELERIN	17	Dawid Phantschuldse BARON DE BAYE IM OSTGEORGIEN	61
Giorgi Zizischwili DAS BUCH ÜBER DIE VERGANGENHEIT DES GEORGISCHEN SOWJETTHEATERS	29	Wachtang Kartwelischwili THODOROS GEHT IN DIE HÖLLE HINEIN	65
Tata Thwaltschrelidse ERFOLG DES JUNGEN REGISSEUREN	35	Nana Gwinephadse AUF DEM METALL GEPRÄGTE GESICHTER	73
Jusa Huskiwadse ZUR FRAGE DER ILLUSTRATION „WISRAMIANI“	39	Christophore Tbileli DIMITRI ARAKISCHWILI—DER SAMMLER DER RUSSISCHEN VOLKSLIEDER	71
Meri Siradse DAS KÜNSTLERISCHE LAIENSCHAFFEN DER SCHÜLER	47	Schalwa Phurzhwanidse AKAKI IN BLUMEN	80

Seite 2 A. Wepchwadse „Lenin—1917“; s. 3 A. Grosziki „Spottfrühling“; s. 10-15 Werke von A. Wepchwadse: „Erste Begegnung“, „Anfänger“, „Sajat—Nova“, „Rusthaweli“, „Damit es nicht wiederholte“, „Wascha—Pschawela“; s. 18-23 Volkskünstlerin der UdSSR Weriko Andshapharidse in Rollen und im Prozess der Vorbereitung zur Vorstellung; s. 24-28 Die georgische Volkskünstlerin Sessilia Thakaischwili in Rolle der Grossmutter („Ich, Grossmutter, Iliko und Harion“) und im Prozess der Vorbereitung zur Vorstellung; s. 30 Der georgische Volkskünstler Regisseur Dodo Anthadse; s. 31 Umschlag des Buches von D. Anthadse „Tage der nahen Vergangenheit“; s. 35 Regisseur T. Abaschidse und Maler G. Zeradse; s. 34, 36-37 Szenen aus Schauspiel des russischen Theaters der jungen Zuschauer „Die Freunde“; s. 38-39 Abbildungen zum georgischen „Wisramiani“; s. 42 Abbildung zum „Wepchistkaosani“; s. 43 Abbildung zum „Schahname“ vom XVII. Jahrhundert; s. 47-48 Szenen aus Schauspielen der Schüler der 4. Tbilisser Schule; s. 49 Der Maler Guram Gelowani; s. 50-52 Die Werke von G. Gelowani: „Die Kollektivbauerin“, „November“, „Paris, der grosse Boulevard“, „Duschetier“, „Das alte Paris“; s. 58 Der Kritiker Benito Buatschidse; s. 65 A. Gomaschwili in Rolle Thodoros („Man braucht einen Lügner“); s. 66 Der Regisseur Kote Surmawa; s. 68 Dshenti—N. Burmistrowa; s. 69 Thodoros—A. Gomaschwili, Pherekis—M. Piasezki. s. 70 Wrasidas—A. Lewin, Pipiza—L. Swerjewi; s. 71 Agis—M. Mineew; s. 73—75 Prägungen vom Bildhauer Lewan Zomaia; „Ich traf einen Kiptschagen“, „Swetichoweli“ „Sag mir, Frühelein“, „Porträt der georgischen Frau“; S. 80 Die Abreise Akaki Zeretheli aus Kutaisi (Photo aus dem Jahre 1912).

Chefredakteur — Otar Egadse.

Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

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



ИНДЕКС
76178