

ნ 8
კაპაძე

1960
10

საბჭოთა
ხელოვნება

საბჭოთა ხელოვნება

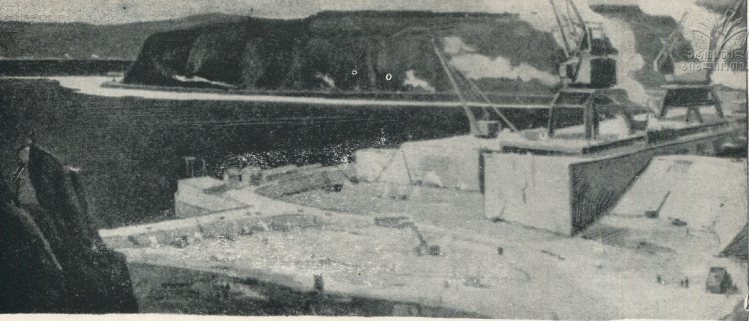
საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



10

სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი

1960

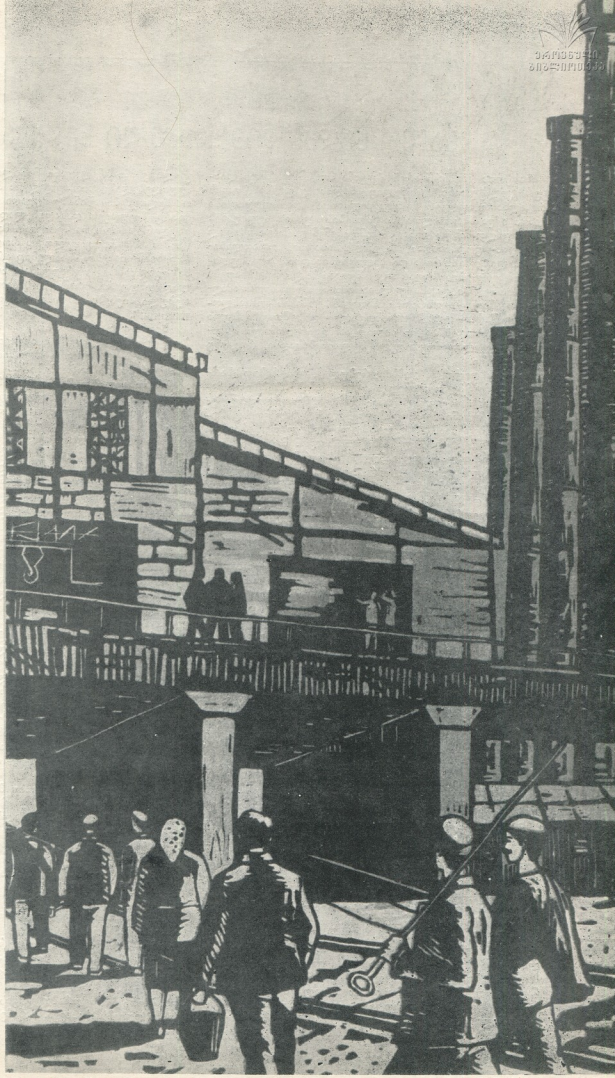


ა. შატალოვი

ბრატსკის ჰესი შენდება

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა ბანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი, ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე (პ/მ, მდივანი).



ბ. ქაპაშვილი
ლინოგრაფიერა სერიიდან
„რუსთავი“, სადილოზო
შრომა, 1960 წ.

ხალხისადმი მიმართული ხალხობნება

საბჭოთა კავშირი არის ქვეყანა მოწინავე სოციალისტური კულტურისა, რომელიც ხალხს ეკუთვნის. თავის მრავალნაირ სულიერ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება ჩვენში იქცა შრომითა მილიონების უმნიშვნელოვანეს სასიცოცხლო მისწრაფებად. ისინი იჩენენ ღრმა და ცხოველ ინტერესს ცოდნისადმი, მეცნიერებისადმი, განათლებისადმი, ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი. მათ სულიერი ინტერესების სიფართოვე, შეუკავებელი მისწრაფება კულტურისადმი დადასტურება იმისა, თუ როგორ ამაღლებს ადამიანს კაცობრიობის ნათელი მერჩობის მოსახლოებად წარმოებული თავისუფალი და შთაჯონებული შრომა. არასდროს ასეთი ძალით არ გამოვლენილა საყოველთაო-ხალხული სიყვარული ხელოვნებისადმი, როგორც ჩვენს დროში.

ხალხის დიდი და დამახასიათებელი აღიარებით სარგებლობს ჩვენში თეატრალური ხელოვნება. საბჭოთა საყურებლები, რომელთაც თავი გამოიჩინეს, როგორც ხელოვნების შესანიშნავად აღმასტუმრებმა, საუკეთესო მოლოდინით ხედდნენ ამ დღეებში დაწყებულ თეატრალურ სეზონს. ჩვენს მაყურებლებს სურთ იხილოს ნიჭიერი ასექტალები, იმ ხალხის დღევანდელი ცხოვრებისადმი მიძღვნილი, რომელიც ისეთი ძლიერი გაქანებით აწვრილებს კომუნისტურ შეხედობებს. ხალხის მადლობას, სახალხო აღიარებას დაიხსენებენ ის თეატრები, რომლებიც მართლად მაკეთრ მხატვრულ სახეებში გახსნა ჩვენი ხალხის საუბრო საქმეების დიდ ისტორიულ აზრს, დაჯანახებულ სცენაზე ჩვენს თანამედროვე ადამიანს მთელი მისი სიმაღლით, გვიჩვენებენ მისი ხასიათის საუკეთესო თვისებებს, მთელ მის მრავალფეროვან სულიერ ცხოვრებას.

საბჭოთა თეატრის ხელოვნება მიმართულია მილიონებისაკენ. მისი მაყურებლები არიან კომუნისტების მშენებელი ადამიანები, მერჩობისაკენ მისწრაფებულნი, კომუნისტური შრომის გამარჯვებისაკენ მიმავალი ადამიანები. ისინი როდი მიიდან თეატრში წერილობითი, ვიწრო და შეზღუდული ინტერესებით, როდი მიიდან თეატრისაკენ ფურცლს და უზარო თავის შექცევას მათ იტყვიან და აღილევენ ცხოვრების დიდი და მნიშვნელოვანი პრობლემები, რომლებიც დაკავშირებულია კომუნისტებისაკენ ჩვენი საზოგადოების ძლიერმოხილ მოძრაობასთან, მომავლის ადამიანის აღზრდასთან, და ისინი თეატრის მადღიერი იქნებიან იმ ასექტალებისათვის, რომლებიც მათ ღრმად ჩააფიქრებენ, ცხოვრებისეული დაღიბითი მავალითის ძალით შთააფიქრებენ, შეაჩვიებენ მათ ჩაწვდნენ სახალხო საქმეების სიღამაზს, შემოქმედებითი შრომის სიღამაზს.

კომუნისტური პარტია შემოქმედი მოუწყობს ყურადღებით მულად წარმართავს მხატვრული შემოქმედების მაცოცხლებელ წარუბასკენ — ხალხის ცხოვრებისაკენ, კომუნისტების მიზნებით შთაჯონებულ მისი შემოქმედებითი შრომისაკენ. პარტია მზრუნველობით და საათოდა ზრდის ჩვენს მხატვრულ ინტელიგენციას ხალხისადმი თავდადებული მხასურების სულსიყვითებით, მხატვრის მადლი მოქალაქეობრივი დანიშნულების შეგნების სულსიყვითებით.

ეს განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით მსველავს თეატრის მთელს მოუშობს. თეატრალური კოლექტივის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შეფასება იწყება მისი რეპერტუარით. რეპერტუარი წარმოადგენს სცენური ხელოვნების საფუძველთა საფუძველს. უკვე თეატრის აღმოს მხედველი შეიძლება ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, თუ რამდენად ამართლებს თეატრის თავის მადლ საზოგადოებრივ მხატვრულ მიწოდებას. ყოველი თეატრისათვის რეპერტუარის შედგენა მისი მოღვაწეობის უფრესად პასუხისაკენ,

ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია. სწორედ ამიტომ არის აუცილებელი სერიოზულად და მომთხოვნელობით, საბჭოთა ხელოვნების წინაშე მდგარი დიდი ამოცანების შესაბამისად, მიუვლოდ დასაბუთებლად განზრახულ დრამატურ-გაულ ნაწარმოებთა შეჩვენებას. მაკარა საჭირო მომთხოვნელობას ამ მხრივ ყოველთვის როდი იჩენენ. სცენაზე კვლავ ჩნდებიან ასევე, რომლებიც არ იმსახურებენ სერიოზულ საზოგადოებრივ ყურადღებას, სუსტი ზერეფ, მხატვრულად უსუსური, თანამედროვეობის დიდ თემებს დამორბეული ბიები, ისეთი, როგორც არის „Взломщики тишины“, „ავუსტა“, ან „დღეს და ყოველთვის“.

ბევრი თეატრი არ იყენებს მილიონად აყამად არსებულ შესაძლებლობებს იმისათვის, რომ სცენაზე უჩვენოს ჩვენი გმირული დროის პათოსით გამსჭვალული დრმა და საინტერესო ნაწარმოებები.

ეს შესაძლებლობანი მდგომარეობენ დრამატურგაში საშუალოდ მოსული ახალგაზრდა ნიჭიერი ლიტერატორების უფრო გაზედულ, უფრო დაინტერესებულ და ენერგიულ გამოვლინებაში, დრამატურგთა ახალი თაობის გულმოდგინე და მზრუნველ აღზრდაში. ახალი შემოქმედებითი ძალების მოსვლა თეატრში — ეს არის ახალი სახეები და ხასიათები, ახალი სიუჟეტები და კონფლიქტები, რომლებიც იბადებიან დღევანდელი სინამდვილეში და ჩვენს წინსვლას მოუწყავენ. ეს შესაძლებლობანი მდგომარეობენ აგრეთვე თეატრის მხრივ ყველაზე უფრო გამოვლილ და საუკეთესო დრამატურგებთა შემართული შემოქმედებითი თანამეგობრობის, პრინციპული, უსამართლის, საერთო საქმის ინტერესებით ნაკარანხევი თანამეგობრობის დამყარებაში. ბოლოს, რეპერტუარის შევსების დიდი შესაძლებლობა მდგომარეობს მრავალეროვნად საბჭოთა დრამატურგაში, რომლის მხატვრული სიმდიდრე მტად უმნიშვნელო რაოდენობით არის გამოყენებული. რამდენად უფრო საინტერესო გახდება თეატრების მხატვრული ცხოვრება, თუ ისინი უფრო მეტ რაოდენობით მიადგენენ იქ თვალს ყველაფერს იმ ახალს, რაც ჩნდება მომედ რესპუბლიკების შერჩაობა შემოქმედებით, თუ ისინი მოაკვარებენ მათთან მულდე ცოცხალ შემოქმედებითი კავშირს.

საზღვარგარეთის თანამედროვე დრამატურგაც შეიძლება გახდეს თეატრალური რეპერტუარის შევსების ერთ-ერთი წყარო. რა შესანიშნავ შესაძლებლობას უძის წინ თეატრების თანამეგობრობა სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ახალგაზრდა თეატრებთან, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებაში სოციალისტური რეალისტის გზით მიიდან ბურჟუაზიულ სამყაროშიკეთი არიან პროგრესული, პატაროსანი მხატვრები, რომლებიც მათი ვარემომველი უსინახელობა სინამდვილის თემების პრობლემაში პროტიკების ხმას იმადლებენ, მიიდან თუბის ხალხთან დასახლოებულად, დაპარაკებენ სიმართლეს ცხოვრების შესახებ. ამ მხატვრული შემოქმედებისათვისაც მოიხატება ავლით თეატრალური რეპერტუარში. ყოველივე საუკეთესო და პროგრესული, რაც კი მოიპოვება აყამად საზღვარგარეთის თანამედროვე დრამატურგაში, იმსახურებს იმას, რომ ნაჩვენებ იქნას საბჭოთა თეატრის სცენაზე.

მაკარა მთავარ ამოცანად თეატრალური კოლექტივებისათვის წინანდებულად რჩება თანამედროვეობაზე ნიჭიერად დაწერილი ბიების ნიჭიერი განსახიერება. დაწყებული სცენოში მარტო მოსკოვის თეატრები უჩვენებენ წ. პოკოის დრამას, ა. კორნეიჩუკის, ვ. ლადარტეივის, ს. მინახაივის, ნ. ვირტას, ვ. პრიდეის, ვ. ტერ-გრიგორიანის, ა. ლევაის და ბევრი სხვა დრამატურგის ახალ ბიებს, რომლებიც ჩვენს დღეებს ასახავენ. თანამედროვე ბიებსავე გაწეულ მუ-

შობაში უფრო მეტი სისრულით ვლინდება მსახიობის ნიჭი და ტალანტი. სიახლე ცხოვრებაში მოითხოვს ახალ მხატვრულ ათვისებას იმისას, რაც ამჟამად ახასიათებს ჩვენს თანამედროვე ადამიანს.

თანამედროვე ცხოვრების, ჩვენს საზოგადოებაში დამკვიდრებულ ახალ ურთიერთობათა დაკვირვებულ შესწავლა, ცხოვრების მოვლენების არსში ღრმად გარკვევის უნარი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მხატვრული ოსტატობის დონეს. მხატვრის ნიჭის სასიყვე და სიძლიერე შედარდება სინამდვილისადმი მის დამოკიდებულებაში. თუ ტალანტი მიმართული არ არის ცხოვრებისაკენ, ადამიანი სინე, თუ მას არ ადლეგებს ხალხის გმირული საქმეები, იგი ვერასოდეს ვერ გაათბობს ადამიანის გულს და ვერაინის ადლეგებს.

შარშანდელ სეზონში ცოტა როლი იყო ჩვენი რეჟისორების მიერ განხორციელებული მკაფიო დადგმები, მათ შორის, გამოირჩეოდნენ ჩვენი თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები — „ირკუტსკის ამბავი“ ვახტანგოვის და მაიაკოვსკის სახელობის თეატრებში; „ყველაფერი რჩებათ აღამიანებს“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში; „სტრიაპუხა“ ბევრ თეატრში; „ლეა“ ესტონურ თეატრ „ვანემუი-ნი“-ში და სხვ.

ქურნალ „Teatr“-ის ფურცლებზე გაშლილი დიდი შემოქმედებითი დისკუსია თემაზე „რეჟისურა და თანამედროვეობა“ ცხადყოფს საბჭოთა რეჟისორის შემოქმედებითი აზრის აქტიუობას, მის მისწრაფებას ნოვატორობისა-

კენ. უბედურება მხოლოდ იმაშია, რომ მხატვრულ სახასილედ, ახლის ძიებად ზოგჯერ სადღეა ჩვენი მასურებლის ესთეტიკური მოთხოვნილებებისათვის შეუფერებელი, ძველი და დრომოკმული ამბების გადამღერება. ნოვატორობა ხელოვნებაში ვლინდება, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენი თანამედროვეობით მხატვრის მხურვალე გატაცებაში. მის უნარში — ღრმად გააზრებული მხატვრული ხერხების საშუალებით აჩვენოს ის ახალი, რასაც ცხოვრება წარმოშობს.

რევოლუციის შორეულ წინაწლებში, დიდ რუს მსახიობთან ირილიოვასთან შეხვედრის შემდეგ, დემოკრატიულად განწყობილი ახალგაზრდობა მცირე თეატრიდან შინ აკრძალული რევოლუციური სიმღერებით ბრუნდებოდა, რესპუბლიკის პირველ სახალხო არტისტს, რომელმაც ეს საპატიო წოდება გ. ი. ლენინის წინადადებით მიიღო და რომელიც იმ შორეულ წლებში ძველი კლასიკური რეპერტუარის როლებში გამოდიოდა, თავისი ძლიერი ტალანტის ძალით მასურებელთა დაბაზაში მოპქონდა მომავალი ახალი ცხოვრების ქროლეა, ხდებოდა რა ამით თავისუფლებისმოყვარეობის შთაგონებული ტრიბუნი.

რამდენად მშვენიერი, ადამიანის სულის და გულის წარმატცი უნდა იყოს დღეს თეატრის ხელოვნება, როცა სცენაზე მთელი თავისი რეალობით მკვიდრდება ჩვენი ცხოვრების დიდი სიმართლე, გამარჯვება დიდი საქმისა, რომელსაც, კომუნიზმის ძლევაშისილი დროშით ხელში, ანხორციელებს გმირი საბჭოთა ხალხი.

„ბრავა“ 11/9 1960 წ.

ა. სიმონოვი

ჩამოსხმელები



საქართველოს მხატვარ ქალთა შემოქმედება

გულნარა ჯაფარიძე



აქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში ქალთა საერთაშორისო დღის — მ მარტის 5-ს წლისთავთან დაკავშირებით მოჭარბილი გამოფენა ერთგვარად შემავაზებელ ხასიათს ატარებდა, ვინაიდან აქ პირველად იყო შეკრებილი და წარმოდგენილი საქართველოს მხატვარ ქალთა შემოქმედებითი მონაპოვარი ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკის, თეატრალურ-დეკორატიული და გამოყენებითი ხელოვნების დარგში.

თქმა არ უნდა, დიდი ხანა გაცემლი იმ ხანას, როდესაც ჩვენში გაკვირვებას იწვევდნენ ქალის ესა თუ ის შემოქმედებითი ძილწევები. დიდი ხანა საბჭოთა ქალი მხარდა მხარ მისდებოდა მამაკაცს შემოქმედებით მონღაწეობაში, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ თუ ჯერ კიდევ 30-იან წლებში სამხატვრო გამოფენებზე მონაწილე ქალების რიცხვი მხოლოდ ათეულს აღწევდა, დღეისათვის საძნელო ღებვა ასეულს მიღწეული მათი სახელების ჩამოთვლაც კი.

რიცხვობრივ ზრდასთან ერთად მაღლდებულა მათი ნაწარმოებების მხატვრულ-პროფესიული დონე, რაც უდავოდ ცხადყო ზემოხსენებულმა გამოფენამ.

გამოფენის მონაწილე მხატვარ ქალთა უმრავლესობა სისტემატურად ან პერიოდულად მაინც მონაწილეობს რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე. არაერთი მათგანის ნამუშევარმა მიიპყრო ყურადღება ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დღეის დროს მოსკოვში მონაწილე გამოფენაზე, 1958 წელს. არაერთი მათგანის სახელი გასცდა საბჭოთა კავშირის ფარგლებს, ხოლო ქეთევან მაღალაშვილის, ელენე ახვლედიანის, თამარ აბაქულიას, ეკატერინე ბაღდაძის, ეთერ კაკაბაძის, ნატალია ფულაუანდიშვილის, დინარა ნოღისა და სხვ. ნამუშევრებმა განსაკუთრებული ყურადღებაც კი დაიმსახურეს 1959 წლის შემოდგომაზე ბოლონეთის სახალხო რესპუბლიკაში მონაწილე გამოფენაზე.

საქართველოს მხატვარ ქალთა ნამუშევრების გამოფენა მრავალფეროვანი იყო თემატიკის, კანონის, სტილისა თუ შესრულების ტექნიკის მხრივ. იგი მეტყველებდა მხატვართა დაულაღვ ძიებნებზე და ამის შედეგად მოპოვებულ მიღწეულებზე. აღსანიშნავია, რომ ავტორთა უმრავლესობამ გვიჩვენა მეტად თავისებური, ინდივიდუალური შემოქმედებითი სახე. ამასთან მხატვრები აქვთ თანაპიროვნების გრძობა. ეს ჩანს არა მარტო მათ მიერ შეჩერებული თემებიდან, არამედ თემისადმი დამოკიდებულებიდან.

ვინაიდან გამოფენის მონაწილეთა უმრავლესობა წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა პერიოდში შესრულებული რამდენიმე ნაწარმოებით, შეგვიძლია ზუსტად აღვნიშნო შევიწყო თვითთული მათგანის შემოქმედებას.

საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ქეთევან მაღალაშვილს ქართველ ცნობის ფართო საზოგადოებრიობა. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის რამდენიმე საუკეთესო ნამუშევარი. მათ შორის ყურადღებას იქცევდა „მანანა ხიდაშელის პორტრეტი“. შეკრდა შემოხარული ჰლასტიკური სილუეტის კარგად ენამება ახალგაზრდა ქალის ღამის, მტკიცე ნებისყოფის განამხატვლე სახეს. ხასიათი კარგად არის აგრეთვე გადმოცემული „თელი დინარის პორტრეტში“. პაეოვანი ფონი ხაზს უსვამს პორტრეტის ფერთა ნაზ ტონალობას.

ბოლო ხანებში ქეთევან მაღალაშვილი წარმატებით მუშაობს პასტელით. გამოფენილი იყო ამ მასალით შესრულებული პორტრეტების სერია, რომლებშიც მხატვარი ოსტატობის დიდ სიძაღლებს აღწევს. ასეთია „მანანისტ ელისო ვრისალაძის პორტრეტი“. მხატვრის შემოქმედებით გამარჯვებულ უნდა ჩათვალოს აგრეთვე „ქაქუცი იშხნელის“ და „მხატვარ ცერაძის“ პორტრეტები, როდესაც შიაც ზედმიწევნით კარგად არის დატყვევებული მხატვრის ხასიათი, ტემპერამენტი, პოზა, გამომეტყველება.

პოეტურობით დასავსა საქ. სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის შემოქმედება. ელ. ახვლედიანი ერთ-ერთი პირველი ქართველი პეიზაჟისტი, ამავე დროს წარმატებით მუშაობს როგორც გრაფიკის, ისე თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების დარგებში.

შემოქმედების პირველსავე პერიოდში მხატვარმა მოგვცა ქართული სოფლისა და ძველი თბილისის კუთხეების საინტერესო სურათები, რომლებშიც ავლენს არა მარტო თავისი ქვეყნის სიყვარულს, არამედ გვიჩვენებს მხატვარ-დეკორატორის თვალით დანახულ, საქართველოს ბუნებისათვის დამახასიათებელ დეკორატიულ ელემენტებს „სინდანი“, „ძველი თბილისი“ და სხვ.). გამოფენაზე მაყურებელს ხიბლავდა ფერწერული ტილო „ძველი თბილისის კუთხე“ (1939 წ.), ეს ნაწარმოები ინტენსიური ფერების შექვამაშია შესრულებული, რაც რომანტიკულად განაწიებს მაყურებელს. ხედვის საინტერესო წერტილის მოძიება, ძველი არქიტექტურული პეიზაჟების თავისებური ხასიათის გადმოცემა, გარემოს დეკორატიული აღქმა და მისი მართალი წარმოსახვა, მხატვრის შემოქმედების დამახასიათებელია. ასეთია „ოქოაქები — „გამბორის უღელტეხილი“ და „კახეთი“, რომლებიც გვიხიბავენ გუშის ფერთა ხალისიანი, ინტენსიური ყურადღებით.

თავის შემოქმედებაში მხატვარმა დიდი ადგილი დაუთმო ახალ მშენებლობათა თემებს, ერთ-ერთმა პირველთაგანმა ასახა ბულაჩაურისა და სამგორის მშენებლობათა სურათები. გამოფენაზე წარმოდგენილი „სამგორის მშენებლობა“ ან სეროის საყურადღებო ნამუშევარია.

მხატვარი კარგად გადმოსცემს წყლიწარის სხვადასხვა დროისათვის დამახასიათებელ ფერებს, შეიკვირბოს ქვეყნისა თუ მხარის თავისებურებას („უკრაინის პეიზაჟი“, „იმერეთი“, „ზამთარი“ და სხვ.).

ელენე ახვლედიანის ნაწარმოებებს შორის ეხედებით რუსეთის, უკრაინის, საფრანგეთის, ესტონეთის, ჩეხოსლოვაკიის პეიზაჟებს სხვადასხვა მასალაში შესრულებული, რომელთაც მკაფიოდ გადმოსცემს ამ ქვეყნების ნაციონალურ თავისებურებებს. უკანასკნელ წლებში შესრულებული პეიზაჟებიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა ბრატისლავის გრაფიკული ჩანახატები და ერთ მთლიან ნაკრისფერ გამაში შესრულებული „პრალა“.

ნიჩო თამაშევაკის ღრმად გააზრებული ნატურმორტი ავტორის მხატვრული უღლის მაუწყებელი არიან. „ნატურმორტი ურბანი“ ქართული სოფლის ცხოვრებაზე მოთხრობილ პატარა ნოველას წარმოდგენს. მასში მხატვარი დიდ სიბოძს აქვს ელ და უზრალად, პატარა ამბის განსახილველად იუმორით ავსებს; ურბანი და გამეჩენი მხატვრის ქართული ხალხური აესამაშოს სახით წარმოდგენია. ხოლო ურბის კოლოზე მიგდებული ყანწი შეზარბოშებული მეურმის სიმბოლური დეტალია.

მხატვრული ღირსებები გამოირჩევიან ნატურმორტი

„ბროწეულები“, „სალბაგები“, „ვიატკური თოჯინები“ და სხვ. საერთოდ მხატვარს სჩვევია ხატურმორტივისითვის სათამაშოების სიუჟეტური გამოყენება, მსუბუქი იუმორით ნაწარმოებთა გასცხვალვა.

სასურაღლებოა ნიხო თამაშმევის „ახალგაზრდა იეზიდი ქალის თაი-ტაპირივას პორტრეტი“. ქალის მოხდენილი აღზავობის წარმოსახვას, მისი ბუნების ფსიქოლოგიურ გახსნას ხელს უწყობენ სურათის მწორებარისხივანი ელემენტებიც კი; მავალითად, სურათის ფონად გამოყენებული ფარდის სახეები — დამფრთხალი შველები.

მხატვარ ირნიე გიგოლაშვილის ფერწერული და გრაფიკული ნაწარმოებებიდან გამოირჩეოდა დიდი ტილო „სვახეთი“, „სვანეთი ღამით“ და „თბილისის კუთხე“. სვანეთს მის შემოქმედებამი წამყვანი ადგილი აქვს დათმობილი, ამასთან მხატვარი ამ კუთხის ერთ-ერთი პირველი ამსახველთავანია.

მხატვარი მარგო მეტრეველიც საქართველოს ბუნების მოტრფიალეთა რიცხვს ეკუთვნის. მას მეტად იზიდავს ქართული სოფელი, მისი თავისებური ყოფა, დილა-საღამოები. მხატვარს ეუფრებება ამა თუ იმ გახსნილობის გადმოცემა, რასაც უძველმდებარებს სურათის კომპოზიციას. ასეთია „წვიმიანი დღე“, „მომე ტირით“ და სხვ.

მარგო მეტრეველის ბუხაგები მეტწილად მუქ გამაშა დაწერილი, მაგრამ ფერები ყოველთვის მთელი ძალით ვერ ვლერენ. მხატვარს კარგად ვიცნობთ მის ნაწარმოებთა ინდივიდუალური გამოფენებიდან, რომელზეც წარმოდგენილი იყო რიგი საინტერესო ნამუშევრებიც.

საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ეკატერინე ბაღდაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს გასული საუკუნის საქართველოს ცხოვრებას. 1946 წლის საანგარიშო და 1957 წლის პერსონალურმა გამოფენებმა ჩვენს საზოგადოებრიობას წარმოუდგინეს მხატვარი ქალის შემოქმედებითი მონაპოვარი და ცხადაყვეს მისი ზრდა და დაოსტატება.

ეკ. ბაღდაძის ფერწერისათვის დამახასიათებელია ნაზი კოლორიტი და მსუყე მონახები. მისი სურათების მშვიდი ფერები ფაქიზად და მოხდენილად ვლერენ. ვერ ვიტყვი, რომ გამოფენაზე მხატვარი წინანდებურად გამოიყურებოდა. მის ფერწერულ ტილოებს ამჟამად ჰარბად შეაპარავით თეთრა. სამწუხაროა, რომ გამოფენაზე გამოტანილი არ იყო ბაღდაძის შესანიშნავი პორტრეტები — „მოხუცი გლეხი“, „შვილები“, „მამაკაცი ჩიბუხით“ და სხვა, რომლებიც უკეთ დავგანახებდნენ მხატვრის შემოქმედების გამარჯვებებს.

მანერის ინდივიდუალური თავისებურებით ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე ფერწერი-პორტრეტისტი ნათელა იანქოშვილი. იგი თავისუფლად ფლობს ფუნჯს, უყვარს შავ, ლურჯ და საერთოდ მუქ ფერებთან მკვეთრი ფერების დაბრისიპირება, მაგრამ ისეთ კონტრასტში, რომ ფერები ერთმანეთს ეხმარებოდნენ, ესამეიან. შეიძლება მხატვარს შევედავით მანერაში, ნახატში, მაგრამ ვერავინ ვერ აუვლის გვერდს მისი კოლორიტის მთლიანობას. თუ ზოგიერთი მხატვარი თავის ნაწარმოებში უფრო მეტად კომპოზიციავზე ან ნახატზე ამახვილებს ყურადღებას, ნ. იანქოშვილი იმ უმცირესობას ეკუთვნის, რომელთაც შესწევთ უნარი ფერწერის საშუალებით არა მარტო გახსნილობა გადმოსცენ, არამედ ფსიქოლოგიურადც აამეტყველონ ნაწარმოები.

ნათელა იანქოშვილის ფუნჯის მონახში მტკიცე და გაბუნელთია. მის შემოქმედებაში ფერები მოვლენის ნასითა და გარეგნობას ექვემდებარება. სურათის ფონი თითქმის ყოველთვის პირობითია, სახის უფრო მკაფიოდ გამოსახვლენად გამიზნული. მხატვარი დირსებებით გამოირჩეოდნენ ფერწერული პორტრეტები „ნუშუ გელდიაშვილი“, „ლოლი ძალით“, „უფიარი ღონდაგი“, განსაკუთრებით „მამის პორტრეტი“. მცერაღა ეფექტებს მოვლენებით, ერთ მთლიან მომწვანო გამაში შესრულბული, ხან-შიშუსული მამაკაცის სახე მეტად მეტყველი, ჩამოყალი-



ქ. მადლიაშვილი

მელვა ჯაფარიძის პორტრეტი

ბებული, სკულპტურულად გამოკვეთილი და ინდივიდუალობით აღსავსე.

ნათელა იანქოშვილის გრაფიკული ნამუშევრებიდან საინტერესო ფურცლებს წარმოადგენენ „ნანა“, „პაოლო იანქოშვილის პორტრეტი“, „დავით კობერავილი“ და სხვ., რომლებშიც მხატვარი შევისა და თეთრის მკაფიო კონტრასტებს მიმართავს.

პორტრეტისტი ნელი ჩიქოვანი გამოფენაზე ბუხაგების საინტერესო ეტიუდებითა იყო წარმოდგენილი („სოფლის ბუხაგი“, „ხე“). მიმოხველია პასტელით შესრულბული „ავტობორტრეტი“. გამოირჩეოდა აგრეთვე „ქირურგის პორტრეტი“, ექიმი თითქმის ეს-ეს არის იპერაციით მოვლულა, ხელთათმანს იხის, მაგრამ გაულისყურით ისევ აუდარყოფთან არის. მხატვარი ცდილობს თვითბული შევლდს მიუყენოს ფერთა შესატყვისი გამა, და თუმცა ყოველთვის ვერ აღწევს სასურველ შედეგს („წიგ-

ნაძის პორტრეტი", "ქალი ყვითელში"), მაინც უნდა ითქვას, რომ მისი შემოქმედება უდავოდ აღმავლობის გზაზეა. ამან მოწოდებს სასიამოვნო, ცოცხალ ფერებში შესრულებული „ეუფა მიქაის“ პორტრეტს, რომელშიც კარგადაა გადმოცემული ახალაზრდა ქალის ხასიათი. რუსულად ჯაკვაროშვილი ძირითადად პეიზაჟისტი, მაგრამ გამოფენაზე ხანჯი სტუდენტის, ფრანსუა ევას საინტერესო პორტრეტს წარმოადგინა. მხატვარს უყვარს მოგზაურობა და ბუნების სურათების ეტოლდებში ფიქსირება, რაც მისასაღებელი მოვლენაა. მაგრამ მტკუნდების სურათადღე აყვანა მხატვრისაგან მოითხოვს შემდეგ სერიოზულ მუშაობას. რუსულან ჯაკვაროშვილის პეიზაჟები არ არიან მოკლებულნი მრავალფეროვნებას, მაგრამ მისი უშთაურესად მხატვრის პირველ შთაბეჭდილებას გამოეწევენ.

ელენე ტოლკევიჩის შემოქმედებაში გვხვდება ნატურმორტი, პორტრეტი, საყოფაცხოვრებო ჯანბი. ჩანს, რომ მხატვარს შეუძლია საინტერესო კომპოზიციების შექმნა. სურათს „მექანაზიფა ყოფა-ცხოვრებაში“, რომელიც ქალის შრომის შემსუბუქების აქტუალურ თემს ეხება, ავლია გამოშახებულმა როგორც თემის ვახსნის, ისე ფერწერული თვალსაზრისით. კარგია „ნატურმორტი ქოხნებით“ —ზეღაღმართული, პერსპექტიული კომპოზიციით და აგრეთვე „შვილის პორტრეტი“. მასზე ცოცხლად აღებუდილი პატარა ბიჭუნას მეტყველი, ხალისიანი სახეცისია შანშიაშვილი საინტერესო პორტრეტების ავტორია. გამოფენაზე ყურადღებას იქცევდა მისი ახალი ნამუშევარი — „ქალიშვილის პორტრეტი“, რომელშიც ლამაზ, კარგად მოდულირებულ სახესთან შეხმატბილებულია ქალის სადა ჩაცმულობა — მწვანე კაბა და მასთან დაპირისპირებული მოყვითალო ფერი.

ქართულ მხატვარ ქალთა გრაფიკული ნამუშევრების მაღალი პროფესიული დონე ნათლად გამოჩნდა გამოფენაზე. ისინი სხვადასხვა მასალით, სხვადასხვა სტილითა და მანერით შემოაბეგნ და სულ უფრო და უფრო საინტერესო შედეგებს აღწევენ.

აქვეყლითა და გუამით შესრულებული შესანიშნავი პეიზაჟების ავტორია ნ ა ტ ა ლ ი ა ფ ა ლ დ ი შ ვ ი ლ ი. მისი ნაწარმოებები მეტწილად ასახავენ საქართველოს ქალაქებისა და უფრო მეტად კი სოფლის პეიზაჟებს, რომელნიც ყოველთვის მზითია და ჰაერით არიან სასუნეი. თითოეული ფურცელი სიყვარულით და ოპტიმიზმით არის გამოზარა, ხოლო ფუნჯის თაყისუფალი მონასმები, ტექნიკის მაღალი დონე, მათ სიციცხლით აესებს. მზიანი, ცოცხალი პეიზაჟები „მცხეთა“, „სოფელი ქვემო ლისი“, „თბილისი“ და განსაკუთრებით „სოფელი მაქარა“ მეტყველი კომპოზიციითა და შეუჩრდილის ისტატური შეხატვებით მხატვრის შემოქმედების მაღალ საფეხებზე გვევლინებიან.

გუამით შესრულებული ლირიკული პეიზაჟები გამოფენაზე ყურადღება მიიქცია აგრეთვე თელი დ ბ რ ა ძ ე მ, რომლის შემოქმედებასაც წინა წლებთან შედარებით საკრანობლად ეტყობა წინსვლა.

დაზვური გრაფიკის კვლავ საინტერესო ნიმუშები წარმოადგინა ეთერ ანდრონიკაშვილიც, რომელმაც ამ ბოლო წლებში თითქმის სრულად შეიცვალა მუშაობის მანერა და ტექნიკა. თუცა მის ნამუშევრებში ნახატი ყოველთვის ვერ არის დახვეწილი („ბავშვი სახედრო“, „თბილისის ზღაპრები“), იგი ვეცაყრობს ლამაზ და ზოგ შემთხვევაში მოულოდნელი კომპოზიციებით, რომელიც აღინიშნავდა ნამუშევრებთან შედარებით უფრო ინტენსიური ფერებით არიან შესრულებულნი („გუგეღრა“, „ბოსტანში“). ახალ სურათში „ხეხა“ ფერთა ტონალობა მაყოფლია. მტკიცე ხელით მოხაზული მსუყე მონასმები გრაფიკულ ნამუშევრის ფერწერასთან აახლოვებენ. აღსანიშნავია, რომ ამ ნამუშევრებში მხატვარი დავით კაკაბაძის ერთი პერიოდის გრაფიკის შტრიხობვან მანერასაც მიჰყვება.

ეთერ ანდრონიკაშვილის ავტოლითოვარდები ქართული სახეობის ხელოვნების საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენენ.

მხატვარი ეთერ ბელეკაია საქართველოს ბუნებისა და ხალხის ყოფის კარგ მცოდნეა. იგი ავტორია კალმითა და აქვარული შესრულებული მთელი რიგი ეთნოგრაფიული ჩანახატებისა, და, რაც მთავარია, გრაფიურებისა, რომელთაც უკვე დამსახურებული აქვთ საზოგადოების მოწონება. აღსანიშნავია დაღესტნის სერია, სასაკუთრებით „დედა“ და დაღესტნის სოფლის პეიზაჟები, მიუხე მორცხლის ბუდეებით ერთმანეთთან მიკრული სახლებით.

მეტად ნაყოფიერი და საინტერესო ახალაზრდა მხატვარია დინარა ნოლია. მას უკვე მრავალი წიგნი და საქეტკალი აქვს გაფორმებული, მაგრამ ფართო საზოგადოებრიობა უშთაურესად დაზვური გრაფიკის ნაწარმოებებით, ინდუსტრიულ თემებზე შესრულებული რომანტიკული ფურცლების ავტორად იცნობს. მხატვარი ღრმად სწავლობს ცხოვრებას, ეცნობა საქართველოს მოწინავე წარმოებებს, ინდუსტრიულ ქალაქების — რუსთავის, კიათურის, ფოთის პეიზაჟებსა და მშრომელ ადამიანებს, მოგვიტობროს მათს შრომასა და დასვენებაზე. ამ ნაწარმოებებისათვის მხატვარმა მრავალჯერ მისილი ჯილდო, როგორც საბჭოთა აკემირში, ისე მის ვარუდ მოწუპობელ გამოფენებზე.

წიგნის გაფორმების ხელოვნება საქართველოში სულ უფრო მაღალ დონეს აღწევს. ამ დარგში ნაყოფირად მუშაობს ნიჭიერი მხატვარი ინა დიგნოვოტკევილა და გემოვნებით გაფორმებული წიგნის ავტორია. ის მუ-



ე. ანდრონიკაშვილი
ბოსტანში

დამ შესანიშნავად იცნობს გასაფორმებლად აღებული წიგნის შინაარსს, ეპოქას, მხარეს, ტიპას, მწერლის ხასიათს და მანერას. მოხასიანის, უჩიარლოსა და ანატოლი ფრანსის ნაწარმოებთათვის შესრულებული სამკაულები და ილუსტრაციები ამის ნათელი დადასტურებაა.

თავისებური ხელწერის გრაფიკოსად გვევლინება ნანი შალიკაშვილი. ის უძთავრესად ცხოვლილია, როგორც საბავშვო ლიტერატურის ილუსტრატორი, ბავშვისათვის გასაგები, მარტივი ენით მეტყველი მხატვარი. ი. ლომოურის "ქაჯახას" ილუსტრაციებს სხარტ ნახატთან ერთად ლაკონური თხრობა ახასიათებთ, რაც მათ ბავშვისათვის ადვილად მისაწვდომს ხდის.

თვალსაჩინო ნამუშევარს წარმოადგენს ნანი შალიკაშვილის დახვრტი გრაფიკის ერთ-ერთი ახალი ფურცელი — "ასე იყო საძაგორში". ეს ნაწარმოები აძყამად აყვავებული მხარის — სამკორის წარსულს გვიხატავს. დახვთქილი, მწირი მიწის ფონზე ვხვდეთ კოკები წყალზე მიზავალი ქალების შავ სილუეტებს. ფიგურათა აჩრდილები და მარშული მიწის ჩრდილოვან ხაარალებს უერთდებიან. წითლად აღეწილა აღმოდებული მიწა. სწყურია მიწას, სწყურია ხალხს. აი "ასე იყო საძაგორში" — მოგვითხრობს მხატვარი განწყობილებით სავსე ამ ნაწარმოებში.

საქართველოში მინიატურას ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს. მიუხედავად ამისა დღეს ამ დარგში თითქმის არავინ მუშაობს (თუ არ ჩავთვლით მინიატურის პირებზე მომუშავე ზოგიერთ მხატვარს). შესანიშნავი ქართველი მინიატურისტი მხატვრის სვერიას მისიაშვილის გვერდით მეტად საინტერესო შემოქმედია მატიადა მღვბრიშვილი. მინიატურებზე მუშაობა მხატვარმა ჩინეთსა და ირანში დაიწყო. ამან გარკვეული კვალი დააჩნია მხატვრის შემოქმედებას. რის გამოც მას შემდეგში გაუძნელდა მინიატურებში ქართული ნაციონალური სულის შთაბერვა.

მატიადა მღვბრიშვილი მინიატურების რამდენიმე სერიის ავტორია, მათ შორის ადრინდელია ნამუშევრები ჩინური სტილით: "თესვა", "მკა", "ბაზრობა", "ხმის მიცემა ჩინეთში" და სხვ. ეს ნაწარმოებები ყურადღებას იქცევენ როგორც თემატიკის აქტუალობით, ისე დახვეწილი ტექნიკით. დეტალებს ფაქიზი დამუშავებით და მინიატურისათვის ჩვეული დეკორატიული სტილით.

გამოფენაზე იშვიათად თუ ვინმე ჩაუვლიდა გულგრილად ახალგაზრდა მხატვრის ბელა ბერძენიშვილის ნამუშევრებს, რომლებიც თავისი სიფაქიზით ქართული ხელსაქმის უნიკალურ ნიმუშებს გვაგონებენ. ეს შედარება შემთხვევითი არ არის, რადგან მისი ნამუშევრები შესრულების მანერით ხშირად ქსოვილებისა თუ საქარგობათა ილუზიას ქმნიან.

მხატვრის შემოქმედება ხასიათდება ფრთა თავშეკაცეული გამით, დახვეწილი გემოვნებით და დეკორატიული ფანტაზიით, მაგრამ ზოგ შემთხვევებში მხატვარს შინაარსის სიღარიბე და ბავშვის ერთგვიანობა ხელუდას. მის ნამუშევრებში თორღება სენტიმენტალობით აღსავსე ქალთა დარღმებულ ფიგურები, რომლებიც ძველი ჟრნალების ილუსტრაციებს მოგვაგონებენ. სასიხარულო მოვლენა წარმოადგენს ბელა ბერძენიშვილის ორი ახალი მინიატურული პეიზაჟი და განსაკუთრებით ქართულ კოლორიტში აღებული ორი ნატურმორტი. გრაფიკულ ნამუშევართა შორის გამოირჩეოდნენ აგრეთვე დამარა და დანელიას ნატურმორტი — "სათამაშობები". მკაფიო სუბტი, ლაკონური ფერები და მოხდენილი კომპოზიციები საუბრის მხატვრის, რომ მისი ნატურმორტების სერია აღბეჭდვით გაერთიანდეს და ბავშვებს ელდნას.

პირველი ქართველი მოქანდაკე ქალბატონი არიან ნინო წერეთელი, თამარ აბაქელია და ელენე მაჩაბელი — იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის ნიჭითი მოწაფეები.

ნინო წერეთლის შემოქმედებამ ვერ მისწორი სრული ძალი გაუფრთქნა. მხატვარი მეტად ადრე გარდაიცვალა. მიუხედავად ამისა, მის დარჩა ნამუშევართა საკმაო



ტ. კაკაბაძე შვილის პორტრეტი

რაოდენობა, უმთავრესად პორტრეტები, რომელთაც, სამწუხაროდ, გამოფენაზე მხოლოდ სადრო ინაშვილის პორტრეტი იყო წარმოდგენილი.

ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ თამარ აბაქელიამ თავის მრავალფეროვან შემოქმედებაში ერთგვარი შერწყმა მოახდინა გრაფიკის, ფერისა და ქანდაკების მხატვრული კანონებისა. მხატვრის მრავალრიცხოვანი გრაფიკული ნამუშევრებიდან გამოფენაზე მხოლოდ მცირე რაოდენობა იყო ექსპონირებული. მათ შორის ვაჟას პოემების ილუსტრაციები, რომელთა ზადალი ქართულ სახვით ხელოვნებაში ჯერჯერობით არ შექმნილა. ყურადღებას იქცევდა მინიატურისაკენ ფაქიზი დამუშავებული ესეიზ კოსტუმის ფაფქისათვის "დავით გურამიშვილი" (ქთვეანის კლემამოსილი სხვის) და ულტრესად დინამიური, მეკრული კომპოზიცია "ბედნიერი ოჯახი" — ქართული სამკოთა ოჯახის ბედნიერებისა და სიხარულის განსახიერება.

პეროიკული პათოსი და ფაქიზი ლირიზმი, თანამედროვეობის შეგრძნება და ისტორიული წარსულის ღრმა ცოდნა, რეალიზმი და უმერტი ფანტაზია, შემოქმედების მკაფიო ნაციონალური ხასიათი და ხელწერის თავისებურება — აი რითი ხასიათდება ეს მხატვარი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ოსტატობა კომპოზიციის დარგში, რაზეც უპარად მეტყველებენ მხატვრის როგორც სკულპტურული, ისე გრაფიკული ნამუშევრები.

თუ გავივალისწინებთ, რომ ქართული ქანდაკებაში დღეისათვის ნაკლებად მოგვეპოვება რთული მრავალფეროვანი კომპოზიციები, თამარ აბაქელიას მიერ ჯერ კიდევ მრავალი წლის წინ შესრულებული მონუმენტური, რიტმით აღსავსე "კოლომურის ოჯახი" უთუოდ იმსახურებს იმას, რომ ბრინჯაოსაგან ჩამოსხასა და დაიდვას სათანადო ადგილას, სიფლად თუ ქალქად.



საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ელენე მარაბული მრავალ საინტერესო ქანდაკების ავტორია. გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრებიდან გამოირჩევა „ახალგაზრდა ქალის“ ღირი-კული და კოსტრუქტული პორტრეტი, რომელიც ისტატურ-ხანათი მოდერული და კარგად ავლენს ქალიშვილის სასაათს. ყურადღებას იქცევდა აგრეთვე ფიგურა „კალთბურთიული ქალი“.

მოქანდაკე ნელი ალექსიძის ნამუშევრებს გამოფენაზე 1950 წლიდან ეხეცებით. საინტელიუო გამოფენაზე გამოტანილი ნ. ყიფშიძის პორტრეტი (მარ-მარო) მტკად მეტყველ სახეს წარმოადგენს. ნელი ალექსიძის ნამუშევრებიდან საყურადღებოა აგრეთვე ქართული საბალეტო ხელოვნების ისტატუა კანერული ფიგურების სერია. მოქანდაკე კარგად გრძობს პლასტიკურ ამოართბებს, ცვევის რიტმს და დამახასიათებელ ილეთეების რინამბუსს. ამ სერიიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვ. ჭაბუკიანის, ი. ალექსიძისა და ზ. კიკელაშვილის ქანდაკებები.

მოქანდაკე ეთერ კაკაბაძეს ეკუთვნის რამდენიმე შესანიშნავი პორტრეტი და რთული კომპოზიციური ნამუშევრები. გამოფენაზე იყო ადრინდელი ნაწარმოებები — ნინო ღუმბაძის, მენდაჯავახიძის, ნანა დამბაშინის პორტრეტები. ეთერ კაკაბაძის ნამუშევრები ჩანს შემოქმედებითი აღმავლობა, მიემა. კარგი იყო აქვე გამოფენილი ყოფილიყო მთავრობის სახასიბის წინ დამადგენულად განკუთვნილი ქანდაკებების ესკიზები, რომელთა შორის ერთ-ერთმა მეორე პრემია დაიმსახურა (პირველი არაიის მიერთა). თუმცა არ განხორციელდა.

მოქანდაკე მერე სარალის ნამუშევრები მოწმობენ ავტორის მახვილი ფსიქოლოგიური დეკორაციების უნარს. ამ შრომე ნაკლებ მსყველია მოქანდაკის თბილი, რამდენიმე კომპოზიციის „მისაღელი“, რომელშიც ახალი დამკრებულად ვერ არის განხილული. მოქანდაკე თავიერსულად ფლობს საჭრეთდს, აქვს კომპოზიციის გრძობა. ჩვენს საზოგადოება მისგან უფრო ორიგინალური ნამუშევრებს მოვლის.

ამ ბოლო ხანებში მუყათად მუშაობს მოქანდაკე გუგა მითელი, რომელმაც გამოფენაზე საინტერესო კერამიკული ნამუშევრები წარმოადგინა. მას ეკუთვნის უმთავრესად კამერული ხასიათის ქანდაკებები. მოწონება დაიმსახურა მისმა „კომკავშირელი ქალის რუხაის“ პორტრეტმა.

გამოფენაზე ყურადღება მიიქცია ბატარა გოგონას მეტად მეტყველია სკულპტურებმა პორტრეტმა. ნაწარმოების ავტორი ტატინა კიკაბაძე გრავიუსისა და თუმცა ეს მისი პირველი ცდაა ქანდაკებაში, ამ ნამუშევარში მაღალი პროფესიული შესაძლებლობანი გამოაჩვენა.

ქანდაკებებს შორის იყო ნელი ოქრობერიძის ნაწარმოებებიც, მაგრამ ნაყოფის განსაკუთრებული ყურადღება მისმა მინიატურებმა მიიზიდა. ჯერ კიდევ გასულ წელს, მხატვრის პერსონალური გამოფენიდან გვეყნებით სხვადასხვა ბუნებრივი მასალისგან (კოკ, ფოთლოები, ყვავილები, ხავსი, სხვადასხვა ბალახ-ბუღახი და სხვ.) შესრულებულ ფიგურებს, კანრული ხასიათის სცენებს, ილუსტრაციებს, რომლებიც მოწმობდნენ მხატვრის ნიჭს, იუმორს, დეკორაციულ დიდ უნარს.

ბუნებრივი მასალისგან ქმნის ნაწარმოებებს მხატვარი ნ. ანათაძე, მაგრამ მისი თემატიკა უფრო შეზღუდულია, ზღაბრებით იფარდება და მოქალაქისა იუმორისა და ნაციონალური იერს.

გამოფენაზე ბევრმა მიაქცია ყურადღება ზეთის ფერებით შესრულებულ სამ ბატარა აკადემიურ ნატურმორტს, რომელთა ავტორი კლარა კვეციანი, როგორც მხატვარი

უმაჯავსობისათვის უცნობი აღმოჩნდა. თუმცა ნამუშევრთა შორის შესრულებილი წლები ჩვენთვის გაურკვეველი დარჩა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი რამდენიმე ათეული წლის წინათ არიან შეყვრილი. ეს მდგომარეობა ცხადია, არ ცვლის ჩვენს შეხედულებას ამ ნამუშევრებზე. მათ მხატვრულ ღირებებაზე. მხატვარი ფერებს მწუნვალ — ხმარობს, ავლენს ფერწერის ტექნიკის კარგ ცოდნას. გემოვნებს, მოცულობის რეალური წარმოსახვისკენ სწრაფებს და, რაც უმთავრია, უზარალო საკნების მხატვრულად ამღერებს უნარს.

ეკვსი იმ მხატვართა რიგებს ეკუთვნის, რომლებიც თავისი ნიჭითა და უნარით მუხეუბნებსა და მეცნიერებას ემსახურებიან, რის გამოც ისინი უფრო საზოგადოებრიობისათვის ხშირად მუშაწინეველი რჩებიან. ასეთი მხატვრები არიან აგრეთვე საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები ნინო ბრაიალშვილი და ბეატული თუ ვაკაბუნიანი, მხატვარი — სოფრო მირზაშვილი, ტატინა შევიაკოვა, ირინე თუმანიშვილი და სხვ.

დიდი დავაკირდებით თითოეული ამ მხატვრის ფაქტ ნამუშევარს — მინიატურისა და ფრესკის პირის ძველი ქართული მეტელებიდან, სათელი ვახტანგ ბაგრატიონის მხარდასაბრუნელი, რამდენი ცოდნა და გემოვნება ჩაქსოვილი და ავსუსებულ შემოქმედებაში.

განსაკუთრებით ვესურს შევეხები ნინო ბრაიალშვილის შემოქმედებას. მას დიდი დავალი მიუძღვის საქართველოს ეთნოგრაფიის დოკუმენტური შესწავლის საქმეში. მის შესანიშნავ ქართულ თოხნებზე არაერთხელ მიუღიათ ჯილდოები, ყოველთვის მოხიბნილი არიან და ქართულ ნაციონალური იერს ატარებენ. ნინო ბრაიალშვილი კარგად იცნობს ბავშვებს. ამას მის მიერ საბავშვო წიგნებისათვის შესრულებული ილუსტრაციები მოწმობენ. გამოფენაზე წარმოდგენილი ნამუშევრებიდან თვალსაჩინოა აგრეთვე ვრავილული პორტრეტები. „მოხანავე ქალი“ და სხვ.

ქართველ კერამიკოსთა შემოქმედებიდან თანდათან იდევნება უკეთესო, დეკორატიულიად პურბულული. ხშირად დანიშნულების მუშევრებულად ავტორებულნი საკნები: ტიგურსარებიანი, დიდი ზომისა და ყოველგვარ პროორებიც მისრულებული გამოუყენებელი ყურადღებით, საინოურებიც და სხვ. სამაჯიგროდ უფრო და უფრო გზა ეთმობა კერამიკის სადა, მაგრამ მოხიბნილი ფორმებს, ფერების თავშეკავებულ გამას, ზომიერად გამოყენებულ დეკორს და მის მავთო ნაციონალური ხასიათის. ამ მდომარეობის ხელს უწყობს კერამიკოსთა მიერ ახლად შემუშავებული ტექნოლოგიც, რაც თბილისის სამხატვრო აკადემიის დიდი და ნაყოფიერი მუშაობის შედეგია. მხატვარ-კერამიკოს ქალთა ხსენი მძლეობი კადრა ჰყავს ამჟამად ქართულ კერამიკულ ხელოვნებას, რომელმაც უკვე შორს გაითქვა სახელი.

გამოფენაზე წარმოდგენილი კერამიკული ნაწარმოებთა შორის გამოირჩევიან ქატარეი ე. ბაბლიძის, ნინო კიკნაძის, ქუჭუხია ფრხიძის, ირინე ვაკარელიძისა და სხვათა ნამუშევრები.

გამოფენაზე სათანადო ადგილი ვერ აღეთმოთ თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას, მაგრამ საჭიროა აღინიშნოს, რომ ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით მხატვარ კატარეისს.

ჩვენი ქვეყანა დიდ აღმავლობას განიცდის და კიდევ უფრო გრანდიოზული მიღწევების წინაშე დგას. სახელი, რომ დიდად მოეკრებებს შესატყვისს ფუნჯი და საქართილი სიჭრელმა, მაგრამ თუ დღეისათვის ჩვენი მხატვრები კვლავ ვალში არიან ეპოქის წინაშე, ამჟამად ჩვენი სახეთი ხელოვნების მტიკიც საფუძლიდან გზა შემოქმედების ახალი მწვერვალებისკენ მიდის.



უკ. ბაღდაძე

ვასილ-ნენბა

სიცილის ძირითადი სახეები

ალექსანდრე ქუთელია



1. იუმორი

უმორი სიცილის ერთი რთული და თავისებური სახეა. იუმორის სირთულე და თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის ძალზე მდიდარია იდეური შინაარსით და მრავალი ელფერის შემცველია, რომელთაგან თვითელი თავისებურად გამოხატავს ცხოვრების მოვლენებს. იუმორი სიცილის ისეთი სახეა, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ადამიანის მსოფლმხედველობასთან და ასეარად გამოხატავს მის მორალურ შეგებებას და სულიერ განწყობილებას. ამიტომ იუმორი მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს უბრალო, მსუბუქი და უიდეო სიცილისა ან ხუმრობისაგან, რომელთაზეც მას ზოგჯერ აიკვირებენ.

არც ანტიკურ ქვეყანას და არც შუა საუკუნეებს არ გამოუყვიათ იუმორი, როგორც სიცილის თავისებური სახე და არ შეუმუშავებიათ მისი თეორია, ეს არც XVIII საუკუნეშიც მოხდა.

ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში იუმორის პრობლემა, მიუხედავად გამუდმებული ყურადღებისა, მეტად ახუნელი და დამახინჯებულია. პირველად იუმორის გაშლელი თეორია ეს პოლმა წამოაყენა. ეს თეორია პასიური, იდეალისტური რომანტიზმის პრინციპებს მოასწავებდა, და მან ფართო გავრცელება მოიპოვა ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში.

ეს პოლი იუმორის განსაზღვრავს, როგორც რომანტიკულ კომიკოსს; ხოლო იუმორისტს თვლის კომიკურის რომანტიკოსად; იუმორი მან გამოაცხადა კომიკურის მთავარ ფორმად, ხოლო მის ნამდვილ სფეროდ-რომანტიკულად თვლიდა. მისი აზრით, იუმორში იხატება რომანტიზმის მსოფლმხედველობა და მსოფლმხედველობა; ამ მსოფლმხედველების და მსოფლმხედველობის ძირითად ელემენტად ეს პოლი დაუსრულებლობის პრინციპს და ცხოვრების კონტრასტს და არარაობას აღიარებს. ხედავს რა მთელი ქვეყნის უაზრობასა და არარაობას, რომანტიკოსი უსასრულობისა და ღვთაებრიობისაკენ მიისწრაფვის.

რომანტიკული იუმორი ტოტალური, საყოველთაო ხასიათისაა. მისი ტოტალობა იმაში მდგომარეობს, რომ არ ცნობს ცალკეულ სისულელეს ან ცალკეულ სულელს. მისთვის სისულელე საყოველთაო და მთელი ქვეყანა განხორციელებული სისულელება. ახასიათებს რა რომანტიკულ იუმორს, ეს პოლი წერს: „... მისთვის არ არსებობს ერთელი სისულელე. ერთელი სულელი; არსებობს მხოლოდ სისულელე საერთოდ და უგუნდოელი ქვეყანა“¹.

რომანტიკულ იუმორს მცირე აკავს დიადამდე, დიადი კი დაკავს მცირემდე, ამით სიბოის პირველესი და მცირესი წინაშე ყველა მოვლენა და საგანი თანაბრად იქცევა არარაობად. ამის მიხედვით, ეს პოლი ანსხვავებს იუმორის პაროდოსსა და ირონიისაგან. აღნიშნული დებულების შემდგომ ავტორი განაგრძობს: „ჩვეულებრივ ხუმარათაგან და მათი ჯვერდული დარტყმისაგან განსხვავებით, იუმორი არ წამოწვევს ცალკეულ სისულელეს, არამედ ადაბლებს დიადს, რათა პაროდოსისაგან განსხვავებით მას ჯვერდით ამოუყვანოს მცირე, და ამაღლებს მცირეს, რათა — ირონიისაგან განსხვავებით, — მას ჯვერდით ამოუყვანოს დიადი და ამრიგად ორივენი მოსპობს, ვინაიდან უსასრულოს წინაშე ყველაფერი თანასწორია და არარა“².

ამ ნიშნის მიხედვით ეს პოლი ანსხვავებს იუმორს არა მარტო პაროდოსსა და ირონიისაგან, არამედ სატირისაგან. ჩვეულებრივი სატირიკოსი, მისი სიტყვით, იუმორს თითო ოროლა სისულელეზე უფ ლელომას და მას სამარცხნო ბოძზე აკრავს, უნებს მას, ლაყე კვერცხის მაკვირად, შეკაზმულ მონაჭორს. იუმორისტი კი ცალკეულ სისულელეს იცავს, ხოლო სამარცხნო ბოძის ჯალათს და მასთან ერთად ყველა მაყურებელს აპატიმრებს, რადგან მის შინაგან სამყაროს ეცება არა ცალკეული სისულელე, არამედ ზოგად-საეკონომიო სისულელე“³.

ადარებდა რა ერთმანეთს ცხოვრების ცალკეულ, გარდა-მაკულ მოვლენებს და დაუსრულებელ, მარადიულ იდეებს, რომელთა წინაშე ეს ცალკეული და გარდამავალი მოვლენები ასე უფხად და უსუსურად გამოიყურებიან, იუმორისტი იმსჯელებდა გრძნობით, რომელიც ერთდროულად შეიცავს კომიკურს და სერიოზულს, მწუხარებას და სილიადს. იუმორი თავისი ორმაგი ბუნების გამო ათბობს და თანაც აცივებს ადამიანის გულს ან, როგორც თვით ეს პოლი იტყვის, იზიდავს ადამიანს ორთქლიან აბაზანაში, რომელიც აღდურავს მგრძნობიარე განწყობილებას და იმავედროს აყენებს მას სატირის ცივი შხაბის ქვეშ. იუმორის ამ ორმაგობაში ეს პოლი ნაკლს კი არა, მის დადებით თვისებას ხედავს. ეს, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მისი სიტყვით, „ცხოვრება ერთ დევიზ კოტურსს (ანტიკური თეატრის ტრაგედიული აქტიორის მალექსულაინი სანდღეობა — ა. ქ.) ატარებს, მეორე დევიზ კი „სოკრატის“ (ანტიკური კომიკური აქტიორის დაბალი ფესხცემლია, — ა. ქ.) ცხოვრებას უყვარს, დასძენს მას, რომ სამნიველოს გამოხატავს ერთ სუნთქავში აერთიანებდეს სიცილსაც კომიკოსსაც. მეორე მხრივ, სწორედ იმის გამო, რომ იუმორი ცხოვრების გვერდით შეიცავს სერიოზულს, მწუხარებასთან ერთად — სილიადს, ის ძლევა ცხოვრების სიღუბნირებას და ამაოლებს, სახავს ზუსს ზეცისაკენ. ეს პოლი რომანტიკულ იუმორს ადარებს მიითურ ფრინველს — ნეროსს, რომელიც უკლდით ცისაკენ მიფრინავს და ამასთან ისე, რომ მიწას არ ჰკარავს მხედველობიდან“⁴.

ეს პოლის თეორიის წინააღმდეგ ესთეტიკის ზოგიერთი ავტორტიკოსის მიერ წამოყენებული იქნა რიგი აღნიცებული და სამართლიანი კრიტიკული შენიშვნების პინიშნული იყო, რომ თუ კომიკურსა და იუმორის შორის მხოლოდ ის განსხვავებაა, რომ პირველს სასაცილოდ მიანიშნა ცხოვრების ცალკეული მოვლენები, ხოლო მეორეს — მთელი ცხოვრება, მაშინ მათ შორის განსხვავება მხოლოდ და მხოლოდ რაოდენობრივია და არა თვისობრივი. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია შემდეგი მოსაზრება: იუმორისტს მთელი ქვეყანა სისულელედ მიანიშნა, და მისი მოკრძალება, მოთმინება და შეწყნარება, რომელსაც ეს პოლი ასეთ მნიშვნელობას აძლევს, დაკავშირებულია ამ სისულელით აღსაყენ ქვეყანასთან. მაგრამ იხილება კითხვა, რა ფასი აქვს ასეთ მოკრძალებას, მოთმინებას, შეწყნარებას და თანაგრძობას?

ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ ჰეგელს არ ესმოდა იუმორი და ამის გამო ვერ იტანდა, ვერ იგებდა ეს პოლის. იმ მოსაზრების დასამტკიცებლად, რომ ჰეგელისთვის ვაუგუზარი და მიუღებელი იყო იუმორი, იმაზე მიუთითებენ, რომ იუმორი ცერდნობა და იკვეება ქვეყნისა

¹ I. P. Richter. Vorschule der Aesthetik, § 32, Sommtliche Werke, B. 42, Berlin, 1827, გვ. 166.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 172.

და იდეალის უნივერსალური კონტრასტი, დისპარმონიით მაშინ, როდესაც გერმანული ფილოსოფოსი იმას ასახელებდა, რომ „ყოველდღე რაც ნამდვილია, ვიწროება, და ყოველდღე რაც ვიწროებაა, ნამდვილია“. არსებობს მეორე მისაზრება, რომელიც, პირიქით, ჰეგელს და მის სკოლას იმას უსაყვარლებს, რომ მათ იუმორი შედგებულ და დაფასეს, რადგან მასში დანახეს, წინააღმდეგობის განხორციელება, წინააღმდეგობის, რომელსაც ისინი აღიარებდნენ ჭეშმარიტების პრინციპად.

ჰეგელი რომანტიკული იუმორის ძირითად ნიშანს მის სუბიექტურობაში ხედავს. რომანტიკული იუმორის, მისი აზრით, არა თუ არა აქვს მზნადა გასასხად და გამოსატოს მოვლენის ობიექტური შინაარსი მისი არსებითი ბუნების შესაბამისად, არამედ ის მიმართულია იმისაკენ, რომ მოსხის ეს ობიექტურობა და დამაკვივროს შეუზღუდველი სუბიექტურობა და თვითნებობა, ამ იუმორში ხელოვნების პიროვნება, მისი სუბიექტური უნარი და მიდრეკილება, ენება და ვინც მთავარ და გამსაზღვრელ ძალად გამოიხს. ასეთი სუბიექტივიზმი შინაგანად არღვევს და სძობს მოვლენის ობიექტური შინაარსის, მის დაბოუვიდებლობას და სიხარულს, ამკვიდრებს საგნებთან ურთილო თამაშს, მასალაა არჩევს და უთავბოლო ხეტიალს. ჰეგელს ჟან პოლი ამგვარ სუბიექტური იუმორისად მიიჩნევს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჰეგელი ამასთან ლაბარაკობს რომანტიზმის ობიექტური იუმორზე. ეს „ობიექტივიზმი“ იუმორი მაშინ წარმოიქმნება, როცა წარმართვის, მისგან განუყოფელი სუბიექტური ასახვის ფარგლებში, წყდება აგრეთვე საგნის და ამ გზით ახერხებს გარკვეულ შესვლას საგნის ცხოვრებაში. მაგრამ ასეთი „შესვლა საგნის შინაგან ცხოვრებაში“ შეიძლება იყოს მხოლოდ ნაწილობრივი და ის, რაც ჩვენ შევიძლია ამგვარ წარმართება რიცხვს მივაყოფთ, ჰეგელის სიტყვით, „წარმოადგენს მხატვრის სულის გარშობად მიმდრება საგანში“. რომანტიკოსი მხატვრის ეს „სულის გარშობად მიმდრება საგანში“ არსებითად სუბიექტივია და ის ინარჩუნებს სუბიექტივიზმისათვის დამახასიათებელ თვითნებობას, ფანტაზიას და კაპრიზს, თუმცა წარმოადგენს ჭეუვის ისეთ შინაგან მოძრაობას, რომელმაც თავი საგანს მიანდო და ის თავის შინაარსად გახადა. ამიტომ თვით ჰეგელი მას უწოდებს „ვითომცდა ობიექტურს“ და არა ნამდვილ ობიექტურს. ეს „ვითომცდა ობიექტური“ არსებითად სუბიექტურია, რადგან მისი „ობიექტურობა“ ამ ცოდვება სუბიექტის ფარგლებს.

ჰეგელისათვის, როგორც ობიექტური იდეალისტიკისათვის, ასეთი სუბიექტივიზმი გაუმართლებელი და მიუღწეველი სფერო, იგი რომანტიზმის იუმორის სუბიექტივიზმის კონტრასტს აწარმოებს ობიექტური და დიალექტიკური იდეალიზმის თვალსაზრისით, რომელიც სამყაროს რაღორ არსებობასთან ერთად მისი განვითარების კანონზომიერებას აღიარებს. ამ თვალსაზრისით ჰეგელის მიერ წარმოებული კონტრასტი რომანტიზმის სუბიექტური იუმორისა, უდავოდ, შეიცავს დაღვბობს და საყურადღებო მომენტებს. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ გამორჩეულ ფილოსოფოსის თავისი ობიექტური იდეალიზმის თვალსაზრისით არ შეუძლია დაეძლია კონსერვატიული რომანტიზმის იუმორის სუბიექტივიზმი. კიდევ მეტი. მიუხედავად აღნიშნული კონტრასტული მნიშვნელობისა, ჰეგელი არსებითად იზიარებს კონსერვატიული რომანტიზმის იუმორის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას — იუმორის შემარჩევლად და შემაწინაგრებლდ ხასიათს. თუმცა ჰეგელი აღნიშნავს, რომ რომანტიზმი თავისი სუბიექტივიზმის, გაორებისა და უთანხმოების გამო, ვეღარ აღწევს იდეალს, რომელშიაც სუვერენ ნათელი სიყვარულ და ცმაყოფილება, იგი მინც ამტკიცებს, რომ რომანტიზმში არის რაღაც სულიერი სინაზე, რომელიც ამშვიდებს და ატკბობს ამათიან. რომანტიზმში, ჰეგელის სიტყვით, სახიერება, „სიხარული ზღაღას დაპირიღებაში, ნეტარება მწუხარებაში და სიმთავრება ტანჯვაში“. ჰეგელის აზრით, ეს საერ-

თოდ რომანტიკულ ხელოვნებაში, (გრემლიან ღიმილში) მათ მოიხატება. „ცრემლი მიუთითებს მწუხარებაზე, ღიმილი ნათელ სიყვარულზე, და, ამრიგად, ღიმილი სიცილიმ ნიშნავს იმ შინაგან დამშვიდებას, რომელსაც განვიცდიო ტანჯვისა და წაშენის დროს“⁷.

ამრიგად, ჰეგელი არსებითად ამართლებდა და იცავდა იუმორის შესახებ კონსერვატიული რომანტიზმის ერთ-ერთ ძირითად დებულებას, რომლის მიხედვით იუმორი ისეთი გრძნობაა, რომელსაც მწუხარებებთან გამოცემა ნეტარება შედგება — სიამოვნება. ეს დებულება ბურჟუაზიული-იდეალისტური ესთეტიკის მთავარ დებულებადაა გადაქცეული.

მოლიანად რომანტიზმის სუბიექტური იუმორის ჰეგელი „ჭეშმარიტ იუმორს“ უპირისპირებს; იგი წერს: „ჭეშმარიტი იუმორისათვის, რომელსაც სურს აიცილოს ასეთი გადახვევა და დამახინჯება, საჭიროა დიდი სიღრმე და სიმდიდრე სულსა“⁸.

თუმცა ჰეგელი ამ „ჭეშმარიტ იუმორს“ რომანტიკოსების სუბიექტური იუმორის უპირისპირებს, მაგრამ საკუთრივ ამ „ჭეშმარიტ იუმორში“ ფილოსოფოსი კონსერვატიულად არაფერს ამბობს და იმის აღნიშვნას გუარდება, რომ „ნამდვილი იუმორი ყოველთვის იშვიათად ვხვდებით“⁹.

ჰეგელი საგანგებოდ არ ჩერდება არც დაპირისპირებასა და არც წინააღმდეგობაზე, როგორც იუმორის საფუძვლასა და მიზეზზე. ამ პრინციპს რასაკუთარიღი უყრადღება მიაცქია არა ჰეგელმა, არამედ მისმა სკოლამ, კერძოდ, ფ. თ. ფიშერმა და მემარცხენე ჰეგელიანებმა ადოლფ რუგემ, რომელიც თავისი მასწავლებლისაგან განსხვავებით, დიდად აფასებდა ჟან პოლის და ძლიერად განიცდიდა მისი ესთეტიკური თეორიის გავლენას.

იუმორის განხილვა, როგორც შემარჩევლად და მორჩილების გრძნობისა, ტრადიციულად ცქველი თითქმის მთელ ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში. კიდევ მეტი, ზოგან კონსერვატიული რომანტიკოსების კვლადობა, იუმორში ხელაღერ რელიგიური მსოფლმხედველობის გამოხატონებასა და მის გონიერულ რელიგიად აღიარებენ.

ასეთია, მაგალითად, მ. ლაზარუსის შეხედულება¹⁰. ლაზარუსი იმით იწვევს, რომ იუმორს აღიარებს გარკვეულ მსოფლმხედველობად. ის მსოფლმხედველობაა სამ სახეს არჩევს: 1) უპირისპირებს, რომელიც განვითარების დაბალ საფეხურს შეუფარდება და შემდგომ მატერიალიზმში გადადის; 2) განსჯითს და 3) კონვირციის ანუ ფილოსოფიურს, რომლის ძირითადი ნიშანია რწმენა ზოგად იდეების შემოქმედების ძალისაგან. ლაზარუსი, როგორც იდეალისტი, რა თქმა უნდა, მოლიანად ამ უსაქსეველ, ე. ი. იდეალისტურ მსოფლმხედველობას იწინაებს და იზიარებს, მაგრამ მას საჭიროდ მიიჩნევს მისი გაგრძობა და განტყვეობა, ამ მიზნისათვის ის მიმართავს უფრო, ამ მიმართულებით საქმე იქამდე მიდის, რომ იდეალისტი ლაზარუსი იუმორისტულ მსოფლმხედველობას იდეალიზმში მალა აყენებს.

ლაკარუსი რელიგიას იდეალისტური ფილოსოფიის წინაშე იმ უპირატესობას აძლევს, რომ რელიგიას, მისი სიტყვებით, როგორც უშუალო ხილვას და გამოცხადებას, პირდაპირ მიჰყავს ადამიანი ღმერთის, როგორც უშუალოდ არსების, შეგრძობად. რაც შეეხება რომანტიკული იუმორის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ლაზარუსის აზრით, რომანტიკული იუმორი გრძნობას ცხოვრების გარღვეულ კონტრასტსა და წინააღმდეგობას გარდამაველ სინამდვი-

⁷ იქმნ.
⁸ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 162.
⁹ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 304.
¹⁰ M. Lazarus, Das Leben der Seele., B I, Berlin, 1917, стр. 231-232. ლაზარუსის შეხედულებას ისეთი ვიწროება მოჰყოლებს ბურჟუაზიულ ლიბერალიზმში, რომ ერთმან ატკობს. ა. პორფელმან, შესაძლებლად მიიჩნია მისი მიხედვით განგებარება იუმორის ცნება ბოკაპოუსს და ეფრონის ენციკლოპედურ ლექსიკონში (ტ. 6, 81).

⁵ Гегель, Сочинения, т. XIII, Москва, 1940, стр. 169.
⁶ Гегель, Сочинения, т. XII, Москва, 1938, стр. 162.

ლესა და უსარსულო იდეას შორის, უსარსულოს დასრულებულს უპირისპირებს, იდეალს—რეალობას, გონიერს—უგუნურს, ღიას—მცირებს და ამათ მეტად საგარანძობად ხლდის მათ შორის არსებულ კონტრასტსა და წინააღმდეგობას. მაგრამ ის ამის შედეგად არ გამოხსნის და არ ციხვავს დასრულებულს, რეალურს, მცირეს და უგუნურს. ბირკით, ის იმსჯელებს მათადმა თანაგრძობითა და იცინის მათზე, იმ კეთილგანზრდილი სიცილით, რომელიც გამოსჭვავის შერიგება და მიტევება. უსარსულო იდეისადმი, აბსოლუტისადმი დაუდგომელ მიწყრავებათან ერთად, რომანტიკული იუმორი თანაგრძობითა და შეწყნარებითა გამსჭვალული ცნობერების გარდასავალი, უსარსულო და მცირე მოვლენებისადმი.

ლაკარუსის აზრით, იუმორი წარმოიშობა ამაღლებულის და სასიკეთოს შორის არსებული კონტრასტის გაღივებული დასაქისბირებით, მაგრამ იუმორში ამ გამოკვეთილ კონტრასტულ მხარეებს არა აქვთ აბსოლუტური და გარდაუვლი ხასიათი, ისინი იუმორში თანარსებობენ. იუმორი ერთდროულად შეიცავს კონტრასტულ და სპირისბირთა გრძნობას. ლაკარუსი წერს: „ღმერთი და სამყარო, ნათელი და წყვედილი, ორწუხილი და არამინი ერთი ტინარით გაყოფილი მეზობლები არიან იუმორის სულისა და ტვინის უჯრედებში. ხან გული მისწრავს შუაერთის ის, რაც თავმა ვაკყო, ღმერთი და სამყარო, ღლი და პატარა; ხან კი თავი ცილინის შუაერთის ის, რაც გულშია გაყოფილი. — სიყვარული და სიძულვილი, კეთილი და ბოროტული. ეს არის სწორად ის მსოფლმხედველობა, რომელიც რეალური და იდეალური ერთმანეთს ადვილსა და უპირატესობას ეცილებიან, რომელიც ერთი ზევით ადის, მეორე კი ძირს ჩაშობის გრძობის კიბეზე. მაგრამ რაც უფრო ნაყოფ შეესაბამებია ისინი ერთმანეთს. მათი ეს სიყვარუა კავშირისაკენ იწვევს ან ნაღლიანს. ან მხიარული სიცილს, ან ორივეს კავშირი იწვევს იუმორისტულ ვაკილვას, ან ხუმრობას. ამ აზრით, ერთი მხარე ბერნემ, მარათლია, ცალმხრივად, მაგრამ მაინც ფაქიზად იგრძნო, როცა განაცხადა: „იუმორისტმა სატურისი ფეხებს ხუნდები მოაკლდა, მონას ბატონის ქუდი დახარვა და სატურნების ლხინი გამოაცხადა, რომელიც სული ემსახურება გულს, ბოლო გული სულს დასცინის“¹¹.

ლაკარუსი მკაცრად ამორებს იუმორს, როგორც მსოფლმხედველობას, მეცნიერებას, სამაგიეროდ უახლოვებს მას რელიგიას, რომლის თავისებურებას იმაში ხედავს, რომ ადამიანი გრძნობს თავისთავის და ცხოვრების მაცდურობას, ღმერთის წინაშე მათი მიუტევებელი ცოდვის გამო; იმავე დროს სულდამუშობს და აღფრთოვანებულია იმ გრძნობით, იმ რწმენით, რომ ცხოვრობს ღვთის მიერ განკითხულ ქვეყანაში, მისწრავს ყოფის შემდეგ და ყოვლად კეთილი ღმერთისაკენ და უახლოვდება მას. ლაკარუსის აზრით, ამაგარი, ორმავე გრძნობითა გამსჭვალული იუმორი. იუმორი ხედავს ცხოვრების მაცდურობას და თავისი მაღალი იდეების განუხორციელებლობას და ამის გამო გული ევსება უწილით, უძლურობის გრძნობით და გამარჯვება ხასლის, თავისთავისადმი პატივისცემისა. იმავე დროს ის სასეკარწმენით, რომ ფლობს მაღალ და დასურბლებულ იდეას და ემსახურება მის განხორციელებას. ამით ლაკარუსი იუმორს რელიგიას უახლოვებს და რელიგიად აცხადებს. ეს არის, — წერს ლაკარუსი იუმორზე, — რელიგიად და მით უფრო უქვეყნალ რელიგიას, რომ აქ აზრები იმავე რთოვლად გამსჭვალულია უღრმესი გრძნობათა ძალით. მაგრამ იგი არის აგრეთვე სულის რელიგიას, რადგან იგი აყვებს თავისი არსებობის წესსა და ზომას არა გარედან, არა ბნელ წარმოდგენებსა და გრძნობებში, არამედ თვით სულის იდეიდან!“¹²

ლაკარუსი იუმორს, როგორც რელიგიის მსგავს მსოფლმხედველობას, არ აკუთვნებს არც ცალკეულ ლიტერატურულ სახეს, როგორცია სატირა, და არც რომელიმე ესთე-

ტიკურ კატეგორიას, როგორც არიან კომიკური და ამაღლებული. იგი იუმორში კომიკურის და ამაღლებულის შეერთებას ხედავს; მისი სიცილი, იუმორი ამაღლებულ-კომიკურია. ლაკარუსი შეუძლებლად მაინა იუმორის, როგორც რელიგიური მსოფლმხედველობის, ყოველგვარი შეერთება სატირასთან, რომელიც თავს ეცხმის საზოგადოების წყურვლას და მანკიერებს, საქვეყნოდ გამოხსნის და კიციხვავს მათ. ლაკარუსის ტრეკეცებით, იუმორი სატირას ამ ძირითად ამოცანის საწინააღმდეგოდ რელიგიური მორჩილებას და მიტევებას ქადაგებს.

იუმორის რელიგიურ ხასიათს იცავენ თანამედროვე ავტორები, მაგალითად, ნ. პარტმანი. „იუმორს, — წერს იგი, — ყოველთვის აქვს მორალური, მეტაფიზიკური და, თუ ვნებავთ, რელიგიური მხარე“¹³.

იუმორის იდეალისტურ-რომანტიკული და რეაქციონერული რელიგიური თეორიების კრიტიკასა და მასთან ერთად მისი ბუნების გარკვევაში დიდი როლი შეასრულეს გამოჩენილმა რუსმა რევოლუციურ-დემოკრატებმა — გელისციმ, ჩერნიშევსკიმ და სალტიკოვ-შჩერდინმა.

ჩერნიშევსკი აღნიშნავს იუმორის რთულ ხასიათს, მის წინააღმდეგობრივ ბუნებას. „ყოველ იუმორში არის სიცილი და მწუხარება“, — წერს იგი¹⁴. იუმორი ერთდროულად შეიცავს სიცილის და მწუხარების გრძნობას. იქ, სადაც ერთი მათგანი საბოლოოდ სძლევს მეორეს, იუმორი ისობა, კვდება. გამოჩენილი მოაზრობენე და ესთეტიკოსი იუმორის არ რთული და წინააღმდეგობრივი გრძნობის ორმა და ისტატური ანალიზის საფუძველზე უარყოფს იდეალისტურ-რომანტიკულ დეკლამაციას, რომ იუმორი ადამიანს არიგებს ცხოვრების სიღუჭტირებას და მანკიერებასთან.

იუმორისტის სეთი ადამიანია განწყობილი, რომელსაც უმისი მთელი სიღიდე და ღირებულება ყოველგვარ ამაღლებულობას, კეთილშობილობას და წნეობრივას და მაღალმა სიყვარულობას, ადამიანითა, თავისთავში გრძნობებს დიდ პატილმობილებას, დიდ ადამიანურ ღირსებას და ამიტომ პატივს სცემენ და უყვართ თავისი თავი“¹⁵, მაგრამ ამით არ ამიწურება მათი ხასიათი და ნიჭი. ეს ადამიანები თავაზიანნი და დავიერებებს უნარით დაჯილდოებული ადამიანებია, მათი დავიერებებს უნარს არ ეგარება არაფერი წყურვლობა, საცლადი, უმნიშვნელო, ამალი, აქედან ბევრ რამეს ისინი ამნიევენ თავის თავში. იუმორისადმი განწყობილი ადამიანი გრძნობს თავის წინააღ ღირსებას და იმავე დროს კარგად ხედავს ყველაფერ იმას, რაც არის მის მდგომარეობაში და ხასიათში წყრილობა, სუტუტი, და დაბალი. რაც უფრო ამაღლებულია მისი გონება და რაც უფრო გრძნობიარეა მისი გული, მით უფრო მწვევად განიცდის ის თავის სისუსტეს და ნაკლებობას. „ამრიგად, — ასცენის ჩერნიშევსკი, — ადამიანი, რომელსაც გააჩნია მიდრეკილება იუმორისადმი, თავის თავს წარმოდებება, როგორც ნარევი ზნეობრივი სიდიადისა და ზნეობრივი წყრილობისა, სისუსტისა, წარმორღებება თავის თავს ყოველგვარი ნაკლებობებით ადამიანებზე, მაგრამ მას ესმის, რომ ფსვი მისი სისუსტისა იმაზე, რამაიც არის ფსვი ყველა იმისა, რაც არის მასში ამაღლებული, კეთილშობილი და მწვენიერი. რომ მისი ნაკლოვანებანი აუცილებლად მის ბიორებებასთან არის დაკავშირებული“¹⁶.

ამის ნაყოფსაყოფად გამოჩენილი ესთეტიკოსი რამდენიმე მაგალითს მიმართავს. იუმორისადმი განწყობილი ადამიანს არ მოსწონს. დავუშვათ, თავისი სისხლად ან სიფიცხე. მაგრამ მან იმავე დროს კარგად იცის, რომ მისი სისხლად უცვლილი დავკავშირებულია მის წინააღმდეგობასთან, მის ექვიონობასთან, მიუღწეობისობასთან; მიუღწეობა ლობა კი შედეგია იმისა, რომ ის მოკლებულია, იფრო მწუხრულად და ცალმხრივ შეხებულებას. ან როგორ შეიძლება

¹¹ M. Lazarus, Das Leben der Seelen. გვ. 261-262.
¹² იქვე, გვ. 306.
¹³ H. H. Гартман, Эстетика, Москва, 1958, стр. 629.
¹⁴ H. Г. Чернышевский, Эстетика, Москва, 1958, гв. 308.
¹⁵ იქვე, გვ. 306.
¹⁶ იქვე.



ადამიანი არ იყო მისუნდომელი და გაუბედავი, როცა რჩვეული თანშეკავების აღმნიშნული მოტივი და მიზეზი. იგივე იქნის სიფრთხილე, რომელიც მხოლოდ შედეგია შთაბეჭდილებებისა და სიმკვირვებისა. ამიტომ, შურისცხეულობა ხდება რა თავისი სისუსტით, თავისი ხასიათის, თავისი გუნდანობის სასაკლავო და უმადრესი მხარეებით, თავისი მდგომარეობის საზოგადოებაში, მის იმედე დაოსი ისინი უყარს; სულის იუმორისტული განწყობილება შეადგენს ნარეკს თავისი პატივისცემისა და თავის დაცინების, თავის სიძულვილისა.¹⁷

მეგრე, — და ესაა განსაკუთრებით საინტერესო და აღსანიშნავი, — იუმორისტული თვითდაცინვა და თვითშეშლება არ იწვევს ადამიანში არსებული მდგომარეობაში მონურ შერიგებას, შეგუებას ან, მით უმეტეს, ნეტარებას მწუხარებაში და სიტკბოებას ჰეგვიაში, როგორც ამას რომანტიკოსების კვალდაკვალ ჰქვამდა ამტკიცებდა. ჩერნიშევსკის მტკიცებით, იუმორისტულად განწყობილი ადამიანი იმიტირება შურისცხეულობა და იმის გამო დასცინის თავისი ხასიათის სისუსტეს და თავის უმადრეს მდგომარეობას საზოგადოებაში, რომ ხედავს იმას, რომ ეს ხელს უშლის მას განაზოვიცილობს თავისი ადამიანური რაობა და დანიშნულება. რატომ ხდება შურისცხეულობა იუმორისტს თავისი ხასიათის სისუსტით, თავისი არსებლსაყრელი მდგომარეობით ქვეყანაში, რატომ დასცინის ის მათ? — კითხულობს ჩერნიშევსკი და აქვე უპასუხებს: — „მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი ხელს უშლიან მას ხელს „ნამდვილი ადამიანი“, „მას ჰგონია, რომ ისინი უწინააღმდეგეებია ადამიანის ღირსებას საერთოდ“¹⁸. ცხადია, რომ ასეთი შეგნება ადამიანს განაწყობს და აღუძრავს არა შერიგებისა და დამორჩილების გრძობას, არამედ თავისი „ხასიათის“ და „ქვეყანაზე არსებლსაყრელი მდგომარეობის“ შეცდომის და გამოსწორების სურვილს და მისწრაფებას, ვინაიდან, გასაგებია, ყოველივე ნორმალური, ჯანსაღი ადამიანი მიისწრაფის იმისაკენ, რომ იყოს „ნამდვილი ადამიანი“ და შეინარჩუნოს ადამიანის ღირსება.

ამრიგად, ჩერნიშევსკი მოხერხებულად ვიგვიხებებს, რომ იუმორისტულად განწყობილი ადამიანის უწყაყოფილება თავისი ხასიათით და მდგომარეობით არ იწვევს ზედმეტ მხოლოდ პირად, სუბიექტურ სდერით, არამედ იგი მთელ მისდროინდელ საზოგადოებაზე ვრცელდება. ჩერნიშევსკის სიტყვით, იუმორისტულად განწყობილი ადამიანის უწყაყოფილება „თავის თავად ვრცელდება მთელ სამყაროზე, რომელიც მას ყველგან აოცებს თავისი იუმორიზმანობით და თავისი სუსტი მხარეებით“¹⁹. თვითმპყრობელობის პერიოდში ჩერნიშევსკის ამაზე მეტის თქმა არ შეიძლება. მაგრამ ნათქმევსაც საკმარისი იყო. დაიკრიტიკებულ მკითხველსათვის ცხადი იყო, თუ რას უკეთესობად გამოიჩინოა რეალური ცხოვრება-დემოკრატი ქვეყნის გასაოცარი „წერტილმანობის“ და „სუსტი მხარეების“ ქვეშ. ეს იყო მისდროინდელი ჩაგვრა და დესპოტიზმი. ჩერნიშევსკის იმისად აკებობნებს მკითხველს, რომ ქვეყნის ამ საყოფიერო „წერტილმანობის“ და „სუსტი მხარეებით“ გაკრიტიკებულ იუმორისტს არ შეუძლია შერჩევად და დამაყოფილებლად აღნიშნული მდგომარეობის უბრალო შეგნებით და ჭკრებით, არამედ მას უნდადებამ ამ არსებული მდგომარეობის შეცდომის სურვილი და მოთხოვნა.

ამასთან ჩერნიშევსკი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს

¹⁷ Н. Г. Чернышевский, Эстетика, 1958, стр. 307.

¹⁸ იქვე.

¹⁹ იქვე.

²⁰ გამოჩინულ რევოლუციურ დემოკრატს არც ესთეტიკის თეორიულ საფუძვლებზე ჰქონდა საშუალება, რომ საზოგადოებრივი მოვლენებისათვის თავისი ნამდვილი სახელი ეწოდებოდა და თავისი დასცინვის პირდაპირ გამოთქვა. ამ, მაგალიტად, რას სწრდა ის თავის შაპსს 1853 წლის 20 ივლისს: „ახლა ვუდენ წიგნებს (გერმანულს), რომ დაიწყო სუსტი ესთეტიკის შესახებ. ისინი დიდი სიძორობით ეწდა დაიწეროს, რომ შესაძლებელი გახდეს მათი დაბეჭდვა“

Н. Г. Чернышевский. Пол. собр. соч., т. XIV, с. 235.

იმას, რომ ნაწი გრძობით და ზნეობრივი სიწმინდით დაჯილდოებული ადამიანი ადვილად გარდება იმ უკიდურესობაში, როცა ცხოვრების ყოველ სასაცილოსა და უაზრობაში „ხედავს მხოლოდ შეგნებულ, მძიმე მხარეს წინააღმდეგობას ზნეობისა და ადამიანის უმაღლეს ღირსებასთან“²¹. ამგვარი ადამიანის უწყაყოფილება თავის ღირსებას და ქვეყნისადმი სრულიად სძლევს იმას, რაც შეუძლია იუმორში საზიარებელი იყოს. „მათი იუმორი ნამდვილია, სასწორაყვეთილებამდე მიდის, იუმორიზმია და მედანიკალიზმა გადაისინა“ ასეთი იყო, ჩერნიშევსკის აზრით, ბაირონის იუმორი. ჩერნიშევსკი ფიქრობს, რომ თვით შექსპირის იუმორიც მისი სიცოცხლის ბოლოს მოღწეული და ნაღვლიანი გახდა.

იმისათვის, რომ იუმორმა ასეთი სახე არ მიიღოს, იმიტომ, რომ ცხოვრების უგუნურება, უზნეო და სასაცილო ხელნეგმა და მათ მიერ გამოიწვეულმა უწყაყოფილებამ არ შეიპყროს ადამიანი და არ მიიყვანოს იგი სასწორაყვეთილებაზე და შეგნებულ ჰესიმინამდე, საჭიროა არა მარტო იმის შეგნება, რომ ბოროტად და უსამართლობას ძაღვს კეთილი და სიმართლედ, არამედ ხალხისათვის და შეუპოვარი ბრძოლა ამ კეთილისა და სიმართლის გამარჯვებისათვის. იუმორისტს არ შეუძლია ამ ბრძოლის გარეშე დარჩეს. იუმორი გამოიღის ბრძოლის აიარაღად და ამით სატრიას უკავშირდება.

იუმორის თეორია მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში ნაკლებად არის შესწავლილი და გაშუქებული. ესთეტიკოსები და ლიტერატურათმცოდნე იუმორის თავისებურების გამორკვევას უშთავრესად სატრიასთან შედარებით აწარმოებენ. მაგრამ არც ამ შემოფარგულ სდეროზე არის საკითხი თანაბრად გარკვეული. „სატრიის და იუმორის დამოკიდებულება აქამდის არ არის შესწავლილი, — წერს მკვლევარი ა. ლაგერეცი თავისი უკანასკნელ შრომაში“²².

არ შეიძლება მართებულად და დამაკაყოფილებლად მივიჩნიოთ ის დახასიათება, რომელსაც ჩვეულებრივად ამოღებენ იუმორის სატრიასთან შედარებით.

ერთნი იუმორის და სატრიას შორის განსხვავებას იმაში ხედავენ, რომ პირველს აღიარებენ დეკრიტიკულ, ხოლო მეორეს აგრესიულ სიკვალად. ნ. სრეტსკი, ანსხვავებს რა იუმორის და სატრიას, წერს: „იუმორი ყველა თავის ფუნქციით — რბილ უზომოტოდან ზნელ სდვინდა რეფლექსამდე. — დეკრიტიკული სიკვალად. — იუმორის და პირველსთან დაკავშირებას არ ძალუძს; იუმორის სიკვალად — დაციით სიკვალად, რომლითაც ცნობიერება თავს აღწევს სრულ კატასტროფას, ტრაგიკულ სასწორაყვეთილებას; იუმორის მოაქვს თანაგრძობა დაჩაგრულობადმი, მაგრამ მისი თანაგრძობა პასიურია. — ის მხავილს არ ვეწვიდის ხელში; მისი დღივია „არავის გამაყენებლად არ შეიძლება; უკიდურეს შემთხვევაში ის გზა-გზაყარდნულად უნდა: არც შერბრალდა შეიძლება და არც შერბრალდება“²³.

სრეტსკის ეს აზრი, რომელიც, როგორც მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, არსებითად არ განსხვავდება ან ბოლოს და მისი მომდევნო ბურჟუაზიულ-დევალისტური ესთეტიკოსების შეხედულებისაგან, უცვლელად დაიბეჭდა დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის პირველ გამოცემაში, როგორც იუმორის განსაზღვრება.

მეორე თვალსაზრისი, რომელმაც ერთ დროს იმდენად ფართო გავრცობა ჰპოვა, რომ სახელმძღვანელოშიც კი შევიდა იუმორის ანსხვავებს სატრიასაგან იმით, რომ იუმორი დასცილდა ერთობლივი დადებითი და მისდროინდელი მოვლენების, აგრეთვე ადამიანების ცალკეულ, არამრჩენველობას

²¹ Н. Г. Чернышевский, Эстетика, с. 308.

²² იქვე.

²³ А. Лаврецкий, Эстетика Белинского, изд. АН СССР, Москва, 1959, с. 222.

²⁴ Н. Н. Сретский, Историческое введение в поэтику комического, часть 1-я. Учение Жан-Поля о комическом, Ростов н/Дону, 1926, стр. 44.

და მეორეხარისხოვან ნაკლოვანებებს, მაშინ, როდესაც სატარი მმართველი საეკლესიო მიუღებელი და დასავლობი მოუღონების და აღამაინების წინააღმდეგ, თავის დაცინებით მათ შთაბალია კიკასა და უარყოფის.

მეკლავარი ი. ბორჯეი აღნიშნავს, რომ სატარი საეკლესიო უარყოფის იმ მოვლენას, რომელსაც დასინის იგი წერს: „იუმორი იმ ობიექტების წინააღმდეგ არის მიმართული, რომლებიც იმსახურებენ რა კრიტიკას, მანაც იმარჩუნებენ თავის სანდომიანობას“²⁵.

საქმე ისაა, რომ იუმორი მრავალფეროვანი და მრავალხარისხიანი უდავოა, რომ არის იუმორი კეთილდღეობითი და შეშინებელი, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ეს არ წარმოადგენს მის არც ერთადერთ და არც უმთავრეს სახეს, გარდა კეთილდღეობითი და შეშინებელი იუმორისა, ასრებობს კიდევ იუმორი ნაღვლიანი, შხამიანი, ღვარძლიანი, შეურთებელი და ა. შ. იუმორის ეს სახეობანი მნიშვნელოვან და განსხვავებულან ერთმეორისაგან და მათი დამოკიდებულება სატარისადმი სხვადასხვაგვარია. იუმორის სხვადასხვაობა (კულთობილი და შეშინებელი სახიდან ნაღვლიან და შეურთებელ სახემდე) განისაზღვრება ცხოვრების შესაბამის მოვლენათა ხასიათი და მნიშვნელობით. გოგონის იუმორის დახასიათებათან დაკავშირებით ბელისის აღნიშნავს, რომ გარდა შშიდი და გულთობილი იუმორისა, „არის კიდევ სხვა იუმორი, მისიხანვე აშკარა, ის სისხლის დენამდე იკინება, ძილებამდე ესობა ბრქვიყალებით, მთელი სისასტიკით შირის, შოლტავს მარჯვენაც და მარცხენაც მოსისხივე გველიხსავსა მოქსოვილი მახვილი, იუმორი ღვარძლიანი, შხამიანი, უღმობილი“²⁶. ასეთი იუმორი სატარად და სწორედ ასე ესემის ის მეორისას.

იუმორის მრავალფეროვნება და მრავალხარისხიანობა, ამასთან მისი ისტორიული ცვალებადობა, რაც აგრეთვე უდავო ფაქტია, აწველებს მისი მიზეზებს და დახასიათებელი თვისების გამოხატვას და დანერგვას. ამის გამო აქვს როგორც სიცილის განსაზღვრის დროს, ხშირად გაისმის სპეციფიკური განცხადება, რომ „იუმორი არის ის, რაც არ განისაზღვრება, როცა მას განსაზღვრავენ“. მაგრამ აღნიშნული სიმძლე არ გამოირიცხებს იუმორის ძირითადი მიზეზის გამოხატვას და დახასიათებას.

იუმორი მთელი მისი მრავალსახეობით და მრავალფეროვნებით სიცილის სახეა და ამიტომ მისი მთავარი მიზეზის ძიებისას არ შეიძლება ყურადღება არ მივაყრდნობთ საკუთარი უპირატესობის გრძნობას. იუმორი, როგორც სიცილის სახეობა, უთუოდ შეიცავს უპირატესობის გრძნობას.

ფ. ენგელსი რამდენიმეჯერ პირდაპირ აღიარებს უპირატესობის გრძნობას იუმორის მიზეზად. ენგელსი აღნიშნავს, რომ ახალი და მოწინავე იდეების უპირატესობის გრძნობა ძველი და რეაქციული იდეების წინაშე ბაღებს იუმორის და აღიარებს ბრძოლის ხალხის. იუმორი, რომელიც მიმართავს ხოლმე ჩაგრულნი მმართველთა წინააღმდეგ ბრძოლაში, ენგელსი ხედავს ჩაგრულთა მიერ თავისი უპირატესობის შეგრძნებას, რაც უმარტებს მათ თავისი საქმის გამარჯვების რწმენას. ახასიათება და ვერაბნელი მუშების ბრძოლას ხელისუფლების და ბურჟუაზიის წინააღმდეგ, ენგელსი 1874 წელს წერდა: „თავის ბრძოლაში როგორც ხელისუფლებასთან, ისევე ცალკე ბურჟუაზიასთან, მუშები ყველგან ავლენდნენ თავის გონებრივ და ზნობრივ უპირატესობას, დაამტკიცეს რა თავიანთი შეტაკებაში ე. წ. „სამუშაოს მომცემებთან“²⁷. რომ ისინი, მუშები, განაყოფილი ადამიანები არიან, კაპიტალისტები კი — უმეტარნი, ამასთან ისინი უმეტეს შემთხვევაში ბრძოლას იუმორით აწარმოებდნენ, რაც თავიანთ საქმეში დარწმუნებულობისა და საკუთარი უპირატესობის შეგრძნების საუკეთესო და მტკიცებებს წარმოადგენს. ბრძო-

ლა, რომელსაც ასე ატარებენ ისტორიის მიერ მოწოდებულ ნიადაგზე, დიდი შედეგები უნდა მოგვეცეს“²⁸. შემდგომ, 1884 წლის 14 თებერვალს, ენგელსი, ახასიათება და გერმანიის პოლიციის წინააღმდეგ ბრძოლის მდგომარეობას, ბეკერს წერდა: „ეს ბრძოლა ყველგან და ყველგანვე წარმოებს დიდი წარმატებით და, რაც ყველაზე უკეთესია, — დიდი იუმორით. პოლიციის სძლევენ და თავივე სასაცილოდ ივლებენ. ამ ბრძოლას მე უთბილეს თანამედროვე ბრძოლებში ყველაზე სასარგებლოა“²⁹. ამ შემდგომ ენგელსი იმობრ აძლევდა ასეთ დიდ მნიშვნელობას, რომ ის მისი სიტყვებით, ჯერ ერთი ახალბურჟუაზიაში განამტკიცებდა მტრისადმი სიძულვილს და, მეორე, ყოველდღიურად უნერგავდა მას გამარჯვების რწმენას. მაშინაც კი, როცა პოლიცია და ბრძოლაში იმარჯვებდა, ის მორალურ დამარცხებას განიცდიდა. ხოლო ამავე წლის დასასრულს ენგელსი ბეღებს წერდა: „ჩვენი ბრძოლერიული მასების მიმართ მე არასოდეს არ ცვდილობდი. თავის თავში და თავის გაუმარჯვებში დარწმუნებული და სწორედ ამიტომ მხნე და იუმორით აღსავსე ეს წინსვლითი მოძრაობა — საუცხოო და შეუღარებელია“³⁰.

ენგელსი ამ მსჯელობების მიხედვით, როგორც გენედავთ, გარდა იმისა, რომ იუმორს იწვევს უპირატესობის გრძნობა, იგი, იუმორი, ბაღებს და განამტკიცებს მტრისადმი სიძულვილის გრძნობას და ზრდის გამარჯვების ხალხის და რწმენას. ადვილად გასაკვირა, რომ ენგელსის დებულებით ნიადაგს აცლის არა მარტო რომანტიკულ-კონსერვატულ და ბურჟუაზიულ იდეალისტურ თეორიებს, რომლებიც, როგორც აღივანებთ. იუმორის აცხადებენ ცხოვრების ბოროტებისა და მტრისადმი შეშინებელი. შემწყვანარბეღ და ამ მხრივ რელიგიური მორჩილების გრძნობის განმაბატულება, არამედ იმ შეხედულებებსაც, რომლებიც იუმორში ხედავენ დებრესიულ სიცილს ან კიდევ მხოლოდ დაკინებას დაღებიანი მოკლეების და ადამიანის ცალკეულ, უმნიშვნელო ნაკლოვანებებზე.

ენგელსს უპირატესობის გრძნობა, რომელსაც იგი იუმორის საფუძვლად აღიარებს, ესმის, როგორც პოლიტიკური და მორალური უპირატესობის გრძნობა, და გასაკვირა, ამიტომ უკავშირებს მას მტრისადმი სიძულვილის გრძნობას. მაგრამ ამით არ ითარგუნება უპირატესობის გრძნობა. გარდა მტრისადმი სიძულვილისა, იგი ზრდის და განამტკიცებს მტრის, ბოროტურ გამარჯვების ხალხის და რწმენას. უდავოა, რომ ამ ხალხისთან დარწმენასთან არის დაკავშირებული იუმორის სიამოვნება. იუმორული სიამოვნების გრძნობა უმთავრესად მორალური ხასიათის გრძნობა და სწორედ ეს ანიჭებს მას ორმა მნიშვნელობას.

ცხოვრების ნაკლოვანებაზე, უკეთეს და ბოროტ მოკლენაზე პოლიტიკურ და მორალური უპირატესობის გრძნობა, განამტკიცებს მათზე გამარჯვების რწმენას და ამით ამაღლებს არა მარტო ბრძოლას და მოქმედების ხარისხს, არამედ სიამოვნების გრძნობასაც. ყელაობრივ ის აცარებს და ამტკიცებს ცხოვრების ბრძოლის იმპულსს. სოციალურად მნიშვნელოვანი იუმორი მუშახობით და უფიქრობით კი არ იმორჩილებს ადამიანის გრძნობას. ნებისყოფას და ცნობიერებას, არამედ აისხს მათ დაუმრეტელი ხალხისთვის და იმის ცოცხალი რწმენით, რომ ცხოვრების ნაკლოვანებანი და დაბრკოლებანი, რა სახისა და რა ძალისადაც არ უნდა იყვნენ ისინი, დაძლეული და გადალახული იქნებიან. რამდენადაც იუმორი მგრძნობიარე ცხოვრების აუკარგავანობისადმი, იმდენად მტკიცავს მისი რწმენა კეთილი ძალისადმი. ამასთან მისი ოპტიმიზმი და გამამხნეებელი ზეგავლენა ადამიანზე, ამასთანავე დაკავშირებულია ის სიმშვიდე, სიხივე და სულგრძობობა, რომელიც ახასიათებს არა მარტო ჩრდილებრივ მხიარულ და შემწყვანარბეღ იუმორს, არამედ შემტვე და მებრძოლ

²⁷ K. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XV, Москва, 1935, стр. 142.

²⁸ K. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXVII, Москва, 1935, стр. 355.

²⁹ იქვე, გვ. 434.

²⁵ Ю. Боров. О комическом, Москва, 1957, стр. 124—125.

²⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, 1953, стр. 299.



იუმორსაც, რაზედაც ასე უყვართ გრძელი ლაპარაკი ბურჟუაზიულ ესთეტიკოსებს. ამ სიმშვიდეს, სიღინჯეს და სულგრძელობას საფუძვლად უდევს ღრმა რწმენა, რომ ყოველგვარი გაუხარებლობა და უკუღმართობა, უწუგუგოება და უგუნურება, უბედურება და ბოროტება საბოლოოდ დაძლეული იქნება.

ამასთან სპეციალურად უნდა აღინიშნოს, რომ რაც უფრო ღრმაა ეს რწმენა, მით უფრო საღად უყურებს ადამიანი თავის და ცხოვრების ნაკლოვანებას და უფრო სულგრძელად, დინჯად და საფუძვლიანად აღინაოთება იგი მის წინააღმდეგ, მათ მოსასპობად. აღნიშნავდა რა ამ გარემოებას მელინსკი, წერდა: „...რაც უფრო ძლიერია ადამიანი, რაც უფრო მაღლა დგას ის ზნობრივად, მით უფრო ძლიერად უყურებს თავის სუსტ მხარეებს და ნაკლოვანებას“. ამ დებულებას გამოჩენილი კრიტიკოსი ავრცელებდა ცალკეულ ხალხზე. მისი სიტყვით, სუსტ და უძლურ ხალხს უყვარს თავისი ქება და ყველაზე მეტად ეშინია პირდაპირ შეხედოს თავის ნაკლს, წყლულს, ვინაიდან იცის, რომ ისინი მომაკდინებელი არიან. სულ სხვანაირია დიდი, ცხოვრებით და ძალით აღსავსე ხალხი. „თავისი ნაკლის შეგნება, ნაცვლად იმისა, რომ მიიყვანოს იგი სასოწარკვეთილებამდე და ეგვი ალუპრას თავის ძაღლებში, აძლევს მას ახალ ძაღლებს და აღაფრთოვანებს მას ახალი მოღვაწეობისათვის“³⁰.

ამ საინტერესო მოსაზრებას ისტორია ადასტურებს. მართლაც, რამდენად ძლიერი და მოწინავეა კლასი, მით

უფრო კრიტიკულადაა იგი განწყობილი თავისი ნაკლოვანებისადმი, მით უფრო მეტ ძალას იკრებს იგი თავის სუსტი მხარეების შემწინებისა და გამოქვამუნებისათვის.

იუმორს, რომელსაც თან ახლავს უპირატესობის გრძნობა, არ ეშინია ცხოვრების წინააღმდეგობისა, მისი უკუღმართი და მძიმე მხარეებისა. მას ესმის ცხოვრების წინააღმდეგობა და აღიარებს მის აუცილებლობას. ამასთან იუმორი გამსჭვალულია რწმენით, რომ ყოველივე წინააღმდეგობა, ცხოვრების ჭირვარამი და ხელშემშლელი პირობები დაძლეული იქნება. ასეთი რწმენა იუმორისტულად განწყობილ ადამიანს მაღლა აყენებს ცხოვრების ჭირვარამსა და გარემოს მძიმე პირობებზე. ის აძლევს ადამიანს ძალას დასძლიოს გარემოების მძიმე დამორგუნველი ზეგავლენა და მასზე მაღლა დადგეს.

მ. გორკის ვაღმაცემით, აი როგორ აფასებდა ვ. ი. ლენინი იუმორს. „ეს კარგია, — უთქვამს ლენინს გორკისათვის, — რომ თქვენ შეგიძლიათ იუმორისტულად მოეპყროთ მარცხს. იუმორი მშვენიერი, ჯანსაღი თვისებაა. მე კარგად მესმის იუმორი“³¹...

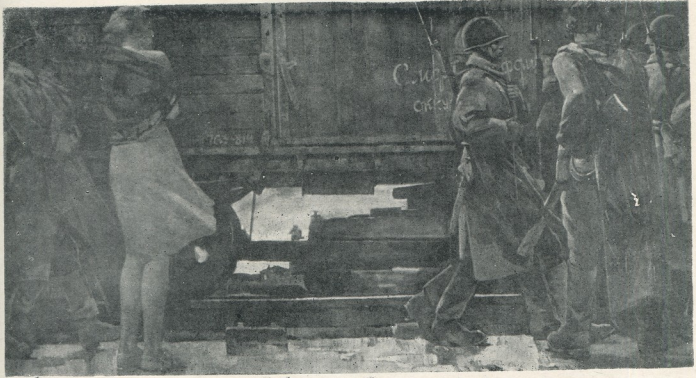
იუმორი სულიერი მხნეობაა. იუმორი სულის სიძლიერე და თავისუფლება, რომელიც ცხოვრების ცოდნას ემყარება. ის განმათავისუფლებელი გრძნობაა. იუმორი ერთდროულად ცხოვრების გამამტკიცებელი და ცხოვრების გამაახლებელი ძალაა. ის ადამიანს ამხნევებს და ძალას მატებს ყველაზე მძიმე ვანსაცდელშიაც კი. ცნობილია, რომ ხალხი იუმორის გაავრთობული ომის დროსაც კი მიმართავს.

³¹ М. Горький. В. И. Ленин, Москва, 1959, гл. 21.

გ. ნარიმანბეგოვი

მძიმე წლები.

საღიბლომო შრომა, 1960 წ.





აზერბაიჯანელი ემიგრანტების თეატრალური ხელოვნება

ელენე შაფათავა

(აზერბაიჯანის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები თბილისში)



ბილისი დიდი ადფრთოვანებით შეხვდა აზერბაიჯანელთა გასტროლებს. 30 წელზე მეტია, რაც აზერბაიჯანელთა ეს სანაქებო თეატრი არ წყვეტა საქართველოს და მუხრანისაკენ, — მაყურებელი დიდი ინტერესით შეხვდა მას, მით უმეტეს, რომ აზერბაიჯანული და ქართული თეატრების მეგობრულ ურთიერთობას ხაზგაძლიერებდა მდიდარი ტრადიციული კერები. როგორც ცნობილია, ძველი თბილისის ამიერკავკასიის არა მარტო აღმინისტრაციული, არამედ კულტურული ცენტრი იყო. ჩვენს დედაქალაქში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ აზერბაიჯანისა და სომხეთის მოწინავე შემოქმედები. აქ გაატარეს თავიანთი საუკეთესო წლები სუნდუკიანმა და შირვანზადემ, აქ დაიწყო მოღვაწეობა დიდმა აზერბაიჯანელმა განმანათლებელმა, ფილოსოფოსმა, მწიგნობარმა და საზოგადო მოღვაწემ, ახალი აზერბაიჯანული ლტერატურის ფუძემდებელმა მირზა ფატალი ახუნდევამ. აქ, თბილისში დაწერა მან თავისი საუკეთესო კომედიები „აქტივიზმის მოლა იბრაჰიმ ხალილი“, „მუსიკ კორდანი და დავითის მასტალი შაჰი“, „ლენკორანის სახანოს ეფენდი“, „ყაჩაღზე გამარჯვებული დათვი“, „ჰაჯი ყარა“ და „თავრისელი გეგელი“, რომელთაც მყარი სარეპერტუარო საფუძველი შეუქმნეს 1873 წელს ბაქოში შექმნილ პირველ აზერბაიჯანულ თეატრს.

მეორე თეატრ დაკავშირებული საქართველოსთან ფართოდ ცნობილი ოპერებია „არშინ მალ აღანის“ ავტორი უზერჩაჰაჯიგოვიც, რომელმაც ყველა ვარში ვაგატარა; იქ დამთავრა სამასწავლებლო სემინარია და შემდეგ ერისიანს თბილისში ცხოვრობდა.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან თბილისში, ქართული დრამატული თეატრის შენობაში იმართებოდა აზერბაიჯანული სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები, ხოლო როდესაც 1909 წელს გაიხსნა სახალხო სახლი, — მისევე ჩამოყალიბდა სცენისმოყვარეთა მუდმივი აზერბაიჯანული წრე, რომელმაც სისტემატურად იწყო სპექტაკლების მართვა სახალხო სახლში ქართულ, რუსულ, სომხურ, ოსურ, გერმანულ, პოლონურ, აისორულ, ებრაულ და სხვა დრამატულ წრეებთან ერთად. შემდგომში ეს წრე ისე გააძლიერდა, რომ მომსახურების უწყვედ არა მარტო თბილისში და პერიფერიას, არამედ გასტროლებზეც გადაიდა საპრესიუსა და თურქეთში.

აზერბაიჯანულ სპექტაკლებს იმდენი მაყურებელი გაუწონდა თბილისში, რომ 900-იანი წლებიდან საგასტროლოდ იწვეს ჩამოსვლა როგორც აზერბაიჯანული სცენის ცალკეულმა გამოჩენილმა მსახიობებმა, ასევე მთლიანმა დრამატულმა დასებმა. მაგალითად, 1909 წელს თბილისს წვეს მსახიობთა დასი დიდი აზერბაიჯანელი ტრაგიკოსის ს. არაბლინსკის მეთაურობით; ხოლო საქართველოს სახალხო ხელოვნების დამყარების შემდეგ, მიუხედავად იმისა, რომ თბილისში დაიარსდა აზერბაიჯანული პროფესიული დრამატული თეატრი, — გასტროლებმა კიდევ უფრო ფართოდ ორგანიზებული ხასიათი მიიღეს. ვიციქობის მრავალ მაყურებელს დღესაც ახსენის ის დიდი წარმატება, რომელზეც წილად ხვდა 1926 და 1931 წლებში გასტროლებზე ჩამოსულ „ბაქოს აზერბაიჯანულ მხატვრობა-თეატრს“ და „ბაქოს აზერბაიჯანულ მუსიკა თეატრს“.

აზერბაიჯანული და ქართული თეატრების მეგობრული დამოკიდებულების ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითს ისიც წარმოადგენს, რომ 1898 წელს ქართულ თეატრში აზერბაიჯანული განხორციელდა აკაკის მიერ თარგმნილი წარდგენის კომედია „ლენკორანის სახანოს ეფენდი“, ხოლო აზერბაიჯანულ სცენაზე არაერთგზის იდგებოდა ზურაბ ანტონოვის „ქორალი“, თარგმნილი სამაილოვის მიერ. რაც უფლებება უ. ჰაჯიბეგოვის „არშინ მალ აღანს“, იგი ისე შეისისხლბორცა ჩვენმა მაყურებელმა, რომ მულად ურყევი პოპულარობით სარგებლობს.

მრავალმა ჩინებული მსახიობი შესძინა თბილისის აზერბაიჯანულმა დრამატულმა წრემ ჩვენს მოძმე რესპუბლიკას, რომელთა შორისაც საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტების ალი ყურბანოვი, მუსტაფა მარდანი, მოვსუმ სანანი, ული რეჟეგ (შა-შეკავილი) და საქართველოს სახალხო არტისტი იბრაჰიმ ისფანალი.

ჩვენ აღარავინ ვამბობთ ბაქოში ქართული თეატრის მოღვაწეობის გამო, რადგან ეს საკითხი ფართოდ არის ცნობილი ჩვენი მეტოხელებისათვის.

ჯერ კიდევ თეატრის ჩამოსვლამდე, როგორც კი თბილისის ქუჩები აჭრებდნენ გასტროლებს მაყურებელი აფიშებით, მაყურებელი მოხიბდა იმ ვარემოებამ, რომ გასტროლებული 11 ბიუსიდან ორის გარდა — უ. შექსპირის „შამირის ზღაპარი“ და ი. ოსნოსისა და ვ. ვინიკოვის „ინდოეთის მზეთუნახავი“ — ყველა ნაწარმოები აზერბაიჯანულ მწერალთა კალამს ეკუთვნოდა. ეს იყო სამედ გურულუნის „ვაგივი“ და „ფარხადი და შირინი“, ჯაფარ ჯაბარლის „დამქვანი ყვავილები“ და „ალმასი“, პუსეინ ჯაგილის „შეინი სანანი“, სულეიმან რუსთამის „ყაჩაღი ნაზი“, ჯაბარ მეჯნუნბეგოვის „ილიჩის ყურე“, საბიტ რაზმანის „ბედნიერები“ და ისლამ საფარლის „ღღის გული“. ასეთი რეპერტუარი უღვივდ მთლიანობა იმაზე, თუ თეატრი რაოდენ საქმიანად უღვდა მხარში ნაციონალურ დრამატურგიას. მაყურებელი იზიდავდა ისიც, რომ აფიშაში არაერთგზის იყ აღნიშნული ჯაფარ ჯაბარლისა და მით უმეტეს, სამედ გურულუნის სახელი, რომელიც აგრე რიგად საყვარელი და პოპულარული ჩვენში.

სამედ გურულუნს 2 პიესა ჩამოიტანეს აზერბაიჯანულ ელემენტში — „ფარხადი და შირინი“, რომლითაც გაიხსნა გასტროლები და რომელიც დიდი ადფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა, და „ვაგივი“ — ნაჩვენები უკანასკნელ წარმოდგენად.

ამ ორი სპექტაკლიდან, ვიციქობით, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია „ვაგივი“, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ იგი უღვივდ საუკეთესოა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის, სრტე სახალხო არტისტის, სტალინური პრემიის ლაურეატის ადილ ისყენდაროვის მიერ თბილისში ნაჩვენებ დადგენაში შორის; ვარდა ამისა, იმიტომაც, რომ შესანიშნავი მხატვრობა (სახალხო მხატვარი, სტალინური პრემიის ლაურეატი ნუსრატ ფატუღაევი) და თვალწარმტყვი მდიდარული ნაციონალური კოსტუმები (სახალხო მხატვარი, სტალინური პრემიის ლაურეატი ისმაილ ახუნდოვი) დიდებულ კოლორიტს ანიჭებენ მთელ სპექტაკლს. ხოლო



მთელ რიგ მსახიობთა მიერ სანტიტრესული შესრულებული სახეები დასამახსოვრებელს ხდის მას. ასეთებია: დარბაისული პოეტის ვიდალი (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ალი ყურბანოვი), დიდბუნებოვანი, პირდაპირი და შორის მჭკრეტელი ბრძენი პოეტის ვაგივი (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სტალინური პრემიის ლაურეატი რა ავდანი), გაიფიკრა და პოლიქსელი ვეზირი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ჰამიძე დავით), უნიშარი ვიდალი (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მოსეს სანანი), ქართველი მეომარი მალვა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მელიქ და-დაშვილი), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ატა-მოლან რავეის მიერ იმავითა მსახიობური ტემპერამენტით შესრულებული ქურთი მუსა, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის შირვანი ნავრუზოვის მიერ კოლორიტული ფერებით მოხატული მაქსიმალის კიბორღური სახე და განსაკუთრებით კი სულერად და დეკორირად მახინჯი ატა-მამად შამ ყაჯარი—დიდებული შესრულებული რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, სტალინური პრემიის ლაურეატის სანადი დაღესტანის მიერ, ამასთანავე, „ვაგივი“ მეტად სანტიტრესოა იმიოვი, რომ იგი, ჩვენის აზრით, ტიპური სექტაკალი თეატრისთვის, მსგავსად სხვა სექტაკლებისა, მისი ძირითადი ტენდენციის რომანტიკულ-გმირულია. აქაც ისევე, როგორც თეატრის მთელ სივრცეზე დადგმებში, ყურადღება უმთავრესად ბიჭის როლებზე დადგმება უნდა გახდეს, რომელიც და ამიტომ ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება ფსიქოლოგიურ და ყოფილი დეტალებს. „ვაგივიში“ საერთო განწყობილების შესაქმნელად ზედმეტი თით არის გამოყენებული სიყვარული ემოციური ძალის მოხვედრის სახით (მომღერლები — მამადლი ალიევი და სადღეო ზულფუტაროვა, კომპოზიტორი — სტალინური პრემიის ლაურეატი სეიდ რუსთაოვი). ამ სექტაკლშიც მსახიობთა მიერ ჩინებულად შექმნილი ცალკეული სახეები წარმოადგენს შთაბეჭდილებას ახლენც, და ბოლოს, „ვაგივი“, მსგავსად სავასტროლო პიესების უმრავლესობისა, ისტორიული თემატიკისა და პატრიოტიზმისა და ამიერკავკასიის ხალხთა მეგობრობის განმტკიცების კეთილშობილო იდეას ემსახურება. აქ დიდი აზრით მაკავშირებელი პოეტის ვიდალი დაკავშირებულია მისი სამართლის ბედთან და ხალხის ბრძოლასთან უცხო დამპყრობლების წინააღმდეგ, ამ ბრძოლაში აზრბაიჯანელების გვერდით იდგენენ ქართველები და სომხები.

ვაგლებით უფრო ახლი ისტორიულ წარსულს ასახავს ცნობილი აზრბაიჯანელი შერლის სულიმან რუსთამის ნუმოქმედებანი დრამა „ყაზანი ნაბი“. ამ ნაწარმოების მთავარი გმირი ნაბი ბეგური წაუვაჯს ჩვენს არსებს. არსე-ნას მსგავსად, ისიც იბრძვის მშავერელთა წინააღმდეგ; ისიც მიდარს ართმეც და ღარიბს აძლევს; მასაც სამეცარი-სასიციხლოვ გადაკლდებიან ხელისუფლანი და თვალსინიებით უფროხილდება მადლიერი მშრომელი ხალხი; მასაც გამეცმობლა უტებს მანეს, თუმცა, განსხვავებით არსენასავად, ნაბი აზრბეგის თავის დაღწევას. ეს სექტაკალი ხასიათდება ჩინებული მასობრივი სცენებით, დაწაფული რიტმით, რაც დაგვიკვლავ თავისუფლებას ანიჭებს მას ჩვენს მიერ ნახულ ვაგებათა უმრავლესობის მიმართ (რეჟისორი ალექსანდრე ალექსიეროვი). გარდა ამისა, სექტაკალში არაერთი წარმატებით შექმნილი სახეა, როგორცა თვითონ ნაბი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მამედრაზა შეიხსამანოვი), თავადის ვაგი სელიმ-ბეგი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ფატიმ ფატულაევი), ახალგაზრდა სომეხი გლეხი სარქისი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მუსლის ჯანიდავი), მოხუცი მეომარი მურსალკოში (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი აბა ჰუსეინ ჯაფაროვი). რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის მამედ სადიხოვის მიერ შექმნილი მამასახლისი საფარკოში, სულდამბალი გამეცმე ქურთი ქურთი — ნადღერი ოსტატობითა და დიდი ტექნიკით შესრულებული რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ატა-მოლან რავეის მიერ.

ლეკენდარული ისტორიული ხასიათისა ბრწყინვალე ლეკენ და წიგნილი სამედი ვურდუნის პიესა „ფრხალი და შირინი“ რომელიც კლემენტისული და ნაზი შირინის სახე შექმნა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ოქუმა ყურბანოვამ, სპარსილის დესპოტი მეფისა და შამაი მიჯნურის — რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა სტალინური პრემიის ლაურეატმა რა ავდანიმ, გაიფიკრა და შირინა ვეზირისა — რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ისმაილ ოსმანლიმ და მხადლი, ვერავი, ეკვიანი და დაფონდელი მეფისწულის შირფეს მახვილივით ბასრი სახე — რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა მელიქ დადაშვილმა.

ლეკენდარული ხასიათის სიუჟეტოვანი აველი ჰუსეინ ჯაფიის „შეიხი სანანი“, რომელიც ამაღლებულად და პათეტურადა მოთხრობილი იმის შესახებ, თუ რაოდენ ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში მოექცა ბრძმა რელიგიური დოგმა სიყვარულის წინადა გრძნობასთან. რეცესორული გადაწყვეტით და მხატვრული გაფორმებით ამ ერთგვარად სქემატურ სექტაკალში რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ალადამ ყურბანოვამ და რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ნავაბმა მელიქოვამ შეიხი სანანისა და მისი სატრფოს — ქართველი ქალშვილის ხუმარის სასიამოვნო, ლირიკული სახეები შექმნეს. რაც შეეხება თბილისელი ყარაჩოღლის სერფოს როლის შემსრულებელს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს მელიქ დადაშვილს, მან ლა-ლად მოხაზული, მკაფიოდ ყოფილი და ამიტომ სექტაკლის საერთო ხასიათისათვის არც თუ ისე შესატყვისი, მაგრამ თავისთავად მეტად სანტიტრესული ცოცხალი სახე შექმნა. რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა მახლუვა სადი-ხოვამ აქ, რომელიც მისი მკვეთრი ნიჭისათვის მუდმივად ზედ, უძიოდელ შეყვარებული ქალშვილის ცრემლიან როლს თამაშობდა, ისეთი შინაგანი ძალით აავსო იგი, რომ სხვა თუ არა, სნტიმენტალური პასიურობისაგან მაინც განტვირთა სახე.

კვლავ შორიულ წარსულის მასალაზე აველი და სიყვარულის წინადა გრძნობასა და რელიგიური ფანატიზმის ურთიერთდაპირისპირებას ასახავს რეჟისორ შირავე ყურდუნის მიერ დადგინებული ი. ოსმანისა და ვ. ვინიკოლის „ინდოეთის მზეთუნახავი“ (მთარგმნელი აილი მამაივი). მაგრამ აქ ეს საკითხი ტრაგიკული კუთხიდან არ არის გა-შუქებული და ნათელ ფერებში გადაწყვეტილი სექტაკალი ზედმეტივით მუხუბრე, გრაფიკული და სასიამოვნოა. ეს სექტაკალი სანტიტრესოა იმიოვი, რომ სავასტროლო და-ღვამათა უმრავლესობისაგან იგი გამოირჩევა ერთიანი მხატვრული სახით და ისეთი დეკორაციული გაფორმებით (მხატვარი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ბაღდატ აველიანი), რომელიც არა მარტო მოქმედების ავტოლოზ მკვეთრობებს და თავისთავად ფერადობას და ხატვანია. არამედ ზუსტად ექვემდებარება სექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტას; ამიტომ იგი სექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ქმედით ნაწილად გვეღობება. გარდა ამისა, (და ეს მთავარია) ცალკეულ მსახიობთა მიწვევა რეჟისორის მიერ პარნოზულად არის შეკრული და დადგმის ძირითადი მიზნისაგან ისტატურად მიმართული.

ამიტომ „ინდოეთის მზეთუნახავი“ ისეთ სექტაკალთა რიგებს ეკუთვნის, სადაც არამედ თუ წყვილიან სახეები, როგორცა, ვეჭვით, მომიზნებულე პიეტრა გასასტანეს (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სტალინური პრემიის ლაურეატი ლეილა ბიბრბილი), ანა მეფის ცოლისძმა სატანაია, — შესანიშნავად შესრულებული რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ფატიმ ფატულაევის მიერ, არა-მედ შორეულიანობისაგან რომელიც კი — მოხუცი მატრეა (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ალაჰუსეინ ჯაფაროვი), ბედის მაიმობლი მექსი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მამედ სადიხოვი), და სულ პატარა ეპიზოდური პერსონაჟებიც: კოსიას მსახური გოგონა დალავა (შოკვი რუჯაია), მოხუცი მსახური სკაჟარა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი აბას რუჯაია), შერყეპი არიაკა (ნადარ რუჯაია), მკვიდე ჩანანა (ამანულა რასულოვი) და საერთოდ თითქმის ყველა როლი — ხალხიანად არის შეს-

„ილიჩის ყურა“

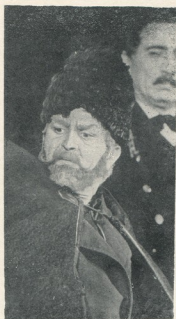


სენა სპექტაკლიდან

ს. შ. კიროვი—აზერბაიჯანის სსრ სახალს
არტისტი ი. დღესტანილი



ვოლოკვი — აზერბაიჯანის სსრ
სახალსო არტისტი ი. ოსმანლი



ასლან-ქიში — შ. ალაპვერდიევი

აზრაფი—აზერბაიჯანის სსრ სახ. არტისტი
რ. ავღანლი



ლარინი — აზერბაიჯანის სსრ სახალსო
არტისტი ა. სულთაიევი



ხოსროვი — მ. შიხზამანოვი



სცენა სპექტაკლიდან „ფარზადი და შირინი“



შირინი — აზერბაიჯანის სსრ დამს. არტ.
ო. ყურბანოვა

ბრმა — მ. ალიევი
შეიხსანანი — აზერბაიჯანის სსრ სახ.
არტისტი ა. ყურბანოვი

სცენა სპექტაკლიდან „ინდოელი მზეთუნახავი“





მირზა გარანდილი — აზერბაიჯანის სსრ
სახ. არტ. შ. ველიხანლი
სანუბერ — აზერბაიჯანის
სსრ დამს. არტ. ს. ბასირზადე
„ზედნიერნი“

იუსუფ შაფა — აზერბაიჯანის
სსრ დამს. არტ. შ. დაღაყევი
ინჯე — აზერბაიჯანის სსრ
დამს. არტ. ნ. მეღლიძე



პარბახადე — ა. ჯავიდოვი
მუშა — ა. ნომაზალიევი,
„ზედნიერნი“



ზაოზრა — ო. კასუმოვა
„დედის გული“



სალატინ — აზერბაიჯანის სსრ დამს. არტ.
ა. ამინაგაიევა
„დედის გული“



მირზა-სამანდარი — აზერ. სსრ
სახ.ლ არტისტი ა. კურბანოვი

სენა სეპტაკლიდან „ალმასი“





აზერბაიჯანის აზიზბეგოვის სხელობის სხელმწიფო დრამატული თეატრის ვასტროლების
გახსნა

„ქ ა ჩ ა ხ ნ ა ბ ი“



ზოგდან ქიში — ნ. რზაევი



სეენა სპექტაკლიდან

ჩიმნაზი — ს. ზულფუგაროვა



ქეჯარი — აზერბაიჯანის სსრ დამს. არტისტი მ. ნოერუზოვა,
ნაბი — აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტი რ. ავღანლი



რეგული მსახიობთა მიერ და სიხარულს ანიჭებს მაცუ-
რებას.

ზომიერად დამატებით დრამა „დამეცნარი ყვავილები“
შესანიშნავი დრამატურების ჯეფარ ჯაბარლის პირველი
ბოქსა. მასში უკვე იგრძნობა მომავალი დიდი მხატვრის
წილი, თუმცა ავტორის სიტყვაებისა და გამოყენებული
ნათქვამი მათგან ერთგვარად მას და ბუნებრივად, სექსუალურად
თუცა რესპექტულის სახალხო არტისტის მუსტაფა მარა-
ნოვის მიერ ისე უხალხოდ არის შექმნილი მოხუცი მსახუ-
რის აბღულას უარესად სადა და აღმანიშნური სახე,
რომ იგი თვით წარმოადგენას გულში ჩამწვდომ სითბოს
ანიჭებს.

როგორც დავინახეთ, აზიზბეგოვლთა მიერ ნაწევრები
პიესების უფრავლესობა აგებულია ისტორიულ ან ლეგენ-
დარულ მასალაზე, რაც შეეხება საბჭოთა თემბატებს, იგი
თავტრის ვრცელ საგასტროლო რეპერტუარში მატროვად
ოთხი ბიუსი არის წარმოდგენილი. ეს არის: ჯეფარ ჯა-
ბარლის „აღმასი“ (რეისორის აღივიდარ აღმე-
პროვი), ჯანარ მენუნენბეგოვის „ილიის ყურე“ (რეისო-
რის — თავტრის ხელმძღვანელი ადლი ისკენდეროვი და
ალესკერ მაროვი), სამბტ რახმანის კომედია „ბედნიე-
რები“ (რეისორები ადლი ისკენდეროვი და ხელოვნების
დაზნაშტრებული მოღვაწე შამში ბადალბეგოვი) და ახალ-
გონად აზიზბეგანელი დრამატურის ისლამ საჯარლის
როცა „დღის გული“ (რეისორები — ადლი ისკენდერ-
ოვი და მარაფ ყულღევი).

დრამა „ილიის ყურე“ მოვითხოვს სამოქალაქო
იძის წლებში გაატარებული ნათვის მრეწველობის აღ-
დგენა-განვითარებისათვის ბაქოელი მუშების თავდადებულ
ბრძოლას. „აღმასი“ აღწერილია სი გათვალისწინებული
ქლასობრივი წინააღმდეგობის, რომლებმაც თავი იჩინეს
სოციალურ დემოკრატიის მოძრაობის პირველ წლებში.
როგორც ვხედავთ, ეს ორივე პიესა ფაქტურად საბჭოთა
აზერბაიჯანის ისტორიისადაა მიძღვნილი და არა ჩვენს
დღევანდელსადაა. რაც შეეხება პიესებს „დღის გული“
და „ბედნიერები“, — მათი შინაარსის მიხედვით არც თუ
იოლი განსაკუთრებული ცხოვრების რომელ პერიოდს განე-
კუთვნებოდა ამიტომ ეს პიესებზე მხოლოდ ნაწილობრივ
შევიხილა ჩავთვალოთ დღევანდელი მასხველ ნაწარ-
მოებზედა, „ბედნიერები“ და მით უმეტეს, „დღის გული“
ში, ისეთი ამბავია აღწერილი, რომლებიც გააიზიზღებულ
არ არის ჩვენი დროით; და ისეთი შინაგანი წყობის მქონე
გმირები მოქმედებენ, რომლებიც უახლოესი საუკუნეების
თითქმის ყველა მოხაკავებში შეიძლებოდა არსებულყვენენ.
საე. მაგალითად, პიესაში „დღის გული“ მიეღო მოქმედ-
ების მთავარი მამორბაგებელი შამბარა ძეგლი მელოდრა-
მებისათვის ტიპიური ბოროტი გმირი — ინიერის იუსებ
შავა, რომელსაც სურს ასევე მელოდრამატული ყაიდის
ქთული გმირების მდიდრებიც სახლი ჩაიკიდოს ხელში, ამ
მისი მისაღწევად იგი კვლავ ძველი მელოდრამებისათვის
ჩვეულ ხერხს მიმართავს — ცდილობს ცოლად შეირთოს
სახლის პატრონის ახალგაზრდა ქვრივი რაალი და ისეთ
გასაოცარ სიჯიუტეს იჩენს, რომ 15 წლის პატრონობის
მომხვევაც ეს კვლავ თავის განუხორციელებელ გეგმას ემო-
ბრება. თუმცა ჯერ კიდევ პატრიონობამდე ქალის მიერ
ზოლით იყო უარყოფილი.

ერთადერთი ქმედითი იარაღი, რომლითაც აღჭურვი-
ლია ეს პიესისათვის თავისი ბნელი ზრახვების შესასრულე-
ბა, — არის მანტაჟი, რითაც ის იმუქრება ახალგაზრდა
ქვრივს და მის დარბაისულ დედამთავარს. მაგრამ თვით ეს
განსაძლავებელი „სამბდისწორი“ საიდუმლოება, რომ-
ელიც მიმართავს პიესის ინტრაგას, მოკლებულია საბჭო-
თა სინამდვილეში ყოველგვარ საფუძველს, რაც ყალბ
მდგომარეობაში აყენებს მოქმედ პიესებს, მათ შესასრულე-
ბელ მსახიობებს ფეხქვეშ აცლის არა მარტო მხატვრულ,
არამედ ლოკალურ საყრდენსაც. ვინა შეიძლება შეაზნო
მოქმედება საზოგადო მოღვაწე ქალი იმის გამძლეობით,
რომ იგი თურმე სხვის შეიღება ზრდის, რომ თურმე მძიმე
მშობიარობის გამო მას მკვდარი ბავშვი გასჩენია და ბე-

ზია ქალს მისთვის უბატონო ჩვილი შეუტყუებია? რა
არის აქ სამარცხივინი ან საშინო? რატომ უნდა აიძულეს
ამან საბჭოთა ქალი გაკვეთს ცოლად საძულველ ადამიანს?

ყოველთვის ამის გამო მტად უხერხულ მდგომარეობაში
არიან ჩაყენებული ახალგაზრდა ქვრივის სვედლის და მით
უმეტეს, უსუსვ შავას როლებში შემსრულებლები — ოქუ-
მა ყურბანოვა და მელქი დადაშვი. მოხუცდავად ამ ნიჭიერი
მსახიობების მიერ გაწეული დიდი შრომისა, მათ მხოლოდ
ნაწილობრივ დაღწერა თავი ავტორისეულ სექსუალრობის.

გაცილებით დამაყურებელი გამოიყურება პიესაში ჩვი-
ლის ნამდვილი დედის იჩენს სახე. ისეთი უწყვეტად
ახალგაზრდა ქალები, როგორც ამის იჩენე, დღესაც მოი-
პოვებიან და ამიტომ არ როლის სატირულ გააზრებას რე-
ალური საფუძველი გააჩნია ჩვენს სინამდვილეში, რაც დიდი
ტაქტიტი გამოიყვება კიდევ მსახიობმა ნაჯიბა მელიქოვა.
ახალგაზრდა პიესის პერსონაჟები დღევანდელ გარემოში
ცხოვრობენ, მაგრამ სიტუაციები, რომლებშიც მათ უხ-
დებათ მოქმედება, უცხოა დღევანდელსადაა. ამი-
ტომაც, როგორც აღვნიშნეთ, პიესა შინაარსულად ნაკ-
ლებად შეესატყვისება თანადროულობას, თუმცა ამის
გამო სექსუალური მინც არ არის მოკლებული ერთ-
გვარ ინტერესს, — მისფრი სიტუაციის და მწვავე განც-
დები იზიდავენ მაცურებელს. ვარდა ამისა, სექსუალრად-
ნი ინტერესის მნიშვნელოვნად აძლიერებს მსახიობთა
ფეხქვეშითი თამაში და მსახიობ მამედალი ალიევის მიერ
გულში ჩამწვდომი აზერბაიჯანული სიმღერების ბრწყინ-
ვალე შესრულება.

ფეხქვეშითი, პირობითად შეიძლება ჩაითვალოს თანა-
მდროვე პიესა საბიო რახმანის „ბედნიერებიც“, თუნდაც
იმიტომ, რომ იგი დაწერილია ორი ათწლეული წლის წინათ
და ცხადია, აზერბაიჯანელი ხალხის დღევანდელი ცხოვ-
რების კონკრეტულ სურათს არ იძლევა. ვარდა ამისა, ეს
ნაწარმოები ისეთი ყველა დროისათვის შესავალია, ელსა-
ტიური სიუჟეტის მქონე მასშტაბი და უარეგნობის ვიდე-
ვილია, რომ ამ მასალაზე თვტრის, ბუნებრივია, არ შეეძ-
ლები მნიშვნელოვანი საუბარი გაეკეთება დასაყრდენთან
ჩვენი დღევანდელი მსახიობებისა და მსახიობებმა და ოპტიმიზ-
მი — აი ის თვისებები პიესისა და სექსუალისა, რითაც იგი
შეიძლება გათხოვბურის ჩვენს სინამდვილეს და რაც მა-
ყურებლამდე წარმატებით მოაქვს შემსრულებელთა დიდ
უფრავლესობას, განსაკუთრებით კი, ჩინებულ სახასიათო
მსახიობთა და ჰუსეინ ჯეაღაღოვს.

შეიძლება ეს უცნაურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ უნდა
აღინიშნოს, რომ დასაძლავებული ოთხი სექსუალური
გაცილებით უფრო თანამედროვე ვერადობა ახასიათებთ
„ილიის ყურესა“ და განსაკუთრებით „აღმასი“, თუმცა
ამ სექსუალის სიუჟეტი საბჭოთა აზერბაიჯანის ისტო-
რიიდან არის აღებული. როგორ მიავლია ამას თვტრამ?
უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ რეისორამ ორივე ამ
პიესაში მოინახა და სექსუალში ძირითად იღვის ვერდით
განსახილვა ნაწარმოების ის მხარე, რომელიც ენაშტრება
ჩვენ დროს. სექსუალის „ილიის ყურე“ ეს არის მოილ-
ტეიური სიუჟეტის საკითხი; საკითხი, რომელიც პიესაში
გამოიღო მოქმედების დამატებითი სიუჟეტური ხაზს წარ-
მოადგენდა და გამოყენებული იყო იმის საჩვენებლად, თუ
რა როლად ვითარებში უხდებოდა ბრძოლა ბაქოს პროლე-
ტარიატის ნათვის მრეწველობის აღდგენისას.

ავტორმა „ილიის ყურეს“ დრამა უწოდო, მაგრამ,
ფეხქვეშითი, მისი განცნია ამ განსახილვებით არ ამოიყურება.
მართალია, პიესაში რიგი სიუჟეტური ხაზების დრამისა
წინაშე ვითარდება: დრამატული, მაგალითად, მოხუცი
მუშის მურსალის ბედი, რომელსაც სიციქოლის ასალმეტი
ხალხის მტრების მიერ დაქირავებული მკვლელი ილია,
რათა შეფერხების უფრო ფსკერზე ნათვისის სახადობის
აღმოჩენა. კიდევ უფრო დრამატული ცნობილი მენცერის,
მონსიუი ინების რაბინის ბედი, რომელსაც ხალხის
მტრები ჯერ შეშინებდასა და მოსცილდას უბრებენ, ხოლო
შემდეგ პროფესიონალი მკვლელის დახმარებით იმორბენ
გზიდან. დრამატულია, აგრეთვე, კომკავშირული გოგო-



ნან — ქენულის თავგადასავალიც და მინც, „ილიჩის ყურე“ წიითა წყლის დრამა როდია. ამის საბუთად სწო-
ოდ ქენულის თავგადასავალი გამოვლევება.

ქენული შესახებაც კითხვისნი, რაიკონის მდიენის
აშრუსა ქიტიძელთა, მაგარა მამა-შვილი და მასურელე-
ბი ამას მხოლოდ ვინაღმურ შეიტკუებენ. ვინაღმურ ირკვე-
ბა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების უბრთვებს მტერს, ამკაად
ემგრაციაში მყოფ ყოფილ ნავთის მრეწველს სადინ-ბეგს
ქი ლის წინათ მოუტყვინა აბრუსის ფეხბმეე ცოლი. ქე-
ნულიც კი ეს არ იცოდა. ამით სარგებლობს მისი ცრუ ძმა,
სადინ-ბეგის ვაჟი — შამილი, რჩევილი მაიის მცრე მე-
ნებლური საქმიანობისათვის არის საიდუმლოდ შემოგზავ-
ნილი, და აიძულემს ქენულს გადასცეს აბრუსს ყალიბი წე-
რილი, რომელმაც ჩირქს ცხემს ქენულის საქმროს—ახალ-
გაზრდა კოთხისტონი იხივარს ჩიხარს. თავსარდაცმული
ქენული თითოეკვლიობამდე მიდის. ქენულს გადაარჩე-
ხენ, სიმარტულს გაარკვევებ და თვალცრემლიან მამა-შე-
ლი ვულში იტრავს ერთხანს. ამ სიუჟეტური ხაზის მელო-
დრამატული ხასიათი აშკარაა. გარდა ამისა, ბიესაში აღ-
ცილი აქვს დეტეტური ჟანრის ელემენტებსაც. ასეთია,
მაგალითად, შამილის საიდუმლო ჩამოსვლის ეპიზოდი და
საერთოდ მთელი მისი სცენური მოქმედება. ასეთია სცე-
ნები, სადაც ხალხის მტერი იხივარს სალამაში და მკვლე-
ლი ილია ამინბენ ინეინერ ლარინს და ზოგიერთი სხვა
ერაზოცი. მაგარა მინც „ილიჩის ყურე“ არ არის მელო-
დრამა და მით უმეტეს დეტეტური ბიესა. არ არის, რადან
პროიოკული თქმა, რომელსაც წამყვანი ადვოლი უტარებს
ბიესაში, მაქონს პროლეტარიატის თავდადებული ბრძოლის
რეალიტური ასახვით არის წყლვამართლი. ის მთავარი,
რისთვისაც დაწერილია ბიესა: სურვეი მართლის ძე კირო-
ვის მიერ მასების ხელმძღვანელობის ლენინური სტილი ის
უდიდესი დანაბრება, რომელსაც უწყვე კიროვი ბაქონს მუ-
შებს ხათობის მრეწველობის აღდგენა-განვითარების საქ-
მეში, თვით მუშების თავდადებული შრომა და სამკვლერო-
სასიცოცხლო ბრძოლა ყველა ვულის მაგნებლბობა — ისე
ზუსტად და მართლად, რომ ბიესას უდავოდ ისტორიულ-
რეალისტური ნაწარმოების ხასიათი აძლევს. თვართი
სწორად ამ გზით წასულა და პროიოკული დრამის შექმნა
უცურზრახავს, თუმცა ზოგიერთი რომში მინც იჩინა თავი
ბიესის ჟანრბობისა აღრეულბობამ. ვფიქრობთ, დივი
შრომის გაწვევა დასკირლეოდით სახალხო არტისტ ოქუმა
ყურბანოვს (ქენული), დასახურებელი არტისტებს მელიქ
დალავის (შამილი), მამედრა შვიზბანოვს, (აშრაფი)
და ვაბარ ალივის (ილია), რათა თავიანთი როლიში ნაწი-
ლობრე მინც განვითრათ პროიოკული დრამისათვის
უცხო ჟანრბობივი ელემენტებისაგან. რაც შეეხება კიროვის,
მისი მელულის, ინეიხერ ლარინის, მუშა კოთხისტონის ეივა-
ნის და ატგომძლოლის ტრუხანის როლებს, აქ უფრო მეტად
არის მოქმედული მათი რეალიტურად განხორციელების
შესაძლებლობა და რესულბობის სახალხო არტისტებმა
ისმიალ დაღუტხანბომ, ფტმა კადრბომ, ავარ სურთახოვ-
მა, მუსტავა მარბანოვმა და მოსულ სანანმა წარმატებით
გამოიყენეს კიდევ იგი. სპექტაკლის საერთო წარმატებს
დიდად უწყობს ხელს სახალხო არტისტის, სტალინური
პრემიის ლურერატის ნურთოდ ფატკოლიაევის მხატვრული
გაფორმება, თუმცა ზოგიერთი რამ შეიძლება სადავოდ მი-
ვიჩინოთ. ასე მაგალითად: ბირეული და უსანსანგელი სცე-
ნების შესანიშნავი დეკორაციები, რომლებიც ბირბობით მა-
ნერაში არის გადაწყვეტილი და ფერთა შეხამებით და
ზუსტად მონახული მასშტაბებით საუკეთესო მხატვრულ
რასიათბებს აძლევს ექსპოზიციასა და ვინაღმ, ზოგჯერ
რატომაც მეზობლობენ ისეთ ვრანდიოზულ და მდიდრულ
ინტერიორბმან, რომლებიც ნაულმად შეეფერბიან ბიე-
საში დაწერილ დრას და სამკვლერო-სასიცოცხლო ბრძო-
ლას. მაგარა ყველაფერი ეს წერილმანია, ძირითადში
„ილიჩის ყურე“ ისეთი დაბალბოლით მოვითხრობს
საბჭოთა აზრბანაჯანის ბირეული წლების გამოვლი ყო-
ველდღორეობის შესახებ, რომ იგი უდავოდ შეიძლება მე-
კუთვნოს ჩინებულ სპექტაკლთა რიცხვს.

რაც შეეხება „ალმასს“, იგი იმბობდ ვერს თანმქრისა
ვედ, რომ აქ რეკისორი ა. ალექსეროვი არ დაგმყოფოლდა
მარტოლად იმ კლასობრივი წინააღმდეგობების ჩინებობი,
რომელზღდაც მოვეითხრობს ბიესა. ამასთან ერთად მან
წინა პლანზე წამოსწია ჩინეი დღევანდლობისათვის აქ-
ტუალური საკითხი — ბრძოლა კულევლიობისათვის, რე-
ვორც ანტისაზოგადოებრივ მოვლენასთან. ხაზი გაუსვა
ისი გამომბობას, რომ მოქალაქეობრივი აქტიურობა საბჭოთა
დაპირბების ხეობის აუცილებელი და უშალღესი თვისე-
ბაა.

ახალგაზრდა მოწინავე ქალი — ალმასი სულ რამდე-
ნიმე თევა დაუბრუნდა მშობლიურ სოფელს. იგი მასწავლე-
ბელთა, მაგარა მარტოლად თვისი პირდაპირი მოვალეობის
შესრულებით რომი ცნაყოფილდა. ალმასს შეაქვს სიან-
დელი სკოლის ცხოვრებით, იბრჯის ქალთა ჩაგვის წინა-
აღმდეგ; მისი ინიციატივით სოფლის ქალების ქმინა ხალი-
ჩების საქსოვ არტეს; ალმასი მოუწოდებს თანასოფლე-
ლებს საყოლმეროში მშენებლობისაკენ და მოითხოვს, რომ
კულვას ამბეების ბალი გადაეცეს ხალხს, ხოლო მეჩეთის
შენობა დაეპრობს არტესს. ყოველივე ეს იწვევს კულაკების
და მათი დაპყმების მძაფრ წინააღმდეგობას. ისინი ყოველ-
გვარა ხერხს მნარბობენ ალმასის თავიდან მოსაქვლბლად,
მაგარა ქალაქშია ჩამოსვლი კომისისა ააშკარავებს ამ
მტრული ელემენტების დანაშაულბრივ საქმიანობას და
აპატიბრებს მათ.

ეს ცხოვრებისეული სიუჟეტი ბიესაშიც და სპექტაკლ-
შიც უაღრესად დაბალბლად ვითარბდა. ძირითადი საკითხი
— საყოლმეროში მშენებლობა, რომელიც საფუძვლად
უდებს კონვოლუტს, იმდენად მნიშვნელოვანია თავისთავად,
რომ რეალურ მასულებას იძლევა ბიესის ყოველი მოქმედი
ბირი მძაფრად ჩაებას ბრძოლაში.

ამბობს კოლექტივბიესისაში თავისი დამოკიდებუ-
ლების გამოშვლებებისა პერსონაჟის აულენზე არა მარ-
ტო საკუთარ ალიტკატურ არსს, არამედ თავიანთ ბიროვ-
ხულ თვისებებსაც.

ყოველივე ამის გამო ბიესის თითოეული ბერსონავი
სისხლსავაყა და ქმედითი. ლიტერატურული მასალის ეს
თვისებები შესანიშნავად გამოიყენა რეჟისორმა და ყოველ
მსახიობს ისეთი აქტიური მოქმედა დაუსახა, რომ სპექტაკლ-
ში ანსამბლბობა და სიტყვის უქმნარტი მნიშვნელობა.
მსახიობების მიერ ყოველი სახე მართლაც ჩინებულად
არის გამოყვლილი.

აქვე გვიხდა აღენიშნოთ, რომ თუმცა საკვასტროლი
სპექტაკლთა უმრავლესობა ამაღლებულ-პროიოკული ყაი-
დისა იყო, ზრდა იჩინა თავი იმ ვარბობებამ, რომ თვართის
მსახიობთა სახელებსემა წარმატებით ფლმბს სახასიათო
და ყოფითი უმრავლესობა შექმნის რეალიტური ისტკაბობა.

საერთოდ, სპექტაკლ „ალმასის“ ყველა მონაწილე ისე
ორჯახულად ცოცხლობს სცენაზე, რომ ეპიზოდური როლე-
ბიც კი აქტიური დატვირთვის მქონე ბერსონავების მნიშე-
ნელობას იძენენ. მსახიობთა თამაშის ასეთი ერთობლივი
შემოქმედებითი ღონე გაბირობებულთა არა მარტო შესა-
ნიშნავი ლიტერატურული საფუძვლით, არამედ იმითაც,
რომ ბიესა თვართის მიერ შესატყვისი მხატვრული სრულ-
ყოფით არის წარმოდგენილი და იცურად ჩინეი სინამდვი-
ლისაკენ მიმართული.

მართლთა, ეს შესანიშნავი სპექტაკლი ერთ-ერთი საუ-
კეთესო დედამა თვართის საკვასტროლი რეჟერტურბში,
მაგარა მთუხედავად ამისა, იგი, თუნდაც მეორე ჩინებულ
სპექტაკლთა „ილიჩის ყურის“ ერთად, რა თქმა უნდა,
ეფე ზიდავს თანამედროვეობის ასახვის საბატიო ტვირთს.
თუმცა როდესაც ვითვალისწინებთ იმას, თუ რა ძლიერად
ახასიათებს ამ თვართს ნაციონალური დრამატურგისა-
ნი აქტიური და რეალური მხარდაჭერა. — უქმნარტიანე-
ლი ხდება ის, რომ თვართის რეჟერტური ექსპოზიბლად
გამდინდებდა დღევანდლობის ამსახველი ორიგინალური
ბიესებით და აზიზგეფილბობა შესანიშნავი კოლექტივი
მუდამ იქნება მოწინავე ხელოვანთა საბატიო რი-
გებში.

განვიხილოთ... ოთხ ნაწილში კომპოზიტორი გვიხატავს თავის ხალხს ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტებს — მძიმე ჩაგრვის დღეებშია დემონსტრაციული ძაღლების აჭვირებინა და გამარჯვებამდე პატივ ღრის სიმღერისა ვაშლიდელი ისტატის ხელთ დახატულა ბუნების სურათები, სი სინაზის ამ ქმნილებას უფალოდ ინა-სტრუქცია და ჩუენუნების სიმღერისა მათ მე-დუნის ლექსის შიტ-ვიტე.

სიმღერის ეანრში ნაყოფიერად მოღვაწეობს ცნობილი მეცო-ლიან და კომპოზიტორი მია სი-ცუნი. ფართო პოპულარობა მოი-გვა მისმა პირველმა სიმღერამ და სიმღერებმა სუიტამ „მთის სიმღერა“, სადაც მთელი რიგი ეანრალ-პიუზაჟური სურათები და პიეტური ჩანახატების მოცულება, ტიტების მუსიკალურ ნაგებე-ტარებასა და სი-ცუნის „ტიბეტური სუიტე“. მია სი-ცუნის სიმღერე-რის სტლი კლობიტური-ფერწერითი ხერხებისა და გამკვერვალ ფერების სიუჟეში გამოიჩინა.

კეკელია შიჩინა დღევანდელი ზიბლავს მშენებელს მია-იუნის სიმღ-ერითი აუვრტურა „გაჯახულის დღესაწალო“; ჩინური მუსი-კალური ფოლკლორის ნაიზნარის ნიმუშებს ისტატურად ამწაუგებს თავის „ჩინური სუიტეში“ დიდ შე-ანი. ნაიღლი საარქიტქტორ ფრე-ბე, ტექნიკის ფაქტო პოლიფონირობის ახასიათებს სი ლუფრების სიმღერით სურათს „სალამის“; მეტად საინტერესოა ახალგაზრდა კომპოზიტორის ში-ეუნ-იანის სიმღერითი „ლუცენდა ივთელი წე-რისჭი“, ახმოცუენებელი ძველი ჩინური ლეგენდის შიტეტიზე.

წარმატებით ვითარდება ჩინეთში სხვა მუსიკალური ეანრებიც, განსად საყოცენტრალ ფორმის პირველი ნიმუშები; მთავარდება კა-მერული ინსტრუმენტული და ვოკალური მუსიკაც, ხალხში ფართო-და გავრცელებული თავისი შინაარსით მეტად მრავალფეროვანი მუსიკალურ-დრამატული წარმოდგენები — იანგე, ჰუი-ცუნი, სი-ცუ-ლო, სადაც ორიგინალურადა შერწყმული ძველი ტრადიციები და ახალი თემატიკა.

და აღსანიშნავია განიცდილს დღეს ჩინეთში სიმღერა. მის შემოქ-მელად არა მარტო პროფესიონალი კომპოზიტორები, არამედ ხალხიც გვევლინება. ბედინერი აწმუსელ და მომავალს უძღვენს მუშებმა, გლეხებს, ფარისკაცებმა, სტუდენტებმა თავიანთი ახალი სიმღერე-ბა; ალისფრად შვილები აღმოსავლეთი, „თავისუფლების სიმღ-ერა“, „სიმღერის სინგინაზე“, სხვა მრავალი სიმღერა უფულობის თე-მაზე და ა. შ.

ახალითი ავტორობებისა და გომინდანელების გემოგენ-ებს გამშახეული მუსიკალურ-სანტიმენტალური სასიხარო სტი-ლი წინააღმდეგე მოიჩინა მანსა ახალი საფოქელი ეანრმუსიკაცა ენა მასობრივი სიმღერა, ამ ეანრის საუკეთესო ნიმუშა რიცხს მაიკულებმა ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის პიში (ჩინეთის შიერ ლაქობის), მაიკეს „ჩვენ დემოკრატული ახალგაზრდობა ვართ“ და „ჩვენ, მუშებს ძალა გვაქვს“, ციუი სი-სიანის „მსოფლიოს ხალხთა ერთაობა“, ჩან-ლუს „დღეა მოთხოვნა შვიდაღობს“, ჩინელი პო-ეტების სიმღერა — „თავისუფლება ჩინეთის შვილები“; ამ სიმღერე-ბის მუსიკის ავტორისა მია სი-ცუნი, ზოლო ტექნიკისა გო მო-ლო; ლი ხუან ჩიის „სოციალიზმი კარგია“, იე ლუნის „მე უბრალო ფარისკაცი ვარ“, ავრთფეე ჩან-ფუნის, ჩეო ვი-ჩიის, ხე ში-დეს, ლი აიანს და მრავალ სხვათა სიმღერები.

სწრაფდ მღერის ყველავე ვან-სინის „სიმღერა სამშობლოზე“, რომელიც თანამედროვე ჩინური მასობრივი სიმღერის ტიპური ნი-მუშს წარმოადგენს. მკაფიო, მხნე, აქტიური მელოდია ამაჰავალი

კვარტული საქციის ზნითი განვიორებით, მახვილი, მარსინებური მოჩარბა, ფანფარული ბრუნვები თანხლებ ინსტრუმენტულ პარ-ტიაში საუკეთესოდ ფარდება პიეტური ტექსტის განუყოფლობას. „ჩინეი გზა ფართოა და სწორი; მუ უფრო მუსიკალურ გავრცელებს ბედნიერების სიხვეს“ და ა. შ. დღევანდელი ჩინეთში ცხოვლავ ჩქვეს მუსიკალური ცხოვრება, სახალხო რესპუბლიკაში რამდენიმე კონსერვატორია, ათეული მუსიკალური სკოლა, სტუდია, თეატრი, ფართო გასაქანი ექვეს მუსიკალური თეათრმშენებს, რესპუბლიკაში 2.000-ზე მეტი საოპერო დასია, რამოდენე დახლებებით ორას ათას მსახიობის აერთიანებს; დიდ ქალაქებში მამარვლდა სიმღერითი ორკესტრები.

ინტენსიური მუშაობა მიმდინარეობს მუსიკალური ფოლკლორის შესანახელებად და შესანახვლად. ამ საქმეს განაგებს და ხელმძღვანელებს პეტის ეროვნული მუსიკის სამეცნიერო-კლექციითი ინსტიტუტი. უკვე შეგროვებია 20 ათასზე მეტი ფოლკლორული ნიმუში. მუსიკისა დიდი ჯგუფი აწარმოებს მუშაობას უძველესი ეროვნული ინსტრუმენტების რეკონსტრუქციასე და საინტო დაწარმოების განსახე. მუსიკის ისტორიის, თეორიისა და ეთნოტიკის საე-თიხეზე მუსიკის პროექცილად მღიერი და იდურად შოწინავ ჩინელი მუსიკისციოდენტების მეოლა პალადა.

ჩინის მრავალი საუკეთესო შემსრულებელი მკაცრ, ჩვენ კარგდ ვიცნობთ მაღალნიჭიერ, საერთაშორისო კონკურსებში გამარჯვებულ ჩინელ პანისტების ფე ცუნსა და ლოუ ში-კუნს; დიხორბებს; ლი დე-ლუნს, ზუან ი-ცუნი, მომღერებს; ვან-პანს, ლიოუანს, ცუნან იოუ-უნს, თეო ლიან-ჩიის და სხვადასხვა საშემსრულებელი კოლექტივებს.

დღეს მთელი ჩინეთი ჩინელი კომპოზიტორების სიმღერებთან (სია-იუნის „ჩინელი და რუსეთის ხალხები ერთად მოდიან“, ჩან-სინ-იუნის „ჩინეთი და რუსეთი სამარადისო მეგობრები არაა“) ერთად მღერის საბჭოთა სიმღერებს — ვ. მერდლელის „მოსკოვი-სუნიო“, ოსტრაცკის „სალამი ჩინეთს“, ტერენტევის „ილიცია ჩინეთს“, მრავალი ჩინური ხალხური სიმღერა დაუნრუნდა ჩინელ ხალხს საბჭოთა კომპოზიტორების — კიჩენტოვის, ლიანჩიკის, კორჩინაიკის, სინიანოვის და სხვათა ოსტატური დამოშეებით.

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში უხუცესმა საბჭოთა კომპოზიტორმა რ. გლიგორმა თავისი ბალეტი „წითელი ყაჟარ“ მიუღწინა ეროვნულ დამოკიდებულობისათვის ჩინელი ხალხს გმირულ ბრძოლას და მის მეგობრობას საბჭოთა აღმამინებთან. საეულისშობა, რომც ეს ბალეტი ამ ეანრის პირველი რეალისტური და მხატვრულად სრულყოფილი ნიმუშა საბჭოთა მუსიკაში. ჩინური ხალხურ თემებზე დაიწერა ბ. ალიქსანდროვის სუტა სიმონიური კონსერტისათვის; თანამედროვე ჩინეთს წარმოგვისახავს კორჩინაიკის კანტატა „თავისუფალი ჩინეთი“, ჩინელი და საბჭოთა ხალხების მეგობრობას მოუღ-ვენა თავისი კანტატა ვანო შუთაილდმა. ჩინელი ხალხის მუსიკისაში დიდი პატივისცემითა და სიზამათისა შთავიზნებულ ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებები — ს. ცინციის „ჩინური შინაატრე“ (სიმებიანა კვარტეტისათვის) და ბ. კვერნანის საფორტეპიანო პრე-ლუდია ჩინური თემზე.

ქართველი მუსიკოსები ისევე, როგორც მთელი საბჭოთა ხალხი, სიყვარულითა და ურთაღებთ ავიგებენ თავის ჩინური მუსიკის წინსვლას. ჩვენ ღრმად ვართ დარწმუნებულნი იმაში, რომ სწრაფად მზარდი, უძველესი ტრადიციებისა და ფართო პირსექტივების მქონე ჩინური მუსიკალური ხელოვნება მოკლდ ხანში ერთ-ერთ თვალსაჩინო და წამყვან ადგილს დაიკავებს მსოფლიო მუსიკალური კულტურის განვითარების ისტორიაში.

მ. შიჩინა

მიკეისტები

(ლინოგრაფიურა)





ნიკო ნიკოლაძე

ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში

ლალი გოგიშვილი



ვემო იმერეთის ერთ-ერთი უღამაზესი და დიდი კულტურული ტრადიციების სოფელია დიდი-ჯიხაში. აქედან გამოვიდა მრავალი ქართველი მეცნიერი და საზოგადო მოღვაწე-ტრიფოლიატი შემოიღობილი უზარმაზარი ერის მუხაგულში, ფიქვებას და ძეღქვებს შორის დგას ირსართლიანი ღამაზი სახლი, რომელიც ამ სოფელს კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს. კარგად მოვლილი ეს კარი-ღამო ეკუთვნოდა გამორჩეულ ქართველ საზოგადო მოღვაწეს, ვასილი სასუქის ნ.მ.მ.-იანი წლების რევოლუციურ-დემოკრატიული მოძრაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელს, ცნობილ პუბლიცისტს და ჟურნალისტს, ეკონომისტსა და იურისტს ნიკო ნიკოლაძეს. ახლა კი ამ მათავ-სებულად მისი სახლ-მუზეუმი.

ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი დიდ-ჯიხაშიში 1951 წელს გაიხსნა. აქ გამოფენილი 2500-მდე ექსპონატი, კარგად შერჩეული მისი სიტყვები და მოსაზრებანი ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ამ ენციკლოპედიური განათლების დიდი პროფესიის მეცნიერულ, პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე, მის უსრულოებზე გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეებთან, რუს რევოლუციონერ-დემოკრატებთან, ევროპის პროგრესულ მწერლებთან და პოლიტიკურ მოღვაწეებთან.

ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი მდიდარია ნიკოლაძის მშობლებსა და მის ბავშვობაზე მოვითხრობს. ნიკო ნიკოლაძის მამა საქართველოში ცნობილი ვაჭარი იაკობ ნიკოლაძე იყო. ხოლო დედა — დიდ-ჯიხაშიელი თავადის ფირან ლორთქიფანიძის ასული. პატარა ნიკო დიდ-ჯიხაშიში იზრდებოდა. სწორედ დედულუთის სიყვარულმა გადაწყვეტინა მას შემდგომი ამ სოფელში მამულის გაშენება. 1886 წელს ნიკო ნიკოლაძემ შეიძინა 20 ჰექტარი მიწა და დაიწყო მამულის გაშენება საცდელ-საგვენებელი შერუნების მოწყობის მიზნით.

ნ. ნიკოლაძის დედა — ელისაბედ ლორთქიფანიძე საკმაოდ განათლებული ქალი ყოფილა. „დედა-ჩემი მშვენიერი მწიგნობარი იყო. მთელი „ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირად იცოდა, მევე სხვა ნაბეჭდ და ხელნაწერ ქართულ წიგნებს მუდამდღე წასაიღვეს უკითხავდა მამაჩემს. ჩვენ ბავშვობიდანვე გვიყვარდა კითხვა“. — ივონებს ნ. ნიკოლაძე. ამავე ოთახში გამოფენილია ფოტოსურათები ნ. ნიკოლაძის დედ-მამისა (შვიდ შვილთან ერთად) და ნ. ნიკოლაძის ოთხი დისა. ესენი არიან ის პირველი ქართველი ქალები, რომლებმაც ნიკო ნიკოლაძის თაოსნობით უმაღლესი განათლება საზღვარგარეთ, შვეიცარიაში, ქ. ციურხინში მიიღეს.

აი, პატარა ნიკო ქუთაისის 1 გიმნაზიაში. გიმნაზიის პერიოდში ნიკო ნიკოლაძე ბევრს კითხოლობდა. მისი საყვარელი წიგნები იყო — „ვეფხისტყაოსანი“, „ვისრამიანი“, „სიმარნე-სიცრუსა“ და სხვ. აქვეა ფოტოსაღი ჟურნალ „ცისკრის“ გარეკანისა, იმ ჟურნალისა, რომელშიც ნ. ნიკოლაძემ — გიმნაზიის უკანასკნელი კლასის მოწაფემ — „ქუთაისის მეგობრებს“ ფსევდონიმით მოათავსა თავისი საღებულო წერილი. მასში ახალგაზრდა ავტორი სასტიკად აკრიტიკებდა მაშინდელი ქუთაისის გადაგვარებულ, მემჩანარ საზოგადოებას.

მუზეუმის მეორე ოთახს უყვებ ნ. ნიკოლაძის ცხოვრების ახალ პერიოდში შევყავართ. აქ გამოფენილი ექსპონატები მოვითხრობენ 17 წლის ნიკო ნიკოლაძის გამგზავრებას პეტერბურგში, უნივერსიტეტში სასწავლებლად და 1864-65 წ. წ. საზღვარგარეთ ყოფნის ამბებს.

პეტერბურგი ის ქალაქია, სადაც მე პირველი ახალგაზრდული აღტაცება და ყმაველოური ოცნების ეშში გამიცვინია. სადაც პირველად აყვავებულა ჩემი გრძობა და იმედი, სადაც პირველად ნათელი და მძლავრი შთაბეჭდილება ღირსებია ჩემს გრძობას და გულს“ — ამბობს ნ. ნიკოლაძე. იმ დროს პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლობდნენ: ილია, აკაკი, ვ. ჭერეთელი, ბ. ლობოზერიძე, კ. ლორთქიფანიძე. ის ის პერიოდი იყო, როცა რუსეთში მწვავედ დაღდა ბატონყმობის გაუქმების საკითხი, ვითარდებოდა კაპიტალიზმში. პეტერბურგი კი წარმოადგენდა ამ მღვდელ-ღირს დროის პროგრესული აზროვნების ცენტრს, სადაც მოღვაწეობდნენ დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები — ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვი. ქართველი სტუდენტები ილია ქავჭავაძის მეთაურობით დიდი ენთუზიაზმით ჩაებნენ პეტერბურგის ახალი ცხოვრების ფერხულში.

სტუდენტები აწყოდნენ ღვიმნსტრაციებს. ნიკო ნიკოლაძე ამ ამბების აქტიური მონაწილე იყო, რისთვისაც იგი დააპატიმრეს და კონსტანტინის ციხეშიც კი ამყოფეს. პეტერბურგში ვატარებულ დღეებში ნიკო ნიკოლაძის უბედინებრს დღეებად მიმანდა. მუზეუმში გამოფენილი ერთ-ერთ სურათზეა ნიკო ნიკოლაძე კონსტანტინის ციხეში სხვა სტუდენტ პეტერბურგთან ერთად. მეფის მთავრობამ მცირეწლოვანი ნიკო პატიმრობიდან გაათავისუფლა, მაგრამ აუკრძალა პეტერბურგში ცხოვრება. ნიკო საქართველოში არ დაბრუნებულა. იგი არალეკალად კი წერეთელთან ცხოვრობდა. სწორედ ამ დროს დაუახლოვდა იგი ჩერნიშევსკის. მუზეუმში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ჩერნიშევსკის და ნ. ნიკოლაძის უსრულოებებს ამასახელე მასალებს. ნ. ნიკოლაძე ჩერნიშევსკის ოჯახის ხშირი სტუმარი ყოფილა. მხატვ. სკოლას ფართო ტილო ასახავს ნ. ნიკოლაძის ვაცნობა ჩერნიშევსკისთან. „ერთი რამ მაკ-

ვირებდა ჩერნიშევსკიში — ეს იყო მისი უზომო რწმენა, რწმენა სიმართლის უძლეველი ძალისა, — წერდა ამ დღი რუსი დემოკრატის ნიჟისა და მოღვაწეობის თაყვანისმცემელი ნიკო ნიკოლაძე.

1868 წელს, იმ დროს, როცა გადასახლებაში მყოფი ჩერნიშევსკის სახლების ხსენებაც კი აკრძალული იყო მეფის რეაქციული მთავრობის მიერ, ნ. ნიკოლაძემ კენჭვაში გამოსცა ჩერნიშევსკის თხზულებების პირველი ტომი და მიხივდა რომანი „რა ვაკეთოთ“. ნ. ნიკოლაძისვე თაოსნობით ჩერნიშევსკი 1882 წელს ასტრახანში გადმოიყვანეს. ამ საითხს ნიკო ნიკოლაძემ მიუძღვნა სტატია: „Освѣдѣженіе Н. Г. Чернышевскаго“, რომელიც პირველად 1906 წელს დაიბეჭდა.

1864 წელს ნიკო ნიკოლაძე საზღვარგარეთ გაემგზავრა. მუზეუმში გამოფენილი მასალები ნათელ წარმოდგენას იძლევიან ნ. ნიკოლაძის საქმიანობაზე საზღვარგარეთის ქვეყნებში 1864-68 წლებში.

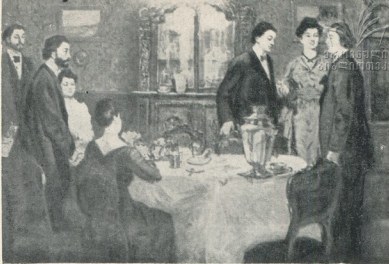
1868 წელს ნ. ნიკოლაძემ წარჩინებით დაამთავრა ციურის უნივერსიტეტი და წარადგინა სადოქტორო დისერტაცია: „განაჩრადება და მისი სოციალ-ეკონომიური მიზნელობა“. ამ შრომისათვის, რომელიც ფრანგულ ენაზე იყო დაწერილი, მას იურიდიულ მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხი მიენიჭა.

1865 წ. ნიკო ნიკოლაძე უახლოვდება ცნობილ რადიკალურ მოღვაწეს პოლ ლაფარეს, რომლის მეშვეობითაც იგი გაეცნო მეცნიერული სოციალიზმის ფუძემდებელს კარლ მარქსს.

1869 წლიდან ნიკო ნიკოლაძე საქართველოშია და აქტიურად მონაწილეობს თავისი საყვარელი სამშობლოს ცხოვრების ყველა სფეროში. 1872 წელს იგი კვლავ პარიზს გაემგზავრა, სადაც ფრანგულ ენაზე უშევს ბროშურას: „ფრანგული პრესის დეკლანსი“. შემდეგში ნ. ნიკოლაძე კვლავ ბრუნდება სამშობლოში და ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა თავისი ხალხის საკეთილდღეოდ.

მუზეუმში მნახველს შეუძლია, აგრეთვე, გაეცნოს ნიკო ნიკოლაძის ოჯახის წევრთა საქმიანობას, მათ ურთიერთობას სხვადასხვა საზოგადო მოღვაწეებთან. აქ, წერეთლის, მეტად დახლოებული ყოფილა ნიკო ნიკოლაძის ოჯახთან, ნიკოს ხშირი სტუმარი იყო დიდ-ჯიხანიშვი, დიდი პოეტი ალტაძეში მოჰყავდა არაჩვეულებრივად მოვლილ მამულს, ნიკო ნიკოლაძის მიერ საზღვარგარეთიდან ჩამოყვანილ სხვადასხვა ჯიშის ცხოველებს. მუზეუმში დაცულია სურათები, რომლებიც ასახავენ ნ. ნიკოლაძისა და აკაკის ახლი ურთიერთობას.

ნიკო ნიკოლაძე მარტო სიტყვითა და კალმით როდი იბრძოდა საქართველოს ბედნიერებისთვის. იგი ენერჯით აღსავსე, ცოდნას მოწყურებული დაეწევა სწავლას საზღვარგარეთის ქვეყნებში. შეისწავლა ყველაფერი, რაც კი თავის სამშობლოს განვითარებისაკენ ნაბიჯს გადაადგმევენებდა. სულ იმის ფიქრში იყო, რაც შეიძლება მეტს ჩასწავლოდა, რომ შემდგომ მთელი თავისი ცოდნა, თავისი სიცოცხლე საყვარელი სამშობლოს ბედნიერებისათვის, მისი კეთილდღეობისათვის შეეწირა. შორეულ უცხოეთშიც კი არ ავიწყდებოდა თავისი პატარა ქვეყანა, დღენიდაც მასზე ფიქრობდა: „მე დამივლია მთელი ევროპა და ბევრ ჩინებულ ქვეყნებში ბევრ აღმტაც საზოგადოებაში გამიტარებია თვეები და წლები, მაგრამ ყოველგან და ყოველთვის, სადაც კი ვყოფილვარ, ერთი საგანი მქონია: საქართველოსთვის სამსახური, მისი სარგებლობა. არც საფრანგეთის ამაღლებებულ და აღმტაცებულ ცხოვრებას, არც პეტერბურგის განსაცდელით მიმზიდილ საზოგადოებას, არც იტალიის მშვენიერებას, არც შვეიცარიის თაოისუფლებას, არასოდეს არც ერთი წამის განმავლობაში არ მოუხიზნავს ჩემი გრძნობა და გული. არ შეუცდენივარ და არ მიუზიდივარ, იმის მაგიერ, რომ იქაურ ცხოვრებას მიეებოდე და სხვენსავით დამეიწყა ჩვენი ერთი ნაშტევა ჩვეყანა, ჩიენი ყოვლასაგანს უცნობი ხალხი, მე ნიადვც მასზე ვფიქრობდი, რომ როგორც მისთვის ცოტათუნნი სარგებლობა მაინც მომეტანა“.



„ნიკო ნიკოლაძისა და ნ. ჩერნიშევსკის გაცნობა“. დგანან ნ. ნიკოლაძე, ი. ლა ზეოთიყვასა და ი. ჩერნიშევსკი

ნიკოლაძისეული ბაღის ერთი კუთხე დიდ-ჯიხანიშვი



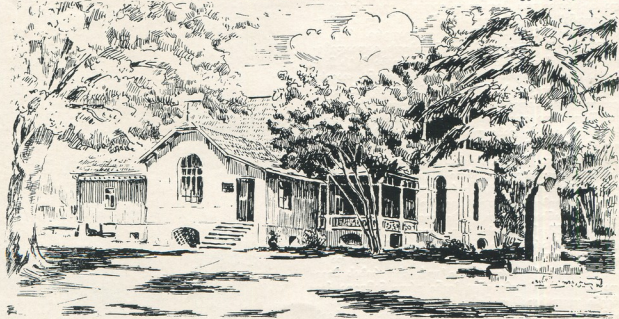


ნიკო ნიკოლაძის ბისტო დიდ-ჯიხიაში, ნიკოლაძისეულ მამულში

ნ. ნიკოლაძე საზღვარგარეთიდან დაბრუნებული, ცოდნით შეიარაღებული, პრაქტიკულად მოქმედებდა. პირველად ნიკო ნიკოლაძემ შემოიტანა ჩვენში კარაქის სადღვები, რძის სეპარატორი, ინკუბატორი. პირველად საქართველოში მან გამოიყენა ქარის ძალა. მუზეუმის დირექტორ თინა ჭილაძესთან საუბარში გავიგეთ, რომ მუზეუმის ეზოში მდგომი ქარის ძალის დანადგარი რესტავრაციას მოითხოვს, აგრეთვე დიდი სარესტავრაციო სამუშაოები უნდა ჩატარდეს, ამ მოკლე დროში, სახლის ქვეშ მოთავსებულ სარდაფში, სადაც ნ. ნიკოლაძისეული მარანია. ამას კი ყურადღების მიქცევა ესაჭიროება. მუზეუმის ეზო დამშვენებულია ჩინური ჭადრით, იაპონური კაკლისა და საცობის ხეებით; ეს ჯიშები ნ. ნიკოლაძემ უცხოეთიდან გამოიწერა. ექსპოზიცია განლაგებულია ნ ოთახში. მეექვსე ოთახში გამოფენილი ფოტოსურათები მოგვითხრობენ დიდ-ჯიხიაში ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმის გახსნის დღის ამბებს. მეორე სართულის ერთი ოთახი დაკავებული აქვს ნიკო ნიკოლაძის ვაჟის — გამოჩენილი ქართველი მეცნიერის, საზოგადო მოღვაწისა და სპორტმენის გიორგი ნიკოლაძის მოღვაწეობის ამსახველ მასალებს. ამავე სართულის მეორე ოთახში მუზეუმის დირექციას გადაწყვეტილი აქვს მდიდარი მასალის საფუძველზე შექმნას ახალი კუთხე — „ნიკო ნიკოლაძე და სოფლის მეურნეობა“. ეს დამთავლიერებულებს კიდევ უფრო სრულყოფილად წარმოადგენს ამ დიდი პატრიოტის მრავალმხრივ მოღვაწეობას.

ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი

ნახატები გ. კენახისა



ათეიზმი და მხატვრობა

ივლიანე ძიძიგური



კლესია როგორც ყველგან, ისე მეფის რუსეთში წარმოადგენდა ექსპლოატატორთა იარაღს, რომლის მეოხებითაც მათ მშრომელი მასები მუდმივ მორჩილებაში ჰყავდათ. რელიგიის მხატვრის მით უფრო გულმოდგინედ იცავდნენ კაპიტალისტურ წყობას, რამდენადაც ისინი თვითონ იყვნენ ექსპლოატატორები. 1905 წლის მონაცემებით რუსეთში კლესიას ეკუთვნოდა 2,611,000 დესტინა მიწა და უზარმაზარი საავტო-საწარმოო დაწესებულებანი. სამღვდელთგან პირად სარგებლობაში ჰქონდა 368,566 დესტინა მიწა.

მეფის რუსეთში 90,000-მდე კლესია-მონასტერი იყო, რაც დაახლოებით ორჯერ და მეტად აღემატებოდა სკოლების რიცხვს.

გამთავრება რა ექსპლოატატორულ საზოგადოებაში რელიგიის სოციალური ფუნქციები, ვ. ი. ლენინი წერდა: „რელიგია ერთ-ერთი სახეა სულეირი ჩავერისა, რომელიც ყველგან და ყოველ ადგილას ლოდად აწევს მუდამ სხეულისათვის მუშაობით, გაჭირვებითა და მარტოობით დათორუნული ხალხის მასებს. ექსპლოატატორულ კლასთა უძღურება ექსპლოატატორებთან ბრძოლაში ისევე გარდუვალად წარმოშობს უცუესის საიქიო ცხოვრების რწმენას, როგორც ევლურის უძღურება ბუნებასთან ბრძოლაში წარმოშობს ღმერთთა, ეშმაკთა, სასწაულთა და სხვათა რწმენას“. (ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 10, გვ. 83).

რელიგიისა და რელიგიური დაწესებულებების რეაქციული როლის, მშრომელი ხალხისადმი მათი მტრული დამკვიდრებულების მხილებაში დიდი როლი შეასრულეს მხატვრებმაც.

რუსულ რეალისტურ ფერწერაში ღრმა შინაარსითა და ემოციური ზემოქმედების ძალით გამოირჩევიან სურათები, რომლებშიც ნათლადაა მხილებული რელიგიური წარმოდგენების ქუმპარიიტი როლი. მათში ყველაზე თვალსაჩინო ნამუშევრებია ი. რეპინისა და ვ. პეროვის ტილოები.

გაეცნობთ ზოგიერთ მათგანს. რეპინის სურათზე „ლიტანია კურსკის ოლქში“ გულმოდგინედ დაკვირვება ცნადაფს, რომ იგი ღრმა სოციალური შინაარსით არის გამაგებელი. ჩანს ეს თემა მოსიყვებას არ აძლევდა ავტორს, რომელიც დიდხანს ფიქრობდა მის მხატვრულ ხორცშესხმაზე.

სურათში მხატვარს მაიარლებით, ხატებით და მათრახით ყველაფერი აქვს ნათქვამი: შესანიშნავადაა გახსნილი შემპურება ხელისუფლების დესპოტიზმი და გლეხის უფულებობა, მხილებული არიან ისინი, ვისაც ეკლესიის „სასწაულთმოქმედება“ ემსახურება.

რეპინი ხუთ წელიწადს მუშაობდა ამ სურათზე. ეს ღრმა მან შემთხვევით როდი აიღო. ლიტანია კურსკის ოლქში ყოველწლიური ტრადიციული მსგელოება იყო და მხოლოდესული რუსეთის აღმშოთებას იწვევდა. კულტმაზურებით არწმუნებდნენ ხალხს, რომ ლიტანიას ბედნიერება მოაქვს მათთვის, ვინც მასში მონაწილეობს; ის კურნავს ადამიანს ყოველგვარი სნეულებისგანო. არწმუნებდნენ ხალხს, რომ ხატი ზებუნებრივმა ძალებმა წარმოშვის და აქედანაა მისი „სასწაულთმოქმედი“ განსაკუთრებული ფუნქციები.

რეპინს ქრისტიანობა ისე, როგორც სხვა რელიგია, ხალხის დამოხების ერთ-ერთ საშუალებად მიაჩნდა და აღიმაღლა კიდევ ხმა მის წინააღმდეგ.

სურათის შექმნის პერიოდში რეპინს არ შეეძლო ცოდნოდა, ზოგიერთი სანატერესო დეტალი, რომელიც დაკავშირებული იყო სასულიერო პირების „სასწაულთმოქმედებასთან“.

ამ ორიოდ წლის წინათ საადმენებლო სამუშაოების ხატარებისას, იმ მიდამოებში მუშებმა აღმოაჩინეს გასული საუკუნის 60-70 წლებში (სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნის



ი. რეპინს ლიტანია კურსკის ოლქში

„ლიტანიების“ ფართოდ გავრცელება) აშენებული გამანაწილებელი მუ. იგი მიწისქვეშა მილიებით დაკავშირებული იყო წყაროებთან და ბებთან. რათა ჭკამი არ გამოლეულიყო „წმინდა“ წყალი. ამ ჭის ფსკერზე ამოჩენილი იქნა აგრეთვე ლითონის ბაღები, რომლის საშუალებით მორწმუნეთა მიერ წყალში ჩაყრილი და მასში სასწაულთ „გახსნილი“ ფული მონასტრის საღაროში ხედებოდა.

ლიტანია არ იყო ერთადერთი თემა მხატვრის შემოქმედებაში, რომლითაც იგი რელიგიისა და მის მხატვრულ წინააღმდეგ ილაშქრებდა.

შესანიშნავია მისი „უარი აღსარებაზე“. საკანში მხოლოდ ორნი არიან — მღვდელი თავისი ჯვრით და სიკვდილმისჯილი რევოლუციონერი. მღვდელს სურს, გამოსტყუოს მას კონსპირაციული საიდუმლოება. მაგრამ ვერ აღწევს პატივისცხვან მიიღოს აღსარება.

რუსული რეალისტური ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ვუნჯის შესანიშნავი ოსტატის ვ. პეროვის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ანტირელიგიური სიუჟეტებს. ეს არის — სოფლის ლიტანია აღდგომას“, „ქაღაჩი სოფელში“, „პერის სიკვდილი“ და სხვ.

ვ. პეროვი სოფლის ლიტანია აღდგომას



პეროვის თითოეული ანტირელიგიური სურათი სამდე-
დელის ნიღაბსადაც სახეს გვიჩვენებს.

„ქადაგო სოფელში“ პეროვის საღიბთობო ნაშრომი
იყო. აკადემიის საბჭომ დაამტკიცა ესკიზი, მაგრამ იგი
შეცდა, როდესაც ფიქრობდა, რომ სურათი ბატრიარქალე-
რი ყოფის იდილიური გამოხატულება იყო. ამ ნაშრომში
პეროვმა გახედავდა: მკვეთრად გვიჩვენა ეკლესიის ქა-
ნობრივი როლი, რელიგიის ქვეშაბრტყი არის.

სოფლის ბატარა ეკლესია. მივლდეს (კალი ხელი ცი-
სიანე აღუბურია, ცალი კი ახლის მუდარი მემამულისაყენ
მაკეშვიკია, ღვთის ძალაუფლების შესახებ ლაპარაკობს
იგი. მემამულეს კი სძინავს; მას ეს ქადაგება სულაც არ
ესაჭიროება, ძალაუფლება მის ხელშია. მისი ლაქია თავ-
გამოდებით ერეკება ვიღაც მოხუცს, რათა ძილი არ და-
ვიკრთებეს ბაბოთს. მემამულის ცილი სოფლის ღონ-ქუნს
ეკურაუბრება... წინა პლანზე ნატიბოულად ჩაყვლილი ორი
გლეხი დგას. მხოლოდ ისინი უსმენენ გულდასამით მამა-
მვლდელის სიტყვებს. მაგრამ ერთი მათგანი მაინც უნდობ-
ლად უტყუროს, ეჭვი ეპარება მის სიტყვებში. სურათის
უკანა პლანზე კი რამდენიმე გლეხი ვიღაც მივიწივარის
უსუნს. ეს ხელში ქადაგები, შესაძლოა, გლეხების გან-
თავისუფლების მანიფესტი, უკავია. აქ პეროვი თითქმის
გვეუბნება: გაბატონებული კლასების უღელქვეშ მყოფ
გლეხობას, სულიერი მამების მოთავსოლი სიტყვებით
გარტყებულებს, მაინც შერჩათ თავისი ძალების რწმენა,
შერჩათ თავისუფლების სიყვარული და რელიგიურ პირ-
მოწინაობას აბუჩავდა ივდლებენ.

ამ სურათის მამიბოლელი ძალა ისევე, როგორც მეორე
ანტირელიგიური ხასიათის სურათისა — „სოფლის ლიტა-
ნია ავღობას“, შესანიშნავად დგავს თანამედროვეებში.
აი მეორე სურათიც: დილა, რიბოლები დაბლა დაშვე-
ბულან, გზები ატალახებულნი. ღარიბი რუსული სოფლის
გასწვრივ პარბაკით მიეგარბება პროცესია: რამდენიმე
გლეხი ჯვრით და ბარბალებით, მივრალი, გათქვირებული,
სახე დასივებული ახალგაზრდა ქალი. სურათის ცენტრში
კი სულიერი მოძვარია, ერთი ხელით ზომა ჩასიქვდობია,
რომ არ დაეღრბეს, მეორეში კი ჯვარი უკავია; გალემში-
ლია ისევე, როგორც დიაკვანი, რომელსაც თავი ვეღარ
შეუკავებია და პარბაზე გაშშლაროილა...
საოცრად გაბედული ჩანაფიქრია და ძლიერადღვა შეს-
რულებული.



ბევრი რამ გამოიყვალა მას შემდეგ, რაც ეს ტილოები
შეიქმნა, მაგრამ განა დაკარგეს მათ მნიშვნელობა? განა
ისინი კვლავ არ რჩებიან მრისხნელ იარაღად? მართალია,
ძველ, მაგრამ მაინც მრისხნელი იარაღად!

შედარებით მეტივე ხანში კაცობრიობამ განაწლი გზა
უმარტოების ორთქლის წარმატებამ ატობის ელექტროსა-
გურამდე. დედაქმნის საბჭოთა ხელოვნური თანამგზავრე-
ბის გაგებით დაიწყო კოსმოსის იერიში, ხოლო თანამგ-
ზარი ხომალდის გაშვების წარმატებამ ცხადყო, რომ საბ-
ჭოთა ადამიანი პირველი საძლანეტაშორისი ექსპედი-
ციის მონაწილე გახდება.

ეკლესიის მსახური კი ცდილობენ „შუათანხან“ მეც-
ნიერულ ტექნიკური პროგრესი რელიგიასთან, ქადაგებენ,
რომ ტექნიკური პროგრესი არის „ღვთის შემოქმედებითი“
საქმიანობის ანგაჩობა; მათი აზრით, ადამიანი კი არ
ქმნის ტექნიკის საშუალებებს, არამედ თვით დამოთი. ტექ-
ნიკა ღვთის საყოველთაო გეგმის თანდათანობითი განხორ-
ციელებად და ა. შ.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, წლების განმავლო-
ბაში რელიგიური ორგანიზაციები, კულტის მსახურნი,
მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული შინაურ და გარეშე კონ-

ტრეველაციური ძალებთან, მტრულ საქმიანობას ეწეო-
ნენ პროლეტარული სახელმწიფოს წინააღმდეგ. ამიტომ
საბჭოთა ხალხის ბრძოლა სოციალიზმის მტრებთან მოი-
ცვად თვით რეაქციული სახელმწიფოს წინააღმდეგ
ბრძოლასაც. მაგრამ დღეს სულ სხვა სურათია. ჩვენში
მორიგელთა აბსოლუტური უზარმაზრობა ჩამოშორდა რე-
ლიგიური ორგანიზაციებს, უარყო რელიგიური ცენტრწმენ-
ბი. ამაყად ჩვენში არსებული რელიგიური დაწესებუ-
ლებანი წარმოადგენენ სახელმწიფოსაგან გამოყოფილ ნება-
ყოფლობით დაწესებულებებს, რომლებიც აღარ ეწევიან
ისეთ მტრულ საქმიანობას, როგორც წარსულში. ამის
გამო საბჭოთა კავშირში ეკლესიის მდგომარეობა არსები-
თად განსხვავდება კაპიტალისტური ქვეყნების ეკლესიის
მდგომარეობისაგან. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სა-
ჭირო არ იყოს მეცნიერულ ათვისტური პრობაგანდა.

... ჩვენ არა მარტო შემუშავებულად, არამედ ბატისე-
ცებითაც ვეყურებით მორწმუნე ადამიანებს. ჩვენ მხოლოდ
ამაინ ვაწარმოებთ ბრძოლას, როცა რელიგიის იყენებენ
იმისათვის, რომ ზიანი მიიყენონ ადამიანს. აი მაშინ ვა-
წარმოებთ ჩვენ ბრძოლას“.

(ნ. ს. ნურმულოვი, „პარად“ 1959 წ. 17 მისი).

კომუნისტების მშენებლობის უღელქეხი მიღწევების გვერ-
დით მოსახლეობის მცირე ნაწილი მაინც ჯერ კიდევ არსებობს
წარსულის ცენტრწმენათა ნაწილად გადარსებებით, რაც
ხელს უშლის ადამიანს უკეთ მოაწიოს თავისი ცხოვრება.
საქ. კმ XX ყროლობაზე ანხ. ვ. პ. შკაჟანაძის საანგარი-
ში მოხსენებებში იდოლოგოური მუშაობის შემდგომი გაუმ-
ჯობების საკითხებთან დაკავშირებით აღნიშნული იქნა
ფაქტები ჩვენში სხვადასხვა სექტების არსებობისა და
მოქმედებისა. ისინი ცდილობენ გააძლიერონ თავიანთი გავ-
ლენა მოსახლეობაზე.

სექტანტობა გარკვეული მიმართულებით რელიგიის
ის ადვოტებს მორწმუნეებში ბესილობას, მორწმუნეებს უარ-
ძალას მონაწილეობა მიიღონ საზოგადოებრივ-პოლიტი-
კურ ცხოვრებაში. ცხოვრების მიზნას ისინი ხედავენ მხო-
ლოდ ლოცვა-ვედრებასა და ბიბლიის კითხვაში.

არბან ადამიანები, რომლებიც მეცნიერებთ თავიანთ შე-
ხედულებებში, ამა აქვთ ბუნებისა და საზოგადოებრივი
მოვლენების ქვეშაბრტყი და მყარი გავება. რელიგიური ვა-
კონითაბნანი ცდილობენ სწორედ ასეთი ადამიანების
ხარჯზე გაზარდონ სექტანტური საზოგადოება.

აი ზოგიერთი ფაქტიც: ვასლუ წელს როსტოვის ოლქი-
დან თბილისში ჩამოსულმა რელიგიური სექტის წარმო-
მამადგენელმა შესლო სუსტი ნებისყოფის ადამიანებისა-
გან შემდგარი მცირეობისთვის სექტანტური ჯგუფის ჩა-
მოყვობისაგან. მაგრამ ამ ჯგუფმა ვერ პოვა ნაიდავკი თავისი
არსებობისათვის და მალე დაიშალა. ამ რამდენიმე თვის
წინათ ქ. ჭიათურის საზოგადოებრიობის აქტიური ჩარეები
დაიშალა არაიყოცილობად მოქმედ „ორმოცდაათათა-
ნელთა“ რელიგიური სექტა და სხვ.

აღმშრდლობითი მუშაობის შედეგად ჩვენს სინამდი-
ლეში სექტანტობას და მის მსაკვს ყოფილ ვურის რელი-
გიის თავს აღწევენ არა მარტო უზარბო მორწმუნე საბჭო-
თა ადამიანები, არამედ რელიგიური კულტთა მსახურნიც.
რელიგიური ზანესისაგან განთავისუფლებილი მონაწი-
ლეობენ ახალი ცხოვრების შექმნაში, რწმუნდებიან რელი-
გიურ შეხედულებათა უსუსურობაში, კომუნიზმის მშენებ-
ლობასთან მათ შეუთავსებლობაში.

პარტიული ყროლობისა და პლენუმიის გადაწყვე-
ტილებათა მასალებში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ათე-
ისტურ პრობაგანდას. ამიტომ საჭიროა მორწმუნეობას
სისტემატური მუშაობა, განსაკუთრებით დიდი მუშაობა
უნდა გასწიონ იდოლოგოური ფორმტის, კერძოდ, ხელოვ-
ნების მუშაობება მორწმუნე ადამიანებში სწორი მსოფო-
მხედვლობის ჩამოყალიბებისათვის.

შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ სოციალურ-ისტორიული სათავაძო

გიორგი ჯაბაშვილი

„რიჩარდ მესამე“ შექსპირის შემოქმედების პირველი სერიული ეკუთვნის. ამ ნაწარმოებში ახალგაზრდა დამამატურმა მთელი თავისი შემოქმედებითი ბოტენივა გამოავლინა. ბიესის მთავარი გმირის სახე ისეთივე ძალით არის გამოკვეთილი, როგორც შექსპირის დიდ ტრაგედიებში. მთელი ალტაცებული იყო ამ ქმნილების სიდიდით და დრამატურების სამყაროში პირველ ადგილს კეთუენებდა მას.

შექსპირი სრულიად ახალგაზრდა, დაახლოებით ოც-დარვა წლისა იყო, როდესაც რიჩარდის ტიტანური სახე შექმნა და დროს ინგლისის ნაპირებთან ზღვის ნადამირზე ჯერ კიდევ დაცურავდა შემოქმედებითი არამდის ხანდაზმულობის და ინგლისელებს თავიანთი ქვეყნის ძლიერების ზრდას მოავლინებდა. ახლა უკვე სიამაყით იხსენებდნენ ინგლისელები იმ საუკუნეებს, როდესაც შფოთში და სისხლმღვრაში მტკიცდებოდა და ძლიერდებოდა მათი სამშობლო.

ახალგაზრდა შექსპირი, რომელიც ამ დროს კატარინას, ბეტრიხის და მერკუციოს ხალისიანი სიციცხლებს ცნობდა, ინგლისის წარსულსავე იცქერებოდა. ამის შედეგად წამოიშვა მისი ათი ქრონიკა, რომელთა შესახებ მრაველი ამბობს: „არც ერთ ერს არ შეუძლია იმამყის ისეთი დიდებულება და განაღლიზული ეპოქაობა, როგორიც შექსპირის ისტორიული ქრონიკებში“. ამ ქრონიკებში ინგლისის წარსული თითქმის სამი საუკუნეა ასახული, მაგრამ ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია ვარდების ომზე (მეფე ჰენრი VI -ის სამეფო წაწილი და „რიჩარდ III“), რადგან სწორედ ეს ბრძოლა იქცა შემოქმედების წარტილად იმ ძლიერებასა და სიდიდისაკენ, რასაც ინგლისმა შექსპირის ეპოქაში მიიღწია.

შექსპირის დროის თეატრი ისტორიულ ქრონიკას დამოუკიდებელ დრამატულ ვარსადა თვლიდა. „ჰენრი VI“-ის სამეფო წაწილი უმთავრესად ამბების ამსახველი ქრონიკეობა აქ ყურადღების ცენტრში რიგობობით დგებთან სხვა-ნაირებზე განიხილ, მაგრამ ისინი ილუბებთან იმ იმარჯვებებთან მიხედვით, თუ რამდენად სუსტნი ან ძლიერიან აღმოჩნდნენა სიტუაციებთან შეფარებით. „ჰენრი VI-ის“ სამეფო წაწილი არ შეიძლება გამოიყოს თუნდაც ერთი გმირი, რომელიც მთელი მოქმედების მამოძრავებელი იქნებოდა. შექსპირი აქ შედარებით ობიექტური იყო მოვლენებისაში. ამ ტრილოგიის სრულ კონტრასტს წარმოადგენს „რიჩარდ მესამე“, რომელიც ტრაგედიად არის აღიარებული. აქ პირველად ყურადღება მილიანად შეჩერებულია ერთ პიროვნებაზე, რომლის ტრაგედიული ბაჰოსი ყველაფერს ვარას თავის ირგვლივ. ამის გამო ლიტერატურის დამკვირვებელი „რიჩარდ მესამეში“ ცდილობენ მართოს ტრაგედიების გაცლენა დაინახონ, რომლებიც გარეგნულად იმეფე თეატრით ხასიათდებიან, ე. ი. წინა პლანზე მოთიანად მთავარი გმირის წამოწევი. მაგრამ შეიძლება ნაკლები შეცდომა დავუვით, თუ ამ მსგავსებში გაცლენის დანახვა არ შეეძლებოდა. უფრო სავარაუდოა, რომ ეს არის ინგლისური დრამის განვითარების ერთ-ერთი სავერტი, სიდაც ორი უდიდესი შემოქმედელი ძიების პროცესში ერთმანეთს შეხვდა. ეს გადაკვეთის წერტილი იყო სტადია, რომელიც განვლილ შექსპირმა, და რომელსაც, ალბათ, უკან მოიტყუებდა მარლოც, რომ დასცლენდა. დამახასიათებელია ის ფაქტიც, რომ ორივე დრამატურები, რომლებიც

ერთი ასაკისა იყვნენ, თავისი შემოქმედების დასაწყისში, კერძოდ, სიკვამლის პერიოდში მივიდნენ ამ ადგილთან...

რენესანსის ყველაზე დიდი მისია იმში მდგომარეობს, რომ ამ დროს, როგორც მიზლე ამბობდა, აღმოჩენილ იქნა ადამიანი. ადამიანმა ტრიუმფით შემოიარა ამ ეპოქის ხელოვნების ყველა სფერო. ადამიანის ცენტრში დაყენება საწინდარი იყო მხატვრული ქმნილების გამარჯვებას. იტალიელებმა მთელი ხმით უმღერეს ადამიანის მშვენიერებას, მის სიდიადეს. შემოქმედისთვის ძვირფასი გახდა ადამიანის სულის ყველა მხარე. იგი ცდილობდა, რაც შეიძლება ღრმად ჩასულიყო ადამიანის შინაგანი სამყაროს მამოძრავებელ ძალებს. აქ, ყველაფერი დიდი, ტიტანური ფორმებისავე მისიწრავოდა. რადგან თვითონ ეპოქაც ტიტანური იყო თავისი „ახრის სიძლიერით, გზავნილია და ხასიათით“. შექსპირი, რომელსაც ამ დროს თავისი სამშობლოს ისტორია დრამატულ ფორმებში გადაქონდა, ერთ-ბაშად წააწყდა რიჩარდ მესამის დემონურ პიროვნებას, რომელმაც მთლიანად დაიპყრო მისი არსება. შექსპირის საშუალება მიეცა გამოეყენებინა შინაგანი ძალა ამ თავისი ტრაგედიული სიდიდით მომხმობელი სახის შესაქმნელად. რიჩარდმა თითქმის ყველაფერს ჩრდილავდა გარშემო. იგი განასახიერებდა ყველა თვისებას, რაც ამ მთვრელ ეპოქაზე გაჩნდა. ასევე გადმოვიდა იგი შექსპირის ნაწარმოებში, და ამ ბიესამ, რომელიც ქრონიკა უნდა ყოფილიყო, თავისი დიასახლით დაარღვია ქრონიკის საზღვრები და თავისი დროის ადამიანის დიდ ტრაგედიად იქცა.

რომ უფრო ნათელი გახდეს შექსპირის რიჩარდ მესამის სახე, საჭიროა ვავითვალისწინოთ ისტორიული ვითარება, რომელშიც იგი აღმოჩნდა. მისი სახელი შეიძირდა არის დაკავშირებული ვარდების ბრძოლასთან, რომელსაც თავისი ღრმა ფესვები მე-15 საუკუნეში აქვს გადგმული. ამ მოვლენებით აღსაესე საუკუნის შესახებ თანამედროვე ინგლისელი პროგრესული ისტორიკოსი მორტონი წერს:

„მთვითმეტე საუკუნე საოცარი კონტრასტების საუკუნე იყო. ზოგიერთ მკვლევარს იგი სურთო დაცემის, ქალაქთა ვარდისა და მოლიტატური ეპოსის პერიოდად ეხატება. მეორენი მიუთითებენ ხალხთა მასების კეთილდღეობის გაუმჯობესებაზე, ვაჭრობისა და მიწყვებობის ზრდაზე, მართლმადიდებლურ დაწესებულებების განვითარებაზე. ვასალები ამ საუკუნის ამოსწისათვის იმამი მდგომარეობის, რომ ორივე ეს შეხედულება სწორია, მაგრამ არცერთი მათგანი ცალკე ადებული არ არის სრული, ვინაიდან მათმა, როდესაც ფეოდალური საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და წარმოების ფეოდალური განვითარების თანდათანობითი კვდობის პროცესში იმყოფებოდა, მიმდინარეობდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა და წარმოების ბურჟუაზიულ საშუალებათა მძაფრი განვითარება“.

ენკელსი ამბობს: „ვიდრე მმართველი ფეოდალური თავდაზნარობის გააფრთხილები ბრძოლები მმართველი აცხდნენ საშუალო საუკუნეებს, ჩავრულ კლასთა შეუმჩნეველი მუშაობა ძირის უთხრად ფეოდალურ სისტემას მოელ დასაყვეთ ვერკობას და ქმნიდა პირობებს, რომლებშიც ფეოდალს სულ უფრო და უფრო მცირე ადგილი რჩებოდა“. ამასობაში კაპიტალი უმერქმებელი ტემპით იმართობა ქვეყნებს და ზედიზედ ამობრდა ფეოდალთა ციხე-დარბაზებს. მან ტრიუმფალური სვლით გადათელა მიწყნაზე

ქვეყნის და მეოღო ქალთა შეუტია ბრიტანეთს, სადაც შესაფერი ნიადაგი მათე სწრაფე განვითარებისათვის.

მღუგამოსილი კაპიტალის ფრევეშ პირველად ინგლისის სამხრეთი ანკროთხო, კაბიტაშხა პირველად აქ დაიდაც თავისი საკუთრებულებები — ქალაქები, რომლებსაც მარკისა „კაპიტალიზმის ყვეგილებშ“ უწოდებეს. საწარმოო კაპიტალიზმის განკარგე ინგლისში სწრაფე რღვევა გამოიწვია ფეოდალთა შორისაკე. ენგელისის სიტყვით „მე-15 საუკუნის ბოლოსათვის ფეოდალთა უკვე გამოუტარა ძირი ფეოდალიზმს და მიზინდა გამოჩინა იგი“. ინგლისურ ფეოდალიზმს, რომელიც სრულ განვითარებას ქვეყნის ჩრდილოეთ ნაწილში მიიჩნეულებოდა, ძალეუთარებული სამხრეთ ინგლისის სახით, საშოში მეტოქე გაუჩნდა. იგი თავისი ყოვლისშემძლე ხელით ფეოდალური კონტროლის ქვეშ მყოფ ტახტს წაებოტინა. იკრანობოდა მახვილის რაინდებსა და პრეველებს რაინდებს შორის შეხლის გარუფვალობას; აშკარა იყო, რომ ეს ჩემი დავა სისხლის გაღებით უნდა გადაწვეტინოფიყო. ასეც მოხდა, საკითხი მახვილად გადატარა, და ამ სისხლისმღვრელ, დრამატუზმით აღსავსე ბრძოლას, რომეღეც ოცდაათ წელზე მეტ ხანს გაგრძელდა, ინგლისის ისტორიაში „ალისფერი და თეთრი ვარდების ომე“ ეწოდა. ამ ომის სისხლზე უფხად მორწყულ გუბეს მიუყვართ მის უკანასკნელ აქტამდე, რომეღეც რიჩარდ მეხამის გამეფებით და დავებით მთარღდება.

ფორმით ეს ომი წარმოადგენდა დინასტიურ ბრძოლას ედუარდ III-ის შთამომავალთა შორის. ამ მხრე ვარდების ომი ედუარდ III-ის პოლიტიკის პირდაპირი შედეგი იყო. უკანასკნელმა თავისი შვილით ოჯახური კავშირით შეტარა ქვეყნის ყველაზე უფერი მძლავრი გვარების მემკვიდრეებთან. მისი მიზანი იყო ამ გზით განემტკიცებინა ტახტის ძლიერება, მაგრამ შედეგად მიწის კოლოსალური სამფლობელოებით და სიმდიდრე დაგროვდა ერთი მუქა უმსხვილეს ფეოდალთა ხელში, რომლებიც სამეფო საგვარუდლოსთან საუსაურე კავშირში აღმოჩნდნენ და პოლიტიკურ შეჯავრების ხელში ჩაგდებისაკენ მიისწრაფოდნენ. საბოლოო ეტაში ედუარდის პოლიტიკამ იმის ნაცდელად, რომ გვიარგინის მდგომარეობა განემტკიცებინა, სამეფო ტახტის ირიველ მეტად საშოში ოპოზიციას შეტარა. 1399 წელს ჩრდილოელმა ბარონებმა ტახტინდა ჩამოაგდეს ედუარდის მემკვიდრე რიჩარდ II და გაამეფეს მისი ბიძაშვილი, ედუარდ III-ის შვილიშვილი — ჰენრი IV ლანკასტერი.

ლანკასტრთა დინასტიამ (ჰენრი IV, ჰენრი V, ჰენრი VI), რომელმაც 62 წელს იბატონა, ხალხის სიყვარული ვერ მოიპოვა. მათი მეფობის დროს აშკარად ბატონობდნენ ფეოდალთა, რომელთა მორიდებულმა პარპაშმა, გადასადანების უზომოდ ზრდად და საწარმეხინი მარცხებმა საგვარუდლებმა (ასწლიან ომში), მოსახლეობის მძაფრი უკმაყოფილება გამოიწვიეს. ჰენრი VI-ის მმართველობის პერიოდი აღსავსეა ფეოდალთა შორის გაგუნისათვის, ძალაუფლებისათვის, ტახტისათვის ბრძოლებით, რასაც ათასეული ინტერესების, მკველებლობა და ტერორის გზით ეწეოდნენ. ბურჟუაზია, გლეხობის ზედდღევა მოსურნენი იყვნენ მძლიერი ხელისუფლებისა, რომელიც შესძებნდა ფეოდალური ანარქიის აღაგმავს.

1445 წლისათვის მეფე ჰენრი VI თავისი გავლენის ქვეშ მოაქცია ფეოდალურმა ჯგუფებმა, რომელსაც გრაფი სუფოლი მეთაურობდა. მის ოპოზიციას ხელმძღვანელობდა ტახტის პრეტენდენტი, სამეფო საგვარუდლოს უხალეთესი ნათესავი, ნიჭიერი სარდალი და ინგლისის უმსხვილესი მწიგანმფლობელი, „ევროპის რაინდობის მშვენივე“ რიჩარდ მორტმერი, იორკის ჰერცოგი, რომელსაც მხარს უჭერდნენ რანდები და მოქალაქეები. იორკელებს ამ ბრძოლაში მუხარბაზე თეთრი ვარდი ჰქონდათ დატრული დინასტიკრთა აღისფერი ვარდის დასაპირისპირებლად. აქედან წარმოხდა გამ ბრძოლის სახელწოდება: „ალისფერი და თეთრი ვარდების ომი“.

მოსახლეობის ფართო ფენების განწყობილებისა და მთავრობის ძალის მოსასინჯად იორკის ჰერცოგმა კენტის ამბოხება გამოიყენა. აჯანყებულთა მანიფესტში პოლიტიკური მოთხოვნები სტარობდა. მანიფესტი მოითხოვდა იორკის ჰერცოგისათვის ხელისუფლების გადაცემასა და ფეოდალთა მიერ სამეფო მამულების მფლობელების დაბრუნებას, აგრეთვე, გრავ სუფოლის გაგვემას. ლონდონში შესულ მეამბოხეთა ზეღადის, კელის უტაქტიოდ გადადგმულმა ხაზიგმა საქმე მათ საწინააღმდეგარ შეატარა, რასაც აჯანყებულთა დამარცხება და დამარცხებულთა „თავების თიბვა“ მოჰყვა. გაცრეებული ბურჟუაზია და „ახალი თავადანაწარმოები“ იმდეს ახლა იორკის ჰერცოგზე და დინასტიის უსუსულაზე ამყარდნენ. ამასთან, ამან დაიჭრა ცხალყო მთავრობის სიძალადე. ყოველევე ამაზე აშკარა ვარდების ბრძოლის დაწყება. ლანკასტრების მხარე დაიჭირა მსხვილ ფეოდალთა უმრავლესობამ, განსაკრებებით მიემხნნენ მას პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას ნაჩვევი და დიდი სამხრეთი ძალების მქონე ჩრდილოეთი ფეოდლები. იორკების მხარეზე კი პროგრესული სამხრეთ ინგლისი და ლონდონი იბრძოდა, აგრეთვე, მომეტებული ნაწილი ახალი თავადანაწარმოებისა და ბურჟუაზიისა, რომელიც ძლიერი სამეფო ხელისუფლების დამყარებისაკენ ისწრაფოდნენ.

სენტ ალბანსთან გამართვებულ იორკის ჰერცოგი ვეკლიდიან დაანარცხეს და თავი მოეკეთეს. მისმა ცხარემტი წლის ნიჭებმა გაემა ედუარდმა ქარბების დახმარებით სძლია ლანკასტრებს და 1461 წელს ლონდონში ედუარდ IV სახელით მეფედ ეკურთხა. იორკელების გამარჯვება ლანკასტრებზე იმავ დროს წარმოადგენდა ეკონომიურად განვითარებული სამხრეთის გამარჯვებას ჩრდილოეთის ბარონებზე. ლანკასტრელებმა კვლავ სცადეს ბედი, მაგრამ აღსარბულს ყოველთვის ეგმავოტზე მოულოდნენ. ედუარდმა 22 წელს იმეფა. მისი სიკვდილის შემდეგ ტახტზე მისი თორმეტი წლის ვაჟი, ედუარდ V ავიდა. აქ სცენაზე გამოდის ედუარდ IV-ის ძმა, რიჩარდ გლისტერი, როგორც მცირეწლოვანი მფობის „პროტექტორი“, რომელმაც დახოცა მეფე და მისი პატარა ძმა და რიჩარდ III-ის სახელით გაამეფა. ბარონებმა სასახლის ამ გადატარებულმა სამეფო ტახტის ახალი კანდიდატის წამოწვევით უპასუხეს. ეს იყო ლანკასტრთა საგვარუდლის მემკვიდრე ჰენრი ტილორი, რომელსაც ლანკასტრეულთა ვარდა, რიჩარდის მკაცრი პოლიტიკი უკმაყოფილო მრავალი იორკელი ბარონიც მიემხრო. როდესაც ჰენრი ტილორი, რომელსაც უწინმეფელი დინასტიური უფლებები გააჩნდა ტახტის მოსაპოვებლად, თავის ვარიტი მიღფორდმა გადმორდა, ამ საუკუნის ესოდენ დამახასიათებელმა ინტრიგებმა და შეთქმულებებმა ახალი ძალით ითქმეს. რიჩარდს თითქმის აღარეცა უჭერდა მხარს ბიველმა მოსუგრტანს 1485 წლის 22 აგვისტოს. რომელმაც ორივე მხრიდან ერთი მუქა ხალხი იღებდა მონაწილეობას, რიჩარდის სრული დამარცხებით და დელუპებით დამთავრდა. ჰენრი ტილორი გამოცხადებულ იქნა ინგლისის მეფედ. მან შერთო იორკების საგვარუდლის მემკვიდრე, ედუარდ IV-ის ასული ელისაბეტი და, ამრიგად, თავის ღერბში გაავრთინა ალისფერი და თეთრი ვარდები. ეს იყო ვარდების ომის და ამასთან ინგლისის მთელი ისტორიული ეპოქის დასასრული. „ჰენრი VII-ის მიერ დამყარებული მონარქია სრულად ახალი ტიპის მონარქია იყო, რომელმაც კლასთან ახალ ურთიერთობას ემყარებოდა“ (მორტონი. „ინგლისის ისტორია“).

ეს ხანგრძლივი ბრძოლა, რომელიც ძირითადად დიდგვაროვან თავადებს შორის წარმოებდა, დაუნდობლად ხასიათს ატარებდა. ამ დროს წარმოიშვა ახალი მორალი, რომლისთვისაც ჩვეულებრივ ამაღ იქცა ორგანი და ბრძოლის სხვა სახეები მეთოდები. ეს მოუტარა ტრავალ კავშირში იმეფებოდა ამ ბრძოლის ძირითად არსთან. თანდათან იზრდებოდა ფეოდალიზმი, რომელიც გაფთვრებით იბრძოდა საკუთარი არსებობისათვის და უკიდურეს სისასტიკეს უპირისპირებდა თავისი მოწინააღმდეგეს შეუბრუნებლობას. კაპიტალიზმი სულ უფრო და უფრო იყვრებდა ბრძოლის ასაარეს. ქრებოდა ძველი



ფეოდალური წყობილება და ჩანდებოდა კაპიტალისტური წყობილების პირველი ნიშნები; პირველადი დაგროვებისას, როდესაც კაპიტალი იზრდებოდა არსებობის უფლების მოსაპოვებლად და თავდაობით იქმნიდა ბაზისს, მის წიაღში შეუქონებელად ყალიბდებოდა მისი ზედნაშენი — მისი მორალს, რომელმაც შემდეგად განსაკუთრებით მჭვერი ფორმებით გამოავლინა თავისი შინაარსი. ამრიგად განდგა ახალი, კაპიტალისტური ბაზისი და მასთან ერთად განდგა ახალი ზედნაშენი — კაპიტალისტური მორალი. იგი სრულიად აკმაყოფილებდა თავის ბაზისს. ახალმა სოციალურმა წყობამ საზოგადოებისგან გამოისილა პირველად და ისეთ ერთფედალ აქცია იგი, რომელიც ვარაუდობდა უხად და დიდლუბს, თუ არა შთანთქმ სხვა. მასქენი მიუღწევად: „ქვიში ინტერესი პრაქტიკულია, ხოლო ამ ქვეყანა არაფერია იმაზე უფრო პრაქტიკული, ვიდრე ის, რომი მისი შენი მტერი“. ეს წინააღმდეგობა მჭვერი ფორმებით გამოვლინდა კაპიტალის მიერ აქვემდინარე მოსაპოვებლად წარმოებული ბრძოლის პროცესში. გამარჯვებული ის რიგებოდა, ვისც ყველაზე უკეთესად მოიპარჯებოდა მის მორალს. იტალიამ, რომელმაც ეკონომიკური განვითარების მხრივ ყველა დანარჩენ ქვეყნებს გაუსწორე, სხვაზე უფრო ადრე თავისი კაპიტალისტური საშაყროს ამ ქვეყანაშია, რამაც მაკაიავლის გაბთქმულ ტრაქტატში მიიღო ჩამოგალიბებული სხე. ინგლისში ობიექტურ რეალობად იგი ვარდების ომში იქცა, რომელშიც, ამ მხრივ, ყველაზე თვალსაჩინო ფიგურას წარმოადგენს რიჩარდ ჰეასმაქ — კაპიტალიზმის განვითარების პირველ სტადიაზე წარმოშობილ ტიპის სრულყოფილი განსახიერება...

* * *

რას წარმოადგენდა სინამდვილეში ეს ისტორიული თვალსაზრისით ღირსშესანიშნავი პიროვნება? ლონდონის ნაციონალურ ჰისტორიკტა გალერეაში დაცულია მისი სურათი. ეს შესანიშნავი პორტრეტები, რომელიც შესაუკუბენის ღირსშესანიშნავი ხელოვნებით არის შესრულებული, მუშე რიჩარდის შინაგანი საშაყროს საუცხოო ვარდნას წარმოადგენს. იგი მკაფურებლს გაურკვეველ გრუნდებს ვერის თავისი დამოხურო მიზიდულობით. მისი იდეალური ციბერებით აღსაცემ თვალები, მრავალნიშნულოვანი გამომეტყველებით მოკუებული მდუმარე ბაგე, ნერვული ხელების შემპარავი მოძრაობა, რომლითაც იგი მარჯვენა ხეზე ბეჭდს ისწორებს, მთლიანად ინდორინდული ინვალისის სულის მჭვეთრი გამოხატულებაა. — ეს მისი თვალები, ბაგე და ხელებია. ამავე დროს მძლავრი და ოდნავ ტლანქი ნაკეთიანი სახე ქრის გამოთქმული მისწრაფების, უსაზღვრო ნებრკის, ზუნუნებრივ თმენისა და ვერავული დაუნდობლობის განცდა და უნებუნებ იწვევს მუნახარად დადგირილი სისხლისა და ცივი იარაღის შემზარავ ასოციაციას. ეს კერპებით უძრავი, ბრვე ფიგურა, მთელი განცდილი მოგვაგონებს ადვილს რიჩარდის განთქმული მონოლოგად:

და მე, ვით კაცი გზას ამცდარი წიწვიან ტევრში
 დოჯის ეკლეს და თვით იყარება ამ ეკლესიის
 ცილკის მონახოს გზა და უფრო შორისა ვი მას,
 კვარს მომხდარა სამწვილობის როგორ გვიდეს,
 სასწორაკვეთი იბრჭის მინე ვის მისაგნებად,
 სწორედ ასეთე ვეწაწვი გვირგვინისათვის.
 ამ წამებთან გამოვხსნი ჩემს თავს სრულიად
 ამ გაეყოფავ გზას სისხლიან ნაჯახით ხელში.
 (ქენრი VI. ნაწ. III. მოკ. III. ს. II)

ისტორიული ცნობები მეტად მცირე მასალას იძლევიან მისი ვარდნის წარმოდგენად: ოდნავ დაბალი უშლი (შორტფეიდას — short-faced), ოდნავ მაღლა აწეული ცალი მხარი, ოდნავ მოკლე ცალი ფეხი. ტანად საშუა-

ლოზე ოდნავ მაღალი, ნერვიულობის დროს ჩვეულებად ჰქონია ექვში ტურის ცენეტა და დანის ოდნავ ამოწევა ბუღიდან...

მისი ცხოვრების სრულიად უზრალად გადმოცემაც კი მომხიბვლად და ამბავდევებელია, რომელიც მხატვრულ-პერიოკული ეჭვნიღბის საცავსად. სწორედ ამით უნდა ახსნას ის ფაქტი, რომ მრავალ ისტორიკოსი და დრამატურგი აღწერდა მის ცხოვრებას, თუმცა რიჩარდი სულ ვაწ წლისა იყო, როცა დაიღუპა, და მისმა მეგობრმა მხოლოდ ორ წელსადვე გასცა. დაიბადა 1452 წლის 2 ოქტომბერს. 13 წელსად იზრდებოდა კინტონგტზე, თავისი დის, ბურგუნდიის პერვილის მუდღისი კარზე. ინგლისში ჩამოვიდა სწორედ იმ დროს, როდესაც მისი ძმა — ელვარ IV ბელგიიდან სამშობლოში დაბრუნდა ხელადან გაახლებული ტაბატე საბოლოოდ დასამკვიდრებლად. ჭაბუკი რიჩარდი, თავისი დროის უზაღლო მეგობარი ტრუტსბერისთან მომხდარი ბრძოლის (1471 წ. 4 მაისი) სულის ჩამდგმული იყო შებოვარი ედუარდიან ერთად, რომლის ბრძახებით და თანდასწრებით მოკლულ იქნა ტყვედქმნილი უელსის პრინცი ედვარდ, ჰენრი VI-ის ვაჟი. ამ გამარჯვების შემდეგ მალე თვით პენის შეეძქესე მოკლე ტოუერში. ისტორიკოსებისათვის დღედად გარკვეულია ამ ქმინე აქტის ვითარება, თუმცა გადმოცემა, სრულიად უსაფუძვლოდ, რიჩარდს სდებს ბრალს, რომ შეცდომა შექსირებაც მიიღო მხოლოდ იმისა სცენა, რომ შეუდგა თავის ტრაველიაში შეექმნა განთქმული სცენა. ამის შემდეგ იხლსში სრული სიმშრევედ სუფედად ეღუპრის ამბავდცალეზამდე. მხოლოდ ერთხელ ყველა შეამარწუნა ძმებს შორის ატხილბომა დაიბა, როცა ელვარე და რიჩარდი, შესაძვ მისი ქერკოკ კლარენსის წინააღმდეგ გამოეგდნენ, ეს უკანასკნელი მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობაზე ზრუნავდა და თავისი უკიდურესად გაუთხოვნილებელი და თვითნებური მოქმედებით თავს დაბრტვა უბედურება. და მასში, როდესაც ყველა შიშის საბრთი მოკლდა და შინაური ომების ხელახლად აშლს, კლარენსს დაკირავებულმა მკვლელებმა მოიუღეს ბოლო. უსაფუძვლოდ გავრცელებულმა ჰორმა ეს ამავეც რიჩარდს დააბრალა. ისტორიულად ეს ბრალდებაც უსაყრფელია. ძმებს შორის განხეთქილება კლარენსის უტარეობა ქვეყანა გამოიწვია, კლარენსი გულმოდგინედ უნაღვლად რიჩარდს თავის ცოლის დას, ლორდ ვარვიკის ასულს — ანა ნევილს, მეფე ჰენრი VI-ის ვაჟის, უფლისწულ ედვარდის ქერვის. კლარენსს იგი თავის სახელი ჰყავდა შეზიზნული და ყველანიარად ცდილობდა ანას კეთონილი აურაცხელი სიმდიდრის ნახევრის მითვისებას. ქალის გათხოვნილის შემთხვევაში კი იგი ხელადან ეცლებოდა. მაგრამ, როდესაც რიჩარდმა აღმოაჩინა კლარენსის მიერ გლეხურ ტანსაცმელში გადაცმული ანა, ედუარდიანობა დაამტკიცებლად ვერ შეძლო ახლდაზრდა პრინციის შეჩერება და შერთო კიდევ თავისი მდიდარი საბუღო ედუარდის დასტურით, რომელიც ყველაფერში ენდობოდა და სამართლიანად თვლიდა რიჩარდს თავისი საგვარეულოს საიმედო და უძლიერეს ბურჯად.

ელვარ ისტორიულად დამტკიცებულად ითვლება, რომ დეუარდის გარდაცვალების შემდეგაც კი, პირველ ხანებში, რიჩარდს არაფართო პატრიოტული ენახრახეა არ ამოქმედებდა. ფაქტები ამტკიცებენ, რომ რიჩარდი თავის მეფე-ძმის ურთულეულის თანამებრძოლი იყო. აქამად აღიარებულია, რომ რიჩარდმა მხოლოდ დღეოფაღ ელვისაზელი და მისი ნათესაების (რომლებიც ცდილობდნენ განედლებათ იგი ყრმა ელვარ V-ის მფარველის პოსტიდან) მოქმედების გამო უმეპყრო და დასაჯა ელისაბეტის ძმა გრაფი რივერსი, მისი პირველი ქმრისაგან ნაყოფი შეიღო დასდ გრევი და სერ თომას ვოვანი. ამით მან მხოლოდ ლონდონის მტრებს, რომლებიც იგივე ბედს განუზამდებდნენ „ლორდ-პროტექტორს“.



ნინო სტეტვანიშვილი

ღვაწლმოსილი გიბლიოთეკარი

ეთერ ხუციშვილი



აღიან ბევრი ადამიანი იცნობს ჩვენში და რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც საუკეთესო ბიბლიოგრაფს, უმწიკვლო მუშასა და გულთბილ მეგობარს — ნინო სტეტვანიშვილს. ქართული ქართული წიგნთმცოდნეობის ისტორიის სიყვარულმა ნინო მუშაობის დროს იცნო ისტორიის კათედრაზე, ლექტორებმა განსაკუთრებული ყურადღება მიუცვიეს ასაღვარდაც კლს. მან საკანდიდატო მინიმუმზე ბრწყინვალედ ჩააბარა. მაგრამ ნინოს წიგნებისაკენ გაუწია გულმა, ბიბლიოთეკა ირჩია თავის სამოღვაწეო ასპარეზად და დაიწყო კიდევ მუშაობა ჯაფარიძის სახ. ბიბლიოთეკაში. პარალელურად მუშაობდა ამიერკავკასიის კომუნისტური უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში. 1933 წელს იგი გადაყარნაღვი იქნა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის ახალ დაარსებულ ბიბლიოთეკაში.

და აი, შე საშუალება მომცა გავცნობოდი ამ ადამიანს, რომელიც უნაგროოდ ემსახურება ქართული კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან უბანს. ჩემს წინ სანდომიანი სახის, შუა ხნის ქალი იდგა. მაღე იგი წიგნსაცავისაკენ გამოძღვა. ჩემს ირველიც აღმართულიყო რკინის მტკიცედ ნაკები ორსართოლიანი წიგნსაცავი, ჩინებულიდ განლაგებული წიგნებით და ჟურნალ-გაზეთებით. ჯერ კიდევ ქარგებში მშენებლისთანავე უცნაური აზრი დამებადა, რომელიც ახლა კიდევ უფრო განმტკიცდა. დარბაზი, თაროები და ყოველივე ირველიც არსებული რატომღაც გემს მაგონებდა, ხოლო ამ გემის კაბიტანი ნინო სტეტვანიშვილი იყო. ჩემი შობაბეჭდილება ნინოს გავუზიარე. მას ეს ამბავი არ

გაკვირებდა და მიხმობდა, რომ ითქმის იგივე უწრის დაბეჭდა და ააბანინს, როდესაც ეს საცავი დათავალეთურ დასწყობდა მზად ვარ დავეგე საპართავ აულტობას და გუბრამაო ამ წიგნებით დატვირთულ გემს დაიძარს ოკეანებით.

ეს ბიბლიოთეკა მხოლოდ 27 წლისა და ასე მოკლე პერიოდის განმავლობაში აქ კოლოსალური რაოდენობის ლიტერატურა თავმოყრილი და დამუშავებული. ხინომ მიაბნო: ბიბლიოთეკის მთელი კოლექტივი ერთიანად დანტერესებული ვიყავით საჭირო ლიტერატურის შექენით. ამისათვის არავითარ საშუალებებს არ ვერადებოდით. დაველიოდით ოჯახებში, კერძო პირებისაკვს ვიძებდით ჩვენთვის საინტერესო წიგნებსა და ჟურნალ-გაზეთებს. პირსავეულნი, ხელათომანწამოცმულენი მთელი დღეები ვიდებით სახელმწიფო არქივისა და ყოფილი „რევოლუციის მუზეუმის“ სარდაფებში, სადაც თითო ცალგობით ვარჩევდით საჭირო წიგნებს; გროვებდ დაყრილი გაზეთების ნოთრებიდან ვადგებდით მთლიან კომპლექტებს, რომლებმაც შემდეგ ჩვენი ბიბლიოთეკა ასე გაამდიდრა ინსტიტუტის პროფილისათვის საჭირო ლიტერატურით.

ძირითადად აქ შეკრებილია მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა შრომები, არა მარტო ქართულ და რუსულ ენებზე, არამედ მსოფლიოს ყველა ხალხთა ენებზე, აგრეთვე მთლიანი კომპლექტივი საქართველოში გამოცემული თითქმის ყველა ქართული და რუსული რევოლუციამდელი პრესისა (1842 წლიდან მოყოლებული).

ბიბლიოთეკის საარქივო ფონდში ინახება ისეთი ბოლშევიკური პერიოდული გამოცემები, რომლებიც ამჟამად ბიბლიოგრაფიულ იმეათობას წარმოადგენენ. ასეთებია ორიგინალები გაზეთებისა: „ბრძოლა“ (1901-1902, 1908, 1917 და 1918 წ. წ.), „პროლეტარიატის ბრძოლა“ (1903-1905 წ. წ.), „ახალი ცხოვრება“ (1906 წ.), „ახალი დროება“ (1906-1907 წ. წ.), „ისკრა“, „პერიოდი“, „პროლეტარი“ და მრავალი სხვა. აქვე ინახება იმეათი უფრხალები საქართველოს შობამზე 1863 წ., იმედი 1881-1883 წ. წ., ივერია და „კვლი“ (მთლიანი კომპლექტივი). საარქივო ფონდშიცაა მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა ყველა რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდგომი გამოცემები. მათ რიცხს მიეკუთვნება ისეთი უცხოელური გამოცემები, როგორცაა 1906 წელს ქართულ ენაზე გამოქული მარქსის „ურთიან კითხვა“; 1905 წელს გამოცემული მარქსისა და ენგელსის „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი“, 1906 წლის მარქსის „დაქირავებული შრომა და კაპიტალი“. აქ ინახება კაპიტალის 1872 წ. პირველი რუსული და მისი შემდგომი გამოცემები. აგრეთვე ლენინის ადრეული ნაწარმოებები, გამოცემული როგორც საქართველოსა და რუსეთში, ასევე უცხოეთში; აღ. წულუკიძის საკუთარი ბიბლიოთეკა — წიგნებზე მისივე შენიშვნებით.

ბიბლიოთეკა აწარმოებს ფართო საცნობარო-ბიბლიოგრაფიულ მუშაობას. ეს განყოფილება შეიქმნა 1935 წ. ნინო სტეტვანიშვილის ხელმძღვანელობით. მან ამ განყოფილებაში თავი მოუყარა კვლევითიურ ბიბლიოგრაფებს ა. ალაგარიძანს (ამჟამად ბესნიონის), აწ განსვენებულ ქ. მელობოძიშვილს და სხვებს. განყოფილებამ დიდი მუშაობა ჩაატარა. აქ შექმნილია ქართული ბეჭდვითი სიტყვის (1877-1913 წ. წ.) ანალიტიკური აღწერილობათა დიდი საცნობარო-ბიბლიოგრაფიული კარტოთეკა. აღწერილობა აგრეთვე გაზეთების „ზარია ვოსტოკა“ და „კომუნისტ“ კეთდება ანალიტიკური აღწერილობიანი სხვადასხვა კრებულებისა, საბიბლიოგრაფიული დაწესებულებათა შრომებისა და ჟურნალებისა, როგორც ქართულ, ასევე რუსულ ენებზე. დღეისათვის საცნობარო-ბიბლიოგრაფიული კარტოთეკა შედგება 170.000-ზე მეტი ზარათისაკენ.

საცნობარო-ბიბლიოგრაფიულმა განყოფილებამ ქართული პირთა მონოგრაფიის საფუძველზე და ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის გეგმის თანახმად, შეადგინა ცალკეული ბიბლიოგრაფიები ისეთ საკითხებზე, როგორცაა მარქსისა და ენგელსის გამოცემები ქართულ ენაზე (1903-1960 წ. წ.), ლენინის გამოცემები ქართულ ენაზე,

ლენინის სტატიებში ქართულ პრესაში. შედგენილია საქართველოსა და ამიერკავკასიაში რევოლუციური მოძრაობის (1888-1923 წ. წ.) თანამიმდევრული ანთიკრიბული ბიბლიოგრაფია, აგრეთვე საქართველოსა და ამიერკავკასიაში მომუშავე რევოლუციონერ მოღვაწეთა ბიბლიოგრაფიები (ლ. კეკელიძე, ა. წულუკიძე, ს. ააუშინი, მ. ბოჭორძე, ა. ჯავახიძე, მ. დავითაშვილი, კაში, მ. ცხაკაია, ს. ორჯონიკიძე, ს. კირიგი და სხვა). შედგენილია ბიბლიოგრაფიები ილია შავერძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, ეგანტე ნიხოშვილის და სცების ოსტატების გ. ანაშიძის, მ. საფაროვას, ლ. მესხიშვილის, ნ. ჩხეიძის და სხვათა შესახებ. გახსნილია ფსევდონიმების კატალოგი. შედგენილია ბიბლიოგრაფია მითა რუსთაველზე როგორც ქართულ, ასევე რუსულ, ინგლისურ, ფრანგულ და გერმანულ ენებზე. ყოველზე ეს მოითხოვდა დიდ შრომატევად მუშაობასა და ენერჯიას. ნიხო სტეფანიშვილი შრომისმოყვარეობის მაგალითი აძლევდა ყველას. მან დიდი ამაგი დასდო ბიბლიოთეკის თავისი ბიბლიოგრაფიული ნაშრომებით. პირადად მან შეადგინა და 1955 წელს გამოსცა „ი. ბ. სტალინის შრომების ბიბლიოგრაფიული საძიებლო“. ა. აღაგარდინთან ერთად შეადგინა ბიბლიოგრაფია „ლენინი ამიერკავკასიის შესახებ“, რომელიც დიდ დახმარებას უწევს მკვლევარებს. მასვე ეკუთვნის საქართველოს 1905-1907 წ. წ. რევოლუციის ბიბლიოგრაფია. მისი ხელმძღვანელობით იქნა შედგენილი ბიბლიოგრაფია საქართველოს კომპარტიის ისტორიის ნარკვევებისათვის, რამაც დიდი დახმარება გაუწია საქართველოს კომპარტიის ისტორიის ნარკვევების დაწერე კოლექტივს. ნიხო მერვა შედგენილი აგრეთვე ბიბლიოგრაფიები საქართველოსა და ამიერკავკასიაში მოღვაწე რევოლუციონერთა და სხვათა შესახებ; აღსანიშნავია ფილიპე მახარაძის შრომების ბიბლიოგრაფია, რომელიც შესანიშნავი მახარაძეში, ფილიპე მახარაძის სახლ-მუზეუმში.

ნიხო სტეფანიშვილი ხშირად გამოდის წერილებით რესპუბლიკურ პრესაში. მან დაწერა საინტერესო გამოკვლევა დავითაშვილის ქუჩის შესახებ, რომელიც მიუძღვნა თბილისის 1500 წლისთავს. დაწერილი და გამოქვეყნებული აქვს წერილები ქართული თეატრის მოღვაწეზე ბეკლან აბოსარიელზე, აგრეთვე ა. არველიაძეზე. კლარა ციტკინაზე. ს. ხანოიანზე და სხვებზე.

ასევე დროს ნიხო ახალგაზრდა თაობის გულისხმიერი აღმზრდელია. მისი მოწაფეა ნიხო ნიკარაძე, რომელიც ბიბლიოთეკარის თანამდებობიდან გადაიყვანა ბიბლიო-

გრაფად. ამჟამად ნიხო ასრულებს რთულ დავალებებს და ინსტიტუტის კოლექტივში საყოველთაო სიყვარულით სარგებლობს. ბიბლიოთეკა დიდ მონაწილეობას იღებს ინსტიტუტის სამეცნიერო მუშაობაში. ინსტიტუტის სესიებთან დაკავშირებით ყოველთვის აწყობს ლიტერატურის დიდ გამოფენას. მნიშვნელოვანი გამოფენა მოეწყო ლენინის დაბადების 90 წლისთავთან დაკავშირებით. ეს ბიბლიოთეკა კარგად ემსახურება არა მარტო მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტისა და გ. ი. ლენინის მუზეუმის თბილისის ფილიალის თანამშრომლებს, არამედ გარეშე მკითხველებსაც.

თავისი გულისხმიერი დამოკიდებულებით მკითხველებსა და ბიბლიოთეკის კოლექტივმა საყოველთაო პატივისცემა მოიპოვა. ნიხო სტეფანიშვილს, ბიბლიოთეკისა და პირადად თავის სახელზე მიღებული აქვს მრავალი მაღალი პატივი. ასე მაგ.: მოსკოვიდან — კალინინის სახ. მუზეუმიდან, დიდესტინის ფილიალისაგან, მწერალ პავლე კოსაგან, ფ. მახარაძისაგან და სხვათაგან, რომლებსაც უსარგებლათ ბიბლიოთეკის კეთილმომსახურებით. ხოლო იმის ჩამოთვლა თუ ვინ მუშაობდა აქ, შორს წაგვიყვანდა. მაგალითად გ. ნახუცირიშვილმა აქ დაწერა ტრაგედია „წიწამური“, რომელიც ასეთი წარმატებით იღვებოდა ჩვენი თეატრების სცენაზე. აქვე დიდხანს მუშაობდა კინოფილმ „ქალის ტვირთი“ გადაღები და სარეჟისორო სცენარის „ჭიაკოიანს“ შექმნელი ჯგუფები. თავიანთი მხატვრული ტილოებისათვის საჭირო მასალით სარგებლობდნენ ლ. გუდიაშვილი, ა. ვეფხვაძე, ელენე ახვლედიანი და სხვები. ბიბლიოთეკის ხშირი სტუმრები იყვნენ შ. დადიანი, გ. ტაბიძე, რეჟისორი ნ. შენგელაია, გ. ბუნიკაშვილი, აკ. ფაღალავა, რ. ქორქია, ს. ეული, დ. სულიაშვილი, ანა ლვინაშვილი, მარიჯანი, ვენერა ურუშაძე და საქართველოს თუ მომხმ რესპუბლიკების სხვადასხვა ქალაქებიდან ჩამოსული მეცნიერები, ხელოვნებისა და სხვა დარგის ღმრთაყვანი. ბიბლიოთეკის დათვალეობით აღტაცებული დარაა ესპანეთის კომპარტიის გენერალური მდივანი დილორეს იხარური.

ამჟამად ბიბლიოთეკა ინსტიტუტთან ერთად გაცხოველებით ემზადება საქართველოს კომპარტიისა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავის შესახებ. ამ მუშაობასთან ერთად პირადად ნიხო ახალგაზრდა რევოლუციამდე არსებული ქართული ბოლშევიკური პრესის ანალიტიკურ ბიბლიოგრაფიას, აგრეთვე ბიბლიოგრაფიას „ლენინი ქართულ ენაზე“.

გ. ჩირბანაშვილი

ჩვენი თბილისი

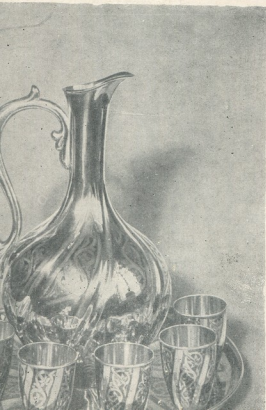




ფაბრიკის მთავარი მხატვარი ი. ყანდაშვილი და ოსტატ თ. წიკლაური ამოწმებენ ახალ პროდუქციას



ირეში წყაროსთან (ტონირებული კემენტი) ავტორები ი. ყანდაშვილი და ი. ქუმბურიძე

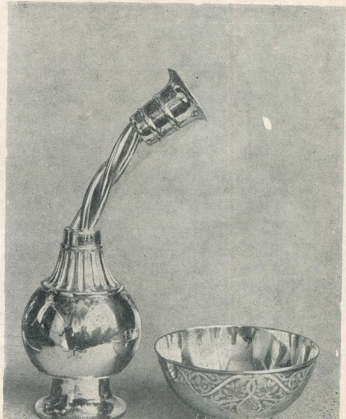


ვერცხლის სურასინითა და ბაყლებით, მოსევადებული. ავტ. ი. ყანდაშვილი

1934 წლიდან თბილისში არსებობდა საიუველირო სახელოსნოები. მათი გაერთიანების საფუძველზე 1941 წელს დაარსდა საიუველირო ფაბრიკა. ფაბრიკაში მუშაობენ ჩვენს რესპუბლიკის საიუველირო საქმის სპეციალისტები, როგორც ძველი ოსტატები, ისე ახალგაზრდები. ძველი პლუადის წარმომადგენლები არიან: გიორგი ჭიჭინაძე, ომარ ბატროვი, ვანო ყენია, არტემ მატეოსოვი, ნოე ჩანთლაძე, ამბაკო სარაჯიანი, ჯიქია და სხვები. მათ ახალგაზრდებს შესწავლეს ოქროზე და ვერცხლზე ჰედილობა. სამუშაოებს ხელმძღვანელობს ფაბრიკის მთავარი მხატვარი ირაკლი ყანდაშვილი. ქართულ სუვენიერებზე დიდი მოთხოვნებილია როგორც ჩვენში, ისე მოქმე რესპუბლიკებში. თბილისის საიუველირო ფაბრიკამ უკვე ათთვისა და მექანიზაციის წესით გამოუშვა მასობრივი მოხმარებისათვის განკუთვნილი სხვადასხვა სახის ქართული სუვენიერები — მოსევადებული სურები, ყარყარები, ზარფეშები, ფიალები, ძვირფასქვიანი ძეწკები, სამაჯურები, საყურები, მედალიონები და სხვადასხვა სახის ნივთები. ნაყოფიერად მუშაობენ ახალგაზრდები: სიხარულიძე, აკოფოვი, დოლიძე, ნავროზაშვილი, ელიკაშვილი და სხვები.

თბილისის საიუველირო ფაბრიკა განაგრძობს ქართული ოქრომუქედლობის ტრადიციებს. აქ შექმნილია ნამუშევრებმა არაერთხელ მიიღეს კარგი შეფასება როგორც ადგილობრივ, ისე საკავშირო გამოფენებზე.

ვერცხლის მოსევადებული ყარყარა ფიალით. ავტ. ი. ყანდაშვილი



ქართული თეატრის ისტორიისათვის

(მეხსი „ოხრანას“ გამოსაქვეყნებელი მასალაგის მიხედვით)

ალექსანდრე კოჭლავაშვილი



უსეთის პირველი რევოლუციის წინამორბედი წლები აღსავსეა ცარიზმის წინააღმდეგ ქართველი ხალხის გმირული ბრძოლებით. რევოლუციური მუშათა კლასი, როგორც ამ ბრძოლების შთაგარი ძალა, ცარიზმის წინააღმდეგ რაზმად მხოლოდ გასვლას და ოპოზიციურად განწყობილ ინტელიგენციას.

ქართული ინტელიგენციის ანაწილს განეუთვნება, აგრეთვე, ეროვნული თეატრის მოღვაწეთა სახელოვანი პლეადა, რომელც ადრევე დაუკავშირდა განმათავისუფლებელ მოძრაობას და უანგაროდ ემსახურებოდა მის ინტერესებს.

რევოლუციურმა სოციალ-დემოკრატიულმა პარტიამ 900-იანი წლების დამდეგ ფართოდ გაშალა მასებში ორგანიზაციული და პროკლამაციული მუშაობა. რევოლუციური ფურცლები და პროკლამაციების გავრცელებამ სისტემატური ხასიათი მიიღო. რამდენადაც ფართოდებოდა პარტიის ბრძოლა, იმდენად უფრო სასტიკი ხდებოდა თვითმპყრობელი რეჟიმი, უფრო ფინიზობდა მეფის „ოხრანაკც“. მაგრამ უკაცრესი რეპრესიების მიუხედავად, რევოლუციის იდეებით გამსჭვალული მასები ცარიზმთან ბრძოლაში ახალ-ახალ წარმატებებს აღწევდნენ.

პარტიის თბილისის კომიტეტის თვისობითა და ხელმძღვანელობით, 1900 წლის 1 აგვისტოს მოეწყო რკინიგზულთა მასობრივი გაჯიყვა, რომელმაც ფართო გამოხმაურება პლეადა როგორც ფანტიავა-ქარხნების მუშებში, ისე ვაჭრებსა და მოწინავე ინტელიგენციის ფეხებში.

ამ პოლიტიკური მოვლენის მიღმა ამ მაგარმა ქართული თეატრის პროგრესული მოღვაწენი, შემთხვევითი არ არის, რომ რკინიგზულთა გაჯიყვით შემინებულმა მეფის „ოხრანაკც“ საიდუმლო ზედამხედველობა განაახლა ქართული თეატრის თვალსაჩინო მოღვაწეზე კოტე მესხზე, რომელიც მათი მეთვალყურეობის რკალში ჯერ კიდევ 90-იან წლებში იმყოფებოდა. აღნიშნული გაჯიყვის დამარცხების შემდეგ, მეფის „ოხრანაკც“ ფართოდ უთვალთვლებდა აგრეთვე ნიკო გოცირიას — იმ დროს რკინიგზის მოავარი სახელოსნოების მუშას, უკვე ცნობილ მსახიობს, კატეხანდრონიკაშვილს და სხვ.

რევოლუციონერთა მასობრივ დაბატონებებთან დაკავშირებით, თბილისის და სხვა ქალაქების მოწინავე მუშებმა დააარსეს ე. წ. „ფართული საღაროები“, რომელთა დანიშნულებას შეადგენდა პარტიისათვის მყოფი თანამებრძოლებისა და მათი ოჯახებისათვის მატერიალური დახმარების აღმოჩენა, აგრეთვე არალეგალური ე. წ. რევოლუციური კომისიებისათვის ტექნიკური დახმარება, ან საბატონო ღონისძიებებში აქტიურად მონაწილეობა ქართული თეატრის ბევრი მუშაკი. ისინი ხშირად საგანგებო წარმოდგენებს მართავდნენ და შეიმოსულ თანხას უკუგაძლიერებდნენ ან დაიხმარებდნენ ანაბრებდნენ, თუცა თვითონ შიშში მატერიალურ გაუიკრევებს განიცდიდნენ.

რკინიგზულთა გაჯიყვის შთაბეჭდილება ჯერ კიდევ არ გამტარალიყო, რომ მომდევნო წლის დასაწყისში თავი იჩინა ახალ-ახალმა რევოლუციურმა დაპყრობებმა, რომელშიც მოწინავე ინტელიგენცია მონაწილეობდა. წინააღმდეგ „არტიტული საზოგადოების“ რეაქციუ-

ლი ბროვის პოლიტიკური განწყობილებისა, ადგილობრივი თეატრის მოღვაწეები სცენიდან და უშუალოდაც ხელს უწყობდნენ მასების გამოფინილებას. ამ მიზნით ისინი ქალაქის როგორც ცენტრში, ისე ყუშუთა უბნებში საგანგებოდ შეჩვენებდნენ ბიესებს უჩვენებდნენ ხალხს. იმდროინდელი მკაცრი რეჟიმის პირობებში ასეთ ღონისძიებათა ჩატარება იოლ საქმეს არ წარმოადგენდა და იგი მთელ რიგ სიხველიებთან იყო დაკავშირებული.

ქანდაქმნიის კარგად ეძიებდა მასებზე თეატრის იდეოლოგიური ზემოქმედების ძალა, ამიტომ, თუცა ზოგჯერ იგი იმეულად იყო ხება დაერთო ცალკეული ბიესების დადგამზე; მაგრამ, ასხვდა და თეატრში თვისი შთაგრების საწინააღმდეგე გაოსვლები, ხშირად მის მიერგენებადათუდ ბიესებს წარმოადგენდა სპირიტუვე სხსნიდა.

როგორც საარტიკო საბუთებიდან ჩანს, მეფის „ოხრანაკც“ და მისმა აგენტურამ ქართული წარმოდგენებისადმი მეთვალყურეობა გააკეთებდნენ 1901 წელს თბილისში მოწყობილი საბრუნველმართო გრანდოზული დემონსტრაციის შემდეგ გააძლიერეს. ამ დემონსტრაციას, რომელმაც მთელი კავკასია შესწადა, ხოლო მისი სახელი რუსეთის ფარგლებსაც გასცდა, წინ უსწრებდა პარტიის ფართო ორგანიზაციული და საავტორიტო მუშაობა, აგრეთვე, უთვალთვლებისა და პროკლამაციების გავრცელება. ეს შეუძინებელი არ დარჩენია „ოხრანაკცს“ და შარავხელ გრაფ გოლიცინს, რომელმაც დემონსტრაციის ჩასაშლელად ფეხზე დააყენა ჯარი, ჟანდარმერია, პოლიცია, აგენტურა, მაგრამ — ამაოდ.

9 მარტს, თბილისის ჟანდარმთა საგუბერნიო სამმართველოს უფროსი რუნიჩი პოლიციის დეპარტამენტს თხოვდა სამმართველოს შტატის გაზრდას და ამას იმით ასაბუთებდა, რომ „მუშათა მღელვარება გრძელდება“, ხოლო სამმართველოს აპარატი ძალზე გადატვირთულია. რუნიჩის რამდენიმე დღის შემდეგ კვლავ მოაკონებდა რს ამას, სხვა-სამშობის აუნობებდა: „კამერის ჯერჯერ არ გამოშრალან და პატიმრებით უკვე ამოვსავითი. ახლა კი ეგვიზადებით ახლა წრის ლიკვიდაციისათვის, რომელიც რამდენიმე ეროვნების მუშებს აერთიანებს“.

ასე უმზადებოდნენ გოლიცინი და „ოხრანაკც“ საბრუნველმართოს.

თბილისის ქუჩების ქვაფენილებზე მუშა-დემონსტრანტთა დაღვრილი სისხლის კვალა ჯერაც წარუბოლოდ იყო, როდესაც გაუფიცების ახალმა ტალღამ მოიკონა არა მარტო თბილისი, არამედ საქართველოს ბევრი ქალაქი და დამა. გაუფიცებში მრავალ სხვა დარგის მუშაკთან ერთად მონაწილეობდნენ ქართველი მსახიობები, რომელნიც გაბედულად იყენებდნენ თეატრის სცენას.

ამასთან დაკავშირებით, მეფის „ოხრანაკც“ იერიში ერთდროულად თეატრზე და მის ზოგიერთ რევოლუციურად განწყობილ მოღვაწეზე მიიტანა. აი, „ოხრანაკცის“ საქმეებში დატყუილი ერთი გამოუცქვევებელი საბუთი, რომელიც გაუშუთა ინფორმაციის საუფლებლზე შედგენილი. 1901 წლის 16 ივლისს, თბილისის ჟანდარმთა საგუბერნიო სამმართველოს პეტერბურგში პოლიციის დეპარტამენტისათვის საიდუმლოდ შემდეგ უნებობდა:

„14 ივლისს, სამმართველოს აგენტურის გამგემ მომახსენა, რომ ამ დღის საღამოსათვის, პლეხანოვის ქუჩაზე,

თეატრის ახალი რეპერტუარი ხელს უწყობდა ხალხის გარვეულეუციონერებას. ამიტომ შავრაზმელები ახალგაზრდობას თეატრში სიარულს უკრძალავდნენ. ლადო მესხიშვილის ქალიშვილი — ბარბარე თავის მოგონებაში ე. შაიაკვიციანს შესახებ აღნიშნავს: „1905 წელი... გიშნაზიისა და პოლიციის უფროსები ახალგაზრდობას თეატრში არ უშვებდნენ. აქ ავრცელებდნენ პროკლამაციებს. ქანდარა დემონსტრაციულად გაიძახოდა „გაუშვარჯოს რევოლუციას“. ფიონი ტარდობდა მფრინავი შტერებები, მიტინგები. თეატრის რეპერტუარში იყო: „ქაი გრაზინი“, „ჟანი და მადლენა“, „ლუი ბლაზი“... თეატრიდან მიმავალი ახალგაზრდები კახაკებსა და პოლიციელებს ეჩხუბებოდნენ“.

1905 წლის 25 აგვისტოს თეატრის სცენიდან ლ. მესხიშვილმა ხალხს მოუწოდა ცარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ. ამავე საღამოზე გუნდს, რომელსაც მაშინ ახალგაზრდა კოტე ფოცხვერაშვილი ხელმძღვანელობდა, „მარსელიეზა“ შეუსრულებია. ამ ამბებით აღფრთოვანებული მასურებლები, წარმოდგენის შემდეგ, სახლში „მარსელიეზას“ სიმღერით დაბრუნებულან. ე. შაიაკვიციანი ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავდა: „ქუთაისიც იარადღებოდა, ქუჩებში მხოლოდ „მარსელიეზა“ ისმოდა“.

„მეფის „ოხრანკა“ კარგად ხელდავდა, რაოდენ სახიფათონი იყვნენ მთავრობისათვის თეატრი მთლად და ოპოზიციურად განწყობილი მისი მოღვაწენი. ამიტომ ის ყოველგვარ ზომებს მიმართავდა მათ წინააღმდეგ. „ოხრანკის“ მსხვერპლი ვახდა ქართული კულტურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწე — ია კარგარეთელი, რომელიც ცარიზმის წინააღმდეგ იბრძოდა.“

შავი რეაქციის მრისხანე შემოტევამ ქართული თეატრის ზოგიერთი მუშაკი, მათ შორის, ლადო მესხიშვილიც იძულებული გახადა დროებით თავის საყვარელ სამშობლოს გაეტოვებინა.

ცენტრალურ საისტორიო სახელმწიფო არქივში ჩვენს მიერ კვლით გიორგი საძაგლიშვილის — კათალიკოს კირონის უცნობ პირად წერის, რომელიც გვაუწყებს რომ რეაქციის წლებში თეატრის ორ ქართულ გოლიათს — ლადო მესხიშვილს და კოტე მარჯანიშვილს ქ. როს-

ტოვში ერთად უშუშვანიათ, რაც მათ ბიოგრაფიებში არაა ასახული. ეს წერილი კირონს ხარკოვიდან 1908 წლის 27 აპრილს თბილისში გამოუგზავნია ოსებე ჩიჯავაძისათვის, მაგრამ ბარათი ადრესატს არ მიუღია, რადგან კირონი მაშინ, საქართველოს ეგზარქოს ნიკონის მოკვლასთან დაკავშირებით, საიღუმლო მეთვალყურეობაში იყო და „ოხრანკა“ მის წერილებს აკავებდა.

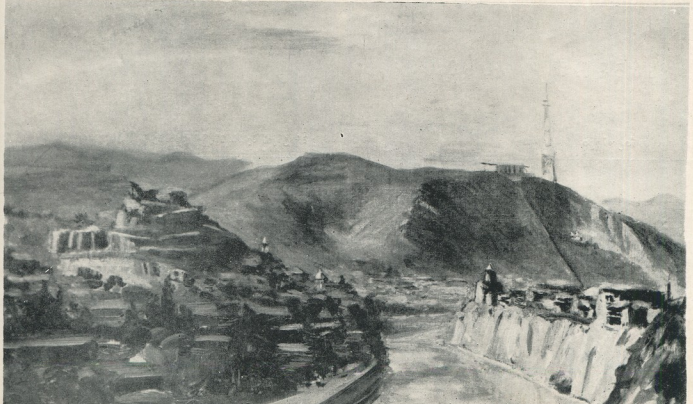
ავტორი ადრესატს აცნობებდა: „მანდიდან მშვიდობით ვიმგზავრე. 22-ს დილის 7 საათზე ვაგზალზედ დაგვხვდა სტეფანე სვიმონის ძე ლიძე და აღარ გამოვიგეშე. ერთ დღეს როსტოვში დავარი და კარადრო ვაგზარეთ, სტეფანემ ვაგვაცნო დაწერილუბითი სახიჩევანი, სადაც ვნახეთ უწინდელი ქალაქისთავის მინას ბალასანოვისაგან აწმებული დიდი საქალაქო ბაღი, როდესაც მინასა ქალაქისთავად იყო როსტოვში. გამოუტყვეს მას შემდეგი ლექსი: „В Париже Феликс Форс, а в Ростове Минас вор.“ ამ დღეს როსტოვში დასდა თავისი პიესა ცნობილმა ჩირიკოვმა — „კოლდუნია“. რეჟისორად ამ ტრუპაში ყოლია ე. ა. მარჯანიშვილი, ლეიდი ძმა ილუმენია იუვენალიასი. ჩინებული რეჟისორი ყოფილი და თვეში იღებს 1000 მანეთს ჯამაგირს. ამის დახმარებით ლადო ალექსიევი-მესხიშვილს უშოვნია რეჟისორის თანამემშენის ადგილი ხუთას მანეთიანი თვეში. ამავე ტრუპაში არის არტიტი მძინაროვი, შვილი განჯაში ნამსახურ დეკანოზ მიხეილისა². მარჯანიშვილი ქართულზედ უკაცრავად ყოფილია.“

შემოთ დამოწმებული რამდენიმე გამოუქვეყნებელი საბუთიც თვალნათლივ ამაკარავენს იმ დაუცხრომელ, თავდადებულ მოღვაწეობას სცენაზე და პრაქტიკულ რევოლუციურ ცხოვრებაში, რომელსაც ეწეოდნენ ქართული თეატრის მოამბეები და მათ შორის თეატრალური ხელოვნების ისეთი კორიფე, როგორიც იყო ლადო მესხიშვილი.

² იგულისხმება მღვ. მიხეილ მძინარიშვილი (მძინაროვი), რომელმაც განჯაში ყოფნის დროს საინტერესო ცნობები შეკრიბა განჯაში ნიკოლოზ ბარათოშვილის ცხოვრებისა და დასაფლავების ადგილის შესახებ.

ე. სახამე

თბილისის ხეილი





გ. ოგაროვ-დარინა
ვილსკეები შღერაან

ბ
ა
მ
ო
ფ
ე
ნ
ი
რ
ა
ნ



ვ. ბულაიკანი

ლეიში ბავშვებთან

„საბჭოთა რუსეთი“

გ. ხარიტონოვი

ბრატსკის ჰესის მშენებლობაზე



ძიანისა და მამარჯვის ზეით

ნათელა ურუშაძე

პ. კომპოტი — „როცა ასეთი სიყვარულია“ ეწერა პიესის პირველ გვერდზე. ეს პიესა რუსთაველის თეატრის მომხრე რეპერტუარში იყო შეტანილი. დადგმა მიტანილი თუმანაშვილის დაქვიადა. პიესას უჩვეულო და საინტერესო ფორმა მისცა ავტორმა: სასამართლო, მოწმეთა ჩვენებანი. ყოველი ჩვენება მომხდარი ამბის მიზღვს სწინს. ამავე დროს უკვე ცნობილ ფაქტს სრულიად ახალსა და მოულოდნელ მინაარსს ანიჭებს. მოქმედ პიესა გერმანუბები უკიდურეს დაძაბულობამდე მიყვანილი. სცენური ცხოვრება აქტიდან აქტიმ კი არ ვითარდება თანდათანობით, როგორც ჩვეულებრივი, არამედ წყვეტილად — აწმყვასა და წარსულის გათვალისწინებულ მოსაყვლადობში.

ამაგი თითქოს არ არის რთული: ღიდა მატისივას უყვარდა პეტრი პეტრუსი. პეტრუსი ცოლიანი აღმოჩნდა. ცოლი ვერ შიარტავს. ღიდა დაილუა. ვითარებანი, რომლებზე ამის მიზნად შეიძლება ვალიართ. სრულიად არაფერს განსაკუთრებულს არ შეიცავენ. პირიქით, როგორც ერთ-ერთი გმირი ამბობს. ღიდა რომ არ მომეცვარაყყო, დაძრახვის ღირსიც კი, შეიძლება, არავინ ყოფილიყო. ვითარებათა სწორად ეს შეგნებელი ჩვეულებრივია ანიჭებს მთლიანად ნაწარმოებს დაშავებულობის განსაკუთრებულ სიძლიერეს.

კომპოტის გმირები სამოქალაქო სასამართლოს წინაშე ვერ წარსდგებიან — ამისათვის საჭირო ბრალდება არ არსებობს მათ მიმართ. ამიტომაც ავტორის სასამართლო მალღობ ადამიანური მორალისა და ქვეყნარტი წესობის სასამართლო — ადამიანის სინდისის სასამართლო.

ეს არის პირველი, რაც თვალში მოხვდება ყველას, ვინც ამ პიესას წაიკითხავს, სწორედ ამან მიიპყრო მის. თუმანაშვილის ყურადღებას.

ჩვენს წინაშეა პიესის სამუშაო ეგზეგეზალი. ვადებულობს მას. პიესიდან ბერი არაფერია ამოღებული. ყველაზე შესამჩნევია კუბოური პეტრუსის პირველი ლექსიცაა, რომელიც პიესის დასასრულს მივრდება (ყოველგვარი გამოჩენა მოქმედების ასეთი დაძაბული მიმდინარეობის დროს ზედმეტად მიანიშნა. თუმანაშვილმა). ამიტომ მისი დაწინაურდა დაუწოდებლად ავლებს გვერდის ერთი კუბიდან მეორისაკენ დიაგნოსტურ ხაზს, ამოღებულია ისეთი ადგილებიც, რომლებიც მეორეხარისხიან ამბებს შეეხება, მაგალითად, კაცის ფიციანტის ტექსტი, საკმაოდ გაკრძალებული დიალოგი სტინოროვასა და მანტიით მოსილი კაცს შორის, მილანის დღის პეტრუსოვასთან გამეზავრების წინ (სად სცალია საღამარჯავო მილანის დღესა, ექვარება), მათა ვრამეტოვას დაკითხვის ნაწილი (ეს არ არის მთავარი), ღიდა მატისივას საკმაოდ დიდი მონოლოგი მატარებელი ჩაუღიბის წინ (მოვლენათა მსვლელთა უკვე ისეა დაძაბული, რომ ამის დრო არ არის).

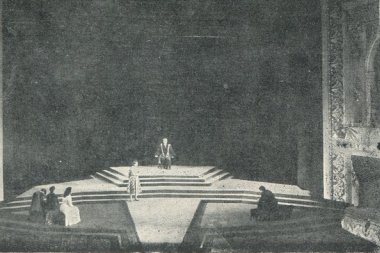
რაც შეეხება მოქმედების ადგილს, ის არამც თუ შეიძლება, ოღონე ვადატორიისაგანაც კი ვაანთავისუფლა მ. თუმანაშვილმა. კომპოტის გმირთა ცხოვრება ირდება სასამართლოს დარბაზში. შივადამოც ის იცვლება მოქმედების იმ კონკრეტული ადგილებით, სადაც მოსამართლის შეკითხვაზე საპასუხო ცოცხლებიან წარსული ფაქტები, როცა თუმცა განახლებული მოთხრობა უკვე მომხდარ ამბავზე. მ. თუმანაშვილმა და მხატვარმა დამოტრი თავიანთ თამამად მოსწესეს სასამართლოს შენობის კედლები. სცენის რთულად სრულიად ვაანთავისუფლებს დახვედრებითი კონკრეტულობისაგან. ამიტომ თითო-ორილა დეტალიც საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ეს, მსახიობისთვის უღარესად მო-

სახერხებლად ავებული თავისებური ასპარეზი, საჭირო მოქმედების ადგილად იქცეს. არავითარი დეკორაცია, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი ვაგებობ, არ არსებობს. ორკესტრის დრო ვადატორია. მის შუაგულში კიბა. კიბის სახეებურები პარტიების რიგებს შორის ვასავლელში იჭრება. სცენის სივრცე მთლიანად შავი ვავერდითაა შემოსილი. თითქოს სცენა კი ვასვეზურებად ამაღლებული თავისებური მოედანივით ვამოიფურება. ის ერთმანეთისგან საკმაოდ ვკეთრად ვამოყოფილი ნაწილებისაგან შედგება. ერთი იწყება პარტურში შემოტრილი კიბის ვასვეზურებით და საკმაოდ ამაღლებით ვემო მივმართება. თუ დავაკვირდებით, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ამ მოკრო მოედანზე დაკითხვის სცენები მიმდინარეობს. ისინი კი, რომლებიც ბრალდებულთა პასუხს წარმოადგენენ, — იშლებიან ამ მოკრო მოედნის მარჯვნივ და მარცხნივ მდებარე ცალკე მოედანებზე. ეს მოედანები მხოლოდ სამი ვასვეზური მალდებთან სცენიდან, რაც სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ მასზე ვაშლილი სწეზური ცხოვრების სურათი რელიეფულად ვამოიკვეთოს. დანადგარის ყველაზე მაღალ წერტილზე კიდევ ერთი, აგრეთვე მცირე ზომის ობსკურთი მოედანია. ისინიც სამი ვავეზურით არის ამაღლებული. აქ იშლება ის სცენები, რომლებიც ღიდა მატისივას დღის სიყვარულის უმნიშვნელოვანეს მომენტებს ეხება (პეტრუსთან განსრობის სცენა და ქორწინების პირობის უკან დაბრუნება); კიდევ ის ადგილები, რომლებიც მანტიით მოსილი კაცის მართლმსაჯულების უმნიშვნელოვანეს ბუნებრივთან დაკავშირებული (მეორე მოქმედების დასაწყისი, პეტრუსისთვის ღიდას სიკვდილის შეტყობინება).

მთლიანად ეს სამოქმედო მოედანი ნეიტრალური, რუხი ფერისაა, ხოლო კონსტრუქციის ყოველი კუთხე სიმკვეთრისათვის შავი კონსტრუქციითაა შემოხაზული. წარსულის სურათების ადღენის დროს სცენის სიღრმეში, პროექციავზე, წითლი ვამოჩნდება მოქმედების ადგილის მიმნიშვნელებით რომელიმე დეტალის ანარკელი. მის თავზე ჩხოსილოვაციის ეროვნული დრები მოსჩანს. ის ვიტრაციასგან არის ვაკეთებული და იწებება მხოლოდ მამის, როდესაც სასამართლო მიმდინარეობს, წარსულის სურათების ადღენისას კი ჩამქრალია. მხოლოდ ამით აკონკრეტებენ რეჟისორი და მხატვარი, რომ ამბავი ჩხოსილოვაციით მოხდა. სხვაფრთვ ყველაფერია ვაკეთებული იმისთვის, რომ ეს დრამა ყოველი ერის ადამიანს ერთნაირად შეესოს.

მოქმედების მსვლელობისათვის საჭირო სავენების ვამოყენება უკიდურეს მინიმუმამდე მიყვანილი. უნდა აღინიშნოს, რომ დასაწყისში პიესის ავტორიც ზედმინიშნებით ლაკონურია. პირველი ვანყოფილებისათვის ვამიზნულ ვრცელ რემარკაში მის მიერ მითითებულია მხოლოდ ის, რაც სუელი წიგნი „მატისივას და მხატვარიც სცენის ორივე მხარეს მოკროს საზრდადებულ სკამებს ათავსებენ, ხელმარჯვნივ — მალდებულთა საეპარტის მოსამართლესთვის. ამ საეპარტის ერთ სახელურზე გრძობი შავი მანტია ვადღენილი, მეორეზე — შავი ვარეანში ჩამდგარი სუელი წიგნი „მატისივას და მხატვარიც სცენა“. აქ, ამ წიგნის ფურცლებზე დაწერილი ის, რასაც სცენაზე ვნახავთ.

შემდეგ სცენაში კი მ. თუმანაშვილი და დ. თავაძე უფრო ძუნწი არიან, ვიდრე კომპოტი. მაგალითად, იმ სურათში, სადაც ღიდა მატისივას მილან სტინორის დღეს ეტყობა, ავტორი მვიგითებებს რემარკაში: „კინორიოტეკიში აღნიშნულია: თანხი, ვარდა, კეკელიწე სურათია“. რეჟისორი და მხატვარი საკმარისად მიჩინევენ პატარა მამ-



სცენა სპექტაკლში „როცა ასეთი სივარულია“

გიდას, ორ სკამს და ორ ფინჯანს, რომელთაგან ერთი უნდა გაუტყდეს ლიდას. არც ფარდა და არც სურათი ამ არ აღმაშინ შორის მომხდარი ამბისათვის აუცილებელი არ არის, მაშასადამე, ზედმეტია სცენაზე. ანდა ის სურათი, რომელიმე ჩვენ პირველად გვხვდათ ლიდას პეტრუსთან საერთო საცხოვრებელში. ბიესაში ვკითხულობთ: „საერთო საცხოვრებელი ოთახი. ფანჯარა ქალაქის ხედი. ნახევრდამხანაღვლებულ ოთახში მოსჩანს ორსაწოლიანი ტახტი, რომლის მხოლოდ ერთი ნახევარია მილაგებული, ლიდა თმას იფარცხნის საკისს წინ. მისი ჭაკეტი სკამის ზურგზეა გადაფენილი, ფეხსაცმელები სკამის ქვეშ. თენდება.“ წარმოუგებნაში გვხვდათ: ერთი ტახტი, ზედ ძიანს ჩაცმულ პეტრის. ტორშერი. ჩაცმული ლიდა ტახტზე ზის და ფქრობს. არც სარკე, არც თმის ვარცხანა, არც სკანი, არც ჭაკეტი, არც ფეხსაცმელები, არც ფათურება. ამის გასაკუთვალ ისიც საკმარისია, რომ ცოტა ხნის შემდეგ ლიდა მანტილი შეეკიდება ლიდას, რისთვის ათით ლაქე სხვასთან. ანდა რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რამე იყო იგი პეტრისთან, თუ დღე მთავარია, რომ ის მთელი არსებითი პეტრისთან არის. რეჟისორიც მხოლოდ ამით კმაყოფილება, იმით, რაც ყველაზე მთავარია.

მეორე განყოფილებაში, იმ სურათში, სადაც ლიდა თავისი თვალით დაინახავს, თუ როგორ ემუდარება პეტრი ცოლს ერთადერთი შეცდომის სატიგებს, კომპოზიციის მიხედვით: „სცენის სიღრმეშია საბავრი. პირივლ ბლანზეა მატარებლის ვაგონების ვაგონი რიგი. სამ იწყება ეს რიგი არ ჩანს სცენაზე. ლიდა მატისოვა ვაგონის ვაგონის წინა მოედანზე. შემდეგ კიბის საფეხურებზე ჩამოდის. მის თავზე ნათურა აინთო. პერონის ბოლის რომ პეტრუსი და მისი ცოლი დაინახა, ძალაგამოცლილი ეკლელს მიყვრდნო“. სცენაზე კი არაერთი ვაგონი, არაერთი საფეხურები და ნათურა, არაერთი კიდელი. სიღრმეში კომპოზიციაზე — პერონი, მარცხენა მხარეს კი პატარა სტენდი, რომელზედაც გაკრულია გამაფრთხილებელი პლაკატი ბავშვებისა და მშობლებისათვის, სადაფურებზე ასეთი სტენდი ჩვეულებრივი მოგონა. აქ კი საჭიროა იმისთვის, რომ აბსოლუტურად განკარგოთულ სამოქმედო მოედანზე იყოს რამე. რასაც სასოწარკვეთილი ლიდა მიყვრდნო და მიუვარება.

რაც შეიძლება ცოტა. მხოლოდ აუცილებელი. არაფერმა არ უნდა მიიჯყოს მაცურების ყურადღება გარდა იმისა, რისთვისაც მოდის იგი თეატრში — ეს არის გვირის ცხოვრება. მსახიობის ცოცხალი განცდა, ეს ლაკონურობა ექნება მუყაინალი, რომ კარის არარსებობის გამო მოქმედი ბირნი სცენური მოედნის საფეხურზე აუკუნუნებ და ეს არაფის, არც სცენაზე და არც მაცურებელთა დარბაზში, არ ენოთობა.

ასეთ წარმოდგენაში, რომელიც ყველაფერზე ზედმეტისგან განტოროვის დევიზით თანმიმდევრულად და ბოლომდე უპირატესობელი, რა თქმა უნდა, უაჩრებელია თეატრის ისეთ ატრიბუტო, როგორცაა პაიროკ და გრიმი. მაცურებელთან მაქსიმალურად მიახლოებული მსახიობის სახე ყველაფრისგან თავისუფალი უნდა იყოს, რომ არა-

ფერმა ხელი არ შეუშლოს განცდის ბუნებრივ არეკვლას მის სახეზე.

ეს განცდები კი მ. თუმანიშვილის წარმოდგენაში გაცილებით უფრო მწკვივე და ძლიერი, ვიდრე კოპოუსის ბიესაში. ყოველნაირ საშუალებას მიმართავს რეჟისორი იმისათვის, რომ გვირის განცდა გაზარდოს, როგორც მოცულობით, ისე სიმწკვივით. ამ მხრივ ყველაზე თვალსაჩინოა იმ ვითარებათა გაძლიერება-გაღრმავება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფერათა გამსუქება, რომელთაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ მომხდარი ამბისთვის შესაფერის განწყობილების შექმნაში. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ის სცენა პირველ განყოფილებაში, სადაც პეტრუსი და სტიობორთან შესახვედრად მიმავალი ლიდა შემთხვევით შეეჯახრნენ ერთმანეთს ვაცლავის მოედანზე, ქუჩის გადასასვლელთან.

ლიდა და პეტრი არ ელოდნენ ამ შეხვედრას. გავიგებულეს უნებლიედ აღმოხდათ გულის სიღრმედიან ერთიმეორის სახელები. სწორედ ამ დროს შექმნიან, რომელიც ქუჩის გადასასვლელზე მოძრაობას აწესრავებს. წილივად განათბა. ძნელი არ არის მიხედვ: აქ საფორება, რაღაც საფორები. სანამ ამ ატომბატურ შეუქმნაში შემდეგაც ფერის დრო მიაღწევდა, ლიდა უკვე მოასწრო იმის თქმა, რომ პეტრის ჩამოსვლის გამო მან მოსვენება დაპყარვა. პეტრის მიტოხა „დრო თუ გაქვსო“. ლიდა უპასუხა — „არა... მე უნდა...“, — შექმნიანი შევხედვა განათბა. ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლა შეიძლება. ლიდაც გადალა: „ღბათ, და აღარ არის მგონი საფორები“. მაგრამ ლიდამ გადაკვლა ვერ მოასწრო იმიტომ, რომ პეტრი ისევე უხევეწეობდა შევხედვას საღმე. საქმეები სწრაფად მოაკვებო, რაზედუნ ვეკვეთს მოსაგონებელი... როდესაც მის დაჩრუვებულ შეთვისაზე „მოხვება“ მან უპასუხა, „არ ვიცო... შე... ლიდა...“. შექმნიანი ყველივად განათბა — ე. საფორება ნახევარ გზაზე შეჩერდა.

არაფერი ამის შესავსი ატვროს არა აქვს. ბიესაში ლიდას და პეტრუსის ეს შეხვედრა, რეჟისორის მიხედვით, ხელის ჩამორთხებით თავდება. წარმოდგენაში კი შექმნილის ყველაზე მოკლეგარ ნათურით. ჩვენ არ ვიცით რომელი ფერი აქივდება მის შემდეგ. არც ის ვიცით, როგორ მოიქცევა ლიდა — თავისუფლად გადავა მწკანე ნიშნაზე, თუ არ შეხედავს საფორის მასწვეველ წითელ ნათურას და ქუჩას მაინც გადალახავს?..

საოთარი და შესანიშნავია ის, რომ ასეთი სახიერი და მეტყველი რეჟისორული მიგნება სრულიადაც ვერ არის მთავარი ამ სცენაში. აქაც, ისევე როგორც ყველაგან ამ სპექტაკლში, პირველ ადგილზეა მსახიობი. მისი განცდები და ატრებლები. ყველაფერი დანარჩენი, რაც უნდა სანატრესო იყოს იგი, მხოლოდ ფონია მის სცენური სიცოცხლისათვის, მხოლოდ დამხმარე საშუალება.

მეორე განყოფილებაში, სადაც სტიობორი ლიდას ინსტიტუტის შესახებ ლიდას ელოდებოდა, კოპოუსის უფრო: „კომპოზიცია: მხარეთანი ქუჩა ბინდიას. გაოგნებული, თითქმის პარალიზებული ლიდა შექმნივრად მოდის. მისი თვალში უპილი ლამისგან გაუთავებულან და ბრწყინებს. შექმნივრად ასწია ხელი. საათზე არც კი დაუხვდება. უფრედ მის წინ სტიობორი აღმოჩნდა. ჩუმა და მიუხედავნი ერთმანეთს“.

წარმოდგენაში: სიღრმეში პროექციაზე ლამის სიხნელებში ჩაფლული მიძინებული ქალაქის კონტურები. კრამიტით დაბურთული სახელები, ნისლით შემხიბვრელი ფანჯრები. სცენაზე თითქმის სრულიად ბნელი. წვიმის ისე ძლიერი, რომ მისი ხშირი წვეთებისგან ელექტრობობში მიახლოებული ერთადერთი ნათურა ქანახისა და ოდნავ აშუშებს ლიდას, რომლის წინაშე კვლავ ამოხეთქა სტიობორის ნერველ ავნებაზე მისდგმა სიყვარულთა. სულ ახლოს სახანძრო მანქანის გულისშემძრაოვი საყვირის ხმა მოისმა — სადაღც უხეღურება და შეივსა ითხოვენი. მარცხენა კი, თუცე სიხნელებში, მაგრამ ლიდა მოსჩანს მანქანისმძღველი მადლი კაცი. ის ახლა თავისი რთული საქმის სწორედ ამ ნაკვეთზე ფიქრობს და უნდა ჩასწვევს სტიობორისა და

ლიას შეხვედრის ნამდვილ არსსა და მნიშვნელობას. დამა. ბნელა, წვიმს. ქალაქმა უკვე მიიძინა ასეთ ავღარში. მას კი არ სინიხავს, არ ასევეებს უძლიერესი სურვილი, წინადა მიზანა — ამოიცნოს ქემშარტება.

ფერია ამგვარი ჩამოქუება, რომელიც გვირთა ცხოვრების ყოველი ცალკეული ნაკვეთის მნიშვნელობის გამაღრმავებელი, მოქმედების ისედაც დინამიურ განვითარებას ზედმიწევნით დაძაბულსა ხდის. იმდენად დაძაბულია მოქმედება ამ სპექტაკლში და იმდენად იძვრობს მასურებლის ყურადღებას, რომ ვერ ამჩნევს როგორ იცვლება დეკორაცია, როგორ შემოაქვთ და გააქვთ სცენიდან მისი ნაწილები შავად შემოსილ სცენის მუშებს, როგორ დგებიან საბარალდებულო სკამებიდან ისინი, ვინც უმღევს სცენაზე მონაწილეობის და სასამართლოდან ადვილად და ბუნებრივად რამდენიმე წუთით წარსულს უბრუნდებიან. ალბათ, ვერაინ ვერ იტყვის, სახელდობრ, როდის გაქვარ მისამართული საკარბელი სცენიდან. როდის ჩასთვალა რეჟისორმა, რომ მასურებელი მიხვდა მის დანიშნულებას და ახლა უკვე შესაძლებელია სცენის განთავსუფლება. ეს იმიტომ, რომ მთელი ყურადღება ადამიანის შინა სამყაროზეა გადახდილი, მოქმედების ძირითადი ხაზზე, უთავგებრე ვიზუალა ცხოვრების იმ მომენტში.

უფრო ხშირად ეს არის ისეთი ადგილები, სადაც მანტიამისხული კაცი მატისოვას საქმის რომელიღაც მნიშვნელოვანი მომენტის ამოსხისავსე მიიკლვებს ზგას. ასეთი ნაკეთები მაქსიმალურადაა მთავიბეუბელი მასურებელთან. სწორედ ამიტომ ვერ ამჩნევს იგი როგორ მზადდება სცენის სიბრტეში შემდგომი სურათი.

მანტიით მოსილი კაცის მხატვრული იერსახის გადაწყვეტა მ. თუმანიშვილის მიერ განსაზღვრავს მისი წარმოდგენის როგორც საერთო ხასიათს, ისე რიტმულ ზრდას და ემოციურ დაძაბულობას. ეს არის ადამიანი, რომელსაც ხეირი საქმე გარეგნია და ბევრჯერ მოუხერხებია სიბართლის დაღვება. მატისოვას და სხვათა საქმეებსა ის იწყებს როგორც ერთ-ერთ ჩვეულებრივ სანიტერესო საქმეში. მაგრამ თანდათან ხედვას, რომ დაძაბავს ძიების ბეუბებრივი ხე და წყნები ვერ ახალბოვის ქემშარტებაში. ამის გამო იგი ღელავს, თავის დაშუქმნილება გარეყოული დამოკიდებულებით ინსპექტება ამ საქმეში მონაწილე ყველა ადამიანის მიმართ. ძირითადი მიზანი, რომლითაც სულდგმულობს იგი ბიების მანძილზე, ეს არის სურვილი ქემშარტების დადგენისა, დამნაშავეს ამოჩივისა. ამისათვის კი აუცილებელია, უპირატესი ყოვლისა, შესძლო ყოველი ფაქტის ან ჩვენების ივით მომხდარი ამბის ყველაზე არსებითი მხარის ამოკითხვა. ამიტომაც ცდილობს რეჟისორი გაკავალებინა, რომ ჩვენ თვალწინ მიმდინარე ყოველი სცენა არის სურათი, რომელიც მანტიით მოსილთა კაცმა მატისოვას სიკვით დაწერილ საქმეში ამოკითხა. წარმოიდგინა და მის ნამდვილ არსს სწავლა. ზოგიერთ სცენაში ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს. მოყვება ერთ მოკალთის.

...ლიდა პეტრუსოვამ, ეს არის, შეიტყო ქმრის დღატი და ბეტრუსოვას მიემდგმავრება. ხოლო ის, თუ არა ფიქრობდა იგი წამისთვის წინ, ირკვევა უკვე სასამართლოზე, როდესაც მანტიით მოსილი კაცი პეტრუსოვას დაითხვას აწრმოებს. პიტსაში ეს არის ძალიან კარგად დაწერილი პირდაპირი დიალოგი ორ მოქმედ პირს შორის.

მ. თუმანიშვილმა ეს სცენა ამოსხს უფრო ღრმად. გაკლებით უფრო რთული ამოცანა დაუსხა როგორც პეტრუსოვას, ისე კაცს მანტიით. სპექტაკლში ეს ადგილი შეიძლება იყოს გამოყოფილი.

...პეტრუსოვამ მიღან სტიპორის დღდა გაისტუმრა. მშვიდად წამოვიდა მარცხნივ, იქით, სადაც საბარალდებულო სკამი დასა. იქიმის თეირი ხალათი გაიხადა, სამგზავრო ზედა ტანსაცმელი გადაიცვია და ფიქრებში გართობი სკამზე ჩამოყდა — საბარალდებულო სკამზე! მაგრამ ახლა ის მარტოა. წერილობა და ფორმირითაბის არჩვის. მამა-სადავთ, სახალხია. სცენის მთავარებმა მხარის, რომელიც თითქმის ჩაბნელებულია, მოსამართლის საკარბელში წის



„ირკეტსკის ისტორიის“ რეჟებიციაზე

მანტიით მოსილი კაცი, მუხლებზე უღვს მატისოვას საქმე, ის გადასწავლია. კაცი ჩამოვით დამატისოვას გარეთული. გასაგებია, რომ ეს ორი ადამიანი სრულიად სხვადასხვა ადგილის იმყოფება. ორივე საკუთარ ფიქრებს მოუყვას. მკვიანსა და სამართლიან პეტრუსოვას აწვალის აზრი — იქნებ მე ვარ დამნაშავე იმაში, რომ პეტრის მიმართ? ის ცდილობს აღნიღნოს მესხიერებაში მათი ურთიერთობის მთლიანი კავშირი. როგორც ამ კავშირის ცალკეული რგოლები, ისე ხედვას ხელში ქმრის წერილები, სურათები, ის საგნები, რომლებიც ცხოვრების ვარკვეულ წუთებში ადამიანთა ურთიერთობის საბუთებად იქცევიან ხოლმე.

სცენის ამგვარ გადაწყვეტაში დრამატურგის მიერ პეტრუსოვასთვის განკუთვნილი ყოველი რგოლიცა თითქმის ამ კონკრეტული საგნებიდან იხადება. ამიტომ აზრის თანმიმდევრობა გარნოსათა თანმიმდევრობის ამსახველი ხდება. ყოველი სიტყვა იხადება ბუნებრივად, მართალი გრძნობით. მ. თუმანიშვილის ჩანაწიერთი პეტრუსოვა კი თავის თავს ელამბარება, ხმამაღლა ფიქრობს. ასევე კაცი მანტიით — ის მატისოვას საქმის სწორედ იმ ადგილს კითხულობს, რომელიც პეტრუსოვას ეხება. ცილობის განსაზღვროს ის კითხვები, რომელთა პასუხებიც საქმის ვითარებას ებარკვევენ. ისიც ხმამაღლა ფიქრობს. და იმ, ჩვენს წინაშე იმავლად გასაოცარი სიფაქიზით შესრულებული სცენა, რომელშიც სხვადასხვა ადგილას მყოფი ორი ადამიანის ხმამაღალი ფიქრი მათ დიალოგად იქცევა.

რისთვის და მსჭირდა რეჟისორს ავტორის პირდაპირი დიალოგის გადაქცევა იმავე ორი გვირის ხმამაღალი ფიქრის შეხარებაზე? ეს ხომ ძალიან რთულია ამტკობილი შესრულების თვალსაზრისით. ამავე დროს თუ სცენა არ ღდას ამ მხრივ სთანადოდ სიმაღლეზე, მისი აზრი სრულიად იკარგება. ასეთი სცენები, რაც უნდა მეტიერ იყოს მათი მოცულობა, უსათოდ ბრწყინვალე შესრულებას მოითხოვენ როგორც აზრის სიღრმის, ისე მისი ხმა გამოხატვის სიღვიპის თვალსაზრისით.

პეტრუსოვასა და მოსამართლის ეს ბატარა სცენა, მრავალი ცდისა და დიდი მუშაობის შედეგად, იმეათია ხარისხის გამოთვლა.

მ. თუმანიშვილის გაკებით, კაცი მანტიით არის პერსონიფიკირებული ადამიანის სინდისი. ამიტომ ყოველი მისი დიალოგი ბიების მოქმედ პირებთან, შეიძლება იყოს ამ გვირის საუბარი საკუთარ თავთან, საკუთარ სინდისთან. შესამჩნევია, რომ ეს ხანჯასმული სპექტაკლში ყველანა. პეტრუსოვასა და მოსამართლის ამ სცენაში კი იგი განსაკუთრებით რელიეფურად გამოიკვეთა.

ავტორის მიერ დაწერილი სცენის ამგვარი შეყვალა იმის ნიშნულად გამოდგება, თუ როგორ შეუძლია ნამდვილ შემოქმედს გარეგნულად ყველაფერი დასტკობის ისე, როგორც დაწერილია. არ შეუძლია არც ერთი სიტყვა აზრი კი უქიდურესად გააღრმავოს და ბიების საკუთარ ხედვას დაუმორჩილოს. მართლაც, გარეგნულად ყველაფე-



რი ისეა, როგორც ღრამატურგთან: სცენაზე პეტრუსოვა და კაცი მანტიით. პეტრუსოვა საბრალდებულო სკამზე ზის, კაცი მანტიით მოსამართლის სკამზე. მათი რთულიცემა ზუსტადაა დაკული. სცენის ლიტერატურული სახე ხელ-უხლებელია. მაგრამ მისი სცენური ამონახშირ პეტრუსოვა სახელშია და თავის თავს ელაპარაკება. რეჟისორს უნდა გვიხარებდეს: არ არის აუცილებელი, რომ საქმე სასამართლომდე მივიღო. შეიძლება შენსავე სახელში საკუთარი სკამი საბრალდებულო აღმოჩნდეს იმის წინაშე, ვინც ყველაზე მეტად ბრალდებულია — შენი სინდისი.

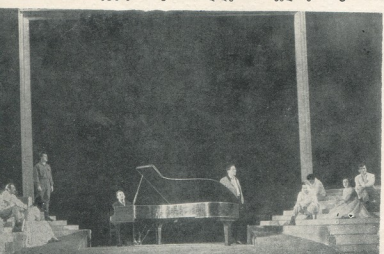
სწორედ ამიტომ ვერ გამონხა მანტიით მოსილმა კაც-მან სამოქალაქო სამართალი ისეთი მუხლი, რომელიც ამ ბრალდებულთან გასამართლებეა ექნებოდა შესაძლებელი. როგორც აღამიანმა, მან ის გაანათვისუფლა ბრალდებისაგან, ვისაც უპოხით, ანგარიშმიუღებელი სიყვარული შეიძლო — ღილა დატისოვა. შემდეგ მოიხსნა მანჩა და მიძინე გრძნობით მოკლულმა სწრაფად დასტავა დარბაზი. პირველად თავის სიცოცხლეში ვერ შესძლო მან აღმნაპირის აღმოჩენა. მისთვის შესაფერი სასჯელის განსაზღვრა.

ესე ვეკამო მ. თუმანიშვილმა ის ამბავი, რომელიც მოხდა ბ. კოპოლტის პიესაში. ამავე სიყვარულისა და კაცობრივარბობის, ადამიანისადმი გულისხმიერი დამოკიდებულებისა და აუცილებელი ყურადღების შესახებ. ვეკამო რეჟისორის მეტყველი ნაწილი, რომელიც საქტალის რთული ორგანიზმის ყოველ ნიშნით, სულ ერთი, იქნება ეს მიზანსცენა, მუსიკა, თუ განათება, გასაოცარი ხისადანი ვეგნასურება. ყოველი მისი რეჟისორული სიტყვა იძლედა ნათელი და ამტკიცებელი, იძლედა სადა, რომ შეიძლება ადვილიც ვეგნოს მისი თქმა.

მიუხედავად ამისა, მის თუმანიშვილის ამ შესანიშნავ წარმოდგენაში ყველაზე ძლიერი მაინც აქტივობთან წარმუყვარა. მან უკვე ღრმად იწემა, რომ საქტალის წარმატების ძირითადი პირობა აქტივობა მიერ გმირთა სულიერი სამყაროში ჩადრმაკებაა, რომ მხოლოდ ეს მიმართება ყოველ მათგანს მთლიანად წარწარმოების იდეის ნამდვილი ამოხსნისაქენ. ეს კი, თავის მხრივ, ამ იდეის განყენებული აზრისაგან ცოცხალ მოთხოვნილება აჩვენებს და ამით შეუქმნის წარმოდგენას იმ შინაგან პათოსს, ურომბოსილად ბ. კოპოლტის პიესა ყოველდღიური აზრის საზღვარს გარე გასკილითა. ამიტომ უპირის ხოლმე მაყვარბოლის ჯარს აიკარა წარმოდგენის დასასრულს. ტკივილი ხომ წარმოდგენის შეფასება, ამ საქტალის შეღვაჯ კი ძალიან ძნელია მის ღირსებასა და ნაწილზე ფიჭირ ან ლაპარაკი. სწორედ თეატრის და თან დაიკინებით მოკვება აზრი: ადამიანის სულიერი სამყარო მეტად რთული და დაჭიზია. მას სჭირდება მზრუნველი თავალი, სიყვარული, გაჯივრნილება... ეს აუცილებელია ექობრბაში, აუცილებელი...

ბ. კოპოლტის პიესის წარმოდგენები ერთმანეთს მიჰყვებიდნენ. ხალხი აწყდებოდა თეატრის, საღაროს თავზე

„ირექტისის სტრიაოა“, დაღვმის პირველი ვარიანტი



უცვლელად კვილა მუყაოს ნაჭერი წარწერით: „წარმოდგენაზე“, როცა ასეთი სიყვარულია“ ყველა ბილითი გაყი-ღულია“. თეატრის შინგით ე დაძაბული შემოქმედებითი მუშაობა მიიღწერილობდა—დასის სხვა ნაწილი „მალეტს“ ანაზღებდა. ჩვენი ქვეყნის მიქვეყნი ცხოვრება სხვადასხვა გზით უყავიმიწერდა თეატრს და თავისებულად წარმართავდა მას. რაც მთავარია, დასწრებულად მიიღობდა პიესები. მათ საწრებელ ეცნობოდნენ და გულისტკინით ვეღვზე გადასდებდნენ ხოლმე. და, აი, ერთხელ ერთ-ერთ მორავ კომერტში აღმოჩნდა ცნობილი სამჭოთა ღრამატურგის ა. არ ბუ ზოვის პიესა „ირექტისის ისტრიაოა“.

ისწრება, რომელიც დაეწაფა თეატრი ამ ნაწარმოებზე, და მუშაობის ტემპი, ყველაზე დიდი საბუთია იმისა, თუ როგორაა მოწყურებული თეატრი კარგ პიესას თანამედროვე თემაზე, მაღალხარისხივან სამჭოთა პიესას. დაღვმა მიხეილ თუმანიშვილს დაეკისრა, მხატვრული ვაჭორბება—ღმიტორი თავაჟის. რამდენიმე დღეში გამოკრული იყო რომლის განაყოფილება.

იმანად არც არბუზოვის ამ პიესაზე უკეთესი, არც მისი ხარისხის ღრამატურგიული ნაწარმოები, სამწყურაროდ, არ მოიპოვებოდა. მიუხედავად ამისა, მ. თუმანიშვილისთვის კომპოტის პიესის შემდეგ მანვე „ირექტისის ისტრიაოა“ დაღვმა მიზანშეწონილად ვერ ჩაგნობია. იმიტომ, რომ არბუზოვის ამ პიესაში აშკარად იგრძნობა კომპოტის გავლენა. იგრძნობა აწყყოსა და წარსულის მონაცვლეობაში, ქოროთი გაპირობებულ თავისებურ ფორმაში, მოხზდარი ამბის დასაწრელი მიქის დაწყებობა, ამ ამბის ჩვეულებრიობის ხასჯასამაში. ღრამატურგიული საშუალებათა მსაკვსება კი, ცხადია, სცენურ საშუალებათა მსაკვსების საწინდარც შეიძლება იყოს ამიტომ. მ. თუმანიშვილის დაღვმის პირველი ვარიანტი ვერ ასცდა საყვედურს ვამბისაველი ხერხების გაწეობრებასა და ერთგვარობების გამო. მაგრამ საქმე მარტომ და ერთგვარობებანი არ იყო. მ. თუმანიშვილის დაღვმის ამ პირველი ვარიანტის ძირითადი შეცდომა წარმოდგენის, როგორც მთლიანი ნაწარმოების, არასწორი საკუთრივ დაღვწყეტბი მდგომარბობაა.

არბუზოვის პიესის საფუძველი ჩვეულებრივი ამბავია. შეხვდა ერთმანეთს სამი ადამიანი: ვიქტორი — მძიმლის პირველი თანამშეუქმედატორზე, სერგეი — ცვლის უწროსი იმავე ქმეკავატორზე და მოლორე ვალია. მეტსახელად „მუთყი ვალია“. ვალიამ თავი დაანება ვიქტორს და ცოლად გაჰყა სერგეის, რომლის ქეშმარბტმა სიყვარულმა ნამდვილად ადამიანად, მოქალაქედ აქცია იგი.

ეს ამბავი ორი აქტის მანძილზე იშლება ჩვენს თვალწინ, ქოროს თანხლებით, რომელიც ხშირად, საკმაოდ ვრცელი კომპეტარებით ვეიხსნის რა ხდება სცენაზე. მისი ფუნქცია უღრებოდა მნიშვნელოვანია. ამ პიესაში ქორო არც ილუსტრატორად და არც სუეტების განეიარბების საშუალება. იგი მოქმედების უშუალო, ხშირად კი წარმმართველი ძალის მქონე მონაწილეა. ქოროსა და გმირთა ცხოვრების კავშირის ორგანულად პირველი პირობა წარმოადგენის. როგორც მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების, წარმატებისა. ეს არის ყველაზე რთული ამ ნაწარმოებში. ალბათ ამიტომაც არბუზოვის ამ პიესის თოქმის ყველა სცენურ განსაზიერებას ყველაზე მეტად ქოროს საკუთბის ვაღაწყვეტას საყვედურობდნენ. თვით ვახტანგოვის თეატრის სექტაკლსაც კი, რომელსაც ატორი საკუთარი პიესის საუკეთესო განსაზიერებად მიიჩნევს, მიუთითებდნენ, რომ მისი ქოროს მონაწილე იმ ადამიანებზე ვეანან, რომლებიც ერთი ადგილის ნაცვლად მეორეში მოხვდნენ და ამის გამო დაუპატარებულ სტუმართა რიცხვში აღმოჩნდნენ.

იმავე ხასიათის შეცდომა დაღვმა მ. თუმანიშვილმაც თავდაპირველად. მასთან ერთად მხატვარმა და. თაკაძემ. ანტიკური თეატრის ატრიბუტმა ქორომ რეჟისორსა და მხატვარს ის სამყარო დაანახებდა, ის სიბრტყეში, სადაც ქორო ყველაზე ბუნებრივად გაიშლებოდა. მ. თუმანიშვილი ისეთი რეჟისორია, რომელიც ყოველთვის ვმართა სამყაროს მთლიანობაში აღიქვამს ხოლმე. ამიტომ მისი საქმე

წერილი უკვე დაწერილი იყო, როდესაც საკატროლოდ ჩასულმა რუსთაველის თეატრმა მოსკოვის მასურებელს, სხვა სპექტაკლებთან ერთად, კოპოლტის და არბუზოვის ეს ბიუსებიც უჩვენა. პრესაში ბევრი რამ ითქვა ისეთი, რაც ანკარიმასასწევია მომავლისათვის და ნამდვილ სარგებლობას მოუტახს როგორც თეატრს, ისე კოლექტივის ცალკეულ წევრს. მიუხედავად ამისა, ზედმეტად არ მიგაჩნია პასუხი გავცეთ ამ ორი წარმოდგენის შესახებ გამოთქმულ ზოგიერთ აზრსა და შენიშვნას.

მ იგლისის გავით „Советская культура“-ში დაბეჭედა ტ. ჩეხოტარევსკიას წერილი სათაურით „Театр находит, теряет, ищет...“ კოპოლტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ მიმართ ავტორს ორი რამ აღმოაჩნდა სასაყვედრო:

1. რეჟისორმა და მხატვარმა მოქმედება შავი ხაერლისა და მავი კოპოლტის სავარძლების სამყაროში რატომ გაშალეს — «...Мир черного бархата и черных гоги-ческих кресел... Витраж, желтое платье Лиды Матисовой, да желтая обивка дивана... А вокруг мрак». კოპოლტის ბიუსის ბირველი მოქმედებისათვის ვაგნუვინელ ვრცელ რეპრეკაში ვითხოვლობთ: «...Публику встречает поднятый занавес и пустая сцена с темной, унылой скамьей, обращенной спинкой к залу и высоким креслом возле кулис». ასე რომ, არამც თუ სცენის სიცარიელე და საერთო ვანწყობილება, სავარძლის სიმაღლეც ავტორის მიერ არის ნაკარნახევი.

2. «Театр увел пьесу из сферы разума, где, по существу, происходит ее сплос-конфликт, герои его размышляют, не спорят, не деляют для себя выводов о жизни. С особой стремительностью, с подчеркнутой динамичностью ведет театр Лиду... к самоубийству! Но ведь не об этом же писал Коргов!»

ტ. ჩეხოტარევსკიას რომ ვთქვა, სახელდობრ, რაზე წერდა კოპოლტი მისი აზრით, რასაკვირველია, შენიშვნაც უფრო გასაგებია და კონკრეტული იქნებოდა და პასუხის გამოცემაც უფრო ადვილი. წერილის ავტორს რეჟისორის შეცდომად მიაჩნია ბიუსის გამოყვანა გონების სფეროდან, სადაც, მისი აზრით, იწვლება ნაწარმოების კონფლიქტი. შეცდომად მიაჩნია, რომ ვიკრები არ კამათობენ და ცხოვრებაზე თავისი დასკვნები არ გამოაქვთ.

ესავე პასუხს, რომ კოპოლტის ბიესა დაკითხვის სახით მიმდინარეობს და მასში მოხსნადრი ამბავი ვიკრითა წარსულს ასახავს, ის ვერ დაეთანხმება აზრს, რომ ასეთი ფორმის ბიესაში ცხოვრებაზე სხვადასხვა შეხედულებათა გამოკამათი შეიძლება იყოს მთავარი კონფლიქტი. ამ ბიესაში ვიკრები კამათობენ იმდენს, რამდენსაც ყველა სხვა ბიესაში, როდესაც სხვადასხვა ხასიათისა და ბუნების აღმანიშნები ერთმანეთს ხედიან. მაგრამ ასეც რომ ყოფილიყო და რეჟისორის გმირთა ცხოვრება გონების სფეროდან გრძობათა სფეროში გადაეტანა, ეს მხოლოდ ღრსება იქნებოდა მისი, რადგან გონებრივი კამათი, თუ ის ცოცხალი ემოციის სფეროში არაა გადატანილი, თეატრის ობიექტს არ შეადგენს. რაც შეეხება იმას, რომ ვიკრები სათანადო დასკვნები არ გამოაქვთ ცხოვრებაზე, ამაში წერილის ავტორი მართალია. მ. თუმანიშვილი და ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები ცდილობენ, რომ დასკვნები მოქმედ ბიერება კი არა, მასურებლებმა გამოიტანონ, იმათ, ვისთვისაც იღებება წარმოდგენა.

გავით „Известия“-ში მოთავსებულ ვ. სეჩინის წერილში „Плодотворные искания“ აღნიშნულია წარმატება, რომელიც წილად ხვდა კოპოლტის ბიუსის დადგამს. წერილის ავტორს მხოლოდ ერთი შენიშვნა აქვს წარმოდგენის მიმართ:

«Актёры не всегда добиваются подлинной психологической сложности характеров, но наличие цельности режиссерской трактовки, точная идейная направленность спектакля!».



„ირკუტსკის ისტორიის“ რეპრეციაზე

თუ გავიხსენებთ იმ საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებას, რომლის მიხედვით მსახიობთა მიერ უზარისხო შესრულებისას არც ბიუსის რეჟისორულე ამონახდა გასახევის და არც სპექტაკლის იდეური მიმართულება, მასში ის ბრალდება თავითავად იხსება, როგორც ცეხათა შორის სრული შეუსაბამობა.

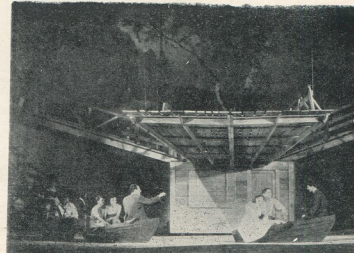
ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორიის“ გარშემო გაცილებით უფრო სანიტერესო და მნიშვნელოვანი კამათი გამართა იმავე ორი კრიტიკოსის უკვე ზემოთ დასახელებულ წერილებში. თავისი აზრი ბიუსის ავტორმაც გამოთქვა. ა. არბუზოვი არ დაეთანხმა ბიუსის ტექსტურულ შემცირებას, წამყვან გმირთა ხასიათების გახსნას, დიდად მოიწონა ქორი. ამ საკითხებში ვ. სეჩინი და ტ. ჩეხოტარევსკიაც იმავე აზრს იცავენ.

რომ სალომე წარჩელის ვალია გარეგნობით არ გავს ფარდულში მოვაკრე იაფუფასან ციმბირულ გოგონას — ეს მართალია. მაგრამ მწელია არ დანიახო, რომ იმ ქალის შინაგანი, რომელსაც ის ანახიერებს, შესანიშნავად არის ამოკითხული მსახიობის მიერ, ნამდვილად ნაგრძნობი და ნაამბობი.

ბიუსის ტექსტი მ. თუმანიშვილმა, მართლაც, საგრძნობლად შეამკურა. ეს შემცირებანი, ძირითადად, ორი მიმართულებით წარიმართა — სერდოუკის და ლარისას ხაზის შეკვეცის და ყოფილი ელემენტებისგან განთავისუფლების გზით. სერდოუკისა და ლარისას ხაზის შემცირებამ, თქმა არ უნდა, უფრო კომპაქტური გახადა ბიუსის სამი ძირითადი ვიკრის (ვალაია სერგევი, ვიქტორი) ურთიერთობის ხაზი, თუნდაც იმათ, რომ უფრო იწვიათად წყდებოდა იგი. რაც შეეხება ყოფილი ელემენტებისგან განთავისუფლებას, აქ რეჟისორსა და კრიტიკოსს შორის იწყება კამათი, რომელიც პრინციპული ხასიათისაა. ტ. ჩეხოტარევსკიას პირდაპირ წერს: „Зачем праздновать свадьбу на мосту, а брачную ночь проводить в лодке“.

მართლაც, რატომ გადაიტანა მ. თუმანიშვილმა ავტორის სცენა ნავებში? რატომ უსტყდა არ დაიკვამა ქორი

„ირკუტსკის ისტორიის“. დადგმის მიერე ვარიანტი





რის რემარკები, რომელთა მიხედვით სტუმრები მაგიდას გარს უხსნდნენ, მღერობენ, ისმის ბაიანისა და კიტების მიჯაზუნების ხმა, სეკანდ... ეს ხომ გაცილებით უფრო ადვილი იყო, უფრო ახლობელი ავტორისათვის და, მაშასადამე, ნაკლებად საკამათოც? რეჟისორმა ავტორის მიერ მითითებული მოქმედების ადგილი იმითომ კი არ შესცვალა, რომ ავტორს შოშირებოდა, არამედ იმითომ, რომ კიდევ უფრო მეტად მიახლოვებოდა მისი პიესის ძირითად აზრს, რომელიც არ ძვეს ზედაპირზე. მ. თუმანიშვილმა თამაშად უარყო ყველა ქორწილისათვის ჩვეულებრივი გარემო — ოთახი, მავალი, სკამები, სასმელ-საჭმელი, საწოლი და უფერული ადგილზე გადაიტანა იგი — დინარზე, ნაგებზე. მართლ რომ დარჩენი ვალა და სერგეი, მაშინაც ნაგებ იხსნდნენ და არა ოთახში, როგორც ჩვეულებრივ. მაგრამ განა ვალის და სერგეის ქორწილი ჩვეულებრივი ქორწილი იყო? არა. ეს იყო ისეთი რამ ვალის არსებობაში, რამაც იგი „მუტუთ ვალისა“ ცხოვრებას მოაშორა, ფსკერიდან ზემოთ, წყლის კრიალა ზედაპირზე ამოიყვანა და კონტა ნავით ახალი ცხოვრების შესასვლელისაკენ გააქანა. რისთვის ჩასვა რეჟისორმა ისინი ნაგებში? იმისთვის, რომ სერგეის და ვალის შეერთება პოეტურ ფაქტად წარმოედგინა და ამით უფრო ღრმად, უფრო ფაქიზად ექვემდებარებინა აზრი, ვიდრე ეს მისივე რემარკების ზუსტი დაცვით მოხერხდებოდა.

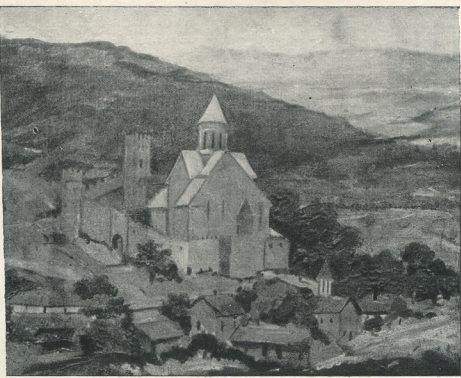
ახლა ქორის შესახებ. ა. არბუზოვის აზრით, ქორის საკითხი მისი პიესის არც ერთ დღედაცაში არ გადაწყვეტილი იხე სწორად, როგორც რუსთაველის თეატრის ამ სექტაკლში, რადგან ამ პიესის თავისებურებას სწორედ ეს ქორი განაპირობებს, ავტორის ამგვარი შეფასება, რასაკვირველია, ნაწარმოების მთლიან რეჟისორული ხედვის დადებით შეფასებას მოქმობს მხოლოდ. იმასაც მოქმობს, რომ დამკვირვებელ ამოცანას ქორში მონაწილე მსახიობები სათანადო ხარისხით ასრულებენ. სხვაანირად ვერავითარი რეჟისორული ჩანაფიქრი ფრთას ვერ შეისხამს სცენაზე, ისიც ქორში. თუნდაც ეს ფაქტი საკმარისი იმისთვის, რომ გ. სერინს გამოეცალოს საფუძველი შემდეგი განცხადებისთვის:

«...В коллективе мало еще актеров способных во всей глубине и тонкости постичь и выразить сложный образ современного человека... ибо, что может быть труднее для грузинского актера, привыкшего

к открытому проявлению темперамента? В результате С. Кандечи, Э. Манджгаладзе, Р. Чхиквадзе, Б. Закариадзе мало напоминают своеобразных арбузовских героев».

რომ აქ ჩამოთვლილი მსახიობები არბუზოვის გმირთა ზუსტ ჩანახატებს არ წარმოადგენენ, ეს მართალია. მაგრამ განა ეს ფაქტი საერთოდ რუსთაველის თეატრის კოლექტივის მიმართ ამგვარი დასკვნის გამოტანის საფუძვლად შეიძლება გამოდგეს? იმ საშუა წარმოდგენამ, რომელიც რუსთაველის თეატრის საავსტროლო რეპერტუარში თანამედროვე ცხოვრებას ასახავდა (კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“ და კიტა ბუაჩიძის „ამაჰი სიყვარულისა“), სწორედ ის დაამტკიცა, რომ თეატრის ადგილგამა თანამედროვე საპირბოროტო საკითხები და რომ მათ გადასაჭრელად სცენაზე სათანადო შემოქმედებითი ძალაც გააჩნია. ხოლო თუ დღევანდელი დღის ამბავი პოეტურად იქნება ნაამბობი, ყოფითი ელემენტებისგან თავისუფლად, ხანდახან უფრო ღრმად და გრძნობებით უფრო დატვირთულად, ვიდრე ეს ავტორს ექვს გამოხეული (ზოგ შემთხვევაში ავტორის სურვილის მიუხედავად), — ეს მართლ მ. თუმანიშვილის რეჟისორული ხელწერილი არ არისხნება; ეს აიხსნება ქართული თეატრის იმ ტრადიციით, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტამ“ და სანდრო ამბეგელის „რევეკამ“ შექმნა. ტრადიციით, რომელსაც თავისებურად აგრძელებს მ. თუმანიშვილი. როდესაც მის სექტაკლში სინამდვილისაგან ამგვარი მიღობა ნამდვილად მაღალ ხარისხშია მოცემული (როგორც ეს კოპოუტის პიესის დადგამშია), როდესაც ნაკლოვანებანი მოკამათეს ქეშმარიტ საბუთად არ გამოადგება (როგორც ეს „ირკუტსკის ისტორიის“ მეორე ვარიანტშია, რომელიც მთელსადაც დიდი განსხვავებას პირველი ვარიანტისაგან, მაინც ბევრ ხარვესს შეიცავს), მაშინ მ. თუმანიშვილს ასეთ შემოქმედებით კამათში მოხორე შესაძლოა მტრი აღმოაჩნდეს, ვიდრე მოწინააღმდეგე. საკუთარი თვალთახედვა, სინამდვილის თავისებური აღქმა ხელწინებაში უსათოდ განხორციელების მაღალ ხარისხს მოითხოვს იმისთვის, რომ შენ სისწორეში სხვაც დაარწმუნო. კამათი კი გაგრძელდება. უნდა გაგრძელდეს. იმითომ, რომ იგი შემოქმედის შემდგომი ზრდის საინდინადია.

ო. შამაგაძე



ანანური

ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მოზარდ მაყურებელთა თეატრების დათვალიერება

ლამარა დოლონაძე



მაზახული კაცობრიობის ახალგაზრდობისა და დიდი იმედების სიმბოლოა, კაცობრიობის გაზარდულს — ახალგაზრდობას ეკუთვნის მოზარდმაყურებელთა თეატრი.

მეზხვეცილი როდია, რომ ამიერკავკასიის მოზარდმაყურებელთა თეატრების მესამე დათვალიერება, რომელიც მიწოდდა საქართველოში, სომხეთსა და აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავს, ისევ 1960 წლის გაზაფხულზე მიიწყო, ამჯერად უკვე კვანძში.

ვაზაფხულის სითოხ და ამაღლებული გრძნობები, რომელიც ხედვებდა ერევნის საზოგადოებრივმა საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის თეატრალურ კოლექტივებს, ვიგრძენით ჯერ კიდევ ერევანში შესვლამდე ორი საათით ადრე, სევანის ტბაზე.

...მომხილავი, ნაზი ცისფერი ტბა პარმონიულად უერთდება ცის კიდეებს, მდუმაღე ბუნების ნათელი, რბილი ფერები გულითადადობს, უშუალოდ გუნის განსაკუთრებულ ატმოსფეროს ქმნის და ერეხულ თეატრალურ მოღვაწეებთან შეხვედრის ამაღლებველ გრძნობას ბადებს.

ერევანში ჩატარებული დათვალიერება-კონფერენცია ამიერკავკასიის მოზარდმაყურებელთა თეატრების თავისებურების შემოქმედებით ანგარიში იყო. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლები სხვადასხვა ენაზე მიდიოდა, სხვადასხვა თემისადმი იყო მიძღვნილი, მაინც იგრძნობოდა, რომ ეს თეატრები ეძებენ ახალ თეატრალურ ფორმებს იმისთვის, რამდენი უფრო ახალად, უფრო გასაგებად მიიტანონ მაყურებელად მხატვრობა გაზარდულბერი და რომანტიკულად ამაღლებული სიმართლე დღევანდელი დღის შესახებ, ახლებურად გაიზარონ წარსულის კლასიკური მემკვიდრეობა.

ახალგაზრდობას სამუდამოდ დაამახსოვრდა. ა. ყაზბეგის რომანტიკული „ციცია“ (ოსტატურად ინსცენირებული გ. ნახუციანიშვილის მიერ). ეს სპექტაკლი მაყურებელს მოუხიბობს თავისუფლებისმოყვარე მთიულეებზე, მათ მაღალ მორალურ თვისებებზე, დიდხანს ვისომებათ ბავშვებს სპექტაკლის გვირგვინი, სათუთი გრძნობების მქონე ლამაზი ვაჟიყვანი, ერთფეხი მეგობრები და მიჯნორნი.

ამ სპექტაკლში მეტად მაკვირად გამოხატული აფქენტი გამსახურდის რეჟისორული ხელწერა, რომელიც ნათლად გამოიკვეთა მის მიერ ამ თეატრში დადგმული პირველი ორი სპექტაკლით.

ამ „რეჟისორული ტრილოგიის“ (ო. უალდის „გარსკვალავბუნა“ გ. ივანიშვილის „კომედი ბ-2“ და ა. ყაზბეგის „ციცია“) თავისებურება გამოიხატება თეატრალური ფორმების, მხატვრული იერსახეების, რეჟისორული მიზანსკენებისა და დეკორატიული გაფორმების სიმკვთრეში, რისაც სპექტაკლი დიდ მხატვროულ სიმაღლეზე ასყავს.

მაგრამ „ციციას“ თეატრალურობა სრულიადაც არ არის თვითმიზანი, იგი ემსახურება ნაწარმოების აზრის და მისი სოციალურ-პოლიტიკური კონცეფციის მართებულ გახსნას.

ა. გამსახურდიას რეჟისორული მანერა მსახიობებთან მუშაობაშიც გამოქვეყნდა. მხატვრული იერსახეები გადაწყვეტილია თეატრალურად ამაღლებულ ფონში. გვირგვინში მოქმედებენ ისეთი ვნებით, ტკბებრაშენებით, ისე ამყარავენ ამაღლებებენ თავიანთ გრძნობებს, რომ ქვეტექსტიც კი

ტექსტად გვრდის. ეს იმით არის გაპირობებული, რომ სპექტაკლის გმირები აქტიურნი არიან თავიანთი სურვილების გააშთმკვლავებაში, ყოველნაირად იცავენ თავიანთ ადამიანურ ღირსებებს, არსებობის უფლებას.

რეჟისორის მიერ რომანტიკულად გადაწყვეტილი სპექტაკლი მოგვიხიბრობს ქართველი ხალხის მკაცრი, მაგრამ გმიროული წარსულის შესახებ.

...მუქ რღურბლებს დაუფარავთ ჰალარა ციცაბო კლდეები... გადასყვება რღურბლები და... თითქოს თვით დრომ დაიხიო უკან — მოზარდი მაყურებლის წინაშე მე-19 საუკუნის წმ-იანი წლების მთის ერთი სოფელი გამოჩნდება.

იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს თვით ბუნება ყველა დროსა და ყველა საუკუნის ერთდროს მოწმე, თვითონ მოგვიხიბრობს ამ წალკუან ისტორიას ამაყ, ძლიერ და წმიდა მთიულეებზე.

ფარა იხლება. მაყურებლის წინ ზურგიით დანანს ახოვანი მთიულეები. თანდათანობით მკვლავდება მათი ურთიერთდაპოიდებულება, უფრო და უფრო ამკარად ჩნდება მათი მოქმედების მორალური და სოციალური მოტივები, იხსნება ადამიანთა ხასიათები.

გასული საუკუნის წმ-იანი წლები გარდატეხის პერიოდი იყო კავკასიის მთის მიწურულელი კუთხების მოსახლეობის ცხოვრებაში. საუკუნეებით დამკვიდრებული თემური წყობილება იწვევს რღვევას. ამის მიზეზია ერთის მხრივ, თემის შიგნით მიდიდრებისა და ღარიბების წარმოშობა და მეორეს მხრივ, მეფის რუსეთის თვითმაყობებლობის კოლონიზატორული ძალების მოქმედება. მაყურებელს თავიდანვე აჩუკებს უბრალო მთიელი ცხოვრება, რომელიც აღსასვლა მამარე, შურითგებული ბოძოლით სოციალური უსამართლობისა და ცარხზის თვითმაყობებლობის კოლონიზატორული უღლის წინააღმდეგ.

საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ნ. ხორაგამ ჭეშმარიტი ტრაგიკული გვირგვინი მიდიდა ოცლების ქორღუყოს ფსიქოლოგიის კოორულაცია, გლხინისა, რომელიც ცხოვრების უშარბუღის ეპოზოდად სიმდღერეს თვლის და მისი შენარჩუნებისათვის წინ ეღობება ქალიშვილის სიყვარულს.

ამასთან ერთად მსახიობმა მაღალი ოსტატობით გვიჩვენა ქორღუყოს იმედების გატრუება. ქორღუყოს სჯეროდა მეფის მთავრობის სიმართლასა და კანონებისა, რისთვისაც მცარედ დაისაჯა.

ბოქაულ აპრაკუნეს, მეგახშე გეოსა და თემურყოს სახით თეატრმა ამილია მორალური სიმდღაღე იმ ადამიანებისა, რომლებიც პირადი გამოჩინებისა და სარგებლობის მიზნით ემსახურებოდნენ მეფის მთავრობას, ხელს უწყობდნენ მისი კოლონიზატორული პოლიტიკის გატარებას კავკასიაში.

ვაღლატაკებული თავადის, აპრაკუნეს (რომელსაც თავისი გვარის შესახებოლი მხოლოდ ქემაღდლომა შერჩენია) ტიპური საზე შექმნა საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ვ. არეშიძემ. შრომას მიუყვებელი, იგი მეუბნა ლტყმის ძებნით მის გარბოული და ოჯახიდან ოჯახში დღებეტება. ვ. არეშიძე პოპოლის საინტერესო მხატვროულ დეტალებს, რომლებიც ამდიდრებენ ბოქაულის სახეს, ასახაოებენ მას, როგორც მუსავახ, მუქთაბარას და უტიგვარ მექორამეს.

აპრაკუნე-არეშიძე მუდამ რადავას ლევაეს, თითქოს



შესიკელო შომღერალი
ელიო კატანავა



ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრის ხელმძღვანელი
კარელ ვლახი

ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრის გამოსვლა





ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრის სოლისტები რიხარდ ადამი და ივეტა სიმონოვა

ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრის გამოსვლა



გლიერი საქართველოში

ა. რჩეულიშვილი

ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორი რენეგოლდ შორისის ძე გლიერი, რომელმაც მთელი თავისი დიდი ცოდნა და დაუცხრომელი ენერჯია რუსული და მოძმე ხალხების მუსიკის განვითარებას მოახმარა, საქართველოს და მისი დედაქალაქის შიორის სტუმარი იყო. გლიერს ისევე, როგორც მის წინამორბედებს — ა. რუბინშტეინს, პ. ჩაიკოვსკის, მ. იპოლიტოვ-ივანოვს და სხვებს, უყვარდა თბილისი. ჯერ კიდევ 1916 წელს, როცა გლიერმა პირველად იმოგზაურა საქავასში. იგი თბილისსაც ეწვია და უმაღლვე მეგობრული ურთიერთობა დაამყარა ჩვენი დედაქალაქის არა ერთ მუსიკოსთან.

განსაკუთრებით გულითადი მასპინძლობა გაუწია მას ცნობილი იურისტის ალ. სემიგალოვის ოჯახმა.

გ. ა. სემიგალოვი და რ. მ. გლიერი შიორის დადიანდენ სასტიროლ ბოტანიკურ ბაღში, ორთაბაღაში და თბილისის სხვა ღირსშესანიშნავ მიმდებარე, უზარებდნენ ერთმანეთს შობაბედობებს, მსჯელობდნენ ჩვენი ქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებაზე და მისი განვითარების პერსპექტივებზე.

თბილისში თავისი პირველი ჩამოსვლისას რ. გლიერი დაუმეგობრდა ვლადიმერის დასაც — ბიანისტ ნინა ალექსანდრეს ასულს სემიგალოვა-დიკოვას, რომელიც ახლაც განაგრძობს პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის მე-3 მუსიკალურ სკოლაში. ეს მუსიკოსი ქალი ყოველთვის გამორჩეულად იმ მხრივ, რომ გულწრფელად, ბავშვური ალღომბართობით შეხარობდა ყველა ნიჭიერი მუსიკოსის წარმატებას. სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ რ. გლიერსა და ნ. ა. დიკოვას შორის დამყარდა სულიერი სიახლოვე, რომელიც ორივე წელიწადზე მეტს გაგრძელდა. (ნ. ა. დიკოვა არა ერთხელ ყოფილა გლიერის მრჩეველი მის მუსიკალურ საქმეებში). მათ სიახლოვეს მოწმობს მიწერ-მოწერა, რომელიც გლიერსა და დიკოვას შორის წარმოებდა კომპოზიტორის თვით გარდაცვალებამდე. ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობისათვის ცნობილი ფაქტია, რომ ნ. ა. დიკოვას თაოსნობით 1957 წლის 27 აპრილს მოეწყო დიდი მუსიკოსის რ. გლიერის ხსენისადმი მიძღვნილი საღამო-კონცერტი.

1916 წელს, თბილისში თავის პირველი ყოფნისას, კომპოზიტორი დაუმეგობრდა აგრეთვე მუსიკის მეცენატს — ცნობილ ექიმს, ყოფილი მიხეილის საავადმყოფოს დირექტორს ა. ე. გურკოს და ბიანისტს სტეფანე გრიგოლის ძე მირზოვს.

განსაკუთრებით გახშირდა ჩვენში რ. გლიერის სტუმრობა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. გლიერმა მიინახუნა თბილისი 1925 და 1935 წ. ხოლო 1944 წელს მისი თავმჯდომარეობით მიმდინარებდა ქართული მუსიკის დედადა თბილისში. ორი წლის შემდეგ რ. გლიერი სამყურნალოდ იყო წყალტუბოში, ვიდრე მოსკვს დაბრუნდებოდა, მან შემოუხვია თბილისში და მიინახუნა თავისი ძველი და ახალი მეგობრები, ჰქონდა მათთან ხანგრძლივი საუბარი ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაზე. 1950 წელს კომპოზიტორი ისევ ეწვია თბილისს.

უკანასკნელად რ. გლიერი ესტუმრა ჩვენს დედაქალაქს 1956 წელს, სამი თვით ადრე გარდაცვალებამდე. რ. გლიერი თავის პირველი ჩამოსვლისთანავე დაინტერესდა ჩვენში მუსიკალური განათლების მდგომარეობით და შემდგომი განვითარებით. ამას ცხადყოფს მის მიერ 1916 წელს გამოგზავნილი წერილი ალ. სემიგალოვის სახელზე.

— „მე ვხედავ, — სწერს კომპოზიტორი გ. ა. სემიგალოვს, — თქვენი გაქვე ახლო ურთიერთობა ისეთ პირებთან, რომლებიც გულწრფელად არიან დაინტერესებულნი ხელოვნებით და თქვენი სასწავლებლის მოღვაწეობით (ლაპარაკია თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელზე, ა. რ.) მე იმ აზრის ვარ, რომ მთელი საზოგადოების ფართო მონაწილეობის გარეშე შეუძლებელია მუსიკალური საქმის განვითარება, რომ უამისოდ ვერც ერთი კონსერვატორია ვერ გადაწყვეტს იმ ამოცანას, რომელიც მას ეკისრება. მაგალითი საფნოვოსია (ცნობილი რუსი მუსიკალური მოღვაწე, — ა. რ.), რომელსაც მომადლებული აქვს უნარი კონსერვატორიის მოღვაწეობით დაინტერესოს გარეშე პირები, ჩემთვის მუდამ სანიშნოა. თქვენ კი ასეთი პირები ბევრი გყავთ, და დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენი მომავალი კონსერვატორია ამ მხრივ საესებო უზრუნველყოფილი იქნება. ვისურვებდი მხოლოდ, რომ ომი (ლაპარაკია პირველ მსოფლიო ომზე, ა. რ.) მალე დამთავრდეს და თბილისში მალე გაიხსნას კონსერვატორია. ერთიც და მეორეც, იმედი მაქვს, მომავალ წელს (ივლისისხებმა 1917 წ. ა. რ.) მიხედება. ძალიან მოხარული ვიქნები, თუ მომწერ ხოლმე თუ რა ხდება თქვენი ქალაქის მუსიკალურ ცხოვრებაში. მე ეს ძალიან მაინტერესებს და მე მუამს მისი მომავალი. ვუთხარი გულითად სალამს მთელ თქვენს ოჯახს და კვლავ მადლობას მოგასთახილ გულთბილი მასპინძლობისათვის. მოკითხვა ჩემს ძვირფას ახალ მეგობრებს! შენი რ. გლიერი“

რ. გლიერს ახლო მეგობრული ურთიერთობა და მიწერ-მოწერა ჰქონდა აგრეთვე ცნობილ ბიანისტთან — თბილისის კონსერვატორიის პროფესორ ი. ს. აისბერგთან. 1935 წ. ნ. ა. დიკოვას სახელზე გამოგზავნილ ბარათში გლიერი წერდა:

„ძალიან მაინტერესებს, როდის და სად შეხვდებით ი. ს. აისბერგს. ამ დღეებში კისლოვსკიდან მივღე მისი ღია ბარათი, სადაც იგი მატყობინებს, მალე დავბრუნდები თბილისში. თუ თქვენ უფრო ადრე ნახავთ მას, ვიდრე მე პასუს მივწერ, გადავით მას ჩემი გულითადი სალამი. იგი იშვიათი ადამიანია, მე მისადმი ვგრძნობ დიდ სიმაჟთის და მეგობრობას. ვისურვებთ ყოველივე კარგს, უწინარეს ყოვლისა კი, სულიერ მხნეობას.“

თქვენი ერთგული რ. გლიერი, მოსკოვი, 11/IX 1935 წ.!

გლიერის გულწრფელად უყვარდა საქართველო, მისი კულტურა და დიდი აზრის იყო ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების, კერძოდ, ა. ბალანჩიშვილის, ი. ტუსკიას, შ. მჭედლიძის, ა. მუგავარიანის, დ. თორაძის და სხვების შემოქმედებაზე.

¹ აქ მოხსენებული ყველა ბარათი რ. გლიერის დატულია ნ. ა. დიკოვას პირად არქივში (თბილისი, მერკვილას ქ. 35).

შენიშვნები ქართულ დოკუმენტურ ფილმებზე

ოთარ სეფიაშვილი

იმთავითვე ბოზოქარი, მებრძოლი სული დაჰყვა საბჭოთა დოკუმენტურ კინემატოგრაფიას. რევოლუციის ქარიშხალი იყო მისი პირველი ჩასუნთქვა, რევოლუციის ქარიშხალშივე დაიწყო პირველად მისი აკანა. ქარიშხლით მოხილი სამოქალაქო ომის ცეცხლსა და ახალი ცხოვრების შენების შემდეგ მღვდელი შრომის პაიოსში გამოიწროო და დაეცაყავდა. ღიბა ლეონიძის მას „საბოჟანი პუბლიცისტიკა“ უწოდა და საბჭოთა კინოს დედაბოძობა უწინაწარმეტყველა. მართლაც, ჩვენმა დოკუმენტურმა კინემატოგრაფიამ აღრიდაწვე უარყო ფაქტის უმიზნო და გულგრილი ფიქსაციის მისია. შეიძლება ითქვას, იგი ცხოვრების ციგ და აღუღვევებელ მგვრეტელობას ჩვილობის ასაკშივე გასცდა ისეთი ქმნილებებით, როგორიც იყო ძიკა ვერტოვის „ლენინური სიმართლე“ და „მსოფლიოს მეექვსედი“, ესთერი შუბის „რომანოვების დინასტიის დაქცევა“ და „ნიკოლოზ მეორის რუსეთი და ლვეტოლსტო“. ეს ფილმები აპკიდრებენ მანამდე არჩახულ, არგავილილი კინოხელოვნების ახალ სახეობას — კულტურულ დოკუმენტურ ფილმს. ისინი მხარში ამოუდგნენ სერგეი ეიზენშტეინის, ვსევოლოდ პოდკოვინის, ალექსანდრე დოვჟენკოს ბრწყინვალე ქმნილებებს და საბჭოთა კინოს საბოლოოდ დაუმკვიდრეს მსოფლიო დიდება. და მუდა — ჩვენი ქვეყნის ზრდისა და განვითარების ყოველ უხეულეს მომენტში, როცა საჭირო ხდებოდა მილიონთა დარაზმვა ახლის შენებისა და დამკვიდრებისათვის, მგზნებარე, გულანთებულ მებრძოლად გამოდიოდა საბჭოთა კინოსათვის დისტიკა — მართალი, მიზანსწრაფული დოკუმენტური ფილმი.

ქართულ დოკუმენტურ კინოს უკვე ხუთი ათეული წლის ისტორია აქვს. მსოფლიოს ბევრი მაღალგანვითარებული ქვეყანაც კი ვერ დაიტრბახებეს ასე მსაფოლიესა და მილიარ კინოტრადიციას. როგორც ცნობილია, აზიისა და თვით ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში მხოლოდ ამ უკანასკნელი ათეული წლის განმავლობაში შექმნეს საკუთარი ეროვნული კინომრეწველობა, ხოლო ზოგიერთი ახლა იწყებს ამ სამეილიწლო საქმენ. მაგრამ ასეთი „შარა გრძევი“ კიდევ უფრო მეტს აკისრებს ქართული დოკუმენტური კინოს ოსტატებს — იმათ, ვინც ფეხი შესდგა მასზე. მაყურებელიც უფრო მომთხუენი იქნება მათი შემოქმედებისადმი, მითუებტეს ახლა, როცა უკვე ფორმირებულია და დამოუკლებლად მუშაობს ეროვნული კინემატოგრაფიის მთოვე კერა — ქონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-აოპულარული ფილმების სტრუქტა. ამ „შენიშვნებში“ გვერდს არ აუვლით მის „დაზაღებამდე“ შექმნილ ქართულ დოკუმენტურ ფილმებს, არ შემოვიხაზღვრებით მხოლოდ ახალგაზრდა სტუდიის ნამუშევრებით, თუმცა ვიტყვით და, მგონი, არ შევცდებით, რომ არსებობის მანძილზე ქართულ დოკუმენტურ კინოს არც ერთ წელიწადს ისეთი როველი არ დასდგომია, ისეთი უხვი მოსავალი არ მოუწევია, როგორც უკანასკნელ ორ წელიწადს. კინოხელოვნების ისტორიამ კი იცის მრავალი შემთხვევა, როცა რაოდენობრივ ზრდას ხარისხის ამაღლებაც მოსდევს. ბუნებრივია, ჩვენი სურვილიც ეს არის...

საუკუნეების მანძილზე მრავალი ხელოვნაი ცდილა სიტყვით თუ ფერით დაეხატა, გადმოეცა თბილის-ქალაქის სიღამაზე, სურნელება, განსუმიობებული კოლორიტი. მაგრამ ზა სრულყოფილიც არ უნდა იყოს ხელოვნების ეს ქმნილებები, ისინი მაინც ვერ გასცილდებიან ერთ წამში გაქვეყნებულ მოძრაობას, ვერ დააოკებენ ადამიანთა სწრაფვას მარადიული მოძრაობისაკენ, სიყოფისაკენ. და აი, სწორედ აქ მოდის კინოს დიდი ფენომენი, რომელსაც შეუძლია მუდმივ დინამიკაში აღბეჭდოს ცხოვრება.

კინოს იმთავითვე უმაღური შვილის ზნე დაჰყვა. ქალაქის პირშიო დიდხანს ვაუბრობდა მშობლოურ კალთას. უბიწო ბუნების წიაღისაკენ მიიღებოდა. იქ იქებდა თავშესაფარს. მაგრამ „გზაბანებული შვილი“ კვლავ მიუბრუნდა მშობლოურ კერას. ეს პერიოდი გამიიარა მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფიამ. არც ქართული კინო ყოფილა გამონაკლისი. იგი შეხედულება, თითქოს ქართული კინოხელოვნება მთლიანად უარყოფს ქალაქს და მხოლოდ სოფლის ცხოვრებას ასახავს. მისი უმარტებულობის დასამოტივაციელად საკმარისი იქნებოდა მარტო იმ მხატვრული ფილმების ჩამოთვლაც კი, რომლებშიც თბილისისა ასახულია: „ქრისტინე“ (1916), „არსენა გურიკიანი“ (1921), „არსენა ყაჩაღი“ (1923), „ხანუმა“ (1926), „საბა“ (1929), „ხაბარა“ (1931), „უკანასკნელი მასკარადი“ (1934), „არსენა“ (1939), „ცანის ხეობის საუწყე“ (1941). ომისშემდგომი პერიოდის ფილმებში ზომი განასაკუთრებით ნააღად აისახა ჩვენი დიდქალაქის როგორც წარსული ისე თანამედროვეობა („დავით გურიამიშვილი“, „ქეთო და კოტე“, „ტრიზინა“, „აბეზარა“, „მაგდანას ლურჯა“, „ჩვენი



კადრები კინონარკვევებიდან
1-3. ამეგობრობის ზეიმი მოსკოვში (რეჟისორები შ. ხომერკი და შ. ჩავენავა).
4. „აფხაზეთი“ (რეჟისორი შ. ჩავენავა, მხატვარი ლ. არხუზაშვილი).
5. „მეგობრობის ზეიმი მოსკოვში“ (ქართული ხელოვნების და ლეიტნატურის დეკადა მოსკოვში).

ეზო", „სხვისი შვილები“, „დღე უქანასკნელი, დღე პირველი“). აღარაფერს გამაზობთ იმ უამრავ მებრ ვირზე — „თბილისის კინობატიანეზე“, რომელიც მესულა რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე გამოშვებულ კინობატრიოდიკასა და დოკუმენტურ ფილმებში. დღეს ისინი ჩვენს წინაშე აღადგინებთ თბილისის ზღრისა და განვითარების უტყუარ ცოცხალ სურათს. ამ შეხედებით ისეთ ქუჩებს, უბნებს, სახლებს, რომლებიც ახლა ქალაქის მოხუც მკვიდრთა მისტიკურბაში ბუნდოვან მოგონებად თუ შემორჩენილან, სინამდვილეში კი დიდი ხანია ისტორიულ წარსულად იქცნენ.

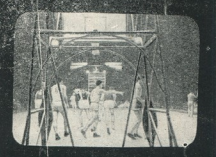
ამ ოცი წლის წინათ რეჟისორმა ირაკლი კანდელაკმა გადაწყვიტა ოპერატორ ალექსანდრე სემიონოვთან ერთად გადაეღო ფილმი, რომელიც აგებული იქნებოდა ძველი და ახალი თბილისის კონტრასტულ სურათებზე. ასე უნდა ამ ფილმს — „ძველი და ახალი თბილისი“. თითქოს ორი ათეული წელიწადი არც ისე დიდი დროა, მაგრამ თაობას, რომელიც ამ ხნის განმავლობაში აღზარდა, ფილმში ბევრი რამ ეუცხოება და გააკვირვებს კიდევ ამ დროისათვის სიცოცხლის უქანასკნელ წუთებს ითვისებენ ძველი თბილისის აზრდოვანი — სირაჯხანა, ბაზახანა, შათან ბაზარი, ბელგორის ლია ტრაპაზი, ეტლი, წისკილეები, ბორნები და ნავტიკები მტკვარზე, მელა-კაშუები, თულუზნები, ხარაზები. კინოლოკუმენტალისტებმა ფირზე აღმუშავეს და ცოცხლად შემოგვიანეს ძველი ქალაქის ეს სურათები. საღდა ახლა მადლითვის კუნძული თავის პრიმიტიული ხე-ტყის სახერხი ქანხებით, წისკილეებით, ნაგვის საყრელი ადგილებით, ციციანოვის მტრისა და აღმართი და ჩაქცეული ვარაზისვეი, ვიწორ, ტალახანი ქუჩები ხელის გაწვდენაზე დაზოგბული შუშაბანდებით... ფილმში გუცხოვებით თბილისის მამინდელი ვაგზალი და მოედნები, პოსსექტები, მთაწმინდის, ვაკის, სახრთალოს მიდამოები, თუმცა ისინი კინონარკვევში გამოყენებულია ახალი თბილისის ამასველ სურათებთან კონტრასტის შესაქმნელად. ბევრ ძველ სახლს, ქუჩას, პარკს, რომლითაც დღეს ყოველი თბილისელი ამყობს, საერთოდ გერ შეხედვებით ფილმში, — მაშინ ისინი არ არსებობდნენ...

ადგილი წარმოსადგენია კინოოპერატორისთვის ის გრძნობა, რომელსაც განიცდიდა რეჟისორი ირაკლი კანდელაკი თბილისზე ახალი კინონარკვევის გადაღებისას — „უძველესი ქალაქის ვაზაფულში“ (ოპერატორი თათარ დეკანოზიძე). ცხადია, ეს ფილმი საგრძნობლად განსხვავდება „ძველი და ახალი თბილისისაგან“ როგორც რეჟისორული დაოსტატების, ისე ვაზარების სიღრმითა და გადაწყვეტილებით, მაგრამ ყველაზე საინტერესო და სასაუბრო მანინც ის არის, რომ პირველ ნარკვევში გადაღებული ახალი თბილისის სურათები, „უძველესი ქალაქის ვაზაფულში“ ასახულიან შედარებით, უკვე კონტრასტებად გვეჩვენება.

კვლავ მიუბრუნდეთ თბილისის თემს გამოცდილი ოპერატორი ალექსანდრე სემიონოვიც. ამჯერად იგი გატაკებით მუშაობდა ახალგაზრდა კინო-რეჟისორ ლანა ლოლობერიძისთან. ჩვენი დედაქალაქის 1500 წლისთავის აღსანიშნავად მათ შექმნეს საინფორმაციო ფერადი მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „თბილისი“.

ფილმის ავტორებმა (სცენარი ლანა ლოლობერიძისა და მხატვარ რევაზ თარხან-მოურავისა) თბილისის წარსულისა და აწმყოს გადმოსაცემად აირჩიეს კინომოთზობის საინტერესო და ორიგინალური ხერხი. მასურებელს ეკრანთან ესაუბრება არა ნაწარმოების ავტორი, ან გარედან მოთავსოვლელ დიქტორი, არამედ ქალაქის ყოველი დროის ცხოვრების მომსწრე და მონაწილე — მხატვარი. ამით ავტორებმა თითქოს სული ჩაუდგეს ქალაქის დინამიკისა, რომლის „თვალწინ“ ოცდაექვსჯერ დაინგრა თბილისი და ოცდაექვსჯერე აღდგა მკედრეთით.

...სანაპიროს გრანიტს მტკვრის ტალღები ეხეთქებიან და მასურებელს ჩაესმის ამტყველებული მდინარის ჩურჩული: „მე მახსოვს...“ და იქვე გუგუნით იმეორებენ თბილისის მთები: „მახსოვს... მახსოვს...“ მოჩანს შარავნაზე მიმაგალი აქლემების ქარავანი და ზარების ქლარულში კვლავ მოვეყმის მტკვრის ნაამბოვი: „უცხო ქვეყნებში მიქონდათ ქარავნები ჩემს მკედრთა ნახსოვს...“ ციხე-სიმაგრის კედლის პანორამის ფონზე მისვლილი ბლანით მოჩანს ნაუჯაფარი, დაკოტილი ხელები, რომლებიც აგურს აგურზე აწკობენ. მდინარე ვანაგრიძის თხრობას: „ადამიანები შრომობდნენ, აშენებდნენ, უყვარდათ ერთმანეთი...“ მდინარის წყალში ირკლება ქართული ქალისა და ვაკის არდლები. მოისმის ჩურჩულით თქმული „მიყვარხარ“... და იქვე კვლავ გუგუნით იმეორებენ თბილისის მთები: „მიყვარხარ...“ მიყვარხარ...“ და უეცრად ისმის ფოლადის ჩახაჩული. ცეცხლი ავარდა ციხისა და ეკლესიის კედლებთან, სისხლით იღებება მტკვარი. ძაძებში ჩაქცეული დიდები ციფრლამპირალი გლოვით დასცქერიან თბილისის მიწას, მათი დაღუპული შვილები რომ ჩაუკრახს გულში... თანდათან ყურდება ტენჯების ფლოკების თქარანი. ირწყვება აგური, ისმის წყნარი იაქანა. ნანგრევების ფონზე წინა ბლანზე მოჩანს სიონი, ანჩისხარა... ისევ ისმის ჩურჩული: „მიყვარხარ“... და ისევ გუგუნებენ თბილისის მთები: „მიყვარხარ... მიყვარხარ...“



კარლები კინონარკვევებიდან:
1. „უძველესი ქალაქის ვაზაფულში“ (რეჟისორი ირაკლი კანდელაკი, ოპერატორი ი. დეკანოზიძე).
2-3. „ძველი და ახალი თბილისი“ (რეჟისორი ი. კანდელაკი, ოპერატორი ალექსანდრე სემიონოვი).
4-5. „ამერიკელი კალიფორნიელები თბილისში“ (რეჟისორი თათარ კუბურელი).

ავტორები ჰარბალ იყენებენ სიმბოლიკას, მეტაფორას და ამ გზით ქმნიან თბილისის ისტორიის განუყოფელ ევგეტურ სურათს. ისინი ზომიერების გრძობით მიმართავენ ამავე ხერხს თანამედროვე თბილისის სატივს. თითქმის არ დარჩენილა ჩვენი დედამამამულები არც ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა, არც ერთი ღირსშესანიშნავი ადგილი, რომელიც მათ სიყვარულითა და ისტატობით არ გადაეტანათ ეკრანზე. ისინი ერთნაირი ღიროზით მოუთხორობენ მაყურებელს მწვანეში ჩაიძროლი, მზით სახეე პროსპექტებისა და პარკების, ფაბრიკა-ქარხნებისა და უმაღლესი სასწავლებლების, ახალშენებულბათა და ქალაქის ხანდაზმულობის მიწვემ ძველი, ვიწრო, შუშაზანდებიანი ქუჩების შესახებ; ხალისიანი იუმორით აქვთ შეფერილი ქალაქის ყოფაცხოვრებითი დეტალები...

ეს არ ყოფილა რეჟისორ ლანა ლოლობერიძის პირველი დოკუმენტური ფილმი (მის პირველ ნამუშევარზე — „გელათზე“ ქვემოთ გვევჩნება ლაპარაკი). მის ნამუშევრებში აშკარად იგრძნობოდა თვისებური თვალთახედვა, სწრაფვა სიახლისაკენ, ახლებურად თქმისაკენ, რაც ახლა ასე ესპორიოება ქართულ დოკუმენტურ კინოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, უკვე ორი წელიწადი ახალგაზრდა რეჟისორს ამ ეანრში არაფერი გაუცეთებია. რაოდენ იმედის აღმბრელი კი იყო მისი პირველი „სიტყვები“!

„ვინ იცის, მტკვარი, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი, მრავალ დროების მოწაზე ხარ, მაგრამ ხარ უტყვი...“
ასე ფიქრობდა გენიოსი ბარათაშვილი, ამ აზრს შევეჩვიეთ ჩვენც. მაგრამ ეს უკვე მეორე ფილმი იყო, სადაც „ენა ამოიღდა“ მრავლისმომსწრე უტყვამ მდინარემ და კინოს ხატოვანი ენით შეგვეხმიანა.

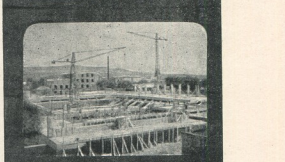
„დედაშვილობამ, მისმინეთ, მტკვარი ვარ — დედა-მდინარე, გაიმბობთ რა ქარიშხალი, რა ცუცხელი გამოვიარე...“

ასე იწყებს იგი თხრობას ფერად კინონარკვევში „მტკვრის კვალდაკვალ“.
ოლითაან დაებედათ ჯიქნასავე, წყალუბე მდინარეებს: ძუძუთა ჩვილებივით მუღამ მის მკერდთან ახლო ყოფნას არჩევენდენ ადამიანები. ალბათ, ამბობდნენ უწოდებენ ხოლმე მათ დედა-მდინარეს. ასეთი იყო ჩვენი მტკვრის ხედივით. გააყვიეთ მტკვარს კვალდაკვალ! მის ორივე ნაპირზე ნახავთ წარსლის უაზრავ დიდებულ ძეგლს, რომლებიც ქართველი ხალხის ხეროთ-მოძღვრულ გენიას შეუქმნია. აი, ვარძია — კლდეში გამოკვეთილი ციხე-ქალაქი, რომლის მღვიმეთა თვალუბიდან რვა საუკუნოვანი წარსული შემოგვეტარეს; აი, თმოგვისა და აწყურის, ხერთვისისა და ასპინძის ლოდანბეთ-ქილი ციტადელები — წინაპართა გმირობისა და თავგანწირვის შვიადი მოწმენი; აი, საცარა, სამთავრო, ჯვარი, სვეტიცხოვლი — დიდოსტატთა ქაშაი გამაღვანებული ამაყი სულები... მაგრამ მრავალჭირნახულ მტკვარს მარტო წარსული არ ასულდგმულებს. ახლა იგი ცრემლშემშრალი, გალაღებული ზადაზა დედა-შვილურად ეალერსება მისსავე ტალღებში არკეილი მასპის ქარხნის მიღებაწვდელ სილუეტს, განახლებულ სოფლებს, ბაღებს, მესხურ ვენახს ნაიენხარზე, გულში იხუტებს გორსა და მცხეთას, თბილისისა და გოლიათად შობილ რუსთავ-ქალაქს. როდი წუწუნებებს, რომ მოსვენებას არ აძლევენ ამაგდარს, რომ „დაიმორჩილეს, დაჯაბნეს და ელსადგური დაადგეს“... ასე განთიადიდან მზის ჩასვლამდე მოგვითხრობს, რაც თავზე გადაბდენია:

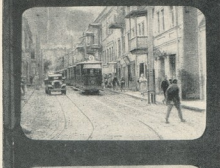
„მზე ჩადის, მზე კვლავ ამოვა, მე კი არ დამლდის მგზავრობა და თქვენს გააკაცურ დღეებზეც მოეუთხრობ შთამომავლობას“.

ამ სიტყვებით ამთავრებს მტკვარი თხრობას, ასეთი მაყორული განწყობილებით მიართდება ფილმიც...

ეს ხერხი დოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში ახალი არ არის. ჯერ კიდევ ძივა გერტრიკისა და იორის ივენისი ფილმებში ა. მღეროდენენ მდინარეები. მაგრამ სკენარის ავტორმა იოსებ ნინუშვილმა, რეჟისორმა ირაკლი კანდელაკმა, ოპერატორმა ალექსანდრე სემიონოვმა კარგად გამოიყენეს იგი და შექმნეს პატრიოტული, ამაღლებული ქლერობის ლამაზი კინონარკვევი. ფილმი ხედილი ხასიათისაა, მაგრამ მასში საქართველოს ბუნების თვალწარმბეჭად სურათების ჩვენება თვითმიზნად არ არის ქვეული (რამაც არც თუ იეს იმეათადე სცოლდავენ ხედილი ფილმები). ავტორები გააზრებული სახეებისა და დეტალების საშუალებით ამაღლებენ თავიანთ აქტიურ დამოკიდებულებას ეკრანზე ასახულისადმი, განუყოვლებამდე აყვავთ იგი. დიდხანს გრჩებათ მესხეთერბაში კრწანისის ბრძოლის ეპიზოდი. რეჟისორი ი. კანდელაკი მტკვალ ემოციური მოზტაკით — ფაფარაყრილი, გაშმაგებული მდინარის, ჩაყანგებული ციხე-სიმაგრისა და წითლად აფეთქებული ყაყაზოების გამოსახულებათა შეჯახებით გვიხანტებს ფიცხელი ბრძოლის ამაღლებულ კინემატოგრაფიულ სურათს, რომელსაც კიდევ უფრო ამძაფრებს სტატურად გამოყენებული მუსიკალური ნაწყვეტი დ. შოსტაკოვიჩის მე-



კატრები კინონარკვევებთან:
1-2. „შვიდი მწვერვალის დაყრობა“ (ოპერატორი ბორის კოვასი).
3. „უძველესი ქალაქის გაბაზებული“ (რეჟისორი ი. კანდელაკი, ოპერატორი ო. დავიანისძე).
3. „მველი და ახალი თბილისი“ (რეჟისორი ი. კანდელაკი, ოპერატორი ა. სემიონოვი).
4. „ალანის ველა“ (რეჟისორი შ. ჩაფუაძე, ოპერატორი ა. სემიონოვი).



კადრები კინონარკვევებიდან:

1. „მეტროსი კვალდაკვალ“ (რეჟისორი ა. კანდელაკი, ოპერატორი ა. სემიონოვი).
2. „ძეული და ახალი თბილისი“.
3. „საქართველოს მეცხოველეობა“ (რეჟისორი ვ. ალბაძე).
4. კინოფორანი „სამპოსა საქართველო“ № 31 (მონტაჟი რეჟისორ ვ. ვახოვიძის).
5. „საქართველოს მეცხოველეობა“.

თერმეტე სიმფონიდან... ეკრანზე ჩაღდა ქარიშხალი. სიკვდილის ჩრდილი ეფენისა გათელილ ყაყაოებს, რომლებიც ავტორის ბრძოლაში ვაკაცურად დაცემული არაგველების სიმბოლოდ წარმოუდგენია. და იქვე ვხვდები მეტყარს — შეილის სიკვდილით გამწარებულ, თმაგაწეული დედასავით რომ მიეპარებოდა. მთლიანად ეს ეპიზოდი შემძრავი და ძლიერ შთამბეჭდავია. იგი საღდაც ლადო ასათიანის ცნობილი ლექსის — „ქრწანისის ყაყაოების“ ასოციაციას იწვევს. უფრო მეტიც — ამ შესანიშნავი ლექსის კინემატოგრაფიულ წაითხვადაც კი გვეჩვენება. ხელაფ ამ მეტად ემოციურ ეპიზოდს, და სულის სიღრმეში, ქვეშეცხეულად ახმიახდენიან სიტყვები:

„...თუ არც ყაყაოს ცეცხლია და არც შეხსნილი იარა, მა, ეს ბეგერი ქრწანისი ასე რამ ააბღღრიალა?!“

ბეი, თქვენ, არაგველებო, გაუშაძარხო იმიოთა, თქვენს საფლავებზე მოსვლა და მუხლის მოღრეკა მოიზნა“.

განსაკუთრებით მაღალ პრიფესიულ დონეზეა ოპერატორ ალექსანდრე სემიონოვის ნამუშეგარი. ფილმში ბეგერი, ძლიერ ბეგერი ლამაზი, დასასა-სოფრებელი კადრია, დაცულია ფერების ბუნებრიობა, კოლორირტი, საერ-თო სტილისტიკური მთლიანობა. ოპერატორი საინტერესო, გონებამახვი-ლორი და მოულოდნელი რაკურსებით აჩვენებს როგორც წარსულის ბუ-რობიშობღერულ ძეგლებს, ისე თბილისის კინიტექტიურულ ანსამბლესა და საერთო ხედებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ხელნაწი ფილმის ძირი-თადი სიმძიმე მის მხრებზე იყო გადატანილი და მან ეს სირთულე წარმატე-ბით დასვლია...

ამ სურათს, თითქმის კვალდაკვალ მოპყვა რეჟისორ ირაკლი კანდელაკი-სა და ოპერატორ სემიონოვის შორეი ფერადი კინონარკვევი — „წელიწადის დრონი საქართველოში“. ვიყიოთ პირუთენელნი და პირდაპირ ვთქვათ. — ეს სურათი პირველთან შედარებით სუსტია, მასში არ იგრზნობა ის ნათალე გამონატული მიზანსწრაფვა, რომელიც გააჩნდა ფილმს „მეტროსი კვალდა-კვალ“. ნამდვილად საინტერესოა რეჟისორის ჩანაფიქრი: მას სურდა ვთქვა-და ეჩვენებინა, რომ საქართველოში დროის ერთ მცირე მონაკვეთში შეიძლე-ბა განიცადოთ წელიწადის თთხედი დრო — ზამთარიც, გაზაფხულიც, ზაფ-ხულიცა და შემოდგომაც; ირაკლი კანდელაკმა ერთ პირად საუბარში ისიც კი მითხრა: თხოუმეტი ოპერატორი რომ მყოლოდა, მათ საქართველოს სხვა-დასხვა კუთხეში ისე განვალაგებდნენ, რომ ამ სურათს ერთ საათში გადავი-ღებდით. ადვილად დასაშვებია! მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ ფილმში ვერ ვიკ-რძობთ, ვერ დავინახეთ რეჟისორის ეს კარგი ჩანაფიქრი. იგი გამოკვეთილი არ-იყო. საშუალო ხარისხის მეტად შერყეული, უძლეური დრამატურული ე-ფილი საფუძველი აქვს. ჩვენ აზრით, ფილმი უფოლო მიიკებდა, ავტორის თხრობა პირველ პირში რომ ეწარმოებინა. ბოლოს და ბოლოს ეს ხომ დო-რისკული ხასიათის ნაწარმოებია. ფილმის დასაწყისშივე უნდა აღნიშნულიყო მისი მიზანი, გამომადგენებელიყო ავტორის ჩანაფიქრი, ხოლო დანარჩენი მთლიანად გამოსახულებისა და მუსიკისათვის უნდა მიეროთ. ამასთან, სუ-რათი გატანაურებულადაც გვეჩვენება. მართალია, ოპერატორ ა. სემიონოვს ძლიერ ლამაზი კადრები აქვს გადაღებული და კაცს ამოსაჭერლად თვითუ-ლი დაეგანებოდა, მაგრამ ლაკონიურობა, სისხატე მას მიმზიდველობას შესძენდა. სხვათა შორის, რუსული ვარიანტის გაკეთებისას ავტორები ასევე მოიქცნენ. და ნარკვევმა საგრძნობლად მოიკო.

სუსტია, ან უფრო სწორად — ძლიერ სუსტია დიტორის ტექსტი. მის ავტორი ვერ ვგრზობს სურათს, ვერ უბოვია თავისი ადგილი. იგი იქ „ნამაშ-ობს“, სადაც საჭირო არ არის და სიტყვის კორინტულით აბუღდოვნებს გამო-სახულებებს. უნებურად გვახსენდება ერთი ფრანგული დოკუმენტური სურათი, რომელსაც თბილისში ფრანგული ფილმების კვირეულზე უჩვენებდნენ. მას ერქვა „ფრანგული სუიტა“. ეს ფილმი ხელნაწი ხასიათისა იყო და საერ-თოდ არ გააჩნდა დიტორის ტექსტი. მეტყველებდნენ მხოლოდ გამოსახუ-ლებად და მუსიკა. ვფიქრობ, ამ სურათის სცენარდაც სწორედ ეს მუსიკა ი-ყო გამოყენებული და ვადაღება მის მიხედვით წარმოებდა, რადგან ფილმი სწორედ მუსიკალური თემებისა და რიტმის მიხედვით იყო დამონტაჟებუ-ლი. ხომ არ მოიგებდა „წელიწადის დრონი საქართველოში“. მასში ეს ხერ-ხი რომ გამოავიყენებინა? ჩვენ გვეყაან შესანიშნავი კომპოზიტორები, რომლებსაც კინოში მონაწილეობის სურვილიც აქვთ და გამოცდილებაც. ქრინიალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის გალია მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა დაამყაროს მათთან, შექმნას ქართული მუსიკალურ-დოკუმენტური სურათები...

ქართული ხელოვნების და ლიტერატურის დეკადის თამაზე ბეგერი რამ დაღწერა და უფრო მეტი ითქვა. ალბათ, მოპაალი მკვლევარი მიწიწიბით ვადაფურცლავს ვაუთებისა და ჟურნალების უკვე გაყიოთლებულ ფურც-ლებს, რათა აღადგინოს ქართული კულტურის ეს ბრწყინებულ სურათი. მაგრამ სიტყვას არ შეუძლია პლასტიკაში გაქადაგებული დიდოსტაბობის სრულყოფილად გადმოცემა. და სწორედ მაშინ მის დახმარედ მოვა კინო, რომელსაც უნარი აქვს აღბეჭდოს და შთამომავლობას ცოცხლად შეუნახოს

დახვეწილი მოძრაობის, ქვისტის, მიმიკის ყოველი შტრიხი, ნიუანსი. უპირველესა ყოვლისა, სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა შევფასოთ ფერადი მახტარულ-დოკუმენტური ფილმი „გეგმობრობის ზეიმი მოსკოვში“, რომელმაც შელოცვისა და პართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი მომენტები (აგორა-რეკონსტრუქციები შ. ხომერტიკი და შ. ჩაგუნავა, მთავარი ოპერატორი გ. ასათიანი, ოპერატორები: ლ. არზუმაზი, შ. შოშვილი, ა. სემიონოვი, ბ. კრესი). აი, მოსკოვი. კურორტის გაზაღდი... მატარებელი... ჩამოდიან საქართველოს წარგზავნილები... ზღვა ხაზობი, ყვავილები, მისალმება, გულწრფელი კოცნა... დედაქალაქის ქუჩებში დასახული კულტურის ზეიმის დაწყებას იუწყებენ ავიმები... დიდი ეგვიპტი... საზეიმოდ იხსნება დეკადა... შემდეგ ფალიაშვილის „დაისი“... ნაცნობი სცენა, ნაცნობი მელოდიები სულ სხვა ელფერს იძენენ გერანჯ, როდესაც გზადვით როგორ ააღელვებ მოსკოველი მაყურებელი ამ ღრინობითა და რომანტიკით აღსავსე ოპერამ... აი, ქართველ ფუნჯის ოსტატთა ნამუშევრები... „გეგმობრობის გამოფენა“... ჩაიკოსკის სახელობის დარბაზი... ვაშლის სახელომხვევილი ქართული ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი... გაკაცებული ცეკვიში ამღვრებული ქართული ბუფები... აღტაცებული მაყურებელი... შემდეგ ლიტერატურული საღამოები ლიბანოვის სახელობის ქარხანაში, კავშირების სახლის სვეტებიან დარბაზში... ერთმანეთს ცვლიან გალაკტიონი, რეზა დალიანი, რა ძვირფასია ეს სინქრონული კადრები ახლა, როცა აღარ ვხვდებით ქართული სიტყვის ეს ქურუმები... ავტორებს სურთ დავეხატონ, თუ როგორ აღძვრება რუსი მსმენელი ჩვენს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. ამისათვის ისინი შესანიშნავად იყენებენ ციხის შესაძლებლობას. ქართველ პოეტთა ლექსების კითხვისას გერანჯ გადაყვავართ საქართველოში. მაყურებლის წინაშე, როგორც ამ ლექსების ცოცხალი ილუსტრაციები, იშლება საქართველოს უღამაზეი ბუნების ამსახველი სურათები...

ასევე კარგად არის გააზრებული ეპიზოდი, რომელიც ასახავს ცნობილი საბჭოთა მომღერლის ივანე კოზლოვსკის ოჯახში მ. ამირანაშვილისა და ვ. ანჯაფარიძის სტუმრობას. იტყვიან — მომღერლის ენა სიმღერააო და, მართლაც, ყველაფერი გასაგები ხდება, როდესაც კოზლოვსკი წამოიწყებს ჩვენებურ „თავი ჩემს“, ეს ეპიზოდი ფილმში ხალხთა მეგობრობის გამოშახველი სიმბოლოდ იკითხება...

კინორეჟისორი „სადაც გეგნებთ“ (რეჟისორი შ. ჩაგუნავა, ოპერატორი ლ. არზუმაზი) ფაქტურად ხედილი ხასიათისაა, მაგრამ იგი ცდილობს გააფართოვოს ამ ქანრის ჩარჩოები და დაგვიხატოს საქართველოს კურორტების განვითარებული სურათი. ავტორებს სურთ თავიდან აიცილინონ უზარალო მიმოხიზვების როლი და გზადაგზა შემეცნებითი ხასიათის მასალას დაეყვანიან. რეჟისორი შ. ჩაგუნავა არ ცდილობს მონტაჟით რაიმე განსაკუთრებული ეფექტის შექმნას, იგი უფრო დიუნჯი თხრობისკენ მიისწრაფობს. მაგრამ რამდენად მიზანშეწონილი იყო პროლოგისა და ეპილოგში მსახიობის შემოყვანა? ვფიქრობთ, სურათის კომპოზიციურად შეკვრა სხვა, უფრო გამართლებული ხერხითაც შეიძლებოდა. მიუხედავად ავტორების სწრაფისა — ყოველ კურორტზე შენიშვნის და აღბეჭდონ მხოლოდ მთავარი, დამახასიათებელი, ფოლმე მაინც ერთფეროვნების დაღი აზის ამასთან, ფაღლში გვექმათ ისიც, რომ სურათში მომეტებულად არის ნაჩვენები წყაროები, წყალი...

მრავალი დიდებული ხუროთმოძღვრული ძეგლი ვერ გადაურჩა ჭამთა სივეს. ბევრმა კი ჩვენამდე მოიტანა ქვაში გამქალაქებული ადამიანის სასულიერო ძეგლი ძალი, მისი სწრაფვა სინათლისაკენ, სილამაზისაკენ. შთამომავლობამ ჩამოაიკლა მათ მიეწეუბის მძიმე მტკვარი და ჩვენს წინაშე მთელი ბრწყინვალეობით აღსდგენენ „ფორუმ რომანუმ“ და კოლიზეუმი, ათენის აკროპოლი და ტრაიანის კოლონა, ეგვიპტური პირამიდები და ჩინური პოკოლები... მათ შესახებ ბევრი დაიწერა. მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ერთ-ერთებისა და ვიწრო სპეციალისტებისათვის იყო ხელმისაწვდომი. კინომ კი მსოფლიოს მატერიალური კულტურის ძეგლები თვალსაწივედ აჩვენა მილიონებს. სამწუხაროდ, კინორეჟისორმა „გელათი“, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორ ლანა ლოლომერიძის პირველი ნამუშევარია, არც ერთი ფილმი არ მოეცაოვებოდა ქართული ხუროთმოძღვრების ცალკეული ძეგლის შესახებ. ყველა გულისტყვილით გრძნობდა ამ ნაკლს. და აი, ეკრანი გაანათა სანათლის მკრთალმა შუქმა. გამოჩნდა ჩვენი წარსულის მრავალმეტყველო მათიანის — „ქართლის ცხოვრების“ ერთი ფურცელი, თითქმის მას კინოულონებს, გაისმა დიქტორის დიუნჯი ხმა: „მოივინა დავითმა აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა ადგილსა შეენიერისა და ყოვლითურთ უწყალოდ, რომელსა შინა ვითარცა მეორე ცა ვარდაცაჲრა ტაძარი... ხოლო სახელი მისი...“ აქ წყდება დიქტორის ხმა და ეკრანზე ინთება ქართული ორნამენტები და მშვენივლი წარწერა — „გელათი“.

ფილმის ავტორი შეგნებულად ურყავს „აკადემიზმს“, რომელიც ხშირად მოსაწყენს ხდის ასეთ სურათებს. მას ნაწარმოები გაუზარებია, როგორც სადიდებელი სიმღერა იმ უზარალო ადამიანებისა, რომლებსაც წლი-



- კადრები კინორეჟისორებიდან:
1. „სახაბრო იალაღებზე“ (რეჟისორი ო. კიუტელი).
 2. „წაღებუბო“ (რეჟისორი ვ. ალიაძე, ოპერატორი მ. ნავარტი).
 3. „სადაც გეგნებთ“ (რეჟისორი შ. ჩაგუნავა, ოპერატორი ლ. არზუმაზი).
 4. „მეექვსე მსოფლიო ფესტივალზე მოსკოვში“ (ავტორი-ოპერატორი გ. ასათიანი).
 5. „სახაბრო იალაღებზე“.



კადრები კინონარკვევებიდან:

1. „სვეტიცხოველი“ (რეჟისორი ო. ჭ. ჟრელი, ოპერატორი ა. სემიონოვი).
2. „სადღე ვენებოთ“ (რეჟისორი შ. ჩაგუწავა, ოპერატორი ლ. არზუმანიოვი).
3. „სვეტიცხოველი“.
4. „მეცხეველი“ (რეჟისორი ვ. ჯანაშიანი).
5. „მტკვრის ველაკვლი“ (რეჟისორი ი. კანდელაკი, ოპერატორი ა. სემიონოვი).

თი-წლებით მაღალ ფერდობზე თავიანთი ზურგიით ამოჰქონდათ მძიმე ტვირთი, იმ შესანიშნავ და თამბაშალ ხუროთმოძღვარზე, ვინაც ააგო უფლის ტაძარი გელათისა და სახსენებლად სახელიც კი არ დაეკვიტოვა. ფილმი პირველი კადრებიდანვე გიპყრობთ. აი, ფერდობზე აღმართული ყვალვი ეკლესია — გელათი. შესცქერით მას და ვერაფერზელია არ დაეთასებით ერთი მივგაზურის სიტყვებს, რომ ისტატს, ვინც ეს დიდებული ტაძარი ააგო, იგი გაუაზრებია როგორც მხატვრისა და მონუმენტალური მემორიალის, რომ მის შემოღობვითა და მხატვრებისა და მოვლებისათვის შეურჩევია ადგილი.

ფილმი გვაცნობს გელათის მთელ ანსამბლს — ძველის ისტორიას, არქიტექტურას, მის ინტერიერს, ძირითად დეტალებს, სალოაროს, რომელიც ერთ საგანძურთა დასახიზნავი ადგილი იყო, აკადემიის აი, გელათის საეკლესიოების კონქის სახელმძიმეველი ფერადი მოზაიკა, სხვადასხვა დროს შესრულებული ფრესკები, მეორომეტე საუკუნეში მოხატული გელათის სახარება, დიდოსტატ ოქრომქადაგებლების — ბექა და ბემქენ ობიზარების მიერ მოქმედი წყაროსათვისა და ბერთის სახარებები, ხახულის ღვთისმშობლის სწორუფარია ხატი. ავტორები იფაღისწინებენ კინოს სპეციფიკას და მსხვილი ალბანებით აღლოს გვაცნობენ მასზე მოთავსებულ უნაკალურ ქართულ ჯემებსა და ორნამენტებს, ოქროს ტინრული მიხაძერის დეტალებსა და მისი დამზადების ტექნიკას... აი, საფავი დავით აღმაშენებლისა, ვინც ვერ მოესწრო გელათის დასრულებას და „წარუყა მისთვისცა ტყვილი სამარბოვს“. მეფე თავისი სურვილით ტაძრის კარიბჭეში დაუსაფლავებიათ, რომ ყოველ შემსვლელს მის მკერდზე გადაერა... ეს ეპიზოდი, რომელიც ორმაგი ექსპოზიციებით არის შესრულებული ფილმში ცველატე ემოციურია: დავითის საფავის ქვის ფონზე ლახდებივით გადავიღიან სხვადასხვა ეპოქებისათვის დაბახასიათებელი ფეხსამოიანი აღმიახები. შვირული შთამომავლები მორიდებით მოიკვებენ საფავის ქვაზე. ამ დროს პირველი გამოქაზილივით ჩაჯვსით დიქტორის სიტყვები: „ასე მისდევდნენ საუკუნეს საუკუნენი, ჟამი ჟამს ცვლიდა, დღეს-საღამო, ზამთარს-ზაფხული და ხამო-ჯებმა გადამალეს წარწერა ქვისა...“

კინონარკვევით „გელათი“ ვერანზე გადაიშალა „ქართლის ცხოვრების“ ერთი უღამაზესი ფურცელი. მეორე არის რეჟისორ ოთარ ჭიაურელის მიერ მწერალ ლევან გოთუას სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმი — „სვეტიცხოველი“.

„ხეობრძულს წყალი მისგამს, ქვაც იქიდან მიზინლია... კიოც იქვე გამომიწვამს — მცხეთა ისე ამივია... მთელი ერი მხარში მიღვას — მიტომ კარჯი ამივია“

ვის არ გაუკონია საქართველოში ეს სიმღერა დიდოსტატ არსლუციძეზე, იმ გენიალურ ხუროთმოძღვარზე, ვინაც უკვდავების სული შობაზეა სვეტიცხოველს — ამ „ცაში ბატორცინი სიმფონიის ლოლებისას“.

„ხელი მონისა არსუკიძისა... შეურდეთ... ამ ხელმა აამეტყველა სვეტიცხოველის ქვა... ნახეთ ძალა მისი მადლისა!“ — გვიწვევენ ავტორები. ქვანამოკვეთილ ხელს წაფენია ჩუქურთმისმჭერელის ცოცხალი ხელის გამოსახულებს, ისმის მონოტონური კაკუნი, ხმას იღებს ქვა... ამით ავტორები თითქმის სასულდგმულბენ მასალს და ერთგვარად განაპირობებენ კიდევ იმ ლირიკულ განწყობილებას, რომელიც ბოლომდე გასდევს ფილმს. რეჟისორ ოთარ ჭიაურელს სურათი გადაწყვეტილი აქვს როგორც მცირე ფორმის პოეტური ნაწარმოები. ერთი განწყობილობით არის გადაღებული კადრები (ოპერატორი ალექსანდრე სემიონოვი, მანვე შესანიშნავად გადაღო „გელათი“) და ასეთივე განწყობილობითვე არის დამონტაჟებულიც. ამასთან მათ მხედველობიდან არ რჩებათ ფილმის შემეცნებითი მხარე — გვიჩვენებენ ძველის მხატვრულ-არქიტექტურულ სიღაღეს, კინოს ენით იძლევიან მის ყოველმხრივ ინტერპრეტაციას, განვიმარტავენ ხუროთმოძღვრის განხორციელებულ მიზანსწრავას. რეჟისორის ოსტატობა და გემოვნება სწორედ იმით გამოიხატა, რომ იგი ყოველივე ამას ერთ მხატვრულ ჩარჩოში აქცევს, არ არღვევს საერთო ლირიკულ განწყობილებას, არსად დისონანსი არ შეაქვს. სამაგიეროდ, დიქტორის ტექსტი, რომელსაც უნდა ითქვას, არც ხატოვანება აქლია და მეცნიერულდაც ზუსტია, ამოვარდნილია ამ საერთო განწყობილობიდან, მას ავტორი თითქმის ვერ გრწმნის. იგი სცილდება გამომსახულების პოეტურ ჩარჩოებს და ისეთი წარმოდგენა გრჩებათ, თითქმის ტექსტი სხვა ფილმისათვის დაუწერიათო. ეს კი საგრძნობლად უშლის ხელს მაყურებელს ნაწარმოების ერთიანი განწყობილობითი აღქმასში.

დიდი მხატვრის მახვილი თვალათვლით წერს კონტრანტივ გამასხურ-ელი სვეტიცხოველზე: „ღლით ხელითაფარია იგი, მოუღალავი მზით ვამუქეული, შეღამებისას, ოქროვრებიანს, ხლოთ მწუხრის შემოდგომისას, თუ ვარსკვლავიანმა ცამაც დაადგა თვლი, ცას მიეჭრება მისი მრულე პარმონიო“

ადვილი ნაზების ზესწრაფვა". რეჟისორისა და ოპერატორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ეკრანიდან მაყურებელი გრძნობს ამ მრავალსახეობას სვეტიცხოვლისას.

ქართული დოკუმენტური კინო ამაზე არ უნდა შეჩერდეს. ეკრანზე გამოჩენას ელიან "ქართლის ცხოვრების" სხვა დიდებული "ფურცლებიც" — ჯგერა და წრომი, ოშკი და კაცხი, ნიკორწმინდა და სამთავისი ვაჩიძა, და უფლისციხე და კიდევ მრავალი ბრწყინვალე ნიმუში ქართული მატერიალური კულტურისა.

დოკუმენტური კინოხელოვნების ოსტატებს შორის ხშირად ამტყდარა კამათი იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა აისახოს ეკრანზე წარსული, როგორ ვაჩვენოთ ფაქტები, რომლებთანაც წელიწადები გვაშორებენ. სამართა კინოთეორის ტიპამ უარყო ინსცენირების მეთოდი. ამ ხშირეც საინტერესო იყო რეჟისორ ოთარ ჭიაურელის კინონარკვევი „საზამთრო იალაღებზე“. მან ფართოდ გამოიყენა ფილმთექანი დაცული მრავალი კადრი, რომელიც ათეული წლის წინათ არის გადაღებული. ამით რეჟისორმა შესძლო დოკუმენტური ნიშუსტით აესახა საქართველოს მეცხვარეობის ამჟამად და წარსულიც. საინტერესოა კინონარკვევის კომპოზიცია, მისი თხრობის ხერხი:

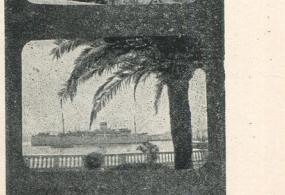
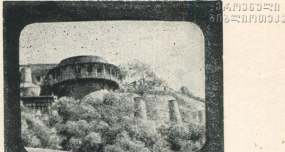
„ბევრი უსახავს ნაბადას ავი დარი და დარია“... ქართველი მეცხვარის ძეგელი სიმღერა ჩაესმის ყურით სახელმოხვეცი მღვთელ მწყემსს შიო ნახლაძეს, რომელიც ახლა ცხვრით დატვირთული, კონტეინერებულ ავტომანქანის კაბინაში ზის და გზას გასცქერის. მას ნახევარი საუკუნე ცხვარი გაუტარებია, ორმიწიფხუთჯერ ფეხით გადაუტარავს ჯვრის უღელტეხილი, დარიალის ვიწროები, ნოღაის გამლილი ტრამალები, ახლა კი ამ გზაზე ყოველი ჩირკი, ყოველი ლოდი ბევრს, ძალზე ბევრ რამეს ასხენებენ... და ამ დროს მის სახეზე მართლაც ფერებზეთ გადაიბრუნენ ძველი კინოკადრები, რომლებიც ასახვენ, თუ რა ვაკაცურად ებრძოდნენ ქართველი მწყემსები ვაგველი სტიქიას, როგორ ეცემოდნენ ხრიოც ადგილებში მშვიდი და ძალაგამოღებული ცხვარი, განსაცდელი, განსაცდელი ყოველ ნაბიჯზე — კლდის აპარალებთან, ამობოქრებულ მდინარესთან...

ასე მოხერხებულად, ორმაგი ექსპოზიციების ზომიერად გამოყენებით გვიხატავს რეჟისორი საქართველოს მეცხვარეობის წარსულსა და აწმყოს კონტრასტულ სურათებს. კინონარკვევის ღირსება ის არის, რომ იგი ერთი უბრალო ადამიანის საშუალებით მღვდელვარ და დამაჯერებლად მოგვიტარებს ქართველი მწყემსების ყოველდღიურობაზე, მათ საქმიანობაზე და ყოფა-ცხოვრებაზე. ძუნწ, მაგრამ კონკრეტულ და მართალ კადრებში მოქმედობს საქართველოს მეცხვარეობის განვითარება, ნაჩვენებია როგორ თანდათან უმსუბუქდებათ შრომა მწყემსებს, როგორ ეზიარებიან კულტურას, იზრდებიან ინტელექტურად. ავტორები გატაცებული არ არიან ეგზოტიკით, უბრალოდ აღაზროს სურათების ხატები, ისინი დამახასიათებელი დეტალები შეჩვენებენ წინ სწევნ ზეინ რესპუბლიკის მეცხვარეობის ტიპიურ თვისებებს და ამით ნაწარმოებს ერთჯერად ეროვნულ კოლორიტს ანიჭებენ. ფილმი აგებულია თავისუფლად, მოთხრობის მსგავსად, გიზიდავთ გულწრფელობით, მანკივლოვანულად შეჩრეული მართალი დეტალებით. ისე გეჩვენებთ, თითქოს ეკრანის ფანჯრიდან შესცქერიოთ ცხოვრების მრავალფეროვან ცოცხალ სურათს. სწორედ სინამდვილის ეს უპრეტენზიო ხატვა და სისადავე გამახსოვრებელი ამ მცირე ზომის „ტილოზი“ ასახულ ადამიანებსა და ისტუაციებს...

მეორე სურათი — „მეცხოველეობა საქართველოში“ (რეჟისორი ვ. ალავედი) ამავე თემაზეა აგებული. ნაწარმოებში ყურადღება გამახვილებულია ისეთ დეტალებზე, რომლებიც დამაჯერებლად გადმოგვცემენ რესპუბლიკის მეცხოველეობის ძირითად მხარეებს. ლაკონური, დამახასიათებელი შტრიხებით არის დახატული სოფლის ადამიანთა შრომა, ყოფა, გართობა. მასში შეიმჩნევა ავტორთა ტენდენცია — დაგვიხატოს საკომპლერნო სოფლის ყოველდღიურობა. ისინი ექმნიან ისეთ კადრებს, რომლის იქითაც იგრძნობა მეშინაობის ცხოვრების სუნთქვა, მაჯისცემა.

კინონარკვევი ბევრია რეპორტაჟული დეტალები, შემჩნეული ადამიანთა შრომისა და ყოფაში. სწორედ მათი საშუალებით იქმნება ცხოვრების ცოცხალი სურათი, გამახსოვრებელი ადამიანები. ისინი უშუალოდ გამოიჩინიან, ასეთია ღამის სურათები ფარეზში, მწყემსების გართობა მიწეში, საღამურითა და ტაშ-ფანდორით თვითრად გათუელი ღამე. მაგრამ ფილმის ყველაზე რთილ ღირსება მაინც ის არის, რომ მასში კარგად იგრძნობა საქართველოს მეცხოველეობის თავისებურება, მისი თვითმყოფადობა. დამაჯერებლობა კი მდგრადია არა დეტალების კომპლტარეკმა, არამედ თვით გამოსახულებით, მისი ყოფით...

ცხოვრება სასევა ყოველდღიური ღირსშესანიშნავი მოვლენებით, იგი ყოველდღიურად წარმოიშობს ახალ გმირებს. ეკრანზე უნდა აესახათ ისინი, მათი საგმირო საქმეები. დოკუმენტური კინოს ოსტატებმა თავიანთი გულის-დღეითვე უნდა აუწყონ ცხოვრების მაჯისცემას, თუ სურთ ღირსებით ატარონ ჩვენი ისტორიული დღეების კინომემატიაზეა სახელი.



კადრები კინონარკვევიდან:

1. „მეცხოველი ქალაქის ვაზაფხული“ რეჟისორი ი. კანდელია, ოპერატორი ო. დეკანოზიძე.
2. „აღხაზეთი“ (რეჟისორი შ. ჩაგუნავა, ოპერატორი ლ. არსუშანიანი).
3. „სვეტიცხოველი“ (რეჟისორი ო. ჭიაურელი, ოპერატორი ა. სემიონოვი).
4. „მეცხოველი ქალაქის ვაზაფხული“.
5. „მეცხოველის ზეინი მოსკოვში“ (რეჟისორები შ. ხომერიკი და შ. ჩაგუნავა).



„სასკოლო პოლკა“ (ბავშვთა საბალეტო წრე)

სალამოვით, მუშაოვის უამღებ

რიმა ლეზგიელი



ალხური ხელოვნება თავისი განვითარების დასაწყისში ერთგვარად შეზღუდილი იყო პირობითობით. დღეს მის წინაშე უსაზღვრო შესაძლებლობა გადართვა. იგი ისწრაფვის სინათლისაკენ, მშვიდობისაკენ, ყოველივე იმისაკენ, რასაც ადამიანისათვის ბედნიერება და სიხარული მოაქვს. მხატვრულმა თვითმოქმედებამ შექმნა დიდი, ცხოველმყოფელი ხელოვნება, სული შთაბერა სიტყვის, ფუნჯის, მუსიკის, ცეკვისა და საჭრეთლის მრავალი ოსტატის ნიჭს.

და როგორც წარმტაცი ყვავილნარის ყოველ ნერვს, ყოველ პატარა ბუჩქს სათუთად და ფაქიზად უფლიან, ელოლიავენ, ასევე ჩვენში სიყვარულით თავს დასტრიალებენ. მუღამ ზრუნავენ ნიჭიერ ახალგაზრდობაზე, მის შემოქმედების ზრდასა და დაგაკაცებაზე. აი, თუნდაც მაუღ-კამოლის კომპინატის ჭაბუკები და ქალიშვილები ეს ხალხით, სიცოცხლით აღსავსე ახალგაზრდობა ყოველდღიური მუშაობის შემდეგ, მთელი გულით ეძლევა თავის საყვარელ საქმეს — მხატვრულ თვითმოქმედებას.

დილიდან საღამომდე კლუბის დარბაზიდან ისმის ჩონგურზე შესრულებული ქართული ემხიანი მელოდიები, ხან ნარნარი, ხან კი მგზნებარე ქართული საცეკვაოები, პატარა გოგონების და ბიჭების ზოგჯერ მშვიდი და ნაზი, ზოგჯერ კიდეც მხიარული, ხალისიანი სიმღერა. ისინი პროფესიონალები არ არიან, არც აქვთ ამის პრეტენზია. მაგრამ როცა მათ კლუბში შესცქეროთ, ასე გგონიათ მხოლოდ ხელოვნების სამყაროთი ცხოვრობენ და სუნთქავენო.

აი, კომპინატის თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული წრე, რომლის ხელმძღვანელია ოთარ პაპიტაშვილი, იგი თვითონ მხატვრულ თვითმოქმედ წრეებში დავაყვაცდა, ისეთი ოსტების მეფალყურებით, როგორც კონსტანტინე ჩივაძე, ჯანო ბავრატიონი, გიორგი დარახველიძე არიან. დღეს კი უკვე ახალგაზრდობის ორი მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატია და ახლა მთელი გატაცებით, სიყვარულით უზიარებს ახალგაზრდებს თავის შესანიშნავ გამოცდილებას.

აი, როგორ უხსნის იგი მოყვარულებს ქალთა თუშური ცეკვის სიუჟეტსა და ხასიათს:

სცენა ა. კობაღის პიესიდან „ველა დავარაგ“ — დრამურის წერებში: ნ. გაბინაშვილი და დ. გოგოლაძე



სცენა ა. წერეთლის პიესიდან „ბუტიაობა“ — დრამურის წერებში: ნ. ანდლუაძე და დ. გოგოლაძე



— წინათ, როდესაც მამაკაცები საომრად ან მოებში სამწუკმაოდ მიდიოდნენ, ქალები იკრიბებოდნენ. აიგანზე გამოქონდათ საკრავები, წრეს მკრავდენდნ და ცკავდენდნ, ან წვილ-წვილად, ხან თიხეულადა. ისინი მოძრაობით პაძედნენ თავიანთ მეგობრებს, მათ გვაკაცობს, რაინდობას, სითამამეს. ზოგჯერ წუთით შეჯგუჯულბოდნენ, ერთმანეთს კილადნენ. ფინალში კი მათ კვლავ მხარდახმარ მდგომით ვედავთ, თავიანთ სატრფოებს ელიან... გასაკენია? დავიწყოთ!

პატარავილი არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც კომბინატის მუშა-მოსამსახურებთან მუშაობს. ცაქმა რომ თქვას, ქორეგრაფიული წრე აქ მის მოვლამდე არსებობდა, მაგრამ... ახალგაზრდები ერთი ილითის შესწავლასაც კი ვერ ასწრებდნენ, რომ ხელმძღვანელი საღდაც იასრებოდა... შემდეგ კვლავ ახალი მასწავლებლის ძინა, ლოდინი. მარამ ასეთმა „გასტროლებმა“ ახალგაზრდებს, სახელდნიეროდ, გული ვერ აუტრუნეს, მონდომებით სწავლობდნენ, ხეწურდნენ ისტატობას.

უფროს მეგობრებს არც პატარები ჩამორჩნენ. პირიქით, უშუალოდ და მკუნებარებით, წარმოიდგინეთ, რეპერტუარიც კი „ჩარავენ“ მათ. ნორჩობის ყოველ მოძრაობაში უზარალოება და გულმტრავილება, უსაზრგო ცნობისმთავრება გამოსტვივონ. ამიტომაც მათი ხელმძღვანელები ახალგაზრდა ქორეგრაფი ღრმძინდა ბაუტრაქი არა ერთხელ ჩავიჭრებულა: აქვს თუ არა უფლება მათი ასაკიანთის, მათი ხალასი ბუნებებისათვის შეუფერებელი ცქცევები ასწავლის პატარებს? მართლაც, სხვა კალმებსა თუ კულტურის სახლებშიც ასეთი მდგომარეობა, იქაც ცეროდენდნი სსსიყვარული პოვიას — „ქართულს“ ასრულებენ, მაგრამ ეს რა შევალავთ?

— მაგრამ არ უნდა დავფიქრდეთ ამასე. — ამბობს ახალგაზრდა ქორეგრაფი. — აი, თუნდაც ცკცვა-ქართული, რამდენად შესაფერისია იგი პატარებისათვის? — ვაჟი, როგორც კი გადადგამს პირველ ნაბიჯს, როგორც კი გავლის ხელებს, ჩვენს წინაშე უნდა წარმოსდგეს გუნებარება. მაგრამ თავდებული პაბუკი, რომელიც მომბინძურა ლინდით მიერთდება თავისი რჩელასკენ, მოწყობითი, თავის დახირთი სოხვს — საცქვარად გამოიმჯავიო. გოგონა თიანხმება და ვედივით ყუბომოღერებელი, ხელის მტვირის ნაბი მოძრაობით გაჯგმანდებს... იწყება სახარულ-სიყვარულის პოემა. ქალბავილი გრამოსს კაბუს ტასტატებს, ცკელებს, ცდობებს ხელიდან გაუსხლტეს ვაჟს. დიდი სიყვარულის მიუხედავად, ვაჟი მოწყობებული და მოკრამლებულია, იგი ჩონის კალთებით ქალბავილის ტანსამცვლელ რინდ შეხვასაც კი ვერ ბედავს. აი, ამ ლირიკულ და დიდი ტრალდივის ცკცვას ასრულებენ ჩვენი პატარებიც!

მაშ, ნუ გავიკლავთ პატარებს, თუ მათ ღრმად არ ესმით ამ ცკცვის მინასია, თუ მათი ხელის ან ვეხის მოძრაობა არც ისე რეალური და მითინია, თუ ზოგჯერ ბიჭუნა შემოტრიალებიას პარტნიორს ზურგს შეკეცვს და ჩონის კალთით ენება მის სამოსს. ისინი ბავშვები არიან და ნუ უსაყვედრებთ, რომ ცკცვის ღრის სახეზე არ აღსათამაშებთ ტრადიციების გამომხატველი საღვარის ლინდიო.

იქნებ, ვინმე შემოგვედავოს და გვითხრას: — რა არის ამასოი ცული? ამ ცკცვით ბავშვს აღრიდანვე ვუნერავთ ქალიშვილისადმი პატივისცემასო. არა, მეგობრობო, ეს საჭიროა და პატარებს ჩვეუდაც უნდა ვუქციოთ, მაგრამ სულ სხვა გზით. ამისათვის ცკცვა „ქართული“ არ გამოდგება. ამ ზომიერება, ტაქტიკა საჭირო და თუ გნებავთ, მოკრამლება თვითონ ცკცვის მინასიის მიმართ.

აბა, ნახეთ პატარები, როცა ოსურ, სეაურად და სხვა მასობრივ ცკცვებს ასრულებენ! რამდენად თამაშინ, გალაღლებულნი არიან! როგორ ცდილობენ ასანონ საქარეფობის ამა თუ იმ კუთხის ზეა-ჩვეულებანი, ხალხის ბუნება, ფიქრები, მისწრაფებანი! და ისინი კითხვა: თუ კი ჩვენმა ხალხმა ვაძვირავთ ისეთი ეროვნულ-საყვარული ხელმძღვანელები, რომელიც ვეკრატებს ნაირსახეობით, ყურადღებებით, პოეტურებით, ხოლო ჩვენმა ქორეგრაფებმა ხალხურ ფოლ-



ცკცვა „ჩინური“ (ბავშვთა სახალტო წრე)

კლორზე დაყრდნობით შექნენ მრავალი წარმატაცი ცკცვა-რომლებდაც მივლ მსოფლიოში ვაითიქვს სახელი, მაშინ რალა დაამავეს ბავშვებმა? რამგამ არ ცდობლობენ ქორეგრაფები შეისწავლიონ მოზარდის ბუნება, მათი მისწრაფებები და ვატკენებანი? ბავშვს თავისი სამავთო საცკვავო უნდა ჰქინდეს...

აი, თუნდაც, ავიღოთ აქვე, კომბინატთან არსებული ბავშვთა სახალტო თვიომოქმედი წრე, რომელსაც იური ზარეცი ხელმძღვანელობს. ნახეთ მათთვის შერჩეული რეპერტუარი: „სასკოლი პოლკა“, „წითელქულა“, „სამი გოჭი“, „სახემბრო პოლკა“, „ყვავილების ვაღსი“. ამ ცკცევში თქვენს წინ არიან პატარები თავიანთი სიყვარულით, ბავშვური გრძობებით. ისინი არ აჭარბებენ, არ მამავენ უფროსებს და არც დაძაბული არიან ცკცვის ღრის, რადგან ამ ნაწარმოებთა საძაყრის გვიგობი თვითონვე არიან.

დაამსახურებელი პოპულარობით სარგებლობს კომბინატში თვიომოქმედი სასტარტო თორეკტრი, რომელსაც საქმის დიდი მრავალრიდი და ენოზიასტა, ჯერ სულ ახალგაზრდა გელა ჩარკიანი ხელმძღვანელობს.

ახალგაზრდა მოუსკოსები თვიოდანვე სწორ გზას დაადგენ — შექმნეს ძირითადად ეროვნული ნაწარმოებებისაკან შემდეგარი რეპერტუარი. ჩვეულებრივ სასტარტო ორეკტრები თავიანთ კონცერტს რიტმულად სწრაფობენ, ხმეა ხმეარაბი ნაწარმოებით იწყებენ ხოლმე, ალბათ, თვიდანვე მსმენელთა „ხელში აყვანის“ მიზნით. ამჯერად ეს ტრადიცია დარღვეული აღმოჩნდა. ჩანწლებული სცენიდან დარბავს ფინებდა აუჩქარებელი, ნაბი მაღლიდა. შემდეგ სცენა უერვად ნაოხდა და გაისინის ხალისიანი, საამო მანგი — სოლისტები ასრულებენ სინდერას თინლისზე ეს ნაწარმოები თვით ორეკტრის ხელმძღვანელს მკუთვინს.

ამაქვად ორეკტრის მომხდებელი აქვს საფე მეტი ნომერი. ამ არის სიმღერები პოპულარული კინოთემატიკიდან, აგრეთვე პროფესიული და თვიომოქმედი კომპოზიტორების სასტარტო ნაწარმოებები, რომლებიც აკაბო ბებრი ჩვენი მსმენელისათვის საკმაოდ ნაყნობია. აქვე გავსურს შეგირედით ამ ორეკტრის ერთ ნომერზე — ეს არის იტალიური სიმღერა, რომელიც ანსამბლის ხელმძღვანელის ეთერში ვადროცემისას ჩაუწერიდა, და ახლა მას თვიომოქმედი მუსიკოსები ასრულებენ. ალბათ, იგიონხავთ რისთვის დასტურდით: განა ჩვენ ყოველგვარ კარგი სიმღერა თუ საორეკტრო ნაწარმოები?

— როგორ არა, — ამბობს ორეკტრის ხელმძღვანელი, — მაგრამ მათ ხვრლად გამოოსტენს რალითით, ასრულებენ სხვადასხვა კოლექტივები და ჩვენს მაყურებელს უხე მობეჭდონ კიდევ მათი მოსმენა. ახალ სიმღერებს კი ჩვენი პროფესიონალი კომპოზიტორები უფასოდ არ იძლევიან. თვიომოქმედი კოლექტივს კი, აბა, სად აქვს იმის შესაძლებლობა, რომ კომპოზიტორებს სიმღერები დაუწე



თოს. პოდა, იძულებული გართ სხვადასხვა გზით შეეგვისოთ, განაახლოთ რეპერტუარი.

იქნებ ამიტომ არის, რომ სხვადასხვა კოლექტივები ერთსა და იმავე მიმდრეხვს ერთსა და იმავე საორგესტრო ხაწარმოებს ასრულებენ. ეს ქმნის ერთფეროვნებას. გამოსავალი კი უნდა შიონახოს! კულტურის საინსტიტომ, ხალხური თვითმოქმედების რესპუბლიკურმა სახლმა უნდა იზრუნოს თვითმოქმედ საესტრადო ორგესტრებზე. შეიძინონ და მათთვის გამოსცან სიმღერებისა და მსუბუქი ჟანრის სხვა ნაწარმოებთა კრებულები, უყიდურეს შემთხვევაში, ცალკეულ ნაწარმოებთა ნოტიბი მანცხ. მაშინ შედარებით იოლად გადაწყვეტა წამბაძეგლობისა და უხეხური თუ ფეკედოუცხოური სიმღერებით გატაცების აღმოფხვრის საკითხი.

ორიოდ სიტყვა ორესტრის კონფერანსიეზე. რატომ-ღაც იგი ზოგადია, ორესტრი კი თვითმოქმედია, იგი მამუდ-გამოლოს კომბინატის სახელით გამოდის. ამიტომ, ვფიქრობთ, მისი სახეზარო ნომრები თვითონ საწარმოს ცხოვრებინდა უნდა იყოს აღდგული. მაშინ მისი ყოველი სიტყვა უფრო ძვეერი, გამიზნული და, ცხადია, ქმედითი იქნება.

კომბინატში მეჩონგურეთა ანსამბლიც შეიქმნა და გულმოდინედ მეცადინეობს. რატომღაც, ამ ბოლო დროს, ასეთ ანსამბლს ჩვეს თვითმოქმედებაში ნაკლებ ყურადღების აქცევენ. ამიტომ კომბინატის ინიციატივა უთუოდ მისასაღებელია.

მიონდომებით და გატაცებით მუშაობენ მუშა ქალები მხატვრული ქარგვის წრეში, ეუფლებიან და საჭირო საოჯახო საქმეს. რა სჯობია, როცა შენ თვითონ ამოქარავ ბალიშისპირას, სუფრას, სახნის ხალთას, შენს გოგონას ფერად ძაგებით მოურთავ კაბას!

ლიტერატურული წრის წევრები ხომ განთქმული არიან მთელ კომბინატში! რამდენი ლექსი შეისწავლეს, რა გრძნობით და სიყვარულით კითხულობენ წრის წევრები ი. გრიშაშვილის, ჯ. ლუნიხიძის და სხვა მვერს გამოჩენილი პოეტის ლექსებს! საქართველოში პოეტებს რა დაღვეს და პოეზიას კომბინატის მუშა-მოსამსახურეებიც უხდიან ხარკს. რა ვუყოთ, თუ მათი ნაწარმოებები ცოტა გულუბრყველობა. ისინი გულწრფელად წვიენ, კამათობენ, მსჯელობენ და წრეს ხომ სხვა მიზანი არც აქვს — მთავარია მხატვრული გემოვნების აღზრდა.

მაგრამ ყველაზე მეტი ხალისი და სიცოცხლე მაინც დრამატული წრის მუშაობაში იგრძნობა. წრე მვერ ნიჭიერ ახალგაზრდას იზიდავს, და ეს განა ვასაკვირია? — იშვიათად მოიძებნება ახალგაზრდა, რომელსაც თეატრი არ უყვარდება. წრეს ახალგაზრდა რეჟისორი ანზორ ქუთათელაძე ხელმძღვანელობს. იგი გატაცებით და სიყვარულით ეიდება საქმეს. მან უკვე დაამთავრა მუშაობა ა. კობალაძის პიესაზე „ყველა დავკარგე“. ეს პიესა დაწერილია

შიო არაგვისპირელის მოთხრობების („ჩემი ზრდა“) არის, დურით“ და „მიწა“) მიხედვით.

ვინ მონაწილეობს წარმოდგენაში? — ხოლოთ ახლდულამ, მადის საამქროს ქვეოსტატი. იგი ისეთი გატაცებით, ამასთან, ისეთი ნომიერების გრძნობით კიბხულდობს ატორის ტექსტს, გვეგონება, დასტრატეგულიც უსახიზობია. ამავე საამქროს ქვეოსტატი ლიდა მადრადე მდიდარ გულხს — ისაკა ჯამაშვილს ანსახიერებს. მისი მეუღლის — ხიოს როსს ასრულებს ტექნიკური კონტროლორი ნანული სალექცეა. მას კომბინატში მატრო კარჯი თამაშით როდი იცნობდა, იგი ვახუშტი „მოკავშირული ახვეისს“ რედაქტორია, კომბინატის ვახუშტი „მასუღლის“ რედაქტორის მიაღვილა, წერს სკეტრებს, პატარა პიესებს. აი რას ამბობს იგი:

— სცენაზე იმიტომაც მოვედი, რომ მინდა ახლოს გავეცნო დრამატულ ნაწარმოებებს... სხნ უთუოდ დამეც. მარგა პიესების წერაში. თახაც. ეს ხოდა ვის არ იზიდავს!

...მათი ქალიშვილის თიკოს როლს ასრულებს მრეცხები ნინო გაბინაშვილი. საგანგებოდ აღნიშვნის ღირსია საქსოვი საამქროს ქვეოსტატის დათო გოგოლაძის მირ განსახიერებელი დათუ შრომისშვილი, რომელსაც არა მატრო თავისი ნაოფლადი წარათეს, კაცის მკვლელებს გახადა... დათო გოგოლაძე ამ როლს ასრულებს მართლაც, დამაჯერებლად. სასწორების შექმნებელი გურამ ხიტუაძე მოქაულს ანსახიერებს. იგი ამ დაღვეს ტექნიკური რეჟისორის როც არის და ის უკვე იღდნად ქარგად ეუფროს საქმეს, რომ მხირად აღარც კი სჭირდება რეჟისორის მითითება, იცის რა ღრის გახსნას ფარად, რა ადგენი გააშუქოს სცენაზე.

ბოლოს, მირიგე ელექტრის ლამარა მზარეული-შვილზე, ლაბორანტ ლამარა სულაძესა და მგეძლავ ციალა მშვენიერაზე ვთქვათ ორიოდ სიტყვა. მართალია, ისინი ამ პიესაში არ თამაშობენ, მაგრამ დრამატული წევრები ითვლებიან. ისინი სხვა პიესებში თამაშობენ, აქვთ მომავლის გეგმები. დრამატული გეგმები სხვა მონაწილე მყებს, არიან ისეთები, რომლებიც მათ რიგებში ჩადგომან უცხეობდნენ, ამიტომაც ნუ გავიკრძობთ, თუ ისინი რეჟიტიციის დროს დარბაზში ჩუბად შემოვლენ და კუბთეში მიმჯდარნი „შური“ შესცქერაან ბედნიერ ამხანაგებს...

ახლა მოდიოთ, წუთით შევიხედოთ ძაქსარავე საამქროში, ვახსოვდ დები ქისტარების — ცეკვა დაზგებთან. იგი არსებითად გამოირგნა უკვე ნანახისგან. აქ ახალი სამყარო გადაგმულება. და თუ მას თითების სუიტას ეუწოდებთ, ვგონებ, არც შევეცდებით. აი, დაზვის თაიიდან მიღის, სხვადასხვა მიმართულებით მიოკლაკუნება ფაფუკი მატყლის ათი წვერი. ადგილი წარმოსადაგებია, რაოდენი უნარია, მოხიერებულება, სისწრავე და სიხსტეა საჭირო, რომ ამ შვირფასი ნართის არც ერთი მისხელი არ დაიკარგოს, დროზე აიკინოს დაწინუნლ დაწე. და აი, სწორედ აქ იწყება თითების სუიტა. ამაშიც არა მატრო ვაქცეა მონიერებულობასა და სისწრავეს დაახანათ, — ქალის სინაზე და იფაქტირეც გამოსტევის.

იკითხებთ, ალბათ, რატომ შევეხებთ ამ საკითხს საგანგებოდ? თვითმოქმედებას თავისი, სხვებისგან განსხვავებული, სახე უნდა ჰქონდეს. ამ საქმეს ნამდვილი გულშემატკივრები გამოიჩნდნენ. მათ ქარგად უნდა შეისწავლონ კომბინატის ცხოვრება, მხატვრულად ასახონ მისი სახელოვანი კოლექტივის თავდადებული შრომა. მაშინ თვითმოქმედებაც უფრო მრავალფეროვანი გექნება.

გვემრავლოს ამ ფრად საჭირო ხალხური ხელოვნების შემოქმედთა რიგები, იმ ადამიანთა რიგები, რომლებიც საღამოობით, მუშაობის შემდეგ თუქც დაღლილი, მაგრამ ნაყოფიერი შრომით ქაყოფილი ხალისით იკრებინან კუბებში და მოუთმენლად მოვლიან წრის ხელმძღვანელის უკვე ნაცნობ სიტყვებს: აბა, დავიწყეთ!

საუბარი სპექტაკლის წინ. რეჟისორი ანზორ ქუთათელაძე დრამწრის წევრებთან



ხალხისა და ხელოვნების სამსახურში

ამირან ციციშვილი

„უზუნდარა“ საქორწილო ზეიმის ერთ-ერთი დამამშენებელი ცეკვა იყო საქართველოში, აზერბაიჯანსა და სომხეთში. მაგრამ მაჰმადიანურ პარამხანებში მხველანი მას ხალხის გასაქარებელდაც ცეკვადუნენ. ამ ცეკვით ქართველი ქალი გამოხატავდა თავის სულიერ ტანჯვას, როცა მას პარამხანაში აიძულებდნენ მირმანების მიყრბებული ვენებათა-ღელვა აღეცხნო. მაგრამ მის როცკაში სევდა უფრო გამოსჭვიოდა, ვიდრე სიხარული.

ამ ცეკვის ერთ-ერთი ბრწყინვალე შემსრულებელი იყო ნინო ციციშვილი-მირმანოვა. „ამ თამაში პარამხანების მხვეალთა განცდებთა ჩაქსოვილი, ხოლო სპარსეთის პარამხანებში ბევრი ქართველი ქალი იყო. მე ცეკვავე როგორც ქართველი ქალი, რთმელც დამწუნებულთა თავისი მშვენიერი სამშობლოს ბედით და ამასთან ვალდეებულია იცეკვოს მირმანების წინაშე“ — ასეთი განმარტება მისცა ამ ცეკვის შესრულებას ნინო ციციშვილმა.

ნინო ციციშვილი ბარონესა კლეიტ-მირმანოვას სახელით მოღვაწეობდა და პრესაც ასე იხსენიებდა მას. ძველ რუსულ ილუსტრირებულ ჟურნალეებში¹ ყურადღებას იქცევს კლეიტ-მირმანოვას შესახებ დაბეჭდილი წერილები და მისი ფოტოსურათები.

ხანდაზმულობით თემბშევერული ნინო თედორეს ასულს ბევრი საყურადღებო შოგონება შემოუნახავს; იგი ზედიზედ ყველა თითქოს დაუკერებელ საოცარ ამბებს, მაგრამ ძველი რუსულ-ქართული პრესა და შემორჩენილი დოკუმენტები ცხადყოფენ მის შოგონებათა ქეშმარიტებას.

ნინო 1881 წლის 17 ავისტოს დაიბადა ქარლში, — იქვე აღიზარდა და დაქალიშვილდა. დედამისი ციციშვილის ასული იყო. ნინომ პირველდაწყებითი განათლება სოფელში მიიღო და ცეკვაც იქვე ისწავლა. კალი იყო მისი სცენა და დღეობები — ქორეოგრაფიული სტუდია. უქმე და კვირა დღეებში თავმომწონედ ზაფარდობდა მოქისკაც გოგო-ბიჭებში, ხოლო სოფ. რუსში. ფერცვალობის დღესასწაულზე გაჩაღებულ ცეკვა-თამაში ნინო ცეკვა „ქართულის“ და „უზუნდარას“ შესრულებით გამოირჩეოდა.

მეფე ალექსანდრე მეორის მკვლელობაში მონაწილეობისათვის, ფლავი ბიძაშვილი ალექსანდრე კონსტანტინეს-ძე ციციშვილი იაკუტსკში გადასახლეს, ხოლო მამა — მოლიბერალთა ოფიცერი — ტომსკში, ამის გამო ნინო არ მიიღეს თბილისის კეთილშობილ ქალთა ინსტიტუტში. იგი სერბინსკ კერძო პანსიონში მიაბარეს, მაგრამ მალე გამოიყვანეს და დღის ნათესავზე — კ. ციციშვილზე დააქორწინეს.

ნინოს ოფიციალური დებიუტი შედგა 1901 წლის, რუსეთთან საქართველოს შეერთების 100 წლისთავის სადღესასწაულო მეჯლისზე, სადაც ნინო სპეციალურად მიიწვიეს საქვეყოდ. დიმიტრი აბაშიძის, რეზო ყარალაშვილის, ფლავიანოშვილების და სხვათა პარტნიორობით ნინომ დაამშენა დიდებული ნადიმი საუცხოო „ქართულითა“ და „უზუნდარით“. ამ საღამოს ნინოს ცეკვით მოიხიბლდნენ საბატოს სტუმრები, — საბერძნეთის დიდოვანი ელენე კონსტანტინეს-ასული, დიდი მთავარი მიხეილ ნიკოლოზის-ძე, გენერალი დოგორუკი-არტუტინსკი და მალაი წრის ქართველი საზოგადოება.

ნინო ციციშვილი მალე ცეკვების შესასრულებლად სცენაზედაც მიიწვიეს. 1912 წლის 14 მაისს ქართულად წარმოდგენილ რუბინშტეინის ოპერა „დომინო“ ქართული ცეკვები ნინომ და კ. ანდრონიკაშვილმა შესარულეს.



ნინო ციციშვილი

ვაზეთი იტყობინებოდა: „საუცხოოდ იცეკვეს ლეკური ბარონესა კლეიტმა და ანდრონიკოვმა“².

პირველი ქმრის ციციშვილის გარდაცვალების შემდეგ, ნინო კაპიტან მირმანოვის მითხოვდა და ქმართან ერთად გაემგზავრა ბეტერბურგს. აქ ქართული სათვისტომოს ორგანიზატორი ნინოს იწვევდნენ საქველმოქმედო კონცერტებზე, რომლებიც ღარიბ სტუდენტთა სასარგებლოდ იმართებოდა. 1914 წლის 12 იანვარს ბეტერბურგის საზოგადოებაზარო საკრებულოს დიდ დარბაზში საქველმოქმედო მიზნით გამართული ქართული საღამო-კონცერტის გამო „სახალხო ვაზეთის“ კორესპონდენტი „დამწერი“ იტყობინებოდა: „მოცეკვავეთა შორის აღსანიშნავი იყო ქ-ნი მირმანოვისა, რომელმაც, მართლაც, დიდის ხელოვნებით შესარულა უზუნდარით და ლეკური“³. თბილისის რუსული პრესა ვრცლად შეეხო ბეტერბურგის უნივერსიტეტთან არსებული ქართული სათვისტომოს გამგეობის ინიციატივით გამართულ ამ კონცერტ-მეჯლისს და ქებით მოიხსენია მოცეკვავე ნინო ციციშვილი-მირმანოვა. ვაზ. „ზაკავკაზე“ წერდა: „ჩვენმა თანამემამულემ — ბარონესა ფონ-ველისკი (მეუღლით მირმანოვამ) თავისი ცეკვებით საზოგადოება აღაფრთოვანა. მისი „უზუნდარა“ და მკვირცხლი „ნაურული“ განუყოფრებელია“⁴. აღმოსავლური მოცეკვავე-ბაიადერის კოსტუმმა და მაღალქუსლი-

¹ „Столица и усадьба“ 1915, № 34, стр. 17—18, „Солнце России“, 1914, „Огонек“, 1914, № 2, стр. 12, „Зритель“, 1918, № 11, стр. 8.

² ვაზ. „Закавказье“, 1912, 17/7.
³ ვაზ. „სახალხო ვაზეთი“, 1914 წ. 31 იანვარი.
⁴ ვაზ. „Закавказье“, 1914 წ. 28 იანვარი.



ნინო ციციშვილი ჯარისკაცებს შორის

ანმა ვერობულმა ფეხსაცმელმა ოდნავადაც ვერ შებაღაღა ცვივის ნაზათი, ტემპერამენტი. მკაცრი რეცხვებით (ა. შ.) ნინოს უწოდებდა ეროვნული იერი ხალხური ცეკვების შემსრულებელს.⁵

ქართული და აღმოსავლური ხალხური ცეკვების ოსტატი რუს ხელოვნათა საზოგადოებამ დაიახლოვა და ხელოვნების დარბაზში გაიმართა საღამო-მეჯლისი პეტერბურგში საავსტრალიულ და რუსული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პატრიატემა. საბატო სტუმართა შორის იყვნენ რუსული სცენის დიდი მოღვაწენი: კ. სტანისლავსკი, ი. მოსკოვინი, ვ. კაპალოვი, ო. კონიერ-ჩეხოვი, ცნობილი მწერალი ა. კუპრინი და სხვ. საღამოს ნინო ციციშვილი-მირიანოვაც ესწრებოდა. მან ირმათი ოსტატობით თიამაშა "უზუნდარა" იმ კოსტუმით, რომლის ესკიზი ფრეგში სპეციალურად შეასრულა მხატვარმა ს. სულდვიცმა. ჟურნალმა "ოგონიოკა"⁶ გამოაქვეყნა ამ საღამო-კონცერტის საერთო ფოტოსურათი და მოცეკვავე ნინოს პორტრეტი წარწერით: "მაღალი საზოგადოების სათაყვანო ბარონესა ნ. ფ. კლესიტის ასრულებს მოღვინებულ აღმოსავლურ ცეკვას".

წარმატებამ ნინოსათვის უცხოეთის სცენაც ლამის მიასწავლომი გზადა. გაემგზავრა კიდევ საავსტრალიულ ინვალისისკენ, მაგრამ კარლსბადში პირველმა მსოფლიო ომმა მოუწყო და ლონდონის ნაცვლად ინტერნირებულია ბანკში მოხვდა. გერმანეთი ტყვეობიდან დახსნილი და ჯარისკაცის ფარავში გამოყოფილი ნინო მეფის არმიამი აკრძალულ ლიტერატურასა და პროკლამაციებს აერცე-

ლებდა. ნინო ჯერ კიდევ 1905 წელს დაუახლოვდა რევოლუციონურ ორგანიზაციებს, აწვიდა რევოლუციონერებს იარაღსა და ფულს. დემონსტრაციების აქტიური მონაწილე იყო და ყაზახთა მათრახიც იყენა. ორჯერ სახლი გაუხსრიკეს და სახელმწიფო ბინიდაცა გაასახლეს.

ნინო ციციშვილის ასეთი მოღვაწეობის შესახებ საყოფადღებო ცნობებია შემონახული საქართველოს ცენტრალურ ისტორიულ არქივსა და თბილისის მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის პარტარქივში. სსრ კავშირის ცენტრალურ ისტორიულ არქივში დაცულ პოლიციის დეპარტამენტის დოკუმენტებში პირდაპირა ნათქვამი, რომ 1905 წელს ნ. ციციშვილი "სამსახურს უწევდა მებრძოლ რევოლუციურ ორგანიზაციებს, სხვადასხვა სამუალებებით მოულობდა ვაზნებს, მიქონდა რევოლუციურ კომიტეტში". პოლიციის დეპარტამენტის 1911 წლის სექტემბრის ანგარიშში ნ. ციციშვილი მოხსენებულია, როგორც რსდმპ-სთან მჭიდრო კონტაქტში მყოფი პიროვნება.

პირველი მსოფლიო ომის წლებში მეუღლის (შტაბს-კაპიტან მირიანოვის) მონახულების საბაზით, კავკასიის გრენადერთა საარტილერიო ბრიგადის ხშირი სტუმარი იყო. არალეგალური ბოლშევიკური ორგანიზაციის დავალებით ნინო ავრცელებდა რევოლუციურ ფურცლებს, ბროშურებს; პეტერბურგიდან ფრონტის ხაზზე გადასწონდა პროკლამაციები და რუს მეომრებს გერმანულ ჯარისკაცებთან დამძიმებულისკენ მოუწოდებდა. ესეც იყო მიზეზი იმისა, რომ კავკასიის გრენადერთა საარტილერიო ბრიგადა ერთ-ერთი პირველი მიემხრო რევოლუციას.

მიუხედავად ღრმა კონსპირაციისა, ნინოს საქმიანობაში ეჭვი შეიტანა ფრონტის ობრანკამ. პეტერბურგის სამხედრო ოლქის შტაბის უფროსი 1916 წლის მარტში პოლიციის დეპარტამენტისკენ იხოვდა ცნობებს ნ. ციციშვილზე-პოლიციის დეპარტამენტი კი უპასუხებდა: "უკანასკნელ დროს მიჩინაწოვა ცდარობა და განებრძოლ მუშაობა და ურთიერთობა სოციალ-დემოკრატიის მთავარ მუშაკებთან".⁷ ო. სხვათა შორის 1915 წელს ნინო ქ. სულდვიცმა შეზღადა და დაუახლოვდა ნიკო ბაგრატიონს (ბერს), რომელიც ვენ. მიმჩენვის სამოქალაქო ადიუტანტის მოვალეობას ასრულებდა.

ნინო ოსტატურად ათავსებდა ურთიერთთან არალეგალურ მუშაობას და სასცენო მოღვაწეობას. ფრონტზე რევოლუციის საქმეს აკეთებდა, პეტერბურგში კი ცეკვავდა, ხელოვნებას ემსახურებოდა და შემოსავლით ცხებებში გამოიმწყვდელ რევოლუციონერთა ოჯახებს ეხმარებოდა. მისმა ცეკვებმა კომპოზიტორ კონსტანტინე ლდოვის ყურადღება მიიქცია. ამ ცნობილმა მუსიკოსმა ნინოს ორი ნაწარმოები მიუძღვნა და 1915 წელს გამოაქვეყნა კიდევ: "ქართული ცეკვა" № 1 და 2 ("რუსიზიკა") და "ლუ სერპან" (გველი) "უზუნდარას" მოტივზე.

ოქტომბრის დიდმა სოციალისტურმა რევოლუციამ ნინოს პეტერბურგში მოუსწრო. ხალხს წინაშე რევოლუციური დამსახურების გამო ნინო ლიტენინის რაიონის პირველი რევოლუციური კომიტეტის პრეზიდიუმში აირჩიეს. ჩეკომის დავალებით, ხშირად დადიოდა ბოლშევიკების მთავარ სამბროლო შტაბში, სიდაც ი. ბ. სტალინის მიერ პირად და მიცემული საკომალური საშვითი შედიოდა. აქვე, სმოლნში ნახა ვ. ი. ლენინი და გუცენო ა. ვ. ლუნჩარსკის, რევკომის დავალებით, გახსნა პირველი მუშათა სასადლო ლიტენინის რაიონში. იმ ხანებში ნინო არც ხელოვნებას ივიწყებდა და სამხედრო ნაწილებსა და სხვადასხვა ქალაქებში საავსტრალიულ მიგზაურობდა.

1918 წელს პეტერბურგში სასკის რაიონის სამხატვრო თეატრში (ყოფილ აპლენდი-პალასში) თავისივე ინიციატივით გამართულ საღამო-კონცერტზე სახალტურ ნომრებს ასრულებდა. იმავე წელს კიევის თეატრული ე. წ. "ბი-ბა-ბოს" სცენაზე წარმატებით გამოდიოდა კავკასიური ცეკვებით.⁸

⁵ გაზ. "Закавказская речь", 1914 წ. 25 იანვარი.
⁶ "Огонек", 1914, № 2, стр. 12.

ნინო ციციშვილი ფრონტზე



⁷ Справка МВД ГАУ ЦГНА, СССР, 21/IV 1960 г. N—R—23.
⁸ იხ. ჟურნალი "Зритель", 1918, № 11, გვ. 18.

ქართული ხალხური საჩითავენი

გერცელ ჩაჩაშვილი



ნინო ციციშვილი ცეკვავს „უხუნდარას“

მკერძობა წარმოების ერთ-ერთი უძველესი დარგია, რომელიც ჯერ კიდევ პირველყოფილ-ემური საზოგადოების წიაღში ამოცნდა, როცა ადამიანმა ქსოვა ისწავლა და საამისო შრომის იარაღები შექმნა. ქართული ხალხური ფეკერების შესწავლა ცხადყოფს, რომ ხელოსნობის ეს დარგი ფართოდ იყო წარმოდგენილი საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში, რომ მას მდიდარი ისტორიული ტრადიცია აქვს. საქართველოს მიწა-წყალზე დღემდე ამოჩენილ ქსოვილთა ნაშთებიდან ცნობილია სელის ქსოვილების ფრაგ-მენტები-ნაეთლედიან (ძვ. წ. XII-XI ს. ს.), კოლხურ ფულთან ერთად (ძვ. წ. IV ს.), ბამბისა და შალის ქსოვილების ნაშთები დამანისიდან (ძვ. წ. IX ს.), აბრეშუმის ქსოვილის ნაშთი სამთავროდან (II ს.) და შრავალი სხვა ძეგლი, რაც კლასიკური ხანის ბერძენი მწერლების (ჰეროდოტე, ქსენოფონტე, სტრაბონი და სხვ.) ცნობების ნივთიერ დამადსტურებელ საბუთებად გვევლინება ძველ საქართველოში ქსოვილთა დამზადების განვითარებული ხელოვნების შესახებ.

საქართველოში, კერძოდ კოლხეთში განსაკუთრებით მაღალ დონეზე იდგა სელის ქსოვილების დამზადება. იმ დროისათვის ტექნიკურად გამართულად უნდა ჩაითვალოს საქსოვი დაზგაც კოლხური სელი, რომელიც თავისი ღირ-სებით ცნობილი იყო ანტიკურ ხანაში, უცხო ქვეყნებშიც ბლომად გაჰქონდათ. ძველი ბერძენი ავტორები მალაზხარისხიდან ეგვიპტური სელის ქსოვილების გვერდით „სარ-დონოლის“ სახელწოდებით ცნობილ კოლხური სელის ქსოვილებს ასახელებენ. ქსენოფონტეს (ძვ. წ. IV ს.) სიტყვით, სათევზაო ბაღების საქსოვ საუკეთესო ნართად კოლხური სელის ნართი იყო მიჩნეული. მისივე ცნობით ქართველთა წინაპრები სელის კვართებით იმოსებოდნენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ ახლო წარსულამდე დასავლეთ საქართველოში (მეგრელები და ლაზები) ბაღების საქსოვად სწორედ სელის ნართს იყენებდნენ, ხოლო მეგრული გლეხები შინ ნაქსოვი სელის ტოლისაგან დამზადებულ პირანგებს ატარებდნენ.

ქართული ხალხური ფეკერობის შესახებ სხვა წყაროთა შორის უდალესი მნიშვნელობის მქონეა ეთნოგრაფიული მონაცემები, რომლებიც გამოიყენება ასახვევ ხალხის შრო-მით ჩვევებს, საწარმოო გამოცდილებას და მდიდარ ემ-პირიულ ცოდნას წარმოების ამ დარგში.

რეკოლუციამდელ საქართველოში შინამწვეფელოდ წესით მზადდებოდა ნაირნაირი ქსოვილები სელის, კანა-ფის, შალის, ბამბის, აბრეშუმისა და სხვა სართაც ნივთიერებათაგან. მათ შორის ფართო მაზარზე ცნობილი იყო საჩოხე შალი, აბრეშუმის დარაია, ჯეჯიმი, ხამი, ლანი, ქალაქური ჩიტი, ნაბადი, სხვადსხვა საბის ნაბლის ქუდი, ბონხა, ფილაგი, ხურჯინი, ლურჯი სუფრა და სხვა ასე-თები. განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ქსოვილთა შეფუთვას, როგორც ნაქარგით, ისე ქსოვისა და ღებვის სხვადასხვა ხერხებით გამოყვანილი სახეებით.

ქართული ხალხური ნაქარგობა, განსაკუთრებით, ოქრომკვდით ნაქარგობა, გამოირჩეოდა ნატიფ ხელობით, ფეხების სინათლ, სახის დინამიკურობით, ორიგინალური სიუჟეტით, კომპოზიციითა და შესრულების რთული ტექ-ნიკით. განსაკუთრებით ძვირად ფასობდა ქართული ოქრომკვდით ნაქარგობა თურქეთის, ირანისა და სხვა ქვეყ-ნების მაზარზე. ამ სახის ქსოვილებზე დიდი მოთხოვნები-ბა იყო საამისო მაზარზეც. მაგრამ ფუფუნების ამ საგნებ-ზე ხელი არ მიუწვდებოდა შორემოთა მასებს, რომლებიც თავიანთ მოთხოვნებსაც კეთის დამამუშვენებელ მხატვ-რულ ქსოვილებზე ტყელი ანუ დაჩითული ქსოვილებით იკმაყოფილებდნენ.

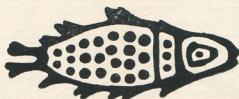
მომდევნო წელს ნინო ციციშვილი მშობლიურ თბილისს დაუბრუნდა და სასცენო მოღვაწეობა განაგრძო. 1919 წლის 1 ივნისს ქართულ კლუბში ელო ანდრონიკაშვილის თანხმობით წარმოდგენილ ერთმოქმედებიან „მზის საი-დუმლოში“ მიიღო მონაწილეობა — ცეკვით ფარაონის მხეველის როლი შეასრულა; საღამოს მეორე განყოფილე-ბაში კი ელო ანდრონიკაშვილის ხელმძღვანელობით გამარ-თულ ცეკვებში გამოიჩინა თავი.

იმავსე 1919 წლის 26 მაისს ნინომ „აბესალომ დ ეთერში“ იცეკვა „უხუნდარა“, რომელიც ქ. წუწუნაეა-საეციალურად მისთვის შეიტანა ოპერის ქორეოგრაფიულ ნაწილში („მირზაიას“ სახით). როცა ოქტომბრის რევო-ლუციის მუხმ საქართველოშიც შემოიანათა, ციციშვილმა: გაორცეკვებლი ენერგიით განაგრძო საცეკრავი საქმე.

1921 წლიდან 1929 წლამდე ნ. ციციშვილი ქართულ-ხელოვნების გამოჩენილ ოსტატებთან ერთად, ნინოჲ აქტი-ურ მონაწილეობას იღებდა სხვადასხვა კონცერტებში, წარმოდგენებში, საქველმოქმედო საღამოებში, მინიატურ-რის, სატარის და ატრაქციონის თეატრებში, საგასტროლო მოგზაურობებში, საოპერო ცეკვებში.

გავიდა ხანი, კამბა მსგელელობს შემუსრდა დაუდრომე-ლი ქართველი ქალის ჯან-ღონე. დროთა ვითარებამ მიგი-წყების ჩრდილი მოფინა მის სახელსაც, მაგრამ ჩვენი ვა-ლია გავისინეთ დავფიქსილი რეკოლუციონერ-ხელოვა-ნი და ღირსეულად დავუფასოთ მას დამასხურება ხალხისა და ხელოვნების წინაშე.

9 ივ. გაზ. „საქართველო“ 1919 წლის № 110.



ლურჯი სფეროს ეტიკეტი

ღარიფა ეწოდებოდა ფერადი სახის ანუ ჭრელის გამოყვანას ქსოვილზე ჩუქურთმისანი ხის ყალიბის მეშვეობით.

ღარიფული ქსოვილებისა და მათი დისამზადებელი საჩითავე ყალიბების მნიშვნელოვანი კოლექცია დაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების ფონდებში. მათი ცალკეული ნიმუშები ექსპონირებულია საქართველოს ეთნოგრაფიული გამოფენაზე. აქვეა ნაჩვენები საჩითავეების ანაბეჭდები და ღარიფის ტექნიკა.

ღარიფული ქსოვილების დამზადება ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოს ქალაქებში — თბილისში, გორში, თელავში, ახალციხეში, ბათუმში და აგრეთვე მხვილედ დასახლებულ პუნქტებში. ქსოვილების ღარიფა წარმოებდა როგორც სამისოდ განკუთვნილ საეციალურ სახელის-ნოებში, ისე ოჯახებში.

ქსოვილთა ღარიფა სხვადასხვა წესით ხდებოდა. ერთ შემთხვევაში ფონის შეღებვით (ცივი ღებვა), როცა შეუღებავი რჩებოდა გამოსაყვანი ჭრელი (ამას აღწევდნენ იმით რომ, გამოსაყვან სახეს ფარავდნენ საჩითავე ყალიბის მეშვეობით, თხიერი საწითლი ან პასტი. მეორე წესით ღარიფისას მცენარეულ საღებავს უსვამდნენ საჩითავე ყალიბის ზედაპირს და მთელ ქსოვილზე თანმიმდევრულად დაკონდათ მარტივი ან რთული სახეები (სიუჟეტური კომპოზიციები, ნარისახოვანი გეომეტრიული, მცენარეული, ცხოველური, ფრინველის, ადამიანისა და სხვა გამოსახულებანი).

ზალხში ქსოვილების ღარიფის უფრო მარტივი წესიცაა ცნობილი. ასე, მაგალითად, მაზალეთში (ღუშეთის რაიონი) არსებობდა ზამბის ქსოვილის „მოთის“ საჩითავე კეჭებში: წ. „სამდებრო კეჭი“. საჩითავე კეჭებს ქსოვილში გამოკრავდნენ, ზედ „ტყლატყეს“ (სხვა ქსოვილის ნაჭერში) შემოაკრავდნენ, ძაფების მოუჭერდნენ და საღებავში ჩაუშვავდნენ. მიუღი ქსოვილი, მათ შორის „ტყლატყადარული“ ადგილები შეიღებებოდა, კეჭგამოკრული ნაწილები კი შეუღებავი რჩებოდა. დასავლეთ სა-

ქართველოში (ცეკურის რაიონი) ანალოგიური წესით ქსოვილის ღარიფას „ჭრელის მოცემა“ ეწოდებოდა.

ღარიფის ასეთი მარტივი წესი ერთ-ერთი უძველესი წესია აღმოსავლეთის ქვეყნებში, სადაც, სპეციალისტთა დასკვნით, ღარიფის ხელოვნება XIX საუკუნის პირველ ნახევარამდე უფრო მაღალ საფეხურზე მდარა, ვიდრე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში.

როგორც აღინიშნა, საქართველოს რიგ ქალაქებში XIX საუკუნის მეორე ნახევარამდე საეციალური საჩითავე სახელებისნობი არსებობდა, სადაც ქსოვილების ღარიფა საგანგებო საჩითავე ყალიბებით წარმოებდა.

საჩითავე ყალიბებს ამზადებდნენ ხერობე, რომელთაც ხაზოვანი მოჭრელებით, დახრალი ჩაჭრის წესით ან რელიეფის ამოკვეთით გამოყავდათ ნარისახოვანი ჩუქურთმისა. სამუშაო იარაღებად იყენებდნენ ხეწეს, საგანგებო დანასა და სხვადასხვა ზომის პირიანი საჭრეოლებს, მასალად — მეტ წილად პანტას, მაკალის, ზხას და სხვა ციკერივი ჯიშის მცენარეს. ასეთ მასალაზე მუშაობა ხით ხურისაგან მიითხოვდა დიდ ხელოვნებას, გემოვნებასა და სიმარჯვეს.

საჩითავე ყალიბები სხვადასხვა დანიშნულებისა იყო — ერთი წყება სახიანი ქსოვილის არშიისათვის იყო განკუთვნილი, მეორე წყება სახის გამოსაყვანად, ზოგი ქსოვილის სახის კონტურის საწითლით ან საგანგებო პასტიით დასაფარავად (ცივი ღებვის წესით). რთული და სხვადასხვა ფერის სახის საბეჭდავად მზადდებოდა გამოსაყვანი ფერების რაოდენობის შესაბამისი საჩითავეები (ორი, სამი და ა. შ.).

საჩითავე ყალიბების საუკეთესო ოსტატებად ითვლებოდნენ ლაზები, რომლებიც ძველთაგანვე იყვნენ სახელგანთქმული ხერობით. ასე, მაგალითად, ძველად ბათუმში საჩითავე სახელოსნოებისათვის ყალიბებს ლაზები ამზადებდნენ. გასული საუკუნის 70-იან წლებში რაფიელ ერისთავი აღნიშნავდა, რომ ანაკლიიდან თურქეთში ყოველწლიურად 10-20 ათას ფუთამდე ზმის მასალა გაქონდა, რომლისაგანაც საჩითავე ყალიბები მზადდებოდა, საფრეტიდან, რომ მათ დამუშავების იგივე ლაზები აწარმოებდნენ. ამანუ მთლიანობა ისიც, რომ ქართული საჩითავეების ჩუქურთმის ძირითადი მოტივები და მათი შესრულების ტექნიკა უახლესი კავშირია ლაზურ ჩუქურთმასთან, რომელიც გამოირჩევა რელიეფური კვეთილობის სტატკობით, ნატყვად დამუშავებული მცენარეული და ცხოველის პარიზიული სახეებით, რთული ორიგინალური კომპოზიციებით.

ღარიფულ ქსოვილებს ფართო გამოყენება ჰქონდა ხალხის ყოფაში. მათ იყენებდნენ ქალებისა და ბავშვების ტანსაცმელად, ქართული კამის გულისპირებად და სარტყელებად (გლეხი ქალები), მუთკამის, სახნისა და ბალმის პირებად, ზონჩებად, სუფრებად, ცხვრისსახეობებად, ფარებად და სხვა საყოფაცხოვრებო დანიშნულებისათვის.

ფართოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოში (როგორც ქალაქად, ისე სოფლად) ნარისახოვანი სიუჟეტობა და კომპოზიციებით შემკული ლურჯი სუფრები, რომლებსაც ხალხური რელიეფების საქართველო ნადიმობისა და სხვადასხვა დღეულობის დროს ხმარობდნენ.

ქსოვილებზე მრავალფეროვნა სახეების გამოყვანა ღარიფის წესით ძველ დროებიდანვე ცნობილი. საბჭოთა კავშირისა და სხვა ქვეყნების მუზეუმებში ამჟამად ქსოვილების ნაშთები მნიშვნელოვანი რაოდენობითაა შემონახული, მათ შორის აღსანიშნავია, როგორც ძველი, ისე შუა-საუკუნეების და გვიან ფეოდალური ხანის ეგვიპტური (კოპტური), ინდური, ჩინური, წინაზაირი, სლავური, შუაზაირი, სომხური, ქართული და სხვა მრავალი ქსოვილი.

სახიანი ქსოვილის ერთ-ერთ უძველეს ნაშთად საქართველოში შეიძლება მივიჩნიოთ მცხეთაში — ბაგენთაზე აღმოჩენილი კუბორული ქსოვილის ფრაგმენტი, რომელზეც თანმიმდევრულად გამოყვანილია ჰადარაკული უჯრელები.

ქართული სახიანი ქსოვილების შესწავლისათვის ძვირ-

დას წყაროს წარმოადგენს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცული ხელნაწერი წიგნების ყდებზე შემონახული ქსოვილების ფრაგმენტები. აღსანიშნავია, რომ მეტწილად ამ წიგნების ყდებზე სარწმუნოდ დართული ქსოვილია გამოყენებული. მათ შორის X, XI, XII, XV, XVI, XVII, XVII და XVIII საუკუნეების ხელნაწერები. ეს მასალა მნიშვნელოვანი რაოდენობითაა შეესული ქართულ და ჩინურ ქსოვილის ალბომში, რომელიც გამოასაცხმად მომზადებულია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების მიერ.

აღნიშნულ ხელნაწერთა ყდების სარწმუნოდ გამოყენებულ და ჩინურ ქსოვილებზე სხვადასხვაგვარი ჭრელია გამოყენებული — წარმოდგენილია ნაირნაირი მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტები და მრავალფეროვანი მხატვრული სახე. ეს გაჩემობა ნათლად მეტყველებს მხატვრულ-დეკორატიული ქსოვილების დამზადების ხანგრძლივ ტრადიციებზე საქართველოში.

ნივთიერ ძეგლებთან ერთად ამის შესახებ ლიტერატურული მონაცემებიც არსებობს. ასე, მაგალითად, XVII საუკუნე, 70-იანი წლების თბილისის შესახებ გიულდენშტედტი გვაუწყებს, რომ თბილისელები განსაკუთრებით ბამბის ქსოვილების დამუშავებას ეტანებიან — ზოგი მკვდელია, ზოგი კი ფეიქარი და მხოთიათ.

XVII საუკუნეში საქართველოს სამეფო კარზე მყოფი რუსი ელჩები დარბაზობის აღწერილობისას აღნიშნავენ, რომ კარისკაცებსა და ნაღმის რიგით წევრებს და ჩინური სუფურები ვაჟმალესო. ასეთივე ცნობა სხვა შემთხვევაშიც გვხვდება, როცა თეიმურაზ მეფის კარზე მისული რუსი ელჩებისათვის ნაღმი ვაჟმარაგვად და კარისკაცებისათვის და ჩინური სუფურები ვაჟმალათ.

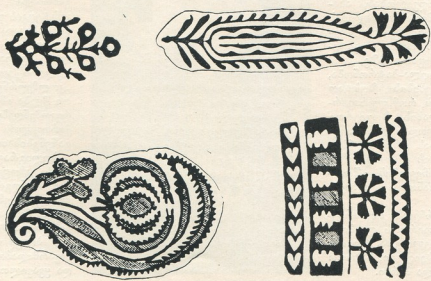
ქართულ ისტორიულ საბუთებში არაერთგზისაა მოხსენებული მჩითავი, ვითარცა სახიანი ქსოვილის ხელოსანი. ასე, მაგალითად, თამარ ბატონიშვილის 1785 წ. მოკითხვის წიგნებში ნახსენებია „მუხათელი მჩითავი“, „მჩითავის შვილები“ და ა. შ. ამგვარად მონაცემებით იჩვენება, რომ მართო თბილისში 1835 წელს მჩითავთა რაოდენობა 11-ს აღწევდა.

XVIII საუკუნის ქართულ საბუთებში მოხსენებულია ნაირი სახის ჩითის ქსოვილები, მათ შორის „სურათის ჩითი“, „განიერი წითელი წიკბლა ქვემოური ფრინველებიანი ჩითი“, „თეთრი ზეებიანი ჩითი“, „ჩაქსულა ჩითი“, „ქალაქის წიკბლა ჩითი“ და ა. შ. ყველა ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს და ჩინურ ანუ სახიან ქსოვილთან, რასაც ჩითის სახელწოდება განმარტებაც აღსატურებს. საბას სიტყვით „ჩითი ჭრელი ნარმა და ლაინი“ ყოფილა. ამავე ძირიდანაა ნაწარმოები ამ ხელობასთან დაკავშირებული ტერმინებიც: „დაჩითვა“, „დაჩითული“, „მჩითავი“ და ა. შ.

და ჩითავა თავის მხრივ მღებრობასთან იყო დაკავშირებული. საქართველოში რომ მღებრობა ისტორიულად მაღალ დონეზე იდგა, ამას სხვა მონაცემებთან ერთად რუსული საჩიქოვო დოკუმენტებიც მოწმობენ. სეციალური გამოკვლევების მიხედვით, რუსეთში და ჩინეთში ქსოვილების დამზადება X საუკუნიდან ყოფილა ცნობილი. განსაკუთრებით განვითარდა ეს ხელოვნება იქ XVIII-XIX საუკუნეებში. რუსეთის მმართველი წრეები ღიდ ყურადღებას უთმობდნენ სამღებრო საქმის განვითარებას და ამ მიზნით საქმეთ სამღებროში სხვა ქვეყნის მღებრები, მათ შორის, ქართველი მღებრებიც კი ყოველთა მიწვეული. ამ ასპექტში საინტერესოა მეფე ალექსი მიხეილის ძესთან დაკავშირებული XVII საუკუნის ერთი ცნობა, რომელიც რუსული საჩიქოვო საბუთებია დაცული. ამ ცნობის მიხედვით ხელმწიფის უცხოელ მღებრობისათვის „ქართული საფარ და ღილივისა და თაყირზელ ყიზილბაშ ასია მარტაგვისათვის“ უბრძანებია მეფის სახელისონში სანიშნულად შეედგათ ტილო და მიტკალო.

მუზეუმის ფონდებში დაცული და ჩინური და ჩითული ქსოვილების, საჩიქოვი ყალიბების და სავიროდ ქსოვილთა ორნამენტის შესწავლას არა მარტო კულტურულ-ისტორიული, არამედ პრაქტიკული, გამოყენებითი მნიშვნელობაც აქვს. ამაზე სხვათა შორის მითითებებს ის და ჩინური სუფურები, რასაც მათ მიმართ იჩენენ ჩვენი საწმომლოს საფიქრო-მკვლევრობის პრაქტიკოსები და სათანალო სამეცნიერო-მკვლევითი დაწესებულებანი. ასე, მაგალითად, ქართული ქსოვილების ორნამენტის შესწავლაზე (მათ შორის და ჩინური ქსოვილებზეც) საქართველოს მუზეუმში სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ თბილისის აბრეშულის ფაბრიკისა და მოღვლების სახლის მხატვრები, ზუგდიდისა და ვიკტორიის ბალიჩების კომპინატის წარმომადგენლები, მოსკოვის ოლქის სეერდლოვის სახელობის აბრეშუმსასეული ფაბრიკის, ქ. სტრუნინის 5 ოქტომბრის სახელობის კომპინატის, სერაპუხინის მაულის ფაბრიკის, კალინინის ბამბის საქსოვი კომპინატის და სხვა საწარმოთა მუშაკები. მათ მიერ შემოქმედებითად გადაამუშავებული ზოგიერთი ხალხური სახე ამჟობს ჩვენი საფიქრო მრეწველობის სხვადასხვა ნაწარმს.

სამწველაროდ უნდა ითქვას, რომ საქართველოს მუზეუმში და ცალკე მასალას ჯეროვანი გულისყურით არ ეკიდებიან ჩვენი რესპუბლიკის საფიქრო მრეწველობის ის მუშაკები, რომლებიც მოწოდებული არიან შექმნან საბჭოთა ყოფის დამამშვენიელი ქსოვილების ახალი მხატვრული სახეები, ისინი თავის შემოქმედებებში მუშაობაში სათანალოდ არ იყენებენ ხალხის მიერ საუკუნეთა მანძილზე გამომუშავებულ, ქსოვილების ორნამენტის საუკეთესო ნიმუშებს.



საჩითავი ყალიბების ანამეტილები

მონობრაფია საკარმიდამო ბალნარეზი

სიმონ ნაციაშვილი



ნობილი ქართველი მეცნიერი, აკადემიკოსი იგნე ჯავახიშვილი აღნიშნავდა: საქართველოში „ხეივლის ბაღი და ვენახიც კი მარტო ბოსტნულ-ხეივლის მოსაყვანად არ იყო განკუთვნილი, არამედ დროს გასატარებლადაც ჰქონდათ. რომესაც მინარეზება სურდა, წვეთლობაც და მასპინძლობაც სწორად ბაღში იმართებოდა ხოლმე“. ეს ქართველი ხალხის ერთ-ერთი ტრადიციაა.

ცნობილია, რომ სოციალიზმის გამოქვაბულ კოლმურნის ძირითად შემოსავლის წყაროს, მისი ბატონობრივი კეთილდღეობის საფუძველს კოლექტიური მეურნეობა წარმოადგენს.

სოფლის ცხოვრებაში საკარმიდამო ბაღნარეზი დამხმარე სამეურნეო ობიექტია, ამასთან ოჯახის, ყოფაცხოვრების, კულტურის, გაზაბლებისა და გემოვნების აშკარა მარჯვენაგანია.

იგნე დარეჯი სოფლური დასახლების ოჯახები მტკიცე სოციალისტურ ნიადაგზე ვითარდებიან. ამიტომ მათი კარმიდამო მიმზიდველი და ლამაზი უნდა იყოს. კარგ კოლმურნეს კარგად მოელოა საკარმიდამო ბაღი უნდა ჰქონდეს. — წყერა და ზეთი „კომუნისტო“ (1959 წლის № 95) გურჯაანის რაიონის შშრომელთა მოწოდებაში. „ჩვენში ბაღნარეზის დაგეგმარებამ და მშენებლობამ მათმა კომპლექტურ-არქიტექტურულმა იერმა საინტერესო მხატვრულ-ესთეტიკური ელფერი მისცა სოციალისტურ სოფელს. — წყერს ა. კერესლიძე ახლახანს გამოცემულ წიგნში — „საკარმიდამო ბაღნარეზი“ (რედაქტორი თამარ ჯინჯიასვილი, „საბჭოთა საქართველო“, 1960).

ქართული სოფლის დამახასიათებელი საკარმიდამო ბაღნარეზი კომპლექსურ სამეურნეო და ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

სარეცეპო წიგნის ავტორი დაწვრილებით იხილავს საკარმიდამო ბაღების დაგეგმარებისა და გაშენების საკითხს საქართველოს რაიონების გეოგრაფიულ-კლიმატური პირობების მიხედვით. გვაწვდის იმ საკარმიდამო ბაღნარეზების ტიპურ სქემებსა და გეგმებს, რომლებმაც სოფლის ეკონომიური და ესთეტიკური სიძლიერე მიაჩინეს.

მონობრაფიაში ასახულია ის რადიკალური სხვაობა, რომელიც არსებობს ძველ სოფლურ საკარმიდამო ბაღებსა

და ახალ სოციალისტურ საკარმიდამო ბაღნარეზს შორის. ავტორი დამაჯერებლად და ნათლად გვიჩვენებს იმ გზებს, რომლითაც სოციალისტურმა სოფელმა მიაღწია სისულფაგეს, სილამაზეს და მიმზიდველობას, ასაბუთებს, რომ საკარმიდამო ბაღების სილამაზე, მოსავლის სიხეზე და დღეღათი სრულიადაც არ არის დამოკიდებული მარტო მიწის ფართობზე, რომ საჭიროა ნაკვეთის მოვლა-პატრონობა, აგროტექნიკური წესების ზნებად დაცვა, იგი აღნიშნავს, რომ თუ საკარმიდამო ბაღნარეზ ოჯახის ზოგიერთი წევრისათვის მხოლოდ დამხმარეს წარმოადგენს, ოჯახის უმცროს წევრათათვის იგი არის მათრგანიზებული, შრომითი ჩვევების შთამბეჭდავი და საკარმიდამო ობიექტი.

ავტორი იძლევა რჩევას, თუ პრაქტიკულად როგორ მიიერთოს და მოიკაშვოს სოფლის ყოველი გზა, როგორ და სად მოშენდეს ხეივანი, საერთო სარგებლობის ბაღი და პარკი.

მონობრაფიაში მოცემულია მთელი რიგი ვარიაციებისა, თუ გარეწვლად როგორ უნდა ესამეზობდეს საკარმიდამო ბაღნარეზი საცხოვრებელ სახლს. ავტორი კოლმურნის საცხოვრებელ სახლს სამართლიანად მიიჩნევს ცენტრალურ ფიგურად, რომ საკარმიდამო ბაღები მის ორგველ უნდა იყოს განლაგებული. ამასთან, სახლის ფორმის ვარიაციის წინაშე, ავტორი იძლევა ვერტიკალური და თარხული გამწვანების სახეებს, რაც ახლა ფრიად საინტერესოა ჩვენი სოფლებისათვის, განიხილავს აივნების, დერეფნების, ფანჯრებისა და თახის საკასრო მებაღეობის საკითხებს.

საინტერესოდ არის გარჩეული სოფლური დასახლების საკარმიდამო ნაგებობათა ბალ-ვენახების ტიპები. ილუსტრირებულია მშენარეთა ჯგუფები, ე. წ. ცოცხალი ღობეების გასაშენებლად. მინშენელოვანი ადგილი აქვს დამოხილი პირამიდული, სვეტიცებრივი, „მტირალა“ (ტოტენბაზრილი), დეკორატიული მცენარეებს. ავტორი იძლევა რჩევა-დარიცხვარულ ელფერულ-კლიმატური პირობებისა და გრუნტების ფიზიკურ-ქიმიური თვისებების გათვალისწინებით.

მწვენიერ დასახლებად უნდა დასაწერილია ფიზიკური, დეკორატიული, პიკემენტური, პრომატული თვისებების მიხედვით. ეს იმითაც არის საინტერესო, რომ ბაღების მოყვარულთა ნაშალევა ეძლევათ საკარმიდამო ბაღის მოსაშენებლად საკუთარი გემოვნების მიხედვით შეარჩიონ მცენარეები.

საინტერესოდ არის ილუსტრირებული და აღწერილი ცოცხალი ღობეები, მოცემულია მათი ვარიაციები. აქ მკითხველი შეხვდება ღობეების სქემებს, არქიტექტურულ კომპოზიციებს.

წიგნში განხილულია საკარმიდამო მებაღეობის პრაქტიკული საკითხები. ნარჩენებია, თუ როგორ უნდა მოხდეს ყვავილების თესვა და მოვლა. განსაკუთრებით დაწვრილებით იხილავს ავტორი მცენარეთა გადარგვის საკითხებს და დასკვნის, რომ ყოველი ჯიშის ყვავილის გაზარება, გაფურცლება, სილამაზე, სიფაქზე დაბოვიდებლობა დროულ გადარგვაზე და მოვლაზე. აგროტექნიკური პირობების დაცემაზე.

მისაწონია ავტორის აზრი, რომ საკარმიდამო ბაღნარეზის გაშენება-დამუშავებაში ხეხილთან და ბოსტანთან ერთად ვარადა უპირველესი ადგილი უნდა დაიკავოს. კარგად არის აღწერილი საბჭოთა სელექციონერების მიერ გამოყვანილი ვარდის ახალი ჯგუფები: ი, მიწურინის — „ქვეყნის დღესვლი“, „კეთილშობილი“, ნ. კიწურაშვილის „ალმასველეთის განთიადი“, „ფერია“, სელექციონერ კოსტაკის ჯიშებიდან: „ზოია კოსმოდევისსკაია“, „კატრინა“, „გამარჯვებულო“, „მეგობარი“, „სამშობლო“, „უკრაინა“, სელექციონერ ენსფელდის ჯიშებიდან: „გაზაფხული“, „კოლმურნე ქალი“ და სხვა. აი, ერთი წყება იმ ვარდებისა, რომლებიც რეკომენდებულია ავტორის მიერ საქართველოს საკარმიდამო ბაღნარეზის გაშენებისათვის.

პოლიგრაფიულად წიგნი კარგად არის გამოცემული და დასურათებულია. მონობრაფია დაწერილია პოპულარული ენით; საკარმიდამო ბაღნარეზის მოყვარულთა შეუძლიათ სასრულად ავტორის რჩევა-დარიგებებით და პრაქტიკულად განახორციელონ საკარმიდამო ბაღნარეზში მცენარეთა და ყვავილთა მოშენება-მოვლისას.



მხატვარ ლალო გუდიაშვილის როგზახის მეთოდით წარმოსახვის თავისებურებათა დახასიათებისათვის

ერასტი ვანხაძე

(ფსიქოლოგიურ-ექსპერიმენტული გამოკვლევა)

მე

ვიცარეული ფსიქიატრის პერმან როგზახის მეთოდის ლაქებით ცდის პრინციპი, რომელიც დღეს ფართოდ არის გავრცელებული ფსიქოლოგიაში და პათოფსიქოლოგიაში, როგორც ერთ-ერთი პროექციული მეთოდი, უკვე ცნობილი ყოფილა ლეონიარო და-ვინჩისათვის. გენიალური მხატვარი ლაქების დახმარებით, თავისი მოწაფეების ფანტაზიის უნარს ამოწმებდა და შემოქმედებით შესაძლებლობას უნდებოდა.

თვითონ როგზახის აზრი, წარმოსახვის ფუნქცია ექსპერიმენტის ადგილებზე პირობას არ წარმოადგენს. მაგრამ წარმოსახვით დაჯილდოებული პიროვნება ექსპერიმენტის დროს სხვაანარად იქცევა, ვიდრე ის, რომელიც მოკლებულია ამ უნარს. ყოველ შემთხვევაში, ვისაც გააჩნია წარმოსახვა, იგი გამოაჯღენს, ვისაც — არა, იგი ამ ხარვეზის არსებობას არ გრძნობს¹.

როდესაც ჩვენ როგზახის მუდმივ ლაქებით წარმოსახვის ფსიქოლოგიას ვიკვლევთ, ჩვენს წინაშე დადგა საკითხი — გამოავლენს თუ არა როგზახის ექსპერიმენტი წარმოსახვის თავისებურებას ისეთ პიროვნებასთან, რომელსაც წარმოსახვის განაკუთრებული ნიჭით არის დაჯილდოებული?

ამ საკითხის გასარკვევად ცნობილი მხატვარი ლალო გუდიაშვილის მივმართე, რომელმაც ექსპერიმენტში სიამოვნებით მიიღო მონაწილეობა, როგორც ცდის ობიექტმა.

მუდმივ ლაქების რეალიზაცია მეტად მარტივია. ქაღალდის ფურცელზე ასხამენ მელანს; მელანდასხმული ფურცელი ორად უნდა მოიკეცოს ისე, რომ ლაქა ფურცლის ორ ნახევარს შორის გაიშალოს. ქაღალდზე ჩნობა, გაურკვეველი სახის სიმეტრიული ლაქები. ექსპერიმენტის მასალა ათი სტანდარტული ბარათისაგან შედგება: ხუთი — შავი და ნაცრისფერისაგან, ორი — შავი და წითელი ფერისაგან, სამი კი — შერეული ფერისაგან. ცდის პირს — ობიექტს მოითხოვება იმის თქმა, თუ რას ხედავს იგი ამ ლაქაში, რას წარმოადგენს, რას მოაგონებს ლაქა.

ამრიგად, როგზახის ექსპერიმენტი აგლისხმობს იმას, რომ პირს ბირმა, სურათისამებრ, შემთხვევითი ფორმების ინტერპრეტაცია მოახდინოს.

ცდის პირის მიერ მოცემულ თითოეულ ინტერპრეტაციას როგზახი განიხილავს სამი ძირითადი ფაქტორის მიხედვით: 1. ლაქის წყდობა, ე. ი. სუბიექტი ლაქას აღიქვამს მთლიანად თუ დეტალებით, 2. ინტერპრეტაციის განმარტარული ინტერპრეტაციის დატარებისაგან ხატის ფორმით თუ, აგრეთვე, მოძრაობის შთაბეჭდილებით, ანდა მატარის ფერით, 3. შინაარსი — რა იყო ცდის პირის მიერ დანახული.

ერთი სატიკით, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კიდევ მთელ რაოდენ სატიკაობას საკითხებს, როგზახის მუდმივ ლაქების ინტერპრეტაციის ანალიზი ამ სამი ძირითადი ფაქტორის მიხედვით ხდება. ინტერპრეტაციის სუბიექ-

ტური შეფასების თავიდან ასაცილებლად, ჩვეულებრივ სტატისტიკურად აღედ მასალაზე გამოუმუშავებულ სტანდარტებს მიმართავენ.

საკულისხმოა, რომ ჩვენი ცდის ვითარებაში მხატვართან საუბარში გამოირკვა, რომ მისთვის უსტრუქტურო, უფორმო ლაქების პრინციპი უცხო არ არის. მხატვრის გადმოცემით, დღით, გამოვლინებისა, მის ყურადღებას იპყრობს კედლის და ჭერის ის ნაწილები, რომლებიც დასერილია და, ამასთან დაკავშირებით, მის წარმოსახვაში უზებლილად უამრავი ხატი და სიუჟეტი იმლება, რომლებიც შემდეგში ხშირად მის შემოქმედებაშიც კი იჩენს ხოლმე თავს.

ჩვენი ცდის პირი დიდის ინტერესით ეკიდება ექსპერიმენტს, სრულად ადვილად ჩაერთვის ცდის სიტუაციაში და ცდის დამთავრებულ დიდის ყურადღებით, სიამოვნების გრძნობით და ცნობისმოყვარეობით შეუჩერებლივ იძლევა ინტერპრეტაციებს.

ამის ობიექტური მაჩვენებელი იმით გამოიხატა, რომ ჩვენმა მხატვარმა პროექტიკულობის მაღალი — 10 ბარათზე 40-ზე მეტი პასუხი მოგვარწოდა.

ახლა მხატვარ ლალო გუდიაშვილის პროექტული განვიხილოთ. ჩვენი კვლევის ინტერესს, როგორც უკვე ითქვამს, წარმოსახვის ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება წარმოადგენს.

პირველ რიგში, ვნახოთ, თუ როგორ ახერხებს ჩვენი ცდის პირი ლაქების ფორმების წყდობას.

როგორც ჩვენი ექსპერიმენტის შედეგებიდან ჩანს, ჩვენი ცდის პირს აქვს ვარკვეული ტენდენცია — სიტუაციები მთლიანად აღიქვას, ლაქა მთლიანობაში განიხილოს, და იმ შემთხვევაში, როდესაც იგი ამას ვერ ახერხებს, მხოლოდ მაშინ მიმართავს დეტალებს, — ე. ი. ლაქების ნაწილებს ინტერპრეტაციას იძლევა. ამრიგად, წყდობის თვალსაზრისით, ინტერპრეტაციის უმარტივესობას გლობალური პასუხები წარმოადგენს. მაგრამ გლობალური პასუხი შეიძლება იყოს თავიდანვე გლობალური, სტრუქტურული ანდა მეორადი, ნაწილების გაერთიანებით მიღებული.

ჩვენი მხატვრის ინტერპრეტაციები მიდიდარია მეორადი კომპინირებული, სუქცესიური და სიმულტანური, გლობალური პასუხებით. ცდის პირი ჯერ დეტალების ინტერპრეტაციას ახდენს და შემდეგ მიმართავს მოწყვეტულ დეტალებს, იწყებს სიტუაციის ფრაგმენტურაციას და შემდეგ მის სინთესს, ანდა იძლევა სიმულტანურად კომპინირებულ პასუხს, რომელიც სუქცესიურისაგან ასოციაციური პროცესის ელემენტური სისწრაფით განსხვავდება.

IV ბარათის ლაქაზე ჩვეულებრივი ცდის პირების უმრავლესთა გლობალური, სტრუქტურული პასუხის იძლევა, ისინი ხედავენ მხეცის და დათვის ტყავს.

ჩვენი ცდის პირი თავის წარმოსახვაში ფრაგმენტების შედუღებით, აი, როგორ მთლიან ხატსა ქმნის: რაღაც დღეის მსგავსი ტიპია, საზე მკავილი განმოსახული,

¹ Hermann Rorschach — „Psychodiagnostik“. Bern, 1948.



თავზე ემზობიერი ყვეელი ადგეს, უცნაური გამომეტყველებებისა; მიქნილი, ტლანქი ტანი, ფრთხილსებური ფორმის ფეხები და უკან მძლავრი კელი აქვს, ხელივცი ფრთხილსებუა, დამწვარი ხელეხს, თითქოს გამოიღვიძია, ნამძინარევი დევი; პოზა აქვს ისეთი, თითქოს წამოდებდა და უნდა გაიაროს. ფანტასტიური ცხოველია”.

VI ბარათი ჩვეულებრივ დამურად აღიქვამება. იმავე ბარათს მხატვარი ასე განსაზღვრავს: „ღამის ფრინველია ყურებით, შეხებით, დიდუროდა ადამიანის, ან ვირის ფეხებით, უზარმაზარი ფრთებით”.

VI ბარათს უფრო ხშირად დეტალებით აღიქვამენ: ზემო ნაწილი — მწერის თავია, ხოლო ქვემო ნაწილი — ცხოველის ტყავი.

მხატვარი ლაქის აქაც კომბინირებულ, გლობალურად განიხილავს: „უცნაოდ შთაბეჭდილება ასეთია: დავის ტყავი იატაკზე არის დაფენილი და ზედ განცხრებიანა ბერაკია. გრძელი წვერით და ვეხვის უღვაშებით, გამწვლილი ფრთებით. გამომეტყველება აქვს მამასახლისური”.

როდესაც აქველი ობიექტი მოძრაობაშია დანახული, კინესტოზით დეტერმინირებულ პასუხზე ანუ მოძრაობა-პასუხზე ლაბარაკობენ.

რა გვიჩვენებს ამ მიმართულებით ლადო გუდიანოვილის ინტერპრეტაციებზე?

განსაკუთრებით ყურადსაღებია ის ვარკომება, რომ მხატვრის მიერ წარმოსახული ხატები დინამიურია, — ადამიანი, ცხოველი, მცენარე და უსულო საგნები კი გაკოორდირებულია. ყველაფერი მოძრაობაშია. დანახული ადამიანი ობიექტობს: ქალები, კაცები ცეკვავენ. უცნაური კაცები დირიჟორებენ. ბერიკები ტანის კრით მიიდან. მხატვარი იხილნდა განიცდი წარმოსახული პერსონაჟების მოძრაობას, რომ კინესტოზების რეპროდუცირებას იწყებს. — გვიჩვენებს ხელებით დირიჟორის მოძრაობას ანდა ხელით ხელა ურტყამს და ამით ცდილობს ბერიკების ცეკვის შესატყვისი პოზა და სახის გამომეტყველებაც კი დავანახოს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, მხატვარი ინტერპრეტირებულ ობიექტს უმრავლეს შემთხვევაში მოძრაობაში ხედავს. მაგარა ლაქების ინტერპრეტაცია, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, დეტერმინირებულია აგრეთვე ფერთა და ფორმის ე. წ. ფერთა და ფორმა-პასუხით.

მხატვარი ყველა ფერად ლაქებს ფერთა და ფორმით განსაზღვრავს. ჩვენი ცდის პირი ფერად ლაქებს აფექტურად განვიხილავს. „ოჰ! რა ღამაში კოლორიტი!“ — სიამოვნებით შენიშნავს მხატვარი. ჩვენი ცდის პირი უფრო იმ შემთხვევაში აღიქვამს ფერად ლაქას, როდესაც ლაქის ფორმა და ფერი კოორდირირებულია. მხატვარი ფორმისა და ფერის შერწყმით გვიხატავს ფორმებს, რომლებიც სათანადო ფერიც შეესატყვისება. მაგარა ხშირად ფერები, ფორმასთან შესატყვისების, ადექვატურობის მხრივ, ინდივიდუალურ და თავისებურ ხასიათსაც ატარებენ.

დასასრულს, შეგვირდეთ პასუხების ორიგინალობაზე და მათ შინადასრულზე.

ჩვეულებრივ, ლაქების ინტერპრეტაციებში ორიგინალური პასუხი იშვიათია, რამდენადაც ორიგინალური პასუხი რომელიმე კარგი ფორმების დანახულს და მის შესატყვისი კინესტოზებს გულისხმობს. მაგარა მხატვარი ამით არ გამაყოფილებდა და თავის წარმოდგენებში ახალ საგნებს, ახალ სინამდვილეს ქმნის. X ბარათის ინტერპრეტაცია, ჩვეულებრივ დეტალურად სასულეებით ხდება და პოპულარული ბანალური პასუხებით ათიოწურება.

ჩვენი ცდის პირი მთელ სიუჟეტს გამოსხავს: „Международная выставка абстрактных произведений (მთლიანი შთაბეჭდილება). Бизоны поддерживают столн жизни, на них набрасывается саранча, а спруты их задерживают. Розовые гусеницы сосут алычу кровь. შუამი თხაა, თვალბიდან მას თმების კულულები

მოსდის, გვირდით ყვეთელი ძალი დარაუბოს, იქვე მასყაყაყევი დახტანს; ბაყაყეობან ყვეთილება ანოსული”.

ამრიგად, როგორც მთელი რიგი ანალიზებით ორიგინალური პასუხებიდან ირკვევა, მხატვარი თითქოს გაურბის ბანალური და პოპულარული ხასიათის ინტერპრეტაციებს და ახალი თანარსების წარმოსახვას იწყებს.

ინტერპრეტაციის შინაარსი მრავალფეროვანია. ლაქებში მხატვარი დაინახა ადამიანი, ცხოველი, მცენარე, ხელოვნება, სანახაობა, ბერიკები, ქანდაკება, სიმბოლოები, ემპეკები, დევიები, მითები, ივავები და სხვა.

გავიყვანთ რა ჩვენს მხატვრის პროდუქციის ძირითად ნიშნულს ახლა ბუნებრივია ვიკითხოთ, გამოხატავს თუ არა ჩვენი ცდის პირის ექსპერიმენტული კვლევის მონაცემები წარმოსახვის სპეციფიკაზე?

პირმან რორშახი თავის წინამდებო, რომელიც ცნობილია „ფსიქოლოგიის სკალის“ სახელით, დაკვირვების და ექსპერიმენტული კვლევის საფუძველზე გამოთქვამს შეხედულებას წარმოსახვის შესახებ და მოწყვავს ის ძირითადი კომპონენტები, რომლებიც განსაზღვრავენ წარმოსახვის სპეციფიკას. ამასთან მის წიგნს დარღობი აქვს სანიშნუმოდ წარაოსახვის დაჯილდოებული პირის ოქმი.

როდესაც რორშახი წარმოსახვის უნარის მეორე ადამიანზე ლაბარაკობს, გულისხმობს სუბიექტს, რომელიც დაჯილდოებულია შემოქმედებით წარმოსახვით, ხოლო წარმოსახვა წარმოქმნება წინდა რეცეპციული თუ პროდუქციული გზით. ეს მისთვის მეორად საკითხია: სუბიექტს, რომელიც ფიქრობს, რომ წარმოსახვის უნარი არ გააჩნია, სხვისი წარმოსახვის პროდუქტი სიამოვნებას ანიჭებს და, მამასადავე, მისი წარმოსახვა თითქოს მხოლოდ რეცეპციის გზით იქმნება ექსპერიმენტის დროს. იგი ისევ რეაგირებს, როგორც პროდუქციული წარმოსახვით დაჯილდოებულ სუბიექტს. ისინი, მისი აზრით, არც ფორმალური კრიტერიუმით განსხვავდებიან.

რორშახის თანახმად, წარმოსახვის ინდივიდს აქვს უნარი ჩაიკეტოს, სურვილისამებრ შეტყაობდეს დიდ-ხანს, თავის ინტროვერსულ სფეროში პროდუქციული ან რეცეპციული გზით მიღებული სიამოვნების გამოკვეთილი გარბინით.

ექსპერიმენტში, სადაც ფორმის ინტერპრეტაციებია, ასეთი სუბიექტები გამოირჩევიან იმით, რომ ისინი, იყვეტენ სურათებს მითიბად; ზღარის მოტყებებს, სცენებს რომანებიდან და სხვ. ისინი ფორმალური თვალსაზრისითაც განსხვავდებიან. მათთვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა მრავალი კინესტოზები — ბერიკი ფერი. მაგარა მოძრაობაზე ნაკლები. გარდა ამისა, ისინი იძლევიან გლობალური პასუხების დიდი რიცხვს. უმარაკ ორიგინალურ პასუხს და კარვად დანახულ ფორმებს. ექსპერიმენტის დროს ფრთხილად იქცევიან. ადვილად მისდევენ იმას, რაც მათ თავში მოუვთა, და შემდეგ მათ ერთმანეთს უკავშირებენ. განსაკუთრებით. პროდუქციული წარმოსახვით დაჯილდოებული სუბიექტები. იზოლირებულ წარმოდგენების სერისა ისინი აკუმირებენ მეორად გლობალურ კომბინირებულ პასუხში. ამრიგად, ისინი მთელ სცენებს, სიუჟეტებს ქმნიან.

ეს შედეგები, რორშახის დასკვნით, გვიჩვენებს, რომ ინტროვერსული ფაქტორები განსაკუთრებით ძლიერია (კინესტოზები, ორიგინალური პასუხები). და აგრეთვე ასოციაციური აქტივობის დისპოზიციონალური ენერგია და სიმძლავრე. პირიქით, თანამიმდევრობა ხშირად უგულვებელყოფილია იქამდე, რომ გვაქვს ძლიერი მიუღწევა.

ამრიგად, რორშახმა, თავისი გამოცდილების საფუძველზე, როგორც ვხედავთ, წარმოსახვისათვის ისეთი ფაქტორები დაადგინა, როგორც არის: მოძრაობის ვანცად, ფერებზე რეაქციები, საგნების გლობალურ-კომბინირებულ წყნება, ორიგინალური პასუხები და ფორმების კარგი ხედა.

ბუნებრივად დგება ჩვენს წინშე საკითხი: გამოავლინა



თუ არა ჩვენმა ცდის პირმა და რა სახით გამოავლინა რორშახის კიჩ მოცემული წარმოსახვის ქნალობის შემადგენელი მომარინებლები?

პირველ რიგში, ზოგადად უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ-მის ცდის პირმა თავის ინტერპრეტაციებში წარმოსახვისათვის ყველა სპეციფიკური ნიშანთვისება როგორც რაოდენობის, ისე რომელიმის მხრივ აშკარად გამოამჟღავნა.

პროლეტების ანალიზმა დაგვანახა, რომ რაოდენობის მხრივ მხატვრის გოლზალტერ-კომბინირებული პასუხები, ფორმების აღქმა ორიგინალური პასუხები და, ვასსაკუთრებით, მოძრაობის შემჩნევა და ფერზე რეაქციები წარმოსახვით დაჯილდოებული პირისთვის დამახასიათებელ მაღალ მაჩვენებლებს გადააჭარბა.

მხატვრის ცოცხალი მხედველობით წარმოვლენის უნარი ფორმების კარგი დანახვით გამოიხატა; იგი თითქმის ზუსტი ფორმის აღქმას იძლევა მთლიანწივც და გამოკვეთილ დეტალებშიც; როგორც აღვნიშნა, მხატვრის მიერ აღქმული ფორმის სცილდება ჩვეულებრივი სტანდარტების ფარგლებს, რაც ჩვენის აზრით, სწორედ იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ მხატვარი დაჯილდოებულია პროლეტციული წარმოსახვის ნიჭით: ხატების ახალ კომბინაციებშია ქმნის და ინდივიდუალურად გარდაქმნის მათ. რორშახს მოძრაობის განცდა, ლაქაქე საინის მოძრაობაში დანახვას წარმოსახვის პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

რორშახის ცნობილი მიმდევარი, ამერიკელი მეცნიერი ს. ბეკი², ამ გარემოებას საყარებოდ აღნიშნავს, — რორშახის მიღწევა და დამასახურება, მისი აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ მან თანატანის აქტივობის არსს მოძრაობა-პასუხობით დაინახა.

მხატვარმა ლაქაქემ ყოველად სიყოცხელ შეიტანა. მხატვარი, ჩვენის დაკვირვებით, მოძრაობას არა მარტო ისეთ ლაქაქეში ხედავს, სადაც ფორმას მოძრაობ, თითქოს რეალურად, ობიექტურად აქვს მოცემული, არამედ ისეთ შემთხვევაშიც, როდესაც ობიექტურად მოძრაობის ნიშნები ლაქაქეში არ ჩანს, და ჩვენი ცდის პირს კი სულ მცირე, უმნიშვნელო გაბოზიანებობის ზეჯაღიწილი თაქაქეში მოძრაობა შეაქვს მხატვარი შემოქმედებით წარმოსახვას მიმართავს და ქმნის იმ მოძრაობას, რომელიც ლაქაქეში არ არის მოცემული.

დსიქოლოგ ბეკის განსაზღვრებით, მოძრაობა-პასუხები ორი სახისაა: ერთი ხშირად განმეორებადი პასუხობა, და მათი ის „ნორმალური“ დანატანის მაჩვენებლად სთავის, ხოლო მეორე სახე პასუხებისა არის ინდივიდუალური ხატები და ორიგინალური.

ჩვენი მხატვარი შემოქმედებით წარმოსახვას მიმართავს, მისი მოძრაობა-პასუხების რაოდენობა მრავალია და ორიგინალური, არა ჩვეულებრივი და არა ბანალური შინაარსისა.

ამრიგად, მხატვარი სპონტანურად დინამიკის შეტანას, კინეზოფიის განცდის პროექციას ახერხებს და, როგორც წარმოსახვით დაჯილდოებული პირისთვის, მთიადარ პროლეტციას იძლევა, ლაქაქეში წარმოთავიანილ მასალას აცოცხლებს. მასში მოძრაობას, სიყოცხელს ხედავს.

მთიადარია აგრეთვე ის ინტერპრეტაციებიც, რომლებზეც ფერზე რეაქციის წარმოვლენას, რორშახის შეხედვლებით, ფერი ისე, როგორც მოძრაობა, გარკვეულ მიმართებაში ინდივიდის ემოციურ ცხოვრებასთან, ოღონდ, თუ მოძრაობა უფრო ინდივიდის შინაგანი ცხოვრებიდან მომდინარეობს, ფერი ემოციის გამოწვევად გარე სტიმულს წარმოადგენს.

ლაქაქის ფორმის კარგი ხედავს, მისი შესატყვისი კინეზოფიით და ფერი მხატვრის აძლევის სრულ შესაძლებლობას წარმოსახვისათვის ერთ-ერთი არსებითი მხარე გაქრინოს. — ორიგინალური ინტერპრეტაციები, რომლებშიც იგი დამოუკიდებლად და თავისებურად თავისი

გამოცდილების მასალიდან ახალ წარმოსახულ მთლიან ნიშანის აგებს, ახალ წარმოვლენათა წარმომადგენლებს.

მხატვრის გოლზალტერ-კომბინირებული პასუხები კიდევ ერთხელ გვარწმობებებს, რომ ასეთი ხასიათის პასუხები წარმოსახვის ნიჭის მაჩვენებელია...

მართალია, რორშახის ექსპერიმენტი უფრო პიროვნების დისპოზიციების ფორმალურ ასპექტებს გამოავლენს, მაგრამ გარკვეულ რაოდენ ინტერპრეტაციის შინაარსიც თანაშენი.

მხატვარმა ლაქაქეში, როგორც უკვე ზემოთ ვთქვით, ობიექტების მრავალსახეობა დაინახა. საკულისხნობა, რომ ლაქაქეში დანახული როგორც ცალკეული ხატები, ასევე წარმოსახული ნიშანის მთლიანობა, ერთგვარ ურთიერთმართებაში აღმოჩნდა მხატვრის შემოქმედებაში ახალხელ შინაარსთან, მაგ., ისეთ სურათებში, როგორცაა — „კელსეცი შვედი“, „თანდლის სიზმარი“, „ბერიკები იროვიანის“, „დევათა მარობა“ და სხვა. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ რორშახის ექსპერიმენტი პროექციულ მეთოდებს მიეკუთვნება, მაშინ გასაკვირ ხდება ის გარემოება, რომ მხატვარი ლაქაქეში იმ ნიშანებს ხედავს, რომლებიც მის ნაწარმოებშია მოცემული.

ჩვენი ცდის პირი მიწოდებული ექსპერიმენტის მასალის საშუალებით თავის მიწრაფებებს და შინაგან მიდრეკილებებს აქვდავებებს, თავისი განცდების პროცირებას ხედავს.

რორშახი, განცდის ტიპის მიხედვით, მხატვარების ორ ტიპს განასხვავებს: ინტროვერსულს და ექსტრატენსიურს. ინტროვერსული ტიპი, რორშახის დაკვირვებით, უპირატესად მოძრაობით რეაქციებს გამოავლენს, ხოლო ექსტრატენსიური კი — ფერებისას. ინტროვერსული ადამიანის თვალში შევნიტ არის მიმართული, თაიის სურვილებისა და მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას თავის აზრებში და წარმოსახვაში პოულობს, ექსტრატენსიური — უფრო გარეში სტიმულებს უპასუხებს და იგი ისე განსაჯრბობდა არის დამოკიდებული. თუ ასეთ ინტროვერსულ ინდივიდს აქვს ნიჭი, იგი მას უფრო შემოქმედებით, ვიდრე რეპროდუქციული აქტივობით გამოავლენს.

რორშახის შეხედვლებით, ინტროვერსული ტიპის მხატვრისათვის დამახასიათებელია პროლეტციული წარმოსახვა, ხოლო ექსტრატენსიურისათვის კი — რეპროდუქციული წარმოსახვის ნიჭი.

ჩვენი ექსპერიმენტული მონაცემების მიხედვით, დღით აგუთაშილი, ძირითადი, ინტროვერსული ტიპის ექსტრატენსიური მომენტების მქონე მხატვრებს უნდა მივაკუთვნოთ.

ჩვენი ასეთი დასკვნა, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული, რადგანაც მხატვრის მიერ მოცემულ ინტერპრეტაციებში ისეთმა თავისებურებამ იჩინა თავი, როგორც არის: მოძრაობის განცდა, ორიგინალური პასუხები და სხვ, რაც, რორშახის დაკვირვებით, პროლეტციული წარმოსახვის ნიჭით დაჯილდოებული პირის ინტერპრეტაციებში ინტროვერსული ფაქტორები — კინეზოფიები, ორიგინალური პასუხები და სხვა განსაკუთრებით ძლიერია.

ინტროვერსული ტიპის წარმოსახვის ადამიანი თავის ინტერპრეტაციების შინაარსში ხშირად იყენებს სურათებს მითებთან, ზღაპრებს და იკავებს კოტიტებს, სცენებს რომანიდან და სხვა. ასეთ მოტივებს კი სწორედ ჩვენი მხატვრის შემოქმედებაში და აგრეთვე ლაქაქის ინტერპრეტაციებში საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია.

ამრიგად, მიღებული პროლეტცია ნათელიყოფს იმას, რომ რორშახის მეთოდით იძლევა წარმოსახვის უნარის გამოვლენის შესაძლებლობას: მხატვარმა ექსპერიმენტის პირობებში წარმოსახვის ნიჭი გამოამჟღავნა და მოკვდა ისეთი პროლეტცია, რომელიც წარმოსახვის უნარის ერთგვარ საზომში შეიძლება წარმოადგენდეს და ამ უნარის დასახასიათებლად და შეფასებისათვის შეიძლება გამოასაღებდ ადმირანდს.

² S. Beck — Rorschach's test II Variety of personality Pictures, New-York, 1946.



ღვრით კაკაბაძის უსწოზი სურათი

ქ

უთარში, სახლში, სა-
დაც ცხოვრობ და ა
ცნობილი ქართველი
მხატვარი ღვთის კაკა-

ბაძე, ინახება მხატვ-
რის ერთ-ერთი აღრინდელი ნამუ-
შევარი — ზეთის ფერებით შეს-
რულებული პეიზაჟი. მხატვრის
მამას, ნესტორ კაკაბაძეს ეს სახლი
გაუყვლია, ხოლო სურათი იმავე კე-
დელზე შემორჩენილია, რომელზეც
მხატვარს ის ჩამოუყვლია. ამე-
მად სურათის მფლობელი ე. მუ-
რუსიძე ვიკიმოხს, რომ მხატვრის
დიდოს, ელუკის გადმოცემით ეს
ნამუშევარი შესრულებულია და-
ვით კაკაბაძის პეტერბურგში გა-
გზავრებამდე, მისი მოწაფეობის
წლებში, ე. ი. 1909 წლამდე. ამას-
ვე აღასტურებს სურათის ქვემოთ,
მარჯვენა კუთხეში წარწერა „დ.
ქმე IX 06“. როგორც ჩანს, იგი
მხატვრის ერთ-ერთი პირველი ნა-
წარმოებია და სწორედ ამიტომ
შემორჩა ალბათ მის ძველ ბინას.

სურათი საუურადღებოა იმით,
რომ მასში იგრძნობა ახალგაზრდა
მხატვრის მაღალი პროფესიული
მონაცემები. შესანიშნავად არის
გადმოცემული მთვარიანი ღამე,
მოლიცლიც ზღვა, რომელშიც
მეტეზუნს ნავი შეუცურებია. შორს
შენობებისა და ხომალდების სი-
ლუეტები მოჩანს.

დ. კაკაბაძის ეს აღრინდელი ნა-
წარმოები უძვეველად იმსახურებს
იმას, რომ თავისი ადგილი დაიკა-
ვოს მხატვრის შემოქმედებითის
ბიოგრაფიაში

მ ს ა ტ ვ რ ი ს
ს ა ხ ე ლ ს ნ ო შ ი



ქარიშხლის წინ

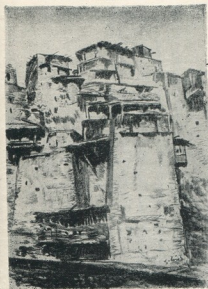


კორნელი სანაძის სურათები
და ჩანახატები

შატილი



შატილი



ქველი
თბილისი



შპველასი ტრადიციების

თეატრში

ოთარ ევაძე

გარდა დიდი სიმპოლიურიებისა, რომლითაც ასე გამორჩეულა ჩინური კლასიკური თეატრი. მას ხელს განსაზვავებელი ხისაყენი გააჩნია. მან შეგავსო ჩვენს ანტიკლდობას უკვე შეიცვალა, ან, თუ ვაძვლავ ოპერის მსგავსობის ამ ტარდობას, და ახლა სეკულიარ მუსიკალურ-რიტმიკულ თეატრის სექტორში ობს-სტეს საბაზის გარდაიცვალა.

— განა უკან უფრო მეტ უახს გრძელდებოდა? — იცნავს ვაო-ტეულე მკითხველი.

— ზოგჯერ სვილ დღესაც. იწყებდნენ დილით და სახაოით ამოვირბდნენ. ასე გრძელდებოდა მთელ კვირას. მოქმედების მიხედვად გაუდელი იყო, რას საირო ხედავია დასახიობების შენაცვლება. არც მათეორიული იყო ერთი და იგივე. თუკაც უშუაღუსტობა ვინც რჩებიდა სექტორის დამოკიდებულს, მაგონ მხოლოდ ისინი, მინც უდრადელ უცხოელებს ექვდა. შრომის მასებს ასეთი სინებეჭობდა, ხან უკირობა შეიხიოთ სასიერო ხელნერსა უშვარეხად შენდებოთ კლასების სკოტინობას წარმოადგენდა.

თავისთავად უცხოა, სექტორების ასეთი სისამარქოვე უფლიტობის ააღვდა მოქმედების მთლიანობას ვიდრე ეს ჩვენს თეატრში იდგინება შეიძლება. თეატრში მთლიანდნენ რაოდენიმე დღით და მასთანდემო სრულდებოდაც მოქმედება სუფუტ, სადილო, ვახშირი, სწავლები თუთუნის. ამოდებდნენ თან წაყოვანილ ბ. შვეკებს. აკევიდნენ ეუ-თა ბაღლებს, ერთი სტეკივთ, თავს ისე გრძობდნენ, რომ ვერც უკაცია.

ბუნებრივია, ჩინების სარგავლობებზე განვიტარებთ ახალ პირრობები ვეღარ ვაგრძელებდნენ ასეთი ტარადევიკა. შეიკავდა სექტორების მსგავლობის ნაწილობრივობა. მაგონ მათეორიულს მათაც შეეჩა დიათაზმი თავისუფლად მოქცევის ნორმები.

რეკანასიების თეატრში იყვდიოთ, პირველყოვლია, თვალში გვეკვა პარტეობის მსხლითა პოზა. ზოგს ვსარქულ მოქცევა ზოგს ვეკვიდით სსარქულ ვადადო ფიტი. ერთი ვსარქული შეიკვიდებდნენ ჩინური ტეატრების, სხვები თუთუნის სწავლები წაშობადელ და ნაინოტეორიკო ვაგონის თეხის ექნებოდა, ვინ ვი მოეცოთ ოხის იგებებდა. უკვდა ინიოთ იყო დაკვეთებული, რაც მას თანავებდაც მგვიოდა, მაგონ მოუხედავდნენ ამის, კეულის ურთილად. სუნდა დასტეო. ხალხი თეატრში დარბაზში დასახლად დედენებდა თეხის სკენებზე მოქმედ მიუღებდა. — ბიჯიანად იცინობ, როცა საბაბო რა-ნელოსათვის ვსახეებ სახუნებო ოღობს აკეთებდა, ან მსარქულ ბულ სიქევის ოჩრად და გულსკესობას უფილად იას, ვინც საწყუნდას და პიტიონს ადამიანის სიყველეს უფილად.

სექტორების სიუვეტიკე კი ამის მრავალ საშუალებას იძლეოდა, რადაც ირ დღეს ნაიხების თეატრის სხვა სიქეს პიტიოდა, რომელიც ხინტეობის „ტა ოუ ჩიან“-ს ც. ი. ჩარგულთა შერისხივასა“ უსოუდებდა.

მე ბერს ჩინურ კლასიკურ სიქის ვაეციონი, ბევრჯერ სხვებს ვეკითხ. ზოგი არს ნაოჩრამსხი ვეკითხებო. მაგონ თეუთაოდ თუ შეზინებოდა ისეთი სიკეთილური სიმამარის სექტორად, როგორც ეს სიქება.

„ჩარგულთა შერისხივა“ სუნის დინასტიის უკანასკნელი პერიოდის ორი კლასის. — ჩინელი მწადარბენისა და ლარბი გლეხობის უჩინოინფორმაციონის რეალურ დამოკიდებულებას ვაჩინებდა. სუნის დინასტიის უკანასკნელმა იმპერატორმა თავი ვერ გათავა სახელმწიფოს მართვად ვაშეძლებდა. ჩინების ვაჩემ შეტევის ორტყვეს, და მათ წინაღილდე ბრძოლა სახელმწიფოს მსევეცეობას სტეორული მარხ-მეგრძელობას მოითხოვდა. საჭირო იყო უფრო დილიტი ვარემუტატების შემოსევისგან მისარგებლად უფრო სუსტ, თუმცა ასევე მტეორულად ვაწყოვინოთ ერებთან ვიჭირის შეკვრა. ის სი უფრო დილიტი მონელოდა ტომებს შეუდარდა, რომლებმაც, როგორც სოხალარდელი იყო, შეძლონ ჩინური სუნის დინასტიკა თავისი, მონელოდური თაფის დინასტიის უწყველებს. სუნელმბე მონელოდებთან ერთად სეიფოის მასტაბიოთ ვანადგურებს უფრო სუსტი და მსარგობისკაცია ვერეუდებიო, რომლებიც ერთგვარ ბარიერად უნდა დატეოვებინათ ჩინელებს მონელოდების ვარდელუკობა შემოსევის შესარეზებლად. სუნის დინასტიის უკანასკნელმა წარმოადგენელმა ეს არ ვაყოთა და ამით დაქარაუვა დილიტი მეტეორის შეტეობისკაციის ერთგვარიტა საშუალება.

სწორად ან მძიმე პერიოდში კვეფის შეგნათ თავი ოჩნა ადგოვლობით თავადობის თავებობამ გლეხობის დღესუტეობადელი იყო მათი უკანონო მოქმედებით. ამ სიქის მითავარი მოქმედებრი, ვაძამ-დაკირი პირვეტი-მეტიტი, ვაჯარად ტინი. საიუთარი მართლად დიდად ვაგლონინათ თავადი, აუტანელ ვადსახაპებდნენ აწერდა თავისი მშობის ვაჭიერე გლეხებს.

სექტორები ნაჩინებია, თუ როგორ ადვილასხლილ ცხოვრებას ეჩვენა დიდი ტბის ტა-პუს ნაიჩურე მოხარების თავადი ტინი. იგი მოურავა და მხლებლებს აჯახუნის ხალხში ახალი ვადსახაპების ასაკ-რეოდას.

სიქების მეტეორების შამა სიონი ინ და მისი დღამაზი კლასიკული ეპი ნი პატარა სათუჯრა წავს ნაიჩურე მოხარების თან და ხეს ქვეს იხებენინენ. მათთან მიღწენ შემამხიბე თანასიოდელდებოდა — ლო ცუნ

და ნი ოუნი. სიონი ენი ორავებს შიამატებებს სსიამოწნო დღინობა. მისი კლასიკული კვი ინი სსიქობის მოსარბად ვაგრძელებდა. მოულოდნელად სტეორა-მასინებდნენ ტინის მსაზური წაქეშების და თუ ნაბიბიოსის შეწერდა თანას მოსოხოდნენ. ისინი თამებდნენ რად ექვეყნად მოხუტ სიონს და მომიწინებდნენ ვამოყავე მისი ახლავაზურად სტეორების თუ ცუნ და ნი ოუნი, რომლებიც ასეთ მოქცევას ვერ თიშენენ და თავიდან მსაზურებზე წარეჭვენ. მოხუცი სიონ მათ აჯავებს და ტინის მოგავსებობით თავს ვაეკეთიო შეჯღანს.

ტინი შეუარესყოფილია მსაზურების ვამოცდებით, იგი შეიარაღებული რაზმს აჯავებს აძილებს ოჩრი მეთევეტეო ვადისიანდნენ ტინის მიერ უკანონოდ თანებებული ვადსახაპად, ან მოგავსებ და სხულებმეტეორული მოხუცი და მისი კლასიკული კვი ინი.

ვაინება. მოხუცი ლოგინიანად ავება, სათეუჯრად ემზადება, მაგონ ტინის რაზმი მის სახლს მიივება და უშვებობს და მუშებში კარბებს ურბებს, მოხუცი კლასიკული უკანა ერთში დასაბო. თუ ოჩრი კვი ვარება. იგი ვადაცეორება ტინის რეივეტეო ვადსახაპად. სიონი ენი ვაწერეტყვის არ, რომ ვერ არს აქს უფლი. მაგონ ოჩრი დღემო ემზადება ბატონის და ვადსახაპად მართლებს რაზმებზე მამა-მამებთან და როგორც ნაბრანებში მოხუცი მოხუცის ვაეკვიპას მინდობებდნენ.

სიონი დღერი წინააღმდეგობას უწყის, არ ნებდება, კარგე ტინის რაზმებს ვაბახავს და სახლებად ვარბის. იხედავს რა ბრის უფართეული მოქმედებას, მოხუცი თიშონინ დაბრის მოსამართლისთან საქმის ვითარების ასახსნელად.

კვი ინი მოუთმენლად ელის მამის დაბრუნებას. მას სტეორა, მამი კეთილი მოსამართლე სწორად ვადასწევებს და მის მართლად რაზმს შინ მშვიდობის ვაეოსტეობებს. მაგონ ასე როდი მიხდა. კვი ინი ვარს კარბი მიხებს, იქით ვაქვენს და ვიჭარბი ვარგობები, მოსახულო მამა დაინად. თავდაც ტინმა შეგადუნდა მახინი მოსამართლე და მოხუცი დანამაგულ ვამოცადებობს. მოსამართლე ოჩრიოც ტინი მიხედა, თუ იანი და თან ტინის წინაშე ბიძგის მიხედვ დასაკვი.

კვი ინი ბატონი, იგი აღმოკეთებულია ტრანინ თავების მოქმედებით და მოსამართლის უკანონო ვადასწევულობით. ციმეზმორულო მოქმედებას მამას ვიკითხება.

— ამიბერ მიხედა, ბიძგის მიხდა მისი წინაშე, ვინც ასე უსამართლოდ მოქცევა?

მოხუცი სუნს. შემივეტი უ უწინელ და ტეკიევილ მიუცებდა. — ვანბრბე, მაგონ მაგონ ბიძგის მოსახლადელ კვი არა, შერის სახილადელ, ტინის მოსაკლავად და მისი ოჯახის ამოსწავებალ.

კლასიკული მეთეორიკი. იგი სიბოგს მამას ნ.ბა დარობს თან ახლებდის მამას წინა წინააღმდეგია:

— შენ დანაშაუ. სამართლის მე მარტეო ვიკითვი ტრანინ კლასიკული ურჯრე, ენუდარება და მამაც თანხმდება მამად წასადელი.

კვი ინი მიტევილ სახლზე დარბობს. — ვინ მოუცელს, ვინ უსტატინებოს. სიონი ენი ურჯრებებს, რომ ტინის სახლში შესულალები შენ ცოხლებზე ვეღარ დაბრუნებდა. კვი თავის მშობლობის კეთების ციქვებობა ენუდობობდა და ნაშე ჩამსტეობდა მამა-მელო მათის წყველებით ოჯახიბიან. ვაწინა კვი იანი შიშის ვარწმუნაბა გრეცე, ვარწმუნა და მამას სიბოგს შეეცალდა თავისი ვან-ზრავა. მოხუცი არ თანხმდება. კლასიკული უკან დაბრუნებას ურჩევის. მაგონ კვი ინი მამას მარტეო ვერ გრეცებდა. შეუარების ტბის ნაიჩრის ოხის სახლს მიივებაინა. წავს ნაიჩურე თანამენი, იარსდ შეუწინენლად იახსენენ და სახალისი კარგე დღავ-კუნებენ.

ტინი ელოდა ბიძგის მოსახლადელ მოხუცი მეთეორის ბატონინ მოსვლას და ვადსახაპის მიტანას. იგი მოუთმენლად ვიკითხება:

— თარ მ მოითენე. მოხუცი?

— ვარგახსი ნიოთი მაგონ არა მსურს ვინმემ ნახოს, თქვენმა მსაზურებმა კვი.

ტინმა დაბრუნე დიაბიბოვა და მოხუცი მეთეორი და მისი კლასიკული მსახური შეეჭრა. სიონი თუბანდ სახელუ ამოიჭრი, ვერ ტინი მოხლდა, შემივეტი შიში თაფის წევრები და მონარავებ მსაზურები ვად შეიკეთდა.

შური ითია. საქმილორ სახალხობად ვამოცება, ნავი მოხებდა. კლასიკულიმ ერთად ტბში შეეჭურდა და ტბეში ვატილი ამომოხელო ვლებებისკაცი ვამბარია, რომლებიც დათქმულ დრის ღამ ი წელის სიბას უნდა შეიტარინდ და ტრანების წინააღმდეგ ღამკაცობა დაეწიან.

ამ სექტორში მეთეორად ვამოაშუდა უკვდა ის სიმილორი დეკორაციული ნიოთი და რეკვიტობა, რომლითაც ასე შედღარია ასე მდილორი ორი კლასიკური თეატრი.

მაგონ ამ სექტორში და არ მარტეო მამის, ტეინერი ვანრის ევლა საიკერი დავდამბი, მთელი ბრწყინავლობით ვამოცლდა ჩინური ერეოვლი კომპობის, თეატრალიკური ვარცდობის მაღალი ელენტიკა. ჩინელი მხატვრები დაპვერელო გეოჩრებას და სოფარზე ვაუწერდა სექტორებს და ვიჭრობას. — განა შოტიბა იტიკას, რომ ჩინელ უფროდ ოპერებში დეკორაციული უფსოვად ვაჯავებს ზრავ-წინააღმდეგობა ოპერებში სტეორული უფსოვად ვაჯავებს და დეკორაციული სიქის თანამებრეოვე სტეორის ზოვიტობის ზომამდ მეხად ვატიეულ მხატვარეობისაგან!

ჩინური კლასიკული იხვევ, როგორც ჩინური ტეტეოტრია, ვერ თიშენინი იბიტიკას. მსახობი არ თამაშობს მხატვრის მიერ მთავის გამოარჩილოთ თარგის და იბიტიკაციული მასალისგან შეიქვილო კოსტუმში. მის ტანს როდი ვარება საღებავითა და „პრონოთ“ ნაჩიო



ტილი. იგი წამდები ტანისამოს არის მიყვნილი, თან იმდენად მდიდრულად და გემოვნებით წავსის, რომ მართკ ჩავეყი აქ ჰგავის ეს თეთერი სიბერეებისა, ჩინური ქალასური თეატრის პერსონაჟა კოსტიუმებისათვის იყენებენ მხოლოდ და მხოლოდ ძვირფას მასალას — ატლასს, ხანკელს და შულს, მაგრამ უკეთესობის ნაწილით და თანაც იმდენად ისტატურად წავსის, რომ ასეთ კოსტიუმს სევცნა გამოჩინა მარტებელსაც ეს თეთერიკარად ატყანა.

ჩინური თეატრისათვის დამახასიათებელი სიმბოლოები მჭერგატყვალისა სუნტური პერსონაჟების კოსტუმებისაკ დაკრებულბა სექტივალის მოქმედი პირები, მათი სილათური, ან ფსიქოლოგიური განსხვავებულობა კოსტუმების ფერებისაკ დაკრებულბა და გრიზის ხელისუფლებისაკ ვადმიოცება. ამიტომ არის დაუშვებელი თარიხის და ფერისდამი, ჯიკრავისა და ორანჯერბლადმი ისე ლაღად მიღობა, როგორც ეს ევროპული თეატრის სწავტია. მიუთხროვბ, აღმთა ასობს მრავალნიშნისულბი „ამპლუეტის“ კოსტუმები, რომლებიც შესწინწავლან განსხვავდებიან არა მარტო პლექსისისულბი სექტივალის კოსტუმებისაკ, არამედ შიარწა მოსკოელი ჩამოსული შეტებისინი შემოტლოერი თეატრის ასევე სექტივალის ჩამოსულობისაკცა. აჩწეწეწ, აღმთა, განსხვავების წუწუწებას მიერ დავსებულ და სხვისულბი ახელსობის ჩაქუწობიანობა, უკუღლ სხვადგანს სექტივალის აქალობის სხვადგანს ფრისხა და მარტებელლობის მარტავის ასევე მარტებელბა, რა ბუნებრივობა არის, რადგან ვეცლი ამ სექტივალის თავის აფტორი — მხატვარი განაწედა და, ბუნებრივობა, უკუღლ მხატვარი სკუტორი თვალით ხედავდა ახსებლობის ზოგან ისე ცისებური ატლასმი შემოსა, რადგან სურდა მისესულბი ზეტურს სექტივ აღმამამამე წარჩობისა, ზოგავე ზადიერს აყწედავდა და ამით მის ტრატევად ბედისტერის წინასწარმეტყველებლა, ზოგა შეწინდისგრის სიკავაზობდა, რომ შავად შემოსილბ ვადგანოსური შერბისინ გვიქვით ახსებლობი უფრო მიწერი არსებდა ვადგანდა. უკელი ისე ორგანობდა, როგორც მის მიერ აქწულბ ახსებლობის მოუღებლობა, ოქრისხავარების თ ფორმის ორანჯერბლის არგებლა, როგორც ეს მას ოქოქის სულს ვადგამს მხატვრული ელემენტობად ეწვენიებლა მხატვარი-ელქორატიონის სუბიექტური კავაზებია მის სიკავარი წყაროა, რომლისაკ ეღდა მინაწილბი ასეალები, და დამწვევლობა პირითაც ხერგდ ამაგვარი მხატვრული-ფსიქოლოგიული სერვისისაკ შეუწერებელი სესხ ოქორის ნაწილელი იდებური მხარის ხეწვდებს.

ჩინურ სექტივალში მხატვრის ასეთ სიღვთეს არასებლად მკონა ადგობი, რადგან ჩინურ თეატრში სიღვთეს არ არის ერთი აფტორი — მხატვარი. სექტივალის გვიტორი ეტკიებას მინაწილდ უკუღლ მხატვარი, უფრო მჭიდვს, — მთელი ხალკი, რომლის გემოვნებაც განამარტობს სექსური გემრის ჩაქვსობისა. მისი მოწინადა-დაწულბა დაუილებლობა ამა თუ იმ საბოკრ ვარიის ვარტეწებლ ვაოსახებულბა. მის ერთობერი კორტეკობრად და დამკანონებლად ლტობრატული მასალა, ან ხალხის მიერვე შექმნილი და ვანტიორატული ლეგენდები წარმოადგენენ, რომელთა შეცვლა და შეტვიფა ნ.წნლებს წესად არა სჭირდება.

ამით ამხინება, რომ ხალხში აღიარებული პარაიტიტი მუდის ასეური იგისებაც ვარტეწული თარიხის, ფერისხა და კოსტუმობის კოსტიუმს უკეთესი უკოსტუმობის მუდესი ეს მთავის ნიშნისულ გარწედ რომელი რთივეთ უკო მარტებელბა, მასაც ვაგამსხვავებლობა, მაგრამ ასე უკუღლ მუდების და სკუწვებლად დაწინაბებული ფორმისხა და ყოლის ტანსაცმელს მარტებრად, ახლას ისე უღებვას, როგორც მარტებელი, სხვადგანობა მეტაბოტიკისხა და პირად თუხებების შეუფერება, მაგრამ ისე, რომ მხატვრისთვის საკრთო ნიშნულტვიტა არ ადარწდეც. არ შეიძლება, რომ სენობა დონსატის ოქოქის საბლეზი გარმამა ვეი თუშ შავი ან უკეთესი ფერის ტანსაცმლის ჩიკვისს, ხალხსაც ეცლი საბოსილბი მსხლად, უმიწარი გმირად წარმოსახა და ამიტომ უკელი სექტივალში, სადაც ვეი თუ გვეგონება, მას ოქორთი ნავერი წოილბი ფერის კოსტუმები უღდა ოცვისს, ეს ფერი სწორიღდ იმ მაშალი მორტორი თუხებების ხალხისაბგებლობა, რომლითაც ასე ღრმად ზის იერი იურს მთავრის ნაბობის მისესობისა.

ისე, როგორც საკრთოდ უკუღლფობი, ჩინურ ქალასური სიბოკრი სექტივალისაკ დიდი მნიშვნელობა ეწვლავა ფერს, არ შეიძლება სექსურბა გმირმა თორბი ფერის კოსტუმში ჩიკვისს, თუ იგი ორმა ტრატევში არ არის, ფორმის რენფერი შეუკლის სექტივალის დამახინებლად მისცევს.

მაგრამ კოსტუმის პირბობად ლტობმობაც მთავრ თვისხაური, ე. კ. ქული ვარტეწავლბა, უკუღლ ხალხის და ფერის მინესი სექსურბა გმირის ვარტეწულ მეტაბოტიკობაც შეიეთისება. მეტაბოტიკობის ქული სკატორიზობად ვარტეწავლბა იმპერატორის ვარტეწვისნახება. პირველბ თაზე ურან ვარტეწებლბი, ზოგჯერ მეტანახევრის სიჭირბის ხობისი სიკრთი ასხია, უფრებობან ორტკვალბიან ვიწრო საყურებლბი მკობია, მუქედას ფრთევიანთ ვარტეწობი ღვრად ფრთგებობა ასხია: და შულწულბ ძვირფასის ქვებით მოქვილი რკალი ადგობა, სულ სულ ახალ იმპერატორის ქული-ვარტეწვისნი. მას არც ხობის ფრთევი ასხია და არ საყურებლბი მკობია. მისი შუბლის რკალი უფრო მახლოა და უფრო მსხვილბ ძვირფასი ქვებითა მოქვილი. მუქედას ფრთების ვარტეწი მის ფრად ფრთგებობა ეს უფრო ვანტიორ და ოქორსტეწეწებ არ მსხვავება, რაც მის ზეტორიზობაში მარინწებს უბრალო და მისცეწებს თაიხისებური ყოლის ქულით ვარტეწობა ახალწერბას და მისცეწებს მას ტრატევლბა და უკუღლფობის ის ფერი უღდა ახლებს. რომლებიც მას ტრატევლბ სხვადგანებს.

ასეთია ჩინური თეატრის კოსტუმებისაკ დაკრებულბა. რომლის შექმნება, როგორც ვეიკე, არა ერთი რომელიღე მხატვარი, არამედ ხალხი, რომ აღამაწინა, რაც არ უღდა ნიჭიერი თვის იგი, არ შეუძლია

ისეთი ქულების და კოსტუმების შეთქვმა, რომლებითაც ასე მტრდგან რა ჩინური სცენა.

ასეთია სექტივალის, სექსური-სიგრილობრთი მხატვრული ვაფორმების ერთგული ტრადიცია, რომელიც ხალხის მიერ ვარტეწენების მანისებლ შექმნილი მაშალი მხატვრული გემოვნების და ოსტატების ნაყოფს წარმოადგებს.

ამ ტრადიციის შენაღებულბი წაწობა სექსური ერთობროლობის და ავგულდებარების ერთობლობის განინახებისაკ, რომლითაც ხაგ გამოჩინავა ჩინური თეატრი უკელი სხვა ჩინი თეატრებსაკ.

დიან, ჩინური თეატრში ზესხება არის დაცული ერთდროლობა და ავგულდებარების ერთობლობა სწავდა იმით, რომ დეკორატიული ელემენტების კი არ იშვებოდეს სხვადგანს ავგულდებარების განმასხვავებლ, არამედ პლქორის გამომსახვალბი მოქმედებით ადწენენ ამას, მასობის წარჩობისფრის ფუნორი ქმინას ერთ სქვწულ მრავალ ნაშოქმელად ავგებს. ის, რასაც ავტობინა ნ.წნლები ერთ მოქმედებაში, ერთ რომელიღე უკუღლ სცენაში, ჩვეულებრივით თანამდროვე თეატრის პირბობებში მთელი საამოს მანიფესტაცი ვანჩინოვებლობა, რატიმ? იმითმ, რომ ამისათვის რეისორის დასკორბება მორავო სცენის ვანუწყებლობა ტრიალბ, დეკორაციების დაუსრულებლობა ცვლა, მაგრამ საბოლოოდ ეს უშედეგო იქნება, რადგან სხვადგანს ღრის და ნაირ ადგომ-მოქმედებას ერთ სქვწულ მათ უფრო მკაფიოდ და დამახასიათებლობად ღებობდა, რაც უფრო მტრდინერე ნაქანტულებს უკრებებდა. თუ პირველ დღეს სცენაში მიმწლდებობდა სქანტორები და მკაფიოდ და შეწველი, თანამდროვე მოკუღლდებობა ჩინური სექტივალის არა მარტო სუბეტების, არამედ მისწინსტვბა შიკი კი ვარტეწავა ჩინული პლქორისად დეკორაციული ელემენტების ვანუწყებლობა, არ არ აქცვენ სცენას სხვადგანს ავგულდებარებათხა, არამედ აქტიორული მოქმედებით ქმინას სხვადგანს ავგულდებარებას, წარბოსხების ფუნორი პოლბებიც სხვადგანს ავგობის ღრუნობის, ის, რასაც ახვრებებს ჩინელი მასობის ერთ იტხილში ერთ უკუღლ მორტორი მიოღანებ, თანამდროვე თეატრის პირბობებში მთელი საამოს არ ერთვდა, რადგან ამისათვის რეისორის დასკორბება მორავო სცენის ვანუწყებლობა ტრიალბ, დეკორაციების დაუსრულებლობა შეუკლის და საბოლოოდ კი უკუღლფობის ეს უშედეგობა უღდა, ღრისხა და ნაირ ავგულდებარების ერთად თავი მანაც სწავდა ცისობი, ვერსოლო თეატრისათვის ეს ჩვეული თვისხა არაა, ჩინური საბოლოო თეატრისათვის კი ბუნებრივ წარმოდგენას.

ამ სექტივალის ელემენტი ვანუწყებლობად ჩინური ქალასური თეატრის ხასიათი, მისი სიმბოლოებობა, დროისხა და სიგრის წარმოსახობობა.

ჩინეთის, ერთის შეხედვით, უნაველი იყო იტკრა „ნავრალბა შურისძიების“ პერსონაჟების მოქმედების პირბობობა, ამიტომ მე არა მარტო პატიობრთა მძობიობას ვადგენებლბ თვალს, არამედ იმ სხასწავლ ელამობლ, თუ რა შენაწარს იტყვდა ესა თუ ის მისწინსტვბა, ბუნებრივია, რომ თუ არა ჩინურ თეატრული ხელოვნებმა ვანუწყებლობა მყოწდენ ჩემი მეტოხლობა, ნანწინებლ მორავობა, ისე ხალკე ვა, რომ თუნდაც ოდნავ ვარტეწვლითავა ერთ მძობილბ, აღმთა, ჩემ თვის სწოლობა ვარტეწვლობა დარწხება ის ვანოხლო, რაცა მამა და შელი რანწენილ წაწობის ვანახვლობაში სწორულად დადიოებლ სცენაზე, მაგრამ ზოგჯერ წაწობი ნიშნის მოსახმავარ მძობიობას ავტობედობლა, პირველბ ვარი ვარტეწვლობაში არ აღმწინდება ჩინელი მარტორმედეგის ამხსენებლ ტექსტის მას სწავლებლბს ახლებს მისახსენი მოქმედების თვალსაზრვად წარმოდგენის.

ევროპული თეატრი შეუღებლობა ღრისხა ადგილის წარმოსახვასი. ჩინურს კი საბოსოდ ვანუსჯარტობის სარტულბები ვანჩინა. ჩენს თეატრში მასობის არ შეუძლია ვანუწყებლობა, რაა საბოწავლ ვანოსცენად ვანცელი მანიფლი. სცენის არ საწ უკუწეწეწი შეიძლება მოთავსებლ მხოლოდ ასე, ან სან ხალკი, რომელთა შიკა პლქორის შეუღლია ერთიხა ვარიობს, მაგრამ ამავე ცერ შეწმის შოაიებელბობა ჩინური თეატრის მანიფლი, რანწინებლ პიესის სიუჟეტის ვანტიორბობა არის ვარიობებლობა, მარტებლობა ხედავს მხოლოდ იმას, რომ მასობისხა ვადგავა მათ ნაწილბ, ვადგანსა ქოხრბული სცენური მიოღან და შევიდა ახალ სიგრილობრთ ვარიობაში. ეს არის და ეს ფაბრეტატორი სხვების სექტივალის ერთგული იმდენად მანიფლობა და ღრის მთლიანი წარმოსახვის საწავი-ბობობა, რაივა ჩიხოკისის „გვედების ტანში“ ზოგჯერ დღესობობა ვარტეწვლბ მხოლოდ „მეთია“ მოკლდ დროის მონახვებში, დანახარებლ მისი ფაბრეტაციის ძალას უღდა მივადგენ. ნავთი ცურვის სურბით თითველბად თავისი წარჩობისაკ უღდა ვადგობ, ნავთი და იმ საბოლოო სიგრილობრთ ვარტეწვლობა მიიკავის უღდა ნანწინებლ მანიფლობა ვანწვებლ. ნავთი ცურვის ღრუ და სიგრიც მანახვებლ მისი ვადგნობა იმდენად მოკლდ და სიმბოლოურად იმდენად ვანწვებლობა, რომ მწილი მას უწოლოდ რაბლსებლობა სურბათ. პირიქი და ოდღდა ვანტიორბობებლ სცენის ურან ფარდადისხა, და მხოლოდ ვანწვებლობა მუხობობა ბლებბი თუ ლამარკობებლ მათ ერთობლობა წინახვალბა, მათ მიერ ღრის და სიგრის ვადგობებაც.

სულ სხვა ჩინური ქალასური თეატრის ფუნარი, — რომელიც უწარსახება მის უფრო უფობით ხერხებინ მიოვლებლ სიმბოლოურად შეტრისძიებლბი — სცენურ რაიონ არის და არაფერი ღდახ, მოქმედან მამა და შელი. არსად არ იტება ოთახის კარი იმითმ, რომ ჩინურამა



თუღებმა კარი არ იცის ისე, როგორც არ იცის სავროდ დაგროვილია. მაგრამ თუღებზე არის სკეთის უფავაღსა მალა-კაგულა მოწყობილი და თითქმის სააზი ქალივითი ბადი მთავარიც იღუწისა ქმათა, ხიხის უსვანებ, გზავაგუნა ქაღმით დახვებენ, თუღებზე ქალით სავსე გასაა ავიანა და კვლავ ხიხის მოხით ეს მიოქმენ, ამ სპექტაკლის აჯადობების მიზანთა არა მარტო სიმბოლურად აჩვენებენ თუგვათა, ახლოდ სახვავად დახანზარ მაყურებელს მათ მიერ განთლებილი მანდილი და დრო, ამისთავის, თურმე, ხატია, რომ მაყურებელთა დახანზარ ყოველივე ის, რაც მათ თუგვაობის დროს შეგმიწვევითა და ჩინელი მასალოთაც ამ სურვილს უსოვლებს, ის ქმნის შთაბრძნობებს, რომ მეტოვებ ტანზე არის თოდეს საათს. შთაბრძნობა სამი კალიფორნი, ბადე ისილთა. თუგვის მოღვანა და ღმთა, მერე ბადე ამოქორთ და მოვითარებელ თუგებზე გზობი ჩაყვება. შემდეგ ხაბობს მინდვ და ხის თბის სტურებში თოპიატია.

ამ ტრადიციული სტუდენტის თეატრის გამოყენებულ მოსულ სიითა ენი და მათ ქალიშვილი კეი ისი ნავანდ მანარზე გადამიწერეს და ამით წაშლდნენ მბნელეთზე გამოსახვის ოლთხა შექმენს. მაყურებელთა უდასტოდებულ, რომ ქუდა ისინი ცხუნაზე ნავანდ სიზიხის ბოძით, მომართებით მაყურებელს აუწყებს, რომ ისინი ნავანდ შეგიწვიანდნენ და რომ სცენა ტიხის ნაქალაქი, მათი წარიდული მოძრაობა და დროისა და სავრების გამოხატვის პანტომიური სასურველია.

მაგრამ იმავე სტუდენტ მოღვანელ განიდენ მათ თანახმად ლიტერატურაში — ლო ცენი და ის იფენს. არც ისინი ავიტოვებთ თამებ განსაკუთრებულ მორაობას. ჩვეულებრივად ვარს უღვანდ მოხვედრებულა და მის ქალიშვილს და კამეოვლებს გამოქალებს მათთან სტუდენტობა, როგორც ვივადენ, ერთსა და იმავე სტუდენტ მოღვანელ მაყურებელთა ტახტ დახანზარ და მბნელით, და რაკ ტახტში ვანერებულა სავსე ავანსცენაზე ვანერება, მის უფან დაჩრდილნი სტუდენტ წელის ნავივებე წარმოადგენს, თუღე და ცენისა და ის იფენსათვის ეს სავრულ მბნელის წარმოადგენს.

ამ სტუდენტ ეპოქოში მოხეული მეტოვებე თავის ქალიშვილს სიზიხის მოუტანის სტუდენტ ღვინო. კეი ისი გავბა, უჩინარ ნაღობის დოქს წამოვლებს, ისე ვინების გადმოქვინებ ნავანდ ვანფერა და სურსაძისა მიაგა.

როგორც ვამდებო, ჩინური თეატრის უფლებია აქცენ ქალი სავრკობის რაკ სინარტული ორი ავადმოდებარობა წარმოახსენს. ამასათვის ნავანდ მათ თოვანთ ავადმოდებარობის შემასახება, არამედ მისი გამოჩინვა აქტობის წარმოსახვით. მასობის ამოსახ, რომ იგი ნავსო ზის და ამიტომ სცენაზე შემოვლის მიმდებარე არც ერთ ისეთ მოძრაობა არ ავტოვებს, რომელიც თოპათი შესვლის ნიშანავს. მაგრამ, როგორც იმავე ცენაზე, ნავით ვანვაჭარებულა მეტოვებე და მისი ქალიშვილი სავრობა სახლოან მინდენ, ვერ ნავანდ გამოსტეგობან. შემდეგ არამოდებ კარს ვანავებენ, დირზე ვანდავალებენ, კარს ისე მინავებენ და ასეთი სცენარ-მიმოქორთ ეხსენებენ სასურველობით თოპათი სეღანენ.

რაკ ასეთი მოლაპარაკე სტუდენტი ხერხი ვანჩინათ, ჩინელიები დიდის სიბრძნით იცავენ ცენაზე შესვლა-გასვლის მიზანსცენის. არ შთოდებან, რომ ქუჩასა და თოპათი მოყოფა, რომ მიქმედენ ღვინო ერთმანეთს ხედავდნენ, თუნდაც ცხობის ცხობზე დაქმუნებული მივიდოდნენ. იმასათვის რომ ერთმანეთს დაუშვასარებო, ერთმა მათგანმა აუცილებლად უნდა შეეპარს კარი, სწავის ფეხი და შექმნას შთამბეჭდვითა თოპათის თოპათი შევიდა. ამ პირიატის თოპათი შეეპარს უნდა კარს დირგე გადმოვადგენს და ქუჩასა შევიდა ღვინო დაჯერა სავრულა ეტისი ღვინო დაჩატარონ და მხოლოდ შემდეგ შეუძლიათ ასეთი-ურობი ერთმანეთთან სტუდენტი ურობობობა.

მაგრამ დაგონომებული და ტრადიციულ ქვეტლო მიმოქორთ ჩაყვება სცენაზე შემოსვლა სრულდავად ის იმნახს თოპათი შემოსვლას. თუ მსახიობთა დირგის ვანდასახავან ვენის არ ასე, ვინ ვართ მოყოფად ორენა. მაგრამ საქმრობის ფეხი ვანდაავდობს უხლავ განს, რომ თუნდა უყვე თოპათი ვანტარონ. შესვლისა ცენაზე შევიდა და სკაივ იდებენ, მაგრამ სცენაზე მოყო მიქმედ პირათათვის ცენა, თუ მათ კარის დირგე არ ვანდავალებიან, მინდ ქუჩას ამ ურის წარმოადგენს, ტახს ამ ურის ნიშანს.

შესვლას, რომ ერთ თოპათი იფენს, მეორე კი ეტისი, ერთად ერთს ნახე წინ დაუფედნენ, ხან ვერსეთ ახოვდებენ. მაგრამ ერთმანეთს მინდენ არ უნდა ხედავდნენ. ამ შემთხვევით ჩინელი მაყურებელი სავრული გახეილს ვინდა ვინდა ვანეგებს, მეორე წაწეოს კო ორთახის ის, რომ მსახიობები ერთმანეთს ვერ ხედავდენ, ისეთი პირიატობა, რომლის მსგავსია არც ერთმოდ თეატრსაც ვანჩინათ, მაგრამ ჩინური თეატრის და სავროდ ჩინური ხელოვნების ეს სავრო მართი არის ვანდგადარი. ახლოდ თუნდაც ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონიგინი“. ვანა ერთსა და იმავე დროსა და სავრების მონავევითი ხეთი ვანჩინათი (ინგინი, ონიგინი, ტატანა, ოლდა და მოხუცი ლარინი) თვითონვე თავისთვის არა მდებარს? ვავინისერთი ინგინისა და ონიგინს დედებს ისეთივე პირიატობის სცენა: ონიგინს მხამალა ლორის და თვისის სულიერი ტარგავს აუღენს. იგი შეშობობს, არ ახარებს ონიგინს მოკვლა. მაგრამ შერეგებავს მინდ ამობობს, რადვან „ეს შეუძლებელია“. არც ონიგინს სწურათა ონიგინს მოკვლა, მორავს, მაგრამ ისიც ამბობს, რომ „შეუძლებელია“. ორი ვაგს ერთი თოპათის პირიატობა დგას და თუღეა მხამალა ლორის. მაყურებელს მოკვლა სავრია, რომ მთაბრძნობისა ონიგინს მინდა სვანდა მინდა სვანდა ონიგინს. და ერთ-ერთს და ორ-ორსათვის არანა ჩაყვებულა. იქი დგას „სწავლებელი“ და თვისი ვანცდებულ მხამალა ლორის. იგი სვანდა ვაღმულ ჩაყვარულ რადმესისა და იქნას, მაგრამ „არც ხედავს“. სტუდენტი პირიატობობა

უფლებას უფლებებს მას „არ დაინახოს“ ის, რაც ასე თუფლებანიშნა დაბარსიანობას.

ვანა ეს არ არის პირიატობა, დროსა და სავრების ეტისებზე ისე ვანდებენ, როგორც ეს ჩინელსაც სწავია. მაგრამ რატომღაც ასეთი ტრადიციული წილად ჩინური თეატრისთვის დახანზარითელ გროვულ თოღვანდებ ოთვლებია.

არა, ეს მართებულად არ არის. სწორია არა ვანდავ იმიტომ, რომ ცვრამული თეატრისთვის ხელოვნების მცოდნეს ამით სავრის ჩინური ქალსავრის თეატრი წარმოსახს ჩანარინიშნად, რადვან ისეთად, რომელსაც არაკნის დირგე დაგვარავ, ამ წინდა წელის არაკნის წარმოადგენს. ასეთ მსგავლობას საბოთა ხელოვნებისმცოდნეობასთან სავრობა არ აქვს რა, ის, რაც ხაბობს უფარის და რასაც იგი აწივითარებს, — არ არის არაკნული. პირით, — იგი ძალზე ხაბობრია და, მანახლადვე პირაკნულია, რომელიც შეგვიხანს და ვანდ დრების ტენდენციას იჩენს. არაკნული არ არის ჩინური ქალსავრის თეატრი თუნდაც იმიტომ, რომ მას დრამა აქცენ უფლებია ვანდარი ჩინელ ხაბობს. იგი უფარის, ოფარავან, ამრავლებენ და ამოქორთებენ მას. ვანა ის ფაქტი, რომ თოპათის ჩინეთის ყოველ ქალქში და ცხობ თუ ვანდავ მართლად სილამუში უკანდული თეატრული დროსა და ოპორა ოქროქმედი კოლექტივი არისთხის, არ ელახარება ჩინური ქალსავრის თეატრის ხელოვნობაზე და მანახლადვე პირაკნულია, ვანდავ ხელოვნების რომელი დრამე ვანვითარებულა ხაბობას მონავევითა. თუღეა ძალიან ვეგერი „შემაქმედებლობა“ ინსტრუქტი ვაქმარა. ოთხის გამო, რომ ხაბობს ვანდავად არ მისულა.

ერთ სცენარ ხიბრებულ ორი, ამ სამი მოქმედების ადვალის და დროს ჩვენებსა ჩინური თეატრის მხატვრობა ლიტერატურის თხრობით ხასიათიდან აიღო და იმ ზომადვე ვანვითარა, რომ ამ მხრივ თანამედროვე თეატრი ვეგრავ ვან მოკვდა. მაგრამ ჩინური ქალსავრის თეატრი არ არის მხატვრობა ლიტერატურის ამ თუგვის სების ვანვარცდლებული. ამ მხრივ საქმრობად ურობს ვანდავ ჩინური სახვით ხელოვნება, რომელიც დროსა და ადვალის ნაირხატობის ერთობლობის პირინების გამოყენებით შესამხნავად ვანპირავს სხვა ერების ფერგნერის ხელოვნებისაგან.

ვანგვინეთი მაგალითობათვის ჩინელი მხატვრების ნამუშევრები, რომლებიც რამდენიმე სუეტუტა ვანმოქმედებულა, და თუღეა ეს თუღეა სხვანდაც ადვალდებარობის ვანწავინება, ვეფელა ვანდავ მანის დროის ერთ მონავევად აქვინება. აუცილ თუნდაც სახელმწიფო ერითბუღი დავსულთ, მეორისათვე სავრის თეატრის, რომელზედაც სახსავლის კარის მოთლე ცხობრებდა ვანმოხალბეა: ერთგან მანდალისაგან სახვობარზე, მეორე ვანდავს მათი მოტივობაზე ვანკვებულ ერთმანეთის ნიშანდავდა ვანგადგარამოდებული ბრძოლბის იმინან. მესამე კლუბში კვავით დედავით იხლავ დარჩინელი ვიღობის ვალხრობა და თავის მძიმე ხედიროდ დაწურებულად ურობი შეპყრობის ბედინერი ქალბის; სხვანდაც ვანდავარდა ქალბი ხაბობ სავრირი დემ ვანოსვანდა წელის ნაირზე ვანმოქმედებულ ვანგუნ კოლ-ქმენი. მათთან მდიდო ვანყოფინობა არანა და კომარა მანდალისების ნიშანსა სიკეთელებს თვალს ადვინებენ, და ბოლოს. ორი ხაბობ ნივთარ დაღურავ სახსავლის წინ ჩამოქმედნარი არხის და თოთქის ამბობენ: „თუვენ ჩვენგანთ ბედინერი და ვანმოქმედებულნი არა ხარა“, თანაც ერთ მთლიან, თუნდაც რა კომინორბული სურათად ერთგან უყოველ სუეტუტა.

როგორც ვამდებო, სახვით ხელოვნება და თეატრი ერთსა და იმავე — მხატვრობა ლიტერატურას ოთვებენ სათავს.

უფავერი ვერსოდ თეატრისთვის არის სავრები, როცა სცენარის მოღვინს დაუთოვთ რევისობის სურის ტრინსადაიხვე დროში მოქმედების სხვანდაც ადვალთ აჩვენენ. ამისთავის იგი ცალკე სექტორებად ვყოფს სცენარ მოღვინს და მოქმედებლს ჩართავს ხან ერთ სეანს, ხან ორს. უფავერი ამ მონის მიხალწვად სავრო ხელოსანების ვანდავამულად ტრიალო, კადინობარ, და დეკორაციონის იმდინდა წაყოფავ ცალკე, არა აქტობის სცენაზე ყოფნას შთამბეჭდვით და მსგავსადობის მოქმედეს იტყობან. ასეთი ხერხით ვანდავამული სექტავთ ვერსავის ვერ იყენება ურობვად, რადვან იგი წინდა ვანვარცულ შეეძებნის ვერსულს და მასობის შემოქმედებ უფენ-ცალკე ასუსტებს. მეორეს მხრივ, ავფავერი კინოკადრების პირინების დარმატულ სცენაზე ვანდავან თეატრის მოსულ მაყურებელს უარავს ცსენარ მოქმედებულ საყურათი ფენგაზიის ჩართვის შესაძლებლობას და ბოლოს, — ცვრამულ თეატრის ასეთი ექსპერიმენტი ხან იგი ვერ აჩვენს დროის ერთ მონავევით სხვანდაც ადვალის წარმოსახვას, რადვან ფაქტორებად სცენარის მოღვინს სხვანდაც უფენდა ვანდავებულა ნიშნავს ერთი სცენარის მოღვინს მაგერი მრავალი სცენარის მოღვინს აეგება, თუნდაც ძალზე მცირე მოცულობის რომ იგოს თვითონვე მაგარი.

ტრადიციული — არ, ის მთავარი, უროზობისღვად წარმოადგენლობის ქალსავრის თეატრი. — ამ ტრადიციული წილად ჩინური სცენაზე მანახლადე რამდენიმე სუეტუტა ვანმოქმედებულ პირიატობასა და სხვანდაც უყოველდობი ცხობრების მსგავსი მიზანობისათვე.

— ჩვენ ვკვიდე ვანმართარი ჩინური სცენის უფავერი პირიატობობა და მეთვთობი, თუ ხად არის ვანსხვანდაც ჩინური და დასავლეთის

თებრებს შორის... ვეცდებით ჩინური თებრის მოღვევა პროფესორი იო ზანა: ჩვეულებრივად, ევროპულ დრამაში მსახიობები უკვე ფარდს ატარებენ...

მაგრამ არც გასკლდა და ისარიღია ტრადიციის მოწინააღმდეგე. აღვიდა შემოსევა, რომ უკვლავ ხალხის თებრში მსახიობები სცენაზე აღიან განსაკუთრებულად...

ჩინური თებრში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა ისეთ ტიპირ მონახსენას, როგორც არის, მაგალითად, ჯიანო გავ-ლა... როდესაც მსახიობი სტრუბა კარს გახვია, იგი უნებოდედ გამოხატავს ამას ფეხის აწევათი...

ჩინული მსახიობები გარკვეულ ურთიერებას უმთბობენ უკველი მორჩაობა, მოქმედება ან მარტი სახაოებზე უნდა იყოს საუბარი... აღ, ამრედ უნდა სრულდებოდეს განსაკუთრებული ტემპითა, თავის მორჩაობა, განის მართვა, მკლავებისა და ფეხების მოძრაობა...

ავალი თრედუც ერთი მაგალითი, ჩინა ნაოთი გადებს ქალის თითების მდგომარეობა... სანელებელი თითი დიდი მთლიან არის უნა გარდა, უხსენებელი თითი, მორჩაობა იჭვერავს, რომ მისი წვერი ეტბე... სწრა თითის შუა ხასხასი...

ჩინული მსახიობისთვის მტად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ როგორ უხსენებენ „ბილის“ მოახლებობის გამოცემას... წარსული ჩინეთი დასაშვებად არ მიჩნევა ძლიერ ატელესტრად წარსობა...

თავს ზოგჯერ ჩინურ სცენაზე მყოფიდან ძილა და ხვირ-გასკლ შეხედვები ისე უმთბევეთა, რომ ავტორს სურს მათე-რომელანტს სკაენე განსაკუთრებული სინემა... თრე უნდა აქვს ვაღებე-ლები და პირი ფარადი დაღებულად, იმის მიზანი ის არის, რომ მათეუბრებელი გააცინოს...

ახესევე ტრადიცია ემორჩილება ცდაის ხელშეწყობა... ვერო-ულ დრამაში ჩვეულებრივი ამბავა ეცავა... ბიბლიკს გარეშე... ჩინურ დრამაში კი ცდაის უკუღმობის თაა აზრას ხიბობრა ან პიტი-როლიდა თამაში... ვეროხელ ფუსკილურ დრამას თავისი დამრიგლე-ობულია აქვს ტემპთან... ჩინური დრამა კი მოთბობს არა მარტო ტრეპა დაფორმებობებს, არამედ ცდაის შთაინახებას წინეი-ტექსტის დავებათ... ამომრ ჩინური ცდაის დაღებულა გაცილიდა უფრო მსელია, ვიდრე ევროპულია...

ამგვარი, უკველი მორჩაობა ჩინული სცენაზე მკაცრი პირობითა-ბა თრახმბი... მაგალითად, თუ მანაკე სიცილს პირდაპირ გამო-ხატავს, ქალი სიცილის დროს პირზე სახელის იფარვის... ტირილის დროს, როგორც ყავი, ისე ქალი ცირქმბებს იწმება სახელელოთ...

სახელოთ, ქალბები ხახეს უფრო მტად მალევენ, ვიდრე მამაკაცი... რათა ხახი გაუსენს თავისი სკების თავაღებობითა... მრისხანების დროს ფხეს აბაეუბენებს და მკერეზე მუშებს იტენენ... როდესაც სიცილს ვინეს წაყლა ამინებს, ხელს ან სახელს გაიწე-ვენ განზე...

გამოუღებელი თვალისთვის, რომელიც პირველი უურბებს და უხსენს ჩინურ სცენაზე, შესაბამა, შემოწინეული დარჩეს ბე-რის ისეთი არა... ჩინი ჩინური თებრისათვის მტაცი ტრადიცია წარმოდება... ავლით თრედუც ისეთი ნიშნები, როგორიც არის, მაგალითად, სინემა... დეკლამაცია, პროლოგი, ინტერმედი, ლექსის კონება...

სახელოთ სტაციონები და ვაკელორი სასებები ჩინური დრამის მთავარეგბენებს სხვა ერეგბენთა დრამის შემტავების ელემენტებს... როდესაც ჩინული მსახიობი შემობის სცენაზე, მან უნდა წარმოქმნას ის, რასაც პროლოგი ერბობა, აგრეთვე ლექსი და ერთი კუბლები... ტინე არა ნიშნს მრდობები, რომლებსაც იუნგბენე-ლიტერატორი პირების განმასახებრებელი მსახიობია, თავისი კონსტრუქციით პროლოგს ემსგებნება...

თავისებრი სახითობა ჩინური სცენაზელი პროლოგიც, როგორც აქტიორი შემობის სცენაზე სცენაზელი სტრუქტურა... ადგენენ პროლოგს, რომელიც გამომწვევით პიესის იფეს; ასეთ პროლოგში, როგორც წესს, დაღებულა გარკვეული რტობი, მაგრამ მას სთა ახლავს მუსიკალური აქმანამინებტი... პროლოგს წარმოშობა დაეუბრებელია იმისთან, რომ ჩინების სანილად არ უკვარი ერთთანად და პირდაპირ შეგებს ნაწარმოების არსს... ამ მონის დრა...

ჩინური თებრის მიზეზული ამბობების წარმოქმნა სცენაზე შემოსილას, ე. ი. პროლოგის მოთავების შუმეც... ასეთი ერთი კუბ-ლები დაღებობა პროლოგის შუმეცში განვიტრების წარმოადგენს... თავდაპირველად „ჩინე“ უბი კომდებრ სხვა მოქმედ პირებზე მუად მინარედა კუბლებიც... ეს იმით ამხნებობდა, რომ მხოლოდ კომედიანტებს ეძლეოდნენ ნების დელაპაკატი სხვაგვარი ავტორებიც დაღებობებში რომ ჩაოგნებენ... სხად ისინი მარადევი პროლოგე-რებები... ამრადე, იგი არ თრ ვალდებულნი გამოუყენებან „ჩინე“ ნი-ინტონაცია მონისხილობი, ერთმართლეცია სინემატიკის დასალო-ებებში... „ჩინე“ ხუი... სტანდარტული ინტონაცია იმხებავს სხვადასხვა ჩაოგნებში... აღნიშნულ ინტონაცია უკველებსავთ ავტორებიც დაღებობებს და ამხსნავთ არღვევდა მტადევი და მუსიკალური კომ-პანიმენტს... შუმეცში მობხი და, რომ აქტიორთა უკვლავი კომ-პანიმენტს გადღებობს მონით, სცენაზე შემოსვლისას წარმოქმნება ავტორი გამოსაქმელ უკულებების...

პროლოგისა და ხანდახან კუბლებების შუმეცე მსახიობი ჩამოყ-დევის და წარმოქმნება მოხბრეკიონთან ლექსს, რომლებსაც უწოდებენ „პიესის დაწებულ ლექსს“... იდითა და კონსტრუქციით ის ლექსი, რომელსაც აგრეთვე უწოდებენ „ლექსს დრამისის“, ძალიან წაყავს პროლოგს... მისი წარმოშობა მომდებრების ჩინური ჩაოგნებით... არა-მოდინდ, რომლებსაც თავის მხრე ეწოდებენ „დეკლამაცია დო-ლის“ უკველი თრედულობა... ამ ფორმების უკუღმობის მოთბავება წარმოების დაწეუბი სტაციონები, რომლებიც მოხავენ მთელ

ფურცლებზე. ამასი უცხოელი ადვოკატი დარწმუნებულია, თუ იხილავს და მოიხსენს რამდენიმე ნიუტონის კვლავი, თუ გავცინობა ამ დღე-ღამე თუგონი, როგორცდა ეკითხეთი ოსტრის ექვნივად და რომლის ერთ-ერთი ბრწყინვალე კრივივე მუი ლან-ფანის ვახლავთ.

— განა ისეთი რა შემოქმედება მუი ლან-ფანს, სვი რომი დალახ-არავი მთელი თეატრალური მსოფლიო? რას ამბობენ და წრენ მასზე ხილდით? რა არსის არიან მასზე უცხოელები? როგორი მთავრებ-დილება გამოიჭა მისი ხელშეწყობებით იმთი, ვისაც ხედავინება ჰქონდა ენაბი ამ განუხრებილები სცენური ჯადოების თანმარნი.

— ძალია მასზე ენათის ვაცება. და სამა მუი პირველად ვნახადლი მის სექტებლებზე, უკვე წყაითებლი მუიონდა ტარებს იანვის წერილი ამ გამჩირებლი ზინდელ მანაკაც აქტიორზე, რომელიც ქალი მსახიობის სახით შევიდა ჩინური თეატრის წარსლებს, აწყობს და მოაქვს ისტორიამ. მანაკაც მუი ლან-ფანის ქალური გარნი უმწვენიერესია როგორც კი ვხვდები მანაკაცს, ადვილობის ამბობს ის. იანვი. — რომის თეატლებს ისეთებუ მიხატვლებია აქეთ, როგორც ქალაქური ჩინური ქანდაკებუა თვალსებს შავ წარბებს ქვემოდაც მიხატვებს ნათელი ფერი. რას შეუწინვალდა თეორ ფერში გადავს. ყოველდევ ვე მოხატული მოკლებული მსოფლიოებს. სახის არავლდე შევიერად შეშობლებული თემისი ზომილი საუცხოელო ხატვას სპირობის, გენერალი ვეფხის სახეზე გამოხატვას მთლიან ნიღბას, რომელიც მუი, თეორი და წოდელი ფერებისა მოხატული.

იგი სასურბირი გარდახსახების უხალხო ოსტებიცა, მუი ლან-ფანის თანმარნი ხელების რიტები მთლიანია, თუ ვესტვი კითხვას მარჯვენა ხელით, იგი ეტება არა მხოლოდ მარჯვენა მხარს, არამედ გავლენას ახდენს მარცხენა მხარეზეც. ისე, რომ ამ მოძრაობის ტალღა მთელი ტალღა ვრცელდება. თავი ვარეწებელივ მოძრაობს, რაც ზოგჯერ თითქმის შეუჩვენებელია. მუი ლან ფანის მიერ სახელების ხმარებას, რომლებიც ხელებივად მირს ჩამოწვევული საუკრებით თავდება, ჩინულები მისი შეწონებების უდიდეს მწვერავლად თვლიან. მაოი ხალხურებისა და პირბობების ჩინისახეობებს უსვლელი მხოლოდ განარჯლივად დაგირბების შემდეგ შეამჩნიეს, ხოლო მწვერავლებს და ცდიდნენ დრამატულად, რასაც იგი ქმის მთელ გამოქმენბით, პირველი შემედგენისავე თვალსაჩინოა. ბესის ერთ მომენტში, როგორც თავისთვის დღე ვინა, ოთერს ჩარჩალებული ჰერანვის ამხარ, თეორი სახელებითა და გრძელ თეთრ ქაშანი დარჩენილი, როგორბული გურების განმავგებელი გენერალ ვეფხს, თქვენ ზეგნით, აწარს აღიზარებინან პაეტრი სახელები დამჭრაბული მტარების თეორი ფრთხილები და გესმით კიდევ ამ ფრთხილი ტალღები. და ეს კიდევბა ისეთი სურუქმნილი ხელფრთხილები, რომ არა კი გჭვრები, თუ საკუთარი ფათით იხილეთ ყოველდები.

— მარტოებლია თუ არა აზრი, რომ ჩინური თეატრი და, მანაკაცებ, მუი ლან-ფანის მიერ შექმნილი სექტებლები მოკლებულია რეალისტრობისა და იდეალრობა?

— ეს კრივაკავია მართებელია, მაგარა მოფრთხილდ ვგმარ-თებს. — ვგმართხილებს ჩინური თეატრის კარგი ხედვებით სტრუ-ქტურაში. — რაღა შეეძლება არ დავუთხრო. მუი ლან-ფანის ხელოვნება არ ჩაივლებდა იდეალისტრობის არ გავეცი. როგორც მგავ-ლოდავ, კუსტბიტური მტარებობა ან ასტერკანტის პირველი დეტორაკცები. მისი ზუსტბი პირალებია ჩინური მტარებობა და ქანდაკება. თუმცა ისინი ასტერკანტბობისა და დეტორატბობის შობამებლებებს ქმნიან, ჩვენ მანაც ვგავცვიფრბეს, თუ როგორი სიხურბი არის ზუგნებში დანახული ექვნივადები, ფითოლო იქებბა ზე, თუ სის ტბრი. ჩინურველი თუ აღიპინის ხელი, ან სამოსელი დანახახივანელი დეტრლები, რომლებიც გამხაბულია შეუდარე-ბელი ოსტბობით, ის ზუსტი ასახვა მომხმბინავდა არის ჩარხოლო მტარბრული ნაწარბობში, რომელიც მთლიანბი იდეალური და ოსენ-ბისი მავგარია. ყოველდევ ეს კარბად უნდა ვგვახსოვბოდ, როგორცბა მუი ლან-ფანის ხელოვნების არარეალისტრობული ჯლბარაკობა.

— კიდევ რამე მუი ლან-ფანის განმსხვავებულებია რეალისტრო-სკილვის სხვა შემოქმედება?

— იმისი, რომელიც ჩინულები ვგმართხილებდა. — უთრადრბობა მთავიერა ამას, რომ მუი ლან-ფანის მიერ ჩინური მხარის არის განა-ხახიერის ქალი. იგი ისწავლებლი ღმრჯობის მოძრაობა თრე-ბენის სილამუვი, ემთხიერის რიტები, გრკაცია, სულტორი ძალა, მთავრე-ულლმობა, ტემპერამენტი და სხვებდა. ამ თვისებებზედაც წარმოდევ-ლით ფიგურა ფურც დამატებლებულია ქალის ფორმით, რაც ეკვრე-ნობით პირტურია თავისი არის წულოვანი, იმ შემოქმედებებში, როგორცბა განახსიერებელი უნდა იქნას ვანცლები ან სულტორი დეტორატბობა. — შინი, სიძულელი, სიყვარული და სხვა. — არავით განრჩახება არ არსებობს ვამოქმედებული იქნის ექვნივადები იმ სახით, რა სახითაც სინამდვილბოში არსებობს. იმეფსზად ადებელია ისევე ჩინური ქანდაკებები და მტარებობა.

— მარცამ მუი ლან-ფანის ხელოვნება სრულიადავ არ არის უცვლე-ლი. მან არა მარტო ვაითოებუა ტრადიციული ფორმები თავისი საკუ-თარს პირტურია. სახაურის გამოსახულებად, არამედ შექმნა მრავალი ასახლი ფორმა და ვაითოებუა ჩინური თეატრის ბებრი დარჯ-დებელი ნიშანი და ნიშანდებლი ფორმებთან შეწყვეტილი სახით. მის სექ-ტებლებს იციცლებს განსაკუთრებელი ურუხობა და ისინი არასე-ლხს არ არიან მრავალი და ადვილებური.

— ასეთია მუი ლან-ფანის თეატრი. ეს ვიპოვებდი ზე გერ კიდევ მოსკოვში მისი პირველი ვაგონების დროს და ამასი და ჩრჩხვებლი ვაიმარბი ჩინულები. ყოველ ქალაქში, სადაც ჩვენი მოკავრების ჯიპარბური ვადილდა და სადაც კი ჩინური თეატრის სექტებლები იმარბობდა.

„მუი ლან-ფანი“ — რა სახითაც წარმოქმენტი? — ამ ჩინულ ხელოვნებას, ყველა, ვისაც უნახავა მისი მოხმბინავლი ხელოვნება, ეკიბნენ სწორედ მისი მთელი ვადოვნობა ჩინური მხარის, როგორც ვსრუდებ წინა წლებს ვადოვნებდნენ მუი ლან-ფანს დახარისხ-ბის ოსტბის და შემოქმედების ოსტბის ოსტბობ. თეატრის ცენტრე იმითადა შემოხებდა, ვისაც ამა ყოველდევ დაწყვის სცენური კარგურა. ჩინურ თეატრში ეს ჩვეულებრივ მოვლენა და მტკიცე ტრადი-ციული არის ქველეთ. ამის ერთ-ერთი მაგალითია ითი მუი ლან-ფანი, რომელიც 8 წლის ითი თეატრალური ხელოვნების შესწავლას რომ დაეწყო და უკვე 11 წლისან სცენურ მთავარ როლებში გამოსკდა დაიწყო.

— ვინ იყო და ვინ არის მუი ლან-ფანი?

— მისი მთავრებელი მოვებობობობა, რომ იგი დაბადებულა 1894 წელს კაიუნში. მუი ლან-ფანის პასა მუი ციარა-ლინ შევის კარის აქტიორი იყო, რომელსაც მან იმპერატორის სინ-ფენი, ტუნ-ზუნ და კუნ-სინი მმართველობა მოულოთბოთა. იგი იყო აგრეთვე ცნობილი სცენის ღრუბულელი დობატბობის ინსტიტუტის დირექტორი როგორც ჩინული მრავალენოვანი მუი ციარა-ლინის ასრულბდა ქალბის ჩინულ ისეთი ბრწყინვალე ენისეთა და ნადვი ხელოვნებით, რომ ალბარბული იქნა უმთავრეს შერქმედ დანახულებად, რომელსაც ჩინური პირტურად ამსიღეს ზალს უსულდები. გამი-ჩენილი მსახიობი იყო მისი ზოვლდ — მუი ლან-ფანის მამა მუი ჩენ-ფენი, რომელიც გერ კიდევ ახალგაზდა ვარცყვლდა. მის მამს მუი იუ-ცენი, რომელიც თავისი დროის ცნობილ მუსიკო-სად და მუ-შინის უმთავრეს წარმომადგენელი ითვლებდა. ექსტრა-პატარა ლან-ფანის აზრება. სწორად ამ მუსიკალურმა გარემომ იქონია დიდ გავლენა მუი ლან-ფანის მაღლებულტეატრური დობატბო-ლი ტალანტის ჩამოვლილებება — 11 წლის ასაკში ემწვენიდა მუი ლან-ფანს პროფესიული დებუტე ვაკითა, რომელიც ტანის, ე. ი. ქალის როლის შესწავლებლბმს. სულ რაღაც ექვსი თუ რვადღე წლის მანიაზელ მუი ლან-ფანი ჩინური სცენის უმთავრესი როგორც მისწავ-ლა და დღმდეგ ცენტრალური ადელი უკავია ჩინურ თეატრალური საკუთრობა.

— მუი ლან-ფანის სექტებლები ექვმედბარბებია განსჯდრბულ კენივბებში, რომლებიც მისთვის ჩინურ ცენტსს, — ამბობს მასზე მი თუ-შინი. მავგარა ამასთან ერთად იგი ვამოხელებდა ისწავრბდა ახლებელი და რეალისტრობის წარმოდგენის ითერ-ტრადიციონალ ანსარ, რომ უკველი მთავარი უაზრესი სიზუსტეობი არის ახლებ-ენული და მტკიცად შერქმეული ტრადიციული ფორმებთან, მუი ლან-ფანი უდიდესი ვაღმრავლებელივ ცდილბს ვანახორის ჩინური ცენტსა, და ამიტომ იგი ვცხვლებებდა, როგორც ჩინური კლასიკური დრამატურების აღორბენის მებრეწო უნახსენებლი ოცე წლის მანიაზელ, მეოთხე თვის ვადაკეთა და დავა რამდენიმე კლასიკური ნაწარბობით, რომლებშიც შემოხატანა ოცე მუი ფორმის ძველი-ფორმის ციყპა, სახელებორ „ციყპა ხვლიტი“. „ციყპა ფრინელების ბურბით“, „ციყპა მუსიკალური ინსტრუმენტბობით“ და სხვა, რომლ ბ-მე ვანუზწოლდა ამაღლები სექტებლების ესთეტიკური ხარისხი, ჩინური სახიობის ძირითადი პრინციპებისავე დაუხრებლი-ლა.

— მუი ლან-ფანის შემოქმედების პოსულრობა იმდენად დიდი იყო, რომ გერ კიდევ 1819 წელს იაპონიის სამთავრობური თეატრმა იგი მიიწვი და მდღემდე წარმოვინდა დასავლეთში. მან შერეოვდა იმიტარებდა იაპონიში, ამ შემოხელები იაპონიის მრავალ ქალაქში ვანდა და მუის კლბოს რამდენიმე ბიუსა. სიუიველი დიდი წარბებუ-ბის მისი სახესახელოვანი გამოსვლებსა თეო-რირბი, ვანჩინებობა, ჩიკავობი, სან-გარდინივად და ლის-ამრელსობა. ამჩრკის პროკავ-ლია ინტელიგენცია აღგროვებულობა შეწავდა დიდ ჩინულ მს. დრამატბული ასოციაციამ იგი თავის საბატო ვეწავა პირია. სამხ-რი კოლონირისი უნებრისებებდა და მოიხსინ კოლმემა მას მთანი-ჭრის ლიტერატურული პიქტიონის საბატო ხარისხი წინმად მისი ლიტერატურული და არბიტბული დამხურებისა.

— ვანსიუთრბული წარბებბა ხვეა მუი ლან-ფანის სამბოთა კავ-შიში სასტროლო მრავლობის დროს. ჩვენი დელეგაციბის ჰქმნება და მაღაღმრებელობინანა მათურბობება მთურადვე მიიღეს ჩინური კლასიკური თეატრის რეფორმირების უკლე გამოსკდა.

— მავგარა ყველთვის ჩინელ აფროვანებს მუი ლან-ფანს სცენა. იაპონელთა დელეგაციბი შეეფხა მას უკუანახებეს წინამდებო პი-რტების წინმად. უარე ვანხებდა თეატრალური მოღვაწეობა, წყრო მო-ღვაწეობა და მტარებობა მათე უნდა. იმ მიმზე წლწმუს ლან-ფანი საკუთარი სტრატეგია იჩრენდა თავს. ჩინეთშივე იაპონელი მს-ორლებების ვანგენის შემდეგ დაბრბრნდა მუი ლან-ფანი საკუ-ლეს სქემებს და წინამდელი წარმუენებელი მქმის მომხმბინავლ მან-ლორსათან იტიხსახებდა და ამც დროს ასრულბდა სრულიად ჩინების თეატრალური მოღვაწეების ასოციაციის თავმჯდომარის მოვლდობის თანამდებობას, ხელმძღვანელობს ჩინების მუსიკალური ღმრჯის სამეცნიერო-კლბოთი ინსტიტუტი, დირექტობობს ჰეიკინს მუსიკო-ლოგი დრამის თეატრის, იგი დულდელავდა იწვის ახალი აქტიო-რული კომპლექსების შესწავნება და დანახარება ეკითხურ მუსი-კალურ დრამში, აქტიორული მითხისა და მოძრაობების დასაბუნდა, რომელიდაც ახდო დიდ შობამებლებებს სტოვებს გერ კიდევ ჩემს მიმზე მოსკოვში ნახს სექტებლები. — ვინებრბა ვუბნა?

— მუი ლან-ფანი, მუი-შინი მოხმბინავდა მათურბობბი სახახლის ბარგო-

— ჩინეთში დღესაც კითხვად იხსენებეს სახახლის გულად ბარგოსა ვეი-ჩენ-ის, რომელიც მისი დისპეტის უნახსენებლი იმპერატორის შუაი ცუნის მმართველობის დროს ცხოვრობდა (1624-1685). ბესების

მკვიდრი დღესაც მუთიანად იმ ადგარზე, სადაც გადმოცემის თანახმად, მანის შური იმა ზენურად ვუძღვე.

იპირა იწყებოდა დღე ჩენ-ის სიმღერის, რომელიც ვაკილონად მის მონარატების შურისძიებისთვის. იგი იგრძნობდა, თუ რამდენად ცხარეობდა მას დღევანდელი, რომელიც იგი მათის ახსულ მთერწას მდებარე. დღე ჩენ-ის წებს, რომ მეფის ხელის ქარზე ყველას დაავიწყებ ამაღი, აღარავის სურს შური იძიოს მფის ოჯახის დაღუპულებს, იპირავის შტოვანი ჯარების განდევნა-განადგურებზე. ხანგრძლივად ფარის შემდეგ, დღე ჩენ-ის გააწვევდა თითონ იძიოს შური შემახში და ტერ-ჩენზე, რომელიც უდავოდ დაპირობა იყო მეფის ახსული, და რომელიც მოლოდინულად საკუთარი სატროფო თავის შინაგულში, ვერხვად რქობულ ზენურას ცაო ფან-ცაის დაუბრუნ.

მე და-ღანის ტანის ნატიფი გარკაცა და სედიანი უმოსკორული თვალები შეაბრუნებდა ამენობას, რომ სახალხოში მოდის ახალი სისძორო ცაო ფან-ცაო. დღე ჩენ-ის გააწვევდა საწარმოვად გადიდეს ზეფის ახსულს ტანისხაზს და მძებნეული მოცლას იგი. მოაქვდა სისძორო, ცაო ფან-ცაო შერძობს შვილადა.

მოახლ კალბი მონუმბობ ჩენ-ის, რომელიც უფუკ მეთის ასუ-ღელი არის დაეცდეს, ცაო აღდროთავადებული, რომდესაც ქალი-შვილი აქვს მის სიმამარს.

იწყება საპირფარეო ტერმინი. ჩენ-ის უფროსი საპირფარეო მათი-ღანის, რომელიცაუ მაი ხანგრძლივი ცოლ-ქორეოთი ხდენიერება მათი-ღანის და ათებულებს მათს რაღდენერგებ დატლოს მაგარი ლტინის სახე თასი. ჩენ-ის ცობისგებულებ დათბობს რიგიე მოახლბ, რა-დეგ თვით ისურვებს მომსახუროს თავის ქალს. იგი არწმუნებს ცოს, რომ არ არის საპირეო ჯგუფისა, დაეკარება სხელებს ამ ბედნერს წრეებში შემდეგ დაუყოლებს, რომ მსახურო არ მოუხდის, და თვით იგრძნობს მამე-სამსულეს გავლენა.

როცა დადებდა, რომ ცაო პირველი ჩაწვა საწარმოში, ჩენ-ის უფროსი თავის ძვირფას საკაღებებს, რომლებსაც იგი თანადილი იხსენის. საათის სწრაფად ამენობას, იგი უახლოვდება და რჩადერ უმცბოს მათინსადა. და რადგან წაუტოს ვერ მოიძღვს აღზენებული მღერის: „არანადავ, მიიღე ჯგუფი ჩემი ხანდალსას!“ იგი რაოდენ ჯგუფში ჩასტებს მავსელს თავის მხატვრებს.

შემდეგ ჩენ-ის ხმამაღლა მიმართავს თავის თავს ნამდილი სახელობით და ნანახს, რომ ვერ მოახერხა მოცლა მეამბოხისა ბედლალი იყო. გულად ქალი ჩენ-ის სისხლიანი დანით გულს გაიმართებს. მის სექტატული უმთავრებლად მე და-ღანის შირ ბრწუნ-წყაღად განსახლებულ ქალიშვილ ჩენ-ის იგრძნობდა აგებულებ. ამ როლის დასრულებით მას ახალი ფურცლი ჩაწერა ჩინური თეატრის ისტორიაში. რომელიც იყო, ათებულ წლებში გაიღის და კიდევ უფროსი მეტი-რადე ცაოვანი უნდა იყოს.

ეს მომუდინდად ველოდი იმ დღეს, როცა ყველა ვიხილავდი მე და-ღანის, აშფრტეოთ უფუკ მის შობილიერ მონაზე, ჩინურ თეატრში და ჩინულ გარემოებაში.

ჩენი მანქანა გარეულებდა არც თუ გამოჩინებულ შერნას მიადგა. სადახარისო კარიან თითქმის აღარავინ იყო. მაუჩრებლები უფუკ აღდებულნი იხსენებ და მესამე ზარის დარეკას კლდობენ, ჩინილებს ჩვეულებმა არა აქვთ უმიღებდ იტირილდოროს საღაროს წინ, როცა ნათილია, რომ ბილიეტის ვედარ იბრუნან.

ჩენმა გაუმოვლა ბილიეტობი მონახა და თბილისიდან შანხაიში ჩასული მე და-ღანის თავისნიმსებლები პარტიკონს დაავსეს-ს. თუმცა მხოლოდ წამები აკლდა ვერადის აწ-ვას, მაგრამ ის ძრეოც სკამირაბი იყო. რომ ირკვეოთ თვალ მოთვლო, ქანდარებისაივ ანებხე, სასოფროსი სანახაობის მოლოდინში მაუჩრებლის სახეუკ ამბობოთის. რასაც ვერც უფ გამოავითხავდი და რაზედაც ვერც იბინე შიასუბუნებდი.

თვით უფროთვინ არკდებოდა. მაგრამ არ სახარადინოა, როცა თეატრის მფრედრობი უდებდრია ამას არ ვაგონებოდა. თავისი და-ღანის მონადირა და თეატრის ბილიეტობი, საგნები-ხაზ, როცა უცხო ქალები ჩასული ეღებტარონს ნაწერ-წლებით გაჩარადებულნი იო-ტარის ჩასხლის ვახდებდა და ვერც ერთ მომოდინდა და მომსალ-მებულ სახეს ვერ იბრუნე, სხედან და სტუმან. ხომ არ ეგონია, რომ არამურ თეატრისას ამ ბეობენ? უნდა-ღანე მოლოდინი სხედან თითქოს სანახავი სექტატორის მსახურებლად მოსული და ვაი იმ მსახობის, დრამატურის, ამ რეგრისონს, რომლის ნაშეშმადირი მათ ცოც ხელისგებებს ტაზს გამოავითხებენ.

სულ სხვა იყო ჩინურ თეატრში... გაღიმებულ, გამხარებულ და დარბაზინულ მაუჩრებელსა შორის, რომელიც არც სისარბრდ ფრავ-ვე არ არც სიყვას უზნებდებიან, როცა სიესის მსვლიდობის დროს სექტატორი შინაარსის საშობლად განსწრებო ხოლმე მათ.

ჩენმა მთავრებლად მეუზობლად მდგომ შინაალი წახლილისანს პარტიკონს სიხოვად და უნდა ჩინური იტირილდობით დაწერებო ბილის შინაარსის მოვლელ ვაყვირო.

— თქვენ ახლა ნახეთ მე და-ღანის მის საკვირგონის სექტატორში, ჩინილებს, იან ვუ-ფეი ცოლ ჩიუ“ ეწოდება.

— რომელს რომელი ჩიუ-ჩენია?

— მთვარის მფრედრობა და ვუ-ფეი! — ვეპოლავა მთავრებლად და ვანჯარით, — ეს პატარა მამულარული სიხის რებვა ტანის დანახარის იტირილდობი მინ-ჟუანის (1718-75) ირკვეოთ უსაბრებლო და ჩინეთის იობი უპირველესი მფრედრობავისაც ვუყვარულ მომობილად იან ვუ-ფეის, ვუ-ფეიში, რომელიც დათამბდა შიქ-ჯან-ლომ და მერე სატროფო ასი ვეკოლბის პავილიონში, შიეცოა, რომ უწყან-წამდ: არა თუ დილი გასტება, არამედ წასულა კიდევ მე-ფეისთან, მის ყველაზე

საქმილოდ მეტროპოლს. შეუბრტყეული და ეჭვი შეპურბონდა გუ-ფეი ზედლედ ცლის ლეინის სახე თასებს, ვიდრე არ დაიწყებდა მარბაცოი სხვახედავად ცქცებს.

— სულ ეს არის?

— არა, შინაარსით ძალზე პატარია, მაგრამ ნათლად გამოყვე-თილი სიბუდეც შემსრბლებელს უქნის საუთებოს საბარებს და წწრო-ბლებლის სწრაფე ცქცის, სიმთვარის ცქცების, მწვევე ტყვიანობის გამოხატვისა და ლოთირი საზღერბისათვის.

დასრულებულია. როგორც კი ბოგარბახლე გამოჩნდა მე და-ღანი, ახსოვნული ტანი ატდა. გამოჩინული მსახობის ერთხანს სწრაფად, ძველი ჩინური ქალბერი მაგვარ სულტლებულ კოშუკში გარკნდა, რაც მიმდინებოდა აღდებმზენებლის სახსოვრო სადგომლების წინ-წინა და მაქრადებულად დიდობო და ადებამოსლებლის სახეე ხე-ღელის პლესტიკისა და ლოთირი საზღერბისათვის.

იან ვუ-ფეის თან ახლავს არა სპეციისა კი და-ღანი და კაო-ლი-ში. იგი და მღერის ოცნებით ცუკავებულ, რომ შივარც, რომელიც გამოვედა ქალბერი ჩან-ლის მავარის სახალხოდა, ქვეყენებებს ბრწუნებლად მოგინდა. იგი სისარბრდობი მოიღოს ნადობს იმპერა-ტოროს. იღებს ის ერთხელებს ფიცს საპურისათვის; იგი აღნიშნავს, რომ თუმცა სახალხოში სპიო ათასი მოდუნებანია, მობრახნდ ღმა მხოლოდ მისენ მითარის სეუარბობის გრძობა. როგორც საერთოდ მიღებულია ჩინურ სცენაზე არც მაუჩრებლის უზნელ თავის სახელს და ამენობს პაქვინის შესახებ ზეივის დე მეთესობას.

ეს სელა სახანგრებო მიმართე ნახევრად ქორეოტირფო-ული. მაგრამ დიდი შემოქმედის ძაბა იმპია, რომ მაუჩრებლისათვის ყოველთვის ვახვავებს ზღბს მის მიერ უზნად წარმოქმულ ყოველ სტატუსს, უჭირს და გაცდეს. თვით ვეგნებისაც კი, რომლებიც გუ-წველი ვიდეოთ ჩინური თეატრის სიმბოლოფობით სახეე სადღებ-ღობებში წინ-სწინადად მისხანგებო იყო. თუ როგორ მიამბობდა იან ვუ-ფეის — მე და-ღანი ასი ვეკოლბის და-ღანი, როგორ შეტარბდა იგი გაბაღებულ მთავრებს, რა ნაწარნილი ვაღიდა არასტახელ პატარა ბოგარის და რა სიამოვნებით ეთრცხებოდა ტაზში მოცურევე ოქრის თეატრებს. ჩვენ ვერ ვხედავით სცენაზე ვერც ტაზს და ვერც თეატრებს, არც შივარც სჩანდა არც ბოგარის, მაგრამ მსახობის მიერ წარმოქმული სიტყვიბი და მანიშნებელი მლაბატურია მომ-რარბა რეალურად აქცედდა უხილავ საპურის.

შემდეგ საკურსიებმა შემობრახნეს ცქცენის ფეფარისავე ნაკვეთ-ბული მეტრის საწმუნებო, რომლითაცაუ ჩვეულებრივ აღნიშნებდად ღტობებოდა წარმოშობის პირებს, მონახნდა, ბერებს, განდებულსა და ცქცინებულს. მაგრამ ამ შემთხვევაში კი მათ ეგუნებდნენ მხოლოდ პარტატკულად — საქმიონსა და ავტვის საწმუნებლად იმპერატოროს მოხარბებისამდე.

ეს ყველაფერზე პირბობობასა ჩინურ თეატრში, ზოგი ნათი-ობს მიმდინებელი უფრო მოკლე ადმინის ხეობას, ცქცენის თავის ნაკვე-რეობებსა და მნიშვნელობას. ცნობილია, რომ ცქცენის ფეფარ-ისავე ბეგებულება საგანი მეორისა, ამ მშაბო რქობების კაცს უცხარ-ბავს ვეკოლბ, მას მხოლოდ ცქცენის მნიშვნელობა ეძლევა და ის, ვისაც იგი უჭირავს, შეიძლება, მფეცე ცოც და ურბალე მეობარის, ბოლო ის, ვისაც იგი თანაშეღბის საბოთ შემოვავს, აუცილებლად მსახური იქნება. მაგრამ საქარისი, იგივე საგანი საპურისი ბერკას ხელს, რომ წელად ცქცენის აღმნიშნებელი საგანი ახლა უნდაბოლო იტარის საწმუნებ-ღეცბის, მით უფრო, თუ იგი შემოავთ იმპერატორის სახლისი არა-მეთელი დადაზარა, ჩინულ შეპირებულს ტაზს, რომ მეთის აბრ-მენსული ცქცენი ვერ შემოქმედებდა, ამიტომ ასეთ საგანს სხვა რაიმე ფუნქცია უნდა დაეტაროს. ამ შროფ ნივთებაც თითქმის ისეთიარბად ეცხადებო მნიშვნელობა და სახელწოდება, როგორც თვით სი-ყუებეს, რომლებიც იხმინდამხედობი იცილობა შინაარსს, რა თანამედროფობო-თაც არბან მოთავებებელს ენობებდებოთ. როცა ერთი და იგივე სიტყ-ვა წარდებობს დასაწმუნის ერთი მნიშვნელობისა, ზუსტი — მეორე და ბოლოში კი უნდააღნი მნიშვნელობისა როგორც სწინ, ამგვარად კონტრეტური პრეზენტაცია მსხვერპლი მოგვრებისა ვან-საწვდარა ჩენი ვაკერებდა, თუ როგორ განხდა სახსელებო ი-ო-ჩი ცქცინისას, მთარგმნიელა უნდა აღნახა: „ამ შემთხვევაში მეტრის საწ-მუნებლად უნდა წარამდებებოთ“.

მშაბლებლი მიმართებიან მსახობისაზე, დროდართი სა-წურე ადვილს იცილობან, ხან ერთი პარტიკონ უდებგებან და ხან მეორეზე. ამით მზავრობის შთაბეჭდილებას ქმნიან. საპურისებ სქამბარის ურბალბობის მიაკვეცბად ვროის ხილზე, რომელიც აღსალასა ვა-როზახელი წადაბრებული მეტრის სრდვილად სახელოს შემოცხედდა და ფრთხილი ნადავებობი, როგორითაც აღმართულ აღიან, წარმოდგე-ნილი სიმადლებო არც ვუ-ფეისის ხარს მსახურებს და ბიბრის ღამაში ოქროს თეატრის შესახებ. მის ურბალბობას იციენე უწინადად შალა შფრანავა ველები, იგი სიმღერით ხილბას სხასს წარმოავლ გრძნობას და ამთავიერს შემდეგ სიტკუბო: „...ჩვენ ვიძინებო ასი ვეკოლბის პავილიონში“.

მაგრამ იან ვუ-ფეი საპურისებობას შეიტყობს, რომ მფეო წა-სულა დასაღებულ სახალხოში, მისი მტრების ბრახე და მწველი იქნება და შეზღუდული სიამების დასაწმუნებლად ზღერედ ითხოვლია მეტარი ლეინის სახე თასებს და მარბაცოთ ვაღის.

საკურსიებს სახალხო ვლაგებენ, შემოავთ ვეკოლბის მოხარბის, რომლებიც სცენაზე ვერ ვხედავით, მაგრამ იმეორე მთავრის კანონების თანახმად, საპურისების მიერ წარმოქმული სიტკუბობით უნდა დაგვეგნას.

იან ვუ-ფეის ერთხანს მოიგნება, რომ მისი სატროფო სახალხოში მოვიდა, ამიტომ ისიც სისარბრდობი შემოგარბნდა, მაგრამ რაიე მოლოდინი არ გაუმართავდა, ღვინით გრძობიბმორბეული ჯერ ერთ

საუროს მიზანია და მერე მეორე — განიჭოთ თანარძობა. აქ დაწყო ბრწყინვალე აქტივობა ისტორიის გაყოფილება სცნა, როცა უკან საქუბის მომიხლავ შიგთხახავ ვარის და თან მისე დალოცვით დაამზადონ, რომ შიგთ ხომის მიხედვით განძინებულ კლასიკონი, მყო ლან-ფანის უფუდეს ტაქტიკით, სანორმითა და მოკრძობელთა მანერით ვიღრსება ვინებამდამილ საკურსებს, რომლებიც ხელგით ჩასუდიათ შიგთხახავისათვის და ამით ცდომების მის დაშვიდებენ.

რისი იყო მის ლან-ფანის როგორც აქტივობის ბრწყინვალეობა? იპაბე, რომელი იყო ღალი უყოლის სცხვრ იტიხახ ხედილი განწინადებლს აბედა. განა მანსაცხოვრებელი არ იყო, რისა მანაც ცო აბრმოტერტი დაამჯგრებლობით ქინდა ახალგაზრდა შიგთხახავი ქაოს პირტრებუ, ამასათ ისინიარაფერ რომ უყოლი მის მიზანია ნადევი ქანცეცილის გამოსახლს წარმოადგენდა. იგი არამხდულდნ როცა სცუდუდესითა და გრავითი სიხალე სკურსებს უდიერი ნაკი თასების და, რაი შიგთხახული მასხარით ავიჯილ არ ახანსდებოდნო. იგი მოიგომილი სინახი ტანცეცხდა და თან საღდაც დასინინდა, მათ შემიდე, რაი პილიდებდა, თოვილუ სამისის სოუღადა სხვა მანერითა და სხვა გრავითი სვამდა, თასთ თალი გვლიდა, მაგრამ ისე, რომ ერთის აღება მეორისას არა ვახდა, თოვილუ მოთავს განსაკურებელთი ხეობითა და მანერით სწვდ ხოდა და უყოლი და მოიარიაშით მდგურარე სულისა და გრანძინების ახალ, უნიარს ამავარს ავლებდა.

ის გუფეო თანდათან თებრბოდა, მაგრამ მის სიმთვარეს არც უსამოგონო იღვრიერ დასდებდა და არც ნააღლადივი კიოვიულობა. მყო ლან-ფანის ფერია-ქაოს თოთქმის თაბავრე ვაიროდა, მაგრამ ეს იწიბადე ღანჯია და სისამოვი იყო, რომ დარახან ტრახო ავჯღოვადებოა შემხრებულეს. შემდეგ მან ბრწყინვალე ბროლოცეტიკით მოკლდით დიდა თასი ათით, ტურიან შენარდა, ვინცნა, ქაოლი დააჯი, უქან ვადამოგო, თოვიტრებუ სხეულ აბაოვლადე და თორი კიბობინა და უელტრებელი ბროლოცეტიკით სკიაციუს უქანსაწელი სასისი შესხა. შემდეგ ავჯღივ ვაგრნდა, რომ მაშურებელი დიდხანს ეჭვარა და მშვენიერი აბესიასოც ს, და როცა დარახან იგროდა და „ხოსა“ — (კრავია) შესხიბობდა, პარტორი დიარხებ, მყო ლან-ფანმა სპარტი მოიარათ სო სიქერი უქან ვადამოგო, გრავილუ და შესხიბობდა, გჯრ მარს დახარა, თოთქმის სისახინილად ბუღის ქანდაციის ნინამე წარსახდა, შემდეგ თავი ისე მალდა ავჯღო, თოთქმის ევიარანით ვინებისხეული სპარტო მდეს სკუქსავსა და ღვიწიორვლამა და გასინახებოა თათინოღამა მუსლინი ჩაიქცა.

სკურსებს მის მიკრძობლობით თხვინი სასახლეთი შებრანება მოუყოლებო, მაგრამ იან გუ-ფეო შურადლებდა არ შიპოქია, ის ხც-ღ-ღ, რომ შიგთხახი ურდაავად არა გრანძინს უქვიბობდა, რომ იგი სოუღადე არა ფერიერებოდა.

რისი არა ფერიერებოდა? — შირიარა მან მსახერობა და ცალი შირიარა აიტყა, მარცხენა თესხ მსახერა და წინსაწობისა შენარჩება სცადა უქრადლად, მაგრამ იწიბადე ნახად და მეორეჯნად, თოთქმის სკავარის იყო ურდავი ნაიავს ქრადე და შიგთხახი სკავიარა წაქცილა. ეს სკულპტურული მომიდევი დარსტრულუ მსახერა წაწარქობის უფრადი. დარახან ამასო მპავა მალეუთოტორე სხვიით ხომიგნება და ცვადე უქინდა და ტანს ასტებდა, მყო ლან-ფანის ფერია-ქაოს მიხინდელი, თოთქმის მიხინდელი თ ზამთი ანიშნებდა განცვიტრებულ მსახერით, რომ იგი თავს ქაოლი ქრადე გრანძინს და შიგთხახო მომუწენ, შემდეგ ცი, სასახლეტრეფ-ის სახეს მპოქრა თავლი. ვაღიბათ, ახლო მიოიბნ, ნახად და მოთხეროთ თავსაწობის ხელი წაყოლი და საბინებელი სკავინსაცე ვაწილა, მან ხცეროდა, რომ სახლოტრეფსის თავი ხელში ეტრათ და თან მიქინდა. ზამთი ეს იციროდა, რომ განცვიტრებულ მიხინდერი ავჯღივ კვანდასობლი იხდა, ბოლო შირიარა შირეთხახავი შიგთხახ მის ვეც მახლავლადე.

ის იხდეს და მიხინდელი რინელი ქაოს გრავიას და სინახის თოთქმის ყველა ნინას მოეჭირა თვლი, იწიბადე წარსახდა და მომიხბულეს. მან სრულადე სკავარისა, სწირი წარმოებდა შიგთხახის რინელი მანდელიოსანა სლუგის სკავარაც.

დარახან მყო ქართველი მოგზარების ისიც ვაკვირებდა, რომ ცაცხენ და ქაოლიც ერთნარი აბცეტიკით შიგთხახენდენ მყო ლან-ფანის შიგრ წარსახალურ იან გუ-ფეთს. რა მოსწონდა და აბედებოდნო მათ? — მამაკცი მსახობის ქაოლი ვარდასახეს უფარი თუ თოირობით და ღრმა ფსიქოლოგოტორიით აბედებელი მჭეოუნახის მშვენიერებო? ალბათ ერთიც და მეორეც! მაგრამ შირიარის ის იყო, რომ დარახანში მეტრონი უყოლი ქაოლი თავის იდელადე იხილა და მყო ლან-ფანისელ ქაოლერ გრავიას და სინახაც.

— თოვილუ რინელი კთო მყო ლან-ფანისავამ სწავლობს მანდ-ღვრეს გრავიას. — ვაუშობო გრამა დარახილებდა რინელს კაომა ჩაწეს თანამეშადელებეს ოღენე ნარიაშვილს, ნელი და ღენე კავახ-აბეებს.

ეს განსაკვირ არის. მყო ლან-ფანის ჩინურ თებარეს და მასხადელ ცხოვრებენს შეივანა ადამიანის ჩინის უმჯობეს ქაოლი მანცეცილი და ბუნებრივია, მანამდე ეს თებარეებო სკურსვ გაბატონებულ იყო სკურსებულთა. ვინცნოდა და უსტდულუო მოძრაობები, სხეულის ერთფორვარო ქაოლსაკი, რომელიც ძლიან დაშორებული იყო რეალური ადამიანების ტანის მოქნილობისაგან. მყო ლან-ფანმა ბოლო რეფორმა ხატარა. მან სახეს და სხეულის თოვილუ კუნთის მოძრაობას არი მისცა და ისედაც სპოვიან და სიმპოლური ჩინური თებარეებო ხელეფებმა კიდევ უფრო მჭეოთი, ღანჯია და ცხვიტრები ვახადა.

მყო ლან-ფანის დამსახურება სხვაშიც არის. მან ახალსაგონიერს სული სოი შეიკანა ფიქრი, კლასიკური მეტრონი გრავის ოტრავი და უდღერარო თებიტი სიმპლობობთ ამბევადებულად დემოკრაციული კომპონენტს ვადადებდა. მის სკიქცალებო მინერლოვანია ავჯღილ უქრავს არა მარტო რეალური სკავარის ვაგონიმერ რეკვირებულა და გარდობის, არამედ დემოკრაციას. შირიარა ფერი, ისინი იან გუ-ფეთს სკიქცალების მსგულობის დროს მყო ლან-ფანმა სკციუს უქან კიდევჩე ჩამოქცია იწივით ისტორიის მიხახულად და მოკრივობილი ვარდა, არამოხელდა, პიუსის სიუბების მიხახული გამოსახლებო იყო სან უკვალით პავლონის რიოი ცოხიბ, სღადე უქანა შემიდარეოა მეთის შემიდარეო მის ყველაზე მომიხახობა სკიქცის იან გუ-ფეთსიან. მართალია, სკიქცალებო მოლოდენი რიოქმე-მდებარანა და ამითინ სკავარა არ ვახდა დემოკრაციის შეცლა, რომალთა უფრო ვაწილდებოდნო მყო ლან-ფანის შიგრ ვინაროციული კომპონენტის გამოქვიების პრინციპი, მაგრამ არც ვაწეოთ, იპაბე სკავამო ნარნად დიდი შემიქვიების რეფორმ-ტრული ტან-ცელებიტი.

სკიქცალების წარმოების დამოკრებითი შემიდე ანრავიტიკა ებედდა. მაშურებლობით კმაყოფილებობით აბინდნენ, მაგრამ ცვადე მყო ლან-ფანის ქეთის ვანავარობედენ. ჩვენი გჯეფეო უტხოლ ხეობარ-თავის მინდელი დარახან შემიქინა, საღად მპავალი სხვადასხვა მის მტეტეცელებო. — რუსული, ინდური და ინდონეზიური, ჩინური, რუმინული და უწარული, ქართული, ევასტრტური და ავსტრული, გერმანული, ბულგარული და ალბანური. ყველა იმ წუთის ნანახელ და ვანდელულ ბუბინა, ზოჯი პარალელბეს ავჯღება და ზოჯი კი ამასე ვერ ბედავდა. თოვდებამციმბებელი ჩინელი მარჩენილები მან თავიანო დიდლაცოის წივრებს ახრდელდებოდნენ, ხან კი მათთან ანახელდებო სუბარეო ჩახებო ახალ-ახალ პირებს, რომლებიც სირალიადე არ უწილდენ ანვარს იმას, რომ თოვილუ მან მოარ-გნებმა ალბად მოზოლო იან ცოცდა, რომელიც რიოცების დღ-ლაცოისაც იგი უწინსვრელია. მისინი სოლოდენე მარჩენილებს ვადაციო თავიანო აბცეტიკა მუხობადე მდგომი რომოლოვი უტხოლო მაშურებლობისათვის და ამასე იწიბდებენ ყველიან. მაგრამ მარჩენილმა სანავიბებო უქნა თოქვის, რომ მათ, როგორც წესი, მარტო ერთი ენა კი არა, ორნ და ზოჯას სან-სანეხე სკულ-ინი, ერთი ავჯღივდენ მოარგნული ინელსურთადე დამკავიარად, იწიბადელად, ვანამეწაფად, კრუსულადე და, რასკურსავლი, ჩინურად და აბანეწაფად, არ ჩინი მორჩენული ჩამარა. მან, ჩინი რომ უფულადე გვიხინდა, ჩეხებს ჩეხურად ურარჩენდა და ბულგარულად ბულგარულად. ის დარახანში მყო ლან-ფანის წაყოლი სიეოი სავარო ვანყოვიზობლა სუტედა. ოსი მშვენიერი სან-სახობით ივიაცი მოხიბობლი, რომ ყველას გჯეფუდა სკურსარი ნახე-ნახათ. თოთხა ქართველიც ამოვიკეთო ენა და სხვაზე არც თუ ნაკლებ ტემპერამენტი ვარჩეობენ ჩინური თებარის ვარცეცილის ისტორიის, მის ნახელადე აწუბოლ მანახცეცხებს და თამას; მაგრამ ჩვენი ენა, მოლოდენ ჩვენი ცვსობი და გულის გევიადედა. თუმცა იწიბადე მტეცილე დენდრა, რომ ალბარაიბეული სახარისითი შეუნიშნავი როდი დარჩა; გჯეკ მარჩენილმა მოვაქვიეს უქრადებლა და ამასი, ჩასაკვირებლად, მათი ვინადა პროცესული ცნობისუფარობა ჩანდა. მერე სხვებსაც აწნეს, რომ საწილოდ-ლოდან ვიუიათი და ამას უნო რადინევი კაციისა და მანდელიოსის კმაყოფილებით სავსე ავჯღივარებო ჩვენს მხარეზე.

— My greetings — ჩემი საღამო! — მოგესალმა დარახიელი ქერა ინახილელი და საქართველოში ყოფა ვინახებ. მე მყო, რომ ჩვენი არასულელობები ქაოლერ გრავი ვინახებო აქ. მყო ლან-ფანი მართლაც ბრწყინვალეობი მანაკაცი მავრის სიფთხე დამაბო, რომ ასედაც აბედეტრებო, მაგრამ უფრო ქაოლილუ ვინჯელოდნო, მითარა მათე მანეწაფე მანეწაფე მანეწაფე მანეწაფე. სკურსვ თქვან რას სკიქციო — მოგზარბო და ისიც ვანავარო — თუმცა თქვენი გევირბადე განიჭვებულთი ხარე ვანაკიბობთ; საქართველო ღანჯია ქაოლბის ქვეყანა. ამას ეცი ვაქციქობი.

ჩემს ეხებადენ სამს ქართული მანდელიოსანი იფვა, მაგრამ მხან ვერ იღებდენ, რადგან თავიქვლადე ჩამოართვედნენ. მე მისარ-ღდებული ზა მიქინდა, სასაკედურო კი ბეჯრი, და ალბადე კანიონი-რადებ.

- რატომ?
- იტოგი, რომ საქართველო ღანჯია ადამიანების ქვეყანას არს და ვანახლებლობით მახლომშობლების სანპოლოცი. მე მანინ ხელით არა მიქნდა უკუ შემიტვინო გამოქვიცელებო ცნობაში. მაგრამ უპოხილად ვიცილი, რომ არსად არ არის იწიბე უმალეუსი ვანახ-ლების მქონე ენა და ქაოლ, რედელი ჩვენსი, ეს ახლა დასახტ-ბრიბოლია, და რაჯი ასეა. რატომ უქნა შემოფერვლობო მარტო ღან-მანახლის მხარეზე? უფრო მართებელია ინტელიტების ბუღეს ვევეჩკას და ლივიერ ნებისყოლის იკაციუს ტიკაჯ.
- ინელსული უქრადელები მიმინდნ, მაგრამ როგორც ყოველ ბრატუნს სწავილა, მას ფაქტების უფრო სჯერადე და მოკრავ-ლები ეთიხათ:
- Excuse me, madam, what's your profession? — მამაკციო, ქაოლბობო, ოქვიენ სკევილობათ?
- ექიმი — I'm a doctor!
- Oh, this is good — ოო, ეს კარგია!
- And yours, madam?.. — ოქვიენი ქაოლბობიო?
- ექიმში — a doctor!
- Oh, it is very good! — ეს ძლიან კარგია!
- ექნებ თქვენც ექიმი ბრატუნ...



მგვარს ღვინა ნაწინაშელმა ცნობისმოყვარეობა დიდებრი და მკლდედ მოჰყვას:

— ქიზის მცვენიერების დოქტორი!

— *Oh, that is extremely good!* — იო, ეს კი უფრო კარგია მანასადებ, მე ჩემს ვანსწავლელბოში სხიანიფონ დამბედეს შვეტიანს. დღეს ირმარში მოვიხივებ. იმდღე მამეს თქვენზე? — ალმოხაია და ღმობით მძიარია მანდილხსენს და მესამე ზარის გავიგნებაზე თვაზიანად გაიწავა დარბახსკიენ ქართველ ქალთა სანაია — ირი ექიმი და ერთი დოქტორი.

მაღ უკვილა ვისხილად და ფარბის ახდეს ველოდნი, რომ ისევე ის ვაკვეულე მიწი ღაწ-ღაწი გავიხილა და ისევე ჩინად აღბეძება გვემართ.

შემდეგ საქებკულიც — იმეპიტანილი ქოში?, რომელიც მეი ღაწ-ღაწი გამოლიდა, ერთმოქმედებიანი პიესაა. ღმობერთმ მკლდედ გავგვიწუნე შინაჩაოს:

შემდებლედ კაცის ახულმა ღიო ირჩინება შეუყვარა და ცოლად ვეკვა ღარბი ქაბუცს, სიო ირე-გულის, თუცა ამაზე მამის უკრებდა ვერც მიიღო. იმისაგონა, რომ ქაბუცს საზოგადოებრივი მაღალი მღვი-მარგობა მოიგოვინა, ღარიში წავიდა, ხანგრძლივ ღამწირაში თითკა გამოვიჩინა, სიმამიეტი სხელო ვითქვა, იმეპიტანის წყარობა მიიღო და ღარბის საზოგარის გამგებლედ დანიშნო.

გავიდა 18 წლის, რაც მეუღლედ მარტად დასტავა. ერთ დღეს კიო ირე-გუტი მოულოდნელად სააღმოდ დაბრუნდა და უტრალი ღარიუსკად ვადგენდობა თავის ცოლს მამის ვითვისი უფლება სიხონა. ღიო ირჩინე ძალიან დაბნადა უცხოებრივად, მგვარს მანკედ ღარიუსკად წავიდა თავის ღარბის, რომელიც უკვე 17 წლისა გახდა და დიდაღარა სახილიერი წასულიყო.

ცოლმა ვეღარ იცოდა ქმარი. ქმარი კი, ერთგულბოში ცოლის გამოსაძეოდ გავიბე ვაურთოებად, მგვარს ირჩინება არ აბიკა და ახლბუნად ვაგაგო. დიდი წაუბლდა დსტკიარბა წესის, რომ უკვალე-უკვალე ეფინა. ვარტარბულმა მეუღლედ შინ დაბრუნებულ ქმარს კარბი ველოდა და თვითონ ვამწმის მოსამზუნებლედ ვაიდა. ამასთანავე ქმარმა, ცოლის წაწოლბოში კაცის ქოშები შეწინა და ცოლის მოკლვა განჩაწინა:

— ვინ არის იგი? — მარბახუდ მძიარია სიო ირე-გუტი.

— მგვარად უფრო ღამაზა და დაახვარდა, ვიდრე შენი.

— ქმარი აინფო, მგვარს ცოლმა დაამწეხა, ის ემწეხილ ჩვენე 17 წლის ვაჭრა, რომელიც მამის წაწლის შემდეგ მამაკვავა; სიყვარული არწერა, სიო სილაამება და მონადირის მამაკვავა.

ამ ამბის მომხსენებ მამას თავსარი დატო; მხოლოდ რადინებე საათის წინ, ერთი მარჯვე ქაბუცე მონადირე წახა, რომელიც ირბიათი უწრთო სიოცად ვარგულ იკვს. უკვალა სილაამედე უფრო გამობ-ტა. მამას სიჩკარბო მიხივის იკვსად საყურარე ვეუბი დსტკია და გამმტინგარბულმა ვეგბეს ვაბიკა.

სიო შერბუნდა, თავგარდაცემულბო დღედა გჩრბინა დვარკავა. უბედური შემბლბობი შეიღის დაღვლები ადგილასკენ ვაგურწინ.

„ექვიპიტანილი ქოში“ მცვენიერი დიდატკატურბული მანსალა იმისაგონა, რომ ღიო ირჩინის შემწარბლბობი მეი ღაწ-ღაწის კიდევ უფრო მეტი სიღრმით ვაგიოვრებლბობა თავისი მრავალბო: იგი უწრთი და აქტიორობო იტატკობა, ქალად ვარბახსახის საპიარო უწრთი. მეი ღაწ-ღაწი ერთ სენებურ სიტყვისა და დროში მრავალ სილაბეს მზამობს, რომ სრულიყოლად დახატოს ვერ უტარბორბო მტობიგებლო ცოლის ირბახა, მერე საყურარე მეუღლის დაბრუნებლბობი ვარბახრებლო ქალის ბუნება და ბოლოს დამტოვებლო შეიღის მწეზარბობი ვანადვებოვებლო ძალილის ღრმა ფსიქოლოგიური პორბტერბი. იგი ერთბორბად მდიოერი, მრავალი და დამტოვებლბობი, როცა ამრკული ხედება თვადეპირტელ უტბო ვჯარბუსკეს და მანსალი. როცა საყურარე ქმარბინა ერთად დვარკავებლო შეიღის სტრბის, ის იყო მეტი ღაწ-ღაწის მიერ დიდი აქტიორობული ბრწუნებლობი წინა ჩინება უმეკობლო ტრეფებდა. დარბახი გვარ-გვარად, როცა წინ ჩინება უმეკობლო სოლოღეშ შეიღის კოშმები შეწეწი და მერე ტრეფობა, რადგან მეი ღაწ-ღაწის ტანის უკოვნი წაკვიო ხედება და მტოვარბობა გარწყობება სტკარია.

დარბახი სდებდა, სდებდა, სნაჩ უფრად დამეწვა და მწეზარბობი აღდგელებოდა მავურებლბო კიდევ ერთხელ ამოვიწინა, რათა უფრო მეტი ღაწ-ღაწის გარბახსახიერ დაღლილ ვეგონს მხასიაში, ჩინეცი ფხებე ვიდრეტი, მათთან ვეუგითი და დღვადვად არ ვგრობინდობი, რომ იმ წუთს ჩინებდა არ ვინმებორბობი მრავალ-ენაზე ამბევველებლბობ დარბახს, ინდინად ვახსებდა, ახლბოვბო, მშობლიური და საყოფიო საყოფიარი იყო ის გარბებობი და ხელფონება, რომელიც ახლბობ ბრწუნებლბობი აჯიჯათ მეი ღაწ-ღაწი.

ცოტა ხნის შემდეგ კი კულბისმეც ვაგწინდო. მეი ღაწ-ღაწი გარბოვხებლბობ მოგვესალბა.

— მობრბინდობი! — დღედა მძარბებს მეგობრბობის, საბჭოთა ადა-მანების წინა, ცოლდარბო წლოს წრთა პირფილად შეგებული მკვე-ნებური მავურებლბობ, ვაგვინებლბობი, დღვადვი სხიარბობი უფრო-ენა და დამტოვებლო თქვინე სიბობს პიკიტციემ, მკვენი ქვეწინის დაბრბახა ჩინებლობი უფრო პიჩადე მეგობრებზე, თუცა მოსკოვში, და მგვარა თბობლბობი შეყურალბობი — დღობობი და დვადვადობი დაბმავარა მემე.

მეი ვაგებლბობი უკვეწინედ დღვდობი მოსილ მამაკვე-კვიორის, 62 წლის მამუსს, რომლის შეიღობი ზაო ცხოვე ასეთივე გამობრინდობ

მხასიაზი და ახლბო მიხი შეიღობი იმევე გზას ვაკვევბა. მართლაც რომ საიერბება: მეი ღაწ-ღაწის ბაბა და მამა, თვითონ დარბახებლო შეიღო ვკვლდა აქტიორბა, ამასთან ერთ ამბლები, — ტრბებბობი კიდვების ბრწუნებლბობ ვანმასახებლბობი, ხელფონებს სხიარბის ახსოვს, რომ ამომრბოლად მამა თავისი სიტკობბო შეიღობა და შეიღობ-შეიღობსიავის ვადებლბობ, მგვარს არა მგერია, რომ უკოლდ მათგან მხოლოდ ტენბორბი ვდგობრბო. ჩინებუი კი ისეთი სანსწრულსკე შეგვეწარ, როცა ომბი თობის მობმარედა აქტიორბი ერთი და იმევე ამბლები, მხოლოდ „ტანის“ ახალგვარბოდა ქალის როტობეს ახო-ულებს. თუმცა ვინც იყოს კიდევ რამდენიმე მობმარედა მამობა ვაკვევბა მათ წაკველბოდ, მობმარედა მამობს მეი იტოვლბობი შეიღობ-შეიღობი მეი ღაწ-ღაწის ბოზ ამბა თვითონა ჩინება ისეთსავე მობმარედა შეიღობ-შეიღობსიავის, რომელიც, შენსადღო, ისეთივე სახელოდანი მამობიერად გადბეს, როგორც მისი სახელოდანი ბაბა და როგორც შეიღობს მამუსა მამუსა ვაკვდა.

დღედა მხასიაზო იყო, რომ ასეთი მაღალი შოაგონების მხაცვარი, ვინაც შეეცირბო იტრბახებლის მიღლი ვაღბრება შეიქმნია, ძილვე მიწირბი თანამშრომელი შუხასილბოდა ჩვენთან, ვკვლად იმბოთ-მბოთ, სიოც არც სიოთამამე შეგვეცივდა, არც ძალად ვუკვირდოდა, რომ ისეთივე უბრბობიმი ვეუფლოდვითი, როგორც ჩვენთან მისებებერ მეი ღაწ-ღაწი იყო.

მერე ოღნავ მიიზბო, ვიჯავას რაჯავა ანიშნა და ერთბა უწინე და მხარბადა კაცეს ვირბახებლბობი მბორწუნებლო ქალის თვახებურო მობბოდა და ქალის გარბახსახებლბობიანი ტანსახილბობი ვაგადა. მბორბ-მბორბ ვამბა მობმარბევბა და თურნალოდობი აწილოდებლო და აცის-არწუნებლოდ ცოლდებინად ვინა? და ფერებმარბოტი მოწყობილა.

— ისევე ახლა დამეწეუბი, რომ მანდობლბობთან იფრებო მობრბო-ლებლბობი ვისებრბობი როგორც სკვიებამა — დღობობი, ხალბარბაკა მბობ, ხახვებ ვაკვეციური რწმენის ქციებო ადობედა, მხარბეს ბღვე-ტრბა და აცვიინა და ძლიერი ნებისებობის თვადებლი ჩვენს წინად შექმნილი შობებულებბობა, რომ ის ქალბრად ვაიხი უნდა უკოვ-ლიყო, ვაკვარა და ვაკვებტა.

მგვარს დამე დიღობდა და რაც დრო ვაგილოდა, მისი სტეგური აღ-გზნება ილოდა და დაღა დატკობობო.

ჩვენმა ღამაზაკმა დღდხანს არ გატახტა: რბობ სხვებევი ოღვ-ენა, — ინფოტობი, ეკვბატბობი, ინფორვილები. უკვლად უწრთობა მისივთი ხელის ჩამორბობვა, ვულოდნად მობინდოი თბილი სიტყვის უწრთი, იმის გარბახბო, არც მარტო გულს კი არა, მთილო მათი ხალ-ხის არჩავა და სურბობლბობი წარბოღდებლბობ.

მანგვლობ, ღვრტაოს მეგობრბობი, დამავალოთ და ვადვაციო რენი საუფიოტბო გარბოვბობი თქვენს სადვებობი მოცუველებბობ ვაღნა-ნა ვაჭიოვრებლბობი თქვენს თვადებლობი, დიდი ხელოვანი, თქვენე მცა-ლბობა ქიოვრებლბობი უკლებლბობი ვაგამბობო, თქვენე მატობი გან-ბიქმულია მხოლოდობი მე ვანსწავლელს მამის მიწივს და თვადებლობა და ღვინებრბობის საბლბობლბობი თვადებლობი დამტოვებლო, მმვენიერბო, მგვარს ვეუწვებო, რომ არ მინახავს თქვენი ხალხური ცუტყვის აწ-სახლბო, ქართული ბლბობი, თუმცა ვამბიკა, რომ განბიქმული მოცუ-ვევბა ვამტუ ვაგბოლია!

— ვატახვებ პაკვიანის!

— დობა: სურბობლბობი ცუტყვის აწმასებლბობი ვებერი წაწობობს,

— რომ ნახობო, მოვებრუნებო, ვვეწევიტე საქიოწარმოვობი.

— თქვენ მე ძალიან მხასიაზობეტი, როგორც კი დობი მომცე-ბი თბილისსაკე ვინახებლი. იმდობა პაკვიანასკე შეგებდებო და სიხონ-ვილასი, თუ კი რასაკვირებლობა, იმბინი ამბს ინებებტი. მეკი ამბს სურბობლბობი მამეს და იმდებო, რომ მე მხოლოდ 62 წლისა ვარ და, როგორც ხდებოდა, ზეკა შეიღობლი შევეცივებო და თავი 18 წლის გეგონად მამაკვეწინედ უნდა მეტი ვიკოვლებო, რომ არახსულ ამბების მომარბებლობი არახსულ გარბახმანბობა მოთავსებო ვახდებო.

ამ ჩინებერ მობმარედა თორავინტე ტანა ზუ-ციის რუსულად ვად-მოვცევიდა სხვებევი კი იმ უტბო ენებზე არიგებლბობ, ვინც არ ენებ-ლოდობოდა სხვაზედა. სახელბობი ამბოროტობებლო პრესიფორბებლო იფლბობ სწინარბობი ჩინობდა და როცა კულბისბობინდ ვაგებო ვამო-უდ, ზედა ხალხს წაკველბო.

— თუ ელიან? — ვაგებრეტი.

— მეი ღაწ-ღაწის — ხუმბოდ მხასიაზების დაბრუნებლობა მებერბო-სახვე მიიბედინება, მალბახობის ვიტობინების წინ ატსულებო ვაკებრბო-ლებობა.

მერე ჩვენე მათ შეუვტარიდობი და დღვანეს ველოდობი ვადობარი მხასიაზობის კიოხებ ჩამოსწლის, ეტლბობა ჩინეცი ატმობლბობი და, შე-სახილობა, ჩვენზე უფრო მეტი ხანსაც ადობებლობდა, მგვარს ტვტ-არის აღდბისრბობაკობი იარბო, — კარბინად კარბოდ ამბრებუბის ოყო-ვასკიბა და ვეკვლებობი ვახსებბობი ვახადა: მეი ღაწ-ღაწის თვადებ-ლოცა იყო, იგი ხეცა კარბინად ვაგვეყვანა. რომ მოსულე და დამლოდ-შემოქმედობისთვის დასვენების საშუალებბობა მოვიპოვებო. მეი ბო მიწირ-ბი დღვდეს უნდა ვახსილოყო, შენსადღო, მავურებლბობისათვის ეს ვადღობლი თანამომბებლო ქმობობა.

ჩინეცი მანგნას რბობლბობ ვარბახვად ვახსიბდა მახახვი დამბი, ნანგროს-ბობს პრბობლბობი უმბოდ ვაგებოთ და ვერც იმას ვანახებლბობი, რომ არბ-ვედობ სურბობი ვაკვირბობ და ვერც იმას, რომ ჩვენებლბობი ვარბა-მულიანობი ადობლობ სიქმუნბობის ეს ცენტრბობლბობი პრობლბობი ახლა-მოუთებლბობი დობობდა.

ვადვებობი ჩინეცი, მგვარს ეს იყო დიდი ხელოვნებობი ნაობიმი დღვდობი, საამო უფირბა, რომელიც დღვდეს არ ვკვარბებოდა, მგვარს უწრთობ კი ვაკვარბებდა და ვაკვარბებდა.



საბჭოთა ხელოვნება

Содружа Хелосიხდა

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ბალსისადმი მიმართული ხელოვნება (ვაჰუთი „პრავდას“ მითარები)	4
მულანი ჯეფარიძე — საქართველოს მხატვარ ვალუთა შემოქმედება	6
ალექსანდრე ქუთელია — სიცილიის ძირითადი სახეები	12
ელენე შავთაძე — აზერბაიჯანელი იმეზობების თეატრალური ხელოვნება	19
ელენე ძიძაძე — თანამედროვე ჩინეთის მუსიკალური კულტურა	27
ალაი გვიგევილი — ნიკო ნიკოლაძის სახე-მეგობარი	30
ივლიანე ძიძაფური — ათეიზმი და მხატვრობა	33
გიორგი ვაჩაშვილი — შუბსკინის „ჩინარად მისამის“ სოციალურ-ისტორიული სტუდიები	35
გიორგი ხუციშვილი — ღვთაშობის იკონოსტატი	38
ალექსანდრე კოლაძევილი — ძირითადი თეატრის ისტორიისათვის	41
ნათელა ურუშაძე — ძიუბის და გამარჯვების ზეით	49
ლამარა დოღონაძე — აზერბაიჯანის რესპუბლიკის მოხარად მათრბ-ბელუს თეატრების დათვალიერება	57

ნიკოლოზ რობიაკვილი — საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი	60
ა. რჩელაშვილი — ბლური საქართველოში	64
ოთარ სეფიაშვილი — შინოვანები პართულ დოქტრინებურ ფილმებზე	65
რიმა ლუგევილი — სადასოვითი, მუშაობის შემდგ	72
ამირან ცაქცივილი — ბალსის და ხელოვნების სამსახურში	75
გერცელ ჩანაშვილი — პართული ხალხური საბითამები	77
სიმონ ნაყიაშვილი — გიონობაში საპარამილური ბალსებზე	80
ერასტი ვაჩაძე — მხატვარ ლადო გუდრაშვილის როზუარის მითოდით მარგოსების თეატრალურებათა დახასიათებისათვის	81
როინ შარტავაძე — დავით ქაბახიის უცნობი სურათი	84
ოთარ ევაძე — უძველესი ბრადიციების თეატრში	86
ხელოვნების საბითამებზე 1939-1950 წლების პართულ შურალეაში გამომავალი საბითამები	96

ტიტულე — ქართული ორნამენტი — პირი შესრულებული ტიტანი შედევრის მიერ.

ტიტულის მეორე მხარე — პარტის პის შენდება, სურათი მხატ. ა. მატლოვის; კურანის მე-3 გვ. „რუსთავი“; — ლინორა-ვიტრა მხატ. გ. ქიანაშვილის; მე-5 გვ. „ჩამომხმელები“; — სურათი მხატ. ი. სიმონოვის; მე-7 გვ. „შედეა ჯაფარიძის პორტრეტი“; — მხატ. გ. მალაშვილის; მე-8 გვ. „ბოსტანში“; — მხატ. ე. ანდრონიკაშვილისა; მე-9 გვ. „შეიღის პორტრეტი“; — ქანდაკება მხატ. ტ. კვიციანიის; მე-11 გვ. „ვასილენა“; — სურათი მხატ. ვ. ნარსიანიკოვისა; მე-18 გვ. „სოციალისტური შრომის გმირის ა. ძაძაშვილის პორტრეტი“; — მხატ. კირილი სანაძის; 21-24-ე გვ. სცენაში პერსონაჟების აზიზიკების სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის საფასტროლო სპექტაკლებიდან „ლილის ყურე“, „ფრინველი და შინაში“, „ინდიელი მზეთუნახავი“, „ხედინირნი“, „დედის გული“, „ალბისი“, „ქაილ ნაბი“, 29-ე გვ. „პოეტიკები“; — ლინორავიტრა მხატ. შ. როტურისა; 30-ე გვ. ნიუ ნიკოლაის ფოტოპორტრეტი; 31-32 გვ. გვ. ანოკაძისეული ბავშვის ერთი ექვთი დღე-ღამეში და „ნიუ ნიკოლაის სახე-მეგობარი“; — ნახატი მხატ. გ. კინაძისა; 33-ე გვ. „ოლიანია კრესის გულგონიერება“; — სურათი მხატ. ი. რაინისა; „სოფლის ლტინა ადვოკატი“; — სურათი მხატ. გ. პეროვისა; 35-ე გვ. „ჩემი თბილისი“; — სურათი მხატ. გ. ჩინაშვილისა; მე-40 გვ. მხატვრების ა. ვანდამილის და ი. ჭეშინავის საიუველირო ნაშუქებითა ფოტოგრაფიკები; 47-ე გვ. „თბილისი ხელი“; — სურათი მხატ. კირილი სანაძისა; 48-ე გვ. სურათები ვანოვიდან „საპუთია ოქსიტი“; „ტროლეიბუს გულომე“; — მხატ. გ. ვაგარაძე-დარინისა; „ქუნიანი ბავშვებიდან“; — მხატ. ვ. ბუღაიანისა; „პარტისის ჰესის მუშებლობაზე“; — მხატ. გ. ანანუჩისა; — სურათი მხატ. ი. მამალაძისა; 62-63-ე გვ. ფოტოგრაფიები — მექსიკელი მოძღვრალი ელია კასანოვა, ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრის ხელმძღვანელი კარლ ვიასი, ჩეხოსლოვაკიის საესტრადო ორკესტრების გამოსვლები და ამავე ორკესტრის სოლისტები რიხარდ ადამი და ივტა სიმონოვა; 65-71 გვ. კვ. კადრები ქართული ლოკუმენტური ეთნოგრაფიკებიდან; 72-74-ე გვ. გვ. სცენები მულ-კამეოლის თეითომეტი დრამატული და ქორეოგრაფიული წრის დადგენიდან; 75-ე გვ. მოცეკვარ ნინო ციციშვილის ფოტოპორტრეტი; 76-77-ე გვ. გვ. ეპიზოდები 6. ციციშვილის მოღვაწეობიდან და ცეკვა „უხუნდალი“ მისევე შესრულები; 84-ე გვ. მხატ. დავით კახაბაძის ერთი უცნობი სურათის ფოტოგრაფიკებიდან (ტიტულე); 85-ე გვ. მხატვარ კორნელი სანაძის სურათების და ჩანახატების ფოტოგრაფიკები — „პრიშლის წინ“, „მარტილი“, „შედი თბილისი“.

გარეანის მხატვარ გვერდი — რუსთავი; — ლინორავიტრა მხატ. გ. ქიანაშვილისა.

განკრები, ჩეინი კურანის ამე წლის მე-8 ნომრის გარეანის მე-3 გვერდზე მოთავსებული ჩანახატი (არუსთაველის მოედნის ექვთი ქვანახარის სამშროფლოს სახლით) ავტორი მხატ. ცოტნე ნიოვა.

მხატვარი-ფოტოგრაფი ა. ბალაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კორექტორი ლ. ზინინაშვილი

ხელოვნებრილი დასაბედალ 21/XI-60 თბილისი, მარჯანიშვილის № 5. ტელ. 3-10-24, უკ 07966. შეიკ. № 1809
ქალაქის ფურცელი 6. სადვებო თაბახის რაოდენობა — 16,98, სააორციელო-საგამომცემლო თაბახის რაოდენობა — 17,12.
ტ. 5000. ფასი 10 მარკ.

შეკვლითი სიტყვის კომბინატი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.



საბჭოთა
სეკლუზნებს

საბჭოთა
ხელოვნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Министерства культуры Грузинской ССР

Выходит ежемесячно на грузинском языке

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ИСКУССТВО, ОБРАЩЕННОЕ К НАРОДУ (переложение статьи газ. «Правда» от 11/IX-1960 г.	4	Николоз Робиташвили — ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ГРУЗИИ	60
Гульнара Джапаридзе — ТВОРЧЕСТВО ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ	6	А. Рчеулишвили — ГЛИЗЕР В ГРУЗИИ	64
Александр Кутеява — ОСНОВНЫЕ ВИДЫ СМЕХА	12	Отар Сенашвили — ЗАМЕТКИ О ГРУЗИНСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ	65
Елена Шапатава — ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ДРУЗЕЙ	19	Рима Лезгишвили — ПО ВЕЧЕРАМ, ПОСЛЕ РАБОТ	72
Елена Дзидзадзе — МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ	27	Амиран Цаццишвили — НА СЛУЖБЕ НАРОДУ И ИСКУССТВУ	75
Лали Гогишвили — ДОМ-МУЗЕЙ НИКО НИКОЛАДЗЕ	30	Герцел Чачашвили — ГРУЗИНСКИЕ НАРОДНЫЕ НАБИВКИ	77
Ивалан Дзидзигури — АТЕИЗМ И ИЗОИСКУССТВО	30	Симон Нацашвили — МОНОГРАФИЯ О ПРИУСАДЕБНЫХ САДАХ	80
Георгий Джабашвили — СОЦИАЛЬНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «РИЧАРД III»	35	Эрасти Вацалдзе — К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ВОобраЖЕНИЯ ХУД. ЛАДО ГУДИАШВИЛИ ПО МЕТОДУ РОРШАХА	81
Этери Хуцишвили — ЗАСЛУЖЕННАЯ БИБЛИОТЕКАРША	38	Роин Метревели — НЕИЗВЕСТНАЯ КАРТИНА ДАВИДА КАКАБАДЗЕ	84
Александр Кочлавашвили — К ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА (неопубликованные материалы из архива царской охраны)	41	Отар Эгაдзе — В ТЕАТРЕ ДРЕВНЕЙШИХ ТРАДИЦИЙ	86
Натела Урушадзе — ПУТЬ ИСКАНИИ И ПОВЕД	49	Статья по вопросам искусства, опубликованные в грузинских журналах за 1939—1950 г. г.	96
Ламара Догонадзе — СМОТР ТЮЗОВ ЗАКАВКАЗСКИХ РЕСПУБЛИК	57		

На титуле: «Грузинский орнамент», копия исполненная Татьяной Шевяковой; на обороте титула, — «Братская ГЭС строится», — картина худ. А. Шаталова; на 3-й стр. «Рустави», — линогравюра худ. Г. Чипашвили; на 5-й стр. «Литейщики», — картина худ. И. Симонова; на 7-й стр. «Портрет Меден Джапаридзе», — раб. худ. К. Магалашвили; на 8-й стр. «В огороде», — картина худ. Ел. Андрионкашвили; на 9-й стр. «Портрет ребенка», — скульптура худ. Т. Кикабадзе; на 11-й стр. «На прогулке», — картина худ. Ек. Багдаладзе; на 17 стр. «Тяжелые годы», — картина худ. В. Нариманбекова; на 18-й стр. «Портрет Героя социалистического труда А. Дзамашвили», — раб. худ. Корнелия Санадзе; на 21—24 стр. сцены из гастрольных спектаклей Аз. госуд. драмат. театра им. Азизбекова «Бухта Ильича», «Фархад и Ширин», «Индийская красавица», «Счастливы», «Сердце матери», «Качаг Наби» и др.; на 29-й стр. «Хоккенсты» — линогравюра худ. М. Ройтера; на 30-й стр. фотопортрет Нико Николадзе; на 31—32 стр. «Уголок сада в бывшей усадьбе Н. Николадзе в Диди-Джихаши», «Дом-музей Н. Николадзе», — зарисовки худ. Г. Кикадзе; на 33-й стр. «Крестный ход в Курской губернии», картина худ. И. Репина, «Сельский крестный ход на пасуху» — худ. В. Перова; на 38-й стр. «Наш Тбилиси», — картина худ. Г. Чиринашвили; на 40-й стр. фоторепродукция ювелирных работ художников И. Кандашвили и И. Чумбуридзе; на 47-й стр. «Вид Тбилиси», — карт. худ. Кор. Санадзе; на 48-й стр. фоторепродукция картин с выставки «Советская Россия», — «Жаворонки поют» — картина худ. Г. Огаревой-Дариной, «Ленин среди детей», — картина худ. В. Буланкина, — «На строительстве Братской ГЭС», — картина худ. Г. Харитонова; на 49—55 стр. сцены из постановок театра им. Руставели «Такая любовь» и «Иркутская история»; на 56-й стр. «Ананури», — картина худ. И. Мамаладзе; на 62—63 стр. ств. фотоснимки — мексиканская певица Эля Касанова; руководитель Чехословацкого эстрадного оркестра Карел Влах, солисты того же оркестра Рихард Адам и Иветта Симонова; на 65—71 стр. ств. кадры из грузинских документальных киночерков; на 75-й стр. фотопортрет гавиошницы Нины Цицишвили; на 76—77 стр. ств. эпизоды из жизни и творческой деятельности той же артистки; на 84-й стр. фоторепродукция одной неизвестной картины худ. Давида Какабадзе; на 85-й стр. фоторепродукция с картин и зарисовок худ. Корн. Санадзе — «Перед бурей», «Шатили», и «Старый Тбилиси».

На 3-й странице обложки «Рустави», — линогравюра худ. Г. Чипашвили.

Редактор Отар Эгაдзе

Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Вандаладзе, Карло Гоголазе, Димитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Похалдзе, Натела Урушадзе, Ваню Цулукидзе (отв. секретарь).

Госиздат Грузинской ССР «Сაბჭოთა საქართველო»

Т б л и ს ი
1960

Soviet Art

The Organ of the Ministry of Culture of the Georgian SSR
Appears Monthly in the Georgian Language

C O N T E N T S

<p>The Organ of the Ministry of Culture of the Georgian SSR. Appears Monthly in the Georgian Language.</p> <p style="text-align: center;">Contents</p> <p>Art Addressed to the People (an editorial of the „Pravda“) 4</p> <p>Gulnara Japaridze THE WORKS OF GEORGIAN WOMEN-ARTISTS . . . 6</p> <p>Aleksandre Kutelia PRINCIPAL FORMS OF LAUGHTER 12</p> <p>Elene Shapatava THEATRICAL ART OF AZERBAIJANIAN FRIENDS 19</p> <p>Elene Dzidzadze MUSICAL CULTURE OF TODAY'S CHINA 27</p> <p>Lali Gogishvili NIKO NIKOLADZE'S HOUSE-MUSEUM 30</p> <p>Ivliane Dzidziguri ATHEISM AND THE PAINTING 33</p> <p>George Jabashvili SOCIAL-HISTORICAL SOURCES IN SHAKESPEARE'S „RICHARD III“ 35</p> <p>Eter Khutsishvili A VENERABLE LIBRARIAN 38</p> <p>Aleksandre Kotchlavashvili FOR THE HISTORY OF THE GEORGIAN THEATRE 41</p> <p>Natela Urushadze IN THE WAY OF SEARCHING AND VICTORY . . . 46</p>	<p>Lamara Doghonadze REVIEW OF THE YOUNG SPECTATOR'S THEATRES OF TRANSCAUCASIAN REPUBLICS 57</p> <p>Nikoloz Robitashvili THE GEORGIAN STATE SYMPHONIC ORCHESTRA - 60</p> <p>A. Recheulishvili GLIER IN GEORGIA 64</p> <p>Otar Sepiashvili NOTES ON THE GEORGIAN DOCUMENTARY FILMS 65</p> <p>Rima Lezgishvili IN THE EVENINGS AFTER WORK 72</p> <p>Amiran Tsamtsishvili IN SERVICE OF PEOPLE AND ART 75</p> <p>Gertsel Chachashvili GEORGIAN FOLK PRINTINGS 77</p> <p>Simon Natsiashvili A MONOGRAPH ON PERSONAL GARDENS . . . 80</p> <p>Erastl Vachnadze ON DESCRIBING OF PECULIARITIES OF ROHR- CHACH'S METHOD OF EXPRESSING IN LADO GOU- DIASHVILI'S WORKS 81</p> <p>Otar Egadze IN THE THEATRE OF ANCIENT TRADITIONS . . . 86</p> <p>Articles on Art Published in Georgian Magazines in 1939-1955 96</p>
---	--

On the title-page—A Georgian Ornament*, duplicated by T. Sheviakova; overleaf: "The Bratski Hess Being Constructed" by A. Shatalov; on p. 3, "Rustavi", linoc engraving by G. Tchepashvili; on p. 5, "Steelfounders" by I. Simonov; on p. 7, "Portrait of Medea Japaridze" by K. Maghalashvili; on p. 8, "In the Kitchen—Garden", by E. Andronikashvili; on p. 9, "Portrait of a child" sculpture by T. Kakabadze; on p. 11, "A Promenade" by E. Baghdavadze; on p. 17, "Hard Years" by V. Narimanbekov; on p. 18, "Portrait of a Hero of Socialist Labour, A. Dzamashvili", by Korneli Sanadze; on p. 21—24, scenes from the plays staged at the Azerbaijanian Azizbekov State dramatic theatre on tour: "Ilyitch's Bay", "Pherhad and Shirin", "An Indian Beauty", "Happy People", "Mother's Heart", "A Diamond", "Kachagh Nabi"; on p. 29, "Hockey Players", linoc engraving by M. Reuter; on p. 30, Niko Nikoladze's photograph on p. 31—32, "A Corner in Nikoladze's garden in Didi Jikhaishi" and "N. Nikoladze's House-Museum", drawn by T. Kiknadze on p. 33, "A Religious Procession in the Kursk Province", by I. Repin; "An Easter Procession in the Village", by V. Perov; on p. 38, "Our Tbilisi" by G. Chirinashvili; on p. 40, photoreproductions of the jewelry work by I. Kandashvili and I. Tchumburidze; on p. 47, "A View of Tbilisi" by K. Sanadze; on p. 48, pictures from the exhibition: "Soviet Russia"; "The Rooks are Singing" by T. Ogareva-Darina, "Lenin with Children" by V. Bulankin, "At the Bratski Hess Construction" by T. Kharatonov; on p. 49—55, scenes from "If There is Such Love" and "An Irkutsk Story"; on p. 56, "Ananuri" by J. Mamaladze; on p. 62—63, photos of a Mexican singer Elia Cassanovas, Karel Vlach, the leader of a music hall orchestra from Czechoslovakia, the orchestra performing and soloists of the orchestra, singers Richard Adam and Ivette Simonova; on p. 65—71 stills from the Georgian documentary films; on p. 72—74, scenes from the amateur dramatic and choreographical performances at the Tbilisi Cloth factory; on p. 75, photoportrait of dancer Nino Tsitsishvili; on p. 76—77, episodes from N. Tsitsishvili's activities and herself dancing "Uzundara"; on p. 84, photoreproduction of an unknown painting by David Kakabadze (with text); on p. 85, photoreproductions of paintings and sketches by Korneli Sanadze: "Before the Storm", "Shatil" "The Old Tbilisi".

On the 3rd p. of cover. "Rustavi" linoc engraving by G. Tchepashvili.



საბჭოთა
სელოვნება



Sabychotha
Chelowneba

Organ des Ministeriums für Kultur der Georgischen SSR.
Erscheint monatlich in georgischer Sprache.

I N H A L T

<p>Ans Volk gerichtete Kunst (Ein Leitartikel aus der Zeitung Prawd'a) 4</p> <p>Gulnara Dshaparidse SCHAFFEN DER GEORGISCHEN KÜNSTLERINNEN 6</p> <p>Alexander Kuthelia GRUNDARTEN DES LACHENS 12</p> <p>Elen Schaphathawa THEATERKUNST ASERBAIDSHANER FREUNDE 19</p> <p>Elen Dsidsadse MUSIKALISCHE KULTUR DES HEUTIGEN CHINA 27</p> <p>Lali Gogischwili HAUSMUSEUM VON NIKO NIKOLADSE 30</p> <p>Juliane Dsidsiguri ATHEISMUS UND MALEREI 33</p> <p>Georg Dshabashwili GESCHICHTLICH—SOZIOLOGISCHE ANFÄNGE DES TRAUERSPIELES „RICHARD DER DRITTE“ VON SHAKESPEARE 35</p> <p>Ether Chuzischwili EINE VERDIENTE BIBLIOTHEKARIN 38</p> <p>Alexander Kotschlawaschwili ZUR GESCHICHTE DES GEORGISCHEN THEATERS 41</p> <p>Nathela Uruschadse AUF DEM WEG DES SUCHENS UND DES SIEGENS 49</p> <p>Lamara Dogonadse BESICHTIGUNG DER REPUBLIKANISCHEN THEATER DER JUNGEN WELT KAUKASIENS 57</p>	<p>Nikolaus Robitaschwili DAS SINFONISCHE STAATSORCHESTER DER GSSR 60</p> <p>A. Rtscheulischwili GLIER IN GEORGIEN 64</p> <p>Othar Sephaschwili BEMERKUNGEN ÜBER GEORGISCHE DOKUMENTARFILME 65</p> <p>Rima Legischwili ABENDS NACH DER ARBEIT 72</p> <p>Amiran Zamzischwili IM DIENSTE DES VOLKES UND DER KUNST 75</p> <p>Gerzel Tschatschaschwili DIE GEORGISCHEN VOLKSTÜMLICHEN FÜLLUNGS- VORRICHTUNGEN 77</p> <p>Simon Narwaschwili MONOGRAPHIE ÜBER DIE GARTENGESTALTUNG DER BAUERNHÖFE 80</p> <p>Erasti Watschnadse ZUR CHARAKTERISIERUNG DER EIGENART DER „RORSCHACH“-SCHEN DARSTELLUNGSMETHODE BEIM KÜNSTLER LADO GUDIASCHWILI 81</p> <p>Othar Egadse IM THEATER DER ÄLTESTEN TRADITIONEN 86</p> <p>Die in den georgischen Zeitschriften veröffentlichten Artikel 96</p>
--	---

Auf dem Titelblatt—„Georgische Ornamente“—ausgeführt von Tatjana Schewlakowa. Auf der zweiten Seite des Titelblattes—„Bratsker Wasserkraftwerk wird angelegt“—von Schatalow. S. 3 „Rustawi“ (eine Metallurgenstadt bei Tbilissi)—Linogravüre von Tschipaschwili. S. 5 „Die Stahlwerker“—von I. Simonow. S. 7 „Bildnis der Schauspielerin Medea Dshaparidse“—von K. Magalaschwili. S. 8 „Im Gemüsegarten“—von E. Andronikaschwili. S. 9 „Bildnis des Sohnes“—Skulptur von T. Kakabadse. S. 11 „Promenade“—von Ek. Bagdawadse. S. 17 „Schwere Jahre“—von W. Narimanbekow. S. 18 „Bildnis des Helden der Sozialistischen Arbeit A. Dsamaschwili“—von K. Sanadse. S. 21—24 Szenen aus den Gastspielstücken des Aserbaidschaner Dramatischen Staatstheaters von Asisbekow: „Bucht von Ilitsch“, „Farchad und Schirin“, „Indische Schönheit“, „Die Glücklichen“, „Muttersherz“, „Diamant“, „Katschag Nabi“. S. 29 „Hockeyspieler“—Linogravüre von M. Roiter. S. 30 „Portrait von Nikoladse“. S. 31—32 „Ein Winkel in der Gartenanlage auf dem Landgut“ von N. Nikoladse. „Nikoladse—Hausmuseum“—Zeichnungen von Kiknadse. S. 33 „Litanei im Kursker Gebiet“—von I. Repin. „Ländliche Litanei zur Osterfeier“—W. Perow. S. 38 „Unser Tbilissi“—von G. Tschirinaschwili. S. 40 Photoreproduktionen der Erzeugnisse von Goldschmiedekünstlern I. Kandaschwili, und I. Tschumburidse. S. 47 „Gesamtansicht von Tbilissi“—von Korneli: Sanadse. S. 48 Bilder aus der Gemädegalerie: „Sowjetrußland“, „Die Krähen jubeln“—von G. Ogarjowa „Auf der Baufäche des Bratsker Wasserkraftwerkes“ von G. Charitonow. S. 49—55 Szenen aus den Theaterstücken: „Wenn die Liebe mitwirkt“ und „Irkatsker Geschichte“—S. 56 „Ananuri“—(Eine Ortschaft in den Kaukasischen Vorgebirgen) von I. Mamaladse. S. 62—63 Photoaufnahmen: Mexikanische Sängerin Elia Kasanowa, Leiter des tschechischen Konzertorchesters, Karel Vlach, Auftritte desselben Estradenorchesters und seiner Solisten: Richard Adam und Iweta Simonowa. S. 65—71 Szenen aus den georgischen Dokumentarfilmen. S. 72—74 Szenen aus den Aufführungen der Laienkunstgruppe der Tuchweberfabrik. S. 75 Photoportrait der Tänzerin Nino Zizischwili. S. 76—77 Episoden aus dem Schaffen derelben Tänzerin und der Tanz „Usundara“ in ihrer Darstellung. S. 84 Photoreproduktion eines unbekanntes Bildes von D. Kakabadse (mit einem Text). S. 85 Photoreproduktionen der Zeichnungen und Skizzen vom Künstler Korneli Sanadse: „vor dem Sturmabbruch“, „Schattli“, „Das alte Tbilissi“.

Auf der dritten Seite des Umschlagblattes: „Rustawi“—Linogravüre von G. Tschipaschwili.

1950年10月
第10期



מ.ת. 10 655.

