

საბჭოთა ხელოვნება

4

1954

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



4

საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა
თბილისი

1954

რედაქტორი — ოთარ ევაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი,
ვახტანგ ბერიძე, კარლო გოგოძე, ლადო დონაძე,
სერგო ზაქარიაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო
წულუკიძე (პ/მგ. მდივანი).



უკრაინელი
ხალხის
საჩუქარი

ახალგაზრდა უკრაინელმა მოქანდაკემ ვლადიმერ ბოიკომ ლეოვის ინსტიტუტში სადალოზო შრომად წარადგინა დავით გურამიშვილის ძეგლის პროექტი (თაბაშირში), რომელმაც უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. ქართული პოეტის სახის მხატვრულ და კომპოზიციურ გადაწყვეტას საფუძვლად უდევს რუსი, ქართველი და უკრაინელი ხალხების სამარადისო მეგობრობის იდეა. საბოლოოდ ფიგურა გამოკვეთილი იქნება უკრაინული თეთრი გრანიტისაგან და დაიდგმება ვითომირული წითელი გრანიტის კლდის-მაგვარ პოსტამენტზე. მონუმენტის საერთო სიმაღლე 10,5 მეტრს მიაღწევს. უკრაინელი ხალხის ეს საჩუქარი — გურამიშვილის ძეგლი განზრახულია აღიმართოს თბილისის ერთ-ერთ მოედანზე პოეტის დაბადების 250 წლისთავისათვის, რომელიც 1955 წელს სრულდება.

დავით გურამიშვილის
მონუმენტის პროექტი

ავტორი ვლადიმერ ბოიკო.

საბჭოთა არქიტექტურის
თეორია და პრაქტიკა

ნაციონალური ფორმის საკითხი თანამედროვე ქართულ მონუმენტურ არქიტექტურაში

ალექსანდრე ჯავახიშვილი



საბჭოთა ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის არქიტექტურას სასაბჭოთაო ადგილი უჭირავს, ხოლო ქართული არქიტექტურა საბჭოთა კავშირის ხალხთა არქიტექტურაში ერთი მოწინავეთაგანია.

არ შევძლებთ, თუ ვიტყვი, რომ ქართულმა საბჭოთა ხუროთმოძღვრებამ განვითარების გარკვეული ეტაპი უკვე მოათავა და მოწიფულობაში შევიდა. ამიტომ, ინტერესიპოვებული არ უნდა იყოს ყურადღების შექმნება ზოგიერთ ისეთ საკითხზე — კერძოდ ფორმის საკითხზე, რომლის განხილვამ შეიძლება ნაწილობრივ დაინკარგოს ახალი ქართული ხუროთმოძღვრების მიერ დღემდე განხლებული გზა.

ქართული არქიტექტურის ახლი წარსული გვიჩვენებს, რომ ნაციონალური ფორმის ძიების დროს ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრება დიდ ადგილს უთმობდა არქიტექტურულ დეკორს და ანთიარტება უპირატესად შენიშობდა შემოქმედების სისტემებს; ამიტომ, ზუნუნებრივ იქნება, თუ ყურადღებას შევამჩნევთ ახალი არქიტექტურული სამკაულის განვითარებაზე და მის როლზე ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ჩამოყალიბების საქმეში.

მართლაც, თანამედროვე ქართული არქიტექტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიღწევად უნდა ჩათვალოს შენიშობა ახალი დეკორატიული სტილის გამოშვებება, მხატვრული ამოცანისადმი ახალი მიდგომა და თვალსაზრისი. ცხადია, ხუროთმოძღვრების ამოცანების და მიღწევების მხოლოდ ხსენებული მხარე არ განსაზღვრავს; კარგად არის ცნობილი, რა დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა გაწეული სხვადასხვა დანიშნულების ცალკეულ ნაგებობათა თუ ანსამბლების ახლებურად გააზრების, დაეკარგების, გარკვეულ მასათა და შინაგან სივრცეთა ორგანიზაციის საქმეში, რომ წარმატებანი გააჩინებულა სწორედ ამოცანათა ერთობლივი დამუშავებითა და გადაწყვეტით. ამიტომ ახალი არქიტექტურულ-დეკორატიული სტილის ჩამოყალიბება უფოლ დიდი მნიშვნელობის მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

რა დიდი მანძილი, რა დიდი განსხვავებაა, მაგალითად, სამი ათეული წლის წინათ აგებულ თბილისის ტრამვაის მუშაობა სახლებსა (არქ. ჩისლავი) და ახლანდელ დამთავრებულ ნაკრთველის მთავრობის ახალ სასახლეს (არქ. კოკორიძე და დღევანდ. შორის. კონსტრუქციისშით გატაკების ხანაში ჩექურამით შექმნილი ის პირველი შემთხვევა თუ თავისებურად, იმდენად გამოიყურებოდნენ. ფორმალურის გადმონაშებთან ბრძოლაში ყალიბდებოდა ახალი ქართული არქიტექტურა, მაგრამ, ამასთანავე, ხშირი იყო შემთხვევები, როდესაც ნაძალადევი იქმნებოდა ე. წ. ქართული არქიტექტურული სტილი — შენობის კონსტრუქციული მასების და ქართული, სხვადასხვა დროის და ხასიათის ორნამენტების ხელოვნური, უსივრცხლო ნარევი; ხშირად დავიწყებული იყო უზარალ კუშმარტიცა, რომ არსებობდა კულდისმომცველი, ერთობლივ „ქართული სტილი“ პირობითი ცნებაა, კარდნადაც თვით სტილი დროებით, გარდამავალია და შეიძლება მხოლოდ რომელიმე ეპოქის გამოშვებულ იყოს.

ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოების სტილისტურით თავისებურებისა, რაც მუდამ კონკრეტული ფორმებით მდგანდება, გარდა-მაგალი, ცვალებადია და არ შეიძლება გათავისებოლი იქნეს მხატ-

რული ნაწარმოების ნაციონალური ხასიათთან. ამიტომაც იყო, რომ ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის სხვადასხვა დროს დამასხათებელი ორნამენტული მოტივების თავმოყრა არსებითად ახალსა და ცოცხალ ნაწარმოებს ვერ ქმნიდა, იგი მხოლოდ თავისებურ „ქართულ“ კოლორიტს ანიჭებდა სტანდარტულ კონსტრუქციულ ნაგებობებს.

ქართულმა საბჭოთა არქიტექტურამ სიმწლეები, რომლებიც თავდაპირველად ელემენტარული მის განვითარებას, გადლახა ძირითად და შემდეგ, რაც დაძლეულ იქნა ფორმალური და ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ძიება განუწყურად დაუტყვევრდა შინაარსის გამოხატვის ამოცანას.

ამ საქმეში უფოლ დიდი როლი შეასრულა ქართული ხუროთმოძღვრების მემკვიდრეობის მეცნიერულმა შესწავლამ, რასაც წარმატებით აწარმოებდნენ თავდაპირველად ცალკეული სპეციალისტები, ხოლო შემდეგ — საგანგებო სამეცნიერო დაწესებულებანი.

როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების ქართული არქიტექტურული დეკორი საბჭოთა ხუროთმოძღვრებას არსებითად უცვლელი სახით დიდი მემკვიდრეობად აშუარაა, რომ საუფუქლიანი გადა-მუშავების გარეშე ის ვერ იქნებოდა თანამედროვე მისწრაფების გამოშვებულ. მაგრამ ჩვენი არქიტექტურა პირველ ხანებში მის მიმართადა და თითქმის სრულად უყურადღებოდ ტოვებდა მხატვრული შემოქმედების ძირითად ხერხებსა და მეთოდებს. ახლის ძიების უმნიშვნელო ქართული ხელოვნების ძეგლები განიხილებოდა როგორც კონკრეტული, შინაარსურული მხატვრული ფორმა და, ვინაიდან ისინი მთლიანად თუ არა, უმოგვრესად მინც შინაარსობრივ უცხო საკულტო ობიექტებს წარმოადგენდნენ, დასაშუებად და საკმარისად იყო მიჩნეული მთლიანდნ ნაწილის ამოგლეჯა, რის შემდეგაც იგი ერთგვარად განცნებულ იდა, მასსადაც, თითქმის გამოსადეგი ხდებოდა, ამის შედეგია — საცხოვრებელ თუ სხვა დანიშნულების შენიშებულ არაორგანულ მიწეებულ, შუასაუკუნეების ეკლესიათა პორტალი, ან საარკმელი, დამახასიათებელი ჩარჩოთი, როგორც ამას გეგადეთ, მაგალითად, რკინიგზის სამმართველოს შენიშობაზე თბილისში (არქ. მადათიანი) და სხვაგან.

შუასაუკუნეების ქართულმა ორნამენტურმა, როდესაც წნულდება, ხლართება და სხვა სახეებმა, უადგილო და უსიტემო ხმარების შედეგად, დაკარგა არა მარტო თავისი აზრი, არამედ გამომეტყველება და მიმოხილვებოდა. ამის მაგალითებს ისე მრავლად გვხვდეთ თბილისის საცხოვრებელ სასახლეზე, რომლებიც ბოლო წლების მანძილზე აშენდა, რომ საგანგებოდ მათი დასახლება ზედმეტად კი იქნებოდა.

მაგრამ, მთავარი ის არის, რომ გადაუტრეული რჩებოდა ძირითადი ამოცანა — ახალი შინაარსისათვის შესაფერისი ნაციონალური მხატვრული ფორმის გამოშვების ამოცანა.

თანამედროვე არქიტექტურაში შუასაუკუნეების ორნამენტის გამოყენების უარშემატებლობა ნათელიყოფდა, რომ ზემოხსენებული ძირითადი ამოცანის ცალმხრივად გადაჭრა შეუძლებელი იყო, და ძიების არე ნელნელა ფართოდებოდა. არსებითად იგი იმით გამოიხატა, რომ შუასაუკუნეების ორნამენტაციის გამოყენებასთან ერთად ცდომოდნენ გამოყენებანიმთა ძველ ნაგებობათა გარკვეული

მასში და ფორმები. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ცდა ახალი არ იყო; ასეთი დღეებით ცდის საუკეთესო მკაცრი, თბილისის საჯარო მიხედვით სხივი, არქიტექტორებს თვალწინ ჰქონდათ. არქიტექტურული ძეგლი მასების, გარეგნული ფორმისა და დეკორის თანამედროვე შემოხვევაში ორგანული გაბითხვანა, უცხოეთში შემოხვევაში (როგორც მაგალითად, საჯარო მბილიოთეკაში, არქიტექტორ ანატოლი კალკინი) სასამონო და მიზიდველ დეკორაციას ქმნის, ჩვეულებრივად — ეს უსიკვლხო ზუტაფორმის იძლევა. ასე ზუტაფორმული და ხელნერეა, მაგალითად, თბილისის ცინსტრუქციის შენობა, ან ლენინისა და მელიქიშვილის ქუჩების უბნებში აგებული საცხოვრებელი სახლი, სადაც შექანიერება არის შეუწყებელი ძველი საცვლესი და თავდაცვითი არქიტექტურისა და თანამედროვე საქალაქო ნაგებობის ელემენტები. მასმასამე, ცალმხრივობა აცილებული ვერ იქნა.

რადინად ცალმხრივი იყო ამოცანის გაგება, იქიდანაც ჩანს, რომ ფართოდ იყო გავრცელებული შეხედულება, თითქმის ძველი ქართული საერო არქიტექტურის ძეგლების თითქმის სრული დაკლება უდიდეს სიმდიდრეს უქმნიდა თანამედროვე არქიტექტურის წარსულის მემკვიდრეობის გამოყენების საქმეში. ასეთი შეხედულება მართებული იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მემკვიდრეობის ათვისება მზამზარეული მხატვრული ფორმების გადმოღებას ითვლისმებდებოდა, რადგან საუკუნო ნაგებობის — ქირიტანული ტიპების ფორმები, სრულიად შეუფერებელია თანამედროვეობისათვის; მაგრამ, განა შესაუფერებს, ან სხვა რომელიმე ეპოქის საერო ნაგებობის ფორმები შესაფერის და შესატყვის იქნებოდა ჩვენი დროისათვის? ზემონახსენები „დაბრკოლება“ წარმოადგენს მხოლოდ მემკვიდრეობის ათვისების არასწორად გაგების ნაყოფს. მემკვიდრეობის ათვისება შემოქმედებითი პროცესია და იგი გულისხმობს წარსულის შემოქმედებითი პროცესის შესწავლას, გაგებას და მისი პროგრესული, მოწინავე მხარეების მომართვებას თანადროული ამოცანების გადამსწავლად. ძველი მემკვიდრეობის კონკრეტული ფორმების გაცანა და შესწავლა თვითმიზანი კი არ უნდა იყოს, არამედ საშუალება, რომლითაც შეიძლება გავიგოთ, სა კონკრეტული საშუალებებისა და ფორმების არის განსახიერებელი ესა თუ ის კერძო შინაარსი, სა შუაგეგმებით, სა მეთოდით არის შეთანხმებული შინაარსი და ფორმა.

ახალი ნაციონალური ფორმების ძიება პირველ ხანებში არ იყო უშუალოდ დაკავშირებული თანამედროვე არქიტექტურის სათავაპრობლემასთან, არ გამოიმდინარებდა სოციალისტური მთავადლების შესატყვისი შინაარსის მქონე ზოროთმოდგრების შექმნის ამოცანას.

ცხადია, ზომოსახებელი დარკოლებები ვერ შეაჩერებდნენ ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებას; სოციალისტური ცხოვრება ყოველდღიურად აყვებდა ახალ ამოცანებს, რომელთა გადასაწყვეტად დიდი პრაქტიკული მუშაობა მიმდინარეობდა. სწორედ აქ, ყოველდღიურ პრაქტიკულ მუშაობაში უნდა ვეცითო არქიტექტურის დღევანდელი მდლწეობა, რადგან აქ პირველი ნიშნები მუშავდებოდა თანამედროვე საზოგადოებისათვის შესაფერისი, სოციალისტური შინაარსის მქონე ზოროთმოდგრება — ახალი ტიპის ქალაქები, საზოგადოებრივი ნაგებობანი, საცხოვრებელი სახლები და საწარმოები თავისებური გეგმებით, მასებითა და ფასადებით. ეს ახალი შინაარსის არქიტექტურა თანდათანობით ისახებდა ნაციონალურ, სპეციფიურ ფორმას.

განივარების გარკვეულ ეტაპზე, როდესაც ძველი ქართული ორნამენტული მატერების შექანიერო გადმონერგვის ცდები უხეირო აღმინდა, მოხუშენტიური არქიტექტურა ქანდაკების გამოყენებას მინარეობს. ქანდაკების გამოყენება მონუმენტურ არქიტექტურაში იღვის განსახიერების ძლიერ საშუალებას წარმოადგენს და ქართული თანამედროვე არქიტექტურაში ამ მიმართულებით გადმონერგვის ორგანული ნაბიჯები საყურადღებო შედეგს იძლევა.

ვიდრე არქიტექტურაში ქანდაკების გამოყენების ორიოდ მაგალითს შევხებითო, აღვნიშნავთ, რომ ხსენებული მიმენტისათვის ქართულ ზოროთმოდგრებაში უკვე არსებობდა ისეთი ნაგებობა, რომელიც ახალი შინაარსისათვის შესატყვისი ნაციონალური ფორ-

მის მნიშვნელოვანი ელემენტებს შეიცავდა, — ეს არის საქართველოს ზუტემის საკამოფინი კორპუსი (ფასადი არქ. სვერდოვისა). ეს შენობა გადაწყვეტილია, როგორც სასესიო თანამედროვე საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობა, რომელიც მდლწეულია ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი შედეგებად შენობის მასებისა, ამასთან მარტივი, ნათელი სახის ორნამენტებით გამოყენებულია მისი მთავარი ნაწილები — პორტალი, გავიანსწორების ფორმები და დამატარებელი კარიზი. ამ შენობის განსაკუთრებული ღირებულება მისი დიდი სისახება და ამით გამოხატული სიდიადია, ასეთი მდლწევა ქართულ ზოროთმოდგრებაში იმას მოსაწყვეტად, რომ უკვე იყო შექმნილი მტკიცე ზაზა მონუმენტური არქიტექტურის განვითარებისათვის.

პირველი მოხუშენტიური ნაგებობა, სადაც ქანდაკებას დიდი ადგილი აქვს დამოზილი, არის მარქს-ენგელს-ლენინ-სტალინის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის შენობა (არქ. შუსუევი). თუმცა იგი არ არის გადაწყვეტილი ქართული არქიტექტურის ტრადიციების მიხედვით, მას მანც გაჩნდა ისეთი ელემენტები, რომლებიც შეშველილ ფეხს იტვირთ ჩვენი. როგორც თვით ნაგებობამ, ისე მისმა ქანდაკებებმა საზოგადოებისათვის დამატარებელი შეფასება მიიღეს. მარალიც, ღრმა იდურობით და თავისი ქანდაკებებით ეს შენობა სანიშნო იყო, მან დადებითი შეფასება იქონია ქართული ქანდაკების განვითარებაზე. მაგრამ ზეარმოების მთლიანობის ფელსაზრისით მის სულტურულ ნაწილს მანც აუღია სრულიყოფა; მატარებელი დამოუცილებელია, არ არის ფასადი ორგანულად შერწყმული.

არქიტექტურაში ქანდაკების გამოყენების მეორე თვალსაჩინო მაგალითად შეიძლება კინოთეატრ „რუსთაველის“ შენობა ფელსახელოთ. ნაგებობისა და ქანდაკების კავშირი აქ აშკარად პირობითა როგორც შინაარსის, ისე ფორმის ფელსაზრისით. კვლავს ყრუ მონაცემების წინ კონსტრუქციულ დაყენებით ქანდაკებისა და შენობის კავშირები დამატარებელი კვლელე შემოღებულნი ნახევარწერილი ჩარჩოა, რიოაც გამოსატყვევულია ქანდაკების ფორმა.

თვით ც. თოფურიძის და შ. მიქატაძის ნაწარმოებების ღირსებაზე ჩვენ დავწერებთ არ შეგერდები; აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ისინი ზეროვნად არიან შეფასებული, როგორც ქართული საბჭოთა სულტურის ფელსაჩინო ნიშნები. მაგრამ ისინი ორგანულად ვერ უკავშირდებიან შენობას.

ჩვენი არქიტექტორები რომ მეტად მარტივად ცილებიან ზოროთმოდგრებისა და ქანდაკების სინთეზს, იქიდანაც ჩანს, რომ ისინი შენობების გავითრებისათვის მზამზარეულ სულტურულ ნაწარმოებებს მინარეობენ, ასე, მაგალითად, იგივე ქანდაკებები, რომლებიც კინო „რუსთაველის“ შენობაზე არიან გამოყენებულნი, გორის თეატრის შენობაზე — სრულიად სხვა ხასიათის ნაწარმოებზე და სრულიად განსხვავებულ ადგილს დაკვიანდა. თუ პირველ შემთხვევაში ქანდაკებები ზურვიით კვლელ ეხებინება და, მასმასამე, მათი პლასტიკური ფორმები გარკვეულად და მდლმი ფონზე იკითხება, მეორე შემთხვევაში — ისინი მკვიერი სილუეტის სახით გამოყოფილია ცის ცილებად ფელსა; რომ არავერი ითქვას იმის შესახებ, რომ შენობის არქიტექტურის ფელსაზრისით მათი ადგილმდებარეობა გაუმართლებელია.

კიდევ ერთი მაგალითი: ც. თოფურიძის თავისთავად მშენიერი ნაწარმოები „გამარჯება“ ჭიათურის თეატრის თავზე უდავილო და გაუმართლებელია. დაკარგულია ქანდაკების მანსტრები, ე. ი. ერთი უზოთარესი მისი ღირსება დარკილულია მისი მეტყველი ფორმების მრავალხანობა, რადგან მანსტრის ორიენტრება ეუთოდ ერთი მხრივად უნდა ხდებოდეს და ხდება კიდევ ამ აკუნტურტური შენობა არაბუნებრივ, დამატებით დამოთარებას დეპლულობს, რადგან მისი ეკუთვრი ფორმების თავისთავად უკვე მთავებელია; ამიტომ ქანდაკება აქ მოულოდნელად გამოიყურება. არაფერის გამოზობი საგანგებოდ იმის შესახებ, რომ ფასადის ამავე ვერტკალურ ღირებუ, ქვემოთ, დიდი თავის ქვეშ მოთავსებულია აკაკის მჯდომარე, დამშვიდებული ფიგურა, რომელიც ასევე სრულიად დამოუცილებელი, თავისთავად დამოთარებელი სულტურული ნაწარმოებია, და თავისი ხასიათითა და სტილით არ ეთანხმება არც შენობას, არც მეორე ქანდაკებას.

არქიტექტურაში სკულპტურის გამოყენების ზოგიერთ სხვა მაგალითზე ჩვენ არ შეგვირდებით. ამრიგად, როგორც არქიტექტურული ორნამენტის, ისე ქანდაკების გამოყენების შესანიშნავი ტრადიციები ნაციონალური დეკორატიული ფორმის შესაქმნელად, ვერ იქნა სრულად გაგებული და სათანადოდ ათვისებული მანად. სანამ არ შეიქმნა და საესტეტი არ ჩამოყალიბდა საყოველთაო ნაგებობათა ახალი ტიპური სახეები და ფორმები.

არქიტექტურის განვითარების ძლიერი ზოგადი მისია საქალაქო შენებლობაში, ისეთი შენობები და ობიექტები, როგორცაა თბილისის „ღინძას“ სტალინი, ფუნქციონირის შენობა, სასივრცელელი და აღმინისტრაციული სახელები თბილისის, საქართველოს სხვა ქალაქებსა და რაიონებში, საქართველოს პეილაჟიში საკუთრივ სასოფლო-სამეურნეო გამოყენებაზე და სხვათა, ნელნელა ამჟამად ბუნდ, რომ შეიქმნა დამახასიათებელი არქიტექტურული ფორმები, სადაც ფართოდ არის გამოყენებული ქართული ხუროთმოძღვრების ტიპური მასები აივნები. თავიდან, ეკარგოვნება, კოლონები და სათანადო ორნამენტაციით, რომლებიც ექვემდებარებიან სამშენებლო ხელოვნების თანამედროვე მოთხოვნილებებსა და ნორმებს. ასეთ პირობებში ბუნებრივად ხდებოდა ახლისა და ძველი პროგრესული ტრადიციების შერწყმა, ორგანული შეერთება, შესაძლებელი ხდებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სინთეზიც. აქვე უნდა დავიხსენოთ, რომ ეს მიღწევები ჯერ კიდევ ახალა, ისინი ერთეულ შემთხვევებში იჩენენ თავს. ეს შემთხვევები დიდი ყურადღების და შესწავლის ობიექტია; ცხადია, მათ შესწავლას დღეს მხოლოდ წინასწარი და პირობითი ხასიათი აქვს.

ჩვენ აქ მოკლედ შევხვებით ორ ნაწარმოებს — მთავრობის სახლის ფასადის კორპუსსა და სტალინის სახელობის ახალ ხიდს მტკვარზე. ავტორები გ. ჩომახიძე და მ. მელია. ამ ორ ქმნილებაში ვეფერებით. ყველაზე ნათლად ჩანს ახალი სიტყვა ქართული საბჭოთა არქიტექტურისა.

საქართველოს მთავრობის სახლის ახალ კორპუსში და სტალინის სახელობის ახალ ხიდში არის გამოყენებული ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელი მთავარი თავისებურება — შათაგანი, ის, რასაც დღეს განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს: ნაგებობის კედლის სიბრტყის მხატვრული ღირებულება. თუ თვალს გადავადგინებთ ქართული ხუროთმოძღვრების წყაფვად ქველეს, დავრწმუნდებით, რომ ყველა ეპოქაში ნაგებობის კედლის სიბრტყეს უდიდესი ყურადღება ექცეოდა, როგორც ნაწარმოების გამომსახველობის შესანიშნავ საშუალებას; იგი მუდამ იყო ნაგებობის მხატვრული სახის ერთ-ერთი ძირითადი მაჩვენებელი. ამის დამამტკიცებლად ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშების უდიდესად მხატვრული და თავისებური ქვის კედლის წყობაც გამოდგება.

მართლაც, ნაგებობის პროპორციები, მასები, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, საერთო ფორმა, ე. ი. არქიტექტურის დანიშნულება ყველაზე უკეთ კედლის სიბრტყეებშია გამოხატული. მეორე მხრივ, კედლის სიბრტყეზე დამატებითი დეკორატიული საშუალებებით (სკულპტურული ორნამენტები, ნივთებიერო რელიეფი და მისთანანი) ელენდება შენობის მხატვრული სახე.

კედლის სიბრტყის შესანიშნავი ღირსებები ოსტატურად არის გამოყენებული მთავრობის სახლის შენობაში — ახალი კორპუსის ფასადზე, სადაც იგი, განსაზღვრავს შენობის მხატვრულ სახეს; აქ ის ყველაზე პირველობს, როგორც ნაგებობის სახის გამომხატველი და ძირითადი. შეუცვლელი საფუძველი, მასზე დახვეწილი არის ასმეული მრავალსაზრეო, მაგრამ ერთნაირად დახვეწილი ორნამენტაცია. კედლის სიბრტყე ანიჭებს შენობის ფასადს ნაწილებს ორგანულ ერთიანობას; მისი ფართი და მაღალი შენობის დამშვიდებული აივანი დეკორატიული ეპოქის სილამის და განვითარება.

ზომიერების და ტაქტის გრძნობით არის გამოყენებული დეკორატიული ქანდაკება, რომელიც ფასადზე მინიმუმამდე დავყენილი

და ამის გამო განსაკუთრებით მეტყველია. ნათელი სახის რელიეფური ჩუქურთმის გვერდით ბუნებრივი ადგილი უკავია სიმბოლურ ქანდაკებას, რომელიც ღრმა შინაარსის შეიცავს, ამასთან მტკად დეკორატიულია.

ერთი დარგებშია: მთავარი ფასადის დამგვირგვინებელი დიდი რელიეფი — საქართველოს სსრ ღრბი დროშების ფონზე (სადაც კონცენტრირებულია არსებითად ნაწარმოების შინაარსი) მასალი, ფაქტურით, ფერთა, დამუშავების მანერით, სიღრმითა და მხატვრული ფორმით საესტეტიკო ელემენტებს ნაგებობის საერთო მხატვრულ სახეს და მის არსებულ ნაწილს შეადგენს; ვერტიკალურ შესასვლელის დეკორატიული-სკულპტურული გაფორმება ოსტატური განსხვავებულ მიდგომას ამტკიცებს; — აქ ოსტატს დაპირისპირების, კონტრასტის გზა აურჩევია.

შეკერი, ოთხკუთხა მოყვანილობის კარის შემკულობა ცოკოლის ნაწილს შეადგენს და უპირისპირდება შენობის გვერდითი ფასადების მსუბუქ ფორმებს; კარზე შემოვლებული აქვს მაღალი, მარტივი პროფილის ოთხკუთხა ჩარჩო, დავკვირვებულ ვაზო-გაბებულ ფორმებზე, დამუშავებული სიმბოლური პორელიეფებით — ერთი მხრით ვარსკვლავით, მეორე მხრით — მატებით და ჩაქეით მუხის ტოტემები. კარის დეკორის მასალა, ფაქტურა, ფერი, დამუშავების მანერა, ტექნიკა, ფორმები განსხვავდებიან ფასადების დანარჩენ ნაწილიდან. კარის შემკულობის ოსტატურად დამუშავებული ნაკრისფერი გრანიტი, მძიმე ცოკოლიდან ერიადა, ჭკვერივად გამოიყენა შენობის ფასადზე, როგორც მისი განუყოფელი და უმნიშვნელოვანესი ნაწილი.

კედლის სიბრტყის შესანიშნავი ღირსებები განსაკუთრებით სიტყვით ჩანს სტალინის სახელობის ახალ ხიდზე. ხიდის მარტივი და სადა ფორმა კედლის სიბრტყის საშუალებით არის ამტკიცებული. ხიდის სრულიად სადა ზედაპირი გაეცვლებულია ბოლნისის ოქროსფერი ტუფის მსუბუქი ნახატი, რომლის შვევნიერებას უფრო მეტად აღვირებებს ბურჯებზე დასმული თითო ორი ნაწინტული ფორმა; თუვის სხვული მოაზრების მიერ ფერის მკაცრი არაბია დასრულებულ სახეს აძლევს ამ შეშვიერ ხუროთმოძღვრულ ნაწარმოებს. მარტივი მხატვრული საშუალებებით იქმნება სილამის, შეუზღოდელო სიტყვის და თავისუფლების შთაბეჭდილება.

ამრიგად, თანამედროვე ეპოქის შესაფერისი ნაციონალური, ახალი მხატვრული ფორმები მასში წარმოიშობა, როდესაც შემოქმედების ამოსავალ წერტილად ნაწარმოების შინაარსია მიჩნეული, როდესაც მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობა ახალი თვალსაზრისით არის განხილული და ათვისებული.

შემოქმედებითი მუშაობის დროს უკუგდებული უნდა იქნას ხელხელდა, თითქოს ქართული ხუროთმოძღვრების მხატვრული სახისთვის ყველაზე უფრო დამახასიათებელი მისი თავისებური და მდიდარი დეკორი იყოს. ისიც გაყიფულად წარმოდგენილი შუასაუკუნეების ტიპურ სახეებში.

მხატვრულ მემკვიდრეობიდან აუღებელი უნდა იქნეს მხოლოდ მონივედ და პირველსული. მიღწეული უნდა იქნეს ხელოვნების სინთეზი, რაც შინაარსისა და ფორმის სრული შესაბამისობიდან უნდა გამომდინარეობდეს; ნაგებობის ნაწილი ფუნქციის სწავლად გავება და, საჭირო შემთხვევაში, სხვა საშუალებებით ხაზგასმას უნდა ითვალისწინებდეს.

სინთეზი არქიტექტურაში ხელოვნების დარგთა სრულფასოვნებას, მაგრამ, ამასთან, თვით არქიტექტურის გაბატონებულ მდგომარეობას ნიშნავს, მისდამი ხელოვნების სხვა დარგების დაქვემდებარებას ვაგლისმობა.

ასეთი სინთეზური ხელოვნება ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ძირითადი მიზანს უნდა შეადგენდეს. მისი მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ ხუროთმოძღვრების დღევანდელი ძეგლების და მხატვრული მემკვიდრეობის გულმოდგინე შესწავლისა და განვითარების გზით.



ახალგაზრდა მხატვართა პირველი ნაბიჯი

ფერწერა სსრკ სამხატვრო ინსტიტუტების სტუდენტთა 1953 წლის სადიპლომო ნამუშევრების მეორე საკავშირო მოძრაე გამოფენაზე

ოთარ ეგაძე



გენი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში საყურადღებო მოვლენა იყო სსრკ სამხატვრო ინსტიტუტების სტუდენტთა 1953 წლის სადიპლომო ნამუშევრების მეორე საკავშირო გამოფენა, რომელიც, მოსკოვისა და ხარკოვის შედეგ, თბილისშიც იქნა ჩამოტანილი. გამოფენა გაიხსნა სურათების გალერეაში და გასტანა ერთ თვეს. მასზე წარმოდგენილი იყო მოსკოვის, ლენინგრადის, ბალტიკისპირების, შუა აზიისა და ამიერკავკასიის სამხატვრო ინსტიტუტების კურსდამთავრებულ სტუდენტთა სადიპლომო ნამუშევრები — ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება, თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება. გამოფენამ გამოავლინა ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, სამხატვრო სასწავლებლებში მათ მიერ მიღებული ცოდნა. დიპლომანტ-მხატვრების ნამუშევრებმა საზაფხვეს, რომ ჩვენი მოსწავლე ახალგაზრდობა სწორ შემოქმედებითს გზას ადგია, რომ მისი მხატვრული ძიება დაფუძნებულია სოციალისტური რეალიზმის მეოთხედზე.

გამოფენა ნათელი მაგალითი იყო იმისა, რომ ახალი თაობის მხატვრები კარგად ერევიან ჩვენი საზოგადოების საინტერესო დღე მოვლენებში, ახლო არიან ხალხთან, წყურენ მასზე, ასახვენ ხალხის შრომასა და ცხოვრებას, მღელვარედ გადმოსცემენ კომუნისმის მწვერვლთა მიწვება და მისწრაფებებს. მრავალმა სურათმა, ქანდაკებამ, გრაფიკულმა ნაწარმოებმა და დეკორაციულმა ტილომ გვიჩვენა ახალგაზრდა საბჭოთა მხატვრების იდეურ-პოლიტიკური ზრდა, მხატვრული კერძობა, მათ მიერ კლასიკური მეწყვიდრების ათვისება, დასრულ, რუსული მხატვრობის გამოჩენილი ოსტატების, პროგრესული ხელოვნების მაღალი ტრადიციების ცოდნა.

გამოფენა ცანრული და თემატური მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა, წარმოდგენილი იყო ისტორიულ-რევოლუციური თემატკაცზე შექმნილი სურათები. ყურადღებას იპყრობდა ე. პლოტნიკოვის ტილო „პეტროგრადის ფონტანზე“, რომელიც, დიდი სიბორობის არის გადმოცემული საბჭოთა ხალხის ბუღაღუბის — ლენინის და სტალინის დაუფიწყარი სახეები. სიყვარულით არის შესრულებული ე. მტკედინციის სურათი „თათარ მშრომელთა დღედაცია ი. ბ. სტალინთან“.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ბევრი საინტერესო ყოფითი-ცანრული ტილო, რომლებიც ასახულია საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი ცხოვრება. განსაკუთრებით გამოირჩევა მოსკოვის ე. სურკოვის სახელობის სამხატვრო ინსტიტუტის სტუდენტის ი. შვეანდრონოვას ტილო — „ექიმთან“.

თავის სურათზე მხატვარმა გამოხატა ექიმთან მიღების ჩვეულებრივი ეპიზოდი, რომელიც მხატვრული დამკვირვებლობით გადმოცემულია საბჭოთა ადამიანების კეთილმოზილური გრძნობებით. თქვენ წინ მზის სინათლით სავსე სუფთა თოხაია, გრძნობით, რომ შეწყვეტის აკეთებენ უზრაყო ადამიანის ბუნებრივბისაოვის; აქვეყნაფერის საქმიანად ჩამოხვარდა ახალგაზრდა, ოღენა წინ დახლონი უზღბანით, მტკიცე ნებისყოფის გულთბილ ექიმის, რომელიც ზურავებულ სტეტოსკოპით პატარა პაციენტს სინჯავს და თითქმის მოფერებით ეუბნება: „აბა, ისუნთქ!“

შვეანდრონოვა თავის გმირ ქმის ქალს ტიპური ნიშნებით ხატავს. მაყურებელს ხიზლავს მისი სიყვით დაფსილი თვალები

ლიმილის გამომსახველი ტურები, საქმიანი იერი, დაკარწყებული მკვლევები. მისი სახით ავტორმა ღრმად ასახა საბჭოთა ადამიანის მღიდარი შინაგანი სამყარო, ხალხისადმი მისი სიყვარული, საქმის ცოდნა, ბავშვისადმი აღურსიანი მოყვობა, შეფერქიანებული, მაგრამ ექიმის ძალაში დარწმუნებული დედისადმი გულისხმიერება.

შვეანდრონოვამ ბუნებრივი, მაგრამ ოღენა დიმილის მომკვარელი ბოზით გვემჩნეო სურვილი პატარა პაციენტისა, რომელსაც ექიმის მოფერება აყურებს და ამასთან მაკვლავ დალაგებული ბრჭყვიალა შედეკამენტბისაკენ თვალები გაურბის. ცოცხალი და დამაკურებელია ცნობისმოყვარე ბავშვების სახეები, რომლებსაც ცხვირი ფანჯრის შუშაზე მიოღვით, რომ უკეთ დაინახონ „რას აკეთებს მზიარული ექიმი“.

ამ ეანრულ-ყოფითი სურათის ყოველ მოქმედ გმირს თავისი როლი და ამოცანა აქვს. იგი ჩვენი ცხოვრების ასახვებში შთამბეჭდავი ნაწარმოებია, რომელიც მხატვრული გავზოგადების სიმაღლემდე ადის. მხატვარმა პროფესიული ოსტატობით შეძლო ადამიანების ბუნებრივ კომპოზიციამ განლაგება, თითოეულსათვის ვარკვეული მარტელები დატანა, ერთმეორისაგან გამოსარჩევი ინდივიდუალური თვისებებით აღჭურვა.

ჩვენი ხალხის ცხოვრების ერთი ეპიზოდის ასახველი ასეთი მეტყველი სურათის შექმნა მხოლოდ იმ მხატვარს შეეძლო, ვინც ახლო დგას ხალხთან, კარგად იცნობს ცხოვრებას და ერთი შეხედვით უზრალო მოვლენებში ღრმა შინაარსს ხედავს.

მეტყველი ენით არის დაწერილი მაკაროვის სურათი „მოსკოვისაკენ“. იგი ადვილად იციხება.

„ზამთრის დღეა, სახლის წინ მარხილი დგას. მემარხილუ ახალგაზრდა მგზავის ელდღება.

ბულღაყვეტილი და ამავე ღრის სიამყის გრძნობით აცილებს დედა სტუდენტ შვილს. მას განმორება ძენელება, მაგრამ გულჩივლობას არ ამდღენებს. წამსვლელს ახლობლები შემოხვევიან. ყოველი მათგანი იმდენად განიცდის სტუდენტთან დროებით განწირებას, რამდენადც ახლო მასთან; პატარა გოგონას (ალბათ, დას) პალტის ჩაცმაც კი ვერ მოუსწრია; მეზობლის ბიჭებს უფრო სოფლის ბოლომდე მარტელზე გასიყრება ეხალხება; მეზობელი გოგონებიც ფარულ გრძნობებს აყვლებენ მოსკოველ სტუდენტს.

აქ, ამ სურათთან, ყველაფერი უზრალოდ, ბუნებრივად არის გადმოცემული, იგი დაწერილია ნათელი ფერებით. „ზამთრის ვანწყობილებით არის ამოწერილი ბურუსიანი ცა, დათოვლილი სახურავები, სოფლის ქუჩა. მჭევრთადაა გადმოცემული ფიგურების, სავანების ნახატა და ფორმა. მაკაროვმა შესწლო ეამნა მაყურებლისთვის თავისი ნაწარმოების შინაარსი, გამოიყენა მხანველში გარკვეული ოპორტული ვანწყობილება.

პროფესიული სიმრწევე ჩანს ი. კლიჩკის „ყარაყუმში“. მასში ნახსენებია ბუნების გარდამქმნელი საბჭოთა ადამიანების მიზნა-სწრაფვა, კოლექტივობა, გამარჯვების რწმენა, ყარაყუმში ჩასული გოგოლების სიმწენვე და ხალისი, ნაწილთა უღმანის კოლორიტი. სურათი ფერების ოსტატური შეხამებით არის დაწერილი

ნაწარმოებს ნათელი სიუჟეტი აქვს: საველე ექსპედიციის წევრები კარვის ტემპ შეკრებილან, ახალი ნაკვეთების ათვისების ოპორტულ გეგმას სახავენ. ზეზე მგომო, არჩიანი გამომეტყველების

გეოლოგი უკანასკნელ განმარტებებს ეძლევა. სხვები მიღებულ და-
ვალებებას შორისადაც ვიჭრებო. ექსპედიციის ერთი წევრი პირს
იპარსება, თან საქმიან საუბარს იხმენს, ახალგაზრდა გეოგრაფი ერთი
წუთით საამო იცნებას მისცემია, — შეიძლება ის მშობლიურ აუ-
ციებებში მინდვრებზე ფიქრს გაუტაცუნია, ახლობლები და მეგობრე-
ნი გახსენებია.

ქვიშიანი ჩაფლული ავტომანქანის ბორბლის სავაელოება და და-
ნაბის ნაფხურებში ჩაწოლილი შორილი მცხუნვარე მზის ძაღვი
გადმოსცემს, რელიეფურ სიმკვეთრეს აძლევს სურათს. შორიასლო
შუაგზებში ადლები მოჩანს, ტრუპა, ექსპედიციის წევრები მაუკ
ველზე გავლენ, ადამიანების ხანგრძლივ იგრძობას დილის ხალისიანი
განწყობილება. ყველას დაუსუნენია და ახლა მზად არიან ცქვავ შე-
უღებოდ მწლს, მაგრამ სანატრესლო შრომას.

ო. კლინიკის სალიპლომო ნამუშევარი გამოირჩევა მკვეთრი ნახა-
ტით, სახეივანი კომპოზიციით, ნამუშევარი მოხლოდ, რომ ზოგიერთ
ნახეს ფსიქოლოგიური დახასიათება აკლია.

ლენინგრადელმა მხატვარმა ვ. ნეკრასოვმა სალიპლომო შრომის
თვალე „ქარხნის პარტიული კომიტეტის სხდომა“ აღიღ. ეს მებტად
როგორი თემაა. მისი სათანადოდ გადაწყვეტა გამოქვად მხატვრე-
საც უჭირთ ხოლმე.

ახალგაზრდა ავტორმა პარტიული კომიტეტის სხდომის ყველა
მონაწილე მოქმედებაში ახაბატა, ყველას აზრობრივი დატვირთვა
მისცა, სწორად გადმოვეცა ძირეული ორგანიზაციის — პარტიული
კომიტეტის სხდომის განწყობილება.

მხატვარმა გვერდი აუქცია პარტიკოსის მდივნის ხასიათის ხორც-
შესხის შაბლონური ხერხები. ვ. ნეკრასოვს დაკვირვებითი შეუსწავა-
ლა ქარხნის ადამიანები, სწორად შეურთეს ტიაგი, მოუხებნია
კოლორები, უგებნია მოწინავე ადამიანების პირიკაული დამო-
კიდებულება საზოგადოებრივი საქმიანობისადმი.

კომპოზიციური გამოირჩევა შუაში მდგომი პარტიული კომიტეტის
მდივნის მსტიცი უფურია, მომუშაო-ნატირსვერ სუცესისასცემული,
მზრუნველობის ალსავე თეაღებით, მაგრამ შეუთოტული გამო-
ხდებით. ჩანს, იგი კარგად ერეკება წარმოების პროცესში (ამას ამ-
ტიკებს მისი აზრანი და მსტიცი ნებისყოფის ხაზი. ბანის ურევეი
პოხა) და ამიტომ მდებარეების ვარემ უკრს უხმენს „ობიქტურ
მიზეზებს“ უკან ამოფარებულ სამუშაოში მუშაკს, მის თავისმართ-
ლებას.

სურათის მარჯვნივ ომანიანი იერისა და წარმოსადგობის „ვალნი-
კებიანი“ კაცი დგას, ალბათ, ამაშფოლი მისი მონაწილე ყოფილი
ოფიცერი. ვერც ის ურიდება ამავეს თვისმართლებას: „შეუღებო,
როგორ იგრინება, თავს როგორ იხებრენს“, ფიქრობს იგი და აღმა-
ცრდად უღებრის სეულტუხა ცულტად მუერს.

ამ ზუსტ მდგომ ფიგურებს შუა მოაკლია მხატვარმა გამოუვალი
მდგომარებაში ჩაჯარნილი მუშაკი, რომელიც დაანერჩნობის გა-
მინწვევი ყალიბი პოხით, ვაშლილი ხელებისა და ახეივანი მხრებით
ურეველოდ ითივება: „ჩავ შეშფოლი, ვაკავაქვი...“ სხდომის მონაწი-
ლეთ არა სკეათი მისი სიტყვები და უსაყვედურებენ: „მებრ შეგე-
დლი“

შეიძლება, ავტორს ზოგი რამ არ გამოუვიდა, ზოგიერთი იერსახე
სქემატურად გადმოსცა და ფსიქოლოგიური გამომეცხეობის ძალა
დააკალი, მაგრამ ცენტრალური გმირების სწორად დახასიათე-
ბისა, იდუგური ჩანაფიქრისა და კომპოზიციის მხარე სურათი მიიწ
მალად შეფასებას იმსახურებს.

ლენინგრადის რეჟისის სახელობის სამხატვრო ინსტიტუტის დი-
რექტორის მ. კლინიკის სურათი „კრების შემდეგ“ ისეთი ნამუშე-
ვარია, რომელიც მხახველებში აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, მაგ-
რამ, რომელსაც გულგრილად ვერაგინ ჩაუვლის.

მ. კლინიკის აღბეჭდა კომპაგირებულა აქტიური ორგანიზაციუ-
ლი შემოაბის ერთი ეპიზოდი, კერძოდ, გვიჩვენა საერთო კრების
ფინალი. თუმცა სურათზე კრების მონაწილეებს ვერა ხედავთ, მაგ-
რამ უწესრიგად მიღებულ ცარიელი სკამები გაგარწმობინებთ, რომ
კრება ხალხმრავალი ყოფილი; დაულოლი გრაფიანი ლაპარაკობს,
რომ ცხარე პარტიკოსა დიდხანს გაგარწმობებოდა, ფოსლოტებისა
ნამუშევრები ამტკნული საფურველ გავსებრთ, რომ კრების პრეზი-
დენი იდუგოდა. უყურებთ მაგდოსთან მიმჯადარ გაბრუნებულ

ახალგაზრდას და აშვარა ხელება, რომ საერთო კრებას იგი წავედ
გაკურტიკებია.

სურათი ადვილად იკითხება, მისი ძალა მიხრობილებოაშია, ეს
კი ისეთი კარგი თვისებაა, რომლითაც ახალგაზრდა ავტორი, თუკი
იგი ოსტატების სხვა მხარეც მოიპარსებებს. ადვილად გაი-
კვლავს გზას ხალხის გრძობებისა და გულსაყვეს.

მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს სურათი უნაკლოა, პირ-
ველ ყოვლისა, სურათის აკლია კომპოზიციური სახეივანება, პერსო-
ნაგები და ნივთები ვანდაგებულნი არიან სამიარ პარალელურ ხაზ-
ზე. არ იგრძობა სიკრძა, მოკვეთილი აიპალებ, დახურული სო-
ღრმე, სურათის კომპოზიციის აღბრებებს მაგიდის მხარმარევი
პარალელურად ვანდაგებული სკამები და მხარმარევი ასევე პა-
რალელურ ხაზზე მოთავსებული ფიგურა.

მხატვარმა ნივთებს აქტიური ფუნქცია და ინტენსიური აზრობრი-
ვი დატვირთვა მისცა. მაყურებელს თვალში ეცემა არა მოქმედი
ადამიანები, არამედ ნივთები: წილეო მაგდა, ფერის გამინდა ამო-
ვარნილი მწვანე ლამაზა, ნატრმორტის კიდილე დაწერილი
ცარიელი გრაფიანი, ნამუშევრები აესხებელი სავერელო, წილეო ფონ-
ზე შვად გამოსახული სამეფო, ფურცლები გატკნული საქადალდე,
რომელზედაც მაყვილი მოჩანს წარწერა — „საქმე“.

სურათის წამყვანი მთავარი მოქმედი პირების, მათი ფსიქოლო-
გიური მდგომარების გადმოხმეც გარჩობისა და საქსუარების შო-
რის ისეთი რიცხობრივი და ხარისხობრივი უთანატოლობაა, რომ
ნივთებმა დაუახანეს მოქმედი პირები, მაყურებლის თვალი მოიტკა-
ვს. ამით აღინებია, რომ მოქმედი ადამიანების ფსიქოლოგიური
აღქმის ძალა შესამინველ შეუნდა.

ახალგაზრდა მხატვარს არ უყო გამოვიღებია გადმოვეცა პერსექ-
ტეა, მაგრამ აღმოჩნდა უნარი გამოიყენებინა ვანათეა ადამიანე-
ბის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოსაცემად.

მართალია, მხატვარმა ადამიანებზე მებრ ადგილი ნივთებს დაუთ-
მო, მაგრამ ისეთი ძალით გააკცესელა და ალაპარაკა ისინი, რომ
საკვარისია შეხედოთ მათ, და უმალი იგრძობთ მთავარი მოქმედი პი-
რის სულიერი მდგომარეობა, ერებათ ვანდოლენიერი კომპლექტის
სიღრმე.

მაგრამ შეუძლია თუ არა ავტორმა იმის თქმა, რაც მას სურდა,
როცა კრების დამთავრების შემდეგ პრეზიდენის დაყარილებულ
მაგიდასთან გაბრუნებულ ახალგაზრდა დეტოვა?

მხატვარს სურათის მთავარ გმირად აქტიური (თუმცა ასაკვად-
სული) კომპაგირებლი გამოიყენებია, ამას ამტიკებს მისი ადგილი
პრეზიდენის მაგიდასთან. ჩანს, იგი საერთო კრებაზე მოხსენებას
აკეთებდა, მაგრამ უსხიანად გააკრიტიკეს და, შეიძლება, კომიტეტ-
წილე ალარ აირჩინეს. ცხადია, ასეც იქნებოდა, თუ უხერი ხელმძღვა-
რელების საქმიანობა ახალგაზრდობის გარჯილი მოთხოვნილება არ
უასუსებდა. ჩვენი საზოგადოება ყველა ზომას მიმართავს, რომ შემ-
ცდარს სწორი რჩევა მისცეს, ჯუტებს თავისი ხასიათის დახვეწილობა
განუხრებოს, ამპარტავანი თავისი ქვეყნის სიკეთეს მანერწონოს;
მას, ვინც უნებლად ეცდება, სწორი რჩევა მისცეს, დაიბალოს და
ნაკლოფანებთა გამოსწორების რწმუნა ჩაუერწონოს. საბჭოთა ადამ-
იანების ძალა კოლექტივითაა, ხალხთან კავშირშია, ერთის ძალა
სხვა ათასის ეტოლოზობილების პოტენციალია და მხოლოდ ისინი
ირეყვანენ საზოგადოებისაკან, რომელთა ანტიერესები კოლექტივის
ინტერესებს არ ეხმარება.

მაგრამ ვანა ასეთია მ. კლინიკის მთავარი გმირი, რომელიც სა-
ერთო კრების შემდეგ მარტოდასტო მარჯვნილა ცარიელ დარბაზ-
ში დაღუფილი. უყურადგობოდ მიტრებულნი? ერთი რამ ცხადია:
იგი არ არის უხელო კოლექტივისათვის, აგი მეგობრებს პალტად და ქუ-
ლიც მოუთხარა მისთვის!

მაგრამ რატომ არის, რომ ახანავანი ასე ქმინდადებლი ექვე-
ინი მას, ნიშნს უღებვს დასყინი? რატომ არ არის, რომ მათ სახეზე
სალი თანავარნიობის მაგიერ, გულცივი გაიცხება ასახული, ხოლო
ერთ-ერთ მათგანს კი აშვარად უხარია და გულგრილმანად ეცი-
ნებო?

ავტორს, ალბათ, სწორად ჰქონდა დახასული სურათის მოქმედი
პირების ამოყვანა (კოლექტივი საბჭოთა ადამიანის აღზრდის სყო-
ლია). მაგრამ ვერ მოხებნა ამ ამოყვანის შესატყვისი და ამხსნელი



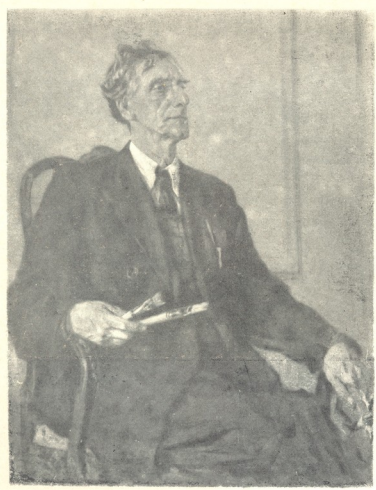
ე. პლოტნიკოვი

„პეტროგრადის ფრანტზე“



გ. მელნიკი

„თათრთა დელეგაცია ი. ბ. სტალინთან“



ს. ვაჟტინი
მხატვარ მ. პლატუნოვის
პორტრეტი



ნ. პარამანიძე

„1917 წელი“

ზეთი



გ. პეტსი-

„პეტრე I პეტერბურგის მშენებლობაზე“

ზეთი



ბ. ლობჯიანი

„1936 წელი“

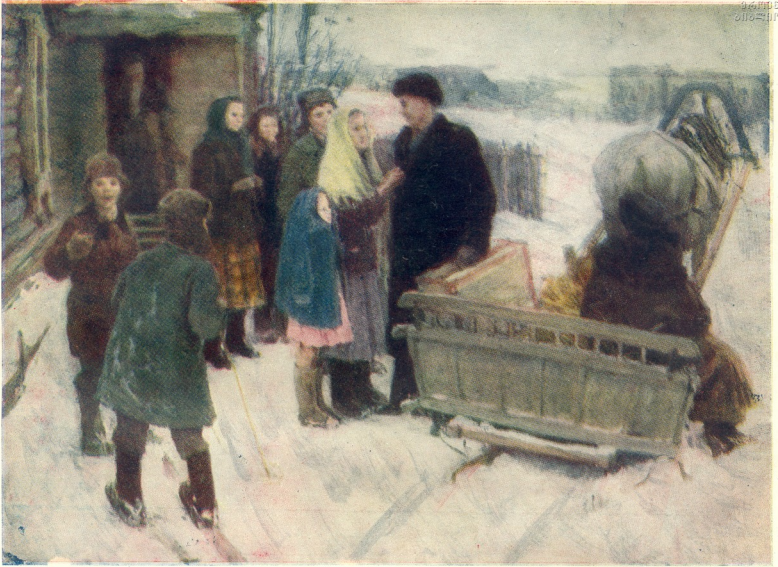
ზეთი



კ. კუზიბავეი

„მადიებელნი“

ზეთი



ა. შაკაროვი

„მოსკოვისაგან“

ზეთი



ა. ტაჩევი

„არდადეგებზე“

ზეთი



ს. ბუხელიძე

„მაიაკოვსკის გამოსულა ქარხანაში“



ი. შვანდრონა

„ექიმის“



მ. კოლიონსკი

„საქრების ღამე“

ვ. შინასიანი
„გასეირნება“



მოქმედება (ამხანაგური კრიტიკა შეცდომების გამოსწორების საშუალება).

უფრო მეტ სურათს და ფიქრობთ, ნულუ კოლექტივმა ვერ დაარწმუნა ეს ახალგაზრდა საკუთარ შეცდომებში, ვერ დაემხარა მას გამოქსოვრებინა თავისი ნაკლოვანებები. უფრო მეტი და გული გტკიავთ, რომ კოლექტივი მხარში არ ამოუდგა მას. შეიძლება ამიტომაც არის, რომ გაკრიტიკებული ახალგაზრდა თავის ამხანაგებთან ერთად არ გვიად დარბაზიდან, ჩამოხრა მათ, ან კოლექტივმა გაარიყა, თავისგან გაიშინა იგი. ჩვენი ფიქრი, ყოველგვ ამან სურათის იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობა შესაძლებელი შეადგინა.

ისტორიული თემაზე დაწერილი ნაშუქვებიდან აღსანიშნავია გ. პეტისონი დიდი ტილო „პეტრე პირველი პეტრობრძელების მშენებლობაზე“. თემა არ უნდა, ან სურათის ავტორი ნიჭიერი მხატვარია მან შეძლო სწორად გადმოეცა პეტრეს ეპოქის სული, სახვე რთული წინააღმდეგობებით, როცა რუსეთის გლეხობას ორკაცად სძებრებოდა ტყევი.

მხატვარმა სწორი ისტორიული თვალსაზრისით შეხედა თემას. იგი როდი იწვევს პიროვნების კულტის პრაბაჟანას, ისტორიული პიროვნების იდეალიზაციას. მან ეს თემა გამოიყენა პეტრობრძელების მშენებლების, — უბრალო რუსი ხალხის სულიერი და ფიზიკური ძლიერების გამოსახატავად.

ხალხია სურათის გმირი ამიტომ მხატვარმა ადამიანები განლაგა ისე, რომ თავალით არ გვეცემათ კონკრეტული ისტორიული პიროვნება. სურათის წინა პლანზე სამი გოლიათი გლეხი მოჩვენს ეყევა ერთ მათგანს მარჯილი მოუმარჯევებია, რომ ამხანაგებს ეკადა შეუსწავლინა. მათახიანი ჯარისკაცები დასადგომია და აჩქარებს მათ. მარცხნივ გლეხები ფის ხარშავენ; და თუცა მეფემ იტყუ ახლოს ჩაიარა, მისკენ მიანე არ იფურებინა; ყველა თავისი სიძლიერით არის დაბრუნული. პეტრეს ლორწეტიანი უცხოელი მიადევს, იგი თავალზე მორტეული გამაღდებელი შუშით შესცქერის უბრალო ადამიანების გმირულ საქმეებს და უცვირს. მისი გარეგნობა და იერი კი ამდენივე ლომის და ბაზის იწვევს მშენებელი ხალხში. პეტრეს გვერდით მიადევს თავის საქმეში დაჯერებული უფროსი ოსტატი, კომპოზიციონობა და ღირსებით აღსავსე მისი სახე მტკეველებს, რომ მშენებლობა არ უნახვს კარგად მიიღს. პეტრეს ფიგურა განაზრახ არ არის კომპოზიციურად გამოყოფილი, წინ წამოიწეული, თვალში საცემი, იგი არ გამოითიხება სახეებისაგან, მშენებელი მასისაგან. შრომის პროცესი ძალზე შიშვი და პრიმიტიულია.

სურათი დაწერილია ფართოდ, ფუნქციის დადი მოსიბით, ეპოქურად ცაყველილი სახე მკაფიოდა ინდივიდუალუბული, ნათლად გადმოსცემს გმირის შინაგან სამყაროს, სინდლეებს, განცდებს.

კომპოზიციურად კარგად არის გადაწყვეტილი სურათის შუა ნაწილი, ზურგიით შექცეული გოლიათის დეტალი. ასეთი სურათიოვანი კომპოზიციური მონახაზით ნაწარმოებს მიცა ულსატეობა, მოითქვას მშენებლობის რიტმი, მოძრაობის დასაწყისი, გაიხას სიერევი, გაიზარდა სიღრმე, ამტკეველად პლენერი. ნაოვნისა სურათის კოლორტიც, ოსტატურად არის გამოცემული ზაიმრის განწყობილებმა, ფაქტურულად არის დაწერილი თოვლ-ტყაბი, ომენავ მიღრტეული, მაგრამ მიანე ოპტიმისტური განწყობილებით შესრულებული ჩრდილოებითი ცა.

სურათის ზოგიერთი ნაწილს აკლია დამუშავება. ზოგი ფიგურა ესკიზურების შთაბეჭდილებას ტყეებს, განსაკუთრებით სურათის მარცხენა ნაწილი, ფისის ხარშვის დეტალი, ჩანს, ეს მხატვრის ფერწერითი მანერაა.

მხატვარს მტკი უმოშენია სურათის ცენტრალურ ჯგუფებზე. დაუნარტეზ, ჩანს, დრო არ ეყო. გ. პეტისონი უნდა განაგრძოს და ხართანე მუშაობა, უფრო მკვეთრი ფორმა და მატერიალობა მისცა დეტალებს.

მშენებელთა ეპოქისა ლატვისი სამხატვრო აკადემიის დიპლომანტის ნ. პარამონოვის სურათი „1917 წელი“. სურათი ძლიერად დამატკეველია. მასში ნაოვნია ფსიქოლოგიური განწყობილება. მოქმედი გმირების პლასტიკური გამოსახულება ბუნებრივად გადმოგვეცემს მათ სულიერი მდგომარეობის, დიდა სოციალური კონფლიქტის სიძაძურეს. ფიგურის ოსტატური მხატვრობა არის აღმარებულბული სურათის იდეური მხარე, დამაჯერებელი და ადვილად დასამახსოვ-

რებელია სურათის დედაზრი, კომპოზიცია, გმირების ხასიათი.

ნ. პარამონოვი ორი მოქმედი პირის საშუალებით მხატვრულად განახლებდა, დამაჯერებელად წარმოგვისსაბა ორი ანტაგონისტური კლასის მატერიალ-სასოცოლები ბრძოლის ფინალი, „დამთავრდა თქვენი საქმეობის დროს!“ — ეს ფიქრია აღბეჭდილი მწილი და სულიერი წონასწოვანობის სახვე მუშის მტკეველ სახეზე. მაგრამ ასანისი შუქით განათებული მისი სახე მიანე ამდენივეს როგორც განვილი მხრე მბრძოლის კვალს, ისე მომავლი შეჯახების მოლოდინით გამოწვეული მღელვარებას. იგი ამიერიდან ახალი ცხოვრების, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის შემოქმედია, და თუცა ჯერ კიდევ თოფი ხელდან არ გაუშვია, მიანე უკვე ფიქრობს მომავალ საფრთხეზე, ახალი სახელმწიფოს შექებისა და გამაგრების სინდლეებზე. მას სურება, რომ დამარცხებული ბურჟუაზია ადვილად არ დასკრის იარაღს, კიდევ წამოიყვანოს თავს, დაკარგულის დაბრუნებას შეეცლება.

სავარძელი ჩამდარი (ტიპიური ბატონაკე) მწარმოებელი ჯერ კიდევ ვერ შეირგებია თავის ახალ მდგომარეობას. იგი ჩაფრთხილებულია, მაგრამ მისი გარეგნული სიმშვიდე მოჩვენებითია. იგი მოსვენურად, ნაძალადევედ ზის სავარძელში და მზად არის წამოხტის ბეჭედწამოცდული მარცხენი თითებით ნრეყვულად ეკაცუნებს სავარძლის საყრდენს; მარცხენი ხელით ხელთათმანი ჩაუხლეუვს, აყენალებული ფეხით იატაკს უთავულებს, თავი დაუხრია და ფიქრებში ისე ვართულებ, რომ დარაჯად მთენებელი შეიარაღებულ მუშასაც კი უნდადგებას არ აქცევს, არ ამინევს. იგი უფრო მზის იცხრება, ვიდრე ეს ოთახია, უფრო შორს, ვიდრე რევოლუციური სიმღერით ანხმარებელი ტყუაბა, ბარაკადებით დასკრული მისი ქალკაცია. იგი ახლა ფიქრებით საზღვარგარეთს უტრიალებს: მას სურება, რომ ყველაფერი არ დაკარგულა, ჯერ კიდევ არ გამწარალა წარსულის ადღევის იმედს.

მხატვარმა ღრმა ფსიქოლოგიური გამომტკეველება მისცა ორი მოწინააღმდეგე კლასის წარმომადგენელთა სახეებს. ომენად დამომტკეველბული ბურჟუაზი ვართულებს, რომ გვერება; და მწიღებით მდგარი მეთვალყურე მუშაც ჩასწვდა მის ზრახვებს, მიუხედავად ფიქრებს და თითონაც მოეზადა მოსაღდენელი საფრთხის შესახვედრად. სურათი პროფიციულადაა შესრულებული, მასში ძლიერადაა აღდებებული შექჩრდილის კონტრასტები, იგრძნობა ფერების ცოცხალი ძალა, ოსტატურად არის გადმოცემული სახვენი მატერიალუბობა. სინაწლით უნდა აღინიშნოს მხოლოდ ის, რომ ნ. პარამონოვის სურათი „1917 წელი“ ბ. შერბაკოვის ცნობით ტილისი — „დასრულდა თქვენი დრო“ განმეორებაა. მხატვარმა ახალგაზრდა მხატვრის სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ მისი სურათი ისტორიულად უფრო სწორად გადმოსცემს დამარცხებული ბურჟუაზის ფსიქოლოგიურ განწყობილებას და გამარჯვებული მუშის მოქმედებას. შერბაკოვის ბურჟუაზი გროტესკულობის იერი დაკარავს, პარამონოვის გმირი კი რეალისტურად ადასტობს მტერია — მოწინილი, დაუდნობელი და საწინი. შერბაკოვის მუშა ფერწერაალად გადმოსცემს გამარჯვებულ რევოლუციური კლასის ძალას, პარამონოვის კი მტკეველად ასახავს პროლეტარული კლასის ძლიერებას და გამარჯვების რწმენას. პირველი მუშის სახეზე სუსტად არის აღბეჭდილი რევოლუციური შეგების ძალა, მეორის იერსახე კი ღრმად გადმოსცემს პროლეტარულ რწმენას.

პროფიციული ოსტატობით შესრულებული ეს ფერადიანი სურათი ღრმა შთაბეჭდილებას სტოვებს, იგი ახალგაზრდა მხატვარ ნ. პარამონოვის გამარჯვებაა.

ა. იოჰანსონის ტილო „მემამულია პურის ლეწევა“ მძაფრად ასახავს ქველი დროის ესტონელი გლეხობის სავალყო მდგომარეობას. მხატვარმა შეძლო ნაკიონალური იერი და კოლორტი მიცა სურათისათვის; ტიპიკი მტკეველია, კომპოზიცია ნათელი და მყარი, შინაგანი ექსპრესიული აღსავსე ყველა გმირი. დინამიურადაა გამოცემული სოციალური უთანასწორობის გამომატკეველი ეს კონკრეტული ეპიზოდი; მოურავის სითავხედ ტიპიური ვანაზიადების სინაღლედ აღის.

სურათი მოეზადა, რომ ა. იოჰანსონი უფრო ძლიერად გადმოცა ნახატი, მტკი ფერადეზება მიცა ფერწერისათვის, გვერდ აუქცია მოურავის ბოროტი სახის გაზიჯადებისათვის, გროტესკულობისათვის.

მხატვრამ ა. ტკაჩევმა თითქოს „პატარა“ თემა აიღო, მაგრამ დიდი ძალით გაიმყვავა დედა-შვილისა და საპტოთა ბავშვების სპეტიკური გერმონები, მათი ფიქრები და ოცნებანი.

სურათი არაღმკვებზე მეტყველებს, იხრობითი ტილოა: მიმავალი — ტელეკა, ზედ დამხმადარი და წამოწოლილი ბავშვები, გვერდით ფეხდაფეხ ადევნებული დედა, არაღმკვებზე უნდ დაბრუნებული უფროსი შვილი — სუფროველი, — ყველა ესენი ერთ დასრულებულს, სურათიან კომპოზიციურ გავსებს ქმნიან.

„ტელეკაში“ არად და ბუნებრივად არიან მოთავსებული ისოველი ბიჭები: სრული მათგანი, ფეხზე ფეხდადგომილი, ცნობის-მოყვარებით ესაუბრება უფროს მასს — სუფროველს; მეორე, მისი ამხანაგ, ყურადღებით სინჯავს სუფროველის „ტელეკაზე“ დაგროვებულ წითლასაყლიან ლურჯ კიტებს; მესამე უსმენს საუბარს და თან ცხენს მართავს. თითოეულის სახეზე აღბეჭდილია გამოყოფილი, სიმამაც, ხშირად ხშირ არ არის, სუფროველთან მუსაფოგონი სუფროველი კი თავმდაბლად, მაგრამ სამხედრო სკოლაში მიღებული იერიითა და თავდადებით ესაუბრება მათ; მას დედა შეეყუარებს, თუმცა მუსაფოგონ არ ერევა, მაგრამ შვილის ყოველ სიტყვას ზომავს, ფიქრობს: „გაზრდილა, დაგაკაცებულა, გამოცვილია“.

დიდის ეს გამოყოფილება გამომცემლია თავშეკრული, ტაქტიკით, ისე, რომ „შვილია არ შეამჩნიოს“. მხატვარი ამას ალწვეს დიდის სახეზე ოსტატურად გამოხატული ფსიქოლოგიური ნიუანსებით.

ს. გუცხეიძის დასწერა სურათი ისტორიულ-რეალისტური თემაზე „მორჩობის გაფიცვის წინ“. სურათში იგრძნობა გაფიცვის წინა-დიდის განწყობილება. მხატვრამ თითოეულ პერსონაჟს მიესაჯა ზუსტი ფსიქოლოგიური დახასიათება. აღმანიანების სახეებზე აღბეჭდილია ავტობიოგრაფიისა და პარტიული ორგანიზატორის ცხოველი სიტყვის ზეგავლენის ძალა. ჯგუფური კომპოზიციის ყოველი ფიგურა მკაფიოდ მეტყველებს. გვერთა, რომ მუშები ჩასწვდენენ პართალი აზრის მნიშვნელობას, მისი სიღრმეს, მათთვის ყოველგვ ნაძიგამი გასატარა, ისინი გაფიცვის უკვე მოქმედებაში ხედავენ, ხელოვნდელს საპირადად ბრძოლაში სახავენ. ამიტომ საგაფიცო მოქმედებისათვის განწყობილი ფიგურა, კუთხოვრილ მოძიანასში გამოხატავენ. კერძოდ, ასეთ განწყობილებას ამაღავნებს (სურათის მარჯვენა ნაპირზე) წინწამობრილი, დონაქშემოყრული ახალგაზრდა მუშა, მტკიცედ აწულით თავით და გონიერ, შეგნების განმსაბუღელი თვალებით. იგი ხელოვნდელს უსმენს, ყოველ მის სიტყვას იხსენიებს და შზად არის მოსმენილი აზრი საქმედ აქცეის.

ხელოვნდელის გვერდით კი დგას მუშა, რომელსაც ჯერ სასუებით ვერ წარმომოდგენია, რითი დაზოგავდა გაფიცვა. ამიტომ გულისყურით უსმენს ორატორს. გაკვირებას ისიც რეალისტური შეგნების გარკვეულ საფეხურზე აუყვანია, მაგრამ ჯერ სხვებს მიიყჩაჩორჩება.

ავტობიოგრაფის უკან დაბეჭდილი, ფიქრში წასული მუშა დგას იგი ბოლოს: „რა აზრი აქვს დამოკიდ ცხოვრებას?“ წინა პლანზე გვერდშეკცული მუშაა. მის სახეზე ვითხოვლობით, რომ ღრმად შეუღნა რეალისტური გაფიცვის ძალა, სჯერა დასახელო მიზნის წარმოდგენა. მისი ნახევრად მზარდაბრილი გამოსახულება, ოდნავ აწული მარცხენა მხარეზე წამოხმული მახარა, მუხლებზე მტკიცედ დარქმობილი იდაყვი და მეგრად დაბრძლი კისერი მეტყველებს, რომ იგი შზად არის ხელოვნდელი შეტაკებისათვის.

სურათი ამგვარდებს ავტორის მიერ ღრმად იფერვა სურათის შექმნის უნარს, მის მხატვრულ სიმწიფეს, იგი შესწარღებულა კოლორიტიხა და კომპოზიციური სიახლის გრძობით.

ნ. კუხიანიძის ბუნების გარდაქმნის თემა აიღო. მისი „მაძიებუნი“ უღანწონი გეოლოგიური ექსპლაციის პირველი გასვლის მომენტს ასახავს. მხატვრამ კომპოზიციურად მომგებიანი ამაღებული წირტარული მონახა, საინანავ უფრო ფართოდ გამოჩინდა უღანწონის სივრცე. მან დამაჯერებლად დახატა უსიცოცხლო ბუნება. მიწის სიციფლად. მზით გაჯერებულ იქნა მკვრივ მიმომუშავე საპტოთა ადამიანების სიმტკიცე. მათი შეგნებული დამოკიდებულება შრომისადმი.

სურათის იფერვა მხარეს აძლიერებს თეთრკიტლიანი რუსი გეოლოგისტის ფიგურა. იგი გვერდზე მჯდომი თურქმენის მეტ სამოხელთან არის შემაბეჭდილი; ამით მხატვარი ვგახსენებს: ასე შექმნილია

ყოლილი და შეხმატკვილებული საპტოთა ადამიანების არა-დამოკიდებულება სარტორ მიზნების განსახორციელებლად, მწირი და მკვდარი ბუნების გარდასაქმნელად, ხალხის სამსახურში მის ჩახაყნებლად.

სურათი დაწერილია რბილი ფერებით, კოლორიტის გრძობით. განსაკუთრებით კარგადაა გადმოცემული პლენერი. ზოგი ხელოვნდელ გამოყოფილი ფიგურა რომ არ იყოს, რომელთაც პოზის იერი დაგრავთ, ეს კარგი სადამოკიდო შრომა უფრო მოიგებდა.

b. ლიპსანს გამოგონაზე წარმოდგენილი დიდი ტილო „1936 წელი“, იგი ასახავს რეპტილოური ჯარების წინააღმდეგ უსაძნალო რესპობილ-ეკლთა საბრძოლო შეტების მომენტს. სურათზე გამოსახულია ესპანელი ხალხის — მუშების, გლეხების, სტუდენტებისა და მოსწავლეების მხადყოფნა დიაცეც რესპობილის თავისუფლება: მათ სახეებზე აღბეჭდილია მომავალი შეტკების სიმწიფეთა დაძლიების რწმენა, თავგანწირვისთვის შზადყოფნა.

მხატვრამ ადამიანებს ფსიქოლოგიური დახასიათება მისცა; ისინი აღმყოფილები არიან, მათ თავისუფლების მოძიებისა და დაცვის გრძობა ამობრძობენ. ხალხის მათა ერთ მოქმედ გმირად არის გამოყვანილი, ბევრი მათგანი გამოირჩევა ინდივიდუალური თვისებებით და განწყობილებებით.

იფერვა არ ითქმის სურათის კომპოზიციურ და იფერვა ცენტრზე — მგზნებარე რეალისტობის დილორეს იბარების იერსახეზე აქ გადმოცემული სულიერი გამომეტყველება ას ერწმენის გარშემოხეული მებრძოლების ფსიქოლოგიური მდგომარეობას; მათ აკლია სიღრმე, შინაგანი ექსპლანი, მოქმედებლია მოქმედ მასას, მოკლებულია აზრობანი ამოცანას, მის სახეზე არ ამოიციხება ის საერთო მიზანი, რაც ურთიერთთან აკვირებით ხელმძღვანელსა და მასას, წინაშეშობლსა და მებრძოლებს, მეთაურის აზრსა და მებრძოლების მოქმედებას.

არც ფერთა გამის მხრივ არის სურათი უძალი: თვალში გვექმნათ ჩახაყნებული ადგილები, სურათის შუა და უკანა პლანს აკლია კომპოზიციური სიმარტევე, მოქმედების სიღაღ, ზალსტატურობა.

სამხატვრო სურათი ნ. ვალახოვის „ნ. ა. ნეკრასოვი“. დიდი რუსი პოეტის ბატონმწერი რუსეთის სოციალურ ფონზეა გამოსახული. ბატონმწერის უღელქვეშ მგზინავ გლეხების პოეტს მიმართავ. მათ სახეებზე მგზატონე-მგზამტყვეუებისადმი სიმუღილისა და შურისძიების გრძობაა აღბეჭდილი. ნეტასოვი უღელქვეშ მდგომარებით გასცქერის ვოლგის ნაპირზე წულში მობრლი ბურჯალების ქარავანს. პოეტის სახე სასევა პროტესტის გრძობით მგზამტყვეუთა და გატარა წყობილების წინააღმდეგ. მის სცივანი თვალბში ჩანს ხალხისათვის თვალდაბლის სურსკვეთება.

«Я призван был воспеть твои страдания, Терпеливым изумляющий народ».

მხატვრამ ხალხის მომავალში დარწმუნებული პოეტე წარმოსახა. იგი გლეხის პატარა ბიჭის დიფერი მხრებს დაყრდნობია. ვალახოვმა ამ პატარა ბავშვში სიმოლოდურ ჩაქსუნა სოციალური სიმეჩასივანა ვანათვისუღებულ რუსი ხალხის მომავალი ბედნიერება.

პოეტის სულიერი სამყაროს გადმოსახლება მხატვრამ პეიზაჟიკით მოიშველია. ხალხისანი ფერებით დაწერილი ვოლგის მაღალ ნაპირზე ამოიღებული თეთრგულა ხეების ისევე ირჩებენა და შოთავენს, როგორც ნეტასოვის გარშემო შემოკრებილი, თავისუფლების მაძიებელი მისხანავ გლეხები. შორს, ამრეზო ცაზე, შავი ღრუბელი მიიწვეს და ქარიშხლის მაუწყებელი თეთრი თოლავც პარტნი დაპტრის. ნეტასოვი იმდის თვალთ გასცქერის მათ და მტკიცედ სჯერა, რომ მგზამტყვეუთა უღელქვეშ მგზინავი დედა-რუსეთი მაინც ალწვეს თავს ბნელბობა და წყყდლიანი შეუფერება, მოიპოვებს თავისუფლებას.

ნ. ვალახოვის სურათი ამაღლებული და ემოციურია. ფსიქოლოგიურად არის გახსნილი პოეტისა და ზოგირით გლეხის სახე. მაგრამ მხატვარი სასუებით ვერ აცდა ნეტასოვის შემოქმედების მოტივების ილუსტრირების ცდუნებას. ცხატარა, იგი ვერ დაძლიებდა ერთ მხატვრულ ტილოში დიდი პოეტის ღრმა შემოქმედების თავმოყრის რთულ ამოცანას. სიმოლოდური ხერხების გარბმა გამოყენებამ ამ



კ. მინახაძე



სეკორიძე და ნატალია ავღუშანი

კანონმდებლობის სურათში, — სექმატრობის დადი დაამინია ვალა-
ხვის სანტრესო ტილოს ზოგიერის ნაწილი.

კარგი შიამებელილება დატოვა ი. ბეტქინის სურათმა „ახალ-
კარგა და მქედელი“. ინდივიდუალურიება ოსტატი მუშის ფი-
გურა, ბუნებრივად არის დაბადებული ახალგაზრდა მქედელი, რომე-
დღე გაუწყდავი ხელით მქედებარებით აბრუნებს გავარჯერებულ
რკინის ნაჭერს.

კომპოზიციისა და ფერების გრძნობითაა გაკეთებული ე. ლომა-
იის ტილო „პირველი დღეები“. სურათში იგრძნობა ახალგაზრდა
ხანატის სინარული, რაც მასში გამოყოფილია მანქანის პირვე-
ლი დღეობის დამოუკიდებელ გამიზარებას. მის გვერდით მგორი
ინსტრუქტორი კმაყოფილებით შემკურებს ახალგაზრდას და თითქოს
ფიქრობს: „ამ ყმაწვილისაგან კარგი ოსტატი დადგება“.

პორტრეტულ კანონში მკაფიო შემოქმედებითი შესაძლებლობებით
წარმოგვადგა ლენინგრადადელი ს. ვაშტინი, რომელმაც ღრმა ფსიქო-
ლოგიური დახასიათება მისცა მხატვარს ე. პალატნიკის სახეს. მხატ-
ვარი მოცულობა შემოქმედებითი თემის მომხრეა, იგი შორიდან
წყურებს მიღებურზე დადებულ დემოკრატულ თავის ნაწარმოებს,
აყივრდება, ეძებს და თითქოს პოულობს კიდევ ამ ადვილს, რო-
მელსაც მეტი ძალითა და მეტეულებით სჭირდება ფუნჯის მოსმა.
ყურადღებებს იქცევს ერეცული დილომანტის კ. მინასინის ლი-
რშით დაწერილი სურათი „გასივრება“, რომელშიც გადმოცე-
მულია საბჭოთა ოჯახის ბედნიერი ამწეუ. სურათის გმირები ნაცი-
ონალური იერით არიან აღბეჭდილი, მათ სახეზე ასახულია ახალ-
გაზრდული სიყვარულის, სიხარულის გრძნობა.

გამოყენის კარგ სურათებს მიეყოფნება ლენინგრადადელი ს. ბუ-
ზულაშვილის ტილოც „მაიაკოვსკის გამოსვლა ქარხანაში“. აქ ტიპი-
ურ გარემოშია მოცემული ხასიათები. მუშები დაბადული
გულისყურით უსწრებ პოებს. მაიაკოვსკის ფიგურა მხატვარს ვერ
გამოუდგა. ამასთან მან გააშუქა და დაამატა სურათი, მიუხედა-
ვად ამისა, ეს ტილო მანაც იზიდავს მნახველის თვალსა და გულს
იმით, რომ მასში ფსიქოლოგიურად ღრმადაა გახსნილი ადამიანთა
სახეები.

თბილისის სამხატვრო აკადემია წარმოდგენილი იყო გამოყენაზე
სამი დილომანტის ნამუშევრით: — კ. მახარაძის „საფორი და
ბაკრატიონი დაბეჭდში“, რ. ცუცქერიძის „ბავშვები ჰადრას თამა-
შობში“ და ნ. ცაგარლის „ღონ-კიხობის“ დეკორაციების ესკი-
ზებით.

ამ ნაწარმოებებმა ადგილობრივი სამხატვრო საზოგადოებრიობის
მაღალი შეფასება მიიღო, ჩვენმა ქრნალმა უკვე მიუძღვნა საკუთა-
ლოერი წერილი. ამიტომ მათზე ჩვენ აღარ შეგვირდებით. მაგრამ
მანაც ადვინდა, რომ ქართველ მხატვართა ექსპონატებს თვალ-
საჩინო ადგილი ეტყრა თბილისში ჩამოტანილ გამოყენაზე. განსა-
კუთრებით გამოირჩეოდა კ. მახარაძის დიდი ტილო, რომელსაც
სიუჟეტური ჩანადვრის, კომპოზიციის სურათოვნებისა და ფერწყ-
ნით შესრულების მხრე მხატვრის მაღალ პროფესიულ ოსტატე-
ბაზე მეტეულებდა. კ. მახარაძის სურათი, კუნძობრივად გამოყენის
შემეცხა იყო.

სამუშეობა, რომ გამოყენაზე არ აღმოჩნდნენ თბილისის სამხატ-
ვრო აკადემიის ნიჟერი დილომანტ-მხატვრების ტილოები: დ. ხა-
ნუტაშვილის—„საქართველოს მსოფლიო მხატვრები“ და გ. თოთბა-
ძის — „ახალ მიწაზე“.

რასაკვირვებია, გამოყენაზე შეგვება სუსტი ნამუშევრებიც, რო-
მელთა ვაშობნა მიზანშეწონილი არ იყო. ასეთებია კ. რუსინის —
„საფორი ოზიანოში“, მამბიკის — „ექიმი ვეტერინარის წყვეტისა-
ნაში“. გამოურია ზოგიერთი უკვე ნიშნული ტილოც. იყო ისეთებიც, რო-
მელთაც წარმოადგენდნენ უკვე ცნობილი სურათების გადამეწეუ-
ბას. მაგალითად, სნუჟროვისის „საბრძოლი დამსაფრთხილებისაგან“
— ძალიან გვაგონებს ე. ნეპრინევის მიერ ტრადიციის სუბის „ვა-
ხალი ტორკინის“ მიხედვით გაკეთებულ ცნობილ ტილოს „ბრძო-
ლის შემდეგ“.

მაღლე სუსტად იყო წარმოდგენილი პეიზაჟი (გამოყენილი იყო
მხოლოდ ლენინგრადადელი პრინციის პეიზაჟური სურათი, რომელიც
ყურადღებას იქცევდა კარგი ნახატის და კომპოზიციით). ეს იმაზე
დაბარაობს, რომ ჩვენს უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებლებში საყ-

მაოდ არ აფასებენ პეიზაჟის კანონს, ადამიანის ხელით გარდაქმნი-
ლ ბუნების ასახვა მტე ყურადღება სჭირა.

თბილისში ჩამოტანილ გამოყენაზე არ იყო კიველი დილომანტ-
მხატვართა ნამუშევრები იმის გამო, რომ მათი ტილოები შეტანილი
იქნა რესპუბლიკური გამოყენის ექსპოზიციის, რომელიც მიეძღვნა
რუსულად უკრინის შედრების 300 წლისთავს.

სამაგის გრძნობით ინახულეს საბჭოთა მატერებლმა ახალგაზ-
რდა მხატვართა ეს მორავი გამოყენა. მან ნათლად დაგვანახა, რომ
საბჭოთა უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებლებში სწორად არის დაყე-
ნებული მხატვრული განათლების საქმე. ბოლო მიღობ რეალურ ფორმა-
ლისტურ მანერულობას, რომელმაც სოციალისტური რეალისმისა-
დმი მტრულად განწყობილი მხატვრები ნაძალადეფად ნერგედნენ
სამხატვრო აკადემიებში. საბჭოთა უმაღლეს სასწავლებლებში
მტკიცედ დაეყვირდა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი, მოსწავ-
ლე ახალგაზრდობა ეუფლება ურსული რეალისტური სკოლის მა-
ღალ ტრადიციას, ეგრძნობს ფრმალიზმისა და ნატურალიზმის ყურ-
ველგარე გამოვლინებს, ცხოვრების მოვლენების სუბექტივისტურ
სახეებს.

ადინმულმა გამოყენამ დაგვანახა, რომ მოსწავლე ახალგაზრ-
დობას სწორად ესმის საბჭოთა მხატვრის საბჭოთა ამოცანები —
დაცემის კომუნისტური მშენებელ ხალხს უნდობი ღრმად შეივსოს
ჩვენი მრავალფეროვანი და სანტრესო სინაფილი, დაეხმაროს
სიეთი ნაწარმოებებით, რომლებიც ხელს შეუწყობენ საბჭოთა ხალ-
ხის შემოქმედების წინსვლას, უმდებრენ შრომის და ხალხთა
შროის მშვიდობის განმტყეებას.

ახალგაზრდა მხატვრების ეს პირველი ნაბიჯი საფუძველს ვეა-
ძლებს ვიფიქრო, რომ ისინი მოამოებენ ახალ-ხალს გამარჯუ-
ლებს, თუ კიდევ უფრო ამაღლებენ თეიანით დეტურ-პოლიტიკური
მომზადების ღონეს, უფრო მეტად განიმსჯელებენ კომუნისტური
პარტის სულისყუებით, უფრო გაღრმავებენ პროფესიულ ჩვე-
ვებს და ოსტატობას. მაგრამ ოსტატობის დაუფლება საყ-
მარისი რეალად შემოქმედებითი სრულყოფისათვის. კომუნის-
ტური საზოგადოების ახალგაზრდობამ მქედვარე მხატვრის თვა-
ლით უნდა შეივსოს ცხოვრება, მართალი გრძნობითა და გულწ-
რფელობით გადმოსცეს ეს, თავიდან აიცილოს ერთფეროვნება, ემო-
ციური და მეტეუელი გახადოს ყოველი თავისი ნაწარმოები.

გამოყენამ დაგვანახა, რომ ჩვენს ქვეყანას ყოველწეობად ენტ-
რება მხატვართა ახალი ძლიერი კადრი. ხელა ზვე უფრო მტე
მხატვრები ვეყვებულა, ვიდრე გუშინ, ბოლო შემდეგ კი სამხატვრო
ინსტრუქტ-დამოაგრებელი უფრო მეტ სიხარულსა და სიამაყის
გრძნობას მოგვტრებენ, ვიდრე დღეს. მაგრამ გამოყენიდან მიღე-
ბულმა შიამებელიებმა არ უნდა დაგვიტყოს, რომ ზოგიერთი
სადილობო ნამუშევარი იყო უფერული, ზერელი, ცრვი, რაც იმით
არისწება, რომ ამ სურათების ავტორები პასიურად ქვეტენ ცხოვ-
რებას, ახლოს არ არიან ჩვენი ხალხის შემოქმედების მუშაობასთან.

ჩვენმა უმაღლესმა სასწავლებლებმა მეტი ყურადღება უნდა მიეკ-
ციონ პორტრეტის კანონს, მაღლობს იმის, რომ ახალგაზრდობის მიერ
შესრულებულ პორტრეტებში აღბეჭდილი ფსიქოლოგიური თვისებე-
ბი სიმათლით გამოხატავდეს საბჭოთა ადამიანის ტიპურ თვისე-
ბებს, კიდევ უფრო მეტ ყურადღებას საჭიროებს პეიზაჟის კანონი.
ამ კანონის სურათები უნდა აისახოს საბჭოთა ადამიანის ხელით
გარდაქმნილი ბუნება. მათ უნდა აღმაშვენენ ჩვენი ხალხი ყოფა-
ცხოვრება.

საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების ეკრს-
დამთავრებულთა პირველი ნაბიჯი მკაყოფილებით მიიღო ფართო
საზოგადოებრიობამ. გამოყენამ ვაზარდა ხანების დიანტრესება
საბჭოთა საბიეთი ხელოვნებით, ხელი შეუწყო ახალგაზრდა მხატ-
ვართა შემოქმედებით მიღწევის ფართო პოპულარიზაციას, ამაღ-
ლა ახალგაზრდა ავტორების პასუხისმგებლობის გრძობა, შეწენბა
იმისა, რომ უფრო ღრმად, მეტი ოსტატობით და მხატვრული
მქედვარებით სახსონ კომუნისტის მშენებლის ხალხის შემოქმედ-
ებით შრომას, მშვიდობიანი ცხოვრება, ლენინ—სტალინის დაიდი კო-
მუნისტური პარტის ხელმძღვანელი როლი.

სასურველია, რომ ასეთი გამოყენის მოწყობა ჩვენი ქვეყნის ქლა-
ტებში ტრადიციად გადაიქცეს.



ქართული მუსიკის ისტორიისა
და თეორიის საკითხები

ქართული ხალხური საგუნდო კულტურის ისტორიისათვის

გრიგოლ ჩხიკვაძე



ართველმა ხალხმა თავისი მუსიკალური ნიჭი და შემოქმედებითი უნარი უმეტესად სასიმღერო ხე-ოქნების დარგში გამოავლინა.

თუ ქართულმა ხალხურმა ინსტრუმენტულმა მუსიკამ, მიუხედავად ეროვნული სამუსიკო საკრავების საკმაოდ სიმრავლისა და ნაირსახეობისა, სათანადო განვითარება ვერ განიცადა და ამის შედეგად ვერც მდიდარი მუსიკალური ლიტერატურა დაგვიტოვა, სასიმღერო შემოქმედების ხაზით ჩვენ მოგვეტოვა მაღალმატერული ნიმუშების შეტად უხვი მასალა, რომელსაც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს მსოფლიო მუსიკალურ ფოლკლორში. ამის გამო ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იხიდაც სიმღერა და უპირატესად მრავალხმიანი სიმღერა — თვითმყვი და მეტად მდიდარი.

ისტორიული და ლიტერატურული წყაროებით ირკვევა, რომ ქართული ხალხური სიმღერის სათავეებს მიეყვებათ ათასწლეული წლების სიღრმეში. ქართველმა ხალხმა ჯერ კიდევ შორეული საუკუნეებში გამოიმუშავა მტკიცე მუსიკალური ტრადიცია და შექმნა ფრიალ ორიგინალური მრავალხმიანობა, რაც საუფასოდ დაედო ქართული ხალხური საუნდო კულტურის ადრინდელ განვითარებას.

ჩვენამდე მოსული ფოლკლორული მასალის მიხედვით გუნდური სიმღერის სამგვარი სახით სრულდება — უნისონური, ორხმად და სამხმად; ოქტავური მერა უცხოა ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედებისათვის.

ქართველ ხალხში ძველიაგანვე ჩაისახა პარმონიულ-პოლიფონური აზროვნება, რამაც მზავარი ბიჭი მისცა მრავალხმიანობის წარმოშობას, და ეროვნული კულტურის ამოვლიობის პარალელურად, მის შემდგომ განმტკიცებას და თანდათანობით განვითარებას. მრავალხმიანობა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ქვაკუთხედი, ხოლო გუნდური ერთხმიანობა — მისი ისტორიული წარსული.

ქართველმა წინაპრების სასიმღერო შემოქმედების შესახებ თავდაპირველი ცნობა, რომელიც პირველად ჩვენს წელთაღრიცხვამდე VIII საუკუნეში გვხვდება, ეხება სწორედ სიმღერის კოლექტიურ, გუნდურ შესრულებას. ამ ცნობაში, რომელსაც ასურეთის მეფე სარკონი იძლევა მის მიერ დაპყრობილ ურარტუს ერთ-ერთ სამთავროს — მანას ალწერისას, განმარტებულია, რომ ადგილობრივი მცხოვრებნი შრომის დროს მხიარულ სიმღერებს ასრულებდნენ.* ცხადია, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს შრომის სიმღერებთან, რომელიც მეფე სარკონს უშუალოდ მუშაობის პროცესში მოუსმენია.

მეორე საყურადღებო ცნობა ჩვენს წ. ა. IV საუკუნის ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტის შრომაში ამოკითხვით, ეხება გუნდურ სიმღერას. უკანასკნელი გვაუწყებს, რომ ქართველი ერის ერთ-ერთი უძველესი ტომის წარმომადგენლები იყვნენ ანუ

ქანები ომის დაწყების წინ საბრძოლო სიმღერებსა და ცეკვებს ასრულებდნენ* აქედან ირკვევა, რომ ორივე შემთხვევაში ლაპარაკია ქართული საგუნდო შემოქმედების სხვადასხვა განხის ნიმუშებზე — შრომის, საბრძოლო ანუ სალაშქრო და საცეკვაო სიმღერებზე, რაც ამაყარავებს ქართული ხალხური სიმღერის განრობრივ ნაირსახეობას ჯერ კიდევ ჩვენს წ. ა. პირველი ათასწლეულის VIII და IV საუკუნეებში. ამ ცნობების ავტორები კიდევ უფრო მეტ სამსაზრის გაგვიწოდებენ, რაიმე რომ ეთქვას მოსმენილი სიმღერების მუსიკალური ტექსტების შესახებ, თუნდაც აღვნიშნათ — ეს სიმღერები ერთხმიანი თუ ორხმიანი იყო. მაგრამ, თუ გავივლილწინებით იმას, რომ ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ სასიმღერო მასალას შორის გვხვდებით ისეთ ორხმიან სიმღერებს (მათ შორის შრომის, საწესო-სარიტუალო და საფერხული სიმღერები)**, რომელთა სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტი წყაითათულ ხანას ეხმარება, შეიძლება ვთვაროთ, რომ ზემოთ აღნიშნულ შემთხვევებშიც ორხმიანობასთან გვაქვს საქმე. ამგვარად ამ ისტორიულ ცნობებზე და არსებულ სასიმღერო შემოქმედების ზოგიერთ ნიმუშებზე დაყრდნობით ნათლად შეგაინებება ერთი მხრივ ქართული ხალხური სიმღერის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია და მეორე მხრივ — მრავალხმიანი საგუნდო კულტურის ჩახსახვა — განვითარების გრძელი პროცესი.

ქართველმა ხალხმა დღემდე შემინახა რამდენიმე ნიმუში გუნდური ერთხმიანობისა, რომელსაც გვხვდებით უმთავრესად აღმისასვლელ საქართველოს მთიელის (კერძოდ, თუშ-ფაშა-ხევისურების), აგრეთვე ხეხუნურ და ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორში აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქართული ხალხური უნისონური თუ მრავალხმიანი სიმღერა პრინციპში სრულდება ერთგვარიანი კოლექტივის — უმეტესად ვაითა, იშვიათად ქალთა გუნდის მიერ. შეიქმნილი (ქალ-ვაითა) გუნდი არ არის დამახასიათებელი ქართული ხალხური სიმღერისათვის. ამასთანავე ძველი ქართული საგუნდო სიმღერა, როგორც წესი, სრულდება à capella, სკავალის თანხლებას გარეშე.

ქართული საგუნდო კულტურის საწყისების გამორკვევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აღმისასვლელ საქართველოში შემონახულ ორხმიან სიმღერებს***, რომელთა მთელი რიგი წმინდა მუსიკალური თავისებურებანი მკაფიოდ ამჟღავნებენ ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების გადამამოხარებას, კერძოდ, მუსიკის მიერ მავთიური, საწყისო ფუნქციის შენარჩუნებას. ამას მოწმობენ ერთ-ერთი შრომის და საფერხული, ხოლო მეორე მხრივ წარმართულ კულტურან დაკავშირებული საწყის სიმღერები, რომლებიც წარმოადგენენ პირველყოფილ სინერჯიზმის ნიმუშს — მოძრაობის, სიტყვისა და მუსიკის კომპლექსს, რომელსაც, ყოფის პრიმიტიულობის გამო, ჯერ კიდევ არ განვცდად დღევანდელიცია (სა-

* აკად. ივ. ჯავახიშვილი, პროფ. ბ. ბერძენიშვილი, აკად. ა. ჯანაშია «საქართველოს ისტორია, 1943 წ. გვ. 31-32.
გ. ჩხიკვაძე, «ქართული ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა», გვ. 9.

* ივ. ჯავახიშვილი, «ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1938 წ. გვ. 223.
გ. ჩხიკვაძე — აღნიშნული შრომა, გვ. 11.
** გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული უმუსიკალური კულტურა უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე.
*** საერთაშორისო აღმოსავლელი საქართველომ უფრო მეტად შემოინახა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უძველესი ნიმუშები.

დიდებელი სცენები, საწარმოო პროცესები, მიცვალებულია მიმართ
გალობა-დატრებიანი, ფერხულები და სხვ.). სამაგალითოდ შეიძ-
ლება დაავასებლოთ შემდეგი სიმღერები: „დიდება“ (ღვთაების
სადიდებელი ჰიმნი), „მზე შინა“ (ქროსათან დაკავშირებული
მიმართა შინადა), „ზარი“ (გვლით ამსახველი მღერა-დატრე-
ვა). ფართოდ ცნობილი „იავ-ნანა“ (ხალხის რწმენით იწვევს) სუ-
რი სენით დაკადებული ბავშვის განმკურნებელი სიმღერა),
„პერიო“, „პერივა“ (შრომის პროცესთან დაკავშირებული სიმ-
ღერები), „ნანავა“, „მუმლი მუხასა“, „სათამაშო“ საფერხულო-
საცეკვაო სიმღერები) და ა. შ.

ჩამოთვლილი სხვადასხვა ჯგუფის სიმღერების ურთიერთ
მართო ორხმანიობით და ორგანოების — ანტიფონური შეს-
რულებით ტრავასებთან, ხოლო არტიკულაციის, ხმათა თანფარ-
ღობის, ტემპო-რიტმის, საერთოდ მუსიკალური გამომსახველობის
საშუალებათა მხრივ, ისინი ურთიერთისაგან ძლიერად განსხვავ-
დებიან. ერთ მხარეს ეხედვით სასულტო-საწყისი, ხოლო მეორე
მხარეს — შრომისა და საცეკვაო-საფერხულო სიმღერებს. პირვე-
ლი შეადგენს მხოლოდ ქალთა რეპერტუარს და სრულდება
ერთი მოქმედის ან. ერთი-მეორის შენაცვლებით, ორი მოქმედის
ნიჭი გუნდის ფორმე, რომელიც ანაბულ ბანს შეუხმობს. მთავარი
დადგენა ორ ხმას შორის ფუნქცია განაწილებულია განკვეთულ —
მელოდია ზეითა ხმას მიჰყავს, ქვეითა ხმა ანუ ბანი კარმონიულ
თანაფარდობაშია და საორგანო უნაქტს წარმოადგენს. თითოეული
სიმღერა უმთავრესად მშვიდია და მღერდი, მელოდია შეუღლულ
საწარმოებსა და ინტონაციის მხრივ. მაგრამ მკაცრად და მოამბეუ-
დავი.

საწყისი სიმღერების მშვიდი თანაზომიერების საწინააღმდეგოდ
შრომისა და საცეკვაო-საფერხულო სიმღერებში. გამწვანო რიტმუ-
ბას მონახაზის გამიღვრებას. მელოდური ხაზის გამოცოცხლე-
ბას. საერთოდ ამ სიმღერებში, მათ შინაარსს და ფუნქციასთან
დაკავშირებით (საწარმოო პროცესი, ცეკვა, ფერხული). მთავარი
წინაშეწინააღმდეგობა ენიჭება რიტმს, რომელსაც ემორჩილება ყველაფე-
რი — მოძრაობა, მუსიკა და სიტყვიერი ტექსტი. ეს უკანასკნელი
მხოლოდ დამაზრდი ელემენტია — მისი შინაარსი მეტად მარტივი
და ამასთან თავისფულ-შემხებევიანია, ხოლო ხშირად. სიტყვიერი
ტექსტი წარმოადგენს ტაქტის მკაცრად გამოყოფისა და რიტმის
განმარტებისათვის გამოყენებულ ცალკეულ შეძახილებს ან ტქს-
ტსა და ტექსტს შუა ჩართულს, ამაგად შინაარსმოკლებულს.
სრულიად გაუკვებარ ისეთ გამოთქმებს, როგორცაა, მაგალითად:—
„ჰეი“, „პერიო“, „პოხუნა“, „პერი ევა“, „არალო“, „ნანავა“
და ა. შ.

ამის გარდა ამ სიმღერებში რიტმის განმარტება გავლენას ახ-
დენს აგრეთვე მეორე ხმაზე, რომელიც სასულტო-საწყისი სიმღერე-
ბის საორგანო პუნქტისაგან განსხვავებით, როგორც რიტმულად
ისე ინტონაციურად მოძარბე ხდება, თუცა ის ტურციის ფარგლებს
არ სცილდება და ქმნის ყველა შემთხვევაში საერთო ტიპიურ მო-
ნახაზს — basso ostinato-ს.

როგორც დიდედ ჩაწერილი ფოლკლორული მასალის შესწავლამ
დაგვარწმუნა, ორხმანიობის ეს ორი ძირითადი სახე — 1) მელოდია
საორგანო პუნქტით ბანში და 2) მელოდია basso ostinato-ს
თანხლებით წარმოადგენს ქართული ხალხური ორხმანი საუნდო
კულტურის მთავარ საფუძველს და ტიპიურ ვაშისახელებს.
ამასვე გამწვანო მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორში, სადაც
წარმოდგენილია ორხმანიობის მხოლოდ პირველი სახე — სოლის-
ტიკ გამაქული ბანის თანხლებით.

მუსიკალური სტრუქტურის მხრივ განსხვავებულ ორხმანიობას
ეხედვით აქარულ სასიმღერო შემოქმედებებს. აქ ორხმა ბას პო-
ლიფონიურად არის შეფარდებული, სხვა კანონზომიერების ეწყა-
რება და ცალკე კვლევის საკვან წარმოადგენს. ტექტიკი მხოლოდ.
ორი ორხმანიობის აქარული ნიმუშები ქართველი ხალხის განვი-
თარბებული მუსიკალური აზროვნების პროდუქტია და განხილული
ორხმანი სიმღერების გვერდით მდებ დაეყენებოთ.

ქართულმა ხალხმა თავის მესხიერებაში დღემდე შემოინახა
რანდენიმი სიმღერა, ორხმანიობის მეტად პრიმიტიული ნიმუში,

რომელიც ქართული ხალხური მრავალხმანიობის ჩანახას, დასა-
ბამს, მისი ჩამოყალიბების ადრინდელ საფეხურს უნდა წარმოად-
გენდეს. ასეთ ორხმანიობას ვხვდებით ხვესურულ მუსიკალურ
ფოლკლორში, რომლის დამახასიათებელია უმთავრესად ეტიხში-
ნობის ორი განმარტება — სოღური და გუნდური (ფისონური)
თავის მხრივ ხვესურული ორხმანიობაც აკარავს ამგვარებს სუ-
მაოდ პრიმიტიულ მუსიკალურ აზროვნებას, და სასენით ბუნენ-
რეგია. თუ ორხმანიობის ერთ-ერთი პირდაპირი სახე აქამდე
შემოინახეს სწორად ხვესურებაში, რომელიც, საერთოდ, უძველესი
ქართული კულტურის ცოცხალი მატარებლები არიან. ასეთი ორ-
ხმანიობის ყველაზე მკაცრი მაგალითია კომპოზიტი მ. შველი-
ძის მიერ ჩაწერილი სიმღერა — „სუთნაშაბი გათენდება“, რომე-
ლიც ხმათა თანაფარდობის მხრივ, მოვკავონებს ზემოთაწინააღმდეგ
ორხმანი საწყისი სიმღერებს, მაგრამ ბევრად უფრო მარტებს და
ერთფეროვნებს.

მეორე ხმა ანუ ბანი ჩაერთვის მდამ სიმღერის ყოველ მუხ-
ელის დასასრულს უნიშობს, რომელიც ცონიკას წარმოადგენს
ამგვარად ეს ხმა, რომელიც ახალი მუხლის დასაწყისშივე გამო-
ერთვით, არსებობს ახალს არაფერს იძლევა. გარდა იმისა, რომ
სიმღერის ტონურად ფუნქცია ამსახველს. ამგვარად ბანის ფუნ-
ქცია იმდენად შემოფარგლულია, რომ ამ სიმღერაში ვერ არის
ჯერ კიდევ ნაოღად გამომღვიანებული პარმონიული შეგრძენება
და იგი ერთხმანი და ორხმანი სიმღერის მიჯნულს დას. საუე-
რადღებია, რომ ამ შემთხვევაში პირველი ხმა ინარჩუნებს ხვესუ-
რული ერთხმანი სიმღერის ტიპიურ ფორმირებას — დამოუკიდ-
ვამისებურ მოძრაობას, რაც თავის მხრივ მის არქაულობაზე მიე-
კითხება.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მთავარი ადგილი უჭირავს
სამხმანიობას, რომელიც გამომარტებს ქართველი ხალხის ცხოვე-
რის ყოველ მხარეს. სწორედ სამხმანი სიმღერებში ვაწივალენ
ქართულმა ხალხმა თავისი მძალევი მუსიკალური ნიჭი, შექმნა
ერთეული სამხმანი შემოქმედების კლასიკური ნიმუში. შო-
რეული საუყურებლად მომდინარე საინტონაციო პრაქტიკამ და
მუსიკალური ტრადიციების უსაზღვრო მრავალფეროვნებამ განა-
პირობა ქართული საუნდო ხელოვნების ფართო განვითარება და
მაღალი შესრულებლობითაა ისტაბლამ.

ქართული ხალხური სამხმანიობის სახის დამახასიათებელია ტენ-
რებისა და ფორმების დიდი ნაირსახეობა. მასში გამოიყოფილია
ხალხის სიმბრე, პატრიოტული სულისკეთება, ჯანსაღი სულა,
დაუღლადი შრომა, სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ
ბრძოლა, სოციალისტის ხალხის, გონებამზავილი იუმორი. განრების
მხრივ იგი შეიძლება დასყოთ შრომის, საკმარის, საწყისი, საყოფა-
სიფობრე, მგზავლად, სუფრულ, სატრფიალო, ლირიკული, სალამ-
ქრო, საცეკვაო, საფერხულო, სახუმარო და სხვა სიმღერებად
ფორმის მხრივ ეხედვით როგორც სტროფულს, ისე ფართოდ გა-
შლილ-განვითარებულ სამხმანი სიმღერებს.

ნაირფორმების იძლევა აგრეთვე სიმღერის მუსიკალური აღნა-
გობისა და სამხმანიობის ურთიერთ დამოკიდებულების სხვადა-
სხვაობა. აგრეთვე თითოეული ხმის მონაწილეობა სიმღერის მოხატ-
ვრული სახის შექმნაში.

აღნიშნული ნიშნების მიხედვით აღმოსავლეთ საქართველოს
სასიმღერო შემოქმედებაში უმთავრესად შემდეგი ჯგუფის სამხ-
მანი საუნდო ნიმუშებს ვხვდებით: 1. განაწიარ ხმები ოქტავაში
მომდინარე ხოლო მელოდია მეორე ხმას მიჰყავს 2. ძირითადი
მელოდია ზეითა ხმას მიჰყავს. მეორე ხმა უმთავრესად ტერციულ
შეფარდებაში 3. სიმღერის წამყვანი პირველი ხმა, მაგამ მეორე
ხმაც დამოუკიდებლად მელოდური ქარგას ქმნის და პირველთა
პოლიფონიურ შეხამებას იძლევა; 4. ორი ზეითა ხმა ხან ერთი-
მეორის შენაცვლებით, ხან პარალელურ მოძრაობით აწვითობს
სიმღერას. ბანი ყველა თოხსავე შემთხვევაში ასრულებს პარმონი-
ულ ფუნქციას და უმთავრესად საორგანო პუნქტს წარმოადგენს.
აქვე აღვნიშნავთ, რომ სამხმანი სიმღერაში დამუშავდა უპირატე-
სად მეორე ხმა მონაწილეობა.
პირველი ჯგუფის სიმღერების ნიმუშები ნაკლებად მოვევლივება.

მის მკაფიო გამოხატულებას ენახულობთ შრომის სიმღერებში „მოკი, პური შემოსულა“.

გიორგი ჯავახიშვილი მიყვარებოდა კულტურით ფორმის სიმღერები მარტოვე პარამონიული ფაქტურით. ასეთებია უშთავერსად ლირიკული, სატრავალი, მგზავრული, სახუმარო, საცეკვაო, აგრეთვე წყობის სიმღერების ნაწილი. ყველა ეს სიმღერა პარამონიულია, მაშინ ისევე, როგორც პირველი ჯავახის სიმღერებში, დაყვლია მუსიკით რიტმი. თითქმის ამ სახის ყველა სიმღერას მოხაზილი ანუ მეორე ხმა იწყება.

სატრავალი სიმღერებს შორის თავისი მუსიკალური სტრუქტურით განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ვაგისა და ქალის სიმღერა-დილოგს, რომელიც სრულდება მორეკვიბით — კიოხვა-პასუხის სახით. სიმღერას ამთავრებს მთელი გუნდი, რომელიც იმეორებს დილოგის შინაარსს. (მაგ. „ენტავი გოგო, მე და შენ“).

რაც შეეხება მესამე კატეგორიას, იგი შედგება საყოფაცხოვრებო, შრომისა და ისტორიული სიმღერებისაგან. ამ სიმღერებში პირველ და მეორე ხმას შორის ადგილი აქვს პოლიფონიურ მომენტებს. ესენი უფრო მეტად განვითარებულია და მდიდარი როგორც მელოდიურად და პარამონიულად, ისე იმეორიურად. სიმღერებში გვხვდეთ რიტმი-მეტრიულ სხვადასხვაობას და სამოღელაულო გადახრებს, მაშინ როცა პირველი კატეგორიის სიმღერები აგებულია უშთავერსად ერთ წყობაზე (იხ. „შაშვი-კაკაბი“, „გუშინ შეიძინე გოგონა“).

მუსიკალურ გამომეტყველებათა საშუალების მხრივ ყველაზე მდიდარი მეთხვე კატეგორიის სიმღერები, რომლებშიც ძირითადად შედის პარამონიულ-პოლიფონიური აღმავლის სუფრული სიმღერები. ამ სიმღერების პანკები ვაშლილი და ღრმა იმეორიურია და ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ერთ-ერთ უსანიაოდ სახეს წარმოადგენს. სრულდება საზეიმო და ამაღლებული ხასიათით. ორი ზეგითა ხმა, ცდილობს ნა გამოკვირის შესრულებულის ისტატიკა, ფართოდ ანეითარებს მელოდიურ ხმას, რომელიც ხან ერთი ხმადან მეორეში გადადის ერთი მათგანის გამორთვის დროს, ხან ორსველ ხმადი პარალელურად მოძრაობს. უკანასკნელ შემთხვევაში, ორივე ხმა ურთიერთს ეკუთრება ხმის მოქნილობაში და მელოდიას მოსავს იშვიათი ხვეულებით, რითაც ქმნის თავისებურ პოლიფონიურ ქოვოლს.

ერთი ხმის ჩართვისა და მეორის გამორთვის მომენტში, თითოეულ მომდრალს ეძღვეა საშუალება თავისუფალი იმპროვიზაციისა, რის გამო სიმღერა თანდათან უფრო შინაარსიანი და დაძაბული ხდება.

ეს სიმღერები, მიუხედავად იმისა, რომ შედგება რამდენიმე ეფსილიდან, რომლებიც, ტრანალური გადახრების გამო, დამორბეულია ერთი მეორეს უშთავერსად სკვენდით, მოცემულია ერთ მთლიანობაში. სიმღერა უმეტეს ნაწილად იწყება და რჩება ზეგითა ფარდებში, ამასთან ყოველი გადახრების შემდეგ (განმარტობა, ტექსტის მიხედვით რამდენიმეჯერ შეიძლება მოხდეს) მთელი სიმღერა მალედება ერთი საფეხურით, რაც მას აძლევს განსაკუთრებულ საზეიმო ხასიათს.

მელოდიკის მხრივ ეს სიმღერები დიდად საყურადღებოა. მათში მდიდრულად არის წარმოდგენილი ერთი მხრივ ქართული მუსიკალური ორნამენტაჟი, ხოლო მეორე მხრივ ქართული რეტიტატის თავისებურება, რომელიც გამოყვეცემს თბილისის მეტეკლების ინტონაციის ელემრს (მაგ. „სუფრული“, „ხეურო“, „შრავილავაგერ“, „ჩინაფური“ და სხვ.).

კახური და ქართლური სუფრული სიმღერები დიდ ინტერესს წარმოადგენენ პირველი ტრანალური გადახრების მხრივ. ამის აშკარა მაგალითად შეიძლება დავასახელო კახური „ჩაქრული“, სადაც ხალხმა გამოაჩინა დამახასიათებელი სამოღელაულო ხერხები, რომელთა მეშვეობითაც სიმღერა შორეულ წყობაში ხვდება, ხოლო შემდეგ, იყენებს ნა ენმარინონზს, დასასრულ, თავდაპირველ ტონალობას უბრუნდება.

ამ კატეგორიის სიმღერებს მიაკუთვნებთ აგრეთვე საქორწილო სიმღერას „მკარულს“, საადღვამო სადიღებელ სიმღერას „ქონას“, საშობაო სიმღერას „აღილის“.

ამავე კატეგორიაში შედის რაჭული საშობაო სიმღერა „აღილი“, რომელიც ქართული ხალხური საყურადღებო სიმღერის მეტად ორიგინალურ სახეს წარმოადგენს. რაჭაში ეს სიმღერები საკმაოდ ბევრი შემონახა და თავისი მრავალფეროვნებით, მდიდარი მელოდიით და პარამონიული ფერებით დიდად საყურადღებოა არიან. წყობისა სტრუქტურის, გადახრებისა და მოღელაულის მხრივ ეს სიმღერებს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. თითოეულ მათგანში სხვადასხვა გვარადა წარმოდგენილი ტრანალბის შეცვლის ხერხები, რაც სიმღერას ამაღლებს და მომზიველს ხდის (იხ. „აღილი“).

ისევე როგორც რაჭველები, სვანები დასავლეთ საქართველოს მისი მკვიდრნი არიან. მუდმივ თვითი დამოუკიდებელი სვანების, განსაკუთრებით, ზემო სვანების მაღალ მთებში ცხოვრობენ ხალხი ზელოწამში ექვს თვეს ქალაქს მოწყვეტილი იყო, საერთოდ აღ, წუნებრივი პირობების გამო სვანებს არც სხვა დროს ეხალისებოდათ ეკრას მოცილებდნენ და ბარად ჩამოსულიყვნენ.

ასეთი კარგაქტილობა და გამიჯნა ხელს უწყობდა სვანების შეინარჩუნებისათვის უძველესი ადითი. ზე-ჩვეულება და ცხოვრების წყობილება. ამ პირობებში სვანეთი ახვდა ქალაქური სამსოკო კულტურის გავლენას და სვანური სიმღერებში-ქართული ფოლკლორული მუსიკის უნიკალური ნიმუშები წმინდად იქნა შემონახული. სვანების ზელო ბუნების მსგავსად, სვანური სიმღერები, თავისი ხასიათით მკაცრი, დიდი და მძლავრია, ამასთანავე მდიდრულ შეკრულია. სვანური საუნდო მუსიკა გვაოცებს თავისი მჭიდროდ აღმოჩენილი და მტკიცედ ჩამოყალიბებული პარამონიული და წყობილი სტრუქტურით. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი მხრივ სვანური სიმღერების მელოდიკა მომყვედელია ვერც ჩარბოში, რაც მათ ერთფეროვნების დაღს ასვას. ხოლო მეორე მხრივ, — წარსული სვანის მოღელმეტეკობის ჩამორჩენილობისა და შეზღუდულობის გამო, სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში ქარბად არის წარმოდგენილი საკულტი სიმღერების ნიმუშები.

სვანური საუნდო სიმღერების საფუძველს წარმოადგენს სამხინაობა. მათი დამახასიათებელია გამოხატულობა, დახვეწილი რიტმი, ნაივლი მუსიკალური უფრო, სიღრმად ხალხურ წარმართობაში. ამ შესივსი ხერხი უფრო მეტად ქართლ-კახურ სიმღერებს მოვავიგონებენ, ვიდრე სვანების ახლო მეზობლებს — იმერლებს, ვერულელებს და მეგრელების სიმღერებს.

სტრუქტურის მხრივ, სვანურ სახმინაო სიმღერებში, ჩვეულებრივ, მელოდიური ხაზი ერთ ხმას — ხან პირველს, ხან მეორეს მიჰყავს, რაც შეეხება დამოკიდებულ ხმას, იგი, მართალია, მიყვება მთავარ მელოდიას, მაგრამ მუდამ როდღ ემორილება მას. ზოგ ადგილებში ეს ხმა თავისუფლად მოძრაობს, რაც, წამყვან ხმასთან შეფარდებით ქმნის სხვადასხვა ინტრაგურალ შეხამბებს — სტყუნდიდან კინტამად.

სვანური ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ხშირი სკვენდური შეხამბა ორ ზეგითა ხმადი ან სტატემური შეხამბა განარბა ხებებში და სამივე ხმის კომპლექსური მოძრაობა ძირითად სახმინაოებებში, რაც ქმნის განსაკუთრებულ კოლორიტს („ბუბა ქაქურეა“, „შიღება“).

ქართული თვითმკვიფი ხალხური პოლიფონია მთელი თავისი ნარკვრებებით წარმოდგენილია იმერულ, გურულ, მეგრულ და აჭარულ სახმინაო სიმღერებში. მაგრამ მათ შორის, კონტრასტულ-მეტეკი ხერხებით სირთული, ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების თავისებურებით და ინტონაციურად განვითარებულ პანის აქტიური მონაწილეობით, გამოირჩევიან გურული სიმღერები.

გურულბის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ მათი მრავალხმიანობა წარმოადგენს უნიკალს სავითო მუსიკალურ ფოლკლორის საგანძურში. გურულ სიმღერები ფოლკლორის, თავისი რეტექტორიკის მიხედვით. თვით ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაშიც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს: ეს განსაკუთრებული მტეკობა რტობს არც მარტო ფაქტურაში ან სიმღერების მუსიკალურ შინაარსში, არამედ მათი შესრულების თავისებურებაშიც.

გურული სახმინაო სიმღერა გვაოცებს ტექნიკურად მდიდარი, როდღ და მრავალფეროვანი მუსიკალური მასალით, რომელიც განვითარებულია პოლიფონიური საწყისის საფუძველზე, და ეს პოლი-

ფონია წარმოდგენილია მეტად რთულ კომპლექსებში ყველა კონტრამეტული ხერხით (იხ. ეს სოფელი საზოგადოდ).

გურული სიმღერის სიმღერების ერთ-ერთი თავისებურებაა, რომელიც უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, წარმოადგენს „კრიზანტულად“ წარმოდგენილ სექვიფორის ზეგთა ხმა. კრიზანტული საოცრებად მაკად ფარდებშია და, ყველა ფონოტიკის ხმის ტრიალით, ქმნის არსებითად ორნამენტული მახასიათებელ მრავალფეროვან ფორტის სიმღერის სიმსუქუნი და მისი რხევითი, როგორც ზომიერი, ისე სწრაფი მოძრაობის დროს. ამასთან ყოველივე ეს არ წარმოადგენს მარტო პარონიული ნოტებს ან მელიოდორ შემოკლებას, არამედ ორგანულად უკავშირდება დანარჩენ ხმებს და იტყვება ინდივიდუალურ თავისუფლებას ამა თუ იმ მუსიკალურ სახის საზღვრებში.

გურიანი კრიზანტული მიანიშნავს შესრულებითი ხელოვნების მაღალ საფეხურზე. კრიზანტულის მოქმედების სარგებლობის დიდის ბატონი, ხალხი მათ არ ივიწყებს და თხზავს სიმღერებს იმათ საფუძვლად. გურული მრავალხმიანი სიმღერების მეორე დამახასიათებელ თვისებად უნდა ჩათვალოს ხანის როლი, რომელიც ცხოველ მონაწილეობას იღებს მთელი სიმღერის მოძრაობაში.

ზოგჯერ სიმღერას ბანი იწყებს და იგი თვალზეა ერთ-ერთ წამყვან ხმად, რასაც არც ერთი ქართული ტომის სიმღერებში არა ყველგან („ხასმაგური“, „ინდი-მინდი“).

ეს სიმღერები სრულდება დიდ დაძაბულობით და ხშირად შეტევით, ყველა ხმა იტყვება აქტიურ მონაწილეობას სიმღერის დასრულებამდე. ყოველი მიმდევარი, გზას უხევეს რა შესრულების წინასწარ დაკანონებულ ხერხებს, ცილობას გამოავლინოს თავისი მაღალი ოსტატობა, ამით იქმნება პოლიფონიური ელემენტების ურთულესი კომპლექსები. მრავალხმიანი სიმღერებში თითქმის უგულებელყოფილია პარონიული ვერტიკალი. მონაწილე სამი სხვადასხვა ხმა ლინეარულ-პოლიფონიურ, პირიპრიტულ ურთიერთკავშირში იმყოფება. ფაქტურის ასეთი სირთულის გამო, ამ სიმღერებს ხშირად ორი ჯგუფი არსებობს (ერთი მეორის შენაცვლებით).

კრიზანტულით სრულდება უმეტესად მუზაგურული, მყურული, საგმირო, ისტორიული, შრომის სიმღერები. რაც შეეხება ლირიკულ, საბრძოლველ, სუფრული სიმღერებს — აქ კრიზანტული აღარ ვხვდებით, რაც არსებითად სკდვის სიმღერის ხასიათს; იგი ხდება მშვიდი და მელიოდორი. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეგრული მუსიკალური ფოლკლორი.

სტილია და ენების მიხედვით დიდდარ და მრავალფეროვან მეგრულ მუსიკალურ რეპერტუარში დიდი ავტორია აქვს დამოშობილი ლირიკული სიმღერებს. ლირიკა ძირითადად მეგრულ სასიმღერო შემოქმედებაში, რომელიც უშეაზრესად განისაზღვრება სახმანის სიმღერებით. მეგრული ლირიკული სიმღერებისათვის დამახასიათებელია პანგების დაკავშირება გარკვეულ პოეტურ ტექსტებთან, ამის გამო მეგრული სიმღერების მტკიარ-რტყული მხარე ლექსის მეტრთან მთლიან დამოკიდებულებაშია. შესრულების სტილი მშვიდი და თანაზომიერია.

მეორე ჯგუფს ეკუთვნის მხნე ვაკეკური, მოძიკა და დრამატიზირებული სიმღერები აქ შედის შრომის, მუზაგურული, მყურული, საცეკვაო სიმღერები, რომლებშიც ყველა სამი ხმა აქტიურად მოქმედებს და ქმნის პარონიული-პოლიფონიურ შეხამებას. თუ პირველ შემთხვევაში (ლირიკული სიმღერები) მელოდია მისივე პირველ ხმას, რომელსაც ემორილება ორი ქვევითა ხმა მეორე ჯგუფის სიმღერებში, ორი ქვევითა ხმა არ იმყოფება პირდაპირ დამოკიდებულებაში ზეგთა ხმასთან და ქმნის ნათლად განსუფილ მელიოდორ — ინტონაციურ კონტურებს. დიდრ და ნაშე ლირიკული სიმღერებისაგან განსხვავებით ამ კატეგორიის სიმღერები, დინამიკური და ემოციურად დაძაბულია. შესრულების სტილი ამბლდებულია.

საქიპოა აღინიშნოს აგრეთვე მეგრული სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ოთხობი, რასაც შემსრულებლებს აღეწევს თავისებური მეტრონომიკული მოხაზულობის და სხარტ ინტონაციური მომოქცევის გამოყენებით. ამ ჯგუფს ეკუთვნის სახეშარბი და საცეკვაო სიმღერები. მათი სუფიერული შინაარსი იძლევა მხიარულ დაკავშირებას, ხალხის, სრულდება ფხიზლად და გაცხივებულ ხასიათს ატარებს.

ფართო საზოგადოებრიობისათვის ქართული ხალხური საგუნდო კულტურის განსაცდელად პირველი პირველი ნაბიჯი ცნობილია ქართველმა მოღვაწემ ხარლამმა სავანელმა ვადაცმა. მან 1873 წელს ჩამოაყალიბა გუნდი და 1874 წლის 12 აპრილს (ძვ. სტ.) ქართული საგუნდო სიმღერების გამომწვევებისად და ფართო პოპულარული საგუნდო დიდი როლი ითამაშა. 1874 წლის 12 აპრილი ისტორიული თარიღად ქართული საგუნდო კულტურის განვითარების ისტორიაში. ამ დღეს ქართველ ხალხს დიდი ხნის ნატარა აუსრულდა — ქართული მუსიკის კონცერტმა ნათლად გამოამყვანა ერთგული ხალხური სიმღერების მაღალმატარული დონე და გააბათილა ეგრეთწოდებული „მადლი წრის“ წარმომადგენლების მერე გავრცელებული მცდარი აზრი, თითქმის ქართული მუსიკა, რომელიც ტრადიციულ და მხატვრულ ღირსებებს მოკლებული, ვერ შეძლებდა ფართო საზოგადოების განვითარების გემოვნების დაქაფოვებას.

მართალია, ხარლამმა სავანელის გუნდმა, უსახსრობის გამო, დიდხანს ვერ იარსება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან საბოლოოდ განამტკიცა აზრი, რომ ასეთი წარმოდგენა დიდი კულტურული საქმეა და აუცილებელია მისი მტკიცე ნიადაგზე დაყვება. ამგვარად ქართული გუნდის არსებობა ხალხის მოთხოვნილებად გადაიქცა და ხარლამმა სავანელსაც თავისი მიმდევრები გაუჩინა, რომელთაც ქართული მუსიკის დიდი მასშტაბი გაუწიეს.

უწინარეს ყოვლისა, მათ შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მშობლიური კულტურის ირვითი ენთუზიატი, ქართული ხალხური სიმღერის დიდი მოამბე ლალო აღინაშნული, რომელმაც 1885 წელს პირადი ინიციატივით თავი მოუყარა საუცხოველი ხალხურ მომღერლებს და ჩამოაყალიბა „ქართული ხორი“ წოდებული გუნდი, ამით მან გზა გაუკაფა ქართული საგუნდო კულტურის აღორძინებას და მის შემდგომ განვითარებას. ამ სასტიკად დიდ საქმეს დიდად შეუწყვეს ხელი ლალო აღინაშნულის თანამედროვე მოღვაწეებმა — პირველმა ქართველმა პროფესორულმა მუსიკოსებმა ფილიპემ ქორიძემ, მელიქოზმა ბალანჩივაძემ, ა. კარგარეთელმა, ანდრია ბუნაშვილმა, ივანე სარაჯიშვილმა, ზაქარია ჩხიკავაძემ და ჩემბა მომღერალმა, იტალიური საოპერო დასის მასხალოზმა ოსტე რატიშვილმა. უკანასკნელი იყო ლალო აღინაშნულის მიერ დაარსებული გუნდის პირველი ლტობარი, რომელმაც მსუფთავე მონაწილეობა მიიღო ქართული საგუნდო ხელოვნების განმტკიცების საქმეში.

ლალო აღინაშნულის გუნდმა პირველი კონცერტი 1886 წლის 15 ნოემბერს (ძვ. სტ.) მოაწყო. ქართულმა კონცერტმა მსმენელებზე დრმა შთაბეჭდილება მოახდინა და ფართო მასშტაბის და მოწინავე ინტელიგენციის მხრივ დიდი მოწონება დაიმსახურა. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ქართული პოეზიის კორიფეს დიდი ილიას მიერ გახუთ „ივრიაში“ გამოქვეყნებული ორი მოწინავე წერილი აღინაშნულის კორიფეს კონცერტის შესახებ, ქართული კონცერტის ილია ქვაბი-დიდიხთი ისინიების და დიდ მომავალს უქადას; ამასთან ირვითა ადლითა არკვეს ქართული ხალხური საგუნდო შემოქმედების დიდარ ბუნებას, მაღალ ტექნიკას და დრმა ენთუზიას, რაც მისივე წინასწარმეტყველური გამოთქმით, ქართული ეროვნული პროფესიული მუსიკის შექმნისა და განვითარების დიდ შესაძლებლობას იძლევა.

ყოველივე ამან სათანადო ნაყენი გამოიღო: ქართული საზოგადოების ერთსულფიანმა გამოხატობა, განსაკუთრებით, ილია ქვაბი-დიდის გამოხატობებმა, მის მიერ გუნდის პროგრამის მაღალმა შეფასებამ მეტად გააზრწევა როგორც ლ. აღინაშნული, ის ქართული გუნდის მტკიცე, მათ ირვაველ შემოქმედული ახალგაზრდა მუსიკოს-მოღვაწეწი, რომელიც უფრო გაცხივებულ ენერჯით გაინარგებს შემოხმა...

ქართული ხალხური მუსიკის ენთუზიატიზმა რიცხვი დლიით დღე იზრდებოდა, მაგრამ იმ დროს მათი საქმიანობა კერძო ხასიათს ატარებდა და პირად ინიციატივებზე იყო დამოკიდებული, რადგან სახელმწიფო არ იყო დაინტერესებული ამ საქმით. მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაში შეიქმნა ქართული საგუნდო კულტურის მშველერი ადამიანების აუცილებელი პირობები მაგრამ ეს საკითხი ცალკე წერილის სავანს წარმოადგენს.

მხატვრული კალკების ალფრედის კირა

ივანე სხირტლაძე

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილე

საქართველოს სსრ რესპუბლიკის სახვითი ხელოვნების მუშაკების ალბრედის ისეთი მძლავრი კერა გააჩნია, როგორცაა თბილისის სამხატვრო აკადემია.

აკადემიას ყოველწლიურად 40—50 მაღალკვალიფიციური ახალგაზრდა საკუთარილი ამთავრებს. მიმდინარე სასწავლო წელს აკადემია 39-მა ფერმწერმა, მოქანდაკემ, მხატვრულ-კერამიკოსმა და არქიტექტორმა დაამთავრა. ბევრმა მათგანმა სადიპლომო ნამუშევარი ფრიალზე დაიკვა. ყველა კურსდამთავრებული კულტურის სამინისტრომ სამუშაოდ გაგზავნა კულტურისა და ხელოვნების დაწესებულებებში. საპროექტო ორგანიზაციებსა და ფაბრიკ-ქარხნებში, სადაც ისინი წარმატებით იყენებენ აკადემიაში მიღებულ ცოდნას.

სამხატვრო აკადემიის ხელმძღვანელობა ხშირად ღებულობს წერილებს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა რაიონებიდან. ამ წერილებში შემოქმედებითი კოლექტივებისა და წარმოება-დაწესებულების ხელმძღვანელები მაღალ შეფასებას აძლევენ აკადემიაში ალბრედის მხატვრებსა და არქიტექტორებს.

სამხატვრო აკადემიაში ალბრედებმა უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით ისახელეს თავი უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებლების სტუდენტთა ნამუშევრების საკავშირო გამოფენებზე. მაგ. 1949 წელს კომპოზიტორს XI ყრილობის აღსანიშნავად მოსკოვში მოეწყო სტუდენტთა ნამუშევრების გამოფენა, რომელშიც სამშოთა კავშირის ყველა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი მონაწილეობდა. მათ შორის თბილისის სამხატვრო აკადემია. საუკეთესო ნამუშევრებს პრემიები მიენიჭა. თხზი პირველი პრემიებმა ორი პირველი პრემია თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა მიიღეს. თბილისელებსე ზედათ ამ გამოფენაზე ერთი მეორე და ერთი მესამე პრემია.

უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების 1953 წელს კურსდამთავრებულთა სადიპლომო ნამუშევრების გამოფენაზე მოსკოვში თბილისის სამხატვრო აკადემიიდან ჩამდინებ საუკეთესო ნამუშევარი იქნა გაგზავნილი. გამოფენაზე მიღებული ხუთი ნაწარმოებიდან სამი ამაგამა „მოძრავი გამოფენის“ ექსპონატებს შორისაა — კ. მახარაძის „სუფრაოვი და გარკათონი ალაგებში“, რ. ტუციანიძის „დასვენება“ და ნ. ცაგარელის — დეკორატივის ესკიზები ბალეტ „ღონე-კობახისათვის“, ხოლო ვ. თოთიბაძის „ახალ სამკობრის მიწაზე“ და ხანუტაშვილის „მხეთვანი ქართული მხატვრები“ გამოფენაში ამირეკაკაძის მხატვრთა ნაწარმოებების გამოფენაზე მოსკოვში.

ეს იმას მოწმობს, რომ აქ კარგადაა დაყენებული სასწავლო-ალბრედობითი და შემოქმედებითი მუშაობა, რომ ამ უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებლიდან გამოდის პროფესორული კოდის დაუფლებული, მოწინავე მსოფლმხედველობით აღზურვილი სპეციალისტები.

გასულ წელთან შედარებით, მიმდინარე სასწავლო წელს სამხატვრო აკადემიამ საგრძნობლად გააუმჯობესა მუშაობა. გაიწვია მოთხოვნა სტუდენტთა აკადემიური წარმატების შეფასების საკითხში. ამაღლდა საკლავო-სამეცნიერო და სასწავლო-მეთოდური მუშაობის ხარისხი. გაძლიერდა პოლიტმხედველობითი მუშაობა როგორც პროფესორ-მასწავლებელთა, ისე სტუდენტთა შორის. მაგრამ ამ მიღწევებთან ერთად ადგილი აქვს სერიოზულ ნაკლოვანებებს. რომლებიც ხელს უშლის აკადემიის როგორც სასწავლო პროცესს, ისე სამეცნიერო-საკლავო მუშაობას. ჩვენი ქვეყნის კანონიზირ და კულტურულ წინსვლასთან

ერთად, ლიერდება საშოთა ადამიანების სწრაფვა მეცნიერებისა და კულტურის მწვერვალების დაუფლებისაკენ, ფართოვდება ინტერესების სფერო, მიმდინარეობს ბრძოლა ცოდნის, ისტატუსის ვადრმაგებისათვის.

სამხატვრო აკადემიაში შესვლის მსურველთა რაოდენობა წლიდან წლამდე იზრდება. საქართველოს რომელი უთხობიდან არ მიიღიან აქ ახალგაზრდები! ის იმას მოწმობს, რომ ღილია ახალგაზრდობის სიყვარული სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგებისადმი, მაგრამ აკადემიაში მიღებული მხატვრული მომზადება ზოგჯერ არ ღვას ის სიმაღლეზე, რომელიც უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელში შესწავლას უნდა გააჩნდეს. მიიღიან რა პირდაპირი საშუალო სკოლებიდან. ბევრ ნიჭიერ ახალგაზრდას არ აქვს ელემენტარული ცოდნა სახვითი ხელოვნების დისციპლინებში, არ აქვს პრაქტიკული გამოცდილება, რის გამოც ისინი პირველსავე გამოცდებზე იჭრებიან. ეს, უწინარეს ყოვლისა, იმაზე ლაპარაკობს, რომ რესპუბლიკაში სათანადო სიმაღლეზე არ ღვას დაწესებუთი სამხატვრო განათლება. საქართველოში მხოლოდ ორი სამხატვრო სასწავლებელია: თბილისისა და სტალინისა. აფხაზეთის და აჭარის ცენტრებში, აგრეთვე საქართველოს სარაიონო ქალაქებში არა თუ სამხატვრო სასწავლებელი, ან ტექნიკური, სტუდენტუც კი არ არსებობს, ამიტომაც, რომ აკადემიაში მიღებულ სტუდენტთა ნაწილს პროგრამის გავლა უძნელდება.

ამ სიძნელის გადალახვის მხოლოდ იმ პირობით შეგებლბთ, თუ გაეხსნით სამხატვრო სასწავლებლებს და სასწავლებლებს რესპუბლიკის მსხვილ სასწავლო ცენტრებში: სოხუმსა, ბათუმსა, ქუთაისსა, კორსა, ფოთსა და სხვ ქალაქებში. სასურველია, აგრეთვე, თბილისში გაიხსნას ოთწლიანი სამხატვრო სკოლა, სადაც პირველდაწყებითი განალობის მიიღებენ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოვებული ბავშვები. საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ეს საკითხი უკვე დააყენა ზემდგომი ორგანოების წინაშე.

აკადემიაში მისაღები კონტინენტის უფრო მომზადების ხელს უშლის ის ვარემოება, რომ სახვითი ხელოვნების დისციპლინების სწავლება ჩვენ სკოლებში არ ღვას ჯეროვანი სიმაღლეზე. უმარავლეს შემთხვევაში ზატვას ასწავლიან არასპეციალისტები, რომლებიც ძალიან შორს ღვანან ამ საქმისაგან. უმაღლესი სამხატვრო განალობის მიღებისათვის საშუალო ცოდნის მხატვრთა მომზადებას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მართალია, მიმდინარე წელს საქართველოს კულტურის სამინისტრომ საშუალო სკოლებში ზატვა-ზატვის მასწავლებლად დაგზავნა ოცდამეექვსი სპეციალისტი, რომლებიც თბილისის სამხატვრო აკადემია და სამხატვრო ტექნიკური დამთავრებს, მაგრამ ეს სრულდბთ არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ საშუალო სკოლებში ბავშვთა მხატვრული ალბრედის საქმე სთანადო სიმაღლეზე დაგვყენიო.

მხატვართა კადრების აღზრდის საქმე რომ გაუმჯობესდეს, საჭიროა ამოიზივებინას ნაკლოვანებები თვით აკადემიის მუშაობაში. საფუძვლიან გადამწვევებს და შევსებას მოითხოვს აკადემიის სასწავლო გეგმები და პროგრამები, რადგან მათი ნაწილი შედგენილია და მამტიკებულია 4 — 5 წლის წინათ. იმის გამო, რომ აკადემიას დღემდე არ გაჩნია სათანადო სახსრები, ჯერ კიდევ არ არის წესრიგში მოყვანილი მეთოდური ფონდი, რომელიც წარმოადგენს სტუდენტთა, ასინარტის და პროფესორ-მასწავლებელთა სასწავლო-მეთოდური და სამეცნიერო გამოცდილების გამოზადებას.

ჯერ კიდევ ხშირია სტუდენტთა მიერ დისციპლინის დარღვევა და ლეკციების გაცენა. სათანადოდ დაყენებული არ არის კომპო-

ზოგის სწავლება. დაბალ დონეზე დგას კათედრებზე სასწავლო-მეთოდური საკითხების დამუშავება კომპოზიციაში, რაც უარყოფით გავლენას ახდენს სტუდენტთა საბაზო დონის ნამუშევრების ხარისხზე. მიუღწეველ რიგ სასწავლო და ზოგადი განათლების დისციპლინებში აკადემიის არ აქვს სახელმძღვანელოები და დამხმარე ლიტერატურა; მიუხედავად ამისა, აკადემიის წამყვანი მეცნიერულ ძალები მიზილიზებული არ არიან ამ პრობლემის გადასაწყვეტად. ქანდაკების და კერამიკის კათედრების გარდა საკლდეო-სამეცნიერო მუშაობა აკადემიაში სწორად არ არის დაგეგმილი. სამეცნიერო თემატიკა ძირითადად წარმართული არ არის იქითკენ, რომ შექმნას სახელმძღვანელოები და დამხმარე სასწავლო-მეთოდური ლიტერატურა. უამისოდ კი შექმნილია სასწავლო-მეთოდური მუშაობის გამოცდილების განვითარება და მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების მომზადება. სამეცნიერო თემატიკა არც სამხატვრო სასწავლებლებისათვის ითვალისწინებს სასწავლო-მეთოდური ხასიათის ლიტერატურის შექმნას.

სრულიად არადამაკმაყოფილებლად არის დაყენებული ასპირანტების მომზადების საქმე. უკანასკნელ დრომდე ასპირანტურაში დებულობდნენ ისეთ პირებსაც, რომელთაც სათანადო მომზადება და მინიმუმები არ გააჩნდათ და რომლებიც გაირიცხნენ ასპირანტურის დამთავრებამდე.

ხშირია ასპირანტებისათვის თემებისა და ხელმძღვანელის შეცვლის შემთხვევები. მოუწესრიგებელია ასპირანტთა მეცადინეობა ცხრილის მიხედვით. მათთან პროფესორ-მასწავლებელთა შესხვედრა შემთხვევით ხასიათს ატარებს. ის ფაქტი, რომ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში დისტრეატიის დავით არც ერთ კაცს არ დაუმთავრებია ასპირანტურა, მოწმობს იმას, რომ აკადემიის ხელმძღვანელობა და პროფესორ-მასწავლებლები მთელი პასუხისმგებლობით არ ეკიდებიან ახალგაზრდა მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების მომზადებას.

სერიოზული ნაკლოვანებები აქვს სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოებისა და სამეცნიერო წრეების მუშაობას. 1952 წლიდან დღემდე სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოებამ მხოლოდ ერთი სამეცნიერო კონფერენცია მოაწყო.

გაუმჯობესებას მოითხოვს პოლიტ-აღმშრდელლობით მუშაობა აკადემიის პროფესორ-მასწავლებელთა და სტუდენტთა შორის. აკადემიის დირექცია, პარტიული, კომკავშირული და პროფკავშირული ორგანიზაციები ჯერ კიდევ საკმაოდ არ მუშაობენ სტუდენტთა შორის სასწავლო დისციპლინის განმტკიცებისათვის; მათ უფრო მეტად უნდა იზრძოდნენ სამეცნიერო-საკლდეო მუშაობაში და სასწავლო პროცესში არსებული ნაკლოვანებების აღმოსაფხვრელად. სამხატვრო აკადემიაში სწავლის ნორმალურ მსვლელობას საგრძობად უშლის ხელს ის ვარგებობა, რომ აკადემია საკმაოდ არ მზადდება ისეთი სასწავლო მასალის, როგორცაა საუბრები, ქაღალდი, ტილო, თამაშური და სხვ. ამ საკითხში აკადემიას მეტი დახმარება უნდა აღმოუჩინოს კულტურის სამინისტროს მიმართავების განყოფილებამ.

სასწავლო-სამეცნიერო მუშაობაში ერთ-ერთი ხელისშემშლელი ვარგებობა აკადემიის შენობის სიფეროვეა. აკადემია სამუშაო და სამეცადინო ოთახების ფართობის დიდ ნაკლებობას განიცდის. ამის გამო მთელი რიგი საჭირო ღონისძიებანი ვერ ხორციელდება.

სამხატვრო აკადემიის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი შედეგების მოპოვება შეუძლია, რადგან მისი პედაგოგიური პერსონალი მაღალკვალიფიციური მეცნიერული კადრებით არის დაკომპლექტებული. საჭიროა უფრო მეტი ინტენსიური, გაღრმავებული და სისტემატური მუშაობა იმ ხარვეზების შესახებაც, რომლებიც ასე მტკივნეულია დღეს აკადემიისათვის.

აკადემიამ ყურადღება უნდა გამახვილოს ახალგაზრდა სამეცნიერო ძალების აღზრდაზე. სპეციალურ დისკოლინებში მომუშავე მეცნიერ მუშაკთა კვალიფიკაციის ამაღლებაზე. ამგვარად ამ მეტად სერიოზულ უბანს აკადემიაში ვერგონი ყურადღება ამ ეტევა. მაღალკვალიფიციური სპეციალისტების მომზადება საზეით ხელოვნების ყველა დარგში ერთ-ერთი დიდად მნიშვნელოვანი საქმეა.

სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს მხატვართა კადრების გაყოფენების საკითხს. მხატვრებს, რომლებმაც უმაღლესი შეფასებით დაამთავრეს სახმატვრო აკადემია, მხატვართა კავშირმა მუშაობის სათანადო პირობები უნდა შეუქმნას, პირველ რიგში. უზრუნველყოს სახელოსნოებით ის ახალგაზრდები, რომლებმაც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი ნიუთა და შრომის დიდი უნარი.



თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტების მეცადინეობა სახელოსნოში.



რევისორი სერგო კველიძე. ნახატი შ. ცხადაძისა

სოხუმის თეატრის ბასტროლები

შალვა ბუაჩიძე



სოხუმის თეატრის იდუარ-შემოქმედებით ზრდის ახალი დამატურება იყო მისი გასტროლები თბილისში 1954 წლის ივლისში. უცანასკნელი ხუთი წლის მანძილზე ეს თეატრი მესამედ ჩამოვიდა რესპუბლიკის დედაქალაქში. გასტროლებმა გვიჩვენეს, რომ სოხუმის თეატრის კოლექტივი მრავალ ნიჭიერ აქტიორს აერთიანებს. თეატრის საპირი უნერგიასა და მონადიმებს იჩენს იდუარ-მხატვრულად გამართული თანამედროვე რეპერტუარის შესაქმნელად. დასავსებელია მისი მისწრაფება დამოუკიდებელი მუშაობისაკენ ისეთ პიესებზე, რომლებიც ჯერ აპრობირებული არ არიან დედაქალაქის სცენაზე.

მრავალი წლის მანძილზე სოხუმის თეატრს ხელმძღვანელობდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სერგო კველიძე. მისი ზრუნვის შედეგად კოლექტივში გაჩნტიკა და რუსული მოწინავე თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებზე დამყარებული შემოქმედებითი დისციპლინა. მ. გორკის, ა. ოსტროვსკის პიესები, საბჭოთა დრამატურგების საუკეთესო ნაწარმოებები შეადგენენ თეატრის რეპერტუარის საფუძველს.

გასტროლების პერიოდში სოხუმის თეატრმა გვიჩვენა რვა საექსტალო: მ. გრეგორიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ს. კლავდიუსის „დღესასწაული საერულადი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, გ. მინკოს „გვარის ნუ დავასაბუღებო“, პუს. მუხთაროვის „აღანის ოჯახი“, ნაზიმ ჰიქმეთის „ლეგენდა

სიყვარულზე“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ დოქტორის და დენერის „ღონ სეზარ დე-ზანი“.

თბილისელი მაცურებელი ინტერესით შეხვდა სოხუმის თეატრის სექტაკლებს. მცენერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებმა, პედაგოგებმა, სტუდენტებმა, თბილისის საწარმოების მუშებმა, რომლებიც დაესწრნენ თეატრის დადგმებს, დაღვივდად შეაფასეს ისინი, განსაკუთრებულ წარმატებაზე და „ლეგენდას სიყვარულზე“ (დადგმა ს. კელიძისა). სექტაკლის ღრმსა ის არის, რომ რევისორი ღრმად ჩასწვდა ავტორის შთანთქმის, ამ პოეტური პიესის სახეთა ორიგინალურ აღნაგობას, რის შედეგადაც მიუღმა სექტაკლმა ერთიანი, მწყობრივად აღმოაჩინა მილი. შეიქმნა მტიკიე ანსამბლი, წარმოდგენის ცალკე ნაწილებს შორის დაეყარა პარმონია. პიესა და წარმოდგენა თუმცა ზღაპრულ ამავს გადმოგვიცემენ, მაგრამ ნაწარმოების ფილოსოფიური აზრი მხატვრულად იმდენად ხელშესახებად არის ჩამოქონილი სექტაკლში, რომ მაცურებელი ბოლომდე დაძაბული ინტერესით ადევნებს მას თვალყურს. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვით სექტაკლის მთავარი როლების შემსრულებლებს ი. დონაურს, ს. ყანაელს, ზ. ლუფრაქსს, ი. კალანდაძეს, ს. გამრეკელს, ნ. მიქაშვიტს, გ. რვეაზიშვილს, ფ შედანიას.

ლევინდარული არზნის დელოფის მემკმენ ბანუს როლი: მდღვარმა სპიტრატურულმა მასალამ, ამავე დროს ამ როლის შემსრულებლის ირინე დონაურის ნიჭმა და ხელოვნებამ უაღრესად საინტერესო გახადეს მემკმენს ზედი ჩვენი მაცურებულსათვის. ჩვენს წინაშე თითქმის ერთ მთლიან ხასიათში იხსნება სისასტიკისა და ქალური სინაზის, ეგოისტური პატივმოყვარეობისა და გმირული თავდადების, სიძულვილისა და უანგარო სიყვარულის რთული კვანძი.

მსახიობი თამაშობს უზარალოდ, არასად არ მიმართავს ყოფიის გარკვეულ დახასიათებას; იგი მოხერხებულად ხაზს უსვამს თავისი გმირის ხასიათის არა მარტო ზნელ მხარეებს, არამედ იმ ნათელ ნიშნებსაც, რომლებიც ჩამარხულია მის მგზნებარე გულში და რომლებმაც იგი ეოსდებ უწყველო გმირობამდე მივიყვანეს. მემკმენ ბანუს სულეერი მოძრაობის კონტრასტები, ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა ისტატურად არის გადმოცემული ი. დონაურის მიერ.

თქმა იმისა, რომ მსახიობი სალომე ყანაელი გატაცებით თამაშობს შირინის როლს და გვიხატავს ამ პოეტური ქმნილების შთაგონებულ პორტრეტს, საცარისი არაა იმ ნათელი შთაბეჭდილების გადმოსაცემად, რასაც ამ ნიჭიერი მსახიობის შესრულება იწვევს.

ს. ყანაელი თანამედროვე ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი უაღრესად თვისებური და ფრიად საყურადღებო ძალაა. ძირითადად მისი შემოქმედება ლირიკული ხასიათისაა. ს. ყანაელის გულწრფელად გადმოცემას თავისი გმირების გრძნობათა მიწოდების, დიდი მამოხლეკობა და საუბოთა გრძნობა ჩაკსოვილი შირინის სახეშიც, ს. ყანაელი შირინის როლში თავიდანვე მატარებელია დიდი ცხოველმყოფელი ძალისა. ამ მშვენიერი ასულის უძირი სიყვარულს შეუძლია მითების დამტრა, და ავი დევგმირად აქცია კიდეც ამ სექტაკმა ტრფულმა ჭეჭბუკი ფერხად, რომელიც შირინის მისაბოვებლად რკინის მთასაც კი არ შეუშინდა და ასფეთიანი ურთია აუღმკრდს უნგრებს მას.

ფერხადთან შეხედრის სცენებში შირინი-ყანაელი აღსავსეა მზურაფელ სწავარული საოცრებო ზედნაირობისაკენ, გამთხარია განუზომელი სინაზისის შუქით. შირინი-ყანაელი ჩვენს თვალწინ იზრდება. იგი ჯერ მგზნებარე და დაუდგრომელია, ხოლო წინა კამ ნაზ ყვავილას მისვლენა ცხოვრების სუსხი უფრო თვშეკავებული და მომომენი ხდება. მაგრამ მას მინებ სწვამს, რომ სიყვარული გაიმართვება. ამ იმდელი შორდება იგი ხელმეორედ ფერხადს, რათა ეღოსოს, შეძობლება დაუსრულდეს, მის დაბრუნებას. შირინი-ყანაელი უეტრად მოიპოვა ძალა და მხტაკიე, თუმცა იგი ისეთივე ნაზ, მიმოხდედ და მგრძნობარე ასულად დარჩა, როგორც სექტაკლის დასაწყისში იყო.

ქუმარიტი ხელოვნების ზეგავლენის ძალა წუთებით არ განიზომება. თვალსაჩინო მხატვრული სახეები დიდხანს რჩებიან მკითხველისა თუ მკურნალის მხსნიერებაში. დაეშვა ფარდა, მკურნალები დასტოვებს თეატრის დარბაზს, მაგრამ შირინის სახე ასეთი გულწრფელობით გამოძერწილი სალომე ყანჩელის მიერ, მას თან გაჰყვება...

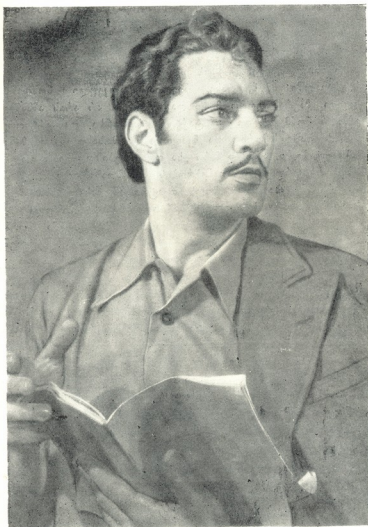
დიდებული პუშკინი აყენებდა კითხვას და თითონვე უპასუხებდა: „რა ვითარდება ტრაგედიაში? რა არის მისი მიზანი? ადამიანი და ხალხი. ადამიანის ბედი, ხალხის ბედით“. დიდი პოეტის ეს უცდავი სიტყვები გამოდგება გასაღებად ფერხადის სახის განსისათვის. ფერხადი ნამწვილად ტრაგიკული ფიგურაა. თავისი ბედი მან ხალხის ბედს დაუკავშირა. მან უარი სთქვა პირად ბედნიერებაზე. შირინთან დაბრუნებაზე, რადგან მისი მშობლიური ხალხი უბედურებას განიცდის, უწყლობით იღუპება და გადაწყვიტა მოუპოვოს ხალხს ეს მაცოცხლებელი ძალა. მისი მიზანი ზ. ლავრეაძემ ძირითადად შესწლო მის წინაშე მდგარი სიმწვლეების გაღალატება. ის თამაშობს მგზნებარედ, გულწრფელად გატაცებით. მან ადამიანური სითხოვი და მიმწოდებლობით შეამკო ფერხადის სახე. უფრო ნაკლებია მის გმირში პოეტური აღმავრენა. როგორც შირინის სატრფოს, მას აკლია ლირიულობა და სიბოთ.

ხალხსადმი სიყვარულით შთაგონებული ნაზიმ ჰქმნის პიესა „ლევენდა სიყვარულზე“ სწორად წაკითხა სოხუმის თეატრმა. სპექტაკლი გამსჭვალულია ღრმა რწმუნით იმ ადამიანების გამარჯვებისადმი, რომლებიც არ ზოგავენ თავის სიცოცხლეს ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლაში.

სოხუმის თეატრის სპექტაკლი „უდანამაშოლო დამნაშავენი“ მოწმობს, თუ რა სიყვარულით მუშაობს ეს კოლექტივი რუსული კლასიკური დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშთა სცენურ ხორც-შესხმაზე. ცნობილია, რომ ა. ოსტროვსკის „უდანამაშოლო დამნაშავენი“ მეტად მკაფიოდაა ნაჩვენები სულით მდებალი ადამიანები,



მსახიობი სალომე ყანჩელი მედვას როლში (ს. კლდიაშვილის — „დღესასწაული საკრეულში“)



მსახიობი თეატრში თენგიზ სინაურაძის როლში (ე. ბუაჩიძის — „ჰეკატონი ქალიშვილები“)

მათი სისაბაგლე დრამატურგი დაუზოგავად ამხილებს მისი თანამედროვე საზოგადოებრივი წყობილების სიმახინჯეს. სწორედ ამასი დანიხა რეჟისორმა ს. ქედიძემ ოსტროვსკის პიესის თავისებურება და ამაზე აკო მწვევე და ცოცხალი მოქმედება.

ამ სპექტაკლის მნიშვნელოვანი ღრისება ის არის, რომ შემსრულებლები ღრმად ჩაწვდნენ თავიანთი გმირების შინაგან სამყაროს. უბრალოდ და ნათლად აქვს მოხაზული კერძინისას სახე ი. დონაურს. მის თამაშში მკაფიოდ ღვრის დღის ინსტანტი, რომელიც სულ უფრო და უფრო იზრდება.

კორინიანას სახე სატირული საღებავებით აქვს შეფერადებული ს. ყანჩელს. ამან კიდევ უფრო რელიეფური გახადა კორინიანას ფუქსავატური, შურიანი ხასიათი, მისი სულმადლობა.

მოსაწონი გულწრფელობით გვისურათებს ნუნაშვილს ახალგაზრდა მსახიობი გ. რევაზიშვილი. ყურადღებას იპყრობენ დაკვირვებელი თამაშით ს. გამრეკელი (მუროვი), ა. მარტაქელიძე (დუდუკინი), მ. გაჩეიძე (შემა), თ. კობერიძე (მილოვზოროვი), თ. ოქროპირიძე (გალჩიხა).

ჩვენს წარსულში, ქართული კულტურის ისტორიაში არის სახელები, რომელთა მსწვრტვაც კი სიამაყის გრძობით ავსებს ჩვენს გულს. ასეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელიც. ამიტომ გასაკებია ის ცხოველი ინტერესი, რომლითაც თბილისელი მკურნალები შეხვდა დიდი პოეტის სახის სცენურად გაცოცხლების რთულ ამოცანას, რაც სოხუმის თეატრმა იყისრა.

ისეთი სპექტაკლის წარმატება, როგორც „ბარათაშვილი“, ბევრად არის დამოკიდებული მთავარი როლის შემსრულებლის წარმატებაზე. ეს ხომ არსებითად ერთი გმირის ნაწარმოებია; აქ ყველაფერი ცენტრალური სახის გახსნას ემორჩილება, ყველაფერი ამ სახეს ემსახურება.

დიდ პოეტს წარმოგვიჩინებს მსახიობი ზ. ლავრეაძე. მკურნალები სარგული შეხვედრა მასთან ერთობლივ იტვი ხასიათდება. ბარათაშვილის სკოლის ამხანაგის, მისი დაახლოებული



ირინე დონაური მეჰენე ბანუს როლში (ნაზი მჰემეთის —
„ლევენა სიყვარულზე“)

მეგობრის, შემდეგში ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი ყუდიანის მოგონებიდან ჩვენ ვიცით, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო პატარა, ტანდაბალი ახალგაზრდა, სქუნაზე კი ვევა ვაყაყი გამოჩნდა. შემდეგში, როცა მსახიობი თანდათან ააშკარაებს ბარათაშვილის ხასიათის ნიშნებს — მის მგზნებარ ტემპერამენტს, ლირიზმს, სევდას, შინაგან დაძაბულობას, მწვევე ენამაზებობას, მყურებელი უკვე ნდობით იმსჯელება აქტიორისადმი.

ზ. ლავრაძე გზებით, ემოციურად ატარებს მრავალ სცენას, მისი ბარათაშვილი გამოირჩევა გულწრფელობით, ხასიათის სიმტკიცით, უბრალოებით. მაგრამ მასში ნაკლებად იგრძნობა ნაზი, პოეტური ბუნება, სულის რომანტიკული აღმზფერვა.

მსახიობი თავის მუშაობას ამ როლზე დასრულებულად ნუ ჩასთვლის. შემდგომი ზრუნვა შექმნილი სახის საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის კიდევ ბევრ შემოქმედებითს სინარულს მოუტანს მისაც და მაყურებელსაც.

ს. ყანჩელმა ეკატერინე ჭაჭავაძის როლი იგრძნო თავისი ნიჭის შესაბამისი ნიშნები და ღრმა ლირიკული მღვდვარებით ააგო ეს სახე.

სოხუმის თეატრში მუშაობს ახალგაზრდა რეჟისორი გურამ პატარია. მის მიერ საინტერესოდ დადგმულ სპექტაკლში „დონ სეზარ დე-ბაზანი“ მიმზიდველად გამოჩნდა ორი ახალგაზრდა მსახიობი — თ. კობერიძე და ვ. ნეფარიძე. კობერიძე დონ სეზა-

რის როლს ასრულებს. მას სასიამოვნო სცენური გარეგნობა და კარგი შემოქმედებითი მონაცემები აქვს. მსახიობს ჩინებულად უპირატეს თავი, თამაშობს თავისუფლად, ძალდატანებლად, მისი რბილი ტემპრის ხმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს აქტიორის მიმზიდველობას.

ვ. ნეფარიძეს დიდი შემოქმედებითი ენერჯია შეაქვს ტურის მოცეკვე ქალის მარიტანას როლში, რათა წარმოგვიდგინოს თავისი გმირი გულუბრყვილო, ჰაეროვან, გრაციოზულ არსებად. მსახიობს ჰყოფნის გამომსახველობითი საშუალებანი სიმართლით გადმოგვეცეს თავისი გმირის განწყობილება.

სოხუმის თეატრი მონდომებით მუშაობს მომხმ სახლთა დრამატურების ნიმუშთა სცენურად განხორციელებაზე. მოსაწონია, რომ მის რეპერტუარში მკვიდრი ადგილი მოიპოვა თურქმენი ავტორის ჰუსეინ მუხთაროვის პისამ „ალანის ოჯახი“. სპექტაკლი კარგად არის შეკრული და გამოირჩევა აქტიორული ანსამბლით: ვ. ნინიძე (ალანი), ა. მაგარკველიძე (ზაიონა), ს. გამრეკელი (ათა), ა. ჯანაშვილი (ბიკე), ნ. ყუდიანი (იბეგული), გ. რევაზიშვილი (ყურბანი), ი. კალანდანი (ალთი), თ. ბოლქვაძე (ზინაიდა).

კარგი რეჟისორული გამოგონებლობით არის დადგმული სპექტაკლები „დღესასწაული საკრულაში“ (რეჟისორი ლ. გუდია) და „მეცრი ქალიშვილი“ (ს. ქუციანი). ამ სპექტაკლებში თავი იჩინა მსახიობების ტ. ხორავა და გ. ფოჩხუას კომედიურმა ნიშმა.

სოხუმის თეატრის სავასტროლო რეპერტუარში ყველაზე სუსტი აღმოჩნდა სპექტაკლი „გვარს ნუ დავასახლებთ“. მკვეთრი, გაბედული სატრული ფერებით დაწერილმა პისამ ვერ ჰპოვა სოხუმის თეატრში ღირსული განსახიერება. თეატრმა ვერ მოუტანა ზუსტი დახასიათება იმ ადამიანებს, რომელთაც სურთ საბჭოთა სინამდვილის პირობებში ძველებურად იცხოვრონ.

პისის სამი მთავარი სატრული პერსონაჟიდან სპექტაკლში რეჟისორს გამოუვიდა მხოლოდ ერთი — პოგმა (ს. ყანჩელი). დარკარვა დინა მინაილოვანა (ი. დონაური) და კარპო კარპოვიჩი (ნ. მიქაშვილი). ჩვენ აღარავფერს ვამბობთ პისის დადებითი გმირების შესახებ. მათ წარმოსახვითი თეატრი ვერ გასცოლდა სტემატიზმს.

სპექტაკლში არის, რასაკვირველია, ცალკეული მოხდენილი ადგილები. მაგრამ უფრო მეტი დაკარგულია. არ არის ანსამბლი, საჭირო შემოქმედებითი კონტაქტი რეჟისორსა და აქტიორებს შორის. სცენაზე სწორად და მკაფიოდ წარმოსახულია ვ. მიწოს არა მთელი პისა, არამედ მისი ესა თუ ის ეპიზოდები. ამით უნდა აგესნათ მხატვრული არათანაბრობის ის შთაბეჭდილება, რომელიც თან მიტყვება მაყურებელს თეატრიდან გასვლისას.

სოხუმელთა სავასტროლო სპექტაკლებს სერიოზული ტექნიკური ნაკლი ახასიათებდა. ზოგიერთი წარმოდგენა დღენდ მივიღდა, გრძელი იყო ანტრაქტები. სპექტაკლში „ლევენა სიყვარულზე“ ორქესტრი იმდენად ხმაურობდა, რომ ზოგჯერ სიტყვები ვერ აღწევდა მაყურებელსაც.

მიუხედავად ცალკეული ნაკლისა, სოხუმის თეატრის გასტრულეგმა პროფესიულ დონეზე ჩაიარა. თბილისელი მაყურებელი ერთხელ კიდევ დარწმუნდა, რომ სოხუმის ქართულ სახელმწიფო თეატრში ნიჭიერი, მრავალფეროვანი, ძლიერი აქტიორები და საინტერესო რეჟისორები მუშაობენ. თეატრს არ ესტაბროება შედეგადად მისი „პერიფერელობის“ გამო. სოხუმელთა ნაშუქმე ვარი შეიძლება შეეფასოსთ თეატრალური ხელოვნების კანონების მთელი სიმაკვრით.





ა. კ. ჩხოვი

ა. კ. ჩხოვი ქართულ სენაზი

მაღალი ჩხვი



ერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე საქართველოში დღი ბოლშევიზმით სარგებლობდა ა. კ. ჩხოვის შემოქმედება.

ა. კ. ჩხოვის პირველი დრამატული ნაწარმოები, რომელიც ქართულ სენაზე წარმოადგინეს, იყო „დათვი“. ეს პიესა ქართულად გადმოკეთდა პოეტმა გრ. ვოლსკიმ (ფშვიფარიძემ) 1889 წელს და ამავე წლის 18 ივლისს წარმოადგინა ქართულმა დრამატულმა დასმა. 1891 წლის 15 სექტემბერს თეატრალური სეზონის გახსნისას, ვ. აბაშიძის და მ. საფარის მონაწილეობით წარმოდგენილი იქნა კვლავ „დათვი“. ვაზ. „ივერია“ აღნიშნავდა: „ვოლსკიმმა „დათვი“ მზიარულად ჩააიარა. საზოგადოებამ ძალიან ბეერი იხარხარა და ვგონებ, ეს ვოლსკი დიხანს თავსაც არ მოაწყენს მაყურებელს“. 1892 წლის 17 აპრილს იგივე ვოლსკი, ვ. აბაშიძის მონაწილეობით, წარმოდგენილი იქნა არტიტ-მომღერალ კ. ს. ივერიელის მიერ ქართულ ენაზე გამართული საოპერო და დრამატული საღამოს მესამე განყოფილებაში. 1893 წლის 3 ნოემბერს, ვ. აბაშიძის მონაწილეობით, კვლავ დადგეს „არაერთგზის ნათამაშევი ვოლსკი „დათვი“. 1899 წლის 29 აპრილს ა. ადამიძის თაოსნობით ნიკიტინის ცირკში სენის მოყვარებმა კვლავ განასახიერეს ეს ვოლსკი. გამართულა „ივერიის“ რეცენზენტის ვარაუდი — „დათვი“ შერჩა ქართული თეატრის სენას.

1890 წლის 30 ოქტომბრის ქართული თეატრის არტიტებმა ვ. აბაშიძის საპენსიოდ, დადგეს ა. კ. ჩხოვის პირველი დიდი დრამატული ნაწარმოები „ივანოვი“, რომელიც გადმოაქართულა

მ. ნასიძემ და უწოდა „მსხვერპლი უხასიათობის“ ანუ „ნიკო ჯამბარაშვილი“.

ეს პიესა კვლავ წარმოადგინეს 1903 წლის 26 იანვარს ვ. გუნიას, ვ. აბაშიძის, ვ. გამყრელიძის, ე. ჩერქეზიშვილის, ო. ლევტაის მონაწილეობით. ვაზ. „ივერია“ განიხილავდა რა სექტაკულს, აღნიშნავდა: „„მსხვერპლი უხასიათობის“, რომელიც ცერას წარმოადგინეს, კარგად არის გამოკეთებული ქართულად. პიესა მშვენიერად ხატავს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა გმირებს. ყველა ტიპები ზედმიწევნით არიან დახასიათებული და ყოველი მათგანის სულიერი მდგომარეობა გამოაშკარავებულია პიესაში“.

1903 წელს ს. რ. დ-ის მიერ (ფსევდონიმა) ქართულ ენაზე ითარგმნა ა. კ. ჩხოვის „ძია ვინა“.

1903 წლით არის დათარიღებული ჩხოვის პიესის „მაღალი ტრაგიკოსის“ თარგმანიც.

1905 წელს ს. ციციშვილმა თარგმნა ჩხოვის „ალუბლის ბაღი“. 1908 წელს ეს პიესა გადმოკეთებული იქნა ქართულად და ამავე წლის 21 სექტემბერს დაიდგა სენაზე ქუთაისის დრამატული დასის მიერ „სახლინის“ სახელწოდებით. 1909 წლის 21 იანვარს ეს პიესა დადგა თბილისის ქართულმა დრამატულმა დასმა.

1910 წლის 21 თებერვალს ვლ. ალექსი-მესხიშვილის საბუნეფოსოდ დაიდგა პიესად გადკეთებული ა. კ. ჩხოვის მოთხრობა „შვიდ ბერი“ (თარგმანი გუთუფნოდ თვით მობერევისეს).

ჯერ კიდევ 1895 წელს პოეტმა გრ. ვოლსკიმ გადააკეთა ჩხოვის „ხელის თოვა“ სახელწოდებით „ღმერთმა შეგაბეროსთ“.

1914 წელს ეს პიესა გადმოაქართულა მსახიობმა ი. ზარდალიშვილმა და უწოდა „ხოსიას ღელე“. ამ სახელწოდებით იქნა იგი წარმოდგენილი ამავე წლის 7 აგვისტოს.

დაახლოებით ამავე პერიოდს მიეკუთვნება „სამი დის“ ქართული თარგმანიც.

მ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები ოზრდებთან ა. კ. ჩხოვის ნაწარმოებებზე სარევისორო ფაკულტეტის სტუდენტები საკურსო სექტაკულებისათვის ხშირად იღებენ ჩხოვის დრამატულ ნაწარმოებებს.

1947 წელს სარევისორო ფაკულტეტის სტუდენტმა, ამჟამად რუსთაველის სახელობის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორმა ა. დგალიშვილმა საკურსო სექტაკლად ინსტიტუტის სენაზე დადგა ა. კ. ჩხოვის „ხელის თოვა“ (აქ. ბელაშვილის თარგმანით). 1952 წლის 28 დეკემბერს სარევისორო ფაკულტეტის სტუდენტმა და აბაშიძემ საკურსო სექტაკლად კვლავ „ხელის თოვა“ დადგა.

ამავე დღეს ვ. სარიმელიძის მიერ წარმოდგენილი იქნა „ჯაღოქარი“ (ა. ჩხოვის ამავე სახელწოდების ნოველის ინსცენირება — თარგმანი დ. ყურთაშვილსა). ამავე დროს დასადგმულად მზადდებოდა „დათვი“. ამაჟამად, ერისა და იმავე დროს სამი სტუდენტი მუშაობდა ა. კ. ჩხოვის სამ ნაწარმოებზე. 1953 წლის 18 დეკემბერს სარევისორო ფაკულტეტის სტუდენტების — ო. გურგენიძისა და ვ. ფაშულას მიერ საკურსო სექტაკლად წარმოდგენილი იქნა „შარა გზაზე“ (თარგმანი მ. ჩხვიძისა). თეატრალური ინსტიტუტის რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ა. კ. ჩხოვის ნაწარმოებებს. მაგარამ, სამწუხაროდ, ამაჟამად ვერ ვიტყვი ქართული საბჭოთა თეატრის შესახებ, რომელიც უკერძოობით ვალშია ა. ჩხოვის დრამატურის შესახებ.

ჩვენს ბელადებს — ლენინს და სტალინს არერთიხელ მიუზარათვით ა. კ. ჩხოვის ნაწარმოებებისათვის და არაერთხელ გამოუყენებიათ მისი სახელი იფერ-პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა გასადაცულებლად, მივიტაკულობს და კონსერვატორობის წინააღმდეგე საბრძოლველად.

დღეს, როდესაც ქართული საბჭოთა თეატრის კულტურამ განიერთარების მაღალ დონეს მიაღწია, კიდევ უფრო გაიზარდა ინტერესი და სიყვარული ჩხოვის მემკვიდრეობისადმი. საქართველოში დიდი ტრაიკით გამოიღის მისი მოთხრობები, დრამატული ნაწარმოებები, წიგნები.

50 წელმა განვლო ა. კ. ჩხოვის გარდაცვალებიდან. მისი ნაწარმოებები ვეგზმარებთან ვაწვინთ ახალი საზოგადოება, ის ღამაზი, ბღმდერი ცხოვრება, რომელიც ჩხოვის დროის საზოგადოების მოწინავე ადამიანების ოცნებას წარმოადგენდა.

„გ ზ ა მ ო მ ა ვ ლ ი ს ა“

რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ახალი სპექტაკლი

დაიდა ხანია გულის ირკვიოსა
გარდუწვევითა ბედი ქართლისა!



ნებლიდ გვახსენდება დიდი ქართველი პოეტის ნ. ბარათაშვილის პოემის ეს სტრიქონები, როცა თვალს გადავავლებთ მრავალჭირნახული საქართველოს წარსულს, ქართველი ხალხის დიდ რუს ხალხთან დაახლოებას და დამეგობრების პირველ ნაბიჯებს. მართლაც, ერეკლე მეორის მიერ წამოწვეულმა დიდმა საქმემ, არა საქართველოს რუსეთთან შეერთების დავიერგვინდა, საზღვარი დაუდო თურქის და სპარსი დამპყრობლების თარეშს საქართველოს მიწა-წყალზე და ქართველ ხალხს სამეურნეო-კულტურული აღორძინების გზა გაუხსნა. ეს იყო ერთადერთი სწორი, პროგრესული ნაბიჯი, გზა ხსენისა, გზა მომავლისა.

როგორც ცნობილია, ერეკლე მეორისა და მამინდელი საქართველოს მიელი საზოგადოების მოწინავე ნაწილის აზრს საქართველოს რუსეთთან შეერთების აუცილებლობის შესახებ სასტიკად შეუჯახა ფეოდალური არისტოკრატის რეაქციული ნაწილი, რომელიც შხად იყო ყოველგვარ დათმობაზე უსულიყო ვერავი მეზობლების — დღესპირა თურქებისა და რიანის წინაშე და ფხვტეშ გაიყოლა საქართველო-სახალხო ინტერესები.

ქართველ ფეოდალთა ერთი ნაწილის ეს მისწრაფება კარგად იყო ცნობილი საპრს დამპყრობლობის და ამიტომ ეს უკანასკნელნი მოხერხებულად იყენებენ მათ თავიანთი მთავკერული მიზნებისათვის, არავფრს იშურებდნენ იმისათვის, რომ გაეღვივებინათ შეუღლი და შტრობა ფეოდალურ სამთავროებს შორის, რათა არ დაეშვათ საქართველოს ერთმორწმუნე რუსების მფარველობის ქვეშ მოქცევა. ეს ისტორიული ვითარება ხალხთადად შეგრძელო ილი მისაშვილის დრამის „გზა მომავლისა“ მიიღოს იდეურ შინაარსს.

სახესებით ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რომელიც ჩვენმა საზოგადოებრივად აღნიშნული პიესისადმი გამოიჩინა.

დიდ სამხედრო სტრატეგს და სახელმწიფო მოღვაწეს ერეკლეს, მის ვაეს ლეანს და გლეგობრივის გზა სწორია, პიესაში უშირობაირდებანი დასამშობლოს მოვალატები, რომლებიც დიდი ხანი რუსიყდნენ უცხოელ დამპყრობთ და ცდილობენ წინ აღუდგნენ რუსეთთან საქართველოს შეერთების საშეღიშეღილი საქმეს. ესენი არიან პაატა ბატონიშვილი — ერეკლეს ბიძა, რომელიც სამეფო ტახტზე ასვლას ოცნებობს, მისი თანამორბედები: ამილახვარი და არგუნი ციციშვილი. ისინი საიდუმლო ძაბებით დაკავებულნი არიან განჯის ციხის ვაგებზე სპარსთა სარდალ ჩალბახანთან.

შეთქმულთა ეს ჯგუფი ყოველ დონეს ხმარობს, რათა ხალხში სახელი გაუტყუროს ერეკლეს, მოახერხოს მისი მოკლა. ისინი მეფის სახელთ აწყოფენ ყმა-გლეხის მახარეს და საყოლეს ვატაცემას, რათა ამ საშინელი აქტით აღმოფთვებული მახარე თავიანთ ბნელ საქმეში ჩაითრიოს. მას ავალებენ თავიანთ ბოროტი განჯარების შესრულებას.

მეფე ერეკლეს სტუმრად ჰყვანს რუსთა მეფის ულჩი თვის მხლებლები. ერეკლე მათთვის ლიხის მართავს. თავადებმა, შემინებულებმა იმით, რომ ხელმეყრულება ამ ნადიმზე არ გაეთვრებინათ, გადაწყვიტეს მოწამული ღვინო დავიღვიპებინათ ერეკლესათვის. ღვინო მახარეს უნდა შემოქმანა. ეს გადაწყვეტილება ადრევე შეიტყო ერეკლეს მდევრების მიერ ტყვეობიდან განთავისუფლებულმა მახარეს საყოლად — შუტკალამ. მან, ხვესურა ვაგის ტანსაცმელში

გადაცემულმა, მიახერხა შეღწეული სამეფო დარბაზში და როცა ამილახვარმა ერეკლე მეფეს მოწამული ღვინო სასუე კანწი მიწყოლა, შუტკალამ ყანწი ხელიდან გაავდებინა ერეკლეს სასუეღლი-საგან იხსნა იგი. შეთქმულებმა ბოროტი განზრახვის ცვალის დასაფრავად გადაწყვიტეს მოკლათ ხვესური. მის სიყვლდს მახარეს ავალებენ და ისიც ასრულებს დავალებას. ეს უშიძმესი და გამოუსწორებელი შეცდომა თვალს აუხელს მახარეს, დაარწმუნებს, თუ რა საშინლად მოატყუეს იგი პაატამ. ციციშვილმა და ამილახვარმა. და ბოლოს, ბრძოლის ველზე ამილახვრის ტყვიით სასიყვლდოდ დაქრალი მახარე ერეკლეს აცნობებს შეთქმულთა მუხანათურ განზრახვებს, მის შემდეგ ფარდა ეხდება ჩალბახანის მიერ მოსიყვლდი აგენტების მიგზნულ საქმეებს.

ქართველთა ლაშქრმა, რუს ჯარისკაცთა დახმარებით, დაამარცხა ქართველთაგან ამხედრებული ჩალბახანის რაზმები და თვით ჩალბახანსაც შუე ჩაუსვენა. ბრწყინვალე გამარჯვებით აღტაცებული მეფე ერეკლე ამობს:

„ეს დღე დაილოცოს, როცა რუსულ-ქართულმა ხმალმა და წინიდა სისხლმა ამ მიწაზე ერთად დაღვრილმა, დააყანონა ჩვენი ძმობა საშეღიშეღილო!“

ამ პიესის სცენურ განხორციელებას დიდი პასუხისმგებლობით მოჰკიდებია თეატრის მიელი შემოქმედებითი კოლექტივი. სპექტაკლში მუგზნობა ცხოვრების სინამდვილე, უბრალოება; ძირითადად განდევნილია ხელოვნობა, სცენაზე მოსაწყვენი და გულგრილობი არავფრს. რეჟისორი შოთა აღსაბაძის დამსახურებულ უნდა ჩაითვალოს, რომ მის მიერ მოხატურად შექმნილ მართალ სურათებს შეეყვანა ისტორიულ მოვლენათა სიღრმეში.

პიესის მთავარი გმირს — ერეკლე მეორეს ანსახიერებს სსრ კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ვასაძე. მის წინაშე რთული ამოცანა იდგა: მას უნდა გამოეკვლია რუსეთთან საქართველოს შეერთების მოთაგის, თავისი სწორი პროგრესული ადამიანის და ბრძენი სახელმწიფო მოღვაწის სახე.

აქ ვასაძემ ძირითადად ეს რთული ამოცანა დაძლია. მაგრამ ისტატობის თვალსაზრისით იგი სპექტაკლის ყველა ეპიზოდში ერთ დონეზე რლი დგას. მისათვის მისი სიტყვებისა და ფრაზების არაბუნებრივი წარმოქმნის გამო სინამართლი ვერ არის წარმოსახული მეფე ერეკლე მეორე და მესამე სურათებში. აქ ერეკლე ვასაძეს დაკარგული აქვს სიღრმისაღი. მფურთე ღირსება, ავილო, მაგალოდ, ეპიზოდოროდესაც მახარეს სცემს ციციშვილის მორავი. ამ მომენტში სცენაზე გამოდის ერეკლე და ამ სურათით განაწყენებული, ასე მიმართავს მორავს: „მაგრად დაკარგული... უფრო მაგრად... თავში შექმნილი... იმის ნაცვლად, რომ ეს სიტყვები მორავი-სადმი ზოხილ და დამტყუავი კილოთი იყოს თქმული, რატომღაც შემსარულიად გამოუღდის მომუშაველი შემახილი, რომელიც ოდნეადაც ვერ გამოხატავს მახარესადმი მეფის თანაგრძნობის.

ეს აღარ ითქმის ერეკლე ვასაძის შესახებ მომდევნო სურათებში. აქ მის მიერ შექმნილი სახე თანდათან ზორეს ისხამს და დიდ დამკავრებლობას აღწევს. ვასაყუთული კარგია იგი რუსთა კლჩის პატრესაცვამა გამართული ნადიმის დროს.

შეუდარებელია ერეკლე ვასაძე სცენაში, როდესაც დამით, სახალხის ეზოში უქუდლი მიიღობის, შოხილი კეცვის ბეჭე დაფოტებული. ბეკრი იომა, მოიგვრია კიყვე მტერი, მაგრამ რა ქნა,



მწერალი ილია მოსაშვილი. ნახატი ალ. ბალაბუევისა

ილია მოსაშვილი

საბჭოთა მწერლობა, ძველმა წევრმა საზოგადოებრიობამ მძიმე დანაკლავი განიცადა: მოულოდნელიად გარდაიცვალა საზოგადო მოღვაწე—მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის თავმჯდომარე, ცნობილი პოეტა და დრამატურგი ილია მოსაშვილი. ლეონ-სტალინის პარტიასა და სოციალისტურმა მშენებლობის უდიდესმა იდეურ-მორალურმა ზეგავლენით ილია მოსაშვილი, როგორც მწერალი, საბჭოთა ეპოქაში ჩამოყალიბდა. მაღალი პოეტური ოსტატობით დაწერილ ლექსებში მან მკვლევარულ უმღერა სოციალისტურ მშენებლობას, ხალხის მეგობრობას, საბჭოთა ადამიანის შრომათს გმობობას და მთორულ სამამაცეს, განახლებული სამშობლოს წარმტაც ბუნებას. როგორც დრამატურგმა, ილია მოსაშვილმა ასახა საბჭოთა ადამიანების თავდადება სამშობლოსათვის დიდი სამაშულო ომის წლებში („სადგურის უფროსი“), ქართველობის მძიმე ნიათურა და სულიერა მდგომარეობა თანამედროვე ბურჟუაზიულ თურქეთში („ჩამარული ქვება“), საბჭოთა ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლობის მკვდარი ბრძოლა მეცნიერების იდეურობას და მარქსისტულ-ლენინური მსოფლიმხედველობის

სიწმინდისათვის („მზის ვარსკვლავი“). დასასრულ, მან შექმნა დრევიწარო ხანე ქართველი ხალხის ეროვნული გმობის — ერეკლე მეორესი, რომელიმაც ხათვეე დაულო დიდ რუს ხალხთან ქართველი ხალხის სამარადისო მეგობრობას („გზა მომავლისა“). ილია მოსაშვილმა წარუშლელი კვალი გაავლო ქართულ საბჭოთა პოეზიასა და დრამატურგიაში.



რეჟისორი შოთა აღსაბაძე. ნახატი გ. თოთობაძისა



ი. მოსაშვილის „გზა მომავლისა.“ ფინალური სცენა



მსახ. აკაკი ევაძე მეფე ერეკლეს როლში



მსახ. გ. საღარაძე მახარეს როლში. ნახატი ა. ბალაბუევისა



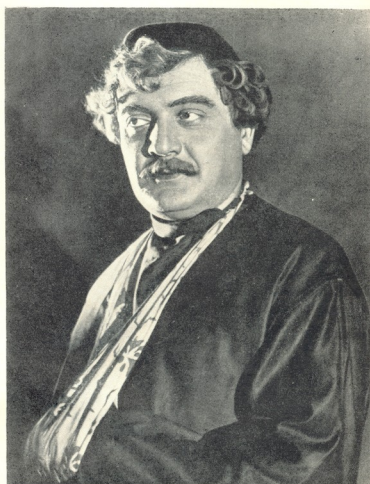
მსახ. მ. ჩახავა შუგეკალს როლში. ნახატი ა. ბალაბუევისა



„გზა მომავლისა“. სცენა მეორე მოქმედებიდან



მსახ. ნ. ფალიაშვილი მაიკოს როლში



მსახ. ვ. კინჭურაშვილი სეფლოვის როლში



მსახ. კ. მახარაძე ლევან ბატინაშვილის როლში



მსახ. ალ. აფხაიძე რუსთა ელის როლში

ერთს სპობს, მის ყველაზე მეორე მოდის, რით უშველოს, რით იხსნას ტანჯული ხალხი... მაკურებელი გრძნობს ერგვლევასაძის სუ-
ლიერ დღევას, ბოლოს და ბოლოს იგი იბოვის სწორ მასებს დას-
მულ კიოხავზე. ერთადერთი საიმედო გზა ქვეყნის გადარჩენისა
დღე რუსეთთან სამარადისო კავშირია. გადაწყვეტილება მტკიცე
და ურყევეია, ამ სცენაში ა. ვასაძის თამაში ემოციური და შოაბ-
ბეკდება. უფრებთ მას და გრძნობს, რომ თქვენს წინაშე ადა-
მიანი, რომელიც ხალხის ინტერესებს ყველაფერზე მაღლა აყენებს.

სიციქლილი საუბრა შედეგა ჩახახავს მიერ შექმნილი
გაღმის გოფონას — მუქტალის სახე. მსახიობი გმირის უსტატეკეს
გრძნობებს ყველაზე უკეთ ამტკიცებს იმ მიმგრებთ, როდესაც ერგ-
ვლეს სიციქლილის სამშრობობა დაფურტება. აქ იგი აღწევს მინიმე სუ-
ლიერ განცდათა გამოხატვის მაღალ ისტატობას.

ყმა-გულის მხარარეს როლიმე გიორგიისა და რაძეის ახა-
სიაოვს გმირის ბუნებაში ღრმად ჩაწედობა, მომხიბლავი უზარ-
ლოება.

...არ მხარავ-სალარაძეს ხელზე უსენია მომაკედავი მუქება.
იგი მიმგრება რაბიაცაა საქმე და მის სახეზე უქილურესი გაფთ-
რება იხატება. იგი უპაღურთა, მან თავისი ზედნიერება საკუთარი
ხელით მოსპო. მისი გაბოროტება უმაღლეს წირტილს აღწევს და
მხარავ-სალარაძე გულის სიღრმად მრისხნე ნიშთ ამოიხატებს
მისთვის საზიზარო სახელს „პაატა“... ამ ერთ სიტყვაში ყველაფერი
იგრძნობა. აბრაამდებული თვალბებთ გრძელ გაიგებდა, რომ ბოლო
მოლოლს მტარავლებს. მხარავ-სალარაძეს ეს სცნება ისეთი ბუნებ-
რობითი აქვს წარმოსახული, რომ გეტყვა — იგი ნამდვილად შესა-
რულბებს თავის გადაწყვეტილებას.

გამხედველი, ამაყი, სამშობლოს პატრიოტი, სიციქლილის წინაშე
ქედნდარი ახალგაზრდა ქართველი ქალის მაიკოს სახე გამოკე-
თა მსახიობმა ნათელა ფალიაშვილიმ. როცა დაწყებულ
სიციქლილი მაიკო-ფალიაშვილი ჩალახანას მოგვგებებს, მან შეუპოვრად
მიმართა განჯის ხანს:

„ბერმა მტარავალმა სცადა ჩემი ქვეყნის მოსპობა,
მგარამ სამარცდ ეტევა მისი ტურფა შოა-ბარია...
შენც იქ ჩალახედი, საქართველო მარად იცოცხლებს!“

ზარბაზნის ჩამოსხმელი ოლეგ სელოვი. რომელიც ბატონის
უღელს გამოქცივია და საქართველო მეორე სამშობლოდ გაუღია,
მთელი გულითაა შეთვისებული ქართველობასთან. მამაშვილიერი
სიყვარულით უყვარს იგი ერგვლეს. ეუკოლე კინწურუაშვილი
ი დამაჯერებლად ანსახიერებს ამ უზარალო რუს გულბს. მას არ
აკლია გმირის შინაგანი ბუნების გახსნისათვის საქირო მონაცემები,
მგარამ ზოგჯერ ვერ იყენებს მათ და იქ, სადაც უნდა იცეცხლი და
ტემტრამენტია საქირო, მოშუებული, თითქოს მდგომარეობიდან
ამოვარდნილია.

ნიჭიერმა მსახიობმა ეროსი მანჯგალაძემ გვიჩვენა
ბოროტი, გესლოთ გატყენილი პაატა ბატონიშვილის სახე. იგი
სიციქლეტი არ თამაშობს, ნამდვილად ცოცხლობს. ამასთან ერთად
უნდა შევნიშნოთ, რომ მისი გარკვეული სუფრ ამ ეპეპაზე
დასწრებით, იგი თავის დისწულზე — ერგვლეს უხერ ახალგაზრ-
და ჩანს. მას მოლოლდ თმა აქვს ოღნე შევერცხლილი. აღბათ, ამ-
ის ბრალია, რომ მთელი სიტყვების მანძილზე პაატა-მანჯგალაძე
უქედლად დაიარება, რომ ხანდახან გულბის დამახასიათებლები ეს
ერთადერთი ნიშანიც არ დაიკარგოს. კარგი იქნება, თუ მსახიობი
გრამს ყურადღებას მიაქცევს.

უღაოდ დიდ წარამატება ხედა მსახიობ ვალერიან დო-
ბოძეს ჩალახანას როლიმე. მსახიობი არ აყენებს როლს (რო-
გორც ეს მტარავალთა როლებს ზოგიერთ უხერო შემსრულებელს
სწყევია) პირიქით, მისი ჩალახანაი ძლიერი პიროვნება და ამიტომ
მაყურებელი გრძნობს, რომ ერგვლეს მისი სახით საქაოდ სამშოი
მოწინააღმდეგე შეაქვს.

გამტრიაბი გონების მამაყი კაბუეი ლევან ბატონიშვილი განასა-
ხურა ახალგაზრდა მსახიობმა კოტე მახარაძემ. მისი ლევა-

ნა არის სიციქლილი სახე, სამშობლოს მგზნებარე პატრიოტი,
ერთგული დამცემი გლეჯაკობისა. მგარამ უნდა შევნიშნოთ, რომ
დიდებულე მასის წინაშე იგი ზემდებ მოურიგებლობას იჩენს, რი-
თაც იჩრდილება ტრადიციული ქართული თავზიანობა და უფროს-
საღმი პატრიციემის გრძნობა, პაწილობრივ ამას ხელს უწყობს
პიესის ტექსტიც.

გულმოდგინედ და სიყვარულით უმზუნავია ალექსანდრე
აფხაზი ძეს რუსთა ელის სახის გამოსაკეთება. იგი მილი სი-
სრულით იძლევა დიდ ქვეყნის წარმომადგენლის კეთილშობილი
ადამიანის სახეს. მაყურებელი კემტრიატად აგრძნობინებს, რომ
ქართველ ხალხთან არის „...როცა ყველაზე ძვირფასია და საწუნ-
არი, — გმირი და გამარჯე რუსი კაციის კეთილი გული!“

მაყურებელთა სიმათიას იმსახურებს მსახიობი გიორგი კი-
ცნაძე ქართველი თარჯიმნის როლიმე.

გამარჯება მოიპოვა ამოღებარის როლიმე მსახიობ სტეფანე
ჯაფარიძემ, რომელმაც შექმნა შოაზარა, გამოყვყერებული,
სხვის ფეხის ხმას აყოლილი სახლოუბუცეისის სახე.

წარამატება ხედა წილად ავირევე მიხეილ ჩიხლაძეს
რევეს ციციშვილის როლიმე.

ქიხცილი გლბის ელიობს სახასიათო როლიმე ვნახებ ახალგაზ-
რდა მსახიობ ვალერიან ელოშვილი, რომელიც ახლანა
გამოჩნდა ამ თეატრის სცენაზე. ელოშვილის ელიობი უზარალო და
ბუნებრივია. გეტყვა ყველი მისი მოქმედება.

სიტყვად არ არის დაწვავენილი ნაკლოვანებისკაცან, რეჯისორს
პიესის ტექსტიდან ზოგი რამ არამართებულად ამოლიდა. მაგალ-
თად, გლბის ქალი მაიკო ერგვლეს ამბობს „ჩვენი თუ არის, მამ
სასრულით ქელი რად ხურავს!“... პიესის მიხედვით ერგვლე თანხე-
ბა მას და ექედს იხედის, რაც იმას მოასწავებს, რომ ერგვლემ სა-
ბოლოოდ შეაქცია ზურგი სპარსულ გაგლენას. ეს გამტრებულ
ადგილი ანამდვილად სიტყვების იღებს, მგარამ სცენაზე ასე არ
ხდება.

მესამე მოქმედების მეხუთე სურათში სრულიად უსაფუძვლოდ
ამოღებულა აშული საიათიოვა, რომელიც მეტ ლაზოსა და შნოს
შემატება და სიტყვალს.

პიესის მიხედვით ჩალახანას სასახლის დარბაზის „აიენის მოა-
ჯიოთან და დარბაზის გასაღებლებში შოაზისანი სპარსული მცველი
გატყავებულნი დგანან“... სიტყვალში კი მათ ვერ ცხედვეთ, კი-
დედ სურთ, დავრწმუნე ტრეიენის უფრო გვანან, ვიდრე ჩალახანის
თანამოსტყმებს, რომლებიც მას ზოგჯერ მეტად საჭირო ჩიხანს
აძლევენ. ყველაფერი ეს ანელებს ჩალახანას სასახლის მრისხნე
სტომოსურს.

მხატვრმა ფარნაოზ ლაბიაშვილმა სიტყვების შეუქმნა ისეთი
მხატვრული ფონი, რომელიც სასეხით შევისტავისება პიესაში
ასახულ ეპოქას. განსაკუთრებით გამორჩევა ერგვლეს სამჯვლის
დარბაზის და პაატას სასახლის დეკორაციული გაფორმება. მიუ-
ხედავად ამისა, სიტყვალის მხატვრული გაფორმება არ არის უნა-
კლი, ნაშტარლის მხატვრი ელვერი გადარებს პირველი მოქმედების
მეორე სურათის მხატვრულ გაფორმებას. ყმა-გლბის მხარავს ეზო-
ში მგებარე სახლი, სასმინდუ, თონე, კიბე, ღლებ ერთი ფერთაა
შესრულებული, რჩება შოაბედილიება, თითქოს პატრონს ყველა-
ფერი ეს ეთო ღღეს აუშენებინოს. საქართველოს ბუნებისათვის და-
მახასიათებელი ფერთა სიუხეე უთუოდ მეტ მიმხიდველობა შემა-
ტება და სიტყვალს.

ეს საწმუხნო ნაკლოვანებანი ვერ ჩრდილავენ სიტყვალის საე-
რით მხატვრულ ღირსებას და დიდ იდურ-პოლიტიკურ მნიშვნე-
ლობას. „გზა მომავლისა“ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფოს
თეატრის კოლექტივის ახალ შემოქმედებით გამარჯებად უნდა ჩაი-
თვალის.

სილოვან ახვლედიანი, ბეპარ გაბრუაშვილი,
გიორგი მეგრელიშვილი, ოთარ ნიქაპაძე, —
საქ. კმ ცვ-თან არსებული რესპუბლიკური პარტი-
ული სკაოდის მსმენელები.



ბრავო 1953 წლის რესპუბლიკური სამხატვრო გამოვენაზე

მიხეილ ქვლიციძე



რაფელ ხელოვნებაში ისევე, როგორც, საერთოდ, სახეობის ხელოვნებაში, მყურებელი მხატვრისაკან მოთხოვნის სინანდლის უტყუარ, ყოველმხრივ ჩვენებას, მოთხოვნის იმას, რომ ნაწარმოებში მოცემული იყოს მხატვრის მიერ მოვლენების ამაღლებული და აქტიური შეფასება. თუ ამ მოთხოვნის მიხედვით განვიხილავთ 1953 წლის რესპუბლიკურ გამოვენაზე წარმოდგენილ გრაფიკულ ნაწარმოებებს, უნდა ვთქვათ, რომ კარვ ნაწარმოებებთან ერთად, გამოვენაზე იყო ისეთი ნამუშევრებიც, რომლებიც ვერ ამართლებდნენ თავიანთ დანიშნულებას.

წიგნის ილუსტრაციებს შორის საყურადღებო ფაქტს წარმოადგენს საქართველოს სახალხო მხატვრის უ. ჯაფარიძის მიერ გაკეთებული ილუსტრაციები ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღისათვის“. მხატვარს შეეცადა ჩასწვდომოდა დიდი ქართველი კლასიკოსის ნაწარმოების პერსონაჟთა ფსიქოლოგიას, პორტრეტული ხასიათის კომპოზიციებში (და ცალკე პორტრეტებში) გახსნა „კაკო ყაჩაღის“ პერსონაჟთა სულიერი სამყარო და ამ გზით ნათელყო პოემაში მოცემული, თავისუფლებისათვის ბრძოლის კეთილშობილური იდეა. უნდა ითქვას, რომ ეს ამოცანა მხატვარმა წარმატებით გადაჭრა, თუმცა მის სერიაში ყველა ფურცელი თანაბარი ღირსების როლია. შეინიშნება, მაგალითად, კაცოსა და ზაქროს შეხედრის სცენა ტყეში (არა ფერადი ვარიანტი). სადაც კაცოს სახე ამტკველებული მხატვრული განზოადების ძალით — იგი ტიპიურობის სიმალემდეა აფანაილი. ილუსტრაციების ცალკეი ორგანოდ აღიქვამის შეყვანილი პიჯაკი. ამ მხრივ კახეთის პანორამა და კომპოზიცია მეურმის გამოსახულებით — საუცუთესო ფურცლებია სერიაში. ნაკლებად შეტყვევია კომპოზიცია „პატარა ზაქრი ნახარში“. აგრეთვე ზაქროს პორტრეტული გამოსახულება და ფერადი ვარიანტი ილუსტრაციისა „კაკო და ზაქრო ტყეში“. ილუსტრაციები შესრულებულია ფანქრით, ტუშით და გუაში საღებავებით. პორტრეტები გაკეთებულია თავისუფალი, გაბედული შტრიხით, ისინი სწრაფი ჩანახატების სიხალასეს ინარჩუნებენ.

საინტერესოა გადაუწყვეტია მხატვარ ე. ბაღდავაძემ ილუს-

ტრაციები ა. ტოლსტოის ნაწარმოებისათვის „ოქროს გასაღები, ანუ ბურატინოს თავგადასავალი“. ეს ილუსტრაციები ფერადია. თავის მიღარ კოლორისტულ მონაცემებს მხატვარი მთლიანად უმორჩილებს ნაწარმოების მხატვრული და იდეური არის გახსნის ამოცანას. ამასვე ემსახურება მახვილი ნახატი და მუხურბივი წყობი კომპოზიციებისა. ე. ბაღდავაძემ ამ ილუსტრაციების სახით კარგი საშუაობი უძღვნა ჩვენს პატარა მკითხველებს.

ილუსტრაციული სერიებიდან ყურადღებას იპყრობს ზ. გული-საშვილისა და ვ. ტორიჭაძის ნახატები და კოჭაძის „სურამის ციხისათვის“, ა. ყაზბეგის „ხეივანბერი გოჩას“ და ვეჯა-ფშაველას „მახტორისათვის“, ეს ილუსტრაციები დიდი ზომისაა, შესრულებულია ტუშითა და ნახშირით, ხოლო ორი მათგანი ზეთის ფერებით, მათი ნამუშევრებიდან უფრო მეტად გამოირჩევა: „მკითხველი ვარდი“ („სურამის ციხიდან“), „მარხილებზე“ („ხეივანბერი გოჩადან“) და „საოზრად მიმავალი ლაშქარი“ („მახტორიდან“) ატკობრება მეტი ყურადღება უნდა მიექციონ გმირთა სახეების ბოლომდე გახსნას.

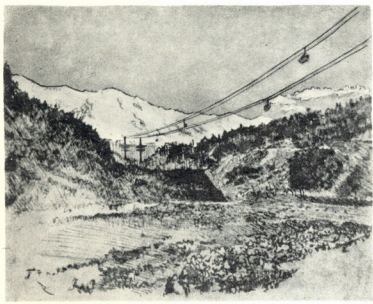
მეტი დამოკარბულობით და სიღრმით ხასიათდება ვ. ჩირჩინა-შვილის ილუსტრაციები თ. თუმანიანის „გიქორისათვის“. ვ. ჩირჩინა-შვილიც, უ. ჯაფარიძის მსგავსად, დიდ ყურადღებას უთმობს ნაწარმოების მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას. ამ მხრივ უფოდ ამაღლებულია კომპოზიციები: „გიქორის წასვლა ქალკეში“ და „გიქორი დუქნის წინ“. კომპოზიციურად საინტერესოა გიქორის დასჯის სცენა. ვ. ჩირჩინაშვილს კარგად აქვს შერჩეული დაქსოვათუბები ადგილები ნაწარმოებიდან. ილუსტრაციები შესრულებულია ფერწერული მანერით, მათი ეფექტი ნათელი და მუქი ლაქების თამაშზე დამყარებული. ამის ხელს უწყობს თვით მასალა, რომელიც მხატვარს აურჩევია (სოუსი, ტუში).

საუბრაო აღინიშნოს ერთი ნაკლებგუნება, რომელიც მეტადელებად ახასიათებს გამოვენაზე წარმოდგენილ თითქმის ყველა ილუსტრაციას. მხატვრები ხშირად გადაჭარბებულ ინტერესს იჩენენ ნაწარმოების ფაუნის გადმოცემისადმი და ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ მოქმედ პირთა სულიერ და ფიზიკურ დახასიათებას, ადამიანთა შინაგანი ურთუნების ჩვენებას. ამის გამო ილუსტრაციების ერთი ნაწილი ერთგვარი რეპორტაჟის შაბლომდებლობას სტოვებს, ვერ ხსნის სათანადო სიღრმის ნაწარმოების მხატვრულ და იდეურ მონაცემებს, ვერ გვაძლევს გმირთა ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას.

მაღალი პროფესიული ოსტატობა ჩანს თ. დიგნოგორცევის ნაწარმოებებში — სადას „გოლესთანისა“ და თვერეთის „აშოების ბაზრის“ გრაფიკულ ვარიანტებში. მხატვარი დიდი ლაკონიზმით და გემოვნებით უღებდა თითოეული გვერდის დეკორატიული შემკობის საკითხს.

მეტი მხატვრული ტაქტითა და პოეტურობით უნდა გავფორმებინა ს. კეცხოველს ვ. ლეონიძის პოემა „ბავშვობა და ყრბობა“.

გამოვენაზე წარმოდგენილი გრაფიკული პორტრეტებიდან ყურადღება მიიქცეს ე. ანდრონიკაშვილის და თ. ყუბანეიშვილის ნაწარმოებებმა. ე. ანდრონიკაშვილის პორტრეტები (ლითოგრაფები) გამოსახავენ სოციალისტური შრომის გმირებს. ამ პორტრეტებში კარგად არის გახსნილი შრომის ნოვატორთა სულიერი სამყარო, თუმცა შესრულების ერთგვარი სიმშრანა პორტრეტებს ფარგავს აღქმის სიციხეველს, აუფრერულს. სხვა გარემოებასთან გვაქვს საქმე თ. ყუბანეიშვილის პორტრეტებში. ყუბანეიშვილი,



ვ. კეშელავა

ტყეაჩჩელი. ოლორტი.

პირველ ყოვლისა, კომპოზიციური ხერხებით ცდილობს გადაჭრას ამა თუ იმ პორტრეტული გამოსახულების ამოცანა. სამწუხაროდ, მხატვარი ნაკლებად ახერხებს გამოსახულების მხატვრულ გან-
ზოგადებას, არაკრიტიკულად ენდობა ფოტომასალას და ეს ზღუ-
დავს მისი შესაძლებლობის სრულ გამოვლინებას. ფოტომასალის
უბუნ გამოყენებაზე მეტყველებენ მთელი რიგი სხვა პორტრეტები,
მაგალითად: შ. ბერიტაშვილის ნამუშევარი, ნ. ყაზბეგის მიერ შეს-
რულებული პორტრეტები, ტ. გორგოჯას „პროფ. ერისთავის პორ-
ტრეტი“. ესენი არსებითად გაიღებულ ფოტოსურათებს წაა-
მიადგენენ. მხატვრის როლი მათი შესრულების საქმეში მეტად
შუალედულია. ფოტოგრაფიის დიდი გავლენა ემჩნევა აგრეთვე
ნ. მეტონიძის „სპორტის დამსახურებული ოსტატის ბ. პარკიას“
და ე. კახიძის „სპორტის დამსახურებული ოსტატის ო. ქორქიას“
პორტრეტებსაც.

გაოცებას იწვევს ე. კიკნაძის ჯგუფური პორტრეტი: „სსკ სახალ-
ხო არისტები ე. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე და ა. ხორავა“. მხატვარი,
სოფორე ჩანს, ჯერ ვადაწყვეტილი ჰქონდა შეეცმნა ფერწერული
სურათი. ამისათვის მან მოამზადა ტილო, მოხაზა მასზე ნახშირით
მომავალი სურათის კონტურები და ასეთი სახით წარუდგინა მა-
ყურებელს! ასეთი დაუმთავრებელი ნამუშევრის გამოტანა სახალ-
ხოად დაუშვებელია.

კარგი პორტრეტისთვის უხედავია ა. პოდლიჩინს. მას
დიდი გულწრფელობითა და საკმარისი პროფესიული ოსტატობით
აქვს შესრულებული ორი პორტრეტი: „პირველელსალი“ და „გო-
გიონს თავი“.

გამოყენაზე უხედავ იყო წარმოდგენილი გრაფიკული კომპო-
ზიციები, შესრულებული სხვადასხვა მასალით. იყო ოფორტები,
ლითოგრაფიები, გრაფიურები ლინოლეუმზე და ზეზე. ამ ნაწარ-
მოებთა საერთო ნაკლი ისაა, რომ ისინი ხშირად შესრულებულნი
არან არა ამა თუ იმ მოვლენით მოხიზლული, მღელვარე განცდით
შეპყრობილი მხატვრების მიერ, არამედ პასიური ქერტობით, მათ
აღლით ის ამაღლებლობა, რომელიც უნდა ახასიათებდეს ყოველ
მხატვრულ ნაწარმოებს. მხატვართა ნაწილი უხალისოდ მოკიდებ-
ია აბეულ თემას, არასწორად გამოყენებია ფოტოგრაფიული
მასალა. ხშირად ესა თუ ის ფორტი, თუ გრაფიურა წარმოადგენს
არც მეტს, არც ნაკლებს. — ჩვეულებრივ ფოტოგრაფიას, მეკანს-
კრულად გადატარებს ვარკვეულ მასალაში. საკიბოშია, ნუთუ მხო-
ლოდ ამა თუ იმ მასალის ტექნიკურ თავისებურებათა ნაფლყო-
ფისათვის არის შესრულებული ეს ნაწარმოებები? სამწუხაროდ
ეს ასეა, და სწორედ ამიტომ მასურებელიც გულგრილი რჩება
ანგარიზ ნაწარმოებების მიმართ. აღნიშნული ნაკლი ახასიათებდა
როგორც დამსახურებულ და სახელმწიფოელი გრაფიკოსე-
ბის, ისე ახალგაზრდა მხატვრების წარმოდგენილ ნაწარმოე-
ბებს.

გამოყენილი ოფორტებიდან საინტერესო იყო უდროოდ გარ-
დაცვლილი მხატვრის ალ. ნაცვლიშვილის კომპოზიციები სამრე-
წველო და სამეურნეო თემაზე. ახალგაზრდა გრაფიკოსი ჩინეუ-
ლად იყო დაღუფებული ოფორტის რთულ ტექნიკას.

კარგი იყო ე. კეშელავას ზოგიერთი ოფორტი. მისი ოფორ-
ტები მასალაზე შემოიბის ტექნიკურ ოსტატობას ამტკიცებენ. სა-
სიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებენ ნ. ჩერნიკოვის, ვლ. ქუთათე-
ლის და ე. ბელეკიას გრაფიურები. კარგი კომპოზიციები
გვხვდება და ქუთათელაძის ცალკეულ გრაფიურებში.

ე. ბელეკიას ასხიათებს ბუჟიკის პოეტური განცდა, ლირი-
კული განწყობილების გადმოცემის უნარი. ამ მხრე განსაკუთრე-
ბით კარგია კომპოზიცია „მეხობლამურენი“.

პროფ. ი. შარდლიანს გამოყენაზე ჰქონდა სამი კომპოზიცია. ეს
კომპოზიციები, შესრულებული ლითოგრაფიული ტექნიკით, ასახა-
ვენ საქართველოში რუსული კულტურის გამოჩენილ წარმომად-
გენელთა ყოფნის ეპიზოდებს. ფსიქოლოგიური სიღრმით აქვს
გახსნილი მხატვარს ჩაიკოვსკისა და ლერმონტოვის სახეები.

გრაფიკული პეიზაჟებიდან აღსანიშნავი იყო შ. მამალაძის რამ-
დენიმე ლითოგრაფია. ეს ლითოგრაფიები საკულტურული არიან
ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტით. განსაკუთრებით საინ-
ტერესოა პეიზაჟი „გორი“. გამოყენაზე იყო პეიზაჟები შესრულე-



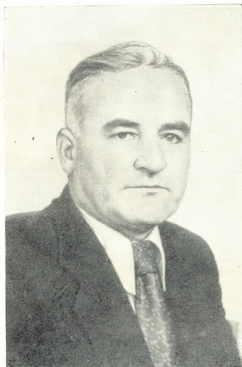
შენა ვაგფარიძე ბატონი. „კაკო ყაჩაღს“ ილუსტრაცია

ბლი აკავერლის ფერებით, მათ შორის კარგია ნ. ფალავანდშვი-
ლის დეკორატიული ხასიათის პეიზაჟები და ა. ნაცვლიშვილის ორი
ტილური გაოფენაზე წარმოდგენილი პეიზაჟებისაგან ხელისიანი
კოლორიტით გამოირჩეოდა შ. ცხადაძის „მედილი თილისის კუხიზე“,
საერთოდ აკავერლის ფერებით შესრულებულ ნაწარმოებს შორის
უდავოდ პირველობა უნდა მივაკუთვნოთ ე. ვაგფარიძის ორ „ნატურ-
მორტს“. აქედან — ერთი, მასზე გამოსახული წიგნებით, წარ-
მოადგენს აკავერლის ტექნიკის დაუფლების თვალსაჩინო ნიმუშს
და ვაგფარიძის ორი კომპოზიცია. რუსეთის მშენებლობა“ შეს-
რულებულია გუამის საღებავებით. ამ ნაწარმოებებში, პირველ ყო-
ვლისა, თვალს იტაცებს კომპოზიციის მეტად ორიგინალური გადა-
წყვეტა. ადამიანთა ფიგურები, გამოსახული შორეულ პლანზე პა-
ტარა სილუეტების სახით, შესანიშნავად არიან დაკავშირებული
პეიზაჟთან. მხატვარი დამაჯერებლად მოვიხიბრებს რუსეთის
მშენებლობის მასშაბის ამახს.

პლაკატი გამოყენაზე მეტად მსიერე ავილი ჰქონდა დამომობლი.
ამ მხრე კარგეულ გრაფიკოსთა მუშაობაში გარკვეულ ჩამორჩე-
ნასთან გვაქვს საქმე. შედარებით მაღლა დგას პოლიტიკურ თემაზე-
ზე შესრულებული სატირული პლაკატები ვადაშლისკისა; დანარჩენი
პლაკატები უფერული, ნაკლებ მეტყველი აღმოჩნდნენ. სამაგიეროდ
კარიკატურა, განსაკუთრებით კი პოლიტიკური კარიკატურა, დიდი
რაოდენობით იყო გამოტანილი. თავისი სატირული გამოხელობით,
განსაკუთრებით, კარგი იყო ე. ლემანჯავას კარიკატურები. მხატვრის
ფართო, დიდი მასშტაბის აზროვნება მოწმობენ ე. ლომიძის კა-
რიკატურები. მკვეთრად გამოვლინებული ვანრული ელფერი და-
კრავს ა. კანდილაკის სატირულ ნახატებს.

გამოყენაზე წარმოდგენილმა გრაფიკულმა ნამუშევრებმა გვიჩვენ-
ეს, რომ მიღწევებთან ერთად მოვეპოვემა ნაკლოვანებანიც. კარო-
ველმა გრაფიკოსებმა უნდა გამაღონ ბრძოლა ნატურალისტური გა-
მოყენებების წინააღმდეგ, ფოტოგრაფიის მუქავალი გამოყენების
წინააღმდეგ, რათა წარმატებით განაგრძონ სვლა სოციალისტური
რეალიზმის გზით.





დ. ი. მამუკი
საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი



ს. მ. ჯაჭიტავა
საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი



გ. ა. კაბისოვი
ოსური დასის მთავარი რეჟისორი

კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის ოსური თეატრის 50 წლისთავი

ბავლე გილაშვილი

საქ. კვ სტალინისის კომიტეტის მდივანი



ოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სამხრეთ-ისეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრი ისე, როგორც ოლქის სხვა კულტურული ორგანიზაციები, დიდ დახმარებას უწყევს პართულ ორგანიზაციებს მასების კომუნისტრად აღზრდის საქმეში. იგი ყოველთვის აქტიურად ეხმარება პარტიის მიერ ხალხის წინაშე დასმულ ამოცანებს და ქმნის სპექტაკლებს აქტუალურ თემაზე.

თეატრის კოლექტივი, რომელმაც მებდა საინტერესო შემოქმედებითი გზა გაწვლილ, ახლა დიდ მზადებაშია, — ამ დღეებში აკვადნიშნავს 50 წლისთავს პირველი ოსური სპექტაკლის დადგმადან, მაგრამ თეატრის ნამდვილი შემოქმედებითი ისტორია იწყება მხოლოდ სამკოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. ეს ისტორია სასევა თეატრის კოლექტივის დაუღალავი მუშაობით ისეთი სპექტაკლების შესაქმნელად, რომლებიც ხელს უწყობენ ხალხთა შორის მეგობრობის განმტკიცებას და სამკოთა ხალხის პართიტული გრწმობების ამაღლებას. ეწევა რა დიდ მუშაობას ხალხთა შორის მეგობრობის განსამტკიცებლად, ისეთი თეატრი თვით წარმოადგენს მეგობრობის განსამტკიცებას ერთ თეატრალურ კოლექტივში. აქ დიდი ხანია შეთანხმებულად და ნაყოფიერად მოღვაწეობს ორი დასი, — ოსური და ქართული. ბევრი ისი მსახიობი მონაწილეობას იღებს ქართულ სპექტაკლებში, იმართება გაერთიანებული კონცერტები და სხვ.

ბევრი რამ გააკეთა თეატრმა რუსული და ქართული კულტურის პროპაგანდის დარგში. ოსური თეატრი აცნობდა და აცნობს მკურნებელს რუსული, ქართული და დასავლეთ-ევროპული დრამატურგების მიღწევებს.

თეატრის რეპერტუარში მტკიცედ დამკვიდრდნენ გორკის, ოსტროვსკის, ილია ჭავჭავაძის, ყაზბეგის და სხვა გამოჩენილი კლასიკოსთა უცვლადი ქმნილებები.

განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის ჩვენი თეატრის ოსურ დასს ქართული პიესების დადგმის საქმეში. ოსურმა დასმა დადგა „ოთარანთ ქვრივი“ (ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის მიხედვით), ს. შანშიაშვილის „არსენა“, პ. კაკაბაძის „კოლმურენის ქორწინება“, ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“, ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“, გრ. ბერძენიშვილის „მშვიდობის მტრები“ და სხვ.

დიდ ინტერესს იჩენს თეატრი მოქმედ რესპუბლიკების დრამატურგისადმი. უკანასკნელ ხანებში თეატრმა მკურნებლებს უწყენა ჰუს. მუსთაროვის „ალანის ოჯახი“, ხოლო უკანონის რუსეთთან შეერთების 300 წლისთავთან დაკავშირებით განახორციელა უკანონი დრამატურგის მინკოს პიესის „გვერს ნუ დავასახლებთი“ დადგმა.

დიდი მოწონებით სარგებლობს მკურნებელთა შორის ცნობილი მწერლის დავით ვიოვის ისტორიული პიესა „ილიო ვუზაგვი“. რომელიც წარმატებით იდგმება ოსური თეატრის სცენაზე. ადგილობრივი ატორების დრამატული ნაწარმოებებიდან თეატრმა უწყენა აკრთუე ახალგაზრდა დრამატურგის ვ. გაგლოვის პიესა „უძველესი ხალხი“, ვისო სანაკოვის „გარდო“, მ. შავლობოვის „ხანძერი“ და სხვ. თეატრის სცენაზე ხშირად იდგმება და დიდი მოწონებით სარგებლობენ ჩრდილოეთ-ოსეთში მომუშავე დრამატურგების ისეთი პიესები, როგორცაა ვ. პლივის „ჩერმენი“, დ. თუვეის „ზღაპარი“, „ფასის ოცნება“ და სხვ.



საინტერესო დანახორციელა კოსტა ხეთაგურივის სახელმწიფო თეატრის ოსტრმა დასმა დიუბუს „ჰაიტო“. ბიესის დამდგმულმა გ. კანისოვმა სწორად გაიგო ბიესის სოციალური შინაარსი, დამაჯერებლად და სწორად გადმოცა თავისუფალი და კეთილშობილი დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ადამიანების ისეთი უმოწყობილი ბრძოლა და თავდაწირვა.

ამ სპექტაკლში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თეატრის ნიჭიერი მსახიობი ბორის ცხოვეტოვი, რომელმაც სიმართლია და გულწრფელობით განსახივრა ახრი კრისტოფი. მოუფის როლი მწვენიერად შეასრულა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა დიმიტრი მამიევმა. გმირული სულით აღსავსე პოლკოვნიკ კაისის ხაზე თეატრს დამიტრი პარასტაფა. აქტიორული ისტატობის მამიევმა წარმოაჩინა უწყვეტი მსახიობის გიორგი გუბიევის მიერ წარმოასახული დიკონი. ამავე სპექტაკლში ყურადღების იქცევდნენ რუს-ბუხარის დამსახურებული არტისტები ნინო ჩაბიევა (პოლინა პონაპარტე), ზინიდა ვაგლოვა (ოლგა ბუშე), თედორე ზაგაევი (პოლკოვნიკ ბუშე). საინტერესოდ გააფორმა სპექტაკლი მხატვრამა ტ. ვაგლოვამ.

მიმდინარე თეატრალური სეზონის რეპერტუარით თეატრს ორივე დასი გაფართოვებული აქვს მათერებულს უწყნის 25 სპექტაკლი, რომელთა შორის ფართოდაა წარმოდგენილი თანამედროვე ავტორთა ბევრი საინტერესო ნაწარმოები. ექრად, ოსტრ კოლექტივის განზრახვით აქვს მათერებულს უწყნის დ. თუცივის „ოლეუპის დედა“ (ეს ბიესა თბილისელი მათერებლისთვისაც კარგადაა ცნობილი ამ რამდენიმე წნის წინათ გამართულ ჩრდილოეთ-ოსეთის თეატრის საგასტროლო დადგმებიდან). გუჩმაზოვის „ჩვენი ეპოქის თაობა“, ნაზიმ ჰიქმეთის „ლევედა სიყვარულზე“ და სხვ. მგელი რეპერტუარიდან წელს თეატრს დადგამს დიუბუს „ჰაიტო“, მ. ბარათაშვილის „მარინეს“, შუგლოვის „გამოქცევა“, ს. მთარაბის „სურამის ციხე“ და სხვ.

თეატრის შემოქმედების კოლექტივის მჭიდრო კავშირი აქვს დამყარებული მათერებულთან. მარტო ვასულ თეატრალურ სეზონში, განსაკუთრებით კი სპექტაკლის პლენუმის დადგენილების შემდეგ, ოღუე მეტი ვაგლოვას სპექტაკლში მოიწეოთ ჩვენი ოლქის სხვადასხვა კოლმერტებოებში. ამასთან, თეატრი დიდ დახმარებას უწყევს საკოლმერტო სოფლებს მხატვრული თვითმოქმედების დაწერგვაში. თეატრის კოლექტივი ყოველწლიურად მოგზაურობს საგასტროლო ჩვენი რესპუბლიკის რაიონებში, ასე მაგალითად, წელს ბორჯომის, ქუთაისის, ახმეტის, თელავის, ცვარლის და ღაგოიდნის მშრომლებმა ნახეს ჩვენი თეატრის ბევრი საინტერესო დადგმა.

აქტიურ მონაწილეობას იღებს თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი სპექტაკლების განხილვაში, რომლებსაც ხშირად აწეობენ ქალაქის წარმოება-დაწესებულებანი.

თავის არსებობის მანძილზე თეატრმა აღზარდა ბევრი ნიჭიერი მსახიობი. საკმარისია ითქვას, რომ თეატრის პატარა კოლექტივის თავის შემდგენლობაში ჰყავს რესპუბლიკის რამდენიმე დამსახურებული მსახიობი. ესენი არიან ივ. ძახივი, დ. მამიევი, ს. ვატიევი, ნ. ჩაბიევა, ზ. თუცივი და სხვ. აქვე აღზარდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი — ზინა ვაგლოვა, ივანე ჯიჯაკაიძე, თ. ბაგაევი, გულდიევი და სხვ. დიდ და ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა ოსური თეატრის მთავარი რეჟისორი გრიგოლე კაბოსვი.

არანაკლებ ნაყოფიერი მუშაობა აქვს გაწეული ჩვენი თეატრის ქართულ დასს. პირველი სპექტაკლები ქართულ ენაზე აქ ოთხნობი წელს წინათ დაიდგა. ოსი მათერებულ ყოველთვის გულთბილად ხედება ქართულ სპექტაკლებს, დიდი წარმატებით მიიღეს თეატრის სცენაზე ს. მთარაბის „სურამის ციხე“, რომლის დადგმა ახალგაზრდა რეჟისორს შ. ხასიაშვილს ეკუთვნის, შრეგლოვის „გამოქცევა“, გ. ბუაჩიძის „მცაერი ქალიშვილები“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“ და სხვ.

თეატრის ქართული დასი სამართლიანად ამყოფს ისეთი წამყვანი მსახიობებით, როგორც არიან ვ. სარაღელი, ო. ტყეშელაძე,

ი. შერაზადაშვილი, ე. თარალაშვილი, პლიევა, ნ. მიქელაძე, მ. მარტოვი და სხვები. მიმდინარე თეატრალურ სეზონში ქართული დასი მათერებულს უწყენებს ბევრ ახალ სპექტაკლს. ეკრად, დასს განზრახული აქვს მათერებულს უწყენის გ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი მათლი“, გენო ქალაქიანის „ოქმულა და დე მთავრობაზე“, გალანის „ოქვის არწივის ქვეშ“, ოსი ავტორის კიტოვის „თამიზრაზი“ და სხვ.

მიმდინარე თეატრალური სეზონი, ვასულ წლებთან შედარებით, ხელსაყრელ პირობებში მიმდინარეობს. თეატრი შეკვდა კაპიტალურად, მოვარდა შენობის გათბობის და განათების საკითხი და ა. შ. მაგარა, მოუხედავად ამისა, თეატრს ჯერ კიდევ გააჩნია ე. წ. „ეზოში ადგილები“, რომელთაც მთავარია ის, რომ სცენა არაა მცანაბიზულობა და იგი საჭიროებს სერიოზულ რეკონსტრუქციას.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თეატრის შემოქმედებითი მუშაობაში ჯერ კიდევ მონაწილეობას იღებენ ჩვენი მწერლები, მუსიკოსები და მხატვრები. არ არსებობს მათ შორის მკედრო კავშირი. როგორც რესპუბლიკური, ისე ადგილობრივი გაზეთების ძაბნა იმეათად და ზერედედ ამუშევენ თეატრის მუშაობას. თეატრალური კრიტიკა იმეათად ეხმარება ახალ დადგმებს, არ იწეება კვალიფიკაციის რტყენობი, ხელსაყრელ მუშაობას თეატრის კოლექტივის შემოქმედების ზრდას.

ოდესდაც ოსეთის თეატრს დიდ და საქმიან დახმარებას უწყევდა რუსთაველის სახელობის თეატრი, რომელსაც სერიოზული წვლილი შეიტანა ჩვენი თეატრის განვითარებაში. ამგამად ეს დახმარება რატომღაც შეწყდა. კარგი იქნება, თუ თბილისის რომელიღეს თეატრი დანიტრესდება ოსური თეატრის მუშაობით, თუ მისი მსახიობებმა ხშირად დაესწრებინ ჩვენი თეატრის სპექტაკლებს, დახმარებინ დადგმების გაუმჯობესებაში, რეპერტუარის შერჩევაში და თეატრის შემოქმედებითი მუშაობასთან დაკავშირებულ მთელი რიგი სხვა საკითხების მოვარებაში.

სტალინის მისხალხობა მოკლებულია საშუალებას ადგილობრივ ნახოს თბილისის და სხვა ქალაქების თეატრალური კოლექტივების დადგმები. სასურველია, რომ მომავალ ზაფხულს მანვე სტალინის ეწეოს რომელიღეს მათეანი და გააცნოს რუსული, ქართული, დასავლეთ-ევროპული კლასიკის და თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები. ეს კიდევ უფრო შეუწყობს ხელს ადგილობრივი თეატრის შემოქმედების ზრდას, აქტიორული და რეჟისორული პროფესიულობის ამაღლებას.

კოსტა ხეთაგურივის სახელობის თეატრის სცენა საშუალებას იძლევა დროდარყო სტალინის მოიწევის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ლენინის ორდენის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის გამსვენული სპექტაკლები. ადგილობრივი მისახლოება ინტერესით შეხედვლად ვასო აბაშიას სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის სპექტაკლებსაც.

იზისათვის, რომ მომსახურებომა გავიწოს საშრეთ-ოსეთის სკოლნის მოსწავლეებს, საჭიროა სტალინის ჩამოვიდნენ თბილისის მოზარდმათერებელთა ოსული და ქართული, აგრეთვე ოსეთის თეატრები, რაც განსაკუთრებულ ინტერესს გამოიწევდა.

როგორც ცნობილია, მიმდინარე წელს თბილისის საგასტროლოდ ეწეია ჩრდილოეთ-ოსეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრი. ამასთან დაკავშირებით, კარგი იქნება, თუ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო გაითავისებინებს მომავალ წლისასინის ჩვენი თეატრის გასტროლებს თბილისში, რათა რესპუბლიკის დედაქალაქის მათერებულ და თეატრალური საზოგადოებრიობა უფრო ახლო გაეცნოს თეატრის მუშაობას, მის დადგმებს, მსახიობებს. ეს გასტროლები კეთილნაყოფიერ გავლენას მოახდენს თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის შემდგომ გაუმჯობესებაზე.

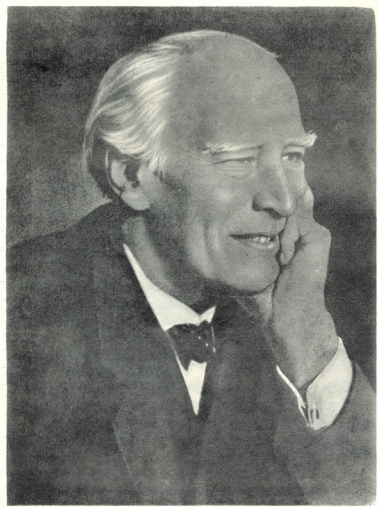
ეკვი არ არის, რომ კოსტა ხეთაგურივის სახელობის საშრეთ-ოსეთის დრამატული თეატრის კოლექტივი მომავალშიც აქტიურად იღებოს მშრომლები კომუნისტური მისხალხობით აღზარდისათვის და თავის წვლილს შეიტანს სოციალისტური საშობლოს კულტურის განვითარების საქმეში.



საბჭოთა სასცენო ხელოვნების
თეორიის საკითხები

კ. ს. სტანისლავსკის მოძღვრება როლის «ზეამოცანისა» და «გამჭოლი მოქმედების» შესახებ

ნათელა ურუშაძე



კ. ს. სტანისლავსკი

ს

ტანისლავსკის უდიდესი მემკვიდრეობა, რომელსაც საერთო სათურად მის „სისტემას“ უწოდებენ, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე საბჭოთა თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის საყოველთაოდ აღიარებული საფუძველია, სტანისლავსკის ხანგრძლივი და მრავალმხრივი თეატრალური მოღვაწეობა მიზნად ისახავდა სასცენო ხელოვნების ობიექტურ კანონთა ამოხსნასა და აღდგენას, რათა შემდეგ შესაძლებელი ყოფილიყო ამ კანონთა გამოყენება თეატრის პრაქტიკაში სრულყოფილი სცენური მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. ეს იყო სტანისლავსკის მიზანი, მაგრამ მისი მოღვაწეობის შედეგი ვასცა ამ მიზანს და ახლა სტანისლავსკის სისტემის სახით ჩვენ ხელთა გვაქვს არა მარტო სახელმძღვანელო თეატრის პრაქტიკულ მუშაოთათვის, არამედ მთლიანი თეორია სასცენო ხელოვნების რაობის შესახებ. ამიტომ ეს სისტემა საპირობად გათვალისწინებული არა მარტო მაშინ, როდესაც სასცენო ხელოვნების ნიმუშები იქმნება, არამედ ამჟინაც, როდესაც სწავლობენ მათი შესწავლა და შეფასება.

ტერმინები „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ სტანისლავსკის ეკუთვნის და იხმარება მხოლოდ სასცენო ხელოვნებაში, ეს ტერმინები სტანისლავსკისათვის ერთმანეთისაგან განუყოფელი ორი

ცნებაა, რადგანაც ისინი გამოხატავენ მუდამ ერთადმყოფ ორ მოვლენას: არ არსებობს „ზეამოცანა“ „გამჭოლი მოქმედებისა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ — „ზეამოცანის“ გარეშე.

სპექტაკლი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. პიესა თეატრალური სპექტაკლის საფუძველია, პიესის იდეა გლინდება მხატვრულ სახეებში. მხატვრული სახის განმარტაცილებული სცენაზე მსახიობია. მსახიობი ქმნის სცენაზე მოქმედი ცოცხალი ადამიანის სახეს, სწორედ ეს ცოცხალი მოქმედება არის ის თვისება, რომელიც ანახევებს მსახიობის მხატვრულ სახეს ლიტერატურაში სიტყვით აღწერილ. ფერწერაში ფერით, გრაფიკაში ხაზით ასახულ, ქანდაკებაში ქვაში გამოძრეული და მუსიკაში ბგერათა შეხამებით მოცემულ მხატვრულ სახეთაგან, ხელოვნების ყველა დარგი ასახავს მოქმედ ადამიანს, მაგრამ მარტო მსახიობია ის შემოქმედი, რომელიც ამ მოქმედებას არა მკვდარი მასალით, არამედ ცოცხალი ადამიანის ცოცხალი მოქმედებით გამოხატავს. ეს ადამიანი სცენაზე მოცემული მხატვრული ნაწარმოებია და იგი სინამდვილეს უნდა ასახავდეს ე. ი. გავდეს სინამდვილეში არსებულ ცოცხალ ადამიანს. სინამდვილესთან მსგავსების ეს აუცილებლობა სტანისლავსკისათვის პირველი პირობაა როლის „ზეამოცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრის დროს. მისი მსჯელობა ასეთია:

— ცხოვრებაში ყოველ ადამიანს აქვს შორეული ოცნება, ნატვრა, რომლის განხორციელებაც წარმოადგენს მთელი მისი სიცოცხლის მიზანს, ამ მიზნის შესრულებაში ხელდას ის თავის ზედინერებას. ამ ძირითად სასიცოცხლო მიზანს, ამოცანას, მოცემულ შორეული ოცნების სახით, სტანისლავსკი უწოდებს ყოველ ადამიანის „ზეამოცანას“ ცხოვრებაში, სინამდვილეში. პიესაში ყოველ გმირს აქვს თავისი შორეული დიდი ოცნება, რომლისკენაც ის მისწრაფავს, ამკერად უკვე სცენურ სინამდვილეში.

პიესის ავტორის მიერ შექმნილ ვითარებებში მსახიობი მოქმედებს ისე, როგორც ეს შეეფერება მისი გმირის „ზეამოცანას“.

„რისთვის მოხვდით თქვენ სცენაზე?.. ეს რ ი ს თ ვ ი ს არის თქვენი მოთავეი მამოძრავებელი და გზის მარეწველი. ჩვენ ვუწოდებთ მას „ზეამოცანას“.— უპასუხებს დასმულ კითხვას კ. სტანისლავსკი

მასმადამე, მსახიობისათვის როლის „ზეამოცანის“ ვადასაწყვეტად აუცილებელია იმის გარკვევა, თუ რა სასიცოცხლო ოცნება ამოძრავებს მის გმირს, რისთვის გამოდის ის სამოქმედოდ სცენურ ცხოვრებაში.

„...სად უდა ვეჭოთ ვასალები, რომელიც ვახსნის გმირთა პირადი ცხოვრებისა და მათი უთითოებრობის სახაბიის მიწეზსა და საიდოლოობას? — აყენებს კითხვას კ. სტანისლავსკი და იქვე განმარტავს: — „ასეთი ვასალები ის ძირითადი სასიცოცხლო მიზანი, რომელიც ამოძრავებს ყოველ მოქმედ პირს. ეს მიზანი არის ადამიანის სურვილების მუდმივი წყარო, ძირითადი მიწეზი მისი მოქმედებისა“.

გმირის ეს სასიცოცხლო ოცნება — „ზეამოცანა“, სტანისლავსკის თვალსაზრისით, არასოდეს არ ხორციელდება სცენაზე. ე. ი. გმირის ცხოვრების იმ მანიალზე, რომელიც პიესაში მოცემულია. ამიტომ, როგორც წესი, ის პიესის მიღმა, მასში მოცემული ცხოვრების გაგრძელებაშია.

მაგრამ მსახიობს ხომ არ შეუძლია წარმოადგინოს სცენაზე ის,

რაც პიესის გარეშად? ის ახორციელებს იმას, რაც პიესაში მოცემულია, რასაც ავტორმა მისი გმირი პიესაში იმისთვის, რომ მიუახლოვდეს მის გარეთ მყოფ მოწოდებულ "ზეამოცანას".

დრამატურული ნაწარმოებში ადამიანის ცხოვრება ან ბოლომდე მიყვანილი (თუ გმირი კვდება) ან ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ ნაწილია მოცემული. ორსვე შემთხვევაში გმირი, რამდენადაც შესაძლებელია, ცდილობს მიუახლოვდეს თავისი "ზეამოცანას" განხორციელებას. პიესის სინამდვილეში ის ექვემდებარება რაც ვითარებებში, რომლებიც მასში გარკვეულ სურვილებს და მისწრაფებებს აღძრავდა ამ სურვილთა შორის თავისი სოციალური სტრატეგიაა ერთი, რომელიც, პიესის შვიდნი, მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ის ამგვარად ყველაზე მეტად აახლოვდება მას მის "ზეამოცანასთან". გმირის ამ კონკრეტულ მიზანს, რომლითაც გამსჭვალულია მისი ყოველი მოქმედება სცენაზე, სტანისლავსკი უწოდებს როლის "გამჭული მოქმედებას".

...როლის გამჭული მოქმედება — ეს არის მოქმედი პირის ის ძირითადი ნებუნდობითი სწრაფვა, რომელიც ორგანოდ გამოიხატება მისი ხასიათიდან და განსაზღვრავს მის ადგილს მისთვის საერთო მოქმედებაში.

იმისთვის, რომ ნათელი გახდეს, სახელდობრ, რა მიანიჭა სტანისლავსკის პიესაში მოცემულ იმ კონკრეტულ გზად, რომლითაც იგი მიგრატობა გმირი თავისი "ზეამოცანასკენ" და რომელსაც მან "გამჭული მოქმედება" უწოდა, — მივიყვანო ეპიზოდს სტანისლავსკის რეპტიციოდან ოსტროვისკის, მჭურვალე გულზე (სამხატვრო ელფრედი). რეპტიციის ვაღის ვ. სტანისკინი (გისია). საკითხი ეხება გისიას "ზეამოცანას" და "გამჭული მოქმედების" ურთიერთობას.

სტანისლავსკი — ...პიესის რომელ სცენაშია გისია ყველაზე უფრო ახლოს თავისი სურვილებს განხორციელებასთან? სტანისკინი — ამისათვის საჭიროა გამოირკვეს მისი გამჭული მოქმედება. თქვენ ბრძანეთ, რომ პარაშუს შერთვა არ არის გისიას საბოლოო ამოცანა.

სტანისლავსკი — დიახ, მე გვინდა, რომ მას აქვს კიდევ საიდუმლო ოცნება, რას ვაკეთებთ იგი პარაშუს შერთვის შემდეგ?

სტანისკინი — ...გახდება ისეთივე გაუპირი, როგორც სხვები ამ ქალაქში.

სტანისლავსკი — იქნებ, პირველიც კი მათ შორის...
სტანისკინი — რა თქმა უნდა! კურსოსლების სიძე! ხლინოვის მეგობარი.

სტანისლავსკი — აი, ახლა თქვენც გამოცოცხლდით!... პარაშუს შერთვა იმ თქვენთვის მხოლოდ საშუალებაა — თქვენი საბოლოო ოცნების მიღწევასათვის. მაშ, რომელ სცენაში ხართ თქვენ ყველაზე უფრო ახლოს თქვენი ოცნების რეალურ განხორციელებასთან?

სტანისკინი — რასაკვირვებია, მეზუთე მოქმედებაში, როდესაც გისია აპირებს თავისი შურაქსოვის სამაგიეროდ კურსოსლებს ქალიშვილი მისთვის კოვად.

სტანისლავსკი — კიდევ უფრო ახლოს?
სტანისკინი — (იხედება რომღი) გისიას მეტი სიტყვა აღარა აქვს.

სტანისლავსკი — რას ვანიცდის გისია იმ მომენტში, როდესაც პარაშუს ხელი მოკიდა.

სტანისკინი — დიახ, დიახ!... პარაშუს რომ ხელი მოკიდა და ყველას თანდასწრებით გამოცხადდა, გისიას მიუცვებო ცოლა-დო, გისიას თავი უცვებ იტოვებს პირველ გაჭურვალე მოკლას. ეს გრცელი ციხატა ჩვენ იმპროვიზაციას, რომ იგი როლზე შემოაბნის კონკრეტულ მაგალითს წარმოადგენს და სრულიად ნაუღეს ხდის საკითხს "ზეამოცანას" და "გამჭული მოქმედების" ურთიერთობის შესახებ.

როგორც გზადვით, აქაც სტანისკინი იმგვარად განსაზღვრავს გისიას "ამოცანას" (მინდა ვაგზედ პირველი გაჭურვალე ქალაქში), რომ ის პიესაში არ ხორციელდება. მაგრამ გისიას ეს პატვიმეცვარული მისწრაფება ნათელს ხდის მსახიობისათვის გმირის ხასიათის ბუნებას. ამიო მსახიობს საშუალება ეძლევა გაერკვეს, ბუნების როლის სცენა მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხასიათის განსისაოვის და აქედან გამომდინარე, როგორ უნდა მოიქცეს მისი გმირი ყოველ ამ ცალკეულ სცენაზე, სა ხორციელდება პიესაში, რა უნდა გისიას პიესის მამძილზე? მას სურს შეიფიქროს პარაშუს, მამა-სადამე, "ზეამოცანას" ("მინდა ვაგზედ პირველი გაჭურვალე ქალაქში").

...გამჭული მოქმედება ("მინდა შევიტოვო პარაშუს") უნდა გაუხსნას გზა იქითვე, რომ გისია ქალაქში პირველი გაჭურვალე გახდეს. აქედან დასკვნა: გამჭული მოქმედება "ყოფილა "ზეამოცანის" შესრულებასკენ მიმავალი კონკრეტული გზა.

სტანისლავსკი განაგრძობს, რომ მსახიობისათვის სპექტაკლი მთავარია "გამჭული მოქმედებასკენ" სწრაფვა მისი გმირის სცენური სიცოცხლის მთელს მანძილზე, ეს სიცოცხლე კი პროცესია, რომელიც სცენაზე მიმდინარეობს. იგი შედგება გარკვეული საფეხურიებისაგან, ეტაპებისაგან. თითოეული ეს ეტაპი გმირის ცხოვრების მთელი ხატის მონაკვეთია. ყოველ მონაკვეთში გმირი რამე ვიცაინებაში იმყოფება, ყოველი ეს ვითარება კი ისევე, როგორც ცხოვრებაში, შეგავლენას ახდენს მასზე და იწვევს გარკვეულ სურვილს, ამოცანას. სურვილთა ეს რიგი ქმნის სწორედ "გამჭული მოქმედების" ხაზს.

სტანისლავსკი მოითხოვს, რომ "გამჭული მოქმედების" გზაზე როლის ყოველი ნაკვეთი, გმირის ყოველი გრძნობა და საქციული მას ექვემდებარებოდეს. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ გმირის ყოველი ამოცანა და მოქმედება უშუალოდ არის დეკავირებული მის "გამჭული მოქმედებასთან". "გამჭული მოქმედების" ხაზი არ არის სწორი გზა, დასახული მიზნისკენ ყოველთვის პირდაპირ და გადაუხვევლად მიმავალი. ეს გზა არის ცხოვრება ცოცხალი ადამიანისა, რომელსაც სინამდვილე ხელს უწყობს, ხან კიდევ ხელს უშლის განახორციელოს თავისი მიზანი, ადამიანის, რომელიც ვააჩნია წმინდა ადამიანური სუსტი მხარეებიც.

ყოველივე ამის გაჩაღა, მიზნისკენ სწრაფვის რაზმი ყოველთვის დამოკიდებულია გმირის პიროვნებაზე. მისი შილიანი ხასიათის ბუნებაზე. ამიტომ "ზეამოცანას" და "გამჭული მოქმედების" განხორციელების იმდენი ვარიანტი შესაძლებელია, რამდენი ადამიანიც შეიძლება ვახდეს სცენაზე მხატვრული ასახვის ობიექტი. როგორ უნდა მოქმედოს მსახიობმა თავისი როლის "ზეამოცანა" და "გამჭული მოქმედება"? რა გზით შეიძლება მათი ამხნას როლზე შემოაბნის დროს?

"ზეამოცანას" და "გამჭული მოქმედების" დახასოებითი განსაზღვრა როლზე შემოაბნის დასაწყისში უნდა ხდებოდეს. სხვაგვარად ეს შემუშავა უზიზინ და გარკვეულ მიმართულებას მოკლებული იქნება. შემუშავის პროცესში კი თვითონ ნაწარმოების ლოგოგა უკარნახებს მსახიობს, ზუსტად როგორია მისი გმირის "ზეამოცანა" და "გამჭული მოქმედება".

ისეთ შემთხვევაში, როდესაც "ზეამოცანა" და "გამჭული მოქმედება" თავიდანვე ნათელი არ არის, საჭიროა როლის ყოველ ცალკეულ ნაკვეთზე შემოაბნის დროს ვარიანტი გმირის ამოცანა, მისი სურვილი ამ ნაკვეთში და ასე თანმიმდევრულად ყოველ თანმიმდევრულ ნაკვეთში. პიესის მანძილზე ამ ამოცანათა ლოგოგობა მთავარი იმდენია, თუ ისინი სწორად არიან ამხნასილი, საბოლოოდ უნდა მივიყვანოს ამ გმირის "გამჭული მოქმედებამდე".

"გამჭული მოქმედებაზე" დაყრდნობით და გმირის ყველა დამხასიათებელი თვისების გათვალისწინების შედეგად დადგინდება მისი "ზეამოცანაც", რომლისკენაც იქნება მიმართული გმირის მთელი ცხოვრება პიესაში.

როდესაც "ზეამოცანა" ნათელია, მას ქირდება ზუსტი და სათანადო სიმეცერი განსაზღვრა. "ზეამოცანისათვის" სახელწოდების ამორჩევას სტანისლავსკი დად მნიშვნელობას ანიჭებდა.

"ზეამოცანას" სახელწოდების შერჩევის პირველი აუცილებელი პირობა მისი ქმედობაა (ე. ი. სახელწოდება საბოქმედოდ უნდა იწვევდეს ადამიანს). რატომ მოითხოვს ამას სტანისლავსკი? — იმიტომ, რომ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების სცენაზე მოქმედების ცოცხალი ადამიანია. რომელიც თავის სურვილებს მოქმედებათა საშუალებით ახორციელებს. "ზეამოცანაც" ხომ ადამიანის იგივე სურვილია, მაგრამ ისეთი სურვილი, რომლის

შესრულება მოქმედებათა გრძელი რივის განხორციელების საშუალებით ხდება. „ზეამოცანის“ სახელწოდება, ისევე, როგორც ყველა ამოცანის, ზნით უნდა იყოს განსაზღვრული, ზნით, რომელიც ადამიანის ქმედულ სურვილს გამოხატავს. ვაგებისწინა, როგორც განსაზღვრავს „ზეამოცანას“ სტანისლავსკი (მინდა ვახებდ პირველი გამტარი ქლაქში). ეს ისეთი სურვილია, რომელიც ადამიანის მიზანს შეადგენს და აქტიურად იწვევს მას „ზეამოცანად“ დანამტვრეტის მიერ პიესაში მოქმედებელ გმირის „ზეამოცანას“ და „გამჭოლი მოქმედების“ სწორად ამონახსილი და აზრის დამოკიდებული მსახიობზე, მის მსოფლმხედველობაზე. მსახიობზე და დამოკიდებული, — თუ როგორ წყაიბთავს პიესას, რა-ნაირად ადამიანს დაინახავს თავის გმირს, რა სასიკეთლო მიზანსა და ოცნებას დაუსახავს მას. ამ მიზნის განსაზღვრაში გამოიწვევა ყველაზე მეტეორად, რა აზრისა და შეხედულებისა მსახიობი, როგორც მოქალაქე, თავის გმირზე, რა დამოკიდებულებას იჩენს მისადმი, როგორც სოციალური და ადამიანური მოვლენისადმი. ამიტომ მიზანია სტანისლავსკის, რომ „ზეამოცანის“ სახელწოდების შეუძლია ვალდამეოს ნაწარმოების აზრი, ან ზერელე გასაღდის იგი.

როგორ შეიძლება შემოწმდეს, სწორია თუ არა მსახიობის მიერ მისი „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედებების“ მოძებნილი სახელწოდება? სტანისლავსკი ამაზუდე იძლევა პასუხს, — ეს სახელწოდებები სწორია, თუ ისინი გამართლებული არიან იმ სასიკეთლო, იმ მოქმედებებით, რომლებსაც სწავის გმირი პიესის მანძილზე. ამიტომ მსახიობს არ შეუძლია გამოთვონოს „ზეამოცანის“ და მისი უფრო, „გამჭოლი მოქმედების“ სახელწოდება. „გამჭოლი მოქმედება“ პიესაშია მოქმედები, ამიტომ სახელწოდება უნდა გამოეჭინოს იმას, რაც მოქმედება და არა იმას, რაც მსახიობს უნდა რომ იყოს. თუ გმირის მოქმედებები პიესის მანძილზე ამართლებენ „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრას, მაშინ ეს სახელწოდება სწორად უნდა ჩაითვალოს. „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრისა და მათთვის სახელწოდების მოძებნის დროს, სტანისლავსკი მსახიობისაგან მოითხოვს კიდევ ერთი აუცილებელი პირობის დაკმაყოფილებას: „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ ნაწარმოების ბუნებისაგან, მისი სასიკეთლოსაგან უნდა გამომდინარეობდეს და არ უნდა უკარავდეს მას ამ სასიკეთლოს.

— ყოველ კარგ პიესაში მისი ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედება ორგანულად გამომდინარეობს თვით ნაწარმოების ბუნებისაგან.

აქ სტანისლავსკი მოითხოვს როგორც ავტორის შემოქმედებით თავისებურებათა შენარჩუნებას, ისე ცალკეული ნაწარმოების თავისებურებათა შენარჩუნებას, რომლებიც გააირობებული არიან ჭინრით, ეპოქითა და გმირების გრძნობათა სპეციფიკური ნაწარმოების.

მაგრამ რა ბუნებისაც არ უნდა იყოს ნაწარმოები, რა თავისებური მოთხოვნილებაც არ უნდა ეყენებოდეს ის თეატრისა და მსახიობის „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრისას, სტანისლავსკის აზრით, ყოველთვის მტკიცედ უნდა იყოს დაცული შემდეგი პირობები:

1. „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ ანალოგიური უნდა იყოს ავტორის მანაჟიურისა — იმიტორ, რომ გმირის ლიტერატურული სურსა პიესაშია მოქმედები. ამის გამო მისი ოცნებათა და მიწრაფებათა საფუძველი იქ უნდა ვეძიოთ.
2. „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ უნდა იყოს შევანებელი ე. ი. გმირის სურვილები განცნობიერებულ უნდა იყოს მსახიობის-მხედველისათვის, რადგან სხვანაირად მას არ ეცოდინება, ვის თამაშია და რატომ.
3. „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ უნდა იყოს ნებელობითი და ემოციური — ე. მათი სიტყვური განსაზღვრა იმედვად უნდა აღილეუდეს გმირს, რომ იწვევდეს მასში მოქმედების სურვილს მიზნის განხორციელებლად.
4. ყოველდღე ამის გამო „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ სახელწოდება განსაზღვრული უნდა იყოს ზნით, ისეთი სიტყვით, რომელიც მოქმედებას გამოხატავს.

ამრიგად, საკითხი როლის „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ შესახებ, გარკვეულია. მაგრამ როლი, ცალკეული გმირი, ხომ ყოველთვის ნაწილია მოვლენას—პიესისა და სპექტაკლისა. ამიტომ როლის „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ ყოველთვის დამოკიდებულია პიესისა და სპექტაკლის იდეაზე. როგორც ნაწილი მთელზე. მსახიობი, როგორც ერთ-ერთი წევრი სპექტაკლის სცენაზე განმარტორებული კოლექტივისა, ნაწარმოების იდეის განცნობაში ასრულებს მხოლოდ თავის ფუნქციას. ამიტომ მისი როლის „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ პიესისა და სპექტაკლის იდეაზე დამოკიდებული.

იმასთვის, რომ პიესის იდეა ნათელი გახდეს მაყურებლისათვის, საჭიროა მსახიობთა გუმარტობა და უწყვეტი მოქმედება სცენაზე. სწორედ ამიტომ, პიესაში მუშაობის დროს ყოველ ცალკეულ მსახიობსა და პიესის მონაწილე მსახიობთა მთელ კოლექტივში მუდმივი და უწყვეტი მოქმედების ხაზის დასაცავად სტანისლავსკიმ შემოიტანა მუშაობის ის ხერხი, რომელსაც მან „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრა და განხორციელება უწოდა.

რისთვის დაებრდა სტანისლავსკის ამ ცნებების დადგენა იმისათვის, რათა ეჩვენებინა არა რეზულტატი, დასცენა — იდეა, არამედ ამ იდეის დადგენისა და განეთარების პროცესი, ე. ი. ნაწარმოების იდეა ეჩვენებინა განეთარებაში, ცოცხალ მოქმედებაში.

ამგავრად, როლის „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განცნობიერების შემდეგ, მსახიობისათვის ნათელი უნდა იყოს მისი გმირის ყოველი მოქმედება პიესის ცალკეულ ვითარებაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობი სპექტაკლში, როლის მთელ მანძილზე, იმოქმედებს ხან მტკად ემოციურად და ამაღლებულად, ხან კი ნაღვლ ემოციურად, გააჩნია მისი განწყობილებას ყოველ ცალკეულ სპექტაკლზე. მაგრამ ყოველთვის სწორად გმირის ხასიათისა და პიესის იდეის განეთარებისათვის.

თუ როლის „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ განსაზღვრავს გმირის ყოველ მოქმედებას სცენაზე, მაშინ ყოველი ამ მოქმედების სისწორე, თავის მხრივ, იმავე „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედებით“ უნდა შემოწმდეს.

როლის, როგორც მთლიანად, ისე ყოველი მისი ცალკეული ადგილის შეფასების დროს ამისაგად წერტილად, შეფასების კრიტერიუმად მისი „გამჭოლი მოქმედება“ და „ზეამოცანა“ უნდა იყოს აღიარებული. მხოლოდ მაშინ იქნება ნათელი, რა პოზიტივიდან სწარმოებს ამ ადგილების შემოწმება და შეფასება.

განვიხილოთ ორი ნიმუში გმირის მოქმედებათა კავშირისა მის „ზეამოცანის“ და „გამჭოლი მოქმედებათაგან“ როლის რომელიმე ნაკვეთში, მაგალითად, ავიღოთ ალიონა ი. გალიანის პიესიდან „სიყვარული ვაჩრავაზე“ (დადგმა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრისა, რეჟ. ლილი ოსელიანი) და პეკუი იულიუს ფურციის ნაწარმოების ინსცენირებიდან „დამიანეზო, იყავით ფხიზლად!“ (დადგმა რუსთაველის სახელობის თეატრისა, რეჟ. მიხეილ თუმანიშვილი).

ალიონას „ზეამოცანა“ — მინდა ღვთის წინაშე წმინდა სინდისის წარვსდეგ.

ალიონას „გამჭოლი მოქმედება“ — მინდა მოვასწრო სამწიფილი საიდუმლოებისაგან განთავისებება.

ალიონას სახის გამოკვეთისათვის პიესაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ორი ადგილია: აღსარება მღვდელ იულიანისთან (II მოქმ) და პასუხის სიკვდილი (III-მოქმ). ამიტომ ჩვენც ამ ორ სცენას შევხებით.

ყოველი კულაკის შტევან პეტრიჩის ცოლი ალიონა მოხვტი და ავადმყოფია. ამიტომ მთელი პიესის მანძილზე იგი ღვედის თავზე წევს. ალიონას სძულს თავისი ქმარი, ზორტი და ხარბი შტევან პეტრიჩი, რომელმაც სიკოცხლე გაუმწარა და აიძულა მის ზორტოქმედებათა მოწმე და ზოგჯერ მონაწილეც კი გამხდარიყო.

შტევან პეტრიჩის ამ ზორტებათა გამხდლა საჭირო იმისათვის, რომ მოწმეზე ალიონა, რომელმაც ღიღინის სიკოცხლე ამ დაჩენია, წმინდა სინდისის გასკილდეს ცხოვრებას. აქედან გამომდინარე,

ნარე, სწორია ალიონას „ზეამოციანის“ და „გამჭოლი მოქმედების“ ამგვარი განსაზღვრა.

დასახელებული პირველი ნაკვეთში (აღსარება) ალიონას ამოცანა, მისი ძირითადი სურვილი ასე იყო განსაზღვრული — მინდა მოვასწორო ყველაფრის თქმა. ამ ნაკვეთში ალიონას სურვილის ამგვარი განსაზღვრა სწორია იმიტომ, რომ ალიონა დიდი ხანია ელის ან წუთს და ახლა რომ ვერ მოასწოროს ყველაფრის თქმა, მერე, ვინ იცის, ეგებ გვიღარ კი მოასწეროს მღვდელი იულიანის დამარცხებულება. მაშინ კი ვეღარ განახორციელებს თავის „გამჭოლ მოქმედებას“ — სასწილელი საიდუმლოებისაგან განთავისუფლებას.

თუ დავაყივრდებით, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ამ ნაკვეთის ამოცანასა და როლის „გამჭოლ მოქმედებას“ შორის პირდაპირი კავშირია. ფაქტურად აქ ხდება პიესაში ალიონას ყველაზე დიდი სურვილი — „გამჭოლი მოქმედების“ რეალიზაცია და ე. ი. მასქონილი მისაღწევება „ზეამოციანისა“.

საინტერესოა, რას აკეთებს ს. თაყაიშვილი ამ ნაკვეთში, რა ხერხებს, რა მოქმედების საშუალებით ამორცილებს თავის ამოცანას? ს. თაყაიშვილის ალიონა დაუფურცელები მხოფერია. ამიტომ მას მეტწილად ჩანასუ ან თვლად, მხოლოდ ორ შემთხვევას შეუძლია გამოიყვანოს ს. თაყაიშვილის ალიონა ამ. თითქოს ინერტულ მამობრიობიდან, — თუ ოთახში ან ქმარი ან მღვდელი იულიანე შემოვა. მაშინ, სუსტი და ავადმყოფი, წამოიწვიოს ხოლმე ლაღონზე და ყურადღებებს ადევნებს თავის ორგებს. — ქმარს იმიტომ, რომ განრისხებულმა არ მომკლასო, მღვდელს კი იმიტომ, რომ იქნებ მოეხერხოს და მარტო გავანდო საიდუმლოებამ.

ქმრისა და მღვდლისადმი ს. თაყაიშვილის ალიონას დამოკიდებულებით გამომწვეული ეს მოქმედებები სწორია და გამართლებულიცაა ალიონას „გამჭოლი მოქმედება“. მას სურს განავისრულებდეს სასწილელი საიდუმლოებისაგან. ამისათვის კი საჭიროა, ჯერ ერთი, ამოასწოროს სი სიყვალამდე, მეორე — მღვდლთან მარტო დარჩეს. მისთვის თვის ძალა უნდა დაეხმარებინა იცხვასო. როცა ქმარი სახლშია; აგრეთვე ყურადღებით უნდა იცოს, როცა მღვდელი მოითმინოს არ გამოეპაროს საჭირო წუთი.

მეორე მოქმედებები ალიონა, როგორც იქნა, მარტო აღმოჩნდა მღვდელთან. ორივე ხელი ლიგინის ხაპრის დაყვრად, რადგან წამოსაჯდამად ძალი არ ეყო. ცხრაღლებით მავთული თვალის ოთახს და როცა დარწმუნდა, რომ მარტონი არიან, დაიწყო. ალიონა ჩქარა, სიტყვებს ერთმანეთს აყრის, მაგრამ ისე სასწილად დღეა, რომ სიტყვა ხანჯახან შუაში უწყდება. გასაყოფი სიძლიერით ამხოტყა დიდი ხნის დაგუბებული ზოგამდ ალიონას გულის სიღრმეში. ვერაფერ წარმოადგინდა. თუ მას, მოხუცსა და უძლურს, მრისხანების ასეთი ძალა გააჩნდა. ყველაფერი თქვა ალიონამ, არაფერი არ დაუმალავს შეტენა პეტრიჩის საზარელ ბოროტმოქმედებათა შესახებ. რით არიან გამთყუვრული და როგორ ემსახურებოდეს მოქმედებები ალიონას ამოცანას? — (მინდა მოვასწორო ყველაფრის თქმა). ალიონა დიდი ხანია ელის ან წუთს იმიტომ, რომ მაღიან ძენია დიდლთან მარტო დარჩეს. ახლაც ყოველ წუთს შეიძლება შემოიღდეს ვინმე და ხელი შეუშალოს. მამასადაც, უზუნებრივია, რომ ალიონა დღეა, ჩქარობს და სიტყვა უწყდება. ლაღონზე ვერ წამოხდა იმიტომ, რომ ავადმყოფი და დიდი ხნის წოლით დაუძლურებელია. მაგრამ მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ საყუარს ისაა, რომ ს. თაყაიშვილის ალიონამ აღსარებისას ბოლმისა და მრისხანების წარმოდგენილი სიძლიერე გამოჩინა. ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი და სწორია, რადგან თუ ალიონა აქ ასეთ სიძლიერეს არ გამოჩენს, მაშინ თვით აღსარებასაც ექნება — ცოდვათაგან უზარალი განწყობის — ხასიათი და არა სასიყვალდე ფაქტის მნიშვნელობა. მხოლოდ იმ შემთხვევაშია სწორი ალიონასათვის „გამჭოლი მოქმედება“ სასწილელი საიდუმლოების გამხელის აღიარება, თუ ეს საიდუმლოება მისთვის, მართლაც, სასწილელია. მაშინ კი აღსარება ისეთი მხივრებითი სიძლიერისა უნდა იყოს, როგორც ეს ს. თაყაიშვილის ალიონას აქვს. თუ გავისტენებთ იმასაც, რომ ამ ნაკვეთში ხდება მისი „გამჭოლი მოქმედების“ რეალიზაცია, მაშინ სრულიად ნაყოფი იქნება, თუ რა სწორია და მართებული იყო ს. თაყაიშვილის მიერ ალიონასათვის ასეთი სიძლიერის მი-

წინება აღსარების მომენტში, მისი გმირის „გამჭოლი მოქმედების“ და „ზეამოციანის“ თვალსაზრისით.

მეორე სურნა — პარასკია სიყვალე, პიესის მთელ მანძილზე ეს არის ერთადერთი ადვილი, სადაც ალიონა, პიესის მიხედვით, დგება ლიგინისა და ძირს ჩამოდის. ჩანს, პარასკია სიყვალეს რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მისთვის. ამ ნაკვეთშიც, როგორც ამოცანა, ისე გმირის ყოველი მოქმედება, ემსახურება „გამჭოლი მოქმედების“ განხორციელებას.

სწორედ ამის გამო, მეტად საინტერესოა ის ფაქტი, რომელსაც ადვილად ჰქონდა ს. თაყაიშვილის მიერ ამ როლის განსახიერებისას. ერთ-ერთი მთავრე სატექნიკურ ს. თაყაიშვილის ალიონა ადგა არა მარტო ბოლო მოქმედებში, არამედ ამაზე ბევრად უფრო ადრე ამ მოულოდნელ ადგომას მიმდინარე სცენისათვის ხელი არ შეუშლია, მაგრამ სამაგიეროდ ალიონას ადგომამ ბოლო მოქმედებში სრულიად დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. მიზეზი გასაგებია. — თუ ალიონასათვის ლიგინიდან ადგომამ დიდი სიწმინდეს ან წარმოადგენს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ბოლო მოქმედებაში მისი ადგომა პარასკია სიყვალეს არ გამოუყვებია, ე. ი. ან უბედურებისათვის დაკავშირებით ალიონას არ გაუყვებია არაფერი ისეთი, რის გაცემებაც ჩვეულებრივ არ შეუძლოს, დრამატურგმა კი მხოლოდ ამ დღეისას სურს საჭიროდ მისი ადგომა. რა მნიშვნელობა აქვს ალიონასათვის პარასკია სიყვალეს? — პარასკია შეტენა და ლუკა პეტრიჩის მსხვერპლია, ეს ბოროტმოქმედება კი ერთ-ერთი იმთავითაა, რომელთაგანაც ალიონას სინდისს გავწყნად ჰქონდა. ალიონას ადრევე ემხილა ისინი, იქნებ ეს უბედურება არ მოხდებოდა. მეორე მოქმედების ბოლოს, აღსარებისას, ალიონამ მოახერხა სასწილელი საიდუმლოებისაგან განთავისუფლება, ეგონა, ახლა კი შეშინძლია მშვიდად მოეცოდ, ე. ი. ეგონა, რომ დასასრულდა თავისი „ზეამოციანა“ — „გაიწმინდა ცოდვისაგან“. და აი, ცვლავ ახალი სიტყვა დააწვა ალიონას სინდისს. ეს დიდი საზნებულება მისთვის, ამიტომ ის უნდა ადგეს მხოლოდ აქ და არასდროს სხვაგან, იმიტომ, რომ ერთ-ერთი ადგომა ხელს შეუშლის მისი „გამჭოლი მოქმედების“ და „ზეამოციანის“ განვითარებას. ამიტომ ანიჭება ტიტანისდასკვი ასეთ დიდ მნიშვნელობას „გამჭოლ მოქმედებასა“ და „ზეამოციანსა“ — გმირის ყოველი მოქმედების თუნდ არამარტოა, მაგრამ ყოველთვის ორგანოდ და მიზეზობრივ კავშირში.

ამვე თვალსაზრისით განვიხილოთ ერთი ნაკვეთი ე. მანჯავალას მიერ პეტრეკის მხატვრული განსახიერებებიდან.

ს ე მ ე კ ი ს. „ზ ე ა მ ო ც ი ა ნ ა“ — მინდა შევეჩმა ისეთი სიტყვა, რომელიც უწინდა და გულადი აღამაზინებდა გმირს.

„გ ა მ ო ლ ი მ ო ქ მ ე დ ბ ა“ — მინდა შევეჩსებუქო ფურკის ფაზისტური სატყისლოს საწილებიდან.

ნაწარმოების მიხედვით მასწავლებელი პეტრეკი თავისი საქმის დიდი პატრიოტისა მას გასაულებლად შეატყ ხალხში და მთელი სიყვალე ჩემსოლოგიაში თავისუფალი სკოლის გახსნის პროექტს ადგენს. ამიტომ სწორია მისი „ზეამოციანის“ იმგვარად განსაზღვრა, როგორც ეს ზემოთ იყო მოყვანილი.

ასეთი ჭუნაწური ოცნებები ადამიანი — პეტრეკი ფაზისტურ სატყისლოში მონება აქ გაიკონა მან ფურკი, ფურკისათვის ადამიანი ს. პეტრეკისათვის იყო იდეალი ადამიანისა; ასეთი ადამიანების აღსაზრდად ადგენდა ის თავისუფალი სკოლის პროექტს. ამიტომ ფურკიან შეზეგდრა და მასთან დაახლოება პეტრეკისათვის უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია. და აი, პეტრეკი ხედავს, რომ ასეთი ადამიანი — მისი იდეალი იღუბა ფაზისტების ხელს. ს. პეტრეკია, რომ ეყოლსა და ჰუმანისტ პეტრეკის მისი ვადარჩენის სურვილი აღძრა. მაგრამ რა შეუძლია მოახერხოს ასეთ სატყისლოში გამომწყვდეულმა? ამიტომ პეტრეკი აკეთებს იმას, რის გატყისლაც შეუძლია მის პირობებში მყოფს. ცდილობს შეუმსუბუქოს ფურკის ფაზისტური სატყისლოს საწილებიანი. ამას აკეთებს იგი მთელი პიესის მანძილზე. ამიტომ სწორია მისი „გამჭოლი მოქმედების“ სტენეული განსაზღვრა. ამიტომ გასაგებია ხდება, რატომ მოსძებნა მან ციხის ურთში პატარა ყველეი და ასეთი სისარული მორბენია ფურკის, რატომ უყვრებს ასეთი მზრუნველობით ჯალათებისგან დაფხვრული პერანის, რატომ ფიზი-

ლობ ფურციის საწოლთან მიღლი ღამების განმგებლობაში ამ თვალსაზრისით, პეშეკის როლისათვის სანტერესითა ერთი ნაკვეთი მორე მოქმედებდა.

პირველი — მიწა სმეტონის ყურადღება აკარებდა ფურცი.

ჩვეულებრივი დღეა პანკრასის სატუსალოში. ნაკვეთი ფურცი ქოხის სუნიჭეს. კარელ მარცი და პეშეკი შემოთვებულნი დას-პყრებიან მას. შემობის ზედამხედველი სმეტონის. პეშეკი შერთა და ერთი ამისურებით სრცავდა წარმისთქვა თავისი ჩვეულებ-რივი პატაკი — „ახტუნგ, 267 საკანში სამი პატმარია, ყველა-ფერი რაგზეა, სანიერები არა გვაქვს... მაგრამ სმეტონის ყურს არ უდგება და პირდაპირ ფურციისაკენ მიმართება. „რა, გაუ-შალე წითელმა ეშმაკმა?!“ — წარმოსთქვა მან გაბრაზებით და, ის იყო, ხელი უნდა წაეტიებინა მისთვის, რომ ამ დროს პეშეკი უცებ წინ გადაუდგა და გაბედულად დაიწყო: — ერთი შეკითხ-ვა, მონი ზედამხედველი, მხოლოდ ერთი...“ პეშეკმა ხელიც მის მიყვდა სმეტონის, ფურციც მომარა და დალაპარაკი სმეტონისის სიტყვად თიმაზე — ძროხებზე გადაიტანა. სმეტონის გატყუებით ლაპარაკობს თავის ძროხებზე. იგი გვიან ხვდება, რომ მასხარად იგდებენ. ხელის ერთი შემოკვრით კუთხეში გადაისვრის მოხუცს და განჩინებულად გადის საყინად. პეშეკი კი, თითქმის აქ არა-ფერიყო, უხალდე ფეხზე წაშოდეგება. ფეხაგრებით მიუახლოვდება ფურცის, დახედება, ხმადგალა ჩაილაპარაკებს „ამჯერად გადარ-ჩი“ და ისევ მოუვლება გვერდით მის საწოლს.

ამ ნაკვეთში პეშეკის ამოცანა (მინდა ავაცილო სმეტონისს ყურადღება სმეტონის) სწორად არის განსაზღვრული იმიტომ, რომ პირდაპირ კავშირში იმყოფება მის „გამჭოლ მოქმედებასთან“ (მინდა შევუმზებუთო ფურცი ფაზისტური სატუსალოს საწინე-ღებანი).

რამდენად სწორია და გამართლებული ის მოქმედებანი, რო-მელთა საშუალებითაც ცდილობს პეშეკი ამ ამოცანის განხორცი-ლებას?

რატომ შერთა ე. მანჯგალობის პეშეკი სმეტონისს შემოსვლა-ზე, რატომ წარმოსთქვა ასე სხაასხებოთ, ერთი სუნიჭით თავისი ჩვეულებრივი პატაკი? — იმიტომ, რომ სმეტონისს შემოს-ვლას ახლა ის არ ელოდა, შერთდა, დაინდა. მაგრამ როდესაც დაინახა, რომ სმეტონისი პირდაპირ ფურციისაკენ მიემართება, მაშინვე მიხვდება, საქმე ცუდადაა, უცებ წინ გადაუდგება სმე-ტონის და მკლავზე ხელის მოკიდებასაც კი ზედავს. ზედავს იმი-ტომ, რომ სხვა გამოსავალი არ არის, მისთვის კი, რაღაც არ უნდა დაუფუცეს. საჭიროა სმეტონისს ყურადღება ფურციიდან სხვა რამეზე გადაიტანოს. სწორედ ამიტომ, პეშეკი კიდევ უფრო მეტს ზედავს — მასხარად იგდებს სმეტონისს და თვითონაც ისე მხარუ-ლობს, თითქმის მისთვის ძროხებზე საინტერესო არაფერი არსე-ბობდეს. ე. მანჯგალობის პეშეკის ეს მხარულება გასაგებია და გამართლებულია მისი ამოცანით — თუ სმეტონის ძალიან არ გაპ-არზება, ისე მის ყურადღებას ვერ აკედებს ფურცი. მანმასაღამე, რაც უფრო მეტად დასიცინებს პეშეკი სმეტონისს, მით უფრო ძა-ლიან ეგპარზება და მით უფრო მაღე დაიფრეებს ფურცი. მართ-ლიან, გამართლებულია პეშეკის სმეტონის, რომ მან ფურციის ნაც-ვლად პეშეკს გაატყა, თვითონ კი საყინდან გაერთ გა-არბა.

რატომ არაფრად არ ჩაავდი ე. მანჯგალობის პეშეკმა სმეტონ-ისს ასეთი ძლიერი დარტყმა და ძირს დანარცხება? იქნებ იმი-ტომ, რომ პეშეკი უკვე შეეფერა ცემას? ეს ასეა, მაგრამ მოავარი აქ სხვაა — ფურცი მზად არის თვითონ ყველაფერი გადაიტანოს. ოღონდ კი უშეკის მარტობა უნდაც ერთი უმჯობეს დარტყმა და ტყიფიო. ამიტომ ე. მანჯგალობის პეშეკს ისე უხარია სმეტონისს წყსლად, რომ მის ძლიერ დარტყმას არაფრად ავლებს. გახარებუ-ლი ის ცქვავ იკავებს თავის ადგილს ფურციის საწოლთან. პეშეკი დაწყნარდა — მან შესარულა თავისი ამოცანა ამ ნაკვეთში. ჩვენ

ენახეთ, რომ ეს ამოცანა პირდაპირ კავშირშია მის „გამჭოლ მოქ-მედებასთან“. ზოლო, თუ ყველა ზემოთაღწერილი მოქმედებები სმეტონის სწორად ემსახურებინან ამ ამოცანის განხორცილებას, ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ამ მოქმედებათაგანი, თავის მხრივ, „გამჭოლ მოქმედება“ და მისი საშუალებით, პეშეკის შორეულ „ზეამოცანას“ ემსახურება.

იღენჯა სრულყოფილია ე. მანჯგალობის გარდასახვა ამ როლ-ში, იღენჯა ორგანულია მისთვის პეშეკის გრძობით და დამო-კიდებულება ფურციან, რომ როლზე მუშაობის პრეცედენს მსახი-ობმა ამ როლის ტექსტში შეიტანა ზოგიერთი დამატება. ეს და-მატებანი ინსერირებათი ახლავს არის. მაგალითად, ის სცენაში, სადაც ზემს ფურცი რესტორანში მიყავს, პეშეკს ინსერირების მიხედვით, არც ერთი სიტყვა არა აქვს. ის მხოლოდ, როგორც ყოველთვის, ყურადღებად არის ქცეული, რომ არ გამოჩრის სა-ჭირო წუთი ფურციის დასახმარებლად აი, ფურცი და ზემი გა-ღიან საყინად. შინი გადადურებათი მოხუც პეშეკს სახეზე — ასეთ სიმორბედი, როგორ მოყვანები ვუწოდებ ფურციის. ხელეშს უწყო-ვოდ კარებისაკენ გაიწვიდს და ცრემლმორეული მიაახებეს — იულ-ჩა, იულჩა...

ეს სიტყვები, როგორც აღვნიშნეთ, როლის ტექსტში არ არის, მაგრამ ისინი ისე კარგად გამოხატავენ პეშეკის დამოკიდებულებას ფურციისადმი, ისე ორგანული არიან მისთვის და ისე საჭიროა მისი „გამჭოლი მოქმედებისათვის“, რომ მსახიობის მიერ ამ სიტყვის ჩამატება ჩამატებანია იმ რიტმის ეკუთვნის, რომლებიც ხანდახან პიესის ხარვეზს აესებენ.

თუ შევჯავშნათ ყველაფერ მისს, რაზეცა ზემით ვილაპარა-კეთ, მაშინ სტანისლავსკის ომდებარის შესასებ — მისი „ზეამო-ცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ შესახებ შეიძლება შემდეგი დაგვიკვანათ:

როლის „ზეამოცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ რაობის დადგენისას სტანისლავსკისათვის ამისავალი წერტილი იყო ცხოვ-რება, სინამდვილე.

სტანისლავსკის მიერ „ზეამოცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედე-ბის“ აუცილებელი გამოყენების მოთხოვნა როლზე და სტექტკალზე მუშაობის დროს, უპირველესად ყოვლისა, ნიშნავს ყველაფრის განმსაზღვრელად პიესაში მოცემული იდეის აღიარებას.

რეჟისორის მიერ პიესის იდეის გახსნა გამოხატავს მის მოქა-ლაქებრივ დამოკიდებულებას იმის მიმართ, რაც პიესაშია მო-ცემული. ასევე, ცალკეული მსახიობის მიერ მისი როლის „ზეა-მოცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ განსაზღვრა დამოკიდებუ-ლია მის მოქალაქებრივ მიდგომაზე როგორც პიესაში მოცემულ ამბის მიმართ, ისე საყოფიერ მისი მიზრის მიმართ. ე. ი. „ზეამო-ცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ უშუალო კავშირში იმყოფება მისამან, რასაც ჩვენ შემოქმედის პარტელოლბას ვუწოდებთ.

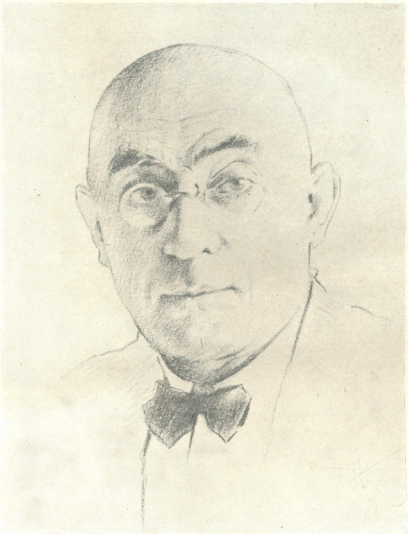
„ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ სტექტკალზე მუშაო-ბისას მოქმედებებსაც უზომის ყოველ მსახიობს — ე. ი. ისეთი საშუალებაა, რომელიც იცავს სცენური მხატვრული ნაწარმოების ძირითად თეატრალურებას (იდეის განვიარება ცოცხალ მოქმედე-ბაში), მაგრამ ისე, რომ ყველაფერი სტექტკალში დეტემდებარე-ბული იყოს და ემხარებოდეს ამ იდეას. ამიტომ სწორედ „ზეამო-ცანისა“ და „გამჭოლი მოქმედების“ საკითხს დაუკავშირა სტანის-ლავსკიმ ჰუმბრატი სასცენო ხელოვნების რაობის თავისი განსაზ-ღვრა.

...რაც უფრო მეტს ვფიქრობ ჩვენი ხელოვნების საკითხებე-ზე — მით უფრო მოკლე ფორმებში ეტება მაღალი ხელოვნე-ბის ჩემი განსაზღვრა. თუ გვიხარავს როგორ განვსაზღვრავ შე-მას, ვიკასუხებთ: ეს არის ისეთი ხელოვნება, რომელშიც არის ზემოთაღნი და გამჭოლი მოქმედება. ცუდი ხელოვნება ეს ისეთი ხელოვნებაა, რომელიც არ არის ზემოთაღნი და გამჭოლი მოქ-მედება“.



1954 წლის 3 აგვისტოდან 6 სექტემბრამდე ქალაქ სოფაში მიმდინარეობდა თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ლენინის ორდენის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის გასტროლები. თეატრმა მაყურებელს უწევინა კომპოზიტორ პ. ჩაიკოვსკის ოპერები „ვევქნი ონეგინი“, „იოლანტა“ და ბალეტი „გელდის ტბა“; ზ. ფალიაშვილის ოპერები „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, უკრაინელი კომპოზიტორის კ. დანკევიჩის „ზოკან ნმელიცკი“, რომელიც რუსულ ენაზე პირველად თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დაიდგა; ჯ. ვერდის „აიდა“ და „რიგოლეტო“; ე. ბიზეს „კარმენი“, ლ. დელიბას „ლაკმე“; მინკუსის ბალეტი „დონკიხოტი“, დ. თორაძის საბალეტო სპექტაკლები „მშვიდობისათვის“ და „გორდა“.

დიდი წარმატება ხვდათ ქართულ ოპერებს. როგორც სოჭის საქალაქო გაზეთი „ქრასნოე ზნამიაში“ ნ. სოლდატიკინი, ს. რუბინი და ე. ავდევი წერდნენ, მსმენელებზე დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზ. ფალიაშვილის გენიალურმა ოპერებმა „აბესალომ და ეთერმა“ და „დაისმა“.



ზაქარია ფალიაშვილი. ნახატი უჩა ჯავახიძისა



ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი ქ. სოჭის საოპერო თეატრის შენობასთან.



ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. სცენა შესამე მოქმედებიდან



ზ. ანჯაფარაძე აბესალომის როლში

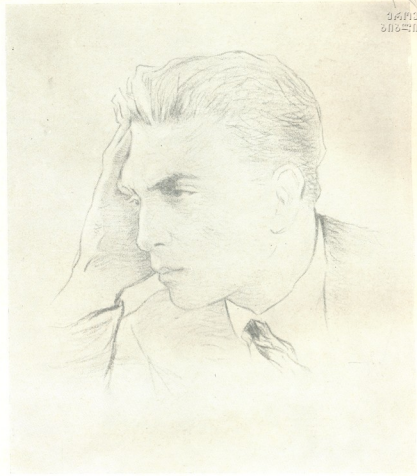
მ. დ. ლ. მიატრულ-გოგაძე დონეზე დაიდა
 ბ. ჩაიკოვსკის „მეგობრის“ შემსრულებელ-
 თაგან გამოირჩეოდა ე. გოსტინინა ტატიანას პარ-
 ტიკი. მ. მიწინაა დაამსახურა ბაიუ კრავუშვილ-
 ისა ონეგინის როლი. სოკოლო მალურელების ყუ-
 რადღება მიიღეს მიწიურღებას ს. ხარაძემ.
 დ. გორგაძემ ზ. ანჯაფარაძემ, თ. თაქთაქიშვილ-
 ისა, დორიკორემა ო. დიმიტრაძე, დ. მირცხუ-
 ლავამ, მ. ფალიაშვილმა; დამღვტულმა ჩეხოსო-
 მისა თუმანიშვილმა, მხატვარმა ს. გირსალაძემ
 ოპერის გუნდმა ხორმისტერ ე. ტერაშვილის ხელ-
 მძღვენივლით

დამსახურებულ წარმატება ხედა საბალეტო
 ვახუშას კარგად მიიღო მკურთხეულმა „ღონ-კიხო-
 ტი“ (დაიდა ორჯერ). „მწერ-უბისათვის“ (და-
 იდა ორჯერ), „ბეღების ტბა“ (დაიდა ანჯაფარ-
 ადამაძე) და „გარდა“ (დაიდა რვაჯერ) სულ საბალეტო
 კოლექტივმა 15 სპექტაკლი გამართა.
 მოცეკვენიდან განსაკუთრებით გამოირჩეო-
 დნენ ვახტანგ ჭაბუკიანი ვერა წივნიძე, ირიხე
 ალექსიძე, ზ. კიკელიძე, ე. გელოვანი, მ. ბა-

უერი, თ. კუპუკიანი, რ. მაღალაშვილი, თ. სანაძე, ს. ნონიაშვილი, მ. გრიშკევიჩი, ნ. წერეთელი, ვ. გუნაშვილი.

ჩვენი ქვეყნის მრავალი კუთხიდან სოკოში ჩამოსულმა დამავენიებელმა და მოძმე დემოკრატიული რესპუბლიკების ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა დიდი სმყოფილება გამოთქვეს ქართული ოპერებისა და ბალეტების მოსმენის და ნახვ ს გამო, რუმინეთის სახალხო რესპუბლიკის ხელოვნების ღამახურებულმა მოღვაწემ სახელმწიფო პრემიის ღაურებატმა, პოოფესორმა ჯორჯე ჯორჯესკუმ განაცხადა:

„მოხარული ვარ, რომ ვავეცანი თბილისის ზ. ფალიაშვილ ს სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრს, მისმა დადგებმა უდიდესი ესთეტიკური სიამოვნება მაგრძნობინეს. ვაგებულები ნქოზნდა, რომ ქართველ ხალხს უცვარს მუსიკა და აფასებს მას. ანაში თვალსაუღივ დაერწმუნდი. განსაკუთრებით ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დინამა“, რომე



„აბესალომ და ეთერის“ დამდგმელი ი. თუმანიშვილი. ნახატი უჩა ჯაფარიძისა



თეატრის მთავარი დირიჟორი ო. დიმიტრიადი



სექტაკელს „აბესალომ და ეთერის“ მხატვარი ს. ვირსალაძე.



ბალეტი „გორდა“. ფინალური სცენა

ლიც, ჩემი აზრით, შესანიშნავი საოპერო ქმნილებაა. იგი გზიბლავს ლირიკულობითა და მელიოდურობით. ამ მხრივ შედევრს წარმოადგენს „დაისის“ შესავალი“.

სავსტროლო სპექტაკლებში მონაწილეობა მიიღეს მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტებმა ვერა დვიდოვამ და დავით გამრკელმა. თეატრის კოლექტივი უკვე დაბრუნდა შვედულბოძან და შეუდგა სეზონისათვის მზადებას. ამჟამად მიმდინარეობს ოპერისა და ბალეტის თეატრის კაპიტალური რემონტი, რომელიც ითვალისწინებს თეატრის საფუძვლიან გადაკეთებას ხეროზომოდვარ გ. ლეკვას პროექტის მიხედვით, რემონტი მალე დასრულდება. ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქი ახლო ხანში მთილეს მხატვრულად სრულიად განახლებულ თეატრალურ შენობას ეს კიდევ ერთელ ცხადყოფს საბჭოთა მთავრობისა და კომუნისტური პარტიის მზარუნველობას ქართული საბჭოთა ხელოვნების მიმართ.



ბალეტი „გედების ტბა“. ვ. ვაბუიანი და ვ. წიგნაძე



ვერკო ანჯაფურაძე

ზულ დრამატულ სკოლაში და ორი წლის მანძილზე წარმატებით ასრულებს მთელ რიგ როლებს. რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯანა დარკი (შილერის „ორღუნელი ქალ-წული“) და ჯულიეტა (შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“).

1922 წლის 6 სექტემბერს რუსეთიდან თბილისს ჩამოვიდა კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც სათავეში ჩაუდგა ქართული საბჭოთა თეატრის აღორძინების საქმეს.

გამორჩინდა რეჟისორმა თავის გარშემო შემოიკრიბა ნიჭური ქართველი ახალგაზრდობა და მთელი თავისი დაუჩრქველი ენერჯია, გაქანება და ოსტატობა ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნას მოახმარა.

ამ ახალგაზრდათა შორის იყო ვერკო ანჯაფურაძეც. პირველი დიდი გამარჯვება ე. ანჯაფურაძემ მოიპოვა ოფელის როლის განსახიერებთ შექსპირის „ჰამლეტში“.

„ჰამლეტის“ დადგმით ე. მარჯანიშვილმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ქართულ თეატრს ჰყავდა დიდი აქტიური შესაძლებლობის მსახიობები, რომლებმაც ბრწყინვალე სცენური სახეები შექმნეს, — ასეთი იყო უშანგი ჩხვიძის ჰამლეტი, აკაკი ვასაძის კლავდიუსი, ვერკო ანჯაფურაძის ოფელია.

„ჰამლეტში“ მხოლოდ ერთი სცენა გვეჩვენა. — წერს უშანგი ჩხვიძე, — სადაც მარტონი ხეღმისი ერთმანეთს ჰამლეტი და ოფელია. ამ სცენას ისეთი დიდი გრძნობით ატარებდა ვერკო, ისეთი სათუთი იყო მისი განცდა, რომ როდესაც მას მიუახლოვდებოდი, სახეში ჩაგხვადიდა და ხელს შეგახებდა, მე მეგონა მისი სახის თუ სხეულის ყოველი ნაკეთი რაღაც შინაგან თრობილვას განიცდიდა და თითქმის დღესაც მიცქერინა მისი სვედიანი თვალები, დღესაც მესმის მართლაცავე ხმით წარმოთქმული სიტყვები. ამ სიტყვებში ისმოდა ისეთი სიწმინდე, ისეთი უშანკობა, რომ ადამიანი, არ ვიცო, სიზარალულისა თუ სიამოვნებისაგან, რაღაც ტყვივლს იგრძნობდა და თუ მეც გრძნობით ვატარებდი მასთან სცენას, ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ ის მშვენიერი პარტნიორი იყო“.

ღრმა განცდის მსახიობი

ნოდარ გურაბანიძე, თენგიზ ჯანელიძე



ილი სტანისლავსკი წერდა: „ახლა, როცა უკვე მივალწი მოხუცებულობას, ზოგჯერ გამიტაცებს ხოლმე ფიქრი ჩვენი ხელოვნების შესახებ და მე ვერწმუნდები, რომ ბუნების მიერ არტისტისათვის მინიჭებულ ჯილდოთაგან ყველაზე მაღალია — მისი სცენური მომხანობა“.

ვერკო ანჯაფურაძე ჩვენ წარმოვიდგება როგორც მსახიობისათვის ამ მტკაღ ძვირფასი თვისების — სცენური მომხიბლობის ნიჭით მომადლებული შემოქმედელი.

ვერკო ანჯაფურაძე უაღრესად ღრმა განცდის მსახიობია. მას გააჩნია ინდივიდუალური აქტიური თვისებები, განსახიერების საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მანერა, რითაც მისი შემოქმედება მკვეთრად განსხვავდება სხვა მსახიობთა სასცენო ხელოვნებისაგან.

ვერკო ბავშვობიდანვე თეატრალური ცხოვრების შუაგულში მოხვდა. იგი დაიბადა ქუთაისში, სადაც სცენას ამშვენებდნენ რევოლუციამდელი ქართული თეატრის უნიჭიერესი წარმომადგენლები — ლ. მესხიშვილი, ალ. იმედაშვილი, ნუცა ჩხვიძე, გ. არადელი-იშნელი და სხვ.

„ცხრა წლისა ვიყავი. — ივონებს ვერკო, — როდესაც პირველად ვნახე ქუთაისის თეატრში „ნამდვილი წარმოდგენა“. მას შემდეგ არ მასუსლი ჩემი ცხოვრების ისეთი პერიოდი, როდესაც ვაგაყებულა ამ გვოფილიავი თეატრში“.

სწორედ ამ დიდი გატაცების შედეგი იყო, რომ მან, ჯერ კიდევ სრულწლოდა ახალგაზრდად, მიაშურა თეატრალური ხელოვნების ცენტრს — მოსკოვს. იგი შედის მცირე თეატრთან არე-

1928 წელს ე. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ქუთაისში შეიქმნა მეორე სახელმწიფო დრამის თეატრი, რომელშიც ე. მარჯანიშვილმა დადგა გუცოვის „ურიელ აკოსტა“. იგიდითს როლი ე. მარჯანიშვილის უმდიდრესმა რეჟისორულმა ფანტაზიამ და ცენტრალური როლების ბრწყინვალედ შემსრულებელმა მსახიობებმა გაზარდეს პიესის იდეური და მხატვრული დონე, მიაჩნებს მას ღრმა სოციალური ვლერადობა.

ვერკო ანჯაფურაძის იდეალი მხოლოდ მგზვნაზე სატრფორადია. იგი, პირველ ყოვლისა, ურიელის სულიერი მეგობარია, რომელსაც მუდმივად ახლავს და დაუწყობელი გასწორის თავი იმ ნათელი იდეალუბისათვის, მისი სატრფორის სიყოფის მიზანს რომ წარმოადგენენ.

ვერკო ანჯაფურაძის დიდ სულიერ სიფიქსიზთან ერთად სოციალური მებრძოლის სული შოაბერა თავის გმირს, ამით აამაღლა და სრულყოფილ მხატვრულ სახედ აქცია იგი.

შეუღლებულია დაივიწყოს მაცურებელმა ანჯაფურაძე-იდეალი წყველისა და სიკვდილის სცენებში.

როდესაც რელიგიური ფანატრზიზმით შეპყრობილი რაბინები შემოაბრკი სიტყვებით წყველიან ურიელს და საშინელი მომავალს უქაადს მას, ამ წუთში ვერკო-იდეალი გატყველია, თითქმის საზარელმა სიტყვებმა საშუადიმო შერაცყის მისი სულიერი მხენილა, მაგრამ როდესაც რაბინი ურიელს დარჩენილი სიყოფის უსიყვარულოდ გატარებას უწინასწარმეტყველებს, ვერკო-იდეალი ამაყად აიშარბება, მიულის ტანით გადაეფარება ურიელს, რომ წყველისაგან დაიფაროს იგი და მისისანედ შესაბებს — „სსეეე, რაბინო!“.

...დადაბლი მიტყვები იდელის, თვალს არ ეპარება მისი ქვევა, მისთვის უმცირესი მოძრაობაც და მიოლი, რომ ახლა, ყველაზე მძიმე მომენტში, იგი ხმამაღლა ვანახვადებს პირტესტს რაბინების მიერ უსამართლოდ შეჩენებულ ურიელის დასაცავად ნაც-



ვ. ანჯაფარიძე ივლითის როლში (გუცოკის „ურიელ აოსტა“).

ლად ამისა, აუღლებველი ნაბიჯი აყვებდა კიბის საფეხურებს, სიყვარულით აღსავსე თვალებით მოხედავს ურიელს და სულ წუნარად, თითქმის ჩურჩულით წარმოსიტყვამს: „ახლა ჩემი ხარ, ჩემო ურიელ... წმინდა სიმახათით მე შენი თავი მტერს გამოუტყე“.

სცენაზე ვ. ანჯაფარიძე არასოდეს არ აკეთებს რაიმე არა-ჩვეულებრივს. მისი მოქმედება, სახის გამოხატულებები, სულ მცირე ექსტეტიკი, ჩვეულებრივი, გასახიფტო, ადამიანური. მაგრამ ყველაფერი ის იმდენად დახვეწილი და გამოხასხველია, რომ იგი სწავლდება ჩვეულებრივის ფარგლებს და ხდება უფრო ამაღლებული, ნათფი და თეატრალური — ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით.

ასეთია ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითი. ვისაც ერთზე მეტი უნახავს სპექტაკლი „ურიელ აოსტა“, დარწმუნდება, რომ ისე დაამჯერებლად მართლაც არაიენ კვდება ქართულ სცენაზე, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძე.

ივლითმა დაკარგა ცხოვრების მიზანი. ურიელის გარეშე მის არსებობას აზრი არა აქვს. ივლითმა შესვა საწამლაგი. ახლა მას შეუძლია დამშვიდდეს. შემოდის ურიელი. ივლითი ათრითიღე-ბული ხელებით ეალერსება სანატრელს. უკანასკნელი ამოსუნთქავს მას ურიელისთვის ჰქონდა შემონახული. სატფოს მკერდზე მიკრული ივლითი ცდილობს თავიდან მიიშოროს საქორწინო გვირგვინს, მაგრამ ძალია აღარ ყოფის. უმწეოდ ჩამოვარდნილი ძალიანეული ხელი გვეამნებს, რომ დადგა საბედისწერი წამი.

„როდესაც უყურებ ამ დროს ვერიკოს, იგი ჩინური ვაზიდან გადმოსული მინიატიურა გგონია. იგი კვდება უზარლოდ, ძალდა-

უტანებლად, მისი სიცოცხლე ისე კრება, თითქოს ეს იყოს პირველი თოვლის ფიფქი, მსუბუქი ქარით განაფანტი. ამ სიკვდილის შემდეგ შეგი ფიქრებით შეპყრობილი კი არ რჩება ადამიანი. მოქანცული კი არ გამოდისარ თეატრიდან. არამედ განწმენილი, ამაღლებული, გრჩება რაღაც სვედანარევი სიამონებვა“ — ვერდა ვერიკოს თამაშით მოხიბული უშახვი ჩხვიე.

ხარკოვსა და მოსკოვში მარჯანიშვილის თეატრის ვასტროლების დროს რუსი და უკრაინელი მაყურებელი საყოველთაო აღტაცებას გამოხატავდა ანჯაფარიძის ივლითის გამო. ვასტროლების დასასრულს ხელგონების მეცნიერებათა აკადემიის მიერ გამართულ დისპუტზე ცნობილი კრიტიკოსი ნ. მირაზოვი ამბობდა:

„ივლითის როლში ვერიკო ანჯაფარიძის სრული უფლებით შეუძლია მიიკეთოს არა მხოლოდ ქართველი, არამედ ყოველი ქვეყნის და ერის მსახიობის სახელიც. თავისი მონაწილეობით ვერიკო ანჯაფარიძე ხელოვნათა ყოველ კოლექტივს დიდ პატივს დასდებს. კომისარჩევსკაის შემდეგ მე პირველად ვნახე მსახიობი, რომლისაც მარტო ხმა კი არ მღეროდა. არამედ ტანიც“.

ივლითის შემდეგ ვ. ანჯაფარიძემ ზედზედ შექმნა მრავალი სანტერესო მხატვრული სახე. მათ შორის გინატრე („ნიონშეილის გურია“), ლუიზა (შილერის „ვერაბოა და სიყვარული“), გრაფინია ალმავეია (ზომარტის „ფიგაროს ქორწინება“), ცაბუ (შ. დადიანის „ნაპერწყლადან“), მზეინარი (უშ. ჩხეიძის „გიორგი სააკაძე“) და სხვ.

შესრულებული როლების მრავალმხრივობა ვ. ანჯაფარიძის ფართო აქტიურულ შესაძლებლობაზე მეტყველებს. წლების მანძილზე იხევეზობდა მისი ოსტატობა. უფრო სრულყოფილი ხდებოდა იგი. ახალ როლებზე მუშაობა ახალი სასცენო ხერხების და საშუალებების გამოყენებას მოითხოვდა. უბრალო გლეზი ქალის — ცაბუს შესატყნეულად მას აღარ გამოადგებოდა ის საშუალება, რომლებსაც ოფელიასა და ივლითის როლებზე მუშაობის დროს მიმართავდა.

ხანგრძლივი და შეუპოვარი შრომით მან მიაღწია მიზანს, — ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ შექმნილი ცაბუ მაყურებლის თვალწინ მორჩილ და გულუბრყვილო გლეზის ქალიდან იქცეოდა შევნებულ რევოლუციონერად, რომელიც სპექტაკლის ბოლის უკვე ჩამოყალიბებულ მებრძოლად გვევლინებოდა.



ალექსანდრე დიუმას (შვილი) მელოდრამა „ქალი კამელოებით“ („მარგარიტა გოტიე“) საქაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა გასულ საუკუნეში ვეროულ სცენაზე. მარგარიტა გოტიეს როლს ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი ეკუთრა მსოფლიოში სახელგანთქმული მსახიობის რეპრეტარონი.

ვერიკო ანჯაფარიძემ ჩამოაშობა მარგარიტა გოტიეს მელოდრამატულ-სანტიმენტალური ელფერი და შექმნა დრამა დრამატული და ამაღლებული სტენური სახე. მისი გმირი არა მინა-ნიუბული კურტჩანი ქალია, არამედ ეს არის ადამიანი, რომელმაც შესძლო აღმოეჩინა საკეთარი თავში კეთილშობილური თვისებები, რაც საზოგადოებრივი წყობის უკუღმართობამ დროებით ჩაკლა მასში ვერიკო ანჯაფარიძის მარგარიტა გოტიე აღმართა, როგორც პრეტესტ ბურჟუაზიული საზოგადოების ზეიპორიგი და ეთიკური ნორმების წინააღმდეგ, საზოგადოებისა, რომელიც სპობს ადამიანში ყოველივე ნათესად და კეთილშობილურს.

არმანთან პირველი შეხვედრის სცენებში ვ. ანჯაფარიძის მარგარიტა გულერობია. არმანი ჩვეულებრივ სტუმრად მიიწვია და ამიტომ ვასაკება ის ირონია, რომელსაც არმანის მიერ სიყვარულის ახსნა იწყებს მასში.

მაგრამ მარგარიტას სულში ნელინელ გადნა ყინული, გაიღვივებს უფაქებსა და გრძნობებსა.

მესამე მოქმედებაში მარგარიტას მორალური სენტენციებს

უკითხავს არმანის მამა — ყორჯი დიუგალი. იგი წინააღმდეგაა არმანის და მარგარიტის ქორწინებას. მარგარიტა-ვერიც გაუძირველია ზის მოქანავე საფარქელში და თუმა ვაგ ერთი ნაკვთი არა ტოკავს მის მშვენიერ სახეზე, მაყურებელი მაინც გრანბოს იმ დიდ შინაგან დაძაბულობას და სულიერ ბოზოტრობას, რომელსაც ამ წუთს განიცდიდა იგი.

ბოლოს, იგი თანახმა დასტოვებს სახლი, სადაც არმანთან ერთად თავისი სიყვარულის უმშვენიერესი წუთები გაატარა. სასოებით ეთხოვება იგი ყოველ ნივთს — საფარქელს, ფარდებს, რომლებიც მისი ხანმოკლე ბედნიერების უტყვე მოწმენი იყვნენ.

სცენაში, როდესაც არმანი მარგარიტას სახეში მიაყრის ფულუნების ბუჯებს, ანჯაფარიძე-მარგარიტა ქანდაკებასავით გაიჩინდება, საოცარი სიცივე დაინახვურებს მის თვალებში, და უცერად გარშემო თითქმის ცვლანი დაწინდება. მსახიობი სრულიად უბრალოდ ყოველგვარი პათეტიკისა და ცალბე ემოციის გარეშე ახერხებს მიიტანოს მაყურებელამდე აზრი, რომ მისი გმირი ადამიანური გრანბობების არაფერ და ჩამგდები საზოგადოების მსხვერპლია. ამიტომაც, რომ მარგარიტა-ანჯაფარიძე ერთბაშად მაღალდება მის გარშემო მყოფ ადამიანებთან შედარებით და მაყურებლის გულწრფელ თანაგრძობას იმსახურებს.

მარგარიტას სიკვდილის სცენა ყოველგვარბული ოსტატობით დამუშავებული სცენური პასაჟი, რომელიც მაყურებელთა აღტაცებას იწვევდა.

* * *

სასცენო მოღვაწეობის სამ ათეულ წელზე მეტი ხნის მანძილზე ვ. ანჯაფარიძემ მრავალი სხვადასხვა ხასიათის როლი განასახიერა. მაგრამ უკვე პირველივე წლებიდან ნაიალად დაისახა მისი შემოქმედების მაკიტრალური ხაზი. ვ. ანჯაფარიძის აქტიორულ ბუნებასთან ახლოა ძლიერი განცდებისა და ტრაგიკული პათოსის გმირები. მისი შემოქმედებითი გამარჯვებანი სწორედ ამ ხასიათის როლების შექმნასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ვ. ანჯაფარიძეს თავისი აქტიორული მოღვაწეობის გრძელ გზაზე გამარჯვებების სიხარულთან ერთად შემოქმედებითი წარუმატებლობით გამოწვეული სიმწარეც უკმაშია.

წარმატებით განსახიერებული იოზას (ვ. სიმონოვის „მელოდე“), ვანა ლიხტას (ნ. ვირტას „განწირულთა შეთქმულება“), დარეჯანის (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“), მირანდოლინას (გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“) და სხვა როლების გვერდით მან აშკარა მარცხი განიცადა კლეოპატრას როლი (შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრა“). მიუხედავად ცალკეული, აქტიორული ოსტატობის თვალსაზრისით, ბრწყინვალედ შესრულებული ეპიზოდისა, ვ. ანჯაფარიძემ ვერ შესძლო კლეოპატრას მაღალმატერული, დასრულებული სცენური სახის შექმნა. ანჯაფარიძე-კლეოპატრა მხოლოდ ეჭვინი და დესპოტი ქლია. მოხდენილი მიზანსცენები, მოძრაობის სკულპტურული დამუშავება, სცენური მდგომარეობის კომპოზიციური სიმწვობი და ფერწერლობა თვალს იტაცებს, მაგრამ იკარგება უმოკლესი — „ადამიანის სულის ცხოვრება“ (სტაინილავსკი).

იარსილავ გალანის პიესაში „სიყვარული გარიტაგზე“ ვ. ანჯაფარიძემ ვარვარა პეტრიჩის როლი შესასრულა. მსახიობს სურდა შეექმნა ძლიერი ვენების მებრძოლი ქალის სახე. მაგრამ ვარვარას სულიერ სამყაროს ბევრი რამ დააკლდა იმით, რომ ვ. ანჯაფარიძემ მთელი სისრულით ვერ გადმოგვცა ის ღრმა შინაგანი ბრძოლა, რომელიც ვარვარას სულში წარმოიბებს. წინააღმდეგობა პირადულსა და საზოგადოებრივს შორის, ლუკა ვორკალუკისადმი სიყვარულსა და ხალხის წინაშე თავისი მოვალეობის შეგრძნებას შორის, მსახიობის მერ ნაწევნება როგორც იმთავითვე განსაზღვრული ტენდენცია. მაყურებლისათვის პირველსავე სცენაში გარკვეულია, თუ რას მოიშობქმედებს ვ. ანჯაფარიძის ვარვარა სპექტაკლის ბოლოს. ვარვარა მართლაც ისე უნდა მოქცეულიყო, როგორც ეს პიესისა ნაჩვენები, რადგან მისი

ფსიქიკა, მისი მსოფლმხედველობა უკარანხებზე მას, რომ საკუთარი ბელთი გამოსაღმოს სიცოცხლეს ხალხის მტერი, თუნდაც იგი პირადად მისთვის უჭირვარესი არსება იყოს, მაგრამ ხანგრძლივი, მტანჯველი ბრძოლის გარეშე განაოისუფლება იმ შინაგანი მტერებისგან, რასაც ვ. ანჯაფარიძის ვარვარა განიცდის, მხატვრულად ნაკლებ დამაჯერებელი და ღრმა ფსიქოლოგიურ მოტივებისა მოკლებულია.

ეკეც დიდა მისახოვების (მინკოს „გვარს ნუ დავასახებლებო“) როლიში მიღწეა ვ. ანჯაფარიძემ აქტიორულ გამარჯვებას. მართალია, მან მრავალი ოსტატურად მიგნებელი დეტალი და დამახასიათებელი შტრიხი შეიტანა გმირის სახეში, მაგრამ ვ. ანჯაფარიძის დიანა მიხალიცნა მაინც ყოფიის ფარგლებში რჩება და ვერ მაღლდება მზეილ სოციალურ სატრიალდე.

მაგრამ ყოველივე ეს ერთის წამითაც არ ანელებს იმ დიდ აღტაცებას, რომელსაც ჩვენი მაყურებელი განიცდის მისი აქტიორული ოსტატობის მიმართ.

ვერვო ქართული სცენის მშვენება! მის შემოქმედება ერთერთი ბრწყინვალე ფურცელია ქართული თეატრის ისტორიაში. მან სამართლიანად მოიპოვა ჩვენი მაყურებლის განსაკუთრებული სიყვარული და პატივისცემა.

ძნელია მოიხილო ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედების შესაფასებლად იმაზე უკეთესი, უფრო მეტერმეტკველი სიტყვები. ვიდრე მისი სცენურ-მხატვრული სახეებით აღტაცებულმა ვ. ი. ნემიოიფი-დანენკომ თითონ მას უთხრა: „იღეთ მსახიობ ქალებს, როგორც იქნენა ხართ, ორი ან სამი ნათამაშები, უფრო სწორედ, განცდილი სახისათვის, შეიძლება ძველი დაუდგათო..“



ვ. ანჯაფარიძე მირანდოლინას როლი (გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“)



შთაბეჭდილება

აკაკი გაწერელია



ს მოგონებანი სცენის მოღვაწეთა დასრულებულ პორტრეტებს არ შეიცავენ. „შთაბეჭდილება“ მისი მითხველს ვაგუზიარით ის სისარული, რომელიც ჩვენთვის მოწონებულია ზოგიერთ მსახიობს ცალკეული როლების ჩინებული შესრულებით. ჩანაწერების პირველი ნაწილი რუს ხელოვანთ მახსენებს, მეორე კი ქართველ მსახიობებს მიეძღვნება.

ვინც ჰაბუხოზიდანვე ყოფილა ხელოვნებით გატაცებული, შეუძლებელია მდიდარი არ იყოს მოგონებებით. ამ სტრიქონების ავტორის სწავლია ლიტერატურულად გაინათვისუფლოს თავი ამგვარი მოგონებებისაგან და ისინი მითხველისათვის მისაწვდომი გახადოს.

ამ მოკლე შესავლის შემდეგ ვხვდეთ ფარდის შერხვევას და ჩემს ცნობიერებაში გაყოცხლებულ სახეებს ხელახლა მოვუხმობ სცენის ჩამოსაყენს.

მარიამ ბაგაშოვა

ოცდახუთი წლის წინათ თბილისში საავსტროლოდ ჩამოვიდა მოსკოვის „რეპუბლიკის თეატრი“. ამ თეატრში თამაშობდა ბაბანოვა. პირველად მე იგი ვნახე ა. ფაიკოს პიესაში „აპოლოდოლიანი კაცი“. ბაბანოვა ასრულებდა გიგას როლს. ქერა ყმაწვილის პატარა, ოვალური სახე. მოკლედ შეტყეული თმა და უწყაშობი ქუთუთოები.—აი რა იქცევადა მაყურებლის ყურადღებას. და კიდევ — მელოდორი და კრიალა ხმა, რომელიც ზოგჯერ ბავშვის ტიტანს მოგავიწყობდათ.

უფრო გვიან, მოსკოვში, მე იგი ვნახე „რომიო და ჯულიეტაში“. მასიათების ჩინებულ მხატვარი ქალი ამ რომში მაყურებლის მოყვანის ლირიული სახის უხალხო შემოქმედდა. ოცდასამ „პასიანის“ ტიპი, რომელსაც ჩვეულებრივ ეკუთვნის კჟონდა გადაწეული პატარა ქუდი და ცხვირ-აბზეცილი მშვენიერი უტიფრებით აუჯერებდა ირგვლივ მყოფთ, ახლა უფაქიზესი მელოდით ავსებულყოფი და აუდიტორიას აუჯაღოებდა. აი განიჭებული სცენა აიგინათა. რომეო ეფიცებოდა:

«Мой друг, клянись сияющей луной,

Посеребрившей кончики деревьев...»

და ბაბანოვა-ჯულიეტა უნაძვლავ ბავა ხელს ტურზე ფიგურბდა, თანაც შემინებული და გაკვირებული აწყვეტილებდა:

«О, не клянись луною, в месяц раз

Меняющейся.— это путь к изменам.»

ამგვარი იყო: ბაბანოვა-ჯულიეტის ბავშვურ გონებაში შიში გა-მოწევა იმის შეგნებას, რომ მის მიჯნურს არ სცოდნია ღამის მნათობის მერყეობა და ცვალებადი ხასიათი.

ყოველივე ამას ბაბანოვა იმითი მიმოტობითა და სისადვილი გამობრუნება სცენაზე. თანაც მის თამაშში ნატამალიც არ მოიპოგებოდა იმ ეთიოპელა ბავშვური გაულებრყვილობისა, რომელსაც მაღიან ხშირად ვარგველური იმიტაციით ამ მანერული ცუტარმულო-ბით ვადამისცემენ ხოლმე სცენაზე.

ბაბანოვა ამჟამადე ამშვენებს რუსულ თეატრს. გორკის „ზოიკებში“ სიფიოს როლის შესრულების გამო 1952 წლის 10 მაისს გაწერე „სოვეტსკოე ისუსტეო“-ში დაიბეჭდა წერილი სათაურით „ბაბანოვა-სოფიო“. ბოლო ამწვენის ნათქვამი იყო: „მოთავი, რაცა შეიძლება აღინიშნოს მის ხელოვნებაში, ესაა — განსაკუთრებული ძალით გამოიმჯღაწეული უნარი შთაგონებებით, ჭკვიანი, ღრმად მოაზროვნე ადამიანის სახის შექმნისა“. როგორც ჩანს, ბაბანოვას უფრო მაღალი ხარისხის არტისტული თვისებები შეუძე-

ნია. ასეთია შემოქმედებითი გზა შესანიშნავი მსახიობი ქალისა — ანგალი ბიქის პორტრეტიდან ღრმად მოაზროვნე სცენურ სახე-ებამდე. და ყოველივე ეს — ხანდაზმულობის პერიოდში! მხოლოდ სოციალისტური კულტურის წიაღშია შესაძლებელი ხელოვანის დაუსრულებელი ზრდის ასეთი მაგალითები.

სტავანა კუხენცოვი

1928 წლის მაის-ივნისის თვეებში თბილისს საავსტროლოდ წავიდა მოსკოვის აკადემიური მცირე თეატრი, რომლის მსახიობთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევადა უნიკირესი სხე-ფენე კუხენცოვი აქტიონის მრავალფეროვანი და მდიდარი რე-პერტარიადან მე ვნახე იგი რასპუტინის (სუხოვო-კობილინის, კრე-ჩინისა და კორნინება“), გოროდნის („რევიუნი“, შვანდის (ტრინეის „ლებოვ იაროვია“) და ფერდინანდის (დოსტოევსკის „იდიოტი“) როლებში). ამ როლებს კუხენცოვი თავის სასუქ-ფესო სცენურ სახეებს აკუთვნებდა (იხ. მისი ავტობიოგრაფია კრებულში „სტავანა კუხენცოვი“. მოსკოვი, 1927).

„იდიოტი“ კუხენცოვი თამაშობდა უმნიშვნელო პერსონაჟის, გენერალ ივოლაგინის მდგმურის, ვინმე ფერდინანდის როლს. ივოლაგინის ოჯახში მოღვაწე რაკოვინი, შემდეგში რომანის მოა-ვარი გმირი ქალის ნასტასია ფილიპოვნას მკვლელი. ფერდინანდის ეპიზოდური შეხვედრის რაკოვინთან თეატრალურადაა აღწერილი რომანშიც (მცირე თეატრში დადგმული პიესა დოსტოევსკის ნა-წარმოების ინსცენირება იყო) და კუხენცოვი ავტორის ტექსტის შეუდარებელი იმპროვიზატორი აღმოჩნდა. სცენის ოთახის კარიცა იღებოდა, ჯერ გამოჩნდებოდა თავი ფერდინანდის კუ-ხენცოვისა, შემდეგ ტანის დანარჩენი ნაწილი. დაბალ-დაბალი, მხრეს-ჩაჯარბნილი, სქელტურება და ფართოხელოვნობის, ღრმად ჩამჯდარი თვალებით, მუდამ მოხაზვამე ქუთუთოებიანი მამაკაცი დიდხანს ხმაგაყმენილი შესტყროდა ახლად მოსულს და შემდეგ ანაზღვეულად წარმოსთქვამდა (ხმა ითიქოს სტრამაქიდან ამოს-დილიდა): — Фердиненко! და სწრაფად ვეჯდებოდა სავარტელში მის გვერდით, ყოველმხრივ სინჯავდა ახლადგანობილს და აფრ-თხილებდა: არასოდის არ ესენებინა მისთვის ფული, რადგან ვალის ვადახანს არ უყვარდა. ხანგრძლივი პაუზისა და რამდენიმე რეპლი-კის შემდეგ ეს ახიერებული სუბიექტა ანაზღვეულადვე ეშვებოდა-ბოდა სტუმარს:

— Прощайте! Разве можно жить с фамилией Фердиненко?

მოიღეს სტექტევის მანძილზე მას, გმონია, აზოფერი უთქვამს და მიუხედავად ამისა, მაყურებელი თვალს არ აშორებდა ფერდინანდის კუხენცოვს, რომელიც აუდიტორიისაკენ ზურგმჯდომი იდგა ოთახის სარკეებთან (ცინეზე დამატულად დაძაბული გი-თარების ცალკეულ მომენტებს იგი მხოლოდ მხრის შერხვევით ან უხში სცილით ეხმარებოდა).

ეს იყო გროტესკი. მსახიობი ქმნიდა ხსენს, რომელსაც ფსიქო-ლოგიური ნორმით წინასწარ განსაზღვრულ ამ თუ იმ „პასიანს“ ვერ მიაკუთვნებოდა. უკეთ რომ ვსთქვათ — იგი სრულიად უხა-სიათი, ახიერებულ და განუწყვერავლ სახეს აქნადაცხვდა.

ჩინებული იყო კუხენცოვი რასპუტინის როლი. სცენაზე და-ფუფუნებოდა საძაბელი და თანაც საბარალო ადამიანი, რომელიც რაცა უნებოდა და სიღებქობითა გამო ფულზე იყო დახარბებული. აი, რასპუტინი იოვლის ფულს, მიახლ ვასილი კრჩინსკი რომ თვალწინ დაუყვარა მაგიდაზე. სრულიად მოულოდნელად ასმარ-თიანების დანახვა მასში ასეთ მოგონებებს იწვევდა:

მასილი კახალოში

— უნდა მოგახსენოთ, რომ აქ, მოსკოვში, გახლდათ (ამოიხვეწებენ) ნატურალური მაგისა და ეგვიპტურ საიდუმლოებათა პროფესორი ბოსკო. ქუდიდან წოვთსა და თვით ღვივნებს ასამანა (სლუკუნებს); იაღონებით დამაჩას სტენიდა; ტყინებიდან თაიგუნების აბრძოლა მაყურებლებისათვის; მაგრამ ასეთ ზეზნობას კი, შევედრე ვეღვ ჩემს მრავალციფრადან სულს, ისიც ვერ შესძლებდა. ასე ვამბობ, რომ იგი, მთავალ ვსითიანთა შედარებით, ბიჭუნა ან ლეკა“ (მოქმედება 2, გასართობი 16).

უნდა გეცქირნათ ამ დროს კუნწეცივის ხელებისათვის. მსახიობი თითქოს თვითონაც გველივითადაა, „ნატურალური მაგისი“ ოსტატ ბოსკო, რომელსაც ფულის თვლის დროს ისე ვადაქმნა და ასმანტონანები ერთი ხელიდან მეთრეში, თითქოს მართლაც ღვივნის ასმანდა, ხან კი მათ იაღონის თუ ოფოვის საგარტცელს ამს-გავსებდა.

ჩემთვის უცნობია, იცოდა თუ არა სტეფანე კუნწეცოვა ინი იყო ბოსკო. არც ის ვიცი, სუხოვო-კობილინის შემოქმედების ან, კერძოდ, მისი პიესის რომელიმე კონტრატორის თუ აქვს გამოჩვეული ბიესის ან ადვილას მოხსენებული „პროფესორ ბოსკის“ ვინაობა. ცირკის ასეთი ხელოვანი, მართლაც, არსებობდა: იგი იყო ცნობილი იტალიელი ჯამბონის პარტოლომეო ბოსკოს ვაჟი, აგრეთვე ცნობილი ილუზიონისტი.

აღსანიშნავია, რომ ბოსკო-მამის მოწაფეთა შორის ცნობილი იყო აგრეთვე ვინმე კერი, კავკასიური ომის დროს ეს უკანასკნელი დაღისტანში მისულა რუსი მხედრობის გასართობად. ამ კერის შენახებ გრ. ორბელიანი 1857 წ. 17 ოქტომბერს დაღისტანშიდა ატყობინებდა. დ. ჯორჯაძეს (თავის დიმიანს) — დღეს იყო ბოსკოს შ ა გ რ დ ის ა გ ა ა სხვადასხვა თვალთმაქცობა და პურთონის თეატრი სავსე იყო ხალხითა“ („წერილები“, II, გვ. 224. მწერ. კორესპონდენცია „აღმოსავლელი თვალთმაქცისა და ფიზიკოსის“ შესახებ, როგორც მას უწოდებს ავტორი — „КАВКАЗ 1857, № 91). იგივე კერი შემდეგ ყოფილა ქ. კალუგაშიც (იხ. აპ. რუნოვიცი, ზაისიკი... 1880, გვ. 49). აქედან ჩანს, რომ ჩასტრევიის მონოლოგში მოხსენებული ბოსკოს სავსე ჯამბონის საზოგადო სინონიმად ქველად დრამატურგის მიერ აღებული პერიოდში და სუხოვო-კობილინი იგი ტიპურ შტრიხად გამოყენებია.

ახრებულნი ფერდინანდების, ცირკის მსახიობებით გატაცებულ და ჯიბე-კარგილ რასალეფთა, უპირველად და ცხოვრების უფრღმულში ჩაჩრჩნილ ადამიანთა სახეების შემდეგ, სტეფანე კუნწეცოვა შექმნა სიცოცხლისა და ხალისით დასავსე სახე ჩამეკრევიებულ და ზუსტ მატროსის შვანდს. მსახიობი თამაშობდა „ოკუპანტურთი ხანის დასაწყისის მახართობლ ვაკაესს, რომელსაც ეგზობს დიდი, დიდი მონწევი ჰქონდა და სიტყვის თითოეული მოქცევაზე ცერს უჩვენებდა ამხანაგებს, თანაც ენერგიულად შესძებნდა ხოლმე:

— В мировом масштабе!

სტეფანე კუნწეცივის მიერ შესრულებული სცენური სახეები ისე აღიბეჭდომდნენ მაყურებლის მხესიერებაში, ვითარცა პირველხანისთვანი პორტრეტი: მსახიობის მიმოხვრა, ექსტი, უმდრძობი პოზიტურა საერთოდ — თითოეული სახის სრულყოფილ გამოსატყულებას წარმოადგენდა. ამიტომ არ ვასძენებია მსახიობს რველოციონერი მატროსის დაუვიწყარი რეალისტური სახე შექმნა.

შეანდის როლის შესრულებით სტეფანე კუნწეცოვა სამუდამოდ ჩასწვრა თავისი სახელი რუსული საპოთა თეატრის ისტორიაში, როგორც მისმა ერთ-ერთმა უნიკურესმა წარმომადგენელმა.

იან კუზნეცოვი

1925 წელს (თუ მესხიერება არ მალავს) თბილისის სახელმწიფო ოპერის თეატრში გაიმართა იან კუზნეცივის კონცერტი. მსახიობი ასრულებდა პაგანინის რომელიღაც ვარიაციას, ვერტალი, ვანდარდი და თითქოს ავადმყოფური თითების ქვეშ სტრადივარიისის ჰიანტურის სიმები ნამდვილ გრიკაშს გამოსცემდნენ. ყმა-წვილს მომჩვენა: სატანას ხორცი შეუსხამს და რაღაც აივის ჩაღნა მოუწადინებია-მეთქი. ასე მეგონა — დარბაზში ავარდნილი ქარიზხლისავან თეატრის ჭერი ჩაიზინებოდა.

კახალოში პირველად ენახე თბილისში 1925 წელს, სამხატვრო თეატრის გასტრელებს დროს; მთორედ — აგრეთვე თბილისში 1929 წელს, მესამედ 1939 წელს მოსკოვში და ბოლოს — მეორედ მსოფლიო ომის წლებში თბილისში (მხოლოდ კონცერტებზე).

ხელმოწეულ იოანე ფედოროვიჩი („მეფე იოანე თედორის-მე“ — ხელმოწერის), ივარ კარენევი („ცხოვრების ბრველებში“ კ. ჰამსუნისა), ივანე კარაშოვი („ძმები კარაშოვები“ თ. დოსტოევსკისა), ვერშინინი („ჯეჟმონისანი 14 — 69“ ს. ივანოვისა), ბაროზი („სტარტუ“ მ. გოკიასი) — აი მის მიერ განსახიერებული სახეები, რომელთა ვანტონაც მე მომიხდა.

მაკონტრე: მაყურებლის წინაშე იდგა წყრისა ერთული კარენო-კახალო. მას დაეწვეებოდა ქმრისა და სატრფოს მთავლობა. ცოლი კი (ამ როლს ასრულებდა ელენასკია, ახლა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი) მოეგონება ქმარს, რომ იგი ალერსს იყო მოწყურებული. კარენევი ცნებოდა და კონფდა მას, თვალებით კი ცოლის მხრებს გადაღმა განაგრძობდა წვივის ციხებას, რომელიც მარცხენა ხელში ეჭირა. და როცა, ბოლოს, ცოლის მიერ მიტოვებულად ამ წვივნობარს ბინაში თავს ესხმინა, იგი ამაყად შეხედდა თავის ხვედრს, კახალოვის თამაში შეაკვირებოდა, რომ ზნეობრივი უპირატესობის შეგნებას შეუძლია მიამიტი მეცნიერეც გახადა გინობა და ყოფის ყველა უხამსობასა და გრიმასზე მალდა დაეყრნოს.

ივანე კარაშოვისი როლში კახალოვს ყველაფერი იდგაღურად შეგნებდა ერთმანეთთან: გრიმი, კოსტუმები, გამოჩვეული... აქნსნე, სულ მოკლე წვერი, შუბლზე ვადიზილილი თმა, დადილილი და ტვიინი თვალბი სრულყოფილი პორტრეტული გამოხატულება იყო იმ პერსონაჟისა, რომელსაც დოსტოევსკის „შემოქმედებისა გეირგვის“ უწოდებენ.

კარაშოვისი — ამ რუსული ჰამლეტის კახალოვისთვის განსახიერება დიდ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს საერთოდ დრამატული ხელოვნების ისტორიაში... დადრეფულია წყურბოლი სანგნეს შორის, ღვიმასწვზე უსამართლობა სუფევს, შეუძლებელია დღებობის არსებობის ზნეობრივი გამართლება, უნდა უარყოფი მომადილი სოციალური პარმონია, რადგან ასეთი რამ უზრატკიანი აქტის გარეშე წარბომდგენელია, — აი ფიტრები, რომლებიც ორნამან ივანეს გონებს; იგი დაეცეპულია თვითონ ადამიანის აზრის სისპეტკეობაზე: ყმ — подлец, Алешка! — ეუბნება იგი თავის ძმას.

ბოლოს მიანე ეუფულია ფსიქიური ანომალია. არაბორდაბორი დანამაულის შეგნებაზე ივანეს სულიერი წონასწორობა დაურღვია და კახალოვი ყოველგვ ამას ბრწვინებულად გაღმოსცემდა. მისი „საუბარი ემპათიან“ იყო აღსარება შეტრწუნებულ სინდისისა. კარაშოვი-კახალოვი სჯიდა თავის თავს ვერაფერი ფიტრებისთვის და თქვენც ვადიდათ თავისი სულიერი დრამის თანაზიარად.

ზომ არ შეიცავს ჩენი აზრი და ინტელექტი რაღაც ლაქიურს! — თითქოს კითხულობდა კარაშოვი-კახალოვი და გენიალური სიტყვით გამოხატვდა დოსტოევსკის ავადმყოფურ თერებს. იგი დღებანს ჩასცქეროდა ერთ წერტილს, ვითარცა თავის სულის უფსკრულს, ნიკაიანი თითვეს ეყრდნობდა, ხან კი ფანტრის მიქონდა საფეთქელთან და შემდეგ იწყებდა საუბარს თავისთავთან შესანიშნავი, ბავერდისებრი რბილი და თანაც ძლიერი ტემპრის ხმით (რომელიც ღვიგნად გადაცა საუკუნეებში შალაიანის ხმის დრამა), ესაუბრებოდა თავისთავს და თქვენც ვადიდათ, რომ ხს ადამიანი არ იყო მარტოოდენ „ზოოლოგიური ცხოველი“, რომ ადამიანის საუკეთესო ეგზემპლარის არსება ყოველთვის გამსტყველულია ფიტრის კატობრიობის ხვედრზე.

ამკვარ მომენტებში კახალოვის სცენური შემოქმედება სლოიდურთან უხამარება ყველა მათ, რომლებმისთვისაც ცხოვრება დაზოგან შენადირდა ვარსა კი არ იყო, არამედ რთული, ასაწონდასაწონი და დასაფორმებული დრამა.



ღირსი ივანე ფალიაშვილი

გამოჩენილი ქართველი ღირსი

მიხეილ ბახტაძე



ართული მუსიკალური ხელოვნების ფუძემდებელთა შორის ივანე ფალიაშვილს ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია. ქართველ მუსიკოსთაგან მან პირველმა აიყვანა საღირსიო ხელოვნება დიდ პროფესიულ სიმაღლეზე და მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული სამუსიკალურ ხელოვნების საძირკვლის ჩაყარაში.

განუზომად ღიად ივანე ფალიაშვილის როლი ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარებაში. მისი მოღვაწეობა — ეს არის ჰუმანიტარული პატივით-მოქალაქის გზა. ქართული საპოეზო საოპერო თეატრის მუსიკალურ ხელმძღვანელთა შორის ივ. ფალიაშვილი ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენდა. იგი ქართველ მომღერალთა და ორკესტრში დამკვირვებელთა მთელი აღზრდილი და ქართული კლასიკური ოპერების საუკეთესო ინტერპრეტატორი იყო.

ეროვნებით ქართველი, ქუთაისის მკვიდრი ი. ფალიაშვილი იმდროინდელი შეიქმნა მუსიკალური მოღვაწეობა თავის სამშობლოს ფარგლებს გარეთ დაეწყო. მისი პირველი საღირსიო გამოცემა 1889 წლით არის დათარიღებული, მისი ლიტერატურა-ღირსიობა 45 წელს ვარჯელდა. იმ ხანებში კონსერვატორიებში არ არსებობდა სასპეციალური საღირსიო კლასები. ამიტომ ზუნებრივად ისმება საკითხი, სად და როდის ისწავლა ივანე ფალიაშვილმა ღირსიობა. ცნობილია, რომ თავდაპირველად იგი მუშაობდა ხორმისტრად, ანუ ზღადავდა რა რთულ საკვანძო ანსამბლებს, ციდა თავის ნიჭს და შესაძლებლობას, როგორც ღირსიობა. ყოველ შემთხვევაში ივანე ფალიაშვილის სალონებში ხელოვნება ძალიან სწრაფად ვითარდებოდა, რადგან მას თავიდანვე ზუნებით მომადიდებელი კითარდობა იმეათი მუსიკალთა, მხატვრული ადგილი, ღირსიობის ხელი.

ამ გამოჩენილი ქართველი ღირსიობის ისევე, როგორც ქართველი კულტურის ყველა დიდი შემოქმედის, მოღვაწეობა მკიდროდ არის დაკავშირებული პროგრესულ-რუსულ კულტურასთან. თავისი ხანგრძლივი მუშაობის დროს იგი სისტემატურად ხელებოდა ნ. რიმსკი-კორსაკოვს (პეტერბურგი) და ვ. ი. სუქსს (ხარკოვი), რომელთაგან მან ბევრი რამ ისწავლა და შეითვისა. არა ერთი და ორი სახელმძღვანელო მომღვაწელი იცნობდა მისი საღირსიო კერძობის აქწევს.

მუშაობდა რა რუსეთის პროვინციული ქალაქების საოპერო თეატრებსა და ანტრეპრეზებში იგი ფართო პროპაგანდას უწევდა რუსული და დასავლეთ-ევროპული საოპერო კლასების საუკეთესო ნიმუშებს... მისი ვრცელი რეპერტუარი სხვადასხვა სახელწოდების ოთხმოც ოპერას შეიცავდა. სხვადასხვა დროს ი. ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით დადგმული და შესრულებულია ოპერები: ვერსტოვსკის „ასკოლიდის საფლავი“, გლინკას „ივან სუსანინი“, „რუსლანი და ლიუდმილა“, ბოროდინის „თავადი ივორი“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“, ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, „მეგენი ონგინი“, „მაზპა“, „ქოშობი“, რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლე“, „სადკო“, „ოქტობის მამალი“, „სნეგურჩიკა“, „მეფე სალტანის ზღაპარი“, ა. რუინშტეინის „დემონი“, რახმანინოვის „ალკო“, რეპიუოვის „ნაძვის გზა“ და ბევრი სხვა; უცხოური ოპერებიდან: ვერდის „აიდა“, „ტრაჯიკა“, „დონ კარლოსი“, „ტრუბადური“, „ბალ-მასკარადი“, „ერანი“, დლიაზას „ლაკმე“, მასნეს „ვერტერი“. ვუბოს „რომეო და ჯულიეტა“, ტომას „მინიონი“, მერიერის „აფრიკელი ქალი“, „რობერტ-ბულზეული“, „პუგნოტეზი“, ლენსკაილის „ჯამაზუზი“, ბოიტოს „მეფისტოველი“, მინი-უქოს „გალკა“, პუჩინის „ტუსი“, და სხვა.

ყოველ ოპერას, რომელიც მისი ღირსიობით სრულდებოდა, იგი ზედმიწევნით ეცნობდა, ამიტომ იყო, რომ მიღმა ახერხებდა მათი ავტორების მუსიკალურ-დრამატურული ჩანაფიქრის ღრმად ჩაწვლვას და განსაზივრვას.

მისი საღირსიო გამოცემები ყოველთვის დიდი მხატვრული წარმატებით თავდებოდა, რასაც ცხადყოფს პრესის მრავალრიცხოვანი გამოცხადი. ადგილის სიმცირე საშუალებას არ იძლევა მიმოვიხილოთ ივ. ფალიაშვილის საღირსიო ოსტატობისადმი მიძღვნილი რეცენზიები. ჩვენ მკითხველს გავაცნობთ მხოლოდ რეცეფუციის წინანდროინდელი თბილისის ერთ-ერთ გაზეთში ივ. ფალიაშვილის შესახებ მოთავსებულ ცნობას, რომელიც დაიბეჭდა რიგაში გამართული ფალიაშვილის გასტროლების შემდეგ: „როგორც ქ. რიგის რუსული და კერძანული გაზეთები იუწყებიან, ი. ფალიაშვილის ბენეფისი ექალაქის რუსულ თეატრში (სადაც „ოქლანტა“) იყო დიდად ნიჭიერი მაესტროს თავწვევითი ტრიუმფი. ქალაქის გერმანული თეატრის დირექციამ დაადგინა მიიყვინოს იგი პირველ კალენდრისტრად დიდი წლიური ჯამაგირით. ეს გაცუნარი შემთხვევა, როცა გერმანული თეატრის დირექცია კალენდრისტრად იწვევდა არაგერმანულს. აქამდე გუნდშიც კი არ დებულვინდ არაგერმანული წარწომის მომღერალს. ჩვენ ვგვიყვინოს, თბილისის სახანო მთავრის დირექცია რატომ არ შეეცადა მშობლიურ სუონისათვის მიიწვ მოეწვია ასეთი დიდად-ნიჭიერი, მომადრთვებელი ღირსიობა“. მაგრამ თბილისის სახანო თეატრის დირექციას აზრად არ მოსვლია ი. ფალიაშვილისთვის შეთავაზებინა ღირსიობის პულტი, რადგან ამ თეატრის ხელმძღვანელობა მუდამ ქერმალურად და ათავაწუნებულად უურებდა ხელოვნების ეროვნული მოღვაწეებს. რის ვაიგავლავთი, დამკვირბის და წამების ფასად ი. ფალიაშვილმა მოახერხა (პალივეის ვეგარი) 1911 — 1913 წლების სუზონში დაეკავრა თბილისის საოპერო თეატრის საღირსიო პულტი, მოიტანა რა თან სადისი ჩინებული ცოდნა და დიდი გამოცდილება. თბილისის მამონდელი გაზეთები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ მხატვრულად (აგრეთვე მატერიალურად) ეს სუზონი ბევრად მაღლა იდგა წინანდელ სუზონზე“. პირველად მაინც,

*) თბილისის ვ. სარაჯიუვილის სახელობის კონსერვატორიაში შეიძინა ი. ფალიაშვილის მიერ დამწვარი საწიმივე კლავირი. მათხოვ კავკასიული ჩანინებები მოწამან, რამ ი. ფალიაშვილი ვაღრუხა გლობოგანებით სწავლობდა როგორც მუსიკალური, ისე სიტყვიერი ტექსტის თითოეულ დეტალს.

ი. ვ. ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით და ცნობილი ხანის მოქუხინის მონაწილეობით, თბილისში შესრულდებულ იქნა მესორაკის ოპერა „ხოვანშჩინა“.

ი. ვ. ფალიაშვილის ცდებს — თბილისის საოპერო თეატრის გარემო შემოვიკრიბა ის ქართველი მომღერლები, რომლებიც რუსეთს და უცხოეთის ქალაქების საოპერო სცენაზე გამოდიოდნენ, ნაყოფი არ გამოიღია. იტალიელმა მოპატივებულ მომღერალი ქალი ვ. თარხან-მორავაი, (რომლის დებიუტი მილანის თეატრ „ლა სკალაში“ წარმატებით ჩატარდა), აგრეთვე ცნობილი ტურნირი ვ. ნანაშვილი (რომელიც პარიზის საოპერო დასის სექტაკლებში მონაწილეობდა მრეულ დრამალის ვკართ) მტრულად მიიღო თბილისის საოპერო თეატრის მამინდელმა ხელმძღვანელებმა და ამის გამო ამ შესანიშნავმა საოპერო მომღერლებმა მალე დასტოვეს საქართველო. ხანგრძლივი ბრძოლის და ვაიკვალახის შემდეგ მოხერხდა ის, რომ თბილისის საოპერო თეატრის დირექციის თავმჯდომარემ გენერალმა როდემ ნება დართო სადებიუტო სექტაკლებში გამოსულიყო ვანო სარაჯიშვილი, რომელსაც მანამდე თავისი დღიური მითი და როლების მხატვრული შესრულების ადრეცეპტში მოკავდა სხვა ქალაქების მნიშვნელოვან მომღერლები.

მხოლოდ სამკოთა საქართველოს პირობებში ივანე ფალიაშვილმა, რომელიც მანამდე პირდაპირ განდევნილი იყო თავისი სამშობლოს ვარტყლებიდან, გაშალა სრული ინტენსივობით და ნაყოფიერებით თავისი მუსიკალური მოღვაწეობა. როგორც თბილისის სახელმწიფო თეატრის თეატრის მთავარმა დირიჟორმა, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობდა საერთო სამხატვრო ხელმძღვანელობაში.

მოღვაწეობის ეს პერიოდი მან მოლიანად მიუძღვნა გულმოდგინე, ბუკით მეშვობას — საოპერო ხელოვნების კლასიკურ ნაწარმოებას დასადგენად.

მრავალი თბილისელი მამებრლისათვის დღემდე დაუვიწყარია თბილისის საოპერო სცენაზე ივ. ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით განხორციელებული სექტაკლები, რომლებიც ხელოვნების ნამდვილ დღისსწრულს წარმოადგენდნენ. შესანიშნავი ქართველი დირიჟორი დიდი პატივისცემით და მხატვრული კეთილსინდისიერებით ეიდობოდა დიდ რუსი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს, რომლებზედაც იზრდებოდა და ახლაც იზრდება შემსრულებლობითი ხელოვნების ოსტატობა მთელი თაობები.

ბევრს დღემდე ასხვის საოპერო სექტაკლები — „ვევინი ონეგინი“ და „აიკის ქალი“, სადაც დიდად ნიჭიერი დირიჟორის მიერ მუდამ წინ წამოწეული იყო რუსი ქალის ხასიათის და სულიერი საწყაროს სიღრმე, იმავე დროს მკაფიოდ იყენებ წარმოსახული სხვა პერსონაჟები (გერმანი, ვეგენი). ასევე სახასისობრივ დარჩა გოკალური და სცენური სიწინელების შემცველი სექტაკლი „ალი“, სადაც დირიჟორი ახერხებდა ურთიერთთან შეფთვებონა სასიმღერაი ფორმები და სიტყვების ბუნებრივი გამოსახველობა. შესანიშნავი ქართველი დირიჟორი უცხოელი კომპოზიტორების ოპერების მუდამ ეხმარებოდა მასობრივ-მომღერალს მიუხედავად სხვის სწორი გაგება, აწვედა მას დამოუკიდებელ განსჯას და აზროვნებას. განასუიერებთ დიდი წარმატება ხედა დირიჟორის ვერდის „ტრაიანასა“, „რიგოლტოსა“ და „აიდაში“; ამ ოპერების დიდ ანამალებში იგი მუდამ აღწევდა გასაოცარ მკაფიობას და რიტმულ სიმტკიცეს.

ივ. ფალიაშვილი ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების, უწინარეს ყოვლისა, ქართული ეროვნული ოპერის ფუძემდებლის ზ.ქაჩია ფალიაშვილის შემოქმედების საუკეთესო ინტერპრეტატორი და უაღრესად აქტიური პოპულარიზატორი იყო.

„ახესალმისა და ეფრემი“, აგრეთვე „დასნი“ მნიშვნელი ივ. ფალიაშვილის სახით მუდამ ხედავდა დირიჟორს, რომელიც არა მარტო საესები ფოლკსა თავისი საქმის ტექნიკას და ზედმიწევნით იცნობდა პარტიტურას, სულით მათთანვე კომპოზიტორის განზრახვებს. არამედ აღჭურვილი იყო უპირით ნაწარმოების შესრულებაში შეეტანა ის სასიცოცხლო ნერვი, რომელიც მსმენელს განაცდევინებს მოქმედი გმირების ჭირსა და ლხინს, სიხარულს და მწუხარებას.

ივანე ფალიაშვილის მიერ ამ ოპერების შესრულება მუდამ გამოთარი იყო დიდი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედებისადმი მხურვალე სიყვარულით და ყველა წერილობანში, თვით საარქივებო შტრიხებშიც კი შეთანხმებული იყო ავტორთან. ეს გარემოება დიდ მნიშვნელობას და ღირებულებას ანიჭებს ამ ოპერის შესრულების ტრადიციებს. ორკესტრი, ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობით, რბილად ჟღერდა. აღწევდა გასაოცარ გამოსახველობას და რა მასიურობა არ უნდა ყოფილიყო მასში, სრულიად არ ახშობდა სიმღერას. მრავალი წლის გამოცდილებამ ივანე ფალიაშვილი მხატვრული კომპანიონების შესანიშნავ ოსტატად აქცია. თბილისის საოპერო თეატრში ივ. ფალიაშვილთან ნამუშევარი მომღერლები — სსრ კავშირის სახალხო არტისტები სანდრა ინაშვილი და დავით ანდლოვაჟი გადმოგვცემენ: ივანეს ხელმძღვანელობის დროს გვიადვილებოდა მღერა ძალიან მწელ და რთულ ოპერებშიც, ჩვენ — მომღერლები თავს გულმუშვიდად და იმდინად ვგრძნობდით, თუვცა ვიცითელი, რომ უშემწელო ვადახვევას. შექმლო დირიჟორის მოთმინებიდან გამოყვანა.

ივანე ფალიაშვილმა საქართველოში გადმოიტანა რუსული სადირიჟორო სკოლის სახალხო ტრადიციები; გამანადგურებელი ლახერი ჩასვა ცალკე შემსრულებლობა ანტიმხატვრულ ტექნეციებს, იაფფასიანი ივეტიკების მოყვარული მსახიობების ჩვევებს. მის დირიჟორობით იარ იყო არავითარი ნაძალადეობა, ყალიბ პოზა; მას მუდამ ახასიათებდა მკაფიობა, გარკვეულობა, დამრგვალებული ტრეკების ცვლაში, შესრულების მხატვრულობა და იდეური გააზრება.

ივანე ფალიაშვილის როლი ქართველი საოპერო შემსრულებლობით კულტურის განვითარებაში ძალიან დიდია, მისმა მუშაობამ ჩვენს საოპერო თეატრს სულ სხვა სახე მისცა. ივ. ფალიაშვილმა, როგორც ჩინებულმა პედაგოგმა, რომელიც კონსერვატორის საბუბრო სტუდიაში ასწავლიდა, ალზარად ქართული ოპერის ათობით გამოჩინული მსახიობ-მომღერალი.

ქართველი მუსიკალური ხელოვნების დარგში თვალსაჩინო დამსახურებისათვის 1923 წელს ივანე ფალიაშვილს მიენიჭა საქართველოში სსრ სახალხო არტისტის წოდება*). ამ წერილში ჩვენ არ ვეცხვით ი. ვ. ფალიაშვილის, როგორც სიმფონიური სცენების ორგანიზატორის და ხელმძღვანელის არა მარტო თბილისში, არამედ ბათუმსა, ბორჯომსა და ქუთაისში.

ი. ვ. ფალიაშვილი იყო შესანიშნავი ადამიანი, გულისმხიერი მზანავი, რომელიც მუდამ მზად იყო დახმარება აღმოეჩინა ახალ-გაზრდა მომღერლისა, ორკესტრანტისა, საოპერო თეატრის ყველა თანამშრომლისათვის. იგი ხშირად გამოდიოდა, როგორც დირიჟორი საშუფო სექტაკლებსა და კონცერტებზე.

ივ. ფალიაშვილის უკანასკნელი სექტაკლი იყო ოპერა „აიდა“. იგი გარდაიცვალა 1934 წლის მარტში, თავისი უცმრცნო მის — ზ.ქაჩიას პეტრეს-ძე ფალიაშვილის გარდაცვალებიდან ხუთი თვის შემდეგ.

ვეგერი მძიმე ვაკირივების და განსაკუდლის გადატანა მოუხდა ქართული სადირიჟორო ხელოვნების პირველი გამოჩინული წარმომადგენელი ივანე ფალიაშვილს მანამდე, ვიდრე იგი სისრულით დაეუფლებოდა თავის სისკალებას, ვიდრე იგი გახვდებოდა სადირიჟორო ხელოვნების დიდი ოსტატად.

ახლა საბჭოთა საქართველოში ისევე, როგორც სხვა მომძებ საბჭოთა რესპუბლიკებში, მუსიკალური ხელოვნება განადა ჭკობიერად მასობრივი. საოპერო და სიმფონიური მუსიკის განვითარების სწრაფმა ტემპმა წარმოშვა დიდძალი პროფესიონალი დირიჟორების მონაწილენი საბუბრობა.

მუსიკის ისტორიაში არსად და არასოდეს არ ყოფილა ასეთი გაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსების, მათ შორის, დირიჟორების ხსიათ მასობრივი და სწრაფი დაწინაურების მკაფიოთი, როგორც ჩვენს საბჭოთა სინამდვილეში.

*) ცნობილი ვერა ბრე, 1920 წელს ქ. სვერდლოვსკის საბჭოთა საზოგადოების და მასწავლებლის განხლებების სახალხო კომისიის ა. ვ. ლუხარაშვილის თანხმობით ი. ვ. ფალიაშვილს, როგორც უკეთეს გამოჩინულ დირიჟორს, მიენიჭა რუსის დამსახურებულ არტისტის წოდება.



ინდოეთის ხელოვნება

გიორგი ახვლედიანი



მ დღევანდელ ჩვენმა ხალხმა სცნაზე ნახა დიდი ინდოეთის ხელოვნების ისტორიები და გულწრფელი სიხარულით აყვება მათ.

ჩანს, კიდევ უფრო გავივდა ქართველ ხალხში ის ცხოველი ინტერესი, რომელიც მომდინარებს ქართული ხელოვნება ურთიერთობის შორეულ წარსულიდან. ქართულ ფოლკლორსა თუ მხატვრულ მწერლობაში, ქართულ ისტორიკოსთა ცნობებში თუ ხალხურ გადმოცემებში, ქართულ საივანჯიროს თუ დამატებლობის წარმოებებში, — ყველა დასტურდება, რომ ქართველი ხალხი კარგად იცნობდა ინდოელთა და ინდოელ ხალხს: ქართულ დამწერლობასა და ზემოხსენებულში ასახული იადუთის აუწყებელი სიმღერე, ინდოელთა გმირობა, ღრმა სიბრძნე, მათი შინაგანი და გარეგანი სილამაზე.

სამკარისა მოვიდეთ ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, ისტორიკოსის ცნობა ვახტანგ გორგასალის (V საუკ.) პატივების იყავაზე ინდოთა და სინდო მეთუხანა თვით ინდოეთში, სადაც ვახტანგი იმყოფება თავისი ჯარით; აგრეთვე ინდოელთა და ქართველთა რაინდული შებნა-შეკრებების შესახებ.

ქართული „სიბრძნე ზაღვაყისა“ (X საუკ.), სადაც აღწერილია ინდოელი ზღაპრული ბუდდის ცხოვრება, დაიწერა ქართულ ენაზე უფრო ადრე, ვიდრე ევროპის ენებზე.

ქართული რომანში „ამირანდარეჯანიანი“ (XII ს.) ინდო რაინდს ერთი პირველ ადგილათაგანი უყავია სხვადასხვა ხალხის წარმომადგენელი შორის. ჩახურხუბისა, თამარიანი“ (XII საუკ.) წარმოდგენილია ქართველი მოგზაური პოეტის ყოფნა ინდოეთშიც.

შოთა რუსთაველის შოთავთიშვი განაშუქული გენიალური „იმეფისკაცისანი“ (XII ს.) მთავარი მოქმედება განხატულია ინდოეთში, ხოლო მთავარი გმირები (ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი), ინდოელთა—სწორთაგანი გონებანი, სილამაზითა და ძალ-ღონით, იმავ საუკუნეში თარგმნილი ინდოელი „პანჩატანტრა“ „ქელთა და დამასნა“ სახით.

ქართული პოემაში „ომანიანი“ (XVII ს.) გამოყვანილია ინდოელი ბატონიშვილი ომანი; ინდოთა მეფეს ენიჭება უპირატესობა ბერძენთა, სპარსთა და ბალების მეფეებთან ფილოსოფიურ-მორალურ პატივობასა და ფიზიკურ ვარჯიშობაში.

საშუალო საუკუნეებიდან დაწვეული მრავალი ვაგონიკმა საგებროდ ქართველთა ინდოეთის მოგზაურობის შესახებ.

ცნობილია „მოგზაურობა ინდოეთში“ რაფიელ დანიშვაშვილისა, რომელიც გაგზავნა ერეკლე მეორემ ინდოეთს და რომელიც დაწერა ეს წიგნი (დაიბეჭდა რუსულად 1815 წ. ხოლო ქართულად 1950 წელს, ს ორდანიშვილის შენიშვნებითა და დამატებით).

ინდოეთის ქ. ბენკალსში დღედ მრავალადა დაცული ქართული წარწერანი სადავოის ქვეში...

თავის მხრივ, ინდოელმაც გამოუჩენია ვერცხვული ინტერესი ქართველი ხალხისადმი. ქ. ალხანაბდის უნივერსიტეტის რექტორმა უამბო ან სტრაიონების დამწერის (1947 წ.), რომ მრავალი ინდური ხელნაწერი დატული ინდოეთის საცავებში საქართველოს შესახებ.

ინდოელი მეცნიერმა პ. პ. პიუსასმა მოხუც მიმწოდებნა მისთვის მასალები ერეკლე მეორეზე — შრომას ვერც მის შესახებო. არა მოკლებული ერთგარი ინტერესს, რომ ვახაბარლად ნერუს ოჯახში, სადაც მიწვეული იყო საბჭოთა დელეგაცია (1947 წ.), მიხუტმა ქალბნა გვიამებს გადმოცემა იმის შესახებ, თუ როგორ მოქმედებდნენ საქართველოში ინდოელი რუსები (თავადები) ქართველი ქალების საიხორება; ჩვენს ქალბს უხარიათ, როცა მათ ეუბნებნან, ქართველი ქალს ჰეავხარო; ჩვენ ძალიან გვეხატებოდა ქართველის ნახვაო.

ჯერ კიდევ მაშინ ოცნებობდნენ სწორთაგარი ტარა ჩოუდარი და მისი თანამოქცევე ვაგები (რომელთაგან ორი აქვს ახლდა მას) საქართველოში წამოსვლაზე. — ენახე საქართველო და მნახეს სან-

ქართველოში. მეტ ბედნიერებას არ ვინატრებ ჩემ სიცოცხლეში“. ვეოხობა ტარა ჩოუდარიმ თბილისში ყოფნის დრის, ექვმარტად ნანატრი სტუმრები ეწვიენ საქართველოს 23-26 სექტემბერს ინდოელ ხელოვნთა სპითი. მომზობლავი იყვნენ როგორც მომღერალ-დამკვრელნი, ისე მოცეკვენი.

ეუსებოა ქართველ მსმენელს უცნაური საკრავები და მარტივი, ცალმხიანი ინდური მუსიკა, მაგრამ მაღლ დამიყვინ ინდური მუსიკამ მსმენელი; ამიტომ იყო, რომ ყოველი მომდევნო მუსიკალური და უფრო სრულყოფილი გულსა და გულიანობითა გამსჭვალული ინდური მუსიკა ისე, როგორც თვით ინდოელი ხალხი, ღრმად ხალხურია, გულწრფელი, ხალხის თვლიდან ამოქმადები.

გრძელბა თითქმის თითოეული ნიმუში, მაგრამ ბევრი აქვს სათქმელი ინდოელ ხალხს, და მუსიკა ხომ მის საუკუნეობობე განიავდა, მის გულში ჩახვეულს ამკვანენს დღეს; ინდოეთის დაიღ წარსულში, მომდევნო ხანგრძლივი კირავთაში, მოხალისი იმედიაობით გულს მოიხვეა, დღევანდელი დღით გამხვევდა და მოხალისათვის სიბრძალა — ესაა თითოეული მუსიკალური პოეტის შინაგანი, საათობით უსმენენ ინდოეთში მომღერალ-დამკვრელნი. ამითა წარმტკი სინებ მასტანას ნაველიანი სიმღერა-პოემა უიღბლობაზე, მაგრამ ფრთეშეხსენებლა სიმღერა ბრავიანთი მოსავლის დღესასწაულზე (ტრით: იგივე, სურანდარ კაური და მირა ჩატრეჯი).

მომზობლავი იყო მირა ჩატრეჯი, როცა მან უცნაურ „ჩონგურზე“ ორავი დოლის (ტაბლა) აკომპანიმენტი დამალრა ქართული სიმღერის განსწორებისას მსავთი ხალხური მელოდია შორეოში გადაარტყული სატრფოს შესახებ და სურინდარ კაური, როცა მან დაამღერა ჩვენი „ნანანას“ მსავთი ხალხურე სიმღერა თავისი ჩვეულის საწველი მომავლის შესახებ. ქართველმა მსმენელმა აქ განივდა თვისი გარდასული ნაველი და დღევანდელი ბედნიერება. ვაიხორივდა დიდი ოსტატის კლასიკური პიესის რავი შნაკარია ვირტუოზული შესრულება ხალხურ საკრავზე; ეს იყო ერთი მარტივი მელოდის ურეცხვი ნაირ-ნაირობა, რაც ასე ხიზლავს ინდოელს.

მოგზაურეული სიახმენებით მოხიზნა ჩვენზე მდგომარე დარბაზმა ინდოეთის სახელმწიფო ერთეული იფინი, შექმნილი ამ რამდენიმე წლის წინათ, — იმის შემდეგ, რაც ინდოეთს ეწოღება არა „ბრიტანეთის ინდოეთი“ (British India), არამედ „ინდოეთის რეაპუბლიკა“. თორემ მანამდე დამოუხვევი ინდოელ სასტატე ჰქონდა ჩაგონებული, რომ არა თუ ერთეული პიზნის დრისი არ იყო იგი, არამედ სათავილოდ უნდა მიეჩნია მას თავისი ფსადღუღებელი განბა — თავისივე ხალხის შემონახველი. მეტადეე აუბრად იყო აკედუელი მომავლის მიერ ინდური ხალხური მუსიკა და ძნელად დასამღევი დაბრკოლებული იყო შექმნილი მისი დახვევისა და განვი-თარბისათვის. ინდოეთის რესპუბლიკაში დღეს უკვე შექმნილია მუსიკის, ცეკვისა და დრამის ნაციონალური აკადემია და განვიარების ზასაა დამგვარი ინდური მუსიკაც...

მაგრამ ჩვენი მსმენელი შეამჩნედა, რომ ინდოელი დღესაც ვერ მღერის და მეტ უკრავს სრული ხმით ისე, როგორც დასავლეთი იგი თვით მღერეულებსა და სხვა ქვეყნებში; კიდევ უფრო მოზიღუბული იყო იგი შვიდი წლის წინათ. ცხადია, უცხოელთა საუკუნეობე ძალიანდობა ძნელად წასაშვლი დიდი დაუსვანს ინდოელის ფსიქიკისათვის.

როგორც ჩანს, კოლონიზატორს დამომხველი ხელი ნაკლებად მიწველობა ინდოეთის ცეკვა-ბანტობისა, ვერ შეუბრავს იგი, რომ ასე განვითარებულბია ეს უსიტყვო და უბებრო მსახიობობა. მასსთვის, თუ არა განბრლიხოვნი სანახაბა იყო ჯავახარბალ მუსიკის ცნობილი ისტორიულ-ეპოლოსოფიური წიგნის „Discovery of India“ — საბლეთი წარმოდგენა (თავდებდა ბრიტანეთის საამიერი ვერკრავის ინდოეთის დამომხველი ინდოეთში).

ძლიერ შთაბეჭდილებას სტრეფეს ოთხთა ცეკვა თავისი დინამიკობით: ზეიმობს თავის წარმატებას და გამარჯვებას ესა და ეს ტრში, გამძაფრებულად აღმავალი ტემპებითა და ექსპრესიით მიმდინარეობს მოქმედება, რომელშიც გამოხატულია, თუ კონკრეტულად რას ზეიმობს იგი, მდობარ ნადგელსა თუ ნანადრეგს, ბარბაზს მოსავალს, ტომის ერთსულოვნებას თუ მტერზე გამარჯვებას.



23 სექტემბერს თბილისში ჩაიხიდა ინდოეთის კულტურისა და ხელოვნების დელეგაციის წევრები. დელეგაციის მეთაურად იმსახურებს ნოადევილი ქ. ჩანდრა-სეკარის მეთაურობით. აგრძობენ სტუმრებს შევნიშნავთ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ნ. ი. კუჭავა, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ა. ლ. გუნია, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი თ. ნ. ტელიციძე, თბილისის მშროსკლავი დეტუტების საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე მ. კ. ნალრაძე, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილე პ. შ. კანდელაკი, უცხოეთთან კულტურულ ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე მ. ა. კვეციელაძე, საქართველოს საბჭოთა შრომის კავშირის პირველი მდივანი ი. პ. აბაშიძე, კლავის საზოგადოების წარმომადგენლები. სტუმრებს თავიანთი მიმართებათ ინდოეთის დელეგაციის წევრები რუსთაველის სახელობის კინოთეატრში დაესწრნენ ინდოეთი ფილმების ფესტივალის საზეიმო გახსნას.



ინდოეთის დელეგაციის წევრები რუსთაველის სახელობის კინოთეატრში დაესწრნენ ინდოეთი ფილმების ფესტივალის საზეიმო გახსნას.



ტარა ჩოუდრი ასრულებს ცეკვას. (დელა. 1947 წლის ფოტო)

მეუბარე ტანით შეხედნენ ნაყურბლებზე ძვირფას სტუმრებს. ინაფ სალაჰის რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში სტუმრები დაესწრნენ ქართული ხელოვნების ოსტატთა კონცერტს. რომელშიც მათზე ღია ლაივ-ბექ-ლევა ც. სტოვა.

24 და 25 სექტემბერს ინდოეთის დელეგაციის ოსტატებმა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში განართეს კონცერტები: ქართველმა მკერდებელმა პრეკულად მოსმინა და ნახა ინდოეთის მზავლასკუნძოვანი მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ნიუშუბი. ინდოეთის წახ პოთა პირველ კონცერტს დაესწრნენ ამაბაგები გ. პ. მგვ. ს. ს. ჯ. დ. გვინაშვილი, თ. დ. გორაძე, ნ. ი. კუჭავა, ა. ლ. გუნია, მ. ნ. ლევაშვილი. ინდოელი სტუმრები დიდ ინტერესით გაეცნენ ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას, შეხედნენ გამოჩენილ მსახიობებს, დაათვალიერეს თბილისის და მისი მიდამოების ღირსშესანიშნავი აღ-



ვინაიკ რაო პატვარდხანი კლასიკური სტილით ასრულებს ფოკალურ მელოდიას

გილები, იყვნენ ქ. გორში, სადაც და-
ათვალიერეს ი. ბ. სტალინის სახლ-
მუზეუმი.

ინდოეთის კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა დელეგაციის მეთაურმა ქ-მა ჩანდრასეკხარმა ინახულა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს



ტარა ჩოუდრი ასრულებს ცეკვას „შვის ამოსვლა“



მსახიობები გომინაოჰი და ვიჯეი რადჰოე რაო კლასიკური სტილით „კატეხალით“ ასრულებენ ცეკვას „მაჰაბალი“



ტარა ჩოლდარის ცეკვა. (დელა. 1947 წლის ფოტო)

თამაჯლომარე ამხ. გ. დ. ჯავახიშვილი
და ესაუბრა მას.

27 სექტემბერს ინდოეთის დელეგაცია თბილისიდან მოსკოვს გადრინდა.



მოცეკვაელები ჩოტრასენ სინგჰი და ბაბუ სინგჰი
კლასიკური სტილით „მანიპური“ ასრულებენ ზაგას
ტომის სადღესასწაულო ცეკვას



ინსტრუმენტული ანსამბლი: რაუ შანკარი, ნარანანასევი, შაკურ ხანი, გიან გჰოში, კონენ მახარაჯი, ვიჯერი რაღოვ რაო, ლორაისევი, ასა სინგჰ მასტანა და კრიშნა პილლაი

10-დან 14 ოქტომბრამდე თბილისში იმყოფებოდა ინდოეთის კინემატოგრაფიის მოღვაწეთა დელეგაცია, რომელსაც მეთაურობდა სენზარისტი და რეჟისორი აჰმად აბასი. დელეგაციაში შედიოდნენ ინდოეთის გამოჩენილი მსახიობები და რეჟისორები: ნირუპა რაი, იროგისი (ფატიმა რაშიდი), ბიშალ რაი, რაჯ კაპური, ჩეტან ანანი, ეეჯაია ზხატი, ბალრაჯ სახნი, დევი ანანი, სალილ ჩაუდურჯი, ანსუ ბისეასი, ხრიშტეს მუყერჯი, რაბჰუ კარმახარი, ტრიბუნენ-დას ჯანი და ქხანა.

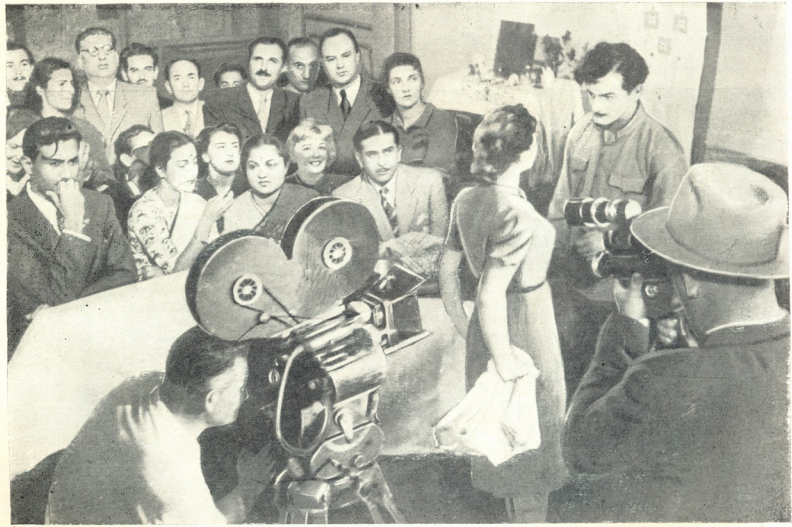
რესტაუელის სახ. კინოთეატრში შესდგა ინდოეთის კინემატოგრაფიის მოღვაწეთა შეხვედრა თბილისელ მაყურებლებთან. საზეიმო შეხვედრა გახანა კინემატოგრაფიის მთავარსამმართველოს უფროსმა აზ. ლ. ესაკიამ.

ინდოეთის კინომოღვაწეთა დელეგაციის წევრები მიიღო საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ა. ლ. გუნიამ. ინდოელ სტუმართა თხოვნით ა. ლ. გუნიამ მათ გააცნო ქართული სოციალისტური კულტურის მიღწევები.

14 ოქტომბერს თბილისიდან სოჭს გაემგზავრა ინდოეთის რეპუბლიკის კინემატოგრაფიის დელეგაცია.



ინდოეთის კინომოღვაწეთა დელეგაციის ჯგუფი



ინდოეთის კინომოღვაწეთა ჯგუფი თბილისის კინოსტუდიაში

ნათლად ჩანს, რომ აქა-იქ ტომმა დამარცხებაც განიცადა, მტერმა მძლია; მაგრამ არ ტყვედა იგი, ოპტიმისტური განწყობილება არ სუსტდება; ტომი დარწმუნებულია, რომ საბოლოოდ მაინც გაიმარჯვებს, თუ კი გარკვეულ ენერჯითი ცეცხლზე მტერს. ბაბუ სინგესა და ჩიტრასენ სინგეს ორ ქალითურთ მიჰყავს ეს მდიდარი შინაარსი დატვირთული ეპოპა.

უფრო ვირტუოზულობისთვისაა გამიზნული, როგორც ჩანს, დღევანდელი ორთა ცეცხა (იგივე ბაბუ სინგე და ნადა სინგე) — ექსპრესიული სხეულმორაობათა, მუსიკისა და ნაირჩაცვლების პარამონილი შერწყმა.

მიმტკიცრი ხელფონების საუცხოო ნიმუშები წარმოგივლინა თავისი გგარის მრავალ თოთხათა საკვირველი ხელოვნების გამტრქლებულმა, განთქმულმა გოპინათმა მტწილად თითქმის ტანტრადი მსახიობი მხოლოდ სახის კუნთების გასაღარი მიმრაობით ასახიერებს „ლოტოსს“, „ნიანგს“, „მორცხეობას“ და მრავალ სხვა რამეს; თქვენს თქვენს ვაიშლად მომიხიბლავს ლოტოსი, მიიზღანება საზარელი ნიანგი, უფრო მეტი დგანს ხორცუმსხული ნაზი მოცხეობა და ა. შ.

მთლიანი კონცერტის ორ ნაწილში თითოეტი ვიგარტინთ ადამგელობის მწვერვადი და ორიგევეტრ ტრან ჩოუდარის განუმორებელი სოლო-ბალეტია.

ძწლია სიტყვით გადმოიყის ის თვალწარმტაკი სანახაობა, რომელსაც ქმნის ან „ინდოეთის პავლია“ (ხელთა მატქს 1947 წლის ერთ-ერთი კონცერტის პროგრამა წარწერით Tara Chaudhri India's Pavla).

მასსოჟს, — და ვნა შეიძლება ამის დავიწყება? — თუ როგორ ღლებდაქ ქ დღის თეატრში ხალხით ვაქცილი დარბაზი, ზეგნნი ცრემლებსაც ღრდენენ, როცა ტრან ჩოუდარიმ, მაშინ 19 წლის მოცეცეგემ, შეასრულა რომანი უიბლო სიყვარულისა; ჩვენ თითქოს

დავიანებთ, თუ როგორ დავშა უფსრულში გაუბედურებელი კალი; ტრან ჩოუდარის ხელისა და თითების განსაკვირებელმა მოძრაობამ შექმნა ეს ილუზია...

ტრან ჩოუდარის ჩანწდომია ინდოეთის მრავალფეროვანი ხალხური კორეორაფიული ხელოვნების არს. ამ ხელოვნების რამდენიმე ძირითად სტილს მრავალი განწმუტავს აქვს ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, შორეული წარსულიდან მოყოლებული მას ღრმად აქვს გადაშული ფსევტი. ყოველ მათგანს ახასიათებს მომიხილავი სიუბრალოე. მრავლისმეტყველი ხელომორაობა და გამომხატველობითი სიმდიერე. ჩოუდარი ჩანწდომია და გრწწწვადება ის მრავალფეროვნება, ესაა მისი ინდივიდუალური სრულყოფილი შემოქმედება, რითაც მან გაამღიწა ინდური ბალეტ.

ტრან ჩოუდარის მიერ თითოეული ნიმუშის შესრულება გაცლებნით; მეტია, ვიდრე თუნდაც მაღალი ვირტუოზულობა. ესაა შოპენიებული შემოქმედება დიდი ოსტატობა, რომელიც თავის სხეულმორაობათა უმღღრესი საშუალებებით ასახავს გარესმყარის უსასრულო მრავალ ფორმას და გრწწწვადება უნახველ და უსეტკაცეს ნიუანსებს. კლასიკური ტექნიკით განსახიერებელი რომანტიკული გრწწწვადებასეუბა — ამაშია ტრან ჩოუდარის ხელოვნების მომიხილვაობა. თითოეული მისი პოზა სრულყოფილი ხელდაკებაა, ხოლო ქანდაკებაა სწრაფი ცვალებობა ქმნის მოლიანს. გენანება, რომ არ შევიძლება დატყვევ მისი ცალკეული პოზა-ქანდაკებით, მაგრამ მით უფრო ძლიერა შთაბეჭდილება მთლიანი უსტეყო მოთარბობასგან. გინდა მუდამ გახსოვდეს ტრან ჩოუდარის თითოეული მოძრაობა.

წარმოებელი კვალი დატკოვს ჩვენში ინდოეთის ნანატრმა სტუმრებს. რაც დღევანდელი ინდოეთისა და საბჭოთა საქართველოს მეგობრობის განმტკიცების საუკეთესო საწინდარია.



ფილმი — „აკაკის მოგზაურობა რაკა-ლეჩხუმში“

გასილ ამაშუკელი

(უბუტეხი კინოაპერატორი, ფილმის გადაამღები).



უთასში 1912 წლის 21 ივლისს დილიდანვე გატყვევებული მოძრაობა დამწყობი. ხალხი ქალაქის მთავარ სასტუმრო „გრანდ-ოტელიასკენ“ მიიქარობდა. სასტუმროში ქართველი ხალხის უსყვარელი პოეტია აკაკი წერეთელი იყო ჩამოსხარული. იმ დილით უნდა დღწეულყოფი მისი მოგზაურობა რაკა-ლეჩხუმში.

როგორც ცნობილია, ეს მოგზაურობა ქართველი მშრომლების და მოწინავე ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა მოწყვეს.

დიდება პეტემა აქ მოგზაურობის ღრის შემოიარა რაკისა და ლეჩხუმის ყველა უმნიშვნელოვანესი ადგილი და დიდად ნახა მოგზაობის დაბრუნება ქუთაისში.

აკაკის საზომო მოგზაურობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქართველმა ხალხმა აქ გამოხატა თავისი სიყვარული მეოხნის მიმართ. ქართველი ხალხის ისტორიაში ამ მეტად მნიშვნელოვან ღონისძიებას დიდი გამოხატულება ჰქონდა იმდროინდელ პრესის ფურცლებზე როგორც საქართველოში, ისე მის გარეთ.

აკაკის მოგზაურობას მიეძღვნა მრავალი წერილი, ნარკვევი და გრწწწვადი აღსაცეს ლექსი. გადაღებული იყო მრავალი ფტოოსურათი, რომლებშიც აღბეჭდილი იქნა აკაკის მოგზაურობის სანიტრესი და დამახასიათებელი ეპიზოდები.

მაგრამ აკაკის მოგზაურობაში განსაკუთრებული როლი კინემატოგრაფიამ შეასრულა.

მგოსნის, სხვა თანამგზავრებთან ერთად, მეც გახლდი, როგორც ქ. ქუთაისის კინოთეატრის „რადიუსის“ (ახლანდელი „კომუნა“) კინომექანიკის და ოპერატორი ან, როგორც მაშინ მეძახდნენ, „სინემატოგრაფი უსურათების გადაამღები“.

ამ ღრის მე უყვე მქონდა კინოგადაღების გამოცდილება.

1908 წლიდან ჯერ ქუთაისში, შემდეგ ქ. ქუთაისში ვიდეო მიწისიტყვეტებს ხალხის ცხოვრებაში. ბაქოში გადაღებული კინეფილმის შემოსვლა ნავსადგურში და გამმტკიცროგა. „ბაზრის ტამები“, „ნავითი გადმოსხმა ტუმბოებით“, „ნახშირის ზიდა აქლამბებით“, „ქაბარდოელებზე მუშაობა“, „ქალაქის აპრკი და ქართველი შირის წერაკითხვის გამარკველებელი საზოგადოების წარმომადგენლები“, „გუნების პოლის ალერის“ და სხვ. ქუთაისში გადავიდა; „ხონის აბრწუმსხალები ფაბრიკის მუშაობა“, „გვირღობა“, „მუშაობა ფერმასთან“, „სეირნობა ბაგარტის ტარის ნანკრეგებათა“. ვლ. ალერის-მესხიანის ობიექტი და სხვ.

კინოგადაამღები აპარატი და სურათის გადაღება რუსმა მექანიკოსმა დიმიტრი ვოლკოვმა შემასწავლა მოსკოვში 1908 წელს, ხოლო კინოაპარატი ხალხის მომსახურების აზრი ქართველი თეატრალური კულტურის გამარჩინელმა მოღვაწეებმა კოტე მესხმა და ეფემია მესხმა გამოიგვეს.

როცა 1908 წ. კოტე მესხი ბაქოში მოღვაწეობდა, თავისი სიძის ივანე გენერის კინოთეატრსაც ვანაგებდა. მე ამ თეატრის კინომექანიკის ვიყავი. ამ ღრის ძალიან გავრცელებული იყო მავენ, სულეური კომედოები და პორნორაფიული კინოსურათები. კოტე მესხი დიდი მტერი იყო ასეთი სურათებისა. „მე კინო ხალხის აღსაზრდელობა მინდა და არა ვასარყენლოდ“ — ამბობდა ის.

კოტე მესხი ინსარულთი შეხვდა ჩემს სურვილს — მოსკოვში გამგზავრებულ იქნა და კინოგადაღება შემსწავლა, ხოლო როცა მოსკოვიდან დაბრუნდი, ობიექტების გადაღებას მისი რჩევით და მასთან შეთანხმებით ვწარმოებდი.

იყო შემთხვევა, როცა მეზობელი კინოთეატრის მეტატონეები დაგვიკინოდნენ. „გის რათ უნდა ნავითი გათხუნული ან ნახშირი



კარბი ფილიძე „აკაიის მოგზაურობა რაკა-ლენჩხუშში“

ამოსწრილი სახეების დანახვით, მაგრამ კ. მესხს ნახშირითა და ნათით დასერილი ადამიანების ჩვენება უფრო აინტერესებდა, ვიდრე ზღვაში მოზანავეთა დემონსტრაცია ეკრანზე.
„ვისაც ხალხის ნამდვილი ცხოვრების ნახვა სურს, მოვა, ვისაც არა, — მისი წებაა, ძალას არავინ ატანსო! — ამბობდა კოტე. ხალხის ნამდვილი ცხოვრების ნახვის მსურველი ძალზე ბევრი აღმოჩნდა — ჩვენი პატარა კინოთეატრი მუდამ სასესიო იყო ხალხით.

აკაიის მოგზაურობისა და მასში მონაწილე ხალხის გადაღება ჩემს მოვალეობად მიმაჩნდა. ამიტომ, მომეცა თუ არა შესაფერი შემთხვევა, მე მივიღე ჩემი შემოქმედებითი შესაძლებლობითა და გამოცდილებით შევუდექი დიდიხისის ნატერის განხორციელებას.

ჩემი უპირველესი მიზანი იყო აკაიის სახე ცოცხლად შექნახა მომავალი თაობისათვის, მსურდა მოგზაურობა ისე გადაემეღო, რომ ჩემს მომავალ თაობას ნათელი წარმოდგენა ჰქონოდა იმ უღრმეს სიყვარულზე, რომელსაც ურთიერთისადმი ატარებდნენ ქართველი ხალხი და აკაიე წერეთელი. ამ გზიდან განსაკუთრებით მოგზაურობის ღირებულება იჩინა თავი.

მუშაობის მიმდებარე პირობების მიუხედავად მე მაინც შევძელი მოგზაურობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტების გადაღება.

ცხადია, ახლა, როცა ჩვენი დოკუმენტური ფილმების მუშაობა ნაწარმოებებს გვდება, ჩემი ნამუშევარი, მათთან შედარებით, დაბალ დონეზე დგას, მაგრამ იმ პერიოდში, იმ პირობებში, როცა მე გადაღება მიხდებოდა, ამის მიღწევაც ძნელი იყო.

მუშაობის იმ პირობებზე, რომლებიც ახლა საბჭოთა კინო-ოპერატორებს აქვთ, იმ დროს ოცნებაც კი არ შეგეძლო.

გადაღების დროს დამხმარე არ მყოფოდა, მე ვიყავი ოპერატორიც, ასისტენტიც, მუშაყა და გადაღების ორგანიზატორიც. ძნელი იყო მოზღვევებულ ხალხში მუშაობა, ხან ობიექტებს ეფარებოდნენ, ხან აპარატში იტყობოდნენ, გზას მიღობდნენ, არა ერთხელ გადაეყვინა ჩემი ნათესა და ეტლით გათვალას, ფერდობზე დაგორებდას, ხეში გადარჩებოდა, მდინარეში ჩავარდნას, მაგრამ არაფერს უკრძალვას არ ვაქცევდი. ვიღობდი წინასწარი გეგმის მიხედვით. სულ გადავიღე 1500 მეტრი. გამოქვამების და დაბეჭდვის შემდგომ, დარჩა 1200 მეტრი.

ფილმი „აკაიის მოგზაურობა რაკა-ლენჩხუშში“ დიდი წარმატებით მიიღოდა კინოთეატრ „რადიოში“.

მიუხედავად იმისა, რომ დაბეჭდილი იყო მხოლოდ ერთი ასლი, იგი აჩვენეს საქართველოს მრავალ კინოთეატრში, აგრეთვე რუსეთშიაც.

ფილმმა კინოთეატრ „რადიოს“ მეპატრონეებს — ტ. ასათიანსა და მეფისაშვილს რამდენიმე ათასი მანეთი მოგება მისცა. მე ჯილდოდ ექვსი თუმანი მივიღე, მაგრამ ჩემს ბედნიერებას მაინც საზღვარი არ ჰქონდა. მახარებდა ის, რომ ჩვენი საყვარელი მგოსნის ცოცხალი სახის გადაღება შევძელი და ამით ხალხს სამსახური გავუწეე.

.....აკაიის მოგზაურობის“ ნეგატივი 1924 წელს თბილისის აღმასკომის განათლების განყოფილების წარმომადგენელს ჩავაბარე „რადიოს“ სხვა ინვენტართან ერთად. მას შემდეგ ვეძებ მას, მაგრამ ვერ მიპოვნია. ჩემის აზრით, იგი დაკარგული უნდა იყოს.

პოზიტივის ნაწილი საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმში აღმოჩნდა. მას ბევრი რამ აკლია, განსაკუთრებით, ის კადრები, სადაც აკაიე არის გადღებული, მაგრამ, რაც დარჩენილია, ისიც ნათელ წარმოდგენას იძლევა ჩვენი საყვარელი მგოსნის ტრიუმფალურ მოგზაურობაზე.

აკაიის მიუვარ თანამგზავრებიდან მხოლოდ მე დავარი ცოცხალი. 35 წლის განმავლობაში არ მენახა ჩემს მიერ გადაღებული ფილმი. ენახე და გავიბარე ისე, როგორც შეუძლია გაიხაროს მშობლებმა, რომელმაც მრავალი წლის წინათ დაკარგული საყვარელი პირიშვი იპოვა.

ეს სიხარული მე მომგვარეს ჩემი ძვირფასი და საყვარელი ბებოების ახლანდელმა ქართულმა მუშაკებმა. არ შემეძლია უკარესი მადლობა არ ვუთხარა კინომუშაკებს: კარლო გოგოძეს, ვახტანგ კიკნაძეს, ალექსანდრე დილმულოვს, გ. ქორელს, მ. ბურაკაძეს, ალ. ალექსეევს, ინჟინერ-ქიმიკოსს ელენე წერეთელს, შალვა ხოჯაყას, მარიამ მარგველაშვილს, ნინო კარდნახიშვილს და ყველა იმას, ვინც უშუალოდ მონაწილეობა მიიღო ფილმის („აკაიე წერეთლის მოგზაურობა რაკა-ლენჩხუშში“) აღდგენაში.



რუსი მხატვრები XVI სსუპუნის კახეთში

ნოდარ ასათიანი



ასული საუკუნის ქართველმა მოღვაწეებმა პლატონ იოსელიანმა, დიმიტრი ბაქაძემ და ალექსანდრე ხახანაშვილმა კახეთისა და საინგილოს ეკლესია-მონასტრების დათვალიერების დროს შეამჩნიეს, რომ ზოგიერთი მათგანის კედლებზე შემორჩენილ ფრესკებს თან ახლდათ რუსულ-საფორი წარწერები. მათ გამოკვლევა მოახერხა, რომ ეს ფრესკები შესრულებული უნდა ყოფილიყო იმ რუსი მხატვრების მიერ, რომლებიც XVI — XVII საუკუნეებში იგზავნებოდნენ რუსეთიდან საქართველოში ქართველი მმართველი წრეების თხოვნით. ამით აღდგენილი იქნა რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ისტორიის კიდევ ერთი მეტად საინტერესო ფაქტი. ისტორიულ წყაროებში მოიხილება მნიშვნელოვანი ცნობები ამ ფაქტის უფრო დასაზუსტებლად და უფრო ნათელი სურათის შესაქმნელად.

ცნობილია, რომ მე-16 საუკუნის ოთხმოციანი წლებიდან სისტემატური დიპლომატიური ურთიერთობა განმტკიცდა კახეთის სამეფოსა და მოსკოვის სახელმწიფოს შორის. საფორი ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ კულტურულად დააახლოვა ეს ორი ქვეყანა ერთმანეთთან. შაის ირანისა და სულთანის თურქეთის გაუმწვევებელი პოლიტიკისაგან სრული განადგურება ელოდა მიუღი საქართველო და აქედან კახეთის სამეფოსაც. კახეთის ფეოდალები და მათ სათავეში მყოფი მეფეები, ლევან I-ით დაწყებული, რუსეთს მუდმივ შირდებიან და ამ კულტურულ და მოწინავე ძალას ამიერკავკასიაში იწყებენ ირანისა და თურქეთის მტაცებელი ძალების შესაშურებად. კახეთის მეფე ალექსანდრე II რუსეთის მეთვლიყველი იქნა 1587 წლიდან. ამ დროიდან დაწყებული დიპლომატიური ურთიერთობას მოჰყვა კულტურული ურთიერთობის განმტკიცება და რუსეთთან.

საქართველოს ქრისტიანული კულტურის საყუარო დიდი მემკვიდრეობაა მკვრივი, მაგრამ ირან-თურქეთის გამარცხების პირობებში ამ მემკვიდრეობის დაცვა ძალიან გაძვირდა. არა ერთი ძველი სახეობა დანადგურდა. რაც ასეთ უხედავობას გადაურჩა, ისე იყო დაზიანებული, რომ ადგილობრივი ხასიათით და ოსტატებით მათ აღადგენა არ ხერხდებოდა. ამიტომ რუსეთის მფარველობაში შესული კახეთის პოლიტიკოსები მოსკოვის ხელისუფლებას ამ დარღვიული ძეგლების განახლებას და აღდგენას თხოვდნენ. რუსეთის ხელისუფლება სწორად დასაბუთდა ასეთი დანახარების გაწევის პოლიტიკურ მნიშვნელობას.

აღსანიშნავი კახთა მეფის თავისი ქვეყნის აღდგენის სამუშაოებში პირველ დამხმარე რუსეთი მაჩანდა. რუსეთში იგი ხელდასა და პოლიტიკურ ძალას და კულტურით მათთან ახლოს მდგომ ერთობიერებულ ქვეყანას.

1588 — 1589 წლებში მოსკოვის სამეფო კარი მეფემა ქართულმა ელჩებმა მეფე თეოდორის წარუდგინეს ალექსანდრე კახთა მეფის თხოვნა რუსი მხატვრების კახეთში გამოგზავნის შესახებ. 1589 წლის 29 აპრილს მოსკოვიდან კახეთისაკენ გამოემგზავრა რუსეთის ელჩობა თავად ს. ზვენიგორდსკის მეთაურობით. ქართველთა თხოვნის შესაბამისად, მათთან ერთად იგზავნებოდნენ მხატვრებიც — პოსნი დერმინი და მისი ორი ახმანატი.

თავად ზვენიგორდსკის ჯილბოდა კახეთში ჩამოვიდა 1589 წლის ოქტომბრის დასაწყისში. ჩვენამდე მოღწეულია კახეთში ამ ელჩობის ყოფნის საკმაოდ ზუსტი აღწერილობა, ამრიგად, შესაძლებელი ხდება მათთან ერთად კახეთში ჩამოსული რუსი მხატვრების საქმიანობის ზოგიერთი მომენტის დადგენა. მხატვარი ა. დერმინი საკმაოდ დახელონებული ოსტატი ყოფილა. მოსკოვის სამეფო კარი ვერ ურთავდებოდა ამ ფაქტს, რომ ეს ოსტატი დიდი ხანი დარჩენილიყო კახეთში, როგორც ჩანს, მის ოსტატობას იქ საკმაოდ აფასუნდნენ და საკუთარ თვლიდნენ, რომ რუსეთში მალე დაბრუნებულიყო. ვასილ ლეშჩევისა და ტიმოფე კუდროვის ელჩობას,

რომელიც ზვენიგორდსკის შემდეგ ჩამოვიდა კახეთში, „ნაკაბით“ ევალებოდათ მხატვრულად აღმასწავლებლებს მოეხიზათ რუსეთში ამ მხატვრების დაბრუნება. განსაკუთრებით კატეგორიულად უნდა მოეხიზათ პოსნი დერმინის უკახეთე გამოგზავრება.

კახეთში ჩამოსული მხატვრები, სანამ მუშაობის შეუძლებლობა, ანუ ადგილობრივ ქართული ეკლესია-მონასტრების ძველ ფრესკებს, ზვენიგორდსკის ელჩობის (აგრეთვე სხვათა შემდგომი ელჩობის) მუხალბრავ აღწერილობაში საკმაოდ ზუსტად არის აღწერილი აღვერდის მონასტრის კედლის მონახატულობა. საფიქრებელია, რომ ამ აღწერილობის შედგენაში თითონ მხატვრები მონაწილეობდნენ. როგორც ჩანს, ესენი საცეცხლურად აკვირდებოდნენ ფრესკების სიუჟეტებს და კრიტიკულად აფასებდნენ მათი შესრულების ხარისხსა თუ სტილს. აღვერდის მონასტრის კედლების მონახატულობის ასეთ აღწერილობებს ქართული ხელოვნების ისტორიკოსისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვთ, რადგან უკანასკნელი შეიკეთის დროს მონასტრის კედლები თითქმის მუდამ და ადგენდა მისი ფრესკების შესახებ მსჯელობა მხოლოდ ასეთი აღწერილობის მიხედვითაა შესაძლებელი.

რუსი მხატვრები კახეთში მუშაობის დროს ითვალისწინებდნენ ადგილობრივ მოთხოვნილებებს. მათ მიერ შესრულებულ ნახატებში დიდად ადვილი აქვთ დაიმოიბიეს ქართველი წმინდანების გამოსახულებებს. სურნადად მეფე თეოდორისადმი გაგზავნილი წერილში თავად ზვენიგორდსკი აღნიშნავდა, რომ თოღას ეკლესიაში და აღვერდის რუსი მხატვრები ხატავდნენ ადგილობრივ, ქართველ წმინდანებსაც.

XVI საუკუნის განმავლობაში რუსეთიდან კახეთში რვა მხატვარი იქნა გამოგზავნილი. რუსეთის სამეფო კარი ყოველი ახალი ელჩობის მოვლინებისას მოითხოვდა ადგილობრივად გაგზავნილი ზოგიერთი მხატვრის უკან რუსეთში დაბრუნებას. კახეთის მეფე ამაზე არ თანხმდებოდა, პირიქით, კიდევ ახალი მხატვრების გამოგზავნას თხოვდა. ეს გასაკვირვებელია, დროებითი შევიდობით სულმოთმოდგებ ქვეყანაში ფაქთი აღდგენილი მუშაობა სწარმოვდა, დიდი იყო მოთხოვნილება აღდგენილ-ვაგებული ნაგებობების მხატვრულად გამაფორინებლად ოსტატებზე. კახეთში ადგილობრივი მხატვრების სიმცირე იგრძნობოდა; თურქ-ყიზილბაში დამპყრობელი საქართველოდან არა მარტო მატერიალურ სიმდიდრის უზოდებოდნენ, არამედ საშრობის ამორობდნენ ქართველ ხელოვან-ოსტატებს. ზვენიგორდსკის მხატვარი თავის შემოქმედების ენერჯიას მოძალადე შაის კარზე ხარჯავდა. ვაგისუნთან თუნდაც ის, რომ სწორედ ამ პერიოდში სარსითი მოღვაწეობდნენ ქართველი მხატვრები სიამოვნად და უკანადი, რომლებიც თავიანთი მაღალი ოსტატობით სახელი ჰქონდათ ვაგისუნელი მოელს ადამიანებში.

კახეთში ჩამოსული მხატვრები საქართველოში მოღვაწეობდნენ სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე. 1642 წელს თეიმურაზ I აღნიშნავდა, რომ მეფე ალექსანდრეს დროს კახეთში ჩამოსული მხატვრები ბოლომდე საქართველოში ცხოვრობდნენ და აქვე გარდაიცვლნენ.

მხოლოდ ასეთი სქემატური სურათის აღდგენა ხერხდება XVI საუკუნის კახეთში ჩამოსული რუსი მხატვრების მოვლენების შესახებ. როგორც ვეცდეთ, ეს სურათი არ არის სრული და ამომწურავი. თუნდაც ის ფაქტი, რომ საისტორიო წყაროებში ამ მოიპოვება ცნობები რუსი მხატვრების მიერ ხაზმის სამების, მარტყოფის და სხვა ეკლესია-მონასტრების მონახატვის შესახებ (თუმცა აქ მათი მუშაობის შესახებ ჩვენ დამაჯერებელი ცნობები ვაკვივს). მაშარკაობს იმაზე, რომ ჩვენს ხელში მყოფი ისტორიული წყაროები დაზარალდეს არასრულია. შემდეგ კვლევა, ალბათ, კიდევ უფრო მეტ ცნობებს მოგვცემს და უფრო სრულყოფილად წარმოგვიდგენს რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ამ საინტერესო ფაქტს.





მსახიობი ო. იაკიშვილი თოჯინებით

თოჯინების თეატრმა სრულიად დამსახურებულად მოიპოვა წარმატება მსახიობებისა და მთელი პედაგოგიური საზოგადოებრიობის სიყვარული. თოჯინების თეატრის მოზარდი თაობის იდეურ-მხატვრული აღზრდის საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა. სამუთოთა კავშირში თოჯინების პროფესიულ თეატრებს შორის ერთი პირველთაგანი იყო ე. ს. დემენის ხელმძღვანელობით 1919 წელს ლენინგრადში დაარსებული თეატრი. საქართველოში პირველი პროფესიული თოჯინების თეატრი ჩამოყალიბდა ოცი წლის წინათ ლ. მ. კაგანიძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრთან. ამ თეატრმა არსებობის 20 წლის მანძილზე შექმნა მთელი რიგი იდეურ-მხატვრული და პედაგოგიურ-აზმრღველობითი თვალსაზრისით სრულფასოვანი სპექტაკლები, რომელთაც საქართველოს დედაქალაქის — თბილისის ნორჩი მაყურებლისა და ფართო პედაგოგიური საზოგადოებრიობის მაღალი შეფასება დამსახურებს.

საყვარელი ზღაპრების გმირებთან — ალიონუქსთან, წითელქუდასთან, სარმეოსთან, ნაცარქუქასთან და სხვათა საბავშვო დრამატურგის გმირებთან პირველი შეხვედრისთანავე ნორჩმა მაყურებელმა — სკოლამდებელმა და უმცირესი კლასების მოსწავლეებმა, შეიყვარეს ისინი. მათ ადვილად აითვისეს თოჯინა-მსახიობი, რომელიც ესოდენ ენათესავება მათ საყვარელ სამაშინოს — დედოფალს. ისინი განსაკუთრებული ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს სპექტაკლის გმირის — თოჯინა-მსახიობის ბედ-იღბალს და დიდი უშუალოებით განიცდიან სპექტაკლის ყოველ მოვლენას. ამიტომ არის, რომ თოჯინების თეატრის წარმოდგენაზე დასწრებაზე მუდმივად უმადობს დღესასწაულის წარმოდგენას.

ნორჩი მაყურებლის ეს დიდი სიყვარული ავალებს თოჯინების თეატრის მსახიობებს კიდევ უფრო გულმოდგინედ იმუშაონ მაღალი დედაური და მაღალმხატვრული სპექტაკლების შესაქმნელად.

დიდი შემოქმედებითი ენერჯია მონადირის ლ. მ. კაგანიძის სახელობის თოჯინების თეატრის 127 სპექტაკლის შესქმნის მისმა მთავარმა რეჟისორმა, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ნიკოლოზ იაკობის ძე მარაშკა და თეატრის რეჟისორმა საბავშვო თეატრის უზუფესმა მოღვაწემ ალექსანდრე ენგელაძემ. თეატრის მცირერიცხოვან კოლექტივს, რომელშიც შედიან ა. გაციცი, დ. კაზინცი, მ. ქორქაშვილი, რ. ტაბიჯი, ს. ლაბიძე, ჩიკოე, ნ. ფედორენკო და ო. იაკიშვილი, დიდი მუშაობა დასძინდა, რათა დაეზღუდებინათ თოჯინების ტრუბის „საიდუმლოებას“ — ტექსტის ციხების შერწყმას თოჯინების ტრუბის აქტიურივით ოსტატობასთან (სწორედ თოჯინებისა და არა თოჯინის), რადგან უზეტეს შემთხვევაში თითოეულ მსახიობს ერთ სპექტაკლში უზღებოდა ორი-თავი, ზოგჯერ ოთხი როლის შესრულებაც კი. თოჯინების თეატრი თავის მსახიობისაგან მთითობს ელვისებური სისწრაფით გადასვლას ერთი სახიდან მეორეში. ცხოველების, ფრინველების, მხეცების, ზღაპართა პერსონაჟების — ჯადოქრების, დევილების და სხვათა ჩვევების წაბახისა და გამოხატვის დიდ უნარს.

თოჯინების თეატრის რთულ და შრომატევად მუშაობაში მსახიობებსა და რეჟისორებს უმხარობიან მხატვარი — იგივე თეატრის სადადგმა ნაწილის უფროსი მ. ჩერნიშოვი და კორცენტრატორი — ლ. ლინიჩოვა. ისინი დიდი სიყვარულით ცდილობენ საქმეს და თავიანთი წვლილი შეიტვი თეატრის მიერ მოპოვებულ წარმატებაში.

დიდი დამსახურება მიუძღვის მხატვარ-მომხატვეს დ. გნატოვსკის, რომელიც ყოველი ახალი წარმოდგენისათვის შესანიშნავ თოჯინებს ძირწვს. მას კარგად აქვს შესწავლილი თოჯინის მექანიზმის ტექნიკა — შეუძლია თოჯინის ამომრავების ნაბევები, თვალები, ყურები და ცხვირები კი. როდესაც მსახიობისათვის საჭიროა, განატოვსკი ავიწვს თოჯინას, როდესაც საჭიროა, ატორებს, შეაბუნებინებს შუბლს, შეაყრვივნებს წარბებს, მიაღებინებს გავიწვებულ ან შეშინებულ გამოხატვლებას.

მთელ რიგ სპექტაკლებზე დიდი შრომა აქვს გაწეული ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, მხატვარს ირინა შტენნერს.

თოჯინების რუსული თეატრის ყველა სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება კომპოზიტორ გ. ბუიერს ეკუთვნის. მან ოცი წლის დიდი შემოქმედებითი შრომის მანძილზე შექმნა მთელი რიგი ისეთი მუსიკალური ნაწარმოებები, რომელნიც ორგანულად არიან

როცა თოჯინები ცოცხლდებიან

კონსტანტინე ვაისერმანი



ვესს ქვეყანაში ხელოვნება მოწოდებულია ჩაუნერგოს და განუმეცის ბავშუს საუკეთესო გრძნობები: სიყვარული ჩვენი კომუნისტური პარტიისადმი, სოციალისტური სამშობლოსადმი, ჩვენი დიდი ბედობისადმი; სიყვარული მშობლისადმი, მასწავლებლებისადმი, პატრიოტულად აღმზანებისა და მათი შთაბრძნული შრომისადმი.

ბავშვების აღზრდის საქმეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს თოჯინების თეატრს. აქ ბავშვი, თავისი შეგნებული ცხოვრებას დასაწევსი, პირველად ეცნობა თეატრს, თეატრალურ კულტურას.

თოჯინების თეატრის ფეხები ხალხურ შემოქმედებაში აქვს გადგებული. ყველასათვის კარგად ცნობილი „პეტრუშკა“, უკრაინული „ვერტების“ მარიონეტები და ბელორუსული „მეტელიკა“, თავისი დემოკრატიულობის გამო, თავიდანვე ფართო მასშტაბის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდნენ.

პირველი წერილობითი ცნობები რუსული „პეტრუშკას“ თეატრის შესახებ მიეკუთვნება 1636 წელს. ამის შემდგ, თითქმის სამი საუკუნის მანძილზე, სხვადასხვა ვარიანტებში უჩვენებდნენ ერთსა და იმავე „კომედიას პეტრუშკაზე“.

თოჯინების თეატრის ხელოვნება, ესე იგი, ისეთი თეატრის ხელოვნება, რომელშიაც აქტიური შემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე მორაობაში მოყვანილი თოჯინის მცობები, თვითონ კი დაფარულია მაყურებლის თვალაგან, ჯერ კიდევ შორეული წარსულიდან არის ცნობილი. მსოფლიოში თითქმის არც ერთი ქვეყანა არ არსებობს, რომელსაც არ ჰქონდეს თავისი ხალხური თოჯინების თეატრი.

მატერიალური კულტურის ძეგლები მოწოდებენ, რომ ძველად საქართველოშიც არსებობდა ხალხური თოჯინების თეატრი. მისი გმირი იგივე „პეტრუშკა“ იყო. იგი მაყურებლისათვის მაღლობდა იყო, რადგან გამოხატავდა მის ოცნებასა და იმედებს, ინარჩუნებდა ნაციონალურ ფოკლორულ თავისებურებებს; იგივე ისევე, როგორც რუსული „პეტრუშკა“, ამოთარებდა საძულებელ მძღობებს, პოლიციელებს, სამხედველოებსა. აი, ეს თვისებები იყო მისი მომთხველობისა და ხანგრძლივ წარმატების მიზეზი.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ თოჯინების თეატრს შეემატნენ გამოხატვითი, თანამედროვე პროფესიული ოსტატობით აღჭურვილი ახალი აქტიორული ძალები.

თოჯინების თეატრს სამუთოთა კავშირში 35 წლის ისტორია აქვს. პარტიისა და ხელისუფლების მზრუნველობით გაიზარდა

კინოფილმი „აფრიკა“

ნოდარ კოსტაველი

შერწყმული ზღაპრების მშვენიერ შინაარსთან და თუჯანების თეატრის საბჭოთა საბავშვო დრამატული ნაწარმოებების დედა-აზრთან.

მაგრამ თეატრის მუშაობა მთელი კოლექტივისგან განსაკუთრებით გამოირჩევა თეატრის უხუცესი მსახიობი მ. იაკიშვილის იგი თეატრის დაარსებთან წარმატებით უძღვებდა ტექნიკას და სრულყოფს თავის ოსტატობას. პირველ სპექტაკლში „მელია კადილი“ რომელიც დაიწყო თეატრის თეატრის მოღვაწეობა, მ. იაკიშვილი ასრულებდა მელის როლს. მის წინაშე წამოვიდა ამოცანა — გააცოცხლოს უსულ მელის ტიპი. დაჯერდნის ნორმი მაყურებლები, რომ მათ წინაშე არის, ცოცხალი მელია, მისთვის დამახასიათებელი ყველა ჩვევებით, მოძრაობებით და ყოველივე ეს გააცოცხლოს ავტორის მიერ ზღაპარში მოცემული სახის შესატყვისად. იმისათვის, რომ დამეჭვია ეს მეტად რთული ამოცანა — წერს მ. იაკიშვილი თავის დღიურში. — მე გადავწყვიტე მენახა ჩემი „გმირი“, გავცნობოდი მას. სხვა ცხოველებს შემსრულებელ მსახიობებთან ერთად მე წავედი ზოპარაკში. დიდი ხნის განმავლობაში გადავხედიე თვალყურს მელის მოძრაობებზე, ვსწავლდი მათ. ვუკვერდებოდი მის შინაგან რიტმს და სახლში დევლოდი ყოველზე ნანახი გადამებთან თოჯინაში, ასე თანდათანობით, ლოკატურ მოძრაობებთან ტექსტის შერწყმით, რეკისორის ყველა მითითების შესრულებით მე ვცდილობდი მიმეღწია ხანისხისათვის. რეპეტიციონარ რეპეტიციონარულად, მაგრამ სწორი გზით, ცოცხლებოდა ჩემი თოჯინა-მელია და იტყვოდა ჩემთვის „ცოცხალ“ არსებად; მე მეჩვენებოდა, რომ მას ესმის თქვი და რომ მე შევძლებ მასთან ერთად გადავჭრა ძირითადი ამოცანა. მელია-თოჯინა ვახდებ ჩემი ისეთი განუწყურელი მეგობარი, როგორც თუჯანში ჩვენითვის არის კატა ან ძაღლი“.

თავის ნარკვევით „თოჯინა თეატრებილი მსახიობი“ მ. იაკიშვილი წერს: „თოჯინა უნდა შეატარდეს მსახიობს, მის მიმართ მაქსიმალურად ყურადღებანი უნდა იყოს და იგი ასწილად მიუხედავად მსახიობს — გაუღებს მას მთელ თავის „საიდუმლოებათა“ კარებს. მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი საესტეტი შეისწავლის თოჯინას, საესტეტი დეაფულება და ჩაწვდება მას, თოჯინა „გაცოცხლებია“.

მართლაც, მ. იაკიშვილი ჩაწვდა ყველა თოჯინის „საიდუმლოებას“. მის მიერ შექმნილი ამოთბი სახეები წარმოგვიადგინნ მას, როგორც მრავალფეროვან მსახიობ — ოსტატს ან სიტყვის სრული მნიშვნელობით. მისი მელია, კატა, ალკაჯი, მეფე (სპექტაკლში „გულიერის მოგზაურობა“) მეტად გამომსახველი და ცოცხალი არიან.

დიდი და შთაბეჭდილი შრომისათვის, შეუდარებელი ოსტატობისათვის, თოჯინების რუსული თეატრის მთელი კოლექტივი დიდად აფასებს თეატრის უხუცეს მსახიობს მ. იაკიშვილის, რომელიც თავისი შემოქმედებით მოღვაწეობით იტყვებს კოლექტივის სხვა მსახიობებსაც. ისინი ცდილობენ გაუწყობდნენ უფროს ამხანაგს და სპექტაკლიდან სპექტაკლში ქმნიან სულ უფრო და უფრო სრულყოფილ სახეებს.

დიდი სიყვარულისა და ყოველდღიური მუყაითი შრომის შედეგად თოჯინების თეატრის მიუღმა კოლექტივმა მიაღწია დიდ წარმატებას.

როდესაც თეატრი ცოცხლებიან თოჯინები, ბავშვების სახეებს ღილი მიოცებს, თვალები სხარტული უღვარავლი და იშვიათი ყურადღებით. სუნთქვაშეკრული უფერებზე სპექტაკლს. ისინი ეცნობიან საყვარელ, ამიღებენ თავიანთ ცოდნას და ყველას უამობენ სპექტაკლის შესახებ.

ოცი წლის მანძილზე თეატრმა განვლო დიდი შემოქმედებითი გზა. თაბისთვის, რესპუბლიკის სხვა ქალაქებისა და სოფლების ბავშვთა თეატრმა უჩვენა ექვსი ათასზე მეტი სპექტაკლი, მომხსენურა მილიონზე მეტ ბავშვს.

როდესაც თეატრზე ცოცხლებიან თოჯინები, კოლექტივი გრძნობს, რომ მასაც შეაქვს თავისი პატარა წვლილი მოზარდი თაობის კომუნისტურად აღზრდის საქმეში.



ესოსლოგაციული ინერტი ირეი ვანზელა და მიროსლა ზიგმუნდი საწვლელოვანის განმავლობაში (1947 — 1950) ჩეხოსლოვაკური მხარის „ტატარა 87“ ავტომანქანი მოგზაურობებზე აფრიკას და ლათინურ ამერიკაში. მათ ირმეცხად კვეყანა შემოიარეს და 22,000 მეტრ კინოფორზე გადაღებული მდიდარი მასალა ჩამოიტანეს.

ჩამოტანილ მასალაზე ფილმის ავტორებთან ერთად მუშაობს რეკისორი იარსლავ ნოვატინი; მათ შექმნის ორი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „აფრიკა“, რომლებსაც უჩვენებენ თბილისის კინოთეატრში.

ფილმი „აფრიკა“ ორი სერიისაგან შედგება. პირველში ნაჩვენებია გზა მარკოპოლოს კილიმანჯაროს მთებამდე. მეორეში — ამ კონტინენტის ეკვატორის ზონიდან სამხრეთ კამპეტადამდე.

...კადრი კადრს სცვლის და მაყურებლის თვალწინ იშლება ჩრდილოეთი აფრიკა: კასაბლანკა, ალკირი, ტუნისი, ტრიპოლი, ეგვიპტე. ფილმი მაყურებლის ნათელ წარმოდგენას აძლევს ამ ქვეყნების შესახებ. აქ ნაჩვენებია თითქმის ყველაფერი: მიწათმოქმედი მოსახლეობა, მომთაბარე არაბი ტომები, უდაბნოები, უჩვეულები ნაგებობები და ბუნების სილამაზური, მეორე მსოფლიო ომის ასხარეზო ჩრდილოეთ აფრიკაში, ალექსანდრიის ნავსადგური (აქ მოგზაურებს; საიდუმლოდ გადაუღიათ საომარი მასალის გამომტარი ფაფა გემებიდან). ძელი ეგვიპტე თავისი ძეგრისი ანტიკიტეტურული ძეგლებით, სამარტებით, სფინქსებით, ტაძრებით, პირამიდებით, ნილოსი თავისი კულებით, ყოველგვ ამის გვერდით ნაჩვენებია კოლონიზატორების და აჯილოვანი ფორდალების განუწყვეტელი ქმნა-შლათაქვის ქვეშე მყოფი ეგვიპტული ფედალების ბედრული ცხოვრება, აშკარად ჩანს, რომ ამ მდიდარი ქვეყნის მშრამული მასატი უკიდრებს გაუიერებას განიცდიან. წყალი, განსაკუთრებით, აქ მიმრეებელია სიცოცხლისა. მაგრამ არავითარი ზრუნვა ირეკავიათურ არა ჩანს: მიწის ნაკვეთის ისე ირწყვის, როგორც ათასი წლის წინათ. მაყურებელი მოკვადობულტა, რეკავს ეგვიპტული აფრიკის მთავარბანი პეიზაჟით, რომელიც მოგზაურებს კლიმანჯაროს მწვერვალთან აქვთ გადაღებული.

განსაკუთრებით ძლიერია მეორე სერია. აქ ნაჩვენებია აფრიკის ზანჯი მოსახლეობის ყოფაცხოვრება, ზენ-ჩეველები, სოციალური მდგომარეობა. უფერებთ სხარეადველური ტომის პოპუნების (ჯუჯების) ცხოვრებას და არა ვჯერათ, რომ ეს მე-20 საუკუნეშია გადაღებული; ისე ცხოვრობენ, როგორც ხუთასი წლის წინათ. იმდროინდელი კულტურითა და ტექნიკით. ფილმში მაყურებლის ნათლად წარმოდგება კაპიტალისტური სამყაროს კოლონიური ბატონობის მთელი სპინდელბა.

მოგზაურობაზე ვიჩვენებს აფრიკის ბუნებრივი სიმდიდრეც: კარგად ასახული აფრიკის მცენარეობა და ცხოველობა მდიდარი სამყარო, პლანტაციონები და იქ მომუშავე ზანჯები, სტიპტიური მოვლები — წყავლიდობა, კოკასიური წვიმები, კაცობებს იწვევს, თუ როგორ მოხარბეს მოგზაურებმა ცეცხლოვანი ვულკანის გადაღება. დოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში იშვიათია ასე ლამაზად და გემოვნებით გადაღებული პეიზაჟი, როგორცა ვიქტორიის ტბა და იქთან გამომდინარე ზამბეზი, რომელიც დიდი ძალი და სისწრაფით ეშვება ქვევით. ფილმის დასასრულს, მაყურებელი ხედავს აფრიკის დამაგრულ ტომებს, ქალაქ ოიონენს-ბურეს, ბატერბურს და კადრების ტომებს. რეპორტაჟი თავდება აფრიკის სამხრეთი პუნქტის — ქალაქ კამპეტადის ჩვენებით.

ფილმი, აფრიკის მკვიდრობა ხალხური სიმღერების მიხედვით, მუსიკალურად არის გაფორმებული კომპ. ზენჯე ლოუკას მიერ. წელს გიტკალდის კინოსტუდია ამთავრებს მესამე სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტურ ფილმს, სადაც ნაჩვენებია ექვსი ანერტიკის — განზელის და ზიგმუნდის მოგზაურობა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში.





ფ. რუშაკა

მიწა. ზეთი 1898.

პოლონეთის მხატვრობა

ალექსანდრე ჟენტი



პოლონელი ხალხი ამაყობს თავისი სახვითი ხელოვნებით, მისი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებით, ისეთი შედევრებით, როგორც არის მე-15 საუკუნის პოლონელი მხატვრის ვიტა სტეჟოვის ქმნილებანი.

პოლონურმა ხელოვნებამ განსაკუთრებულ აყვავებას მე-19 სუკუნეში მიაღწია.

გასული საუკუნის 60 — 80-იან წლებში ყალიბდება და მკვიდრდება სახვითი ხელოვნების პოლონური ეროვნული სკოლა, რომელიც მოიცავს ისტორიულ მხატვრობას, პეიზაჟებს, პორტრეტებს, სოფლის ცხოვრების ამსახველ ძანრულ სურათებს.

პოლონურ ყოფიის ფერწერას, რომელიც ამავე დროს ასახავს პოლონეთის მდიდარ, მრავალფეროვან ბუნებას, ჰყავს ისეთი წარმომადგენელი, როგორც არიან როდაკოვსკი, ბრანდტი, ვერიმსკი, კოტსინი, კონიუშკო, ვერსონი და სხვ.

„ხალხთა გაზაფხულის“ მშფოთვარე დღეებმა, რომლებმაც შესძრეს მთელი ევროპა, შთააგონეს ერთ-ერთ გამორჩეულ პოლონელ მხატვარს ჰენრიხ როდაკოვსკის (1823 — 1894) შექმნა „ტყვენი და ჩვენი თავისუფლებისათვის“ მებრძოლი გმირის — გენერალ დემბსკის ტრაგიზმით სავსე პორტრეტი. ეს დიდად ნიჭიერი ფერწერი-პორტრეტისტი გამოირჩეოდა თავისი მაღალი ტექნიკური ოსტატობითაც. გარდა ფაქიზად შესრულებული პორტრეტებისა, მის ფუნჯს ეკუთვნის ძანრულ-ყოფითი აკვარელები, რომლებიც გამოსახავენ უშთაგრესად ნატურიდან ნახატ, ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ვითარებაში მყოფი გლეხების ტიპებს. საგანგებოდ აღსანიშნავია „მხატვრის გერის პორტრეტი“, რომელიც დიდ ინტერესს იწვევს დახასიათების სისრულით, სიღამაზით და ფერის სიძლიერით. შესანიშნავად არის დახატული პირისახე, რომელზედაც აღბეჭდილია სულიერი მდგომარეობის, განწყობილებების შეუმჩნე-

ველი ცვალებადობა. სიმართლით არის მონახული პოზა, ფაქიზად არის დახატული ხელები.

პოლონელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ გააღრმავა იდეურობა პოლონური ხელოვნებისა, რომელიც, სხვათაშორის, გამდიდრდა მხატვარი პატრიოტის იან მატეიკოს (1838 — 1893) ოპტიმიზტური, პატრიოტული მგზნებარებით გამსჭვალული ისტორიული ტილოებით. მატეიკოს ეს მონუმენტური კომპოზიციები მაყურებელს იზიდავს იშვიათი ტემპერამენტით, რომანტიკული მღელვარებით, ფერწერულად, მაგრამ ამასთან მათ ერთგვარი თეატრალიზმის ელფერიც დაკრავს („ბრძოლა გრიუნვალიანთა“, „კოსტიუშკო რაცევლიკთან“). რეპინი დიდად აფასებდა მატეიკოს ნიჭს, მიიანდა იგი უდიდეს პოლონელ მხატვრად. მისი გარდაცვალების გამო რეპინი წერდა: „მატეიკოს გაიანდა დიდი ეროვნული სულისკეთება და ამასთან უნარი თავისი შემოქმედებით მხურვალედ გაამოხატა სიყვარული შრომელი ხალხისადმი“.

მეორე გამორჩეულმა მხატვარმა რეალისტმა ალექსანდრე კოტსინმა (1836-1877) ასახა პოლონელი გლეხობის, კერძოდ, მთიელების ცხოვრება („დედა მოუკვდათ“, „ორი თაობა“, „მეკასერე“). მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია რბილი ფერწერული მანერა და მკაფიო ნახატი. ზომით პატარა მისი სურათები სადად, გულწრფელად წარმოგვიდგენენ მეტწილად დარბილ გლეხობის ცხოვრებას. სურათი „დედა მოუკვდათ“, სადაც დაობლებული ბავშვები სხედან გარდაცვლილი დედის სარეცელზე და ღრმად დამწუხრებული ერთმანეთს მიყრიან, გამსჭვალულია ჰუმანიზმით და პოეტური ხალხის ღრმა სიყვარულით.

ა. ვერიმსკი (1849-1901) ცნობილია მუშათა მიმედ შრომის ამსახველი რეალისტური სურათებით. სურათში „ქვიშის ვადაზიფა“ მხატვარი დიდი სიმართლით ხატავს მუშების ფიჯურებს, ცოცხ-

ლად წარმოვიდგენს და გვაგარანობინებს მათი ცხოვრების სიღუბ-
პირეს და ჭირ-ვარაშს. სურათი „მიროს თამაში“ გამოსახავს სამე-
კიტნოში თავმოყრილ ხელოსნებს და გლეხებს, რომლებიც პოპუ-
ლარული ხალხური თამაშობით არიან გართული. ყველაფერი ამ
სურათში გამოსახული. — პოზა, მიხარა-მოხარა აღებულია ცოცხალი
სინამდვილიდან. განსაკუთრებით კარგად არის გადმოცემული
ხალხური ტანსაცმელი.

ამ რეალისტ-მხატვართა ვანრულ სურათებში ჩანს დიდი დაკვირ-
ვებით და გულწრფელობით შესრულებული ყოფითი სცენები და
ხასიათები. ეს მხატვრები ეძებენ და პოულობენ დადებით ხალხურ
სახეებს, ცდილობენ სინამდვილი, კოლორიტულად გადმოგ-
ვცენ ისინი. ვაცლავ კონიუშკომ (1854 — 1900) სურათში „გაზეთის
კითხულობენ“ დიდი სიცხოვეთი გამოსახა პოლონელი ხელოსნის
ტაბი ცხოვრების ჩვეულ ვითარებაში. ხელოსანს ვხედავთ თავის
სახელოსნოში (სარდაფში) ჟილეტის ამარა, ფესტმალაფარებული,
სათვალიებით, კითხულობს აკრძალულ პოლონურ გაზეთს. მის უკან
შევირდი, აგრეთვე ფესტმალთი, საუზმობს, თან ჩუმად ზევიდან,
ოსტატის თავს ზემოთ, იყურება გაზეთში. შუქი სარდაფის სარკმ-
ლიდან მჭრქალად ანათებს სახელოსნოს ჭუჭყიან იატაკს. სურათი
დაწერილია ლადად და ფართოდ. ნაცრისფერ-მოვერცხლისფრო
გამაში.

იოზეფ ხელმსი (1849 — 1914) ცნობილია ეროვნული კოლო-
რითი დაწერილი ვანრული სურათებით და პეიზაჟებით. მისი
სურათი „ქაირიშალი“ ცხოვლად ასახავს მწყემსების ჯგუფს, რო-
მელთაც მოულოდნელად აედარბა მოუსწრო. ქარი წუწუავს ბალახს,
ჰაერში აფრიალებს ხმელ ღეროებს, ცა ელვას დასურცავს; მხატვარი
დიდი დამაჯერებლობით გადმოგვცემს განრისხებული ბუნების
სურათს.

გერსონ ვოიციხმა (1831 — 1890) ჯერ კიდევ პეტერბურგის სა-
მხატვრო აკადემიაში სწავლის დროს დახატულ სურათში „გლეხის
უასაფლავება“ გამოაღვინა სრული სიმწიფე. ხილი სურათ „კომერ-
ციისთვის“ მას მიანიჭეს პროფესორის წოდება. იგი მეტწილად
ხატავდა ტატრის მოთხის პეიზაჟებს და მოივლ გლეხებს. დაწერილი
აქვს ვანრული და მთის მკვიდრთა ყოფის ამსახველი სურათების
მთელი სერია.



ქ. როდაკოვკა მხატვრის გერის პორტრეტი. 1871

ყველა ზემოხსენებული მხატვარი გატაცებული იყო თავისი დროის
დემოკრატიული იდეებით.

პოლონურმა რეალისტურმა ფერწერამ განიცადა რუსი „პერე-
დვიციეცის“, ჩერნიშევსკის და დობროლიუბოვის იდეების გავ-
ლენა. „პერედვიციეცის“ ამხანაგობა პოლონეთშიაც აწყობდა
მომრავ გამოფენებს. ამიტომ პოლონელ მხატვრებს სრული შესაძ-
ლებლობა ეძლეოდათ უშუალოდ ენახათ და შეესწავათ დიდ რუს
მხატვართა საუკეთესო ნაწარმოებები.

მე-19 საუკუნის დასასრული — ეს არის პოლონეთში კაპიტა-
ლიზმის სწრაფი განვითარების, მუშათა კლასის ჩამოყალიბების,
კლასობრივი ბრძოლის გამძაფრების პერიოდი, კაპიტალისტური
დასავლეთის ორბტში პოლონეთის ეკონომიური და კულტურული
ჩაზმის პერიოდი, როცა პოლონურ ფერწერაში შემოღწევის იწყე-
ბენ დასავლეთში გაბატონებული კოსმოპოლიტური მიმდინარეო-
ბანი — იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი და მისთანანი.

ეროვნული მხატვრობის ჯანსაღ რეალისტურ ტრადიციებზე
აღზრდილმა პოლონელმა ხალხმა უარყო ეს უცხო „მოღებნი“. დაი-
წინა რა მათში ხელოვნების დაცვა, თანდათან გული აიჭრუა მასზე.
ასეთ მდგომარეობაში იყო სახეილი ხელოვნება, როცა პოლო-
ნეთს დროებით პიტლერული ფაშიზმი დაეპატრონა. ფაშისტ-კოე-
პანტების ვაფთვებულმა ტერორმა გააპარტახა და გააჩანჯა პო-
ლონური კულტურის შემოქმედთა რიგები, მათ შორის, მხატვართა
რიგები.

პიტლერულ დამპყრობლებზე საბჭოთა არმიის ისტორიულმა
გამარჯვებამ გაათავისუფლა პოლონეთიც თავის ისტორიაში პოლო-
ნელმა ხალხმა პირველად აიღო ხელში ძალაუფლება; დაიწყო სახალ-
ხო სახელმწიფოს მშენებლობა, ახალი ბედნიერი ცხოვრების შექმნა.
საუკეთესო, ნათელი მომავლის იმედმა აღაფრთოვანა და ცხოვრე-
ბის ყველა სფეროში სამოქმედოდ დასძრა ხალხის შემოქმედებით
ძალები. ჯანსაღ შემოქმედებით ატმოსფეროს, რომელშიც მთელი
პოლონელი ხალხი მოიცვა, ხელოვნების მოღვაწენი გამოჰყავს ხან-
გრძლივი განკერძობის და აპატის მდგომარეობიდან. მხატვრები
თანდათან უფრო მეტად ცდილობენ ხელოვნება დაუაყვამრონ
ცხოვრებას, ასახონ სინამდვილემ მომხდარი ცვლილებები; უფრო



ო. მაიტეკო იან თეიკა, დეტალი სურათიდან „ბრძოლა გროუნვალთან“. 1878.

და უფრო ძლიერდება ხალხის წინაშე ხელოვნათა პასუხისმგებლობის შევცნება. ფართო სახალხო მასებთან საერთო ენის გამო-
ნახეის ჩისწრაფვება. ფაშოზმის უღლისაგან პოლონეთის განთავისუფ-
ლებისთანავე თითქმის ყველა დიდ ქალაქში შეიქმნა ხელოვნების
მუშკათა ორგანიზაციები, რომელნიც მალე სახეიო ხელოვნების
მუშკათა სრულიად პოლონეთის კავშირში გაერთიანდნენ.

1949 წლის ივნისში მოწვეულმა ხელოვნების მუშკათა სრულიად
პოლონეთის ყრილობამ ხელოვნების იდეურბა და სოციალისტური
რეალობის მეთოდი აღიარა პოლონეთის ხელოვნების აღორძინების
და განვითარების მიზგარ პირობად. ამასთან მოითხოვა ამ თვალ-
საზრისით სარმატური სასწავლებლების პროგრამების გადასინჯვა.
სახეიო ხელოვნების ნაწარმოებბა პირველი სრულიად პოლონური
გამოფენა, რომელიც მოწუბილ იქნა ზემოსხენებული ყრილობის
მიერ დასახული ამოცანების შესაბამისად. წარმოადგენდა ცალ-
კეული მხატვრების, შემოქმედებითი კოლექტივების და ორგანიზა-
ციების მიერ მიღებულ ღონისძიებბათა ერთგვარ შეჯამებას; მან ხე-
ლოვნების წინაშე დასმული ახალი ამოცანების გარშემო დარაზმა
მხატვრები, რომლებიც მანამდე განუხ იღგენენ, აამალა უფროსი
თაობის მხატვართა აქტივობა. წინ წამოსწია ახალგაზრდა შემო-
ქმედ მუშკათა კადრები, პირველ გამოფენაზე დაჯილდოებულ
ნაწარმოებბათგან გამოირჩეოდნენ ფერწერაში: ვიციკ ვეისის
„მანიფესტი“, სტანისლავ ჩაიკოუსკის „მუშკათა ზიგმუნდის სვეტის
აღსადგენად“, სკულპტურაში: ა. ვიშნისკის „შვიდობის სასუფა-
რი“, ი. კრავცისკის „1944 წელი ლიბლინის მხარეში“, ე. ლობუ-
შინსკის „მებრძოლი გეტო“, გ. ხატაურსკაის „სკოლისაგან, ცოლ-
ნის მისაღებად“ და სხვ.

გამოფენის გარშემო გამართულ ფართო დისკუსიაში საზღვარ-
გარეთული, უფრო მეტად კი, საბჭოთა მხატვრების მონაწილეობამ,
საბჭოთა მხატვრების დიდი გამოცდილების გაზიარებამ ხელი შეუ-
წყო პოლონელ მხატვრებს ღრმად შეეგნით ხელოვნების იდეურბის
უდიდესი მნიშვნელობა და ბურჟუაზიული ხელოვნების ფორმალის-
ტურ მიმდინარეობათა ზეგავლენის დამლუქველობა.

ამგვარად პოლონელი მხატვრები აღრმაგებენ თავიანთ რეალისტურ
ისტატობას და თანდათან უფრო მეტად იტვირთბან ბურჟუაზიულ-
დეკადენტური ესთეტიკის რეციდეებს.

1952 წლის დეკემბერში მოწუბილ მეორე გამოფენაზე, სადაც
წარმოდგენილი იყო ნაწარმოებბი თითქმის ყველა ეკუთხიდან,
განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდნენ ახალგაზრდა მხატვრების
ნაშუშეებბი — ვ. ფანგორის „ლენინი პორინინოში“ და „კორეელი
ქალი“, ა. ვრუბლევსკის „ახალგაზრდობის შეგრება დასავლეთ ბერ-
ლინში“, ა. პიტრეკოვსკის „მარშალი როკოსოვსკი ჯარისკაცებში“,
გ. ლაიოშსკის „ომის წინააღმდეგ“, ზ. ლობუშინსკის „დომბროვსკის
დაგრძალვა“, ს. პოზნანსკის „განთავისუფლებული ვარშკვა“ და
სხვ; სკულპტურული ნაშუშეებბიდან: მ. ვრუეის „ლენინი“ ა. ენე-
ნის „სტალინი“, ა. პეტროვეცის „მარია კონონიციკა“.

1953 წელს გაიმართა პოლონელი მხატვრების ნაწარმოებბის მე-
სამე გამოფენა, რომელიც დამაბრდა ფართო დისკუსიით — ექს-
პონირებულ ნაწარმოებბთა ყოველმხრივი განხილვით და შეფასებით.
რა იქნა უნდა, თანამედროვე პოლონური ხელოვნების განვითარ-
ებბა არ მიმდინარეობს უმეტრწილად მხატვართა იდეურ-შემო-
ქმედებითი მარცხის და შეცდომების გარეშე. მხელოვნებაში მისა-
ღები ის გარემოება, რომ პოლონელ მხატვართა დიდი ნაწილის
ფორმირება ხდებოდა ორი დიდი ომის შუამავრობის არასტაბილ-
არულ ვითარებბში. ესთეტიკის და კასტური კარაკტილობის ტრადი-
ციკობა დაღლივის მძიმე პროცესი თავის გამობატლებბს პო-
ლონის სქემატურბის, ფორმალბზმის, ნატურალიზმის ნაშუშების სახით
პოლონელ მხატვართა ზოგიერთ ნაშუშეებბში.

გაუქმეს საუბრეული ვიგარბადობა, რომ პოლონეთის სახეიო
ხელოვნება ეუფლებბ რა სოციალისტური რეალობის მეოღს,
ეროვნულ და, მამასადაშე, საცხოვრობი კულტურას გაამდიდრებენ
ახალი შედეგებით.



გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის პოლიგრაფიის მუშკები: (მარცხნიდან) პოლშეტ ელსპოლცი, არტურ შტაინი, განც ბარტელი, მაქს ნოგებაუერი.

წიბნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში

ბორის ნანიტაშვილი

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამოცემლობათა და პოლიგრაფიის მთავარი სამმართველოს უფროსი.



ერმანიისა და საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოებამ და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ლიტერატურის და გამოცემლობათა საქმეების სამმართველომ თბილისში, სახალწოვიო სამხატვრო გალერეაში მოაწეს გამოფენა „წიბნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“. ეს გამოფენა, რომელიც გახსნა 14 სექტემბერს და მოქმედებდა ერთი თვის მანძილზე, მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებბში.

საქართველოს შრომელები ისევე, როგორც მიელი საბჭოთა ხალხი, დიდი ინტერესით ადგებენ თვალყურს მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იმპერიალიზმის ბატონობისგან განთავისუფლებული ქვეყნების, მათ შორის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის განვითარებას, იმას, თუ როგორ მკვიდრება ახალი ცხოვრება ამ ქვეყნებში, როგორ მდიან ისინი სოციალისტური მშენებლობის გზაზე. საბჭოთა ხალხს, ყველა თვისუფლებბისმოყვარე ხალხს ახარებს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დიდი წარმატებანი სა-



მერნო და კულტურული მშენებლობის, მშრომელთა მატერიალურ-კულტურული დონის ამაღლების საქმეში. ჩვენი დიდი სამშობლო, მშვიდობისა და დემოკრატიის მთელი ბანაკი ყოველმხრივ ხელს უწყობს ახალი დემოკრატიული გერმანიის მშენებლობას.

გამოფენა „წიგნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“ ასახავს დემოკრატიული გერმანიის მშრომელთა წარმატებებს. გამოფენა იმის სარკე იყო, თუ რა სულიერი კულტურა მკვიდრდება და ვითარდება დემოკრატიულ გერმანიაში, რა სულაერ საზღვარს მოიხოს გერმანელი ხალხი.

გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა შრომები, რომლებიც გამოცემულია უკანასკნელი წლების მანძილზე. აქ იყო მარქსის, ენგელსის, ლენინისა და სტალინის თხზულებათა ტომები, მასობრივი ტირაკით გამოცემული მათი ცალკე ნაშრომები, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორიის მოკლე კურსი.

ეს იმას ნიშნავს, რომ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მშრომელები ფართოდ ფეხადიან მარქსიზმ-ლენინიზმს, ამ ერთადერთ მეცნიერულ მოძღვრებას, რომელიც მუშათა და გლეხთა მასებს უჩვენებს ძველი სამყაროს დანგრევსა და ახალი, კომუნისტური საზოგადოების აშენების უტყუარ გზას.

გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი ფილოსოფიური, ეკონომიური, იურიდიული, პოლიტიკური ლიტერატურა, მათ შორის ვილჰელმ ტაისი, ოტო გროტეფელის, ვალტერ ულბრანტის თხზულებათა კოლმები და ცალკეული ნაშრომები, საბჭოთა კავშირისა და სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების ხელმძღვანელთა მოხსენებები და სიტყვები. გამოცემული გერმანულ ენაზე.

ეს იმას ნიშნავს, რომ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ფართოდ გრცელდება მხოლოდ ისეთი პოლიტიკური, ფილოსოფიური და სხვა ლიტერატურა, რომელიც მარქსისტულ-ლენინური თვალსაზრისით აშუქებს მოვლენებს, აშუქებს იმ ათვისანებს, რაც ამჟამად ფასს გერმანიის მშრომელთა წინაშე.

გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი მხატვრული ლიტერატურა. დიდი გერმანელი კლასიკოსების — გოეთეს, შილერის, ჰაინეს და სხვათა ნაწარმოებებთან ერთად დემოკრატიულ გერმანიაში გამოდის და მასობრივად გრცელდება შექსპირის, პიკესი, ბალზაკის, ბუშენის, ლევ ტოლსტოის, მაქსიმ გორკის და მსოფლიო ლიტერატურის სხვა გამოჩენილი კლასიკოსთა ნაწარმოებები, გამოდის გერ-

მანიისა და მთელი მსოფლიოს თანამედროვე მოწინავე მწერლები ანა ზეგერსის, იოჰანეს ბეხერის, ბერხარდ კელერმანის, ვილ ბრედლის, ტომას მანის, ჰენრი მანის, მიხეილ პოლიოხიის, ადელსანდრე ფადევის, ილია ერენბურგის, კორკი აბაძის, სოვარდ ფასტის, ანდრე სტილის, პაბლო ნერუდის, ლეო ქიაჩელიის და სხვათა ნაწარმოები.

ეს იმას ნიშნავს, რომ დემოკრატიულ გერმანიაში პატივისცემით სარგებლობს და ფართოდ გრცელდება მხოლოდ ისეთი ლიტერატურა, რომელიც ემსახურება პანორგესს, ემსახურება ხალხთა შორის ძმობისა და მეგობრობის განმტკიცების საქმეს, მასების სულიერი კულტურის ამაღლების საქმეს, სოციალიზმის საქმეს.

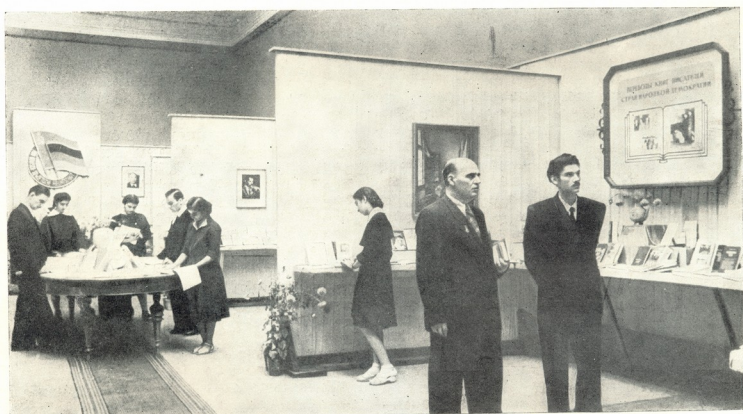
გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი საბჭოთა ავტორების წიგნები, თარგმნილი გერმანულ ენაზე. 1951-1954 წლებში დემოკრატიულ გერმანიაში გამოცემულია საბჭოთა ავტორების 1790 სახელწოდების წიგნი 33 მილიონი საერთო ტირაკით.

ეს იმას ნიშნავს, რომ გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში დიდი ინტერესი საბჭოთა წიგნებისადმი, საბჭოთა ქვეყნის სულიერი კულტურისადმი, როგორც მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე საზოგადოებრივ და სახელმწიფოებრივი წყობილების, მოწინავე მეურნეობისა და მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების, ქვეყნის სულიერი კულტურისადმი.

გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი საინტერესო ლიტერატურა სოფლის მეურნეობის, ბიოლოგიის, ქიმიის, ფიზიკის, მტკაღურების, მედიცინისა და სხვა მრავალი დარგთან. გამოფენის ერთ-ერთ განყოფილებაში მნახველნი ეცნობოდნენ გერმანიის მდიდარ პოლიგრაფიულ ბუნებას.

გამოფენაში „წიგნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“ დიდი ინტერესი გამოიწვია საქართველოს დედაქალაქის მშრომელებში. იგი ნახა 125 ათასზე მეტმა კაცმა. აქ იყვნენ ჩვენი რესპუბლიკის მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების მოღვაწეები, პოლიგრაფისტები, გამოცემულბათა მუშაკები და სხვ. მათ აქ ბევრი რამ ახალი ნახეს, ბევრი რამ გაიკეთა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ცხოვრებისა და წარმატებათა შესახებ.

გამოფენის ორგანიზატორებმა კარგი საქმე გააკეთეს. ეს გამოფენა ხელს შეუწყობს ნეკონტრული ურთიერთობის განმტკიცებას და კულტურის მონაპოვართა ურთიერთგაცვლას გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მშრომელებსა და საბჭოთა ადამიანებს შორის.



გამოფენის „წიგნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში“ ერთ-ერთი კუთხე.



6. ვუწუწუნავ

ბუბა ეფროსინეს როლია

რამდენიმე წლის წინათ მარჯა-
ნიშვილის სახელობის თეატრმა
მ. პარიაშვილის პიესა „მარინე“
დადგა. სპექტაკლში ბუბა ეფრო-
სინეს როლი წარმატებით განხორ-
ციელდა სახელმწიფოელმა მსახიობ-
მა ცეცელია წყუწუწუნავმა. ეს მსახი-
ობი ამავე როლში ეკრანზედუც ნა-
ხა ჩვენმა მაყურებელმა. ც. წყუწ-
უნავს ეფროსინე კინოფილმ „პირი-
ქინაში“ წარმოადგენს რეალისტურ,
მხატვრულად სრულყოფილ სახეს,
რომელიც ფილმის პირველი კადრებიდანვე მაყურებელთა სიყვარულს იმსახურებს.

ფილმის მთელ მანძილზე მსახიობი თანდათანობით წლის თავისი გმირის ბუნებას, ისტატურად შერჩეული ფერები, მხატვრული დეტალებითა და ნიუანსებით ამოდრებს მის. წყუწუნავ-ეფროსინეს ყოველ მოქმედებაში გულუბრყვილობა და უშუალოა იგრძნობა. როცა პირობის თიხლისში ამგზავებენ უმაღლეს სასწავლებელში გამოსვლის ჩასაპარებლად, მოუსვენრობა და ფრული ნადველი ფეხებზე მსახიობი, ყველანი ფაქიფუცობენ, საქმიანობენ, პრაქტიკა მიდის, ეფროსინეს ცრემლი ერევა... ვერ წარმოუდგენია, როგორ უნდა გასძლოს თუნდაც ერთი დღე ისე, ვინ გვერდით არ ჰყავდეს სათაყვანებელი შეილიშვილი. სხინად გვიჩანავს ც. წყუწუნავა სტენაზე ატრეტიკული, მაგრამ მისი ცრემლები არასოდეს არ ყოფილა მომგებებით გრძნობით გამოწვეული. მას არ უყვარს მხატვრული სახის შელამაზება და არტისტული ხაზგასმულობა. იგი ტირის და მაყურებლად, ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად ზოგჯერ, ტირილის დროს მისი გალიშობა ისევე მიმოხილავია, როგორც გა-ზაფხულის წვიმის დროს ღრუბლებს შორის გამოპარული შუის სხივი.

ც. წყუწუნავს ბრწყინვალე კომედიური ნიჭი ყველაზე უკეთ ელპო-ტისა და პირობის გამობრტების სცენაში გამოვლინდა. ფსიტალონი დღეშის მოუტანს ეფროსინეს: „ცუდი ხომ არავინაა? წამიკითხე, გენაცვალე, წამიკითხე“ — ეუბნება შემგართალი ეფროსინე ფოსტალონს. როცა ელპიტეს „სიკვიდილი“ ამხავს შეიტკობს, თანდათან შეცვლავს სახე, თვალები გაუფართოვდება და ცივი სხით შეკრე-ვდება. ფსიტალონიერად შესანიშნავად არის ამოქმედებული ეს დე-ტალი. ეფროსინე უკვებ არ ატრეტიკული. დროა ნაშრომ, რომ დღეშისში ამოკითხულმა ამხავმა მის ცნობიერებაზე მიადლო. უმადლეს თავ-მოსიხვებში კვილით გარის ირლოზეში და ფეხის აჩქარებასთან ერთად თითქოს მუწუხარებაზე მატულობს. როგორც იქნა, მიადლო ელ-პიტეს სახლს და როცა დარწმუნდა, რომ მისი და ციციხალია, სახე გაუბრწყინდა, თითქოს მიხედა კიდეც, რომ გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი, მაგრამ როგორც კი პირობის სახელი ჩაესმინა, ბეჯინდა გაფითვდა, სახე მოედრებულა და ახალი ძალით იფეთქებს მას-სი უბედურების შეგრძნება.

უკანასკნელ კადრებში მაყურებელი კიდევ ერთხელ ხედავს ც. წყუწუნავს.

...სარძვეე ქოთინი ხელში ეფროსინეს, ის იყო სახლში უნდა შე-სულიყო, რომ უცებ თვალი მოჰკრა როგორ ეალერგებოდენ ერთმა-ნეთს პირობა და არტისტული შოთა ნამორაძე. წამიკითხე მისი სახე ლილიმა განათა. ამ ლილიმა გაოცება და სიხარული აღბე-და მის თვალში. იგი დაიხნა და ქოთანა ვაუვარა ხელადან.

ც. წყუწუნავს ეფროსინე ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო სახეა გასულ წელს ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებზე და კინოში შემჩნეულ მხატვრულ სახეა შორის.

კარლო სეფიაშვილი



7. მანჯვალაძე

დიდა ხელმწიფის როლია

გასულ თეატრალურ სეზონში დიდი შემოქმედებითი სიხარული აგრძობინა მაყურებელს რუსის-თავის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობის ე. მანჯვალა-ძის მიერ განსახიერებულმა ივანე მრისხანემ (ვ. სოლოვიოვის პიესა-ში „დიდი ხელმწიფე“).

ახალგაზრდა მსახიობის წინაშე ყველაზე მეტად ამ როლში იდგა ტრაგიკული გმირის გრძნობებისა და განცდების გადმოცემის რო-ლი ამოცანა. ამდენად ივანე მრისხანეს სახეს განმკრთმებელი ად-გილი უჭირავს მის შემოქმედებით სიხარულით.

მანჯვალაძის ხელმწიფე კვიანი და გაბედული მოღვა-წეა. მან კარვად იცის თავისი ქვეყნის სატყუარს და ამიტომ ცდილობს ალაგმოს თავგასული ზოიარები, რომ გაეერთიანოს რუ-სეთის მიზა-წყობა.

მანჯვალაძის ხელმწიფე შინაგანად მოღიანი პიროვნებაა. მისი მტკიცე ხელით ქვემოდრეკილი ზოიარები ყოველნაირად ცდილობენ როგორმე შეარყოინ სამეფო ტახტის ლეიტენი, მაგრამ ამოად-სცენური სახის მოღიანობა უკარნახებს მსახიობს ბოლომდე დარ-ჩეს თავისი გმირის იდეალების ერთგული. ამიტომ არის, რომ იგი მეფური სიმშვიდით ხელდა ვასილი შეისყის მიერ მოსყიდული ნა-წარწალა ბერის გესლიან სიტყვებს — „პირობტება ყველა შენი ნა-მოქმედართი...“ როცა სასახლის ქვერქვეშ მიზავდა შემხარავი სიტყვები, დინჯად წამოხდა საფარშიდან დიდი ხელმწიფე და თავმკაცრული მუდღებებით დაადა სამეფო გვირგვინი წყვე-ლის ექსტაზში შესულ ბერს.

მისე აღმონარა მაწარწალასათვის მეფის გვირგვინი! ივანე მრისხანეს ცხოვრებად ყველაზე როულ მხატვრულად ე მან-ჯვალაძის შვილის სიკვდილის სცენა ესახებოდა. თითქოს ამ სცენ-ისათვის შემინახა მან გრძნობის სიუხე და განცდის სიხეხვად. უკიდურესად განრისხებული მეფის მიერ მოქმედება მძიმე კვირისხმა თავი გაუბო ფულისწოდს, უღადესმა სულიერმა ტკივილ-მა შესძრა ხელმწიფის ფოლადიგით ძლიერი ხმა და მას გულის სო-ღრმინად აღმობდა: „ოჲან...“ ეს იყო სასოწარკვეთილებამდე მი-სული მამის და უმეგვიდრედ დარჩენილი მეფის კენჭა, რომელიც ღრმა ადამიანურ თანაგრძნობას იწვევდა მაყურებელში.

ნიჭური მსახიობი ყოველთვის ისტატურად უფარდებს გარეგ-ნულ გამობტულებას გმირის შინაგან მდგომარეობას, რათა ემე-ბილი მანჯვალაძე-ხელმწიფე შეისყის სიტყვებს „შვილი მოკლაო“, შემოიღობს თვალბინი ხელება და ეს სცენა წამიერად რეპინის გე-ნიალური ნახატის ასოციაციას იწვევს.

მეოთხე მოქმედებაში მსახიობმა მთელი სიღრმით გამოხატა უე-დური მამის მუწუხარება. ფიზიკურად მოტხილი, სულიერად დაცე-მული მანჯვალაძე-ხელმწიფე მონასტრის კედლებს შუა იმომწყველ-ული ცოდვებს ინანიებს. კვლავ წამოიხვეს თავი ზოიარებმა. მაყურ-ებელი გრძნობს ქვეყნის რღვევისა და ალის დასაწყისს. სცენაზე ძლიერდება ხალხის ხეყრა-მედარა: „დაგვიბრუნდი, დიდი მეფე...“

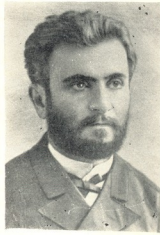
ბოლოს, რამის იქით მაყურებელი ისევ ხედავს ღრმა მუწუხარება-გამოვილი ხელმწიფეს სამეფო კვირითი ხელში.

ივანე მრისხანის როლი ე. მანჯვალაძის მიერ შემოქმედებით გა-მარჯვება. ვასილ კიკნაძე



ხელკონების კალენდარი

ი. მახარაძე



ოთხ მაისს ასი წელი შესრულდა ივანე მახარაძის დაბადებიდან. იგი ქართული კულტურის ერთ-ერთი დიდი შემოქმედელი იყო. მე-19 საუკუნის მოღვაწეთაგან იმითადად თუ ვისმე ჰქონდა ასეთი ერთგოლ-პედღიური განათლება, როგორც ივ. მახარაძეს. ბუნებისმეტყველება და აგრონომია, იურისპრუდენცია და საფინანსო მეცნიერება, ლიტერატურა და თეატრალური ხელოვნება, მხატვრული კრიტიკა და პუბლიცისტიკა — ყველა ამ სფეროში ივ. მახარაძეს დიდი ეროვნული მემკვიდრეობა ატარებდა. თვისი თანამართლებითა და გულმოდგინებითაც განაგრძობდა (აკაკის მოწოდებით, შრომისმოყვარე, მოუსვენარი, ბერის ატანი განო მახარაძე, რა სა-ზოგადო საქმესაც კი იყისრებად, სულით და გულით ეხმარება). ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე საზოგადოებრივი საბრძოლველად გამოვიდოდა, ივ. მახარაძემა საფუძვლიანად შეისწავლა ქართული ხალხური მატყველება, ზეპირსიტყვიანობა, ძველი მწიგნობრობა, რუსული ენა და მწერლობა, გაიწავლა ფრანგულსა, გერმანულსა და ინგლისურში, რომელთაც საფუძვლიანად უკვე უცხოეთში ყოფიის დროს დაე-უშლა.

ილიას, აკაკის და სხვა თრგდალეულთა გავლენით, გაიმსჭვალა პატრიოტული სულიკვეთებით, ხალხისათვის უნაგარი თვადების შექნებით; მრავალმხრივი ცოდნით შეიარაღებული 70-იანი წლების დასაწყისში გამოვიდა ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზე. ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მუშაობის პირველი წლებში მან საკუთარი განამართლა ილიას მოლოდინი („ჩვეთვის განო დიდი ნუგეში იყნება“). 1882 — 83 წლებში მხარით ამოვიდა მას, როგორც თანარდაქტირი, „ივერიაში“, შემდეგ ოთხი წლის მანძილზე რედაქტირობდა „დროებას“, ათავსებდა მისთვის ბუნებისმეტყველ და ლიტერატურულ კრიტიკულ სტატიებს. გამოდიოდა კრიტიკული რეალიზმის მომხრედ მხატვრულ შემოქმედებაში. ამასთან, როგორც ფსიზიკული სპექტაკლი მოღვაწე, აქტიურად მონაწილეობდა ყველა მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი საკითხის გადაწყვეტაში.

განსაკუთრებით დიდი მისი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე. მახარაძე იყო მისი აღორძინების ერთ-ერთი ორგანიზატორი და მისი რეპერტუარის ერთ-ერთი შემქმნელი. ჯერ კიდევ 1873 წ. ილიასთან ერთად თარგმნა შექსპირის „მეფე ლირი“, შემდეგ დამოუკიდებლად ერთდამოკართულა გოლდონის „როგორც ჰქუხეს, ისე არა წყნის“ და კომედია „აფთიატი მელაქა“. მაგრამ ყველაზე დიდი ამაგი, რომელიც მან ქართულ კულტურას დასდო, ეს იყო შექსპირის ტრაგედიების თარგმნა, რომელმაც ივანე მახარაძის როლი ქართული სალიტერატურო ენის განვითარებაში ილიას და აკაკის როლს გათანაბრა. ქართულად თარგმნილი ამ ტრაგედიების სახით ჩვენს გვერდზე გამოქვეყნებული თარგმანის უზრუნველყოფის კლასიკური ნიმუში იგი. მახარაძემა მშობლიური ენის წინაშე აღმოაჩინა სიტყვიანის დაუმორჩილებელი მარჯი და წინადადებათა წართხისის იტალიკატორობა, რომ შესანიშნავად სისუხვედით უწყობდად გადმომეცა დრამატურების მწვერვალის — შექსპირის ტრაგედიების აზრები და ემოციები მთელი მათი ნუსხისათვის. ამით ი. მახარაძემ ცხადყო რა ქართული ლექსისთვის, მისგან ახალ სიტყვათა წარმოებას ამოუწერდა შესაძლებლობა, ქართული სიტყვის განისახლებლობით სიღრმე და სიმდიდრე, უდიდესი სტიმული მისცა მშობლიური ლიტერატურის აღორძინებას და განვითარებას.

ა. ს.

ი. მოსკოვი



ივანე მახვილის-მე მოსკოვის შემოქმედება რუსული სასცენო ხელოვნების მატანებში შევლიდა, როგორც ერთი ბრწყინვალე ფურცელი. იგი იმ მსახიობთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც დიდ სიძარულეზე აზიდეს რუსული თეატრალური ხელოვნება და შორს გაუთქვეს სახელი მას.

ი. მ. მოსკოვი სამხატვრო თეატრის მსახიობთა პირველი თაობის წარმომადგენელია. დიდ სტაინსლავესკისთან და ნიმიროვი-დანინცისთან ერთად იგი მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე თეატრის — მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის („მხატის“) ერთი შემქმნელ-ორგანიზატორთაგანია.

ცხრაშვიტი წლის ი. მოსკოვი მოსკოვის ფილარმონიის დრამატულ კურსებზე შედის, სადაც აქტიურულ ოსტატობას გ. ი. ნიმიროვი-დანინცი ასწავლიდა. სასწავლებელში მოსკოვი არაერთი გამოიჩინა და თავისი ამხანაგებისაგან. პირველი, ერთხელ ნიმიროვი-დანინციმ სასწავლებლის დატოვებაც კი ურჩია, რადგან მისი აზრით, მოსკოვის არ გააჩნდა აქტიურული მონაცემები.

1898 წელს ჩამოყვანიდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. ამ დროს მოსკოვის ცხოვრება გაუწყურელად ამ თეატრის დაუკავშირდა.

სამხატვრო თეატრი და ი. მოსკოვი, როგორც დიდი მსახიობი, დაიბადნენ ერთ დღეს — 1898 წლის 14 ოქტომბერს, როდესაც თეატრმა მთავრებულს უჩვენა პირველი სექციკლი („ტოლსტოის „მეფე თეოდორე იოანეს-ძე“). ზოგჯერ მოსკოვი აქისის მთავარი გმირის — მეფე თეოდორეს როლი შეასრულა. მოსკოვის თამაშმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააპარბა. სრულიად უცნობი ახალგაზრდა მსახიობი ერთ დღეში სცენის სახელგანთქმულ ოსტატად იქცა. მოსკოვის თამაშით აღტაცებული სტანისლავსკი თავის მეთუარებში აღნიშნავს: „მოსკოვინა თეოდორეს როლი უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. მე ვტიროდი მისი თამაშით მიზნისუღო. ვტიროდი სიხარულისა და იმ იმეღის შეგრძნობის გამო, რომ ჩვენ შორის იმყოფებთან ნიმივირ ადამიანები, რომელთაც ძალთუთ დიდ არტისტებად გაიხადონ“.

საზღვარგარეთ სამხატვრო თეატრის მოგზაურობის დროს ეკრობის ერთ-ერთი დიდი გაზუთი წყრბა: „სუჯობს დაივიწყით ორბობდაათი გამორჩენილი ადამიანის სახელი და დამახასიფოერი მხოლოდ ერთი — მოსკოვინა“.

თეოდორეს შემდეგ მოსკოვინა მრავალი ბრწყინვალე სცენური სახე შექმნა, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოიჩინებან ლუკა (გორკის „ფსერზე“), ხლინოვი (ოსტროვსკის „მზურვალე გელი“), ნოზდრევი (გვოგოლის „მეკადრი სულეში“), პროტასკოვი (ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი გავი“), ტიხილოვი (ჩეხოვის „აულულის ბალი“) და სხვ.

სტანისლავსკის შვირად უყვარდა ამ სიტყვიანის გამოერება: „არ არსებობს დიდი და პატარა როლები, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები“. ეს სიტყვიანი ყველაზე მეტად მოსკოვინაზე ზედგამოჭრილი. მან ბევრ დიდ როლთან ერთად მრავალი პატარა, ეპიზოდური როლიც განასახიერა, მაგრამ მის მიერ შემქმნილი ყოველი მხატვრული სახე ტუმორტიკ აქტიურული ოსტატობით იყო აღმკვდილი. ი. მოსკოვი დაიბადა 1874 წ. გარდაცვალა 1946 წ.

თ. კ.



რუსული ხალხური მუსიკის მაღალი ტრადიციების ანსამბლი



ვ. ზახაროვი



ბ. კაზინი



გუნდის ქალთა ჯგუფი ასრულებს ხალხურ სიმღერას

28 სექტემბერს ჩვენა რესპუბლიკის დედაქალაქს პარველად ვეჯა პატრიარქის სახელობის რუსული ხალხურა სახელმწიფო ტუნდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, სტალინური პრემიის ღაურეატის ვ. ზახაროვის და რუსურ სახალხო არტისტის, სტალინური პრემიის ღაურეატის ბ. კაზინის მსატერული ხელმძღვანელობით.

გუნდმა თბილისში გაძარდა სამა კონცერტი, რომელმაც შეეურეებლით დადა მოწონება დაამსხურა.



რუსული ხალხური ცეკვა. სოლისტები ნ. ალექსიევა და ო. კუზნეცოვა

კომპოზიტორი ზიძინა კვერნაძე



კომპოზიტორი ბაძინა კვერნაძე დაიბადა 1928 წელს ქ. ხელხადში. დაამთავრა ზ. ფა-ლაიშვილის სახელობის თბილისის ცენტრალური მუსიკალური სკოლა; შემდეგ პროფ. ბალანჩავაძის ხელმძღვანელობით სწავლიდა სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპო-ზიციო ფაკულტეტზე, რომელიც 1953 წელს დაასრულა.

ახლავრდა კომპოზიტორის დაწერილი აქვს სამეცნიერო პოემა „განთავადისკენ“, საფორტეპიანო კონცერტო, ვოკალურა და ინსტრუმენტული ნაწარმოებება. ასინა გა-მთავრეკვან ჭებუკური უმეადობათა და სხვალით. მცარე ფორმის ნაწარმოებთა კონ-კურსზე 1953 წელს კვერნაძის სპ საფორტეპიანო პიესის მავნაჟა მორე და მესამე პრემიათა. ასითვის ერთა — „მუსიკალურა მომენტა“ იბეჭდეა ხვესს კურხადში. მასში დამუშავებულა ხალხურა ეანრულა მოტივება და ავა ხალხურა იუმორის თვისებებს ატარებს.

მუსიკალური მომენტი

იბეჭდება პირველად

Presto

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. A section starting with '8.....' is marked with a repeat sign. The page is a scan of a printed musical score.

This page of musical notation is a score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various musical symbols such as dynamics (f, p, sf), articulation (accents, slurs), and ornaments (trills). The piece features complex rhythmic patterns and chromatic passages.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and some dynamic markings like *sf*.



СО Д Е Р Ж А Н И Е

ПОДАРОК УКРАИНСКОГО НАРОДА. Вл. Бойко — «Проект монумента Давиду Гурамишвили» (фото)	3
АЛЕКСАНДР ДЖАВАХИШВИЛИ — Вопросы национальной формы в современной грузинской монументальной архитектуре	4
ОТАР ЭГАДЗЕ — Первые шаги молодых художников (статья о живописи на второй передвижной выставке дипломных работ выпускников художественных Вузов СССР 1953 г.)	7
ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ с репродукциями с картин: Е. Плотникова — «На Петроградском фронте»; Г. Мелентьева — «Делегация трудящихся татар у И. В. Сталина»; С. Эпштейна — «Портрет художника М. Платунова»; Х. Лопеса — «1936 г.»; Н. Кузубаева — «Искатели»; А. Макарова — «В Москву»; А. Ткачева — «На каникулы»; Н. Пармонова — «1917 г.»; Г. Пейса — «Петр I на строительстве Петербурга»; С. Бузуликова — «Выступление Маяковского на заводе»; И. Шевандроной — «На приеме» М. Клионского — «После собрания»; В. Минасия — «На прогулку»; К. Махарадзе — «Суворов и Багратиони в Альпах».	
ГРИГОРИЙ ЧХИКВАДЗЕ — К истории грузинской народной хоровой культуры	12
ИВАН СХИРТЛАДЗЕ, заместитель министра культуры Грузинской ССР — Кузница художественных кадров. В конце текста фото — занятие студентов Тбилисской художественной академии в мастерской	16
Ш. БУАЧИДЗЕ — Гастроли Сухумского театра в Тбилиси. Перед текстом портрет режиссера С. Челидзе (рис. худ. Ш. Цхададзе); в тексте актер О. Коберидзе в роли Синауридзе (К. Буачидзе — «Строгие девушки»); актриса С. Канчели в роли Меден (С. Кдиашвили — «Праздник в Сакреула»); актриса И. Донаури в роли Мехмен Бану (Назим Хикмет — «Легенда о любви»).	18
МАЛАЛО ЧХЕИДЗЕ — А. П. Чехов на грузинской сцене. Перед текстом фотопортрет А. П. Чехова	21
С. АХВЛЕДИАНИ, Б. ГАБРУАШВИЛИ, Г. МЕГРЕЛИШВИЛИ, О. НИКАБАДЗЕ — «Путь к будущему» — новый спектакль гостеатра им. Руставели	22
ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ, посвященные спектаклю «Путь к будущему». Писатель Ило Мосашвили (рисунок худ. Ал. Балабуева); режиссер Ш. Ахсабадзе (рисунок худ. Г. Тотиадзе); «Путь к будущему», финальная сцена (фото); Ак. Васадзе в роли царя Ираклия (фото); Г. Сагарадзе в роли Махаре (рис. худ. Ал. Балабуева); М. Чахава в роли Мзекала (рис. худ. Ал. Балабуева); «Путь к будущему» — сцена из II акта (фото); Н. Палиашвили в роли Маико (фото); К. Махарадзе в роли царевича Левана (фото); Ал. Абхаидзе в роли русского посла (фото).	
МИХАИЛ КВЛИВИДЗЕ — Графика на республиканской художественной выставке 1953 г. В тексте репродукции с офорта В. Кешелавы — «Ткварчели» и с иллюстраций Уча Джапаридзе к поэме «Како Качаги»	24
ПАВЕЛ ГИЛАШВИЛИ, секретарь Сталинградского горкома КП Грузии — К 50-летию Осетинского театра им. Коста Хетагурова. Перед текстом фотопортреты заслуженных артистов Груз. ССР Д. И. Мамиева и С. М. Джатиевой и главного режиссера осетинской труппы Г. А. Кабисова	26
НАТЕЛА УРУШАДЗЕ — Учение К. С. Станиславского о «сверхзадаче» и «возможном действии» роли. Перед текстом фотопортрет К. С. Станиславского	28
ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ, посвященные гастролям Гостеатра оперы и балета им. З. Палиашвили в гор. Сочи. Портрет З. П. Палиашвили (рис. худ. Уча Джапаридзе); группа артистов театра им. З. Палиашвили у здания театра в гор. Сочи (фото); сцена из третьего акта «Абесалом и Этери» (фото); артист З. Анджапаридзе в роли Абесалома (фото); постановщик спектакля «Абесалом и Этери» — режиссер И. Туманишвили (рис. худ. Уча Джапаридзе); главный дирижер театра им. З. Палиашвили О. Димитриади (фото); художник спектакля «Абесалом и Этери» С. Вирсаладзе (фото); финальная сцена из балетного спектакля «Горда» (фото); В. Чабукиани и В. Цигнадзе в балете «Лебединое озеро» (фото).	
Н. ГУРАБАНИДЗЕ, Т. ДЖАНЕЛИДЗЕ — Артистка глубоких переживаний. Перед текстом фотопортрет В. Анджапаридзе; в тексте В. Анджапаридзе в роли Юлиф («Зрелье Акости»). В. Анджапаридзе в роли Мирандоллы («Хозяйка гостиницы»).	33



АКАКИЙ ГАЦЕРЕЛИА — Впечатления (очерк о гастрольных выступлениях в Тбилиси выдающихся русских актеров — Бабановой, Кузнецова, Качалова и чешского скрипача Яна Кубелика). 36

МИХАИЛ БАХТАДЗЕ — Выдающийся грузинский дирижер. Перед текстом фотопортрет И. П. Палиашвили 38

ГЕОРГИЙ АХВЛЕДИАНИ — Искусство Индии 40

ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ — Делегация деятелей культуры и искусства Индии в Тбилиси (фотохроника). Индийские деятели искусства исполняют поэму индийского поэта Икбала «Наша Индия лучше всех»; артистка Тара Чоудри исполняет танец (Дели, фото 1947 года); Винайяк Рао Патвардхан в классическом стиле исполняет вокальную мелодию; Тара Чоудри исполняет танец «Восход солнца»; артисты Гопинахт и Виджей Радгов Рао в классическом стиле «Катакхали» исполняют танец «Магабал»; танец Тара Чоудри (Дели, фото 1947 г.); артисты Читрасен Сингхи и Бабу Сингхи в классическом стиле «Манипур» исполняют праздничный танец племени Нага; инструментальный ансамбль — Рави Шанкар, Нараянашвами, Шакур Хан и др. Кинодеятели Индии в Тбилиси; группа индийских кинодеятелей в тбилисской киностудии «Грузия-фильм».

ВАСИЛИЙ АМАШУКЕЛИ — Фильм «Путешествие Акакия Церетели по Рача-Лечхуми». Перед текстом кадр из фильма, снятого в 1912 году 41

НОДАР АСАТИАНИ — Русские художники в Кахети XVI в. 43

КОНСТАНТИН ВАЙССЕРМАН — Когда куклы оживают. Перед текстом фотопортрет актрисы Тбилисского русского ТЮЗ-а им. Л. М. Кагановича О. Якимович с куклами 44

НОДАР КОЧЛАШВИЛИ — Чехословацкий документальный фильм «Африка» 45

АЛЕКСАНДР ЖГЕНТИ — Польское изобразительное искусство. Перед текстом репродукция с картины «Земля», Ф. Рушица; в тексте репродукции с картин «Портрет падчерицы» Г. Родаковского и «Битва у Грюнвальда» И. Матейко 46

БОРИС НАНИТАШВИЛИ — начальник Управления полиграфиздата Гр. ССР — Выставка «Книга в Германской демократической республике», Перед текстом фото — представители полиграфии ГДР — (слева направо): Хольмут Эльсхолц, Артур Штани, Ганц Бартель, Макс Ногебауэр; в конце текста фото — один из уголков выставки. 48

ЛУЧШИЕ РОЛИ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

КАРЛО СЕПИАШВИЛИ — Ц. Цуцуба в роли бабушки Ефросины 50

ВАСИЛИЙ КИКНАДЗЕ — Э. Манджгаладзе в роли Великого Государа 50

КАЛЕНДАРЬ ИСКУССТВ

А. С. — И. Мачабели 51

Т. Д. — И. Москвин 51

АНСАМБЛЬ — НОСИТЕЛЬ ВЫСОКИХ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. (Русский народный хор им. Пятницкого в Тбилиси. Фотохроника) 52

НОТНЫЕ ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ — Композитор Бидзина Квернадзе — «Музыкальный момент».

РЕПРОДУКЦИИ С ЦВЕТНЫХ КАРТИН, помещенные в III и IV номерах журнала, сделаны фотографом Г. Гогичашвили; одноцветные фотоснимки — фотокорреспондентами Р. Акоповым, А. Балабуевым, Г. Вахтагандзе, И. Гильгендорфом, В. Гинзбургом, Г. Гокадзе, Д. Давыдовым, Д. Дохне-ром, Х. Егоровым, Я. Зевиним, М. Квирикашвили, К. Крымским, П. Кузнецовым, Г. Ляховым, В. Тарховым, В. Толордава, О. Туркия. Обложка журнала, заставки и концовки худ. Г. Надирадзе; графический рисунок на титуле — Грузинский павильон на с-х выставке — худ. А. Балабуева.





შინაარსი

შპრინელი ხალხის საჩუქარი. ვლ. ბოიკო — „დავით გურამიშვილის მონუმენტის პროექტი“ (თაბაშირში) — ფოტო	3	პავლე გილაშვილი — კოსტა ზეთაგუროვის სახელობის ოსური თეატრის 50 წლისთავი	26
ალექსანდრე ჯავახიშვილი — ნაციონალური ფორმის საკითხი თანამედროვე ქართულ მონუმენტურ არქიტექტურაში	4	ნათილა ურუშაძე — ქ. სტანისლავსკის მოძღვრება როლის „ზეამოციანისა“ და „გამჟოლი მოქმედების“ შესახებ	28
ოთარ მბაძე — ახალგაზრდა მხატვრების პირველი ნაბიჯი	7	ჩართული ფორცლიანი — მიძღვნილ ზაქარია ფალაშვილის სახელობის თეატრის და ბალეტის თეატრის გასტროლებსაში ქ. სოჭაში. ზაქარია ფალაშვილი (ნახატი უჩა ჯავახიძისა); ზ. ფალაშვილის სახელობის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი ქ. სოჭის თეატრის შენობასთან (ფოტო); სენა აბესალომ და ეთერის* შესაქმ მოქმედებიდან (ფოტო); ზ. ანჯაფარიძე აბესალომის როლი (ფოტო); აბესალომ და ეთერის* დამდგმელი, რეჟისორი ი. თუმანიშვილი (ნახატი უჩა ჯავახიძისა); ზ. ფალაშვილის სახ. თეატრის მოავარი ლიბრეტოორი ო. დიმიტრაი (ფოტო); სექტაკლ აბესალომ და ეთერის* მხატვარი ს. ვირსალაძე (ფოტო); სახალტო სექტაკლის „გორდას“ ფინალური სენა (ფოტო); სენა ბალეტებიან ჯგუფების ტბა*; ე. ჭაბუკიანი და ვ. წიგნაძე (ფოტო).	28
ჩართული ფორცლიანი ფერადი და ერთფერი რეპროდუქციებით: ე. პლურნიკოვი — „პეტროგრადის ფორნაზე“; გ. მელენტიევი — „თათართა დღევანდითა ი. ბ. სტალინთან“; ს. ემსტინი — „მხატვარ მ. პლატუნოვის პორტრეტი“; მ. პარამონოვი — „1917 წელი“; ტ. პესისი — „პეტრე I პეტერბურგის მომენტი“; ხ. ლოპსი — „1936 წელი“; ნ. კუზნაევი „მამიებელნი“; ა. მაკაროვი — „მოსკოვისკენ“; ა. ტაჩევი — „არდღეგზზე“; ს. ბუზლუკოვი — „მაიაკოვსკის გამოხსლა ქარხანაში“; ი. შვეინდრონი — „ეკიზოზა“; მ. კლონსკი — „კრების შემდეგ“; ვ. მინსაინი — „გასეინენაჲ“. კ. მახარაძე — „სუფოროვი და ბაგრატიონი ალბეგში“.	7	ნოდარ ზურაბანიძე } დრმა განცდის მსახიობი	33
ბრიგოლ ჩხიკაძე — ქართული ხალხური საგუნდო კულტურის ისტორიისათვის	12	თენგიზ ჯანელიძე } აბაძი ბაჟრალია — შთაბეჭდილებანი	36
ივანე სხირტლაძე — მხატვრული კადრების აღზრდის კერა	16	მიხეილ ბახტაძე — გამოჩენილი ქართველი ღირსი	38
შალვა ბაზანიძე — სოხუმის თეატრის გასტროლები	18	ბიორბი ახვლედიანი — ინდოეთის ზღოვანება	40
მალალო ჩხიძე — ა. პ. ჩეხოვი ქართულ სცენაზე	21	ჩართული ფორცლიანი (ფოტოკონიკა) — ინდოეთის კულტურისა და ზღოვანების მოღვაწეთა დღევანდითი თბილისში: ინდოეთთა ჯგუფი ასრულებს იტალიის პოემას „ჩენი ინდოეთი ყველაზე კარგია“; ტარა ჩოულდარ ასრულებს ცეკვას (დელი, 1947 წლის ფოტო); ვინაიკ რაო პატედანი კლასიკური სტილით ასრულებს ვიკალურ მელოდის; ტარა ჩოულდარ ასრულებს ცეკვას „მუსი ანდოესა“; გობინათი და ვიკე რადოკო რაო ასრულებენ ცეკვას „მამაბალი“; ტარა ჩოულდარის ცეკვა (დელი, 1947 წლის ფოტო); ჩიტრასენ სინგჰი და ბაბუ სინგჰი ასრულებენ ნაგას ტომის სადღესასწაულო ცეკვას; ინსტრუმენტული ანსამბლი: რაიკი შანარი, ნარინანსავაი, შაკურ ხანი, ვინა გომო და სხვ. ინდოეთის კინომოღვაწეთა ჯგუფი თბილისში: ინდოეთის კინომოღვაწეთა ჯგუფი თბილისის კინოსტუდიოში.	22
ს. ახვლედიანი } „გზა მომავლისა“, რუსთაველის სახელობის თეატრის ახალი სექტაკლი	22	ბასილ აბაშვილი — ფილიპე აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში	41
ბ. ბაბრუაშვილი }		ნოდარ სხირტიანი — რუსი მხატვრები XVI საუკუნის კახეთში	43
ბ. მებრელიშვილი }		კ. ვაისბრანი — როცა თოჯინები ცოცხლდებიან	44
ო. ნიჭაბაძე }			
ჩართული ფორცლიანი, სექტაკლ „გზა მომავლისაში“ მიძღვნილი: შერალი ილი მოსაშვილი (ნახატი ალ. ბალაბუქისა); რეჟისორი შოთა აღსაბაძე (ნახატი. გ. თოთბაძისა); „გზა მომავლისა“ — ფინალური სენა (ფოტო); აკაკი ვასაძე მეფე ერეკლეს როლი (ფოტო); გ. საღარაძე მახარეს როლი (ნახატი ალ. ბალაბუქისა); მ. ჩაბავა შუქვალის როლი (ნახატი ალ. ბალაბუქისა); „გზა მომავლისა“ — სენა მეორე მოქმედებიდან (ფოტო); ნ. ფალაშვილი მაიკის როლი (ფოტო); ე. კინწარაშვილი სედოვის როლი (ფოტო); კ. მახარაძე ლევან ბატონიშვილის როლი (ფოტო); ალ. აფხაძე რუსთა ელჩის როლი (ფოტო).			
მიხეილ ძვლინიძე — გრაფიკა 1953 წლის რესპუბლიკურ სახმატრო გამოფენაზე	24		

ნოღარ კოჰლავშილი — კინოფილმი „აფრიკა“ . . . 45
 ალექსანდრე ჟღენტი — ჰოლონეთის მხატვრობა . . . 46
 ზორის ნანიტაშილი — წიგნი გერმანიის დემოკრატიულ
 რესპუბლიკაში 48

თეატრალური სეზონის საშემთხსო როლები

პარლო სეფიაშილი — ე. წუწუნავა ბებია ეფროსინეს
 როლში 50
 ვასილ კინაძე — ე. მანჯგალაძე დიდი ხელწიფის
 როლში 50

ხელოვნების კალენდარი

ა. ს. — ი. მანანბელი 51
 თ. წ. — ი. მოსკვინი 51
 რუსული ხალხური მუსიკის მაღალი ტრადიციების
 ანსამბლი 52

ჩართული ფურცლები — კომპოზიტორი ბიძინა
 ძე — „მესიკალური მომენტ“ 53
 შინარასი რუსულ ენაზე 53

ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მე-4 და მე-5 ნომ-
 რებში მოთავსებული ფურადი სურათების რეპროდუქ-
 ციები გადაღებულია ფოტორაფ გ. გოგინაშვილის მი-
 ერ; ერთფერო სურათები — ფოტოკორესპონდენტების
 რ. აკოფოვის, ა. ბალაბუევის, ი. გილგენდორფის, ვ. გინ-
 ზბურგის, გ. გოჭაძის, დ. დავიდივის, დ. დონერის,
 ხ. ეგოროვის, გ. ვახტანგაძის, ი. ზეინის, გ. თოლორდა-
 ვას, თ. თურქიას, შ. კვირიკაშვილის, კ. კრიშკის, პ. კუზ-
 ნეცივის, გ. ლიახოვის, ვ. ტარხოვის მიერ; ეურნალის
 ყდა, თავსამკაულები და ბოლოსამკაულები შესრულე-
 უბლია მხატვარ გ. ნადირაძის, გრაფიკული ნახატი
 ტიტულზე — საქართველოს სსრ პეილიონი საეკუმორო
 სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე, — მხატ. აღ. ბა-
 ლაბუევის, გრაფიკული სათაურები — მხატ. ირ. ჯანა-
 შვილის მიერ.

შურნალი გამომდის ორ თვეში ერთჯერ.



САВЧОТА (СОВЕТСКОЕ
 ХЕЛОВНЕБА ИСКУССТВО)

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

(Выходит в два месяца раз на грузинском языке)
 Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5

Госиздат Грузинской ССР
 Т б и л и ს ი
 1 9 5 4

მხატვრული რედაქტორი — ბენო გორდუხიანი
 მხატვარი — ფოტობრაფი — ალექსი ბალაბუევი
 კორექტორი — ლამარა ლეონიავილი

აწყო, დაბეჭდა და აკინძა ბეჭდვითა მიტევის კომბინატში ს. ტრანკოლას და ვ. დოლიძის შეოვალეურეო-
 ბათ; დამკაბადონებელი — ა. ტალუსტოვა; მბეჭდავა — მ. ნაკიფოროვა. სურათების კლაშევა დამზადდა ჰო-
 ლანდრანფსმმართუკლის ფოტოკანკორაფიამა ი. ნაცვლიძის და გ. გოგინაშვილის შეოვალეურეობათ;
 ეურადა სურათება დაბეჭდა აქვე, მბეჭდავება — ა. აროსლაგვა, დ. ბერიაშვილი და დ. შიკარტუხოვა.
 ამკინძავევა — გ. ტახაროვა, თ. ბაღდასაროვა, ტ. ქაიასძე.

შურნალი დაბეჭდილია ორპირიან ცარკის ქალაღზე, ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/X 1954 წ. ქალაღის ფურცელი 5.
 შიკვ. № 851. უე 19614. რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტირაჟი 3.000.

№ 10 1954.



საბჭოთა (საბჭოთა)
ხელოვნება (საბჭოთა
ისкусство)

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР
(Выходит в два месяца раз на грузинском языке).

Госиздат Грузинской ССР
Тбилиси
1954