

საბჭოთა ხელოვნება

5

1954

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



5

საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა

თ ბ ი ლ ი ს ი

1954

რედაქტორი ოთარ ეგაძე

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



პაეა-ფშაველას ეს სკულპტურული პორტრეტი (ზომით ორ ნახევარ მეტრზე მეტი) თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულის ირაკლი ოჩიაურის სადიპლომო ნამუშევარია (1951 წ.). ი. ოჩიაურმა შექმნა მონუმენტური სისადავით და ამავე დროს ღრმა შინაგანი სითბოთი გაღმოეცა ბუნების ღიმი მესაიდუმლის — ვაგას სულიერი სამყარო, უსათუთეი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით გაეხსნა პოეტური იკოსის შემოქმედების ხასიათი.

სამწუხაროა, რომ ეს ქანდაკება, ჯერჯერობით, აკადემიის ფონდს არ გასცილებია, მაშინ, როდესაც მას შეეძლო რომელიმე მოედანი, ან სასწავლო დაწესებულების მიღამო დაემშენებია.

ირაკლი ოჩიაური

„პაეა-ფშაველა“. თბაშირი. 1951 წ.

მარქსისტულ-ლენინური
ესთეტიკის საკითხები

ხელოვნების სოციალური გუნების შესახებ

კოტე ლომინაძე



კანასკნელ ხანებში ღიდ დავას იწყებს ზედნაშენ-
თან ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხი. :მ
საკითხის გადაწყვეტა ნიშნავს ხელოვნების სოცია-
ლური არსის, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მისი
ადგილის გარკვევას.

ამ წერილის მიზანია გააშუქოს საკითხი: რა ადგილი უკავია
ხელოვნების საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რა სოციალური ბუ-
ნებისა იგი.

ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმაა; ამიტომ
ამ საკითხის სწორად გარკვევისათვის აუცილებელია საერთოდ
ვიცოდოდ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სოციალური
არსი. ამის მენეირული გადაწყვეტა შესაძლებელი გახდა
მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც კ. მარქსმა და ფ. ენგელსმა შე-
ნიშნეს ისტორიის მატერიალისტური თეორია. მის საფუძველზე
დადგინდა იქნა საზოგადოების განვითარებას მამორბეველი ძა-
ლები. მისი კანონზომიერებანი. ამით კი შესაძლებელი გახდა სა-
ზოგადოებრივ ცხოვრებაში ყველა საზოგადოებრივი მოვლენა
ადგილისა და დანიშნულების ზუსტად გარკვევა.

თუ მარქსანდელი ფილოსოფია, სოციოლოგია ისტორიის შე-
ნიშნულ ძალად იღებდა და ადამიანთა შეხედულებებს სთვლიდა,
მარქსმა და ენგელსმა დაასაბუთეს, რომ საზოგადოებრივ ცნობი-
ერებას საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს.

ამ დებულებას კონკრეტული შინაარსი აქვს. საზოგადოებ-
რი ყოფიერება იფილოსოფიება ყველა ის მდებარეობა, რომელიც
მატერიალური პირობა, რომელთა გარეშე საზოგადოების არსე-
ობა და განვითარება შეუძლებელია. მათთან საზოგადოებრივი
ცხოვრების განსაზღვრულ პირობა ადამიანთა მიერ მატერიალურ
რღოვლითის წარმოების წესი წარმოადგენს. მატერიალური
ცხოვრების წარმოების წესი. — ამბობს მარქსი, — განაპირობებს სა-
ერთოდ ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ და სულიერ პრიცი-
პებს.

წარმოება მოიცავს განსხვავებულს, მაკარბ ორგანულად დავე-
მარბულ ორ მხარეს — საწარმოო ძალებსა და წარმოებითა ურ-
თიერთობებს. წარმოებით ურთიერთობათა ხასიათი მთლიანად და-
მოკიდებულია საწარმოო ძალების განვითარების დონეზე. წარმოე-
ბით ურთიერთობანი — საკუთრების ურთიერთობანი ანუ ეკონო-
მიური ურთიერთობანი. ამ ურთიერთობათა ერთობლიობა წარ-
მოადგენს საზოგადოების ეკონომიურ წყობილებას, რასაც საზოგ-
ადოების ბაზისი ეწოდება. ი. ბ. სტალინი აღნიშნავს, რომ ბაზისი
არის საზოგადოების ეკონომიური წყობილება მისი განვითარების
მოცემულ ეტაპზე. რას გამოხატავს საზოგადოების ეკონომიური
წყობილება, მისი ბაზისი? იგი გამოხატავს საზოგადოების გან-
ვითარების გაბატონებულ ეკონომიურ ტენდენციას, რომლის არსიც
ყოველი წარმოების წესის ძირითად ეკონომიურ კანონშია გამო-
თქმული. ბაზისით, მისი გაბატონებული ეკონომიური ტენდენციით
ისაზღვრება საზოგადოების ყოველი წვედრის საარსებო პირობები,
ანუ მისი ყოფიერების უშუალო და პირველადი პირობები. აი, რო-
გორ ამოვლით საზოგადოებრივი ყოფიერების ცნება თავის კონ-
კრეტულ გამოხატულებას ბაზისის ცნებაში.

საწარმოო საშუალებებზე კერძო საკუთრების არსებობა პი-
რობებს წარმოების ურთიერთობანი ანტიკანონისტურია. ეს ურ-
თიერთობანი ბატონობისა და მორჩილების ურთიერთობანი. აკუთ-

ვითარებაში საზოგადოებრივი გკუფების, კლასების ყოფიერების
პირობები მკვეთრად განსხვავებულია. ამიტომ ერთიან საზოგა-
დოებრივ ყოფიერებაზე და ანდენადვე ერთიან საზოგადოებრივ
ცნობიერებაზეც ლაპარაკი შეუძლებელია. ეს ნიშნავს, რომ ანტი-
კანონისტურ კლასებს არ შეიძლება გააჩნდეთ ერთი და იგივე პო-
ლიტიკური, უფლებრივი, ფილოსოფიური, ზნეობრივი, მხატვრული
და სხვ. შეხედულებანი.

ანტიკანონისტურ კლასებს შორის წინააღმდეგობა აუცილებლო-
ბი კლასობრივ ბრძოლაში ვლინდება. იმისათვის, რომ ეკონომიუ-
რად გაბატონებულ კლასს შესაძლებლობა ჰქონდეს ყოველივეს უზ-
რუნდელისთვის თავისი ეკონომიური ინტერესები, თავისი კლასობრივი
ეკონომი. იგი ზედნაშენის რთულ შენობას ქმნის. ზედნაშენი პო-
ლიტიკური, უფლებრივი, ზნეობრივი, რელიგიური, ფილოსოფიური,
მხატვრული და სხვა შეხედულებების და მათ შესაბამის დაწესე-
ბულებათა ერთობლიობის რთული შენობა. ზედნაშენი შემაჯავლი
ყველა სფერო ემსახურება ერთ მიზანს — განამტკიცოს გაბატონე-
ბული კლასის ინტერესები, დათრგუნოს და მორჩილებში იფილოსი
ყველა ექსპლოატრებული კლასი. ამ კლასობრივ დანიშნულებას
ზედნაშენი პოლიტიკური და იდეოლოგიური საშუალებებით ახორ-
ციელებს. ამიტომ გაბატონებული კლასისათვის ასეთი ზედნაშენი
კლასობრივი ბრძოლის მშლავი პოლიტიკური და იდეოლოგიური
იარაღია. ზედნაშენის ეს არსი განაპირობებს მის შემდეგ არსე-
ობის ნიშნებს: ბაზისის აღმოცენებასთან მისი შესატყვისი ზედნა-
შენი აღმოცენდება; ზედნაშენს ყოველთვის ბაზისი განსაზღვრავს
ანუ ზედნაშენი ბაზისს ასახავს; ეს იმას ნიშნავს, რომ ზედნაშენში
ყალიბდებიან ისეთი პოლიტიკური და იდეოლოგიური შეხედუ-
ლებანი და მათი შესაბამისი დაწესებულებანი, რომლებიც ბაზისის
გაბატონებულ ეკონომიურ ტენდენციას გამოხატავენ და ყოველ-
მხრივ უწყობენ ზელს მის განმტკიცებას და განვითარებას. ამით
აიხსნება, რომ ბაზისის მოსაზრებთან ერთად მისი შესაბამისი
ზედნაშენიც ისობა. ისინი ერთი კოქტის პროდუქტებს წარმოად-
გენენ. და ბოლოს, რამდენადვე კლასობრივ საზოგადოებაში ზედ-
ნაშენის დანიშნულებას გაბატონებული კლასის ინტერესების
გამოხატვა და დაცვა შეადგენს, ანდენად იგი ისეთი პოლიტიკე-
ური, უფლებრივი, ფილოსოფიური, მხატვრული და სხვ. შეხედულ-
ბებით ემსახურება საზოგადოებას. რომელთა მიზანია ექსპლოა-
ტირებულ კლასებზე შეიშო აის არსებული ეკონომიური წყობი-
ლებისადმი მორჩილების გრძობა, დააბნელოს მათი კლასობრი-
ვი ცნობიერება. ამიტომ ზედნაშენის მოქმედების სფერო განე-
სობრებ საზოგადოებაში ვიწრო და შემოფარებულია.

ნათქვამიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ კლასობრივ საზოგა-
დოებაში საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების ცნება უფრო
ფართოა. ვიდრე ზედნაშენში შემაჯავლი ცნობიერების ფორმებისა.
ე. ი. გაბატონებული ბაზისის ზედნაშენში საზოგადოებრივი ცნო-
ბიერების ფორმიდან არ შეიძლება შეიღოდეს რაიმე ისეთი, მათ
რიცებში ის ხელოვნებისა და ლიტერატურა, რომელიც გაბატო-
ნებულ შეხედულებებს უპირისპირდებიან. ასეთ შემთხვევაში ზედ-
ნაშენი დაკარგავს თავის თვისებობას.

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ, თუ მაგალითად, ზე-
ლოვნების გარკვეული მიმდინარება გაბატონებული ბაზისი
ზედნაშენში არ შედის, ამის გამო იგი მოწყვეტილია ეკონომიურ
საფუძველს? უფრო ზუსტად — ხომ არ ირდევია ამით ისტორიუ-

ლი მატერიალიზმის ძირითადი დებულება, რომ საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას არა, არცაა რღვევა!
წარმოების შესამე თავისებურება ნათელიყოფს, რომ ახალ საწარმოო ძალთა და მათ შესაბამის წარმოებით ურთიერთობათა წარმოშობა ხდება არა ძველი წყობილების გაქრობის შემდეგ, არამედ ძველი წყობილების წიაღში, ეს ნიშნავს, რომ ძველი წყობილების წიაღშივე ისახება ახალი ეკონომიური ბაზისი და, თუ ეს ასეა, მაშინ არ შეიძლება, რომ მას თავისი ანარქული ცნობიერებურ სწრაფობაში, მათ შორის, ხელგეხებასა და ლიტერატურაშიც არ გაანდვინ. აგრეთვე საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ფორმაციაში არსებობს ძველი ბაზისის და ზედნაშენის გადმონაშენები. ამით აიხსნება, რომ მოცემულ ფორმაციაში, გაბატონებული ბაზისის ზედნაშენის გარდა, კიდევ არსებობენ ცნობიერების ის ფორმები, რომლებიც ძველი წყობილების წიაღში ჩასახული ახალი ბაზისის ანარქულს, ან ძველის გადმონაშენს წარმოადგენენ.

ამ საკითხთან დაკავშირებით უნდა გვახსოვდეს მარქსისტულ-ლენინური მოძრაობა ახალი იდეებისა და თეორიების წარმოშობის შესახებ. ახალ წარმოშობა ძალბასა და ძველ წარმოშობის ურთიერთობათა შორის ცნობიერების საფუძველზე, საზოგადოების ახალ ეკონომიურ მოთხოვნილებათა საფუძველზე, წარმოიქმნება ახალი საზოგადოებრივი იდეები, თეორიები, პოლიტიკური დაწესებულებანი. რაც უფრო მწვავედება მათ შორის კონფლიქტი, მით უფრო მეტყობრად ყალიბდებიან ახალი ეკონომიური მოთხოვნილებანი და, ბუნებრივია, რომ მათი გამომხატველი ახალი იდეები და თეორიები ისახავენ ერთ მიზანს — წარმოადგენენ ნაბიჯ იარაღ ძველი ბაზისისა და ზედნაშენის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ახალი ბაზისისა და ზედნაშენის განმტკიცებისათვის. მართლაც, ახალი საზოგადოებრივი იდეები და თეორიები, მათ შორის ახალი იდეების გამომხატველი ლიტერატურაც და ხელოვნებაც, ხალხთა მასების კეთილდღეობა ხდებიან. ისინი რამზვევენ, აორგანიზებენ მათ საზოგადოების მოწყვედავი ძალების წინააღმდეგ და ამტარებენ ძველი ეკონომიური წყობილებას. ბაზისის ძალდებუნებით მოსპობას.

ამგვარად უნდა აიხსნას საზოგადოებრივი ცნობიერების ახალი ფორმების წარმოშობის კანონზომიერი და აუცილებელი ხასიათი. მართლაც, ისინი გაბატონებული ბაზისის ზედნაშენში არ შედიან! მაგრამ თავისი ბუნებრივი ზედნაშენური არიან, რამდენადაც ახალ ეკონომიურ მოთხოვნილებათა ზაზაზე აღმოცენდებიან, მათ გახატულია და იბრძვიან.

ხშირ ამ წარმოადგენს ამ მხრივ სოციალისტური წარმოების წესი გამანადკლისეს ეს საკითხი ბუნებრივად ისმება, რადგან სოციალისტური ბაზისი თავისი შუა სახით არ შეიძლება ჩაისახოს კაპიტალიზმში პირობებში: კაპიტალიზმის პირობებში არ შეიძლება იყოს საზოგადოებრივი საკუთრების ჩანასახი. მაგრამ ეს სრულდებით არ განიარაღება კაპიტალიზმის განვითარების გარკვეულ პერიოდში იმ ახალ იდეებისა და შეხედულებების აღმოცენების აუცილებლობას. რომელთა მიზანს კაპიტალისტური ბაზისი და ზედნაშენის წინააღმდეგ ბრძოლა წარმოადგენს. რაც უფრო განამაგებებრად მუქმედებს საზოგადოებაზე კაპიტალისტური ბაზისის გაბატონებული ეკონომიური ტენდენცია, რაც უფრო მწვავედება კონფლიქტი წარმოების საზოგადოებრივ ხასიათსა და მიოცენების ერთი, კაპიტალისტურ ფორმას შორის, მით უფრო რელიევიურად ყალიბდება წარმოების საზოგადოებრივი ხასიათის შესაბამისი ახალი ეკონომიური მოთხოვნილებები, რომელთა ძირითად ტენდენციას საზოგადოებრივი საკუთრების დამყარება შეადგენს. და აი, ამ ახალ მატერიალურ მოთხოვნილებათა გავასახლებულ აღმოცენდებიან ახალი შეხედულებანი. სწორედ ამით აიხსნება ისტორიულად მარქსისტების აღმოცენების კანონზომიერი და აუცილებელი ხასიათი. აღმოცენებული ახალი იდეოლოგიური ფორმები, მათ რიცხვში, ხელოვნება და ლიტერატურაც, უდიდეს როლს ასრულებენ პროლეტარიატისა და სხვა ექსპლოატირებული მასების მიზობიზაციის, დარაზების საქმეში და ამით აფიგებენ ბრძოლას სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებისათვის. ამის ნაილ გამოსატყუების ლიტერატურაში გოკის შემოქმედება წარმოადგენს.

დასკვნის სახით აღვნიშნოთ: ზემოთ ნათქვამიდან გასაკვირი უნდა იყოს, რომ ხელოვნება და ლიტერატურაც, მხატვრული შეხედულებანი მაშინ შედიან გაბატონებული ბაზისის ზედნაშენში, როდესაც ისინი ბაზისის გაბატონებულ ეკონომიურ ტენდენციას გამოხატავენ, თავიანთი იდეურებით ამტკიცებენ არსებულ ეკონომიურ წყობილებას. წინააღმდეგ შემთხვევაშიც, ისინი ზედნაშენური ბუნების არიან, რამდენადაც გაბატონებული ბაზისის საწინააღმდეგო ობიექტურად ახსნებულ ეკონომიურ მოთხოვნილებებს გამოხატავენ.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების, კერძოდ, ხელოვნებისა და ლიტერატურის პროგრესული ხასიათი საშოლო ანგარიშში დამოკიდებულია საზოგადოების იმ ეკონომიური ტენდენციის პროგრესულობაზე, რომლის ანარქულსაც ისინი წარმოადგენენ. ასეთია ის საერთო ნიშნები, რომლებიც ერთნაირად ახასიათებს საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმას, მათ რიცხვში, ხელოვნებასა და ლიტერატურასაც.

მაგრამ საზოგადოებრივი მოღვენიც, გარდა საერთო დამახასიათებელი მხარეებისა, საკუთრივი თავისებურებას განაითბო, ის თავისებურებანი, რომლებიც ანსხვავებენ მათ ერთმანეთისაგან.

ხელოვნება საზოგადოებრივი პრაქტიკის ასახვა. ამიტომ საზოგადოებრივი ცნობიერების სახეს წარმოადგენს. მართლაც, ხელოვნება საზოგადოების ისტორიული პრაქტიკის შედეგად აღმოცენდა. მხოლოდ შრომის წყალობით და მის მიერ გამოწვეული ცვლილებებით აღმოცენდა ხელმა სრულქმნილების იმ მაღალ საფეხებს მიღწეა, რომელზედაც მან შესძლო კანასურთი ძალით შექმნას რაფიკების ნახატები, თორავინ ებრძოდებოდა, აბაგინის შეთავაზებას.

გვ. ინგლისი — ბუნების დიალექტიკა — გვ. 173). აღვინდელ საფეხებზე ხელოვნება უშუალოდ საზოგადოებრივი პრაქტიკის, ადამიანთა შრომის მოღაწეობის საფუძველზე გასახდებდა. მისი კანონი წარმოებათან უშუალო ხასიათის იყო. საზოგადოების განვითარების უფრო მაღალ საფეხებზეც ეს კანონი წარმოებასთან რთულდება. იგი უშუალოდერ ბრძოლა ხორციელდება, ასეთ შედეგადერ ბრძოლა, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების ეკონომიური ბაზისი წარმოადგენს. სახელდობრ კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნების განვითარების ხასიათს საზოგადოების ეკონომიური წყობილება, კლასობრივი ბრძოლა, პოლიტიკა და შედეგად ასევე სხვადასხვა იდეოლოგიური ფორმები განსაზღვრავს. ასე რომ საზოგადოების საინსტრუმენტობითან ხელოვნების კავშირი (უშუალო იქნება ის, თუ უშუალოდ) მთელი ისტორიის მანძილზე ხელოვნების არსებითი თავისებურად რჩება. ამიტომ სასებებით ყალიბა ხელოვნების იდეალისტური თეორია, რომლის მიხედვით ხელოვნებას თითქმის არავითარი კავშირი არა აქვს საზოგადოებრივი პრაქტიკასთან, თითქმის არსებობს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

ცნობილია, რომ მეციქონისაგან, ლოკატორი აზროვნებისაგან განსხვავებით ხელოვნება, მხატვრული აზროვნება სინამდვილეს ას. ხაზს არ ეხებებასა და კატეგორიების მეშვეობით, არამედ მხატვრული სახეებით, ცოცხალი სურათებით. ფილოსოფიის, ადვანსინა ბელნიკი, შუკლეობის სიღრმეებით, პოეტა — სახეივითა და სურათებით. ერთი ასაბუთებს, მეორე გვიჩვენებს; ორთვე კი ვაჭრე მუქებს, მაგრამ ერთი ლოკატორი საშუალებებით, მეორე კა — სურათებით. ხელოვნება, ამზობს მარქსი, საშუაროს მხატვრულ-სულიერი ათვისებას. მხატვრული სახე უპირველესად გრძნობად-ლოკურტულია. ნათქვამად ნათელია, რომ მეციქონების წინაარსის გამოხატვის ფორმა ძირეულად განსხვავებულია ხელოვნების წინაარსის გამოხატულ ფორმისაგან. ეს აპირობებს მათ განსხვავებას?

ადამიანთა საზოგადოების არსებობისა და განვითარების გამსაზღვრელ საფუძველს, როგორც ითქვამს, ადამიანთა წარმოებით, შრომითი მოღვაწეობა წარმოადგენს, რადგან ამის გარეშე შეუძლებელია ადამიანთა საარსებო ინტერესებისათვის ბუნების დამორჩილება, მისი გარდაქმნა. ბუნების დამორჩილებისა და გარდაქმნის პროცესი ასევე ადამიანის გარდაქმნის პროცესია. ბუნების, ადამიანთა საზოგადოების გარდაქმნა შესაძლებელია მათი განვითარების კანონების ცოდნის საფუძველზე. ეს ცნების აუცილებლობას შეჩვენებს არსებობისათვის. ამგვარად წარმოებითი მოღვაწეობა, — ადა-

სამყაროს გასწვრივ ადგენს ადამიანისათვის ობიექტურად არსებულ მშენიერს და მახინჯს და ამით გამოხატავს ცხოვრების სპარტო- ლს, მის მაკსიმუმს. ამანიაში მის შორის განსხვავება.

მართლაც, ხელოვნება უნდა ამოდიოდეს სინამდვილეთან ადა- მინის დამოკიდებულების არის სწორი გაგებინან. რაკი ხელო- ნებამ უნდა უღებოს მშენიერს და ემბროსის სიმინხვეს, იგი ამ დანიშნულების ვერ გაამართლებს, თუ ღრმად არ იცნობს და არ ასახავს ცხოვრების სინამდვილს. მხოლოდ ამ უზით შეუძლია მას ჩამოყალიბოს ადამიანში პრაქტიკული მოვლევითობის აუცი- ლტებელი არსები, გრძნობები, ნებისყოფა, ზნეობრივი პრინციპები. ამიტომაც უკუშორიტი ხელოვნების შეიღოს რეალური წარ- მოადგენს. სოციალისტური რეალიზმის ფუნქციონირებაში მ. გორკიმ, როგორც მხატვრული აზროვნების ტიტანმა აღუწერა ეს „დედაში“ რუსი მუშის დედა. მასში და მის ირგვლივ მოქმედ ვაგრების დე- ვასანებრა რუსეთის მუშათა კლასის სულიერი განწყობილობანი, რითაც შექმნა უდიდესი მხატვრული ტილო. რომელზედაც გამოსახა, თუ როგორ ყალიბდებოდა რუსეთის მუშათა კლასის რევოლუციური თვითცნობიერება, როგორ მწიფდებოდა რევოლუციური სიტყვათა, ჩვენი ეპოქის უდიდესმა პოეტმა ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ თავისი დღეკეთის ლირიკული ვეგირის არხებისა და გრძნობების გასწვრივ რევოლუციის მაკსიმუმს გამოხატა.

როგორც ნათქვამი იყო, რეალისტური ხელოვნება ცხოვრების სომართლეს მხატვრულ სახეებას და სურათობა წარმოადგენს. მხატ- რული სახე მხოლოდ ინდივიდუალურს და ცალკეულს ვაზით ყალიბდება. თუ ეს ასეა, თუ მხატვრული სახე უშუალოდ ინდივიდუ- ალურია, მაშინ როგორადა შესაძლებელი, რომ ამ ინდივიდუალურ სიხელოვნებამ სრულად და გამაგებებულად ასახოს მოცე- მული ეპოქის გარკვეული სოციალური ძალის არსი? რეალისტურ ხელოვნების მიერ შემუშავებული მხატვრული სახე ცალკეული სახელების და მოვლენების ფორტაგრაფიული ასლი არ არის. მხატ- რული სახით, სურათით ასახულ ინდივიდუალურში სრულად და გა- მახავებულად, კონცენტრირებულ სახით გამოხატულია ასახაზა- ვა სინამდვილის შინაგანი სამყარო, მისი ყველაზე არსებითი და ტი- პური ნიშნები. ასე შემუშავებული მხატვრული სახე გამოხატავს კა ინდივიდუალურ სახისათ თუ კონკრეტულ შემთხვევას, ამა ტი- პისურ ვითარებაში ტიპურ ხასიათს ადგენს. ამგვარად მხატვრულ სახეში ინდივიდუალურის მეშვეობით მოცემული ტიპური აასახა- ვი მოვლენების არის, ზოგან, ამ მოვლენების განვითარების სახისათა და მმართველების მაჩვენებელია. რამდენადაც მხატვრულ სახის შინაარსის ინდივიდუალურში გამოხატული ტიპური შეად- გენს, ამდენად ასეთი გრძნობადკონკრეტული სახე დიდი მხატ- რული ამზოვადების შედეგია. მხატვრული განზოვადების თავისე- ბურება იმაშია, რომ ინდივიდუალურში გამოხატული ტიპური თორღული აზროვნების, მეცნიერული აბსტრაქციის შედეგს კი არ წარმოადგენს, როგორც მავალითად კანონი, კატეგორია წარმო- ვადგება. —არამედ შემოქმედი ინდივიდუალურში არჩევს და აყ- რავებს, მხოლოდ ისეთ კონკრეტულ მხარეებს, რომელზედაც თვით უშუალოდ გამაგებებულად არის მოცემული ასახაზავი სინამდ- ვილის არსებითი, ზოგადი, ტიპური ნიშნები. ამ არზით ეს ზოგა- დ —გრძნობადკონკრეტულია. ამით გამოხატავს მხატვრული სახე მოვლენის შინაგან სამყაროს, ტიპურს, ცხლად ასეთი მხატვრული სახე ასევე განსხვავებულია უშუალოდ აქვთის საფუძველზე მიღ- ებული ინფორმაციის სახისაგან. ამ არზით მხატვრული სახე გრძნო- ბადისა და რაციონალურის სინთეს წარმოადგენს. მხოლოდ ამ გზითა შესაძლებელი მხატვრული აზროვნებით ეპოქის სასოციალ- ლო მაკსიმუმს გამოხატავს, გაიკრებს ეს არის ნაშენი მშენიერება და მახინჯი, დიდი და უგვანო. მართლაც, რეალისტური ხელო- ნების მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების, ცოცხალი სურათების მიღარი ვალერია ჩვენს წინაშე საზოგადოებრივ ურთიერთობათა, ისტორიულ მოვლენათა მთელ სამყაროს შლის, ამ არზის აბაღულ- ტრაციოდ გავიხსენით კლასიკური ლიტერატურის დიდა ოსტა- ბისა. — ბალკონის შემოქმედება. აბასიათავს ეს მის შემოქმედ- მას, ენკელის აღნიშნავს, რომ „ადამიანური კომედია“ ისე ღრმად, რეალისტურად გამოხატავს იმ ეპოქის დამახასიათებელ არსებას და

ტიპიურ მხარეებს, რომ მან ამ ნაწარმოებებში, ეკონომიური დე- ტალების თვალსაზრისითაც კი, მტიტი გაიგო, ვიდრე ამ პერიოდის ყველა ისტორიკოსის, ეკონომისტის, სტატისტიკოსის შრომაშიდან. „ადამიანური კომედია“, ამბობს ენკელის, ფრანგული საზოგადოე- ბის საყუარტო რეალისტური ისტორია. ამგვარად, ბალკონი თავ- ესე ნაწარმოებებში მხატვრული აზროვნების დიდი ოსტატობით გა- რიზება ბურჟუაზიული საზოგადოების ადამიანთა ურთიერთობის არსი. კიდევ ერთი მაგალითი: ზემოთ აღნიშნული ნათელ ილეს- ტრაციას წარმოადგენს რუსული და მსოფლიო ლიტერატურის გეგანტის ლ. ნ. ტოლსტოის შემოქმედება. იგი მხატვრული განზო- გდების დიდი სიმართლით გამოხატავს თავისი დროის რუსეთის სინამდვილის მთელ სიტუაციას და წინამდებლობას. ამიტომ ვ. ი. ლენინი ლ. ნ. ტოლსტოის შემოქმედებას რუსეთის რევოლუ- ციის სახეებს უწოდებს.

კლასობრივ საზოგადოებაში ცხოვრების სიმართლედ გარკვეული კლასების, სოციალური ჯგუფების ინტერესების თვალსაზრისით აი- სახება. კლასობრივი თვალსაზრისი განსაზღვრავს ხელოვნების ში- ნაარსს. ამიტომ შემოქმედი, მხატვარი, კლასობრივ საზოგადოებაში ამ შეიძლება ნებით თუ უნებოდ რომელიმე კლასის, სოციალ- რი ჯგუფის ინტერესებიდან არ გამოდებოდეს. ამ აზრით ამბობს მ. გორკი, რომ ლიტერატორი კლასის თვალს, ყურად და ხმაა. ნაა შეიძლება ასე ესმოდალ ეს, უარყოფდეს ამას. მაგრამ იგი ყოველ- ბის აუცილებლად კლასის ორგანოა, მისი მარტომბელობაა. იგი აღიქვამს, აყალიბებს, გამოხატავს თავისი კლასის, თავისი ჯგუფის განწყობილებებს, სურვილებს, ინტერესებს, ლტოლუას, ნაკლოვანე- ბებსა და ღირსებებს.

თუ როგორ ამორცილებს კლასობრივ საზოგადოებაში ხელო- ნება თავის დანიშნულებას — ცხოვრების სიმართლის გამოხატვას, ეს საბოლოო ანგარიშში დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი კლასის ინტერესებიდან გამოიხსნის იგი, ე. ი. ხელოვნების იდურ შინა- არსება დამოკიდებულია საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე მისი შემოქ- მედების სახითა. აღმავალი, პროგრესული, რევოლუციური კლასე- ბი ობიექტურად საზოგადოების განვითარების ძალას წარმოად- გენენ. აღმავალი მოძრაობა, სინამდვილის სწორი ცოდნის ვარგულ, უშუალოდია. ამიტომაც ასეთი კლასების ინტერესების გამოხატ- ვული ხელოვნება მეტად თუ ნაკლებად ცხოვრების სიმართლეს გა- მისახავს, უმჯობეს ნამდვილად მშენიერება და ლახმს ცხოვრება- ში, იბრძვის მახინჯისა და უგვანოს აღმოფხვრისათვის. პირიქით, დროშოქმული, მომავაკვადი, რეაქციული კლასები, თავიანთ აბტო- რიული განწყობილობის გამო, დაინტერესებულნი არიან უარყოფ- ცხოვრებაში აბაღო, ნათელი და მშვენიერი, დანერგვი და ვაგებ- რებელი, პათოლოგიური მხატვრული გემოვნება. ამიტომ მათი ინ- ტერესების გამოხატავალი ხელოვნება ყოველმხრივ ცილიზმა და- აწყვიდრის მანკური გემოვნება. ესთეტური ტკბობის საგნად აქციოს მახინჯი და უგვანო, დაამახინჯოს ცხოვრების სა- მართლედ.

თუ კლასობრივ საზოგადოებაში ცხოვრების დამახასიათებელი არსებითი, ზოგადი, ტიპური მხარეების დადგენა, ამის საფუძველ- ლე ცხოვრებაში მშენიერებისა და მახინჯის, დიდისა და მცირისის გარკვევა კლასობრივი ინტერესების თვალთახედით ხორციელდება, ეს ნიშნავს იმას, რომ კლასობრივი საზოგადოების ხელოვნებაში ყოველთვის ამბო, თუ იმ კლასის ინტერესები გამოხატავს. მართ- ლაც, მხატვრულ სახეში, რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრებადნ ტიპურს გამოხატავს, ყოველთვის ულინდება კლასობრივი დანტე- რესება, ე. ი. შემოქმედის პოლიტიკური დამოკიდებულება სინამდ- ვილისადმი, საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი, ისტორიული მოვ- ლენებისადმი. ამიტომ ტიპობრივის პრობლემა ყოველთვის პოლი- ტიკურის პრობლემა და ამდენად ტიპური ხელოვნებაში — პარტიუ- ლობის გამოვლინება მძირიალად სუფრია. სხვაგვარად — ხელოვნე- ბის პარტიულობა მისი იდური წარმართულობაა.

კერძოდ, რეალისტურ ხელოვნებაში ყოველმხრივ აისახე- ბას ფაქტობრივი, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის სუ- ლურს სამყაროს თავისებურებებს. ასეთი ფაქტობრივა: საზოგადოე- ბრივი წყობილობის მატერიალური და ეკონომიური საფუძველი, ამა

თუ იმ ქვეყნის, მისი ხალხის არსებობისა და განვითარების თავი-
 ხებურებაში, მისი ცხოვრების ისტორიულად ჩამოყალიბებული მი-
 ნობები; აგრეთვე კლასობრივ საზოგადოებაში საზოგადოებრი-
 ვი კლასების, ჯგუფების მდგომარეობა, მათი ინტერესები, მათი
 ძალთა თანაფარდობა და იდეოლოგიის სხვადასხვა ფორმები. აქვე
 უნდა მივიყვიროთ უფრადლება, თუ რა გავლენას ახდენს თეთა შე-
 მქმნელ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმები და პირველ
 რიგში მხატვრული შეხედულებები. მხატვრული შეხედულებები იმ
 შეხედულებათა განზოგადებაა, რომელთა საფუძველზე ირყევა,
 როგორც თუდა იქნას გაგებული, თუ რა არის მშვენიერ და ამაღ-
 ლებელი; თუ რა კანონები, სიწმინდე და ხიზონიკლებდგენა
 მხატვრული შემოქმედება, მხატვრული შეხედულებები ხელოვანის
 შემოქმედებაში საოლოზენ თავის განმიატლებულა. მატერიალი-
 სტური მსოფლმხედველობის საფუძველზე ჩამოყალიბებული მხატვ-
 რული შეხედულებები იმიტიტურად ყოველთვის რეალისტური ხე-
 ლოვნების მიერა განმობატლენ, პირიქით, იდეალისტური მხატვრული
 შეხედულებანი — დეკლავტური ხელოვნების მიერ, ვარდა ამ შე-
 ხედულებებისა, შემოქმედს ვარყვეული პოლიტკური, უფლებრივი,
 ფილოსოფიური, ზნეობრივი და სხვა იდეები წარმართავენ. ეს იდე-
 ენი განპირობებენ, — თუ რა ირიტეტკია უნდა დავტერის შემოქ-
 მედანი არსებულ საზოგადოებრივი წყობილების მიმართ. თუ ნა-
 წარმოები განმობატლენ ვარტონებულ მხატვრულ შეხედულებებს,
 მაშინ ეს შეხედულებები, გაბატონებული იდეოლოგიის სხვა ფორ-
 მებთან ერთად იქმნდებარებენ მხატვრის შემოქმედებას, ვარაწყო-
 ზენ მას უნიასურის არსებულ ბაზისს, ვარტონებულ კლასს. პირი-
 კით, თუ წარმართული პროგრესული, რევოლუციური ძალების ინ-
 ტერესთა ნაწინაბეულ მხატვრულ შეხედულებებს განასაიერებენ,
 ასეთი ხელოვნება გაბატონებული ბაზისისა და ზედმეტნის წინააღ-
 მდეგ ბრძოლის მძლავრი იარაღია. მავრამ ზემოთ ნათქვამი არავი-
 თაი შემთხვევებში ასე არ უნდა იქნას გაგებული, რომ ხელოვნების
 არის ხსენებულ შეხედულებათა განმობატკი შემოქმედგლის და
 შეიზღუდეს. ისინი მხოლოდ ვარკვეული ზომით განსაზღვრებენ
 ნაწარმოების საზოგადოებრივ, სოციალურ-კლასობრივ მიმართუ-
 ლებას.

ხელოვნების განვითარება კანონზომიერი პროცესია, იგი საზო-
 გალკურივი ცხოვრების განვითარების რთული და მრავალფერო-
 ვანი მხარეებით არის გაპირობებული. ხელოვნება, არის რა საზოგა-
 დოებრივი ცხოვრების პროდუქტი, ასახავს, გამოხატავს რა მათ,
 ანეველი თავის მხრივ აქტიურად ტექნიკურად თვით ცხოვრე-
 ბაზე. «ცხოვრება ძირია, — ამბობდა ილია — ხელოვნება და მტკინ-
 ტრება მასზედ ამოსული შტოები არიან, როგორც მიწიდან ამცნით-
 ქილი შტოები ისხანენ ნაყოფსა და როცა მთასწყვეენ სათესლდ,
 ისე მიწას ვადმოსტყვენ, რომ ახალი ძალი გაკეთონ და ამ ძირსა
 სხვა ახალი შტოები ამოხუთქონ, აგრეთვე ცხოვრებაზე ამოსულნი
 შტოები — შეხედულებები და ხელოვნება — ისხანენ ზედ ცხოვრების ნა-
 ყოფსა და როცა მოსწყვეენ სათესლდ, ისე ცხოვრებას ვადმოს-
 ტყვენ ახალის ცხოვრების განმოსაკენსადად (იხ. ი. ჭავჭავაძე, ტ. II,
 გვ. 43).

უდავია, ხელოვნების განვითარება საბოლოო ანგარიშში საზო-
 გადოების ეკონომიური ბაზისის განვითარებით განისაზღვრება. მარ-
 თალია, თავის მხრივ ეკონომიური ბაზისი საწარმოო ძალების ვარ-
 ვართების დონეზედ დამოკიდებული, მავრამ ეს იმას როდი ნიშ-
 ნავს, რომ, რაც მაღალია წარმოების განვითარების დონე, მით უფო-
 რი მაღალი უნდა იყოს ხელოვნების განვითარების დონეც. ასეთ
 შესთხვევაში გამოვიდოდა, რომ შუა საუკუნეების ფეოდალური სა-
 ზოგადოების ხელოვნება უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ძველი ბერძ-
 ნული კლასიკური ხელოვნება ან იმპერიალისტური კოპიის დეკა-
 დანტური ვარწმინდი ხელოვნება. უფრო მაღლა დგას, ვიდრე
 აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. ცხადია, ეს სე არ არის.
 უდავია, კაპიტალისტური წარმოების წესი ყველა წინა
 ფორმასთან შედარებით განვითარების ყველაზე მაღალი სიფე-
 ხურია. მავრამ კაპიტალისტის დროს მაქსიმალური მოვების ამო-
 ქაჩვის ტენდენცია მოღვაწეობის ძირითად მოტივად ფულს, მო-
 გებას, დავრებებას აქვეს. ამის შედეგად დამინაფერი ღირსებუმი —
 სინდისი, სახელი, სიყვარული, მეგობრობა და სხვ. ვარბოების საგა-

ნი ხდება, ეს კი აღდამიანის ვარწმინდა და გადაგვარების წეს-
 წარმადგენს. ამიტომ კაპიტალისტური წარმოება, ამბობს მარქსი,
 მტრულად არის განწყობილი სულერი განვითარების ზოგადი
 დანებისადმი, როგორცაა ხელოვნება, პოეზია. მასწავლამე, ყო-
 ველუვის პერიოდების არ წარმოადგენს, რომ ხელოვნების აყვა-
 ების შეუიღებელი უშუალოდ შესაბამისობდენ საზოგადოების მე-
 ტრიალური განვითარების მაღალ დონეს.

მამ რა განპირობებენ ხელოვნების აყვეების პერიოდებს?
 რეალისტური ხელოვნების ისტორიული განვითარების განზოგა-
 დება ვარწმუნებს, რომ ხელოვნების აყვეების პერიოდები ძირი-
 თადად საზოგადოებრივი ცხოვრების აღმავლობის პერიოდებს, სო-
 ციალური ძვრებისა და ვარდატების პერიოდებს ემთხვევა ასეთი
 პერიოდებისათვის დამახასიათებელია: საზოგადოებრივი ცხოვრე-
 ბის სარბიულე მოწინავე საზოგადოებრივი ძალების, ხალხთა მას-
 სების შეგნებელი რევოლუციური მოღვაწეობა, მათი ბრძოლა
 დროშობულისა და მომავლეთს წინააღმდეგ, ნაციონალური და
 სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ, ხალხთა მასების რევოლუცი-
 იური აღტრება. ეს, უნეტეს შემთხვევაში, ძირითადი ის პერიო-
 დებია, როდესაც ანართა გზას იკავებს და ხორცილდება საწარ-
 მთო ძალების ხსათიასადმი წარმოებით ურთიერთობათა საკადდე-
 ბული შესაბამისობის კანონის მოთხოვნილება; ის პერიოდებია, რო-
 დესაც აღმავალი, მოწინავე რევოლუციური კლასების, სოციალური
 ჯგუფების სასოციალური ინტერესები ცხოვრების რეალური ვარდად-
 მის ამოცანებას არის დავკმრთებულნი. ამიტომ ვარტავე უნდა
 იყოს, რომ მათი ინტერესების განმობატლელ ხელოვნებას შეიძლება
 წარმოადგენდეს, მხოლოდ რეალისტური ხელოვნება. ეს ასეც არის
 ისტორიულად.

ნათქვამის ნათელსაყოფად მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი.
 ძველ საბერძნეთში რეალისტური ხელოვნების აყვეება უშუალოდ
 დავკმრთებულ იყო იმ პერიოდის საბერძნეთის ცხოვრების აღმავ-
 ლობისთან, სოციალურ ძვრებთან. კერძოდ, იმ პირობებში სოცია-
 ლური არსით პროგრესული მინამთვლობეური დემოკრატის
 ვნეითარებამ საბერძნეთი ეკონომიური და პოლიტკური აყვეების
 შესაძლებელე ზენიტამდე მიიყვანა. ამან წარმოება ესეცელი, სოფო-
 ვი, კერძობად და არისტოტელეს უცვადევი სახეებით და, ამასთან
 ერთად ბერძნული ხელოვნობდგებულება და ქანდაკება.

ფეოდალურის წიაღში კაპიტალისტური ეკონომიური ბაზისისა —
 ახალი ბურჟუაზიულ-ეკონომიური ურთიერთობის ჩასახება თავი-
 სი ანარკელი ჰყოფ იდეოლოგიის სფეროშიც. ფეოდალიზმის წინააღ-
 მდეგ ხალხთა მასების ბრძოლის ინტერესებს ემთხვევა ამ პერიოდის
 ბურჟუაზიის ინტერესები; ამ მოწინავე საზოგადოებრივი ძალების
 ბრძოლამ აღორძინების პერიოდში, საზოგადოებრივი ცნობიერებას
 სხვა ფორმებში ანართა, განპირობა ხელოვნების მძლავრი აღ-
 მავლობა.

წინააღმდეგ ფეოდალური ეკლესიის სულიერი პოპიტატურისა,
 რომელიც მიეღო შუა საუკუნეების მანიქულე აზრის თავაფულ-
 განვითარებას ზედუდად და ყოველმხრივ იმედნება ადამიანს, ბურ-
 ჟუაზია ჰუმანიზმის იდეებით ვარძობს, იყენებს მას საკუთარი კლა-
 სობრივი ინტერესებისათვის ბრძოლის იარაღად. ფეოდალიზმის დამ-
 ხობის საქმეში ჰუმანიზმის იდეები აქტიურად ემხრობოდენ ფორ-
 მარებაში მყოფ კაპიტალისტურ წყობილებას. მძლავრი სოციალ-
 რი ბრძოლების ზეჯავლენით ჰუმანიზმის ყველაზე პროგრესული
 წარმომადგენლები ხალხთა მასების ინტერესებისკენ იხრებან. ფე-
 დალიზმის მხსნერებასთან, ბურჟუაზიული ერების ფორმირებას-
 თან, ნაციონალური ძალების მოძრაობასთან დავკმრთებით აღორ-
 ძინების პერიოდის მოწინავე ხელოვნება დრმადა ნაციონალურ-ის-
 ტორიული შინაარსისა; იგი ემხარება დროის ყველა მოთხოვნილ-
 ლას, ასახავს ზუნების სიღამებს, აღდამიანის სულიერი ძალების,
 მისი აზრების, ვარტების ამოწურვას სიღმერით, ყველაფერი ეს
 განპირობებს ცხოვრების სიმართლის ასახვისადმი მისწრაფებას,
 და მართლაც, აღორძინების ეპოქის მოწინავე ხელოვნების ისტო-
 რიული მნიშვნელობა მისი პერიოდის მაღალმხატვრული ინტე-
 ბულებათაში. ამ პერიოდში იქმნებან რავაელის, ლეონარდო-და-
 ვინჩის, მიქელ-ანჯელოს, ტიციანის, შექსპირის, სერვანტის, ლოპე-
 დე ვეგას და სხვ. საუკუნეების ვადმოსებელი ნაწარმოებნი.



საქვე ფეოდალიზმის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლა, ნომ-დღური დემოკრატიული მოძრაობის ძლიერი აღმავლობა განაპირობებს XVIII-XIX ს. ს. დასავლეთ ევროპის ხელოვნების რეალისტურ ხასიათს და მის მწივერ აღმავლობას. ამ პერიოდის ხელოვნების უცნავე ექვილიზმში მოცარტის, ბეთოვენის, შოპენის, ლისტების, სტენდალის, ბალზაკის, დიკენსის სახელებთანაა დაკავშირებული.

XIX ს. მეფის რუსეთის ღრმა სოციალურ-ეკონომიურმა და პოლიტიკურმა წინააღმდეგობებმა, არსებული წინააღმდეგ ხალხთა მასების ბრძოლის მოწვევებმა მოთხოვნები წაუთაროა განცხადებულმა პოპეს ხელოვნებას და ლიტერატურაშიც. თეო-მეტურული-ნატურალისტური წყობილებისადმი საერთო სახალხო ინტელიგენცია, ხალხის ბრძოლა თავისუფლებისათვის, დემოკრატიზმთან და თეთარქობის წინააღმდეგ, ნერვებს პატიოტიზმის, ხალხურობისა და ჰუმანიზმის იდეებისაკენ მკვნიანურ მისწრაფებას. ეს განსაზღვრავს გრიბოდოვის, პუშკინის, ლერმონტოვის, გოგოლის, მუსორგის, ჩაიკოვსკის, სტრუვინის, რეპინის, ტოლსტოის, ნერსისოვის, სალტიკოვ-შჩედრინისა და სხვ. ნაწარმოებთა მაღალ დემოკრატიულ იდეომაბას, მათი შემოქმედების რეალიზმს. ამ ხელოვნების განვითარებას უდიდესი ბიძგი მისცეს დიდი რუსი რევოლუციური-დემოკრატიკის ბელანსკის, ჩენიშევსკის, დობროლინოვის ფილოსოფიურმა და ესთეტიკურმა შეხედულებებმა. მათი მატერიალისტური ესთეტიკა თვითრეალად ამტკიცებს რეალიზმის, იდეურების, ხალხურების, საზოგადოებრივი ცხოვრებაში ხელოვნების აქტიური როლის პრინციპებს. მათი შეხედულებები ანაკტივიზი ხელს უწყობდა შემწილიყვენი „სახალხო არეაყციების მატერული განსაზღვრულობაში“. აგლებთა სტრუქტური რეალიზმის მიმართ. რუსული კლასიკური ხელოვნება თავისი მაღალდემოკრატიული და მატერიალისტური სულიერად ათარალებს საზოგადოების მოწინავე ძალების არსებულის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ესაა მისი უცვლადი ღირებულება.

არსებითად იგივე იქმნის ვასილ საუტუნის ქართული ლიტერატურის შესახებაც. მისი აყვავება, რაც ლიპის, აკაკის, ვაკის და სხვათა ხანგებთანაა დაკავშირებული, შედეგია დემოკრატიულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აღმავლობისა საქართველოში.

ნათქვამი გვარწმუნებს იმაში, რომ კლასიკური რეალიზტური ხელოვნების იდეორობა არსებითი იმნიშვნელობა სულიერი სამართის განშლილ ჩვენებას, ცხოვრების სიმართლის მაღალ მატერულ ფორმაში გამოხატებას. ცხოვრების სიმართლის მატერული ვარიანტი შეუძლებელია ხალხის ცხოვრების არსის, მისი ვაგიოთარების ტენდეციის შეგნების გარეშე; რადგან ცხოვრების სიმართლის ასახვა ეპოქის ყველაზე არსებით, ტიპურ, სასიცოცხლო მხარეების ასახვას ნიშნავს, ხოლო ეპოქა ყველაზე არსებით, ტიპური, სასიცოცხლო მხარეები ყოველთვის ხალხთა მასების მოღვაწეობით არის გაბირობებული, მათთან არის დაკავშირებული. იგი საზოგადოების ყველა მატერიალური და სულიერი ღირებულების ნაშედეგი შემოქმედება; აშდნად ეძიებს მკაცრების წყარო ხალხთა მასებში, ამიტომ ქვეყნის რეალისტური ხელოვნება, არის სა კლასობრივი, ამავე დროს თავისი არსებით ღრმად ხალხური. მისი ხალხურობა იმაში გამოხატება, რომ იგი ამავედებულად ასახავს ხალხის მისწრაფებებს, იდეებს, ოსტებებს, ფიქრებს, მის სულსა და ხასიათს, ხალხად განმობატკას საზოგადოებრივი მოღვენებისადმი ხალხის დამოკიდებულებას, თავის თავში ასახებურებს ნაციონალური და სოციალური ჩაგრების წინააღმდეგ ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლის ქმთაღმობილურ იდეებს, ნერვებს ხალხის ნათელი მომავლის ღირსეურობისა და გწმუნას. ლიტერატურა, — ამოზის დიდი რუსი კრიტიკოსი ბეთოვის, — ხალხის ცხოვრება, მისი სულისა და ცხოვრების ასახვა.

ვ. ი. ლენინი ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება ხალხს ეტყობის, რომ მას ხალხთა მასებში უნდა ჰქონდეს გადამოული უფლებები. იგი უნდა ეძიებოდეს და უყვარდეს ამ მასებს. ხელოვნება უნდა ავირთავდეს ამ მასების გრძობებს, აზრებს, ნებას, უნდა აღამაღლებდეს მათ.

რეალისტური ხელოვნება ხალხურია კიდევ იმიტომ, რომ იგი

თავისი საწყისებით, ხალხის მხატვრული შემოქმედებებითაა შექმნილი, მისი საგანმრებლად იღებს ნათელ მხატვრულ საყვარს, მუსიკალურ მოტივებს, სიმღერებს, იყენებს საუკუნების მანძილზე შექმნილ ხალხურ სიმრცეს, მითებს, ზღაპრებსა და ლეგენდებს. შა რომაა განმობატული. ხალხი მრავალი ასეული წლების მძაბულ არჩევს, ამბავინებებს, ინახავს ყველაზე ძვირფასსა და გვიანი-ლუის. ამ აზრით ამოზის დიდი ხელოვნება გლერა, — მუსიკის ხალხი ქმის, ჩვენ მხატვრები ვი, მისი არსებობის განაღნით.

ამიტომ უმნიშვნელოა, როგორც განმობატული ხელოვნების ხელოვნება იწყე უცვლადია, ხალხური ვიგი ხალხი. დრო უდიდესი მის წინაშე. იგი თაოიდან თაობაში გადადის, რადგავ მასში ყოველთვის მოქმედული ის გარდაუვალი მხატვრული ღირებულებანი, რომლებიც სავადახვე ეპოქის ადამიანებს იდეურ-ესთეტიკურ სიამოვნებას გვრიან.

საუბრებში ცოცხლობს და უცვლადების შარვაანდეთა მოსილი იყო, არის და იქნება რუსიკელი, შექსპირის, გოეთეს და პუშკინის პოეზია, გლენკის, ჩაიკოვსკის, მოცარტისა და ბეთოვენის. მუსიკა, სტრუკოვის, რეპინის, რაფაელისა და ტიციანის მხატვრობა. რატომ? რით აინხნება კონკრეტულად რეალისტური ხელოვნების მხატვრული ღირებულება გარდაუვალი?

რეალისტური ხელოვნება ცხოვრების სიმართლეს გვიჩვენებს. იგი ობიექტური კეწმარიტიკის მიიფეილოპიასა და ათარქამ უწყდავია.

ყოველი ეპოქის საზოგადოებრივი ცხოვრებაში წარმოებს რეაქციული ძალების, საზოგადოებრივი უსამართლობის და ბიროკრატის წინააღმდეგ, სოციალურ მანკიერებათა და უგვანო ჩვენების წინააღმდეგ მოწინავე საზოგადოებრივი ძალების, ხალხთა მასების ბრძოლა. ეს ბრძოლა, სექციფიერად და განუშორებელი მხარეების გარდა, მრავალი სხვა ეპოქისათვის ბეუ საერთოა და ტიპურის შეიცავს. ეს საერთო და ტიპური სწორედ ის არის, რაც, ზგედა სხესხეაობათა მიუხედავად, სხვადასხვა ეპოქის ადამიანათვის ერთნაირად დამანათავებელია, რაც ერთნაირად ეტება და ადელეგებს მას. ეს საერთო და ტიპური ანალოგიურ გრძობაბატულიერ განწყობილებებში ვიწინებდა. ასეთ ანალოგიურ გრძობაბატულიერ განწყობილებებს წარმოადგენენ: ამხანაგობის, მეგობრობის, სიყვარულის მხიერი გრძობა, ნათელი სიხარული, უნებუნევი სცედა, უსამართლობის, ბიროკრატის, ვერკუბის წინააღმდეგ ბრძოლის სულისკვეთება. აგრეთვე გმირობა, გახმებლობა, მანაკობა, ღაპრობა, განცემლობა და ა. შ.

ამ სულიერი განწყობილებათა სრულყოფილი მხატვრული ასახვა ყოველი ეპოქის ადამიანს ადელეგებს; ასევე ანალოგიურად გამოიწვევს მის სიხარულს ან მწიუბარობას. ატაკებებს ან განჩრობებს, სიყვარულს ან სიძულვილს. ასე აგებულ ზოგადსა და ტიპურ სავითი სხვაკატობრი მნიშვნელობა გააჩნია. კლასიკური რეალისტური ხელოვნების ნაწარმოებები, რომელი ელასის მთოფენცედლობასაც არ უნდა გამოხატავდნენ ისიით, ყოველთვის შეიცავს რაღად საერთო საკატობროს, ხოლო ვინაიდან მასშია და ასაღლებულობისად მისწრაფების, გვიღ მხარეებდა და მანკიერის მონარი ბრძოლის განწყობილებებს და გვეხანებუბან ჩვენ სულიერი სამართის სწორად ფორმირებაში. ამბავა მათი იდეურ-აღმრელებლობით მნიშვნელობა. ამიტომაც ცოცხლობენ ისინი საუკუნეებში.

ამგვარად, წარსულის ქვეყნარტიკი ხელოვნება ერთის ხზრივი განწყობირებლობა იწყე, როგორც განწყობირებელია მისი შემქმნელი ეპოქის სული და ხასიათი; ამასთან ერთად, შეიცავს რა ყველა ეპოქისათვის საერთოა და ტიპურია, იგი იდეურ-აღმრელებლობით ძალს ინარჩუნებს და ამის საუფეველზე ზოგად საკატობრი მნიშვნელობას ღებულობს. სამართლანად შენიშნავდა ი. ა. გონიაროვი: ვის დაინტერესება ნახებრად უშელოლი ღიარა და დონ-კიხოტი, რომ ისინი არ იყენებ ტიპები, ე. ი. სატკეები, რომლებშიც განმობატულია ძველი, ახალი და მისიამავალი საზოგადოებისათვის დამანათავებელი ურიცხვი მსგავსებები. აი. ასე უნდა ვავითოთ საუკუნეების მანძილზე კლასიკური ხელოვნების უცვლადების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მისეუი.

განმობატკას მისი მხატვრული ფორმები წარსული ეპოქების სულსა

და ხასიათს, რეალისტური ხელოვნება მუდამ ინარჩუნებს შემეცნებურ ღრმადობას. მართლაც, რაც უფრო ღრმად გამოხატავს იგი თავისი ეპოქის დამახასიათებელ, არსებით, სასოციალური მოვლენებს, მით უფრო სრულად და ნათლად წარმოვიდგავთ ჩვენ წარსულ ეპოქებს, ხალხთა ცხოვრებას. მაგალითად — „ლილია“ და „რიცხვა“ დღესაც არ არის მოკლებული შემეცნებითი ღრმადობებს. მათი მიხედვით გვექმნება გარკვეული შეხედულება ანტიურთაბუქის ადამიანთა ყოფა-ცხოვრების, ჩვევების, შეხედულებების, განმარტების, განწყობილების და სხვათა შესახებ. ასევე ბ. ტოლსტოის „ოჩი და მძევლები“ გრანდიოზული მხატვრული ტილოა, რომელზედაც გამოხატულია დიდი რუსი ხალხის განწყობილებანი და გმირობა 1812 წლის სამაშველი ომის ეპოქაში. ამავე მიზნით კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ფ. ენგელსის აზრი ბალხაის შემოქმედებაზე: „ადამიანური კომედია“ ფრანგული საზოგადოების საუკეთესო რეალისტური ისტორიაა. ილიას „სკცია ადამიანი“ ნათლად საღებავ-ლით გვიჩვენებს ქართული მემკვიდრეობის სოციალურ ბუნებას. ასე რომ წარსულის კლასიკურ ხელოვნებას, იდეურ-აღმშრდლებლობით ღრმადობასთან ერთად ჩვეულებრივ შემეცნებითი მნიშვნელობაც აქვს. ამათა მისი უდიდესი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და შედეგობის მიზეზი.

კლასიკური ხელოვნება უკვადგია კიდევ იმიტომ, რომ მას აზრის მხატვრული გამოსახვის მდიდარი საძალებებით ოპერირებას სრულყოფილი უნარი გააჩნია და ამ მიერფას ტრადიციებს იგი მწყვერდრობით სტოვებს.

ნათქვამის საფუძველზე ნათლად ხდება, რომ მოწინავე, რეალისტური ხელოვნება ობიექტურად ხელს უწყობს საზოგადოების პროგრესულ განვითარებას. ზოლო ის, რაც ხელს უწყობს საზოგადოებრივ პროგრესს, ჩვეულების მარად უკვადგია.

ამგვარად ყოველი ეპოქის კლასიკური ხელოვნება, — არის რა თავისი ეპოქის პროდუქტი. — გარკვეულ საფეუტს წარმოადგენს არა მარტო თავისი ხალხისა და თავისი ეპოქის, არამედ საერთოდ მიუღი კაცობრიობის მხატვრულ გაავითარებაში. საკუამ წარსული ეპოქების მხატვრული მემკვიდრეობისდმი სწორი დამოკიდებულება სრულიად არ ხიზავეს მის ხელოვნებად განაზღვრება, უბრალო მიზადას. მხატვრული მემკვიდრეობა ახალი ეპოქის ადონების მიხედვით უნდა იქნას შეთვისებული და კრიტიკულად გადამსწავლული.

ხელოვნების ისტორიული განვითარების განზოგადება გეარწმუნებს, რომ კლასიკური საზოგადოების ყოველ ეპოქაში, მრავალი სახესტავობის მიუხედავად, ძირითადად ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორ მიმდინარეობასთან ვკავს საქმე. ერთის შირც არის მიწინავე, რეალისტური ხელოვნება, რომელიც ყოველთვის აზოგადოების პროგრესული განვითარების ტენდენციებს გაუზოგადებას და რომელიც ზრდის რა ადამიანების ეპოქის მიწინავე საზოგადოებრივ მისწრაფებათა სულსკვევებით, ობიექტურად ხელს უწყობს საზოგადოების განვითარებას; მეორეს მხრივ — ანტირეალისტური ხელოვნება, რომელიც მომკვადგია, რეაქციული საზოგადოებრივი ძალების ინტერესებს გამოხატავს, უარს ამბობს ცხოვრებას სწორ სასაზურე, ამკვიდრებს უდიდობას, ფორმალურს, მისტურას და ამ გზით ადამიანის განარწმინა და დემორალისაციის საქმეს ემსახურება.

თანამედროვე რეაქციული ხელოვნება ამგვარად დავს ბურჟუაზიის იმპერიულიტური, ანტისახალხო პოლიტიკის საფასურში. მისი პირდაპირი დანიშნულება განარწმინს ხალხთა მასების ეკონომიკურ, ჩაუბნებს მათ საკუთარი შემოქმედებით ძალების არწმინა, ახადინოს ისინი სოციალისტისათვის პირიქის გზას, დაწერგოს მათში ცხოველური ინსტიტუტები, გაღვივის ხალხთა შორის სიძულვილი და მტრობა, გაზარდოს იმპერიულიტური ომები. ამიტომ იმპერიულიტური ბურჟუაზიის ხელოვნების არსებითი ნიშანს — მხატვრულ, ირაციონალურს, ხეყვისს კულტურ. პათოლოგიური გრძობის კულტივირება, პორნოგრაფიით გატაცება წარმოადგენს იგი ფორმალისშითა და ნატურალისშით კლასობს დაწერგოს

უდიდობა, ანტიდემოკრატიზმი, ბურჟუაზიული ნაციონალისტიკოსნოსოლიტუზმი, ინდივიდუალიზმი და სხვ. აი ასე აღიქმება მომკვადგია ბურჟუაზიის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მდგარდარბეული კლასის სოციალური ბუნება. ეს ოკუპაციული, დეკადენტური ხელოვნება ბურჟუაზიის არსების განახარდობებისათვის, ისტორიის პროგრესული განვითარების შეაფერხებად შექმნილი იდოლოგიური იარაღია. რეაქციული ხელოვნების წინააღმდეგ შეურიგებელ ბრძოლაში, ჯერ კიდევ ბურჟუაზიული წყობილების წიაღშივე ცალიზდება და გზას იკავებს, ვითარდება პრეოლენარული სოციალისტური ხელოვნება. ამ დიად მისიის შესრულებასთან არის დაკავითიებული სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის მ. გორკის უკვადგი სახელი. სოციალისტური რეალიზმის გამარჯვებით საბოლოოდ შეიქმნა ნინდვილი კომუნისტური ხელოვნების ყოველმხრივი აყვავების სრული შესაძლებლობა. პროლეტარიატმა, სოციალისტური პარტის ხელმძღვანელობით, შექმნა ის ხელოვნება, რომელიც საერთო პროლეტარული საქმის, სოციალისტისათვის ბრძოლის საქმის შემადგენელი ნაწილია.

სოციალისტური ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძირეული, თვისობრივი სიახლეს წყარო სოციალისტური ბაზისისა და ზედაშენის თვისობრივ სიახლენია.

საზოგადოებრივ საკუთრებაზე დაფუძნებული სოციალისტური წარმომიბითი ურთიერთობანი — ეს ადამიანთა თანამშრომლობასა და ურთიერთრდამარებაზე დამყარებული ურთიერთობანი. ისინი გამოირჩევიან ექსპლოატაციის ყოველგვარი შესაძლებლობას. საბჭოთა საზოგადოების ყოველი წევრი მშრომელია და თვით არის თავისი შრომის ნაყოფის მუკატორე. მართლაც, სოციალისტური წარმომების წესის მიზანს — ადამიანისაღმ მასმართი შეადგებს. ამის საფუძველზე სოციალისტური საზოგადოების ყველა ადამიანს ერთი და იგივე ცემონობრი, პოლიტიკური და იდოლოგიური მისწრაფება აერთიანებს. ეს ქმნის ბუერბერე სტიპულს მილიონიანი მშრომელი მასების შემოქმედებითი ინიციატივის გრანდიოზული გაწმინსათვის. მართლაც, ამის საფუძველზე საბჭოთა ადამიანებმა კონუნების მშენებელთა ახალი ნაბული მოიპოვეს, ყველა დარგში მსოფლიო ისტორიულ გამარჯვებას მიაღწიეს.

სოციალისტური ბაზისის ზედამშენი მიუღ საზოგადოებას ერთიანად ემსახურება. მასში უმადინო პოლიტიკური, უფუკარევი, ზნეობრივი, ფილოსოფიური, მხატვრული და სხვ. შეედევლებანი, წარმოადგენენ რა საერთო სახალხო ინტერესების გამოსახლებას, ამითე ზოგადსაკუთრო მისწრაფების განხორციელება. ასეთ ზედამშენი შემაგალი საბჭოთა ხელოვნება და ლიტერატურა თავისი მადლი იდურობის გამო ყველაზე პროგრესულ ხელოვნებას წარმოადგენს მიუღ მსოფლიოში. ითვისებს რა კაცობრიობის მხატვრული შემოქმედების კლასიკურ მემკვიდრეობას, ეგრდონება რა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს, იგი სკვდა მხატვრული ენის იმ უდიდესი იარაღს, რომელიც რაზმავს მიწინავე ადამიანებს კომუნისტების საბრძოლველად.

საბჭოთა ხელოვნების უპირველესი დანიშნულებაა დიდი მხატვრული ძაღის საბეჭდო ახალი ტვევის შემოქმედის — საბჭოთა ხალხის მდიდარი სულიერი სამყაროს, მისი მადლი მორალური სახის გამოკვეთა. ამიტომ მისთვის აუცილებელია ახასის კონუნისი იდების სიდიდე და სიღამზე, ახალი მასყარის, ახალი კულტურის მშენებლის დიადი გამოყოფილება. მისი დანიშნულებაა ვიწვენის საბჭოთა ადამიანის შრომითი მოღვიწეობა, მისი პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალეროვნება. საბჭოთა ხელოვნება და ლიტერატურა ნერგავს რა ზოგს მახინჯი და უკვანო, ყალიბი და ბოროტ ადამიანების მიმარს, იბრძვის ადამიანთა ეკონომიკური კაპიტალიზმის გადმონაშთების აღმოსაფრვლად.

ასეთია მოკლედ შინაარსით სოციალისტური, ფორმით სკინანული რა საბჭოთა ხელოვნების არსებითი ნიშნები, მისი სოციალისტური ბუნება, ამიტომაც იქცა საბჭოთა ხელოვნება მიუღ მსოფლიო პროგრესული მხატვრული განვითარების დასაყრდენ ბურჟად.

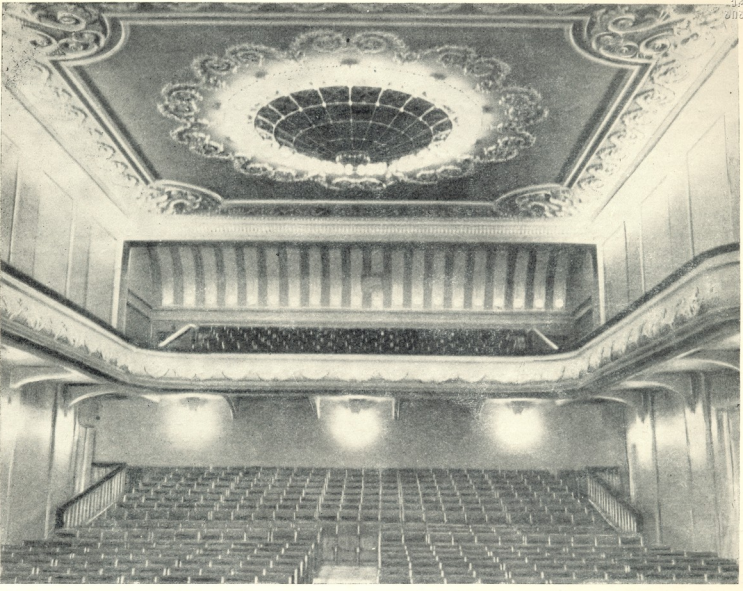




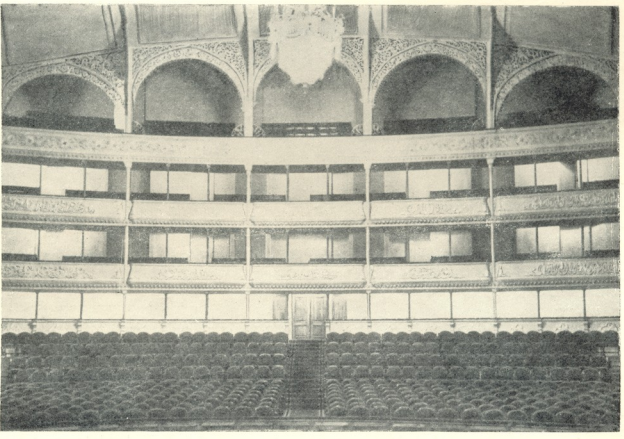
ქვემო რეაბილიტაციის სახლი (ფასადი) რუსთაველის პროსპექტზე, რეკონსტრუქციის ავტორი არქ. ივ. ჩხენკელი



საქართველოს ზოოტექნიკურ-ვეტერინარული ინსტიტუტის წინა კორპუსი, ავტორი არქიტექტორი ს. რევაშვილი



კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მაცურებელთა დარბაზი. რეკონსტრუქციის ავტორი არქ. ნ. ჩუბინიშვილი



ხ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მაცურებელთა დარბაზი. რეკონსტრუქციის ავტორი არქ. გ. ლეჟავაძე

ქართული საზოგადოება არქიტექტურის ახალი ნაწარმოებები

ნოდარ ჯანბერიძე



ს მკანასნელ ხანს თბილისის არქიტექტურაში რამდენიმე მხატვრული კორექტივი იქნა შეტანილი. მრავალი ახალი საგუმბოს გვერდით თავისი ადგილი დაიკავეს რეკონსტრუირებულმა შენობებმა, რომელთა პირველდელი არქიტექტურული სახე მიუღებელი იყო. ისტორიას ჩაბარდა კავშირგაბმულობის სახლის ფასადის უშუალო კონსტრუქციის ტიპი გაფორმება. სრულიად იცვალეს სახე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრისა და მარჯათიშვილის სახელობის თეატრის დრამაზემა. საკათოვლოს ზოტრბეტიყეო-სავეტკიონიარი ისტრუქტის საფასადო კოაუსის აშუაგით ისტრუქტის შენობამ ახალი სახე მიიღო.



ცნობილია, რომ ფორმალისტური არქიტექტურის ერთ-ერთმა ნაირსახეობამ—კონსტრუქტივიზმმა თავისი დიდი თბილისსაც დაამჩნა. კონსტრუქციის ტიპი კი დატოვა იყო აშუაგებული კავშირგაბმულობის შენობაც რუსთაველის პროსპექტზე. ამ ულახობა, სახეობა ხერთომოსფრებისათვის უცხო შეთბამს დისოხასის შეტონდა რუსთაველის პროსპექტის არქიტექტურაში. პროსპექტზე კი მას მტრად მინიშნელოვანი ადგილი უჭირავს. მისგან დეზობობის ქალაქის ცენტრალურ მაგისტრალზე პირველ შობავედლებსა სანაპიროს მხრიდან პროსპექტზე ამოსვლეული. გარდა ამისა, მას, როგორც მთავრობის სახლის შენობადა აღმოაჩინო შენობას, გასსაკუთრებული მინიშნელობა ენიჭება.

კავშირგაბმულობის სახლის კონსტრუქციის ტიპი არქიტექტურას იმთავითვე გულისწეროში შეხვდა რევი საზოგადოებრობა. ამიტომ იყო, რომ ამ სახლის აგების შესახებ წელსვე (1935 წ.) გამოცხადდა კონკურსი მისი არქიტექტურული სახის შესაცვლელად. წარმოდგენილი იქნა 30 პროექტი. სწორედ ამ კონკურსის შედეგად იქნა მიღებული პროექტი, რომლის ერთ-ერთი ავტორი ი. ჩხენკელი იყო. მაშინ შენობის რეკონსტრუქცია არ მოხერხდა. მხოლოდ ახლა, თითქმის ოცი წლის შემდეგ, ისევ ი. ჩხენკელის პროექტი, თუცა სრულიად სხვაგვარი გადაწყვეტით, შენობამ ახლებური გამოიმეტყველება მიიღო.

კავშირგაბმულობის სახლის ფასადის გადაკეთება მტრად როლე ამოცანას წარმოადგენდა. ფასადის შეცვლას არ უნდა გამოეყოფა ცვლილება შენობის გეგმარებაში. მხატვრული თვალსაზრისით ამოცანას ართულებდა ისიც, რომ პროსპექტის სივანესთან შეხედვით შენობას დიდი სიმაღლე ჰქონდა. მისი გადაკეთებისას უნდა მოქმედებული ისეთი მასშტაბი, რომელიც შენობის აბსოლუტურ სიმაღლეს შეარღვევდა და შეუფარდებლად პროსპექტის საერთო განაშენიანებას.

არქიტექტორმა ი. ჩხენკელმა ეს ამოცანა სწორად გადაწყვიტა. შენობას მოეხსნა კოშკი, რომელიც უდავლილ და შემოხევეითი იყო, ძველი შენობის რკინა-ბეტონის უშუალო კედელს ეკლარის თეთრი ბუნებრივი ქვიშის მოპირკეთებული კედელი აუგარა.

კედლის სიბრტყის მიყოლი სიმაღლე ძირითადად დანაწევრებულია სამ პორიონტულ არედ: დაბალი ცოცალი, შუამდე ორი საართული, რომელსაც ავეირგვინებს საგანგებო სარკმელი; და მაღალს, — ძლიერ შევილი პილონებზე დატყენილი თაღი. ფასადის არქიტექტურული გადაწყვეტის ძირითად თემას ფასადის პორიონტ-

ტილი დანაწევრების ზედა რეგისტრის დეკორატიული თაღი წარმოადგენს. იგი სამი საართლის სიმაღლეზე ეკვლია ვარს იყვივლებულ ფანჯრებს და დასმუცავებულია ვიწრო კუთხის სვეტებით. ფასადს კარგად ამაჩვენებს ქართული არქიტექტურის ძველებით შთაგონებულ კონიონტი, — მისი პროფილი და აბატიკი მკაფიო და სადაა.

ფასადის დამახასიათებელი ნიშანს საერთო კომპოზიციის და დამუშავების სისადავე შეადგენს. ფასადი თავიდან ბოლომდე ადვილად აღსაქმელი ფორმებითა და ელემენტებითაა დასმუცავებული. იგი არ არის ზედმეტად დატვირთული, ამიტომ მცირეფორმისაა სამკაულები მკაფიოდ და ნათლად იკითხება. გასსაკუთრებით ალაწინიშავია აივნების და სარკმლების ლითონის საიევიანი მოაჯირი, მათი დამუშავების მოტივები აღებულია ქართული ქვედური და არქიტექტურული ორნამენტებიდან. აივნის მოაჯირის რთული ნახტი, მისი დიამეტრი დიფეტაც კი, საერთო მიდგომითაა დამუშავებული: ორნამენტი თავისუფლად იკითხება, კარგადაა გამოვლენებული მოაჯირის დეკორის ვაქმული ხუნება.

შენობა ჯერ არ არის მთლიანად დაშთავებული, მას აქვია მეტად მინიშნელოვანი ელემენტები (ცოცლის მოპირკეთება, პორტალი, ეშობი გასასვლელი ჭიკარი და სხვ.) — რაც, ბუნებრივად, დიდ როლს ითამაშებს მისი საერთო სახის განსაწინა. ამიტომ შენობის დეტალური არქიტექტურულ-მხატვრული ახალბეო ჯერ ნაბრევი. მიუხედავად ამისა, უკვე უშუქველია, რომ ხუროთმოძღვარმა ამოცანა ძირითადად სწორად გადაჭრა. ეს, ბუნებრივად ყოცლის, ქალკომიშენებლობის თვალსაზრისითაც აღსანიშნავი. ვკტორმა ამაზე გაამვიდვა ყურადღება, რადგანაც რეკონსტრუქციას უშთავრესი სირთულე სწორედ ამაში მდგომარეობდა.

ავტორმა გაითვალისწინა შენობის მდგომარეობა პროსპექტის კონკრეტულ მონაკვეთზე: აქ ქუჩა უხვევს და ამიტომ ფასადის ფრონტის ნახევარი, ოფიცერთა სახლის მხარეს შეღვენულია. ამით ფასადის სირტრული სუფარდება ქუჩის დონეზე და კარგად ეგუება მის საერთო სახეს. ფასადის ფრონტალური კომპოზიცია ისეა გადაწყვეტილი, რომ თაღების ორ მხარეს არათანაბარი სირტრეები არება. მთავრობის სახლის მხარეს კედლის არე უფრო ვარგოა, რაც ეროგვარ მიმართულებას აძლევს გამკვლავს. ეს კიდევ უფრო შესამწვევი გახდება ეკვლევ საათის მოთაქების შემდეგ.

ფასადის მთავარი არქიტექტურული თემად თაღის მხარის შერჩევა გამოარულებულია ქუჩის ანსამბლი შენობის ორგანულად ჩართვის თვალსაზრისით. ამგანად პროსპექტის ერთ მონაკვეთზე შექმნილი თაღის მწყობრი რიტმი (პიონერთა სასახლე, მთავრობის სახლი, კავშირგაბმულობის სახლი), რაც მეტ მთლიანობას ანიჭებს პროსპექტს ამ მინიშნელოვან ნაწილს.

მართალია, შენობა მაინც დიდი ჩანს პროსპექტის სივანესთან შედარებით (შეფარდება 1:1.4), მაგრამ დისპროპორციის ანელებს ის, რომ მის წინ ქუჩაა გასწილი. ამით მეტ სივრცეა შენობის წინ და თუ ორმხრივ განაშენიანებაში ქუჩისა და შენობის ასეთი შეფარდება არ არის სასურველი, აქ ეს ნაწლები შესამწვევი ხდება.

დამთავრებული ნაწილის მხატვრული გადაწყვეტა მაინც იწვევს ზოგიერთ შენიშვნას. სადაგოა როგორების განლაგება ფრონტის არე და მათი შეგარებული ორნამენტული ზოლის მტად წყობილად მუშაება. ფასადის საერთო არქიტექტურული ხასიათიდან ამოგარდნილი ჩანს ძლიერად ამობურცული როგორტი მესამე საართუ-

ლის ხერხელობის თავზე ასევე ამოვარდნილი საერთო სახიდან სარკმლების დამწვევმა თაღის სიღრმისი.

ეს შენიშვნები წერილობითა და ვერ ცვლის საერთო შთაბეჭდილებას.

ამ შენიშვნის დამთავრების შემდეგ განსაკუთრებით მწვეველ დეკა რუსთაველის პროსპექტის ამ მონაკვეთზე შემორჩენილი ძველი, მუსეუმური შენობების აღენისა და რეკონსტრუქციის საკითხი. უაინის ჩვენს დასრულებულ ხუროთმოძღვრულ ასანაშენს ვერ მივალბთ.



უნივერსიტეტის ქუჩა თბილისის მნიშვნელოვანი არტერიკია. უმაღლესი სასწავლებლები და საცხოვრებელი შენობები განაშენიანებული ეს ქუჩა თანდათან დამთავრებულ სახესღებულობს. ყოველი ახალი ნაგებობა სულ უფრო მეტად აჩენს მის მხატვრულ სახეს. ამას წინათ ქუჩის მწყობრში ჩადავა საქართველოს ზოოტექნიკურ-ვეტერინარული ინსტიტუტის წინა კორპუსი (ავტორი — არქ. ს. რვეიშვილი), რომელმაც ახლებურად ამტკიცებდა ქუჩის დიდი მონაკვეთი.

ზოოტექნიკურ-ვეტერინარული ინსტიტუტის ძველი კუთხა შეწული იყო ქუჩის სიღრმეში და მის წითელ ხაზთან ახლოს ქინძი და. ეს გარკვეულ სიძნელეს იწვევდა მისი წინა კორპუსის დაგეგმარების დროს.

ავტორმა ახალი კორპუსი წითელი ხაზის რიგში ჩააყენა, — ამიტომ გეგმაში მან ძალაუბრებდა ტრაპეციის კონფიგურაცია მიიღო. მიუხედავად ამისა, ავტორმა შეძლო გეგმაში მკაფიო ორგანიზაციისათვის განაწილა ისე, რომ ახალი კორპუსი ძველთან ორგანულად გადახმულიყო. განსაკუთრებით მოხერხებულადა მოწყობილი ახალი და ძველი კორპუსის აუდიტორიათა გაერთიანება დრეზინის საშუალებით.

გეგმის მიხედვით შენობაში შესვლისას წაგრძელებული ფორმის ერთელი ვერტებლი ცხვდება. აქედან ადვილად ზედა სართლის სამშუპო ოთახებსა და აუდიტორიებს. ზედა სართულზევე სხდომისათა ფართი, ნათელი დარბაზი მათემატიკული. შესამაშო შიდა მოსასვლათებელი საწოლური ჯარ კიდევ არ დამთავრებულია, ამიტომ ინტერიერის მხატვრულ გაფორმებაზე ლაპარაკი ხადარგება.

ფსადის კომპოზიცია მარტივია. დანაწევრების მთავარი ელემენტია მაღალი, შედმალაინი თაღი, რომელსაც ფსადის შუა მთავარი ნათელი უქირავს. ეკლარის ოთხი ქვით მოპირკეთებულ კედლის სიბრტყეზე მოხდენილადაა განლაგებული კარგი პროპორციების მქონე კარ-ფანჯრები. ფსადს აგვირგვინებს მდიდრულად გაფორმებული კარნიზი.

მაღალი თაღითი შექმნილი ვერტიკალური აზიდლობა გაწონასწორებულია ზედა ფანჯრების დინჯი რიტმითა და გვერდითი სიბრტყეების შეწყველებული ფანჯრებით. ამ მხრივ კოხის თამაშობს აინის პროპორციული ზოლაც დასაწრად, დამკვირვებელი კარნიზი და მდიდრული ფირივი კედელ ერთ პროპორციულ აზაყს ქმნის.

ქალაქგეგმარების თვალსაზრისით ავტორი სწორად მოიქცა, რომ შენობა ქუჩის საერთო დინებაში ჩართო, არ მოინდომა მ'აი ზედმეტად გამოყოფა, სიმადლით შენობა მეზობელ სახლებს უსწრებდა. შუა თაღი და თაღების სიბრტყის გამო, არ იღქმის, როგორც მკვეთრი ვერტიკალური ღერძი, რომელსაც შექმლი შენობისათვის ზემოტი ცენტრალაბა მიენიჭებდა და ამით გამოეთითა მის იგი ტიპის განაშენიანებში. იმავე დროს, ხუროთმოძღვრულ ელემენტთა სათანადო მშლავრი მასშტაბის წყალობით, შენობა ინარჩუნებს წამძლი მნიშვნელობას ქუჩის ანსამბლეში.

აქ არსებითი როლს თამაშობს ფსადის მცირე დანაწევრება, მისი სიბრტყის ფართი არეკი. ინსტიტუტის მეზობლად საცხოვრებელი შენობების დგას: ბუნებრივია, რომ მათი კვლავი მეტადა დაცხრილული კარ-სარკმლებით. ინსტიტუტის შენობის კედლის სიბრტყის დიდი თავისუფალი ფართობები ეკ ერთჯერა პაუზას ქმნის ქუჩის დინებაში და შენობისაშიმ გახვეულია ყურადღებას აძლიერებს. ნათური ეკლარის ქვის პერანგი შენობის კიდევ უფრო

მნიშვნელოვან იერს აძლევს მის ახლო აღმართულ ნაგებობათა მხედველობაში სილი ფსადების ფონზე.

ამრიგად, ავტორმა სხვადასხვა მხატვრული ხერხითა და საშუალებით შეძლო შენობა ისე გამოეყო ქუჩას, რომ განაშენიანების საერთო მხატვრული სახე არ დარღვეულიყო.

შენობა მთელი დღის განმავლობაში მზითაა განათებული, ამიტომ ავტორს ფორმაა სადა პროფილირება შეუძრებია, რაც შექრილობის მოცემით საკმაო ეფექტს იძლევა. ფერების გამოყენების მხრივ არქიტექტორი შედარებით თავშეაყვებულა: სამკაულების განლაგება გარკვევით გააზრებული ჩაის, მაგარამ იგი ბოლომდე მინც ვერ იტებს ზომიერებას. ახაა გამართლებული დეკორის სარკმლების სასიერებო მეტისმეტად „აქიპრილი“ ჩუქურთმის მოთავსება: მუქრობაში ოთქის არაღვევს მიჩნულ ფარგლებს, ამით ზღაღავს კედლის ტექტონიკურობას, რაც საერთოდ უცხია ქართული ხუროთმოძღვრული მორთულობისათვის. ამავე დროს ამ რ. ნაშენში მოდერნული იერი დასკრავს.

უმაშნობაა აივანის დამკვი კონსტრუქციითა დანუშავება. ლოჯიის ნიშებში გასოული ფაჯარების სიბრტყე ცუდადაა დაკავშირებული ნიშის შეხსენებლ ფორმასთან.

გინდად საერთოდ აღვივინოთ, რომ დროა ჩვენს არქიტექტურულ პრაქტიკაში კრებულად შევხედოთ რკინა-ბეტონის მცირე აივანისათვის მძიმე კონსტრუქციებისა და სხვა ზედმეტ „დამკვირ“ ელემენტთა გამოყენებას, რაც სულ ფართობად გავრცელებულია ჩვენს არქიტექტურაში. კონსტრუქციული თვალსაზრისით ის ყოველთვის რიდაა სპორი.

მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა, ზოოტექნიკურ-ვეტერინარული ინსტიტუტის შენობის არქიტექტურა უტყველოა აიათია წიი უთივერსიტეტის ქუჩის არქიტექტურული ასასმლის ჩამოყალიბებაში. ეს შენობა ავტორის შემოქმედების წარმატებას მიწვევს.



წელს ფალიაშვილის სახელობის და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების მაცურებელთა დარბაზებზე იცვლება სახე.

თბილისის ოპერის თეატრის შენობა აშეგებულია ყალიბი მაგრ ტალხული სტილით 1880-1886 წლებში არქიტექტორ მერტორის მიერ. მისი რეკონსტრუქცია არა მარტო შეცვლის თვით შენობას, არა მედ მნიშვნელოვად გააუმჯობესებს რუსთაველის პროსპექტის საერთო არქიტექტურულ-მხატვრულ სახესაც.

ოპერის თეატრის პირველი რივის რეკონსტრუქცია, რომელიც წელს ჩატარდა, მხოლოდ სასცენო ნაწილსა და მაცურებელთა დარბაზს შეეხო. დარბაზის რეკონსტრუქციის ავტორია არქ. გ. ლუქაძე.

გ. ლუქაძემ მიზნად დაისახა დარბაზის არქიტექტურა, ნაცვლად მაკრიტაბულისა, ქართული ეროვნული არქიტექტურის ტრადიციათა მიხედვით დაემუშავებინა. დარბაზის მხატვრული გაფორმების მთავარი მოტივად აღებულია ქართული ტედრი ხელფენების ხიზმენი.

მათარი, რაც პირველი შეზღვევისანავე გეგმებთან თვალში, არის დეტალური მორთულობის თავშეაყვებული ხნარება. დარბაზი თაბისთვლია ყოველგვარი ზედმეტი სამკაულისაგან, რაც ერთგვარ სიმსუბუქეს აძლევს მას.

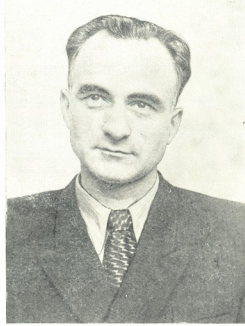
რელიეფური ორნამენტული სამკაულით მორთული იარუსთა შიჯარები სხვადასხვა სიმაღლეზე სხვადასხვაანარადაა გაფორმებული, ზოგან ორნამენტის განუწყვეტელი ნახატია, ზოგან ცალკეული გჯგუფება გამოყოფილი; ზედა იარუსზე რელიეფური ორნამენტს ფარმუტული ნახატი ცვლის — ამით ერთობლივად საფორმების მქონე ორნამენტის ნახატი გრადიაცია და ნაირფეროვნება შეტანილი.

ასევე სადადაა დანუშავებული პლაფონი. სადა არეგება მას გოფს ოქროთი მოვარაყვული გრებლები, რომლებიც სტილიზებული ფოთლოვანი ყლორტების ეფექტური ნახატი მოაგვრებენ.

თეატრალურ ნაგებობათა ინტერიერში განსაკუთრებული როლი ენიჭება სინათლისა და ფერის პრობლემას. ოპერის თეატრის მაცურებელთა დარბაზის ყლორტები ნათელია; ფონად ეფილულია და ყვითელი ფერი და მასზე ოქროთი მოვარაყვული ჩუქურთმებია



ს. რკვევილი



ა. ჩხენკელი



ნ. ჩუბინიშვილი

მიუკმეული. პლაფონი ღია ცისფერია და მასზე სხვადასხვა ფერადოვანების ორნამენტები მეტად გამოხსახველია.

ახალმა, ნათელმა კოლორიტმა დარბაზის მოცულობა თითოს გაზარდა, მას მეტი სივრცე შემატა. საეარძლების მოყვანილობითონი მყარ ფერადოვან საფუძველს უქმნის დარბაზის ერთიან სივრცეს. სინათლე დარბაზში წარმოადგენს მნიშვნელოვან არქიტექტურულ საშუალებას. სინათლის წყაროს აქ პლაფონის ცენტრში მოთავსებული, ასევე ნათურით გაირიადლებული ჭაღი წარმოადგენს (დამუშავებულია არქ. ს. რკვევილის მიერ). მოოქროვილი ლითონის და ბროლის წნულელებისაგან შედგენილი ჭაღი მეტად მდიდრულია და მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ელემენტის როლს თამაშობს ინტერიერში.

დარბაზის მხატვრული კომპოზიცია ისეთია, რომ ყურადღება მთავარიდან—სცენისაკენ იყოს მიმართული. ამას ემსახურება პლაფონის დამუშავება, რომელიც სცენისაკენ უფრო ინტენსიურია, ამ მიზნისათვის ავტორს მეტად თამამი კონტრასტა გამოუყენებია. სცენასთან მდებარე ლოკების ორნამენტი შევერცხლილია და მკვეთრ აქცენტს ქმნის თვით სცენისთან, მაგრამ ისე, რომ დარბაზის საერთო კოლორიტიდან სრულიადვე არაა ამოვარდნილი.

რეკონსტრუქცია მეტად დროშო დასრულდა. ალბათ, ამიტომ ზოგ რაშეს აჩქარების კვალი ეტყობა. ასე მაგა, ზედა იარუსს ახლად ჩანაბრებული ავერული თაღები მეტად უხეშადაა შესრულებული. პლაფონის შუა როზეტის ორნამენტული ჩანადაკარი უმასშტაბოა, ძალზე უბრალო იერი აქვთ ფოიერეს, მშრალია შესასვლელთან, სადარბაზო კიბეების წინ ახლადდაგებული იატაკის ნახატი და სხვ.

ოპერის თეატრის რეკონსტრუქცია უახლოეს ხანში უნდა გაგრძელდეს, რადგან ის უსიამოვნო კონტრასტს, რაც „სტალიაკტივებით“ მორთულ ჭველ ფოიესა და რეკონსტრუირებულ დარბაზს შორის არსებობს, წაიშლის და შენობა ერთიან მხატვრულ ორგანიზმად წარმოვიდგეს.



მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დარბაზის რეკონსტრუქციამ (ავტორი ნ. ჩუბინიშვილი) მკვეთრად გააუმჯობესა დარბაზი ტექნიკურად გაუმჯობესდა ადგილების განლაგება, აკუსტიკა, სკენის მოწყობილობა და სხვ. ავტორმა დარბაზის გაფორმებისათვის სადა ფორმები აირჩია. მის მხატვრულ სახეში მთავარ ელემენტებს

დღეს დიდი ჭაღი აიყრობს. მისი მოოქროვილი ლითონის გამოლო ბადისებრი კონსტრუქცია, საცენტრალიზაციო ხერხელებსაც წარმოადგენს. ჭაღის ეს ორი ფუნქცია ორგანულადაა შეერთებული მის კომპოზიციაში.

დარბაზი ღია ცისფრად შეფერილი და მასზე მკაფიოდ გამოყოფა მოოქროვილი ორნამენტული სამკაულები. დეკორი ზომიერადაა ნახშიარი, მაგრამ ზოგიერთ ელემენტში ამოვარდნილია საერთო მასშტაბიდან (მაგ. პლაფონის განაპირა ბარაკული ხვეულის ნახატი).

უნდა ითქვას, რომ დარბაზის კოლორიტი არ არის ბოლომდე ერთიანი. ამას ხელს უშლის მუქი შეინდისფერი ფარდები და ღია ფავიფური სკამები საერთო ცისფერ ფონზე. ეს იმიტომ გამოწვეული, რომ არქიტექტურული პროექტი არ არის მკაცრად დაცული. ავტორს უყურადღებოდ დაუტოვებია იარუსის კამარს მისი მოდერნული დამუშავება არ ეგუება დარბაზის ახალ სახეს. ფოიეები, რომელთაც არქიტექტორის ხელი არ შეუხებიათ, მადურ უგემური შეფერვის გამო მკვეთრად გამოირჩევა დარბაზისაგან.

ყველა ზემოთ განხილულ ნაწარმოებთა ავტორები სხვადასხვა ინდივიდუალურ სახეს ატარებენ, განსხვავებულია მათი შემოქმედება. მაგრამ აღსანიშნავია ერთი ნიშანდობლივი მოვლენა, რომელიც აერთიანებს მათ შემოქმედებას და ახასიათებს ჩვენი არქიტექტორის დღევანდელ ეტაბს. ეს არის იღვრე საფუფისის სადა, დამკონური, მაგრამ მეტყველი ფორმებით გამოხატვა, მორთულობის თავშეკავებული ხმარება. ცნობილ მოტივთა ახლებური ინტერპრეტაცია. განხილული მაგალითები იმასაც გვიჩვენებს, თუ რა დიდად გაიზარდა საბჭოთა ადამიანების ესთეტიკური მოთხოვნილებანი. ამითა გამოწვეული მდარე, უგემოვნო ნაგებობათა მხატვრული სახის შეცვლა.

ეს ნაგებობანი იმასაც მოწმობენ, რომ ავტორებს სწორად ესმოთ ჩვენი არქიტექტურის წინაშე მდგომი ამოცანები, იბრძვიან არქიტექტურული სახის სისადავისათვის და ზედმეტობათა წინააღმდეგ. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს მიერ ამას წინააღმდეგ მოწვეულ თაობარზე ამხ. ნ. ს. ხრუშჩოვის სიტყვის შემდეგ, ჩვენმა არქიტექტორებმა მოუღი ენერგიით უნდა იბრძოლონ იმისათვის, რათა ყოველი ფორმა თუ ელემენტი ფუნქციურად იყოს გამართლებული, ფართო გააქანნი უნდა მიეცეს სამშენებლო კონსტრუქციითა გამოყენებას, ადვილდოს ყოველგვარი ზედმეტობა შენობის არქიტექტურული სახის შექმნისას.



შენიშვნები რაქისორის მუშაობის შესახებ

მიხეილ გიციმერელი



ოგორ ან რისგან კეთდება ესა თუ ის სავანი, ნიოთი, პრეპარატი. — ამის გაგება არც თუ ისე მწვია. მიმართეთ სპეციალისტს და იგი დაწვრილებით მოგიყვებით, თუ რა ზუსტად დაწვრილებით, თანმიმდევრულ პროცესს გაივლის ჩვეულებრივი ნაჭი, ვიდრე იგი აბრუნების პერანგად, სპირტად ანდა უხრალო რვეულად გარდაქმნება.

მაგრამ როგორ და რა გზით წარმოიქმნება ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები, ასეთ კითხვებზე პასუხის გაცემა ბევრად უფრო მწვია. მწვია იმიტომ, რომ აქ ვერ იპოვით იმ ზუსტად დადგენილ, აუცილებელ თანმიმდევრობას, ანუ წარმოების პროცესს ასახაობელი შემოქმედებით პროცესს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებური და განსხვავებულია. აქ არავითარი სამუდამოდ დადგენილი ნორმები და რეცეპტები არ არსებობს.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ ჩვენს მოსაზრებებს ამ საკითხის ირრველი დასრულებული და ზუსტად ჩამოყალიბებული თეორიის კატეგორია არ გააჩნიათ.

ჩვენი მიზანია გამოვთქვათ ზოგიერთი მოსაზრება იმ რთული პროცესის შესახებ, რომლის შედეგად იმდებამ კოლექტიური შემოქმედების პროდუქტი — თეატრალური სპექტაკლი.

სპექტაკლის მომზადება პიესის მიზანშეწონილი შერჩევით იწყება. რა განსაზღვრავს პიესის მიზანშეწონილობას? — პიესის იუმენებობა-აღმზრდელიობით, ადამიანის გონებისა და ზნეობის განმსაზღვრებელი მნიშვნელობა, მისი იდეურ-მხატვრული ღირებულება.

პიესა წარმოადგენს ყოველ სპექტაკლის საფუძველს. ვერაიითარი აქტივობის, რეჟისორული ან სხვა რაიმე განსაკუთრებული ხერხი ვერ წარმოიშობს მაღალადიურ ნაწარმოებს, თუ კი ასეთი იდეა ავტორს არ გააჩნია.

შინაარსობრივად და მხატვრულად სრულფასოვანი დრამატურული ნაწარმოების შერჩევა აუცილებელია, მაგრამ მხოლოდ პირველი საფეხურია სპექტაკლის მომზადების რთულ და მრავალმხრივ პროცესში.

მხოლოდ იდეურ-მხატვრულად სრულფასოვანი პიესის შერჩევა თავისთავად არ ძმარა.

მაგალითისათვის ავიღოთ ისეთი პიესა, რომელიც თავის იდეურ-მხატვრული ღირებულებით კამათს არ უნდა იწვევდეს, — ავიღოთ შექსპირის „ჰამლეტი“.

წარმოვიდგინოთ, რომ მთელი ხუთი მოქმედების განმავლობაში ჩვენ ვეკნისის ნაშვილად შექსპირის სიტყვები, მაგრამ თვალთ კი ვხედავთ იმ ადამიანს, რომლის ცხოვრების ერთადერთ მიზანს საშეუო ტახტის ხელში ჩაგდება წარმოადგენს. შესაძლებელია თუ არა ამგვარი გააზრებით შექსპირის ამ ცნობილი ტრაგედიის ჩვენება? ცხადია, არა. მაგრამ ასე როდი ფიქრობენ თანამედროვე ბურჟუაზიული თეატრის მოღვაწენი, რომლებიც ჰამლეტში მხოლოდ მაღალფუნქციონალურ მებრძოლ პიროვნებას ხედავენ. როგორც ჩანს, მარტო გამართული და მაღალმხატვრული პიესის არჩევა არ ძმარა. საქმერია მისი სწორი იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტა სპექტაკლში. ეს კი, პირველ რიგში, მსოფლმხედველობაზე დამოკიდებულია; რაც უფრო მაღალმხატვრული ნაწარმოებია, მით უფრო იგი სწორ პოზიციაზე დგამოს მოითხოვს. ვერაიითარი სასცენო მიზნებში ვერ უშველის მსახიობს, თუ კი რეჟისორთან ერთად სწორად არ გაიაზრებს პიესას, ნათლად არ წარმოადგენს პიესის იდეას.

თეატრი, პირველ ყოვლისა, უნდა უქასუხებდეს კითხვას, თუ რა

ანოცანას ისახავს იგი ამა თუ იმ პიესის ჩვენების დროს, როგორ უნდა ემსახურებოდეს იგი თანამედროვე ცხოვრებას. „თეატრი თანამედროვეობის გარეშე არ არსებობს“ — ამბობდა დიდი კრიტიკელი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ მხოლოდ იდეის სწორი გარკვევა და მსახიობთა „ცოცხალი თამაში“ ქმნის დასრულებულ და სრულფასოვან სპექტაკლს. სავსებით შესაძლებელია, რომ რეჟისორის მიერ მართებულად ჩამოყალიბებული იდეა ქნაღალზე დარჩეს, მსახიობების თავისთავად ნიჭიერად განხორციელებულმა სახეებმა სპექტაკლში ერთმანეთისაგან დაშლილებლად იარსებონ და პიესის იდეასთან ერთქმნა არავითარი კავშირი არ ქნეთ.

სრულფასოვანია მხოლოდ ის სპექტაკლი, რომელშიაც ყოველი მოქმედი პირი პიესის დედაზრის ემსახურება.

ცოცხალ ადამიანთა უშუალო და ბუნებრივ მოქმედებაში პიესის იდეის ჩვენებას, პიესის დედაზრთან სპექტაკლის ყოველი მონაწილის, ყოველი კომპონენტისა და დეტალის დაკავშირებას გვასწავლის გენიალური რეჟისორის კ. ს. სტანისლავსკის მუშაობის მეთოდი.

სტანისლავსკის სისტემა რუსული რეალისტური ლიტერატურისა და დრამატურის საფუძველზე აღმოცენდა. სტანისლავსკიმ თავისი შემოქმედებით მრწამსი დიდი რუსი კრიტიკოსებისა და მოაზროვნეების — ბელინსკის, ჩერნიშევსკის და დობროლიუბოვის ესტეტიკურ შეხედულებათა საფუძველზე ჩამოაყალიბა. სამუთა სონამდელიმ იდეურ უფრო გამაღვირა და გზა გაუხსნა სასცენო ხელოვნების დიდი რეჟისორების ახალ შემოქმედების ძიებას.

სტანისლავსკის სისტემა, მისი შექმნის ისტორია, ცალკეული შემადგენელი ნაწილების („აღმუშავების“) გარეგანა სპეციალური ხაზების თემა. მაგრამ ვინაიან ჩვენ სპექტაკლის შექმნის პროცესს გვიანტირებს, ამდენად საქმერია მოკლედ მაინც განსაზღვროთ ამ სისტემის არსი.

სტანისლავსკიმ მიავნა ადამიანის შინაგანი ბუნების, ხასიათის, მისი მიზანდასახულობის, განწყობის გადმოცემის უფროსად გამოხატვლად და ეფექტურ სცენურ ხერხს, ადამიანის აზვარა და ფარული მისწრაფების ბუნებრივი და ნათელი გადმოცემის საშუალებას.

როგორ გავეჩინოთ სცენაზე კონკრეტული პიროვნების ქცევა? მაგალითად, როგორ უფრო გამოვხატოთ გავხსნათ რუმოვს და-მოკიდებულება პაქინის სცენაში?

რას ნიშნავს შევყვარებული ადამიანი? როგორ იქცევა იგი სინამდვილეში, რაღვრ ცხოვრებაში, რა წარმოადგენს მისი მოქმედების რეალურ საფუძველს?

აღბა, ყველას უნახავს ისეთი მსახიობი, რომელიც სიყვარულის გამოსახატავად სათანადოდ შემონახულ ტესტებს და მობრძოებს მიმართავს. ხელნის გულთან იცრებს, ცალ მუხლზე ეცხმა, მის ლაპარაკში ნერვული ქმენა იმისი და ა. შ. მაგრამ განა სინამდვილეში, ცხოვრებაში ადამიანი სიყვარულს ასე გამოხატავს? — კეთიხებოდა სტანისლავსკი ერთ-ერთ რეპეტიციაზე თავის მოწაფეს, რომის როლზე მომზავე ახალგაზრდა მსახიობს. დიდმა რეჟისორმა მოგვიხატა ამ ადამიანური გონების გამოვლენის ბუნებრივი ფორმებზე, ვითორა, რომ ძვირფასი არსებობის სიყვარული მხოლოდ თავებშივე ქცერთი როდი გამოიხატება. შევყვარებული ადამიანი ადამიანი, რომელიც მეორეს თავებში ამტრდება, შევყვარებულია ის, რომელიც თავისი რეპერტულის სურვილის ამმოიხვას

ლაშობს ძვირფასი არსების არა მარტო თვალუბნი, არამედ სახის სყოლი ნაყოფის, სწოების, ხელების, თითების მოძრაობაში და იმ წამებზე მზად არის სათანადო იმიტაციის, სიყვარული. — ამბობდა სტანისლავსკი — ეს საყვარელი არსებობის უსაზღვროდ დაძაბული უფრადლება. მამაკაცის სიყვარული — ეს გაუმეორებელი ძებნა საბავისა, რომ როგორღე შესაბრუნოს თავისი სატრფილის ნება-სურვილი. ს ა ბ ა მ ს ძ ე ნ ა — ეს უკვე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა და რა გონების თამაში ამ მდგომარეობის ილუსტრაცია. სწორად რომის ასეთი მოქმედება გამოიყენოს მის სულერი მდგომარეობის დაზარებულ, ბუნებრივ ფორმში.

იმის დასტურებლად, რომ სტანისლავსკის სწორედ ადამიანის ფსიქოლოგიაში ეძებს სცენურ გამოხატვულ ხერხებს, შევადგინა მრავალი მაგალითი მოყვანილი.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გამოჩენილი მსახიობი ლეონი დივი ამზადებდა პლუტონის როლს (ჯოჯოლის „მკედარი სულეზი“), ბულგაკოვის ინსცენირება. ლეონი დივი ცდილობდა ეთვნა როლისასეთი დამახასიათებელი არსებითი თვისებები. მას სურდა ემილიებანი ის სანქციონი სიძინე, რომლის კლასიკურ განსახიერებას პლუტონი წარმოადგენს.

ხანგრძლივი მუშაობის მიუხედავად, მსახიობმა მიზანს ვერ მიაღწია. მას განსაკუთრებით ერთი ადგილის დადგენა უჭირდა. ეს იყო სცენა, როცა პლუტონისა და ჩიჩიკოვის შორის დამთავრდა მოგებანი გარიგება მკედარი სულელების შესახებ და პლუტონი ჩიჩიკოვს უნდა გაუმსახიბნებლეს. სწორედ ეს ადგილი უშლიდა ხელს მსახიობს, თითქოს ეს მომენტი არ შეიფერებოდა სამხილად ძუნწი პლუტონის ხასიათს, თითქოს ძუნწი პლუტონის სტუმართომიყვარე მასანძლის როლი გამოყვანა ნოკლეული იქნებოდა დამავრებლობას.

სტანისლავსკის ოსტატურად დაწვევითა ეს სცენა, პლუტონის „გულუხეობა“, — შეინიშნავდა სტანისლავსკი. — ნაჩვენები უნდა იქნეს იმით, რომ იგი სტუმრის შარხარისნაწილი ნამცხვრით უმსახიბნებდა. ამასთან, ეს ქმსავითი მაგარი და დაბოძებულ-ნამცხვარი პლუტონის სტუმრის ისეთი ნაწი სიყვარული უნდა მიაჩნოდა, თითქოს არაქვეულებრივ სურვილებების, პატრიცევისა და სტუმართომიყვარეობის მაგალითის იძულება. პლუტონის ასეთი მოქმედება მკვეთრად გამოჰყოფს პლუტონის არსებით თვისებას და ჩვენს წინაშე წარმოადგება იმ ადამიანის დასრულებული ტიპი, რომელიც ასე შესანიშნავად აქვს აღწერილი ჯოჯოლის.

მსახიობთან მუშაობის ერთ-ერთი საშუალება ე. წ. „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდი“. პირობებთან და მდგომარეობათთან შეფერადებულ, სწორად მიგნებული ფიზიკური მოქმედება ხასიათის და ადამიანთა ფსიქოლოგის გახსნის ძლიერი საშუალებაა.

მეწივენი და ესმად სათანადოდ შერჩეული ფიზიკური მოქმედების მნიშვნელობა კ. მარკსანოვილსაც. ავიღო თუნდაც მის მიერ დადგენული ტ. ტოლოვის პიესა „პოლა, ჩვენ ციციკლობო“.

„სცენა წარმოადგენს სასურბილეს, ათი დღეა ადამიანები ელოდებიან სიკვდილის განაჩენს. ისინი უკვე, თუ შემიძლება მათ იქნება, ნერვების ნაფლეთებს წარმოადგენენ. ყოველი მოძრაობა კარებს ხეობ, ნაბიჯის შორეული ხმავე, მათში იწვევს უდიდეს დაძაბულობას. ერთი ტესტადი თამაქის ნატრბოს მორკის შემთხვევით ერთი პაპიროსი აღმოაჩნდება. ეს უკვე საკმარისი მასალა მარკსანოვილისათვის. სიკვდილის მოლოდინთან უტყვად გამოითქვას და პაპიროსზე გადაიტანს ყველას უფრადლება. ყველას შუაგობის მწვევე სურვილი ერთხელ მიყვანს მორკის პაპიროსს. თამაქის მოწვევის სურვილად მათზეცა ყველაფერი. ყველას დაივიწყდა სიკვდილი. ყველა მოწვევის მოლოდინშია და მოელის პაპიროსს, როგორც ერთგავს შევება, ნეტარებას... მათი გონება დაიპყრო მხოლოდ ერთმა სურვილად და სასიკვდილად განწირული ადამიანები ერთის წუთით ბუფიბინი გახდნენ. მარკსანოვილმა მთელ მოქმედებაში შეიტანა შუქი, ნათელი სხივი და ამავე დროს განწირული ადამიანების მანძილზე ბუფიბინების ჩვენებით უფრო მწვავედ გვაგონებინა ისინი ტრავედია“. (უ. მ. ჩხივი).

როგორც შემოთ მისეყანილი მაგალითიდან ჩანს, ფიზიკური

მოქმედება ადამიანთა განცდის მკვეთრად გამომსახველი საშუალებაა: ამასთან, ფიზიკურ მოქმედებათა ლოიაკური თანმიმდევრობა მსახიობს საშუალებას აძლევს სიმარტობის გზას აცდეს და ცრუ პათოსში ან სიყალბეში გადავიდეს. თუ რა კონტრეტული და რეალურ ფორმას აძლევს მსახიობის თამაშს სტანისლავსკის მიერ მოხსული მარტური ფიზიკური მოქმედება, ამას ცხადაყოფს სტანისლავსკის მიერ დამუშავებული ჩემბოსის პიესის „ოლიოს“ რეჟისორული გეგმა. მხოცივი მამაშულ სორინს ნინა ზარინისაის ასეთი სიტყვებით მიმართავს: „ამ პაწია თვალბინის, მორკის, ნამტრალიბა ეტყობა პეი, პეი ეს არ არის კარგი!“ — ამ ფრზის გვერდით სტანისლავსკის მიწერილი აქვს „აანებებს ასანთს, მიწის სახე უკეთ დადინაოს“. ეს მაგალითი ხსნის სტანისლავსკის ნინოლის ერთ-ერთი არსებითი მხარეს.

როცა საქტავსკის მომზადებულ ვლასაკობის, არ უნდა გავიწყდებოდეს ის დიდი უფრადლება და სათუთი დამოკიდებულება, რომელსაც პიესის სიტყვებერი მასალა მოითხოვს. მეტყველების უსტატრას განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ენიჭება. მკავითი დიქციის გარეშე მსახიობი წარმოუდგენელია. დიქცია, — ამბობდა სტანისლავსკი, — მსახიობის ზრდილობათა. კარგი ხმა და დიქცია მსახიობს მარტო ინსთავის კი არ ესაუბრებოდა, რომ აფორმის სიტყვები მაყურებლის კარვად გაავიონს. მოავარი ის არის, რომ სიტყვის ინტონაციური ნუნაინს როლის ხასიათს, მის სათანადო გაგებას გამოხატავდეს.

მსახიობის მიერ სწორად მიგნებულ ინტონაციას ქონებული თეატრალური კრიტიკის ფუძემდებელი ი. პავევიკაჟი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. რეცენზიაში „პნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონის ხის როლში“ ილია წერდა: „უანასენულ სცენაში, როცა ლევან ხიმშიაშვილს ეთხოვება და სასიკვდილოდ მიღის, აქ ასეთი ბუნებითი საესტეტო იმხარა ბ-მა გამყრელიძემ, რომ პარტეფლასობიან არ კარტელს ხშირად გაუქმებულა. სვიმონ ლეონისი დიდ ბუნებუფანობის ზარი მოელის თავის მალუმობრობათ იგრძნო მთელმა კრებამ მაყურებლისგან და იმოდნად განბანა ყველამ სული, რომ ბ-ნ გამყრელიძისთან თქმული „ლევან, აღთქმა, აღთქმა არ დაივიწყო. აღთქმა!“ — გასაკვად კარებში ხმავდალდ, თ-თ ქ მ ი ს რ ა რ უ ლ ი თ ი (ხაზი ჩვენია, მ. გ.) თქმული მოეფრანა მთელს დაზბანს თეატრისას თავიდან ბოლომდე“.

გამოჩენილმა რუსმა მსახიობმა გ. კ. საცინამ ზოიას როლში (ა. სტოპანოვის პიესა „ლამაზი მამაკაცი“) სპეციალურ აზროვნად დაისახა ეპოვნა ერთ-ერთი სიტყვის სწორი ინტონაცია. იგი ამ ერთი სიტყვის ინტონაციით მთელი როლის გასაძლეს ხედავდა.

პიესის მიხედვით ზოია უალბესად საქტავი და კეთილშობილი არსებდა. მას თავდავიწყებამდე უყვარს თავისი ლამაზი ქმარს. სუფარულით დაპარმავებული ვერ ხედავს, რომ იისი ქმრის ლამაზ გარეგნობის უკან დახდისო და ავირახსნილი ადამიანი იმალება. ოჯახური დრამის კულმინაციურ მომენტში ქმრისად გაუბედურებული ზოია მუდელს მხოლოდ ერთი სიტყვით მიმართავს: „Красавец!“ გამოჩენილი მსახიობი ქალი სთხოვდა ოსტროვსკის ეყარნახს ან სიტყვის ზუსტ ინტონაცია.

დიდი დრამატურგი თავის მეგობარს — მსახიობ ბურდინს სწერდა:

„[I]обезышний друг Федор Алексеевич, скажи Савиной, что слово «красавец» надо произнести с горьким упреком, как говорит: «Эх, соесть, соесть!» Но тут есть отнюнок в тоше: в упреке потерянтого человека выражается, по большей части, полное презрение; а в упреке близкого, например брата, мужа, любовника, больше горечи, а иногда даже и горя, чем презрения. Так и в слове «красавец» должно слышаться, вместе с презрением, и горечь разочарования (т. е. досада на себя) и горе о потерянном счастье. Как все это совместить — это уж представляется уму и таланту артистки: у Марьи Гавриловны и того и другого должно“.

როგორც ვხედავთ, მოკვარი ერთი სიტყვის სწორად მიგნებულ ინტონაციას უბედესი მნიშვნელობა აქვს ავტორის მიერ შექმნილი მხატვრული სიბნელის მარტალი ჩვენებისათვის.

სიტყვიერი მასალის გარდა, აზრისა და სულიერი მდგომარეობის განმარტავად მსახიობი მიმართავს მიმიკასა და გისტას. ქაჭვავაძე წერდა — თუ მიმიკა ამ სიტყვიერი აზრის სახატად არ არის ხმარებული, ან ცალკეი და თვით-მყოფის აზრის გამო-სახატავად, იგი მანერებისათვის მეტ ბარკია". საქმე ეს კი არ არის, რომ მსახიობმა რაღაც განსაკუთრებით ვესტე მონახოს, არამედ სულ უბრალო, უპირატესო მოძრაობასაც კი ისეთ აღ-გილას მიმართოს, რომ მის მიერ განსახივრებულ როლს ახალი შინაარსი მიეცეს. როცა ა. ოსტროვსკის „ღამაშ მამაკაცს“ მარ-კანეილის სახელობის თეატრში ვიდავდი, ჩვენს ერთ-ერთ ამო-ცანას სპექტაკლის საფინანსო სკენის სწორი გადაწყვეტა წარმო-ადგენდა.

ზოისა რილი ხასიათი, მისი ქალური სისუსტე განსაკუთრებით უკანასკნელ მონოლოგში ჩანს. ჩვენ გვინდოდა, რომ ზოისა მჭრბი-სადმი, — ამ ყოველად უპირატესად და ეკოსიერა ადამიანსადმი ჩვენი მიდგომა ზეურად უფრო მეტიერა ყოფილიყო. კლასიკოსის ტექსტის შეცვლა ჩვენი უმარტუბულოდ მივიჩნიეთ. ასედაც რომ მოქცეულიყოფი და საფინანსო სკენაში ზოისათვის დავეკისბო-რინა მჭრბისათვის ეტყვა დაუტყველი და მეტიერ სიტყვები, მაშინ ზოია უკვე სხვა ადამიანი იქნებოდა და არა ოსტროვსკის მიერ შექმნილი ხასიათი. ჩვენ მაინც გადაწყვიტეთ ზოისა ხასიათი ერთგვარი გარდატეხა ვეუჩივებინა. ამიტომ შემდეგ სასულებლას მცემართო — ზოისა უკანასკნელი ფრანკ მჭრბისადმი ასეთია — ეცა-ვიდ იყო პატიოსანი ადამიანი, რომ ცალკე შექმნილ თეატრი სო-ციალური. მშვიდობით". ამით თავდება პიესა. ჩვენ სპექტაკლის ბოლო სკენაში ზოისა მჭრბი მსათა პატიოსნის სათხოვნელად მო-ყვანიეთ. პასუხის გაუცემის დროს ზოისა ერთი ნაბიჯი გადვადგე-მეინეთ უკან და სიტყვა „მშვიდობით“ ამ ნაბიჯის გა-დადგმის შემდეგ ვათქმევინეთ, ეს ნაბიჯი ნიშნავდა — „არა, ხანაშ იქვენს პატიოსნებს არ დაამტკიცებთ, არ გააბრებთ“. ეს ნაბიჯი მოსწყვეტდა იმას, რომ ზოია ამ პირობას აღარ უღალატებდა.



ცხოვრებაში ჩვენი მოქმედება და ქცევა ვარკვეულ დროში და ადგილზე ხდება. ამიტომ რეჟისორის ერთ-ერთი მიზანს ცალკეული მოქმედებასთვის და სურათისათვის დამახასიათებელი ატმოსფერო-ს შექმნა უნდა წარმოადგენდეს. რეჟისორმა მსახიობის მოქმე-დებას ისეთი ფონი უნდა გამოუტყმოს, რომელიც თავის შინაარ-სის ათვისებას ხელს შეუწყობს და მსახიობის მიერ უფრო გა-მომსახვერ და შთამბეჭდავ ძალას მისცემს. ხშირად სპექტაკლის ცალკეული სურათისათვის სათანადო ფონის დაკანონება საქმოდ რთული ამოცანას წარმოადგენს. მით უფრო მაშინ, როცა ცალ-კეული მოქმედების ან სკენის ხასიათის გამოცვლა ფონის სათანადო ცვლილებას მოითხოვს.

ერთ-ერთი სპექტაკლში პიესის მიხედვით მთელი მოქმედება გეგმე უწარმოებდა. ფარდის გახსნისთანავე გვიჩ იხდებდა ბუნე-რივად იმსებდა, რომ რეჟისორი ამით სინანდლისკენ სულ იღო-ზის დასწევდა მაგრამ შემდეგ გემის შეუტრებულმა და გამუდმე-ბულმა ქანაობამ ისე დალადა მანერებელი, რომ შესაძლებლობა წართუდა მის გარკვეულიყო პიესის შინაარსში. რამდენად მოიგვდა სპექტაკლი, თუ კი რეჟისორი ამ ხერხს აზრის განვითარებას შე-უხვედრებდა და ზომიერად გამოიყენებდა. მოქმედების მსვლელ-ბაში ხანკამოშვებით შეტანილი გემის მეტ-ნაკლები რხევა ნამდვი-ლად დადაბავდა მანერებელს ყურადღებას და იხტრებს. ზოლო გემის გაუთავებელი, აკვიანსებური რწევა მანერებელში არა თუ არ აძლიერებდა ფარადლებას, თლს ჰკვირდა მას.

რეჟისორმა დაარღვია აუცილებელი შეფარდება, რომელიც უნდა არსებობდეს პიესის ძირითად აზრსა და მის გამოხატვლად დამხმარე საშუალებას შორის. საშუალებად მან თვითიმზნად აქცია და ამით სპექტაკლში დროს იზიან მიავიყენა.

სპექტაკლში, სადაც მრავალი კომპონენტი და სხვადასხვა სა-შუალებად გამოისახებული, რეჟისორს განსაკუთრებული სიზრხოლე და სიფრთხილე მართებს, რომ არ დაიარღვეს პირობათყა ძირითად აზრსა და დამხმარე საშუალებას შორის.

ჩეხოვის კომედიის „ალუბლის ბაღის“ დადგმაზე მუშაობის დროს მორიგე მოქმედებაში სათანადო განწყობილობასა და აკამბ-სორის შესაქმნელად სტანისლავსკის სურდა ერთი ასეთი დეტალი შეეტანა: ავტორის რიგმარკა მიყოთიებმ, რომ მომხდებდა მინდობი-წლება. საღამოა. შორს სტანისლავსკი ქალაქი მოიხანს. ამ მოქმედე-ბის ბოლო სკენაში სპორტდენტი ტროფიმოვი ამხატვარად ქაღს — ანისა რუსეთის ბუნეიერ მომავალზე ესაუბრება... ამოღის მოვარე და მეოცნებე ახალგაზრდობის სახეზე ვერცხლისფერი შუქი ცვი-ნება. სტანისლავსკის სურდა შეიქმნა ისეთი შთაბეჭდილება, თითქ-მის ერთ-ერთი მომენტში მატარებელი ჩაიქრებოდა. რეჟისორს ამ განზრახვას ჩეხოვი არს უღებდა: მატარებლის ჩეგვება მხოლოდ იმ შემთხვევაში დასაშვებია, — თუქამას ჩეხოვს, — თუ მაყურებელი არავითარ ხმას არ გაიგონებს. ჩეხოვის ლაყენერ შენიშვნაში მხატვრული ზომიერების უღედესი შეარქმნობაა. ახლოს გადვილი მატარებლის მხაერი დაარდევდა ლირიულ განწყობილობას, ხოლო შორს საჩარკალიითი გამიზოლი და უზმოდ მიმავალი მატარებელი საღამოს ბინდში მოცემიქმე საჩემებდით, ბუნებრივად შეერწყე-მებოდა ჩეხოვის ამოცანა ოქციების ატმოსფეროში.

რეჟისორის მუშაობა ძირითადად ორი გზით მიმართება — ერთის მხრივ, იგი ცდილობს მსახიობისათვის შესაფერისი ფონის შექმნას, ხოლო მეორეს მხრივ, ეხმარება თვით მსახიობს, რომ მან როლზე მუშაობის პროცესში შთაგარება და დამხმარე ფორები გა-წონოშიმართოს და ვაკეშიადა ვაანაწილოს. თეატრალურ პრაქტიკა-ში იხვედებით ხოლმე იმის მაგალითებს, როცა მსახიობის როლი ცალმხრივად გაიტაცებს და მაყურებლის გულის მოსავებად იგი არ ერთობა ვასწორის თვით ნაწარმოების იღია. როდის ჩაიჭრე კერძო მომენტის მიტისმეტი ხაზგასმით ჩეგვება მხატვრული ხასის ძა-რითად დანიშნულებას ამახინჯებს და სპექტაკლის მლიანაწი-დან თიშავს მას.

რუსულბოიის სახალხო არტისტ ტოლუბოვიეს თავის წიანში „Путь к обичаям“ მოყვანი შომდეგი მააალითი. დოჯარისს პიესა „მითრინა“ მას დაიცხრებოლი ჰქონდა ერთი მითრინის მიხევი მსახურის — ტირანტის როლი. პიესაში არის ძირითადი, სადაც ნასაემი ტრენტი მიქურინს ელაპარაკება.

ტოლუბოვიის მოვითხოვობის, თუ რა სიაშიონებას განვიდდა როლის ამ მომეგებანი მომენტის მოლოინში. მართლაც, მსახიობ-მა ოსტატურად შექმნა მთავალი ადამიანის სახე. მაგრამ როლის ამჟავრმა დაღვეულებამ სახიბო შორის შეფარებდა დაარული. მა-ყურებლის ყურადღებად მიიპყრა ამ მითრინმა, რომლსაც ცნო-ბული მსახიობი ნიკოლოზ ჩერკასკივი ასრულებდა. არამედ მთავალ-მა მსახურმა ტრენტიმ ამ გარემოებას, ცხადია, პიესის დღე-აზრი მიჩქმალა. ტოლუბოვიე მიხტდა თავის შეიღომას და შემდეგ აჩინებტი თავისი გემის არა შემთხვევითი მდგომარეობაზე, არამედ ხასიათის არსებობ მხარეზე გადაიტანა. მთავალი ადამიანის სახე შესცვალა უბრალო და გულიყოლი მსახურის, ერთგული ადამი-ანის და თანაშემწის ტრენტის სახეზე.

სპექტაკლის მომზადების პროცესში განსაკუთრებული მნიშე-ნილობა აქვს ყოველი მოქმედების პირობათყა ამასოფილი ადგილის მინიწება. თითოეულსათვის სამომხილო არის განსაზრვება.

მხატვრული სახეობა შინაგანი ნაყარების ამოხსნის დროს რეჟისორ-მა არ უნდა შეზღუდოს მსახიობის ინიციატივა; ამასთან, მსახიობის ინიციატივის სწორად წარმართვისათვის რეჟისორის დაბალე ყუ-რადლება და ფხიზელი თვალა საჭირო. მსახიობის მიერ სცენარე სახის თავისებური გააზრება არ უნდა ნიშნავდეს ავტორის სონა-ფიქტის უფუღედელყოფას. მსახიობის ყურადღება იციის გაღრმავე-ბისაკენ უნდა იყოს მიმართული.

თუ რამდენად მჭიდროდა დაავაზრებელი სპექტაკლის საერ-თი იღასთაფ ცალკეული სახის ვაზრება, ამის სალოურტარიაოლ შეეგვიძლია მოვიყვანოთ ერთი მაგალითი გ. ე. ნემიროვი-დანერეცის შემოქმედებითი პრაქტიკიდან.

მოსიკვის სახატარეო თეატრის სცენაზე ბულგაკოვის პიესის „უკანასკნელი დღის“ („ბუშკინი“) დადგმის შესახებ ნემიროვი-დანერეცის შენიშვნებს ჩვენთვის დიდი და პრინციპული მნიშე-ნილობა აქვს.

ბულგაკოვიე პიესა ასახავს იმ ზრძოლას, რომელსაც ეწოედნენ

ნეკოლო პირველის დამტყვები პუშკინის წინააღმდეგ ერთ-ერთი სცენა მიმდრეკილია დიდგვაროვანი მეცენატის — სალტიკოვის მიზანზე. აქ, მიღწერადა მორთულ დარბაზში იყრიებიან საზოგადოების ზედა ფენებში მიხედილი ლიტერატორები და მეფის მეზობლები სპეტაკი. სალტიკოვი შეიძლება თუ არა, რომ პუშკინის ქცევამ მეფის რისხვა გამოიწვია, მსახურის უზრამანეს, ჩემი ბიბლიოთეკად ამოღო პუშკინის თხოვრებანი და დასწავლია.

გენერალურ რუსტიკიაზე სალტიკოვის როლის შემსრულებელი მსახიობი გოტოვსკი ისე შესანიშნავად, ისე კომიკურად ამხელდა ამ დიდგვაროვანი მეცენატის სიბრძნევს, რომ შეუძლებელი იყო სიცილი ან ატეხობა. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ გააჩრია ყველა მსახიობის თამაშგარი და განსაკუთრებით სალტიკოვის სახეზე შეტყობდა: „ამჟამ შესანიშნავად თამაშობს... მიზართა მან გოტოვსკევს, — თქვენ ბეგრის ისეთი დეტალი გაქვთ მონახული, რაც აშკარა სიცილს იწვევს. მაგრამ თქვენი სალტიკოვი მართლ სიცილს იწვევს და მეტს არავფერს. თქვენ, როგორც მოქალაქე, არ აღუდგინოთ იმის გამო, რომ ასეთი სალტიკოვების ხელში იყო პუშკინის ზედი. თქვენ ან განისხილი იმის გამო, რომ შარადღე ასემა სალტიკოვებმა მოკლეს და დაღუპეს რუსეთის გენია, მისი სიამავე. თქვენი იდეოლოგიური მიდგომა ამ სახისაზე ინერტული და დუნია. ეს მამონი, როცა თქვენ მიერ განსაზღვრებული პერსონაჟი შეტყობულ ხელ სიძულვილს და ზიზს უნდა იწვევდეს; შესაძლოა იგი ამის გამო ნაკლებ სასაცილო გამოვიდეს. მაგრამ სახის ასეთი გახსნა უფრო სწორი და თანადროული იქნება.“

ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ამ მაგალითზე ცხადად დაინახა მსახიობმა, თუ რა პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება როლისადმი თანადროულ მიდგომას, მისი სოციალური შინაარსის გახსნას.

სპეტაკლის ძირითადი და წამყვანი ძალა მსახიობია. ვერც ოსტატურად გაკეთებული გრიმი, ვერც ბრწყინვალე კოსტიუმი, ვერც რეკისორის მიერ გონებადამხეობლად მოფორმებული მიზანსცენა ვერ გამოიწვევს მაყურებელში შთაბეჭდილებას, თუ მსახიობს ღრმად არა აქვს გააზრებული თავისი გვირის სახე, თუ იგი არ იცნობს მხატვრული სახის შინაგან სულიერ სამყაროს.

საბჭოთა კავშირის სახალხლო არტისტა ა. ზორისოვს, რომელმაც კინოში შექმნა აკადემიკოს პავლოვისა და კომპოზიტორ მუსორგსკის ის შესანიშნავი სახეები, თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკიდან ასეთი მაგალითი მოჰყავს:

— მუსორგსკის როლზე მუშაობის დროს კიონის სპექტაკლამ მათივე გამოვლია დადი რუსი კომპოზიტორის თვალისა გამოუმტყველდა. შესაძლოა სახეზე გრიმი გაკეთო, მაგრამ თვალის რას უნდა?

ამიტომ მსახიობმა ხელი მოჰკიდა გენიალური კომპოზიტორის ნაწარმოებების შესწავლას. მან გაარკვია და შეისწავლა ოპერების პრაქტიკური, კომპოზიტორის პირადი დღიურები, წერილები და აი, ასეთი შეუნელებელი, დაძაბული მუშაობის შედეგად მან თანდათან მიადგინა კომპოზიტორის ყოველგვარი სრულყოფილი მხატვრული სახის შექმნას. ეს მაგალითი მრავლისმეტყველია. იგი მორწინავ საბჭოთა მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო კონკრეტულ მხარეზე მიგვიბოძებს.

სპეტაკული კლექტორული შემოქმედების ნაყოფია. თანამედროვე სპეტაკული მთელი რიგი კომპონენტების, პირველ რიგში, მხატვრის გარეშე, წარმოუდგენელია.

თეატრალური მხატვარი რეჟისორის უახლოესი თანაშემწეა. რეჟისორთან ერთად იგი არტყვის სპეტაკლის შექმნასთან დაკავშირებულ ისეთ მოქმედებებს საკითხებს, როგორცაა სამოქმედო ადგილის შერჩევა, სათანადო სტილის დადგენა, ტანსაცმელებისა და გარემოს შეფარდება და სხვ.

როგორც თაობის მოწყობილობისა და მორთულობის მიხედვით შეიძლება ამ თაობაში მცხოვრები ადამიანის პროვინციის, ხასიათისა და ჩვევების გაგება, დეკორატიული გაფორმება ასევე შეიძლება და გასაგები უნდა იყოს. ყოველგვარ ექსპოზიციას და იკონოგრაფიული მასალის მოწყობლას ცოდნას მოითხოვს.

ბუხების ანგარიში საფუძვლიან ადგილს სხვადასხვაგვარად აკვირვებს. შექმნილის ბიუსებში მოქმედების ადგილი ერთი ან ორი სიტყვითა აღნიშნულია — „ქუჩა“, „ტყე“, „ციხე-კოშკი“. ისეთი

ავტორები კი, როგორც არიან ჩხვირი და გორკი, მოქმედების ადგილს სკამად დაწერილობის წარმოვიდგენენ. მაგრამ როგორც პირველი ისე მეორე შემხვევის დროს, თეატრალური მხატვარი შემოქმედებითი მიზნისაგან როდი თავისუფლდება. შესაძლოა, ავტორი მოქმედების ადგილს დაწერილობით აღწერდეს, მაგრამ ბიუსის იდენს უფრო ღრმად გახსნიასთვის მხატვარმა, რეჟისორთან ერთად, მოქმედების ადგილი სხვაგვარად გადაწყვიტოს. მაგალითად, ავტორის მიხედვით, მოქმედება ერთ თაობაში წარმოებს, მაგრამ შესაძლებელია, მხატვარმა მაყურებლის ინტერესს დაბახისათვის მოქმედება იმავე სახლის სხვა ოთახში, აივანზე ან უზოში გადაიტანოს. შესაძლებელია, ასევე მოხდეს — მხატვრის მიერ მნიშვნელოვანი სამოქმედო ადგილი გარეგანულად ევექტორი იყოს, ნაშთად კი ბიუსის შინაარსს არ შესწავლავდეს. ყველაფერი ბიუსის თავისუფრებაზე, აგრეთვე მხატვრისა და რეჟისორის მიერ მიხედვითი ხერხის მიზანშეწონილობაზეა დამოკიდებული.

გორკის „ვახა დელუნოვაში“ ყველა მოქმედება ერთსადაიმევე ოთახში მიმდინარეობს. მხატვარმა ცნობილმა მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე ამ ბიუსის ვერნაშაბილური გაფორმების მაგალითი მოგვცა. აქაც ერთი ოთახია, მაგრამ ყოველ ცალკეულ მოქმედებაში მაყურებელი თაობს სხვადასხვა მხრიდან უყურებს. ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ჩვენ მთელი სპექტაკლის მანძილზე ვეღონოვას ოთახს გარემოში ვუვლით და თითოეულ მოქმედებაში მას სხვადასხვა კუთხიდან ვუყურებთ. მხატვარმა გაფორმების ასეთი ხერხი მართლ სცენური ევექტორისათვის როდი იხმარა; გაფორმების ამგვარი გადაწყვეტა ბიუსის შინაარსს დაუკავშირა. აქ, მაგალითად, მეორე მოქმედებაში, როცა ვახა დელუნოვას ოთახის შეზღუდულ ატმოსფეროში რეკლუციონერი ქალის — რაშელის სახით სიბილისი შუქი იჭრება, მხატვარი გვიჩვენებს ოთახის იმ მხარეს, საიდანაც მისი შუქი შემოდის. ყოველგვარ ეს შეზღუდვა და დიდი ტაქტიკი არის გაკეთებული.

თეატრალური მხატვრის მთავარი დანიშნულებაა შეუქმნას მსახიობს სათანადო გარემო და ატმოსფერო. დიდი დრამატურგია ა. ოსტროვსკის „დავიანებული სიცარულის“ დადგმასთან დაკავშირებით იკონებს დეკორატორს იასოვს. მას დადგმა ვადილერებოდა თურმე მსახიობი მუშეკი უზრალე, დრამის ოთახის შესანიშნავი გაფორმებისათვის. როგორც კი შეველი ამ ოთახში — უთქვამს მუშეკის, — მაშინვე სპირით ტონი ვიგრძენი“. ცნობილი მსახიობი ი. კინაბრა-ჩხოვა ვადილერებთან — სპეტაკულ „ძია ვიანს“ მხატვარმა ე. სიმონოვს ისეთი ოთახი გაკეთა. მასში ისეთი ცივი და მიუკარებელი განწყობილება დაამკვიდრა, რომ იძულებული ვხდებოდით თავშალი მომხებურა და ვიზიურად მეტრამ ჩემი როლის სასიათო. მხატვრის მიერ ბიუსის იდური გადაწყვეტის ერთ-ერთი მაგალითად შევიგონია მოვიცინათ სცენა ი. მისაშელის ბიუსიდან „მისი ვარსკვლავი“ (მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დადგმა). მხატვარმა ი. სუმბაქიშვილმა პროფესორ ზანდელის კაბინეტისათვის სცენის მცირე ფართობი გამოყარა. სახავიეროდ, საგრძობლად ამაღლა კვლეები და ქრამინად აღზარებული თაროები მჭიდროდ დაწყობილი წიგნებით ააქა, ამგვარი კაბინეტი, სადაც დღის სინათლე არ შემოდის და აღამინა მხოლოდ წიგნებითაა შემოვსებული, გამომავლად ცხოვრებიდან მოწყვეტილი და სქოლასტიკის ტყვეობაში ჩაჯვანდლი პროფესორის „კეთილმოწყობილი“ ბინას.

სპეტაკული გაფორმება დიდ შრომას მოითხოვს. ყოველი სურათის და ცალკეული დეტალის საბოლოო დადგენას უნდა უძღვოს მრავალი ვარიანტის შექმნა, განაღდება და მათი მხატვრულად დახვეწა.



სპეტაკული მონაზღვრის ერთ-ერთი ეტაპი გრიმისა და კოსტიუმების შერჩევასთან არის დაკავშირებული. სპეტაკლის წარმართვის იმაზედაც არის დამოკიდებული თუ რამდენად შეუფერება გრიმი და კოსტიუმი ცალკეული მოქმედების გინაობას, მის პროვინციას, ჩვევებს, ასაკს, ხასიათს და ა. შ.

რით არის სანდენტრესო გორჯი შავკლდის მიერ შექმნილი კლემურნიობის თამაშდროშის ხარტიონის სახე? (პ. კაკაბაძის „კოლ-

მურწის ქორწინება“ — მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დადგმა) | არის მარტო იმით, რომ ეს როლი მაღალინიჭიერ მსახიობის მიერ არის შესრულებული. არამედ ჩაცმულობის მთელი რიგი დეტალებითაც. ახა, წარჩოტი შეგუვლიდის ხარისხის სხვა გარკვეული დეტალებიც და ნახავთ, რომ სახეც ნაკლებ მკაფიო და შომაშედეგაა ვახდება. მსახიობის დამსახურება ის არის, რომ მან ჩაცმულობის გარკვეული დეტალებსა და ხასიათის შინაგანი ბუნების ორგანულ კავშირს მიავსა.

მუსიკა, გახმოვანება, განათება სპექტაკლის მარტო დახმარებასა და მხოლოდ რაღაც წარმოადგენენ; მოქმედების გარკვეულ მომენტებში მათ გადაწყვეტილებები ენიჭებათ. სპექტაკლის ქმედითი ძალა ნამდვილად მაშინ იზრდება, როდესაც რეჟისორი გახმოვანებას, განათებას, სპექტაკლის სხვა კომპონენტებს მიმართავს არა ეფექტური შთაბეჭდილების მოსახდენად, არამედ სინამდვილის მრავალფეროვან მოვლენათა გადმოსაცემად.

სტანისლავსკის ზომარშეს „ფიქსის ქორწინების“ დადგმისას მიზნად დაისახა გადმოცემა უბრალო ფორმე ადამიანების უაღრესად ცოცხალი ბუნება. ამ ამოცანის გადასაწყვეტად დიდმა რეჟისორმა ქორწილის სცენა აირჩია. სცენა ვაჟფორმა გოლოვინმა. მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟფორმა შესანიშნავი იყო და მასობრივი სცენა რეჟისორულად ბრწყინვალედ დამუშავებული, თავდაპირველად სცენას აქვდა ის პატარა დამახასიათებელი დეტალი, რაც ყოველ მოვლენას თან სდევს და მხატვრულ ნაწარმოებს ბოლომდე დამაყურებლობას უნარჩუნებს. ამ სცენაში ხალხის ტრიაშელსა და საერთო მხიარულებას ხიფანება აქვდა. სტანისლავსკიმ ქორწილის მონაწილეებს საბო (ხისგან გამოთლილი ფრანკული ფესხამელები) ჩააცვა. სურათმა უმაღლე იცვალა ელფერი. საქორწილო ცეკვისაგან შეიქმნა ისეთი ხმაური, რომელიც ჩინებულად გამოხატავდა უბრალო ხალხის ტემპერამენტს და დაუცხრომელ ენერჯიას.

სპექტაკლის გახმოვანებასთან დაკავშირებით მოვიყვანოთ კიდევ ერთი მაგალითი ჩირკოვის ფიქსის „გამარჯვებულის“ დადგმად სამხატვრო თეატრში. მოქმედება სამამულე ომის დროს ხდება. ფონტანტონ ოლენკო დამორბეული სახლში სამხედრო საბჭოს სხდომაში. საბჭოთა დაზვერვის ცნობით, ფაშისტებს ახალი შემოტევა ღამის ოთხი საათისათვის აქვთ დაინიშნული. ამ ცნობის შესაბამისად საბჭოთა სარდლობამ მტრის ვანადგურების გეგმა შეიმუშავა. მაგრამ, შესაძლოა, ფაშისტებმა შემოტევა გადასდონ და ამით განადგურებას თავი დააღწიონ. ამიტომ ვასაგებია, თუ რა დაძაბული ყურადღებით მივლის საბჭოს ყოველ წევრი დანიშნულ წუთს. მაყურებლის პირდაპირ კვლის საათი... აი, ისარი დანიშნულ დროს მიუახლოვდა. ყოველგვარი ლაპარაკი შეწყდა. მხოლოდ კვლის საათის კაუნდი-ლა ისმის... გადაწყვეტი წუთის მიმახლოებით გამოწვეული სიჩუმე და ამ სიჩუმის ფონზე საათის მიკანების თანაბარი ხმა ქინძელ უაღრესად დაძაბულ ატმოსფეროს, ისეთ ატმოსფეროს, რომლის მიღწევა მიზანსენიით ან სხვა რაიმე ბერბით შეუძლებელი იყო.

სპექტაკლის მომზადების პროცესში რეჟისორმა უნდა დააზუსტოს დეტალური რომელი მონაცემები, ან რომელი საათზე წარმოებს მოქმედება. სცენის განათება ყოველთვის გარკვეულ განწყობილებას უნდა გამოხატავდეს. ცხადია, ადვილად შესაძლებელია მოქმედების ადგილი ყოველი მხრიდან პრექტორებით გვახანოთ, მაგრამ მათი საშუალებით დღის სინათლის შთაბეჭდილებას ვერ მივაღწევთ. ჩვეულებრივი ელემენტარული ერთნაირად გაირიადლებული ოთახი, სარდაფი, ციხე-სიმაკე, ტყე, ქუჩა, სასახლის დარბაზი ან ჯურღმული ვერაფერი განწყობილებას ვერ შექმნის. ასე-

თი პირობითი განათება ატმოსფეროს დაარსდეს და მსახიობს შეეძლოს უხერხულ მდგომარეობაში ჩაყენება.

რეჟისორი და განათების ორგანიზატორი მოვლენის ბუნებრივი შეგებებიდან უნდა გამომდინარეობდნენ. თუ, მაგალითად, მოქმედება დღის საათებში და ოთახში წარმოებს, მაშინ სინათლისა და ჩრდილის განათება ფანჯრიდან შემოსული მზის შუქის დაქანების კუთხეს უნდა შეესაბამებოდეს. ყოველთვის ეს რეჟისორისაგან ფიზიკის კანონების ცოდნას მოითხოვს.

რეჟისორის მიერ კარგად მიგნებული განათება ბიესაში ჩაქოვილი აზრის გამოხატვის მძლავრ საშუალებად იქცევა.

წარმოადგინოთ, რომ ფარდის ახლისთანავე ბნელ ოთახში დღეს ადამიანი, ხელში მას ანთებული შანდალი უჭირავს... შემდეგ კარებს ფეხაკრეფით უახლოვდება და ყურს უდგება. ბრუნდება და ფარდა-მარჯვნივ ფანჯრისაკენ მიდის. ბნელი ოთახი და ანთებული შანდალი უფოოდ გაფიქრებინებს, რომ მოქმედება ღამით წარმოებს. მაგრამ უცებ ეს კავშირები დღის გასწევს და ოთახში კაშკაშა მზის შუქი შემოიჭრება... თურმე მოქმედება ღამით როდეს წარმოებს. სინდელ სულ სხვა მიზეზითაა გამოწვეული. ადამიანი თურმე არასასურველ სტუმრებს ეძებება და ფანჯრებზე შავი ფარდები იმისთვის ჩამოშრება, რომ ქერიდანაც ჩანდეს, თითქმის სახლში არავინაა.

ასეთი განათებით დადგა რეჟისორმა ა. ლობანოვმა ა. სუხოვი-კობილინის „ქრისტინის ქორწინების“ ის სცენა, სადაც ავანტიურისტები კრწინსკი მგველდებს ემალებს. თუმცა ავტორი ამგვარ განათებაზე უწუალოდ არ მიგვიითობს, მაგრამ რეჟისორის მიერ სინათლის აზრანად გამოყენებამ ავტორის შთანაფიქრი სრულყოფილად კრწინსკის გაქნით, ავანტიურისტული ბუნება მაყურებლის უფრო ცხადად დაანახა.

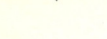
ზოგიერთ შემთხვევაში განათება მოქმედების შინაარსს იმდენად ცვლის, რომ მთელი ბიეს უაღრესად მეტყველ და ახლებურ გახარებას პოულობს. პატარა მაგალითი:

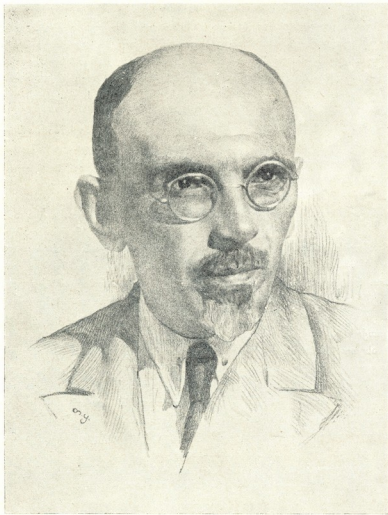
საქმოდ დამკვიდრებული სცენური ტრადიციის მიხედვით კომედია საერთო მხიარულებით, სიმღერით და ცეკვით უნდა დასრულდეს. ამ ხერხს რეჟისორები ახლაც მიმართავენ, როგორც ხელმისაწვდომ საშუალებას, ვერად ამისა, ცუხუბი განწყობილების უფრო ასაწვად მიუღ სცენას, რაც შეიძლება, ძლიერად გაანათებენ ხილდენ.

საბჭოთა არმიის ცენტრალური თეატრის სცენაზე მ. პარათაშვილის „ქრტიანას“ დამდგირი რეჟისორი დ. ტუნკელი ახვავვარად მოიქცა.

ერთის შეხედვით, თითქმის აქვე შენარჩუნებულია ეს ტრადიციული ბერბი. აქვე სპექტაკლი საერთო ცეკვით თავდება. შრომაში გამარჯვებული, მხიარული და ბედნიერი ადამიანები შინაინ ბუნების ფონზე გამარჯვებას ზეიმობენ. ფარდა იხრება, მაგრამ იმ წამებზე იხრება და ახლა სარდო განწყობილების შესაბამისად სინათლე კი არ მატულობს, პირიქით, ბნელდება. დღის მაგვარად ღამეს გხედვით და ხალხის შეუწყვეტელი ცეკვა-თამაში მოვარის შექმნილ და ელემენტარულტურებით გამოარდენებულ ფონზე გრძელდება განათების ასეთი „შეზარებული“ კონტრასტი ჯერ ვაკაოსებში. მაგრამ იმ წამებზე წარმოადგებათ დაუცხრომელი ბუნების ქართველი ადამიანი, რომლებსაც, იმით თუ შრომაში მოსოვებული გამარჯვების შემდეგ, ვათენებანდ შეუძლია იცეკვოს.

რეჟისორი უნდა ერიდოს ცხობილველ მიგნებულ ბერბის მექანიკურ გამოყენებას. რეჟისორს ამა თუ იმ კომპონენტის გამოყენებას უნდა უყარინებდეს ცხოვრების საფუძვლიანი ცოდნა, სცენაზე ცოცხალი, რეალური ვიკარები შექმნის ცოდნა.





მიხეილ ჯავახიშვილი



ბაკო იაშვილი



ტიციან ტაბიძე

როგორც ცნობილია ზენია ჟურნალის მკითხველებისათვის, საქართველოს საბჭოთა მწერლების შეიხვე ურალიობაზე წარმოთქმული თავისი სიტყვის დასასრულს ავს.

ვ. პ. შავანაძემ განაცხადა: საქართველოს კომუნისტურ პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა გამოარქვია, რომ კაცისკვლეულია სავაზარა ბანდის ინტრაგებისა და ტერორის მსხვერპლისა გახდეს ქართული მხატვრული სიტყვის შესანიშნავი ოსტატები მიხეილ ჯავახიშვილი, ტიცან ტაბიძე და ბაკო იაშვილი.

მწერალთა ურალიობა მქუხარე ხსენებული ტაბიძე შეგვა ცნობას იმას შესხებ, რომ სათანადო ორგანიზების გადაწყვეტილებით, ეს მწერლები რეპილიტირებულნი არიან.

საქართველოს კომუნისტურ პარტიის უმაღლესი ორგანიზების და საბჭოთა მოავრობის გადაწყვეტილებით, ამ უსლოეს ხსენებულ ცალკე წიგნებად გამოიცემს ქართული საბჭოთა დიკტარტურის ამ სპამ თვალსაჩინო მოღვაწის საქართვები.

ამ ზვეს ვთავსებთ მხატვარ თეატრალურ ეპიკურული მავრ მესრულეებულ მახეალ ჯავახიშვილის, ბაკო იაშვილის და ტიცან ტაბიძის პორტრეტებს.

კიევის დელაზრის სწორად გამხსნელი სცენური ოსტატოზისათვის

ნახელ პიქმეთი «ლევინდა სიყვარულზე». კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სექტაკლი. რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი. მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი. კომპოზიტორი ალექსი მაჭავარიანი. მთარგმნელი დავით გაჩეჩილაძე.



ოთარ ევაძე



ვი, იმინეთ, მკვიდრო ქალაქ არზნისანო: ჩვენი ერთადერთი და შირინი ორმოცი დღეა უკურნებელ სენს შეუყურია, ვინც ამ განსაღვლს გადაჯვარჩენს, წაშლის პოეზებს და მას განუტრანავს, სურს. — კვ-წყალბოგებით ორმოც ქვეყანას, სურს, — ორმოც აქლემს ოქროით და ვერცხლით დატვირთულს!..

ასე იწყება „ლევინდა სიყვარულზე“... ასე გაკვირის ქუჩიდან ქუჩას, უზნიდან უზნას, დღისით თუ ღამით, სასახლის მაცნე ქალაქ არზნის მზრანებლის მეშენე სულთანის დაპირებებს, მაგრამ არზნეი არ ეხმარება დედოფლის მეფიანს. — ხალხი სდუმს, ხალხი გულცივობს.

რატომ სდუმს ხალხი? რატომ არავენ თანუგრძნობს სიღამაზი-თა და სიმღერის სხეულგანთქმული დედოფლის გლოვას, მწუხარ-ე მზრანებელს, რომლისთვისაც შირინი ის არის, რაც ყვეაილისთვის მიწა, ფრინველისთვის პაქირა?

შირინი ორმოცი დღეა უკურნებელ სენს შეუყურია. მთელს სასახ-ლეში გაუკარგებელი სეფა და მწუხარება ჩამოწოლილია. ამ ხნის განმავლობაში დასა და დედოფალს — მეშენე ბანუს თვალებზე რუ-ლი არ მოჰკიდებია: გამარტივდ დაღაის თავი არ აუღია; სერენიანს მართას ქნევით ევაგევი ჩამოსწავლია; მუგრანდა მუხღებელი ია-რა ჩასდგომია. ვარსკვლავთმრცხელი ზუგურუდა ჩამომდინარა... რატომ სდუმს ხალხი, ნუთუ მას თანაგრძნობის და შეტოდების უნარი დაუკარგავს?!

რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა მღელვარებით ამოიკითხა გამორჩენილი თურქი მწერლის ნაზიმ ჰიქმეთის ბიესის ოღის და დასმულ კითხვას სწორად უპასუხა. მან სექტაკლში ბიესის სო-ციალური არსიდან გამომონინარე ერთი უსიტყუო სურათი ჩაუმატა. მაგრამ მრავალ სიტყვაზე უფრო მტკვეული ვახადა იგი. ამით რეჟისორმა უფრო ღლიდრად ააქვერა ქართულ სცენაზე ბიესა-ლევინდის სოციალური აზრი: მოუსახთ ბედსაც ადამიანებს ჭირ-ვარა-ში, და მაშინ სხვისი დარდი საუთარ მწუხარებად მოუქვიენებათ.

მაგრამ განა სულთანმა მეშენე ხალხზე ფიქრობს? არა! ამიტომ არც ხალხს ალღევებს მისი მწუხარება. მეშენე მხოლოდ ათვლი-ღის. შირინის ავადმყოფობის გამო ტრის და მის განკურნებას ევედრება თავად სასიკდილოდ განწირულ არზნელებს.

ქ. ტაბლიაშვილის მიერ რეჟისორულად საინტერესოდა დადაწვე-ტილი ამ სცენაში, ადამიანები ლანდებოვით მოღსასაქებენ, მოწყუ-რებულნი ცას შეღალადებენ და გაოგნებულნი წყალს იხეყუნებან: წყალი... — კენწის დღებში, წყალი... — ტრირან ბავშვები.

მაგრამ არზნეში წყალი არ არის, ვიდრე შირინ-სულთანისა, ვი-საც ფუფუნება სიკვდილის დრსაც არა სტკვებს!.. ამიტომ ეს ფსიქოლოგიური სცენა იმდენად მძლავრი, მუსუსავი, ემოციური და აზრის გამომწვევი ბალამს ანიხევენ. ხალხი სწულდება და იხოცება.

რეჟისორმა ამ უხმო სურათით დედოფლის გლოვისადმი ხალხის გულგრილობის მიზეზი ასხა: განა ქუჩაში უწყობილობა მორავდავ-ის ტანჯვა უფრო მძიმე არ არის, ვიდრე შირინ-სულთანისა, ვი-საც ფუფუნება სიკვდილის დრსაც არა სტკვებს!.. ამიტომ ეს ფსიქოლოგიური სცენა იმდენად მძლავრი, მუსუსავი, ემოციური და აზრის გამომწვევი ბალამს ანიხევენ, რომ ბიესის ავტორმა ნაზიმ ჰიქმეთმა

დამდგმელის ჩანაფიქრი მოიწონა და თქვა: ტაბლიაშვილი — ძარ-ღიანი რეჟისორი ყოფილია. მართლაც, ცხატად და მძაფრად დაიწყო ტაბლიაშვილმა სექ-ტაკლის პროლოგი, მაგრამ მაკენს როლის შემსრულებლებმა და ქუთათელაქამ ზომავზე მეტად აუწია ხმას და ამით ბუნებრი-ვა დააკლო ამ სცენას.

უძალიობით დაქნეული მაცნე სეფდამორეული გამოწყვეტილე უნდა გაკვიროდეს არზნის ქუჩებში, იგი ისევე დაღლილ უნდა ჩანდეს, როგორც სასახლეში ღამნათვეი დიდებულნი. მომაცდავ შირინის სიცოცხლისათვის რომ ლოცულობენ, მაგრამ თვითონ სიკ-ველობის აირთა მისულან. ქუთათელაქის მაცნეს ხმაში უნდა ეგრძ-ნის იღეს ხალხისადმი სულთან მეშენე მეფიანს და არა მეფიანს, მაცნეს სიტყვებში უნდა ისმოდეს დედოფლის უმწიერბო სკვლადის წინაშე და არა რწმუნა უყვადებების: მაცნეს ხმა უფრო თბილი უნ-და იყოს და ნაკლებად ზანზარა, მის გარკვევობას სითოება უნდა მიეცეს და მედღერება წაერთვას.

მაცნეს მეშენე ქალაქის ყოველი მზრისაკენ იხრებთან, რომ მისწვდენ და გააგონონ ყველას — იმით, ვინც არზნის ზემოდაწინში ცხოვრობენ, და იმთაც, ვინც ქალაქის ქვემოთხის მკვიდრნი არი-ან. ქუთათელაქის მაცნე ექი მხოლოდ ერთ ავადღის დასაქურებს, თითქოს მინარეთზე იყოს გადმომდგარი და ძირს თავმოყრებს ხალხს ზეიდან გრავილის უკითხავთ. იქნენ, სჯობდა, რომ მსახიობმა დაარწიოს ტანი, მიიხარა-მოხიხაროს, მიიხე-მოიხეხოს, რათა მწუხარების მათწყებელი მისი ხმა, მარბლაც, ყოველ უზანს, ყოველ ქუჩას, არზნის ყოველ სახლს მისწვდეს. მაშინ უფრო სა-ხივანად წარმოდგება მაცურებელს სცენაზე უჩინარი მასა, რომელ-საც ესმის მაცნეს ძახილი, მაგრამ შეგლა კი არ შეუძლია: მაშინ უფრო ზომამდგირე ვახალება დედოფლის სახელოთ წარმოთქმული სიტყვები: „მცოფრებნო ქალაქ არზნისანო!“

ქუთათელაქის ახლაც ადვილად შეუძლია ქარბი ტემპდამენტიხსა და გრძობების შეკვეცა, ხნის დაწვევა და ომხიანარი მასა, რომელ-საც სიტყვის ჩაშენა და გაღრმავება ყოველგვარ ეს მისთვის იოლი მისალწვევია. მაცნეს როლი პატარა მწიფრელობის როლია. მისი და-ძახილით იწყება სექტაკლის მუსიკალური მელოდია და ოსტატი ატონალობაც ექ ყურს სჭრის.

აქ, ამ უხმო, პანტომიმურ სცენაში გამორჩევა უცნობი მოხციკი, როგორსაც თუმცა მიწიერი, რეალური ფერბობით ხატავს, მაგრამ ზომარულ იერსაც არ აკლებს ვასო გომიამვილი. გომიამვილის მოხციკის მზრებს არზნელთა ჭირ-ვარაში ამძიმებს, მაგრამ ბარ-ღიანს კისერს მაინც ვერ უღრმებს, გომიამვილის მოხციკის თვალბუმი ხალხის სეფად ჩაახლებულთა, მაგრამ ცრემლს მაინც ევერ ადგენს. მას ესმის მაცნეს ძახილი და, შეიძლება, ხედვებს სეფდამორეული ოქროფიქრობს, მაგრამ მას არც ერთი ადვილებს და არც მოჭირ, მან იყის, რომ ნაშობის მიმდღირთი ჩაჭურულ ხალხს ბრძვირისა ვერ მოუპოვებს, რადგან ზეციერ და მიწიერ გამგებებს, მეშენე სულთან შირინისადმი სიყვარული მთელი ხალხის სიცოცხლედ შეუღსავსება და თუ დაკარგა პირველი, არ დაინანებს მეორეაც.



ნაიმი ჰიქმეთი.

ნახატი ალ. ბალახუევისა

გოძამილის უცნობ მოხუც ხალხის აზრი და ფიქრები, გულისწყრომა და შურისძიება ამოქმედებს. მის სურს, რომ ხალხის განვითარება დედაფასს ხალხისავე სახელით ჰკითხოს: იცის თუ არა მან, რა არის სიყვარული, რომ სიყვარული სიკეთის ანგეზო და პირობების თრეზნაა, და თუ იცის, რატომ არ წარმართავს მას ხალხის ბედნიერების მოსაძიებლად. დარბობა მწუხარების გასაქარებლად, სასახლეების აღსამართავად, ხელოვანთა გამოსაღონებლად, უწყალობით განწირულ არხუნელთა დასაწყურებლად? ან იქნებ, სიყვარული დედაფასისათვის ისეთივე ფუფუნებაა, როგორც ყელზე მოთათუნე მძივი, ოქროს საყურე ან აბრეშუმის მარაო. თუ ასეა, რა ფასი აქვს ასეთ ფუფას და უმოქმედო სიყვარულს! იქნებ, ისა სჯობს.— წაართავს დედაფასს საყუარის სიღამაზე, რომ შირინი გადაარჩინოს. ხოლო შირინის მშვენიერებით კი უშუალო ხალხი აღინათს. მაშინ შირინის სიყვარულით შთაგონებული ვინმე ყრმა მიჯნური გასჭრის მთებს. ააგებს შადრენებს. მისცემს არხუნელთა მონატრებულ წყალს.

ამ ფიქრებით შულის გოძამილი-მოხუცი ასუთანის სასახლეში იგი განუტრანს შირინს და გონჯად აქცევს მეგმენს. მართლაც და, ვის რად უნდა დედაფასის სიღამაზე. თუ იგი ხალხისათვის უსარგებლო და გამოუყენებელია?

გოძამილის უცნობი მოხუცი ჭეშმარიტ ხელოვნების ქმნილებასა, რომელიც ერთნაირად აღდევს ყველას — იმით, ვინც იცის, და იმითაც, ვინც არ იცის ქართული ენა. გოძამილის სიყვარულს მხატვრულმა სიმართლემ მოიხილა ნაზიმი ჰიქმეთიც, რომელმაც მსახიობის უთხრა:

— შრავალ სცენაზე მინახავს უცნობი მოხუცი, ჩვენში და უცხოეთში. მაგრამ ისე სრულყოფილად გაზარებულ მოხუცს, როგორც თქვენია, ვერ კიდევ არასად შეხვედრებოდა...“

პროლოგში რეჟისორმა და მსახიობმა წმინდა მიმოდამული ხერხებით განასახიერეს ეს როლი. შირინის განუტრანის სცენაში კი მოხუცის ტანსა და ხმას ისეთი გამომეტყველება მოუტყუენს, აზრისა და გრძობის გამოვლინებას ისეთი სიღალე მისცეს, რომ

„მეზები, გონჯი და ლატკა“ უცნობი მოხუცი სასახლის დედაფასის შირინს აღიმატა, როგორც გრძობით აღსავლე ტაბუცი, სულით ლამაზი და გულით მდიდარი ადამიანი. ეს სცენა რეჟისორისა და აქტიორის შერწყმული შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფია. გოძამილის უცნობი მოხუცი სიკეთისა და სიბრძნის, სიკეთის რწმენისა და ხალხის უძღვევლობის სიმბოლურ მონემენტად რჩება მასუბრების მესხიერებაში.

შესამე სურათი იწყება მეგმენს გავიით. სასახლეში დედაფასის დის — შირინის მოსალადელი სიკეთითი ყველანი შტრფუნებულან: დრმა თანავარძიანი გამსჯელო კეთილშობილი გენაი (კ. დაუშვილი) მზად არის დედაფასს თავი ანაცვალოს, უფროსი მკურნალი (მ. მეგლავა) და ვარსკვლავთმრიცხველი კი (ტ. ტატიშვილი) შიშს შეუტყობს; პირველმა ვერ განკურნა შირინი, მეორემ ვერ ამოიკითხა ვარსკვლავში შირინის ბედი, ყოველი მათგანი ისე იმედდაკარგული და დაოსებული ელის შირინის განკურნებას, რომ უკვე შერიგებანი კიდევ მოახლოებულ უნებდურებას და ახლა უნებურად სხვა რამზე ფიქრობენ, — გამზარდელი იმარბონ ვერ ვერის თურმე წვერში ჭაღარა გამოტყვია, ვერიბი—დელოფლის მშვენიერებაზე, ვარსკვლავთმრიცხველი კი გესლანი რუბაის მოხდინელ რიბაზე. ეს სცენა ძლიერია როგორც დრამატურგიულად, ისე რეჟისორული გააზრებით და აქტიორული შესრულებით. სხვა ფიქრებს შეუტყობა მთელგული სერგინაზიც (კ. ყუბოძე). იგი მოწუხებული გელებით ნიაგ უქროლებს შირინის სახეს. „შობა, მწყურია, ყელი გამიშრა“ — ყველის ის თავის ბედს და სხეზეც მუხუზუნებს: „როგორ მამარაბებს, გამზარდელი რომ ასე ირწევა... ნეტავი ეს მართა თავში მათხლუნია“. სულ ეს არის ყოფიძის როლის სიგარბე-სიგანე და კიდევ შუა სცენაზე უხმო გავლა, რომლის დროსაც დალილ-დაქანულს მუხლი მოკვეთება და უგონოდ ძირს დაეცემს გარეთ გაათრევენ. მაგრამ იმდენად ბუნებრივად, სახიანად და დამაჯერებლად წარმოსახვენ ამ პატარა ეპიზოდს რეჟისორი და მსახიობი, იმდენ გამომსახველობას აძლევენ მას, რომ უნებლიედ გახსენდებათ კ. სანასილავსკის ბრძნელი თქმა: არ არსებობს დიდი და მცირე როლი, არიან მხოლოდ დიდი და პატარა შემსრულებლები.

ასეთივე აქტიორული სინატივითა და ტაქტიით ასრულებს თავის როლს მსახიობი კ. ტატიშვილი. მისი ვარსკვლავთმრიცხველი მენტრობითა, სულით მდლავარ მესონანია, რომელსაც რუბაიების თხზვა უფრო მეტ სიამეს ჰგვირს, ვიდრე ზევირს სიყოფილებობა ანოსხნა და წინასწარმეტყველება. მიწიერი სიღამაში მოხიბული ვარსკვლავთმრიცხველი შემინებული შეყურებს ავადუკოფის მინაშულ სახეს, რადგან ცაში ჩამქრალმა შირინის ვარსკვლავმა შესაძლოა მისი სიკეთელე თან გაყოფოს. ეს ფიქრი აშენებს მას და ამიტომ, შირინის სიკეთისა და მეგმენს ვარსკვლავის მოლოდინში, ისდა დარჩენია, რომ თავის დასამოწმებლად რუბაია შეთხზას და მწუხარე დედაფასს გულში დასკინოს:

შენ ცოცხლობ თუ სავალეში ხარ, ს უ ლ ე რ თ ი ა. იცის, თუ ცრემლს ღვრი ცხარებს, ს უ ლ ე რ თ ი ა, ღამით ცაში რომ ავებარებს, ვარსკვლავთათვის შენ ცოცხლობ თუ სავალეში ხარ, ს უ ლ ე რ თ ი ა.

აქტიორული ტაქტი, უშუალოება. პლისტიკურობა, სიტყვისა და მოქმედების შეხამება, — აი რომი მოიწონა ტატიშვილმა თავი ამ როლში მასუბრებისა და ბიქის ავტორს ნაზიმი ჰიქმეთს.

ბიქის ერთ-ერთი მთავარი გმირის, მეგმენე ბანუს როლის შემსრულებელს კ. ანჯაფარიძეს ფარდის ახლოსთანვე ავტორის ჩანაფიქრის საწინააღმდეგე განწყობილება შეაქვს საექტაულში. მეგმენე წუხს ძიარფასი დის, შირინის განუტრანევი ავადმყოფობის გამო. მაგრამ მისი სედა თანავარძიობას ვერ იწყებს მასუბრებულში.

მსახიობმა მეგმენე წარმოსახა, როგორც ანახლი და ნერვიული, კუსტი და გიგონი, ცხოვრებით გულმოსუცხველი და ხანდაზმული დედაფასი. ავტორის ჩანაფიქრით კი მეგმენე სათნო და უნაყოფი ოცი წლის მამრანებელია, რომელსაც შირინზე ძლიერი

გრძობაზე აქვს, სულით მასზე მიღალა და თვალაღობითაც უფრო ღამაში, ვინც ძველნი შტოზე უნახეს ერთ და კომუნა-
ზე გვესმ ნაწინაო ოქროსანი". მეკმენე იმდენად მომხიბვლილია,
რომ ტოპიაშვილის მოხუციც კი აღტყვეობ წარსულთან:

— არაღამაშია შენი სახე, პოი, ასული შპს სელიშია! შენი
კანი იმ ვარდის ფურცლებზე უფრო ნაზია, შვიდ წელიწადში ერთ-
ზედ რომ იფურცლებს. შენი უშლი სინათლე განთიანდას, შენი
წარბები ტვირთ ღერწმისა. თვადენი ტურკენი, რომელიც ბინდენ
ოქროსფერი წინწყლები ეღვას, ცხვირი ნათელი მარმარილოა.
ბავთა ფერი—ხოლეს ველის ასობისა ფერი, მხოლოდ სტამ-
ბოლიში თუ შეიფედება ხენდროს ალებით. რა ღამაში ხარ, პოი, ასუ-
ლი შპს სელიშია! შენ თვით შირანზე მშვენიერი ხარ".

მეკმენე ღამაშია და თვით უფრო სილამაზე, მაგრამ არ
ესმის, რომ სიყვარული ისეთი გრძობაა, რომელიც ადამიანებს
შოაკონებს ამოწონ ღამაში და არაინი ცხოვრება. მას ახარედა
თავისი მშობნივლადობა, მაგრამ არ იცის, რომ საკუთარი
მშვენიერებითაც შეუძლია სხვები მოხიბლოს, გმობისა და სას-
წაღლებითაც ადამიანს, ადამიანების საკეთილდღეოდ წარმარ-
თოს. დისადმი სიყვარულს მეკმენე ნივთად აქცევს და პირად სა-
კუთრებად ხდის, მაგრამ არ უწყის, რომ სხვა, უბრალო ადამი-
ანებს სიყვარულს შირინისადმი შეუძლია ხაზისაგონის ნამდვილი
სიკეთე სთუოს და სიმწარე ამოხრის ადამიანისა. შირინის სიყვ-
არული აღვსილი მეკმენე საკუთარ სილამაზესაც არ ინანებს
აწრუგისი დის სიყოფილის გადასარჩენად, რადგან სხვაგვარი სიყ-
ვარული, გარდა მშობლიურისა, მას ჯერ არ უგრძნია. დისადმი
თავდადებულ, მაღალი ზნებისა და ძლიერი გრძობების მეკმენე
თავის სილამაზეს ეკვება, მაგრამ არც იმას იფიქრებს, რომ სილა-
მაზე მას უფრო მტკადა არ სჭირდება, ვიდრე შირინს: მეკმენეს
მეგრე გაუგებელი მსხვერპლი შირინს სიციცხვის დაუბრუნებს,
დღეფაღს კი თავის უფლებითაც შეუძლია მოიპოვოს ქვეყრ-
დობის მორჩილება და ყურადღება. შირინის სილამაზეს მეკმენე
ვერ შეეღებება, რადგან იგი დედოფლისაგვის ისეთივე საყვარელი
განძია, როგორც გარდაცვლილი დედამისი საგვარეულო სამკაუ-
ლი. ამიტომ წუხს მეკმენე ამ საუნჯეს დაკარგვით, რადგან სხვა
უფრო ძვირფასი მას არ გააჩნია, ხოლო სიყვარულის თუნდაც
სუბილთი გრძობაა ჯერ კიდევ ვერ წარმოუდგენია. ამის შიში
აართობებს დედოფალს, ხან კი არისებებს, რადგან მეფური ყოფ-
ლა სწამებლობით გამრუბებული, ვერ შეუძლია უწყობისა: "რა
მზრბანებელია, თუ სიკვდილი მასაც ისე დაჩაგრავს, როგორც
ურაკლი ადამიანებს...?"

მწუხარებით აღსაყვე მეკმენეს სასახლის დარბაზში სიჩუმე და
მყდროება უნდა სუფიფებს, აი ისეთი, რომელიც ვარსკვლავთ-
მრიცხველსაც კი შეძრწუვებით ათქმევინებს: "სა სირუმეა! შირის,
ძალიან შირის, ვარსკვლავთა სამყფელოშიც, ცა ესე უხვია და
წყნარია". ასეთი სიტყვის შეგრძობის განწყობილობით უნდა ლაპა-
რაკობდნენ ამ სურვის მოქმედი პირნი, მათ შორის მეკმენეც.

მსახობის მეკმენეს სულიერი საწყარო შინაგანი წინააღმდეგობის
მარტყვებით სიყვარული მოქმედებით უნდა გაიხსნას. პიესის მიხედვით
მეკმენე-ანჯაფრადი მოთენილი უნდა ეკითხებოდეს დიდებულებს:

— "მიზანბნე, უფე საშუელი და არაბო? ჩემი და, ჩემი ერთად-
ერთი და აღარ შეუძლება?" და რაჟს პასუხს ვერ ეღუბლობს, თა-
ვისთვის გაუაზრებს: "სჯობია, რომ სდუმანს უიმედობა რომ მიიხ-
რან, შირინზე ადრე მე მოვეცდები".

ეს ტექსტი საშუალებას აძლევს მსახობის ღრმა სვედითა და
ვანდელი ილაპარაკოს, ხოლო, როცა უიმედობა აშკარა ხდება, შეძ-
რწუხებულმა შესძახოს:

— "ატყვე სტყუით, თქვენ ყველანი სტყუით!"..

ატგორის ჩანაფიქრით მეკმენე დედოფალმა ამ სიტყვებით სული-
ერი უწყობა უნდა გამოხატოს. მეკმენეს მდგომარეობის ასეთი
ფსიქოლოგიური გააზრება იმითაც არის გაპირობებული, რომ
მომხდელი სიტყვები, როგორც ტექსტიდან ჩანს, მან უნდა წარ-
მოიტყვას მონანიებით:

— "როგორ ვწოლობ!... რა შეშინარული იყო ჩემი ხმა!"

ატგორის ტრეპარტი შემდგომ დალოფმა მსახობისა უნდა ილა-
პარაკოს "ნელა, წყნარად და დაუშურებლად".

— "ხედავთ, მე აღარ ვეცი, აღარ ვევიბინე... ჩემი დის სიტყვები
დართობს ერთად სასახლის კარიბინად თქვენს მოყველი თავისეც
გაიტყვენ..."

მაგრამ ანჯაფრადზე უნებლიედ თქმული "თქვენს მოყველი თა-
ვსადაც გაიტყვენ" როდის ზეამოყვად წარმოადგინა და მეკმენეს
სულიერი საწყარო სულ სხვა, და აიქისის საწინააღმდეგო კოცხე-
ციის თვალსაზრისით გახსნა.

ატგორი მოითხოვს, რომ ეს სიტყვები მსახობისა წარსოთქვას
"ნელა, წყნარად და დაუშურებლად".

რატომ უნდა ამას ხაზს პიქეთი იმიტომ, რომ ამ სიტყვებმა
კიდევ უფრო მეტად უნდა გამოაფიქრონ მეკმენეს სულიერი უშ-
წყობა, სასაწყარველილება და არა მეკმენეს თავისი ტუბება, იტე-
ლი მეტარს, რასაც უნდასაბალო უამბობების ბოის მოყვთა მომ-
ყვება. ეს სიტყვები უაუგემო ჭირისუფლის ისტორიული ჩიკილია
და არა შურისძიების, წყურვილი. ვახა ზოგჯერ მძიმე სულიერი
მდგომარეობაში თავადნდილი სუსტი არსება უფრო მტკადა არ
იძუტრება, ვიდრე სკმენე, მაგრამ ვის უგრძნობია ასეთი მეტარის
რისხე, უნებლიედ განისიბება ტრიაობის მარტყვებელი როლია.
ზოგჯერ იმეტრება ის, ვინც ყველაზე ნაკლებ ფიქროს მის შეს-
რულებაზე. მეკმენეც ასეთი ქალია.

ანჯაფრადი მხედველობაში არ მიილი ატგორის მოითხოვა "ნე-
ლა, წყნარად და დაუშურებლად" და ლომეტრალურად გადაეყ-
თა იგი: "ჩქარა, ხმააღლა და დაუტრეზიბი", მან ამით შოლიანად
შეცვლდა როლის გუბაზე, სხვა დასაბოთა მისცა მეკმენეს, კეთილი სი-
ბილგა დაუყარა მის ადამიანურ თავაწურვას.

შირინის სასახლის დასათვლიერებლად მოსვლის სცენასაც მსა-
ხობი გადაჭარბებული მრისხანებით ატარებს, რაც არ გამოიწ-
ნარეობს მეკმენეს სულიერი მდგომარეობიდან. პიესის მუდგეტი,
მეკმენესა და შირინს ერთდროულად თავდაყრუვებამდე შეუცყარ-
დება უნდობი მზატარო ფერხალი. ორივე და ამ გრძობის და-
ფარვას ღამობს, მაგრამ გუნებაში ორივე ერთისა და იმეგს ამობს:
"რა ღამაშია ეს მანჯარო, რომ დასაბოთა მისი დაფიქრებ...". მეკ-
მენე იმდენად გაბრუებულია ფერხალის სიყვარულით, რომ მოუ-
ლოდნელად გულისად აღმოხდება: "ღმერთო, დღეფაღს!" და აი,
იმის მაგიერ, რომ მსახობმა დაფიქრე მდგომარეობის გამაჩვენე-
ბელი რეაქციით მიმართოს მსახურებს, იგი უდავლილ გულციო-
ბით და მრისხანებით შეტყველებს:

— "ხელი არ ახლო... ვინ არის ეს ჭაბუკი!"

მეკმენეს სულიერი მდგომარეობის შესახებისად მსახობის ეს
რეაქცია უნდა წარმოიტყვა მეფური სიდიადით, ისე, რომ მასში
გამოხატულიყო შიშიც — გულში მოულოდნელად ჩავარდნილი
გრძობის გამო, და რწმენაც საკუთარ ძალასა და მეფურ ყოფლის-
მდგომარეობაში.

ფერხალის სიყვარულით გატყვევებულ მეკმენეს ღირსებითა და
მოწყალებით უნდა თანაყვარელსაბოძლ მზატარს; მსახობი
კი რატომაც ვვირილით უბრძანებს ფერხალს: "ადექი!"

— "ოსტატო ფერხალე ჩვენ დაგმობენ ჩემი სასახლის უფროს
მზატარე დაე, ვეზაფე საქმეს შეუდგები!" — უნდა წარსოთქვას
დელოფალმა ფერხალის საამებლად, რაც სიამეს უნდა გვირდეს
თვითონ მასაც. მეკმენე მსახობი ამ სიტყვებსაც ამბობს ისე დეკლა-
რატულად, იპარაკით, რომ ამ წინადადების აზრი და ტონი
ერთიმორებს არ ეგუება: პიესის ტექსტის სწორად გახასხენილად
საპირო იყო მსახობის ამ სიტყვებში ფარული გრძობითი ჩაქე-
სიფებია და ისეთი ხნით ელაპარაკა, რომ ამით მოხიზლულ ფერხალს
საუფუძელი ჰქონდა თქვა: "სა საამო ხმა აქვს ჩემს დე-
დოფალს". ანჯაფრადის ინტონაცია კი აზრს უკარგვინებ ფერხალის
ამ სიტყვებს, გაუმართლებელსა ხდის დედოფლით ფერხალის აღ-
ტყვებს, რადგან არა გჯერათ, რომ მართლაც "საამო ხმა აქვს
დედოფალს".

მეკმენეს მოქმედება, წარმართული მეტარის ტონით, კიდევ უფ-
რო მეტადიდ იჩენს თავს შემდგომ სურათში — ვვირილით, შირინ-
თან და ფერხალთან შეხვედრის ეპიზოდებში. ორმოცდაათს წუთს
გრძელდება მეკმენეს ცეცხლოვანი გრძობითის ქილილი სცენაზე,
რაც თვისობრივად ანჯაფრადის მაღალ აქტიორულ ტექნიკაზე მე-
ტყველებს, მაგრამ პიქეთის მეკმენეს სახის გახსნას მაინც არ ეხ-

მარტა. ამ მოქმედებაში არ გამოინდა მეგონე, როგორც და და დღეფთაღი, დარჩილია მისი თავადლება და კეთილშობილება.

პირველ მოქმედებაში, როცა მეგონე შირინის სიცოცხლეს მსხვერპლად სწირავს საკუთარ სიღამაზე, მან ჯერ კიდევ არ იცის სიღამაზე მისი და მისი დანიშნულება, არ იცის, რადან არ ეგონება მამაკაცის სიყვარული. აქ, ამ მოქმედებაში კი მეგონეს უნდა ვფერხად, მაგრამ ამ დღი გრძობის მოსაბუთებლად აღარ გაიან... ის ბარკველი სიღამაზე, რომლითაც შირინმა ფერხად მოხალა. მეგონე დავიწვდა, მაგრამ ზორბტ არსებულ რიდი იტყა; და თუ მეგონე მაინც გზანდის ფერხადს რაიონის მისი გასტყრულად და წყაროს გამოსაყვანად, იმბტომ კი არა, რომ ახლა მამის იტვირთ მოწამლული დედაკაცის შურისძიებამ გაიღვიძა; არც იმბტომ, რომ მას ხალხისთვის გული შესტკევა და წყაროს გამოყვანაზე ზრუნავს, ამით მას სული გაიავს, თუ რა ძალით ეუფროს ფერხადს შირინა, — მეგონეზე უფრო მეტად, თუ ნაგებლად დღეფთაღმა ხომ შირინისათვის სიღამაზე დათმო და ამით ფერხადიც დაკარგა; მას სურს შეიტყოს, — შეუძლია თუ არა ფერხადს შირინისათვის იმაზე უფრო მეტი მსხვერპლი გაილოს, ვიდრე მეგონემ გაიღო?... მას ღრბად სჯარა, რომ ფერხადზე ისეთივე ეგობისტა, როგორიც თვითონ არის.

— არც შენ ვანსხეავდები ჩემან, შენც იმ ხალხთან, ახლა თავის მიცველებულეს რომ დასტირან, საქმე არა გაქვს. შენ ვარდა შირინისა, სხვა არაფერზე ფიქრობ! — უსაყვედურებს იგი ფერხადს.

მაგრამ მეგონე მალე რწმუნდება, რომ ფერხადის სიყვარული შირინისადმი უფრო ძლიერი და კეთილშობილიერია, ვიდრე მისი გრძობა უმცროსი დისადმი. ამ სიყვარულს შეუძლია მთები გააოს და ხალხს ბედნიერება მოუტანოს! დღეფთაღისა კი რა საზრებლად მოაქვს! რწმუნის ამ მსხვერპემ სულეფირად დასვა და დაჩაგბრა მეგონე. მან თავი დაბაძალებულად და დამცირებულად იგრძობ, როცა დაინახა, რომ მისი „სუქისონი“ და დღეფთაღის სიყვარული, უზარალო მიწვიერი ადამიანის სიყვარული დასტოვებს, მაგრამ ფერხადის გრძობის სიმაღლეს მაინც ვერ ასწვდა.

გაიხსენოს სცენა, როცა მეგონე შეპყრობილი ფერხადის ახახლში მოყვას ელის. ეს სცენა მდებარეობს მოლოდინისა და სანატრულ ფერხადთან შეხვედრის წყურვილით უნდა იყოს აღსაყვ. მაგრამ ანჯავარიძის მეგონეზე აქაც მეტსიტყვად ამუშავს გრძობაზეც. იგი გალამაში დამწყვედილი მჭივინარე დედა-გეგვიფივი აწყვება სასახლის კედლებს, იატაკზე ხიხავს, ბობოქრობს, ზუმის და ცეხენის. ყოველივე ამანი დაუმრეტელ აქტიორულ ტემპერამენტს ავლენს მასხიბოში, მაგრამ აქტიორული ფერხების ეს უკაცონისა სპეჭირი არ იყო მეგონეს სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. მისი ტრაგედიის დასახატად, ანჯავარიძემ თავისი მრავალმეტყველი მასხიბოფერი ხერხებით მეგონეს სრულიად საწინააღმდეგო იერსავე დახატა.

მასხიბოში შეგებულად ამბობდა და შურისძიების გრძობით წარმოთქვამს იმ სიტყვებსაც კი, რომლებზე ხელს უნდა უწყობდნენ მეგონეს დიდებულებისთვის გათხოვნილებას! — ამ რთმ ახლაც ისეთივე ლამაზი ვიყო და ჩემი შირინი ცუდგეგვიფი, მე მას ისევე გადავარკობე! — ეს სიტყვები მეგონეს სკლერი კეთილშობილებათა ლაპარაკობენ. ამბობენ მეგონეს ნამდვილი ხასის გასასხნელად მასხიბოში ეს უნდა თქვას ისევე მგრძობითაირად, კეთილშობილებათა და საინფიფიტი, როგორც მამინ, როცა პირველად იხსნა შირინი სიკვდილისაგან.

პიესის მიხედვით, მეგონემ გაყვიფვის კილოთი უნდა მიმართოს უკრისთვის:

— „რა ზორბტო ხარ! შენ თითქმის ის ხარ, ვინც სტყვებით გემულებს ალიფანტს! — და იტყე სინანულით განაგრძობს:

— „მეკრემი მცეა მყავს გველი, რავოლივით დახვეულს სინანავს. მე ანგელოზი არა ვარ. შივნით ცეცხლში მწვევს. თ, როგორ მიმძიმს. გესმის, ვეკრამ?“

განა ცხადი არ არის, რომ ასეთი სიტყვების თქმა შეუძლია მხოლოდ სპეკტაკლ ბუნების ადამიანს; ამას ვერ იტყვის ის, ვინც მართლად ზორბტია, ვისაც გული შიშინით ატყვს საყვ. ეს სიტყვები მეგონეს აღსარებად და მონანიებად უნდა იმსოფეს. მასხიბოში კი

წარმოთქვამს ისეთი ბრანზორბული თვითმყავიფილითი, რომ მართლაც გეკრათ, — მეგონეს „გულში გველსა სინანავს!...“

ანჯავარიძე ღალატებს მეგონეს ბუნების მამონაც, როცა ამზრბულეს ხობხოს:

— „ნუ სტირი, ნუ სტირი! უმჯობესია აღიარო, რომ არაფერს ნანობ! თუ ეზრებო მოოსტრებებს, მისი გულისთვის ჩემს სახალხეს ცხიხებს წაყავებ, რომ შირინისა და ფერხადის ხელის შეწყვეტისთვის ოდნავად არ ნანობ, ხომ მართალიან?“

შემგონეს ამ სიტყვებში უნდა გამოსტვიფივს მშობლიური მუდარა, ისეთი ფარული თანაგრძობისა, რომ გაანართლის გამზრბილისა და გეგვიფის თვალში ფერხადზე და შირინის დანაშაული, რათა ამით ფერხადთან ახლო ყოფნის მორალური ვულვება მოიფიფოს. მაგრამ მასხიბოში ამასაც ამაზნა მთრალე მუქარის ინტონაციით, თითქმის გამზრბილეს ორგულბობაში გამოტყვას უპირებო.

გამზრბილის მიერ მოფიფებლის ნათქვამ სიტყვებს, რომ დღეფთაღი ტყუილად წყურბად ფერხადზე, მეგონე ნადლიანად უნდა უნასუბებდეს: „არა, გამზრბილი არა ვწყურბოდი... კი, ვწყურბოდი... არ ვიცი, რა მომდის... დარდი მარტონის... სანთელი ამაზე... არა, არა, ისევე ჩაიქრებ, მასურს დარდი მარტონის. მინდა წუხილით ისე გაეგმამსაგული, რომ გული გაგვას...“

მაგრამ აქაც, და ღრმა განცხედილი ატებულები მონოლოგს, მასხიბოში რატონდაც ნასალადვედა ხმაჩახლბითი წარმოთქვამს და თან ტანის გაუმართლებელ ნერვიულ პლასტიკასაც იწველებს, — წველში ისე იხრება. თითქმის ვიზუალურ ტყვიულებსა გრძობას. დარდი, მართლაც, ღრბინის ადამიანს, ასუტტებს, იმ ცაცყეცულ პაერონს ფოთოლს ამგვანებს, რომლებსაც სიოს ოდნავი ქროლფაც კი არ ხვევს; მაგრამ ღებდა ისევე, რომ სულის მღრნელი დარდი ვიზუალური ტყვიულებსაში უგრძობებს ხელს ადამიანს. უან-ღონით სახეც იყო წლის დღეფთაღის დარბილს და სვედის გადმოსაცემად, ჩემის აზრით, სპეჭირი როდი იყო ხელების მტვრევა, წველში გრევა, ოხვრა და რატონდაც. ასეთი გატეგნული ევეტებები მხოლოდ ხელს უშლიან სტყვიფი იერსახის აღქმას.

მეგონე-ანჯავარიძე წყავს შესვას და მძალედ წამოიბთხებს: „ეს წყავი თბილთა, როგორც სახალბ!... და სიტყვა „სიხსლბ“ ამ ბუნის ისეთი ბრანზორბული სიამოფებებით, თითქმის სიხალხს ღვრანა ჩაწვიფი დასტოვებ იყოს.

ფერხადის შეტყობის სცენაზე მასხიბოში ვერ აღწევს თვაც გაუმართლებელ სიფიფეს, ხელოვნურ ტემპერამენტს, შურისძიების უწყვიფილს. შეტყობს თუ არა, რომ ფერხადი შემოყვითო, ისე გააფორბული წამოიწყებს იატაკთან, თითქმის მხად არის კრწმობად-ღებშიული, ამგვტაგებული ხელებით ყველმ წყადს ფერხადს და დაახაროს იგი: მეგონე-სულთანის იერსახის ასეთი ინტერბტაკეცა სწორი არ არის. პირბით, დღეფთაღის საღვაც. გულის სიღრმეში, უნდა ახარებდეს ეს შეხვედრა და თან თრთოლეს კიდევ მისთვის ძვირფასი ადამიანის საწვდამოდ დაკარგვის შივით.

ამ რაოლუ, ფსიქოლოგიური სცენის დასასტრულს, ანჯავარიძემ პიქმების ნამდვილ მეგონეს ასახიერებს. იგი მღვლელობით უახლოვდება ფერხადს, სურს ხელი შეახოს, მოეწინააღმდეგოს. მოეფიფოს. ამას მასხიბოში აკუფებს იმბითა. ანჯავარიძისტვიფრი ოსტატობით, ორ წუქთში ავლენს იმას, რის საწინააღმდეგოვაც ორმისადიარ წუქთს უნდა ავლენს, ავლენს დღიე გეგვიფობით, აქტიორული სინატტობით, სინართობით, გულწრფილობით, მაგრამ ეს ბრწყნებულ ეგზობიდი საქმეს მაინც ვერ შევლის.

მეგონე დის სიცოცხლეს უწრება მსხვერპლად. მის არსებაში ორი გრძობა იბრძობს — ფერხადისადმი სიყვარული და მოვალეობა დის მიმართ. მეგონეს ტრაგედია მის გულისტყვასა და დღეფთაღი დახვედრებულეს შორის არსებულ წინააღმდეგობაშია. როცა რ მიოქცეს მეგონე? აქცეს საკუთარ გულისტყვას. თუ მსხვერპლად შეუწიროს ზნეობიერ მოვალეობას და წინაშე პირველ შემთხვევაში მეგონე ჩიადნეს სამინდელ, შემაზრუნე ზორბტობის, შევალავს თავის ადამიანობას და მამინ რაღა ფასი მისთვის მის სცოცხლეს! მეორე შემთხვევაში მეგონე ამალდებდა უღლეს კეთილშობილბობად, თავს დააღწევს საკუთარ ცუდგეგვიფის, მოიპოვებს საყვედურთა თანავარგობას.

მეგონე არ აწყვა საკუთარ გენებათა ღღვას, სასიყვედილად არ



ნაზიმ ჰიქმეთი „ღვებენდა სიყვარულზე“
კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დადგმა.
სცენა I მოქმედებიდან
მეჭმენე ბანუ — ვ. ანჯაფარიძე
უცნობი მოხუცი — გ. გოძიაშვილი.



სბეტაკლის დამდგმელი რეჟისორი
ვ. ტაბლიაშვილი ნახ. შ. ცხადაძისა



სბეტაკლის მუსიკის ავტორი—
კომპოზიტორი ალ. მაჭავარიანი



პიესის მთარგმნელი—პოეტი
დავით გაჩეჩილაძე



ნაზიმ ჰიკმეთი „ლეგენდა სიეჟარულზე“,
კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დადგმა.

სცენა IV მოკმედებიდან
შირინი — დ. კიკინაძე
ფერხადი — გ. შავგულიძე



სცენა IV მოკმედებიდან:
ბეზხადი — ალ. გომელაური
ეშრეფი — შ. ქობარაძე
ბალდადელი — ალ. სიხარულიძე
ფერხადი — გ. შავგულიძე



გამიტვ მიზინი, დასაღუპავად არ გასწირა ფერხად; ბელისის კინციური რომ ვიპოვო, მეკმენე არ ვაგდა ზორბტომქმდე საკუთარ ფაღში, არ ვაგდა საკუთარი სინდისის მსხვერპლი; მისი გული ის ნიდაფ აღმონდა, სადაც ზნობიერ კანონებს ღრმად ჰქონიათ გაღმტული ფესვები, რომელთაც ვერ ამოგლეჯ, თუ გულს სიყდილოთ არ ვაგაბო და სისხლსაგან არ დაღვიწ. შემახრებო ბრობტების ჩაღნას მეკმენე სიცილისათვის მსხვერპლის გავლმა არია; შობათის შეწყვეტა დიდოფალმა „უბედურების ფიალა“ დასცალა და ამით „თავისი სულის მიული ძლიერება, ღიად სული და მე-უფრო ღირსება გამოიხადებდა“. ბელისის მიერ შექსპირის ტრაგედის ერთ-ერთ გამოჩე თქმული სიტყვები რომ ვაგვიმოწონ, მეკმენე „თქვენ უკვე არა მარტო პატივს სცემთ, არამედ მოწონებენ თქვენს არა მარტო გარბაღლმა იგი, არამედ კიდეც თანაურბობო მას“.

ასეთია ნაზიმ ჰიქმეთის მეკმენე; სამწუხაროდ ასეთი როდია იგი ანჯაფარიძის წარმოსახვით. ალბათ, ამიტომ იყო, რომ პიუსის ავტორმა ნაზიმ ჰიქმეთმა ანჯაფარიძის მოცარბაღებული გულისტკიპილით უსაძღვდღარ:

— მე მიყვარს მეკმენე... თქვენ კი გინდათ, რომ შევიფლო იგი, რატომ?...“

* * *

რატომ მოხდა ასე? ვისი ბრალია ეს, მსახიობისა თუ რეჟისორის? ალბათ ორივესი. მსახიობი ანჯაფარიძე არ გაკცა რეჟისორის გაზრბებსა და ისეთი გრბობობის ადამიანად წარმოგვიგინა მეკმენე, რომ სრულიად არ ჰგავს ავტორისა და რეჟისორის მიერ ჩაფტერბულ გმირს. რეჟისორმა ტაბალიაშვილმა კი ვერ დაარწმუნა მსახიობი — ანამაბლიათვის ხმა ისე აუწყო, რომ მეკმენე არ ამოკრბინილიყო პიუსის კონცეფციით გათვალისწინებულ ფარგლებში-ად. ვერც თეატრის სამხატვრო საბჭომ გამოიჩინა შემოქმედებითი პირიციპალობა, რის შედეგად მეკმენეს სრულიად საწინააღმდეგო იერსახე მივიღეთ. თუმცა ეს როლი მაღალი აქტიორული ტემპით არის შესრბლებული, მაგრამ გააზრბების მხრივ იმდენად გადასხვაფრბებულია, რომ ხელს უშლის პიუსის იდის სრულიად გახსნას. მარბლაც, ხომ არ შეიძლება, რა ზინე მაღალი ოსტატობა არ უნდა იქნას გამოვლინებულ, ჩაიციესის ტატხანის ბიუს კარნების და-უფრბონობა მოვხვებით, ხოლო ფლიაშვილის სვედიანი ეფერი ოფენიანის კისკისა პერიკოლას სიხალისით ადვერსებით, აფბორცა კლეპატრისა კულბიტას სულის სიფაქრბმედ ავამალოთ, ხოლო გმირული სულისა და ტემქეიანტის ლაურესისა სანტემენტალურ მარტარება გოტეის შეღანქალიამედ დავიყვანათ. რობების გააზრბებათა ასეთი ამბილტრად შემოქმედებითი დამოუკიდებლობისა და ორიგინალობის მარქმებელი როდია.

ამგვარი შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა გამოიჩინა ანჯაფარიძემ კლეპატრას („ანტონიოს და კლეოპატრა“) და ვარკარის ბრობისის („სიყვარული გარიტარება“) რობების განახიბებითი რბელობაც, რამაც, როგორც ცნობილია, პირველ წარბატება დუჰარბა, ხოლო მეორეს დამაჯერბებლად ავკალო.

ეს ფაქტობი გვიჩვენებენ, რომ ზოგი მსახიობი ვამდებებულად ენდობა საკუთარ რეჟისორულ ინტიციებს და აღმამკრად უშურბებს დამდებელის შესაძლებლობას. ასეთმა პრეტიქმამ წარმოშუა კალიბი „თეორია“, თითქოს ქართული თეატრში გაქრბი კარგი რეჟისორები და დარჩნენ მხოლოდ კარგი მსახიობები. ცხადია, ეს სწორი არ არის. საბჭოთა ქართული თეატრი მუდმივად ზრბდას და დავტაკცეხის პროფესია, ირბდებიან მსახიობები და მათთან შემოქმედებითი კავშირში ირბდება რეჟისორიც. მაგრამ შეიძლება თქვან, რომ შემოქმედებითის ზრბდას თან სდევს რეჟისორული აღმამკრების დავტაკცეხი. ზოგჯერ მართლაც ახე ხდებდა, მაგრამ ნურც იმას დავიფიწებო, რომ ამ მხრივ არც მსახიობები წარმოადგენენ გამოსაწლის რიცა რეჟისორის რბეობის ამო თუ იმ როლის მორბება, მას მსახიობი უნდა მიეწველოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხდებდა ისიც, რომ წარმბატებით თამბრბადებული ზოგჯერი აქტიორი თავისი ავბორბტით-ტით წეობი ზრბეს რეჟისორის და ათქმევენებს: „არა ინებებო?“

ცხადია, რეჟისორი არ უნდა დაეპატივს აქტიორის ბატონ-მობრბუნებად; პირიქით, როგორც გამოჩინილი საბჭოთა რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი ამბობდა, იგი უნდა იყოს აქტიორის „შეგობარი,

არბველი მრბველი...“. მარჯანიშვილი წერდა: „რეჟისორის მამობრბუნება უნდა კრიტიკულად გაერკვეს აქტიორის შემოქმედებაში და პირი-ნახლად მოახდინოს მისი შერწყმა დრამატურის მიერ შექმნილ სახლსათა“. კოტე მარჯანიშვილი საშუალებას აძლევდა აქტიორებს „თავისუფლად გაეარბეათათ თავიანთი ობლები“ და ამით „დახ-მარბებლად ავტორის პიუსის დედაბრბის განახიბა“.

ვახტანგ თაბალიაშვილმაც მისცა აქტიორებს საშუალება „თავისუფლად გაეაზრბინათ თავიანთი რობები“, თვითონაც უნდა სრულად გაეაზრბინათ ანჯაფარიძის შემოქმედებაში და „ქართულიად მოეცინა მისი შოუწემა დრამატურის მიერ შექმნილ სახლსათა“. მაგრამ მსახიობი ვაიცი ვაუდვად რეჟისორს, თავის მარბბ-ბარს და პირველ მრბველს და მეკმენეს რობს ისეთი გააზრბება მისცა, რომელიც დინამტრბლურად ეწინააღმდეგება პიუსის დედა-ზრბისა და დამდებელის ჩანაფიქრსაც.

ეს შემოქმედება რეჟისორის რობების განახილვებისა და სარბე-ტციოი მაგიდასთან მუშაობის დროს მხედველობაში უნდა მიეღო არა მარტო შემსრბლების ოსტატობა, არამედ ისიც, თუ რამ-დენია უსაწეს მსახიობს უნარი და სურფი რეჟისორული ჩანაფიქრის განსარბციელებად. ამით სპეტკალებ მიიგებდა და აქტიორის მარტოს აცილუნდა.

ანჯაფარიძე ქართული საბჭოთა სცენის ერთ-ერთი სასუტეუ-სი წაღალა, მაგრამ ამ რობში მან წარბატებას ვერ მიაღწია, რად-გაეა სწორად არ გახსნა ჰიქმეთის პიუსის მოაფირი გმირის ხასიათი. მსახიობმა ვერ გაგვახარა ფსიკოლოგიური გადასცელები. ვაწყო-ბილგანა ურთიერთშენაცვლებით, გმირის შინაგანი წინააღმდეგო-ბებისა და კონფლიტის გადმობრბა ნიუანსებით. მან ერთი ფერო-დახატა მეკმენეს იერსახე. მის თამაშში ცოტა იყო მზე და რბი-ლი, სიხარული და სვედა, რწმენა მეფური ეტრბა და სულით მა-ღალი ადამიანის სიღაფე, ფწმენა და უიმედობა, ნდობა და ბულ-გატხტილობა, თავდაუწყება და მონანიება, განსხვავება დიდოფალ-სა და სატფორს შორის, ანჯაფარიძემ თავბრბდამეფიცი ტემპით დაწყო და ასეთვე სულმოუთქმელი სწოქით დასრულა ფერხა-თან განმობრბის უქანსკელი სცენა, რითაც მთელ რობს აღმად-ლობის ძალა დუჰარბა. მეკმენეს გრბობათა მიღვარბებაში აო-ჩინდა უცყარი ათობა, რომელმაც უნდა მოქოლბდა გამბფრბე-ლი გრბობების კანონზომიერი დაცხრბა, ანჯაფარიძის აქტიორ-ული შესრბლების დინამიკაში არ იყო აღმართ-დახმარაბი.

სხვა სპეტკალებში მსახიობმა ბუერკეტი ვერცნა აქტიორული შემოქმედების ბრწყინვალეობა, მაგრამ აქ, მეკმენეს რობში, როგორც ჰამლეტის რობს შემსრბლებელ კარტიონზე ბელისსკი ამბობდა, ანჯაფარიძემ დაგვახანა მხოლოდ აქტიორული პროფესიონლის სასწულე — «Чужо искусство, если под словом искусство должно разуметь не творчество, а умение, приобретенное навыком и учением».

მაგრამ მეკმენეს კიდეც ეწელება, თუ მსახიობი შეცდის რო-ლის გააზრბებს და ამასთან ერთად, მიორბდება ფრზის ეტხალტრ-რბულ წარმოთქმას, სიტყვის ხელოვნურ სიმბოლბეს, მეტყველ-ბის მანერბლობას, გრბობათა ნაძალადევ სიმბფრც, ცქნილთა და კანკალთი ლაბაფც, ფუტე ემოციონობას, სიტყვისა და შორბო-ბის სტილიზაცია, ტანის ნერვიულ პლასტიკას. ანჯაფარიძემ ისე უნდა მომბარჯეს თავისი ნიჭი და გამოვლენება, რომ მავერ-ბელს თვალში არ ეცეს აქტიორული ტემპილოფა.

* * *

ერთი სამწუხარო ნაკლ დაკცა ამ სპეტკალებ; რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით, როცა გვიჩინა დატყვევებული ფერხადი შე-მოჰკაცეს, დიდოფალი ტახტზე უნდა ავიდეს, სამეფო მანტა მოივ-დლოს და თავზე გვირგვინი დაიდგას. ამით რეჟისორის სურდა, რომ მეკმენე მეფური ბრწყინვალეობით შეხედრბოდა შეპყრობილ ფერ-ხადს. მეკმენემ კარგად იცის, რომ თავისი გონჯა სისხი იგი ახლა გულარ დაბაიყობს ფერხადის გულს, ამიტომ არც და რჩენია, რომ იქნოს ვერგვინათა და დიდოფლის მანტიით მაინც მოახლო-ნოა გავლენა თავის ტყვეზე, რომელმაც მზად არის თვითონეც გა-ულდეს ტყვედ ფერხადს მორბად, მაგრამ ღირსებით წარბადება დაღმბით მისილად დიდოფლის წინაშე. დიდოფალი მედიდურად ჰგვამა



შეპყრობილ მხატვარს. მაგრამ, აი, მემგონს ფერხადის ხმა შემოს-
ენდა და მღვლები მოცლს, მანტა მხრებიდან მოხსლტება; მ
შეხედავს ფერხადს. უნებლოდ თავი უკან გადაქანდება და მეფის
გვირგვინზე გადაუდერძება. მუხმზე ახლა დღეოფლი კი არა, ჩე-
ვანგროვი გრანობამორეული ქალა, ისეთივე თავადიწყველი
სატრიალი, როგორც შირინი. მას უკვე აღარ ბოჭავს დღეოფლის
კერხი და გვირგვინი. იგი ახლის მიღის ფერხადთან და ემუდარ-
ება — შეხილის სახეზე, დარწმუნდეს, რაოდენ მსხვერპელი გაი-
წება — მათი ფერხადისა და შირინის სიყვარულისათვის, და ახლა
ამ ამ ერთადი ბედნიერებას — ფერხადის სიყვარულსაც სტკატენი.
სამუხარადო ეს საინტერესო რეჟისორული მინახსენა არ გან-
ხორციელდა, რადგან თეატრს არ აღმოჩნდა... მანტა და გვირ-
გვინი!!

ახალგაზრდა მსახიობი დღოე ჰოქინამდე პირველად გამოვიდა
მივარ როდში და შესამჩნევ წარმატებასაც მიაღწია. დეკონამდე
განასახიერა სულით სპეტაე, გრანობითი მდიდარი ზღაპრული
შირინი, ამასთან ძლიერი გრანობების მატარებელი თანამღეროვე
დადიანოე გვიჩვენა. მან უჩინარი ხიდი გასლდ ზღაპრისა და სინამ-
დღელეს შერი, რეალობასა და ფანტასტიკას შორის. და თუ ზოგ-
ჯერ ზღაპრულობას გაურბის და როლის ყოფითი განსახიერებისა-
ვც იჩრება, ეს მართკ მისი ზრალი არ არის, აქ ზოგი რამ რევე-
სორსაც უნდა ვესაყვედროთ.

შირინი-ჰოქინამდე მთელ პირველ მოქმედებაში სულგანაბლი
წყეს, მაგრამ თანგრანობას მიიწე იმსახურებს. მომხვედვე
შირინი სულემ, მის ვარშეში კი მოთქმება-გოლებაა. როცა ვეშევე
უჩრტოსი დის გადასარჩენად საყუთარი სილაშაშის გასწორავს, გან-
დვირებელი შირინი-ჰოქინამდე ლოგინიდან წამოიწყეს, მისი მი-
წილი დამოკრებულ მეგობრს თვალს მიპრავს და შეძრწუნეუ-
ლი შეხეივლებს: — ვინ არის ეს მინივე დღედაცკიე..."

შირინის ეს შეტახილი შეურაცხყოფის ადამიანის თვეგანწირვის
სტყვე გრანობას. გულიდან უნებლოდ აღმოხილ და უმადურე-
ბა ხელდაკრებით ხელებთან გულმანტანი მაყურებლები.

პატარა ის ძლიერი სტყვე, მაგრამ ბეგრი რამე მიწე ივარება
მასში: ჰოქინამდე-შირინი ცხვე მალე და სწრაფად იღვიბებს. ამით
მისი მოქმედება ზღაპრულობის იერს ჰკარავს, ნაჭრტყველ წარ-
მოქმედ სიტყვებს ორქუტტის ტვრადი მყოლიდან ახშობს. აქ სა-
ჭირო იყო მისთვის მას, არა ისიზმით, არა სავსებით შეწყვეტა.

სიცილებითი საყე, პერეანინი და გრაციული შირინი-ჰოქინამდე
ახლადღეობელი სასახლის დათავალოებებს დროს. ახალგაზრდეუ-
ლი გულწრფელობითა და ნათელი გრანობით ასრულებს მსახიობა
ფერხადთან პირველი შეხვედრის სცენას. ჰოქინამდე-შირინი ემუდარ-
ება ფერხადს შეხელოს მას, არა იმიზომ, რომ იგი თავისი სი-
ლამაზით განაცხეფოს, არა! შირინი თვითონ სურს თვეგანწირ-
ფერხადს თვეღებში ჩახედოს, მისადმი სიყვარულის ძალში დარ-
წმუნდეს და ფერხადის გულშიც ასეთივე გრანობა ამოვიციოს.
ეს სცენა დიდად ემოციურია, მაგრამ, ჩვევის აზრით, გაუმართ-
ლებლობა ის გადაშეტებული ყოფითობა, რომელითაც ჰოქინამდე-
შირინი ფერხადთან საიდუმლო შეხვედრის სცენას ატარებს.

ამ სცენის დასწყისში ჰოქინამდე (და მასთან ერთად მავგული-
ფერხადიც) არღვეს დრამატურის ჩანაყრები. თუ საიდუმ-
ლოდ შეხვედრის სცენის მეორე ნაწილში ჰოქინამდე გვაჩვენებს ზღა-
პრულ განწყობილობას, კეთილმოლოდურ გრაციის, უპირო გრანობებს,
აღმოსაყვარი მინიატურების მაგარი მოხდენილი ბლასტიკას, ფერს-
ცულ იერსა და ეპიურობას, — თუ ჰოქინამდე ბუნებრივია ამ სატრ-
ფიული ყოფითის დილოგოე, ყოველგვარი დამაყვრებლობის მოკლე-
ფასოა იგი. ხმამაღლა ფიქრის სცენაში. აქ მსახიობი შირინის
ფიქრითი განცდილი გრანობები ისტატურად გამომხიბელი აქტიორუ-
ლი ხერხებით ისე მყოფოდ უნდა ემუდრეებოდეს, რომ — ნაყოფი
აზრი — აშკარად ნათქვამს დამსაყვრებლად, ფიქრით ნათქვამი სიტყ-
ვასაიგი ბუნებრივად გაზმადირეო, გრანობადა გადმოცემის ორც სხვა-
დასხვა ხერხი ერთმანეთს შეწყვეტად, პირობითი და რეალური
მომართანინ ერთიმორეს ბუნებრივად შეხამებოდენ და ფიქრმოძ-
რავი შირინი ტანტყრავად ქცეულიყო.

რისთვის იყო ეს საჭირო?

აგტროის რემარკო, ფერხად საიდუმლო კიბით შედის მთორხანს
ოთახში, თვედაფიქველი შეყვარებული ერთმანეთს ემურებინა,
უნებლოდ შედგენიან, ურთიერის მიამტრებლიან და ერთ წოთს,
განოფთქმულ გრანობებს — ამტყველებული ფიქრებით — გამოხატავენ.

ნამი ჰოქინის ეს დილოგი ასე აქვს მოცემული:

ფერხადი — (თავისთვის) უტყვირე, ფერხად! ამ საწყული ივით
უშმხვნიერის ნახატის მის სახესთან არავინაი...

შირინი — (თავისთვის) და მოხდენილი შევი უღვაშები აქვს.

ფერხადი — (თავისთვის) და აღვილად გახდი შირინის ღირსი...
შენ ამისთვის მთევი უნდა შეტარი.

შირინი — (თავისთვის) და ტანადია, და ფრთით მხრები აქვს...
ფერხადი — (თავისთვის) იგი მორჩილად დგას შენს წინ ახლა...
ფერხადი გაბედა!

შირინი — (თავისთვის) იგი ხელს ჩამჭიდებს და მაკოცებს...
ფერხადი — (თავისთვის) ფერხად, ხელი ჩასტყდე და აკოცე
ისე, როგორც მათი!

როგორც ამ დილოგიდან ჩანს, ფერხადს და შირინი სიტყვები
მხოლოდ თავის თვის წარმოდებამდე, მაგრამ ერთმანეთს გუ-
ლისთქმას კარავდ უტყვირე. ამ სცენაში დიდ გრანობებია ჩატყული,
ამიტომ სიტყვის სათქმელად თითქმის ავიღი აღარ რჩება. რეჟი-
სორს და მსახიობებს ეს დილოგი ისეთინარად უნდა აეგოთ, რომ
მაყურებლის ვერსო შირინისა და ფერხადის ერთმანეთისათვის
სიტყვით უთქმული, მაგრამ ნაგრანობის მისწავლად. ამიტომ იყო სა-
ჭირო ეს დილოგი ჩატყეფულიყო ტანტყრავად, — თავისთვის...
ერთგვარი პირობითი მოქმედებით, ისე, თითქმის ნაკვალისმევი აზ-
რ. სიტყვით ნათქვამი კი არ არის, არამედ ერთ წყუთში, თუ ერთ
წყუთში მათი გელის ნახტოვნი. ამის მისაღწევის შესწორების საჭირო-
ტანისა და სახის მოძრაობის — ერთი წყუთი, ამ ერთი წყუთი
შეწყვეტა, რათა ნათევი რეველებზე ნათქვამი არ დამსაყვრებო-
ბა, ხოლო სწრაფი იფიქრე მოქმედებას არ შეეცვალა. სამწე
ხაოდ, ეს — ფიქრის დილოგები ჩატყრდა, როგორც ყოფითი სცენა.
რეჟისორი თვითონაც გრანობას ამ მინახსენის შესწორების საჭირო-
ებას, იმის ავიცილებლობას, რომ ფერხადისა და შირინის — ფიქრე-
ბის დილოგები მხოლოდ ზღაპრულობის დამრღვევი ყოფითი
იერი და მოძრაობა. მსახიობებმა ამ — ფიქრით საუბრის — დროს არ
უნდა იჩრებოდენ, მაგრამ დიდ შინაგან მღვლებრებასა და გრანო-
ბებს ამკვლავებდნენ.

ახალგაზრდის მემუნეს მრისხანებამ და სინახლემ ერთგვარად
განსაზღვრა და წარმართა ჰოქინამდე-შირინის მოქმედება ზოგიერთ
სცენაში. მემუნეს თავის და მღვამ ბრახოზობილი მინიათებს და
შირინიც ხმამაყული, ნერვიული, ეკალი ბათისით უკასრუებს, არა-
ბუნებრივად და უსაბოლოოდ ყვირის. ამ ყვირითი უფრო მისი
სიცილებელ მღვლებრება, ვიდრე მუხარება და პროტესტი. ეს კი ბი-
ნის აზრს არ ემთხვევა, შირინი კარავავს იმ სინახეს ხმამი, რომლი-
თაც უნდა ავალოებდეს ყველას, მათ შორის, დღეოფლის ხმამი.

ეს სცენაში მსახიობი რატომცაე ყოველი სიტყვის ბოლო მარე-
ვალზე ხელწინებდა მხვედის სეპას. აბოაბ, იმ მიზნით, რომ მეტი
დრამატუზმი მისცეს ნათქვამს, მაგრამ მიზანს ვერ აწყვეს: ტღბს
სიტყვას, წყვეტს ბეგრებს, რეჟიტატული ფორმას აძღვეს მათ. უკარ-
გვეს იმ მუსიკალობასა და კეთილმოხიბვაზე, რომლითაც გამო-
იჩვენა შირინის საუბარი ფერხადთან შეხვედრის სცენებში.

შირინმა უფრო დამარტრებელი მღვრანობიარად და ბუნე-
რივად უნდა წარმოიქვას ფერხად — მე ვინახებდი, ჩემო დეო, ვი-
ნახებდი, წარმოიქვას ისე, რომ მაყურებელმა მის სახეზე ამო-
იცნოს თავშეუტყველები მწყურება და სინახელი დის მიერ გაღბე-
ლი მხვერვლების გამი, — მემუნემ ზომ საკუთარი სიღამაზეც არ
დაინახა შირინის სიცილებლისათვის შირინი კი ვერ უფსაებს ძმავს
და ახლა უნდასაყვლი სინახარა — ფერხადისადმი ტრფობის შე-
ღვლებასაც არავინ თავის გადამჩრებს, ვინახედაცქველ მეამებენ. ში-
რინის მინიანიებამ უნდა ააპალოს მემუნე.

ფსიქოლოგიური დამაყვრებლობით ატარებს ჰოქინამდე უკანა-
ნელ სცენას. იგი არეშუმებს მაყურებელს თავის გრანობითა სიწრ-
ფეულით. მას შეუტენია ხალხისათვის ფერხადის თვეგანწირვის მინი-
ვნელობა და ახლა თვითონაც მოუმიხედავ დღის მთეში გადამ-
წყვილ მეგობარს, ელის, როგორც მეყვლეუ-ტუსლას, დედა — ომში

წასულ შვილს. მასაც სურს ხელი შეუწყოს ფერხადის კეთილმო-
ბლურ საქმეს. «ცტა რამ თვითონაც გააკეთოს ამ ზღაპარში».

რეკისორმა ტანალიშვილმა გაბედულად წამოსწია მთავარ როლ-
ში ახალგაზრდა მსახიობი. დ. ჭიჭინაძემ გაამართლა დამდგმლის
არჩევანი. მსახიობის პირველი გამოსვლა მთავარ როლშია დღემდე
დადებითად მსჯელობენ. ეს კი არა ავალბებს უფრო მუსყაიადა იმუ-
შაოს მიღწეულის გასარბნებელად, შირინის იერსახის უფრო და-
სვენებულ, მეტად იზრუნის ხმის დაყენებულ, ტემბრის კეთილმო-
ხატვანულ, თავდაჭერულ, მაგრამ სცენური სილაღი დასავსე მომ-
არაობაზე, მიმიკისა და პლასტიკის, აქტიორული ტექნიკის გამდიდ-
რებაც. ყოველივე ეს ჭიჭინაძისადმი დიდ ენერჯის მოითხოვს. სა-
დავითოდ როლის სრულყოფილი მეტ სიამოვნებასა და სიხარულს
მიანიჭებს როგორც მსჯელებელს, ისე თავის თავს.

* * *

ფერხადის როლის შემსრულებელი გიორგი შავგულიძე მღადარი
აქტიორული ბუნების მსახიობია, რომლისსაგანაც რეკისორის შეუძ-
ლია მიიღოს ის, რაც მას სურს. მაგრამ საკუპრისია მისამდე ყურად-
ღების შემცირება, მოთხოვნის შენეება, რომ მსახიობმა ახალა
სცენური ხერხების ნაცვლად ნაჩქარეად ამოაღოს სცენურ
კლიშეობიდან წლების მანძილზე დაგროვილი აქტიორული ოსტატ-
ობის ნაცვლი დღითივე და უცვლელად გამოიჩინოს ისინი.

არის თუ არა შავგულიძის ფერხადი ისეთი იერსახე, რომელიც
განსხვავდება მის მიერ შექმნილი შრავალი სხვა როლისაგან?...
არაა... მაგრამ შეიძლება, რომ ეს განსხვავება უფრო მაგვიო
ყოფილიყო, ისევე მაგვიო, როგორც განსხვავდება მისი კეთილარი
(„ანტიონოვ და კლოპატრა“) ყორჩი-ხანისაგან („გიორგი სააკა-
ყე“), ნიკოლოზ უკლება („მისი ვარსკვლავი“) ხატიკონისაგან
(„კლემენტის ქორწინება“).

მაგრამ შავგულიძის სცენურ იერსახეთა ვალერეაში გვევლება
ისეთი როლებიც, რომლებიც სცენურ მსახიობი თავისი შემოქმედების
ზოგიერთ მხარეს იმეორებს და ერთხელვე შემოშვებული მატერ-
იული ხერხების ნიშნს ატარებენ, მაგრამ უკვე ხაიამაშების ასლს
მიანიჭ არ წარმოადგენენ; მაიშინ ახალი ფერხადი კიფობს და
უცნობი ბგერებიც იმის. ასეთ როლებს ფერხადიც მიეცემა.

მსახიობმა სწორად გაიყო ავტორის ჩანაფიქრი, მას მოკვდა
ისეთი უბუნების იერსახე, რომელიც ცხსა და დღეამიწას შუა დაგს,
ზღაპარსა და სინამდვილეს შივობის, შიშობის, ხარობის და
აყიციდის, მისი ფერხადი ისეთივე გულწრფელი და პატიოსანი
მხატვრია, როგორც მისი წოდების უბრალო ადამიანები, იგი
ხალხის სიბრძნითა და ღონით არის სავსე, სიცოცხლე მისთვის
სიღამაშეა და სიღამაშის ასახვა კი უმაღლესი ბედნიერება. ში-
რინის ტრეფობით გაოგნებულ მხატვარს — ფერხადს წყურთა
თავისი სათაყფანი სატრფოს სახე ფურჯის მოსმით გამოხატოს,
მისი მშველება გაიმეოროს, ოცნების ნახატს სინამდვილის სული
შობიერება და ხორცი შესახს, „რომ შექმელს ერთ ზამთამში
გამოზატო მთელი ეს ქვეყანა, ესე იგი შენ, ჩემო შირინ, მაგრამ
ღირდ არ შეწყვეს და ჩემი ხელშეგნება სამარცხვინო საქმედ გერ-
წენება“ — ამბობს სევდისა და გულისტყვილის გადამოქმედებულ
წრფელობით შავგულიძის ფერხადი.

იმდნად დიდია შირინისადმი მისი სიყვარული, რომ „მას არც
საზურგარი აქვს და არც დასასრული. და ის მხატვარი, რომელიც
იგვეხნის, თითქმის ზამთამში, ვით ანარკული, სატრფოს მშველება
გაიმეორა, მერწმუნე შირინ, ამ ცრუ სიხარ ანდა სულელ!“ — უმ-
წყობობა და სინაწულით სასვე ნაცვლიანი ხმით აღიარებს შავგუ-
ლიძე-ფერხადი.

მაგრამ იმსათვის, რომ ოდნავ მაინც ვადმოსცეს სიცოცხლის
სიღამაშე, ანუ „მთელი ეს ქვეყანა, ყველა მისი ფერი, მისი
ბრწყინებულება, წყნობი, სიბარბელი და სასოება“, ფერხადმა სხვა
უფრო ძლიერი ენა არ იცის, ვიდრე ფურჯისა და ფერხების ენა.
ანტიმომ არის, რომ იგი თავისი გრძნობების ძალას ბუნების ფე-
რხებით ზომავს. ფერხადი-შავგულიძის სასიყვარულო შეწყურების სა-
სახლს იმისი თაღის ხელით გამოხატული ყვავილის ორნამენტს
და აღტყვებით წარმოთქვამს: „რა რუგ ნათელია შენი მწვენი
ფერის ელვარება რა ბალახისაგან შეგექმნია ასეთი ფერი.“

თვით მამაშენმაც კი არ იცის ეს საიდუმლო... ჩემს ფურჯს, რომ-
ლითაც ამას ეხატებდი, ვინ გამოიწინებს სა თილისმა აქვს! ყოჩად
უფროსი მხატვარი, პაი, ფერხად!

შავგულიძის მიერ უშუალოდობა და საკუთარი თავისათვის
განდობილი ცნაყოფილებით წარმოთქმული ეს სიტყვები ფერხადის
სულის სინატირფულ და აღნაფერხებულ დაღებულ. მსახიობი ამას
ამბობს, როგორც მგრძობიარე ხელოვანი და მიღვლარე ადამი-
ანი. მოზროვნე და შემოქმედი.

მაგრამ, სამწუხრად, შავგულიძე ზოლომდე არ მიყვება რო-
ლის ასეთ სწორ გაზრებას. აი, სასახლის კიბეზე გამიწინდება
მომხატვლული შირინი და შავგულიძე-ფერხადი აზრის სიღამი-
დას ითმუბა, ფიზიოლოგიურად მოშვებულა. მატატრის ინტელექტს
კარგავს და ადამიანურ ზუსტაფერხებულებას ჟანტყავს. პიესის
მიხედვით შირინი ფერხადისათვის „სიცოცხლის აზრია“, ამ სცე-
ნური მონაკვეთში კი მსახიობმა იგი „შოშველ ენებად“ აქცია. შავ-
გულიძის ფერხადი რატომღაც ერთივალად შეწყვიტოს სუფარად
სანტყე შირინს, მის სასვე ხელოციული სიამის დიმილი ოღვლი-
ვეებს, მისი კონსმავარი და დაკარწახებული ათროლოღვლები ხელმ-
ბი შირინისაგან მიიწვენ და შუბლის ნაოქვზე ენებათა დღევს
აგუბებენ, თვალში კეთილმოღობას კარგავენ და ადგმულ
გრძნობებს აბნევენ: ტუჩები, წეღან რომ მოყრახლებით უძელორ-
დნენ ბუნების და სიცოცხლის სიღამაშეს, სასახლის თაღზე რ-
მოსახლება ზამთას, ახლა მწუწნავი ბგერებითა და ერთბაშად
ჩატკატარებებით წარმოთქვამენ შირინის გარეგული სიღამაშის
შემქმნ სიტყვებს:

— „შენ ვიცი ხარ, თავზე ხელაღებულა ჯადოქარი... შენ ისეთი
ხარ, როგორც ვიწრობის ფერი, ზურმუხტის ფერი. როგორც ზამ-
თახი, წყალი, ნახატი... აი, როგორი გოგონა ხარ შენ.“

ამ სიტყვებით წარმოთქმის მსახიობმა მომიერების გრძობა
უნდა დიდცხს, რათა თავისი შინაგანი სულიერი მღვდარების
სათავედ შირინის გარეგული მომხატვლელობა კი არ აქციოს.
არანედ შირინის სულიერი სიმიღრე და ელვარება, რომელიც
ფერხადს მართლაც მოაგონებს მის მიერვე დახატული ყვავილის
სინაშესა და ელვარებას, რადგან შირინიც ისეთია, როგორც
„ყრმინის ფერი, ზურმუხტის ფერი, როგორც ზამთახი, წყალი,
ნახატი“.

შავგულიძე ამ დიალოგში არღვებს წონასწორობის სულიერი
აღტყვებისა და ფიზიკურ მგრძობიარობას შირინს, ნამაღვლედ
აზვიადებს ფერხადის ლტოლვას შირინის გარეგული სიღამაშისა-
და და გაუმართლებლად ამცირებს გვირის სულიერი სიმიღრეს.
ამშვლებს ენებას და ჩქმალავს სანტყე გრძობის. ასეთ შობაქე-
ღალებს აღღიერებს ისიც, რომ მსახიობი ზოგჯერ „ქალღმერ
კილორე“ უტყვებს, ფსევდო-მუხამაზურ გვერჯობას აძლევს სიტყ-
ვას და ეუნებულავად ინტონაციით გოგონას მას, თვალებს მია-
წვდილავდ ხუბავს, ცვლელტად ტუტავს და ყრახოღვლილ „რომან-
ტიკულობით“ და გემოხატანინ ენებიაობით წარმოთქვამს: „შენ
გვიც ხარ!“

მსახიობმა შირინთან შეხვედრის ეს დიალოგი მაღალი გრძობ-
ბებითა და დაბეჭული მეტყველებით უნდა აღვსოს, რათა მომწვე-
ცხო სცენაში ბედნიერების გამს წარმოთქმულმა სიტყვებმა „შენ
ჩვენი დიდლოვის მშველება ხარ?“ — მისი უბედურებას დასაწყისი
გავაუწყო, შირინთან ფერხადის სულიერი და ფიზიკური სიამ-
ლოვე წარმოგვიდგინონ და ამასთან დაუძლეული სიორვე დაჯ-
ვანაშო, ორი მიჯნურის შეერთების შესაძლებლობა ამოვიკითხოთ
და მისი განუხორციელებლობაც ვირწმუნოთ. ფერხადის სურვილი-
და მისი შეუძლებლობის კონფლიქტის სინეჭვე ვიგრძობთ და
დავიჯიროთ. მაგრამ როცა ფერხადი ვაგუბებს, რომ მისი სატრფო
მასავით უბრალო წოდების გოგონა კი არა, არანედ დაა დღეო-
ფლსა, ფერხადის გულის უნებელი ამინაკვეთის — „ოხ, რა შირ-
ის ხარი...“ ჩვეუდ ჩაუწველი და თანაგვიკმობს.

და, აი შავგულიძის სანაქებულ უნდა ითქვას, რომ მან აკვე-
ლად უკუაღვლი ფერხადის ძალზე მიწერილი ენებათაღვლევამ აც
ქვე-
ნაში და კვლავ დაზრუნდა ნაშომ ჰიქმეთის გმარს. სულით მაღა-
ლი, აზრით მღიღარი მატატრის იერსახეს, მან წყმინდა გრძნობებისა
და მშვენიერების შენეების ადამიანის გულისტყვილი ამოიკენსა:



— „მამ, მე თურმე ვარსკვლავი შევიტყობიანა...“
 ღრმა აზრითა და სოციალური განზოგადებით ამზობს ამას შავ-
 გულიანი ფერხადის სახეზე გაქარა დღევან და ისხას მწუხარების
 დასივლითს რწმენა. მის გულში შეიჭრა სევდა, რომელიც აზრად იქცა.
 როლის სწორი გააზრებით მოქმედებს შავგულიანი მეოთხე მოქ-
 მედობაშიც მან აქ ისეთი სტენდერის გმირი წარმოსახა, რომელიც
 ნობელის განიზრუნული ძვიერი ნივთისთვის ადამიანის სულიერი გან-
 წყობილებას გადმოსცემს. შავგულიანს ფერხადი ზღაპრული გმირია,
 ისეთი ლტენადრული გმირი, ნამდვილი ადამიანის კეთილშობილი
 მინუბით რომ ცხოვრობს, მისი ფერხადი მტკიცე და უძღვე-
 ვარია, რადგან ხალხის კეთილდღეობა მისხად გაუხადია, მისი სიყ-
 ვარული შიშინისადმი უწყველი და მარადიულია, რადგან იგი
 ხალხის ბედნიერების სათავედ გადაუქცევია. ფერხადი დიდი
 გრძობობისა და გოლიათური მისწრაფების უშემოქმედია, რომელ-
 საც სიციხელების აზრი და სიხარული მთის ქარაფრშიც მოუნახავს,
 ისეთი ხელოვანია, ვისაც „მახტერის ფუნჯის გარდა ჩრუღლუპიც
 ამწუნებს“.

მსახიობმა და რეჟისორმა ადამიანის გამარჯვების რწმენით
 აწვეს მთელი სპექტაკლი, ადამიანმა გამარჯვება ბუნებაზე, ისევე
 მისი ენა და ხალხის სასახარო ჩაყენია იგი. ამიტომ მისი, რომ
 ზღაპრული რაინდის მთავი კი გავერცხვებით ადამიანის „პოი ადამიანე-
 ბო, რა ძლიერი სიყვარული ცდილობდა“.

მაგარმა, მისუღვად ამ სცენის სწორი რეჟისორული და აქტიო-
 რული გააზრებით, საჭირო იყო მეტი გმირული მღვდარების შე-
 ტანა ფერხადი, ფერხადის სახაზავად მისული ხალხის სცენაში. რო-
 ცა ფერხადი-შავგულიანი ასეთითაა რაინდის ჩუღლუს დაწე-
 დება და მთის მუხტებს, მისი მოქმედული ჩუღლუსის ხმა უნდა შეერ-
 წყას ხალხის გამამხივებელ შეხაზილს — „დაქარა ფერხად, მავრა
 დაქარა!“. სპექტაკლის ფინალი უნდა გადაიქცეს ადამიანისა და ბუ-
 ნების რიტმულ შერეობად. სიმღვლეებზე ადამიანის გამარჯვების
 სიმღერად, გღერად სიმფონიად, მქუხარე ორატორიად.

უძველეს შემოქმედებითს წარმატებას მიაღწია ალ. გომელაურმა
 ფერხადის მამის — ბუხზადის როლში, კეთილი და ჯუღბი, მხარე-
 და ბუღბა, ხელოვნების მოტრფილ და შვილის მიყვარული,
 აზრით ბრძენი და გულით გზაზე — ასეთია გომელაურის მიერ
 შექმნილი მხატვრული იერხაზი.

განსაკუთრებით კარგია იგი დერეფიშთან პაქეობის სცენაში, რო-
 ცა უკეთესი მომადლისადმი რწმენით ასაცხე, გატაკებით წარმო-
 თევამ სიციხეების სადღებელ სიტყვებს:

— „მე მიყვარს ცხოვრება, მიყვარს მისი ჯახირი და ფუსფუსი.
 მომწონს ამ ქვეყნის წარმატება უცნაურმა. ან როგორ შეიძლება არ
 გიყვარდეს, რაც შენ თვითონ შევიტყობიანა?“

გომელაურის გულწრფელი მსახიობია. მისი ბუხზადი ღრისა
 ერთელი წერილისა, მაგარმა მოვეტიტოს, თუ გაავსენებით, რომ
 პრემიერის დღეს ზოგჯერ ტექსტს ავიწყლოვდა.

მუნჩი, მაგარმა საინტერესო აქტიორული ხერხებით გამოკეთა
 ა. ვერულევიშვილმა ცხოვრებაზე გულწრფელი დერეფიშის იერხაზი.
 მისი ძლიერი, ზანზარა და მონოტონური ხმა მთამხივებელია. დერ-
 ვიშის როლში ვერულევიშვილმა ისეთი წარმატება მოიპოვა, რომელ-
 უცხად — „გამიარავაო“ — იტყვიან.

უკდავდა და თავნება დღევანდელი ახალგაზრდა მხატვრის —
 ვერუფის იერხაზე შექმნა შ. ქორთაშვილი. მსახიობმა საინტერესოდ
 ჩაატარა სცენა შესამე სურათში, როდესაც ფერხადის ნივხასდმი
 შერთი აფხაზი ცილობის უკეთესად მოხატის შიშინის სახაზლის
 სცენტი, მაგარმა არაფერი გამოუღღს. სწორედ ეს დეარძლი ჩააქსოვა
 მან ფერხადისდმი მიმართული რბულიწობა:

— „ღმერთმა სკიეთ ნუ მოგაკლეს, ფერხად-ე-ე...“ და სიტ-
 ვა „ა-ა-ა“ ისეთი ირონიითა და თავშეკავებული ბოლბით წარმო-
 თქვა, რომ ამჟამა გახადა. — ნიჭიერი მხატვარი ფერხადის მეტო-
 ქეობაში უწრფემა თავი დამარცხებულად აღიარა.

მსახიობს ან გამოუვდა წყლით სავსე ღიქის გატების ეპიზოდი.
 პეტის მიხედვით, ეწრფემა დღით თითქმის უწყველიდ უნდა გააგ-
 დის ხელიდან, რათა ბუხზადს თავი „უდამაწაულოდ“ მოაჩვენოს.

ქორთაშვილი კი აშკარად ანარცხებს დოქს ტეხე და შეგნებულად
 ამოშვლებს ეწრფის ბოროტ ბუნებას.

უწრფეში კ: დაუშვლის და გჯერათ, რომ თქვენს წინ სულით
 ძლიერი და დღევანდლისდმი ვარული ტრფობით სამსკველული ერთ-
 გული მსახურია. განსაკუთრებით კარგია დაუშვლი მესამე მოქმე-
 დებაში მემგნებისა და ალაღვის დროს, როცა დღევანდის მსუსხად
 რბულიწობა: — „ო, რა ბოროტი ხარ...“ ვერხადი-დღევანდელი ღრმა
 ნა:წარწინების გამომწვევი ხმით უსახელებს: — „ერთადერთი, რაც
 მე კეთილი გამხდელა, მან წამოხატა...“ და სიტყვები „მან“ —
 სეღანად და ღრმა მწუხარებით ამზობს, რომ ნათელი ხდება, —
 ა: სიტყვები დიდი ჟღერის მწვენებას და სიყვარული გულისხმობს.
 სიტყვების იერხაზი და მსახიობის ხმისა და მოძრაობის პირველი
 მოქმედებაში, აქ იგი უფრო გულწრფელ და გქვიან სტრფის ჰგავ-
 და, ვიდრე სიბრძნისა და შირდებით ასაცხე პირველი ვერხის.

კარგია 8. დღევანდელი მემგნების გამარჯვებისა და დღევანდის
 შირილი ფერხის როლში, იგი ღრმად გაეჯერებ, რომ, თუცა
 წამადწრფე მემგნებადმი თავის უსახელო სიყვარული დააპარა-
 კობს, მაგარმა გულში ხეგას ფიქრობს: შვად არის თავისი ეწრფის
 სურვილებს სხვისი ბედნიერება ანაცვლობს.

ხალხის უპირილად გამოსული მხატვართა უსტაბაში წარმოსახა
 ფ. სიმულაშვილმა. მისი უფრისი ოსტტი ისეთი მოქმედებუ-
 და სიღამისი მოთავყენე ადამიანია, რომელიც არჩენს კარეს
 ცუღასთან, მამიწეს ლამისხაგან: შეტყებდა ნახატს და უშლ
 იერხობს, რაც აკლია, მაგარმა თუ ჰკითხოთ „რა?“ დარცხნილი
 გახასუბება: „ჩვენს სამხეში, როგორც ე დასვენ კითხვას: აქ რა
 უნდაო. პასუხი მისწველ განმეღდება, ე. ი. ჩვენი ხელობის კაცი
 ამას სიტყვებით ვერ გადმოსცემს, თუმცა ესმის, როგორი ხაზი,
 რომელი საღებავი, სადაა კარგი და სად ცუდი“.

— მხატვარს მარტო ევ არ ეყოფა, მან კიდეც უნდა განმარტოს:
 სად, როგორ და რისთვის, აი, ჩვენი ფერხადი სწორედ ასეთია! —
 სიტყვას უწრფის უსტაბაში მოხეობ ბუხზად.

ამ რბულიწობაზე შრტა-სონდელაშვილი მსოფიანი ხელობისადმი
 პატივისცემისა და შურტაბლების კილოთი, უწყინარი, ოღენავ გაუმ-
 ხილავი დაცინები წაიბოღუნებს:

— აქ კაცი სულ თავის შიშველს დაპარავობს“.

საინტერესო და ტაქტიით ნათქვამი ეს სიტყვები სცენური გმი-
 რის შინაგან სასიასი გვაყენებს, კეთილი და გულწრფელი უსტაბა-
 შის იერხაზე ვგამახსოვრება.

ხარია, მამოზარა და ბოროტია 8. მეკლადის მიერ წარმოსახული
 სასახლის მტურალი. იგი მოჩვენებითი ერთგულებითა და თანაგ-
 წინობით შეკვეთების მწუხარე დღეოფაღს და ღვარძლით სავსე
 ხნიწიწიანი ხმით ამზობს:

— ახ, ჩემო დღეოფალო! ახლა შენ უწმეოდ, სწორედ ჩვენი
 ცოლიეთი წუხარ და ქეთიწენ, მაგარმა საკამაა შენი და მოვეღღს,
 რომ ჯავრი ჩემზე იყარა“.

მსახიობმა ამ სიტყვებს „მაგარმა საკამაო“ ში ფარულად, მისულ-
 ვარე ინტონაციითა და გულში ჩახეჭული ბოროტებით ამოიხსა-
 ნებს, რომ აშკარა ხდება: მეკლადის საინოება გველის ჯღრა.

უყოფიერი და ხალისიანია 8. სინარულითა და დადღელი კაცი.
 მსახიობის მოქმედება და ხმა გაჯერებით, რომ მის გმირს მარლაც
 დიდი გზა გაუვლია, რათა არწუნელ მხატვართა ოსტტობა ისწე-
 ვად და ლევეწარული ფერხადის ჩუღლუსის ვგვეტვის გაიკონოს.

ოსტინსტურად ისმის სინარულითა-დადღელის სიტყვები:
 — „მეჯერებ ამზობენ, რომ დღევანდის სიყვარულით ვაგმავა
 ბული უღამწობი გადაიხევევა, დღეოფამ ცენსება, მეკრდი შავ,
 წვეტანს ქვეზე დაიფლითაო, და ჩვენც შეკვეთებული სწორედ
 ასეთი ვგვეკან: თაღდასრალი, თვაღცრემლიანი. თქვენი ფერხადი
 კი არც ტრირის და არც აკვებს“.

ნაზომ მიქმედის ფერხადი ხომ მართლაც არცა ტრირის და არცა
 ცენსისი. იგი რკინის მთის ქარაფებზე კი არ იფლვის მეკრდს,
 არამედ ვაგმავებით ანგრება და ასწორებს, რომ შორს გადახევეწე-
 ლი, მაღლ შირის გამარჯვებულად დაუბრუნებს.

კომპოზიტორმა ალექსი შავგაგინიანმა სპექტაკლისათვის გააზრე-
 ბული და მელოდური მუსიკა დაწერა. რეჟისორმა და კომპოზიტორ-
 მა ერთმანეთის გაუტყეს და იქ, სადაც ადამიანის გრძობების გად-

მოსაცემად სიტყვა და პლასტიკა არა კმაროდა. ნათელი და ხატოვანი მუსიკა მომწველეს. მაგრამ დირიჟორმა ა. ჩორგოლაშვილმა შესაძლებად უნდა შეანელის ორკესტრის ვერადობა. განსაკუთრებით სასახლის მშენებლობის სურათი, სასახლიდან დღედილის ქალაქში გამოსვლის მუსიკალური თემა ისე ძლიერად ვერღის, რომ აღვივოსა და ბუნებადის სიტყვები აღარ იმისი.

სიტყვა დაგიტოვებდა პირველ ქართული თარგმანს 5. ჰექსების პირველი პოეზია. მან თარგმანში შეინარჩუნა თურქული გინის მუსიკალობაც და ქართული სიტყვის შევნიშნებაც ვეგარქობინა. ანა და საინტერესო გაფორმება მოველინე მაღალბრუნული სიტყვების მ. სუბმათაშვილისაგან. მართლაც, მან მშვენიერი კონსტრუქციები გააკეთა, საინტერესო მოიფიქრა და აავო პირველი მოქმედების დეკორაცია და სცენა კედლიან, მაგრამ სპექტაკლის დაწარმოების სცენები მძიმე და უფერული გამოვდა.

უფერულად არის გადმოცემული არზნის საერთო ხედი. დარღვეული მანძილი ფერდაზე გამოსატულ გემუბანების ზომასა და სცენურ სივრცეს შორის. ვერც შირინის სასახლე სტრუქტურა სპიროს ზომატულებას. გაღვანის მარცხენა კედელი იანაზღეროვე რკინა-ბეტონი აველუ კონსტრუქციისგან ნაგებობას წააგავს, სცენის სიღრმეში დაიდებული ფარდა-პეიჯაჟი ფერმართული და გატყვევითა, უნაა რიგის გაშლის ხეგებს ფაქტურულობა აკლავთ და ესეიერი მონასმებს გვანან, სამაგიეროდ წინა პლანზე გაშლის ხე ძალზე ნატურალისტურად გამოიყურება. შირინის ოთახის კედლის ხალიჩაზე გამოსახულ ჯერინებს ნახატის ფორმა და ფერთა მკაფიოება არა აქვთ და მექმნებ დარბაზის იატაკზე მხატვრულად ბოლომდე დასრულებული არ არის.

მაყურებელი კარგად იცნობს სუბმათაშვილს, და, რომ ეს არა, ამ სპექტაკლის მხატვრული ვაგონებუ სწორი წარმოდგენას ვერ მოეცემა ამ საინტერესო შემოქმედზე.

სწორად მოიქცა დამდგმელი ე. ტბალიაშვილი, რომ უნასესენელი სცენა ჩაივიტა, როგორც ფერხადისა და ვადეტიბული ბუნების გასაზრებზე. ამით ზვერი მოიქცა სპექტაკლზე. ზღაბრულობა მიეცნა მას, ამ სცენაში ფერხადი მაყურებლის წინაშე ისეთ შემოქმედ ადამიანად წარმოადგინა, რომელიც იტყობს, ცვლის და ხალხის სასახლეში აყვებს ბუნების არა მართო ფიზიკური ძალით. არამდე აზროვნებით და მაღალი განამობაზე.

მიზანსცენების ხატოვანებისა და გააზრების თვალსაზრისით, სპექტაკლში ზოგი რამ დასახვევია. როცა ვიძიაშვილი-უცნობი მექმნებს სასახლეში შედის, მექმნებ-ანჯაფრთხი რატომღაც სცენის შეუავლში გადმოინაცვლებს და თავისი ტანი მოლიანად ფარავს ჩოხსზე. ამ სურათის იდეის ნათლასყოფად რეჟისორმა მთავარი ყურადღება უნდა გადაიტანოს უცნობი ჩოხსზეც, რომლის გამორჩენასც დღედილი მოუთმენლად მოიღოს.

შესურებასა სპიროებს შირინისა და ფერხადის პირველი უმხედრის სცენაც. მიელი დიალოგის დროს კიბეზე შემდგარი შირინი მაყურებლისაგან ზურგშემქცეით დავს. იგივე პოზა აქვს უნასესენელი მოქმედებებზეც. ეს აღირიბებს მიზანსცენას, ანელებს წარმოთქმული სიტყვის ძალის.

რკინის ფარზე შირინის მოსვლად საინტერესო და არა მისი გააზრებული. შეხვალთან არუნენელი მხოლოდ სცენის უკან მხრიდან ვიწრო და მწელიდ სავალი ერთი ბილიკით აღიან. შირინი კი რატომღაც გვერდილი კულისებიდან მწვიდოდ შემოკურებდა ავანსცენაზე.

უფრო მეტი შთაბეჭდილება დარჩებოდა, თუ შირინი საოცნებო მოქმენებს სივრცით მოულოდნელად აღმობრუნებდა შეუცნობი ვიწრო კიბეზე. მართალია, სცენის სივრცის გამო, ეს მსახიობის მეტ სიროთულის შეუქმნადა, მაგრამ მხატვრული-იდუერი თვალსაზრისით მომგებანი და გამართლებული იქნებოდა. მაშინ ამ სურათის მიზანსცენების კომპოზიცია დადრამატული და მიელი მოქმედების მანძილზე შირინის ზურგივთ ვამოვლად სპიროს აღარ იქნებოდ ვერხადისა ისე უნდა მიაყრას თვლი მის წინ მოულოდნელად აღმართული შირინის სილუეტს, როგორც იმავე მხრიდან ამოხვალ მზეზე.

კოლედილი რომ ამოდის, მაგრამ შირინივით მაინც ვერ უტობია ფერხადს გულს.

სიტუაქიით და ღრმა იდუერობით აღსავსე ამ სცენაში მოსახერხებლად ვლერს შირინის მიერ მრავალჯერ განმორტეული სიტყვები: „მაკლე, ფერხად“. ავტორის აზრს არ გადმოცემს შირინისა ფრხა მეორე მოქმედებებში: „რატომ არ გინდა ჩემს ახლო პირისთან დავდე, რომ მექმნები მუსულთან იყოს“.

ყურადღება უნდა მიექცეს მექმნებს ვარევენულ დახასიათებსაში, მექმნებს იგი ერთგვარად უნდა განსაზღვრავდეს კიდეც მისი მიზანსაზრებებს. მექმნებ ქერა დელოვალა. „ვისაც კოტეხამდე სცემს ნაწილა ოქროსი...“. ქერა ქალი მექმნე უფრო ნაზი და გულ-სახეა უნდა იყოს, ისეთი, როგორც ეს აღმოსავლური ზღაბრების გმირებს ასახაოთებო. ანჯაფრთხის მექმნეს კი სრულიად საწინააღმდეგო ნიღბი მოარტეს, შავთვალწარხა გრობო ქალად აქცეს.

ამ სპექტაკლს ჰყვანს მეორე შემსრულებელი ნურაიან დავეძიანაც, თუ მაქვს ასე ცოტას ვამბობ, მაგრამ სულ უთქმელია უსამართლობა იქნებოდა. პირველ ყოვლისა აღსანიშნავია ზ. საყვარელიძე. ვინც დიდი ძალითა და ტემპერამენტით ახატა ტყუილი მოხუცის ირხასა. შემოქმედებითი წარმატება მოიპოვა 8. ავანსცენაზე. იგი ძაქვი სცენური ხერხებით ძრწავს მექმნეს ირხასს და იქ უფრო ძლიერია, სადაც არ შაძებს თავის კოლეგას, დამოკიდებულ, საყოფიარო სულსა და გრანობივიდან გამომდინარე მელღებებით და პლასტიკით ცოცხლობს სცენაზე. შემოქმედებითი სილიითი განსახივია ი. მველიანი-უხუცესმა ვეზირის რილი. ახალი განწყობილება შეიტანა მასში. სწორი სცენური ვაგონით მოქმედებს ე. ალაშაშვილი. მისი ვაგონრული — უსმანნიე აქტიორული წარმატება. ე. ყიფშიძე-შირინი სრულიად სხვა იერის სცენური ვარია. მასში უფრო ჭარბობს მეფერი სიყვინ და მედიდებება. გავა დრო და ყიფშიძე-შირინი უფრო დაიხვეწება.

სპექტაკლმა „ლევენდა სიყვარულზე“ სხვადასხვაგვარი შეფასება მიიღო. ეს იმაზე ლაპარაკობს, რომ სპექტაკლის შირინ მხარეს ჩრდილიც დასვე, რომლის მოქილება აუცილებელია, ეს იმაზეც დასახარობს, რომ დრამატურგის ჩანაფიქრის სწორად გასახსნელად სპიროს მეტი აქტიორული ოსტატობა და ღრმა შემოქმედებითი ძიება. „ლევენდა სიყვარულზე“ ისეთი სპექტაკლია, რომელიც მკაცრად გამოჩნდა სუსტიც და ძლიერი მხარეც, მაგრამ ვინა შეიძლება მათი გათანაბრებამ?... ეს დავება თეატრის მიერ წინ გადადგმული ნაბიჯია.

8. ჰექსების პიესა „ლევენდა სიყვარულზე“ ერთდროულად დაიდგა საქართველოს რამდენიმე ქალაქში. ამ პიესის წარმატება მანერნებელია იმისა, რომ საქართველოს მშრომლები დიდად ავანსცენა მშვიდობისათვის დაუღალავი მებრძოლის, გამორჩენილი თურქი მწერლის მანაჩე ჰიქმეთის ღრმაიდეურ მხატვრულ ნაწარმოებს.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის ქართულ დრამატულ თეატრში დადგმულ ამ სპექტაკლს პიესის ავტორი ანაჩე ჰიქმეთი დაესწრო. მას უფლობლად შეზღვე ქართველი მაყურებელი, როგორც თურქი ხალხის პირველი რამდენიმე და მუხრანის ჯეშმარტ წარმომადგენლებს. საბჭოთა ხალხების მეგობარს, ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების მომდრებელს. მგზნებარე პოეტსა და ნიჭიერ დრამატურგს.

ამ საინტერესო სპექტაკლის ნახვის შემდეგ მაყურებელს ორი გრძობა მიჰყვება თეატრიდან: ერთი — სუსტი და უცხო, მექმნებს რომლის არასწორი ვაგონებით წარმოშობილ:

— ფრხობად ადამიანებო, სიყვარულს უხედებება მოსდევს. მეორე, — მწნე და ახლობელი, — შირინისა და ფერხადის რწმენიდან მომდინარე:

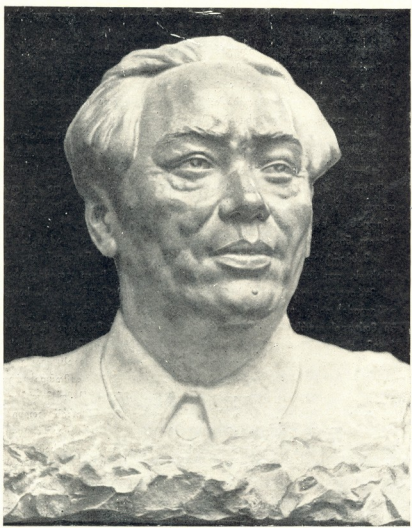
— ვეკრებოთ, ადამიანებო, სიყვარულს ბედნიერება მოჰქვს!..

ჩვენ ვიყნად, რომ ეს სპექტაკლი მხოლოდ გამარჯვების ნიშნულზე სიყვარულს უხედროდა. ჩვენ გინდა, რომ ეს ლევენდა ქართულ ხალხურ სიმარწმუნეს გახსენებდეს:

— რაც მტრობას დაუქცევია, სიყვარულს უშენებია!..



ჩ ი ნ ე თ ი ს სახალხო რესპუბლიკის ხუთი წლისთავი



ვ. შიზანდარია მათ ძე-დუნი (თბაშორი)

ოქტომბერში საბჭოთა ხალხმა ზეიმით აღნიშნა ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის ხუთი წლისთავი. ქართველ ხალხს, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირის ყველა ხალხს, დიდ ჩინელ ხალხთან სიყვარულია და მეგობრობის გრძნობა აკავშირებს.

ამ ნიშნებში ვათავსებთ ჩინელი ხალხის ბელადის მათ ძე-დუნის სკულპტურულ პორტრეტს, რომელიც შესრულებულია ქუთაისელი მოქანდაკის ვ. შიზანდარის მიერ.

მრავალი ჩანახატი და ესკიზი გააკეთა მხატვარმა მ. მღებრიშვილმა ჩინეთში მოგზაურობის დროს. ამ მასალებზე საფუძველზე მან აკვარელით და გუაშით შეასრულა მინიატურების სერია ჩინელი ხალხის ყოფაცხოვრების თემებზე. ერთ-ერთი მათგანი, რომელსაც ჩვენ აქ ვათავსებთ, პირველ სახალხო არჩევნებს გამოსახატავს.



მ. მღებრიშვილი

პირველი სახალხო არჩევნები სოფლად

(აკვარელი)

“ვალვა დანიანის „წერილები“

მიხეივ ჯინჯველაშვილი



ხლანა ჩვენი რესპუბლიკის საზოგადოებრივ ფართო აღნიშნა ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნიკოზა დანიანის დაბადების 80 და ლიტერატურულ-თეატრალური მოღვაწეობის 60 წლისთავი.

მსახიობი და რეჟისორი, დრამატურგი და ბელეტრისტი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე — ასე მრავალფეროვანი სახით წარმოგვიდგება ჩვენი შალვა დადიანი. სამოც წელზე მეტია იგი ნაყოფიერ შემოქმედების და საზოგადოებრივ მუშაობას ეწევა. ამ ეტეპს ათეული წლის მანძილზე მან იმდენი რამ გააკეთა როგორც ლიტერატორმა, ხელოვნების მუშევარმა და საზოგადო მოღვაწემ, რომ ყოველივეს უზარალო აღნუსხევაც კი დღევანთ მოსავს მის სახელს.

განსაკუთრებით დიდი დამსახურება მიუძღვის შალვა დადიანს ქართული სასცენო ხელოვნების წინაშე. იგი დაუღალავად იღვწოდა და დღესაც იღვწის ქართული თეატრის განვითარებისა და აყვავებისათვის. 1893 წლიდან, როცა ქუთაისის დრამატულმა დასმა კ. მესხის რეჟისორობით დადგა ა. დიღმის „მარგარაჟა გოტიე“, სადაც შალვა დადიანმა ეპიზოდური როლი შეასრულა, იწყება შალვა დადიანის უსაზღვრო გატაცება ქართული თეატრით, რომელსაც მან თავისი ჭაბუკობის საუკეთესო წლები შესწირა. მან შექმნა პირველი მოძაიჯე ქართული თეატრი, რომელიც მხატვრულ მომსახურებას უწყევდა საქართველოს შორეულ რაიონებსა და დაბა-სოფლებს. თავით იგი ამ დასის ხელმძღვანელი, რეჟისორი და დრამატურგი იყო.

როგორც ცნობილია, შალვა დადიანის თეატრალური მოღვაწეობა ფართოდ გაიშალა საქართველოში სამბოთა ხელისუფლების დახმარების შემდეგ. წლების მანძილზე იგი განაგებდა საქართველოს სხრ განაყოფის სახალხო კომისარატის თეატრალურ განყოფილებას. ამავე დროს წერდა ბიესებს, რომელთა რიცხვი რამდენიმე ათეულს აღწევს. ეს ბიესები დღესაც ამშვენებენ ჩვენი თეატრების სცენას. პიესა „ნაპერეკობიან“ შორს გასცდა საქართველოს ფარგლებს, დაიდგა მოსკოვისა და ჩვენი ქვეყნის სხვა დიდი ქალაქების თეატრებში, ითარგმნა უცხო ენებზე, მათ შორის, ჩინურ ენაზედაც.

შალვა დადიანის ღვაწლი მშობლიური კულტურის წინაშე მართლ ამით რადი იფარგლება. იგი ქართული მხატვრული პროზის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატია. მისი ბელეტრისტული ნაწარმოებები მე-20 საუკუნის ქართული მხატვრული პროზის მნიშვნელოვანი შენაძნეა. მის მაღლიან კლასს ეკუთვნის მრავალი ნოველა და მინიატურა, მოთხრობა და რომანი, რომლებშიც მწერალმა ჩვენი ისტორიული წარსულისა და თანამედროვე ცხოვრების სურათები დახატა.

მიუხედავად 80 წლის ასაკისა, იგი დღესაც ხშირად და ევერტავდა განაგრძობს ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. კვლავაც ჭაბუკური გატაცებით ემსახურება თავის ქვეყანას. შალვა დადიანის ცხოვრება და შემოქმედება მნიშვნელოვან ამბებში და მოვლენებთან არის დაკავშირებული. ჩვენი მკვლევებისათვის მეტად საინტერესოა შალვა დადიანის წერილები და მოვონებები, სადაც მისი დიდი მოკრძალებით და მხატვრული ოსტატობით ხატავს თავისი მასწავლებლებისა და მეგობრების სახეებს. შეტყობა და გამოცემა ამ კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილებისა, რომლებიც სხვადასხვა დროს ქართულ ყურნალ-გაზეთებში იბეჭდებოდა, აპირებ და სსარგებლო საქმეა. ამიტომ უთუოდ სწორად მოიქცე გამოცემლობა „ხელოვნება“, როცა ეს საქმე ითავა. ამას წინათ გამოიცა შალვა დადიანის „წერილები“ პირ-

ველი წიგნი, ხოლო ახლანან გამოქვეყნდა მეორე წიგნიც, რომელიც შეიცავს 1910-1953 წლებში გამოქვეყნებულ წერილებსა და მოვონებებს. წიგნი შედგება ოთხი განყოფილებისაგან: 1. „კულტურის მოღვაწეები“, 2. „სიტყვები და დახასიათებანი“, 3. „მოხსენებები“, 4. „სათვტრო“.

წიგნის პირველ განყოფილებაში მითაგებულია წერილები და მოხსენებები ალ. გრიბოედოვის, ალ. ოსტროვსკის, დივით გურამიშვილის, ელენოზრა დუზუს, ნიკო დადიანის, ნიკო შოქვაშვილის, ბ აბოიანის, სანდრო შანშიაშვილის და სხვათა შესახებ. ავტორი განსაკუთრებით ფართოდ მიმოიხილავს ლიდი რუსი ღრამატურგების ალ. გრიბოედოვისა და ალ. ოსტროვსკის საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ მოღვაწეობას.

ალ. გრიბოედოვი დახასიათებულია როგორც დიდი დრამატურგი, როგორც თავისი ქვეყნის გულწრფელი პატრიოტი, რუს ხალხის ბედნიერებასათვის შეზარბოლი პოლიტიკური მოღვაწე, განიხილავს რა ალ. ოსტროვსკის დრამატურგიას, ავტორი დაასკენის, რომ ამ დიდი რეალისტის მთელ შემოქმედებაში უტოაირობით ის ორგანულადაა შერწყმული კრიტიკული რეალში და რომანტიზმი, ფიცი კონკურს სახეობიც კი აქა-იქ თავის დასამაზის სულის ნაწი თრთოვდა.

მოკლედ მაგრამ საინტერესოდ მოგვითხრობს ავტორი გამოჩენილი სომეხი მწერლის ხანატურ აბოიანისა და ცნობილი იტალიელი მსახიობის ელენოზრა დუზუს შესახებ. შედარებით გრცლად ასახილავს ცნობილი ქართველი დრამატურგის ნიკო შოქვაშვილის შემოქმედება. ნიკო შოქვაშვილი ავტორის დახატული ჰყავს, როგორც ნიჭიერი დრამატურგი, რომელიც მუდამ დაუცხრომლად იღვწოდა თეატრისათვის და რომელმაც თავისი პიესებით ხელი შეუწყო ქართული ეროვნული თეატრის განვითარებას. წიგნის ამავე განყოფილებაში ე. დადიანი მოთხოვნილ აკონის მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწის და ლიტერატორის — ნიკო დადიანის შინაარსიან ცხოვრებას. აქვე მოკლედ მაგრამ ნათლად დახასიათებულია ქართული სცენის ღვაწლმოსილი მუშაკი ზაქარია გომედაური. წიგნის მეორე განყოფილებაში („სიტყვები და დახასიათებანი“) მოთავსებულია ნარკვევები სსარტად და მკაფიოდ წარმოგვიდგენენ უზმბეჭდის გამოჩენილი პოეტის, მოაზროვნის და მძევნიერის ალიშერ ნავოის, სოციალისტური რეაქციონის ფუნქციონების, სამბოთა ლიტერატურის სიამაყის ჩამოღ გორკის, დიდი რუსი კრიტიკოსის ზესარიონ პეტსინის, სოციალისტური კულტურის თვალსაჩინო მუშაკის ანატოლ ლუნახარსკის, ჩვენი დროის დიდი მფრინავის ვალერი ჯალოვის, ქართული მუსიკის კლასიკოსის ზაქარია ფავლიშვილის, შუანიშნავი კინომსახიობის ნატო განსიძის და სხვების ცხოვრებას და მოღვაწეობას.

ლიტერატურის მკვლევარისა და მკითხველისათვის არა ნაკლებ საინტერესო მასალას შეიცავს შესანდ განყოფილებას, სახელდობრ, აქ მოთავსებული მოხსენებები — 1950 წლის ქართული მხატვრული პროზა“ და „ქალის სახე ქართულ ლიტერატურაში“.

წიგნის უკანასკნელი განყოფილება — „სათვტრო“ მოიცავს 1910-1917 წლებში დაწერილ სტატიებს აქაც შალვა დადიანი მისთვის დამახასიათებელი გონებამახვილობით აცვიურს ძველი, ზეგულეცამდელი თეატრის ცხოვრებას. მის ავსა და კარვს, აშუქებს თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთ ფიორულ საკითხსაც.

შალვა დადიანის „წერილების“ მეორე წიგნიც (რედაქტორი ბ კულტრა), რომელიც დაწერილია გასაკვირად, საბოვანი ქართული ენით, აშკარად მეტყველებს იმაზე, თუ რა მრავალმხრივი და მრავალფეროვანია შალვა დადიანის ცხოვრება და შემოქმედება.





მხატვარი ს. ქობულაძე

ნახ. თ. უებანერიშვილისა

ბრავიკისა და თეატრალური მხატვრობის ოსტატი

შოთა რუსთაველი



თეატრის მხატვარი და გრაფიკოსი სერგო ქობულაძე ჩვენში ცნობილია, როგორც მალაქი კულტურისა და ფაქობი გემონების, ნათელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ხელოვანი და ნახატის ოსტატი.

ქობულაძის შემოქმედებითი გზა აღმავლობის, მხატვრული ოსტატობის ზრდისა და შემოქმედებითი სრულყოფისაკენ მისწრაფების გზაა.

პირველი სერიოზული გამარჯვება, რომელმაც სერგო ქობულაძეს გრაფიკის ოსტატის სახელი მოუხვეჭა მიუღ საბჭოთა კავშირში, იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები.

სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის დაკვეთით ს. ქობულაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ 12 ილუსტრაცია შექმნა. ამ მუშაობას მან თითქმის ორი წელი მოახლოდა. ეს ნაწარმოებები, რომელთაც მხატვრის დიდი ნიჭისა და მაღალი პროფესიული ოსტატობის კვალი აზის, ამჟამად ტრეტიაკოვის სამხატვრო გალერეის ფონდში ინახება.

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებიდან განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას რამდენიმე ფურცელი სტოუებს. მათში აშკარად გამოსჭვივების მხატვრის მიერ პოემის ცალკეული ეპიზოდების პოეტური განცდა, გმირთა სახეების ღრმა-აღმართური, ფსიქოლოგიური დახასიათების სერიოზული ცდა.

აღსანიშნავია კომპოზიციკა, რომელიც წყლის პირას მჯდომ ტარიელს გამოხატავს. მჭვერნარებით აღსავსე, სვედანი გმირის სახე

აქ საკმაოდ ინდივიდუალიზებულია. იგი გამსჭვალულია მხატვრულ-მეტყველო ადამიანური განცდით. მისი ძალისხმევა და გაცაცური ფიგურის თითოეული შტრიხი მოწოდებს ამ ადამიანის კეთილშობილსა და ღრმა-გრძნობას. ვასპაყრია ტარიელის ფიგურისა და გარემოს უსაღო შერწყმა — გორიზონ და ძალისხმევაში მთავარი პერსპექტივაში, კლდის ბუნებრივი საფარძელი, რომელშიაც ასე მანდობით ჩამჯდარა ტარიელი და იქვე მის ფეხებით მოჩხრიალულ წყალს ტარიელის გაცდის სისხეტაკეს შესწავამება. ფორმის ღრმა გრძნობა ს. ქობულაძეს საშუალებას აძლევს გამოხატოს ადამიანის სხეულის უმკირესი ნაკეთის მოძრაობა და ამით ცოცხალი მხატვრის უშუალო შვეგრანება განცხადდევინოს.

შორე სურათზე (ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრა გამოკვეთულში) ტარიელს ისევე ამშვენებს გმირისა და მხეწურთა გაცაცის იერი, ასმათს ქართული ქალის ცხემამოსილი ღიმილი, ავთანდილი კი არ ამართლებს ჩვენს წარმოდგენას მასზე. ავთანდილის სახე არც სხვა ილუსტრაციებშია ინდივიდუალიზებული. თვითონ გმირების — მეგობრების შეხვედრაც ამ სურათზე არ არის სასცენო-ბოთ დამაჯერებელი. აბჯარი მხატვარი ავთანდილის ჩახუტვინი, წინწახრილი ფიგურა სტოუებს უფრო ერთგული მოყმის, ვიდრე ტარიელთან შეყვანზე მიოცნებე. თინათინთან გამოწერებული რაინდის შთაბეჭდილებას. კომპოზიციურად ეს სურათი მტკიცეა შეკრული და ერთი ძლიერთაგანია ამ სურათში.

მეტად ემოციურ, ტრაგიზმით სავსე სცენას გადმოგვიცემს მხატვარი ილუსტრაციაში „ნესტანისა და ტარიელის შეხვედრა ქაჯეთს“. ციხის თაღებისა და ჯალანის ქონჯურების ფონზე, საბრძოლო აბჯარშეხვედრით ტარიელი ხედება ნესტან-დარეჯანს. მის ფიგურაში, უშთაერსად დატანჯულ, ტრაგიკულ სახეზე მხატვარს აღბეჭდილი აქვს მძაფრი სულიერი განცდა. ამდენ ტანჯვასა და ბრძოლაში გამოვილი გაცაცეს გაღმებაც კი არ ძალუბს მიჯნურთან შეხვედრის ურთობში. ასევე ძლიერი გამომეტყველებითა მოცემული ნესტანაც მისი სახე, მთელი მისი ფიგურა, თავისი უსაღო აღნაგობით ერთსა და იმავე დროს კეთილშობილი თაშეკავებასა და ტარიელისადმი უსაზღვრო მისწრაფებას გამოხატავს.

ნახატის, ხაზისა და შუქ-რდილის ამ ცუხვა და მკაცრ, მაგრამ ქართული მხატვრობისთვის აქამდე უჩვეულო სიძლიერით ამეტყველებას ს. ქობულაძის სხვა ილუსტრაციებშიც ვხედავთ და უპირველესად ყოვლისა, დიდი რუსი ხალხის მარად უწყნარ, უდებულეს ეპოსში — თქმულება ივირის ღამქრობაზე“ (1940 წ.) დიდი ეპიკური სიდიერთა სუნთქავს სურათი „შისი დაბნელება“ ამ ილუსტრაციებიდან: სამი ჩამოჭოიოთებული შინადარი დაწალღიანებული სახით გარშემორტყმია მხედართმთავარს, რომელიც ცალ-ხელმართული ეპიკური სიმშვიდით გასცქერის დაბინდულ მწაობს. ფორმის ღრმა ცოდნა არც აქ ღალატობს მხატვარს. შესანიშნავადაა გადმოცემული წინა ბლანზე მოთავსებული სამი მხედრისა და მთავრის სკულპტურული წინა მხედრული ფიგურები, რომლებშიაც ნათლად იგრძნობა რუსი ხალხის სიღრმადობა.

1935 — 1937 წლებში გამოცემულმა „ავადების“ დაკვეთით ს. ქობულაძე ქმნის შექსპირის „მეფე ლირის“, „შაქსპერის“, „როჩარდ მესაზისა“ და „ანტონიოსისა და კლეოპატრას“ ილუსტრაციებს.

სივარულით და ექსპრესიით აქვს შესრულებული მხატვრის სხვადასხვა კომპოზიციური ლირის ტრაგიკული სახე, მითითარ წვერით მოხლო მის პირისახეზე აღბეჭდილია ტიტანური სულიერი მღელვარება.

შემდგომ გრაფიკულ ნაშეუერებში ს. ქობულაძე ცდილობს უკუვადოს ყოველგვარი პირობითობა და მანერულობა. თუ აქამდე მხატვარი ეპიკური და ტრაგიკული გმირების განსახიერებას ერთგვარი კანონზომიერებით ხერხობდა ცდილობდა, ახლა იგი ადამიანთა ხასიათების ფსიქოლოგიურად გახსნის უფრო რეალისტურ გზას დადავა. ამ მხრივ ფორად დახმასიათხვეულია ა. ს. პუშკინის პოემების „პოეზიის“ და „პოლტავას“ მისი ბოლოდროინდელი ილუსტრაციები (1952 წ.).

ს. ქობულაძე ამ დასურათებში გვევლინება როგორც ნაშედილი რეალისტტი შემოქმედი, რომლისთვისაც სინამდვილე ადამიან-



ს. ქობულაძე „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაცია



ს. ქობულაძე „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაცია



ს. ქობულაძე „მეფე ლირის“ ილუსტრაცია



ს. ქობულაძე „მეფე ლირის“ ილუსტრაცია



ხ. ქობულაძე

„თქმულება იგორის ლაშქრობაზე“ ილესტრაცია



ხ. ქობულაძე

სამამულო ომის ეპიზოდის ილუსტრაცია



ნ. კუმბაგიძე

ნურ გრძნობათა ქილილის, საზოგადოებრივი ბრძოლის მიმე და
რთული კომპლექსია, დასახლებული ნაწარმოებები მხატვრის
შემდგომ ზრდის მოწოდებ და წარმოდგენა გარკვეულ ნაბიჯ
წინ. ისინი კარგად გადმოგვიყვან პოემების შინაარსს და უკვე პი-
რობობობის აქცენტილი დამაჯერებლად ასახვენ გმირთა ხასია-
თებს. აქ ვერ შეხვდებით გამოსახული სცენის თეატრალიზმს და
ციცქ აღამინათა ფიგურების გარკვეულ დრამატულიზმს. სადა და
ამევე დრის დიდად შეტყველ ფორმებშია ასახული რეალური სი-
ნაღმდევე მისი ჯალაი (სიკვდილით დასჯის სცენა „პოლტავი-
დან“) ქართული და საერთოდ სამშობოთა გრაფიკის შედეგია. რო-
გორც კომპოზიციურად, ასევე იდეური ჩანაფიქრით და შესრულე-
ბის ოსტატობით ს. ქობულაძის ამის ბადალი არაფერი შეუქმნია.
კომპოზიციამ არ არის არაფერი ზედმეტი, რასაც შეიძლო სუ-
რათის შინაგანი რიტმის დარღვევა. ჩვენს ყურადღებას იპყრობს
მაყურებლისკენ ზურგშექცეული ჯალათის ზეადმართული, ძლიერი
ფიგურა. აწეულ ხელებში მას კოშუების და ისტრას მოკვეთილი თა-
კები უჭირავს. ისინი ჯერ კიდევ არ დაწერილან სისხლისაგან.
ჯალათი ამ მოცემულია როგორც გეტმანისა და ცარიზმის შეე-
ბნელი ძალის გამომხატველი ფიგურა. პირში ქობულაძე ტრია-
ლებს. მარჯვენა ქეში კოთხეში ცხნებუ დახრილი მხედარი შემო-
წუნებული სახით შეტყურებს ჯალათს.

მხატვარს კარგად აქვს გააზრებული პეტრე პირველის პორტრე-
ტი. მეფის სახე და მთელი ფიგურა მოკლებულია პათეტიკურ და
ზეიმურ იერს. წარბებამდე ჩქლდამოხატული პეტრე 1-ლის გა-
მობედვამი აშკარად იგრძნობა სამარდლიანი მრისხანება და იმავე
დრის გულსტიცილიც. ეს ღრმა ადამიანური განცდები მხატვარს
შერბილებული აქვს ლირიკული ნიუანსებით: ამ პორტრეტში საკ-
მარისი სიძლიერით იჩინს თავს მხატვრის მისწრაფება — გადმოგვ-
ციეს შორისმჭერეტილი პოლიტიკოსისა და უტეხი ნებისყოფის მქო-
ნე თეთიშყრობლის ბუნება და ხასიათი.

შედარებით მეტი ლირიკულობით არის გამოხატვი „ბოშების“
ილუსტრაციები. ძალიან მკვეთრად და ღრმად არის გამოხატული
მოქმედი პირობის. მათ შორის ზეფიურას ტემპერამენტი. გაუგება-
რია მშოლდ. რატომ უგალებელყო ს. ქობულაძემ ბოშების ნა-
ციონალური ჩაქმლობა. კოსტუმები ამ ილუსტრაციებში ოდნევე
ენსაჯებინან ბოშების ნამდილ ჩაქმლობას. მავარ ამ ისინი ისე
ოსტატურად აჩიან შეხამებული გმირების ფიგურებს, რომ ეს მცი-
ერ ნაელი თვალს ხიჯად არ ხვდება.

ზემფიურას მშვიდობიანი პორტრეტი ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბ-
ლავია ილუსტრაციების ამ სერიამში. თქვენს წინაშეა ახალგაზრდა
ბოშა ქალი. მის დიდი, მეტყველი თვალები, აზოღული ღამაზი
წარბები და მგრძნობიარე, საესი ტრეჩები აქვს. მხარზე გულ-
მწყრილი გიშერი თმების კულულებში მინდვრის ყვავილები მიმა-
ლულან. ამავე მღორებული კისერი, მკერდი და ღონიერი სხე-
ლის გამომწვევი პოზა — ყრუღაფერი ეს ნათლად მოწმობს ენით
აღსასვლელ, თავისუფლების უზომოდ მწყყარულ, მუნების ამ ღადი
შვილის დაუღვრომოდ ხასიათს. ახალგაზრდა ქალის სახეში მხატ-
ვარი დიდი რეალობით გვიჩვენებს ზეფიურას ჯუტ ნებას, სიამა-
ყეს და ტრაგედიკოსის წინათგრძნობასაც.

ნახატს ამ შესანიშნავ ოსტატს საერთოდ ეჩერებება ეპიკურ
და ტრაგეკულ სახეთა გამოკვეთა, როგორც გრაფიკულ, ისე სას-
ციონ-დეკორაციულ ხელოვნებაში. მხატვარს იზიდავს ძლიერი,
გმირული ხასიათები, რაც თვალსაჩინო გამოხატულებას პოე-
ლოს მის შემოქმედებაში.

ს. ქობულაძის თვალსაჩინო ღვაწლი მოუძღვის ქართული საბ-
ჭოთა გრაფიკისა და თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების გან-
ვითარებაში. ს. ქობულაძის ფიქტი მხატვრული გამოხატვა. ერუ-
დლიცა და გამოცდილება ჩანს მის მიერ შესანიშნავად გაფორ-
მებულ სამეტკალკუმში: „აბესალომ და ეთერი“, „მეფე ლარი“, „ღა-
რუჯან ცხერი“, „რაიმონდა“ (მოსკოვის აკად. დიდ თეატრში).
დიდ წარმატებას მიაღწია მხატვარმა მ. მშვიდილის ოპერის „ამ-
ბაზე ტარბილისა“ და კ. კლამის ნაშტის „სინაღლას“ დეკორა-
ციებისა და კოსტუმების გაფორმებაში.

დახვეწილი გემოვნებისა და ფანტაზიის კვალი აზის კ. კლამის



ს. ქობულაძე დანტე

ბაღელის „სინათლის“ დეკორაციებსა და კოსტუმების ესკიზებს.
აქ აშკარად ჩანს გამოცდილი ოსტატის ხელი. კარგია მემ სურათი —
ფერიათა სამყარო. კოსტუმებში ისევე, როგორც დეკორაციებში,
ჩანს მხატვრის მისწრაფება — შეუთხმნის ჩაქმლობის ეროვ-
ნული ხასიათი მოქმედ პირთა ფერეულლობას.

სექტაკლების „ამბავი ტარილისა“ და „სინათლეს“ გაფორ-
მებისათვის მხატვარს ორჯის მიენება სტალიური პრემიის ლაუ-
რეტის საათობი წოდება.

ს. ქობულაძის, როგორც თეატრის მხატვარს, საკუთარი შემოქ-
მელებითი სახე აქვს. მის დეკორაციებ ნათელი, სახეობრივ-
მეტყველ და მასყურებლისთვის ადვილად მისაწვდომია.

ს. ქობულაძე წარმატებით მუშაობს ფერწერაში: 1949 წელს
მან დაწერა ისტორიული შინაარსის დიდი ტლო „პათუმის მუშათა
1902 წლის პოლიტიკური დემონსტრაცია ამხანავ სტალინის ხელ-
მღვანელობით“.

1940 წელსაა შესრულებული მისი ცნობილი ილუსტრაცია
სკკპ-ის ისტორიისათვის „ზამარის სასახლის აღება“ (შეუქული
ტექნიკა).

სამამულე ომის პერიოდში ს. ქობულაძემ გუაშით შესარულა
კომპოზიციების სერია, რომელიც ამ ომის ეპიზოდებს გამოხატავს.
მათ შორის აღსანიშნავია „უჯანდაბავების მტერი სწევას სოფ-
ლებს“.

ს. ქობულაძე იმ ნიჭურ მხატვართა რიცხვს ეკუთვნის, რომელ-
თა შემოქმედება მომავალში კიდევ უფრო საინტერესო და მაღალ-
ხარისხიანი ნაწარმოებების შექმნის იმეგებს იძლევა გრაფიკას
თუ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში.



უკვანამე მშველიძის მესამე სიმფონია

ანტონ ვულუკიძე



ალფა მშველიძის მესამე სიმფონია „სამგორი“ ისევ, როგორც ამგვე კომპოზიტორის სხვა ნაწარმოებები, უკანასკნელი წლების ქართული მუსიკის ფრიად თავისებური ნიმუშია. იგი აგრძელებს ეპიკური სიმფონიზმის ხაზს — ქართული საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთ მთავარ მიმდინარეობას. სიმფონია „სამგორი“ პროგრამული ნაწარმოებია. სიმფონიური მუსიკის განვითარების პირველი მნიშვნელოვანი ეტაპები საქართველოში დაკავშირებულია პროგრამული სიმფონიზმის კანონთან, რომელმაც უმოკლესი დროის სიმფონიურ კომპოზიციებში შოვა. შ. მშველიძის „სამგორი“ თვალსაჩინო მასშტაბის პირველი პროგრამული სიმფონიაა ქართულ საბჭოთა მუსიკაში.

შალვა მშველიძე (დაიბადა 1904 წელს) ეპიკური და პროგრამული სიმფონიზმის ერთ-ერთი დამამკვიდრებელია ქართულ მუსიკაში. იგი ერთი პირველთაგანია იმ ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორებს შორის, რომელთა შემოქმედებით ქართული საბჭოთა სიმფონიური მუსიკა შორის გასცდა და ჩვენი ერისუბილკის ფარგლებს და მთელი საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების მოწინავე რიგებში ჩადგა.

შ. მშველიძის შემოქმედების მიმოხილვა მის თვითმყოფ ბუნებაშია. ღრმა ეროვნული ფესვები და ხალხური შემოქმედების ფრიად თავისებური ანაკრული მშველიძის მუსიკის განსაკუთრებული ძალის ანიჭებს. მისი ორიგინალური ნაწარმოებები მაღლიან მასალას იძლევიან პრინციპული შემოქმედებითი კამათისთვის. კომპოზიტორის რთული და თავისებური შემოქმედებითი გზა შეიცავს გარკვეულ წინააღმდეგობებსაც, მაგრამ ისინი არ არიან რაიმე შინაგანი მერყეობით წარმოშობილი. შ. მშველიძის შემოქმედება გამოირჩევა დიდი შინაგანი მთლიანობით, მოვლენათა უანსალი ეპიკური ხედვით. მისი სახეები მიწის წვეთით არიან გავედნილი, მათთვის უცნობა აბსტრაქტულობა. მაგრამ ეს სახეები ყოველთვის ვერ არიან სათანადო მკაფიო ფორმებში ჩამოსხმული, ნაწარმოება მთლიან არქიტექტონიკაში რელიეფურად განლაგებულნი. მშველიძის ნაწარმოებებში ხშირია მუსიკალური დრამატურგიის ამორფულობა. რის გამოც ამ საინტერესო შემოქმედის მიმდინარე ტურ ნაწარმოებთა მთლიანი ათვისება მუდამ ადვილი არ არის მშველიძისათვის.

შ. მშველიძე ეპიკური ბუნების შემოქმედია. მუსიკალურმა ელემენტმა გამოხატულება პირველ სხვადასხვა ვარის მის დიდფორმის ქინილებებში (სიმფონიური პოემები, სიმფონიები, ოპერა „ამბავი ტარიელისა“, ორატორია „კავკასიონი“). შ. მშველიძის ნაწარმოებები უმოკლესად ასახავენ ქართველი ხალხის წარსულსა და აწმყოს. ამ თემატიკასთანაა დაკავშირებული კომპოზიტორის შემოქმედების ორი ნაწილი — „ორი ეპოსი“, რომელიც პარალელურად განვითარდა მის მუსიკაში.

წარსულის ეპოსი განსაკუთრებით მკაფიოდ აისახა სიმფონიური პოემებში „ზედადარში“ (1940), რომელიც ქართული საბჭოთა მუსიკის უნიკალური თვალსაჩინო მიღწევას წარმოადგენს, და „ონილინი“ (1950). ვაჟა-ფშაველას უცნაურ ქინილებებში კომპოზიტორმა თავისებური საყრდენი შოვა. ამ მუსიკალურად განსახეულა ხალხურ მეგობრობის, კაცობრივარობის იდეები და ამ

პოემების ტრაგიკულ კონცეფციას მოწინავე საბჭოთა ხელოვანის გააზრება მისცა.

ახალ, საბჭოთა ეპოსის ამსახველ ნაწარმოებთაგან უნდა განიოყოს მეორე სიმფონია (1944), ავტორის მიერ „სინარულისა და გამარჯვების სიმფონია“ წოდებული, ქართული ეპიკურ-ანარული სიმფონიზმის პირველი მნიშვნელოვანი ნიმუში. და დიდი სამსული ომის დღეების ამსახველი მონუმენტური ორატორია „კავკასიონი“ (1949).

წარსულის ტრაგიკული სახეები მშველიძის შემოქმედებაში გამოხატა ფრიად თავისებური, მძიმე და პირველი მუსიკა. მისი ძირითადი ინტონაციური საყრდენები კომპოზიტორმა აღოსავლეთ საქართველოს, ეგრძოდ, მთის მუსიკალური ფოლკლორის ზოგიერთ თავისებურებაში შოვა. მშველიძის შემოქმედების სტილისთვის განსაკუთრებით ორგანული აღმონდა მკაცრი ფშაური ბგერათულობა. ხალხური მუსიკის ეს არქაული, ორიგინალური მარცვლი კომპოზიტორმა დიდად განავითარა და მხატვრულ-მეოციური ზემოქმედების მძლავრი იარაღად ბქვა.

მძაფრი მავისცემითა და ომხიანობით გამოირჩევა მშველიძის შემოქმედების მეორე ნაყოფ, რომელიც ჩვენს სინამდვილეს ასახავს. მასში განვითარება შოვა ხალხური სინამდვილისა და ცუცვრ ცუცვრლანამა ნაკადებმა, განსაკუთრებით კი გუბრის, აფხაზეთის და სხვა ტემპარამენტული ფოლკლორის რიტმონიტონაციურა და პარამნიულმა მარცვლებმა.

ამგვარად განვითარდა შ. მშველიძის მუსიკის თავისებურებათა ორი შტო, რომელიც ღრმა ფესვებითაა დაკავშირებული ქართული ხალხის მუსიკალური საუნჯის სხვადასხვა წყაროსთან.

სიმფონია „სამგორი“ მშველიძის შემოქმედების სიმთავრე ტიპური ნიშანს ატარებს. განსაკუთრებით საველიანსმთა ის, რომ მესამე სიმფონიაში ერთმანეთს უშუალოდ ხედვამ ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული „ორი ეპოსი“; ქართველი ხალხის წარსულსა და აწმყოს მოვითხრობს ეს ნაწარმოები.

სამგორის თემამ-ლეგენდამ სამ გორაკზე, რომელშიაც დაიკრძალენ სამშობლოსათვის თავგანწირული მეომრები, შემოსული მტერთან ბრძოლება საქართველოს ერთ-ერთი ტურფა კუთხის გადაშლვის ისტორიამ, საბჭოთა ხალხის გმირული შრომის მისმა კლავ აყვავება მრავალგვარი გამოძახილი შოვა ქართულ საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. სამგორისადმი მიძღვნილ ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს შორის მშველიძის ეს სიმფონია ყველაზე მნიშვნელოვანი მასშტაბისაა.

მშველიძის სხვა პროგრამული ნაწარმოებთაგან განსხვავებით, მესამე სიმფონია არ არის აკრული ლიტერატურულ, ან რაიმე თანმიმდევრულად გაშლილ სიუჟეტზე, ძელი და ახალი სანავარის დაპირისპირება, ბუნების გარდაქმნა, სოციალისტური შრომის ზეიმი — ეს არის ნაწარმოების დეზაზური. ციკლის ცალკეულ ნაწილებში მოცემული სურათები შორეული წარსულიდან მომავლის წარსიხსნევაში (კერძოდ ნაწილი „უღანა“) მეორე — „უღანაში მოვიდენ ადამიანები“, მესამე — „ოცნება მომავალზე“, მეოთხე — „დღისმარაული სამგორში“). ამ მონუმენტური პანორამის მთელსამაჩილზე ხალხი და ბუნება წარმოადგენენ სრფონიის მთავარ „მოქმედ ბერებს“.



შალვა შავგულიძე

ნახატი შ. ცხადაძისა

პროგრამული გააზრებიდან გამომდინარეობს სიმფონიის თავისებური არქიტექტონიკა. მასში, დრამატული სიმფონიზმის ტრადიციული პრინციპებისაგან განსხვავებით, მოპირისპიერე სახეები (სახელდობრ ძველი და ახალი სამყაროსი) არ არის მოცემული უშუალო კონფლიქტურ განვითარებაში, მათი ურთიერთდამოკიდებულება არ არის მოქცეული ერთიან „გამოვლენ მოქმედებაში“. ამის ნაცვლად, სიმფონიაში დამპირისპიერებელი მთლიანი ნაწილები — სურათები (რაც გამომდინარეობს ეპიკური სიმფონიზმის თვისებებიდან). ტრადიციული სიმფონიური ციკლის მთავარი დინამიკური საყრდენს — სონატური ალტერის ფორმას, რომელიც მცველებრივ გვხვდება სიმფონიის პირველ ნაწილში, ამ ნაწარმოებში დამავარაუბრებლად გადაინაცვლებული მეორე ნაწილში, — კომპოზიტორმა მას იყენებს საბჭოთა ხალხის შრომითი აღმაშენების განადიოზული პროცესის გადმოსაცემად („უდაბნოში მოვიდნენ ადამიანები“) და მთლიანად უპირისპიერებს წარსულის ამსახველ „უდაბნოს“ (პირველ ნაწილს). ამრიგად, სიმფონიის იდეურ-მხატვრული ექსპოზიცია მოცემულია, ჩვეულებისამებრ, არა პირველ, არამედ ნაწარმოების პირველ ორ ნაწილში. მძაფრად მოპირისპიერე ძალების უშუალო შეჯახება კი ხდება მხოლოდ ფინალში, სიმფონიის დასასრულის წინ (!). სიმფონიური დრამატურების ეს პარადოქსული გეგმა არ არის მოკლებული დამაყურებლობას.

სიმფონიის პანორამაში გაიკლვიან ნარკოზოფიანი ეპიზოდები — სურათები: პირქუში სეგდა, შრომის დინამიკა, იდილური ღირაკი, პეიზაჟი, კანრულ-სადღესასწაულო სცენები, ტრიუმფალური აპოთეოზი. ისინი ვამოსახული არიან შრეავლევაროვანი საშუალებებით და იმყოფებიან მშველდიძისათვის დამახასიათებელ მტკიცე შინაგან ზოლიანობაში, რაც გარკვეულად აწონასწორებს (მაგრამ არა ალიონაღ) სიმფონიის არსებობის ნაკლოვანებებს.

სიმფონიის ყოველი არსებითი მნიშვნელობის მონაკვეთი არ არის პლიორი, მისი ცველა სახე და გამოხსახველი საშუალება არ არის ანაბარი ღირებების. — მაგრამ ამაზე შემდეგ.

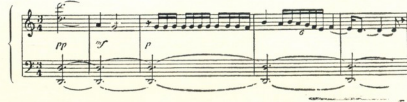
შორეული წარსულის პირქუშ, უძრავ სურათს წარმოსახავს

სიმფონიის პირველი ნაწილი „უდაბნო“ (Largo). მისი მუსიკისთვის დამახასიათებელი სახეა სიმძიმე და ფრესკულობა. „უდაბნო“ თავისუფალი იმპროვიზაციული ავტოლეებისა და მის ღერძს წარმოადგენს ორი სახე: კოლორიტული პარმონის საშუალებით შექმნილია ბუნების სურათი, ხოლო ლარგოში გამავალ მელიოდურ ხაზში იგრძნობა უმთავრესად ადამიანური საწყისი. „უდაბნოს“ მკაცრი ეპიკური მუსიკა თავისი მხატვრულ-ემოციური მნიშვნელობით სცილდება პეიზაჟის ფარგლებს და ქართული ხალხის ძველი ყოფის ერთ-ერთ სუსხიან ეპიზოდს მოგვაცნობს.

მრავალი ტაქტის მინიშნულ გავლენილ, ფლაკორირებულ სიმებიან საკრავთა საორბელი პუნქტზე იმართება აკორდების გადაძახილი, რომელიც მოვლდება ორცეტრის სხვადასხვა რეკსტრასა და ვაგუსს (ჩელესტა, ლითონისა და ხის საკრავები). დისონანსური აკორდისა აძლიერებს შემპარწუნებლობის შთაბეჭდილებას. იქნება შშის მცხუნვარებით გადაშფვარი, მტერთან ბრძოლებში გადაბუგული ბუნების სურათი.



პირქუშ პეიზაჟს თითქოს უერთდება ადამიანის ხმა, კლარნეტისოლო წარმართავს გაბმულ, რჩინტურულ მელოდიას. იგი გააიორჩევე ნიღბიჯითა და ვაკუატურ სველით, და როგორც თავისი განწყობილებით, ისე იმპროვიზაციული აღნაპობით (მელიოდური ორნამენტები, კილოსა და რიტმის ცვლადობა, ოსტინატური ნოტები) უახლოვდება ქართული ვალსური ერთხმანი სიმღერის ისეთ ფორმებს, როგორცაა „ურმული“, „ოროგელა“ და აგრეთვე „ზარი“.



კომპოზიტორმა განავითარა აღმოსავლეთ საქართველოს ვალსური ეპოსის ტიპური სახეები, ეპოსისა, რომელშიც ჩანს თვით ხალხის სახე, და რომელიც მოგვიხრობს ადამიანის მიმე შრომაზე, ბუნების მრისხანე ძალებთან მის უთანასწორო კვილზე და შექმნა ეპიკური განზოგადების კოლორიტული სურათი. ეს ღრმულსებური მელიოდია თავიდანვე მოცემულია დასრულებული, ზრუსული სახით. შინაგანი დაძაბულობა შეაქვს მასში აღმავალი სტეკვენციებით ხანგრძლივ სვლას (ქართული გამომული სუფრული სიმღერისათვის დამახასიათებელს), რომელიც ქმნის მელიოდის ძირითადი დადამავალი მოტივის მოპირისპიერე მოძრაობას.

ეს მელიოდია, ისევე როგორც „უდაბნოს“ კოლორიტულ-სახეებით აკორდისა, ბოლომდე ინარჩუნებს თავის ხასიათს და რიგში არსებით ცვლილებებს არ განიცდის. მელიოდია, მისი შემდგომე-ატარებისას, აღწევს მხოლოდ გამოსახვის სხვადასხვა ინტენსიურობას. მისი შეგავებული სეგდა ღარვის კულმინაციაში იღებს ზარის, გოილის ხასიათს (სიმებიანი და ხის საკრავთა მძღვარი უნიწონები) და აღერს ტრაგიკული ბათისით.



სიმფონიის პირველი ნაწილის იმპროვიზაციული აღნაგობა განსაკუთრებით ცხადია პარაზონის სფეროში. აკორდული ვაგუფები: მთელი რიგი უწიოვრით დაკავშირებული თავისუფლად ტონალური გეგმის მკაცრი ფუნქციონალიზმის გარეშე, რაც იწვევს ხასიათს სტატეორიას. მაგრამ კომპოზიტორი სტატეორი სახეებს აქ განზრახ მიმართავს უდაბნოს უძრავი სურათის შესაქმნელად. ცალკეული დამრგვალებული ფრაგმენტები მარჯვედად შევრებილი საორღანო პუნქტების საშუალებით, რომლებიც ტონიკისაკენ (რე) იწვიან სხვადასხვა განმტოვებით. „შეჭრების“ ფუნქციის ასრულებენ ორნამენტული პარაზონული ჩანაბნები, რომლებიც გამოქანის აძლევენ ურწმუნისებურ მელოდისა და ხელს უწყობენ ლაფგოს ეპიკურ-თხრობითი და პეიზაჟურ-სახეითი საწყისების შეტყობას.

„უდაბნო“ სიმფონიის ყველაზე მთლიანი ნაწილია. მასში ნათლად ჩანს მშველდის შემოქმედების თავისებურებანი. თავის მინუმენდენტობისა და სიმკაცრით იგი ეხმარება ამავე კომპოზიტორის „ზედადურს“.

პირველ გაცეკვებულ „უდაბნოს“ მძაფრად უპირისპირდება მძეფრად ენერგიული მოძაბობით, მკვეთრი რიტმით აღსავსე სიმფონიის მეორე ნაწილი. „უდაბნოში“ მოვიდნენ აღმამანები (Allegro). ეს გარკვეული თვისებები დაყვება მთელ ნაწილს, რომელიც მთლიანად აგებულია ერთი საწყისის განვითარებაზე. საკმაოდ დაკონტრირება ჩამოყალიბებული მისი ექსპოზიცია. მხნე და მოძრავია ადღერის მოვარის თემა (მოცემულია მარტივ სანაწილიან ფორმად), რომელიც სიმფონიის აძლევენ სხვადასხვა რიტმული მახასიათებლები. ნათელი მიქსილიდიური კილო ხაზს უსვამს შემხნილ კონტრასტს.



მარშისებურ რიტმზე შემოღის მეორე თემა, რომელიც უშუალოდ მისდევს პირველს, რაზეც შემაჯავებრებელი ეპიზოდის გარეშე. იგი მელოსითა და ფაქტურით მარტივი, განრული ხასიათისაა.



კომპოზიტორი აქ ქმნის შრომის სიმღერის სახეს. ეს თემა განიცდის მცირეოდენ ვარიაციას, სხვადასხვა პარაზონული შეფერავლებით. მეტრული ცვლადობით, ერთგვარი ლირიკული გახაზვებებით. თავისი ხასიათით, ფაქტურული ზერხებით, იგი განაკარბოს პირველი თემის საწყისს. ადღერის დასასრულს, მეორე თემა დაფარული ცვლადობით, ერთგვარი ლირიკული გახაზვებით (დამშვენებული იერს იღებს. ადღერის სხვა სტადიებიც აღმშვენება, რბინისა) წარმართული არიან ისეთივე დინამიკურ პლანში, როგორც ექსპოზიცია. აღსანიშნავია მხოლოდ საორგანო-სტრუქტურული თანდათანობით გაძლიერება.

სიმფონიის მტკიცეული მხარეები ყველაზე მეტად ამ ნაწილში იჩენენ თავს. კომპოზიტორის გააზრებით, „აღმამანები“ მოვიდნენ

უდაბნოში“ ყველაზე ქმედითი ნაწილი უნდა ყოფილიყო მხნილ ნაწარმოებში. — მას უნდა გადმოეცა საბჭოთა ხალხის გმირული შრომის პათოსი და ღინამიცია. შეიძლება კომპოზიტორის არ შეეცდებოდა იმის გამო, რომ მას ეს ნაწილი მოეცემული აქვს კონტრასტების რიგზე. ატორის განზრახვა იყო მოეცა იგი ერთიანი ღინამიკური სრბოლი და მთლიანად დაეპირისპირებინა „უდაბნოსათვის“. მაგრამ სიმფონიის ადღერა აგებულია მხოლოდ გარკვეულ დამამაზე და მოცემულია ნაწილი სიმფონიის რიტმის, თეატრული მასალის ორგანულ განვითარებას. თვით თემები, რომლებიც მოკლე სუბთემის არიან და იღებენ მხოლოდ ლაკონური დასრულებისაკენ, მუსიკის ღინების პროცესში არასამაოდ ეხასიკეტები. ელი ამორიდზე იმ გრანდიოზული მასშტაბისათვის, რომელიც კომპოზიტორმა დასინაა. აღსანიშნავია, რომ მოვარის თემის ხასიათით, აგრეთვე განვითარების ზოგიერთი ზერხით, სიმფონიის ეს ნაწილი ენაშთსავეა ამავე კომპოზიტორის მეორე სიმფონიის ადღერის (პირველ ნაწილს), რომელიცაც ამავე კომპოზიტორის სახეებით ორგანული იყვნენ ეპიკურ-განრული სიმფონიისათვის. საკმაოდ ექვემდებარება ამ ნაწილის დასაწყისი: გაცეკვებული ლარგოს შემდეგ გრავალითი შემოიჭრება მძაფრი ადღერა, მაგრამ მთაბუქვლილება შექმნილია არა იმდენად მკაფიო სახეების შემოსვლით, რამდენადაც ეფერადობის მოულოდნელ, გარკვეული კონტრასტით. სექსტეტირია ამ ნაწილის დამშვენება (ადღერის შუა. ყველაზე მორზდელი მონაცემი), რომელიც ეთმარტურის მარჯვედად და ფაქტურა თანამდებრულად ვერ ეითარტებინა. თუ კი აქ გვხვებით თემების, კერძოდ, მოვარის თემის რაიმე სახეცვლას (ზოგჯერ საკმაოდ მოზუნდელს), იგი მხოლოდ ვარიანტული ცვლადება და არა განვითარების შედეგი. ამავარი ვარიანტები ისევე, როგორც დამშვენების სხვა შემოხვევითი ეპიზოდები, უშუალოდ ენაცვლებენ ერთმანეთს და ერთგვარ შრეებად ლაღდენ ან ერთობიერებენ. თუ ეს ზერხი ნაწილობრივ ქმნის ღინამიკურ ექვემდებარებას დასაწყისში, შემდგომი მისი გავრცელება საკმაოდ აღ მანძილზე იწვევს ერთგვარუნებას და ფრაგმენტულობას, აღენებს ღინამიკას. აღსანიშნავია, რომ დამშვენების ცალკეული ეპიზოდების ამგვარ შრეებად დაღვების ზერხი მ. შრეეულიძის მარჯვედ აქვს გამოყენებული მეორე სიმფონიის პირველი ნაწილში. სიდაც კონტრასტული ფრაგმენტების ნარდფეროვანი ნაკაბები ქმნიან მთლიან კოლორიტულ სურათს. მესამე სიმფონიის განხილულ ნაწილში კი მთლიანობას ხელს ვერ უწყობს ვერც ამ ფრაგმენტების ერთგვაროვნება, ვერც ის, რომ მთლიანად მშვენება (და მთლიან ნაწილში) თითქმის ერთ ტემში მიღის ერთფეროვნებასა და გაუზარალებს ქმნიან ამ ნაწილში უზომოდ განმყოფებული სექცენები.

არის ძლიერი მომენტებიც. ბრწყინვალეა დამშვენების კლემინაცია, რომელიც კონტრად სახეცვლელი მოვარის თემა მიჰყავთ გალტორნებს მი ზემოდ მაკორის „გმირულ ტონალობაში“. აქ იქმნება ზუნების გარდაქმნული საბჭოთა ადამიანების ტრიუმფალური მასშვლობის სურათის შთაბეჭდილება. ამ ეპიზოდის გარეშე ული პათოსი ღიდა შინაგანი ძალითა გამსჭვალული და არსად არ გადაღის მყვირალა კომპოზიზაში. კლემინაციის ძალა მდგომარეობს მოვარის თემის მარჯვე ტრანსფორმაციაში, ორკესტრული ღინებისა და პარაზონული ეფერადობის დინამიკურ განვითარებაში. მთელი ეს ზოლი შეუქმნულად მტკიცე ლოგიკითა ჩამოყალიბებული. ამ ვხვდებით ტრანსფერო გეგმის არა იმპროვიზაციულობას, (რაც ძალზედ ზნია ნაწარმოებში და ამხრობებს გამყოლი სიმფონიური ხაზის ღინებს), არამედ ვაფიო ფუნქციონალურ განვითარებას. ამ ზერხებით კომპოზიტორი თითქმის მაქსიმალურად დაამაბულ მუსიკას სულ უფრო მზარდ ძალას მატებს. ღიდ ექვემდებარება ქმნის მიმწერი მელოდისი მწვერვალდღან და მუხის მომენტში, მთელი ამ ეპიზოდის ახალი, ნაწილიც კვლემინაციის მომზადება. მარჯვე პარაზონული ცვლებით დამკვიდრებული, უ ნოკიარების საორღანო პუნქტის, საყვარა ტრილობის მქუხარე ურწმუნებ ტრამპონებისა და საყვარების მოზანზარე. ვაფერული გადახაზილება.

მაგრამ განხილული ეპიზოდი არ არის შინაგანად მომზადებული სათანადო საფერებით და შეგარნობა, როგორც შემო-

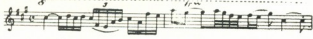
ხევათი ნახტომი. ამ შთაბეჭდილება ხელს უწყობს ისიც, რომ მეტად საგრძობა ხარისხობრივი განსხვავება ამ ეპიზოდსა და მის გარემოცვლად მონაცემებს შორის.

თავის მკმატვრობით ამ ნაწილს გაუბრალოება შეაქვს სიმფონიის დრამატურული კონცეფციაში.

„უღანოს“ თავისებულება უპირისპირდება სიმფონიის მესამე ნაწილს — „ოცნება მომავალზე“ (Andante) თუმცა მათ გააჩნია საერთო საყრდენიც. სიმფონიის ორსავე ნელ ნაწილში მოცემული ბუნების სურათები, რომლებშიც ჩაქსოვილია ღრმა ადამიანური ფიქრები და განცდები, მაგრამ მათი სახეები ძირეულად განსხვავდება ერთეულისაგან. ღარვის მკაცრ, ქუფრ პეიზაჟთან შესიტყველებას პირველში ანდაენტს მესიაე გამსჭვალულია ბუნების სილამაზის კარმონიული შეგრძნებით წარმოშობილი ამაღლებული გრძობითი; იგი გამოირჩევა სახეების მწაფრუნებითა და სიმშვიდით, გამჭვირვალე ფერებით. მათ კონტრასტს აძლიერებს „უღანოს“ მკაცრი კილოების (ძირითადად რე-დორიუსის) მოპირისპიერ ნათელი ლა მაჟორის ელემენტები „ოცნებაში“.

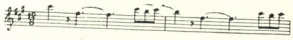
იღვწეალებით გამსჭვალული პირალური შესავალი, სურდინირებულ სიმინებას საყრავთა მიერ წარმართული, რომანტიკული ქერტის ხასიათს აძლევს მუსიკას.

იდილიური ოცნების, კრისტალური სიმწინდის ელფერი დაკრავს ანდაენტს მთავარ მელოდიას (ფლეიტა სოლო, კორალური ფონი).



მომართობს საყმაოდ ვრცელ დაბაზონში გახლიდა ამ მელოდის „მოსაუბრე“ თვისებები. მის თავისუფალ, იმპროვიზაციულ ბუნებაში შეზავებულია მღერადი და რეჩიტატიული საწყისები. მელიზმები და კოლონატურული ელემენტები ამ მხიბლავ მელოდიას სინორითა და ჰაეროვნებით აქობენ. დასანაია, რომ კომპოზიტორი ფართოდ არ ავითარებს ამ მელოდიის მღერად საწყისებს.

ოღანე ნაღვლიანი ტონუსით ერთგვარ კონტრასტს ქმნის „ოცნების“ შუა ეპიზოდი. მასში გაივლის მიმზიდელი მელოდია, რომელიც მწყემსური ენარული სიმღერის სურნელებითაა გაქენითილი. ანდაენტს მთავარი მელოდიის თავისუფალი იმპროვიზაციული აღნაგობისგან განსხვავებით, იგი გამოირჩევა სოფლური ენარული სიმღერისათვის დამახასიათებელი მკაფიო მეტრორიტმით.



ნათელი პოეტურობითაა აღბეჭდილი „ოცნების“ დასასრული, სადაც ფლეიტის მელოდიას წარმტკიც, ფანტასტიკური ფერებით ამკობენ არფები, სურდინირებულ საყვარები.

სოციალისტური შრომის გამარჯვებას უმღერის სიმფონიის მეოთხე ნაწილი „ღღასასწაული სამაგრობა“ (Allegro con brio). მასში ენარული-საცეკვაო, მარშისებური და სახუმარო ეპიზოდების შენარვლება, მახვილი და მრავალფეროვანი რიტმი, კლდორიტული პარაონია და ორკესტრობა ქმნიან სახალხო დღესასწაულის ფიერფერულ სურათს. სიმფონიის ცეკლში, ტრადიციისგან განსხვავებით, არ შედის სკეტო, როგორც დამოუკიდებელი ნაწილი. მაგრამ მასში არის სკეტოვითი ელემენტები, რომლებიც ფინალურ ნაწილში იჩენენ თავს.

სიმფონიის ფინალი დაწერილია რომანსებური ფორმით. თავებრდამხვევი საცეკვაო ტემპი, მელოდის ოსტინატური ფიქრები რომდოს მთავარ პარტიას აძლევენ სადღესასწაულო ატყირების იერ-სახეს. რინდომში შეზავალი ეპიზოდები, რომლებიც მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება.

ნების იერ-სახეს. რინდომში შეზავალი ეპიზოდები, რომლებიც მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება.

ფინალის მიწერილობის მოულოდნელად შემოიჭრება დრამატული დიალოგი. რამდენადაც უცნაურად, მაგრამ ორიგინალურად და საყმაოდ ეფექტურად გამოიყურება ენარული-სადღესასწაულო მუსიკის უშუალო გადაზარდად და მართლში. დიალოგი მიმდინარეობს „უღანოს“ ტრანსფორმირებულ ინტონაციებზე აგებულ რეჩიტატივებასა და შრომის სიღრმის შოტებს შორის (მეორე ნაწილის მეორე თემი). ძველი და ახალი სამაგროს სახეები აქ უშუალოდ ხედებიან ერთმანეთს მათი შეჯახება აუბებს სიმფონიის მოელს კონცეფციას. რეჩიტატივების ზიგზაგური, სტომატიკული სვებით სარგებლობს და ხის საყრავთა უნისონოში) ქულ უფრო მოუხმანარ, ვაწიურულ იერს იღებს. — აქ გამოსახულია ძველი სამაგროს ვაწიურულება. დადებითა და ზემოთ ეღერს ლითონის საყრავებში შრომის სიმღერა.

კოდა თავისი თვალისმომკრელი ბრწყინვალეობით და ძალოვნებით აღმატება სიმფონიის ყველა სახეს, წარმოადგენს მის გრანდიოზულ აპოთეოსს.



მუსიკალური მასალითა და საორკესტრო ხერხებით, იგი ეხმარება მეორე ნაწილის კულმინაციას, მაგრამ აქ უკვე სათანადოდ მომზადებულ დაგვირგვინებისთანავე ვეკვს სამქმე. აქაც ვალტორნის უტრადვე მეორე ნაწილის მოავარი თემის სახეცდულ მელოდიას. ამ ჰიმნური მელოდიის საწყისი ინტერვალა — აღმავალი ქვარტა — კოდაში დამკვიდრდება, როგორც ძირითადი ინტონაციური მარკეტრი და ზოლის დამოუკიდებელი სახით გაბატონდება ორკესტრის ბანებში. (ამ ინტერვალის დამკვიდრების ხერხე-კომპოზიტორის გამოყენებული ქონდა „ზვიადურის“ კოდაში).

კოდაში მარჯვედაა გამოყენებული ლითონის საყრავები. ვანსაკუბრებით აღსანიშნავია მისი მელოდი, როდესაც მკმსინტრებულ დაძაბულ, მქუნარე ფონზე (მძლავრი აკორდია, ოსტინატური ფიქრები მალდ რევისტრებში, „მოსრიალ“ არფები), მელოდის წამყვანი ვალტორნები უშაღლეს ნოტს წვდებიან ბგერებზე გადასრიალებით (გლასანდო). ხოლო მათი მოდებებით, ღრმა ბანებიდან დაიჭრებიან ტრომბონთა მიმცე, შამაგრონებელი ძალის აკორდები ამ მთავარეობიან მაღალი რევისტრებისაკენ საყვარებით კვლავ შემოჭრილი შრომის სიმღერის თემა ავებს ორკესტრის დუფარავ რევისტრებს და ტრიუმფალურად აგვირგვინებს წარმშობს.

მ. შუმელოდის ახალი სიმფონია, როგორც უკვე აღვინშნეთ, ატარებს კომპოზიტორის შემოქმედების მრავალ უნიშნობლივ თვისებას. „უღანოს“ მკაცრი სახეები და „ოცნების“ კრისტალური, ნათელი ლირიკა, — ამასთან ბუნების სრულიად კონტრასტული იერ-სახეები, რომლებიც მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება, მისი მხარეების მიხედვით განსხვავდება.

სტული სურათები, სახალხო დღესასწაულის ტემპერამენტული, განრული სცენები, საზეიმო კოდა — წარმომოხილი არიან ხალხური ეპოსის, საქართველოს წარმატები თვისებებზეების, ჩვენი ყოფის სიღამაზის შეგრძნებით. ერთის მხრივ პირქუში წარსულის სურათი („უღბანო“), ხოლო მეორე მხრივ ახალი ქვეყნის ამსახველი სამი ნაწილი — აი, ის ორი პოლუსი, „ორი ეპოსი“, რომელთა დაპირისპირებაც საფუძვლად უდევს სიმფონია „სამაგრიის“ მუსიკალურ დრამატურგას. თუ „უღბანოში“ განვითარებულია მშველიძის შემოქმედების ის თავისებურებანი, რომელნიც მისივე „ზედადურიდან“ მომდინარეობენ, სიმფონიის დანარჩენი ნაწილების მხატვრული სახეები ძირითადად დეკამპირებული არიან ამავე კომპოზიტორის მეორე სიმფონიისა და ორატორია „კავკასიონთან“. მშველიძის შემოქმედების თავისებურებათა ეს განშტოებანი ორგანულადაა სინთეზირებული შესამე სიმფონიაში.

მაგრამ სიმფონია შეიცავს სადავო მხარეებს, წინააღმდეგობებს. ის, რომ სიმფონიის დრამატურგია ეყარება სურათოვანი განვითარების პრინციპს, რომ მასში მოპირისპირე საწყისები უძულო კონფლიქტს ქმნიან მხოლოდ დასასრულს, იდეურ-მხატვრული განუვადების სახით, — მიუწერება ნაწარმოების თავისებურებას და არა ისუსტეს. მაგრამ სუსტი გამოვიდა სიმფონიის ის პრინციპული მნიშვნელობის მონაკვეთი, რომელსაც ნაწარმოების პროგრამით უნდა გადმოეცა ბუნების, ძველი სამყაროს გარდაქმნის დინამიური პროცესი. მისი ისუსტე საკულისხმია იმის გამოც, რომ სიმფონიის ძირითადად სურათოვან-პანორამულ არქიტექტონიკაში, აღევრო რჩებოდა ერთადერთი ნაწილად, რომელსაც უნდა ეზოდა ნაწარმოების სიმფონიური განვითარების მთავარი ტიპითი. ამავე დროს, სიმფონიის მუსიკა ყველაზე ნაყოფი და მკაფიოა იმპროვიზაციულ ფორმებში.

ამ სიმფონიის, ისევე, როგორც კომპოზიტორის მთელი შემოქმედების, განსაკუთრებული ღირებუბი მის ძლიერ და ძარღვიან მუსიკალურ ენაშია, გამოთქმულა აზრი იმის შესახებ თითქმის მშველიძის მუსიკალურ ენას გადარგებს არქაულობის ელფერი. ამას ჩვენ არ შეგვიძლია დავამახსოვოთ. ხალხური მელოსის ფორმების დინამიზაცია, მდებარე და ორაციონალური პარმონიული აზროვნება, რითაც გამოირჩევა ამ კომპოზიტორის შემოქმედება, საკმაო სიხაზით უარყოფენ ამ უსაფუძვლო ბრალდებას.

ქართული ხალხური მელოსის იმპროვიზაციულ-რეიტატიული ფორმების განვითარებით, შ. მშველიძე აღწევს მძლავრ ეპიკურ გამოსახველობას, ქმნის რა ამით მკაფიო რეალისტურ სახეებს (მათ შორის ისეთ კოლორიტულ სურათს, როგორიცაა ურმული უდაბნო). ხალხური შემოქმედების არსის გიხსნაში, მისი ფორმებით თვით ხალხის სახის გადმოცემაში მშველიძე დაკავშირებულია დიდი რუსი კომპოზიტორის მუსორგსკის ტრადიციებთან. მაგრამ მშველიძე მეტად ჰარბად მიმართავს „მოლაპარაკე მელოდებს“, და ამ რეიტატიული ფორმებით ზღუდავს ისეთ მელოდურ ჩანასახებსაც, რომელთა განვითარება შეიძლება უნდა ფართო მდგრადობით (როგორც, მაგალითად, ფლეტილის მელოდია შესამე ნაწილში). ამაგარი ინტონაციური მასალა, რომელიც თავის დანიშნულებას აღწევს ნაწარმოების ცალკეულ მიონაკვეთებში, არ შეიძლება ვახდეს სიმფონიური დრამატურგის ძირითადი საყრდენი.

სიმფონია „სამაგრიის“ სახოვანი და მძაფრი პარმონია, შთანბედავია როგორც მეცერ და მძლავრ, ასევე ფერადოვან, კოლორიტულ ელერადობაში. შ. მშველიძის მუსიკალური ენა შორისაა ყოველგვარი მომპირულისაგან. ასევე მრავალფეროვანია და ძლიერი სიმფონიის ორკესტრობა. საუცხოლო იყენებს რა საორკესტრული შერის საუკეთესო ტრადიციებს, მშველიძე ამ სფეროში აღწევს ნამდვილ შემოქმედებითა და გაცანებას.

განავითარა რა კლასიკური ეპიკური სიმფონიზმის ტრადიციები, შ. მშველიძემ შექმნა მნიშვნელოვანი მასშტაბის ფრიად ორიგინალური ნაწარმოები.



ა. ო. მიზანდარი

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი

ანა თულაშვილი



ართველ მოღვაწეთა შორის, რომლებმაც ჩვენში მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს პროფესიულ მუსიკალურ განათლებას, ერთ-ერთი პირველი ავტორი უნდა აღიზოს იოსების ძე მიზანდარის. იგი იყო იშვიათი ნიჭით და შრომის უნარით დაჯილდოებული მუსიკოსი, რომელიც თავისი შემსრულებლობითი ისტატობით საყოველთაო აღტაცებას იწვევდა მუსიკალურად განათლებულ საზოგადოებაში. უფრო მეტს, იგი პირველი ქართველი პიანისტიცაა, რომელმაც შექმნა საკუთარი პიანისტური სკოლა. დიდაა მისი ღვაწლი და დამსახურება ახალი ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე. აღიზოს იოსების ძე მიზანდარი დიხაბდა ე. კიროში 1838 წლის 1 სექტემბერს, წარმოშობით იგი ღარიბი მთხელის ოჯახს ეკუთვნოდა. მთელი თავისი ბავშვობა და სიბუბუკე ძალზე მძიმე მატერიალურ პირობებში გაატარა.

ხუთი წლისა იყო პატარა ალიოზი, როდესაც მისი მამის ახლო მეგობარმა, ფრანგმა მუსიკოსმა — ოტელიემ ბავშვში მუსიკის დიდი სიყვარული და მისიადმი მიდრეკილება აღმოაჩინა. პატარა ალიოზი მოკვადობებით უსზენდა ხოლმე ოტელიეს მიერ კავყენსინზე დაარსებულ და შემდეგ თავისი პატარა თითებით ცდილობდა შესიერებოდა ალდგინა ფრანგი მუსიკოსისაგან მოსმენილი მელოდები. ბიჭუნასათვის იმავე მეტად სასიამოვნო არაფერი იყო,

როგორც მამის თანხლებით ოტელიესთან სიარული და საათობით მისი მისმენა.

ოტელიეს ბავშვი ძალიან შეუყვარდა და ურჩია მამამისს, სერიოზულად ყურადღება მიექცია ვაჟის განსაკუთრებული ნიჭისათვის.

სამშობლოში გამგზავრებისას, ოტელიემ ბავშვს თავისი ძველი კლავესინი აჩუქა. ალოიზის სიხარულს საზღვარი არა ჰქონდა, როდესაც მამამ ინსტრუმენტი სახლში მიიღო. მატარა ალოიზი საათობით არ შორდებოდა კლავესინს: ცდილობდა მასზე აღედგინა ოტელიესგან გაკონიღებული მგლოღვიეობა და სიმღერები, რომელთაც ქ. გორის ტურბინი მღეროდნენ.

როდესაც ალოიზს ცხრა წელი შეუსრულდა, მამამისი გადაწყვიტაღო იქნა თბილისში. თვითნაწილი პიანისტი საუკეთესოთაო ვაჟიყვის სიბინა იქნა. იგი გამოსყვდათა მეყენატრეუი ბურჟუაზიის და არისტოკრატულ ოჯახებში გამართულ საღამოებზე.

ნიჭიერი ბავშვის შემდგომ ბედობლაღში დიდი როლი ითამაშე ელენე ერისთავმა, რომელიც იმ დროისათვის ქართველ საზოგადოებაში განათლებულ და უმაღლეს დამკურნადა ითვლებოდა. მან იმასაც მიაღწია, რომ ბავშვმა თავისი იმპროვიზაციონი და სმუნთი გარკვეული სიმღერები თბილისის სახელომხვეჭელი პედაგოგს ლ. ფ. იანიშვილის მოასმენინა. იანიშვილსკიმ ა. მიზანდარი თავის მოწვევად აიყვანა.

1841 წელს კავკასიაში გამოსასხლებული ლ. ფ. იანიშვილსკი დახალხოებით ოცე წლის მანძილზე ფორტბიანის ასწავლად ანიჭრეკავისი ქალთა ინსტიტუტში და მუსიკის გაყვეთილებს აძლევდა კერძო ბინებზე.

შემდგომში შეიღი წელი განსაკუთრებულნი პერიოდთა ალოიზის ცხოვრებაში: ეს იყო წლები ნანდელი, ისტეტმატური მუშაობისა. იანიშვილსკის მეოდილის სისტემატის ცხადყოფს მისი სამყადანო პიროვნება, რომელიც მოიკვდა კრამერის, მოშელის, შოპენის, ლისტის, ტალბერგის და სხვა კომპოზიტორთა ეტრულებს.

იანიშვილსკი მევილონიეც იყო და ხშირად უკრავდა თავის მოსწავლესთან ანსამბლებს. აგრეთვე აცნობდა მას მუსიკის ელენე მენტარულ ღეოფიას.

ამავე პერიოდს ეკუთვნის ალოიზის პირველი ცდები კომპოზიციის დარგში: მასში იღვიებებს მუსიკის შეთხზვის მოთხოვნილება, მაგრამ არასაკმაო თეორიული მომზადება ხელს უშლის მილიანად განახორციელის ჩანაწიერი. მან მრავალი პატარა პიესა დაწერა, რომელიც შემდგე დაიკარგა და ჩვენამდე არ მოღწეულა. მან შექმნა, მაგალითად, ოთხმიზანი საუნდლო ნაწარმი ოუბი (მესა), რომელსაც დიდხანს ასრულებდნენ საქართველოში და რომელსაც მირცხეი ბიუენა სხვის ნაწარმოებად აცხადებდა. მღე მან მოიპოვა ნებართვა დაეკრა ორდანიზე და ედირიცოროს გუნდისათვის.

გიმნაზიის დამთავრებისთანავე, 1855 წელს, ჩვიდმეტე წლის ქაბუკი მიეგზავრება პეტერბურგს და შედის უნივერსიტეტში აღმოსავლური ენების ფაკულტეტზე. გროშეში, რომელთაც მას უკრავინდა კავკასიის კომიტეტი, როგორც სტიენიანს, ძლიერს სტიენიანს არსებობისათვის.

მატრიალურ ხელმოყლეობას არ შეეძლო ამ ემოქმენდა მის ჯანმრთელობაზე. საკუთარი ოთახის უქონლობის გამო, ა. ი. მიზანდარი შეეძღვა მეგობარს, თბილისის სტუდენტს, რომლის ოთახშიც წაიწიებდა პიანინო იდგა. აკადემიური მეცნიერების შემდეგ, მიუღ თავისუფალ დროს იგი მთლიანად ახმარდა თავის საყვარელ საქმეს — ახალი ბიესების შესწავლას, ვარჯიშს, იმპროვიზაციას.

შეისრულა რა ჰუმელის კონცერტი a-moll გაუეზღავმა და მირცხემა ალოიზმა მოულოდნელად გადაწყვიტა მისცლიყო უნივერსიტეტის ორექსტრის დირიგორ კარლ შუბერტთან ოხეოთენ ნება დართოთ მისთვის, — უცნობი მუხურე პიანისტიანთა — მოწარეულია მიეღ უნივერსიტეტის ერთ-ერთ სიმფონიურ კონცერტში. ქ. შუბერტმა წინადადება მისცა შესრულებოდა რამე პიანინოზე, ალოიზმა დაუკრა რამდენიმე პიესა; შუბერტს, მოეწონა მიზანდარის მომღერლობა და გააზრებული დაკრა და დათანხმდა გა-მოეყვანა იგი ერთ-ერთ უახლოეს სიმფონიურ კონცერტში.

მაღე ახალგაზრდა პიანისტი პირველად გამოიღდა ესტრადაზე პეტერბურგის მრავალრიცხოვანი მაყურებლის წინაშე, ხელმძღვანელობით კოროფეტის თანხმწირობით, როგორც იყვენ ა. გ. რუბინ-შტეინი, ლეშეტსკი, ბალაკრევი და სხვ. (ზედმეტე არ იქნება აღნიშნოთ, რომ იმ დროისათვის უნივერსიტეტის ორექსტრი ითვლებოდა მსაკეთესოდ მიუღს პეტერბურგში და სიმფონიური კონცერტები მისი შესრულებით სერიოზული მუსიკის უმათავ მოყვერებს იზიდავდა).

ამ დიღე წარმატების შემდეგ ა. გ. რუბინშტეინმა დებუტანტი მიწიწვა მოწარეულ კონცერტში, რომლის შემოსავალიც უნდა მომწარეობდა პეტერბურგის მომავალი კონსერვატორიის შექმნას, ამ კონცერტზე მიზანდარმა მისწრულა შოპენის „ტრაკოპიაკი“ ორექსტრის თანხლებით. როგორც პირველ, ისე მეორე კონცერტში დირიგორობდა ქ. შუბერტი. მიზანდარს აწყურადაც დიდი წარმატება ხვდა. ა. ა. ბალაკრევის რეცენზიამ, რომელიც ნიჭიერ პიანისტს აქვდა, მიზანდარს სახელი მოუხვეწა. ამის შემდეგ, მამ დიღე ყურადღებით ექვეოდნენ და იწვევენ კონცერტებში მოწარეულობის მისაღებად.

ბოლოს შესრულდა მისი დიდი ხნის ნატარა — მიიღი მუსიკის გაყვეთილები, რამაც საგონობლად გააუმჯობესა მისი ნიჭიერი მღეომარებობა. პეტერბურგის მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ ფართოდ გაულო კარები მას. მიზანდარს წილად ხვდა ბუნდინოვა მოხვედრილიყო რუბინშტეინის ინტიმურ წრეში, ცმინა გენიალური პიანისტისათვის შინაურ პიროვნება. თვით მიზანდარსაც არაბუნებლ ქონია შემთხვევა დაეკრა ამ წრეში და მიეღ ანტონ გრიგოლის ძე რუბინშტეინის ძვირფასი რჩევა-მოითეუბები.

1853 წელს, უნივერსიტეტის დამთავრებისთანავე, ა. ი. მიზანდარი სამშობლოში დაბრუნდა. როგორც კავკასიის კომიტეტის სტეპენიანტი, იგი იძულებული გახდა აეღო არაოთმეტის კავკასიონილები. ა. მიზანდარი მასწავლებლად დანიშნეს ქუთაისის გიმნაზიაში.

ამ პერიოდში მიზანდარის არტისტული მოღვაწეობა თბილისში გამართული რამდენიმე კონცერტით შემოიფარგლა. ორი მათგანი მოეწყო ირაკლი გრუზინის ინიციატციით. ამ უკანასკნელმა მხურეულ მოწარეულობა მიიღო ახალგაზრდა ნიჭიერი პიანისტის ბედობლაღში. ჩატარებული ორი კონცერტის მიეღი შემთხვევით გაეცა ა. ი. მიზანდარს საზოგადოებრივ გამსწავრებლად.

ამგვარად, 1855 წელს პირველი ქართველი პიანისტი მოხვდა პარიზში — ხერციკი, მარმონტლის, ლისტისა და სხვა გამოჩენილ მუსიკოსთა წრეში. ორი წლის მანძილზე მიზანდარი პარიზში ხშირად ხვდებოდა ლისტს, სარკულბოდა მისი დარიცხებით, ტკებოდა მისი დაკვრით, სწავლობდა მისგან. ახალგაზრდა პიანისტისათვის ეს შეხვედრები საოთმეტბიანო ხელომების უმაღლეს სყოლას წარმოადგენდა.

ა. მიზანდარი მიეღ დღეებს რაოდენოთან ატარებდა, მუშაობდა ბეგრზე, ტქენიურ დეტალებზე, რომელთა დაუფლება ხელს უწყობდა მის შემდგომ დამატებას. პარიზში ვატარებულმა პირა წელმა ბოლო მიოღლი მის ფულად სასხარებას და 1857 წლის შემოდგომაზე მიზანდარი სტევენს პარიზს.

შინ მომავალი, იგი რამდენიმე ხნით შეტრდა ვენაში, სადაც გაეცნო ბრამსს, ვენიავსკის. მოწარეულია მიიღო სამ კონცერტში. ვენაში მან უსმანოვებ წარმატებას მიაღწია, რასაც ადასტურებს ადგილობრივ გაზეთებში მოთავსებული ორი რეცენზია. ზაუერი „Wenderer“ 1857 წლის № 89-ში წერდა: „მუსიკალური საზოგადოება — გლიარიას“ მიერ გამართული უკანასკნელი საკონცერტო საღამოს ყველაზე რამყენავალ ნაწილს წარმოადგენდა უდავოდ კარგი დაკრა თბილისელი პიანისტის ალოიზ მიზანდარისა, რომელიც მხატვრული სრულყოფის მიზნით ვეროპაში მოგზაურობდა და ვენაზე გაეღთ ჩვენს მუსიკალურ საზოგადოებას „გლიარიას“ ესტუდია. პირიდანისა და გელერის ორი ბიესის უარსებდა მომღერლობა და გენიალური შესრულებით მამ იშვიათი ოსტატობა გამოამჟღავნა“.

სათეოდ ქმთი იხსენიებს ქართველ პიანისტს ვენის მეორე გაზეთი: „Neuer Wiener Theater Zeitung“ 1857 წლის

№ 14-ში: „იშვიათი მოხდენილობით და გენიალური შესრულებით ზატონმა მიზანდარბა მსმენელები განცხვრებამი მოიყვანა“.

შესაქე კონცერტზე ა. ი. მიზანდარბა დიდი წარმატებით შესარულა ბეთოვენის „კონცერტი“ № 3 საკუთარი კადავციით, რომელიც ატორის სამუწნაროდ არ ჩაწერულია.

ვენაში ა. ი. მიზანდარი დიდხანს არ დარჩენილა. იგი იძულებული გახდა მასე გამომგზავრებულყოფი, გრავანაც იმ თანხიდან, რომელიც მას თან ჰქონდა, მხოლოდ ტროშეში და დარჩა.

პირველ წლებში იგი საკონცერტო მოღვაწეობას განაგრძობდა. თავისი დავერიტი ხილავდა მსმენელს და გამოირჩეოდა იშვიათი გემოვნებით. ბრწყინვალეობითა და ვადმოწყმის აქტუალვლდობით ვანრთელობის გამო, რომელიც ხანგრძლივ მყურნალობას სპეკტორობდა, მიზანდარი იძულებული გახდა მიეტოვებინა საკონცერტო მოღვაწეობა. ამჟვრად, თბილისის ფართო საზოგადოებრობამ დაჰკარგა შესაძლებლობა ესმინა თავისი საყვარელი პიანისტისთვის.

შედგეში მიზანდარი უკრავდა მხოლოდ მეგობრების ინტიმურ წრეში. ყველაზე ხშირად ასრულებდა საყვარელი ატორის — შოპენის ნაწარმოებებს, აგრეთვე საკუთარ იმპროვიზაციებს.

მატოგა რა საკონცერტო მოღვაწეობა, ა. ი. მიზანდარბა დიოწუ პედაგოგობა და მთლიანად ამ საქმეზე გადავიდა.

მანამდე თბილისში მუსიკა ისწავლებოდა მხოლოდ ბინაზე, შედგებულ ოჯახებში, სწავლა ატარებდა სახალისო, თბილისის დილტანტურ ხასიათს. ნიჭიერი პირები, რომელთაც საშუალება გააჩნდა, მუსიკალური განაბლობის სრულსაყოფად მიიღოდნენ მოსკოვს, პეტერბურგს ან საზღვარგარეთ. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ ცალკეული შემთხვევები. ამასთან მათი მუსიკალური კულტურა მათთანვე რჩებოდა, არ გამოჰქონდათ იგი საჯაროდ ესტარებაზე.

ა. ი. მიზანდარბა განიზრახა თბილისში დავერსებინა სპეციოლური მუსიკალური სკოლა, რომელიც მისაწვილობ უნდა ყოფილიყო ფართო მასშტაბისთვის, უნდა აღწერდა თავისი მუსიკოსები და განმდარბო მუსიკალური ცხოვრების განვითარების კერად.

და აი, 1874 წელს თავის მეგობარ, მომღერალ ხარლამში ივანეს ძე სავანელთან ერთად, მიზანდარი აარსებს მუსიკალურ სკოლას.

დასაწყისში მათ შრავალი სინდელის ვადლადაც მიუხედავ. დახანსებულთა ენთრგის, საქმის სიყვარულის მეოხებით სკოლა წვილიან წარმადე იზრდებოდა და 1883 წელს იგი უკვე მუსიკალური სწავლებლობად გადაკეთდა (რომლისვაგანც 1917 წ. წარმოიშვა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია).

ს. სავანელის სიყვდილის შემდეგ, ა. ი. მიზანდარბა იცისრა ან დიდი საქმის მთელი სიმძიმე და პასუხისმგებლობა.

იმავე დროს, რა თქმა უნდა, პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა, ჰყავდა დიდი კლასი მუსიკალურ სასწავლებელში.

ა. ი. მიზანდარბა პედაგოგიური მოღვაწეობის პირველსავე წლებში მიიხვეჭა საყოველთაო აღიარება და ატორიტეტით რიგბინდებინება და ლისტის რჩევითა და მითითებით მიზანდარბა შესანიშნავი სკოლა ვაიარა. მისი ღრმა „ნოყიერი“ ბგერა, შესანიშნავი კანტილბა, დახვეწილი გემოვნებასთან, ტემპერამენტსა და ბრწყინვალე ტექნიკასთან შეზამეულმა, ნებას ვეაძლევს ეწუწოლოთ მის გამომჩენილი ხელოვანი.

ჩვენ, მის მოწაფეებს, არ შეგვეკობა მისი დავერის აუღელვებულ მოსმენა ვაკვირობებზე.

მიზანდარი მოწაფეებისაგან თხოვლობდა გააზრებულ, გამომხატველობის შესრულებას, ნაწარმოების შინაარსში ღრმად ჩაწვლილბას. იგი ამზობდა: „აუცილებელია გქონდეს საშუალება განთხატვისა, სახელდობრ, დაუფლებული იყო მთლიან ტექნიკურ ჩვევებს, ღრმად ბგერას, ზომიერად ენუფლებოდ პედალს“. შესრულების ტექნიკად მას მიაჩნდა ფრანგიზება, ხმის წარმოება, ცოცხალი რიტმი და დახვეწილი პედალიზაცია.

ახალი ნაწარმოებების შესწავლისას მოსწავლისაგან თხოვლობდა ნაწარმოების სტრუქტურის გაგებას და თვითდნეე ვააზრებულ, სწორი ფრანზირებას. შესრულების არც ერთი შტრიხი რჩებოდა მისი ლოგიკური დასაბუთების გარეშე.

ა. მიზანდარბის აზრით, დაგვიღელ მასსალს, ანუ ნოტის ტექსტს არ შეუძლიან მთლიანად გამოხატოს კომპოზიტორის სიღილი ჩანავერი. მხოლოდ „შესრულების ტექნიკის“ სრული ცოდნით შეიძლება მთლიანად გაიხსნას კომპოზიტორის ჩანავერი.

ა. მიზანდარი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოსწავლის საერთო განაბობას, საერთო კულტურას. მოსწავლისთვისაგან იგი მოითხოვდა დაწარმებულდე ყველა სანდენტრესო კონცერტს, ხშირად მისი ვაკვირბოები იწყებოდა შეკითხვით: „აბა, რას მოეწმიწენთ ჩვენ ამ კვირამში?“. ა. მიზანდარი ამზობდა: „თუ ჩვენ ჩვენივე საშუალებით არ შეგვიძლია შევასრულოთ ესა თუ ის ნაწარმოები სრულყოფილად, მაშინ, ყოველ შემთხვევაში, უნდა ვიყოდეთ, თუ როგორ უნდა იყოს იგი შესრულებული“. საშუალო ნიჭის მისი შევიკრები მტრ შობაბედობლბას სტრეპედდენე ესტარდად, ვიდრე სხვა პედაგოგების უფრო ნიჭიერი მოწაფეები.

კონცერტზე გამოსვლის დღეს იგი ნებას არ აძლევდა მოწაფეებს წინასწარ დავერთა და ამზობდა: „რაც არი, არი! მტი არა იქნება რაო“.

მოწაფეებთან მიზანდარი ისე მზურვალად ებ ვატაკციით მეკადინებოდა, რომ საათს არც კი დასებვდა, მეკადინების დროს საუბრობდა მუსიკაზე, ხანდახან უკრავდა კიდევ, ხოლო თუ კარგ ვუნებდა იყო, იმპროვიზაციებსაც ასრულებდა. განსაკუთრებით უკვარდა მოქინე და ბეთოვენი. ნაწარმოების შერჩევისას დიდ ანგარიშს უწევდა მოწაფეთა ინდივიდუალობას და არასოდეს არ აზმობდა მას, როცა მოწაფეს შესასწავლად ახალ ნაწარმოებს აძლევდა, უწინარეს ყოვლისა, ტექსტის ზუსტ შესწავლას ავებებდა და მხოლოდ ამ დავალების შესრულების შემდეგ იწყებდა მასთან მეკადინობას, მოითხოვდა მოწაფისაგან ყოველ დეტალში ჩაწვლილბას, ნაწარმოების ყოველმხრივ შესწავლას. „მთელი მიიღება ნაწილების დაღლივის გზით“ — ამზობდა იგი. ყოველ ნაწარმოებზე მოწაფესთან შეშუაშად მანამდე, ვიდრე სავეგბით არ დაჰყავილიდებოდა მიღწეული შედეგით.

დაშუმეებულ ნაწარმოებს ყოველთვის შორიდან ისმენდა და თუ მას არ დაეკმაყოფილებდა აკორდის ან მიოლი ფრანზის ქვერბობა, მზად იყო ვანერტრო მოწაფესთან მუშაობა მანამდე, ვიდრე სასურველ შედეგს არ მიავლევდა. ნაკლებ ნიჭიერ მოწაფეებთან უაღრესი მოთმინებით მეკადინებოდა და არ მოეწეობდა მანამდე, ვიდრე მისგან არ მიიღებდა ყველგვარს, რაც სპეციროდ მიაჩნდა. მაგრამ იყო იშვიათი შემთხვევებიც, როცა მოთმინება ელყოდა და მოწაფის ავკარა უსუსურობა ხელს აღებინებდა მასთან მეკადინებობაზე.

უკანასკნელ წლებში ა. ი. მიზანდარი ვეღარ ესრულებოდა თავისი მოწაფეების საკონცერტო გამოსვლებს, მაგრამ მოითხოვდა მათგან დეტალურად ანგარიში ჩავბარებინათ მისთვის და ძალიან სწვიინდა, თუ მოწაფე დაუშავებდა თავის მარცხს. მიზანდარი მოწაფეებს ეუნებოდა: „თქვენ, უწინარეს ყოვლისა, კრიტიკულად უნდა მივდეთ სკოლარ შესრულებას, მაშინ იქნება თქვენი კრიტიკა მეტოდრატე მათთან ობიექტური“.

როგორც ადამიანი, ა. ი. მიზანდარი იყო იშვიათი სულერი თვისებისებით აღტურელი. იგი იყო პატკონსენის, თავმდაბლობისც და დავრეტული გულგრილობის განსაზირობა. თავისი მეტოდრატემ, უოჯახოდ, უნათესაოდ ვაკატარა მოელა თბილის ცხოვრება. მან მუსიკასა და თავის აღრდილებს შესწარა თავისი სიყვდილები.

ვარდაიცავდა მძიმე ავადმყოფობით (კუქის კიბო) 1912 წელს, 74 წლის ასაკში, ერთი თვით ადრე მისი მუსიკალური მოღვაწეობის 50 წლისთავის შესრულებამდე.

საჭკობა საქართველომ არ დავიწყებდა ა. ი. მიზანდარბს, რომ ვორც საზოგადო მოღვაწეს, როგორც პირველი ქართული აფორტკტიანო სკოლის ნიჭიერ ფუძემდებელს.



რუსეთის გამოჩენილი ადამიანები საქართველოს მხატვართა შემოქმედებაში



ტ. ჩირინაშვილი

მაქსიმ გორუკი თბილისში 1892 წელს

ზეთი. 1954 წ.



უ. ჯაფარიძე, გ. ჯაშვი, ა. ვუფხვაძე, მ. ხვიციანი

პუშკინის საქართველოში

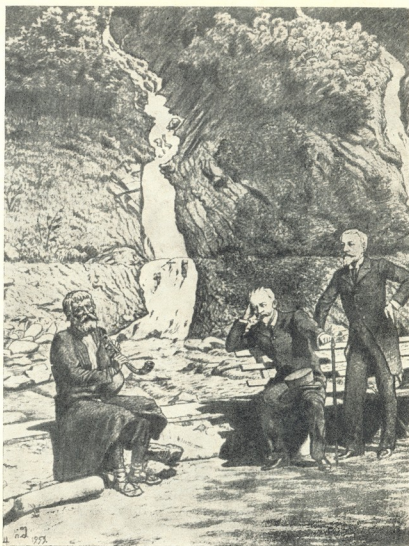
ხეტი. 1953 წ.



ი. შარდუშანი

ლერმონტოვი საქართველოში

(ავტოლითოგრაფია) 1953 წ.



ი. შარდუშანი რბ. ჩაიკოვსკი და ა. მიხანდარი
ბორჯომში მესტიერეს უსმენენ“
(ავტოლითოგრაფია) 1953 წ.



რ. სტურუა

ალექსანდრე გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის ქორწილი

ხეთი. 1954 წ.

გამოჩენილი რუსი პიანისტი

ანასტასია ვირსალაძე



რმოცი წელი შესრულდა გამოჩენილი რუსი პიანისტისა და პედაგოგის ანა ნიკოლოზის ასულ ესიპოვას გარდაცვალებიდან. ა. ნ. ესიპოვას მოღვაწეობა რუსული მუსიკალური კულტურის ისტორიის ერთ-ერთი შესანიშნავი ფურცელია. გენიალური რუსი პიანისტის ანტონ რუბინშტეინის შემდეგ, ა. ნ. ესიპოვა იყო ერთა პირველიადაც, რომელმაც რუსულ პიანისტურ ხელოვნებას ნიუელს მსოფლიოში გაუთქვა სახელი. ასევე დიდად ესიპოვას, როგორც პედაგოგის დამსახურება: მან მრავალი შესანიშნავი პიანისტი აღზარდა. გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორი გლაზუნოვი ამბობდა: „როგორც შოპენმა შექმნა ერთიანი ფორმისა და სხვადასხვა შინაარსის 24 პრელუდია, ასევე ესიპოვამ გამოზარდა ერთიანი სკოლისა და სხვადასხვა ინდივიდუალობის მრავალი მოწაფე“. ამ ერთიანი სკოლის საფუძველი კი იყო ღრმა გრაციოზი და სიმართლე, რაც კლასიკური რუსული მუსიკალური ხელოვნების არსებით თვისებას წარმოადგენდა მუდამ.

ა. ნ. ესიპოვა დაიბადა 1851 წელს, ქ. პეტერბურგში, ღარიბი მოხელის ოჯახში. ბავშვობაშივე გამოამჩვენა იშვიათი მუსიკალური ნიჭი, რის გამოც დაინტერესდა პეტერბურგის ერთ-ერთი მდიდარი მეცენატი, რომელმაც იკისრა ბავშვის მუსიკალური აღზრდის მატერიალური უზრუნველყოფა. პატარა ანა მიიპარეს პეტერბურგის კონსერვატორიაში, სადაც იშვიათივე შიქცია პროფესორის, მათ შორის, კონსერვატორიის დირექტორის ანტონ რუბინშტეინის ყურადღება. ნორჩი მუსიკოსი გასაოცარი სისწრაფით ითვისებდა რთულ საფორტპიანო ნაწარმოებებს, ასე მაგალითად, მან ერთ დღეში შეისწავლა მენდელსონის 14 ვერდიანი პრელუდია და ფუტა, 3 დღეში — მოცარტის სამნაწილიანი საფორტპიანო კონცერტი (ფ. მინორი) და ა. შ. ესიპოვა ბუნებით იშვიათი ნივთია და მესხიერებით იყო დაჯილდოებული. მისი რეპერტუარი შეიცავდა თითქმის მთელს საფორტპიანო ლიტერატურას. რეპერტუარის სიუხვით იმგამად მას შეიძლება მხოლოდ განთქმული ბიულოვი.

ა. ესიპოვამ საკონცერტო მოგზაურობით შემოიპარა თავიქმის მთელი მსოფლიო. მან ევროპასა და ამერიკაში გამართა 700-მდე კონცერტი.

რუსი პიანისტი ქალის საკონცერტო ტურნე სრული ტრიუმფით აღინიშნა. ესიპოვამ სწრაფად მოიპოვა მსოფლიო ხელოვანის სახელი. როგორც რუსული ისე უცხოეთის პრესა დიდებით მოსაყვამ მას, უწოდებდა გენიალურ შემსრულებელს. ეს თავბრუდამხვევი წარმატებები უშთაბრუნებდა აიხსნებოდა იმით, რომ ესიპოვას ღრმად გააზრებული შესრულება გამსჭვალული იყო ცოცხალი ადამიანური გრძნობებით, დიდი არტისტული გუნებით, სიფაქიზით და პოეტურობით, მხატვრული სიმართლისა და ზომიერების გრძნობით.

ცნობილი საპეტიო მუსიკოსოვან, აკადემიკოს ოსოგეი ულანსკი სიხსტით ახსიათებს რუს პიანისტ ქალს: „ესიპოვას შესრულებით პარონიულ მთლიანობაში იყვნენ მოცემული თითქმის ურთიერთმიპირისპირე, შეუთავსებელი თვისებები: მამაკაცური ენერჯია მასში შეზავებული იყო ქალურ გრაციოზთან, წარმატებით, მგზნებელი ტექნიკაში — თავდაქურასა და უდიდეს შინაგან დრამატიზმთან, მამაკაცური ინტელექტი — ქალურ სულიერ სინარჩარესთან. მის დაჯერებაში სითბო არასოდეს არ გადადიოდა სანტიმენტულობაში.“

ესიპოვას სრულყოფილად ჰქონდა განვითარებული საფორტპიანო ტექნიკა. იშვიათი სიმდიდრით, ნარტეროვნებით გამოირჩეოდა მისი ბერვა, თანაბრად წარმატები რბილი მღერადობის, მძივისებურის პასაჟების და მძლიერად ფორტისიმოს და მტკიცე შინაგან ხელოვნებას პატარა, მატარამ მღერით და მტკიცე მონილი ხელები. იგი გასაოცარი სიადვილით იძებდა სხვადასხვა ხასის



ა. ნ. ესიპოვა

ურთულეს პასაჟებს, დიდი სიძლიერის ელერადობას აღწევდა ყოველგვარი ფორსირების გარეშე.

ა. ნ. ესიპოვამ პეტერბურგის კონსერვატორიაში იმუშავა 21 წელი. ეს არ არის დიდი ვადა სკოლის შესაქმნელად. მიუხედავად ამისა, მან აღზარდა მრავალი შესანიშნავი პიანისტი, მათ შორის, ე. ილინი, ა. ბოროცკი, ლ. პიშვი, ლ. კრეცერი, ვ. დროზდოვი, თ. ქალანთაროვა და სხვ. ესიპოვას მოწაფე იყო შესანიშნავი პიანისტი, გამოჩენილი საპეტიო კომპოზიტორი სერგეი პროკოფიევი.

ესიპოვა-პედაგოგის შესანიშნავი თვისება ის იყო, რომ მას მოუწყვეტი არსოდეს არ მიჰყავდა მცირე წინააღმდეგობის გზით, უფითარება იმ მხარეებს, რაც მათ აკლდათ, ყოველ მოწაფეს ანუშავებდა სხვადასხვა სტილის ნაწარმოებებზე. ესიპოვა იყო მტკიცე მომთხოვნი პედაგოგი. ხელოვნებაში არ ცნობდა არავითარი კომპრომისის არავითარი ტიტულუბი უარყოფა არ სტილია. მასხვის, ჩემის თანდასწრებით მან ცივი უარით გაისტუმრა ესხვედის ელჩი, რომელიც ესიპოვას ემუდარებოდა კერძო მოწაფედ აეყვანა მისი ქალიშვილი. თვლისხმობი პედაგოგი მუდამ ოვალუყურს ადგენებდა თავის თითოეული მოწაფის როგორც მუსიკალურ, ისე საქართო ინტერ-ინტელექტუალურ ზრდას. როგორც ადამიანი.

ა. ნ. ესიპოვა იყო უაღრესად თავმდაბალი და გულუკეთილი ზნორად იგი თავის ბიწაზე გამოჩენილი მოწაფეების დასახმარებლად აწუხობდა ფსინა კონცერტებს. ქართლუბიდან მე მხვდა წილად ბედნიერება ვყოფილიყვი ესიპოვას მოწაფე. ჩემი მასწავლებლის ხსონეს ნულამ სათუთად ვინახავდი და ვინახავ, მუდამ ვცდილობდი საქართულულის მუსიკალურ ახალგაზრდობაში დამენერვა მისი შემსაწულებლოზით ოსტატობის საუკეთესო ტრადიციები.





ბედრეკ სმეტანა

ჩხვური მუსიკის კლასიკოსები

გულბათ ტორაძე



იმდინარე წლის მისიში აღინიშნა ორი საგულისხმო თარიღი: 70 წელი ბედრეკის სმეტანას და 50 წელი ანტონინ დგორაკის გარდაცვალებიდან.

ჩები ხალხი სამართლიანად ამყობს თავისი სახელოვანი შვილებით, რომლებმაც მშობლიური მუსიკალური კულტურა მსოფლიო ასაბრეზზე გაიტანეს.

ნათუღ და თეთმყოფი ნიჭით, შემოქმედების მაღალი იდეური ნიშნითა და მხატვრული სრულყოფილობით — სმეტანა და დგორაკი XIX საუკუნის გამოჩენილ მუსიკოსთა რიგში დგანან. ისინი მუსიკის ისტორიაში შევიდნენ, როგორც შესანიშნავი პატრიოტული ნაწარმოებების ავტორები, შემსრულებლები, საზოგადო მოღვაწეები, ნამდვილი სახალხო შემოქმედნი. მათი ცხოვრება და მოღვაწეობა არის ნიმუში ხალხისადმი უანგარო და თავდადებული სამსახურისა.

სმეტანა ჩხვური მუსიკალური კლასიკის ფუძემდებელი და მშენებელია, ხოლო მისი უმცროსი თანამედროვე დგორაკი — სმეტანას რეალისტური შემოქმედებით ტრადიციების განმგრძობი და განამაყობებელი.

ბედრეკის სმეტანა დაიბადა 1824 წ. 2 მარტს ჩხეთის ძველ ქალაქ ლიტომოშოში, იზრდებოდა პატრიოტული სულიკვეთებით გამსჭვალულ ოჯახში. ბავშვობაშივე გამოჩნდა იშვიათი მუსიკალური მონაცემები. 8 წლის სმეტანა ქმნის თავის პირველ ნაწარმოებს, იმდენ წარმატებით გამოდის საჯარო კონცერტებზე, როგორც პიანისტო და ვიოლინისტო.

სმეტანას სიჭაბუკის წლებში ეთხოვება ჩები ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხანას ავსტრიულ მჩაგვრელითა

წინააღმდეგ. ამ მოძრაობამ განსაკუთრებით მკვეთრი გამოხატულება პოვა 1848 წლის რევოლუციაში, რომელსაც სმეტანა ადრევე მით შეხვდა; მან უშუალო მინაწილეობა მიიღო ბრძოლებში და შექმნა რევოლუციური სულიკვეთებით გამსჭვალული მთელი რიგი ნაწარმოებები: „საზეიმო უეცრტორა“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, სიმღერები, მარშები და სხვ.

რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, როცა ჩხეთში 10 წლის მანძილზე სასტიკი რეპრესია იყო გამოხატული, სმეტანა იძულებული გახდა დროებით დაეტოვებინა სამშობლო. 5 წლის განმავლობაში 1855-61 წწ. ცხოვრობდა შვეიცარიაში, ქ. გეტინგენში, სადაც მან ენერგიული მუსიკალური და საზოგადოებრივი მუშაობა გააჩაღა. აქ შექმნა თავისი პირველი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებები: საფორტეპიანო ტრიო — შვილის ხსენებისადმი მიძღვნილი (1855 წ.), საფორტეპიანო პიესების კრებული — „მოკონცები ჩხეთზე“, სამი სიმფონიური ოპერა, რომელთა შორის განსაკუთრებით ცნობილია „რიჩარდ III“.

1861 წ. როცა ავსტრიის რეპრესული მთავრობა იძულებული გახდა შეემსუბუქებინა ეროვნული ჩაგვრის არტაგები, სმეტანა დაბრუნდა სამშობლოში. დაიწყო ახალი პერიოდი მის ცხოვრებაში. სმეტანა გატაცებით ჩაება საერთო ეროვნულ საქმეში. იგი მოქმედებდა, როგორც მზნებარე მებრძოლი ჩხვური ეროვნული ხელისუფლების აღორძინებისათვის, როგორც დაუღალავი ორგანიზატორი, ღირსიკორი, ნამდვილი ხელმძღვანელი, რომლის გარშემო დაიარსნენ ახალგაზრდა მუსიკოსები, მათ შორის ანტონინ დგორაკი. იფურჩქნება სმეტანას შემოქმედებითი ნიჭი. თითქმის ზედღეობითი ოპერებს: გმირულ-ისტორიულს — „ბრანდენბურგელები ჩხეთში“ (1863 წ.) დამატებს — „დალიბორი“ (1868 წ.), ეპიკურ-საზეიმოს — „ლიბუშე“ (1872 წ.), რომელიც დაიწერა ჩხვური ნაციონალური თეატრის გახსნისათვის და ტრადიციულად ეროვნული დღესასწაულების დროს სრულდება. მაგრამ ცენტრალური ადგილი მათ შორის უჭირავს კომიკურ ოპერას „გაყიდულ საცოლეს“ (1866 წ.). ეს არის სმეტანას შემოქმედების ნამდვილი მწვერვალი, მსოფლიო პოპულარობის ნაწარმოები. ამ ოპერისათვის სიუჟეტი სმეტანას ჩხვური სოფლის ცხოვრებიდან აიღო და შექმნა ტუემარტიკი ხალხურებით გამსჭვალული რეალისტური მუსიკა, რომელიც განზოგადებულად გამოხატავს ჩები ხალხის ეროვნულ ხასიათს, მის მუსიკალურ გენიას.

1874 წ. სმეტანას თავს დაატყდა უბედურება: იგი დაყრუდა. ცხოვრების უკანასკნელი 10 წელი კომპოზიტორმა აბსოლუტურ მშვენიერ სიბნელეში გაატარა, მაგრამ გასაოცარი სულიერი მხნეობით კვლავ განაგრძო შემოქმედებითი მუშაობა. ამ პერიოდში მან შექმნა მუსიკის ისტორიაში უმაკალითო ციკლი სიმფონიური პოეზებისა „ჩემი სამშობლო“, რომელიც შედგება 8 სიმფონიური პოემისაგან — 1. „ვიშვარადი“ — ეპიური მოთხრობა ჩხეთის წარსულის შესახებ, 2. „ვლტავა“ — ჩხების საყვარელი მდინარის პოეტური სურათი, 3. „შარკა“ — მუსიკალური ლეგენდა, 4. „ჩხების მინდვრებსა და მიტლივზე“ — მშობლიური ბუნების მთაგონებით ლირიკული ხეობა, 5. „თაბორი“ — წარსულის საბოლოო ეპიზოდების მოგონება და ბოლოს, 6. გმირულ-ეპიური — „ზღაპარი“. ჩემი სამშობლო“ — სმეტანას ცენტრალური სიმფონიური ნაწარმოებია და ამასთან მშობლიური ხალხისადმი მიძღვნილი დაუეწყარი პატრიოტული ძეგლი.

უკანასკნელ წლებში სმეტანა ქმნის აგრეთვე კომიკურ ოპერებს „ორი ქვრივი“ (1874 წ.), „ოცნა“ (1876 წ.), „საიდუმლო“ (1878 წ.). ორ ავტობიოგრაფიულ კვარტეტს „ჩემი ცხოვრებიდან“, „ჩხურ კაცებს“ ფორტეპიანოსათვის და სხვ.

1884 წ. მთავრა ჩხეთშია დიდი ზეიმით აღინიშნა სმეტანას დაბადების 60 წლისთავი, მაგრამ კომპოზიტორმა ვერ შეძლო მასში მონაწილეობის მიღება. ამავე წლის 12 მაისს სმეტანა გარდაიცვალა.



ანტონინ დგორაკი მშრომელი ხალხის წიაღიდანაა გამოსული. დაიბადა 1841 წ. 8 სექტემბერს პრატის მახლობლად, სოფელ ნელაგოზევესში. მამამისი მრავალრიცხოვანი ოჯახის პატრონი



ანტონინ დვორჯაკი

იყო. მომავალ კომპოზიტორს ხშირად უხდებოდა საკუთარ თავზე ზრუნვა. ბიძის დახმარებით მან მიიღო პირველადწიებით საერთო განათლება, შემდეგ კი მუსიკალურიც — კომპოზიტორ ლამინთან.

1857-59 წლებში დვორჯაკი პრადის საორღანო სკოლაში სწავლობდა; დამოკრების შემდეგ ჩავა ჩეხეთის მუსიკალური და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. როგორც ცნობილია, 60-იანი წლები ჩეხი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების მძლავრი ზრდით აღინიშნა. დაარსდა მილი რიგი შემოქმედებითი ორგანიზაციები, მათ შორის, „დროებითი თეატრი“, რომლის ორკესტრშიც დვორჯაკი 11 წლის განმავლობაში უკრავდა. ამ თეატრის სცენაზე დაიდგა ჩეხური საოპერო კლასიკის პირველი ნიმუშები, ხილი 1867 წ. მ. ბალაკრევის ღირსიერობით უდიდესი წარმატებით იქნა წარმოდგენილი გლინკას გენიალური ოპერები „ივან სუსანინი“ და „რუსული და დიდდმია“. ამ ფაქტმა დიდი როლი შეასრულა ორი მომავალ ხალხის კულტურული ურთიერთობის განმტკიცებაში.

ახალგაზრდა დვორჯაკი ბევრს და გატაცებით მუშაობს, წერს სხვადასხვა ვარსისა და ფორმის ნაწარმოებებს, მაგრამ საკუთარი თავისადმი უაღრესად კრიტიკულად განწყობილი არ აქვეყნებს ითქმის არც ერთ მათგანს. დვორჯაკის პირველ დიდ შემოქმედებით გამარჯვებას წარმოადგენდა ცნობილი „ჰიმნი“ (1872 წ.) გულენისა და ორკესტრისათვის, პოეტ ვ. გალეკის პატრიოტული ლექსის მიხედვით დაწერილი. ამ ნაწარმოებმა დვორჯაკს ეროვნული პოპულარობა მოუტანა. წარმატებით გამხდებულნი, იგი ერთი მგორზე ქმნის თავის ოპერებს, რომელთა შორის აღსანიშნავია „მეფე და მენაშვირ“, „ჯიუტები“, „ეშმაკი გლეხი“.

დვორჯაკის შემოქმედების ამ პერიოდის საკუთესი ნაწარმოებია სახელწოდებული „სლავერი ცეკვები“ (1 სერია 1878 წ., II — 1886 წ.), რომლებზეც კომპოზიტორმა გენიალური მხატვრული ძალით გახსნა სლავეური ხალხური საცეკვაო მუსიკის მიღელი სიმღერები.

დვორჯაკის შემოქმედება განვიტარების უმაღლეს მწვერვალს აღწევს 80-იან წლებში. ამ პერიოდში დაწერილი მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა „პუსტიტურა“

(1883 წ.). რომელიც სმეტანას „ლიბუშეს“ შემოქმედებითან ერთად შესრულებულ იქნა ჩეხური ეროვნული თეატრის საზეიმო გახსნის დღეს. „პუსტიტურა“ ისევე როგორც 1885 წ. შექმნილი სიმფონია რე-მინორი პატრიოტული სულისკვეთითაა შთაგონებული.

ამვე ხანებში დვორჯაკი ქმნის ისტორიულ-პატრიოტული შინაარსის ორატორიას „წმ. დიოდმილი“, თავის ერთ-ერთ საუკეთესო ოპერას „იკობინელს“ (1888 წ.). სიმფონიურ უვერტურებს, მათ შორის „ოტელოს“ (1891 წ.).

80-იანი წლებიდან ღრმადება და მტკიცდება დვორჯაკის შემოქმედებითი კავშირი რუსულ მუსიკალურ კულტურასთან. იგი ყურადღებით სწავლობს რუსულ ხალხურ სიმღერებს, წერს ოპერას („დამიბირი“) რუსულ სიუჟეტზე. ამ წლებში დვორჯაკი დაუახლოვდა რუსულ მუსიკის ისეთ გამოჩენილ მოღვაწეებს, როგორცაა ბალაკრევი, ა. რუბინშტეინი და განსაკუთრებით კი ჩაიკოვსკი. 1890 წ. ჩაიკოვსკის თაოსნობით მოსკოვსა და პეტერბურგში გაიმართა კონცერტები დვორჯაკის ნაწარმოებებიდან. მოწინავე იუსულმა საზოგადოებამ გულთბილად მიაღი მთხმე მუსიკალური კულტურის სახელგადაი წარმომადგენელი.

სმეტანას სიკვდილის შემდეგ დვორჯაკი ჩეხური ეროვნული მუსიკალური კულტურის აკადემიი მკაოიშავა. 1891 წლიდან იგი პრადის კონსერვატორიის პროფესორი, სემდეგ კი დირექტორია მის გარშემო იკრებილია ნაწიეური ახალგაზრდა მუსიკოსები, მათ შორის, მომავლდნი ცნობილი კომპოზიტორები იოზეფ სუკი, ოსკარ ნედალი, ვიტუსლავ ნოვიკი და სხვები.

1892 წ. დვორჯაკი, ზიუ-იორჯის „ნაციონალური კონსერვატორის“ მიწვევით, ამერიკაში გაემგზავრა. იქ მან სამი წელი დააკო ხელმძღვანელობდა კონსერვატორიას, ტრიუმფალური წარმატებით საოთქდა კონცერტებს, და...აა ოპასთან, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, უიარლო ჩეხ მუსიკოსად. „ხელოვანი აქვს სამთაოლო, რომელიც მას უდა სწავლეს, რომელიც უდა მთრვალედ უვერადეს“ — წერდა კომპოზიტორი. ამერიკაში ყოფნისას დვორჯაკი ყურადღებით სწავლობდა იბდურ და ზაგურ ბალაოო სიმღერებს, რომელთა იხტოპაციები მან გამოიყვანა სიმებიან კვარტეტში (ფა-მაჟორი), გასაკუთრებით კი სიმფონიაში — „ახალი ექვნიდან“ (1893 წ.) ეს ნაწარმოები რომანტიკულ-გარბული სიმფონიზმის შედეგია და გვიხილავს იმეილია პოეტუოპოთა და ცოცხელმყოფელები, ხათილი მხოლოდებითა და საორკესტრო ტემპირების ფერადლებით. 1895 წ. კომპოზიტორმა დაამტკიცა სემფონიური კოცეკტი (სი-მინორი), რომელიც მიეკუთვნება მსოფლიო მუსიკაში და ისტრანსკრეპტირების დაწერილი საუკეთესო ყოილებითა რიცხვს. უკანასკულ წლებში დვორჯაკი კვლავ დაბრუნდა საიპერიო გათსი და შეყვანა ხალხურობით გამსჭვალული ოპერები: „ემ-მაკი და კარა“ (1899 წ.) და ლიოიკული ზაპაი — „ალი“ (1903 წ.), — მისი საუკეთესო საოპერო იაყარმოები და სმეტანას „გაივადლი საყოლის“ შემდეგ ყველაზე პოპულარული ჩეხური ოპერა.

დვორჯაკის უკანასკლად ნაწარმოებია ოპერა „არმიდა“, რომელიც მან 1901 წ. დაამოაოტა.

1904 წ. 1 მაისს სახელოვანი კომპოზიტორი გარდაიცვალა. მადლიერმა ჩეხმა ხალხმა დიდი ზეიბით დაკრძალა იგი ვიენერადის სასაფლაოზე, სმეტანას ვეგრდით.

სმეტანასა და დვორჯაკის შემოქმედება ძვირფასი განძია არა მარტო ჩეხური, არამედ მსოფლიო მუსიკალური კულტურის საუნევე.

სახელოვანი ჩეხი კომპოზიტორების ღრმა და რეალისტური, მაღალმხატვრული, ეროვნული იერით აღბეჭდილი ნაწარმოებები დიდი სიყვარულით სარგებლობენ საბჭოთა მსმენელებში. მრავალი საბჭოთა საოპერო სცენაზე იდგმება სმეტანას უტკნობი „გაივადლი საყოლ“, დვორჯაკის „ალი“. კონცერტებზე და რადიოში ნაწარმოებები. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ჩეხური დვორჯაკის მხეუე სიმფონია, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საბჭოთა კავშირის, კერძოდ, საქართველოს სიმფონიური ორკესტრების რეპერტუარში.

კინოში მოღვაწეობა ი. ნ. პერესტიანმა დაიწყო 1915 წელს. როცა იგი სამუშაოდ მიიწვიეს ა. ა. ხანგოცოვის ცნობილ კინოსა-
ექციო საზოგადოებაში.

მომხილავი გარეგნობის და შესანიშნავი აქტიორული ოსტა-
ტობის მქონებით ი. ნ. პერესტიანი მალე საყოველთაოდ ცნობილი
კინოსმსახიობი გახდა და რუსი გამოჩენილი კინორეჟისტრების
ივ. მოყუხინის, ვერა ხოლოდნაის, ვ. ა. პოლონსკის, ვ. ა. კარა-
ლის გვერდით, თავისი, როგორც მსახიობის, ფრიადა საპატიო
ადგილი დაიკავებდა.

ი. ნ. პერესტიანის შემოქმედებით წარმატებებისათვის, დღე-
მინდვნილობა ჰქონდა იმ მტკიცე თანამშრომლობასა და შემოქმედ-
ებით კონტაქტს, რომელიც ერთი სიტყვით, პერესტიანსა და მეორე
მხრივ, თვალსაჩინო რეჟისორ ე. ბაუერსა და კარგად ცნობილ კი-
ნოოპერატორ ბ. ზაველევს შორის დამყარდა.

ხანგოცოვის ატელიჟში ივ. პერესტიანმა ოცდახუთზე მეტი რო-
ლი განასახიერა, მათ შორის, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ
შესრულებული როლები რეჟისორ ე. ბაუერის და ოპერატორ ზა-
ველევის მიერ გადაღებულ ფილმებში: მეროვი ფილმში „მარადიუ-
ლი მხოლოდ დაკარგული“ (1916 წ.); კარო დე-ვილენო სურათ-
ში „ძველი მოჭიდვის გრიფი“; კომერსანტი ვურჯი ფილმში
„ცხოვრება ცხოვრებისათვის“; ბარონ კერნე სურათში „ცხოვრე-
ბა ჰადრაკი“; ფილიპ სურათში „სიყვარულის გრიგალ“ და ძვე-
ლი რევოლუციონერი ამავე სახელწოდების ფილმში.

კინოსურათები, რომლებშიც ი. ნ. პერესტიანი იმ ხანებში მონა-
წილობდა, დიდად განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან განრბორივად,
მათ შორის იყო დრამა, კომედია, სალონური მელოდრამაც, საყო-
ფაცხოვრებო ხასიათისა და რევოლუციურ თემატიკაზე შექმნილი
სურათებიც. მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ერთი მეორისაგან ის
როლებიც, რომლებსაც ი. ნ. პერესტიანი ასრულებდა. პარონის
და მეტყვეის, ძველი მოჭიდვის და მიხერხებული კომერსანტის
როლები, სოციალური თვალსაზრისით ხასიათის მიხედვით ერთმანე-
თის დიაქონტალურად საწინააღმდეგო როლებია; მიუხედავად ამისა
ყოველი მათგანი მსახიობს ჰკეთებული ჰქონდა ცხოვრების ჭეშმარი-
ტი ცოდნით, ხასიათის ღრმა გაგებითა და შემოქმედებით გულ-
წრფელობით.

ივ. პერესტიანის მხატვრული ბუნება სწრაფად შეთვისა კინე-
მატორაჟის, როგორც შესატყვის ხელოვნებას. თეატრის ძველმა
მუშაებმა თითქოს ახლა იპოვა თავისი ნამდვილი გზა, შემოქმედები-
თი ჩანაფიქრის სრულყოფის ნამდვილი ასპარეზი. იგი მუშაობს
მთელი ინტენსიურობით; მუშაობს, როგორც მსახიობი, სცენარისტ-
კინორეჟისორი და ყველა სფეროში თვალსაჩინო წარმატებებს
აღწევს.

ივ. პერესტიანის სცენარების მიხედვით და მისივე რეჟისორო-
ბით დაიდაც ფსიქოლოგიური დრამა „ძველი მოჭიდვის გრიფი“,
კინოსურათი მოვარაკეთა ცხოვრებიდან. „თხეზი... ბეკეპები... თხე-
ზი“, რომლებმაც დიდი პოპულარობა მოუპოვეს მას, როგორც აე-
ტრის, რეჟისორს და მსახიობს.

რევოლუციის პირველ დღეებშივე, რუსეთის სხვა მოწინავე კი-
ნომუშაკების მსგავსად ივ. პერესტიანი თავის შემოქმედებას სა-
ფუძვლად უდებს რევოლუციურ თემატიკას. პირველი ასეთი სუ-
რათი იყო „რევოლუციონერი“ (სცენარი ი. ნ. პერესტიანის, რეჟი-
სორი ე. ბაუერი, 1917 წ.), რომელიც გამოირჩეოდა ჩინებული რე-
ჟისორული ოსტატობითა და აქტიორული შესრულებით. ამ ფილმში,
როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ივ. პერესტიანი მსოფლიო რევო-
ლუციონერის როლს ასრულებდა.

ოქტომბრის რევოლუციის პოპოლარ დღეებში, ივ. პერესტიანი
მედიანად რეჟისორულ მუშაობაზე გადავიდა და დიდი შემოქმე-
დებით გატაცებნი მძიმე ხელი ეგრეთ წოდებულ მცირემეტრაჟიანი
„აეიტკის“ გამოშვებას, რომლის ძირითადი მიზანი იყო რევო-
ლუციის მსახიობი, — ბრძოლა მასების მოზიდვისათვის დიდი
ოქტომბრის მანოვარება დასაყვავად ასეთი გამოჩნულობის ფილ-
მები იყო „მეფიცილინი“, „საქატორლო ციხის 37 ნომერი“,
„დეკაბრისტის და“, „მამა და შვილი“, „ბრძოლის დღეები“ და სხვ.
ივ. პერესტიანის შემოქმედების სწრაფი აღმავლობა დაიწყო
1921 წლიდან, როცა იგი საბჭოთა საქართველოში ჩამოვიდა და



ი. ნ. პერესტიანი

მხცოვანი საბჭოთა კინორეჟისორი

კარლო გოგოძე



ისაც ეს შემოხვევა ჰქონია და თბილისის კინოსტუ-
დიაში შეუვლია, თანამშრომელთა შორის შეინიშნა-
და მაღალ-მაღალ, ბრტყე შეხედულებებს, თოვლივით
თეთრთმებთან, რუსული იერის მოხუცს, რომელმაც
ღარბასტორი მიმოზგერიო და ოდნავ მართილადი ხავერდოვანი
ხნით, არ შეიძლება, უმაღლე მხნაველის ყურადღება არ მიეციოს.

საბჭოთა კინომუშაეთა შორის მისი ასაკის მოხვტი აშფაქდა
იწივითა. სრულიად სამართლიანად უწოდებენ მას კინემატორა-
ფიის ცოცხალ მატარებელს. მის მხრებს 85 წლის სიმძიმე აწევს, მაგ-
რამ იგი მაინც ალასავსა ახალგაზრდული ენერჯითა და მხნეობით;
ეს მოხვტი ივანე ნიკოლოზის ძე პერესტიანია.

საბჭოთა კინომუშაებისათვის ძვირფასია ეს სახელი. იგი ახ-
ლობელი და საყვარელია საბჭოთა ქვეყნის მრავალმილიონიანი მა-
ყურებლისათვის, რომელიც არა ერთხელ დამტკბარა მისი ნიჭის,
მისი მრავალფეროვანი შემოქმედების შესანიშნავი ნაყოფით.

ივ. პერესტიანი ხელოვნების სარბილზე გასული საუცუნის 90-
იან წლებში გამოვიდა ვიდრე კინომოღვაწეობას დაიწყოება,
ცნობილი იყო, როგორც მსახიობი ივანე ნევედომოვის ფაქედონიში.
ივ. პერესტიანი რუსული კინოხელოვნების პიონერია (ა. პრატა-
ხასივის, დ. კულევრის, ი. კარინის, ზ. ბრანცვეკიის, ო. პრეობ-
რაევსკაის, ბ. ზაველევის) იმ სახელოვან პლეადას ეკუთვნის, რომ-
ელმან რუსულ ფილმს მსოფლიო სახელი მოუხვევა, ხოლო ოქ-
ტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ, გააძეულად
ჩადა საბჭოთა კინემატორაფიის მშენებელთა რიგებში.

დადგა პირველი ქართული რევოლუციური ფილი — „არსენა ჯორჯაძე“ (სყენარი შალვა დადიანის, ოპერატორ ალ. დიდშელი).

ი. 5. პერსტიანისათვის საქართველო მაშინ უცხო მხარე როდი იყო: სიპაქავის ან არა თბილელ ყუფილა აქ, როგორც მოგზაური, ხოლო შემდეგ — როგორც მსახიობი და რეჟისორი.
ერთ თავის წერილში იგი წერს: „წინააღა და სამხიომ თავის თავზე წერია, ღანა ხარ? მოხებტ, რომელმაც შორეულ წარსულში შეკაცა არა ღანა საქართველო; რომელმაც დათმო იგი მეორე სილაპისათვის, ეს უკანასკნელი გადასინა ზედის სტეტიანი იყო. ზაპოშინად ვერ კიდევ უკმაყოფირო შორეულ ქვეყნისაკენ ენტიალიზმი მარადი შინაა და ღანის მხარეებში, მავრად სულს იღუპა კუნძულში მაინც ცოცხლობდა მარად ახალგაზრდა კოლხეთის სახე“.

კობა ქვემოთ პერსტიანი დასძინს: — „დგურუნდი საქართველოში, რომელიც დახვდა ისეთი მონიხველი და უკანონო სტრუქტურით; მავრამ ცხოვრებითი გამოხრმდილია ახლა უკვე გარეგნული სილაპის მიღმა ვიხილ შენაინ სულიერი სილაპის მივლი სამყარო, ღრმა სიყვარულით ფფრცავე მის ლიტერატურას, ეუყვირდები მის ცხოვრებას, უფრო და უფრო ეუხალოდები მას. ეს არის სიყვარული მით უფრო ნაზი, რომ ის, წარმოშობილი პირველი პარაფსური სიყვარულის ფფრცადან, უკანასკნელი სიყვარულია“.

ამით აიხსნება, რომ ი. 5. პერსტიანი საბჭოთა საქართველოში დარჩა და თავისი მოღვაწეობის უმნიშვნელაფანესი წლები აქ გაატარა. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ჩამოსვლისთანავე კარგად თელ ლიტერატურას და ეკუთვნება დაკავშირება ლიტერატურის და ხელოვნების ქართველ მეცნიერებს ერთად ახალი ცხოვრებისათვის მენრძილი კინოფილმების შექმნას შეუდგა. მის მიერ მეორე ქართული ფილმის — დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ (სყენარი ივ. პერსტიანისა, ოპერატორი ნ. ზაფალია) დადგმის შემდეგ, ოპერატორ ალ. დიდშელთან თანამშრომლობით, იგი დაგმა: 1923 წელს „წითელი ემპაყუნეს“ (სყენარი ბ. პოლიანინს); 1924 წელს გიორგი წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით „სამ სიციხულეს“ (სყენარი ივ. პერსტიანის); შემდეგ ევენ ნინოშვილის ნოთხრობის მიხედვით „ტარიელ მკლავაჟის მკველელობის საქმეს“ (სყენარი შალვა დადიანის); 1925 წ. „გაფლანკის“ (სყენარი ივ. პერსტიანის).

ამ ფილმებისად „სურამის ციხე“, „სამი სიციხულე“ და „ტარიელ მკლავაჟის მკველელობის საქმე“ ქართული კლასიკური მხატვრული ლიტერატურის ეკრანზაციას წარმოადგინდა.

მიუხედავად იმ სიძინდეებისა, რომლებიც წინ ეღობებოდა კლასიკური მხატვრული ლიტერატურის ეკრანზაციას, პერსტიანმა შეძლო ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ასახულ ეპოქა სრული თამაჯერლობითი იტენეზინა, კინემატოგრაფიული ხერხების ოსტატური გამოყენებით უფრო გაღრმავებინა მათი იდეები და ამირავად იღურე-მხატვრული თვალსაზრისით ძლიერი კინონაწარმოებები შექმნა.

ეკრძოდ „სამი სიციხულე“ საბჭოთა კინემატოგრაფიის მხატვრული ფილმების იქონის ფონში, როგორც უხმო კინოს ერთ-ერთი საუკეთესო მიღწევა.

ივ. პერსტიანის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს დიდად გახმაურებული, ორსერიანი სათავგადასავლო ფილმი „წითელი ემპაყუნე“.

„წითელი ემპაყუნე“ — დიწყო თანადეროვალ თემატიკაზე შექმნილი ფილმების გამოშვება საბჭოთა კინემატოგრაფიაში. ეს იყო ფილმი საბჭოთა ხალხის ამჟამად ვანდლად დღევანდ, ოქტომბრის დღით სოციალისტური რევოლუციის დღით მონაპორის და-სა(ყავად მებრძოლ, თავდადებულ ადამიანებზე.

აქუსამ დიდი შეფასება მისცა მას, ხოლო მოჰმა საზოგადოებრიობის სახელით ამ ისტორიული ფილმის გამოშვებე კოლექტივს საზეიმო ვიზაჟებში გადაეცა წირილად ღრმმა წარწერით: „საქართველოს სსრ განათლების კომისიარატთან არსებული „სასქინმრწევის“ მუშაგებს პირველი საუკეთესო საბჭოთა ფილმის „წითელი ემპაყუნის“ შემქმნელად ფეხარა „კომუნისტური აფენარის“ მრავალი ათასი მუშისავან უმეხრატარ პროლეტარული მადლობა! გაუმზარჯოს სოციალიზმის დიდად თანამჯზაგარს — კინოხელოვნებას!“

„წითელმა ემპაყუნებმა“ ბრწყინვალე სახელი მოიპოვა საბჭოთა კინოხელოვნებას, უდიდესი პერსპექტივა შეუქმნა მის სწრაფ განვითარებას, და ბოლოს, დამდგმელი-რეჟისორი ივ. პერსტიანი აღიარებულ იქნა საბჭოთა კინოხელოვნების მორწინვე ოსტატად.
ზემოთ აღნიშნული ფილმების იღურე-მხატვრული ღრსებების და საზოგადოებრივი წარმატების საუფუქვლს წარმოადგენდა მსახიობთა უმეტესი ნაწილის შესანიშნავი თამაში როგორც მომავარ, ისე ეპოხლური წერილებში.

ველიხად ჩერქეზიშვილს (არსენა ჯორჯაძის ფილმის დედა), შალვა დადიანს (წერეთელი და მღვლელი — „სურამის ციხეში“), ალექსანდრე იმედაშვილს (მეშა რველუციონერი „არსენა ჯორჯაძის ვილში“), შაქირ ბერიშვილს და მიხ. გულვანის (მერა და ბაგვა „სამ სიციხულეში“), აღისა ქიქოძის (არსენა ჯორჯაძის ფილმის მუეგარებულ), თამარ ბოლქვაძეს (ვალიდა „სამ სიციხულეში“), ტატარია მაქსიმოვას (ზურაბის დედა „სურამის ციხეში“), სოფია კოხუხუ, პეტრე სიციხოსკის (ღრმასა და შინა „წითელი ემპაყუნეში“) და სხვებს ღრმად გააზრებული, მეტად მინიმდველი კოლორითული სახეები აქვთ შექმნილი, რამაც თვალსაჩინო წვლილი აქვს შეტანილი თვითონ ფილმის დამდგმელ-რეჟისორის ივ. პერსტიანის.

განსაკუთრებით დიდი სახელი მოიპოვა იმ დროს სრულიად ახალგაზრდა კინოსმსახიობმა ნატო ვანჩაძემ ესმას როლის შესრულებით „სამი სიციხულეში“. როგორც თვით ნატო ვანჩაძე მოგვითხებებო აღნიშნავს, მის შემოქმედებითი გამარჯვებაში გადაწყვეტილ როლს, თიამაში ი. 5. პერსტიანის მრავალი წლის შემოქმედებითი პრაქტიკამ და ახალგაზრდა მსახიობებთან მეშობის მისმა შესანიშნავმა გამოცდილებამ.

ი. 5. პერსტიანის შემდგომი ფილმები — „გაფლანკა“, „საყურ-საყვლე“, „იღანდლი“ თუცა თემატურე აქტულობას არ იტენენ მოკლედული, მხატვრული თვალსაზრისით სუსტ ნაწარმოებებს წარმოადგენენ. მხატვრული თვალსაზრისით გამოიღვა ფილმები „ზამა-ლა“ ანუ „ხიდი უფსურულზე“ (1928 წ.) და „ანუში“ (1931 წ.), რომლებიც რეჟისორმა თავისი სყენარების მიხედვით დადგა სომხეთის კინოსტუდია „არმენკინოში“.

ფილმი „ზამალე“ ასახავდა სომხის ხალხის მორწინვე შევითა გმირულ ბრძოლას თავისუფლებისათვის, საბჭოთა ხელისუფლებით დამყარებისათვის სომხეთში. ფილმი „ანუში“ წარმოადგენდა დიდ პოეტის ოგანეს თუნაიანის ამავე სახელწოდების პოემის ეკრანზაციას, ვერცხენდა სომხეთის რევოლუციამდელი სოცლის მშრომელთა უკმრე მდგომარეობას, ვეისუფაგება იმ მავნე ჩვევებს, რომელიც განსაჯავამდე მიყავდა ისედაც დანაჯრული და გაუხეხებული გლეხობა.

ივ. პერსტიანი კინოში რეჟისრობისთან ერთად, აქტიორულ მუშაობასც ეწეოდა. მის მიერ შესრულებული როლებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბარონ როზენის როლი ფილმ „არსენაში“. იგანე პერსტიანი ბარონ როზენის როლში ნამდვილი სახე თვითმპყრობლობის გაიჭირა სტარტაბას, რომელიც არავითარი საშუალებას არ ვერხვდა იმისათვის, რომ განამტკიცოს რეაქციული წყობილება, ფუქტევე გათალოს მისახლოების ადამიანური უფლებები.

ივ. პერსტიანს, როგორც კინორეჟისორს და მსახიობს, თავისი მოღვაწეობის 65 წლის მანძილზე, წარმატებასთან ერთად, მარცხიც ეწეუნდა. მავრამ ეს სრულიადყოფი ვერ ჩრდილავა იმ დღად დავაწესა და დამსახურებას, რომელიც მის რუსული საიკონო-ლური კინოს, საბჭოთა კინემატოგრაფიის, ეკრძოდ, ქართული კინოხელოვნების განვითარების საქმეში მოქმედის.
საბჭოთა ეკუნიონსადმი ღრმა სიყვარულის გრძინობით გამოზარის მისი ფილმები შექმნილია კინემატოგრაფიული ოსტატობით და ფაქიზი გემოვნებით, ჩვენი კინოხელოვნების არა ერთი გამოჩენილი მუშაკი ამავლის იმით, რომ ივ. პერსტიანთან აქტუშენა და როგორც შემოქმედ, კინემატოგრაფიის ამ ძველი ეკრტანის ხელმძღვანელობით დავაწყებულა.

საბჭოთა მიგრობამ დიდად დააფასა ივ. პერსტიანის დეწყოლი მშობლიური კინოხელოვნების წინაშე. იგი დაჯილდოებულია ორდენებით, მინიჭებული აქვს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის საბატო წოდება.

თეატალური სპონონი საუკეთესო როლები

ი. მ ა მ ს ი მ ი ვ ა

კრატოვას როლი



არც ისე დღია პროფესორ კარელ კრატოვის ცოლის — მარია კრატოვას როლი ბ. ზალაბანის და ვ. სობაკოს პიესაში „ასი მილიონი“ მაგრამ სიმსახველისა და გამოსახველგონის თვალსაზრისით იგი ოსტატობით არის დაწერილი.

გერმანოლოვის სახელობის თეატრში მარია კრატოვას ასახიერებს მსახიობი ი. მაქსიმოვა, რომელმაც მიუხედავად როლის ეპიზოდურობისა,

შექმნა ღრმა შინაარსის დასრულებული სცენური სახე. პროფესორ კარელ კრატოვის სახეში მისი დაბადების დღის გამო საღვთისწაულო განწყობილება. საერთო მხიარულებაში მონაწილეობის კარგის ცოლი მარიაც, მაგრამ სპექტაკლის პირველივე ეპიზოდების ნაოღად ჩანს, რომ ამ ხანში შესულ, მაგრამ მიმოხედული ვარგნობის ქალს ცხოვრებაში ბევრი ტანჯვა გადაუტანია. მარისა ვარგნული მხიარულების მიღმა იგრძნობა შინაგანი შფოვება, მოუსვენრობა. დაძაბული ლოღინი. ამ სახეობა დღესაც კი ცრემლი ერთის მის თვალებში, რადგან არ იცის, რა ბედი ეწია მის ვაჟს ზოგანდა, — საკონვენტარო ბანაკში იმყოფება იგი, თუ უკვე დაიღუპა მძიმე ტრავმაში. შეილება განწყვეტილი ფიქრით და დარდით არის წარმართული მსახიობის სცენური მოქმედება სპექტაკლის მიერ მანიჭებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მისთვის მოულოდნელი არ იყო შეილის ტრაგიკული დაღუპვა, მაინც წყურბარება მოიკავს მას, როდესაც ზოგადანის მეგობარი მარეკ შტინბენი ამ მძიმე ანავს შეატყობინებს.

აგადმყოფი მარეკ კრატოვების ოჯახში რჩება. განსაკუთრებული ბუნება ზრუნვამ მალე დაუბრუნა მარეს ჯანმრთელობა. პოგდანის სიერმის მეგობარი ისევე მფრფვასი ვნება მარიათაგან, როგორც საკუთარი შეილი. ეს მშობლიური გრძნობა რაიმე განსაკუთრებული სიტყვებით ან მოქმედებით არ არის გამოხატავებული — ის გამოსკვირის მსახიობის თვალში, ხმის ინტონაციაში, მარეკისადმი გულისხმიერ და სათუთ დამოკიდებულებაში. სწორედ ამ მუდმივმა ყურადღებამ ხელი შეუწყო მარიათ, დაეებრა მარეკი სიერში. გამიერთი სამშობლოს გამოხატულება.

ქეშმირატი აქტიორული ოსტატობით ატარებს ი. მაქსიმოვა სცენას, როდესაც ქმარი შეატყობინებს, ჩვენი ვაჟი ცოცხალიაო. მარია ზის საყარებელი მაყურებლისაგან ზურგშეშეული. უეცრად თითქოს ყველაფერი გადასმავდრდა და ქალში — მხრებში ჩამოეშება, წელში გაიმართება, თითქოს უღელის სიმძიმე მოიშარაო. და ნელა შემობრუნდება მაყურებლისაკენ. მაქსიმოვა-მარიათს გაბრწყინებული სახეზე წყნარი და ნაიული ღიმილი იხატება.

სამწუხაროდ, ამ ეპიზოდის ემოციური ზემოქმედების ძალა რამდენადაც ნელდება შემდგომ სცენაში. როდესაც მარია მარეკს პირისპირ შეხვდება. ეს სცენა შედარებით სუსტია დრამატურგოვლად, რადგან იგი ვარგნული მოქმედებაზე აგებულია. მარია კრატოვას როლი ი. მაქსიმოვას მნიშვნელოვანი აქტიორული წარმატება. ნიჭიერმა მსახიობმა შესწოლი მის მიერ შექმნილი სახეში განუზოგადებინა სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების იმ მართლაც ქალთა სასუეთესი თვისებები, რომლებიც შეურიგებულ ბრძოლაში აწარმოებენ დრომოქმული სამყაროს წინააღმდეგ და ამ ზრდილობით ისინი ახალ ცხოვრებას აგებენ.

ეთერ დუმბაძე

თ. თაქთაქიშვილი

ეთერის როლი



„ნიჭიერ ვოკალისტად გვიჩვენათ თუ. თქათაქიშვილმა. მის უკრადა ლირიკულ-დრამატულ სიონარონს ახასიათებს ობერის სოლისტის მეტად ძვირფასი თვისება. მისი ბუნება მსუბუქად მიიქნის დარბაზში. თვით ელემენტარული მომენტებში, ფორტისიმოს ხმოვანების დროს, იგი მღერის თავისუფლად, დაუძაბავად, — წერდა ვახუთი „სოვეტ-კავია კულტურა“ 1954 წელს მისსა და მისი თანამოებლების შესახებ.

კომიუნიზმის გამართული ახალგაზრდა ვოკალისტა საკუთარი დათვლიერების გამო.

ახალგაზრდა ქართველი მომღერალთა შორის თამარ თაქთაქიშვილმა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავიდა. სულ მცირე ხნის მანძილზე მან გამოამატებინა საოპერო მომღერლის მრავალმხრივი, საიმედო მონაცემები.

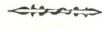
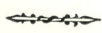
ვოკალური სკოლა თ. თაქთაქიშვილმა გაიარა თბილისის კონსერვატორიაში, გამოჩინული ქართველი პედაგოგისა და მომღერლის, ივითრის როლის პირილი შემსრულებლის, ოლდა ბახუტაშვილი-შულგინის ხელმძღვანელობით.

ისევე, როგორც მრავალი ქართველი მომღერლისათვის, თ. თაქთაქიშვილისათვისაც ნამდვილ ვოკალურ-სცენურ სკოლად იქცა ზ. ფალაშვილის უკვდავი „აბუსალომ და ევირა“, სადაც იგი ეუერის როლს ასრულებს. ამ შესანიშნავი როლით ახალგაზრდა მომღერალი ცნობილი გახდა ფართო საზოგადოებისათვის ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, როცა მან მონაწილეობა მიიღო კონვენტაროების საოპერო სტუდიის სპექტაკლში (1950 წ.). იმავე როლში გაშვიდა პირველად თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზეც. მასვე დაეკისრა 1953 წელს ახლად დადგმული „აბუსალომის“ პირველსავე სპექტაკლში მონაწილეობა. ახლებურად გახსნილი სპექტაკლის სიმძიმე მეტწილად ახალგაზრდა მომღერლებს უნდა გადაეტანათ. თ. თაქთაქიშვილისთვის ეს იყო მისი შემოქმედებითი სიმწიფის გამოცდა, რომელიც მან ჩინებულად ჩააბარა.

საოპერო სტუდიის სპექტაკლიდან „აბუსალომის“ ახალ დადგამამდე, ახალგაზრდა მომღერალმა გამოაგვიანა გულმოდგინე მუშაობის, როლის ვოკალურ-სცენური დახვეწის უტყუარი უნარი თამარ თაქთაქიშვილის ეთერში იგრძნობა სისხტყვე, მხატვრული სახის მილიონობა. დამკვირებელია დაბრუნებულ ობოლ გოგონადან უსაზღვრო სიყვარულით და თავდადებულ ერთგულებით გამოსტავლულ, ძლიერი ნებისყოფის ქალად მისი გარდაქმნა. მკუთრად აქვს გახსნილი მსახიობის სახის განვითარების ყოველი საკვანძო მომენტები. განსაკუთრებით ძლიერია იგი IV მოქმედებაში, სადაც მისი ეთერი უდრეკი ნებისყოფის, თავდადებული სიყვარულით შეპყრობილად ადამიანად წარმოადგება. ინტონაციური სწინდით და უწყალობით ასრულებს მომღერალი ამ მოქმედების დასაწყისში ეთერის არის, რომელიც წინა დადგამაში გამოტოვებული იყო. დიდი სიმბოთი, ვოკალურ-სცენური გამოსახველობით ასრულებს თ. თაქთაქიშვილი აბუსალომის ეპიკანცელი შეხვედრის სცენას.

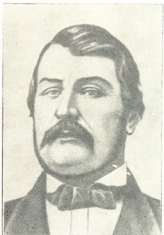
თ. თაქთაქიშვილი აღსაქვამო მოქმედებითი ნერვითა და ენთუზიაზმით. შესანიშნავი მუსიკალური მესტიერების პატრონი, იგი დაუღალავად მუშაობს. ეს კი ახალგაზრდა მომღერლის შემდგომი წინსვლისა და შემოქმედებითი გამარჯვების საწინდარია.

ნონა მუსხელიშვილი



ხელოვნების კალენდარი

მ. ბ. ბ რ ი ს თ ვ ი



1850 წლის 2 იანვარს თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებლის შენობაში დიდად გიორგი ერისთავის კომედია „გაყრა“. იმავე წლის 3 მაისს გ. ერისთავის მეორე კომედია „ღავაჟ“ წარმოადგინეს. ორსავე სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად, რამაც გაღვივებულ ქართული თეატრის ბედს — გ. ერისთავის დავევალა პროფესიული დასის შედგენა.

რადგან სცენაზე თამაში ქართულ თავდა-აზნაურთა შორის სათავილო საქმედ ითვლებოდა, დასი შედგენილი იქნა ე. წ. მხაბთაშვიანთა, უმთავრესად, გ. კორის ახალგაზრდობისაგან.

ამ ახალ შემადგენლობით პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1851 წლის 1 იანვარს. წარმოადგინეს კომედია „გაყრა“.

იმდროინდელმა ვაჟუთებმა „კაცკაზმა“ და „კაცკაზი ვესტნიკმა“ დადებითი შეფასება მისცეს ამ წარმოდგენას. „კაცკაზი“ წერდა: „თბილისის თეატრში ამ კომედიის შესრულებას თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. თამაშობდნენ ქართული აქტიორები, თამაშობდნენ ქართულ ენაზე, თამაშობდნენ ბიესას, რომელიც ქართულმა დასწერა...“

ამგვარად ჩაყვანა საფუძველი ქართული პროფესიული თეატრის არსებობას.

გ. ერისთავი იყო თეატრის ხელმძღვანელი. მსახიობი, რეჟისორი და დრამატურგი. მის კალამს ეკუთვნის ბიესები: „გაყრა“, „ღავაჟ“, „ძუნწი“, „კომპარი შტატს გაიგებ ქალაქისა“, „უჩინმანისი ქუდი“, „თილისის ხანი“, „წარსული დროის სურათები“, ლექსად დაწერილი კომედია „შეშლილი“, ისტორიული დრამა „კვარცვარე აბაჯი“. გ. ერისთავმა თარგმანა რამდენიმე ნაწივეტი გერმანული კომედიებიდან: „ვიკი ტკუნასაგან“.

მანვე დააარსა ქართული „ცისკარი“, რომელსაც 1852-53 წლებში რედაქტირობდა.

მისი გავლენით დაიწყო წერა დრამატურგებმა: ზ. ანტონოვიმ, გ. მეიფერანამ, გ. დვანიძემ, აბრამიძემ და სხვ.

გ. ერისთავის დრამატურგია იმ დროისათვის მოწინავე იღებებს ქადაგებდა. იგი ოპორტიუნაში ედგა მეუფის მოხელე მექრთამე ჩინოვნიკებს (მაგ. „ღავაჟ“ პერსნაჟი მექრთამე სტრიპაში ხარკტონ ფილიპი) და თავდა-აზნაურთა კონსერვატულ ნაწილს; გ. ერისთავი რეალისტური სურათებით წარმოსახავდა დევნილების გზაზე დამდარი არისტოკრატიის ცხოვრებას („გაყრა“, „ღავაჟ“) და იმავე დროს დასცილდა კლასიზმის სიბუციეს ახალდევნილებული ბურჟუაზიას, რომელსაც მოხვეჭილი ჰქონდა რა სანიდოც, არისტოკრატიასთან დამოუყრების გზით სურდა სახელის მოხვეჭეც.

მეუფის მოხელეებსა და არისტოკრატიათთან ასეთი ოპორტიუნურობის გამო გ. ერისთავის თეატრი ისეთ დენასა და ვეწრობას განიცდიდა, რომ 1854 წ. გ. ერისთავი იძულებული გახდა თავი მიენებებინა საყვარელი საქმისათვის. 1855 წლის 10 აპრილს თეატრი დაიხურა.

გ. ერისთავის უდიდესი დამსახურება ის არის, რომ მან საფუძველი ჩაუყარა ქართული რეალისტური თეატრისა და დრამატურგიის განვითარებას.

კარგად შეინემა აკაკიმ: „ერისთავმა სამარადისოდ სასოვარი საცაჟმური რამ შექმნა თავის სამშობლოს და თავის თავსაც საჩინო ძეგლი ადგო“.

ლ. ხუციშვილი

მ. ბ. ბ რ ი მ თ ვ ი



ოცი წელი შესრულდა საბჭოთა პატალური ფერწერის ერთ-ერთი შესანიშნავი ისტატის მიტროფანე შორისის ძე გერკოვის გარდაცვალებიდან.

მ. ბ. გერკოვი დაიბადა 1892 წ. მტკორი შარპაევკაში წყნარ დონეზე, ღარიბი კახაის ოჯახში. 1903 წელს დაიბადა ოლგის სამხატვრო სასწავლებელი და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში შევიდა.

აქ იგი რეზინის, საფინსკის, მისტიაკოვის, უმთავრესად კი, რუბოს ხელმძღვანელობით იწავებოდა.

1914—17 წ. წ. გერკოვი პირველ მსოფლიო ომში მონაწილეობდა, როგორც რიგითი ჯარისკაცი, ხოლო შემდეგ მობალხელ შევიდა წითელი არმიის რიგებში და სამიქალაქო ომის ფრონტებზე იბრძოდა.

ჯერ კიდევ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი გერკოვი მტკიცედ დადგა რეალისტური შემოქმედების გზაზე. ეს მკაფიოდ იგრძობა მის ტილოებში „პუკაროვი“ და „კუთნული“.

წითელი არმიის რიგებში ყოფნამ, საბრძოლო ცხოვრებაში უშუალო მონაწილეობამ, სინამდვილეში ნახულმა და განცდილმა გააღვივებულ გავლენა იქონია მხატვრის შემოქმედებითი სახის ფორმირებაზე. გერკოვის, როგორც რეალისტ მხატვარ-პატალისტის, ჩამოყალიბების პროცესი სამიქალაქო ომის წლებს ეკუთვნის.

გერკოვის შემოქმედება განსაკუთრებით გაიმალა 1923-34 წლებში. სულ ათივედ წლის მანძილზე მან საბჭოთა პატალური ფერწერის შესახებ არაერთი შესანიშნავი ნაწარმები, რომლებზეც დიდი სიმარტლი და მხატვრული ისტატობით აღბეჭდა სამიქალაქო ომის ეპიზოდები, წითელი არმიის ლევენდარული ბრძოლები საბჭოთა სამშობლოს დასაცავად. მთავან განსაკუთრებით აღსანიშნავია პატალური სურათები: „ბუდინის რაზმისაგან“, „ყუბანზე“, „ცხენისათა პირველი არმიის მეუბლები“, „ტანკანა“, „წითელი დროშა სადსკის ევლებში“, „ბრძოლა კვორლოკან“, „კავალერიის შეტევა“, „სტალინი და ვოროშოლოვი სანჯარში ცარიკინის ფრონტზე“, „გენერალ კრიკაწოვსკის არმიის ნაშობის ლეკიდაცია“, „დენიკინელთა უკანდახევა“ და სხვ.

1929 წ. მხატვარმა დაწერა დოკრამა „როსტოვის ალბამი“. უკანასკნელ წლებში იგი ფიქრობდა პანორამის შექმნას პეტროპოლის ბრძოლების თემაზე. ამ მიზნის გაყენება კიდევ ყრბოში. მარტან 1934 წ. 27 ნოემბერს უწინად გარდაცვალდა ს. სევისტოპოლოში.

პირველი საბჭოთა პატალისტ — გერკოვი კომპოზიციის დიდი ოსტატე იყო. მასურ სცენებს, თოულ მრავალფეროვრთან კომპოზიციებს ის ავებს არაჩვეულებრივ ბუნებრიობით. გერკოვის პატალური სურათები საყუა ექსპრესიით, შინაგანი დინამიკობით, ხილო მხატვრის მიერ შექმნილი სახეები მთელი თავიანთი ხასიათითა და კონკრეტულობით ცოცხლობენ. გერკოვი ყრბი ფართოდ მკერვად ცოცხლებს და მჭერი ფერებით. დრამად გააზრებული და მხატვრული გემოვნებით აღბეჭდილი მისი სურათების კოლორული ყოველთვის ნაწარმობის იდეური შინაარსის გახსნას ექვემდებარება.

ჯანსილი რეალზმი, იდეურობა, ხალხობობა, უშუალობა და გულწრფელობა, მხატვრული გამოსახვის ბრწყინვალე ოსტატობა — აი, რა არის დამახასიათებელი გერკოვის შემოქმედებისათვის! მის ტილოებში ყოველთვის იგრძნობა საბჭოთა ეპოქა, იგრძნობა საბჭოთა ხალხის გმირული სული და გამარჯვების რწმენა. თ. კაპანაძე





ს ელოვნებამოდნე შამია დღედრეა ნაყოფიერ მეც-
ნიერულ-კვლევის მუშაობას ეწევა გამოჩენილი ქარ-
თველი მხატვრების შემოქმედებით მეგვიდობის
შესასწავლად. 1953 წელს მან გამოსცა მონოგრა-
ფიული ნაშრომი ქართული რეალისტური მხატვრობის დიდი წარ-
მომადგენლის გიგო გაბაშვილის, ხოლო 1954 წელს ქართულა ქან-
დაცვის ფუძემდებლის იაკობ ნიკოლაძის შესახებ.

გიგო გაბაშვილის მხატვრული მეგვიდობა ქართული ნაციო-
ნალური ხელოვნების სიამაყეს წარმოადგენს. დიდმა რეალისტმა
და ფერწერის ოსტატმა, გიგო გაბაშვილმა ქართული სახვითი ხე-
ლოვნება ახალი შინაარსითა და ძანრებით გაამდიდრა. იყო
რამ გამოსახვის ბრწყინვალე ოსტატი, გ. გაბაშვილმა მშობლიური
სახვითი კულტურა თავისი დროის მოწინავე მხატვრული კლტუ-
რის დონემდე აიყვანა.

მკითხველი ინტერესით ეცნობა დიდი ხელოვნის შემოქმედ-
ბით მას. შრომა მინდობილია დოკუმენტურ-ფოტოგრაფიის მასა-
ლებით. ავტორს ვრცელი ანალიზით გაშუქებული აქვს მხატვრის
ეპოქა; ბიოგრაფიულ მასალებთან კავშირში აჩვენებინებინა
და დარწმუნებით არის განხილული ის დიდი შემეცვიდრობა, რომ-
ელიც მხატვრმა ხანგრძლივი და დიდად ნაყოფიერი მუშაობის შე-
დეგად დაავიწყდა.

მონოგრაფია ექვსი თავისაგან შედგება. თითოეული თავი
მხატვრის შემოქმედების ცალკეულ პერიოდს მოიცავს. იტორი გან-
საკუთრებით ვრცლად ჩერდება გაბაშვილის მინობლ ტილოებზე
„სამი მოქალაქე“, „მძინარე ხეცური“, „ალავერდომა“ და სხვ.
წიგნში მოთავსებულია გ. გაბაშვილის ნაწარმოებების ოცდაექვ-
სი რეპროდუქცია.

მ. დღედრეას მონოგრაფიის სახით გამოცემა მკითხველმა პირ-
ველად მიიღო ვრცელი მეცნიერული შრომა სახელოვანი ქართველი
მოქანდაკის იაკობ ნიკოლაძის შესახებ, რომლის შემოქმედებითი
შრომის უშუალო მიწვეუ იყო საბჭოთა სოციალიზმის პირობით.

ექვე სკამად ხანდაზმული მხატვრის ტლანტი განუწყვე-
ტელი გაფურჩქენის პროცესში იყო დიდი ხელოვნის სიცოცხლის
დასასრულამდე. სწორედ უკანასკნელ წლებში მიადრია იაკობ ნი-
კოლაძემ ისეთ ბრწყინვალე გამარჯვებებს, როგორცაა „დაიდი ქა-
ბე“, „ჩახრუხაბე“ და „დღინი „ოსკის“ შექმნის პერიოდში“.

მონოგრაფია საინტერესოადა ავაგული. აცნობს რამ მკითხველს
მოქანდაკის შემოქმედების ცხოვრებას. მის ნაწარმოებებს, ავტო-
რი გვიამბობს იაკობ ნიკოლაძეზე, როგორც ადამიანზე და მოქალა-
ქეზე, მოპყვას მისი აზრები ხელოვნების შესახებ. მგავალიად მტლად
საინტერესოა ნიკოლაძის აზრი, რომელიც მონოგრაფიის ავტორს
მოყვას:

„ხელოვნანი უფრო ხმამაღლა უნდა მღეროდეს, ვიდრე მღერის
ბუნება. საბჭოთა ხელოვნების მეთოდმა განსაკუთრებით ნათელი
გახადა ჩემთვის ის გარემოება, ნამდვილი რეალისტური ოსტატო-
ბის სხვა საიდუმლოებასთან ერთად...“

„ხელოვნებით უნდა იწვოდ, თავდაუწყებით უნდა გიყვარდეს
იგი, თუ კიდა გახდ ნამდვილი ხელოვანი, ხელოვნების სახელონი
უსასრულოა: რამდენად უფრო ღრმად ეუფლები მას, იმდენად უფ-
რო შობის ჩანს მისი ანაბირი, ამიტომ მეშინაბირი შემოქმედის ბედი
მუდამ სწავლა, შრომა და ძიება“.

მონოგრაფიის უკანასკნელ თავში გაშუქებულია იაკობ ნიკოლა-
ძის პედაგოგიური მოღვაწეობა.

ნაშრომი, რომელიც ათი თავისაგან შედგება, უხვადაა ილუსტ-
რირებული როგორც ტექსტში ჩართული, ისე ცალკე ფურცლებზე
დაბეჭდილი რეპროდუქციებით.

ამ შრომებით საბჭოთა მკითხველი საფუძვლიანად გაეცნობა ქარ-
თული ხელოვნების დიდი წარმომადგენლების შემოქმედებას.

БАТУМСКИЙ РАБОЧИЙ

საბჭოთა აპარის საოლეო გაზეთმა
„ბატუმსკი რაბიჩი“ დაბეჭ-
და და ქანტუბრის რეკეზია
ბათუმის დრამატული თეატრში დადგმულ ნაშმ ქიქეთის პიესაზე
„ლევინა სიყვარულზე“.

რეკენზენტი წიგნ: „ლევინა სიყვარულზე“ გამოჩენილი თურქი
პიეტის ნაშმ ქიქეთის ეთო-ერის საუკეთესო და საყურადღებო
ნაწარმოებია. ავტორმა ამ პიეტის გვიჩვენა ურბანო ადამიანების
და განსაკუთრებით მრავალტანჯული თურქი ხალხის ბრძოლა უკე-
თის მომავლისათვის. ნაშმ ქიქეთმა მნიშვნელოვან შესცვლა
ცნობილი აღმოსავლური ლევინის ფაბულა. მან წინა პლანზე
წააგდო ადამიანი, რომელიც ხალხის ბედნიერებაზე ზრუნავდა“.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრმა საქართველოში
ყველაზე პირველად განახორციელა სცენა ქიქეთის ეს შესანიშ-
ნავი ნაწარმოები.

ძვილი და მასუხარავები ამოცანა დაიხვა რეჟისორ შ. ინასარი-
ძისა და მთელი თეატრალური კოლექტივის წინაშე. მკარამ მათ
სახელოვან უნდა ითქვას, რომ ეს ამოცანა თეატრმა ბრწყინვალედ
დასაძრა.

მხატვრებმა ვ. არჩუაძემ შეძლო მაცურებლისათვის ნათლად წარ-
მოედგინა აღმოსავლური კოლორტი და ამასთან ერთად შეჩვენ-
ბინა კონტრასტის სახალისო ფურცლებს და ღარიბ-ღატაკთა უსახლ-
კარობას შორის.
„ექვეარეშა“ — ასეცნის რეკენზენტი, რომ „ლევინა სიყვ-
არულზე“ ბათუმის დრამატული თეატრის კოლექტივის მორიგი გა-
მარჯვება“.

მხატვრული კრიტიკა

ფოთის გაზეთ „მგზნებარე
კოხილდელი“ მოთავსებული
სარედაქციო წერილთა ცნობით

1953-54 წლის სეზონის დახურვისას ფოთის თეატრმა მაცურებელს
უჩენა ახალი დადება — ლიბნოვას და დენერის თიხმბედიანნი
პერიოდული კომედია „დონ სუზა დეპაზანი“. იგი ეთო-ერითა საუ-
კეთესო სექტაკლია იმთ შორის, რომლებიც ფოთის თეატრმა ამ
სეზონში განახორციელა. განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს მხა-
ტვრული გაფორმება. რომელიც ხელოვნების დამსახურებულ მოღვა-
წეს ვ. ასურუაგას ეკუთვნის. სექტაკლი რეჟისორული და აქტო-
რული შესრულების მხრივ ღრმა შობაბეჭდილურა ტიპება. პიესის
დამდგმელი რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის
დამღმანტი-რეჟისორი ვ. ფარულია, მუსიკალური გაფორმების
ავტორი — კომპოზიტორი ბ. კვერინაძე. ცკვები დადგმულთა რეს-
პუბლიკის დამსახურებული არტისტის ზ. კიკელიშვილის მიერ.

მოკლედ სა

თელავის რაიონულმა გაზეთმა
„კომუნურის ხმამ“ დაბეჭდა
მ. ზურაბოვის რეკენზია ს. ორჯონიკიძის სახელობის თელავის
სახელმწიფო თეატრში ზ. გოცირიძის ახალი თიხმბედიანი კო-
მედის „ცვდლები წყაროს“ დადგმის შესახებ.

რეკენზენტი ვრცლად ეხება პიესის შინაარსს და საყოველთაო-
ნეო ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ საკითხს.

რეკენზენტი აღნიშნავს, რომ სექტაკლში მინაწილე ყველა
მსახიობი ცდილობს საკუთარი წყალობის შეტანის საკარო წარმა-
ტებაში. ეს განსაკუთრებით უნდა ითქვას რესპუბლიკის დამსახ-
რებულ არტისტს ბ. ახვლედიანზე, რომელიც ახალგაზრდა ავრინო-
ნის როლს ასახვევს.

„სექტაკლი დახვეწილი არ არის შედომებისაგან, — წერს
რეკენზენტი ავტორი, — მაგრამ სწორად გააზრებულ დიალოგები,
ატტუალური სიუჟეტი, სწორი რეჟისორული გააწყობა (დადგმა
რ. ქართველიშვილისა) და აქტორთა მონდომებული თამაშ, სა-
ინტერესოს ხდის პიესას“.





СОДЕРЖАНИЕ

ИРАКЛИЙ ОЧИАУРИ — Скульптурный портрет Важа-Пшавела, (гипс, дипломная работа, 1951 г. фоторепродукция).	
КОТЭ ЛОМИНАДЗЕ — О социальной природе искусства (статья из цикла «Вопросы марксистско-ленинской эстетики») 1	
ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ к статье Н. Джанберидзе . Новый фасад Дома связи (автор реконструкции — архитектор И. Чхенкели); передний корпус грузинского зооветеринарного института (автор — архитектор С. Ревишвили); реконструированные зрительные залы театров им. Марджанишвили (автор — архитектор Н. Чубинишвили) и оперы и балета им. З. Палиашвили (автор — архитектор Г. Лежава) 8	
НОДАР ДЖАНБЕРИДЗЕ — Новые произведения грузинской советской архитектуры (в тексте фотопортреты архитекторов С. Ревишвили , И. Чхенкели , Н. Чубинишвили) 10	
МИХАИЛ ГИЖИМКРЕЛИ — Заметки о работе режиссера 13	
ТЕИМУРАЗ КУБАНИЕИШВИЛИ — Портреты выдающихся грузинских советских писателей: Михаила Джавахишвили , Тициана Табидзе и Паоло Яшвили (фоторепродукции) 18	
ОТАР ЭГАДЗЕ — За сценическое мастерство, правдиво раскрывающее основную идею пьесы (развернутый критический разбор спектакля «Легенда о любви», поставленного в театре им. К. Марджанишвили . В тексте портрет автора пьесы «Легенда о любви» — Назима Хикмета , рис. А. Балабуева , фотоиллюстрации, к спектаклю «Легенда о любви». Сцена из первого действия: Мехмен Бану — Верико Анджапаридзе , неизвестный старец — В. Годзиашвили ; портреты — режиссер постановщик Вахтанг Таблиашвили рис. худ. Ш. Цхададзе , автор музыки спектакля — композитор Алексей Мачавариани ; переводчик пьесы Назима Хикмета «Легенда о любви», — поэт Давид Гачечиладзе ; первая сцена из IV действия: Ширин — Д. Чичинадзе , Ферхад — Г. Шав-	
гулидзе ; вторая сцена из IV действия: Бехзад — А. Гомелаури , Эшреф — Ш. Кочорадзе , гость из Багдада — Ал. Сихарулидзе , Ферхад — Г. Шавгулидзе) 19	
К ПЯТИЛЕТИЮ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ : — скульптор Вл. Мизандари «Скульптурный портрет Мао Цзе-дуна » (гипс, фоторепродукция); худ. М. Мгебришвили — «Первые народные выборы в деревне» (акварель, фоторепродукция) 30	
МИХАИЛ ДЖИНЧВЕЛАШВИЛИ — «Статьи Шалвы Дадiani » (библиография) 31	
ШОТА ДУМБАДЗЕ — Мастер графики и театральной живописи. (Перед текстом портрет Сергея Кобуладзе , — рисунок худ. Т. Кубанейшвили ; в тексте портрет Данте Алигьери , раб. С. Кобуладзе). 32	
БКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ с фоторепродукциями с работ С. Кобуладзе : иллюстрации к поэме Руставели «Вепхисткаосани», к трагедии Шекспира «Король Лир», к поэмам «Слово о полку Игореве», «Полтава», «Эпизод из Великой Отечественной войны». 34	
АНТОН ЦУЛУКИДЗЕ — Третья симфония Шалвы Мшвелидзе . (В тексте портрет Шалвы Мшвелидзе — рисунок худ. Ш. Цхададзе) 34	
АННА ТУЛАШВИЛИ — Основоположник грузинской пианистической школы. (Перед текстом фотопортрет Алонза Мизандари) 38	
ВКЛАДНЫЕ ЛИСТЫ : — Выдающиеся русские люди в произведениях художников Грузии, — фоторепродукции с картин: Г. Чириашвили — « Максим Горький в Тифлисе в 1892 г.»; У. Джпаридзе , Г. Джали , А. Вепхвадзе , М. Хвития — « Пушкин в Грузии»; И. Шарлемань — « Лермонтов в Грузии»; И. Шарлемань — « П. Чайковский и А. Мизандари слушают мествире в Боржоме»; Р. Стурра — « Свадьба Ал. Грибоедова и Нины Чавчавадзе ». 41	
АНАСТАСИЯ ВИРСАЛАДЗЕ — Знаменитая русская пианистка (в тексте фотопортрет Анны Николаевны Есиновой) 41	
ГУЛБАТ ТОРАДЗЕ — Классики чешской музыки. (Перед текстом фотопортрет Беджиха Сметаны ; в тексте фотопортрет Антонина Дворжака) 42	

КАРЛО ГОГОДЗЕ — Маститый советский кинорежиссер. (Перед текстом фотопортрет И. Н. Перестяни) 44

ЛУЧШИЕ РОЛИ СЕЗОНА:

ЭТЕРИ ДУМБАДЗЕ — Я. Максимова в роли Марии Кратовой (Б. Балабан и В. Собко «100 миллиардов», спектакль театра им. Грибоедова в Тбилиси) 46

НОНА МУСХЕЛИШВИЛИ — Тамара Тактакишвили в роли Этери (З. П. Палиашвили «Абесалом и Этери», постановка театра им. З. П. Палиашвили). 46

КАЛЕНДАРЬ ИСКУССТВ:

Л. ХУЦИШВИЛИ — Г. Эристави 47

Т. КАПАНАДЗЕ — М. Б. Греков 47

ВАСИЛИЯ ГОГОЛАДЗЕ — Две монографии (труды искусствоведа М. Дудучава — о знаменитом грузинском художнике Г. Габашвили и народном скульпторе Грузии Я. Николадзе. Краткая библиография) 48

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ — Краткий обзор театральных рецензий, помещенных в газетах «Батумский рабочий» «Мгзнебаре Колхидელი» (г. ПотI) и «КолмеурнIс хма» (г. ТелавI) 48

РЕПРОДУКЦИИ С ЦВЕТНЫХ КАРТИН, помещенные в этом номере журнала, сделаны фотографом Г. Гогичашвили: одноцветные фотоснимки — фотокорреспондентами Р. Акоповым, А. Балабуевым, Г. Вахтангадзе, В. Гинзбургом, Д. Давыдовым, Я. Зевиним; графический рисунок на титуле (театр им. Марджанишвили) — худ. К. Карашвили.



შ ი ნ ა რ ს ი

ირბალი ოჩინაური — ვაჟა-ფშაველას სეულბურთული პორტრეტი (თაბაშირი, საღიბლოში ნაწროში, 1951 წ. ფოტორეპროდუქცია)

კობე ლომინაძე — ხელოვნების სოციალური ბუნების შესახებ (სტატია ციკლიდან „მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საკითხები“) 1

ფოტოილუსტრაციები — ჯანაშიას სტატისის კავშირგამბელობის სახლის ახალი ფსადის, საქართველოს ზოოტექნიკურ-ვეტერინარული ინსტიტუტის წინა კორპუსის, პარჯანიშვილის სახ. და ზ. ფლიაშვილის სახ. თატებების მაცურებელთა რეკონსტრუირებული დარბაზების ფოტოსურათები 8

ნოდარ ჯანაშიაძე — ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ახალი ნაწარმოებები 10

მიხეილ გიმიშვილი — შენიშენები რეესორის მუშაობის შესახებ 13

თეიმურაზ ჭაბანიშვილი — გამოჩენილი ქართული საბჭოთა მწერლების მიხეილ ჯავახიშვილის, ტიციან ტაბიძის და პაოლა იაშვილის პორტრეტები (ფოტორეპროდუქცია) 18

რეზა ბაბაძე — პიესის დედაბრის სწორად გამხსნელი სცენური ოსტატობისათვის, (ტექსტში მოთავსებულია ნაზიმ ჰიქმეთის, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის (აღგვენდა სიყვარულზე“) პირველი და მეოთხე მოქმედების სცენების, აგრეთვე დადგმული რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილის, სპექტაკლის მუსიკის ავტორის კომპ. ალექსი შაჰვარიაძის, ნაზიმ ჰიქმეთის პიესის მთარგმნელის პიეტ დავით ვაჩიშვილის ფოტოსურათები) 19

ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის ხუთი წლისთავის ბაშო. შიან-დუნის სეულბურთული პორტრეტის (შოქნადაც ვლ. მიხანდარის ნაშეყვარი) და მხატ. შ. მღებრიშვილის აკვარელის პირველი სახალხო არჩენების“ ფოტორეპროდუქცია 30

მიხეილ ჯინაშვილი — შალვა დადიანის „წერილები“ 31

გოთა ლომინაძე — გრაფიკის და თეატრალური მხატვრობის ოსტატი (ტექსტის წინ მხატ. სერგო ჭობულაძის პორტრეტი, ნახატი მხატ. თ. ყუბანიშვილის; ტექსტში დანტე ალიგიერის პორტრეტი, ნახატი სერგო ჭობულაძის) 32

ჩართული ფარცლები სერგო ჭობულაძის ნაშეყვართა ფოტორეპროდუქციებით „ვეფხისტყაოსნის“, შექსპირის „მეფე ლირის“, „იგორის ლაშქრობის“, „პოლტავის“ ილუსტრაციები და „ღლი სამამულო ომის ეპიზოდი“. 34

ანტონ ფულაშვილი — შალვა მშველიძის მესამე სიმფონია (ტექსტში შალვა მშველიძის პორტრეტი, ნახატი მხატ. შ. ცხადაძის) 34

ანა თულაშვილი — ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი (ტექსტის წინ ალიოზ მიხანდარის ფოტოპორტრეტი) 39

ჩართული ფარცლები: რუსეთის გამოჩენილი ადამიანები საქართველოს მხატვართა შემოქმედებაში. — ფოტორეპროდუქციები სურათებისა: დ. ჩირინაშვილი — „მაქსიმ გორკი თბილისში 1892 წელს“; უჩა ჯავახიშვილი, გ. ჯაში ა. ვეფხიძე, მ. ზეიტა — „პუშკინი საქართველოში“; ი. შარლვაში — „ლერიმონტოვი საქართველოში“; ი. შარლვაში — „პ. ჩაიკოვი და ა. მიხანდარი ბორჯომში მესტიკის უსმენენ“; რ. სტურუა — „ალექსანდრე გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის ქორწილი“.

ანსტანსია მირსალაძე — გამოჩენილი რუსი პიანსტი (ტექსტში ანა ნიკოლოზის ასულ ესიპოვის ფოტოპორტრეტი) 41

გულბათ ტორაძე — ჩეხური მუსიკის კლასიკოსები (ტექსტის წინ ბ. სმეტანის ფოტოპორტრეტი, ტექსტში ა. დორიაკის ფოტოპორტრეტი) 42

კარლო პრემი — მსოფლიო საბჭოთა კინორეჟისორი (ტექსტის წინ ი. ნ. პერესტიანის ფოტოპორტრეტი) 44



სეკონის საუკითხოსო რეკლამები:

მთერი ღუმბადი — ი. მკესიოვა მარია კრატოვას როლიში 46
ნონა მუსხელიშვილი — თამარ თაქთაიშვილი ეთერის
როლიში 46

ხელოვნების კალენდარი:

ლ. ხშიშვილი — გორგი ერისთავი 47
თ. კაპანაძე — შ. ზ. გრეკოვი 47
მასილ გომილაძე — ორი მინორათია 48

გაზეთების ფურცლებზე: თეატრალური რეკლამები

ზეთებში („ბატუმსკი რაზონი“, „მგზნებარე კოლიდე-
ლი“, „კოლმეურნის მხა“) 48
ქუჩნალის ამ ნომერში მოთავსებული ფერადი სურათების რე-
პროდუქციები — ფოტოგრაფ გ. გოგინაშვილისა, ერთ-
ფერი სურათები — ფოტოკორესპონდენტების რ. აკო-
ფოვის, ალ. ბალაბუციის, ვ. გინზბურგის, რ. დავიდი-
ვის, გ. ვახტანგაძის, ი. ზეინისა; გრაფიკული ნახატი
ტიტულზე (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის
შენობა) მხატ. კ. ყარაშვილისა.

ქუჩნალი გამომცემის ორ თვეში ერთჯერად



შეცდომის ბასწორება

ქუჩნალის ამ ნომრის 36-ე გვერდზე (ზევიდან) შესამე სანთო-
ტიტო შეცდომით შეტრუნებულია დაბეჭდილი.

САБЧОТА (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

მხატვარი-ფოტოგრაფი — ალექსი ბალაბუცი
კორექტორი — ლ. მარაღვიანიშვილი

აიწყო, დაიბეჭდა და აკინძა ბეჭდვით სიტყვის კომბინაციში ს. გრიგოლიას და ვ. დოლიძის შეთვალეურეო-
ბით; დამკ ბაღონებელი — ტერ-გალუსტოვი; მებეჭადი — ნიკოლოზოვი. სურათების კლიშეები დამხადდა
პოლიგრაფსამარეულოს ფოტოცენტრეფიში ა. ნაცვლიშვილის და გ. გოგინაშვილის შეთვალეურეობით.
ფერადი სურათები დაიბეჭდა იქვე, მებეჭადეები — იაროსლავსკი, დ. ბერიასვილი და დ. მკარტუშოვი.
ამკინძავეები — გ. გასპროვი, თ. ბაღდასროვი, ტ. ქათამაძე; მომარეუბელი — მ. დემეტრაშვილი.

ქუჩნალი დაბეჭდილია ორპირიან ცარტის ქაღალდზე, ხელოწერილია დასაბეჭდად 7/1 1955 წ.
შეკ. № 852. შე 00726 რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანშვილის ქ. № 5. ტირაჟი 3.000.

საბჭოთა (სოვეტსკოე)
ხელოვნება (ისკუსტვო)

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

Госиздат Грузинской ССР
Тбилиси
1954