

საბჭოთა ხელოვნება

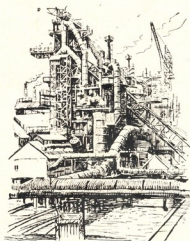
2



1956

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



2

საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა

თ ბ ი ლ ი ს ი

1956

რედაქტორი—ოთ. ეგაძე

სარედაქციო კოლეგია: შ. ამირანაშვილი,
ვ. ბერიძე, კ. გოგოძე, ლ. დონაძე, ს. ზაქარიაძე,
დ. ჯანელიძე, ვ. წულუკიძე (პ/მგ მღვივანი)



მ. ი. ლაშინი
(დაბადებიდან 86 წლისთვის გამ.)



სარტყლამ ბრძოლვას და მიტარებულებას... მოქალაქეობრივი დედა დასაწყისზე... მისი თანამოცილებ რეპუტაციის სიკეთესთან მოთხოვნა და, რომ ხელისუფლება პოლიტიკის დამხრებულად... ჩვენ უსაყურეთ მარტო-ელ ხელისუფლება — წერდა იგი.

ჩვენი ქვეყნის დედაშენებელ სულიერ სახმადის დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზიულ დედაშენებელს პოლიტიკურ შეხედულებებს ამცნობდა და მისი უსაყურეთ სიკეთესთან აქტიური, მარტო-ელის ხელისუფლება დასავლეთის ლაბორისტების სურდა და დასაყურებთან. რომ მცხერებელს იმდროინდელი სიკეთესთან... უსაყურეთ წყნების არ აყარა... არამედ მოხალ ტენი კარნაჟებს არკვეს... მისა აზრით, მცხერებელსა და ხელისუფლებას ამ შეხედულებათა დასაყურებთან გაუცხადებდა... რა ანა-ეობა დასაყურებთან არა მთლიან საზოგადოების მიხედვით უნდა იქნებოდა და საზოგადოების უწყნარს ხელისუფლებით... მთლიანად და ხანის... მავრას მას ამ შეხედუ-ლებების საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მით უფრო ამ შეხედუ-ლებების ეგა.

იდეალისტები ცალკეობდნენ ზუსტად, როგორც ხელისუფლების ერთ-ერთი სახე, მოწოდებდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრებისადმი, გა-დამყურეთ იგი საზოგადოებრივ ერთის განხორციელებას... წერდა ლეგალი... ლეგალიზმის ერთის განხორციელებას... აქვე არაერთი გარეგნული ფორმა... მუცხეა — ეს არაერთი უსა-ყურებელი ვაგონით... უსაყურეთ ა მართალი, როგორც ეს უსაყურებ-ლად აღმართა, იგი უსაყურეთ და უსაყურეთ... საზოგადოებრივ მით უფრო ძლიერდება, იგი უსაყურეთ მალა მისი სურათის სიკეთით, ყო-ველგვარ გარეშე მოვლენას დაუკარგავს სიკეთეს საზოგადოებ-რივ... უსაყურეთა და ზურგებულობა მიხედვითაა ერთისა დასაყურეთ განხორციელება პირველი ერთისა დასაყურეთის ენო ზოლის შემოქმედ-ებებსა... მე არ მინდა, როგორც ხელისუფლება, დასაყურეთ, როგორც უსა-ყურეთ დასაყურეთა ცხოვრების უსაყურეთა... — წერდა იგი... — ამ მინდა ვყო პოლიტიკური, ფილოსოფიური და მორალისტა... ამიტომ ერის სი-კეთეს... მე უსაყურეთ მომხრე ვყოფიერებ ცხოვრებას, როგორც სა-საზოგადოებრივ... ფილოსოფიური ამბობდა... დასაყურეთ იგი უსაყურეთ მოვლენით როგორც მსაჯულთა დასაყურეთა... ვანა უსაყურეთ დასაყურეთის პირველი რტყლა და მართის უსაყურეთ ანუ ანუ ერთის სიკეთით, დასაყურეთ ხელისუფლებით, დასაყურეთ ერთის... და მტერი არაერთი მავრას დასაყურეთ მათ ზურგებრივ ვაგონებს: ამ თანხის თქვენ ვინა ხართ... — სტარა ვაგონებულობა... — არამედ აღმართადა იგი დასაყურეთს.

ველა თანხის ერთხმად დაიარაღებენ ხელისუფლების უსაყურეთს აქტი-ურად დასაყურეთ... საზოგადოებრივ ცხოვრების გარდასაყურეთ... მათ ენოლობა საზოგადოებრივ ცხოვრების უსაყურეთ... ხასიათს ამ ტენი სიკეთეს... დასაყურეთა და ცხოვრებით ერთდროინდელს არს. რომ ზოლის... ამ მოვლენის შემოქმედ... ზოლის არაერთ... რომანტიკურ აუცილებელ უსაყურეთ ზოლის გზით, თუ იგი აღწერს ყო-ველდღიურ არსებობის ხელისუფლებას... —

ამეთი იგი მათი დასაყურეთ... მავრას მათი როდი იყო არსი რეპუ-ტაციური-დემოკრატიის უსაყურეთი თანხისუფლება... მ. ჩერნიშოვი წერდა... ცხოვრების ხელისუფლება წარმოქმნა ვაგონსადა, ხელისუფლების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ნიშნით, რომელიც მის არსს შეადგენს... ხელისუფლების წარმოქმნას სხვა წინმდებელად აქვით — ცხოვ-რების ახსნა... ხელისუფლება მის ცხოვრების მოვლენებზე გაბრუნდება მსაჯულთა მის წინმდებლობად აქვით... —

რეალურ დემოკრატიული ხელისუფლების წარმომადგენლები ხელისუფ-ლას განხორციელებენ... როგორც სოციალური უსაყურეთის წინამდებ-დებ ხალხის ბრძოლის ერთ-ერთ საშუალებას... თანხის თანხის თანხს თვლიდ-ნენ ხალხის ინტელიგენციის დასაყურეთ ზურგებლობად... მათ ბრძოლას უსაყურეთ-პოლიტიკური პოლიტიკური ხასიათი ჰქონდა და მჭიდროდ იყო და-საყურეთად ირის წარმოქმნა ხალხის განსაკუთრებული მომართ-ვა... მე არ მესმის... — წერდა ენოლობა რუსი დემოკრატ მხატვარ-ი კრასიკო ნიკოლა... — როგორ შეიძლება მომართვა... ვანადასაყურეთ-ვა... როცა მინათა ჩანს, როცა ინსტიტუტ გაზარდა შეგნებდა... რაც ჩემი თავი მათთვის, ყოველთვის ვცდილობდი შეიკნა მათთვის... მათ... მჭიდროდ და მჭიდროდ ვადასაყურეთ... და ზოლის დასაყურეთ-საყურეთ... ჩემს სასაყურეთა... ჩემს ანდული საყურეთ... — სწორედ ჩემს მოწოდებებსა ბრძოლასა... —

ამეთი შეხედულება ცხოვრებისადმი ხელისუფლების დემოკრატიულობის საყურეთა დასაყურეთა ბრძოლასა და რუს დემოკრატ მხატვარ-ებში... რისინ სწორად კრასიკოს... აქამდე თქვენი მიხედვითა ხელისუფლებამ უფრო პოლიტიკური იყო... ვიდრე მოქალაქეობრივი... თქვენ ხელისუფლების საზოგადოებრივ დემოკრატიულ უფრო ზურგებლობა... ვიდრე შემოქმედ-ლობაზე და სწორედ ეს არის დიდი დასაყურეთა... როცა პარტიკულ დასა-ყურეთა... თქვენ სწორედ მართალი ხართ: თქვენი მიხედვითა ხალხის ბრძო-ლებში პარტიკული აუცილებელია და ბრძოლა დასაყურეთ უსაყურეთა... ხელისუფლება და ჩერნიშოვის იდეებზე დასაყურეთ რუსი მხატვარ-ები... გარანტირებ ხელისუფლების საზოგადოებრივ წინმდებლობის კრასიკო ადვოკატობაში უსაყურეთა და ი. რეპინის... თქვენსა წერილთა... კრასიკოს უსაყურეთ დიდი განმარტებლობა... მეს მასში მომხმარებლობის ხს... ამ სწორედ და მხატვარებს ხელი აუღლი ვერა... — პროფ-სული ამხედვით... ვანადასაყურეთ ახალი საზოგადოებრივობის შემო-ქმედ... ხალხის მხატვარ... თანხის თანხის ხელისუფლების გარეგნული დასა-ყურეთ ცხოვრების გარდასაყურეთ მხატვრე ამტოვებ იყო... რომელიც ხალა უსაყურეთს ახლად რუსი დემოკრატ წერილების და მხატვარის პირველად მოვლენობას... მათი შემოქმედების იდეური...

მას და ხალხებობას... რუსული ხელისუფლება ხელისუფლების, ჩერნიშოვისა და დემოკრატიულობის ფილოსოფიური შეხედულებებზე ანდული... ლენინი წერდა ჩერნიშოვის... რომ იგი მართალი ერთდროინდელი... რუსი მხატვარა... რომელიც უსაყურეთ 20-იანი წლებში 1888 წლამდე მთლიანად ფილოსოფიური მხატვარების სიკეთეს დასაყურეთი და ნოვაციონალიზმის, პოზიტივისტების, მახასტების და სხვა ამრეთა საყურეთა მხატვრე უსაყურეთ... —

ლენინი აწვდიდა მიხედვითა ხალხის სოციალურ ბრძოლას... რომელიც ლაბორისტებისა და ინსტიტუტის პროცესის აუცილებელია... ძალი არ შესწავლა მცხერებელი დასაყურეთა და სწორად წინამდებლობა სა-ზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმების და მათგან უსაყურეთა სა-ტაგონისტური ერთდროინდა... როცა მიხედვითა ხალხის მათ თუ იმ უსაყურეთ... უსაყურეთ აუცილებლობა ამტოვებდა... ყოველთვის აღნიშნული ფაქტების ამოვლენის თვისაზარსზე დასაყურეთ... უსაყურეთ... — წერდა ლენინი თავის მომართ... წარმოდგომის ემპირიური მინარსი... — ამუშავებენ კლასობრივ წინამდებლობებს და მით განსაზღვრავს თავის თანხისუფლების მიხედვითა ლაბორისტ... დასაყურეთ ინსტიტუტ... მხატვარების მათ ქალს... რომელიც... ვანადასაყურეთ... — თუ იმ ერთდროინდელ წყნების და ქმნის ხალა კლასთა წინამდებლობის მათ თუ იმ ფორმებს... —

ამ მხედვითა ხალხის მიხედვითა ხალხის უსაყურეთა მხატვარებელ დასაყურეთ დემოკრატ ინსტიტუტის პროცესის განვითარებას... ლენინი ასაყურეთ... რომ მხატვარების... მიხედვითა ხალხის თანხისუფლებას... ლენინი აღნიშნავდა უფრო სრულად ატარებს თავის მიხედვითა... ის არ მკაყურეთ-ღვას პროცესის აუცილებლობა მითითებით... არამედ არკვეს... სხედ-ღობარ... რომელიც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმების ამოვლენის მი-ნარსის ამ პროცესის... სახეზე დასაყურეთ... რომ იმ ენო კლასის განსაზღ-ვრავს ამ აუცილებლობას... მხატვარების არ მკაყურეთ... — დასაყურეთ-ღვლი ინსტიტუტის ტენდენციების აღნიშნობა... — წერს ლენინი... — არამედ იგი მითითების... იმ განსაზღვრულ კლასთა არსებობაზე... რომელიც განსაზღვრავს მათ თუ იმ წყნების მინარსის დასაყურეთ... მხატვარების ხელისუფლების თითი ერთდროინდა ვაგონის გარეშე... ატარებდა რა მიხედვითა ხალხის მიხედვითა მტოვებ სტრუქტურ... ლენინი დასაყურეთ... — მხატვარების შეყურეს... ასე ვთქვათ... პარტიკულობას... რაც მოუხდინა ყოველი შეხედვითა ღრის საყურეთობის ხელისუფლებას და ატარებდა დასაყურეთ... განსაზღვრავდა საზოგადოებრივ ზღვრებს თანხისუფლებას... —

ერთდროინდა ხალხის მიხედვითა ხალხის... ლენინი ამუშავებდა მხატვარებელ კლასების ამოვლენების ფორმების განვითარების ბრძოლას... მათ კლას... უსაყურეთ... წინამდებლობის ნიშნით დასაყურეთ და განსა-ზღვრავდა ხალხის მიხედვითა ხალხის დასაყურეთ და კარბატობის მინარსთა... ვანა-პარტიკული რეალისტების... რეალისტობის დასაყურეთ შეხედუ-ლებით... კლას... თანხისუფლების და სოციალური სასაყურეთ... შეხედვითა ატარებდა ინტელიგენციის კლასების ხალხის საზოგადოებრივ... ლენინი ამუშავებდა... რომ თანხისუფ-ლებით არა მხოლოდ არც უსაყურეთ... არამედ დასაყურეთ... ლენინი ამუშავებდა ხელისუფლების უსაყურეთ... ამიტომ ისინი პარტიკული... და მათსაყურეთ ხელისუფლებას... მხოლოდ აღნიშნავდნენ სოციალურ მოვლენებს... მავრას ურას ატარებდნენ ამ მოვლენების განმარტება მხატვრის ანალიზზე და შეხედვითა... —

ლენინს კომუნისტური პარტიის გადართობა ამოყავდა მინარსი ზურგებლობა ინტელიგენციის ნაწილი პოლიტიკური ხასის განმარ-ტებობა... ლაბორისტული ზურგებლობა ინტელიგენციას... ვინც არ უსაყურეთ... — წერდა იგი... მხატვარი... თუ მუსიკანტი... — შე-მთა კლასის ეფუძალი საზოგადოებრივ და ფარული მხარე იყო... იგი მიხატებულ-და თანხისუფლებით მტოვებ ატარებდა ხალხის ვაგონს... ვიდრე თითი შეგნებლობა... სწორედ და მას მიხედვითა და მონური მორალის-ტობის მათხედვით... — შემოქმედების გავლენა ხალხზე საზოგადოებრივ... — წერდა ლენინი 1907 წლის სტატიაში... ვანა ვიდრე ხალხის ხსენება... — შეშინა და თუ ვინც გულისხმობს თუ ვერცად ფართო მასშაბს მო-ტეულობას დიდი ხანი ისინი ერთდროინდა ვანა უსაყურეთ... მავრას მავ-რას 6 ნოტა 6 ცოცხალი... რომელიც უსაყურეთ მონიშნობას არ აღემატება უსაყურეთ... განვითარება ზოგად სიკეთეს და ცნებების მომარტებობა... ენოლოგიკური ყოველგვარ... ვანა აღნიშნავს და ზოგჯერ თავის კლასობრივი მხატვარების გულწრფელი გონივანობის თანხისუფ-ლებით არაერთდროინდა მხატვარების და არაკლასობრივი... მოვლენის მავრას 5 ნოტა 6... — ამ ზურგებლობა ინტელიგენციის გადართობა ატარებდა ხალხს... აქ და მხოლოდ აქ არის ფართო მასშაბის მოვლენა... რასაც უსაყურეთ მოვლენის ნაწილი ზანი... რაც მოთხოვს სოცია-ლური მოვლენის დასაყურეთ ამ საშუალების წინამდებლობა საზოგადოებ-რულად... —

ზურგებლობა ინტელიგენციის, პოლიტიკის და ლაბორისტობის... მხატვრები და მწერლები ძალიან არ იმარტებდნენ ხელისუფლებით მინარსი ერთდროინდა მინარსი ვანადასაყურეთ... პოლიტიკური და მხატვარ-ული საფორმის დემოკრატიული ცდილობდნენ... როგორც უფრო სიამე-ლოდ... უფრო ეფუძალი... უფრო ინსტიტუტ... შეგნდას უფრო მტოვებ... გარდას უფრო შემწოდება დასაყურეთ რუსეთის კეთილშობილი თავად-ანხარების უსაყურეთ... —

ამიტომ ბრძოლა ზურგებლობის ინტელიგენციის... კრძობდა ზურგე-ბული მხატვარული ინტელიგენციის გავლენის წინამდებლობა ლენინის და მხოლოდ კომუნისტური პარტიის ყურადღების ცენტრში იდგა... —

ზურგებლობა იდეოლოგიის უსაყურეთი ერთგვარ განსაკუთრებო-ბით საზოგადოებრივ რუსეთის პარტიული რეალისტობის აღმართის ზურგებობა... როცა რეალისტობის მომართობა სწორად ედგობა მისი საზოგადოებრივ ახალ-ახალ ღრებს და მთელ რაც უსაყურეთ პოლიტიკური და შემოქმედობის რეალისტობის რეალისტობის კენდა... ამჟამად და ფართო კლასობრივ ბრძოლის ინ-



ტერმინი იგივედღეად მტკიცე პარტიულისა და მცოდნისა და განკითხვისა მიზნობიდან იგივედღეად გველა დაგვი. მაგრამ იმის გამო, რომ 1905 წლის რევოლუცია თავის საზოგადოებრივ-სოციალური წინასწარ მტკიცეზღეად იყო, ხოლო წინამორბედი ძალებისა და პროლეტისა საზღვრებიანი კი — პროლეტარული, რევოლუციის ასეთი ხასიათი ხელს უწყობდა უპარტიულობის გაცხადებას, უპარტიოდ წარმოშობდა უპარტიო ორგანიზაციებს, მნიშვნელოვან პარტიულისა დღეს ასევეა მთელ მონარქიას, რადგან, როგორც ლენინი ამბობდა: ადამიანისა და მოქალაქის თავის უფლებათა დაცვის მიზნობიდან... აგრძობისა გველა კლასის, გვიანტერად ზურ უნებრის ყოველგვარ პარტიულობას... ადამიანის ადამიანის, რომელთაც ვერ უნებრის უფლებად უპარტიულობაში ადამიანის უნებრის, უხალისის აღმართად უფლებად ასაკობრისა და სოციალისმის იერს ახალად წერ. ლენინი განმარტავდა, რომ ბურჟუაზია უპარტიულობისგან იხრება, რადგან ასე უფრო ადვილად შეუძლებს მასობის მოტყუებას, საკუთარი კლასის დანაშაულის, მხრამდელი კლასების ინტერესებისათვის პროლეტის უნებრება. ესევეა ბურჟუაზია უფროადად ვერ დატყუება და ხელუფლებას — მასზედა თავისი იდეოლოგიის გავრცელებისა და ღვივრ საზღვრებისა.

შემდგომად თუ არა, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში ანტიკონსტრუქციული კლასების მუკაბეების პოლიტიკური პროლეტისა და იქცეს სვედა კითხვისა ლენინი და უსაბუთოდ — კლასთა პოლიტიკური პროლეტისა და უსაბუთოდ სოციალ და ჩამოყალიბებული განმარტებულა პარტიისა პროლეტისა. უპარტიულობა პარტიისა პროლეტისა გულგარეობას, მაგრამ ეს კულტურისა ნიტრალიტეტს რთვი უტრის, კლასობრივ პროლეტისა შემოქმედებულა ნიტრალიტეტს; პოლიტიკური პროლეტისა გულგარეობას ანტიდემოკრატიული სოციალიზმისა და მისაწვევისა პროლეტისაგან ჩამოყალიბებას, თანაგრძობისა და ნიტრალიტეტისა — გულგარეობას ზემო მართისა დაგვირა იმის, ვინც ძლიერია, ვინც განაბრის, ვინც პოლიტიკურად მასობისა. — წერდა ლენინი. „გარეგნულად“, გულგარეობად ლენინისა უფრებისა მასობის ადამიანის მშვიდი კი ლენინისა სოციალისმის სურვილისა „პარტიული“ იქნება... ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში უპარტიულობა მხოლოდ ფაისცელები, დაფარული, მასობის განმარტებულა კუთვნილებისა მასობის პარტიისაგან, გამატრინებულა პარტიისაგან, ესეულპარტიისა პარტიისაგან.

ღვივრ ყოველთვის მტკიცე ვინცდა უპარტიულობის გველა სურვილი, პოლიტიკური და კონსოციური მოღვაწეობის გველა დაგვი. უპარტიულობა ბურჟუაზიულ იდეა, პარტიულობა კი — სოციალისტური. ლენინი მიიხედობდა, რომ კარგად ვყოფივრ, როგორ შევიქცევი ეს ზოგადი კემმარტება ცალკედა კერძო საკითხებისა და კერძო შემთხვევებისა.

ღენინის ეს განმარტებულა ხელუფლების პროლეტებისა მუქივრის კავშირებიდან იქცეს და იფორმად მუხედვლებზედა დაამარტება იდეოლოგიისა და იდეოტიკებისა, ნიტრალიტეტისა და გულგარეობისა რეპლიკური ფორმისფორი კონკრეტული. ეს ზემო მარქსისტულ-მეტიკონსტრუქციული მოძღვრება საფუძვლად დაედო რევოლუციური მუშათა კლასის ენოკრატული მოღვაწეობის, ხელუფლების დანა იფორმებისა და პარტიულობის. ლენინმა თავის მუხედვებში ცნობილ ნებანებას „პარტიული ორგანიზაციისა და პარტიული ლიტერატურისა“ კიდევ უფრო გაიზარტება და განავითარა ხელუფლების მარქსისტულ-მეტკონსტრუქციული გეგმა, ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე ავიყვანა მთელი მარქსისტული უმუხედვითა, აქეთი იგი პროლეტარული კლასის იდეოლოგიური პროლეტისაგან იხრება ირავად.

სოციალ-დემოკრატიული მუშათის ახალსა პირიებში, — წერდა ლენინი, — დღის წესრიგში დაყენდა პარტიული ლიტერატურის საკითხი; რევოლუციის ადვილობის პერიოდში მტკიცე მუშათებზედა გაცხადებულა „ლევალური“ და ლევალური მიუღწევი სიტყვით მორის, მუშათა მთავრისა ყოველგვარად ცდილობდა ხელი შეეხლას არა მარტო არაღვარდური, არამედ ლევალური ლიტერატურული, მუშათათათვის, ახალი ვითარება შექმნის, რომ არაღვარდული მუშათებისა პარტიული მოღვაწეობის სფეროს, აკუთვნებდნენ მთელი ლევალური სრულს — არაპარტიული, მუშათა მთავრისათვის სასარგებლოდ დაგვიგარტებულა და გარკვეულად ყოველგვარ ლევალურ და არაღვარდული მუშათის მორის განსხვავების ფაქტი და არა სწორი გეგმავდა ლენინმა. აქვეა „უპარტიო სიტყვების, ლიტერატურული ლექსების, მწიგნობის, იფორმის უმობის უფლებად დრო“, როცა პარტიული და არაპარტიული ადამიანები იძლევილი ხელმეორეს ერომდროში აგრევილებენ. ერთ-ერთისათვის იგი არეული იმ ადამიანის სიტყვის იძლევილი მუცევა, რომელსაც სურდად გამოეთქვა პარტიული შეხედვლებანი, და იმ პარტიისა წინასწარებში თუ არის სილაფერი, იქცი ამ შეხედვლებებზედა ვერ მშვიდობილად ვინც არსებობდა, პარტიის კეთი იყო.”

ეს ვითარებაში ლენინმა წამოიყენა მოთხრობა, რომ ლევალური ლიტერატურის კი პარტიული ყოფილიყო. „ლიტერატურის პარტიული უნდა გადგეს“. — წერდა იგი. „სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოიყენოს პარტიული ლიტერატურისა პარტიისა მიზნების, განავითაროს ეს მნიშვნელოვანი და განმარტიულის იგი, რაც შეიძლება, სრული და მთლიანს სახით“.

ხელუფლებად და ლიტერატურის პარტიულობის თეასლისიზმის ფორმისა მტკიცე ანტიდემოკრატიული პროლეტარიატის იფორმ დაწამლებლისა უფ-

რავალი რევოლუციური პროლეტისათვის, თანარდებდა მტკიცე მუშათებზედა იფორმისა უსაბუთოდ ძლიერი საზღვრების, ხელს უწყობდა მუშათა კლასის რევოლუციური შეხედვისა შეტანას, ასევე — წინამორბედი ძალებისა ოპორტიუნისტებისა და ლიბერალური ბურჟუაზიის იდეოლოგიის გავრცელებას.

ლიტერატურისა და ხელუფლების პარტიულობის ლენინური პირიებში ახალადებდა და აღმართდა მხატვრული შემოქმედების საზოგადოებრივ მნიშვნელობას, მხოლოდ იფორმისა სრულიკლებით განმარტებულ ხელუფლებისა შეიძლო აღგზნა მასობის სასარგებლო ვარძობას და რევოლუციური მოქმედების სურვილები. იმისათვის, რომ ხელუფლება და ლიტერატურა არა მარტო საზოგადოებრივი რწივითობის ახალადებდა არამედ მისი ვარძობისა აქტიურ ზალად განმარტებდა, ლენინმა საკუთარ ჩანახატად მთლიანობიდან ბურჟუაზიულ ჩანახატ, ნატრალურად მოიკიდებინა ხელუფლებისა და ლიტერატურის მასობის ინტერესების მიზნობიდან, რომ ხელუფლება არა დაწინილიყო კერძო პირთა განხედების საზღვრებში, არ ჩამოვარდყო აბსტრაქტული კლასების სახატურში. ლენინური სურვილის მიხედვით მხატვრული შემოქმედებისა, საკუთარ შეიძლება პირთა თუ გვერდით მივების ირალი იყოს, ხელუფლება „არ შეუძლებს იდეოლოგიური საკუთარი“, რომ იგი ვერ იქნება „საერთო პროლეტარული საქმიანებად რევოლუციური“ და მოწვევბული.

ღენინი დამინდურებად და ბოლომდე იყავდა ხელუფლების პარტიულობის პირიებში. „მისი უპარტიო ლიტერატურაობის“, რომელიც თავის არსებობაში ცხოვრების გრადულობისა და საკუთარ პროლეტისა და თანამოცი უმუხედვლების საგანს უწყობდა, უსაბუთოდ, ანტიკონსტრუქციული სახატურში იქცეს ლენინი მიიხედობდა, რომ ლიტერატურისა და ხელუფლების საკუთარად კავშირები საკუთარ პროლეტარული კლასის ორგანიზაციულად იყო, უნდა გახლეს მუხედვებზედა წარული ორგანიზებული, გვიანტერადი გაერთიანებული სოციალ-დემოკრატიული პარტიული მუშათისა.

მუშათის პარტიული რევოლუციის პერიოდში განმარტებულა ვითარება რევოლუციური ხელუფლების მნიშვნელობას, მისი საოპორტიუნული ჩოლი. ამიტომ ლენინი მიიხედობდა ლიტერატურისა და ხელუფლების საკუთარად განხედვად დაკვირვებულა პარტიული მუშათისა. შემოქმედებითი ასოციაციებისა და კოლექტივებისა, მუშათის ფაქტურად უნდა დაეწინა ორგანიზაციულად სოციალისტურმა პროლეტარიატმა, მან უნდა დაეწინა სოციალისტური უფრები ამას, მთელ ამ მუშათისა, უფრებიც, უნდა შეერთის ცოცხალი პროლეტარული საკმის ცოცხალი საკითხი“.

ხელუფლებისა და ლიტერატურის პარტიული საკმის წარუად გამოხატებას კიდევ უფრო ახალადებდა მხატვრული შემოქმედების საზოგადოებრივ როლს. ამასთან ლენინი ხაზსასობს მივივივებულა ხელუფლების სასოციალური ანაზე, რომ ხელუფლება — ყველგვარ საკუთარი იქნება მუხედვით შეთანხმებას, ნივლიერებას, უმქროსებლად უნდადა სობის ხატობისაში. უფრები, — წერდა ლენინი, — ამ საკმის მუხედვად საკუთარ მუხედვებას ვინცე მთელს მთავრისაგან, იდეოლოგიური მოღვაწეობებისა, განსაკუთრებულ სახატად უნდა დატრიალას, ღირსებას და შენახებას. ლენინი ხაზს ასობდა, რომ ხელუფლებისა პარტიული საკმის წარუად ხაზის სახატობისა, მისი ჩანახატებისა გარდასაქმნელად, მშრომლობისა ხაზის სახატობისა, მისი ჩანახატებისა, პარტიული საკმის წარუად მის გათავსებულა პარტიისა ვერ იმუხედვად შეძლებს, რამე კერძოპირისა სიტყვით, არ თითო მუხედვად იფორმებულა, საკმის ტრინება ამ დარგში ყველგვარ საკუთარ შეიძლება დაამარტავს — ამბობდა ლენინი. ლენინის მოხედვება ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ ქმნიდა მაღალს ნიადაგს იმისათვის, რომ მუხედვითი თავისუფალი ხელუფლება, „თავისუფალი არა მარტო პოლიციისაგან, არამედ აგრეთვე კაპიტალისაგან, გაიფორმებინა“.

ბურჟუაზიული იდეოლოგიისტიკი თამაშობდა ლამაზობინდ „ხელუფლების თავისუფლებზედა“, ლენინს იმისი სასაქარათო გამოხატება. „თქვინი სიტყვით აბსოლუტური თავისუფლებზედა მხოლოდ ფაისცილობას, ფეიქის გაერთიანებად დაგვიგარტებულ საზოგადოებაში, საზოგადოებაში, სადაც მშრომელთა მასობის გულგარეობებისაგან არაა და ერთი მუხედვითი მუშათისათვის, შეიძლებულია რეაქციური და ნაწილად „თავისუფლება“.

თავისუფალი ხელუფლების „თავისუფლების“ ლენინური კრიტიკა განმარტებულა საზოგადოებრივი კლასების განვითარების მარქსისტული ანალიზიდან. „მარქსის პროლეტის წინასწარებად დაწინილი „ფორმისთვის სოციალური“ გარკვეული პასაჟისათვა, თუ არა ლიტერატურა აქვე ხელუფლების „თავისუფლების“ კაპიტალისტურ საზოგადოებაში.“

იგი უნდა, რომც, მაგალითად, ნაწილად საკუთარ სიტყვებით, როდესაც სრულიად მხოლოდ იმას, რაც უფლებები, გარდამტკიცე იყო წარუებისა მანამანებულა.

იგი კიდევ ერთი, როდესაც არა მარტო უფლებები, არამედ ყველა პროლეტური, მრეწველობის მთელი არსებობა გადავიდა ვარძობის ფორმისა, როდესაც მთელი წარმოება სასეხით გაყვალა-გამოყვალა იგი და მოიკიდებოდა... და მთლის დღედა დრო, როდესაც ყველგვარ, რაც ადამიანი შეიქმნებულა მიიხედდა განსხვავებული კოლექციური, ვაჭალა-გამოყვალის, ვარძობის საგზად გადავიდა ეს საზღვრებელი გაცხადებისა უფრებიც. ეს ის დროა, როდესაც ისეთი ნივთებისა, რომლებიც მანამდე ადამიანები რჩამანბის აკონსტრუქციებდა, მაგრამ არსებობს ის სრულიდინ, ცალკედაც, მაგრამ არასდგის არ ახალდინ, მოიპოვებდნენ, მაგრამ არასდგის არ ეფორმობდნენ; საბურჟუა, სოციალური, რწმუნა, ცოდნა, სიხალისი და სხვ. — ერთი სიტყვით, ყველგვარი ვარძობის საგანი შეიქმნება, ეს არის დრო საერთო ვარძობისთვის, საყოველთაო განსუფობისა, ანუ, თუ პოლიტიკური კურნობის ენით ვთქვიყთ, — დრო, როდესაც ყო-

სინამდვილის მხატვრული ასახვის თავისებურებათა საკითხისათვის



ბელოვებმა საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა; იგი სინამდვილის თავისებურებას ასახავს. როგორც ასეთი, იგი ასახავს ზოგად კანონებს ემორჩილება და ამიტომ ჰკავს ცნობიერების სხვა ფორმებს, კერძოდ, მეცნიერებას. მაგრამ ბელოვების სფეროში მოქმედებენ არა მარტო ასახვის ზოგადი, არამედ სპეციფიკური კანონებიც. ისეთები, რომელთა მოქმედების სფერო ბელოვებას არ სკდება. ან, სხვათა შორის რომ ვთქვათ, ასახვის ზოგადი კანონზომიერებანი ბელოვების სფეროში თავისებურად ვლინდებიან. ბელოვების ბევრი რამ აქვს საერთო მეცნიერებასთან, ამიტომ გნოსოლოგია, მეცნიერული შემეცნების თეორია, რამდენადაც იგი ბევრად უფრო მუშაობს, ვიდრე ესთეტიკა, და რამდენადაც მასში მოქმედობს მეცნიერული ასახვის არა მარტო სპეციფიკური, არამედ ზოგადი ნიშნებიც, განსაკუთრებით ბელოვების მუხების გასაგებად. მაგრამ რაკი ბელოვება არა მარტო ჰკავს მეცნიერებას, არამედ განსხვავდება კიდევაც მისგან, არ შეიძლება შემეცნების თეორიის ცნებათა და დებულებათა პირდაპირი, მექანიკური გადატანა ესთეტიკაში. არ შეიძლება, მაგალითად, მხატვრული სახის, როგორც ასახვის სპეციფიკურად მხატვრული ფორმის, ძებნა მეცნიერული შეფარებულ საფუძვლად სფეროში; მკვლარი იქნებოდა, ვიდრე ყოველგვარად სახე, როგორც რაღაც საშუალო ერთეულ წარმოიქმნება და ზოგად ცნებას შორის, ან როგორც მათი თავისებური კომბინაცია. შევძლებ იტყვობა აგრეთვე ცნებებსა და სახის შინაარსთა გაიკვება და მათი განსხვავება მარტო ფორმით, ეს იმის მაშველებელი იქნებოდა, რომ მეცნიერებასა და ბელოვებას შორის, საბოლოო ანგარიშში, მარტო ფორმალური განსხვავება დაგვანება. ასეთი თვალსაზრისი კი ფაქტურად ფორმალისმის ნიადაგზე გადასვლა იქნებოდა. თუ ბელოვების სპეციფიკა მარტო ფორმითა, მაშინ მხატვრულობა, ესთეტიკურობა მხოლოდ ფორმის თვისება ყოფილა; ხოლო ესთეტიკური ფორმალისმი ამაზე მეტს არაფერს ამბობს.

მასთანავე, თუ ჩვენ გვინდა ესთეტიკის პრობლემათა კვლევის დროს შემეცნების თეორიით ვიხელმძღვანელოთ, უპირატესად ყოვლისა, ბელოვების თავისებურება უნდა გავითვალისწინოთ მთელი სიგრძე-სიგანით, როგორც ფორმის, ისე, უმთავრესად, შინაარსის მხრივ. შემეცნების თეორია განსაზღვრავს ბელოვების სპეციფიკის გასაგებლად არა იმდენად, რომ ბელოვებისა და მეცნიერების შინაარსი ერთად იგივეა, არამედ იმით, რომ მხატვრულობა და მეცნიერული ასახვანი მსგავსია, ანალოგიურია; იმით, რომ ირივე სფეროს, განსხვავებულია გარდა, საერთო ნიშნები ახასიათებს.

სინამდვილის მხატვრული და მეცნიერული ასახვის ეს საერთო ნიშნებია:

როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული ასახვის წარმოშობას და განვითარების საფუძვლილ საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკაა, საზოგადოების მატერიალური ცხოვრება; როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ასახვა იწყება სინამდვილის ცოცხალი განჭვავებით, ფაქტებისა და მოვლენების აღქმით, მასალის დაგროვებით, რომელსაც შემდგომ შინაგანი გადაფუშვება სჭირდება (ანსტრუქტურული, ლოგიკური აზროვნება ერთ შემთხვევაში, ტიპიზა-

ცია ან მისი ანალოგიური პროცესი — მეორეში); ამის შემდეგ როგორც მეცნიერული შემეცნების, ისე მხატვრული შემეცნების შედეგად ცხოვრებას უზრუნველბა, რათა პრაქტიკაში დადასტურდეს მათი სიცოცხლისუნარიანობა, ორივე ამ პროცესის რეზულტატთა ღირებულების საბოლოო კრიტერიუმი ერთი და იგივეა — საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკა. მასთანავე, ბელოვანი ასახვის პროცესის იმავე საფეხურებს გადის, რასაც მეცნიერი, მაგრამ ყოველ მათგანს იგი თავისებურად გაივლის.

ამ წერილის მიზანია მხატვრული ასახვის ზოგიერთ ასეთ თავისებურებათა ჩვენება, რაკი მხატვრული ასახვის შედეგი მხატვრული სახეა, იმის გარკვევა, თუ როგორ იქმნება იგი, მისი ბუნების დასახარებასავე მოგვეცება. მხატვრული შემოქმედება თავისებური შრომაა. ცხოველთა აქტიურობისგან განსხვავებით, ადამიანის შრომის ყოველი სახის პრაქტიკა, ვიდრე სინამდვილეში მისი რეალურად მოხდომილს, ჯერ ცნობიერებაში ყალიბდება. მხატვრული სახით ჯერ ბელოვანის ცნობიერებაში იქმნება.

სიიდან იღებს ბელოვანი მასალას სახის შექმნისათვის? ცხადია სინამდვილიდან. ცხოვრობიდან, მაგრამ სინამდვილე რეალურ-ნივთიერი სახით კი არ იტრება ცნობიერებაში, არამედ აღქმება. სინამდვილე ცნობიერებაში შეგრძნების სახით შემოდის. მხატვრული სახის, ისევე როგორც მეცნიერული ცნების, შექმნა აღქმითა და შეგრძნებით იწყება. მაგრამ მხატვრული ასახვა უკვე ან საფეხურზე თვისობრივად განსხვავდება მეცნიერული ასახვისაგან. შეგრძნება არის გარე გლობალიზების ენერჯის გადაქცევა ცნობიერების ფაქტად — ვასაყალის ვ. ა. ლენინის, სწორედ ცნობიერებისა და არა მარტო ინტელექტისა. ცოცხალი განჭვრეტის პროცესში გარე გლობალიზება ჩვენს ცნობიერებაში ქმნის არა მარტო საკანონო ასახვას, მათ ხატებს, არამედ გარკვეულ, მეტ-ნაკლებად ინტენსიურ გრძნობებსაც; ჩვენ გულგრილი არა ვართ აღქმულის მიმართ. — იგი მოვეწონს ან არ მოვეწონს, სასიამოვნო ან უსიამოვნო... მაგალითად, სუფთა, მკაფიო ფერის შეგრძნებამ შეიძლება გამოიწვიოს სავსებით გულწრფელი სიხარული, მაშინ, როცა უღიღამო, ქუქუქიანმა ფერმა შესაძლებელბა გაგვიფუშოს. იგივე ითქვას ცალკეულ ბგერებზეც (და მით უმეტეს მათ შეხანებებზე). ემოციური ტონი შეიძლება შეუმჩვეელი იყოს, მაგრამ იგი, როგორც ეს ფსიქოლოგიიდანაც ცნობილი, ყველა, ან თითქმის ყველა შეგრძნების ერთის.

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ჩვეულებრივად ჩვენ განცალკევებული შეგრძნებები კი არა გვაქვს, არამედ აღქმები, რომლებიც შავალ შეგრძნებას შეიცავს, მაშინ განსაკუთრებულად, რომ შეიძლება აღქმა საკმაოდ რთულ ემოციასთან იყოს დაკავშირებული. მაგალითად, მუსიკალური ბგერათა შეხანება იმდენად მკაფიოდ გამოაქვლის მათ ემოციურ ხასიათს, რომ მხოლოდ სმენადანშობილი ადამიანი ვერ შეამჩნევს ამას. ყოველ შემთხვევაში, განსაკუთრებულ ნიჭი არაა საჭირო, ვთქვათ, მაკორეული და მინორული აკორდების გასარკვევად.

აღქმათა და შეგრძნებათა ეს ემოციური ტონი მეცნიერული ასახვის დროს უკლებულებყოფილია. შეგრძნებები საკანონო ობიექტურ თვისებებს ასახვენ, ისინი მეცნიერული საკანონო შედარება-განსხვავებისათვის სჭირდება, მათგან



მან ცნება უნდა შეიმუშაოს და ცხადია, რომ მას არა აქვს არც უფლება და არც სურვილი საგნის ცნებაში მისთვის უცხო აღქმები შეიტანოს.

მხატვრული აღქმისათვის კი ამ ემოციურ ტონს არსებითი მნიშვნელობა აქვს. ხელოვნება უნდა შეინარჩუნოს ის გრძნობა, რომელიც მას ამა თუ იმ შეგრძნებამ მიანიჭა. და გადასცეს იგი სხვებსაც. მეცნიერს შეუძლია დავებისათვის ვრცელი არგუმენტაციით, რომ ეს მათ თუ ის მოვლენა უკეთა ან კარგი. ხელოვნების საბუჯის არაფერ მოსწონებს. მან უნდა ვაგვიჩვენოს, დავებანობის ვის მოვლენა იმ კუთხიდან, რომლიდანაც იგი განსაკუთრებულად უარყოფით ან დადებით რეაქციას იწვევს: ამისათვის მხატვრული სახეში შეგრძნებები მათ ემოციურ ტონთან ერთად უნდა შევიდეს. მხატვრული მასალა ადქმები მხოლოდ მათ ემოციურ ტონთან ერთად ვარჯ. ეს, ცხადია, არ უკარგავს მათ ობიექტურ განსაზღვრვას, თუმცა, მეცნიერულ აღქმებთან შედარებით, ნაწილობრივ ზღუდავს მას. სამაგიეროდ მხატვრული აღქმით უფრო ცოცხალია, ცხოველია, პიროვნების ახარეკლი მათი დიდ ძალას შეატებს.

ემოციური ტონი არ არის ერთმნიშვნელოვან დამოკიდებულება აღქმისა და შეგრძნების ობიექტურ შინაარსთან; ერთი და იმავე საგნის აღქმამ შეიძლება ორ ადამიანში სრულიად საწინააღმდეგო გრძნობები გამოიწვიოს, მაგრამ ეს დამოკიდებულება არც მთლიან შემთხვევითია. ერთის მხრივ თითონ აღქმის ობიექტური შინაარსი მეტნაკლებად განსაზღვრავს სათანადო ემოციათა წრეს, მეორეს მხრივ, ეს ემოცია გაპირობებულია სუბიექტის თავისებურებებით, რომელიც, საბოლოო ანგარიშში, ისევ ობიექტური სინამდვილითაა განსაზღვრული.

იმ პირობათაგან, რომელიც აღქმის ემოციურ ტონს სუბიექტის მხრიდან განსაზღვრავს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ხელოვნების კლასობრივ და პროფესიულ მდგომარეობას აქვს. ბურჟუაზი და პროლეტარში სრულიად საწინააღმდეგო რეაქციას იწვევენ, მაგალითად, სიტყვები „რევოლუცია“, „კომუნისმი“, „კონტრრევოლუცია“, „კაპიტალიზმი“ და ა. შ. ასევე ისეთ შემთხვევებშიც, როცა აღქმის საგანი კლასების ბედისადმი ნეიტრალურია. უკვე ჩერნიშევსკიმ აღნიშნა, რომ სილამაზის გრძნობა სხვადასხვა წოდებებს სხვადასხვააირი აქვს. — ვთქვათ ქალი, რომელიც არისტოკრატიული სალონის უწინარა ადამიანს ხიბლავს, გლეხზე უსამაგონო შთაბეჭდილებას სტოევს.

აღქმულისადმი ხელოვნების პროფესიულ-მხატვრული მიდგომა გამოიხატება არა მარტო იმაში, რომ მისი აღქმა უფრო ინტენსიურია, ფაქიზი და მდიდარი, ვიდრე უბრალო მოკვდავისა, ანა მარტო იმაში, რომ სადაც ეს უკანასკნელი მხოლოდ რუხ ლაქას ხედავს, მხატვარი ფერით მთელ გამას ვარჩევს, არაბედ იზიოთაც, რომ, როგორც მაიაკოვსკი იტყუა, „პოეტს ყოველ შემხედლარს, ყოველ აბრას, ყოველ ამბავს ყველა ვითარებშია გაიხიზნება მხოლოდ როგორც მასალას. სიტყვიერი ვაგვირებისათვის“. ან როგორც ამბობდა ბრიუსევი (ლექსში „პოეტს“):

Быть может все в жизни лишь средство
Для ярко певучих стихов.
И ты с беспечального детства
Их сочетания слов.

კლასობრივი და პროფესიული მომენტები, რომელნიც მხატვრული აღქმის ემოციური ტონის ხასიათს განსაზღვრავს, ერთმანეთისაგან იზოლირებულია კი არა. არამედ მჭიდრო ერთობაშიაში მოქმედებს. მ. გორკი ხელოვნების კლასის „გრძნობის ოქავის“ („чувствительность“) უწოდებდა. ცხადია, რომ კლასის „გრძნობის ოქავა“ ცხოვრობს მხოლოდ იმ კლასობრივი პოზიციებიდან აღიქმამ და აღქმულისადმი ეს კლასობრივი მიდგომა ყველა-

ზე მკაფიოდ აღქმისა და შეგრძნების ემოციურ ტონში ვლინდება.

ემოციურად შეფერილი აღქმების ესთეტიკურად დიქტირება იმდენად დილია, რომ შესაძლებელია: „განსაკუთრებული სოციალურ პირობებში“ ისეთი ხელოვნების არსებობა, რომელიც უშუალო შთაბეჭდილებათა სიღამისა, შეგრძნება-ტემპის“ გადმოცემით იფარგლება. ჩვენ აქ მხედველობის იმპრესიონიზმი ვაკვს. მაართაა, ძნელია რეზერვარს ფერწერის ან დეზიუსის მუსიკის ყოველგვარი ესთეტიკური დიქტირებულების უარყოფა. მაგრამ არც იმის დაგვიწყება შეიძლება, რომ სურათი იმპრესიონიზმი მასაც დასაბამი იმპერიალიზმის ეპოქის გახრწნილი ხელოვნების ფორმალისტურ „ძიგება“. შემთხვევით არ იყო, რომ იმპრესიონისტული თავის კონცეფციის მახისტურ ფილოსოფიას უფლებდნენ რაუჭქვალად.

ქუშმარიანი რეალისტური ხელოვნებისათვის მხატვრული აღქმები და შეგრძნებები მხოლოდ მასალაა მხატვრული სახის შესაქმნელად და არა თვითმიზანი.

ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ რეალისტი ხელოვნისთვის აკრძალულია უშუალო, პოეტურ შთაბეჭდილებათა გამოხატვა. პირიქით, აღქმათა უშუალოდა, რეგორც ცნობილია, პოეტური ნაწარმოების დიდი ღირსებაა. აი, მაგალითად, ლალო ასათიანის ლექსი:

ძველად აქ ვარცხს უშვობდნენ
დაფაფაფა და ბუკიათა,
ახლა ყაყარო შემომხვდა
ღამაში ქალის შექვითა.

შემომხვდა, შემომანათა,
ჩინჩხლემი შემომანათა,
ალუჩა-ტყემლის შემოსვლა
და გაზაფხული მახარა...

უცხო კაცად რომ შემოხსოვო,
შერცხვა და თავი დახარა,
შერცხვა და თავი დახარა,
სინაღელე გადუარა.
აიხათ. იმაზე დაფიქრდა,
მოვეწინეთ, თუ არა?!

ცხადია, აქ პოეტის უშუალო შთაბეჭდილებებია ვადმოქმედებული. მაგრამ ამის გამო იგი არა იმპრესიონისტული ლექსი. ასეთი ის მხოლოდ იმ შემთხვევებში იქნებოდა, რომ ეს შთაბეჭდილებები თვითმიზანი ყოფილიყო, რომ მათი საშუალებით არაფერი ყოფილიყო გამოხატული. აქ კი ეს ასე არაა — ლექსი ყოველთვის გმირის ტიპიური განწყობილებების გამოხატვა და თანამედროვეობის მზით განაფიქრებელი ბუნების თავისებურად ტიპიურ სურათსაც შეატებს.

რა საამაობრივ არ უნდა იყოს ფერით ან ბგერათა კომბინაცია, იგი ვერ მოვეცემს ქუშმარიან მხატვრულ ნაწარმოებს, თუ ისინი არაფერს ან გამოხატავენ. მხატვრული სახის მასალას, ემოციური შეფერილობის გარდა, გამომხატველად უნდა ახსიათებდეს.

შეგრძნება, როგორც ცნობილია, საგნებისა და მოვლენების ვარჯვანი თვისებების ასახვა. საგნათა და მოვლენათა ვარჯვანი თვისებები კი მათი შინაგანი ბუნების გამოვლენას წარმოადგენს და ამდენად ავლენენ, გამოხატავენ მას; მაგალითად, ადამიანის მიზრა-მოზრა, საუბრის მანერა და ა. შ., ცხადია, მისი ვარჯვნილი ნიშნებია, მაგრამ ეს ნიშნები მის შინაგან ბუნებასაც გამოხატავენ, გამოვლენენ. ამასთან, ყველა ვარჯვნილი ნიშანი ერთნაირი სიმოღირობით არ გამოხატავს საგნისა თუ მოვლენის შინაგან ბუნებას. არის უფრო უფრო ნიშნები და არის მკაფიო, დამახასიათებელი, ტიპური ნიშნები. შეიძლება ადამიანის შინაგანი ბუნება ერთ მოვლენად გალიმებამი უფრო

მა, ცხადია, იმიტომ, რომ თუ მიზნდულობის კანონის აღ-
მოჩენას მარტო ნიუტონს უნდა ეუბნებოდნენ, მხატვრულ
ნაწარმოებთან შექმნაში ხელოვნათა სატრფობიც „იღებენ
ნაწარმოებას“.

ყველად იეს ეს ენება არა მარტო პოეტებს, არამედ ხე-
ლოვნების სხვა დარგის ოსტატებსაც. განასასიყა რემბრან-
დისისათვის ან ფორანარის რაფაელისისათვის მხოლოდ მო-
დელი იყო? განა — უკუდავა სატრფობი, ცნობილი წერი-
ლის გარდა, არაფერი დააწერინა ბეიოსტონს?

მათლაცა შემიხვედრით ხომ არა ასოციაცია — მი-
ჯერება — მშვენიერება — ხელოვნება? განა შემთხვევი-
თა რუსთაველის ნათქვამი:

„აჲ შე მინდა გამოთქვად გული და ხელოვნება“.

გულის გარეშე ხელოვნება მართლაც არ არსებობს.

თუ ამხედნად დიდია პირადი გრანობების როლი ხე-
ლოვნებაში, მით უფრო დიდი იქნება მნიშვნელობა სოცია-
ლური ემოციების (პატრიოტიზმი, კლასობრივი სოლიდარ-
რობის გრანობა, რისხვა და სიძულვილი კლასობრივი
მტრის მიმართ...) — ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, ხომ
სახელოვანობრივი მოვლენაა. საბჭოთა პატრიოტიზმი რო-
გორც ცნობილია, ჩვენი ქვეყნის ხელოვნათა შთაგონების
სიძველეთაფილი წყაროა.

ხელოვანი ყოველთვის თავისი ხალხის, თავისი კლასის
მისწრაფებისა და გრანობების გამოხატველია. ხოლო
იმისათვის, რომ ხელოვნანა თავისი დაიღ დაინშნულება
შეასრულოს... — ხალხის, კლასის იდეალიზმი, მისწრაფებე-
ბა და გრანობები გამოხატოს. ამ უკანასკნელია მარტო
ყოფნა არა მარტა. ხელოვანის პირველებში ხალხის მის-
წრაფებები ემოციებად უნდა იქცეს. ისინი ხელოვანს მარ-
ტო თავში კი არ უნდა გაატაროს, არამედ გულშიც.

პოეტი იმიტომ ვართ, ამბობდა დიდი ილია, რომ

ერის წყლული მანდეს წყლულად,
ეწოდეს მის ტანჯვით სული,
მის ბედით და უბედობით
დამედავოს მტყილე უფლი...
მამინ ციდად ნაჲერწკალი
თუ აღმიფეთქს გულში ცეცხლსა,
მამინ ვიმღერ, მხოლოდ მამინ
მოვსწმუნდ ერსაც ტანჯვის ცრემლსა!

მხატვრული მასალის ორგანიზაციის, მარტივი ხატე-
ზიდან რთული კომპოზიციების აგების პროცესში, ხელოვან-
ის ინტელექტთან ერთად მისი ემოციური საწყაროცაა
ჩამშობი. ან, სხვაანარად რომ ვთქვათ, მხატვრული აზრო-
ვნება ემოციურად შეფერილი აზროვნებაა.

ინტელექტუალური და ემოციური ფაქტორების გარდა,
მხატვრულ შემოქმედებაში სხვა ძალებიც მონაწილეობენ.
მათგან, უპირველეს ყოვლისა, ფანტაზია უნდა აღინიშ-
ნოს. მხატვრული შემოქმედება თავის მნიშვნელოვან ნა-
წილში ცნობიერების ხატთა ახალი (აღქმულთა შედარე-
ბის) კომბინაციების წარმოქმნაში მდგომარეობს. ამ საქ-
მის სწორედ ფანტაზია ვანაგებს. მაგრამ ფანტაზია მხო-
ლოდ მამინ შესარტლებს დადებით როლს ხელოვნებაში.
თუ იგი არ მოსწყდება სინამდვილეს, თუ იგი დადმოჩრი-
ლდება ხელოვანის აზროვნებასა და ნებისყოფას, ანდა თან-
ხობაში მათც იქნება მათეა. ამიტომ ფანტაზია მხა-
ტვრული შემოქმედების თთეცა აუცილებელი. მაგრამ მან-
ინე ერთ-ერთი მონაწილეა. (და ეს მით უმეტეს ასეა, რად-
გან ფანტაზიას არც შეუძლია მოქმედება ინტელექტის,
ასოციაციებისა და ემოციებისაგან დაშორებულად.)

შემოქმედების პროცესში ვარკვეულ როლს ასოციაცი-
ებაც თანამოქმედებს; ამასთან აჲ მათ თავისებური ხასიათი
აქვთ. იმის გამო, რომ მხატვრულ შეკრამებასა და მათ
გერპოდუქციას — წარმოდგენას აუცილებლად ახლავთ
ემოციური ტონი, მათი ასოციირება შეიძლება არა მარტო
ობიექტური ნიშნებით, არამედ ამ ემოციურ ტონთა მსავე-
სებისა და კონტრასტის მიხედვითაც. მაგალითად, თინათი-

ნისა და შუის სახეები რუსთაველის ნათქვამი „თანაინ
მზესა სწუნობდა, მაგრამ მშე თინათიობდა“ (ცხადია,
ერთნაინის დატკეპრება არა მათი ობიექტური ნაწარმოების
მიხედვით, არამედ იმ გრანობების მიხედვით — ჩამსწყნასაც
ისინი იწვევენ).

ყველა ხსენებული ფაქტორი აუცილებელია მხატვრული
შემოქმედებისათვის. მაგრამ მათ შორის უმთავრესია აზრი
და გრანობა, ინტელექტური და ემოციური ფაქტორები,
რამდენადაც ისინი არა მარტო მონაწილეობენ სახის შე-
ქმნაში, არამედ შეიდან კიდევ მის შემადგენლობაში. სახე
არის აზრის საგანზე, ამ საგნის მიერ გამოწვეულ გრანო-
ბასთან შერწყმებით. სახეები აზროვნება ემოციურად შე-
ფერილი აზროვნებაა.

ემოციური ფაქტორის მონაწილეობა მაკაოდ განა-
სხვავებს მხატვრულ აზროვნებას მეცნიერულისაგან. მარ-
თალია, მეცნიერიც არაა თავისუფალი ემოციებისაგან. უფ-
რო მეტიც: ვ. ი. ნოდინის თქმით, ადამიანურ ემოციათა
გარეშე შემართების თემა წარმოდგენილია. მაგრამ
ემოციური ფაქტორი მეცნიერებასა და ხელოვნებაში თე-
სობრივად განსხვავებულ როლს თამაშობს. მეცნიერებაში
ემოციურად დახმარე როლს ასრულებენ. ისინი ემბარეზიან
მეცნიერს შემართების თეების დროს, ხანადაც კიდევ
წარმართვენ. მაგრამ მისი მოვლენების შედეგებ-
ში — მის მიერ დადგენილ ნებებში, დებულებებში, კან-
ონებში ეს ემოციური, რასაკერძოვლია, არ შეიღ. მოყ-
ლედ, მეცნიერებაში ემოციის როლი ცალმოდია, ხელოვნე-
ბაში კი ორმოდია — აქ ის არა მარტო თან ახლავს შემოქ-
მედების პროცესს, არამედ შეიღს კიდევაც შემადგენელ
ელემენტად ამ პროცესის შედეგში.

ემოციურად შეფერილი აზროვნების სხვა სახეობათა-
გან (ოქნება, სვედით ამ პანიეთ მოცული ადამიანის ფიქ-
რები და ა. შ.) მხატვრული შემოქმედება, უპირველეს
ყოვლისა, იმით ვანსხვავდება, რომ იგი ობიექტურ ღირე-
ბელებათა შექმნისკენა მიმართული. ამის შეშამამისად
სუბიექტური მხრიდან იგი მათგან იმით ვანსხვავდება,
რომ შემოქმედების პროცესში სუბიექტი პასუფი კი არაა,
როგორც ეს ოქნების, პანიების და სხვა ასეთ შემთხვევებ-
შია, დაძლეული კი არაა ემოციურად შეფერილი ფიქრე-
ბით, არამედ აქტიური, ბატონობს მათზე, თავის ნებას
უშორიარებს მათ (თუნდაც ეს ხელოვანს არც კი ჰქონ-
დეს შეგნებელი, რისი მაგალითობიც ხელოვნების ისტო-
რიაში ბევრი იცის).

ეს იმას მიშნავს, რომ მხატვრული შემოქმედება თევი-
სუფალი მოღაწეობაა. თავისუფლება კი, როგორც ცნო-
ბილია, აუცილებლობას, ობიექტურ კანონზომიერებას კი
არ გამოირჩეხს, არამედ მის შეეცობას წარმოადგენს.
სხვაანარად რომ ვთქვათ, შემოქმედების თავისუფლება
იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი კანონზარაფე მოქმედებაა.
არამედ იმას, რომ შემოქმედების პროცესში ხელოვანის
მისწრაფებები შემოქმედების ობიექტური კანონების
თხოვეთნობაა შესიტყვებული. კიდევ უფრო ზუსტად, შე-
მოქმედების პროცესი მიზანშეშამამისი მოქმედებაა და
იგი ასეთია იმიტომ, რომ ამავე დროს კანონშეშამამისიცაა.

მხატვრული შემოქმედების პროცესში ობიექტური კან-
ონის ძალით მოქმედებს, უპირველეს ყოვლისა, ის მიზან-
ის, რომელსაც ხელოვანი ისახავს, იდეა, რომელიც უნდა
ვანასხიროს, — განასხიროს — მან მხატვრულ ნაწარმო-
ებში. მხატვრული შემოქმედების პროცესის წარმმართვე-
ლი ძალა სწორედ იდეაა.

მხატვრული იდეა ისევე, როგორც მხატვრული სახის
სხვა მონებელი, თავისი ფსიქოლოგიური შედგენილობის
მხრივ, ინტელექტურ-ემოციური ზუნებისაა. „იდეები გო-
ნებლან მომდინარეობენ, — ამბობდა ბელისსიკი, — ხოლო
ციცხლად ქმნის და ბაღებს არა გონება, არამედ სიყვარულ-
ი. აქედან ნათლად ჩანს ვანსხვავება განყენებულ და
პოეტურ იდეას შორის: პირველი მკვეის ნაყოფია, მეორე —
სიყვარულის, როგორც ვნების“.



მხატვრული იდეა ერთდროულად ობიექტური სინამდვილისა და მასთან ადამიანის დამოკიდებულების ასახვად გამოხატულდება; მაგრამ, როგორც ცნობილია, ასეთებია არა მარტო „შინდა“ მხატვრული, არამედ ფილოსოფიური, ზნეობრივი, პოლიტიკური, მოკლედ, მსოფლიოგეგმვლობრივი იდეებიც. ამის გამო ეს იდეები ძალიან ახლოს დგანან ერთმანეთთან, იმდენად ახლოს, რომ პოლიტიკური, ფილოსოფიური და სხვა ასეთი იდეების მთელი რიგი შეიძლება პოეტური შთაგონების უშუალო წყარო იყოს. მიუხედავად ამისა, მხატვრული იდეებს, ან უფრო ზუსტად, იდეებს ხელოვნებაში, თავისი გამოცხადებითაა ეს სპეციფიკაც ისევ ემოციურ ტონში მდგომარეობს. ემოციური ტონი, რა თქმა უნდა, შეიძლება სხვა იდეებსაც ჰქონდეს, მაგრამ მხატვრულია, რომ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ემოციურ ტონს იდეის ღრუბუღებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს (სასიამოვნოა თუ არა ეს თუ ის ფილოსოფიური ან მორალური იდეა, ეს მათ, როგორც ასეთებს, არც არაფერს აკლებს და არც არაფერს მატებს) მაშინ, როცა მხატვრული იდეის ღრუბუღებისათვის სწორედ მისი ემოციური ელფერი არსებითი, ამიტომაც ფილოსოფიური, პოლიტიკური და სხვა ასეთი იდეები უშუალოდ კი არ გველიწინება ხელოვნებაში, არამედ გადაწყვეტილი არიან ემოციურ პრიზმაში. ცხადია ემოციურ პრიზმაში გაკრძალება შეუძლია მხოლოდ ისეთ იდეებს, რომელთაც უშუალო კავშირი აქვთ ადამიანთან, როგორც პარტიკულურად, მის ცხოვრებასთან, მის ზედათ. ასეთებია სიყვარულისა და ბედნიერების, სიყვარულისა და მკვებობის, თავისუფლებისა და სამართლიანობის, შვილობის, დემოკრატიისა და სოციალიზმის იდეები. ასეთებია მყენიერული კომუნისმის იდეები, რომლებიც აღფრთოვანებენ საბჭოთა ხელოვნების ოსტატებს.

იდეა, თუნდაც ემოციურ პრიზმაში გადატეხილი, ხელოვნებაში გამოითქმება არა პირდაპირი სენტიმენტის სახით, არამედ, როგორც იტყვიან, მხატვრული ნაწარმოების ცოცხალი სიყვარულის საშუალებით, მხატვრულ სახეთა მეშვეობით. ისეა შემოკრებს თავის გარშემო მხატვრული მანქანა სუნუნ მასალას, გამსჭვალავს მას თავისი შიშობით, გადასახლება მათში. ხელოვნების ცნობიერებაში სულ უფრო ხართად გამოიხატება მისი შრომის მიზანი — სახე; სახე სინამდვილის, როგორადაც მას ხედავენ ხელოვანი (ან უნდად რომ დავანახა). მაგრამ სახის შექმნა ხელოვნების ცნობიერებაში მხოლოდ ნახევარი საქმეა. მას ობიექტივაცია სჭირდება — სჭირდება სიტყვებში თუ ბგერებში. ფერებში თუ პლასტიკურ მოძრაობებში, ქვაში თუ მარმარილოში ჩანსახლება. (ცხადია, ეს ორი პროცესი ემპირიულად შეიძლება განუყოფელი იყოს).

ობიექტურ მასალაში ჩასახლებული მხატვრული სახე, ხელოვნების გარდა, სხვა ადამიანთათვისაც მისაწვდომი ხდება. ეს, უპირატესად ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ სახე თვალსაჩინო, გრძნობად-აღმქმდი ხდება. „ხელოვნება კერძოების უშუალო ქვერტა“ — წერდა ბელნიკი. და ეს საესებით სწორია: ცხადია, არა იმ აზრით, თითქმის ხელოვანი უშუალოდ, ინტელექტური ინტუიციის ან მისტერიკურ ექსტაზის მეშვეობით ქვერტს საკვათა არსებას, არამედ მხოლოდ იმ გაკებით, რომ იგი თავის აზრებას და იდეებს, გრძნობებსა და მისწრაფებებს თვალსაჩინო ფორმაში გამოხატავს.

იდეის ათვისებასაჩინოების საკითხი არსებითად უდრის საკითხს მის შესახებ, თუ როგორ ხდება ხელოვნებაში ზოგადი (იხილეთ ზემო ზოგადი) გამოთქმა ერთიულის მეშვეობით (მხოლოდ ერთიულის თვალსაჩინო, გრძნობად-აღმქმდი), ან საკითხის პასუხი კი, როგორც ცნობილია, ტიპოურების ცნებაში უნდა გვეძებოთ.

ტიპოური არის ის, რაშიც მოცემული მოვლენის არსება განსაკუთრებით მკაფიოდ გლიწნება. ტიპოური ნიშანი ისეთი ნიშანია, რომელიც საკვანს არსებობს გამომდინარეობის (ე. ი. აუცილებლად და არა შემთხვევით), აღქმვატურად

და თვალსაჩინოდ ავლენს მას. ტიპიური სახე თავისთავად ერთიულება, მაგრამ რამდენადაც მასში სწორედ ტიპიური დამახასიათებელი, გამოხატველი ნიშნებია კონცენტრირებული, იგი ზოგადის ფუნქციის მატარებელია. იგი ზოგადია იმდენად, რამდენადაც საკვათა და მოვლენათა მთელი ჯგუფის წარმომადგენელია, „გვარის ნიშნია“ (ხალხაიკი). „პოეტისათვის — წერდა ბელნიკი, — არსებობს არა დანაწევრებული და შემთხვევითი მოვლენათა, არამედ მხოლოდ იდეალური, ანუ ტიპიური სახეები, რომლებიც სინამდვილის მოვლენებთან ისეთ დამოკიდებულებებში არიან, როგორც გვარებები სახეებთან: ისინი, მთელი თავისი ინდივიდუალობისა და განსაკუთრებულობის მიუხედავად, თავის თავში შეიცავენ შესაძლებელ მოვლენათა მთელი გვარის ყველა საერთო, გვარობითი ნიშნებს, რომლებიც ერთ გარკვეულ იდეას გამოხატავენ. ამიტომ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი მათი ერთი გვარეობის პირთა უსასრულო რიცხვის წარმომადგენელია“.

ამას ისიც უნდა დავმატოვო, რომ ცხოვრების მოვლენათა ტიპიზაცია ხელოვანი ყოველივეს გარკვეული სოციალური, პარტიკული მოზიციებით ახდენს. მხატვრული ტიპი, გარდა ამისა, რომ იგი ერთი გვარეობის მოვლენათა წარმომადგენელია, ამ მოვლენათა იდეურ-პოლიტიკური შეფასებაც არის. ხელოვანის პარტიკული, იდეური დამოკიდებულება მის მიერ ასახული სინამდვილისადმი, ან სხვაინარად რომ ვთქვათ. მხატვრული ნაწარმოების ტენდენცია ქვეშედარტ ხელოვნებაში მოცემული არა მხატვრულ სახეთა და საერთოდ მხატვრულ საშუალებათა გვერდით, არამედ სწორედ მათი მეშვეობით. ფრ. ენგელსის თქმით, ტენდენცია მხატვრული ნაწარმოებთან უნდა გამოიძინარეობდეს ისე, რომ ამაზე სხვადასხვად არ იყოს მიითიებულები. როგორ ახერხებს ამას ხელოვანი? ამ კითხვის პასუხსაც ისევ ტიპიურიობის ცნება გაჟაღვეს.

იმისათვის, რომ თავისთავად ერთიულება მხატვრულმა სახემ შესძლოს მოვლენათა მთელი გვარის გამოხატვა, შესძლოს გვარის ამ გვარისადმი ხელოვნის დამოკიდებულების მთელი სიმიძე, მას, ამ სახეს, გამახვილება. გამახვილება სჭირდება. ამ გამახვილების პროცესში განსაკუთრებულ როლს ე. წ. ესთეტიკური კატეგორიები (შეფხიერი, ამაღლებული, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ.) თამაშობს. სახის გამახვილება ესთეტიკური კატეგორიებისადმი მის დაქვემდებარებას გულისხმობს. უფრო ზუსტად, — ეს გამახვილება-გამკორეება ესთეტიკური კატეგორიების მიმართულებით წარმოებას. ხელოვანი, ამახვილებს რა სახეს, აქმლევს მას კარნატიკურულ, სატიკურულ, ან პირიქით გმირულ, ამაღლებულ ხასიათს. სწორედ ამის გამო ხდება მხატვრული ტიპი სინამდვილისადმი ხელოვნის იდეურ-ემოციური დამოკიდებულების მაჩვენებელი. სწორედ ამის მიუხედავად ცოცხლობს იგი მატურების, მსმენელის თუ მოთხუბლის მესხიერებაში. როგორც სოციალურად მნიშვნელოვანი ტიპი.

სახის გამახვილება-გამკორეება, როგორც ცნობილია, ტიპიზაციის აუცილებელი მომენტია. იმის გამო, რომ გამახვილების პროცესი ესთეტიკური კატეგორიების გამოყენებით ხორციელდება, ტიპოური სახე თავისთავად, მხატვრულ სიმართლს გვაძლევს. ჯერ კიდევ არისტოტელემ ამბობდა, რომ ხელოვანი იმას კი არ გვიამბობს, რაც მოხდა, არამედ იმას, რაც შეიძლებოდა მოხმდარყო ალბათობისა და აუცილებლობის კანონით. მაკალიათა შეიძლება არც ერთი გადაგვარებული ქართული თავადი არ თვლიდა ლუარსაბ თათქარძისკვით ქვერტ ზუზუნს, მაგრამ მთელი ამ კლასის სულიერი მოღაწეობა არსებითად სწორედ ზუზუნის თვდა იყო, ან ამისაკენ მიდიოდა. „არაა აუკმარისი არსებულის გამოხატვა, — ამბობდა ვორკი, — აუცილებლად უნდა გვიასხვდეს სასურველი და შესაძლებელი. აუცილებელია მოვლენათა ტიპიზაცია“.

სახის გამახვილება, ესთეტიკური კატეგორიების შესაბამისად მისი დამუშავება ხელოვნის იდეური, პარტიკული



პოზიციით განისაზღვრება. ეს იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების იდეური და ესთეტიკური მომენტები ერთმანეთში გადაიან, ერთმანეთს გამსჭვალავენ. ხელოვნია არა მარტო აღიქვამს, არამედ გადაამუშავებს კიდევ სინამდვილეს თავისი კლასის, სოციალური ფენის გრძობებისა და მისწრაფებების შესაბამისად. ამიტომაც, რომ მხატვრულ სამსახურში ყოველთვის ჩანს ხელოვანის დამოკიდებულება მის მიერ ასახული სინამდვილისადმი. ამ მკვალით, რომელიც ამის ნათელ ილუსტრაციას იძლევა. ბლოკის მიერ დახატული რევოლუცია:

..Так идут державным шагом
 Позади — голодный нес,
 Впереди — с кровавым флагом,
 И за выголой невидим
 И от пули невидим
 Нежной постую надвьюжной,
 Снежной россыпью жемчужной,
 В белом венчике из роз —
 Впереди — Исус Христос.

და მაიაკოვსკის მიერ
 И в эту тишину
 раскатившийся влать
 Бас,
 окрешний,
 над реями рея,
 Которые тут временные?
 Слязь.
 Кончилось ваше время —
 А в Смольном
 толпа
 растопырив грудь —
 Покрывала
 пенсей
 фейерверк сведений
 Впервые
 вместо
 «...и это будет...»
 пели
 «...и это есть
 наш последний...»

რევოლუციის დღეებში ბლოკისა და მაიაკოვსკის შეხვედრა რომ გაიხსენოთ, ამ ნაწყვეტთა განსხვავება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიიღებს. წერილიში „მოკვდა აღუქსანდრე ბლოკი“ მაიაკოვსკი გვიმხიბობს: „მასხოვს, რევოლუციის პირველ დღეებში ჩავუარე გამხდარი, წელში მოხრილი ჯარისკაცის ფიგურას, რომელიც ზამთრის სასახლის წინ დათვებულ კოცონთან თებობდა. დამიძახეს. ბლოკი იყო. სადარბაზო კარებამდე მივედი. ეკითხები: „მოკვონთ?“ — „კარგია“, — მიპასუხა ბლოკმა. მერე დაუმატა: „მე სოფელში ბიბლიოთეკა დამიწვია“. აი ეს „კარგია“ და ეს „ბიბლიოთეკა დამიწვია“ იყო რევოლუციის ორი შეგრძნება, რომლებიც ფანტასტიკურად შეუთავსდა მის პოემაში „თორმეტი“. ზოგამს ამ პოემაში ამოკითხვა სატარა რევოლუციისაზე, ზოგამს — მისი დიდება“.

თვითონ მაიაკოვსკისათვის კი რევოლუცია საყოველთაო სტიქია იყო — „Моя революция“.

ყველაფერი ზემოთ ნათქვამი რომ შევხედოთ, მისამ ლებლობა გვეჩვენება გავარჩინით მხატვრულ სახეში შემდეგი ასპექტები:

1. სახე, როგორც სინამდვილის ინტელექტურ-ემოციური ასახვა, როგორც აზრისა და გრძობის ერთიანობა;

2. სახე, როგორც გათვალისწინებული იდეა, როგორც იდეისა და მისი გამოხატვის თვალსაჩინო-გრძობადი მასალის ერთიანობა; სახე, როგორც „პერსონაჟად ქცეული იდეა“ (ხალხაი);

3. სახე, როგორც სინამდვილის ასახვისა და ესთეტიკური კატეგორიების, ან, მარტივად გამოთქმა რომ ვინმაროთ, სილამაზის კანონების მიხედვით მისი ვარდაქმნის ერთიანობა (სახე, როგორც მხატვრული სიმართლე)...

რეალურად მხატვრული სახე განუყოფელი მთლიანობაა. ყველა ამ ასპექტის ვარჯიშა მხოლოდ მისი აზრობრივი განკვეთის შედეგადაა შესაძლებელი. ამასთან (ამას განსაკუთრებით უნდა გაეცნოს ხაზო) ამ ასპექტთა ვარჯიშის სხილი მხოლოდ სხვადასხვა სიმბოლურ განკვეთით შეიძლება. საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქმის აზრი, იდეა და სიმართლე სახის ერთი მხარე იყოს და გრძობა, თვალსაჩინოება და მხატვრობა — მეორე. იდეა თვითონაა, როგორც ეს ზემოთ იქცა. ინტელექტურ-ემოციური (აზრისეულ-გრძობისეული), ისევე, როგორც მხატვრული აზრი იდეისთანაა და თვალსაჩინოების მთლიანობაა. ასევე, სიმართლე სახის მხოლოდ აზრისეულ და იდეურ მომენტებს კი არ ეხება, არამედ ემოციურსა და თვალსაჩინოსაც. იგივე ითქმის მხატვრობის შესახებაც. ვინა განუყოფელი მთლიანობაა: აზრი და გრძობა, იდეა და თვალსაჩინოება, სიმართლე და მხატვრობა მისი განსხვავებული, მაგრამ ურთიერთგამსჭვალავი მომენტებია. სახის ყველა ამ მომენტისა და მისი შექმნის ფაქტორთა ურთიერთდამოკიდებულება შეიძლება სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვაანარი იყოს. ეს დამოკიდებულება კერძოდ ხელოვანის ინდივიდუალურ მანერაზე, სტილზე (როგორც ამა თუ იმ მხატვრული მომდინარეობისათვის დამახასიათებელ იდეურ-მხატვრულ თავისებურებათა ერთიანობაზე) ხელოვანის ეროვნულობაზე. არ არსებობს სახეები როგორც ასეთი. არსებობს რუსთაველისა და მესიკის, ილიასი და აკაკის, ბექა ოხიზარისა და ფროსმანის სახეები. ყოველი მხატვრული სახე ამა თუ იმ სტილითაა შესრულებული — კლასიციტური თუ სენტიმენტალური, რომანტიკული თუ რეალისტიკური (ან, როგორც ეს სოციალისტიკური რეალიზმის ლიტერატურაშია, ისეთი რეალისტიკური, რომელიც ორგანულ მომენტად რევოლუციურ რომანტიკისავე მოიქცეს).

მხატვრული სახის ეს თავისებურებაც ისევე იმაზე მიუთითებს, რომ იგი არის სინამდვილის არა უზრალოდ არეკლა, არამედ მისი ასახვა, გაშინარი ადამიანური იდეები და გრძობებით, იმედებით, ან მისწრაფებებით. მხატვრული სახე არის ადამიანის მიერ ასახული, გაკაცებული და გაადასინარებელი სინამდვილე. ხელოვნებას ამ „ადამიანურ“ ხასიათს აძლევს არა მარტო ის, რომ მისი ძირითადი თემა ადამიანია, არამედ ისიც, რომ მხატვრული სახეები ცოცხლობენ ადამიანთა გულსა და კონცხში იქცევიან მათ მეკუბრებად. თანამებრძოლებად შრომისა და ბრძოლისა, ან მტრებად, რომლებთანაც ბრძოლა საჭირო ხელოვნება სინამდვილის უზრალოდ ასლის გადაღება კარგაა, არამედ მოყოლება სინამდვილის ვარდაქმნისა, განსაკუთრებით ეს ითქმის სოციალისტიკური რეალიზმის ხელოვნების შესახებ. რომელიც მარქსისტულ-ლენინურს დაუვითაა შეიარაღებული. სწორედ ამიტომაც, რომ სამუკითხა ხელოვნება, ყველაზე იდეური და სუბანისტიკური ხელოვნება მსოფლიოში, კაცობრიობის ნათელი მომავლისათვის მებრძოლ ძალთა პირველ რიგებში, ციყხლის ხაზზე დგას.





რესპუბლიკის სახალხო არტისტი,
სტალინური პრემიის ლაურეატი ვერა
წიგნაძე ოდეტას როლში („გედების ტბა“),
ბენეფისის გამო.

ს. ნაციაშვილი

ტექნიკურ მეცნიერებათა კანდიდატი

ბუნებრივი სინათლის გამსივლელი გამოყენებისათვის სააღმშენებლო ხელოვნებაში

ცნობილია, რომ ყველა სახის ნაგებობაში ბუნებრივი სინათლის მიწოდების კარგად ორგანიზაცია სააღმშენებლო ხელოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი და სერიოზული ამოცანაა. სათავსოებში ბუნებრივი სინათლის მიწოდება ორგანიზებული დაუყვარებელი ნაგებობის მთლიან კომპოზიციასთან, რამდენადაც ნაგებობა არქიტექტურულად მარტივ ფორმებშია გადაწყვეტილი და მხატვრულად სადა სახეებშია გააზრებული, იმდენად მისი სათავსოებში ბუნებრივი სინათლით უკეთ იქნება უზრუნველყოფილი.

ქუჩის მხატვრული ნაგებობებისათვის უცხია ხელოვნურად დატვირთული არქიტექტურული ელემენტები, ლოკატორა და მხატვრულად გამართლებული არქიტექტურული ნაგებობაში ვერასოდეს ვერ შევხვდებით უაზრო ექსტაზებსა და აქცენტებს, რომლებიც კი არ აძლიერებენ ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებს შინაარსობრივად თუ მხატვრულად, არამედ პირიქით. ზღუდავენ არქიტექტორს: გარკვეული შემოხა-გაღამაზებით ზედმეტად გატაცება ხშირად იწვევს მთავრის — ნაგებობის გამოყენებით მხარისადმი უუზრუნველობას, ეჭრობად, უუზრუნველობას ერთ-ერთი ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხისადმი, როგორცაა სათავსოებში ბუნებრივი სინათლის მიწოდების საკითხი.

თანხედრ სხვათა გავრცელების კანონებისა, ნაგებობაში სინათლის უბედურად მიწოდება ან შემცირება დამოკიდებულია თვით ნაშენის სიმრტყეთა მოყვანილობაზე. ამიტომ ზედმეტი კონსტრუქციული და არქიტექტურული სახეები ხშირად ხელს უშლიან სინათლის რაციონალურ გამოყენებას ნაგებობაში. ისეთი სახის ფორმალური „ორიგინალობა“, როგორცაა სააღმშენებლო არქიტექტურა და ექსტაზები, სასტიკი მტერია ქუჩის მხატვრული ხუროთმოძღვრებისა და მას არავითარი კავშირი არ უნდა ჰქონდეს სამკობთა სააღმშენებლო პრაქტიკასთან.

ნაგებობის პროექტის შექმნის დროს ავტორების უპირველესი ამოცანა უნდა იყოს შენობის ყველა სათავსოს უზრუნველყოფა საჭირო რაოდენობის ბუნებრივი სინათლით. უნდა გამოდიოდეს ნა სათავსოს უტილიტარული დანიშნულებიდან, არქიტექტორი. კონსტრუქტორ-მშენებელთან ერთად უნდა ცდილობდეს არ დატოვოს შენობის არცერთი სათავსო ბუნებრივი სინათლის საკვალეზულო რაოდენობის მიწოდების გარეშე.

სინათლის მიწოდების საკითხში დღეს ჩვენ შეიარაღებული ვართ მეცნიერულად დასაბუთებული სახელმწიფო ტექნიკური ნორმებით, რომელთა წესიერი და აზრიანი გამოყენება საყვარელი უზრუნველყოფს ამა თუ იმ ნაგებობას ბუნებრივი სინათლით. და თუ მიუხედავად ამისა, საქართველოში აგებულია საცხოვრებელი ბინები, რომლებიც ბუნებრივი სინათლეს მოკლებული არიან, ვე აიხსნება სწორედ იმით, რომ არქიტექტორი-დამგეგმარებელი ვერ იყენებენ რაციონალურად ამ ნორმებს.

სააღმშენებლო ხელოვნებაში ცნობილია ორი სახის სინათლე — ბუნებრივი და ხელოვნური. ამ წერილის მიზანია უურაღმდეგო შევაჩიროთ იმ პირობებზე, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ხელს შეუწყობენ ბუნებრივი სინათლის მაქსიმალურ და ეფექტურ გამოყენებას ნაგებობაში.

თუ ნაგებობის ყოველი სათავსო, მისი უტილიტარულ-

ეს თეტიკური დანიშნულების შესაბამისად, ვარჯადა დაგეგმილი ბუნებრივი სინათლის მიწოდების თანდასარსით, ასეთი ნაგებობა ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს, რადგან ნათელი და უხვი ჰაერის გამართი ნაგებობა უანმრთელი და ხალისიანი ნაგებობაა. იგი ადამიანს მატებს შრომის უნარსა და სულიერ ძალას, უმტკიცებს უანმრთობის და უხანგძლივეებს სიცოცხლეს. ამასთან, სინათლის სიუხვე ზიანს კი არ აყენებს შენობის მხატვრულ-სიუტიკურ მხარეს, არამედ პირიქით, აძლიერებს მას.

ჯერ კიდევ ძველად ჩვენი წინაპარი მშენებლები უდიდეს უურაღმდეგო აქცენტებს ნაგებობის ბუნებრივი სინათლით უზრუნველყოფის საკითხს.

...და სახლი კვდელსა და კვდელს შუა დამწყვედელი არ იყოს, და კაი ჰაეა ამასა ქვიან გამზილსა, მაღალსა და შანდაკს ალაკს იყოს და ღრმასა ალაგებში არ იდგეს; სახლებსა და კვდლების მოფარებით არ იყოს, და ასრე უნდა რომე თითონ ეს სახლიცა მაღალი და დიდი იყოს და ერთი კარი აღმოსავლეთისაკენ ჰქონდეს და ერთი კარი ჩრდილოეთისაკენ. და ჩრდილოეთის კარი მუდამ მოსდიოდეს. და ესე კარი სახემუდგან შემოდიოდეს, და შუკა უმუდამდ შემოაღებოდეს. — წერილ XVI ს. ცნობილი მეცნიერი — ექიმია დაუდი.

ბუნებრივი სინათლის რაციონალური გამოყენებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა, რომ ნაგებობა დაიღვას ევოგარტული მხარეების ზემოყვებით მოხერხებულ გამოყენებით. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ფასადების კარ-ფანჯარათა კარგად განლაგებას, მათ ფორმა-ზომას, როგორც ბუნებრივი სინათლის მიწოდების მთავარ ფაქტორებს, გათვალისწინებული უნდა იქნეს ის გარემოებაც, თუ რა სიმაღლისა და ფორმისაა ასაშენებელი ობიექტის მახლობლად მდგარი ნაგებობები. სათავსოების მოხდენილ განლაგებასთან ერთად ყურადღება უნდა მიექცეს კვდლების, ქვირის, კარნიზების, კოლონების გეომეტრიული და კონსტრუქციული ფორმის რაციონალურ მოხერხებას, სათავსოს სიმაღლისა და სივანის გააზრებულ მონომენტს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კოლონების გამოყენებას ნაგებობის მთლიან კომპოზიციურად, რადგან კოლონების გამოყენება, მათი კონსტრუქციული დანიშნულების გაუთვალისწინებლად, შეიძლება გამოიწვიოს სათავსოთა დანიშნულება, კოლონური სივანისადეც არ ანიჭებენ ნაგებობას მონოლითრობას; მათი უხერხი გამოყენება ერთის მხრივ აძიერებს მშენებლობას, მეორის მხრივ ხელს უშლის მისი სინათლის შესაღვლის სათავსოებისა.

ნაგებობის დამპირეტების დროს არქიტექტორი უნდა ცდილობდეს კონსტრუქციული და არქიტექტურული დეტალი მარტივ და სადა ფორმებში გადაწყვიტოს. თითოეული დეტალი გამართლებული უნდა იყოს მიზნობრივად და თავისი არსებობის ხელს კი არ უნდა უშლიდეს ბუნებრივი სინათლის გავრცელებას, არამედ პირიქით, ხელს უნდა უწყობდეს მას. ადამიანს არ უნდა ჰქონდებოდეს ჯერ კიდევ დღის სინათლის პირობებში მიმართოს ხელოვნურ

1 „აღიღარა დაუდი“, მედიცინა ძველ საქართველოში XVI ს. საქმობითმუდგამი“, 1938 წ.

სინაოლეს. ეს ორი მოსაზრებით არ არის სასურველი. ჯერ ერთი, ადგილი ექნება ელექტროენერჯის ზედმეტ ხარჯვას, მეორეც ის, რომ ორი სახის სინათლის ერთდროულად გამოყენება ცუდად მოქმედებს ადამიანის მხედველობაზე, უფროებს შრომის უნარს, იწვევს მხედველობის დაძაბვას და თვალის დაღლილობას.

როგორც ცნობილია, ბურთომოდერნებში არსებობს ბუნებრივი სინათლის მიწოდების ხუთი პირობა: პირველი — როდესაც სინათლის მიწოდება ხდება ნაკვეთების ერთი ფასილიდან, მეორე — ორი ფასილიდან, მესამე — სამი ფასილიდან, ბოლო მეოთხე — როდესაც სინათლის მიწოდება შესაძლებელია სხვა ნაკვეთების ოთხივე ფასილიდან; არსებობს კიდევ მეხუთე პირობა — სინათლის სახეურაიდან მიწოდება. — ამას უმთავრესად საფაბრიკო-საქარბნო მშენებლობის დროს იყენებენ. ცხადია, ყველაზე უკეთესი პირობაა, როდესაც არქიტექტორის განკარგულებულია ფასილის ოთხივე მხარე, თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ნაკვეთმა უზრუნველყოფილი იქნება სინათლით, ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ იქნება კარ-ფანჯარათა განლაგება და რამდენად რაციონალურად იქნება ისინი დაკავშირებული.

სინათლის მიწოდების საკითხში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ფერს, რომლითაც ხდება საბოლოო ექვლების შექმნა და შედგენა.

ცნობილია, რომ თუ სინათლის მხრივ კარვად გააზრებულ სათავსოებში ასევე კარვად არ იქნა შერჩეული საღებავის ფერი, ბუნებრივი სინათლის ეფექტი შეცირდება, რადგან ყველა ფერს აქვს სინათლის შთანთქმის თვისება. ასე მაგალითად: თეთრი ფერი შთანთქმავს 15 და 25 %-მდე, ყითლი — 45 და 55 %-მდე, წითლი — 80 და 90 %-მდე, მწვანე — 90 %, ლურჯი — 93 %-ს, შავი კი — 96 %-ს. აღსანიშნავია, რომ ამ მამკედლებებს იძლევა საუკეთესო ხარისხის საღებავები. ცხადია, სინათლის შთანთქმა კიდევ უფრო კარგდება, თუ საღებავი ცუდად ხარისხისაა.

გაითვალაძა საბჭოთა ბურთომოდერნებამ ამ ბოლო დროს დიდი ნაბიჯები გადადგა წინ ნაკვეთობა ბუნებრივი სინათლი უზრუნველყოფის საკითხში. აშენდა მთელი რიგი საცხოვრებელი და სასაზღაოებრივი ნაკვეთბა, სადაც სათავსოებში ბუნებრივი სინათლის ორგანიზაციის საკითხი კარვადა გადაწყვეტილია. ასეთ ნაკვეთბებს ეკუთვნის მარკანიშვილის მოედანზე და სანაპირო ქუჩაზე აგებული საცხოვრებელი ბინები (არქიტექტორი მუსიაი), რუსთაველის სახლობის ჩინოვანტარი (არქ. სვეტიცხოვე), საცხოვრებელი სახლების ექსპერიმენტების ქუჩაზე (არქიტექტორები სუბმაქი და დემინილია), საცხოვრებელი სახლი მაუმიანის მოედანზე (არქიტექტორები ჩუბინაშვილი და ნუბრინცივი); სადაც ყველა სათავსოებსა და დარბაზში უფად შედის დღის სინათლე.

ბუნებრივი სინათლით არასაკმაოადა უზრუნველყოფილი მაკარბის სახლების სამშუბო სათავსოები, განსაკუთრებით I და II სათავსოზე. ძირითადად ამის მიზეზია არასამართლიანი ნაკვეთბის კოორინაცია და მთავარი ფასილის კარ-ფანჯარათა შრომის; კოორინაცია სივრცითი სიბრტყეების ჩრდილავე ფანჯარებს.

სინათლის პრობლემა ცუდადაა გადაწყვეტილი ბლენაშვიის პროსპექტზე მდებარე ტრამვა-ტროლეიბუსების სანაპიროების შუბა-მისამართურთა საცხოვრებელი სახლებში. აქ სინათლის შესვლას სათავსოებში ხელს უშლის ის, რომ დაწვრილია პროპორციულბა ფანჯარათა ზომების და მათ წინ მდებარე პატარა კოორინებს და კარნიჭებს შრომის, აგრეთვე ზედმეტი არქიტექტურული დეტალები არსებობა.

ამ მხრივ განსაკუთრებულ ცუდადაა გადაწყვეტილი კარლ მარკსის მოედანზე აგებული საცხოვრებელი სახლი, სადაც როგორც სათავსოები, ისე კარის უფრედები ბუნებრივი სინათლით მეტად ცუდად არიან უზრუნველყოფილი. სპეციალურ, ამ ნამდვილად ფორმალისტურ ნაკვეთბაში ძლიერ იჭიმნობა მთელი რიგი არქიტექტურული და კონს-

ტრუქციული ელემენტების ზედმეტობა, არარაობრივი ღობა და უსამართლობა, რამაც ძალიან შეუშალა ხელი ბუნებრივი სინათლის პრობლემის გონივრულ გადაწყვეტაში სახლის ფასილის წინ არსებულ კოორინებაში, რომელსაც ძირითადი ნაკვეთბისათვის არავითარი კონსტრუქციული დანიშნულება არ აქვთ და მხოლოდ ფორმისთვის არსებობს, დაანებებს სათავსოთა პირველი სართული, მეორეს მხრივ კი ვაჰაჰიერს ფართის ღირებულება, ამავე დროს არც მხატვრობაში შემატებს ნაკვეთბისა.

არის შემთხვევა, როცა გეოგრაფიული მხარეების გაუთვალისწინებლობის გამო შერბობა ერთი სათავსო ნათელია, დანარჩენი კი ნაკლებად ნათელია, ის სურლიად ხელი. ნაკვეთბის მთელი ორგანიზში მშენებელ ერთად უნდა იღვიძებდეს, შვის ცვლას მისდევდეს, რომ აღანიშნა ბუნებრივად მხოლოდ შემოღამებისა მიმართის ხელოვნურ სინათლს. ინტერესმოცულებული არ იქნება, აქ ვაჰაჰისათვის პირადად ხალხში ვაჰაჰიცილებული ორგანიზი: „ისეთ ნაკვეთბებში, სადაც შვის სხივები ნაკლებად იჭრება, იქ შვის სხივების ნაკლებად აღნიშნავს მკურნალად ექიმ მოივლინება“.

ვახაშვიის თანამედროვე ტექნიკის ცოდნა აუცილებელია არქიტექტორისთვის. სამშენებლო, ზოგადი არქიტექტორი ყურადღებას არ აქცევს ამ სფეროს, რომლის მნიშვნელობა, ეკონომიკური თვალსაზრისით, ხაზგასმულია მთავრობის ბოლოდროინდელ დადგენილებებში ელექტროენერჯის ხარჯვის შემცირებისა და რაციონალური გამოყენების შესახებ. ისიც ამაყია, რომ განათების მოწყობლობის ტექნიკურად არასწორმა შერჩევამ ან უზერიოდ განაწილებამ შეიძლება გამოიწვიოს განათების ეფექტის შემცირება 50 % და მეტად, ელექტროენერჯის ორმაგი ხარჯვა.

ვახაშვიის ორგანიზაციის საკითხისადმი ფორმალური მიდგომა თავის არასასურველ შედეგს იძლევა მხოლოდ ნაკვეთბის ექსპლუატაციის პერიოდში, როდესაც უკვე გვიანაა მისი გადაკეთება-რეკონსტრუქცია.

როგორც ფორმების შემქმნელ ფაქტორს, სინათლეს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ყოველთვის უნდა გვახსოვდებოდეს, რომ ბუნებრივი სინათლისა და პატარის სიუხვე ნაკვეთბის სახეობა იერის ელემენტის ერთ-ერთი პირველი პირობაა. და თუ ამ მხრივ, სათავსოები ცუდად და არა მიზანშეწონილადაა დაგეგმარებული, მაშინ არქიტექტორის მისწრაფება — ამ ხარვეზს კომპენსაცია მოახდინოს ანარეკლების სხვადასხვა ეფექტებით (სარკე, თეთრი ფერი, გვერცხლის ბიკამერტაცია, მოოქროვილი არშიები და სხვ.). მაინც ვერ მიადწევს სასურველ შედეგს, ის ვერ შეცვლის ბუნებრივი სინათლის შესანიშნავ თვისებებს.

ცუდად ემისი რა ძველი საღმრთოებო ტრადიციები, ჩვენი ზოგადი არქიტექტორი მათ შემუშავებულ იყენებს: ობიექტურად და კონსტრუქციული პირობების გათვალისწინების ვარეშე ხშირად მიმართავს ყრუ ექვლებს და ვიწრო კარ-ფანჯარებს ფასილის გადაწყვეტის დროს, რაც, ცხადია, ხელს უშლის ბუნებრივი სინათლის გავრცელებას სათავსოებში. სამართის პირობებში შვის სიუხვე კიდევ ერთხელ გვეკარნახებს ფანჯარის სიოთა უფრო მეტ ფართს, ვიდრე ჩრდილი მხარეებში, რადგან პატარა და მუხს ჩვენ პირობებში უფრო მეტი ზემოქმედების უნარი გააჩნია.

ხშირად შემობობა ფასადები, რომლებიც კლიმატური პირობების შესაბამისად სხვადასხვაგვარადა ორიენტირებულია, ულასტრუქტურად ერთმანადაა გადაწყვეტილი.

შენიშნის ცალკეულ დეტალებზე მუშაობის თამაში პროექტებში, როგორც წესი, ისაზღვრება ჩრდილითა ტრადიციული აგებობა, ე. ი. შვის სხივების 45°-ანი მიმართულიობით.

კარნიჭების გამოწვევა და პროფილირება, პორტელების სიღრმე, ექვლის ფაქტორა და სხვ. წყდება ამ პრინციპზე, წმინდად სუბიექტური ინტუიციის, ბუნებრივი განათების ობიექტური პირობების გათვალისწინებლად.

იმის გამო, რომ ფორმალურად წყდება ისეთი მნიშვნე-



ლოვანი საკითხი, როგორცაა სათავსოებში ბუნებრივი სინათლის მიწოდება, ზმირად ხდება, რომ სათავსოებში ბნელია, მოსაწყენი; მათში არ არის მყუდროება და სინალიცა. ჩვენს სინამდვილეში კი შენობებში ხალისიანი ატმოსფეროს შექმნას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. სწორედ ამიტომ განსაკუთრებით საჭიროა არქიტექტორმა იცოდეს ბუნებრივი სინათლის ფორმათშემქმნელი თვისებები.

რუსეთის, საქართველოს, საბერძნეთის, იგიპტის, იტალიის, ბრზანტიისა და სხვა ქვეყნების ძველი ხუროთმოძღვრები თავიანთ ნაგებობებში ოსტატურად იყენებდნენ ბუნებრივ სინათლეს, როგორც ფორმათშემქმნელ ფაქტორს არქიტექტურაში. ამასვე შეტყველებენ საქართველოში აგებული მთელი რიგი ტაძრები: მცხეთის ჯვარი, სვეტიცხოველი, საყოყარი და სხვ.

არქიტექტურ-შენებელმა საფუძვლიანად უნდა იცოდეს ოპტიკის ძირითადი კანონები, და გამოხატოს იგი ფორმებისა და კონსტრუქციების გონივრულ გამოყენებაში. არქიტექტურული და კონსტრუქციული დეტალები მთლიან ნაგებობასთან უნდა იყოს დაკავშირებული, არ უნდა იქნას დაშვებული მათი ფორმალური გამოყენება, რაც ერთის მხრივ ამცირებს ბუნებრივი სინათლის ეფექტს, მეორეს მხრივ შენობას ხდის ფორმალისტურს.

ბუნებრივ გაათავებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ისეთ ნაგებობებში, როგორცაა მუზეუმი, სურათების გალერეა, კულტურის სასახლე და სხვ. ფერის, ფორმისა და ფაქტურის ნათელ და სწორ ჩვენებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ეს კი დამოკიდებულია ბუნებრივი თუ ხელოვნური სინათლის დაცემაზე.

საკვ. XX ყოცლობის დარეკტებები უდიდეს ამოცანებს აყენებს საქართლო არქიტექტურების წინაშე. მიუხედავად დიდი სამშენებლო-სამორტავო სამუშაოებისა, ჩვენს რეს-

პუბლიკაში დღემდე არ არის ორგანიზებული ლაბორატორია არც საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საქმწერელო საქმის ინსტიტუტში, არც თბილისის პილარტექნიკურ სასწავლებლო-საკვლეო ინსტიტუტში, მოსკოვის სამრეწველო ნაგებობათა ცენტრალური სასწავლებლო-კვლევითი ინსტიტუტის მავალთისამებრ. ვფიქრობ, დროა სამშენებლო საქმის ინსტიტუტთან მოწყობილ იქნას არქიტექტურულ-სამშენებლო ოპტიკის ლაბორატორია, რომელიც უახლოეს აპარატურით უნდა იქნას აღჭურვილი. ამ ლაბორატორიამ შესაძლებლობა უნდა მოგვცეს მთელი რიგი ცდების და კვლევის ჩატარებისა ნაგებობათა განათების დარეკში.

ასეთი ლაბორატორიის შეწყობაზე ყველასთვის ცხადია, მთელ რიგ ნაგებობებში ბუნებრივი და თვით ხელოვნური სინათლის სუსტ გამოყენება ჩვენს წინაშე აყენებს საამშენებლო ხელოვნებაში ბუნებრივი სინათლის მაქსიმალურად გამოყენების ყველა პირობების სერიოზული შესწავლის საკითხს.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XX ყოცლობაზე ცენტრალური კომიტეტის პარტელი მდიენის აშხ. ნ. ს. ბრუზიუვის საანგარიშო მისხენებაში აღნიშნულია: „ჩვენი არქიტექტურის ღირსების საქმეა შექმნას სოციალისტური არქიტექტურული სტილი, რომელიც უნდა განაახლებდეს ყოველზე საუკეთესოს, რაც კაცობრიობის არქიტექტურულ აზრს წარსულში დაუგროვებია, და, ამასთან ერთად, უყრდნობოდეს საბჭოთა ხუროთმოძღვრების ყველა მოწინავე მშენებლებს. საჭიროა, რომ აგებულ შენობებში დაამაინისთვის მაქსიმალური მიხეზრებულობა იყოს, რომ შენობები მკვედრი, ეკონომიური და ღამაზე იყოს“.

ეს ერთხელ კიდევ აკლავს საქართველოს ხუროთმოძღვრული და მშენებლებს შექმნან უტილიტარული და ისტორიული თვალსაზრისით, სრულყოფილი ნაგებობანი.



გ. ხიზანიშვილი

შერის შესახებ არქიტექტურაში

არქიტექტურაში ფერს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი იგი არქიტექტურულ ფორმასთან ერთად წარმოადგენს ბურთომოდულის კომპოზიური ჩანაჭერის მხატვრული გამოსატვის საშუალებას თანამდროვე არქიტექტურა ვერ ითმენს შენობის გადატვირთვას სხვადასხვა დეტალებით და ირანმდებელი შემოქმედით ჰეროიდი, როდესაც ნაქონიანობის ფორმის საკითხი ზეურ ოსტატს უტრავებს შექმნილი კომპოზიციული დეტალის, ამგვარად უნდა ეხმარებოდეს უნდა წარმოადგინოს საბჭოთა არქიტექტურაში ძირითადი მხატვრული სამუშაოებანი, რაც დღეს არქიტექტურის განკარგულებაშია, ესაა კარგი პირობიყენი, მშენებლობის თანამდროვე ტექნიკურ დაფინანსებში შემოქმედებით დეტალების ზომიერი გამოყენება და ფერი. ამ უკანასკნელს განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ენიჭება. რადგან იგი უაღრესად ფართო შესაძლებლობაა შეტყვეობა. ჩვენი ქალაქებისათვის მთავრული, სოციალური სახეს განის მძიმება სხვადასხვა ფერების თანად გამოყენებით. მათში სიხილად და მრავალფეროვნების შეტანა არქიტექტურისათვის პირველი რიგის ამოცანაა.

ფერს ექტორებით ვადავდეს შენობის მოპირკეთება, შეღებვა, ენდა თვის კლდის წყობის მასალა. შენობის კედლების შეღების მიზნით ჩვენში ჯერჯერობით გამოიყენება ბუნებრივი ქვის სხვადასხვა ჯიშებიც, როგორც მონასტრული საშუალება, იმით განსაკუთრებით დახარული მასალიდან, რომ მას განიხილავს ბუნებრივი გარკვეული და უცვლელი მსაღებელი თვისებები. არქიტექტურის შეუღლის თვითი სრული მთავრული შეარჩიოს კლდური შენობის შეღების შემთხვევაში, ანდა მიიღოს მისთვის საჭირო ფერისა და ტონალების კომპოზიციული მონასტრული ფერები. შენობის არქიტექტურის სახასიათო დაკვეთილი მას თვისებულად შეუღლია შეტანოს კორექტივი ანგავს ნიშნობით. ბუნებრივი ქვა კი, რომელიც უცვლ თვისებულად გამოიყენება მხატვრული თვისებებით ხასიათდება, მუდამ ერთობლივ მოპირკეთების მიზნითაც, ზოგ შემთხვევაში, პირველ მას შეტყვეობენ, რომ შენობის შენობის არქიტექტურაში უნდა გამოიყენებოდეს, რომ შენობის ქვით მონასტრული სახით დად დახარული და საჭიროებელი მასალისათვის ნათელი გახდეს, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მისასაძებნად მასალის თვისებებზე გულმოდგინედ შესწავლა არქიტექტორის სწორი მუშაობის აუცილებელი პირობაა.

ჩვენს სამშენებლო პრაქტიკაში დღეს ყველაზე უარო გავრცელებული მონასტრული ქვა ვარუბია ბოლნისის და გუჯარის ბოლნისის ქვა. შესანიშნავი ფერისა და მაღალი შეტყვეური თვისების გამო, საუკეთესო მასალად ითვლება ქვის ჭოჭოხტერ ფორზე, რომელსაც ცალკეულ ფორმებზე სხვადასხვა ელფერი გადატყვევს. მგვირვად გამოიყენება განსაკუთრებით ძალზედ ბუნებრივი ნახატის. ეს ნახატის თვისებები ცალკეულად ინტენსივობისა, ფორის ტონალური ნივინები და ქვის ბუნებრივი ნახატის არაინახიბა ძალზედ ბუნებრივად მოსახარკეობელი ზედამირზე ქმნიან ცხოვლებულ ეფექტს. რითაც აკონტრულებენ და მრავალმეტყველს ხდის კედლებს. მასალის ამგვარი მხატვრული თვისებები საშუალებას იძლევიან ბოლნისის ქვით შევსოლო დიდ ერთგვარობის სიბრტყელზე ყოველგვარი ფორმატული სამკუთხედის გათრევა, რადგან თითონ ქვის ბუნებრივი მრავალფეროვნება სასყნობი საჭიროება კედლის სიბრტყელის მიღებულ იქონს მისაბუნებლად.

გუჯარია, როგორც მონასტრული მასალა, მნიშვნელოვანად განსხვავდება ბოლნისის ქვისაგან იგი თვითი ფერისაა, სადა და არაინახიბა ნახატის არ განაწინა. გუჯარის ქვა, თვისი ინტენტივი შეტყვეობის გამო, სასყნობი მასალაა როდესაც რელიეფის მქონე კედლების შესაშობად. მას ქვის მისანიშნავად ხორცილებდა მაღალი ქასატერის ფორმები, სრულ ღირდადობას იმდენ არქიტექტურულ დეტალებში და რანმანტირებული მოპირკეთებაში. ამ ჯიშის ცალკეულ ფორმებს შორის ტონალური განსხვავება შეტყვეობის სუსტია და ის მშობლად ახლადანდა ადიდდა შესანიშნავი ხეების მანძილს გადადების შემთხვევაში იგი წარმოადგენს ჯერჯერ ძალს, რის გამოც შორიდან გუჯარია შემოიღობი კედელი წარმოდგენს ერთგვაროვნის და მშობლი მოპირ. მრავალსაბოლოობი შენობების გუჯარია შეტყვეობის დროს, როდესაც მონასტრული მონასტრული მნიშვნელოვან ზომებს აღწევს, ამ გარემოება შეიძლება უარყოფითი გავლენა იქონიოს ნაგებობის არქიტექტურაზე, თუ რამაც უარყოფითი საშუალებით შესაძლებელი არ განადა კედლებს გამოცხადება. ასეთი საშუალება შეიძლება ჩიოთავილის ფორმალური სამკუთხედის სხვადასხვა ფერების ჩანთება და ა. შ. მავალიად, შენობის ფასადზე ისეთი ფორმების ჩანთება, რომელიც იძლევიან რამზე რამში, უარყოფითი ლაქების ანდა შენობის ზოგჯერით ძირითადი ელემენტის — შეტყვეობის, სარტყლების, მილისტყების და სხვათა შესრულება ფორისაგან განსაკუთრებული იქონის მასალის, უკუველად გამაღიბებს კედლის მხატვრულ სახეს, საერთოდ,



თბილისის ტრანზვიტროლოგების საპროფესორთა ცენტრის და სიმღერის ანსამბლი



კიროვის სახელობის სახელმწიფო პოლიტექნიკური ინსტიტუტის საესტრადო ორკესტრი

მედიცინის მეცნიერებათა პროფესორთა საზოგადოების
საოლქო კომიტეტის ანსამბლი. ცეკვა „სიზღას“
ასრულებენ რ. ჯიოვი და ხ. გავლივი



ადგილობრივი მრეწველობის მეცნიერებათა პროფესორთა რესპუბლიკური კომიტეტის აღმოსავლური ცეკვა-სიმღერის ანსამბლი





ღაწეებით და საშუალო სკოლებს მუშაობს პრიცეპალინის ბათუმის რაიონული კომიტეტის ანსამბლი. ცეცვა -განდვან-



თბილისის ხელოვნების მუშაობა სახლი. აქარული სეიტა



ქუთაისის პარკუმსაკის კომპონენტის სიმღერის და ცეცვის ანსამბლი. სოლისტი დ. მონუნიძე

ინსტრუირება ანვერ შუბლიბა გინდა". ფოთის ჰიდროსამელიოტაკიო ტექნიკეში



სოხუმის მასწავლებლის სახლის სიმღერის და ცეცვის ანსამბლი



1955 წლის 28 ნოემბერს ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სასტუმროს ოფიცის შენობაში დაიწყო და რამდენიმე დღეს გაგრძელდა მხატვრული თეიმოქედიის რეპუბლიკური დედალიერება. რომელიც მონაწილეობა მიიღო ზენი რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქებისა და რაიონების 80-მდე საუცუთესი კოლექტივმა.

დათვლიერებამ მრავალი ნიჭიერი მხატვრული კოლექტივი და ინდივიდუალური შემსრულებელი გამოავლინა, რომელთაც ჩვენი საზოგადოებრიობისა და პარტის მადლი შეფასება დაიმსახურებ.

დათვლიერებამ დიდად შეუწყო ხელი ხალხური თეიმოქედების შემდგომ აღმავლობასა და აყვავებას ზენი რესპუბლიკაში.

მ. კაკაბაძე

„ცნობრება ივანე მაჩაბლისა“



აღაშლილია წიგნის უკანასკნელი ფურცელი... წაიკითხულია მისი უკანასკნელი სტრიქონები და მანინ უბილივთ დაუფიქრობარ დაეკვირვებოდა იმ ადამიანებთან, რომლებმაც ახლა შენს თვალწინ გაიარეს, შენს თვალწინ გაიზარდნენ, დაეკვირვებოდნენ, განათლდნენ და სამშობლოს აყვავებისათვის, მისი ბუნდური მერმისისათვის სიყოცხლის უკანასკნელ წუთამდე იღვწოდნენ.

და როგორც უახლოეს მგობრბათან უმძიმს კაცს დამოირება, ასეთივე სიმძიმით მოვიცავს, როცა შინაარსთან წიგნს ჩაათვლი. კარგი წიგნი სინატიეროსი და ახლოდღე პიროვნებას ჰგავს. — გუსრის სულ მასთან იყო, გამუდმებით მას ებაასო, გაანად შენი შეხედულებანი და განცდები, ოცნებანი და ზრახვანი...

სწორედ ასეთ წიგნთან რიცხვს ეკუთვნის ვახტანგ ჭელიძის „ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა“, რომელიც ვასულ წელს გამოსცა „ხელოვნება“.

ქართულ ლიტერატურაში, სამწუხაროდ, ძალზე ნაკლებად ვგვაქვს მოწონრადფიები ზენს გამოჩინილ მწერლოვსა და საზოგადო მოღვაწეებზე. დღემდე არ გავაჩინდა მონოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოები შესანიშნავ ადამიანსა და ცნობილ საზოგადო მოღვაწეზე, შექსპირის გენიალურ მთარგმნელზე ივანე მაჩაბელზე. ეს ხარვეზი ვახტანგ ჭელიძემ ამოავსო და საუცხოოდაც! „ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა“ მონოგრაფია როდია ამ სიტყვას პირდაპირი ვაგვიბოთ. იგი სცილდება ლიტერატურის ამ ანარის ჩარჩოებს და მშვენიერ რომანად ვგვსახება.

ჯერ ერთი. საესეებით ბუნებრივია და კანონზომიერი, რომ ვ. ჭელიძემ ივანე მაჩაბელზე ვაკეთო აგრეგები. მანაბლის წყალობით ჩვენში დღემდე და აღორძინების ეპოქის გენიალური მწერლის უ. შექსპირის თარგმნის ტრადიცია. ქართველმა მკითხველმა მიიღო „მეფე ლირის“, „ოტელი“, „ამლეტის“, „კორიანის“, „რიჩარდ III“, „იულიუს კეისრის“, „ანტონიოს და კლეოპატრას“, „კორიოლანოსის“ დიდებულ თარგმანებში.

ბი. რასა სწერდა 1896 წლის მაისში ოლივიერ უორდენის ი. მაჩაბელს: „თქვენს მიერ თარგმნილი „იულიუს კეისრით“ შეგვიძლია იამაყოთ: ეს თქვენს გენიალობასაც ამტკიცებს და

თქვენი ენის საოცარ სიმდიდრესაც. მე ხელთან მაქვს ამავე ბიგის ახალი ფრანგული, გერმანული, რუსული, ბულგარული გამოცემები, მაგრამ თქვენს თარგმანს ვერცერთი ვერ შეედრება. თქვენ ისეთი საქმე გააკეთებთ, რომ თუ თანამედროვეები ვერ გავსებებ სათანადოდ, „მთამომავლობა დაგვაყვებთ და თაყვანსა გცემთ, იმედი მაქვს თანდათანობით მთელს შექსპირის თარგმნით“.

მაგრამ მთელი შექსპირის თარგმნა მაჩაბელმა ვერ შეძლო, რადგან მას დიდი დროს ართმევდა საზოგადოებრივი საქმიანობა, აგრეთვე ბანკის გარშემო ატეხილი კამათი, მომამებრებული ეტიკალობა. მხატვრული თარგმნის დიდი ოსტატის ღირსეულ მოწაფედ ვახტანგ ჭელიძე მოგვევლინა, რომელმაც განაგრძო შექსპირის თარგმნის მარჩაბლისეული ტრადიცია და ქართული მთარგმნელობითი ლიტერატურა გენიალური ინგლისელ დრამატურგის ქმნილებებით გაამდიდრა.

„ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა“ თავიდანვე ეტყვის მკითხველს. წიგნის პირველი ნაწილს, სათაურით „ჯოხის ცხენიანი მებდარი“, უნდა შევყავართ იმ გარემოში, რომელშიც თავის პატარა მეგობრებთან ერთად ცხოვრობს „ყველაზე უფრო მკვირცხლი და ფიცხი“, ჯოხის ცხენზე გადაამჯდარი ვანი. წარმტაცია წიგნის დასაწყისი — „ვანო მაჩაბლის პირველი მოგონება“... „ზამთრის სურათი, დაბატებული ძალზე რელიეფურად და გემოვნებით, ქმნის ზამთრის შეგრძნების ფიქტურს და ემოციურ განწყობილებას. ვანოს პაპის — სვიმონ მაჩაბლის ხასიათისა და ბუნების გამოცვლა ვგაგრძნობინებს ცვლილებებს მამინდელ სოციალურ წყობაში. — ...რუსებლმწიფე ბატონმშობას აუქმებო...“

ავტორის ემარჯვება ერთი-ორი წმინთობა და დეტალით არა მარტო მწიბრდამდეგობებით აღსავლ იმდროინდელი ცხოვრების ცალკეულ სიტუაციასა და მოვლენათა გამოყოფილად ენახება, არამედ ბუნების სურათების გადმოცემაზე, გაეცხსნოთ, თუნდაც, ბუნების წიაღში ვასული მაღლების ლაღი დრისტარება — ლიაბში მათი თვდზაობის სენვა. საგულისხმოა ისიც, რომ ამგვარი სურათების გადმოცემა სხი ავტორი მახვილი დეტალით იმდროინდელ ვაჭორვებულ ცხოვრებასაც გვიჩვენებს: „...ნაზირი ბალახსა ძოვს ვაღაღებით, ბუზით შეწუნებუ-

ლი მოწვევრი ერთს ციბრტუციით დატრიალდება, მაგრამ რაკი რქით ვერ მიწვევბა აბეზარ ბუზებს, იგვრ ფხვს და ვლვის სისწრაფით გაქანდება. სახრბომარჯვებული. ფხვილიშველა ბიჭო დაღვევებდა და თბი. ენა ხელის ნახევრად ჩამძვრალ, კონსება და ქცეულ ვანვალს იჭერს“.

კარგადაა აღწერილი ვანოს ბავშვობა და ის წრე, რომელშიც იგი იზრდებოდა. უკვე თავივე ხელდას კაცო, რომ პატარა ვანოს სახით სამშობლოს დიდი ადამიანი ვზრდებდა, რადგან იმთავთვე სწორი გზით მიეცა მის აღზრდასა და სწავლებას პაპისის „სასწავლო მუღუღე“ — პაპისის ვეფხეზე საამაოდ მოწაფე — პაპის, ჯერ კიდევ ექვს წლისა „უკვე მშვენიერად კითხულობს ხუცურსაცა და მხედროლსაც ჭიპირად იცის ოცყავანი, ფსალმუნები: წაუფიგრობილედად აბოლბულებს სახარებას, გაჩნს ლაღობის, სამოციქულის... კინა ბიჭია, სუსტი და ფერსრთალი, მაგრამ სწავლით ყოჩაღდ მწალობს“... ხოლო რვა წლისას უკვე „ვეფხისტყაოსანი“ ჭქონდა წაითხუღლი!

1863 წლის ზაფხულის მიწურულს, სისხამ დილით, როცა დინარე ლიაბს ჯერ კიდევ ლამის სისლი ეუბრა, ხოლო მხატვის მთაზე წამოშართული ციხის კანკარებს შვედროსიფერებულ ცის ფონზე კიდევ უფრო დიდებულ იერი მიიღო, მაჩაბლიანს ჭიპირიანდ მძიმედ გამოავლიდა ურემი, რომელზედაც რამდენიმე ხურჯინი იღო და მეურნის ტყაუბეგდაფარებული ჩალა ეყარა. ამ ურემმა პატარა ივანე მაჩაბელი ქალქს მიდს ჩაიყვანა. ვანო თბილისში თინის სასწავლებლად.

ავტორის ისე მოხდენილად და საქმის ციბრით ხატავს იმდროინდელი თბილისის ყოფასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას, უბნებსა და ქუჩებს, მოედნებსა და ბაზრებს, თითქმის თვითველა მამინდელი თბილისის ცისქვეს. შესწავლილი მასალა ვ. ჭელიძემ „ისტორიულ ტრატატად“ კი არ მოგვაწოდდა, არამედ შექმნა მშვენიერი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელშიც უსტადადა დაყვლი ისტორიული ფაქტები.

კარგია ილია ქაჭავაძისა და ივანე მაჩაბლის ერთობლივი მუშაობის სენვა „მეფე ლირის“ თარგმანზე. ჯერ ერთი, ეს ნაწილი გვიჩვენებს ამ ორი



ლი მიღვარის უაღრესად სათუთ შე-
ქმედებით მიღვარს თარგმანი-
სადა. სწორედ ასეთი წყობა და ენ-
უზამინი, ყოველი სიტყვის, სტრი-
ქინისა და სტროფის აწმარით აწონ-
დარებითა და ყოველმხრივი ანალი-
ზით უნდა კეთდებოდეს თარგმანი
(...მათ არ ენარებათ ერთხელ დაწე-
რის საფრე გადაშლა და ხელმო-
ჩეღ ათჯერ და ეს მანამ გრძელდეს
სანამ ორივე არაა ცნაყოფილი ნა-
თარგმნის სტრუქტურით): შეიძლე-
ვი — ეს ნაწილი, აგრეთვე თავი
მანამ არ შეტოქე, პოეტის დარგში
ლიტერატურის თეორიის გამამდიდ-
რებელი არის: მანვილდადა გადმოცე-
მული დედის რესეპციონის (რეგრე-
ციბა და სხვ.), აგრეთვე სენტენციებისა
და იდიომების ქართული შესატყვისე-
ბის მიხედვით. ცდები დაუახლოვოთ თარგ-
მანი დედან არა მარტო აზრობრივად,
არამედ პოეტური ფორმის, ფონეტი-
კის, ნოინსების მხრივაც. ნაწილები
დასი, თუ რა დაუმრეტელი პოეტური
სიუჟის შენაწილი, თუ შეიძლება ასე
იქნეს. „მედიოზია“ ენა, ი. მ. მანაბე-
ლი უნდა იყენებს ხალხურ გამო-
თქმებს: „...ჯერ მიღვა ბოლო ორ
სტროქებს: ვანო სიტყვასიტყვით
თარგმნის. ბედი ნამდვილი ვარყენი-
ლა დედაცა, ღარბისავე ერთხელ-
ეც არ მოხედავს“. საცარიე დამ-
რგვავა, გამოებს მანაბელი, რამდენ-
ჯერ ამბობია ჩვენში. გლუბაკეტი
იხვანი ხოლმე „ბედი უნდათო ქა-
ლი“ ...

„...ხედავ უნდა ითარგმნოს“ — მო-
ცემუნეს ილია და გამართული სტრი-
ქონი უკვე მხად არის:
ბედი ი სწორედ უნამუსო,
ქალია,

ღარბის სხავს. მდღერის ენით
მოვარალია“.

ან კიდევ: „...აქ ზუმარა, სიტყვების
ფონეტიკური მიმკვარების საფუ-
ვლზე, ორასჯერად დორხას წარმო-
იქვანს: იგი ამბობს dolours — გაის,
შუხარებას, მაგარამ თითქოს dol-
lar — ღლარის გულისხმობს. სიტყვა-
სიტყვით რომ ვითარდნით, ეს წინა-
დღედა ასე იქნება: „სწორედ ამი-
ხებ“ — მიმართავს ღირს ზუმარა, —
ამდენ მწუხარებას — dolour (ანუ
თითქოს ღლარებას — dollars) ელ-
ოდ შენი ქალბებისაგან, რომ ერთ წე-
ლწინდით იმის თქმას ვერ მოაზრ-
ებეს: ეს ადგილი ძნელი სათარგმნია,
მანაბელმა და ჭკვევათქმე მშვენიერი
ხალხური გამოთქმა მოუძებნეს: —
„მამ ზღარ გაგივირებადა, რომ შენ-
სა ქალღმა იმდენი ვაი გაყვირონ,
რომ მიწი ვეღღწავლი თ ვალო,
ვერ დათვალო“.

ერთი ჩინებული ნოინსი: „კორი-
ლანსში“ დედამთლი მიმართავს
ჩაბლს და ეს ნათქვამი პირდაპირ
რომ ათარგმნოს, ასე იქნება: „ჩემი

შვილი რომ ქმარი ყოფილიყო ჩემი...“
და სხვ. მანაბელი კი თარგმნის: „მარ-
ციონს რომ ჩემი ქმარი ყოფილიყო...“
და სხვ. მთარგმნელმა შეამჩნია ად-
დენის უხეშობა და, როგორც სწორად
შენიშნავს ვ. ჭელიძე, „...გვითხვალა
და მაუერბელს ეს ისე ტლანქად
აღარ ხვდება ყურში“.

რაკი თარგმანზე ჩამოვირდა ლაპა-
რაკი, ერთი ჭეშმარიტება ვესურს გა-
რჩენებით, სახელდობრ ის, რომ თარგ-
მანები უშუალოდ დედნიდან უნდა
კეთდებოდეს. არაუშუალო თარგმანი,
უდავლია, ბევრ ნოინსს, დედნის დამა-
სათებელი ელფერს ჰკარავს. ზეკა-
რდში არა გადადის ბერის ისეთი
„წერილობანი“, რომელიც დედნის სიმ-
შვიერის ორგანულ ნაწილს შედ-
რებს. განა მართალი არაა ვ. ჭელიძე,
როცა ივანე მთაბლის ფიქრებს ასე
გადმოცემებს: „...მარტამ მის (ივე-
ლისხმება ანტონ ვერცელადი—მ. კ.)
თარგმანს საერთოდ აკლია შესაძობის
ანის ლაკონიურობა და დანაშაურობა.
ეს ც ვ ა ს ა კ ვ ი რ ი ა. ფ უ რ ე
ლ ა ძ ე თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი ა ა ნ თ ა
გ მ ნ ი ს. დ ი დ ი მ ვ ე რ ლ ი ს უ ა
დ ო ქ რ უ ლ ე ნ ა ს. ვ ე რ ა
ს წ ვ ე დ ე მ ა. მ ი ს ი ფ ა ზ ი ს
ს ა ო ო ა რ მ ო ქ ი ნ ი ლ ო ბ ა ს ვ ე რ
გ ა ნ ი ც დ ი ს“.

წიგნში კარგადაა გამოქვეყნული
სოციალური და საზოგადოებრივ-
ტურული ფაქტორები, რომლებმაც
ხელი შეუწყო მანაბლის თარგმანე-
ბის წარმატებას (გვ. 230-231-232).

ვ. ჭელიძე სერიოზულ, დრამა ანა-
ლიზის უნარით დაჯილდოებულ
მკვლევარად გვევლინება. წიგნის ვა-
რეობრივ თუ მოკლე ანეკდოტს, სა-
დავ თარგმანები და ამის ვარსებო გა-
მოქმედული მოსაზრებებია განრეული,
მალდაზარისხივან ლიტერატურულ
გამოკვლევადა უნდა ჩაითვალოს. წიგნ-
ში მოტანილი უამრავი მასალა შესა-
ნიშნავადაა განახალიზებული, სახელ-
მწიფო და კლდე არქივებიდან. იმ-
დროინდელი პერიოდული პრესიდან,
ვანო მანაბლის მომსწრე პირთაგან
მიღებული მასალები უსისტიგმო-
ტი არაა დაზარალი. არამედ დადმოქ-
მულია კონსოლვიტორად, იმდროინ-
დელი საზოგადოებრივი და კულტუ-
რული ცხოვრების, სოციალურ-პოლი-
ტიკური ვითარების საფუძვლიანი
ცოდნა, კომენტარებში ავტორი იძ-
ვლავ მაშინდელი ყოფის სრულ სუ-
რასს, ხატავს დიდი ქართველი მო-
ღვაწეების ი. ჭკვევაძის, ა. წერეთ-
ლისა და სხვათა სახეებს, გვიჩვენებს
ამა თუ იმ სოციალური ძირისა თუ
მოქლების გამომწვევ მიზეზებს და
ყოველდღე ამის ფონზე მუდამ მშვე-
ნიერ, უხალდ ქანდაკად დგას, კი არა
დგას, მოქმედებს. იღვწის, ფიქრობს,
ოცნებობს ვანო მანაბელი, დიდი ქარ-
თელი პოეტი და მოქალაქე, სიმართ-

ლისა და კაცთმოყვარობის მედრომე,
საერთოდ, სურათივანადა დახატული
ის საზოგადოებრივი ატმოსფერო, რომ
მეღვწიე ი. მანაბელს უხეშობდაც მანა-
ბელმა და მოღვაწეობა.
ვ. ჭელიძის ენა სხარტია და მარ-
ტანი, დარბასლური და მსუქე, ქარ-
თული მიწის სურნელით გაქვნილი-
ლი...

ენობილია, რომ ბევრი დიდი მწე-
რილი მუღამ თან ატარებს უბის წიგ-
ნავს; თუ რამე სხარტად ნათქვამს,
საკულისხმოს მოჰკრავს ყურს, უმაღ-
ლესწავსე ჩაინიშნავს, ან კიდევ თუ
სიარულისას ან მჯავრობისას კარგი
ან სიუვეტი მოუვა თავში, დაუყო-
ნებლივ ისევ იმავე წიგნაკში ჩაიწერს.
მანაბელიც „...სიტყვამტარად აწარ-
დავდა სიტყვები და გამოიქვეყნის
ჩაწერას“. რამდენი შესანიშნავი ქარ-
თული სიტყვა, სრული გაუგებრობის
თუ აუხსნელი გულჯირობის გამო,
წარსულ დროს თან წაუღია, მათთვის
მეწა მივიყვრია და დავივიმარხავი! მ-
გავა გვერდს, ზომ მშვენიერია, მანაბელს
რომ მოუსმინია ერთხელ მოვლად:
„...ბრძანე“ — უჩემსიყოფოდ... (მანა-
ბელს ერთმა მეგობარმა უთხრა: „რო-
გორი მოვლილი მაქვს მამული, ამაზე
გადა ბევრი გელაპარაკეთ, უჩემს-
სიტყვოდ ან დაინახეთ...“).

წიგნში დიდი ადგილი აქვს დათმე-
ბილი ი. მანაბლის ტრანსლიტერ მო-
ღვაწეობას გაზეთ „დროისის“ რედაქ-
ტორად ყოფნის დროს. ვ. ჭელიძის შე-
უსწავლია და ნაწილობრივ აღმოუჩე-
ნია კიდევ საინტერესო მასალები და
ფაქტები, რომლებიც ვანო მანაბელს
სოციალურ და შეუშავარ, სიმართლე-
პირობის მეტროლო, გამჭრიახ და მყო-
ნე გაზთვის მუშევად, ნამდვილ რედაქ-
ტორად წარმოვიტანავს.

ძლიერადაა დაწერილი წიგნის ბო-
ლო თავი „რ. და უ.—88“. განსაკუ-
რებით კი მისი ფინალი. მძაფრი ტრა-
გიკული განცდითაა გამსჭვალული ამ
თავის სტრაქონება, რომლებიც მწე-
ვე გულისტყვილით შლიან ჩვენს
თვალწინ მძიმედ დასწულდებული მა-
ნაბლის სულიერ მდგომარეობას. მის
ფიქრებსა და გრანძებს, ეს არის ან
დაწარმოების კლდეშანიცა. — ამ ად-
გილებს დამწევილებით ვერ წაიკით-
ხავს კაცი!

ამს მოსდევს საუცხოო „ეპილოგი“,
რომელსაც ვიგარავებ წამლებარებე-
ლი აქვს სიტყვები „ანტონისა და
კლემენტარადან“: „...ო, ქარმიანა, სად
უნდა იყოს ახლა იგი, ნეტა ვიყოლე“ —
„ეპილოგი“ ბრწყინვალე პოეტურ-
სული იტალიური ფილმების ასოცი-
აციის იწვევს: მასში, როგორც ლაკო-
ნიურ, მარტამ მრავალსმეტყველ კი-
ნოკადრებში, ნაწილზე-ნაწილზედაა
მოქმედული ის სიმძიმელი და აფორმა-
ქება, რაც მანაბლის დაკარგვამ გა-
მოიწვია:

აქ არის ვანოს უძვირფასესი ძმის, მგობრიას და აღზრდელის — ვასილ მანაბლის ტრაგიკული ხეტიალი რიყ-რიახად შეაღამებულ მტკვარის ნაპირას (...საქ გრძელდება ყოველდღე... ზოგჯერ ამ კაცთან სტუდენტებისა და მისწავლეების მთელი ჯგუფი მივა, დასწრებას შესთავაზებ. ახალგაზრდები თვითონვე მოუდებიან მტკვარს. მაგრამ ამაღ...)

აქ არის იმდროინდელი გაზეთების მოკლე ცნობები ამ ტრაგიკული ამბის გარშემო, ხალხის წუხილი:

აქ არის ფოსტალიონი, რომელიც მანაბლის სახლისაკენ შოქრის, „უცნაური ამბავია, მივიღე კვირა გავიდა ამ უბედურების შემდეგ, და ისევ მანაბლის სახელზე მოდის წერაღი. იქნებ, რა ამაზავია!“ აბასთუნიდან მი-

ღებულად წერილი ვაწყობას, რომელიც ვანოს იქ თოხის შოვნას დაპირებია: „...მოელს აბასთუნიში სამს ალაგას ვნახე ისეთი ოთხი, როგორც შექენ გვახარებ...“

აქ არის ვანოს პირველი სიცხარული — გამორჩენილი ქართველი მსახიობი მაკო საფაროვა. „...ცრემლები და ყული მოზღვავებული ნაღველი ხმას წაართვიენ ქალს. დღესანს ტირის იგი მუცამ...“ შეიღწევილადმე ერთხელ მივიღის ხოლმე სიყვარული... — ჩურჩულით ამბობს ქალი, — „ზედ წელიწადში ერთხელ მაინც გამეხსნას ცა...“ თითქოს, რომელიც უდაბნოდ ჩაესმის ეს სიტყვები...“

აქ არის „ივერიის“ რედაქტორი, რომელსაც ვანოზე ფიქრით დაზე თეთრად გაუთენებია და ნოქერები გასა-

მგები მოწინავე სტატიის ერთი სტრიქონიც ვერ დაუწერია, და რედესაც მასთან თანამშრომელი შეშინების „...დასდეს; თითქოს ხელდა რედაქტორის ფიქრთა დენის, და მინც რედაქტორის ეუბნება, არც არაფერი აქვს სათქმელი...“

„...იღვე ვერ უნახავთ!“ — გადაწყვეტს რედაქტორი და თავს ნაღველიანად ჩაღუნავს...“

...გადაშლილია წიგნის უკანასკნელი ფურცელი... წაიკითხვლია მისი უკანასკნელი სტრიქონები და ფიქრები დიხანს ვერ სცილდება დიდ აღამანსა და მოღვაწეს, ვანო მანაბლის, რომლის მოუყვანარი ცხოვრება და დაუცხრობელი მოღვაწეობა ასეთი სიყვარულითა და შემოქმედებითი თროლივით აღწერა 3. კელიძემ.



ე. მღარაძე

რუსი გპითხველბი ქართული წიხსახე



ომინისტრი პარტია და საბჭო-ბა მთავრბა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს მხატვრული ლიტერატურის შექმნისა და გამოქვეყნის საქმეს.

ჩვენი ქვეყნის ერთიან ოჯახში ზვერი ისეთი ავტონომიური რესპუბლიკა თუ ოლქი შედის, რომლებსაც ოქტომბრის რევოლუციამ უნდა არათ მხატვრული ლიტერატურა, დამწერლობაც არ განაღდათ. ამასთან, ჩვენი დიდი სამშობლის ტრიტორიაზე ცხოვრობენ ისეთი ხალხები, რომელთაც ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდი ტრადიციები აქვთ. ამჟამად საბჭოთა ხალხების 54 წილადანაა ენაზე ოპილებსა ვერხვები და გაზეთები.

მომე ხალხთა ლიტერატურის რუსულ ენაზე ოპივანს უდიდესი პოლიტიკური და კულტურული მნიშვნელობა აქვს.

მრავალურთხედი საბჭოთა კავშირის ხალხების კულტურული მემკვიდრეობის და თავისებულ წყურბოლში გაცემის და შესწავლა იმთავრესად რუსული ენის შეწავლობა ზდება. რუსულ ენაში საერთაშორისო ურთიერთობის შესწავლაც დამკვიდრება საბჭოთა კავშირისა და საერთაშორისო ურთიერთობის განმარტებულად კერბის ყველა ოჯახში უარდა საერთაშორისო სამართლებრივი დანართი, ინტელექტი, ჩინრე და ესანტრე ენებში ერთად რუსულიც თაულებს ერთ-ერთ ოქოცადურ ენად.

მოკიდებურ რესპუბლიკების ხალხთა კულტურული მიღწევებს რუსული ენის საშუალებით ეცნობიან მჭიდროდ საბჭოთა დემოკრატიის ქვეყნების მკვირვლები და მთლიანობა მილიონობით ადამიანი.

გასაკვირაო, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ენისკენ და თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის ოპივანს რუსულ ენაზე. რომელიც ურთიერთთან 900 მილიონიანი მშობლობის პინას ხალხებს ავსებობს.

მხატვრული ნაწარმოების ოპივანს ჩვენი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საქმედ იქცა. მორს წავიკვნიდა მართკ მართალიც არ რუსულ ენაზე ოპივანდა იმ წიგნებში, რომელთა საშუალებით ქართველი მკითხველი, მთლილო ლიტერატურის შესანიშნავ ძეგლებს ეცნობა.

ქართველი ხალხი ოდიტანვე მისდევდა მთარგმნლობით საქმეს, ქართულმა მთარგმნლობიანმა ლიტერატურამ მრავალი შესანიშნავი მხატვრული ძეგლი შემოუნდა კავშირისას. რომელიც ორიგინალები დღესაც არ არა აღმოჩენილი. მაგრამ ოპივანის საქმე ჩვენი ისეთითვე, რატომაც, ერთეული გამონაკლისების ჩათვლილად ცალმხრეად წარმოართა. ჩვენი წინამძღვრის ამჯობინებდენ ოპივანსა ამა თუ იმ კლასისის ნაწარმოები ქართულად, ხოლო მშობლიურიდან სხვა ენებზე ოპივანის საქმეს იწვიავდ თუ ეინვე კიდებდა ხელს. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება და მთავრების შემდეგ, ქართულიდან რუსულზე ოპივანის საქმეს სათანადო ყურადღება მიექცა ამჟამად ამ საქმეს უკავს ნიჭიერი და გამოცდილი ლიტერატორთა ადგილობრივი კოლექტივი რომელიც ამ საბჭოთა საქმეს წინამძღვრით არამეს თავს. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ცნობილი რუსი პოეტები, პროზაოსები და დრამატურგებიც ნათყოფერ შემოხმას შეწინა მთარგმნელობით საქმეს, მწიან მარტულმხატვრული ოპივანის მიმუხრეს რუსულ ენაზე მხატვრული ლიტერატურის ოპივანს დიდესი მნიშვნელობის სახელმწიფოებრივი საქმეა მართკ იმიტრე რომ ამა თუ იწინის კანამედრე მკითხველს საშუალება ეძლევა თავის ენაზე გაეცნოს სხვა ერის ნაციონალური კულტურის მონაჰვარს, არამედ იმიტრე, რომ აქვემდებარება მღიადნება საბჭოთა ხალხის ის თანამედროველი მწიფი შეგობობა, მორტრული-სამატურული ერთობისა და პროვალური ინტერნაციონალიზმის სულსკვევება, რომლის კიდვე უფრო ღრნად დანერგვისა და განმტკიცებისათვის იმიტრეს კომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა.

მთლილო ლიტერატურის დიდი ალავისის კომის შედგა, რომელიც ქართველ, ირვე სხვა ქართველ რესპუბლიკების მწიფელებს, შეუძლია მთლიოდ რუსული ენის საშუალებით, ცვეც კრებულიდ აღარ არის ისეთი შემთხვევა, რვეც რუსულ ენაზე ოპივანლი ქართველი წიგნი მწიფდომ იმთარგმნება სხვა ენებზეც. რუსული ენისა ჩინრე ენაზე იმთარგმნა ქართული ზნარების წიგნი. კორეულ ენაზე იმთარგმნა იზარლი ამბობის ლექსების კრებული, რომე-

ლიც ახლო მომავალში გამოქვეყნდება ფინანსში, როგორც ცნობილია, გოიკვი ლეონისის მოკლე „პავუნობა და ყრბობა“ გამოქვეყნდა საბჭოთა ენებზე ენაზე; აღუქმანდებ კვიტულის „ღვლი“ იმთარგმნა გერმანულად, გრკოლ ამბობის ოპივანსა და გ. ნახურცვილისის პირს სტალინის სიტყვებზე — ჩინრეად, ამჟამად ურანდები გაზეთი „ლტრ-ფანსსუ“ მთლიანდ ბეჭდავს კონტრბანტრე ლოროქუხანის „კოლბეთის ცისკარს“ და სხვ.

ცალკე უნდა აღინიშნოს მოღვაწეობა წვენი საბჭოთალო მწიფრის ცენრბა ურუშობის, რომელთაც ქართულიდან პირდაპირ ირბისოლ რად ლექსად იმთარგმნა ჩვენი ცისკოცებისა და თანამედროვე ქართველი პოეტების ნაწარმოებები.

რუსი მკითხველების ინტერესი ქართული ლიტერატურისადმი საყესებო კანონზომიერება ქართული მწიფრისა ნაწარმოებები განსხვავებულია ინტერესაციონალიზმის სიღრმევეთა. საბჭოთა ხალხების, პირველ რიგში, დი რუსი ხალხის საბჭოთაში შეიღებების ღრნა სიმპათიითა და სიყვარულით. რუს მკითხველის ტიტუეს ქართული ხალხის გმობა დი წყურად, მისი თაუდავებულე პირდა მრავალეცხოვანი მტრის წინააღმდეგ, სახალხო გმობრის რანობისა და კეთილშობილბის, მორტრული სასტყველ და ზემოწიგნი სიტყვაც, განსაკუთრებით იზივდეს მის საბჭოთა საქართველოს დღევანდელი დღე, მისი რკველუ კეთიერ წყურად, უბრალო ადამიანების შრომითი გმობრბა, მეგობრობა, სიყვარული და ახალი ყოფა.

სწორედ ამიტომბა, რომ ასეთი გულთბილი სტრიქონები აღსაცენ ურბილად მოდის „ზარია ცისკოცების“ არსებული მხატვრული ლიტერატურის მთარგმნლობით განსხვავებულობა. წერილადმე მკითხველი გამოთქამენ აუგითან მოსაზრებებს ამა თუ იმ მწიფრის ნაწარმოებებზე, ნაწარმოების გმობრბის შესახებ.

ქალღლის სიმცირის გამო, გამოქვეყნდის „ზარია ვოსტოკს“ მხატვრული ლიტერატურის მთარგმნლობითი განსხვავებულობა არა თუ საბჭოთაში, მიმხალურებაც კი ვერ აცნობილბეს რუსი მკითხველის გზარდელ მთხოვნი-

ქართული მხატვრული ხალიჩა

ბ. ტყემელაშვილი



საიხებლე ხალიჩა „შოთა რუსთაველი“ მხატვ. გ. პილიძის
ესკიზის მიხედვით



სახე, ხალიჩები, ფარდაები, რომლებიც ძალიან გვერცხულული იყო აღოსავლეთში, კერძოდ საქართველოში, აღმაშენებელ ადამიანის ყოფილმოგზაურებას, ძველი წარმოდგინით საცხოვრებელი მინა, სხასალით დაწვეული, ვიდრე უზრალთ კიბით დამოკარბული, სადღე ადამიანის თვალს თავისი ნახატით და ღვთაებებით არ ახარებულ კედლებზე დაკიდული ხალიჩა, ტახტზე გადაფარებული ნიხი, ამ იატაკზე გადწილი ფარდავი.

გვეს გარეშე, რომ ნოხ-ხალიჩის და ფარდაების ქსოვა ქართველები ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში მისდევდნენ, სამაიხრედ მრავალი ხელსაყრელი პირობა არსებობდა. მათ შორის დასერი მაღალხარისხიანი მატყლი, განვითარებული საფეიქრო წარმოება, ღიდალი სხვადასხვაეჭარი საღებავები. შესაფერის აქვ, მტყვის წყლის სრული თვისება და სხვ. XIII სუდეულის ირანული გეოგრაფის ზეჰინი შეზინის მოწმობით, თბილისიდან განახილი საქონლის სობი შედიოდა: „ერცხლისწყალი, გაწმენდილი ჰაზმა, ინანარული პარფიუმერია, სრუფშავალი სახედრები და... მალაი ხარისხის ხალიჩები“. დღემდე შემინხულ სამხილო ნუსხეში და სხვა ლიტერატურულ წყაროებში მოხსენებულ ხალიჩები, შვარამ, საწმელებარ, აღნიშნული არაა მათი სადღერები.

შინაური მომზარებისათვის ნოხ-ხალიჩის და ფარდაების ქსოვა ეველებზე შეტად ვარცხლებული იყო თუ-ფაჩ-ხეცურებით და კაცობისის სახარეო კაცობებზე მდებარე თიხებით, ღვთისთეს და ფლეკის რაიონებში; ამ ქსოვებზე უბო ნოხ-ფარდაებს და ქუჩაქების. შილოდ ფრეკული გულის თუკანში პირადი საქაროებისათვის აკეთებდნენ ხაიან ნიხებს და ხალიჩებს.

ასეთი პირობები და წინამძღვრები არსებობდა საქონისათვის საქართველოში, როცა გადადგმულ იქნა პირველი ნახაუები ახალი ქართული სტილის ხალიჩის მიწების შესაქმნელად და მათ დარსანრებად წარმოებენ.

ამ საქმე დაიწყო 1924-25 წლებში მიხეილ ვახტანგის ძე მახალისის თაოსნობით საქართველოს გულბერ ხელისნოხაა დიდი მეორედ, მიწათმოქმედების სამხ. კომისარიატის ხარწყო მრეწველობის განყოფილების მანდინელი ვამეკ მ. ვ. შანაბელი ნოხ-ხალიჩების ქსოვის საქართველოს ერთ-ერთ მიწვევითვად სარწყო ხელისნოხად თვლიდა. ამ საქოხში იგი შუგულ მონაცემებს ემყარებოდა:

ა) საქართველოს შიანი რაიონების გულბერ მეურნეობაში შალის ქსოვის ძველადვე დიდი ცონომიური მნიშვნელობა ქმნიდა; შილი ადგილობრივი ტანსაცმელი მიწმოქსოვილი შალისგან იჭერებოდა. მაღალშიანი რაიონების შვყერი და ხანგრძლივი ზამთარი ადგილობრივ მეოდის აძიებლბდა ხელი შილიდა სამინამ ქსტატარული წარმოებისთვის; ადგილობრივი მატყლის ნართი თაკისი ხარისხით და ხასითით უდრიადა ნოხ-ხალიჩისათვის საჭირო ხარის; ბ) ფერადიკუნება (ფსოტრესად შეცნარული საღებავებით მიღებული) და საღებავების დამზადების ტექნიკა საქართველოს შიანი რაიონებში შეესაბამება ნოხ-ხალიჩის სტანდარტებს, ასე, მაგალითად, ხვესურული ფერების გამა ისეთივად, როგორც ნოხ-ხალიჩის გამა (შავი, წითელი, ღურჯი, ყვითელი, შვწავი, თეთრი, ლილისფერი, ყველა კლდრის ყვითელი); გ) ხვესურული პრინტირული დაზის და ამირეკავასიური დაზის კონსტრუქცია ერთხარია, განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ ხვესურული ფერისაწარმა (80 სანტიმეტრად), ხოლო ამირეკავასიური — ფერი განიერი (ხალიჩის სუგანის ზოგადით); დ) ფრეკები დროიდან ფრეკში, თუფოში, ფერი შეტად კი, ხვესურული არსებობდა დიდძალი შამაზარული ხსებები (ვაჭოა და ქალაქ ტანსაცმლის დეტალების შესაქმნობად) მდიდარი თაყისეფერი ორნამენტებით.

ეს მონაცემები დიდი საფუძვლად ქართული სტილის ხალიჩის შექმნის იდეას, რომლის, განსახარკილებლად მ. ვ. შანაბელმა შინართა საზოგადოება „გნახალების“ სამხატვრო-სახელონო რეკონს, სადღე ვამეკდ იყო შიართამ ვახტანგის ასული მანახალი (სიხელის და).

ამ სულის სამხატვრო-საქსოვრებრივ სახელონო (ხარბები, ყოფილი სერის-სარქისის ქვესა № 48) გახდა ქართული სტილის ნოხ-ხალიჩების შექმნის და შესწავლის შიავარი ზამა, ხოლო ამ სულის პედაგოგობა და ფურთოი კლასების შეფარბები — ამ საქმის პირველი (ზეინად შირაზე), არყო გიფრირებული, არყო გაატარებული, ზიხი ზოსტატშეული — მებალირებამა; შირი სოფელი, არზბანი, ნინო ბერბენიშვილი, ნინო ვლერჯიკი, ნ. კლდელიძე, ვარო ვურჯანიძე, პული ახლამაშვილი — არშეების ქსოვაში; სწორედ ამ ოსტატებმა შექმნის შილი რიგი ნიშნეები ქართული სტილის ნოხ-ხალიჩებისა და არჩიებისა.

ქართული სტილის პირველი ხალიჩისათვის ნახატ დამაზება მხატვრამ ნ. კ. სტარუხმ ხალიჩის ვერადიხი და კუჩხების განსაფორმებლად მან გამოიყვანა ხაზების ნაკლები ხაზის ორნამენტული მოტივი (არამაყის ფოტო), ხოლო ხალიჩის მინიატურები, დღევანი კოლბარსთავის — გუჯაოსის სახარების მინიატურები, ხალიჩების კომპოზიციის დამუშავებისას მან ცოცხად თუ ზიგად ისარგებლა ახლო აღმოსავლური, მექედობად, ირანული ნოხ-ხალიჩისათვის დამახასიათებელი ხერხით, სახელებარ, ვიწრო და განიერი არბების ერთობლივ მონაცვლებლის ხერხით. ქართული სტილის პირველი ექსპერიმენტული ხალიჩის მოსაწყობად მოწვეული იქნა ერთ-ერთი საუცუესო ფეიქარი ამირეკავასიანი — კაცასიის ყოფილი სამეწყო კომიტეტის ინსტრუქტორი ზეინად შირაზევი.

როგორც კი დამაგრდა პირველი ხალიჩის ქსოვა, ახალი ტექნიკური გამოქვლილით აკურთხილი იქნეს ოსტატები შეუდგნენ ქართული სტილის მეორე ხალიჩის — „სამუთა საქართველის გერბის“ ქსოვას. მხატვარ სტარუხმ დაიკვირდა ტექნიკური ნახატის ხალიჩისათვის შედგენა და ციფრებისა, რომლებიც გამოიყვანა პირველი ხალიჩის არბებით და კუჩხებით, მეორე ხალიჩის ცენტრალური ნახატი იყო მინერალური (ყაზბეგი), რომელსაც ვეერლზე შემოკლებული ჰქონდა ვაჩი მტყუნებით.

ქართული სტილის ორგანო ხალიჩის დიდი წარმატება მოხდა. ამ ვარემოხში ხალიჩებისა ამ საქმის პირიერთა შექმნისა და მინერალულებით შედგენილ ხალიჩებისათვის აკურთხილი ნახატების გაკეთება სტარუხმ ნახატებს მან საფუძვლად დედოფ. XII და XIII საუკუნეების ქართული ქედებობის (გვეა ოპიზარის) ორნამენტების

სახეზე, ხოლო ხალიჩების ავერადებისათვის გამოყენებული იქნა მინატურები, აგრეთვე საეკლესიო და საერო შენაშენების ქარტოლის ნიმუშები.

შემდეგ, ქართული სტილის ხალიჩებზე იქნა შედგენილი სამხატვრო სკოლის სკოლაში ზეხალ მინატურის შეიქმნა, ა. სტრუ-
ქა და დ. ციციშვილის მხატვრული ხელშეწყობით.

სტრუქმა მიერ ქართული ხალიჩების შედგენილი ნახატის ნახატები რომელიც უფროდენ ქალაქზე გადაიტანა დ. ციციშვილმა, ქართულ ხალიჩებს ქსოვდნენ „გამათვისის“ სკო-
ლაში, ხალიჩების გოგონების და გაბატონილი ამ ხალიჩების
კომპოზიციებისათვის გამოყენებულ იქნა აღმოსავლური, უმაჯ-
რისად 2/1 საკუნის კლასიკური სარსული ხალიჩების წესები, რომელია მხატვრული: ა) ხალიჩის შუა შედარების, კუთვების და
არჩის არ-არჩი დენა ან სამ-სამა დენა ორნამენტები აქვი;
ბ) არჩის სივანის შეფარდება ხალიჩის სივანესთან 1:7; გ) არ-
ჩის შეფარდება დონთან 1:5; დ) შუაგულში შედარობის; შუა
და გარდადი შედარობები შეიძლება შეიარდებდეს; ე) საკალდე-
ხელა არჩის დაყოფა პატარ-პატარა არჩეებად.

პირველ მხატვართა და ხელონთა ხანგრძლივი და გულ-
შიდანი მუშაობის შედეგები შეიქმნა ქართული სტილის შეიდი
ხალიჩა, რომლისაგან ერთი დღესრულებული დარჩა დაზარალებული და
ამჟამად მინამრეწველობის მუზეუმში ინახება.

სამხატვრო „განათლების“ ტექნიკურ-სახელოვნო სახელოსნოში მო-
ქმნილი ქართული ხალიჩები გაიჭარბა 1925 წლის პარისის გამო-
ფარებაზე, სადაც მათ მოწონება დაიმსახურეს. ამ ხალიჩების მალე-
მან მხატვრულმა ხარისხმა უზრუნველყო ამ საქმის შემდგომი წარმა-
ტება. 1924-25 წლებში სავაჭრო ორგანიზაციის „ზაქსტორის“
თანხმობით და სარწაო განყოფილების სამხატვრო სახელოსნოს
ხელშეწყობით დაიწყო ხალიჩის ნახატების შეფარდება და
სქემა ლასკოვი გამოიყენა მთელი აბოში 50 ხალიჩის სურათით
და აქედნე ტექნიკური ნახატი უფროდენ ქალაქზე
1927-28 წ. წ. როცა ნახალიჩების წარმოების მთავარი მიზანი
გება მათი ექსპორტი საზღვარგარეთ. „ზაქსტორთან“ დაარს-
და სასალონო სახელოსნო, რომელმაც 1931 წლამდე იარ-
სება სახელოსნოს დავალებით მხატვრების ეხურება (ბ. მილიხოვი,
დ. ციციშვილი, ნ. ვასილვა, ლ. სელინსკისკი და სხვ.) შეადგინა
ხალიჩის საბოლოო ნახატები (უკანაგული); მათ საფუძველზე და-
რჩადა ხალიჩების ტექნიკური ნახატები (უფროდენ ქალაქზე,
სკოლის განვარდებით). ამასთან ურთიდება შუაგულ ქართული
სტილის ხალიჩების ნახატები, — მათ შესაქმნელად გამოყენებულ
იქნა მინამრეწველობის მუზეუმის მასალა, „ზაქსტორის“ სახე-
ლოვნო ექსპლემი და მრავალი სხვა ხალიჩის ნახატი, რომელიც
ტანკო ნახატში გადაიტანა. შემდეგ, დაიწება სახელოსნოს
ლოთარეობაში 552 ნახატის ერთად, და დაეცა მათი ათერკავა-
ლის რესპუბლიკის ნახატების შექმნა არტებლები. იმ დღე-
რი ხალიჩების ქსოვა დაიწყო ტექნიკური ნახატების მიხედვით. ამ
ღონისძიებამ დიდად გააუმჯობესა ხალიჩების ხარისხი და ხალიჩე-
რები მათ ექსპორტს საზღვარგარეთ; მაგალითად 1931 წელს გამო-
ყენული ხალიჩების ძალიან დიდი ნაწილი (96%) საზღვარგარეთ
ქსოდა.

1935 წელს სარწაო კავშირის ხისტემაში, სამხრეთელის უფ-
როს მოავლის ამ. ატამონ კობახის თანხმობით, დაარსდა შე-
სალონის სახელოსნო, სადაც სპა სიღნაღელი ხელოსანი ქალი
მუშაობდა სახელოსნოს მთავარი დანიშნულება იყო ერთი მხრივ
საუწარმო-ტექნიკური კადრების (მხატვრების) აღზარ-
და, ხოლო მეორე მხრივ, ქართული სტილის მხატვრობის და-
სრულებულიყო თბილისში და საქართველოს რაიონებში. სამ-
რეზიოდ, ამ სახელოსნოს დიდხანს არ უმუშავებია; მან ექვსი თვის
მეტი შეუქმნა არსებობა.

ქართული სტილის მიხედვით ამ დარწაო მანვე გრძელდებოდა.
3) დარწაოლი გამოყენების საფუძველზე სხვადასხვა დროს
ქსოდა პორტრეტული ხალიჩები, ასე, მაგალითად, სარწაო
კერის სამხრეთელმ 1937 წელს (რედაქციის დაბადების
10 წლისთავისთვის, მინამრეწველობის მუზეუმის ძველ ისტატს
1) მილიხოვის შეუქმნა ხალიჩა რუსთაველის პორტრეტით.

მხატვრულ ხალიჩის არჩისა და კომპოზიციისთვის გამოიყენა გე-
ოლოგიის მონატრის ხახულის ხატის გეგმობის მითატი, ხოლო
უფროდენ განა და სეროთი კოლორით აიღო მინამრეწველობის
მუზეუმის ხალიჩებიდან. რუსთაველის პორტრეტის გამოსახვაში
2) მხოლოდ გამოიყენა რა ზონის ვარიატს, რომელიც დ. მილი-
ხოვი აჩიო, დამორბეულია მესხის ტანს, რუსთაველი ტიპიურ
მხატვრობაშია. ხალიჩაზე რუსთაველს აქვს სწორი ნაცე-
რები წარმოდგენილი, ოვალური პირისაზე დიდობი თვლები, ვა-
ციური გამოატყველება ხალიჩა, რომელიც მოქმედ არტელ „კარ-
სის ხალიჩა“ (პირნალოს რაიონი), გამოტანილი იქნა სახელმწიფო
მუზეუმის რუსთაველის სათუბილო გამოფენაზე.



საკარტელე გადასადარებელი ქართული სტილის ხალიჩა
მხატვ. ნ. ვასილვას ესკიზის მიხედვით

1) სახელოსნო მუშაობდნენ: მთავარი მხატვრები დ. ციცი-
შვილი, ნ. ვასილვა, ნ. მერნიშვილი, ლ. სელინსკისკი; მხატვრე-
ბი: სავაჭროები, ე. ვერნიშვილი, მ. დონიაშვილი, ე. აღმასკიაია,
2) ზაქსტორში, ე. ივლი, ა. დანდერავა; მხატვრული ხელ-
შეწყობილი: გ. მილიხოვი, მ. ტერეშკელაძე.

გარდა ამისა, 1938-39 წლებში კ. თბილისში დაარსებულმა სახალხო სამჭრომ ოსტატ იზრაიიმ-ზაფეს ხელმძღვანელობით მოქსოვა მაღალმანტირული რეალისტური ხალიჩები ე. ი. ლენინისა და ი. სტალინის პორტრეტებით. აგრეთვე ისტორიულ-თემატიკური ხალიჩები ქართული სტილის მხატვრულ შესრულებულ არმოებით.

1939 წელსვე ხალხური შემოქმედების სახლის სამხატვრო-სექსპირინტო სახელისშიც კ. თბილისში და დ. ციციშვილის შედეგით ხალიჩა მხატვარ იუ ციციშვილის სურათის მიხედვით ე. ი. ლენინისა და ი. სტალინის პირველი შეხვედრა გამორჩეულად 1905 წ. პორტრეტების ტექნიკური ნახატი შესრულდა. მთლიანობაში, ხოლო არაა ქართული ტვირთობის მიხედვით — დ. ციციშვილია.

1940 და 1945 წელს საბჭოთა საქართველოს ოცი და ოცდახუთი წლისთავისთვის მოქსოვილი იქნა პორტრეტული ხალიჩები, უნა ჯავახიძის ესკიზების მიხედვით, დ. ციციშვილის მიერ გაფორმებული ორნამენტული არმოებით.

ამრიგად, საქართველოს მუხალიჩობაში ნაისაბა ახალი მიმდინარეობა — პორტრეტული მხატვრობა, რომლის ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენენ ე. ი. ლენინისა და ი. სტალინის პორტრეტები. მათი მხატვრული გამოსახულება ისეთი ისტორიკობითაა შეჯერებული, რომ დაიკვიროს, რომ ისინი მოქსოვილი არიან და არა ფეხური დახატვლი. უფრო ქარხნა გადასეკურ, თეთი ფერისათვის კი ძველად მისაღწევი ფერების რეალიტი პრაქსისში გამოხატვლებზეა დიდებულან სახელად — ყველაფერი ეს მიღწეულია ფერების მოხერხებულ შერჩევით.

ივნის თვეში, 1949 წელს, სპ. კვანთაძის* საქსპირინტო სახელისთან ყოფილმა ზეგარმა, თბილისის აბრეშუმსაქსიცი დასარის ახლანდელმა მხატვარმა ანეკო გოდერძიშვილმა აბრეშუმის ძაფისაგან მუშაობა ხაიჩა, დახალიჩები ისეთი, როგორცაა ნიწმარეველის მუხედვის ხალიჩა (დახატვ). ეს იყო ქართული სტილის პირველი ხალიჩა, მოქსოვილი აბრეშუმის ძაფებით, რომელიც შედგება იმავე სახელოსნო ყოფილმა ზეგარმა ნიწმარეველი ხალხური მხატვრული ხელოსანობა და მსოფლიო-გამოყვანილობით ხელეღმარის სრულიად საკეთილო გამოფინისათვის. რომელიც მიუყვ 1947 წელს მოსკოვში, დიდი ოქტომბრის 30 წლისთავზე ამავე გამოფინისათვის მონაბრეველობის მუხედვის სამხატვრო-სექსპირინტო სახელისში. მხატვ. და მისაშვილის ნახატ-მონიატურის მიხედვით, დაახლო დადი მრავალფეროვანი ხალიჩა-ხალიჩები „ორი ზვეჯური ქალი წყაროსთან“, სადაც კვადების ფორტ ეფექტურად ჩანან ზეგარის ქაღები დამახასიათებელ ტანსაცმელში. ამ ხალიჩის შექმნის დროს ეთნოგრაფიული თვის გადმოსაცემად პირველად იქნა საქართველოში გამოყენებული სავო-ბელონი ტექნიკა. კვადების მისაქსოვ ნარის აქვს 80-ზე მეტი სხვადასხვახაზი ელემენტი. გობელნი მოქსოვლა ოსტატ ს. ამოიანის ბრავადმა მხატვარ ე. მილობოვის ხელმძღვანელობით.

1948-49 წლებში იმავე სამხატვრო-სექსპირინტო სახელოსნოში, კავკასიური ხალიჩების ტიპებისა და ნიმუშების მიხედვით, მოქსოვილი იქნა სხვადასხვა ზომისა და დანიშნულების თერამიტ ხალიჩა. მათ შორის, ყველაზე დიდი ქართული ხალიჩა (5×3), მუღდლიონის შედგენილი და გაქვილებული. აქვე 1948 წელს, მონაბრეველობის მუხედვის და დასული ქართული ხალიჩების მიხედვით, გაკეთდა საყაროსი კვადების ხალიჩა ი. სტალინისათვის მისი ახლანდელ მამი დაბადების 70 წლისთავის გამო იმავე წელს თბილისის აბრეშუმის ფაბრიკაში მოქსოვლილი სტილის უკანასკნელი ხალიჩა, რომელიც ამჟინდება ი. სტალინის დასაფარვის 70 წლისთავის აღსანიშნავად გამოართვი სამკუთარა საყაროსი გამოფინის ქართულ განყოფილება და რომლის შესახებაც „ზარია ვოსტაკი“ (30/X 1950 წ.) უნდა: „ეს ხალიჩა ქართული სტილით ხელეღმარის იმეთი მიღწევის წარმოადგენს და ამასთან მიწვევის საბჭოთა საქართველოს ტექნიკური კულტურის მაღალ დონეს“.



ხალიჩების სამხატვრო სახელისში ე. მილობოვის მხატვრული ხელმძღვანელობით

თბილისის აბრეშუმის საქსიცი ფაბრიკის მუხედვის კოლექტივის მიერ მხატვ. უნა ჯავახიძის ნახატის მიხედვით, მოქსოვილი ეს ხალიჩა ახანავს ცირის ციხის ფორტე მისი პოლიტიკი მიმადელ გობელნი. ამ ხალიჩის 350-ზე მეტი ელემენტი დარჩავს მის შესაქმნელად ფაბრიკა და მუხედვისა დასავლეთი ხარის, მიღების ახალი წესი — არა მარტო სხვადასხვა ფერის და ელემენტის ძაფების შეჯერების წესა, არა გზით შეიძლება მიღებულ იქნას სპორტ ტონები ისევე, როგორც ფერსაქსიცი უნდა და პალიტრაც კანონად იქნა საღებავებს. ღებვლობას სპორტ ტონებს, ამ წესით მიღებულმა ფერებმა მუხედვის ხალიჩის ტექნიკური შესაძლებელი გახადა და მუხედვისათვის მოცდაცა, რომლებიც დიდ სიმაღლეს შეიკავებენ უფრო მსუბუქ ტანსაცმელში — ზეთის ფერების ტექნიკით. ხალიჩის შემოქმედებელი აქვს მხატვრული-ორნამენტული ჩარბი. სადაც არააბი ატარს და ციციშვილის მიხედვით-ორნამენტული თანამდროვეობისამ მართლად ორნამენტის ტრადიციული მოტივების შესაბამის სტილში.

ესეთია მოკლედ ქართული სტილის ხალიჩების შექმნის ისტორია. ეს სასაბჭოლო წამოწყება უცხო მიღებული გამოცდილების საფუძველზე შედგომილ უნდა გაგრძელდეს, მით უფრო, რომ გვეყვ ამ საქმეში გამოცდილი მხატვრული და ოსტატები, გვეყვ მხატვრული მამა (მაღალხარისხიანი მხატვრი, კარგი ნაბრების აღვლობარბივი საღებავები და სხვ.).

ხალიჩების ქსოვა ჩვეს რესპუბლიკაში შემოხვედრად შემოხვევად ე. ი. შილოვდ თბილისის აკადემიკად იო არ უნდა სწარმოებდეს, არამედ იგი უნდა შეუდარდეს ფარო საბჭოთა მიწაჩრების ყუადღებურ საპირობებს; ჩვეს მომხმარებელს შესაძლებელია უნდა შეიკვს თავისი ყოფა ქართული სტილის ხალიჩითაც გაალამიანს.

ამ მოწყობის გადამწყება შეიძლება საწარმო ორგანიზაციების (საქ. სარეწო საბჭოს არტელები, ქ. ცხაკაიის ხალიჩის საბჭოთა ფაბრიკა და სხვ.). სასკოლ დაწესებულებების, სათაბლო სამხატვრო ინსტიტუტების და თვით მომხმარებელთა ერთობლები ღირსი მიხედვით.

გვეყვადების მხრივ დიდ მოთხოვნებს უნდა უპასუხოს მთავალი აქვე, ამას ცხადყოფს დიდი მოთხოვნებზე ქ. ცხაკაიის ფაბრიკის მიერ მანქანური წესით დამზადებულ ხალიჩებზე, ამ ფაბრიკების სრულყოფილმა უკვე საყოველთაო მოწოდება დამამხატვრო, ორჯა დიდ ხაზით არ არის, რაც ეს უმარკო არსებობს, მან უცხა მრავალი დეკორატიული საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქების (როსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, თბილისის) მუხედვის, თვარბების, ნოსტრადების და ცერო პარტის, ყოველზე, ეს ათლებს ზომისხეობულ ორგანიზაციებს განაგრძონ ინტენსიური მუშაობა ქართული სტილის ხალიჩის წარმოების გაფართოებისა და სრულყოფისათვის.





ა. მშველიძე

ალექსანდრე რაზმაძე

(გარდაცვალებიდან 60 წლის შესრულების გამო)

სამოკლე ავადმყოფობის შემდეგ 1896 წლის 14 მარტს (ძვ. სტ.), მოსკოვში გარდაიცვალა თვალსაჩინო ქართველი მუსიკოს-კომპოზიტორი ალექსანდრე სოლომონის ძე რაზმაძე.

ალ. რაზმაძის სახელი მჭიდროდ არის დაკავშირებული გასული საუკუნის 70 — 80-ანი წლების მოსკოვის მუსიკალურ ცხოვრებასთან. აქ მან 25 წელი იმღავა და თავისი უხვარო შრომით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა რუსეთის მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. ალ. რაზმაძე იყო ღრმა მუსიკალური ნიჭით და მაღალი პროფესიული ცოდნით აღჭურვილი მეცნიერი, რომელსაც დიდი შრომისმოყვარეობა და ერთუბიანობა ახასიათებდა. მან ის ნიჭი მუსიკალური მოღვაწეობის მრავალ სფეროში გამოამჟღავნა. იყო მუსიკათმცოდნე, კრიტიკოსი, პიანისტი, კომპოზიტორი, ლიტერატორი და მთარგმნელი. ალ. რაზმაძე ავტორია საინტერესო შრომებისა, მრავალი პუბლიცისტურ-კრიტიკული წერილისა, რომლებიც მოსკოვისა და პეტერბურგის ჟურნალ-გაზეთებშია განთავსებული.

სამწიფარო, ალ. რაზმაძის თვალსაჩინო მოღვაწეობა დღემდე სათანადოდ შესწავლილი და დაფასებული არ არის. იდენტური შინაარსისა და მოცულობის ის ბიოგრაფიული ცნობები, რომლებიც მოთავსებულია რიმაზის,

ბროკაუნის და სხვათა ენციკლოპედიურ ლექსიკონებში, ვერ აკმაყოფილებენ საბჭოთა მკითხველის ინტერესს. მართალია, ცნობილია ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ ალ. კომპოზიტორმა ია კარგარეოვლამ სცადა რამდენიმე ფრანკო-ნიო გაეფართოებინა ალ. რაზმაძის ბიოგრაფია, მაგრამ ის, რაც მან უკვე არსებულს დაუმატა, რეალობას მოკლებულია და რაღაც გაუგებრობაზეა აგებული.

ჩვენი წერილის მიზანია, ქართველ საბჭოთა მკითხველს გავაცნოთ საქართველოს ამ ნიჭიერი შეილის — ალექსანდრე რაზმაძის მოღვაწეობა და ის წვლილი, რომელიც მან რუსეთის მუსიკალური კულტურის განვითარებაში შეიტანა. სამწუხაროდ, ალ. რაზმაძის გარდაცვალების შემდეგ დაიკარგა მისი პირადი არქივი, ვარდა რამდენიმე კერძო ხასიათის წერილისა, რაც მნიშვნელოვან ამონაწერებს ამ საზოგადო მოღვაწის ცხოვრების ფართოდ გაშუქებას.

ალექსანდრე სოლომონის ძე რაზმაძე დაიბადა 1845 წელს ქ. პენზაში. მამა მისი სოლომონი იყო ცნობილი ქართველი მოღვაწე, რომელიც 1832 წლის შეთქმულებაში აქტიური მონაწილეობისათვის მეფის მთავრობამ პენზაში გადაასახლა. ამ ადგილიდან იგი აღარ დაბრუნებულა (გარდ. 1862 წელს).

ქ. პენზა კულტურული დონის მხრივ რუსეთის ბევრ საეკლესიო ქალაქზე მაღლა იდგა. პენზაში გაატარა ბავშვობისა და სიკვამლის წლები დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა და პუბლიცისტმა ბ. ბელინსკიმ. ერთ ხანს აქ ცხოვრობდა და მუშაობდა ცნობილი რუსი მწერალი-სატირიკოსი მ. სალტიკოვ-შჩადრინი. 1834-38 წლამდე პენზის გუბერნიაში იყო გადასახლებული გამორჩეული რევოლუციონერი პოეტი ნ. ოჯარინოვი. ცნობილია აგრეთვე, რომ პენზის გემზაშია შედგა გიორგი მთავარსარდალის ეწეოდა ლენინის მამა — ილია ნიკოლოზის ძე ულიანოვი.

პენზაში სამუდამოდ გადასახლებულ სოლომონ რაზმაძეს ცოლად შეურთავს დაბალი წრიდან გამოსული ელისაბედი ივანოვა. რომლისგანაც შესძენია ვაჟი ალექსანდრე. ოჯახის არსებობის ერთადერთი წყაროს სოლომონის ჯამაგირი შეადგენდა. რაზმაძეს ბევრი სამსახური გამოუცვლია. პირველად „პოლიანცევიარისტის“ თანამდებობა ჰქონია. შემდეგ თანდათან დაწინაურებულა და 1856 წელს მისთვის გუბერნიის მდივნობა და „სთავადაზნაურო დეპუტატების საკრებულოს“ არქივარიუსობა ჩაუბარებიათ. 174 მანეთი წლიური ჯამაგირი დაუნიშნავთ. ცხადია, ასეთი მცირე ხელფასის გამოც მისი ოჯახი მუდამ ხელმოკლეობას განიცდიდა. მიუხედავად ამისა, სოლომონის საფუძვლიანი განათლება მიუცია თავისი ერთადერთი შეილისათვის. რომელიც თავიდანვე ცოცხალი გინებით და მწყაიით სწავლით გამოირჩეოდა. 1862 წელს ალექსანდრე რაზმაძემ ბრწყინვალედ — ქების სიკვლით და ოქროს მედალით დაამთავრა პენზის გიმნაზიის სრული კურსი. იმავე წელს 17 წლის ალექსანდრე უმაღლესი სასწავლებლის მისაღებად მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ დაგზავნა შევიდა.

მუსიკის სიყვარული და მისი შესწავლის სურვილი ალ. რაზმაძეს ბავშვობაში გამოუმჩვენებია. შობილებს ეს დროზე შეუმჩვენებია და მუსიკის შესასწავლად ფორტპიანინოზე დაამკურთხა ქალისათვის მითარებათ.

ახალგაზრდა ალ. რაზმაძის საზოგადოებრივი და მუსიკალური მოღვაწეობა იწყება მისი მოსკოვში გადმოსვლიდან. მის ზრდას დიდად შეუწყო ხელი იმდროინდელი მოსკოვის ინტენსიურმა მუსიკალურმა ცხოვრებამ. აქ 1860 წელს ნიკოლოზ რუბინშტიკის ენერგიული მეცოდინეობით პირველად დაარსდა — რუსული მუსიკალური საზოგადოება. რომელსაც სამუსიკო განათლებას რუსეთში მძლავრი ზიძი მისცა. ამ საზოგადოებამ გახსნა „მუსიკალური კლასები“, სადაც პირველ ხანს მხოლოდ საუნდო ხელფანებსა და მუსიკის ელემენტარულ თეორიას ასწავლიდნენ. შემდეგ მათ თანდათანობით მიემატა ფორტპიანინოს, სიმღერის, ვიოლინის, ჩელის და ჩასაბეკი საკრავ-



ბის კლასები. ხუთი წლის განმავლობაში ეს სასწავლებლები დასრულდა. ხუთი წლის განმავლობაში ეს სასწავლებლები დასრულდა. ხუთი წლის განმავლობაში ეს სასწავლებლები დასრულდა. ხუთი წლის განმავლობაში ეს სასწავლებლები დასრულდა.

კონსერვატორიაში გახსნის დღიდანვე მოღვაწეობდა მუსიკის პროფესორის ბრწყინვალე პლეადა, მათ შორის, ნ. რუბინშტინი, ი. ვენიავსკი (ფორტეპიანო), ა. ალექსანდროვი-კორტევი, ი. სვეტოვი (სიმღერა), ჰ. ჩაიკოვსკი, ვ. ლაოროსი (მუს. თეორია, ისტორია), ფ. ლაუბი (ვიოლიონი), ვ. ფიტცლენდერი (ჩელო), კ. ალბრეხტი (ტუნდო). მათი უზარაქლსობა არტისტულ-შემსრულებლები იყო. მუსიკის ფართო პოპულარზაციასთან საზოგადოება მართლაც სიმფონიურ და კამერალ კონცერტებს, რომლებიც დიდძალი ხალხი უსწრებოდა, ხოლო შემოსავალი სასულიერო განათლებას ხმარდებოდა. საკლესიოშია, რომ რუსულ-მუსიკალური საზოგადოების¹ მიერ მოწყობილი კონცერტები თავიდანვე სერიოზულ პროფესიულ ხასიათს ატარებდა — პროგრამებში შედიოდა მსოფლიო მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები, კონცერტებში მონაწილეობას იღებდნენ რუსეთის და უკრაინის გამოჩენილი მუსიკოსები.

მუსიკოსი მრავალფეროვანმა და ინტენსიურმა მუსიკალურმა ცხოვრებამ დიდი გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა რაზმაშიან პოეტურ ბუნებაზე. მუსიკამ იმდენად გაიტაცა, რომ თავი დაანება იურისპრუდენციის შესწავლას. სამავალიოდ ბევრს მცვალებობდა ფორტეპიანოზე. ცნობილია მუსიკალურ ლიტერატურას, კითხვულობდა აუარჩეულ წიგნებს ბელოვინებაზე. 1887 წელს რაზმაზე გერმანიაში გაემგზავრა. შევიდა ლაიპციგის კონსერვატორიაში, რომელსაც იმ დროს მოწინავე სასწავლებლის სახელი ჰქონდა მთელს დასავლეთ ევროპაში. ლაიპციგის კონსერვატორიაში ალ. რაზმაძის უშუალო ხელმძღვანელები იყვნენ გამოჩენილი პიანისტ-ვირტუოზი პროფ. ვენკატე მოშლენი და დიდი ავტორიტეტი სამუსიკო მცენებრებში, განთქმული კანტორი და ორგანისტი პროფ. შორიც პაუტემანი. პირველი ალ. რაზმაძის ასწავლიდა ფორტეპიანოზე დაკრას, ხოლო მეორე — თეორიულ საკვებას.

ლაიპციგის კონსერვატორია, რომელიც მდებარეობს და შუმანის უშუალო თათნობით დაარსდა 1843 წელს, სულ მოკლე ხანში იქცა მუსიკალური განათლების ძლიერ კერად მთელ დასავლეთ ევროპაში. მსოფლიოს ყოველი ქვეყნიდან, მათ შორის, რუსეთიდან აქ მიემუდრებოდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსები. ლაიპციგის კონსერვატორიაში ამწვევებდა შესანიშნავი საკონცერტო ორბანოზი „გვეანდაპოზი“, ჰქონდა საუკეთესო სიმფონიური ორკესტრი, რომელიცაც გამოჩენილი დირიჟორები ხელმძღვანელობდნენ.

ლაიპციგის კონსერვატორიის ასეთი სწრაფი გაფორმება მდებარეობისა და შუმანის თავიდანვე ღვაწლის, მათ ანიჭირ ხელმძღვანელობას უნდა მივუწოდო. ამ დიდ საქმეში მათ მხარში ედგა პედაგოგთა ბრწყინვალე პლეადა: მოშლენის, პაუტემანის, და სხვ. ყელს ესთი და იგივე პიანისტული მისწრაფება აერთიანებდა — დემოკრატიულ პრინციპებზე განვიითარებითან გერმანული ნაციონალური მუსიკა. თავიანთ პედაგოგიურ მუშაობაში ისინი შეგვეშულად იყენებდნენ მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლების — ზახის, ჰენდლის, მოცარტის, ბეთოვენის, შუბერტის, შოპენის, შუმანის და სხვათა შემოქმედების. მაგრამ ლაიპციგის კონსერვატორიის დიდების დღეები დიდხანს არ გაგრძელდებულა. როგორც კი

მოაკლდა მას მენდელსონისა და შუმანის მზრუნველი ხელი, აკადემიური დონეც იქ საგრძობლად განაგრძობდა კონსერვატორიის სათავეში მოქმედრ ნაღობზე მუშაობას და გაკვირბის მუსიკოს-პედაგოგები — პროფ. რინკერი, რინკერი, ბრენდელი და სხვ., რომლებმაც ხელმძღვანელობის მოქმედებელი ფორამები აღადგინეს. მათი წყალობით კონსერვატორიაში გამეფდა უსულო აკადემიზმი; განსაკუთრებით ეს ითქმის თეორიულ საკვებაზე, სადაც მწივნარბული სტილი დამკვიდრდა. ამის შესახებ თვით ალ. რაზმაძე გულსიტყვილით წერდა, როდესაც იგი მუდრედ ესტუმრა ლაიპციგს: „კონსერვატორია დღითი დღეც ეცემა, მცვალებობა სულ უფრო და უფრო ზირილე ხდება. თუმცა მოწინათა რიცხვი აქ დღეულ ღიადა, მაგრამ იმათან ანაფერი გამოდის. ვინც თავიდანვე მოზარდებულნი მოვიდა, მას დილობივ აიღო და ისე წავიდა აქედან, რომ არ თვლის თათნობას ვალდებულად ეს ცოდნა ლაიპციგის კონსერვატორიას მიაყვინოს, ხოლო ვინც კი მოუშლადებელი შემოდის, ორი-სამი წლის უწყალო წიგნების შემდეგ, ისევე გარბის, რომ სხვაგან მოუწყოს. ლაიპციგის კონსერვატორიის სახელი მხოლოდ მისულის მიკუთვნება“ (კურ. „მუხრანლი ვესტნი“, 1870 № 9). ცნობილია, რომ ჰ. ჩაიკოვსკის გასული საუკუნის 70-იანი წლების ლაიპციგის კონსერვატორია ყველაზე რეაქციონერ მუსიკალურ სასწავლებლად მჩანდა დასავლეთ ევროპაში.

თუმცა ლაიპციგის კონსერვატორიის აკადემიური დონე შუმანისა და მენდელსონის სიკვდილის შემდეგ, მნიშვნელოვანდ შეწყვეტილი იყო, იგი მაინც აუარჩეულ ახალგაზრდობას იზიდავდა. ამის მიზეზი იყო არა მარტო მისი მაღალი ავტორიტეტი, რომელიც მას ჰქონდა წინათ მოპოვებული. არამედ შესანიშნავ პედაგოგთა ერთი ნაწილი, რომელიც კვლავ განაგრძობდა აქ მოღვაწეობას. სხვათა შორის ლაიპციგის კონსერვატორიაში მცვალებობის პერიოდში ალ. რაზმაძემ პირველად ნახა და გაიცნო ახალგაზრდა ნ. ლისენკი, რომელსაც შემდეგ წილადა ზედა უკრაინის ნაციონალური მუსიკის ფუძემდებელი და კლასიკოსი გამოხატა. ლისენკი და რაზმაძე ერთი და იმავე პროფესორთან სწავლობდნენ და მათ შორის თავიდანვე გულწრფელი, მეგობრული კავშირი დამყარდა, რომელიც სიკვდილიანამდე არ გაწყვეტილა.

ალ. რაზმაძე და ნ. ლისენკი რუსული მუსიკის შესახებ მიღწევებს ლაიპციგის კონსერვატორიის მშენებლის კონკრეტული ნიმუშებით აცნობდნენ. მათ შორის აქენებდნენ გლინას და დარკომისკის ბრწყინვალე ქმნილებებს. ამავე დროს რუსული და უკრაინული ხალხური მუსიკის სიმდიდრეს, მრავალფეროვნობას და ნაციონალურ თავისებურებას უხსნიდნენ.

1869 წელს ალ. რაზმაძემ წარამატებით დაამთავრა ლაიპციგის კონსერვატორიის ფორტეპიანოსა და მუსიკათმცოდნეობის დარგი. იმავე წელს დაბრუნდა მისკოვში და ნ. რუბინშტინის მიწვევით პედაგოგიური მუშაობა დაიწყო მისკოვის კონსერვატორიაში. აქ მას საფორტეპიანო უკლასი ჩააბარეს და უმცირესი პედაგოგის წოდება მიანიჭეს. კონსერვატორიის არსებობის პირველ წლებში მას შემეფავდა, შემსრულებლთა კლასების პედაგოგებისათვის დაწესებული იყო ორი წოდება. — აღიწესების, რომელიც 1869 წლიდან შეიკვლია უმცირეს მასწავლებლის წოდებით, და პროფესორისა, ეს უკანასკნელი ეძლეოდა მხოლოდ იმ პირთ, ვინც პედაგოგიურ მუშაობასთან ერთად ახალი საკონცერტო-არტისტული მოღვაწეობასაც ეწეოდა. როგორც პიანისტი, ალ. რაზმაძე პედაგოგთა ასეთ კატეგორიას არ ეკუთვნებდა, ამიტომ მას ამ დარგში სულ მუდამ უმცირესი პედაგოგის წოდება ჰქონდა. 1870 წელს

¹ კონსერვატორიაში არსებულ დეპარტამენტის თანამხალ უმცირესი მასწავლებელი თავის სტუდენტთან მხოლოდ სამ წელიწადს მცვალებოდა, მეორე წელს მასთან მცვალებობას აგრძელებდა პროფ. სარია. მისკოვის კონსერვატორიის სრული კურსი ოთხწლიანი იყო. არსებობდა აგრეთვე უმცირესი კლასებიც.



პროფ. გ. ლარომის პეტერბურგში გადასვლის გამო განაპირობებდა მუსიკის ისტორიის კათედრა, რომელიც მანამდე შედიოდა ა. რაზმაძე. იმავე წელს იგი ამ საგნის პროფესორად და კონსერვატორის საფრთხის (სამხატვრო) საბჭოს წევრად აირჩიეს. ამგვარად, 25 წლის ა. რაზმაძე ერთსა და იმავე დროს მუსიკის ისტორიის პროფესორიცა და ფორტეპიანოს უმცროსი მასწავლებელიც. ორსავე დარგში მუშაობის იგი ნამდვილი კმაშუარი გზებზე შეუდგა. ამავე წლიდან იგი სისტემატორად ათავსებდა კრატეოლოგიკონსერვატორში წარჩინების მოსკოვის კურსარ-გაზეთებში, მაგარა ვიდრე ამას შეეგებოდა, ჯერ მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა განვიხილოთ.

ა. რაზმაძის პედაგოგიური მუშაობის დახასიათებით სავსე მთავრია ის, რომ მან ჯეროვან სიმამლივე დაასრულა მუსიკის ისტორიის სწავლება კონსერვატორიაში. მანამდე მუსიკის ისტორია იცინებოდა სხვა ინტერესულ სავაზებთან ერთად (ფორმა, კონტრაპუნქტი, თეორიულ-მეტრიკა), რომლებიც ფორთიანებული იყვნენ ერთ მთლიან დისციპლინაში. მუსიკის მოკლე ენციკლოპედია¹. ა. რაზმაძე პირველი პროფესორი იყო, რომელმაც მუსიკის ისტორიის კურსი გააფართოვა და დამოუკიდებელ საგანად აქცია. მისი პროგრამის მიხედვით, მუსიკის ისტორიის კურსი ორწლიანი იყო საკომპოზიციო და საფორტეპიანო დარგის სტუდენტებისათვის, ხოლო დანარჩენებისათვის — ერთწლიანი. კურსი იწყებოდა უძველესი ხანიდან და მთავრდებოდა XIX საუკუნის პირველი ნახევრით, ე. ი. საბუნებრივ ბუნების უკანასკნელი მიღწევებით. იმისათვის, რომ მუსიკის ისტორია ყველასათვის მისაწვდომი ყოფილიყო, ა. რაზმაძე თავის ლექციებს მოსკოვის ფერხ. მუსიკალური ინსტიტუტში² ზედადა. თუ რამდენად სერიოზულ პროფესორულ ხასიათს ატარებდა მისი ლექციები, იქნადაც ჩანს, რომ ამ ლექციების სრული კურსი „მუსიკის ისტორიის ნარკვევების“ სახელწოდებით ცალკე წიგნადაც კი გამოვიდა 1888 წელს მოსკოვში.

ეს წიგნი, რომელსაც რუსეთის მუსიკალური საზოგადოებრივმა გულწრფელი მორწმუნით შეკვდა, 700 გვერდს შეიცავს. და ოთხ დიდ ნაწილად იყოფა: 1. წინასწარმეტყველება ხალხების მუსიკა, 2. დასავლეთ ევროპის მუსიკა საოპერო სტილის განვითარებამდე, 3. საოპერო სტილი და მუსიკალური ბელოვების განვითარება XVIII საუკუნის ბოლომდე, 4. მუსიკის კლასიციზმი და რომანტიციზმი, დასავლეთ ევროპული ოპერა XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე.

წიგნი დართული ჰქონდა ათი ძველი ინდური სიმღერის 12 სანოტო მავალით. მუსიკალური მავალიები რაზმაძის ნასესხები აქვს გერმანელი მეცნიერის ამბროსის პატრული შრომიდან „მუსიკის ისტორია“ (გერმ. ენაზე). სხვათა შორის რაზმაძის წიგნში ყველა სანოტო მავალით მოყვანილი პირველი ვარიანტიც, ე. ი. ცალმხიანი ელოდიების სახით, პარამონური და მუსიკის გარეშე. ა. რაზმაძის ამ დიდ შრომას სერიოზული ნაკლი აქვს. მასში ორ მდლის თავი რუსულ მუსიკაზე, რაც უმოკერე-სად იმ გარემოებით აისხნება, რომ ეს საკითხი იმ დროს არ იყო სათანადოდ შესწავლილი და გაშუქებული. წიგნის ავტორი ბოლოსიტყვაობაში მკითხველს ურჩევდა — განვიხილავთ ლარომისა და სტასოვის სტატეტიკს, რომლებიც კლასიკის ცხოვრებისა და შემოქმედების დახასიათებას შეიცავდნენ. მიუხედავად ამ ნაკლისა, ა. რაზმაძის „მუსიკის ისტორიის ნარკვევები“ რუსულ ენაზე ძვირფას სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა და იგი რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში მუსიკოსთა მრავალ თაობას საჭირო ტონის ატყვევდა. მასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ვიდრე ა. რაზმაძის წიგნი დაიბეჭდებოდა, პეტერბურგში ხუთი წელით ადრე უკვე გა-

მოსული იყო პროფ. ლ. საკეტის „მსოფლიო მუსიკის ისტორიის ნარკვევი“ რუსულ ენაზე. მაგარა მისმა ავტორმა მუსიკის ისტორიის წიგნი რაზმაძეზე ბევრად გვიან დაიწერა. რაზმაძის თავისი მუსიკის ისტორიის კურსი მთლიანად ჩამოყალიბებული ჰქონდა უკვე 1870 წელს. გარდა ამისა რაზმაძის შრომა მოკლებული თითქმის ორჯერ აღმუშავებულ საკეტის შრომას, სამაგიეროდ პროფ. საკეტმა პირველმა შეიტანა თავის ისტორიის ნარკვევებში რამდენიმე თავი ისევე რუსულ ენაზე კულტურაზე, როგორც რაზმაძის, ისე საკეტის მუსიკის ისტორიის ნარკვევები მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მუსიკათმცოდნეობის განვითარების ადრინდელ ეტაპზე რუსეთში.

ა. რაზმაძე ღრმად ვალდებული იყო თეორიულ სავაზებს, განსაკუთრებით პარმონის. მოსკოვის კონსერვატორიაში მოღვაწეობის წლებში მას შეუდგინა პარმონის ამოცანათა კრებული, რომელშიც 109 მავალით იყო შეტანილი. იგი დაიბეჭდა მოსკოვში 1880 წელს. წინასიტყვაობაში ავტორი წერს, ჩემი მიზანია დახმარება გაეფუძვინა კონსერვატორიის სტუდენტებს, რომლებიც პარმონის სწავლებას პროფ. რიხტერის სახელმძღვანელოთი, სადაც მცირე რაოდენობითაა წარმოდგენილი პრაქტიკული სავაზები.

ა. რაზმაძის პედაგოგიური მოღვაწეობის სრული დახასიათებისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვან აქვს მის მიერ შეთო რიც ვოკალური ნაწარმოებთა ტექსტების სისტემატურ თარგმნას რუსულ ენაზე; ამის საქმიანობა გამოწვეული იყო შემდეგი გარემოებით: რუსეთის კონსერვატორიაში და საბუნებრივ სასწავლებლებში, აგრეთვე საკონცერტო ინსტიტუტებში უცხო კომპოზიტორთა ვოკალური ნაწარმოებები ტრადიციულად სრულდებოდა ევკადიური ან იმ ენაზე, რომელზედაც ნაწარმოები იყო დაწერილი. რუსულ ენაზე სრულდებოდნენ მხოლოდ რუს კომპოზიტორთა ვოკალური ნაწარმოებები. ასეთი ტრადიციის ნაწილობრივ იმ შექმნის მიხედვით იყო, რომელიც საკმაოდ დიდხანს მტკიცეად ემართა ხელში ადგილი საოპერო დასებს რუსეთში. რამდენი დედა და კანაი დასჭირდა ამას, რომ დატეხილებოდა უცხო კომპოზიტორთა ზოგიერთი ვოკალური ნიმუში რუსულ ენაზე შესრულებას მიზანშეწონილად. ამის შესახებ ნათლად მეტყველებენ „რუსული მუსიკალური საზოგადოების“ სხდომების ოქმები. ა. რაზმაძე, რომელიც რუსული მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის იღვწოდა, ამ ტრადიციის დარღვევის მომხრე იყო. მას ეს მიანდა არა მარტო პატრიოტულ, არამედ ჰუმანიურ საქმედაც. უცხო კომპოზიტორების ვოკალური ნაწარმოებების შესრულება რუსულ ენაზე ბევრად აადვილებდა მათი მიზანისა გაგებას მსმენელების მიერ. ა. რაზმაძე კარგად იცოდა უცხო ენები, განსაკუთრებით გერმანული, ფრანგული და ლათინური. როგორც დირექტორის მოადგილის კ. ალბრეხტისადმი მისწერილი მისი ნაბარებებიდან ჩანს, კონსერვატორიის საქმიანობისათვის რაზმაძეს უთარგმნად მოყვარის „რეკვიემის“ ტექსტი ლათინურიდან, შემშინის სიღრმეში გერმანულიდან და სხვ. ამგვარ მოღვაწეობას კონსერვატორიის სხვა პროფესორებიც ემყარდნენ. ვაგისნიერი, მაგალითად, მოყვარის უკვდავი ოქროს „ფიგაროს ქორწინების“ სანიშნო თარგმანი (ფრანგულიდან), რომელიც კამ. ბ. ჩაიკოვსკის ეკუთვნის. მუსიკალური ნაწარმოებთა ტექსტების გარდა, ა. რაზმაძეს ფრანგულიდან უთარგმნა მომასანის ნაწარმოებები. (იხ. შ. რადანი „სოლომონ რაზმაძე“ — ახალი ქართული ლიტერატურა“, თბ. 1954 წ. გვ. 115) სახელმძღვანელო, რომანი „მონტ-ორილი“ (დაიბეჭდა კიევი 1888 წელს) და მთელი რიგი ნოველები, რომლებიც ცალკე წიგნად გამოვიდა მოსკოვში 1888 წელს.

ა. რაზმაძის პედაგოგიური მოღვაწეობა მოსკოვის კონსერვატორიაში დიდხანს არ გაგრძელებულა. 1875 წლის გაზაფხულზე მას დაუტოვეს კონსერვატორია, სადაც მას საკმაოდ მაღალი ავტორიტეტი და პატივისცემა ჰქონდა მოპოვებული. თუ რატომ დაანება თავი პროფესორ-

¹ „მუსიკის მოკლე ენციკლოპედია“ როგორც საგანი დიდხანს არსებობდა რუსეთის კონსერვატორიაში. იგი უარყოფითად იქნა საბაჟო სტილი.



ზედა თავისი ყურადღების ცენტრში ჰქონდა მოქცეული; მას ეწეოდა სტილითა, რომ ეს შესანიშნავი კერა, რომელსაც ა. ასათვი „რუსული მუსიკის აკადემია“ უწოდებდა, ღირსეულის უზერიო ხელმძღვანელობის შედეგად მდომივ ვინაისური კრიზისის განცდილად და ზოგჯერ დახურვის პირობაში მისულა. თუ როგორ აწუხებდა რაზმაძეს თეატრის ასეთი მდგომარეობა, იქიდან ჩანს, რომ მან სპეციალური შრომაც კი მიძღვნა მას. ჩვენი ოპერა და მისი მფურხობა“, რომელიც 1886 წელს დაიბეჭდა კიევიში. წიგნში ახსენებდანადა განხილული დიდი თეატრის ღირსეულის მოღვაწეობის სუსტი მხარეები და რადიკალური ღონისძიებების დასახელები მისი ვაგუშვებობებისათვის.

აღ. რაზმაძე ამა თუ იმ მუსიკალური ნაწარმოების გარკვევისა და შეფასების დროს გარკვეულ მეთოდს ეყარებოდა. პირველ ყოვლისა, იგი ნაწარმოების ერთგვარ ანოტიაციას იძლეოდა, ხოლო შემდეგ ვადადიდა მის არსებით კრიტიკაზე, რაც უშთავრესად ამ ნაწარმოების შესრულებასთან იყო დაკავშირებული. სხვათა შორის კრიტიკული წერის ასეთმა სტილმა ფართო გამოყენება ჰპოვა სამკოთა აქტივობის მუსიკათმცოდნეობაში.

აღ. რაზმაძეს არ ახასიათებდა ცვლადობა, მერყეობა კრიტიკულ აზროვნებაში, მისი კრიტიკული წერილები არ იყვნენ ბელოვნურად ვართულებული. ყველა წერილი მინარსობით და სიცოცხლით გამოირჩეოდა, მართალია. რაზმაძის თავის მრავალრიცხოვან კრიტიკულ წერილებში მკაფიოდ არ გადაულეოდა პირადი ესთეტიკური მიდევრულებანი და შეხედულებანი სამუსიკო ხელოვნების თუ რაც საკითხებზე. მაგრამ ავტორის სიმპათიები ამა თუ იმ კომპოზიტორის მიმართ, რომლებიც ნათლად იგრძნობა მის ნაწერებში ხაზმარისა იმისათვის, რომ ამ კითხვებზე პასუხი გავცეთ.

კლასიკური მუსიკის გენიალური წარმომადგენლებიდან რაზმაძე თავყანს სცემდა მოყარტს, რომლის შემოქმედებამ მან კლასიკური სილამაზის იდეალური გამოხატულება მიიპყრა. განსაკუთრებით იგი მიხვალული იყო ოპერა „ღონ-ჯიუნი“ მუსიკის, რომელზედაც ამათხმდა, აქ. ტექსტს, მუსიკა და გამოთხატვლობითი ხერხები გასაკარბი მლიანობაში და სრულყოფილ ფორმამაში მოცემული“. (რუსიცი ველმოხტი“, 1876 № 23).

რომანტიკურობიდან რაზმაძე ქედს იხრდა შუბერტის გენიალური შემოქმედების წინაშე. მსგავსად მოყარტისა, შუბერტი მას მიიპყდა რადაც ზღაპრულ პიროვნებად, რომლის მუსიკა ადამიანს აოცებს თავისი ღრმა ორიგინალიობით და თვითმყოფი ხასიათით. „როდესაც წარმოიღვენით შუბერტის ღრმა ოცენებით და ფაქტით კოლორიტით ავსავსე მუსიკას — წერდა რაზმაძე — დაგვიწოდებდა მისი კომპოზიტორი ნაკლი, რაც ფორმამი გამოიხატებდა... შუბერტი ჩვენ ყურადღებას იპყრობს თავისი ახალი მარნიოული სტილით და ექსტრაეგანატური მოდულაციებით“ (მეზ. ვესტ. — 1871 № 7).

შეზანს იგი უწოდებდა „მუსიკის-ფსიქოლოგის“ რ. ვანერის, როგორც კომპოზიტორის პაავტორული სტრუქტურების უფლენდა, მაგრამ ავრიტიკებდა ვანერის-პულიტიკისტს, განსაკუთრებით, იმ ნაწილში, სადაც ვანერი ანტიკონტრტო თორიას ავითარებდა. ვერდის მიღდარი შემოქმედების შეფასებაში იგი მკვეთრად იმიჯნებოდა იმ მცდარი და უსამართლო შეხედულებისაგან, რომელიც ვასული საუკუნის 70 — 80-იან წლებში იყო გარკვეულწერ რუსეთის საზოგადოების ერთ ნაწილში. ერთ სარეცხვლო წერილში, რომელიც ოპერა „ტრაეიატას“ ეხება, რაზმაძე ნათლად გამოთქმდა თავის სიმპათიებს ვერდის მიმართ და ირონიით იხსენიებს გენიალური კომპოზიტორის მკავებლებს, რომ ჩვენში ვეგერი, შუბერტი და იმ აზრს, რომ ვერდის შემოქმედებანი რამე ღირსების პოვნა სირცხვილი წარმოადგენს, მაგრამ მე მზად ვარ ეს სირცხვილი ჩემს თავზე ყოლო და სახელდობრ „ტრაეიატა“ შევაქოიო (მეზ. ვესტ. — 1870 № 1), შემდეგ იყვება ოპერის მუსიკის დახასიათება: ავტორი ხანს უყვამს მის დრამატულობას.

რუს მუსიკის-კრიტიკოსებს შორის აღ. რაზმაძე ერთი პირველთაგანი იყო, რომელმაც ღრმად იგრძნო და დეფინიცი ახალგაზრდა პ. ჩაიკოვსკის დიდი შემოქმედებითი ტალანტი, რომელიც იმ დროს მის თვალწინ იფურქვებოდა: „ახალგაზრდა ჩაიკოვსკი. — წერდა რაზმაძე — თანამედროვე რუს კომპოზიტორებს შორის ყველაზე ნათელი და მძლავრი ტალანტი. იგი ერთ-ერთი რუსი კომპოზიტორია, რომელიც თანმიმდევრებით ავიგობრებს რეალურად რუსულ მუსიკაში ამ სიტყვის ღრმა მნიშვნელობით“ (მეზ. ვესტ. — 1870 № 4). რუსეთის წინადასასურელი პერიოდის კომპოზიტორებიდან აღ. რაზმაძეს ყველაზე მეტად იზიზდავდა ვერსტოვსკი, ალტაცებელი იყო ოპ. ასკოლდის საფლავის“ მუსიკის უღიფიესი პოპულარიზობით რუსეთში. „ოპერის ცალკეულ პანეგებს, ისეთს, როგორიც არის სიზღერა — ლევის თასზე“, — როგორ უზერავს ქაირი, — წერდა იგი, — დღეს ყველა მღერის ფინეთის ცივი სანაპიროებიდან დაწვეწველი გეზნებარე კოლხიდით გათავებულ“ (მეზ. ვესტ. — 1870 № 6).

რუსეთის მძლავრი ჯგუფის“ კომპოზიტორებიდან აღ. რაზმაძე მოხიბლული იყო შორისდის ეპიკური ნიჭით. სამუხებაროდ, მძლავრი ჯგუფის სხვა წარმომადგენელთა შემოქმედებას რაზმაძე საფუძვლიანად ვერ ჩაწვდა. სიცოცხლის უყანსკელ უწითებამ აღ. რაზმაძე ანტონ და ნიკოლოზ რუბინშტიკოვის მრავალფეროერი ნიჭის ღრმად თავყანისბრძეული იყო. მათ ვადაუღლებელ დეწაწლ რუსული მუსიკალური კულტურის წინაშე მოუდამ გულთბილი სიტყვებით აღნიშნავდა.

აღ. რაზმაძის კრიტიკული მექვიდრობა მდიდარ მასალას შეიცავს ვასული საუკუნის 70 — 80-იანი წლების მისიკოვის მუსიკალური ცხოვრების შემოწვლისათვის. აქ ყოველი მკვლევარი იპოვის სწორ და უტყუარ ცნობებს, რომლებიც წარმოგვიხატავენ რუსეთის მუსიკალური კულტურის ზრდიას და განვითარების დიდებულ სურაას.

აღ. რაზმაძის მოღვაწეობის სრული დახასიათებისათვის საკუთარ შინ შემოქმედებასაც მექვიბით. მასყანს ვასული საუკუნის რუს მუსიკოსთა მოღვაწეობის, რაზმაძე საკამოდ დროს უთმობდა კომპოზიციას. იგი 40 ნაწარმოების ავტორია. უშთავრესად მას უწერია რომანსები და ეციერ ფორმის საფორტეპიანო ნაწარმოებნი. მათი ვარკვეული ნაწილი ავტორის სიცოცხლეშივე დაბეჭდილია. რომანსები დაწერილია ჰაინეს, ლერნონტოვისა და სხვა პოეტების ტექსტებზე. აღ. რაზმაძეს ერთ ხანს უცხვრია უყრანაში, სადაც ვასენობია უყრანელთა მუსიკას. იქ ყოფნის დროს მას დაუწერია „კომზარის სიმღერები“, რომლებშიაც ავტორს ვაგუშვებელი აქვს უყრანოული ხალხური კილოები და სიტყვები. მათ საკამოდ პოპულარობა ჰქონიათ საყონცეტრო ესტრადაზე და ორჯერ დაბეჭდილია. როგორც ტექსტის მინარსით, ისე მუსიკის ხასიათით „კომზარის სიმღერები“ სახუმარო-სატრედილო ყანრს მიეკუთვნება. აღ. რაზმაძეს ოპერტის შემწნაც უყვია. მას ეკუთვნის თთხმდებლდანი ოპერტა „ესანელი რანდი სულთანის ჰაანმანაში“. ტექსტა მასვე შეუღვია. სამუხებაროდ ამ ოპერტის მუსიკა ვერ ამოქაინებდა, არსებობს მხოლოდ მისი ლიბრეტო, რომელიც 1877 წელს დაიბეჭდა მოსკოვში. მიუხედავად იმისა, რომ აღ. რაზმაძე მრავალი ნაწარმოების ავტორია, მას, როგორც კომპოზიტორს, ნაყოლებად იცნობდა რუსეთის მუსიკალური საზოგადოება.

აღსანიშნავია აღ. რაზმაძის მრავალფეროვანი მოღვაწეობის კიდევ ერთი სფერო, რომელიც დღემდე სრულიად უცნობია. მხედველობაში გვაქვს მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა. რაზმაძის კალამს რამდენიმე შრომა ეკუთვნის, აქედან მთავარია დიდი მოყვარულის წიგნი სათაურით „ვლავა“, რომელიც 1896 წელს დაიბეჭდა კიევიში. ეს შრომა წარმოადგენს ისტორიულ-ლიტერატურულ ნარკვევს ვოლგისპირა ქალაქების, იქაური მოსახლეობის ყრვადცხოვრებისა და მათი წარსულის შესახებ. მასში ვრცელდება მოყვარული ავტორის აქ დიდ მღიზნარეუ ნაოსნობის განვითარების ისტორია. წიგნი დაწერილია ცოცხალი,

პოეტური ენით მხატვრულად მიდრეკილად არის გაფორმებული. როგორც ჩანს, ეს შრომა მას დაუწყობია ერთის მხრივ სრულიად რუსეთის გამოყენებასთან დაკავშირებით, რომელიც 1886 წელს ნიჟნი ნოვოროდში (ახლანდელი გორკში) გაიხსნა, ხოლო მეორე მხრივ იმ გაძლიერებული ინტერესის გამო, რომელსაც ხალხი იჩენდა რუსეთის ამ მშვენიერი კუთხისადმი. „ვოლა“ საინტერესო შრომაა, რომელიც მისმა ავტორმა დაწერა თავისი სიყვარულის უკანასკნელ წლებში.

აღ. რაზმაძე გარდაიცვალა 51 წლის ასაკში. მის გარდაცვალებას სამი ნეკროლოგი მიეძღვნა. სამივე პეტერბურგის არქივში იყო გამოქვეყნებული („რუსკაია მუზიკალნია გაზეტა“, გაზ. „ნივოსტი“, და ჟურნ. „ისტორიკისკი ვესტნიკ“). როგორც ნეკროლოგის ავტორები წერენ, აღ. რაზმაძეს იგივე ბედი სწვევია, რაც ბევრ საზოგადო მოღვაწეს რუსეთში. მას ახრჩობდა ცხოვრების სიდუხჭირე: იგი განუწყვეტლივ ლეკმაპურის ძიებაში იყო. მარტო ლიტერატურული მონორაბით არსებობა ძველი რუსეთის პირობებში შეუძლებელი იყო, ეს გარემოება აიძულებდა მას მოეძებნა სხვა სამსახური, რომელსაც ხშირად ახადფერი ჰქონდა საერთო ხელოვნებასთან. ამის შესახებ პეტერბურგის „რუსკაია მუზ. გაზეტა“ წერდა, რომ ასეთ ბედში ჩაგარდა აგრეთვე გამოჩენილი რუსი ვიოლონჩლისტი კ. დავილოვი. გაზეთი დასძინდა, — განა ეს იმის მარტვილებული არაა, თუ რა საუბალო მდგომარეობაში იმყოფება რუსეთში მუსიკოსი? (1896 აპრილი).

აღ. რაზმაძემ ისე დაასრულა თავისი ცხოვრება, რომ ვერ მოესწრო საქართველოს ნახვას, ვინ იცის, რამდენს იცნებობდა იგი ამაზე! მაგრამ განა იმ აუტანელ პირობებში, როცა მას ერთი წუთით მოსვენება არ ჰქონდა, შეიძლებოდა ამ ოცნების განხორციელება! თუმცა აღ. რაზმაძეს არ ღირსებია ქართველი ხალხის ნახვა, მისი მიღღარი, უძველესი კულტურის გაცნობა, მაგრამ მას უდავოდ აინტერესებდა იგი და ცდილობდა როგორმე მისთვის ხელი შე-

ეწყო, საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში დაეყვანა მისი რამდენიმე წერილი, ვასილ კარბელაშვილისა და ე. ს. უკასასკნელი 1884 წელს მოსკოვში ჩასული კონსერვატორიაში შესასცავლად. მას დამხარება უზოფიანა რაზმაძესთვის. 4 თვის განმავლობაში აღ. რაზმაძე კარბელაშვილს უფასოდ ამზადებდა მუსიკის თეორიაში და ყოველმხრივ ეხმარებოდა მას.

როგორც ადრევე აღვნიშნეთ, აღ. რაზმაძის პირადი არტივი, ავტოგრაფები და სხვა ლიტერატურულ-ეპისტოლარული დოკუმენტები უფრო უცვლელად და აკრებულად მისი სიკვდილის შემდეგ ვადარჩენილია მცირე რაოდენობის კერძო ხასიათის წერილებში, რომლებიც ინახება მოსკოვში (საქ. მუს. კულტ. მუზეუმში) და თბილისში (თეატრ. მუზეუმში) არსებობს დიდი ფოტოსურათი, რომელიც გადაღებულია მოსკოვის კონსერვატორიის არსებობის ხუთი წლისთავთან დაკავშირებით. სურათის ცენტრშია კონსერვატორიის ძველი ორსართულიანი შენობა, ხოლო მეს გარშემო კონსერვატორიის პირველი პროფესორების ფოტოსურათები, მათ შორის, აღ. რაზმაძის პორტრეტიცა მოთავსებული. იგი კონსერვატორიაშია გამოყვანილი.

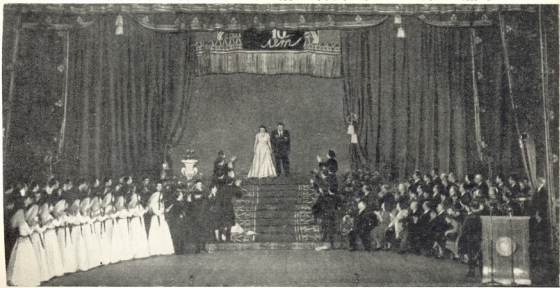
როდესაც აღქვანდრე რაზმაძეზე გვიხდება წერა, უნებლიედ გვაოცნდება მეორე ქართველი მოღვაწის — ბარლამაძის საგანების ცხოვრება. მათ შორის არის ერთგვარი ანალოგია. საგანელი პირველი ქართველი სტუდენტი იყო პეტერბურგის ახლად გახსნილ კონსერვატორიაში, ხოლო რაზმაძე — პირველი ქართველი პროფესორი ახლად გახსნილ მოსკოვის კონსერვატორიაში. თუმცა საგანელი კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ თბილისში მოღვაწეობდა, რაზმაძე კი — მოსკოვში, მაგრამ საბოლოოდ მათ ერთი ბედი ერგოთ — ორივენი რუსეთის მიწამ მიიბარა.

აღქვანდრე რაზმაძის მრავალფეროვან და ნაყოფიერ მოღვაწეობას რუსეთის სამუსიკო სარბიელზე, მუდამ ღირს პატივისცემის გრძნობით და მაღლობით მოიხიენიებს ქართველი საბჭოთა მუსიკოსების მრავალი თაობა.

გაზელი წლის დეკემბერში თბილისის საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა ჩვენს ქვეყნის ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვრული კონტრტების — საქართველოს სსრ ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ათი წლისთავი. ანსამბლმა, რომელსაც მისი დირიჟების დიდან ქართული კორეოგრაფიის შენაწიშვეი ოსტატები, ხალხური პრემიის ღირსებები,

ჩესხუბლიის სახალხო არტისტები წ. რამიშვილი და ი. სუბინილი ხელმძღვანელობენ, დიდი პოპულარობა მოიპოვა არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ. დიდი წარმატებით გამოვიდა ანსამბლი ახავაზურბოხისა და სტუდენტების მეთოხ მსოფლიო ფესტივალზე ქ. ბუქარესტში. მან ფესტივალის პირველი პრემია და ოქროს მდალი დაიმსახურა.

სურათზე: საქართველოს სსრ ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 10 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო წ. დალიაშვილის საცეკობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში 1955 წლის 20 დეკემბერს.





კალის და არაჯივითი ნიუნიანი განსხვავება მათ შორის არ არის. 25-ე გვერდზე ვითხოვთ — განსაკუთრებით აღნიშნულია მე-17 საუკუნის დასაწყისში დასტურდა — წყვეტა ვახტანგ VI-სა, რასაკვირვებელია, ეს შეიძლება ვახტანგ VI ქართლის — „ჯანიშინის“ სახელის განაგებდა 1703-1711 წწ. 1718 წელს, როდესაც მას რეალურ გამოცდვლა, ემთხვეოდა ქართლის მეფისა. 1718-1724 წწ. ამოღებდა კიდევ ამ მოვალეობა და, მასთანავე, დასტურდა ამის — შედეგად ამ ქართლის კუთვნილი. ამიტომ ეს ძველი მე-18 საუკუნისა და არა მე-17 საუკუნისა.

მე-19 და 71-ე გვერდებზე აღნიშნულია, რომ ამოტყვის (891-918 წწ. წ.) ქანდაკება გერმანიის IX საუკუნის, თუ ეს ქანდაკება მართლაც ამოტყვისა (საქ. სახ. მუზეუმის ქართული ეპიგრაფიკული ძეგლების კატალოგი, რომელიც 1955 წელს პრინცი ილ. აბულაძის რედაქციით გამოვიდა, მსავსე ქანდაკება არ იცნობს). მაშინ იგი X საუკუნის ძველი უნდა იყოს და არა IX საუკუნისა, რადგანაც ამოტყვის მოღვემეოშის მთლიანი 4 წელიწადი (იგი 898 წელს იწყებს მოღვემეოშისა და არა 891 წ.) შიღის IX საუკუნეზე. 18 წელიწადი კი — X საუკუნეზე.

წიგნი 24-ე გვერდზე ვითხოვთ: მეფის კურთხევის წესი აღწერილია XIII საუკუნის დასაწყისში შედგენილ წიგნში, მეფის კურთხევის წესი და განება. 79-ე გვერდზე იგივე ძველი XIV საუკუნისათვის დასაბუთებული აღნიშნული ძველი. XVII საუკუნის დასაწყისში დასაბუთდა პირველი კაპიტანობა, რომელიც 1913 წელს გამოაქვეყნა კიდევ ეს თხზულება. ეს მოსაზრება ჯერ კიდევ არ არის ბ. ბურთნიშვილმა გააკრიტიკა და დასაბუთდა, რომ ძველი კურთხევის განცხადების შედეგად უნდა იყოს შექმნილი, აქედან გამომდინარე ქართული სამართლის ისტორიაში (წიგნი I, თხზ. კაპიტანობა, 1928 წელი, გვ. 72-73) აღნიშნული ძველის ანალოგს შედგენდა დასაბუთდა ამ ძველის დამატებითი დასაბუთება და ამისი შემადგენელია ეს ანალოგი. წყვეტილი თავისი ნაშრომის შედგენის სიძველის შესახებ დასაბუთდა და ავტორიტეტით დასაბუთდა გვაკვირვებენ, რომ ამ ძველზე ძველთა ანალოგი გვაქვს საქმეზე, უფრო ძველი, XV საუკუნეზე უფრო ადრე, ამ ძველი არ უნდა იყოს. (ხაზი ავტორისა, ამ დასაბუთება).

„სხუნელა ძველია შორის (გაგლისძემ წყაროთა შორეულ კატეგორია, წყაროთათვის ძველები, მ. შ. მ. ქ.) უფლებიანი შუშინისა და ვეისტრუტ მცხეთელის „ცხოვრებანი“, საიდანაც ცხდომლობით, რომ V-VI საუკუნის მცხეთისა და თბილისში უფრო ძველსათვის ვა-

ერთიანება არსებულა“ (გვ. 23). შუშინისი მარტვილელმა ერთი კატეგორია არა ნახსენებია მცხეთა და თბილისი, მით უმეტეს, რომ თბილისი ვაჭრობისა.

ავტორი 36-ე გვერდზე გადმოსცემს შორის არს. IX საუკუნეში საქართველოს კერძობაზე პირველი ვაჭრობის, რომისა და მოსახლეს მოვიდნა მიზანმიმართული იმპერატორიდან, 38-ე გვერდზე ვაჭრობის ავტორიტეტის ამ დებულებას და წერს, სამეფო მთავრობის საქართველოს მეფის მიხედვით იმპერატორთან მთლიანად არა IX საუკუნისა, არამედ VI საუკუნისა.

მეორე დებულება თითქმის არ გამოიყვანა პირველს და, სამწუხაროდ, თეიტი ვი შევიცხვ შეცდომას, სამეფო იმპერია, რომ შორეულ ლაზარკობს საქართველოს კერძობაზე იგი უნდა, როდესაც ამოტყვის პირველი-დღი წავალი პირველი კერძობაზე. მაშინ, როდესაც ამო თბილისი — მარტვილის — ცნობით, VIII საუკუნე, 80-იან წლებში დამოუკიდებელი კერძობაზე წერს — მას ადარებს (იხ. აქვე, კ. კატეგორიის გამოცდა, გვ. 83). რაც შეეხება მეორე დებულებას, არაა სწორი VI საუკუნისათვის ემთხვეოდა ტერიტორიის საქართველოს მუცხეთის, სწორედ ამ საუკუნეში გაუქმდა ტერიტორია მეფისა. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ 71-72-ე გვერდებზე აღნიშნულია ამოტყვის კერძობის, რომელიც მისი უფრო ადრე, თუ იმპერია, ამოტყვის გამოცდა 828 წელს და არა 828 წელს.

უფრო ადრე მოითხოვდა რედაქტორის კომენტარებს ავტორის შემდეგ ცნობა: ადრეს სოფნი 70-ე გვერდზე VII საუკუნისათვის დათარიღებული, ხოლო 84-ე და 85-ე გვერდებზე ამავე ადრესის მხატვრობა — X საუკუნის, კერძოდ 904-908 წწ. ეს არასაკუთრების ტიპში ეს გარემოება გაუგებრობას გამოიწვევს, თუკი თავის თავად ირრე დებულებას სწორია. საქართველოში უფრო ადრე, რომ VII-VIII საუკუნე, ხურთინობისთვის საკუთარი გადმოცემა და მხატვრობა იქა X საუკუნეში, ეს მით უმეტეს მსაბუთებელია, რომ წიგნი ერთიანობის საწინააღმდეგოდ დებულები წარვიდა. აქ, მაგ., დავით აღმაშენებლის გარდაცვალების თარიღი 21-ე გვერდზე 1123 წ. გამოცხადებული, ხოლო 104-ე გვერდზე კი გასწორებულია — 1125 წელი. შედეგად, 85-ე გვერდზე მუცხეთის გადმოცემა 359 წელსათვის დასაბუთებული (ძვ. წ. ა.), ხოლო 103-ე გვერდზე — 353 წ. და სხვ.

სამთავრო, რომელიც წიგნი აქვს დართული საქმის ართვლის, თითქმის არცერთი საბუთელი სიტყვა არ არის მითითებულ გვერდზე, ამ ფაქტთან ჩანს, თუ რა პასუხისმგებლობით მოქმედებია რედაქციის წიგნის ტექნიკური ამბობის შედგენას.



ნ. ჩიქოვანი

მხატვრული კითხვის საკითხისათვის



მხატვრული კითხვა ლიტერატურის ცოცხალი ხმაა, მხატვრული მკითხველი კი — ავტორის იდეებისა და აზრების პრობანდისტი. მისი საბატი ამოყვანა, რაც შეიძლება სრულად და სწორად მიიტანოს მსმენელთან ფართო მასშტაბზე საუკეთესო ნაწარმოებში იმ კოლესალური ლიტერატურული განძეულობიდან, რაც კაცობრიობის დაუტოვებელია.

საბუთა მხატვრული კითხვის ოსტატები სცენიდან ასრულებენ ყველა დროისა და მსოფლიოს ყველა ხალხის საუკეთესო ნაწარმოებებს. — ამგვარად ისინი ცოცხალი ზეგონით სიტყვას სასულებით აწარმოებენ განსუფთავებულ ბრძოლას კომუნისტური საზოგადოების ამენებისათვის, ზრთილას მშვიდობის საქმისა და დემოკრატიის გაამარჯვებისათვის მთელს მსოფლიოში.

მხატვრული კითხვის ხელოვნება სცენური ხელოვნების ერთ-ერთი სახეა. ბევრი რამ აქვთ საერთო მსახიობისა და მხატვრული მკითხველის ხელოვნებას. ამიტომ, რომ მხატვრობა მსახიობები იყვნენ და არიან მხატვრული მკითხველები. მაგრამ მსახიობისა და მხატვრული მკითხველის ხელოვნება შორის არსებობს სერიოზული, არსებითი განსხვავება, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე სათვის გამოხატველობის მთავარი სასულებია სიტყვა.

მსახიობი სცენაზე ქმნის კონკრეტულ სცენურ სახეს, ცხოვრობს ამ სახის აზრებითა და გრძნობებით, მოქმედებს მისი ლოგიკით და ტექსტის წარმოთქმას ამ სახეში. მსახიობი მკითხველისაგან გამოყოფილია რამდენიმე მუქით: ის ურთიერთობს ამყარებს მხოლოდ სცენაზე მოყოფ თავის პარტნიორებთან. მას ხელს უწყობს

გრძნობა, კოსტუმი, მუსიკა, დეკორაცია. მსახიობმა თავის პარტნიორებთან ერთად სცენაზე უნდა წარმოასახოს ნამდვილი ცხოვრება.

მხატვრული მკითხველი კი მხოლოდ მოუთხორობს მსმენელს ამ ცხოვრების ამბებს და მთელი თხრობის განმავლობაში ტექსტს წარმოთქმას საკუთარი პიროვნებისაგან. მან რომელიმე ერთი მოქმედი პირი კი არ უნდა წარმოასახოს, არამედ უნდა მოუთხრობს მსმენელს იმის შესახებ, თუ როგორ ცხოვრობდნენ, ლაპარაკობდნენ, მოქმედებდნენ ავტორის მიერ ნაწარმოებში გამოყოფილი პერსონაჟები. მხატვრული მკითხველი მოკლებულია დამხმარე სასულებებს. სცენაზე იგი მარტობდებოდა, თავისი კოსტუმში, უკრძოლდ. მხატვრული მკითხველის ერთადერთი პარტნიორი მსმენელთა აუდიტორიაა; მისი თხრობა უფრო ადრე ამ აუდიტორიისაგანა



მიმართული. მხატვრული მკითხველი თითქმის უჩინარი მოწყობა იმ ამბებისა, რომელთაც ავტორი თავის ნაწარმოებში ადევნებს.

მხოლოდ საკუთრად მხატვრული მკითხველის მონაცემებზე (ხმა, გარეგნობა, აზრები და ემოციური მეტყველების უნარი) და შესასრულელი ნაწარმოების ხარისხზე არის დამოკიდებული მხატვრული კითხვის წარმატება თუ უწარმატებლობა. ამიტომ მხატვრული მკითხველი მუშაობს იწყებს რეპერტუარის შერჩევით. მხატვრული კითხვისათვის არასწორად მერყეობს მასალა მარცხის უპირველესი მიზეზია.

თავდაპირველად, როცა, ის იცოდა ისახებოდა მხატვრული კითხვის ხელსაწყოება, შესასრულებელ მასალას ძირითადად ლექსი ან მცირე მოცულობის პროზაული ნაწარმოები წარმოადგენდა. ამ შორეულ, ახლა უკვე ისტორიულ წლებში, არავის მოსვლია აზრად, რომ შეიძლება მთელი საღამოს განმავლობაში უშინოდ დიდი მოცულობის ერთი ნაწარმოების ზეპირი იხრობას ესტრადიდან, და არა თუ არ დაილაღო, არამედ იმეკარად გაუგებრობის მისმა მოსმენამ, როგორცაღაც უზოჯარ გერ გაეკიტაცეს თვით თვარში, რომელიც ფლემის ძლიერად და მრავალფეროვანი ზემოქმედების საშუალებებს.

საბჭოთა მხატვრული კითხვის ხელსაწყოების მთავარი დამახასიათებელი თვისება დიდი მოცულობის ეპიური ნაწარმოებების შესრულება მათი მსხვილ პოპულარზაციის მიზნით (რასაკვირველია, მცირე ფორმის ნაწარმოებებზე სარგებლობებს დამსახურებულ ყურადღებით).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული კითხვის ხელსაწყოება სცნობდა ხელოვნების ერთ-ერთი სახეა და ისევე, როგორ სცნობდა ხელოვნების სხვა სახეები, მოქმედებს დროში და დროით არის განსაზღვრული. ძირითადში ეს პირობა და აგრეთვე სტრუქტურული განსხვავება, რომელიც არსებობს ზეპირმეტყველებას და ლიტერატურულ ნაწარმოებს შორის, არის მიზეზი იმისა, რომ მხატვრული კითხვის ისტაბლეს წასაკითხავი მასალის გადამწავლება და ლიტერატურული ნაწარმოებიდან მხატვრული კითხვისათვის „ცოცხალი ტექსტის“ შექმნა უძებდათ. მშენიელი ლიტერატურულ მასალას აღიქვამს მთელი მისი მხატვრული თვისებებზე, მაგრამ არა კანონიკურად სიტყვით სიტყვით გადმოცემის (რომელიც ავტორის მიერ განსაზღვრულია მხედველობით აღმშენისათვის), იგი ლიტერატურულ მასალას აღიქვამს მხატვრული მკითხველის „ცოცხალი ტექსტის“ საშუალებით (რომელიც განსაზღვრულია სმენითი აღმშენისათვის).

მაგრამ არ შეიძლება დავავიწყდეს, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები ხელოვნების მიერ არის შექმნილი და თავისთავად რთულ მოვლენას წარმოადგენს. თითოეულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს გააჩნია თავისი შემადგენელი ნაწილები, რომლებიც ერთ მთლიანობაში არიან თავმოყრილი და ერთი იდით შეკავშირებული. თითოეულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს აქვს თავისი სიუჟეტური წყობა, ესე იგი, მოვლენათა თავისებური განვითარება. ამ განვითარების ორგანიზაციულ თანაიმედვერობას კომპოზიცია ეწოდება. კომპოზიციური დეტალი იტყვას ემსახურება. ლიტერატურა სარგებლობს სიტყვიერი მასალით, იგი მოვლენებს ვერცხვებს მოძრაობაში, გვიხატავს ამის ან მოვლენის წარმოშობას, განვითარებას, ადამიანთა შორის წინააღმდეგობათა გამწვავებას, გადმოგვცემს სახისათვის ზრდისა და ჩამოყალიბების ისტორიას, ვეიხატავს მოქმედების სხვადასხვა დროში და სხვადასხვა ადგილზე სხვადასხვა პირობებთან დაკავშირებით. იგი ითვალისწინებს ამის, მოქმედების, მოვლენების მიუზობიერ დაკავშირებას, მოტივირებას, მოქმედების განვითარებას, ცალკეული ეპიზოდების შესაბამისად დაკავშირებას, გმირის თანდათანობით დახასიათებას და სხვ.

ლიტერატურული ნაწარმოებიდან მხატვრული კითხვისათვის მონტაჟის გაკეთება — „ცოცხალი ტექსტის“ მომზადება ნიშნავს, პირველ რიგში, ამ ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციურ გადამწავლებას.

ისწრფვის რა შეამკირის ტექსტის მოცულობა, ზეპირითი მხატვრული მკითხველი იგიწყებს მხატვრული კომპოზიციის კანონებს. ამის გამო ნაწარმოები ჰკარგავს თავის ლიტერატურულ-მხატვრულ ღირებულებას. საბჭოთა მხატვრული კითხვის მამამთავარი პ. ი. ზაკუშნიაკი ამბობდა: „ლიტერატურული მასალის წყატილობად მოზადება ნიშნავს იმას, რომ ავტორის ნაცვლად დასწერილ თავიდან ერთმანი ან ნოვლა“¹. თვითონ ზაკუშნიაკი ყოველთვის დიდს პასუხისმგებლობას, დაკვირვებით და ფრთხილად მუშაობდა ტექსტზე. ე. ი. აკეთებდა კუბურებს, გადამწავლებდა მისგანდა თავებსა და ამზაცებს, ზოჯერ მცირე ჩამატებებსაც მიმართავდა. საერთო კომპოზიციურ ამოცანებს, განსაკუთრებით, დიდი ეპიური ნაწარმოებების მიმართ ზაკუშნიაკი პირველ რიგში წყვეტდა. იგი მთხრობიდან ან რომანიდან გამომდებლად მერყობდა თუ ნაწარმოებისათვის ერთს ან რამდენიმე დამახასიათებელ

ფრაგმენტს, რომლებიც ნათლად გამოხატავდნენ ნაწარმოების „სახე“ შინაარსს და უნახებდნენ მხატვრის შემოქმედების შთანთქმის, ამტკირი გადამწავლების ნიშნობა კრიტისების რომანის „ადვოკატის“ ზაკუშნიაკისეული მონტაჟი-კომპოზიცია. ამ მონტაჟი ზაკუშნიაკმა შეარჩია ფრაგმენტები, რომლებიც გვიხატავს გატყუება მასლობას ტრაგიკულ. მაგრამ ამავე დროს „ვერულბერი ისტორიას“, აგრეთვე ფრაგმენტები, რომლებიც შემამულურ-ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და მისი „მორალის“ გამანადგურებელ კრიტიკას შეიცავს. ტექსტზე მუშაობის დროს ზაკუშნიაკი დიდი დაკვირვებით აჩრევდა ამ კომპოზიციისათვის საჭირო ადგილებს და აშორებდა იმ ნაწილებს, რომლებიც ხელს უშლდნენ მის მიერ დასმულ იდეურ ამოცანას.

საბჭოთა მხატვრული კითხვის მიერ დიდი ოსტატი ე. ნ. იახონტოვი მხატვრული კითხვისათვის გადამწავლებულ მასალას „ლიტერატურულ მონტაჟს“ უწოდებს და წერს:

„ლიტერატურული მონტაჟის შექმნაზე და მის შესრულებაზე მუშაობა მსახიობისაგან მალად კვალფიკაციას მოითხოვს.

მიტოვებული საკუთარი თავის ანაბარა, აღდებობაზე ყოველგვარ ზემოქმედებად იმეკარად „საშუალოდ“ (ხინათლე, გრამი, კოსტუმი, ბუტაფორია და ა. შ.) მოკლებული მსახიობი, რომელიც გამოიღის მონტაჟით. მაყურებლის წინ უნდა წარსდგეს ბოლომდე შეიარაღებული დიდი თეატრალური კულტურით; მან თავის დრომას უნდა დააწეროს არისტოტელეს ბრძოლი სიტყვები — „უნდა იცოდეს რაიმე ყველფრის შესახებ და ყველაფერი რაიმეს შესახებ“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ის, ვინც იცის ყველაფრის შესახებ რაიმე, ჯერ კიდევ არ არის ოსტატი (ძალიან ხშირად იგი მხოლოდ განათლებული დილტანტია). მაგრამ ის, ვინც ამის გარდა, ყველაფერი იცის რაიმეს შესახებ, უკვე ოსტატია... მალად თეატრალური კულტურით შეიარაღებული მხატვრული მკითხველი ერისა და იმავ დროს კომპოზიტორიც, დირიჟორიც, დამდგმელიც და მსახიობიცა; ის ორგანიზაცია-მონტაჟს უნდა უკეთებდეს წყატიობ მასალას. მონტაჟი ეს არის ნაწილების შეერთება, სინთეზი, კომპლექსი. მონტაჟი უნდა გახდეს და, რასაკვირველია, ძალიან ჩქარა გახდება თანამედროვე საბჭოთა რევოლუციური ხელოვნების ერთ-ერთი აქტუალური ფორმა“².

გამართლდა ე. ნ. იახონტოვის სე-

¹ Н. Верховский. „Книга о театре“, Искусство, 1950, Л. стр. 108.

² Вл. Яхонтов, „Искусство монтажа“, Л. 1926, стр. 40.



სიცილი დიდ განმეორებლად აქვს კარგად მოსკოვის დრამატული თეატრისთვის ეს იყო პირველი სექტემბერი ქართული სპის მიხედვით; ბუნებრივად, რომ ეს გარემოება საგრძობად არ უნდა დაგვიწყობდეს, ხოლო და თეატრის კულტურის ამოცანას მან უნდა შეეძინა მზარდი იდენტობა სავსე, დანაშაულებრივ აწყობილი და გამყარებული, თანეკარული ტექნიკური განმარტებული სექტორი.

„პროფესიული კალიბრი“ დავაშავე ხელმძღვანელობდა სსრ კავშირის სახალხო არტისტთა ა. ხავეციას; ამ კალიბრული ინსტიტუტის მიერ გაწეული მეტყვეობა უფრო დიდად შეუძლია ხელი ახალგაზრდა რეჟისორებს — ა. კანდინსკის, გ. პეტრიაშვილს და თეატრის მხატვრების შემოქმედებითი მხარდაჭერის განხორციელებას. რეჟისორებს მისეული რეჟისურები დაიკვირდათ სპის მიზანით იდეა, სუბარხის თემა, რომელიც იღვბა ერთი სიტუაციის ხაზში. საერთაოდ, ვიღ-ვაგიო უფროებითა მხატვრული ზომიერების ისეთი გრძნობით, ისეთი ტაქტიკით აქვთ წარმოდგენილი მას, რომ სცენაზე ყოველთვის უახსნიად სისტემატიკა ამოწმდება, რომელიც შესაბამის განწყობილებას ქმნის მაყურებელთა დარბაზში.

ამ თვალსაზრისით, რეჟისორებს განსაკუთრებულ დასაზრუნავად უნდა ჩავთვალოთ ორი, საკმაოდ ძნელი სიტუაციის სიტუაციის სწორი დაგეგმვა: პირველია მუხისა და ნაპოლისთვის უფროებითა. მუხის ხედვის მიხედვით არსებობდა საერთოდ, რაც რეჟისორებს „ინტერესის განსაზღვრავდა“ ამ უფროებითაში ინტერესის მიზნებისა აქვინებდა; მაგრამ ისინი სწორად მოიქცნენ, როცა არ წყვილებს ტექსტში იმაზე უფრო მეტად, ვიდრე მასში, ეს საჭირო იყო მათ აბსტრაქციული კონსტრუქციის მიხედვით (რაც რა თქმა უნდა, დასავლეთურ „ინტერესის“ არაქმდებითაში მსაქმობდა ნაწარმოებში და ავტორის მიერ ნაწარმოების სწორი განსაზღვრებისათვის).

ამავე სინაქსის ქმნადა აგრეთვე მეორე სურათი, როცა სავსე დროით პატარა თანხში იმპროვიზაციული თეატრის ტყუპ ფონსზე წესს, ხოლო ნაპოლის, ვიწმირება და განსაკუთრებით, ბურჟუაზიული რეჟისურული კომპლექსი სიტუაციებში არაკომფორტულ უდრებდა ლოკაციის წინაშე; ამ სურათში უკველი მიზანსაცხა ისეთი დიდი სიყვარულითა მოიქცნებოდა რეჟისორების მიერ, რომ მაყურებელთა ერთსდებდა სიცილიმ შეუძლებელი უნაწილ ამოცოების უფლებას ნაჭაბუკი იყო.

საერთოდ მეორე სურათი კომპლექსი დასაზრუნავად და ტექნიკის სიმკვრივის ძალზე ძლიერი. თავისთავად ეს დიდი დროსაა სექტორისა, მაგრამ კომპლექსის თვალსაზრისით მისი ურთავარი სიტუაციისა, რადგან აგრეთვე მომდევნო სურათი (სამ მოქმედებაში სულ უფრო სურათი) მოქმედების კომპლექსი დატვირთული, ერთნაზზე უფრო მხატვრული სიტუაციების სწრაფ ცვლილ მას ვერ უნდადგება მართალი, მუხუღ სურათიც მდებარეა სიცილის მიხედვით, კარგად გაყოფილი სცენებით (მავალიად, ნაპოლისთვის თეატრისწამლის სცენა), მაგრამ ამ მხრე მეორე სურათი მანვე თავისებურ კულმინაციის წარმოადგენს.

ეს მის უფრო საგრძობად, რომ მომდევნო მუხუღ სურათი (პროფესორ არაბისის ბინა) მოდუნებულა როცავე შემოქმედით, ისე მასობრივების თანხაში. თითონ პროფესორის ტექნიკა ამ სურათში დაგვიწესა პიკორების: მისი ზოგიერთი რეგულია აბსტრაქციულბას სავსე. მავალიად, სურათის დასასრული, როცავე საყვარელი კალიბრული მეორეჯერ და ახლა უკვე მტკიცე გადაწყვეტილებით ტრეპას მანის თემაზე, ვულყოფილი კარგი, კეთილი მანა გათვებული კეთილბას ქალიშვილი, ნუ-თუ ჩემი კონების დატვირვა ამ განსაზღვრა, ეს სიტუაციის ფიქციოლოგიურად გაუმართლებელია და არ შეუძლებს პროფესორ არაბისის სავსე, რომელიც ძირითადად სწორად მოიქცნებულა.

სექტორის ძირითადი უნდა ჩითვალოს ის, რომ რეჟისორებმა თავი დასწერეს ნაციონალური კოლონიის გაყოფისას, რომელიც რელი „უკანასოური რეჟისორის“ გადართობის სახით, სანაწარმოად, აქედან კიდევ იტვირთოს მისი ხელმძღვანელი, როცავე სავსე საჭიროებდა ამ განთავლებას პერსონალის იტვირთვა დასაზრუნავად ისეთ, რომ ტექნიკის არაა არცერთი მხარეაღებული „შენი ხარბად“ და მისათანად.

თითქმის ყველა ტრავმული მტკიცებლად დაგვიწესა რუსული რელი ურთველიერი „უკანასოური“ კლდის გარეშე ამ მხრე სექტორში ერთეული დონისთან შედეგ რეჟისორის დასაზრუნავად არტისტებს და ი. ხავეციას, რომელიც ნაპოლისთვის მანის რელი ასრულებდა. ისეთი რომ უნდა თუ გებრად გამართლებული იქნებოდა, იგნებ უნდადგებოთ ქართველი პერსონაჟი რომ უფროეთი ამ პიკსში, მაგრამ, როცა ყველა მოქმედებ პირი პირადელა და ქართული რელია რუსული სცენაზე იდგება, ეს საჭიროა რუსული ლიტერატურული გამართების ვითონზე და გაჩარბულბა?! როცავე რუსული თეატრში კოლონიის, სკრინის ამ მოსეს კომპლექსი იდგება, ანუ რეჟისორისა და არც ნაპოლისა არადა ამ მოსის იტვირთვი, ფრანკული თუ ინგლისური გამართებით და მანის რუსული რელი იქნა იმდენ საყვარელი, თითქმის ნაციონალური კლი გადასწავლეს მუხის რელით ა. კ. ბალორევიას მტკიცებულების, მაგრამ ეს გამართლებულია სახის მანერული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით.

ამასთან დაგვიტოვებთ უნდა ითქვას სექტორის მხატვრული და ჰესკოლოგიური გარემოების შესახებ; მხატვრთა გ. ვარიაშვილის კონსტრუქციის და დეტალიზაციის საერთოდ დამაწყობებელია. მაგრამ მას მანვე მოუძლია ხარკი ითხოვს ეს კ. ტიტიური ლანდშაფტის მუხისზე და, მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკის მიხედვით სტუდენტების ბინა საღიდე, ვაქცია, თანა კლანა მეტრის „დატყობილი“ კვირავი ამოსეს. კომპოზიტორ ნიკიტა ზოსილენკისგანაც უკეთეს მუსიკას მიიღოდა მხატვრულად. სწორედ ამ მხრე იყო შესაძლებელი სექტორის გამ-

დგრება ქართული კოლონიით, რადგანაც „პროფესიული კალიბრი“ ღირსეული სცენები და რამდენიმე კარგი პასაჟიზები განსაკუთრებით იმდენად მასობრივად, მაგრამ მისი მუსიკალური „სექტორული“ დარბაზი და მისი მუხუღებელი თანხის ქალიშვილი მუსიკალური ფულკლორის მიზანების სტრუქტურა უნდა მოიხდეს.

მხატვრულბას ძირითადი შედეგად მაყურებელთა მიხედვით სპის ტექნიკა თითონი დატვირთვა, შეტყობილება და შეტყობილი დილოგები, რაც მომწე პირთა უფროელი გადართობა კი არა, პირი პიკორებისა, როცა პირი რეგულია ვაკაციებს მიიღობდელი სინაქსისა.

ჩვენი სანაპოლიანად დატვირთვა ლიტერატურული ნაწარმოების კარგი ხომარის შევსება, როცავე ტექნიკურად ხალხური თეატრის მხრეა, მაგრამ ეს სრულებითი არ ნიშნავს იმის, თითქმის ნაციონალიზმის რეჟისორ უნდაელი ფიქსაცია იყო ხალხის კონცენტრაციული, ხატვრის სიტუაცი-თქმებისა. არა, ეს უნდასრული უნდა ყოფილებს მუხრის იდენტობის უნდაელი კლასში, რომელიც ამავე დროს თითონიზებული, ირრინული უნდა იყოს. „პროფესიული კალიბრის“ ქართული სწორად ასეთი იდენტობის არის დამწებებელი, ძალიან კარგია, რომ ავტორს საგებობის მორივად სურფის თუ ქუჩის ანტიკულტურ „ფულკლორის“, რომელიც ასე თუ ისე იმითადად მიზანარაღ ხოლმე ზოგიერთი ქართველი დამაბრებელი აფხაზისთან ექვემდებარება.

შეზარებულბადაც, ურბანული სკოლისა, აღსანიშნავია და ნ. კანდინსკის თანხის ფონსზე რომელი მასობრივი ურბული გულწრფელობით აღწევს მხრეებს, მაგრამ ამავე დროს მინავანი ძალებით მდებარე მტკიცე ნაციონალის სოფელი კალიბრის განსაზღვრება. მისი სულიერი დარბაზი და ლინისა ზომიერება მუხისზელი სექტორის კომპლექსი სიტუაციებთან, ასევე კარგია ნაპოლისთვის რომელი მასობრივი ა. კ. ბალორევიას ფონსზევე განსაზღვრებით, მისი მინავანი დარბაზი თანდავად კომპლექსი ხაზობისა, რაც სცენურ სინაქსის ქმნის, მაგრამ მასობრივი ურბანული დასაბუთა ეს როლი და მისი ნაპოლისა ამ სცენაზელიც კი, სადავე თანეს უნდა თვისებებს ამცდებდეს, არ კარგავს მანერულბას თანგარბობას.

ამასთან დაგვიტოვებთ უნდა ვაგებინოთ, რომ ნაპოლისთვის, მუხის ფონსზე კომპლექსი დატვირთვა, კიდევ ერთ დარბაზს ვაგებოთ ეს მისი სახელია, რომელიც თანამოქმედებლობის მისთვის მანვე ტრავმული ადგილებია და რომელიც როცავე ვაგებთ ვაგებოდად დეკორატიული 23 მუხიდანა მას ამ დასცემს, ასეთი დამაბრებელი „პროფესიული“ კომპლექსი სიტუაციების გამაბრებელი დამახასიათებელია „პროფესიული კალიბრისათვის“.

ბურჟუაზი ტრავმა სექტორის მიხედვით კომპლექსი პერსონაჟის მეტაფორის მიერ „ექსპლანტირებული“, პულის სინაქსისში“ განსაზღვრებულ, თანვე კეთილი, ურბანული მხრეები დასაბუთა, „ტრავმული“ მისტაფორების ინსტრუქტი — ასეთია ბურჟუაზი მასობრივი და პლანტონის წარმოსახვა, მისი ურბანობისთვის მხრეებზელიცხების ტრავმა ნაკადი თითქმის დილოგისებური სცენის ეფექტი ვაკაციებს, რაც ამ სახის კონსტრუქციის მიხედვით რელივერს ხდის.

ნაპოლისთვის მეორე მეტაფორა ხიშმირი ი. ა. შევრენკოს შესრულებით მხრეათადად გამოიყურება: იგი ვერ პოლისში მტკიცული იტვირთვა მისი მასობრივობის დამახასიათებელი სიტუაციებისა შევსების და, ცოტა არ იყოს, სპესიალი სექტორულად მოცემულ სავსე სრული ინდივიდუალბას მიიღებს. მასობრივი და, როცავე შოთა არევისა სინაქსისზე რომელი კარგია, მაგრამ სასურველი იყო მტკიცე ტექნიკურბა; მინავალითა სანდუკანთხილ პიკორის ნაპოლისში პიკორულიზების პიკორი პიკორავი (კალკულ სცენების თანვე გულგრილბად გამოიყურება, რაც ამ ნიშნავს ზომიერების გრძნობის).

ზომიერებისა და კარგი ინსტრუქციის მასობრივბა და ნ. კ. ბალორევიას თანხის მუხის რელი. თავის პირითადად ნაპოლისთვის შეზარებულბად და ნაპოლისთვის მეტაფორების უფროებითა მასობრივობის მიხედვითადად ანალიზის მუხუღ ტრას. მანერული მანა-მანის, ვითონ მაყურებელად დასაბუთებელი კანონისა, რომელიც „პროფესიული“ დილოგების ბუქციისა, და მანავალი მხატვრული სცენა, ასევე ვაკაციული სანაქსისებუ მასობრივი ამ დილოგების ზომიერების გრძნობის ამ სცენაზელიც კარგა მუხის ნაციონალიზმზე მდებარელებია.

უნდადავე კარგად ამოიგებოდა და ა. პეტრიაშვილის ბულიკი არა-ბუქციის, მისთვის რომ შეუძლია საზე მიიზიდული ურბანულია და ვაქცია-ბუქციის, მისთვის და სახარების ვაგებობის ურბული ვაკაციებით. მისი თანხის კიდევ უფრო მოხვედა, თუნებ სინაქსისის რელიც ა. ა. ხავეციას რომ შეუძლია მისთვის ლინისებრი პარტნიორობა, ამ როლიც მასობრივის ზღვრული თავგანთავება და ამასთან ერთად მასობრივ მანერული მხრე მანერული არაბისის მქროლია, ომხვდებუნებელი განსაზღვრება არის იმის მიხედვით, რომ მესამე სურათი ძალზე მომდევნული და ეფემორი გამოიყვება. რუსეთის დამახასიათებელი არტისტები და ი. ხავეციას მინავალი აქვრება და ზღვრულბად „ვაგაციონალი“ იგნებს რომელი როცავე ინტენსივობის, ისე მისობრივის თვალსაზრისით.

მიუხედავად იმისა, რომ სექტორული თავიდან ბოლომდე თანხაში ძალით არ მისის ნაწარმოებელი ტექნიკის მიხედვით და უფრო მეტად ზოგიერთი მასობრივის თანხის დასაზრუნავების განხი, მაყურებელთა დარბაზში თითქმის საი სახითა მინდილზე არ წლებდა ვაკაციება სცილი, რომელბაც ძალიან ხშირად, მოქმედების მუხუღებლობის, თან ერთობს ურბანული მოქმედებელი დილოგი ტრამ. შეუძლებელია, რომ ასეთი რეაქციის მინავალი ქართველი მაყურებელი მდებარეობის გრძნობა ამ შეიარების საბუთა ქართული დამაბრებლების მიხედვით, რომელიც ასე ვაკაციება და აბსოლუტიც განხე მოსკოვლებლისთვის რუსული თეატრის სცენაზე.



ს. მამასახლისი

როგორ იძენებოდა კინოფილმი „ორი ოკეანის საიდუმლოება“



ხალი მხატვრული ფილმი „ორი ოკეანის საიდუმლოება“ უმთავრესად ფანტასტიკურ მასალაზეა აგებული. ფანტასტიკა და რეალური სინამდვილე ისე პარპაროზულად ისე ზომიერად არის შერწყმული ამ ფილმში, რომ სურათის დაზიანების შიშსაც გვექმნება სავსებით დასრულებული შთაბეჭდილება. ეს განიხილება მიწოდება ან მხოლოდ კომპინირებული კადრების გადაღებაზე ობტაქტის, არამედ დამდგმული კოლექტივის მიერ რეჟისორული ინტენსივობის სწორ გაცხადებაზე.

„ორი ოკეანის საიდუმლოება“ კინოსტუდიის უმჯობესი ისტორიაა აქვს. თითქმის 10 წელი შეტანა გახლავთ, რაც ვ. თაბუკიძის ამავე სახელწოდების წიგნის მიხედვით კინოდრამატურებაზე ვ. აბულქეიშვილმა და ნ. რაჟაფშაიშვილმა დაწერეს კინოსცენარი. გარკის სახელობის მისიკოსის კონსტანტინე 1945 წელს შეიქმნა იგი და შედგა ფილმის გადაღების, მაგრამ ვაჟიორკმა, რომ სცენარის საბირვარა და გაიმართლებს ახალ ტექნიკურ შესაძლებლობას შესაბამისად. 1947 წელს ფილმის გადაღება იკისრა ლენინგრადის კინოსტუდიამ იმ მოტივით, რომ სცენარის სიტუაცია უმთავრესად ოკეანის სიღრმეში და ამ ქალაქის ფონზე იმდენად მაგარა, საწინააღმდეგო, ლენინგრადელმა კინომწამებელმა რეჟისორმა ამ სანატორიუმს სცენარის გერანსაზღვრა.

1954 წელს, იმ დროს, როდესაც თბილისის კინოსტუდიის სცენარების ერთგვარი ნაღველია იგრძნობოდა, მხატვრული ფილმის მოაზრება სამხატვროებმა თბილისის კინოსტუდიის შესავაზა ფილმის გადაღება. ამ ზედმიწევნით რთული და სინატორიუმს აპოკალიფსად უარს ცნობილია რეჟისორმა ვ. პიპინაშვილმა. წალა ჩამოყალიბდა შემოქმედებითი კოლექტივი. მიწვეული იქნენ მსახიობებმა მისიკოსის და თბილისის თეატრებისა.

თბილისის გადაღებულ სინალებს წააწოდნენ ფილმის შემქმნელი ფილმის ფანტასტიკურ სიუჟეტისადაცხელი ზიანისა მსაყურებს ისიქტური სინამდვილის ახსავად უნდა მიეღო.

სურათი უმთავრესად კომპინირებული გადაღების

ლებს შეიბოძათა შექმნილი. გადაღების ეს ხერხი უდავლად შეასაძლებლებს შეიქცა, მაგრამ ფანტასტიკურ-საიუგადასელი ფილმის კომპინირებულ გადაღებულ კადრი ისე უნდა შეესაბამებოდეს ობიექტურ რეალობას, რომ მასა და ფანტასტიკას შორის ზღვარის მიწინააღმდეგე იყოს წინააღმდეგე შემთხვევაში ფილმი ორ უმთავრეს ნაწილად გაიყოფა. პირველი თუბს მოთვრის ის, რაც ნამდვილია, ხოლო მეორეში — ფილმის შემქმნელმა ფანტასტიკა, ეს სტილისტიკური აღრება დურეგებლობის, პლურეგებობის ელფერის მიხედვით მიიღეს სურათის, ანაღმდგმულა წინააღმდეგე ერთი მოთავრ ამოყვანა უნდა შექმნილი და მკურეგებულა. ფანტასტიკურ-საიუგადასელი ფილმის რეალობა რეალობა და ფანტასტიკა ისე მხატვრულად იქნებოდა შეწყობილი, რომ მათგან უნდა არ ეგრძნობა სურათის ამოყვანა ანაიყო იგი ვართობებული, რომ ამ სანატორიუმს კინოსცენარის სიტუაცია უმთავრესად იმდენად წყლის ქვეშ, თითქმის ოკეანის ფუქრზე მარაბალია თბილისის კინოსტუდიის, თბილისი მდინარი და ზანტარბელი ისტორიის მამარბელე მოუხდა რამდენიმე ასეთი ხასიათის ფილმის გადაღება (მაგალითად ტექნიკაა წყლის ქვეშ). მაგრამ, არამედ არა მხოლოდ კინოსტუდიას „ქართული ფილმის“ მასშტაბით, არამედ მთავრად რეპრესებულების კინოსტუდიებს, თბილისი არსებობაში არ გადადილია ასეთი სახეობის ფილმი.

თუცა წყლის ილუზიის შესაქმნელად საკუთრივ მამარბათი მუშაობა იაღვდეს სტუდია, რომლის დანიშნულება მხოლოდ წყლის ელფერე წარმოებულ მიმქმნელების გადაღება იყო, მაგრამ სამართლო ობიექტებში ეს სტუდია მტარის მიერ განადგურებული იქნა. დღეისათვის სამართა კინოზღვრებლის კომპინირებული კადრების გადაღების ეტყე საკმაოდ გამოხდებოდა აქვს. და მათ შორის, წყლის ილუზიის შექმნის გამოხდებულა. ამისთვის აღტების სტუდიის აღდგენა ადარ იყო მისწრაფიონილი. ეს სტუდია ამჟამად რომ ყოფილიყო, „ორი ოკეანის საიდუმლოება“ დამაგმლითაიყოს იგი ზაივ არ იქნებოდა გამოსახული სკანქე იმითა, რომ ფილმის მიერ დასახლებული ამოყვანის გადაქცა ურუბლად წყლის ქვეშ თითქმის შეუძლებელია. სკეირი შეიქმნა საკუთარი ტექნიკით ამ სინალების დაღვევა. ცნობილია წყლის ილუზიის შექმნა შესაძლებლობა იმან შეთადილი „სმარალი“ და „სელიო“ — სმარალი მედილი ვალის სმარალი კინოსტუდიის კავალიონში ხელოვნურად ისეთი ვარეწერა წრამისასებას, რომელიც მსაყურებელს წყლის სმარალი დაღვლებს შექმნის, ხოლო „სელიო“ — ურუბლად ნატურის გადაღებას. პირველი მედილი ზვეწად უფრო რენტაბელური და რაც ზაივარის, შემოქმედებითი ფან-

ტაზიის განხორციელების შეტ შესაძლებლობის შეიქცა. მაგრამ, აქ ურუბლად წყლის სიღრმეში თან კი არ გვეტყვას საკმე, ანაღმდგმული სმარალი მტარის სიღრმეში, სადაც კომპინირებული წნევა რამდენიმე ათასი ატმოსფერული წნევის ნაკლებობაში, ისე ოკეანის სიღრმის ვარეწერა და ვაივალისწინებული ყოფილიყო ოკეანის ელფერისა და ფერის თაგებულებანი.

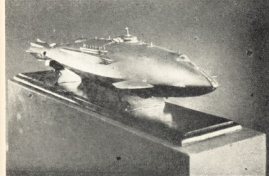
მიწვეუ საგანგებო შედგენა ამ დარკის განთქმული საცილობის სტუდიაში. მრავალი სასატრეობი ჩანავა იქნა მიღებული სასატრეობისადაც მრავალი სმარალი კინოსტუდიატის, სტალიონური პრეზიის ლურეგატის, ცნობილი ინჟინერ-კინოსტუდიატის ნ. ა. კარბოვიჩისადაც ვარეწერა კინოსტუდიატის ნ. ა. კარბოვიჩისადაც მრავალი სმარალი წყალქვეშა წყლის მიღებასადაც მრავალი კარბოვიჩი, დურეგებელი, სანატორიუმს ვარეწერა, სმარალი, დურეგებელი, და ოკეანის ლიკის სამსაყურე რამარბეგებელი დიდი ხანისადაც და სმარალი იყო შესაძლებელი. სმარალი ამ მკურეგებელი მიხედვით იქნა ატმოსფერული წნევის მიღებადეს ვარეწერა.

როდესაც წყალქვეშა წყლის „პიპინაშვილი“ ყველა შიდა დიდად დამეგობდა, წამოიჭრა მისი ვარეწერული ფერმის საკმაო ნაყო ატმოსფერული ძრავის მიხედვით მომარბას და ატმოსფერული დიდ სმარალი, ამოჭრა მისი ზედაპირის მამარბეგებელი და ეტყვიანობური უნდა ყოფილიყო ზანტარბელი ძიების შედგენა და დიდარა მისი ფერმის, რომელიც ვარეწერულად ასახებოდა „კარბოვიჩი წყლის წყლის“ (თხზუ სურათი № 1).

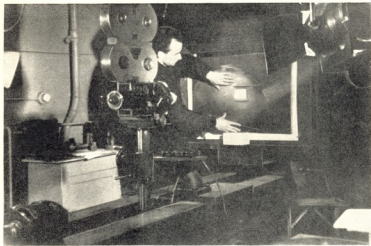
განსაკუთრებული სინალების ქმნადა ადამიანის მიერ ვარეწერაში ნაღვლებდ შესაძლებელი ვარეწერული ფერმის საკმაო დიდობის შექმნა ანაიხივით ვარეწერული დიდ სტალიონური ლიზების გარეგნული, გარეკვეცილი ვარეწერის მისაღებად; რაც ზაივარის, ფარეწერის გამოხდენა მკურეგებელი სხვადასხვა ფერის კომპინაციამ ამ ოკეანისწინული მიღებული იყო საიდუმლოებითი მოყვლე ოკეანის სიღრმის მიწადაც ვარეწერული ეტყვიც. დიდი წყლილი შედგენა ამ მხრე მხატვრულმა მამარბეგებელი და მამარბეგებელი და მამარბეგებელი მამარბეგებელი მამარბეგებელი ოკეანის წყლის რეალობა, მისი ფერისა და ფერის, რამედ დამდგმული რეჟისორისა და მამარბეგებელი ფ. ვაივალის მიერ მიღებული შედგენა განამტკიცა. დამდგმულებს მხრე შედგენადაც ქიმიანი ოკეანისწინული პირფორმირა, სტალიონური პრეზიის ლურეგატ ვ. ნ. ვაივალისადა.

უკანასკნელი შეიქმნეული კონსტრუქციები მისი ვარეწერებზე დაფუძნებით, მამარბეგებელი შეიქმნეული ვარეწერული მასალის შედგენა ამ სანატორიუმს ფილმის ფანტასტიკა ამოჭრა. ამ ფანტასტიკას შეესაძლებოდა სინამდვილის მსგავსად სარწმუნო სახაითი ატმოსფერული და მამარბეგებელი. ორ ოკეანეში, თითქმის ერთდროულად ტრავალირება აღუტანა საბჭოთა კავშირისა და საფრანგეთის ვარეწერა. Sias... მიღებული მხოლოდის ოკეანის დიდ ელფერებას, უნდა იქნებოდა წარმომავალი დაღველებული ტრავალირება აღუტანა საბჭოთა კავშირისა და საფრანგეთის ვარეწერა. Sias... მიღებული მხოლოდის ოკეანის დიდ ელფერებას, უნდა იქნებოდა წარმომავალი დაღველებული ტრავალირება აღუტანა საბჭოთა კავშირისა და საფრანგეთის ვარეწერა.

ფილმი პირველი კადრისადაც მამარბეგებელი ლეზულობს და ინატრებს მხოლოდ მამარბეგებელი მამარბეგებელი



წყალქვეშა წყლის „პიპინაშვილი“ ერთ-ერთი მკურეგებელი



კომბინირებული გადღების ერთ-ერთი მომენტი

ჯირ არის ეს მიწვეული? რა კონკრეტულ მასალაზე იგი აკეთებული? მოკლე განვიხილავთ რამდენიმეს.

კომბინირებული გადღება ნიშნავს ისეთ შეიქმნა, რაც კადრის ერთი ნაწილი ნაკურთხობი იბრუნებს წარმადგენს, ხოლო მეორე — ბულონებს, ჩვენ ნაგებობითი ოკეანის ზედაპირი ნაკურთხობი წყლის ზედაპირია, ხოლო გვიძი და ცის თალი ზედაპირი იბრუნდება ეს დიდი ვეტიტე საშინაო უხედივების მიღებულია შემდგომარად გადღებულია ვერ წყლის ზედაპირი. მეორე დახატულია ცის თალი თხელ შეყვასთან დახატებულ გეგმას ერთად შემდეგ ორივე იბრუნებენ კერძოთაზე ისე, რომ გვიძი ზედაღვ დასრულებულია სერისკეტულიად თავდება. შეყვას გვიძი, რომლის სიგრძე 3-4 სანტიმეტრს არ აღემატება უნიკონი, პერიოდულად ნათება უღერდება კამერა ელექტრონული. მდებარე შეიქმნა მთავარებს გვიძი და იტყვება სრული შთაბეჭდილება იმისა, თითქმის გვიძი ავტომატების საშინაო მძალი ოკეანეში ჩასვითა.

კომბინირებული შეიქმნა გადღება ერთ-ერთი რთული ხერხისა ცინხელოვნებაში. ნახატი ან მაკეტის შესრულებული უნდა იყოს დიდი სიზუსტითა და გეგმობითი. იგი თავისი ხასიათით უნდა შეესაბამებოდეს რეალურ იბრუნებს. ამ შეიქმნა გადღება სწრაფობის სპეციალური მანქანაზე (ახ. სერ. 2). რომელსაც გააჩნია პატარა ზომის ეკრანი და გადღებები მოძრაობს აპარატურა. ფილმების მოქმედებაში პართული ბატისფორი და მასში მიწმედეგ პროფორი — სწორად ამ დაზის შემწეობითა გადღებული. დაზის ეკრანზე მთავარებულია მხატვრის მიერ შესრულებული ბატისფორი. გადღებები პარატის იბრუნებენ უბლოდურა ბატისფორის სარკელის. ამის შემდეგ სტუდიის პაცილიზმი მახიბობთან ერთად იტყვნ მატისფორის მიღა ბულის ანახეულ დეკორაციებს ის ორსა ნაწილი გადღებული ფორმის კომპონირდება ერთმანეთსა. ისე რომ მკურთხეულს წარმოადგენს მოქმედების განუყოფელსა. ეკრანზე ბატისფორი მკურთხეული თანდათან უხელოდება მას და ხოლმის სარკელიდან შედის პროფორის ღორთქიფინების წყალტყემა ლაბორატორიაში.

რომბივე ვეტიტეში უნდა იყოს და ამავე დროს თითქმის დასრულებულ დამოკიდებულ მხატვრულ ნაწარმებს უნდა წარმოადგენდეს.

ორი ოკეანის საიდუმლოების მხატვრული ენახატება ის შემზარავი ურჩხული, რომელიც თავისი კლანკებით ლამის ბატისფორის გატყვებს ეს ურჩხული კალმარია— ზეღის მიღება ერთ აბსოლუტიათა ჩივიდან. ზოგჯერის სიღვიფრე 18 მეტრს და ძალეს საკმა ზოინ მიაყენის თანამედროვე წყალტყემა ნაყავს.

მკურთხეულს აკრთველ ახსოვს ის საფრთხე, რომლისაც მტრის მიერ გამოყვებული ტროპელები უქმნიდა წყალტყემა გუნს „პიონერს“ და მის ეკიპაჟს. ეს ორივე მომენტი გადღებულია სტუდიაში ე. წ. „მშრალი“ შეიქმნა.

კალმარი გატყვებულ იქნა სამკურთხეო ცეში წყლისმადგარი არამკურთხეო ნივთიერებისაგან, რომელიც ელასტიკური პლასტმასის წყავებს. თბილისის თოჯინების თეატრის მინიკულარია შემწეობით შენახლებული გახდა ამ მიღესკის ამორჩევა. გარკვეული ფონის და წყლის ოკეანის შექმნის შემდეგ წერილი, თითქმის ორბლოვი მათებით კალმარი იწყებს თვის „ფიგურა“

სილუ“ მოქმედებს. სიტუაციით დაძაბულობა შექმნილია პატარა ხისაგან გატყვებულს— მატისფორის (სერია № 3) მხატვრულმა ქმნილობის ოსტატობით. მომავდინებული წყალტყემა ექმნარების მოძრაობა კი მიღებულია შემდგომარად გამოყვებულია ღერძის ვარშეში მხრენავი ცილისფერი, რომლის კვერდებზე მხატვრის მიერ შექმნილია ოკეანის ორმა ფენების გამოხატებული ლაქები. ტროპელები, შეიღებულია მათებით, უმარად არიან დაკიდებული ამ დროისმადგარი ცილისფერისა და გადღებულს აპარატურის შორის. შემდგომითი მოძრაობის თეორიის თანახმად მკურთხეულს ექმნება ტროპელების მოძრაობის შთაბეჭდილება. მოძრაობის ფონი. (ამ შემთხვევაში ცილისფერი), ხოლო მთავარი იბრუნებენ (ტროპელები) ტროკია. ეს ოკეანა იმდენად კარგ ეტყვნს იმდენად, რომ მკურთხეული ამ სელოქეტიზმს არა ვერძობს. იგი მხოლოდ წყალტყემა ნაყის პიონერის — ეკიპაჟის ერთად საფრთხის მოახლოვების განიცდის. ეს დაიმდგული კოლექტივობა და ვახსავიანობით ოსტატობისა და დამუშავების, ფ სემინარიუს და ბ. შერვალიოვის შემოქმედებით მიღწევას.

მოკლე სერიაში 560-მდე კადრი, ფილმის მტრითა 2700-ია, ხოლო კომბინირებული მეთოდილი გადღებული 800 მეტრამდეა ამათგან თითქმის ერთი მხრეთელი ფილმისა შექმნილია კომბინირებული მეთოდილი, გადღებული ოსტატობისა და მხატვრების დაძაბული კოლექტივი შემოქმედების შედეგად. ნატურალური გადღებებისათვის დაიმდგულია კოლექტივი იყო ღონივრადში, დათქმისა და ცინხობისა, ხოლო ზოგჯერ კადრის ვერტმფრთვითი ბოლისის ზღვაზეა გადღებული.

ამ პატარა მიმოხილვაში ფილმის შექმნის შესახებ ზევდ შევეხებ მხოლოდ ზოგად, უმთავრეს ნაკენს საკითხებს. სამწუხაროდ, თბილისის ღონისის ორდენისანი კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ დღემდე აღმუშავებული არ არის საჭირო ტექნიკური პარატურისა. მათ შორის კომბინირებული გადღებისათვის აუცილებელი, მოხეტიაელი ნაღობით, რაც დიდად აჩნდება ფილმის ტექნიკური ამოცნების გადარებას.

შემდეგ ზეფილიანი გეგმის დოკუმენტებში ვახსიანწიწიწებულია ჩვენი კინოსტუდიების უბლოვი ტექნიკური აღჭურვა. იმედია, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ შემუშავებ შემდგომში სავანადოდ გამოიყენებენ პარატურას და მთავრობის მიერ შექმნილ პარატურას.



ბატისფორი და ტროპელები

თვითღული მაღალმატრებული კადრი მომავალი ფილმის ხარისხს განსაზღვრავს და იგი ვეშვივებით. კომპოსიტორად განართლებული, მოკლე ფილმთან უარესად შედარება უ-





მაჰაჯირი თემა) ცუცქლუციანი გზების გამობატლებლა, ზოლი ღირი-
ლივი ნაკადი, რომელიც პირველი წერილის მეორე თემის და მეორე
წერილის შესვლაშია წარმოდგენილი. უკრებთი ხანითაი იწყება, პა-
რტიტერ წმინდანებზე ვითარება და ექსანაშორი ხანათი ატრბება.
ამასთაი მხოვანდარი სახეზე გრამატიკისან იზოლორებული რიტოია,
სამსატრია ადვირის ვაყვირული პირველი თემის მეციფერი შინაასი
თავისებურ ტრანსფორმაციათა მოცუველი. თვისებური თემის ტემპე-
რამენტულ მოძრაობაში. მისებ მკაფრული ვითარებით მოაგრდება მუე-
ლი ციკლი.

მეორე მხრივ, ღირიველი საწყისი გამობატლებლა პირველი წერილის
დამხმარი პარტიაა და ახანატის (მეორე წერილი) ემიგრირ
ტრანსული, ახანატის ზღბა ადვირის მეორე თემთან მობიდარე
განმედილი ღირივის ვადარება ახალ მხატვრულ სახეებში. თეთი სინა-
ტური ადვირისაკი ორივე — სწრაფებით და ღირიველი მობეტის
მეციფერი გამბეჭობის მიუხედავად, კომპოზიტორი ვარაუგებს მათ სინ-
თესაჲ მან, სინატური ადვირის დამოუკვეთაში. მასალის დანაშტური
ვსეთიარების დროს მიაგრებ თემის ექსტრემალ და მამხარე ხანის
ინტონაციები. ამის განაი მოძრაობის ექსი ციკლებს და ექსმინაციუმი
მეორე თემის ანტიკონტრუბე ღერს.

ორი თემის ანტიკონტრუბე საზოგადოდ დამახასიათებელია ამ კონ-
ტრასტების, ვაყვისებური თემული მეორე წერილის განციფირების ღო-
კაჲ ახანატის ექსპონოვიანი ვაჭირი სინტაჲ. ადვირს შვიდეი ვაჭირ-
ვაჭირდელი იმ ანალიზებულ განწყობილების ვადმეცობის ახალი ტექსაჲ.
რომელიც შესავალი კორალიზა და (ესაი ფირი) ან მუღალიანი დაქტრე-
და აქვე შეცვლება შევინშითი. რომ ეს ექსმედილ მკაფრადებას კონ-
ტრასტის საცუფოთ ადვილია. იფუღალიანი მუღული აკომპანიმენტის
ფორზე მოძრაჲ, ორნეჲ კუთხითი განწყობილელი მუღალია თითქოს მან-
ალი. ლავარდობის ამარას ფორდაება, აკვატრული ვერდალბა ხახს
ექსმინო მის პატივებებასა და შინაგან სინტეზზე. შემდეგ ეახლებომა
კომპოზიტორი ერთ ქოვლითი აკორდატის ორივე თემის ინტონაციის,
ახანდს მუღლიერი მასალის დანაშტრავის, პატიოთი განწყობილელი
ციკლიანობის შემდეგ (poco più mosso) მუსიკა ვებრუნება პატივებ-
და განწყობილბას. სინატრესია, რომ ამ შემხებვეთა ძირითად
მუსიკალურ საზღვ მეორე თემა ვაყოველთაი, ზოლი პირველი თემის
ინტონაციები ორგანოდ ექსტრემალ მას, ახალი ელემენტური შეწყვე-
ტება (ქოვლითი შინაასის რეპრეზის პირიბეში) ვაგეთარების თა-
სისებური ხარისა.

თუ შუა წაწილში ორი სხვადასხვა ვარაუდი წარმოიშობს თემა ორი-
ველი განწყობილების ვადმეცობაში. ფინალიში, სინატრია, მოაჯირი თე-
მის სინატრე ინტონაციები, მხნე განწყობილება, ტრეპიული ფულიდა
არტში განსაღვრეველ სიციფილიანი სახეჲ ატრბირი საწყისის დამცედი-
ლებს.

სწრაფებით ხანათის რიტმის თემა ვანყოფილად მატრიონბა კო-
ლორატულ და თავისებურ რომინო. „პირის“ ინტონაციები მხოლოდ
თავსატური კონტრასტის ქმნის და არ წარმოდგენება ლილი განწყობი-
ლიების დამციფრებას. ვანტული ფინალი სინატრე არის ზოლზე იმ
წარმოდგენილთა ვადამის ან შერვაებას ზეფირი, რომელიც ციკლის
წინა წერილებში წარმოიშენენ (მაჲ, ვაყვირული და ბრანის სავალით-
ისი კონტრასტი). მკაფრადიანობის ვანტული ფინალი სამშობლის
სახის შემწის ერთ-ერთი მომენტია.

კონტრასტის შესვლითი თემა ორმა ინდივიდუალურია. ეს ისე არ
უნდა ვაგეთო, თითქოს იგი მხოლოდ სიმბოლური ფუნქციის საყო-
ლიანი კონტრასტი უნდაყად განყოფილებული ქართული ხალხური სიმ-
ყელების ინტონაციები, მაგრამ ცუცქლუციანი რ ინდივიდუალურ შემოქ-
მედობის თანამხრობის სახითი მისი; მან, სინატრესია პირველი თე-
მის განციფირება, ხანათი. თეთი თემა დღევანდელი სულა ტონიკური
სამხრანებაზე ხშირა შეტრეპებით კადანსერი ნებრუნებ და ზოლის,
დამოჯირება ტონიკურ) ასე უნდაყად „ჩაღვრება“ ან თითქოს მთე-
რებრუნებას ქმნის მისი დამეცობების შინაგანი ვერვაობის შემწისაჲ
თემის (თემეჲ უნდა იფიქს, რომ მეტ წერილად ტატის ძლიერი წაწი-
ლები და დასწყობება საუბლებას იძლევა შემადგომი სინტონების ვაგე-
ნილიანობის, სინტონი კი ზუნებრება ზოდიკი მუღლითის ვაგეთარებაში).
მაგრამ კომპოზიტორი უფრო ექვეტრები ხერხესაჲ იყენებს. თემეჲ თე-
მის ცალკეული მომენტები (პირველი ვაგეთარების შემდეგ თემა იყოფა
ვარაზირება მოტივებაჲ) კადანსერი ნებრუნებ თავსატურ; ორცენტრში
ამ დროს მოცუველია ზოლი ასე ტონიკური ხანითია. არაბულ სუბ-
ლონიანობის, რაც მეტრომის იწვევს და დამატებით ვერვაობას ქმნის
ინტონაციის ვანციფირებისას. ასეთა ვანციფირების პირველი სა-
წყობი. შემდეგ ეტახტე თემა მოტივების დამახასიათებელი ნებრუნე
სინტონიკა მრეველ ვანციფირებზე; მუღლიანი დასასრული კორმასტული
მეცეპარტობითი საუბრე მთიუნეს და ჩერბობა ყუღაზე მეტრე ზეგრაზე
(VII სავტრები). რაც მწკრივი იმეზობს ქმნის შემდგომი ვანციფირების

იფინანსები ვაჭრეჲ (პირველი წერილის მეორე თემში) კოლორირ
მოდის ზეფილბა ნახტობის შემდეგ თანდათანობით დამხრების საწყის
ზეგრაზე ამასთაი, ტონიკური ზეგრაჲ კარგაზე სავტრების მრეწველობა-
სა, რადგანაც იქმნება წინაღმდეგობა, კადანსერი ზეგრაჲს და არატო-
ნიკურ ხანითობის შოთის, ექსანაშორი მომენტში მომუხამებული მოფუ-
ღალია მობეტის მობრძი არ აბლებს მის საუბლებას. დამოჯირე-
და და ახალ იმეზობს არ აბლებს მის მოძრაობას. კიდევ მეორე მკაფ-
რული მომენტია მოციფირებით იმის ნაუღისყოფად, რომ კომპოზიტო-
რი შესაძლებლად იფიქსებს თემის ვანციფირების შინაგან ჩრქვობებს.

ამიტომ, რომ მკაფრადიანის მუღლიერი იკარბობა მხატვარი შინა-
განი პულსაცა, ამიტომაც ვებრუნება მას შემწის ერთი მუღლიერი

მასალის ხუნებრივ განციფირებაზე დამატებული დღევანდელი
პლასტიკი. მკაფრადიანის სავალითი კონტრასტი შემხრანებაში ხანა-
ლებს აბლებს გამოალიონის ვირტუოზული ტექნიკაჲ-განმარტებაჲ
ტრეპაც კონტრასტის რთული რიტეჲჲ შესაძლებელი მასალა მობედელი
„რუბლებობისათვის“, მაგრამ ამასთან უნდა იფიქს, რომ სინატრე-
ლებული ხერხები ამ კონტრასტის შესვლითი არაბად არ იქცევიან ფინალი-
ზე; ისინი ცუცქლუციან ამ წარმოშობის მხატვრული იფიქს განხას აბ-
ციანს ექსანაშორიან.

მ. თაქვიძისელის სავოტრასტიანი კონტრასტი № 1 ახალგაზრდა
ავტორის საუცუფო წარწერებია. იგი როგორც ქართული მუსიკის
ერთ-ერთი შემოქმედიათა მიღწევა, მეტყველდ დამციფრება სავალი-
ტრასტის რიტეპრატორი და დღეს მთელ რაჲ სხვა ქართულ წარწერებში
ნებრუნდა ერთად (მაგაფრადიან ციკლებში, მაგნიმება) საზოგადო-
რული საუბრების, კომპოზიტორის მიზანბედაჲ—გამობატრებაჲ მუსი-
კალური ხელოვნების მოაჯირ იფიქს (მთი შოთის პირველის ხანა-
ლებლობის იფიქს). რეალისტურად ექსანაშორი სინანდელიც (გარ-
დატყობილი სატოკია ადამიანის ფსიქური წყობაში)—წარმადელი
დავარჯუნდა ამასთან უნდა იფიქს, რომ თუ კი თაქვიძისელის
მეორე სიმფონიის ზოგადი მხანგ დავს იწვევს, მისი კონტრასტ სა-
მართლიანად ასედა ახალ მუსიკას. ავტორისეული წინაგორი დღე
იფიქს ვანსინოციფილული იქმნის მალაშხატრული სახეებში. კომპო-
ზიტორმა მიაწვილა ფორმისა და შინაგანის სრულ შესაყვირობის. ავტო-
რისეული პროგრამა სავალით ცხადია და თვალსაჩინო, კონტრასტის სა-
ხეების კონტრასტული და ამასთან ერთად მხატვრულად ვანსოცედილელი
ხანათის განა.

კონტრასტის შესვლა ახალი ქართული ინტონაციური წყობის ნიშნეჲ,
რომლის ზღბრედეჲჲ პირველად ა. ბაღანიძეჲ ვაგეთოდ თავისი სრულ-
ელი სიმფონია, ამ ახალი ინტონაციური მასალის არსებობი მხარე
მის არის, რომ იგი დღევანდელთა ქართული ხალხური მუსიკის კანონ-
ზომიერებას ვანსოცედილელ ქალაქიურ და ვაჭრებრი ფოლკლორის
თემის დამახასიათებელი ინტონაციების ვადმეცობა სინტეზზე ახალ ინ-
დივიდუალურ მუღლიერი სახის შემწეზე. რეჲ ზოგადიან თემის ექს-
ტრემალბედა უნდაყად ამ ტემის (თითქოს ქართული) შესვლის შემ-
ოხნის ხანებედაში). ფაქტობრივად კომპოზიტორთა შემოქმედობა
ინდივიდუალურ წინააღმდეგე ვაგეთოდ.

ახალი ინტონაციური წყობის დამციფრება (ამისთვის თაქვიძისე-
ლმა ერთად სხვა კომპოზიტორებზე იფიქს) ახალგაზრდა შემოქმედის
ღრმა ვანაშტეება, ამ მხრივ მეტ სიმფონიანი კომპოზიტორთა კიდევ
უფრო რადიკალური ნახეჲ ვადავაჲ წეს (ვაყვისებური თემული მხანგ-
წაწილი, სადაჲ ინტონაციური ვანციფირება უფრო ხუნებრივია, უფრო
მრავალმხრივი, ვიდრე პირველი წერილის დამეცობებში, სადაჲ არ-
თათის მუღლიერი ნაკადი ორი თემატური მასალით მდებარე ფსიქო-
ლოგური პერსპექტივას ახასაჲ).

სავოტრასტიანი კონტრასტის იფიქს (თანამდებრივად ადამიანის ფსიქო-
ლოგური წინაგორის ცენტრზე) განხასთან კომპოზიტორი ამ წყვილად იწვი-
ბნით. ოლი ჯგ აჩვენებდა, თუ კი კომპოზიტორი გინის სახის სხვა-
დასხვა მხარეების (მეჯალიად, ატრბირე-მუღლითის და რომანტიკული)
იქმნება და ზოლის თემის სახეში დამციფრებით დამეცოდილელ
ზოდა.

მ. თაქვიძისელის წარწერების გზორი წინმდლის პროცესი მღვეს
წინაღმდეგობებს; მისთვის უცხი არ არის იქვე, სეჲდა, დღეს მუღლიერი
დამციფრება, სწრაფდ ეს არის წყვილი თაქვიძისელის ვანციფირების
ფორმისა, მისი ორმანტული სიციფილიანი. მისთვის ასე ზეგრაჲ
უნდა, რაც განსაკუთრებით სავოტრასტიანი კონტრასტის ვანმეცობედა
შეუი.

მ. თაქვიძისელის წარწერებში ციკლის ცენტრებს ქმნის დამა-
ბუნელი ადვირე, ფსიქოლოგური ახანატე და ფინალი. რომელიც წო-
ნანდელიანობა ვანსოცედილ ნაკვეთი (ცუცქლუციან დამეცობებულ ციკლის
ასეთი ლეგიაჲ განსოცედილად სავოტრასტიანი კონტრასტი). ვანტრულ
სავტრეჲ მის წარწერებშიც ფსიქოლოგური ჰაერის რილის თანამხრო-
ბის (თემეჲ მეტრე სიმფონიის სავტრული შემხმეჲ სავტრის სავტრების ვან-
ძობების ტანდენცია, ტრტის წინ და მეტრე რიტორიაში დასასრულ
სართაბინ პრეტენზე ერთი თემათი ვაგეთოდეჲ პირველი წერილის დანა-
შტატული სახეები).

თაქვიძისელის მუსიკაში კონცეფციის ოპტიმიზტრობას სახეა
ვანციფირების მრეველ ვანტრების და არა მუსიკის ვანტრული სილდე
მისთვის უცხი არა პირველი პაოტიკა (მაჲ, პირველი თემის დამეცო-
ბება მეტრე სიმფონიაში. მუსიკალის თემის ტრანსფორმაციები კონტრე-
ტის ადვირის დამეცობებში). იფიქს ასეთი განსახიზრებით თაქვი-
ძისელი უფალოდ ექვეტრებითა ბეჲმეცობის სიმფონიზმს. ამასთან მისი
სიმფონიური არხიერების წყაროდ კონტრასტული წინააღმდეგად ფიქსის ვან-
სოცეფის ელემენტების, ჩაკოპოლიან თაქვიძისელის ვანციფირების სო-
სიალური ალგორითის სავალით დასასრული (მაჲ, კონტრასტი) და II სიმ-
ფონიის მრეველ შემადგომი ღირივი ექსტრემალ ვანციფირების „ზოღადრე“
ჩაკოპოლიან კომპოზიტორი დღევანდელთა მუსიკალური ინტონა-
ციურებაჲ ვსოციფირი შინაასის მხრივ, ვებრუნებ (მაჲ, კონტრასტი)
მუსიკალის თემის ფუნქციური მნიშვნელობითაჲ, მაგრამ სამართლიანა
შოთისთვის სავალიანასთან ერთად დღე ვანსახეებზე ადვირეში. ჩაკო-
პოლიანის წარწერების (IV და V სიმფონიები) მუსიკის თემები ასე-
ბუნებრივად ბედსიფონიის ელემენტდ ძაბვის, ისინი ორგანობებური არიან
დამხრებით მასალისადგომს რაგორც ინტონაციურად, ასევე ახანატრე-
დაჲ ბედსიფონი ბელს უნდაყად ადამიანს თეთი მანიჲჲ კი, როგა სიმ-
ფონიის ვანციფირების სავალით მხარაღვრებაში ვაგეთარების მრეველ
ზოლის განციფრები (მაჲ, IV სიმფონიის დანაშა). ბედსიფონიის თემის
ფაქტორული ხმეჲმანება კეღავ მოაგრებს მხმუნელ კომპოზილ სინა-
დებულს.

ერ ტიროდა" ფონზე კომპოზიტორის ისტატურად მერყვის მებრძოლი პატრიოტი ქალის დღევარ-დასას სახეს, მეოთხე მოქმედების მეორე სურათი იპერის აბივიზის წარმოადგენს.

მეხუთვად კარგად მონახული სცენური სიტუაციებისა და დრამატურული ხერხებისა, იპერის დრამატურების რამდენიმე ნაწილს წარმოადგენს განსაკუთრებით ექსპოზიციურ ნაწილში. ექსპოზიციის ამის გამო რომ ძალიან გრძელია (იგი არ აქვს მოიცავს), უკარგანია სიმკვეთრით ვერა მოცულული. იპერის დრამატურების სუსტი მხარეა ისიც, რომ დრამატურულ განვითარების მილიონი პრეციუსი სათანადოდ ირგავლი არ არის.

ყველაზე ნაიალი და მკაფიოდ იპერის ექვსი-ხუთასი (მესამე მოქმ.) ვახარებელი. ამოვადგენს რა ყველა წინანდელ სცენურ სიტუაციას, მესამე აქტი იძლევა მთელი ინტონაციური მასალის სიმწირული განვითარებას.

სასურველი იგი, კომპოზიტორის უფრო ირგავნულად გადავწყვეტის ფინალური სცენა (მეოთხე ძალის მეორე სურათი). დიდი ზომის მქონე მასალის შემკველი წინანდელი სურათის შემდეგ, ფინალური სცენა ათისავე ღრმა შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებს.

იპერა „პერსონა“ მუსიკალური დრამატურგია ურდობსა ლიტერატურული განვითარების და დრამატურული მუსიკალური ნიჭების თანერეკონს. ამისთვის, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აქვს სამი ძირითადი ლიტერატურული თანერეკონი: 1) სიმღერის განვითარებას; 2) სიმღერის განვითარებას; 3) ა) ერთეული და სოციალური ჩაგვრის ლიტერატურა (აბდუშაბაძის), რომელიც ემბოლო კარგით სიმღერის „ძლიერ ტიროდას“ ინტონაციის მხარეა; 2) ამ ჩაგვრის წინანდელ მნიშვნელოვანი პირისტიკის გამოხატვის ლიტერატურა (ბაშა-ბაშა); 3) ნადირ-ბანის თემა, რომელიც ირანელი დამპყრობლის დასახლების იძლევა.

ამ ძირითადი ნიშნებით და მათი სახესხვაობითა დასახიარებელი იპერის ყველა მთავარი პერსონაჟი და ხალხი, კარგად მიხედვით დრამატურული ხერხის სახელი სცენების ფონზე აქვდა მათი პირისტიკების გამოვლენა: ამით ხაზსასხელია მთავარ პერსონაჟთა და სოციალურების მოქმედი გმირის — ხალხის მთავარი არსებელი მჭიდრო ერთიანობა, რაც წინა დრამატურული სურათით გამოიხატული: „პერსონა“ მთავარი გამოხატული კომპონენტი წელიდაა. კომპოზიტორ არ არის მიდრეკილული ვეუქციური ხმებისაგან და მთელ ლიტერატურის ნაწილს და დამანახარებელი მელიდორი სიტუაციის შემკველად წარმოადგენს.

სიმღერის მიმართებით იპერის ყურნობა ყველა მოქმედი გმირის გულური მატარება, ყოველ მათგანში კომპოზიტორი მტკიცეული სარღობით ახერხებს არჩივლად და ზუსტად მტკიცეული მტკიცეობის შერწყმას. მტკიცეობა ამ არჩი სტრასი ირგავნული მთლიანობის კარგი მიხედვა ამდგომალის და დღევანდლის გულური პირისტიკა.

სრულიად ზემოწარება, თუ კომპოზიტორის განსაკუთრებული ყურადღება ერთეული-განსახიარებელი მორჩაობის წინამძღოლი — გმირის (ბაშა-ბაშა) სახის გამოვლენის მატარება. ბაშა-ბაშის გმირულ სურსიკვება და მის ლირული განცდებს გადმოვყავთ ირგი მისი ახის (პირველი და მეოთხე მოქმედება). ამასთან პირველი აქტი არის მთელი სისრული გვიხატავს მის პირისტიკას. ამ სახის შემდგომი განვითარება განუყოფელია დღევანდელი იპერის ექვსი-ხუთასის სურსიკვება და სასწამლო ეპილოგთან (პირველი მოქმედების ცვატეული. მეორე მოქმედების ტრეკტი. მესამე მოქმედების ცვატეული, განსაკუთრებით კი, ფილის სურსიკვება). რომელიც მათების პატრიოტული აღმართის სურათებს წარმოადგენს.

დამკვირვებელს არის ნათქვამი ბაშა-ბაშის სტრეოფის ლერწმობის სახე (პირველი მოქმედების ლირული კერტიკური განვითარების არა); მართამ შემდგომში იგი თითქმის არ ვხვდებით და იმედი ლირული ტრეკტის ირგავს (მესამე მოქმედების სიმღერა წყაროსთან). ლირული-მელიდორი ტრეკტის — პირისტიკის და პირისტიკების შესაკუთრება დასახიარებელი გულური-მელიდორი ქალისთვის სახესხვაობის სურსიკვება და მისი ლირული განცდების სტრეოფის ქალის ქალისთვის სახესხვაობის სურსიკვება (პირველი მოქმედების, რომელიც იპერის ქალისთვის სახესხვაობის სურსიკვებას სახით არის მოქმედული განვითარება თემა დამახველი სიმღერის აღწევს შუამთის მომხატვის დარგის სურსიკვება (პირისტიკისა და გმირული სურსიკვება).

იპერის ყველაზე შთაბეჭდილი სახეა აბდუშაბაძის კომპოზიტორის დიდი უმართლობით აქვს დახვეული ირანელი ტყვეობაში ჩავარდნილი და უცხოეთში აღზრდილი ქართველი გმირის პირისტიკა. ღრმა სურსიკვება რძის მუსიკული აბდუშაბაძის სახე ლირული-დრამატული ტრეკტის იხსნება; იგი, იპერის სხვა პერსონაჟთან განსხვავებით, მძაფრ მინიანს განვითარებას განიცდის. ამხელე მიხედვით აბდუშაბაძის ლიტერატურა („ძლიერ ტიროდას“ სახეობა), რომელიც თანამედროველად ვითარდება და ბაშა-ბაშის თემის ინტონაციებს შედრწყმის.

აბდუშაბაძის მუსიკალური დასახიარებელი მიხედვით უმართლობით მესამე მოქმედების სამი მთავარი ეპილოგი — პირველი არჩილობა, მინიშნების ქორალის ფონზე შესრულებული მონოლოგი და მეორე



კომპოზიტორი არი. კერესელი ნახატი ა. ბალაბუგუნას

არჩილობა. განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს მონოლოგი ქორალის ფონზე და მეორე არჩიობა, რომელიც „ძლიერ ტიროდას“ მონოლოგის რამანსულ ტრანსპორტაციას წარმოადგენს. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ურთიერთთან განსოცილდ ინტონაციურ კვირბის არჩი მიხედვით აბდუშაბაძის და მისი დის — დღევანდლის მხატვრული სახეობა, აქვდა ვინაიდან ზღვა, თუ რატომ იძლევა კომპოზიტორი დღევანდლის მონოლოგში (მეოთხე მოქმედება). პირველი სურათი) არჩიობით გზით აბდუშაბაძის დასახიარებელი ექვსი-ხუთასის სასრული დამპყრობის, უღმობის უფროსი სახესხვაობის ნადირ-ბანის სიმღერა, რომელიც მიხედვით ნადირ-ბანის ფონზე მიხედვითაა მოქმედული. იპერის კომპოზიტორის სურსიკვება და შეჯერება და მოქმედული სურსიკვება განსაკუთრებულია („ძლიერ ტიროდას“ და ტრეკტის დების ლიტერატურის უპირისპირება ნადირ-ბანის თემა) მიხედვით სახესხვაობით უნდა აღინიშნოს, რომ არანდელ დამპყრობლების ანუ იპერის მიხედვითაა არჩი წარმოადგენელი ირანელი ინტონაციური სურსის მოსიკვება კომპოზიტორის გამოყენებული აქვს აბდუშაბაძის მუსიკის სტილისტური თვისებებთან. აღმოსავლური იერი მტკიცეული მიხედვით დასახიარებელი მელიდორი მხრეების, გადგმული ინტონაციების, დისონანსული შესამბეჭების ხშირი გამოყენებით უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორის ეს მუსიკალური მასალა არც თუ იგი დიდი გამოყენებით აქვს შერეული.

ყველაზე ღრმად და თანამედროველად იპერის ხალხის სახეა განსხვავებული ნაწარმების უფად ექვსი-ხუთასი მეორე უმართლობის მონიშნებელი სახეობის სურსიკვება (უწინააღმდეგავი ინტონაციის სახით). ყოველი მათგანი ბაშა-ბაშის ლიტერატურის და „ძლიერ ტიროდას“ თემის თანამედროველ ინტონაციურ განვითარებას ეწყობება.

მეც, კომპოზიტორის განვითარების და განსაკუთრების ღრმა რწყმით არის განსაკუთრებული გუნდობის სიმღერები — ფორმის მქონე, აქრის და „მე-მე-მე“ და განსაკუთრებით უფრო, დიდ მინიანს ძალას და სურსიკვება განსაკუთრებულ ღრმა ურთიერთ სურსიკვება აღწევს დიდი უმართლობით კი (ხვედ ქარხვედი ქალთა გუნდი მონიშნების კარგად და მეოთხე მოქმედების პირველი სურსიკვება და „ძლიერ ტიროდას“); ამას კომპოზიტორი „ძლიერ ტიროდას“ თემისა და ბაშა-ბაშის ლიტერატურის ინტონაციური შემკვეთი აწევს.

იპერის სილუი და საცდელი ეპილოგების ვეგვითი კომპოზიტორის ისტატურად დაწერილი მრავალ ანასამული იძლევა (პირველი მოქმედების ცვატეული, მეორე მოქმედების ტრეკტი. მესამე მოქმედების ცვატეული და სხვ.). ავითარება რა ბაშა-ბაშის ლიტერატურის ინტონაციების, ეს ანასამული რიგობრ თვითმთავარი მელიდორი მასალა, იცხ მისი განვითარების ზეგმებით საცდელი სიმღერების შთაბეჭდილების სტრეოფში.

გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოებას, რომ ანასამული ფორმა მიხედვით პირთა დასახიარების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად არის გამოყენებული (ვეგვდება არა დღევანდელი, არამედ ერთ-ერთი ვეგვითების პირისტიკა დამყარებული ანასამული).

იპერა „პერსონა“ მუსიკალური იპერის დამპყრობი ქართველი ხალხის სიმღერა, არ იფარვლება რა ერთი მომხატვრის ეკუთხის დღევანდელი, არ კერესელი უნდა და მრავალფეროვან მუსიკალურად განსაკუთრებული სიმღერის ინტონაციის ძირითად სილუიტი წავადნის ერთად კომპოზიტორი ქალაქური სიმღერების სტილისტური თვისებ



ბურჯანსაყი მიმართვის ხალხური სასიძღვრო ინტროდუციითა გამკეპალის ოპერის მხელი მსოფს; თუცა მასში იმითადაც ვხვდებით ფულკოლორით მასლის უწყლო ციტირებას. ამაზე შეგვიძინებენ ოპერის ისეთი საგნები ეპოპოლიზმის, როგორცაა: აჟრინდა ჭირი, აჟრინდა, - მზე-ბაბუკი და სხვ. ხალხური სასიძღვრო სტაღის საფუძვლიანი ცოდნა ჩანს ოპერის სოლო და სასანაშლო ნიშნებშიც.

ოპერის პარონიული ენა ქართული ხალხური სიღვრების კანონზომიერების და კლასიკური პარონის პრინციპების შერწყმას უყრდნობა. ქართული პარონის კანონზომიერებათა გარკვეულ რაოდენ შეტყველებზე ხალხური ციტირების მხირი გამოყენება და ავტორული ის, რომელი — პარონიული წყობა — მხარება ტრადიციითა სურველი და ტრადიციულ შეზარდვას. კომპოზიტორი კარგად იყენებს ამ ტიპური ქართული მუდღველური ხერხებს, ამორტყვებს რა მათ უძრავლად შემთხვევითი პარადიკური სამხარებებით სურვის პრინციპით ოპერის სოლოპოპოლადში (ღერწუასის სიღვრა წყაროსთან, ახდუნუასის არჩოხი, მისივე სურველი, ნადირ-ხანის სიღვრა) ტრადიციითა ტრადიციონანტიური დამოკიდებულება იჩენს თავს.

ოპერის ამტორი როლის ასრულებს ორტყვანი. მისი აქტივობა ჩანს ინტროდუქტორ მასლის განთავრებასა და კონტრასტულ ინტროდუქტორ სეგნოთა მუხის პრინციპით, თუცა ენდა აღინიშნოს, რომ ინტროდუქტორთა ცალკეული ჯგუფების არასაკმაო დიდიფერენციისა და სარტყვანი (III-IV) სმირი გამოყენების გამო, იქმნება ტრადიციული ერთფეროვნება ეს მთი უფრო საგრანობითა, რომ თითი ლიტბრატორების სტატურითადაც აქვს ადგილი ოპერის (ღერწუასის ლიტბრატორი).

დამოკიდებულება სარტყვანტორ ეპიზოდებთან ადვილადვე პირველი და მეორე მოქმედების შესადას, ათობილურ ერთეული და სოციალური ჩავერის ლიტბრატორის მასალას რთობს.

ზემო აღნიშნულ ნაღველებთანა თავთან ასოცილებულ კომპოზიტორის კიდევ მოუძღვება შემოქმედის ოპერის ცალკეული საბუთის (პარონიული, ლერწუასის, ნადირ-ხანი) და ორტყვანობის შემდგომ დახვეწაზე.

ღერწუასის შემოქმედებითა კოლექტივმა დიდი მნიშვნელობა გამოიჩინა, რომ პარტიკულარს სექციურად დაედა, უწინარეს ყოვთისა, აღსანიშნავია რესპუბლიკის საბუთის არტისტის დროგორი თ. დიმიტრიადის და დამდგმულ-რეჟისორის, ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწის შ. აღსანიშნავი მიერ ნაწარმოების სწორი ინტერპრეტაციისათვის გაწეული შრომა. დროგორის კარგად აქვს გააზრებული ოპერის მუსიკალურ-დრამატურული განვითარების ყველა მნიშვნელოვანი ტიპი.

ოპერის იდეურ-მხატვრული ხანის ამოყანას ექვემდებარება ყველა გამომსახველი სასუბუღო. სადავოდ გვეჩვენება მხოლოდ მეორე მოქმედების დაყოფა ორ სურათად, ეს არტისტს ამ აქტის მთლიანობა. შემდგომში თავიდან ენდა იქნას ავიღებელი ორტყვანის ზედმეტი და დაბანული ხშირეობა.

შ. აღსანიშნავი მონახული აქვს ოპერის მუსიკალური დრამატურების შესაბამისი სცენური სიტუაციები და მიხანსელება, რაც უდავოდ მის მთავარმხატვრულ გემოვნებაზე მეტყველებს. დასანება, რომ ზოგიერთი შემთხვევაში, სახელობრი, პირველ, მეორე და მესამე მოქმედებაში

ბაში გუნდის ანაღველება ისეთია, რომ იგი მოკლებულია დროულად უმლის შესაბამისობას.

კარგი გემოვნებით შესრულებული დეკორაციები (ქანობა, ქანობა) შეიძლება და სცენაზე ისე დადგმულიყო, რომ ფართობს ასე საგრანობილად არ დაეგრძობებოდა; ახლა კი პირველი, მეორე და მესამე აქტების მოქმედება თითქმის ავანსენება ვაგონატორული და მინცი დელი სიფერული ივრანობა. - ფრუსი სცენაში სადაქმონად გარბადებულ ხანდა იმის სცენადა, რომ ყოველი მხრიდან მოზღვედეს. ტექნიკური ნიშნების გამო მხოლოდ ერთი მხრიდან გამოდის; ამ გარემოება ურყოფითი გავლენა იქონია გუნდის ხმოვანების კომპაქტირობაზე.

მოუხვედა ამ ნაღველებების, სექციკლის რევისორული გადაწყვეტა დამოკიდებულება კარგ მოამბედილობას სტრუქტურა.

ოპერის წინააღმდეგ დადგ მუშური ხელი შემსრულებლობა ანსაზობა, თუცა სოლოტები თუცა ვოკალურ-სცენური მონაცემებისა და შესაბამისად, შეტყველებული სიღვრითი მოქმედებისა.

ზერუასის პარტიკული ნიჭიერება მოქმედებაზე და უწყვეტიდომ ახალი წარმატება მოიპოვა. იგი თანაგრად დამარტობლობით გადმოცემის პარონ-პერის გმორულ სურველებებს და ლერწუასისადაც სიღვრითის ფაქირ არჩნობას. ეს ახედავლობა შესრულებული კარგად აღირდა პირველი მოქმედების გმორული არბა; დივიტი მოამბედილობა დტყო მხარზე მოქმედების არბა და მიღება რიგმა სხვა სიზოვანებზე; ყველაფის მონღვრის სოფელი ფრანს ცოცხლად და საბინად მაკვს მანგაღმდეგ.

სცენაზე თავს ბუნებრივად გრანობს და დიდი ურყოფობით ანსაბარებს ლერწუასობას თ. თაქაქიშვილი. მოუხვედა იმისა, რომ პარონ-პერის სატრფობი სახე ძირითადად ლირიკულ ტონებში იხსნება, უდავოთ აქტივობით ალლის მუხებშით მიმორჩადა ახალი შტრინებით გამაღვირა იგი (ღერწუასის) და ნადირ-ხანის ადგილი და მტრისადმი უსაზღვრო შტრინების გრანობა გამოიხატა. თ. თაქაქიშვილმა ლერწუასის ორივე პერის (პირველი და მეორე მოქმედება) შესრულებითა თავის ვოკალური ორტყვანობის შემდგომი ზრდა გამოამდივანა.

დიდი წარმატება ხვდა წილად ამღვანალობის პარტიის შემსრულებელს — რესპუბლიკის ახალბედი არტისტის, პირველი სეგნოტის მონაწილეს ვლადიმერ მონაწილეს — დანაზა ხვეტიშვილის პარტიის. ვოკალური კარგდასაბუთის დიდი მხარეა, მკაფიო და მკაფიო, მაღალი აქტივობული ორტყვანობა გამოიხატა იმისათვის, რომ მესამე უბნობაში გარბადული ქართულის ვოკალური, ამბულატივით სავსე პარადიკული მარტყვანობის სტრუქტურა. ქართველის შესრულებითი ზემაზე აქტის მონღვრული მონაწილეს პირაღის ფონზე და არჩოხი, ამავე მოქმედების დასასრულს. ამავე ჰელირია მონაწილესა დიდიფერენციისაზე უფროების სცენაში და სხვა პარტიკულზე (ბუნებრივად სურველი); იგი არ ჰკარგავდა პირველი ფრანს და მსმენელამდე მკაფიოდ მაკვს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო რეჩიტატორული წინადადებაზე კი.

პარტიკული კლასის — დიდიფერენციის და მავტრებულ პორტრეტს ქმნის რესპუბლიკის დამახარებელი არტისტის თ. ხეჯაყაძე. სოლისტს კარგად აქვს დამოუკიდებელი მონაწილეს (მეორე მოქმედების პირველი სურათი) რეჩიტატორული და არჩოხული ნაწილების სოფელი მარადიური ნავეით; ის კარგად გამოყოფს ფრანსებს, რომლებსაც განსაჯირობული მიწოდებისა აქვთ - დივიტი ტორადას; თმის დაშუქებისა ამ კულმინაციურ საფეხურზე შეჯინა ამ მონაწილეს — ოპერის ერთ-ერთი ყველაზე მონაწილედ სოლო ნიშნის გამოცემას შტრინთან სონტრეპის მთლიანობა. მთი ურტყვას, რომ მს განსაჯირობული დრამატურული ფუნქციის ერთგუა ნაწარმოებში.

პარონ-პერის ტყუილ დასამსახურებლობა სახეებს განმოკეთების ახალბედა და მომღვრებობა ნ. ტურეშვილი და მ. ამირხანაშვილი. მსმენელთა მოწონება დაიმსახურა მთი მიერ შესრულებულმა კაცონრეტამ პირველ მოქმედებაში. შედარებით მჭრილი იყო ახალბედა და სოლისტის თ. შექვედობანი ნადირ-ხანის პარტიკული. მომღვრელს კარგი ვოკალური მონაცემები აქვს, მაგრამ მისი ხმა უაროვანი სიძლიერისა არ დღერდა. ეს შეიძლება იმითადა იხანსა, რომ ნადირ-ხანის ვოკალური პარტიკული მომღვრელისათვის მოუხერხებლად არის დაწერილი. შედარებით სიბრძნული კოლექტივმა (ზორმისტორი და ტერმისელი) პირთადად დასტოვა მის წინადაც მონაწილეს ამოყანა. მაგრამ ნაწარმოებზე გუნდი ყოველთვის ვერ აღწევს სასურველ კომპაქტივობას ლერწუასობის (გუნდი - აჟრინდა ჭირი, აჟრინდა, - ფრუსი სცენა).

ფაქტობა გამოუხეობითა დადგმული ცხვები რესპუბლიკის დამახარებელი არტისტის, სტალინური პარტიის დღეუტყვანის, ვ. კაკელიშვილის მიერ. ის წინააღმდეგობა მოიპოვა რეჟისორის კარგი სტალინის ოპერის, ზედა წილად, საპირველ რეპერტორში მთი დამკვიდრების საწინადაც.



ფინალური სცენა



6. კოქლაშვილი

ლოკუმენტური ფილმი სომეხ და ქართველ

კოლმეურანეთა მიგრაციის შესახებ



ალბათ დაიღი მეგობრობა საბჭოთა ხელისუფლების, კერძოდ კინემატოგრაფიის ერთერთი წარმატებული მაგნიტი რამ ჯერ კიდევ არ შექმნილა ისეთი სრულფასოვანი მხატვრული კინონაწარმოები, სადაც იგი მივიღო სინამდვილით და მრავალფეროვნებით იყოს აღმუშავებული.

ახლანდელი თბილისის კინოსტუდია „ქართული“ ფილმის „საბჭოთა მიგრაციის შესახებ“ ფილმი დოკუმენტური ფილმი, რომელიც სომეხ და ქართველ კოლმეურანეთა კულმბრობის შესახებ, საკუთრივ პირის მანძილზე ეს არის მუხობილი ერთ ერთ-ერთი მწიფი დოკუმენტური ფილმი, მაგრამ ნამდვილი მტკიცე მეგობრობის ურთიერთობა ამ ორ ერს შორის დამყარდა დაიღი ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, როდესაც საბჭოთა კავშირში შეყვანილნი ვართ დაიწყო ურთიერთი თანამშრომლობა თავიანთ რესურსებში და მიღებული საბჭოთა კავშირში სოციალისტური ასაშენებელი.

ფილმი „ურდულ მეგობრობა“ (სინკინო აფორმა) საკმაოდ მანძილიანი, რეისონი — შალვა ხომარაძე, ოპერატორი — ლევან არსენიანი, კომპოზიტორი — არჩილ კერესელიძე) საუბრით დაიწყო ოქტომბრის რევოლუციის რაიონის სოფელ ნაღბანდიანის მეთიანის სახელობის და მახარაბის რაიონის სოფელ ნაღბანდიანის ლენინის სახელობის კოლმეურანეთა შრომითი მეგობრობა. ცხვეთიანი ფილმი წელი შესრულდა მის შემდეგ, რაც ისინი ჩამოყვანილნი არიან სოციალისტურ შეჯიბრებაში.

ფილმის პირველი კადრები: „შეგი ზღვის სანაპირო, წარმატებით სურათები — პალმები, ნარინარი ფრის ყვავილები, ციტრუსებისა და ჩაის პლანტაციები...“

სოფელ ნაღბანდის ციტრუსების ბაღი, ჩაის უზარა პლანტაციები, კოლმეურანეთი იწყებენ სამუშაო დღეს. წამდგენ ციტრუსებს, პრეფერ ჩაის ფოთლებს. აქ არიან ცნობილი ჩაის მრეწველები და ტკიპი. ლ. ვიკტორიძე, მ. ზურციანი, მ. მინორიძე და სხვები.

ქართულ უდავო კოლმეურნი ლ. ვიკტორიძის ოჯახს. აქ შეკრებილი ნატანებლები თვითნებურად წარმტანების შესახებ წერილს უგზავნიან სომეხ მეგობრებს.

შემდეგი კადრები: არაბების ველი, არაბების მწვერვალი. ადგილი სამოქმედო, ცხრის ფრა, მწვერვალი, მამის პლანტაციები და მამის საყრდენი ნაქანა მუშაობის პროცესში, სოფელი და ნაღბანდიანი...
დადა შეშლილი. ტრადიციის თანახმად

მაღლი კოლმეურანეთებმა ერთად უნდა შეჯიბრდნ სოციალისტური შეჯიბრების უდავო დღეები ამ მიზნით ნატანებლები ნაღბანდიანში მიემგზავნიან, კერძოდ ზეიანის სომხეთის უღამაზეში პეიზაჟები — ღორის ხეობა, ოცინის თუნბანის საბჭოლო, სევანის ტბა, ქალაქი ერევანი.

დიდი ზეიანით ხელებიან ნაღბანდიანელები ქართველ სტუმრებს კოლმეურანეთის თვითმმართველ გუნდს კონცერტო გაუმართავენ. კლდეში საერთო კრება მოწყვეტილი, მიფრთხილვით ფორმდნ სოციალისტური მიმდევრულბა. ქართველმა სტუმრებმა თვითნებურად სანტრად გადსცეს ქადაგება — ა წერტილით თვის დიდი შეგობარს გ სუნდუიანს უკითხავს ლექსს, ის ის:

„შენ სომეხი ხარ და მე ქართველი, მაგრამ ძმები ვართ ერთმანეთისა, თრვე შელი ერთი მიწა-წყლის ერთი მიდამოს და ერთი მისისა.“

ნაღბანდიანელები მეგობრებს უძღვნიან აბრეშუმის შესანიშნავ ხაღლის, რომელზედაც გამოსახულია რუსთაველის პორტრეტი.

ფილმის მეორე ნაწილი იწყება ნაღბანდიანელების ვენების ჩვენებით. ქართველი კოლმეურანეთი — მეგობრობის ბაღში — იღვენ ფრენის მოსავლს. კადრები გადის სოფელ ნატანებში. აქ სტუმრად მოსულან ნაღბანდიანელები. ისინი ინტერესით ათვლიდებენ სომხების სათესებს. ციტრუსების პლანტაციებს. სტუმრები მას-მინდებთნ ერთად კრევენ მოსავლს, აჯჯრად, ნატანებლებს — მეგობრობის ბაღში.“

ფილმის დასასრულს გადღებულა ქართველ და სომეხ კოლმეურანეთა დღედასი მოსკოვში, სრულიად-საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე. კერძოდ ზეიანის საქართველოსა და სომხეთის სსრ პავილიონები. ნატანებლები და ნაღბანდიანელები სიამაყის ვრწამით ათვლიდებენ თვითნებურად შრომის ნაშთარს.

ამ კინონარკვევში მკურნებელი არა თუ თვითნებურად ხედავს, განიციდს იმ დიდი შეგობარებს, რომელიც ნატანებისა და ნაღბანდიანის კოლმეურანეთს, საერთოდ, ქართველ და სომეხ ხალხებს აკავშირებს და რომელიც სოციალისტურ ერებს შორის ტიპით მოღვენად იქცა.

ფილმი სანიტერსო საყრდენებია. ეს უდავოდ ფილმის დამდგმელ რეისორ შალვა ხომარაძის დამსახურებაა; მან სწორად გააკეთა საკმაოდ მანძილიანი ჩანაფიქრი და სოციალისტური შრომის ფონზე ვაკვირევა კავსიის მშენებელი ბუნება, სოციალის და სიძლიარის აღმოცენებელი მიწა, საბჭოთა

ადამიანების სულიერი სიღამაზე. მათი სიყვარული შრომისაში, სოციალისტური სამშობლოსადმი.

რეისორმა და ოპერატორმა ფირზე აღმუშვეს სომხებისა და საქართველოში მომხდარი დიდი სოციალისტური ვარაქმანი. ოდესღაც უცხოურად არაბატის ველი დღეს სომხების ბუნებად ქვეყნა. ხოლო შეგი ზღვის ტაბიანი მინდებრები კი ციტრუსებისა და ჩაის ნაყრდენები პლანტაციებით შემოსილი.

ოპერატორ ლევან არსენიანის მაღალი-არისხივად და ფაქიზი გემოვნებით აქვს გადღებული ყველაფერი მანქანა და სეიზატივ, ადამიანიც და მისი შრომის ნაყოფიც.

საბჭოთა ადამიანის შრომას და დასვენებას თან ახლავს სიმღერა. კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ თავისი მკლავითი მუსიკით ხელი შეუწყო ლინან ვეგვარნი მამე ერების სააშური, ხალისიანი ვარჯა. ფილმში გამოყენებულია არა მარტო მისი (კერესელიძის) ორიგინალური მუსიკა, არამედ ბალანცოვების, სანდიათორის, ტერენჯიანის, ალიურიანის მუსიკალური ნაწარმოებები და ხალხური სიმღერები. ამის გამო ფილმი უფრო მოკლეა ვარჯა. დოკუმენტური ფილმის უდავოდ დიდი როლი აკისრია წამოყვანილ. დოკუმენტი არა მარტო ინფორმირებს და უზრალე მომხირობი, არამედ ფილმის აქტიური მონაწილეა. დოკუმენტი ტექსტი და კადრები უნდა იყოს შეწყვეტილი, რომ სტუმრებზედაც არ იტყობის ინტერესი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ფილმი ქართველ ხე-მოქმედების ძალს. მასიბომა ვრ. მანჯგა-აქემე კარად შეათავს ტექსტი ვარჯა გამოსახულად. ამით უფრო ვარჯები ვახედა ეთნონარკვევი დღეური მოსახეობი.

რეისორმა მ. ხომარაძემ ოპერატორი მონტაჟი, მობერებელი სიუჟეტური გადსახელები ეთნონდები ორგანულად დაუკავშირა ერთმანეთს და შექმნა ერთი მთლიანი. გამათვლელი კინონაწარმოები. განსაკუთრებით კარგი ეგონებები არის გადღებული შეგი ზღვის სანაპირო, არაბების ველი, საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენა.

21 მარტს ფილმის ატორები მ. მანჯგა-ლიანი, მ. ხომარაძე, ლ. არსენიანი და რესპუბლიკის სხვა კინომეცნიერები ეწვევნენ სოფელ ნაღბანდიანს, ჩაიტარეს ფილმი „ურდული მეგობრობის“ სომხური ვარიანტი და მოაქვეყნეს საუბრო განხილვა.

ფილმმა დიდი მოხერხებულება და გამოხმარება პეიზა სომხეთში, კერძოდ, სოფელ ნაღბანდიანის კოლმეურანეთში, რომლებზედაც ველურად მაღალია გადღებულს ფილმის დამდგმელ კოლმეურანეთს.

საქართველოს კინომეცნიერთა მიწათმეტყველები არ უნდა დაკმაყოფილდნენ, სასურველია, რომ სომეხ კინომეცნიერები ერთად მათ შექმნან ამ ორი ერის მეგობრობის აწახეული არა მარტო დოკუმენტური, არამედ მხატვრული ფილმები.





ნ. პარათაშვილის პორტრეტი, შპა

მ. კობლოვსკი

გზისა და საღაფის მხატვრული დაფუძვლების ახალი ნიშნები

რჩენ ფორმას ახალგაზრდა მუსიკოსთა. იგი უკრავს ალტ-ზე საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის სიმფონიან გუნდში. მაგრამ მისი ინტერესების სფერო მუსიკის არ იფარკლება. თავიუფალ დროს ა. ფორმეს ახმარს ხის და საღაფის ამიტირა-მოტივურაშე-ბას.

ა. ფორმეს თავისი უნარი საბჭოთა ხელოვნებაში პირველად სცადა თბილისის კონსერვატორიაში სწავლის დროს. როცა იგი ნოტების ვადაწერას და მათი უცხობს ფერადოვან-ორნამენტულ გაფორმებასაც ეწეოდა. მისი ნაშეუქრებელი დონიტრებსა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, რომელიც დიდი გულისხმობებით მოკიდა ფიფინასელი ახალგაზრდა ორნამენტალისტის თვისებურ ნიშნ. ზეგმა ცნობილია მხატვარმა იკონია მისი ხელმძღვანელობა, მისი სისტემატური კონსულტაცია. ფიფინის ტაქტი და დაყოყნებული მიდგომათი ლადო კუდიშვილი ცდილობდა ახალგაზრდა ხელოვანს — ფორმეს შეენარჩუნებინა და განეიარჩებინა დამოუკიდებელი მხატვრული პიროვნება. მასთან ერთად ეწეოდა დამოუკრებულ ნაწარმოებთა და ესკიზთა გარკვევაგანხილვას.

1951 წელს საბჭოთა საკონსერვატორიის ოცდაათი წლისთავისთვის ა. ფორმეს კვაცია ორი პლაკატი, რომელთაგან ერთი მასობრივი ტარებით გამოცხად სხეულაშემა. ხოლო მეორე აქსპონირებული იყო სახვითი ხელოვნების რესპუბლიკურ გამოღწანაზე ვარდა ამისა ა. ფორმეს მიერ არის გაფორმებული მ. შინის სამავსო მუსიკალურ პიესათა კრებული. 1953 წლიდან ა. ფორმეს დაიწყო შპის და საღაფის მხატვრული დამუშავება და მნიშვნელოვან წარმატებებსაც მიაღწია.

ა. ფორმეს ქართული ჩეკურთმა მოდინარეობს ქვის და ხის ხალხური ცვალოლიდან, რომელსაც წარავალსაუცნოვანი ტრადიცია აქვს. არა ნაკლები ხნისაა სიღვეტური ჩანართები.

ა. ფორმა მუშაობს უდარესად შრომისტეკად მასალაზე — შპაზე და სადაფზე. რომლინც როგორც მაკარი და ამავე დროს მყიფე მასალა, დამუშავების დროს დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. ამ მასალიდან დამუშავებული ნიე-

თი ინარჩუნებს პირველადი ფერის ზისისა და მხატვრული დიდი 30 სანტიმეტრის არ აღემატება. ხოლო საღაფის უფრო მისისტის რელია. ზოგჯერ ორ-სამ სანტიმეტრამდე ჰილეს აღწევს. ამდენად საჭირო ფორმების გამოკვლია, სიტუტისა და ხაზის სისწინდლის დაცვა და ტექნიკურ სიმძლევითანა დაკავშირებულ.

დამუშავების ხერხის მიხედვით ნაწარმოებები ორ ჯგუფად იყოფა: აკერული (ქალღმერთის საჭრული დანები, ხის დეკორატიული ვაზები, საღაფის მონოგრამები და გულისმინისოსები) და სკულპტურული რელიეფები და პორტრეტები (პორტრეტები ხისა და საღაფისაგან).

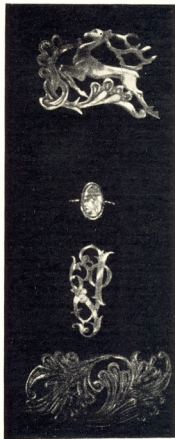
ამ ნაწარმოებთა დამზადების დროს ა. ფორმეს უხდებოდა არა მარტო დამოუკრებლად გადაეწყვიტა მხატვრული ამოცანები, არამედ შეეცმნა მთელი რიგი ინსტრუმენტები და ხელნაწილები მასალის დამამუშავებლად.

აკერის ხერხით დამუშავებული მისი პირველი ნაწარმოები იყო დანა (1953 წ.). დანის ტარზე გამოსახულია გაჭენებული ცხენზე მკვდარი მონადირე, რომელიც მშვილდიდან ესპრის იარაღს დანაპირის კიდში გამოსახულ გაქცეულ პირს; მოქმედება გამოლითა ორნამენტულ ფორზე, რომელიც დანის პირზე უფრო და უფრო ფართო და შეტეპტ რიტმს იძენს; გამოყენებულია ზეპს ოქსიზონის ზეფლობისა შესატყვისი სტელიტისგან ფეთხილები. მეორე დანაში (1954 წ.) არის ცხარნამენტი გამოხატული იქნას როგორც საღაფის გულუნტი (ხაზზე ხის გრავილი ეთიომ ხელს უშლის ავეზს დაწეროს ირემს), მაკარამას თან სდებს შეტეპტული და ბუნებრივობა ნახატისა, რაც დანარედი დეტალების გარკვევლობისა და ელასტიკრობის გარკვევით განსაკუთრებით საყრდნობი ხდება. მესამე დანა (1954 წ.), რომლის პირზე გამოსახულია ამტარი გუფი და მისგან თავდაღწეული ირემი, უდარესად ტექნიკური და აკეთითა ნაწილებში. ტარის მკვირი წიწული გადახდა შეენარეული ორნამენტის მსუტე რიტმში. ხოლო ორნამენტები კი გამწლითა დინამიკის რეალისტურ კომპოზიციში. დანების ფორმას ნაციონალიზია; სასურველად აღიბულია აქარული დანა. იგივე ფორმას აქვს 1956 წელს გაკეთებულ დანას, სადაც ორნამ და ვუფის შერჩობლების გამოსახულების ფორმად აქვს ახალი ორნამენტული მოტივები.

1951-53 წლების ლარნაცს (ვაზა) აქვს ზეში ნაწილი რამდენადმე გაგანირებული ტანი. რომელიც მოკლე ფეხით უდრლობა ზეგად უფრო პატარა ზაზის სახეობად მსითურ ამ დასარდნის სულ ქვემოთ აქვს გაუწინავედი ტარის პატარა საბრტელი, რომელზედაც თითქმის პიროვნებულად მიჩნულია პროფორული ფერადობა; ამათ ზეშით თავდაამაშული და დამარტებული ვუფის ფეგურები მოქმედითა ორგანულად.



ბეთიუენის პორტრეტი, დეკორატიული ვაზა, ქალაღის სკრული დანა, შპა.



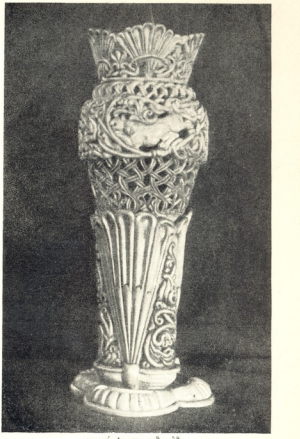
სადაფისაგან გამოკვეთილი მინიატურები

ლი წწლის ფონზე წყვილი თანდათან ვიწროვდება და იცვება ჯერ ლარანკის ფხვანად, ხოლო შემდეგ ლარანკის ტანად, რომელიც ერთი ზეობის ზეობით მოთავსებული სამი სარტყელისგან შედგება. კვამით ჩვენ ვხედავთ პანოსის ფილაების მკვეთ, მკვანამ ვერხვარით და თავისუფალი მამრის მიღებულ ფილაებს. მუქ მუქ მისივე წყვილი (რომლის ნახტბი სკამად ზუნდობნია) და ზოლის ზედა-სარტყელი, რომელიც ლარანკის აგვიგვიანებს და რომელზედაც გამოყვანილია ფოთლოვანი ფილაები. სართული ლარანკის ორიგინალურია და იძლევა სანახტუების ტექტონიკის შიშვებულს. 1955-56 წლების ლარანკი (ვახა) სადაფითა შეამჩნევია დამამბებლობა ქვედა ნაწილში. არტანია დასაურდენის და ფხვის უკანა ნაწილში. აქვე უკანა ნაწილში ნაწილობრივ შეამჩნევია დიდი ნაწილისგან გეომორფიკი; ერთი მათგანი შესრულებული იქნება რუსთაველის პოეზი, ხოლო ზეორე სამუთა საერთაშორისო თემაზე მასალის ორბოლი დამუშავების ხერხი ჩვენმა შეასაუკუნებში შედეგად წარმოადგინა. გავის განვიხარების საკვად მნიშვნელობის განსაზღვრება წინადადება სტალინური და ექვსი ელემენტის რიგდენად შეზღუდული საბით. რეორგანიზაცია XVIII-XIX საუკუნის ადგილობრივი მჭედის მჭედების ნახტბები. რამდენადაც წინსვლის დროის ეუბანდოდებში იმდენად ორბოლი მჭედის ორბოლი ხერხი უფრო აღარ იმართება. მხოლოდ აქამდე ვხედავთ მას უკანა ნაწილში ნაწილობრივ. ისიც ჩანათების და დეტალების საბით. თუ ამ კარგობებს მაგივრად მხედველობაში, მაშინ ფორმას ნაწილობრივ ცალკე უნდა გამოვიყოს, როგორც შესრულებული ფრიად ორიგინალური აქერული ხერხით, რომელიც ხაზგასმით ატენს ქართული ხელოვნების ლოკოტობას.

სადაფის გამოყენებას (რომელსაც ისევე, როგორც მზისას, ა. ფორხეამ დამოუკიდებლად მიაგნო) ეხდებოთ ძველ ქართულ ხელოვნებაში; მეოცე საუკუნის დამლევისათვის გამოყენებითი ხელოვნების ეს დარგი სრულიად მკაცრად. თანამედროვეობის სადაფის იყენებს მხოლოდ გერამ გაბაწილი, რომლის ნაწილობრივ ამ მასალაში გამოტანილი იყო რესპუბლიკური გამოყენება. ფორხეამ აქერული მონოგრაფიები და გულისკინისთავები სადაფისაგან შესრულებული ფაქიზი გემოვნებით. მსუბუქი და ფრიად მონაშენილია. ა. ფორხეამ აქერული ნაწილობრივების შესახებ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ თავის სფეროში ისინი არა მარტო პირველი ნაწილობრივები არიან არამედ უტარებენ ყველაფერს. უტარებენ ელემენტისგან გაწმენილი ურთული ორბოლი ნაწილობრივების ნაწილობრივ. აღსანიშნავია ის, რომ ა. ფორხეამ საერთაშორისო ხალხური მნიშვნელობის წიაღში ეჭებს და პოეზიის კონსტრუქციულ ფორმებს თავისი ნაწილობრივებისათვის.

აქერულზე არა ნაკლებ საინტერესოა ა. ფორხეას რელიეფები (სადაფისა) და პორელიეფები (ზახა) ნაწილობრივები. 1955 წელს 1955 წელსვე სადაფის სამხრის შესრულებული რუსთაველის პირველი ცხადყოფა ა. ფორხეას თვალსაჩინო წინსვლას; მიუხედავად მასაჟის პორტრეტად ჩვენ ადვილად ვამჩნევთ არა მარტო იმას, რომ თავი კომპოზიციურად კარგადაა დაცემილი, არამედ, არა მარტო იმას, რომ იგი თანდათან უფრო მეტ სიზუსტეს აღწევს პროპორციების გადმოცემაში, არამედ იმასაც, რომ მისი თანდათან უფრო ამახინი გამოხატვის გრადუალური შეტყუვით და ადვილად უნდა რელიეფობაში. მჭედისაა იმისი რელიეფი მეტად მინიატურულ მასაჟის პირველი ჩვენს ნაწილობრივ რელიეფს ვხედავთ. უზის განვიქვლ გულისკინის ნახტბის მხედრობა ამოტარდა ნიკოლოზ ზარათაშვილის პორტრეტი ა. ფორხეას პირველი და იყო სახეობის ხელოვნების ამ უძველესი ხერხით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პორტრეტს აქვს ნაყოფიერება — სახის ნახტბი არ არის მჭედი, გრაფიკული და მხედრობითი თან და წარბები, მანცე აქვე მეტყველებს ა. ფორხეამ როგორც ნიჭიერ ხელოვანზე, რომელმაც (თუმცა მას არ მიაღია სპეციალური საინტერესო განათლება და არც მოქანდაკის პრაქტიკა გაუცვლია) მანცე ცხად დამოუკიდებლად გადაეღება მხედ დამოუკიდებელი.

საყურადღებო ნაწილობრივია ზემოთხსენის პორტრეტი (1955 წ. ზხა). მასზე (პროფილი) დამუშავებულია მაღალი პორელიეფით. ვაწარმოებია გრაფიკული ნაწილისგან და საყვებით სკულპტურული; ტექნიკით დამუშავებული ხშირი თმა ზეწვის დიდ მასად ჩანს; სახის ნაწილები ზემოთხსენის მინაგან ძალის ატლავებს. ფორხეას რელიეფების და პორელიეფების გულდასმით დათვალიერების დანსაზღვრება, რომ თანდათან იხვეწება მისი გემოვნით, იხრება მისი ორტატობა, მისი სახეების ემოციურება. დასასრულ, არ შეამჩნევთ კიდევ არ აღვინიშნოთ ა. ფორხეას დიდი სიყვარული ხელოვნებაში. მისი საინტერესო ხელოვნების ტრადიციები, ა. ფორხეას ახალი ელემენტები შეუქმნის ქვის და ხის კვლეობაში. ამიტომ მისსაზღვრება მისი ნაწილობრივები გამოჩნდა რესპუბლიკური გამოყენებაზე. ვუბრუნებთ მას მხედრობა შემოქმედების წარმატების.



დეკორატიული ვახა. ზხა





მომღერალ ნ. ხაკაჩის პანეფონი



გერია ფლამანდის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა და შესაძლებლად საზოგადოებრივად ბენეფიცი გაუმართოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ნადედა ვასილის ასულ ხაკაჩიძე.

გრევილი და სახელოვანი გრა გიორგი ნ. ხაკაჩიძე — ჩვენი რესპუბლიკის ერთ-ერთი მოწინავე მომღერალია. თავისი საუბუბო ვოკალური მონაცემებით მან უკარ კიდევ თბილისის კონსერვატორიაში სწავლის დროს მიიჭია ურთოდება და მე-5 კურსის სტუდენტი მონაწილეობდა ქართული ხელოვნების დეკლამირ 1937 წელს მოსკოვში. ღილი თეატრის სცენაზე მან განასახიერა შარბის პარტია „აბუნაზი“ და „ვიტაში“. ამზიად დეკლამირ თეატრის სცენაზე მან მონაწილეობა აქვს მიღებული ოცდამეათე წლებში ქართულ რუსულ და დანადგარულ ოპერებში. მან ბირჯუ შეასხა თავისი ხანიათილი სრულიად სხვადასხვა რეპერტუარს ადრეა მთელ მსოფლიოში ასევე სახელმწიფოში და პოპულარული რუსული ვოკალური პარტიები. როგორცაა ვიღაც უფროდ ჩაბნია, ხოლო ქართული ოპერებშიდან მარო, შარბია, ქელო, ცირა...

ჩვენს მხმენელს გულწრფელად უყვარს ნ. ხაკაჩიძე ნათელი სცენური მიზნისათვის, მისი პრეცედენტი სიკვდილითი და ხაზილი აღსაყვებელი ხელოვნებისათვის. მისი საამო კლირატორია, სეფთა, წყრიალა ზნა ყუველივის მიზნადღეულად ტელის, მომღერლის შიდადი ვოკალურ მზარევი ურწმუნს კარგი სცენური გარეგნობა, ყუველი განასახიერებელ როლი სერიოზული ჩაწვლილის უნარი, მისთვის უცხია სტატუსი და სცენაზე ყუველი განმსვლადი მხახილი აქუსთ თეატრი მონაცემების მქონეში და ამიტომაც იგი მუდამ დაზარებულად, დანახახი სეფრებულ სახეზე ქმნის.

პარტიამ და მთავრობამ ღირსეულად შეაფასეს ნ. ხაკაჩის შემოქმედებითი აქტივობა, ქართული საბჭოთა საოპერო ხელოვნების განვითარებას დიდი წვლილის შეტანისათვის 1941 წელს მას მიენიჭა საჯაროველის სსრ დამსახურებული არტისტის, ხოლო 1946 წელს სახალხო არტისტის ახლმწოდება. 1950 წელს მან მიიღო მთავრობის შერეულ, ამჯერად ემსაღეში უღელ — ღონისის ორდენი.

ქართული საოპერო სცენის პარტიოტი ნ. ხაკაჩიძე თავისი შემოქმედებითი მანკების გათვრატების ქერიოზობა, ჩვენი მხმენელი, რომლის სახელთანაც დახმარება, მინაგან შედგომში მთავის ახალ სრულიყოფილ სახეებს, ახალ გარეგნებებს საბჭოთა ხელოვნების სახალხო მომღერალ ნ. ხაკაჩის პანეფონი

მ. ფინხაძე

ქონსატრი პროფესორ ა. შირსალაძისა და ე. შირსალაძის მონაწილეობით



წამდნიმე ათეული წელია, რაც მუსიკალური საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა ორენი ქართველი პიანისტი, განმარტული პედაგოგი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პროფესორი ანასტასია დავითის ასული ვირსალაძე.

მამდნიმე მუსიკურში წარუშლელია შოპენის, შუბანის, ჭეიშოვიანის და სხვათა ნაწარმოებისა და ქონსალაძის მუსიკალურმა აღმშენებელი დახვეწილი მატერული გემოვნებით, კეთილმოხილვით, კეთილმოხილვით.

ხანდაზმულობის მიუხედავად, ა. დ. ვირსალაძე განაგრძობს საკონცერტო გამოსვლებს, მალე ესტატურად სპირიუიტებს პვერის მხმენელებს.

სულ ცოტა ხანია, რაც მუსიკალური საკონცერტო ესტატადაზე ფეხი შედგა მსოფლიო პროფესორის შეილოშვილია და მოწაფე, თბილისის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის VII კლასის მოსწავლემ — ელსა ვირსალაძემ. მიუხედავად ამისა, ნორჩმა პიანისტმა უკვე დაიწახებრა ჩვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობის საზამთიგი თვისი ტექნიკაშიც.

სულ ცოტა ხანია, რაც მუსიკალური დავითი 18 წარტ კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართულ კონცერტზე მამდნიმე წარწევა ამ მუსიკალური გვიანს რუკის და ნორჩი წარწევაზედ.

პრეტეამა კონცერტისა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო საქონსალაძის სახელმწიფო კვარტეტმა (ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ბ. ჭიკაბაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: გ. ხატიაშვილი, ა. მეტაბელი, გ. ხარაბიშვილი). შედეგობა მოყარტია და დავითის კამერული-სასტუმრებულ ნაწარმოებებისაგან.

პირველ განყოფილებაში ელსა ვირსალაძემ შეასრულა (ინსტრუმენტულ ანსამბლთან ერთად) მოცარტის საფორტეპიანო კვარტეტი სოლ მინორი და დავითა სოლ მინორ ნაწატა რე მავორი ფორტეპიანოსთვის. ნორჩი მუსიკალის შესრულება აღმშენებელია პრია ა. დ. ვირსალაძის პიანისტური პედაგოგიური სკოლის საუკეთესო თვისებებით: ნაწარმოები მუსიკალური სტლის ფაქტი შეტარებულა, დიდი გემოვნებით, მზატველი დარტრებულობით და მთლიანობით. პარტიოტი აღინიშნა აგრეთვე ნორჩი პიანისტის ჩინებულ საანსამბლად კლარტინა და ტენორული ვარტეტობა.

მეორე განყოფილებაში შეასრულა ელსა ვირსალაძის საფორტეპიანო კვარტეტი და მავორი (შემსრულებელმა პრია დ. ვირსალაძემ და სკა სახელმწიფო კვარტეტი) — დიდი ჩვენი კამპოზიტორის ერთ-ერთი საუკეთესო (კამერული-ინსტრუმენტული ნაწარმოები, რომელსაც თავის დროზე ჩაკვიციანი მთავალი შეესაყვა დამსახურება და რომელსაც ელსა ვირსალაძე ასრულებდა ჩახმანინოვი და ანსამბლ „ფორტი კვარტეტი“).

კონცერტის საფორტეპიანო პარტია, უფროდ ყუველი რთულ ამოცანებს სააგს შეწარმუნებულის წინაშე პროფ. ა. დ. ვირსალაძის და მამდნიმე მუსიკალური ერთობლივი მოწინავე დამსახურება არა მარტუ შეასახიერებელი მუსიკალური კლარტინი, არამედ საბალეროული უნებავება და სიციხეობა. პოეტურად გაისმა კონცერტის მცირე ნაწილი, შოპენისებულ „დუეტს“, ტემპომეანობა და დამსახური იყო ასევედ ვირსალაძე და ელსა ვირსალაძე.

შედეგობაში მალე დამნიმე იყო სახელმწიფო კვარტეტის დაკვიცნიება და მამდნიმე კვარტეტისა და ფორტეპიანოს სანმშობი ანსამბლი.

გ. ტორაძე

СОДЕРЖАНИЕ

К 86-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Худ. Ж. Медмариаშвили — Портрет В. И. Ленина (фотопродукция)

ОТ. ЭГДАძე — В. И. Ленин в борьбе за партийность искусства

Ч. ЧАВЧАВАძე — К вопросу об особенностях художественного отображения

Народная артистка Груз. ССР В. Цигнадзе в роли Одетты

С. НАЦИАШВИЛИ — О максимальном использовании дневного света в строительном искусстве

Г. ХИЗანიШВИЛИ — Цвет в архитектуре

К вершинам художественного мастерства — (к итогам республиканского смотра художественной самостоятельности рабочих, служащих и студенческой молодежи, проведенного Советом профсоюзной Грузии)

Фотохроника — Республиканский смотр художественной самостоятельности: ансамбль песни и пляски ТТУ г. Тбилиси; эстрадный оркестр Политтехнического института им. Кирова; исполнение танца «Симга» солистами ансамбля песни и пляски Юго-осетинского Областного комитета профсоюза медработников

ансамбль восточных песен и плясок Республиканского комитета профсоюза работников местной промышленности (стр. 26); танец «Гандаган» в исполнении ансамбля Ватумского районного комитета профсоюза работников нач. и ср. школ; ансамбль Кутанского шекотканского Комбината; «Аджарская сюита» в исполнении ансамбля дома работников искусств г. Тбилиси; инсценировка «Мы за мир» в исполнении ансамбля Потийского гидро-медицинативного техникума; ансамбль песни и пляски Сухумского дома учителя (стр. 27).

М. КАКАБАძე — «Жизнь Ивана Мачабели»

Г. МАГრაძე — Русские читатели о грузинской книге

Г. ТЕШЕЛАШВИЛИ — Грузинский художественный ковер. (Перед текстом фото — юбилейный ковер «Шота Руставели» по эскизу худ. Г. Милохова; в тексте: ковер грузинского стиля — покрывка на кресло, по эскизу худ. Н. Васильевой (стр. 33); худож. ковровая мастерская под руководством худ. Г. Милохова (стр. 34).

А. МШВЕЛИძე — Александр Размадзе. (Перед текстом фотопортрет музыкального критика и историка А. С. Размадзе)

Фотохроника — торжественное заседание в театре им. З. Палиашвили, посвященное десятилетию гос. ансамбля народного танца Груз. ССР

М. МЕНТЕШАШВИЛИ, М. КВАТარია — Книга о грузинских костюмах

Н. ЧИКОВАНИ — О художественном чтении

Г. ЖВანია — Грузинская комедия на сцене Московского театра

С. МАМАСАХЛИСИ — Как создавался кинофильм «Тайна двух океанов». (В тексте фото: макет подводной съемки; батосфера и торпеда).

Г. ОРДЖОНИКИძე — Грузинская музыка перед Вторым всеобщим съездом советских композиторов

М. ЯШВИЛИ — Опера «Беруча» на сцене Государственного театра им. З. Палиашвили. (В тексте — портрет композитора А. Кереселидзе — рис. худ. А. Балабуева и финальная сцена из оперы «Беруча»

Н. КОЧЛАШВИЛИ — Документальный фильм о дружбе армянских и грузинских колхозников

М. КОЗЛОВСКИИ — Новые образцы художественной обработки самшита и перламутра. (Перед текстом — портрет Н. Бараташвили на самшите; в тексте: портрет Бетховена на самшите, декоративная ваза, миниатюра из перламутра, декоративная ваза из самшита — работы А. Почхуа)

Г. КАНКАВА — Занимательный прикладнический художественный кинофильм. (Перед текстом фотопортрет кинорежиссера Н. Пипинашвили)

М. ПИЧАძე — Бенефис певички Н. Харაძე. (Перед текстом фотопортрет Н. Харაძე)

Г. ТОრაძე — Концерт с участием профессора А. Вирсаладзе — Э. Вирсаладзе

Хроника искусства

მხატვარი ვ. მეგრიაშვილი — ლენინის პორტრეტი (დაბადებულან 86 წლისთვის გამო)

3 მ.ო. შაბაძე — ვ. ი. ლენინი ხელოვნების პარტიულობისთვის პრიზოლი

5 ნ. შავეჩავაძე — სანამედილოსნო მხატვრული ასახვის თვისებებზე

13 საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემია ლენინის ფილმი

19 ს. ნაციაშვილი — ბუნებრივი სინათლის მასშტაბური გამოყენება სამშენებლო ხელოვნებაში

20 გ. ხიზანიშვილი — ვერის შესახებ არქიტექტურაში

22 მხატვრული ისტატიკის შეფერვალებისკენ

ფოტოები 26—27

25 მ. კაკაბაძე — «ცხოვრება ივანე მანაბლისა»

28 მ. მაღრაძე — რუსეთში მოხუცებული ქართული წიგნის შესახებ

30 ბ. ტაშელაშვილი — ქართული მხატვრული ხალხი

32 ა. მშვილდიძე — აღქმისადრე რაზმზე

35 ფოტოგრაფიკა — საქართველოს სსრ ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ინსტიტუტის ათი წლისთვის აღსანიშნავი საღამო. ნ. ფლორიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი

40 ა. მენთეშაშვილი, მ. კვატარია — წიგნი ქართულ კოსტუმზე

41 ნ. ჩიქოვანი — მხატვრული კოსტუმის შესახებ

42 ბ. შავეჩავაძე — ქართული კომპოზიციის თეატრის სცენაზე

44 მ. შავეჩავაძე — როგორ იქმნებოდა კინოფილმი ორი ოჯახის საიდუმლოება

47 ბ. ორჯონიძე — ქართული მუსიკის საბჭოთა კომპოზიტორთა მეორე საკავშირო ყრილობის წინ

49 ბ. იაშვილი — «ბერუჩა» თბილისის საოპერო თეატრში

54 ნ. კოჭლაშვილი — დოკუმენტური ფილმი სამხრეთ და ქართული კოსტუმების შედარებაზე

57 მ. კოჭლაშვილი — ბზისა და სადავოს მხატვრული დამუშავების ახალი ნიმუშები

58 ბ. კაკაბაძე — სანამედილოსნო მხატვრული ფილმი

60 ა. შინაძე — მომუშავე ნ. ხარაძის ბენეფისი

62 ბ. ტორაძე — კონცერტი პროფესორ ა. ვირსალაძისა და ე. ვირსალაძის მონაწილეობით

62 ხელოვნების ქრონიკა

63 ელახე — ზ. ფლორიაშვილის პორტრეტი. შესრულებული კონცერტის წესით გრაფორ ნ. მინინის მხარე

64 ტიტული ფურცლები — სტალინის სახ. ამერცხველის მეტალოურული ქარხნის ზედი. მხატვ. ა. ბალაბუევკი



საბჭოთა (სოვეტსკოე)
ხელოვნება (ისკუსტვო)

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили, № 5.

телефон 3—10-24.

(Выходит в два месяца раз на грузинском языке)

Госиздат Грузинской ССР

Т б и л и ს ი

1956

მხატვარი-ფოტოგრაფი ა. მაღრაძე

ბარათის ფურცლები

კორექტორი ლ. ლეონიძე

თქვე, დაბეჭდა და აიკონა ბეჭდვითი სტეკვის კომპანტო.

ქრანალ დაბეჭდვითი არპირან ცარკის ქალაქზე, ზელოწერილი

დასაბეჭდად 13/IV-56 წ.

შეკ. № 184. ფურცლი 3000. ქრანალის ფასი 10 მან.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

ტელეფონი 3—10-24

