ეროვნული
ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება

6

1956

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო

6

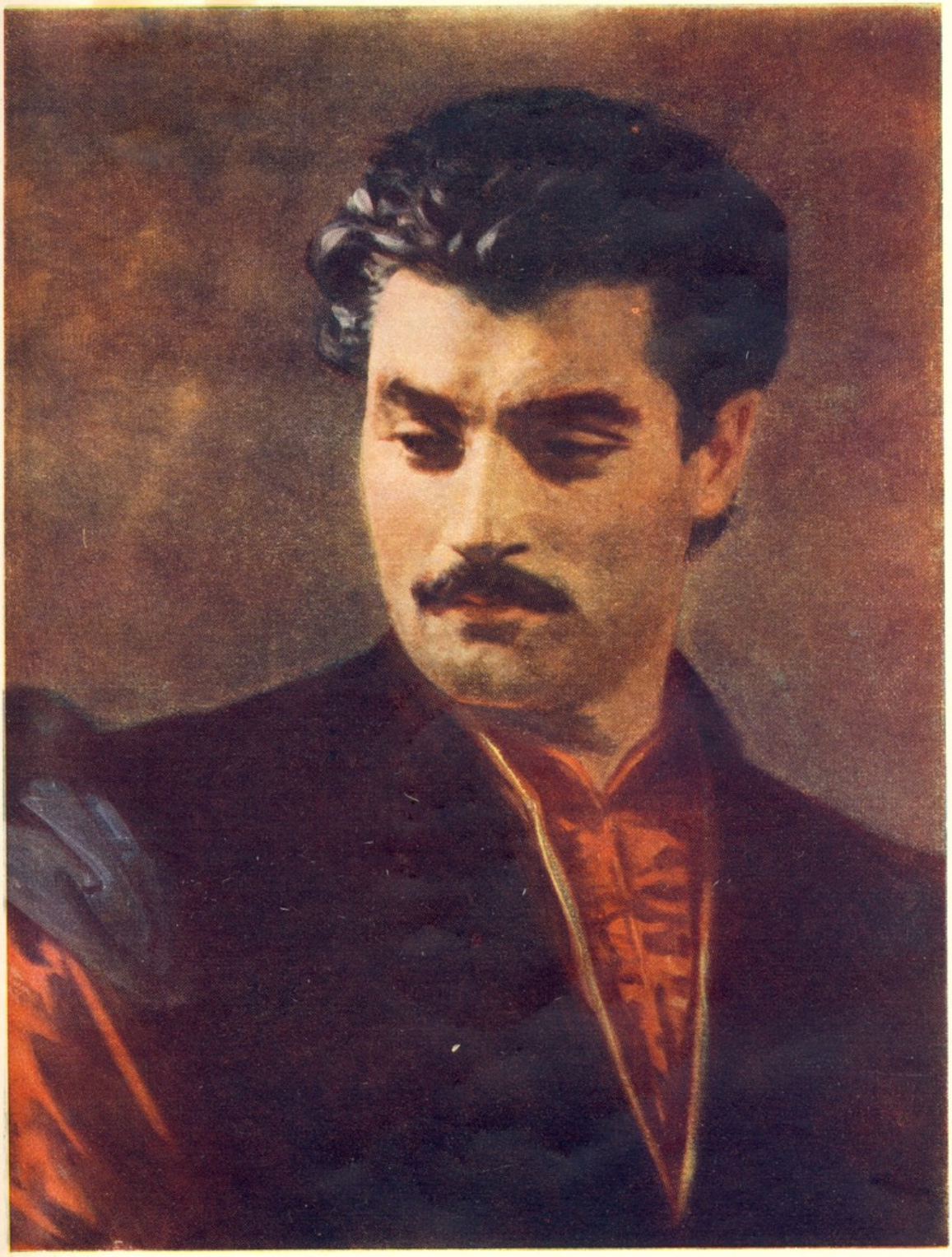
საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა
თბილისი
1956

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

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

რედაქტორი—ოთ. ეგაძე

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



უჩა ჯაფარიძე „ბესიკი გაბაშვილი“

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ვ. მაკოვსკი „დაიღალა“

ნ. ქუკოვი — პანფილოველები

სამამულო ომის გმირული ფურცელი

ასთასცხრაას ორმოცდა ერთი წლის ოქტომბერ-დეკემბერში მოსკოვის მისადგომებთან მიმდინარეობდა დიდი სამამულო ომის ერთ-ერთი უდიდესი ბრძოლა. ამ ბრძოლაში ჩაბმული იყო რამდენიმე ფრონტის ძალები, რომელთაც აერთიანებდა დასავლეთის ფრონტი.

გერმანელ ფაშისტთა სარდლობა მიზნად ისახავდა გამანადგურებელი დარტყმა მიეყენებინა საბჭოთა კავშირის გულის — მოსკოვისათვის. ამის შემდეგ გერმანელები ვარაუდობდნენ გასულიყვნენ ურალისა და ვოლგისაკენ, ხელთ ეგდოთ ჩვენი სახელმწიფოს სასიცოცხლო რესურსების წყაროები.

საბჭოთა არმიამ განახორციელა თავდაცვისა და შეტევითი ბრძოლების მთლიანი კომპლექსი, გადამწყვეტი დარტყმა აგემა გერმანელ ფაშისტთა არმიას და რამდენიმე ასეული კილომეტრით უკან — დასავლეთისაკენ დაახევინა. გერმანელთა არმიამ დაჰკარგა მეომრების, საბრძოლო ტექნიკისა და შეიარაღების დიდი რეზერვები. ეს იყო ჰიტლერელთა არმიის პირველი დიდი დამარცხება მეორე მსოფლიო ომში.

მოსკოვის მისადგომებთან ბრძოლის მძიმე დღეებში განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის დამრაზმავი ძალა და მისი კოლექტიური სიბრძნე. ცენტრალური კომიტეტის მოწოდების პასუხად მთელი საბჭოთა ხალხი აღსდგა მოსკოვის დასაცავად. მოსკოვის პარტიულმა ორგანიზაციამ ასეული ათასობით კომუნისტი და კომკავშირელი გაგზავნა ფრონტზე. უმოკლეს ხანში მოსკოვში მოხალისეთაგან შეიქმნა 15 დივიზია, ხოლო ნახევარმილიონზე მეტი მშრომელი გაერთიანდა საჰაერო თავდაცვის რაზმებში. მოსკოვის დაცვის დღეებში საბჭოთა არმია და საბჭოთა ხალხი გმირობისა და მამაცობის სასწაულებს ახდენდა.

საბჭოთა არმიის კონტრშეტევა 1941 წლის 5 დეკემბრის დილას ფრონტის მარცხენა ფლანგმა დაიწყო, ხოლო 6 დეკემბერს შეტევაში ჩაება დასავლეთისა და სამხრეთ დასავლეთის მარჯვენა ფრონტი. 800-კილომეტრიან განზიდულ ფრონტზე დაიწყო დაძაბული და გააფთრებული ბრძოლები. მიუხედავად მტრის დიდი წინააღმდეგობისა საბჭოთა არმია ძლევამოსილად მიიწევდა წინ. მტერი უკან დახევის დროს სტოვებდა მძიმე იარაღს და საბრძოლო ტექნიკას. საბჭოთა არმია ფეხდაფეხ სდევნიდა მტერს 70 — 100 კილომეტრის მანძილზე. 25-დღიანი ბრძოლების შედეგად მტრის დიდი დაჯგუფებანი, რომლებიც მოსკოვისაკენ მიიწევდნენ, განადგურებულ იქნა.

მოსკოვის მისადგომებთან წარმოებულმა დიდმა ბრძოლებმა სერიოზული გავლენა მოახდინეს მეორე მსოფლიო ომის მთელ მიმდინარეობაზე. ამ ბრძოლის შედეგად საბჭოთა არმიამ ხელიდან გამოგლიჯა გერმანელებს სტრატეგიული უპირატესობა და გარდატეხა შეიტანა საბჭოთა კავშირ-გერმანიის ფრონტზე.

ამ ბრძოლებში განადგურებული იქნენ გერმანელთა სწორედ ის დივიზიები, რომლებმაც ზედიზედ დაამარცხეს ევროპის კაპიტალისტური ქვეყნების არმიები; ამავე ბრძოლებმა გაჰფანტეს მითი გერმანელთა უძლეველობის შესახებ, დაასამარეს ელვისებური ომის გეგმები და ჰიტლერელები დააყენეს ხანგრძლივი და მძიმე ომის ფაქტის წინაშე.

მოსკოვის მისადგომებთან საბჭოთა არმიის დიდი გამარჯვება ეს უპირველესად საბჭოთა სოციალისტური წყობის, საბჭოთა ხალხის, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა შეიარაღებული ძალების გამარჯვებაა.

საბჭოთა ადამიანები სიამაყით იგონებენ მოსკოვთან მოპოვებულ ისტორიულ გამარჯვებებს და დიდებით მოსავენ ამ ბრძოლაში მონაწილე მეომრებს.

საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკები იარაღით ხელში იბრძოდნენ მტრის წინააღმდეგ, იძლეოდნენ პატრიოტიზმისა და გმირობის მაგალითებს. ჩვენმა კინოხელოვნებამ, თეატრმა, სახვითმა ხელოვნებამ და ლიტერატურამ ღრმად და საინტერესოდ ასახა მოსკოვის მისადგომებთან წარმოებული ბრძოლების გრანდიოზული სურათები.

გ. ვ. პლეხანოვი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ

(დაბადებიდან 100 წლისთავის გამო)

ბორის ბახტაძე

გიორგი ვალენტინის-ძე პლეხანოვის (1856 — 1956) სახელი განუყრელადაა დაკავშირებული რუსეთისა და მსოფლიო მუშათა კლასის რევოლუციურ მოძრაობასთან, დემოკრატიული კულტურის ტრადიციებთან. გ. ვ. პლეხანოვი XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან ჩამოყალიბდა როგორც მოაზროვნე-მარქსისტი; მას შეტაკება მოუხდა დრომოჭმული ნაროდნიკობის წარმომადგენლებთან (ნ. მიხაილოვსკი, კარეევი და სხვ.), სხვადასხვა ჯურის ოპორტუნისტებთან, „ლეგალურ მარქსისტებთან“ და ბურჟუაზიის აშკარა იდეოლოგებთან, რომელნიც ებრძოდნენ მარქსისტულ მსოფლმხედველობას, ქადაგებდნენ იდეალისტურ ფილოსოფიასა და ესთეტიკას, თავს ესხმოდნენ წარსულის დიად მატერიალისტურ მემკვიდრეობას, ეწეოდნენ სუბიექტური იდეალიზმის პროპაგანდას სოციოლოგიასა და ხელოვნების თეორიაში.

გ. ვ. პლეხანოვი თავისი მოღვაწეობის საუკეთესო პერიოდში (1883 — 1903 წ. წ.), „ოცი წლის მანძილზე“, (ასევე ეწოდება მისი ნაშრომების კრებულს), მარქსიზმის პოზიციებიდან გამოდიოდა როგორც XIX საუკუნის დიდი რუსი რევოლუციონერი-დემოკრატების (ბ. გ. ბელინსკი, ა. ი. გერცენი, ნ. გ. ჩერნიშევსკი, ნ. ა. დობროლუბოვი) ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-კრიტიკული მემკვიდრეობის დამცველი და შემოქმედებითად ამთვისებელი. მარქსიზმის მტრებთან წარმოებულ იდეოლოგიურ ბრძოლებში პლეხანოვმა გამოაკლინა უდიდესი კულტურა და ერუდიცია, რკინისებური ლოგიკა, უნიჭიერესი მოაზროვნისა და მებრძოლი პუბლიცისტის ბრწყინვალე ლიტერატურული სტილი. თავის ნაშრომში „კიდევ ერთხელ პროფკავშირების შესახებ“ ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ შეგნებული კომუნისტებისათვის აუცილებელია შესწავლა ყოველივე იმისა, რაც პლეხანოვმა დაწერა ფილოსოფიაშიო. იგივე შეიძლება ითქვას პლეხანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მემკვიდრეობის, მისი იმ ნაშრომების შესახებ, რომელიც ეხება ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის საკითხებს. პლეხანოვის ეს ნაშრომები დღესაც შუქს ფენენ ესთეტიკის ურთულეს პრობლემებს, ეხმარება საბჭოთა და მოწინავე საზღვარგარეთელ მოაზროვნეებს ხელოვნების იდეალისტური თეორიის რეაქციული არსის მხილებაში; ამას ნათლად ადასტურებს ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის ანრი ლეფევრის ახლახან გამოსული წიგნი „ესთეტიკის შესავალი“ (Анри Лефевр. Введение в эстетику. М., 1954), სადაც იგი ხშირად იშველიებს პლეხანოვის დებულებებს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართების გასარკვევად...

ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის პრობლემათა გარკვევისას პლეხანოვმა ოსტატურად მოიმარჯვა ისტორიის მატერიალისტური გაგების მეთოდი. ეყრდნობოდა რა ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლუბოვის, მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების კორიფეთა მოძღვრებას ხელოვნების შესახებ, მარქსისა და ენგელსის გენიალურ აღმოჩენებს საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერებათა გაგებაში, პლეხანოვი ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა მატერიალისტური მონისტური ესთეტიკის სისტემა. პლეხანოვმა დაწერა მრავალი საყურადღებო ნაშრომი ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია: „უმისამართო წერილები“, „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, „ხელოვნება და ცხოვრება“, „ხელოვნების შესახებ“, „პროლეტარული მოძრაობა და ბურჟუაზიული ხელოვნება“, „ხელოვნება ისტორიის მატერიალისტური გაგების თვალსაზრისით“, „XVIII საუკუნის ფრანგული დრამატული ლიტერატურა და ფრანგული ფერწერა სოციოლოგიის თვალსაზრისით“, „ნ. გ. ჩერნიშევსკის ესთეტიკური თეორია“, „ბ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“, ციკლი წერილებისა ლ. ნ. ტოლსტოის შესახებ, „ჰენრიკ იბსენი“, „ექიმ შტოკმანის შვილი“, „ნაროდნიკ-ბელეტრისტები“, ბრწყინვალე სტატიები ბელინსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკისა და დობროლუბოვის მემკვიდრეობის გარშემო.

პლეხანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნაშრომების შეუფასებლობა შეუწყნარებელია, ვინაიდან მან ბევრი იზრუნა, რათა გამოეაშკარავებინა ანტიმეცნიერული, იდეალისტური შეხედულებანი ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, დაიცვა პროგრესული ესთეტიკური აზროვნების საუკეთესო ტრადიციები სხვადასხვა ყაიდის იდეალისტების და დეკადენტების ხელყოფისაგან.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პლეხანოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი ავტორის ევოლუციასთან ერთად განიცდიდა ცვლილებებს რევოლუციური მარქსიზმის პოზიციებიდან — მენშევიზმისაკენ. ამ შეხედულებათა ჭეშმარიტად მეცნიერული შეფასება შესაძლებელია მხოლოდ პლეხანოვის შეცდომათა ლენინური კრიტიკის შუქზე.

ესთეტიკის, ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხების გარკვევისას პლეხანოვი გამოდიოდა იმ უტყუარი დებულებიდან, რომ „ამბირიდან (ე. ი. მარქსისტული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პერიოდიდან, — ბ. ბ.) კრიტიკა (უფრო სწორად: ესთეტიკის მეცნიერული თეორია) შეძლებს წაიწიოს წინ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაეყრდნობა ისტორიის მატერიალისტურ გაგებას“ (იხ. Г. В. Плеханов. Соч, т. XIV, გვ. 30). აკრიტიკებდა რა იდეალისტურ ესთეტიკას, რომელსაც ხელოვნების წარმოშობა და განვითარება გამოჰყავდა ადამიანის სულიერი სამყაროს „იმანენტური განვითარებიდან“, პლეხანოვი ასაბუთებდა იმ აზრს, რომ ხელოვნების, ისევე როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმების განვითარება, საბოლოო ანგარიშში განისაზღვრება, საწარმოო ძალთა და წარმოებით ურთიერთობათა განვითარებით. ამ დებულების დასასაბუთებლად პლეხანოვმა მოიყვანა უდიდესი მასალა პირველყოფილი ხელოვნების ისტორიიდან; იგი სწორად მიუთითებდა, რომ პირველყოფილ საზოგადოებაში ხელოვნების დამოკიდებულება საწარმოო ძალთა, ეკონომიკისა და ტექნიკის განვითარების დონისაგან ატარებს უშუალო ხასიათს, ხოლო საზოგადოებრივი განვითარების შემდგომ საფეხურებზე (ცივილიზებულ საზოგადოებაში) იგი შუალობით დამოკიდებულებაშია საზოგადოებრივი წარმოებისა და ეკონომიური ბაზისის მიმართ, ვინაიდან ხელოვნებაზე უკვე ახდენს ზეგავლენას კლასთა ბრძოლა, სამართალი, მორალი, რელიგია, ფილოსოფია და სხვ. პლეხანოვმა უსაგდო კარლ ბიუხერის („მუშაობისა და რიტმის“ ავტორის) უნიადაგო თვალსაზრისი, თითქოს თამაშობა და მისგან დამოკიდებული ხელოვნება წინ უსწრებდა შრომას. პლეხანოვმა დაამტკიცა, რომ პირველყოფილი ხელოვნების სათავეები უნდა ვეძიოთ საზოგადოების მატერიალური ცხოვრების პირობათა განვითარებაში. იგი წერდა:

„რას ასახავენ ჩუქჩების ნახატები? — სხვადასხვა სცენებს მონადირეთა ცხოვრებიდან. ცხადია, რომ ჩუქჩებმა ჯერ ხელი მიყვეს ნადირობას, ხოლო შემდეგ დაიწყეს მისი ასახვა ნახატებზე. ჯერ ადამიანი ჩადგა გარკვეულ ურთიერთობაში ცხოველთა მიმართ (დაიწყო მათზე ნადირობა), ხოლო შემდგომ — და სწორედ ამიტომაც, მას დაებადა მათი დახატვის მისწრაფება. მაშ, რომელი რომელს უსწრებდა წინ: შრომა ხელოვნებას, თუ ხელოვნება შრომას?“... (Г. В. Плеханов. Соч. т. XIV, გვ. 73). ასევე ღრმად და ამავე დროს მახვილგონიერად ახსნა პლეხანოვმა ცეკვების წარმოშობა, რიტუალური ცერემონიები, მაგიისა და რელიგიის როლი პირველყოფილ ხელოვნებაში და ა. შ. პლეხანოვმა დაამტკიცა, რომ თავდაპირველად ადამიანი აძლევდა ხელოვნების მოვლენებს წმინდა უტილიტარულ შეფასებას, ხოლო შემდგომ, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა განვითარების პროცესში გამოიმუშავა ესთეტიკური თვალსაზრისი. პლეხანოვმა, წინააღმდეგ იდეალისტური ესთეტიკისა, დაასაბუთა ის აზრი, რომ ხელოვნების განვითარება განისაზღვრება საზოგადოების საერთო განვითარებით, ხოლო კლასებად დაყოფილ საზოგადოებაში — კლასთა ბრძოლით.

პლეხანოვი არაერთგზის აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება იწყება მაშინ,

როდესაც ადამიანი ხელახლად იწვევს თავისში გრძნობებსა და აზრებს, რომლებიც მან განიცადა გარემომცველი სოციალური სინამდვილის ზეგავლენით, და აძლევს მათ გარკვეულ გამოხატულებას მხატვრულ სახეებში. ხელოვნება არის საზოგადოებრივი მოვლენა და თავის საგნად მას აქვს აღებული ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მხარე.

პლეხანოვმა გააკრიტიკა ლ. ნ. ტოლსტოის ტრაქტატში, „რა არის ხელოვნება?", მოცემული ცალმხრივი თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ადამიანები ხელოვნების მეშვეობით ერთმანეთს გადასცემენ მხოლოდ გრძნობიერ შთაბეჭდილებებს, მან სამართლიანად აღნიშნა, რომ „ხელოვნების საშუალებით ადამიანები უზიარებენ ერთმანეთს არა მარტო გრძნობებს, არამედ აზრებს, იდეებს, იძლევენ რა ამ უკანასკნელს სახეობრივ გამოსახულებას". ხელოვნება განუყოფელად არის დაკავშირებული საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, მხატვრები და მწერლები რიდი არიან თავისუფალი სოციალურ-კლასობრივი ინტერესებისაგან და გამოხატავენ ამას თავის შემოქმედებაში.

„მოცემული დროის ხელოვნების ნაწარმოებებსა და ლიტერატურულ გემოვნებაში გამოხატულებას პოულობს საზოგადოებრივი ფსიქოლოგია, — წერს პლეხანოვი, — ხოლო კლასებად დაყოფილი საზოგადოების ფსიქოლოგიაში ბევრი რამ ღარჩება ჩვენთვის გაუგებარი და პარადოქსული, თუ ჩვენ განვაგრძობთ კლასობრივი ბრძოლისა და კლასთა ურთიერთდამოკიდებულების იგნორირებას, — როგორც ამას სჩადიან ამჟამად ისტორიკოსები — იდეალისტები — ბურჟუაზიული ისტორიული მეცნიერების საუკეთესო ანდერძთა საწინააღმდეგოდ" (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, გვ. 107).

ნაშრომებში: „უმისამართო წერილები", „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება", „XVIII საუკუნის ფრანგული დრამატიული ლიტერატურა და ფრანგული ფერწერა სოციოლოგიის თვალსაზრისით" — პლეხანოვმა ხელოვნების ისტორიიდან მოტანილი მდიდარი მასალის ღრმა ანალიზით დაასაბუთა მარქსისტული ესთეტიკის ის დებულება, რომ ხელოვნება და ლიტერატურა გამოხატავს თავისი დროის პოლიტიკურ და სხვა იდეებს, რომ საზოგადოების ეკონომიურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებთან ერთად იცვლება გაბატონებული მხატვრული და ესთეტიკური შეხედულებანი.

ცნობილია, აღნიშნავს პლეხანოვი, რომ XVII-XVIII საუკუნის ფრანგულ დრამატიულ ლიტერატურაში გაბატონებულ მიმართულებას წარმოადგენდა კლასიციზმი, რომლის არსებობას განაპირობებდა აბსოლუტური მონარქიის ბატონობა, კლასობრივი კომბრომისი არისტოკრატიასა და მსხვილ ბურჟუაზიას შორის, იდეალისტური რაციონალისტური ფილოსოფია, რომელიც ძირითადში ატარებდა არისტოკრატიულ ხასიათს. კლასიციზმის ცნობილი „სამი ერთიანობის კანონი" „შეესაბამებოდა არისტოკრატიის ესთეტიკურ გემოვნებას, — სწორედ ამიტომაც კლასიცისტური ტრაგედიის მოქმედი პირნი იყვნენ არა „უბრალო მომაკვდავნი", არამედ მეფეები, „გმირები", „დიდებულები" და ა. შ. ეს ახდენდა გარკვეულ ზეგავლენას მსახიობთა თამაშზეც, რადგან სცენური უბრალოება და ბუნებრიობა ეწინააღმდეგებოდა კლასიცისტური ესთეტიკის ნორმებს.

„ყველასათვის ცნობილია, — წერს პლეხანოვი, — რომ ფრანგი დრამატიული მსახიობების თამაში აქამდეც კი გამოირჩევა ერთგვარი ხელოვნურობით... ვისაც ნახანი ჰყავს სარა ბერნარი, ის არ დაგვიწყებს კამათს. თამაშის ასეთი მანერა ნაანდერძევია ფრანგი დრამატიული მსახიობების მიერ კიდევ იმ ხანიდან, როდესაც ფრანგულ სცენაზე გაბატონებული იყო კლასიცისტური ტრაგედია. XVII და XVIII საუკუნეების არისტოკრატიული საზოგადოება დიდ უმაყოფილებას გამოავლენდა, რომ ტრაგიკულ აქტიორებს ფიქრად მოსცლოდათ — ეთამაშათ თავიანთი როლები ისეთი სისადავითა და ბუნებრიობით, რომლითაც გვხიბლავს ჩვენ. მაგალითად, ელეონორა დუზე" (Г. В. Плеханов. Соч. т., XIV, გვ. 98 — 99).

პლეხანოვს მოყავს კლასიციზმის მებაირახტრეთა — აბატ დიუბოს, იუმას, პოპისა და ვოლტერის შეხედულებანი, გვიჩვენებს მათ უარყოფით დამოკიდებულებას სცენური და ლიტერატურული რეალიზმისადმი, კერძოდ შექსპირისადმი. კლასიცისტური ესთეტიკა ხელს უწყობდა სიხატიფის გადასვლას მანერულობაში, ფრთებს უკვეცავდა ხელოვნების შემდგომ განვითარებას... ახალი კლასის, ბურჟუაზიის (tiers etàt — „მესამე წოდება") გამოსვლამ და გაძლიერებამ ახალი მოთხოვნილებანი წამოუყენა დრამატიულ ხელოვნებას, რამაც შექმნა პირობები comedie larmoyante — „ცრემლნარევი კომედიის", „ცრემლნარევი დრამის" წარმოშობისათვის. ახალი, „ცრემლნარევი" ბურჟუაზიული დრამის გმირი გახდა „საშუალო შეძლები", „საშუალო მდგომარეობის" ადამიანი. ეს ახალი, შეიძლება ითქვას ოპოზიციური განწყობილებანი აღმავალი ბურჟუაზიისა, მისი ანტიფეოდალური და ანტიკლერიკალური ტენდენციები გამოხატეს თავის შემოქმედებაში ნიველ დე ლა შოსემ, ბომარშემ ცნობილ ტრილოგიაში და დენი დიდრომ („უკანონო შვილი", „ოჯახის მამა"). ამგვარად, ამბობს პლეხანოვი, „ცრემლნარევი კომედია" იყო პორტრეტი XVIII საუკუნის საფრანგეთის ბურჟუაზიისა; ტყუილად როდი ეწოდება მას აგრეთვე ბურჟუაზიული დრამა.

მაგრამ, შენიშნავს პლეხანოვი, ჩვენ ვხედავთ, რომ XVIII საუკუნის მიწურულში ბურჟუაზიული დრამატურგია კვლავ უბრუნდება კლასიციზმს. იბადება კითხვა: ხომ არ ეწინააღმდეგება ეს ზემოთქმულს? და აქ პლეხანოვი ბრწყინვალედ აშუქებს ხელოვნების დიალექტიკურ განვითარებას, მის განპირობებულობას საზოგადოებრივი კლასების ბრძოლით. საქმე იმაშია, ამბობს იგი, რომ ბურჟუაზიული დრამა გამოწვეული იყო საფრანგეთის ბურჟუაზიის ოპოზიციური განწყობილებით და არ შეესაბამებოდა მისავე შემდგომ რევოლუციურ განწყობილებებს. ბურჟუაზიული დრამა იძლეოდა ბურჟუაზიის ლიტერატურულ პორტრეტს, ხოლო ეს უკანასკნელი ვერ იწვევდა გმირულ ენთუზიაზმს, რაც აუცილებელი იყო ფეოდალიზმთან გადამწყვეტი ბრძოლის პირობებში. აქედან დაიბადა ინტერესი ანტიკური საბერძნეთისა და რომისადმი, ხოლო იმ განსხვავებით, რომ, თუ არისტოკრატიული კლასიციზმის წარმომადგენელთა ყურადღებას იპყრობდა ავგუსტუსის მონარქია, აღმავალი ბურჟუაზია და მისი იდეოლოგები თაყვანს სცემდნენ პლუტარქის რესპუბლიკელ გმირებს. სწორედ ამ გარემოებამ გაახანგრძლივა კლასიცისტური ტრაგედიის არსებობა, შეიტანა არსებითი ცვლილებანი მის შინაარსში. ამის მაგალითია სორენის „სპარტაკი" და ლემვერის „ვილჰელმ ტელი". ამ დრამატურგებმა ძველ ტიკებში ახალი ღვინო ჩაასხეს.

„კლასიკური ტრაგედია ცოცხლობდა თვით იმ ხანამდე, როდესაც საფრანგეთის ბურჟუაზიამ საბოლოოდ გაიმარჯვა ძველი წესრიგის დამცველებზე და როდესაც წარსულის რესპუბლიკელი გმირებით გატაცებამ დაკარგა მისთვის ყოველგვარი საზოგადოებრივი ინტერესი. ხოლო როდესაც ეს ხანა დადგა, მაშინ ბურჟუაზიული დრამა აღსდგა ახალი სიცოცხლისათვის და განიცადა რა ახალი საზოგადოებრივი ვითარების თავისებურებათა შესაბამისი ზოგიერთი არაარსებითი ხასიათის ცვლილება, საბოლოოდ განმტკიცდა ფრანგულ სცენაზე... ალექსანდრე დიუმა-შვილის დრამატიული ნაწარმოებები წარმოადგენს მეცხრამეტე საუკუნის ნამდვილ ბურჟუაზიულ დრამას" (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV., გვ. 106 — 107).

დაახლოებით ასეთივე სურათს იძლევა XVII-XVIII საუკუნის ფრანგული ფერწერის განვითარება. XVII საუკუნეში, „ლუდოვიკო XIV-ის საუკუნეში", აბსოლუტური მონარქიის ბრწყინვალე ხანაში, ფრანგული ფერწერის ლოზუნგები იყო „le sublime" (სიდიადე) და „le dignite" (ღირსება) და მისი კანონმდებელი იყო ბატალისტი შარლ ლებრენი. მისგან განსხვავებით, აბსოლუტური მონარქიის კრიზისის ხანის, XVIII საუკუნის „ლუდოვიკო XV-ის საუკუნის" პირმშო შვილები ბუშე და ვატო თავის შემოქმედებაში, გამოხატავენ დაცემის გზაზე დამდგარი XVIII საუკუნის საფრანგეთის ფეოდალური არისტოკრატიის გემოვნებას, გემოვნებას იმ არისტოკრატიის, რომლის წარმომადგენლებიც ლუდოვიკო XV-თან ერთად ამბობდნენ: „apres nous le deluge" („ჩვენს შემდეგ თუნდაც წარღვნა მომხდარაო"). ამიტომაცაა, რომ „მესამე წოდების" იდეოლოგი დენი დიდრო თავის განთქმულ „სალონებში" თავს ესხმის ბუშეს და უპირისპირებს მას გრეზის ფერწერას, მისი მორალიზებული ტენდენციებით, რაც აღმავალი ბურჟუაზიის ესთეტიკურ გემოვნებას შეესაბამება... XVIII საუკუნის მიწურულში, „მესამე წოდების" რევოლუციურ განწყობილებათა ზრდასთან ერთად გრეზის ფერწერა უკვე არ იწვევს საერთო აღტაცებას და მას ჩრდილავს კლასიციტტ დავიდის რევოლუციური ტენდენციების მატარებელი შემოქმედება („ბრუტოსი", „ლეპელეტიეს სიკვდილი" და სხვ.), რომელიც „შიგნიდან" აფეთქებს კლასიციზმს.

დავიდის „ბრუტოსი", შენიშნავს პლეხანოვი, არის იგივე „ოჯახის მამა" (პლეხანოვს მხედველობაში აქვს დიდროს „ცრემლნარევი დრამის" გმირი), მაგრამ დავიდის ტილოებზე ეს „ოჯახის მამა" უკვე იქცა მოქალაქედ. ეს გარემოება გვიჩვენებს, თუ რამდენად წავიდა წინ ბურჟუაზიული საფრანგეთი იმ დროსთან შედარებით, როდესაც დიდრო ხოტბას ასხამდა მორალისტ გრეზს. დავიდის „რევოლუციური კლასიციზმი" იყო ახალი სიტყვა ხელოვნებაში, რომელიც სულ უფრო და უფრო იმსჭვალებოდა მოქალაქეობრივი განწყობილებებით...

ასე ბრწყინვალედ ასაბუთებდა პლეხანოვი მარქსისტულ შეხედულებას ლიტერატურისა და ხელოვნების კლასობრიობის შესახებ; მაგრამ ამავე დროს, ამ რთული საკითხის გარკვევისას, პლეხანოვი ერთგვარ დათმობაზე მიდიოდა კანტიანელობის მიმართ, რომლის საბოლოოდ დაძლევა (განსაკუთრებით მენშევიზმის პერიოდში) მან ვერ შეძლო და რომელსაც იგი, როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, აკრიტიკებდა „უფრო ვულგარულ-მატერიალისტური, ვიდრე დიალექტიკურ-მატერიალისტური თვალსაზრისით" (Ленинский сборник IX, გვ. 179). პლეხანოვს თანაგრძნობით მოყავს ადგილი კანტის „მსჯელობის უნარის ძალის კრიტიკიდან", სადაც გერმანელი იდეალისტი უარყოფს ხელოვნების კლასობრიობას და ქადაგებს ფორმალიზმს. პლეხანოვი მიჯნავს რა ერთმანეთისაგან განსჯასა და მჭვრეტელობით უნარს, წერს:

„ჩვენთანაც (ე. ი. მარქსისტულ ესთეტიკაში — ბ. ბ.) რჩება ადგილი (?) კანტის შეხედულებისათვის ამ საკითხზე: გემოვნების მსჯელობა უდავოდ მიიჩნევს ყველა უტილიტარული წარმოდგენის უქონლობას მისი გამომმოქმედი ინდივიდუუმისათვის" (Г. В. Плеханов. Соч. т. XIV, გვ. 119); ე. ი. პლეხანოვის აზრით ცალკეული პიროვნებისათვის სავსებით მისაღებია კანტის ის აზრი, რომ ის მსჯელობა მშვენიერების შესახებ, რომელშიაც მცირე ინტერესი ერევა, ძლიერ პარტიულია და არ არის გემოვნების წმინდა მსჯელობა (შეადარეთ И. Кант. Критика силы способности суждения. СПБ. გვ. 41 — 44). ამიტომაც პლეხანოვი გამოვიდა გორკის რომან „დედის" პარტიულობის წინააღმდეგ, ხოლო XIX საუკუნის რუს განმანათლებლებს უსაყვედურებდა, რომ ისინი ბოროტად იყენებდნენ „ვალდებულების კატეგორიას" და არ ზრუნავდნენ სინამდვილესთან ხელოვნების მიზეზობრივი კავშირის ასახსნელად (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, გვ. 183 — 192 და XXIII, გვ. 177). ნაშრომებში „ბ. გ. ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი" და „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება" პლეხანოვი ცდილობს დაიცვას ის მკვდარი იდეა, რომ თითქოს გარკვეულ ისტორიულ პირობებში შესაძლებელია არსებობა ე. წ. „წმინდა ხელოვნებისა", „ხელოვნებისა ხელოვნებისათვის". ამ დებულების საილუსტრაციოდ მას მოყავს ნიკოლოზისეული რეაქციის ეპოქის ა. პუშკინის, XIX საუკუნის ფრანგ რომანტიკოსთა და ფლობერის შემოქმედება. ბაგ-

რამ განა შეიძლება, რომ პუშკინის „ბრინჯაოს მხედრის“, „პუგაჩოვის ისტორიის“, „ონეგინის“ VIII თავის და სხვა ნაწარმოებთა ავტორი მივიჩნიოთ „წმინდა ხელოვნების“ მეპაირახტრად? განა XIX საუკუნის ფრანგული რომანტიზმის ისტორია არის სხვა რამ, თუ არა ისტორია სხვადასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფებისა და კლასების მძაფრი იდეურ-პოლიტიკური ბრძოლისა? განა ფლობერის რეალისტური შემოქმედება (მისი ესთეტიკის სუსტი მხარეების მიუხედავად) არ არის ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებათა მხილება?..

გ. ვ. პლეხანოვი ვერ ამაღლდა ლიტერატურისა და ხელოვნების კლასობრივობისა და პარტიულობის მარქსისტულ-ლენინურ გაგებამდე; თუმცა იგი ებრძოდა ბურჟუაზიული ესთეტიკის ობიექტივისტურ ხასიათს, მაგრამ ნაწილობრივ უთმობდა მას პოზიციებს. ისტორიული მატერიალიზმის დებულებიდან საზოგადოებრივი ცნობიერების საზოგადოებრივი ყოფიერებით კანპირობებულობის შესახებ პლეხანოვი ხანდახან აკეთებდა მცდარ დასკვნას, რომ კრიტიკა და ესთეტიკა უნდა დაკმაყოფილდეს მხოლოდ ხელოვნების მოვლენების ახსნით და იყოს ისევე „ობიექტური, როგორც ფიზიკა“ (Г. В. Плеханов. Соч., т. X, გვ. 192). პლეხანოვი ყოველთვის ვერ იმარჯვებს მარქსიზმის მოძღვრებას იდეოლოგიის ბაზისზე შებრუნებითი ზემოქმედების შესახებ, რასაც ხაზგასმით აღნიშნავდა ფ. ენგელსი ბლოხისა და შტარკენბურგისადმი მიმართულ წერილებში...

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოებების კონკრეტული ანალიზის შემთხვევებში პლეხანოვი ყოველთვის როდი ემყარებოდა თავისი ესთეტიკის ამ მცდარ თეორიულ პოსტულატს და იბრძოდა მაღალიდეური რეალისტური ხელოვნებისათვის, იძლეოდა დეკადანსის ეპოქის იდეალისტური ესთეტიკისა და გადაგვარების გზაზე დამდგარი უიდეო ხელოვნების გამანადგურებელ კრიტიკას; მას კარგად ესმოდა, რომ ქადაგება უიდეო „წმინდა ხელოვნებისა“, „ხელოვნებისა ხელოვნებისათვის“ არის გამოხატულება თავისებური რეაქციული იდეურობისა, რომელიც ეწინააღმდეგება ხელოვნების განვითარების ობიექტურ კანონზომიერებათ.

რეალიზმი პლეხანოვს მიაჩნდა მხატვრული შემოქმედების უმთავრეს პრინციპად; იგი აღნიშნავდა, რომ ჭეშმარიტად რეალისტურ ხელოვნებაში ადგილი აქვს ფორმის და შინაარსის ერთიანობას. არკვევდა რა ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა მხატვრულობის კრიტერიუმის საკითხს, პლეხანოვი მიუთითებდა, რომ „რამდენადაც მეტად შეესაბამება მხატვრული ნაწარმოების ფორმა მის იდეას, მით უფრო სრულქმნილია იგი. ესეც თქვენი ობიექტური საზომი“ (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, გვ. 180). სწორად აღნიშნავდა რა, რომ ხელოვნების მხატვრულობის ობიექტური კრიტერიუმი უნდა ვეძიოთ სიხამდვილეში, პლეხანოვმა, რომელიც ბოლომდე ვერ გაერკვა შეფარდებითი და აბსოლუტური ჭეშმარიტების მარქსისტულ მოძღვრებაში ვერ გადაწყვიტა საკითხი ხელოვნების შეფარდებითი და აბსოლუტური კრიტერიუმების შესახებ. მისი აზრით, თვითეული საფეხური მსოფლიო ხელოვნების განვითარების ისტორიაში (ანტიკური, გოთური, რენესანსი, XIX ს. რომანტიზმი და რეალიზმი) გამოწვეულია მისი ეპოქის ისტორიული პირობებით და თითქოს უნიადაგოა მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რომელი მათგანი დგას უფრო მაღლა. თუმცა ხშირად თვით პლეხანოვი ტოვებდა ამ მცდარ თვალსაზრისს. (იხ. მაგალითად მისი ნაშრომი „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“, სადაც შესანიშნავადაა გაშუქებული ბელინსკის დამოკიდებულება რენესანსის ეპოქის ხელოვნებისადმი), მაინც მისი თანამიმდევარი გატარება ბადებს წარსულის კლასიკური მემკვიდრეობის საუკეთესო ტრადიციების შეუფასებლობის საშიშროებას. ა. ლუნაჩარსკი სამართლიანად მიუთითებდა (იხ. მისი ნაშრომი „Критика и критики“. М., 1938), რომ ამ პრინციპული საკითხის გარკვევისას პლეხანოვი ხშირად ტოვებს იმ თვალსაზრისს (ე. ი. მარქსისტულს — ბ. ბ.), რომელიც სინთეზურად აერთიანებს სუბიექტს — ობიექტს, და მიდის აბსოლუტური და შეფარდებითი კრიტერიუმების მეტაფიზიკურ გამიჯნვამდე...

ცხადია, რომ ჩვენთვის, მიუღებელია ასეთი განურჩეველი დამოკიდებულება წარსულის ტრადიციათა მიმართ, ცხადია, რომ ჩვენთვის ბევრად უფრო ახლობელია ანტიკური და რენესანსის ეპოქის ხელოვნება, შექსპირი და გოეთე, პუშკინი და ტოლსტოი, ვიდრე შაბლონური ეკლესიური ბიზანტიური ფერწერა ან XIX საუკუნის რეაქციული რომანტიზმი.

პლეხანოვის დიდი დამსახურება ის არის, რომ მან ღრმა მარქსისტული ფილოსოფიური და სოციოლოგიური თვალთახედვის შუქზე გააკრიტიკა დაცემის გზაზე მდგომი ბურჟუაზიული ხელოვნება, მისი სხვადასხვა გამოვლინებანი: ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, მოდერნიზმი, კუბიზმი და სხვ.

მისთვის დამახასიათებელი მახვილგონიერი სარკაზმით პლეხანოვი წერილში „ჰენრიკ იბსენი“, აღნიშნავს, რომ „სიმბოლიზმი“ — ეს თავისებური მოწმობაა სიღატაკისა. როდესაც აზროვნება შეიარაღებულია სინამდვილის გაგებით, მას არ ესაჭიროება სიმბოლიზმის უდაბნოში გაჭრა“ (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, გვ. 198). დიდი ნორვეგიელი დრამატურგის იბსენის შემოქმედების დახასიათებისას პლეხანოვი მწერლის სიმბოლისტური პერიოდის დრამების იდეურ სისუსტეს იმით ხსნის, რომ იგი განზე დარჩა ეპოქის დიადი განმათავისუფლებელი იდეებისაგან (ე. ი. მარქსიზმისაგან).

პლეხანოვს ღრმად სწამდა, რომ მხატვრული რეალიზმი არის უმაღლესი საფეხური ხელოვნების განვითარებაში: ამბობდა რა იმპრესიონისტების ფერწერას, იგი აღნიშნავდა, რომ ისინი ეტანებიან გარეგნულ ეფექტებს და ამიტომაც მათი უიდეო ხელოვნება უსულურია წარმოგვიახლოს სინამდვილის განვითარების სიღრმისეული პროცესები, საზოგადოებრივი ცხოვრება — მთელი მისი მრავალფეროვნებით.

„როდესაც მხატვარი ამახვილებს მთელ თავის ყურადღებას სინათლის ეფექტებზე (კურსივი პლეხანოვისაა — ბ. ბ.), როდესაც ეს ეფექტები მისი შემოქმედების აოფად და ომეგად იქცევა, მაშინ ძნელია მოველოდეთ მისგან პიროვნულარისხოვან მხატვრულ ნაწარმოებებს. — მისი ხელოვნება, აუცილებლობის ძალით შეჩერდება მოვლენათა ზედაპირზე. ხოლო როდესაც იგი ეძლევა ცდუნებას გაგვაკვირვოს ეფექტების პარადოქსურობით, მაშინ გვიჩდება აღიარება იმისა, რომ იგი სიმახინჯისა და სასაცილოსაკენ წავიდა პირდაპირი გზით“ (Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, გვ. 78 — 79).

როდესაც პლეხანოვმა ერთ-ერთ გამოფენაზე ნახა იტალიელი იმპრესიონისტი მხატვრის ჯიოლი ლუიჯის ტილო „ბაზრობაზე“, თავის დღიურში ჩაიწერა: „აქ მართლაც, კარგია სინათლის ეფექტები. რა ლამაზია სინათლის ლაქები ხარების ზურგებზე. მაგრამ როდესაც საქმე ეხება ადამიანს, ჩვენ ვთხოულობთ მეტს. შეადარე ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობას“ (Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. III, გვ. 176).

ამავე აზრს ავითარებს პლეხანოვი ცნობილ ნაშრომში „ხელოვნება და საზოგადოებრივი ცხოვრება“. იგი აღნიშნავს, რომ იმპრესიონისტებმა გამოავლინეს სრული გულგრილობა. თავიანთი ნაწარმოებების იდეური შინაარსის მიმართ. მათი დევიზია, რომ შუქი, სინათლე არის ფერწერის მთავარი მოქმედი პირი. მაგრამ შეადარეთ ასეთი რამ ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობას“ და თქვენ დაინახავთ ზღვარს, რომელიც ძევს ჭეშმარიტ რეალიზმსა და იმპრესიონიზმს შორის: ლეონარდომ წარმოგვიახა უდიდესი ადამიანური ტრაგედია, ხოლო იმპრესიონისტები კმაყოფილდებიან შუქ-ჩრდილის თამაშით.

დღევანდელ ვითარებაში, როდესაც საბჭოთა მხატვრებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს შორის გამართულია ცხარე დავა რეალიზმისა და იმპრესიონიზმის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, პლეხანოვის ამ მოსაზრებებს დიდი მაინშვხელობა ეხიჭებათ.

პლეხანოვი ირონიით წერდა აგრეთვე კუბისტების ყალბი ნოვატორობის შესახებ; აღნიშნავდა, რომ ისინი თუმცა ბევრს ლაპარაკობენ სილამაზის შესახებ, მაგრამ სინამდვილეში ჭეშმარიტი სილამაზე „სასაცილო და უცნაურ რბუსებამდეა დაყვანილი მათ შემოქმედებაში“. ამის ნიმუშია პიკაბიას სურათი „ცეკვა წყაროსთან“. ამ სიახლის მაძიებელთა ძიებანი უნიადაგოა და დაიყვანება „სიმახინჯის კრიზისამდე“ La irise di la Laideur“. ამის მიზეზი არის ის, რომ კუბისტების ხელოვნება უიდეო და ფორმალისტურია, მისთვის უცხოა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, იგი მოწყვეტილია სინამდვილეს. „მათ (კუბისტებს და სხვებს) სურთ სიახლე. ეს ბუნებრივია, ძველი გგბეზრდება. ისინი პირს რომ არ იბრუნებდნენ ცხოვრებისაგან, მაშინ ეს სიახლე იქნებოდა. სიახლე ყოველთვის ჭარბადაა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში“ (Литературное наследие Г. В. Плеханова. т. III, გვ. 283) იძლეოდა რა ბურჟუაზიული ხელოვნების განვითარებაზე თავისი დაკვირვების განზოგადებას, პლეხანოვი აღნიშნავდა, რომ მის წარმომადგენელთ ახასიათებთ უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და უიდეობა — ხოლო ხელოვნებას არ შეუძლია სიცოცხლე იდეის გარეშე.

გ. ვ. პლეხანოვს უყვარდა თქმა: „როგორიცაა ადამიანი, ისეთივეა მისი ფილოსოფიაო“. ამავე დროს თავის ჩრწყინვალე წერილებში — ისტორიაში პიროვნების როლის შესახებ იგი მიუთითებდა, რომ ორი რამ განსაზღვრავს პიროვნების შესაძლებლობებს: ეპოქა, საზოგადოებრივ-კლასობრივი ბრძოლის ისტორიული პირობები და მეორე, მისი პირადი ნიჭი, ტალანტი, რაც თავის მხრივ საზოგადოებრივი განვითარების პირობებით განისაზღვრება.

პლეხანოვის როგორც ნაკლოვანებანი, ისე დამსახურებანი ასახავენ გარკვეულ ეტაპს რევოლუციური ნოძრაობის განვითარებაში: იყო რა მე-2 ინტერნაციონალის უდიდესი თეორეტიკოსი, პლეხანოვმა გაიზიარა მისი შეცდომები — თეორიის მოწყვეტა პრაქტიკისაგან, ერთგვარი დოგმატიზმი.

პლეხანოვის მოღვაწეობისა და მისი იდეური მემკვიდრეობის მეცნიერული, პარტიულად გამიზნული ლენინური კრიტიკა გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ შევძლოთ მისი სწორი შეფასება და ამ გამოჩენილი მარქსისტის საუკეთესო ნაშრომები გამოვიყენოთ თანამედროვე რეაქციული ბურჟუაზიული ესთეტიკის წინააღმდეგ საბრძოლველად. აგრეთვე, საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მიღწევათა განსაზოგადოებლად.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ბირმის ხელოვნების ოსტატთა კონცერტი თბილისში

ნოდარ კოჭლაშვილი

ეუცხოვა ქართველ მაყურებელს ბირმელ ხალხთა მრავალსაუკუნოვანი და თავისებური ხელოვნება. ძნელი გასაგები იყო მათი მონოტონური მუსიკა და გრაციოზული მრავალმხრივი ცეკვები. ეს არცაა გასაკვირი, საკმაოდ დიდი მანძილი აშორებდა ერთმანეთს ბანებში ხელს უშლიდა ამ ორ ერს ჰქონოდათ კულტურული ურთიერთობა.

ბირმის ხელოვნების ოსტატთა დელეგაცია პირველად ჩამოვიდა მოსკოვს და შემდეგ თბილისში. ამ ჩამოსვლით უფრო მეტად განმტკიცდა კულტურული კავშირი ბირმასა და საბჭოთა ხალხებს შორის.

საბჭოთა ხალხი იცნობს და ღრმა პატივისცემით ეკიდება თავისუფლებისმოყვარე და ნიჭიერი ბირმელი ხალხის კულტურას, რომელსაც დიდებული და მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს.

ბირმის მუსიკისა და ცეკვის ისტორია იწყება ჯერ კიდევ პაგანების პერიოდიდან (მე-8 — 13 ს.). ამაზე მეტყველებენ ჩინური ქრონიკები, სადაც ზუსტად არის აღწერილი იმდროინდელი ბირმის მუსიკალური ინსტრუმენტები, სიმღერები და ცეკვები. დღესაც პაგანთა პერიოდის მონასტრების ფრესკებზე კარგადაა შემონახული საცეკვაო მოძრაობათა გამოხატულებანი და იმდროინდელი მუსიკალური ინსტრუმენტები; ხოლო წარწერები კი მოგვითხრობენ, რომ მოცეკვავეები და მუსიკოსები ამა თუ იმ სასიხარულო მოვლენის — დღესასწაულების, სამონასტრო ცერემონიების და სხვ. განუყოფელი მონაწილენი იყვნენ. ეჭვი არ არის, რომ მუსიკალური საცეკვაო ხელოვნება პაგანთა აყვავების პერიოდში არსებობდა, როგორც დამოუკიდებელი, მტკიცედ ჩამოყალიბებული ხელოვნება.

საერთოდ ბირმის ცეკვები მრავალმხრივია როგორც შესრულებით, ისე შინაარსობლივად. მათ აქვთ როგორც საბრძოლო, ისე ლირიული, დამაწყნარებელი ხასიათი: ხალხური ცეკვა დოლებით, ხალხური ცეკვა მანაო, შენური ხალხური ცეკვა ხმლებით და კარენული ხალხური ცეკვა დანი ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ მათგანში ოსტატურად არის გამოყენებული თითების, ხელების, თავის, ფეხების, მთელი ტანის მოძრაობა.

რაც შეეხება ბირმის დრამატულ ხელოვნებას, არის საფუძველი ვიფიქროთ, რომ თეატრალურ-დრამატული ხელოვნება ბირმაში უძველესი დროიდან იწყება.

თეატრი, როგორც მასობრივი ხელოვნება, უფრო გვიან დამკვიდრდა ბირმაში. წარმოდგენები იდგმებოდა ღია ცის ქვეშ, უდეკორაციოდ. სპექტაკლები გრძელდებოდა მთელი ღამე. მე-20 საუკუნის დასაწყისში თეატრები ანუ უფრო სწორად სათამაშო მოედნები შეიქმნა ბევრ პროვინციულ ქალაქში.

ამჟამად პოპულარული თეატრალური წარმოდგენები ბირმაში იწოდებიან ცეტ პვის ან ეი ხინსად.

ბირმის ტრადიციული დრამატული ხელოვნება მტკიცედ არის დაყრდნობილი ზუსტ, გრაციოზულ ცეკვებზე და მუსიკაზე, ურომლისოდაც ბირმელებს ვერ წარმოუდგენიათ დრამა.

კოლონიური რეჟიმი და უცხოეთის მონოპოლისტთა ბატონობა აფერხებდა ეროვნული ეკონომიკის და კულტურის განვითარებას ბირმაში. როგორც დიდი ლენინი გვასწავლის, ყოველ ბურჟუაზიულ ქვეყანაში ორი კულტურა ვითარდება და უპირისპირდება ერთმანეთს — ბურჟუაზიული და დემოკრატიულ-სოციალისტური. ჭეშმარიტად სახალხო, ნაციონალური ხელოვნება გზას იკაფავს, ყოველგვარი არტახების მიუხედავად. ამიტომ არის, რომ ბირმელმა ხალხმა, უცხო დამპყრობთა უღელს ქვეშაც, მაინც წმინდად შემოინახა და განავითარა თავისი ეროვნული ხელოვნება.

ბირმის დამოუკიდებლობის გამოცხადებამ ამ ქვეყნის ხალხებს თავისებური კულტურის განვითარების დიდი შესაძლებლობა შეუქმნა. ბირმელების, შანების, კარენების, ჩინების, კაჩინების და სხვა განთავისუფლებული ხალხებისა და ტომების კულტურა მტკიცედ დაადგა აღმავლობის გზას.

17 ოქტომბერს თბილისის ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში გაიმართა ბირმის ხელოვნების ოსტატთა კონცერტი.

ფარდა აიხადა... სცენაზე გამოჩნდნენ ბირმისა და საქართველოს სსრ ხელოვნების მოღვაწენი.

დელეგაციას მიესალმა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ა. ლ. გუნია. საპასუხო სიტყვა წარმოსთქვა დელეგაციის მეთაურმა, ბირმის კავშირის განათლებისა და კულტურის მინისტრმა უ თუნ ტინმა. მან მადლობა გადაიხადა გულთბილი მიღებისათვის, ქართველ მეგობრებს ბირმელი ხალხის მეგობრული სალამი გადასცა.

იწყება კონცერტი. სცენაზეა ბირმის სახელმწიფო ორკესტრი „საინგი", ნიშ შემადგენლობაშია ბირმული ხალხური ინსტრუმენტები: „პატვაინგი" — წრიული დოლი, „ტივუაინგი" — წრიული გონგი, „მაუნგვუაინგი" — გონგი ზარებით, „ნე" — გ' ბოი, „ლინგუინი" — ციმბალი და სხვ.

„საინგი", რომლის არსებობა დაახლოებით 1583 წლიდან იწყება, პოპულარული ორკესტრია. ორკესტრის მთავარი ინსტრუმენტია „პატვაინგი", ესაა წრე, სადაც ტონების მიხედვით ვერტიკალურად ჰკიდია 21 დოლი. აღმოსავლეთის ხალხები — ინდოელები, ბირმელები, ჩინელები, ინდონეზიელები და სხვ. დასარტყმელი ინსტრუმენტების დაკვრის დიდი ოსტატები არიან. დოლები შერჩეულია განსაკუთრებული სიზუსტით და ქმნიან თავისებური ხმოვანების გამმას.

ორკესტრმა პირველ ნომრად შეასრულა უვერტიურა. ეს იყო ტონების მიხედვით განლაგებული დოლებისგან მიღებული ძლიერი და მკაფიო მელოდიური სურათი. ორკესტრს ხელმძღვანელობდა „პატვაინგის" დიდი დამკვრელი ალინგა ჯოსვა (საპატიო წოდება, რომელსაც ანიჭებენ კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეებს) — უ ხან პა.

სცენაზე გამოდის გუნდი, რომელიც მღერის „ბირმა-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის აღთქმას". როიალის პარტიას ასრულებდა კომპოზიტორი უ პო უვეი.

პროგრამის დიდი ნაწილი ეკავა ცეკვებს. ძველი ბირმული კლასიკური ცეკვების შემსრულებელმა მა კინ სეინმა, კაზმული ხელოვნების, მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო სკოლის სტუდენტმა, დიდი ოსტატობით გვიჩვენა ხელებისა და ტანის ელასტიური მოძრაობა, ოსტატური ცეკვით მან ბრწყინვალედ გამოხატა ხალხის ღრმა ფიქრი და სულისკვეთება.

კმაყოფილებით შეხვდა მაყურებელი მა კინ ვინ შვეს, მა ნგვე ტანის, მა კინ სეინის, მა ე ჩაინის, მა ა ნიუნტის, მა ი ინიუნტის, მა სან ის, მა ნგვე ის გამოსვლას ბირმის კლასიკური ცეკვის ორ ეტიუდში (სულ არის ექვსი ეტიუდი).

ტანის არაჩვეულებრივი მოძრაობა, ადამიანის ფიგურის თავისებური მდგომარეობა, ხელებისა და თითების მუნჯი ენა, ცოცხალი გამომხატველი სახე და, საბოლოოდ, მოცეკვავეთა სისადავე ცხადყოფს ბირმელი ხალხის მაღალ ხელოვნებას.

ბირმელი ხალხი რომ თავის ხელოვნებას წმინდად ინახავს, ამაზე მეტყველებს ორი საცეკვაო დუეტი და ტრიო. უძველესი ცეკვა (დო მეი ნვე და ალინგა ჯოსვა შვე მან უ ტინ მაუნგი); შუასაუკუნეობრივი ცეკვა (მა კინ ვინ შვე და უ კენნიტ სეინი); თანამედროვე ცეკვა (მა ნგვე ტან, დო მეი ნვე და უ სეინ აუნგ მინი). ეს უკანასკნელი პოეტურ თემაზე — სიყვარულსა და ერთგულებაზეა აგებული. მაყურებლის ინტერესი აღძრა კარენულმა ცეკვამ, რომელსაც ბირმელი ხალხი მოსავლის აღების დღესასწაულზე ასრულებს. ამ ცეკვას თან ახლავს სიმღერაც.

ნაჩვენები იქნა აგრეთვე სახუმარო ცეკვა „ოზი", ეს სახელი კუბისმაგვარი დოლისაგან წარმოდგება, რომელსაც ბირმელები ასრულებენ ქორწილის, მოსავლის აღების და საერთოდ მხიარულობის დროს.

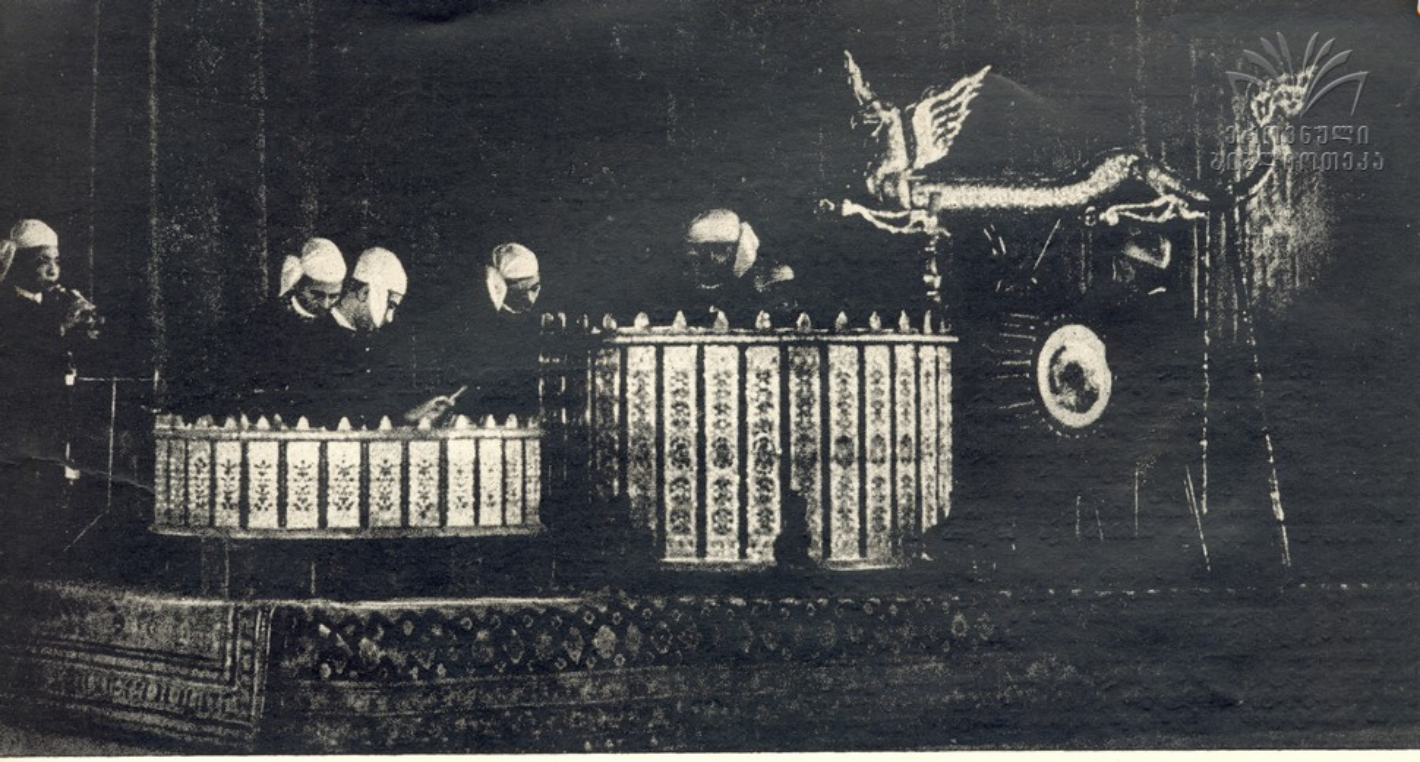
ბირმელების ცეკვა და მუსიკა ერთმანეთთან მტკიცედაა დაკავშირებული. მუსიკა „სუფთა სახით" შეასრულა არფაზე („საუნგი") უ სეინ ხლა მაუნგიმ. ეცვა რა მოოქროვილი ძვირფასი ქვებით მოჭედილი ეროვნული ტანისამოსი, იგი მუსიკის ღვთაებას ანსახიერებდა.

კონცერტის დასასრულს, ბუდას ცხოვრებიდან წარმოდგენილი იქნა ისტორიული დრამა „ვიდხურა" ხუთ სურათად. მისი შინაარსია სიბრძნის გამარჯვება უგუნურებაზე და სიკეთისა — ბოროტებაზე.

პიესა ისე კარგად იქნა გათამაშებული, რომ მაყურებელი ადვილად ხვდებოდა პიესის აზრს, თუმცა არ ესმოდა პიესის ენა.

მეორე დღეს სტუმრები დაესწრნენ საქართველოს სახელმწიფო ცეკვის ანსამბლის კონცერტს ნ. რამიშვილის და ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით. ქართულმა ცეკვამ სტუმრების აღტაცება გამოიწვია, ისინი გაოცებული დარჩნენ ქართული ცეკვის მრავალმხრიობით, პლასტიურობით და გრაციულობით, განსაკუთრებით კი დინამიურობით. თავიანთი შეხედულებები მათ გამოთქვეს უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოებაში გამართული დარბაზობის დროს. დელეგაციის ხელმძღვანელმა, ბირმის განათლების და კულტურის მინისტრმა უ თუნ ტინმა განაცხადა: „დიდი სიამაყით აღვნიშნეთ, რომ ბირმასა და საქართველოს შეუნახავს ძველი კულტურა და ტრადიციები. ჩვენ დავრწმუნდით, თუ რა დიდი კულტურა ჰქონია ქართველ ერს. ასეთი მდიდარი კულტურის ერს არ შეიძლება მომავალიც დიდი არ ექნეს.

— დიდებულია თქვენი სტუმართმოყვარეობა, თქვენი გულთბილი მიღებით დაგვაგიწყდა კიდეც, რომ ჩვენს სამშობლოს ათასი კილომეტრებით ვართ დაცილებული. ჩვენ ისე მოგვეწონა თქვენი ქვეყანა, რომ გვიმძიმს მისი დატოვება, — თქვა დელეგაციის წევრმა პროფ. უ ბამ. სტუმრებმა აღნიშნეს ასეთი კონცერტების და შეხვედრების უდიდესი მნიშვნელობა ერთა შორის კულტურული ურთიერთობის და მეგობრობის განმტკიცებისათვის.



1 ბირმის სახელმწიფო ორკესტრი „საინგი“
2. შუასაუკუნეობრივი ცეკვა
3. უძველესი ცეკვა
4. ბირმული კლასიკური სოლო ცეკვა — ასრულებს მა კინ სეინი
5. ბირმული ისტორიული დრამა „ვიდხურა“
6. ბირმული ხალხური ცეკვა „ოზი“
7. ბირმულ მელოდიას არფაზე ასრულებს უ ხლა მაუნგი
8. თანამედროვე ცეკვა
9. ჯგუფური ხალხური ცეკვა

ფოტო ა. ბალაბუევისა და ი. ზეფინისა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სპექტაკლების იდეური სიმახვილისათვის ჩვენს თეატრებში

ავთანდილ გუნია
საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი

საქართველოს სსრ შემოქმედებითი კოლექტივებისა და კავშირების საქმიანობა ჩვენ უნდა განვიხილოთ იმ ამოცანათა შესრულების თვალსაზრისით, რომლებიც პარტიამ დააყენა საბჭოთა ხელოვნების წინაშე და რომელთაც გამოხატულება ჰპოვეს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მეოცე ყრილობის დადგენილებებში. ამ ისტორიულ საბუთებში პარტია მოითხოვს ხელოვნების ყველა მუშაკისაგან — დრამატურგი იქნება ის, რეჟისორი, კომპოზიტორი, მხატვარი თუ მსახიობი, მხატვრულად სრულყოფილი ნაწარმოების შექმნას, რომლებიც უნდა ასახავდნენ საბჭოთა სინამდვილეს, საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრებას, ჩვენი ადამიანების პრაქტიკულ საქმიანობას კომუნიზმის მშენებლობაში.

ეს ცხოვრება ჩვენ უნდა ავსახოთ მისი შეუნელებელი წინსვლის პროცესში, ხელი უნდა შევუწყოთ საბჭოთა ადამიანის ხასიათის საუკეთესო მხარეთა განვითარებას, უნდა დავაკმაყოფილოთ მაყურებლის სულ უფრო და უფრო მზარდი კულტურული მოთხოვნილებანი. სამშობლოს სიყვარული, შრომის სიყვარული, ჩვენი დიადი საქმის გამარჯვების რწმენა, — აი რა გრძნობებს უნდა ზრდიდეს და ავითარებდეს ხალხში ჩვენი ხელოვნება. ამჟამად, როცა ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედებითი კავშირები და კოლექტივები გაცხოველებით ემზადებიან ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისათვის, რომელიც გაიმართება მოსკოვში 1957 წლის შემოდგომაზე, ეს ამოცანა ზემოხსენებული ორგანიზაციების მუშაობის ცენტრში უნდა მოექცეს.

ამ თვალსაზრისით, შემოქმედებითი ორგანიზაციების უმთავრესი ყურადღება ექცევა თეატრებისათვის ახალი რეპერტუარის, ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებთა, მხატვრული ფილმების, ფერწერის, ქანდაკებისა და გრაფიკის ნაწარმოებთა შექმნას. ვხელმძღვანელობთ რა პარტიისა და მთავრობის მითითებით თანამედროვე თემატიკაზე ისეთი მაღალიდეური და მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნის შესახებ, რომლებიც გვიჩვენებენ ჩვენი ეპოქის ადამიანთა ხასიათებსა და მისწრაფებებს, ვიღებთ ზომებს, რათა გავაძლიეროთ დრამატურგებისა და თეატრების შემოქმედებითი კავშირი. სისტემატურად ეწყობა მწერლების შემოქმედებითი განაცხადების განხილვა, ცალკეულ ნაწარმოებთა კითხვა და გარჩევა ახალ პიესებზე მუშაობის პროცესში, მუსიკის ახალ ნაწარმოებთა განხილვა. შემოქმედებითი მუშაკების ახალი ნაწარმოებები ფართე საზოგადოებრიობის ყოველმხრივი განხილვის საგანი უნდა გახდეს. ყველა ამ ღონისძიებების მეოხებით ხელოვნების მუშაკთა ძირითადი ყურადღება მიპყრობილია თანამედროვე აქტუალური თემებისადმი.

უკანასკნელ წლებში საქართველოს თეატრებში უფრო ხშირად იდგმება პიესები, რომლებიც ჩვენი კოლმეურნე გლეხების, მუშათა კლასისა და საბჭოთა ინტელიგენციის შრომასა და ცხოვრებას ასახავენ.

სულ უფრო და უფრო მეტ დრამატულ ნაწარმოებში ვხედავთ მშრომელ ხალხს, მის ცხოვრებას, მის შრომითს გმირობას. მეტი ყურადღება ექცევა საბჭოთა ადამიანის ყოფას, ჩვენს ცხოვრებაში ჯერ კიდევ არსებული უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლას.

თანამედროვე თემაზე შექმნილი ზოგიერთი სპექტაკლი მტკიცედ შევიდა ჩვენი თეატრების რეპერტუარში. მათ რიცხვს ეკუთვნის: ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დადგმა — დ. თორაძის ბალეტი „მშვიდობისათვის“, რომელიც გვიამბობს საბჭოთა ადამიანების გმირულ საქმეებზე დიდი სამამულო ომის წლებში; გ. ქელბაქიანის პიესა „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ რუსთაველის თეატრში; მასში ასახულია კეთილშობილური შრომა საბჭოთა პედაგოგისა, რომელიც უანგაროდ ემსახურება სოფლის მოსახლეობას და ამაში პირად ბედნიერებასაც პოულობს; რ. თაბუკაშვილის პიესა „რაიკომის მდივანი“ (მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დადგმა), რომელიც გვიჩვენებს საბჭოთა პარტიული ხელმძღვანელის ახალ ტიპს; ვ. გაბესკირიას პიესა „უფსკრულთან“, რომელიც ოჯახური ცხოვრების ფონზე თავისებური მხატვრული მეთოდით ააშკარავებს წარსულის გადანაშთებს. მიმდინარე სეზონში საოპერო თეატრმა მაყურებელს უჩვენა სიუჟეტურად გამართული და მუსიკალური ოსტატობის მხრივ საინტერესო ბალეტი „ცისფერი მთის საიდუმლოება“, რომელშიც კომპოზიტორმა ს. ცინცაძემ შესძლო ხალხური მუსიკის მოტივების საფუძველზე დასამახსოვრებელი მელოდიების შექმნა. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებმა მაყურებელს უჩვენეს ახალი პიესები: მ. მრევლიშვილის „ზვავი“, რომელშიც მხატვრულ სახეებში წარმოდგენილია ქართველ მეცხვარეთა ცხოვრება და საქმიანობა უკანასკნელ წლებში; მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ საკოლმეურნეო სოფლის ცხოვრებიდან სამამულო ომის წლებში, და რეჟისორული ჩანაფიქრით საინტერესო სატირა იონა ვაკელისა „საქმიანი კაცი“; ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა დადგა ოპერეტა თანამედროვე თემაზე „საყვარელი დისშვილი“ და სხვ.

წარმატებით განახორციელეს თეატრებმა რუსი საბჭოთა დრამატურგების საუკეთესო პიესები: როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“, სტეპანოვის „პორტ-არტური“, შტეინის „პერსონალური საქმე“, სომეხი დრამატურგის ბარსეგიანის „კამო“ და სხვ. მაგრამ ეს კიდევ არ გვაძლევს უფლებას დავასკვნათ, რომ თანამედროვეობის თემაზე შექმნილი ნაწარმოებების მხრივ ჩვენს თეატრებში ყველაფერი რიგზეა. საბჭოთა ადამიანების, მისი შრომისა და ცხოვრების მაღალმხატვრულ ფორმებში ასახვის ამოცანა ჯერ კიდევ გადასაწყვეტია რესპუბლიკის თეატრების სცენაზე.

საქართველოს წამყვანი თეატრების მიერ თანამედროვე თემაზე განხორციელებული ყველა დადგმა ვერ აკმაყოფილებს მაყურებელთა მზარდ მოთხოვნილებებს. არის შემთხვევები, როცა ახალი დადგმები დაბალი იდეურ-მხატვრული დონის გამო იხსნება რეპერტუარიდან სპექტაკლის განხილვის, ანდა პირველი წარმოდგენების შემდეგ. ეს იმის დამადასტურებელია, რომ ზოგიერთი თეატრის ხელმძღვანელი საკმაო პასუხისმგებლობით არ ეკიდება თანამედროვე თემაზე დაწერილი პიესების შერჩევას; ამის შედეგად რეპერტუარში გვხვდება ნაჩქარევად დაწერილი, დაუმუშავებელი ნაწარმოებები, რომელთაც შეუძლიათ ზიანი მიაყენონ ჩვენი ხელოვნების შემდგომ განვითარებასა და ხალხის მხატვრულად აღზრდის საქმეს. უდავოა,

ასეთი ნაჩქარევად გამომცხვარი პიესები, წვრილმანი, უმნიშვნელო მოვლენებისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები, რომლებიც არ ემსახურებიან საბჭოთა ხალხის აღზრდას შრომისადმი სოციალისტური დამოკიდებულების სულისკვეთებით, რომლებიც არ აღვივებენ მაყურებელში საბჭოთა ადამიანების საუკეთესო თვისებებს, — ასეთი ნაწარმოებები უნდა უარყონ თეატრების ხელმძღვანელებმა, რომლებიც განსაზღვრავენ თეატრის მხატვრულ მიმართულებას, მისი რეპერტუარის იდეურ დონეს.

საბჭოთა თემატიკის დამუშავების საკითხში არსებულ ნაკლოვანებებს ზეპოთ ჩამოთვლილი პიესებიც ცხადყოფენ. მათ შორის არ არის არც ერთი მნიშვნელოვანი პიესა მუშათა კლასის ცხოვრებიდან, ე. ი. ჩვენი სინამდვილის უმნიშვნელოვანეს თემაზე. ამ მხრივ საქართველოს თეატრებმა დიდი მუშაობა უნდა ჩაატარონ ჩვენს დრამატურგებთან ერთად, რათა ღირსეულად ასახონ ცხოვრება საქართველოს მუშათა კლასისა, რომელიც განსაკუთრებით გაიზარდა ომისშემდგომ პერიოდში.

უკანასკნელ წლებში თეატრები საკმაო ყურადღებას აქცევდნენ კლასიკურ მემკვიდრეობასა და ისტორიულ თემატიკას. წარმატებით განხორციელდა შემდეგი დადგმები: ოპერისა და ბალეტის თეატრში — დანკევიჩის „ბოგდან ხმელნიცკი“, ბოროდინის „თავადი იგორი“, ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“; რუსთაველის თეატრში — ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“; მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში — ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“, ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, მუსიკალური კომედიის თეატრში — ოფენბახის „პერიკოლა“.

ახალი, ორიგინალური რეჟისორული გადაწყვეტით გაგვახარეს შემდეგმა დადგმებმა: „ოიდიპოს მეფემ“ (რეჟ. დ. ალექსიძე), „ზვავმა“ (რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი), „ფილოსოფიის დოქტორმა“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი), „მოკვეთილმა“ (რეჟ. არჩ. ჩხარტიშვილი). უნდა აღინიშნოს ბალეტ „ცისფერი მთის საიდუმლოების“ ახალგაზრდა დამდგმელების — წერეთელის, დოლიძის და სანაძის ნაყოფიერი მუშაობა. ნაყოფიერად მუშაობენ აგრეთვე მხატვრები ვ. ლაპიაშვილი, დ. თავაძე, ი. სუმბათაშვილი, ი. შტენბერგი, რომლებმაც ორიგინალურად გადაჭრეს მთელი რიგი დადგმები.

თეატრის კოლექტივებთან აქტიურად მუშაობდნენ და სპექტაკლებისათვის საინტერესო მუსიკა შექმნეს კომპოზიტორებმა ო. თაქთაქიშვილმა, ს. ცინცაძემ, რ. გაბიჩვაძემ, ე. ჩორგოლაშვილმა. აღსანიშნავია აგრეთვე რუსთაველის სახელობის თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგის მ. კრავეიშვილის მუშაობა სპექტაკლების ტექნიკურ გაფორმებაზე.

ახალ ნაწარმოებებს წერენ დრამატურგები: პ. კაკაბაძე, ს. კლდიაშვილი, მ. ჯაფარიძე, კ. კალაძე, გ. გელბაქიანი, გ. ნახუცრიშვილი; კომპოზიტორები: ა. კერესელიძე, შ. მშველიძე, დ. თორაძე, ს. ცინცაძე, ა. ბუკია, რ. გაბიჩვაძე, რ. ლაღიძე, ი. გოკიელი, ა. მაჭავარიანი, რომელთათვის ლიბრეტოებს ქმნიან მწერლები ი. ნონეშვილი, გ. აბაშიძე, დ. გაჩეჩილაძე და სხვები.

ნაციონალური დრამატურგიის ორიგინალურ ნაწარმოებთა ჩვენებასთან ერთად საქართველოს თეატრებმა უფრო აქტიურად უნდა გაშალონ მუშაობა იმისათვის, რომ ჩვენს მაყურებლებს გააცნონ მომმე რესპუბლიკებში და სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებში შექმნილი საუკეთესო დრამატურგიული ნაწარმოებები. ქართულ სცენაზე მომმე ხალხთა საუკეთესო ნაწარმოებების, აგრეთვე უცხოეთის პროგრესულ მწერალთა ნაწარმოებების დადგმა გაამდიდრებს ჩვენს რეპერტუარს და მაყურებელიც უფრო დაინტერესდება ჩვენი თეატრების დადგმებით. ამ მხრივ მისასალმებელია რუსთაველის სახელობისა და გრიბოედოვის სახელობის თეატრების ინიციატივა, რომელთაც მაყურებელს უჩვენეს ნუშიჩის პიესა „ფილოსოფიის დოქტორი“ და ესპანელი დრამატურგის კასონას ნაწარმოები „ხელი კვდებიან ზეზეულად“.

სერიოზული ყურადღება ექცევა მაყურებლის ორგანიზებას. 1955-56 წლებში სპექტაკლზე მაყურებელთა დასწრებას საგრძნობლად ხელი შეუწყო მთელი რიგი ისეთი ღონისძიებების გატარებამ, როგორიცაა, მაგალითად, კულტურის სამინისტროს, საქ. ალკკ თბილისის კომიტეტისა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ ჩატარებული ქ. თბილისის თეატრალური ახალგაზრდობის დათვალიერება, რომელმაც გამოავლინა მთელი რიგი ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობი, და ასწია მაყურებლის ინტერესი თეატრისადმი; აგრეთვე შემოქმედებითი საღამოების, ბენეფისების და მაყურებელთა კონფერენციების მოწყობა.

მაგრამ ასეთი ღონიძიებები უფრო მოფიქრებითა და შინაარსიანად უნდა გავატაროთ. ერთი რომელიმე ღონისძიებით გატაცება იწვევს სხვა ღონისძიებებისადმი ყურადღების შესუსტებას. თეატრების მუშაობისა და მაყურებელთა ორგანიზების გამოცოცხლების ყველა ფორმა ერთძანეთს უნდა ავსებდეს და ხელს უნდა უწყობდეს მაყურებელთა მომსახურების საერთოდ გაუმჯობესებას და დადგმების მხატვრული დონის ამაღლებას. გასულ სეზონში საძხატვრო კოლექტივებისათვის დამახასიათებელი იყო შემოქმედებითი საღამოებით და ბენეფისებით ერთგვარი გატაცება. ეჭვს გარეშეა, რომ ეს ღონისძიებები თეატრის მუშაობის გარკვეულ გამოცოცხლებას იწვევს, მაგრამ შემოქმედებითი საღამოებისა და ბენეფისების მოწყობამ არ უნდა შეანელოს ზრუნვა სხვა სპექტაკლების მხატვრული დონისა და მაყურებლის ორგანიზების მიმართ; ამასთან არ უნდა დავუშვათ შემოქმედებითი მუშაკების წაქეზების და წახალისების ამ საშუალებების გაუბრალოება.

თბილისის წამყვანი თეატრების მუშაობის მოკლე ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ყურადღება მივაქციოთ იმ დადებით მოვლენებს, რომლებიც შემჩნეულია ამ უკანასკნელ ხანებში თეატრების მუშაობაში, და რაც უნდა განვითარდეს; ყურადღება უნდა მიექცეს იმ არსებით ნაკლოვანებებსაც, რომელთა წინააღმდეგ საჭიროა ბრძოლა, მათი აღმოფხვრა.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარი შეიცავს მთელ რიგ მაღალხარისხოვან სპექტაკლებს, რომლებიც დამსახურებული პოპულარობით სარგებლობენ მაყურებლებში. ასეთებია „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „სინათლე“, „მშვიდობისათვის“, „გედების ტბა“, „თავადი იგორი“, „ბოგდან ხმელნიცკი“, „ბაში-აჩუკი“ და სხვ. ზოგიერთ მათგანს დიდი მოწონება ხვდა საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. თეატრს ჰყავს კვალიფიციური შემოქმედებითი მუშაკების კადრები.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის მუშაობის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს ახალგაზრდობის გაბედული დაწინაურება, რაც განსაკუთრებით თბილისის თეატრალური ახალგაზრდობის დათვალიერებისას გამომჟღავნდა. თეატრის ხელმძღვანელობა ნიჭიერ ახალგაზრდებს ანდობს საპასუხისმგებლო პარტიებს, რაც უსათუოდ კარგ შედეგებს გვაძლევს, მაგრამ აქაც მეტი სიფრთხილეა საჭირო. ახალგაზრდა მომღერლებთან მუშაობას ყოველთვის არა აქვს მეთოდური და გეგმიანი ხასიათი, რამაც შეიძლება სერიოზულად შეაფერხოს მათი შემოქმედებითი ზრდა და ამით ზიანი მიაყენოს საერთო საქმეს.

თეატრის ხელმძღვანელობას დიდი მუშაობა მართებს რეპერტუარის გასამდიდრებლად.

გადაჭრით უნდა ვებრძოლოთ სპექტაკლების მხატვრული ხარისხის დაცემას პრემიერის შემდეგ. უნდა ვიბრძოლოთ მუსიკალური ტექსტის, აგრეთვე მაყურებლამდე სიტყვის უკეთ მიტანისათვის.

უნდა გავაძლიეროთ მომთხოვნელობა რეჟისორის მი-

მართ საინტერესო შემოქმედებითი ფორმის უფრო გაბედულად ძიებისათვის.

სპექტაკლებზე მაყურებელთა სუსტი დასწრების ერთ-ერთი სერიოზული მიზეზია რეპერტუარის ერთფეროვნება. წლების განმავლობაში თეატრში იდგმება ერთი და იგივე ოპერები. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ გადავხედავთ საოპერო თეატრის მუშაობას უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე. ოპერები „პიკის ქალი", „აიდა", „ტრავიატა", „ტრუბადური", „სევილიელი დალაქი", „კარმენი", „ევგენი ონეგინი", „რიგოლეტო", „ფაუსტი" — აი თეატრის რეპერტუარის უცვლელი ფონდი. მიმდინარე რეპერტუარის სპექტაკლების უმეტესობა უკვე 3-4 წელია იდგმება. მე არავითარ შემთხვევაში არ მინდა ოდნავ მაინც დავამცირო ამ შესანიშნავი ოპერების დიდი ღირსება, მაგრამ როცა წლითი-წლობით განუწყვეტლივ ერთი და იგივე ოპერები იდგმება, ამან არ შეიძლება მათ მიმართ მაყურებლის ინტერესის ერთგვარი შენელება არ გამოიწვიოს. ამავე დროს არ იდგმება ისეთი ოპერები, რომლებიც დიდი ხანია არ უნახავს, ან სრულიად არ უნახავს ჩვენს მაყურებელს, მათ შორის რუს და დასავლეთ-ევროპელ კლასიკოსთა გენიალური ოპერები.

საოპერო თეატრის რეპერტუარში არ არის საბჭოთა საოპერო და საბალეტო შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშები, რომელთაც საყოველთაო მოწონება მოიპოვეს მთელს საბჭოთა კავშირში და სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებშიც.

ამავე დროს — მიმდინარე სპექტაკლების ხარისხიც არ არის თანაბარი ღირსების. ხშირია, როდესაც პრემიერის შემდეგ წარმოდგენების მხატვრული ხარისხი ეცემა. მრავალ წარმოდგენას ატყვია საოპერო შტამპის დაღი, სცენური სტატიკა. თეატრის რეჟისორებმა უფრო გაბედულად უნდა აწარმოონ შემოქმედებითი ფორმის ძიება.

განსაკუთრებით მწვავე მდგომარეობა გვაქვს ქართულ საოპერო ნაციონალურ რეპერტუარში. იგი ჯერჯერობით შემოიფარგლება მხოლოდ ოთხი ოპერით: „აბესალომ და ეთერით", „დაისით", „ქეთო და კოტეთი" და „ბაში-აჩუკით". მუსიკალურად კარგად მიდის „აბესალომ და ეთერი" და „დაისი", მაგრამ „აბესალომ და ეთერის" რეჟისორული გადაწყვეტა ერთობ სადავოა; ამ საკითხზე თეატრის ხელმძღვანელობამ, განსაკუთრებით, რეჟისურამ, სერიოზულად უნდა იფიქროს, რათა ეროვნული საოპერო კლასიკის ეს განძი ჩვენი თეატრის რეპერტუარში უფრო მაღალმხატვრული სახით იქნას წარმოდგენილი.

ოპერა „დაისი" თეატრის საუკეთესო დადგმაა. მაგრამ კოსტუმები და დეკორაციები ისეა გაცვეთილი, რომ აუცილებელია მათი განახლება.

უკანასკნელი 20 წლის განმავლობაში დაწერილი ქართული ოპერებიდან თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე იდგმება მხოლოდ ერთი ოპერა არ. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი". მაგრამ საოპერო თეატრის ხელმძღვანელობას ვერ დავწამებთ თითქოს არ ცდილობდეს კომპოზიტორებთან იმუშაოს ახალი სპექტაკლების შესაქმნელად. დიდი ხანი არ არის მას შემდეგ, რაც დაიდგა ოპერა თანამედროვე თემაზე — ა. შავერზაშვილის „მარინე". სპექტაკლს წარმატება არ ჰქონდა, თუმცა კოლექტივმა მასზე დიდი ენერგია დახარჯა. მაგრამ ამ ფაქტმა არ უნდა გაუტეხოს გული თეატრს, მან უნდა განაგრძოს მუშაობა თანამედროვე ნაციონალური საოპერო სპექტაკლების შესაქმნელად. თეატრი უნდა გადაიქცეს ქართული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების შემოქმედებითი განვითარების ჭეშმარიტ კერად.

ამავე დროს ქართველ კომპოზიტორთა საოპერო ნაწარმოებების პორტფელი სერიოზულად უნდა გადაისინჯოს. სწორი არაა, როცა პირველი მარცხის შემდეგ ყოველგვარი მუშაობა ჩერდება როგორც მუსიკის, ისე ლიბრეტოს შემდგომი გაუმჯობესებისათვის. ცნობილია, რომ ოპერა მუსიკალური ხელოვნების ერთობ რთული დარგია და იმისათვის, რომ საოპერო ნაწარმოებები დიდხანს შერჩეს რეპერტუარს, საჭიროა დიდი და გულდასმითი მუშაობა მუსიკალური მასალისა და ლიბრეტოს გასაუმჯობესებლად.

ბევრად უკეთესი მდგომარეობაა საბალეტო დასში, რომელსაც ვ. ჭაბუკიანი ხელმძღვანელობს. უკანასკნელი წლების განმავლობაში თეატრში გაიზარდა ძლიერი საბალეტო კოლექტივი, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესოა ჩვენს ქვეყანაში. კომპოზიტორების, ლიბრეტისტებისა და კოლექტივის ერთობლივი მუშაობის შედეგად შექმნილია მთელი რიგი ნაციონალური საბალეტო სპექტაკლები, რომელთა შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს „გორდა".

ამჟამად თეატრის დახმარებით კომპოზიტორები წერენ ახალ საოპერო და საბალეტო ლიბრეტოებს. ა. მაჭავარიანი წერს ბალეტ „ოტელოს", დ. თორაძე ოპერას, რომლის პირობითი სახელწოდებაა „გრიბოედოვი", ა. ბუკია ოპერას „არსენა". თანამედროვე ოპერებზე მუშაობენ აგრეთვე კომპოზიტორები რ. გაბიჩვაძე, ა. ანდრიაშვილი. თეატრის კოლექტივის წინაშე დიდი ამოცანა დგას მაღალხარისხოვანი ნაწარმოებების შექმნის სფეროში. საუკეთესონი იმ ოპერებიდან და ბალეტებიდან, რომლებიც წლების განმავლობაში შეიქმნა და აწ შეიქმნება, წარმოდგენილი იქნება ქ. მოსკოვში 1957 წ. ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის დროს. ჩვენი ძვირფასი მუსიკალური საუნჯისა — ზ. ფალიაშვილის კლასიკური ნაწარმოების „დაისის" გარდა მოსკოვში ნაჩვენები იქნება ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების ის ნაწარმოებები, რომლებმაც საზოგადოების მოწონება დაიმსახურეს და ცხადყოფენ ქართული საბჭოთა საოპერო და საბალეტო მუსიკალური კულტურის ზრდას. ესენი არიან: „გორდა", „ბაში-აჩუკი", „მთების გული", „მშვიდობისათვის". ვიმედოვნებთ, რომ ამ მოკლე ხანში ჩვენ მივიღებთ კიდევ ახალ ნაწარმოებებს, რომლებიც გაამდიდრებენ ჩვენს საოპერო და საბალეტო რეპერტუარს. ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთელმა კოლექტივმა დიდი და დაძაბული მუშაობა უნდა გააჩაღოს იმისათვის, რომ პირნათლად შეასრულოს თავისი მოვალეობა — მაღალიდეურ და მხატვრულ დონეზე ჩაატაროს მომავალი დეკადა და ამით შექმნას პირობა თეატრის შემოქმედების შემდგომი ზრდისათვის. ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის კერაა. თეატრმა ფართო კონტაქტი უნდა დაამყაროს მუსიკალურ საზოგადოებრიობასთან ახალი ნაწარმოებების შესაქმნელად. ამასთან უნდა გაამრავალფეროვნოს რეპერტუარი მოძმე რესპუბლიკებსა და საზღვარგარეთ შექმნილი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოებებით.

თეატრის უახლოესი ამოცანა ის არის, რომ აამაღლოს წარმოდგენების მხატვრული დონე, სერიოზული მუშაობა აწარმოოს ახალგაზრდა ვოკალისტებთან მათი შემდგომი შემოქმედებითი ზრდისათვის. საამისოდ თეატრს აქვს ყველა პირობა და შესაძლებლობა. თეატრმა უნდა გაამდიდროს რეპერტუარი ახალი დადგმებით და საოპერო ხელოვნების იმ საუკეთესო ნაწარმოებების განახლებით, რომლებიც დიდი ხანია ჩვენს სცენაზე არ დადგმულა.

* * *

ქართული თეატრალური კულტურის მნიშვნელოვანი კერებია რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრები, რომლებიც ქართველ საზოგადოებას აცნობენ მოწინავე ქართულ დრამატურგიას, კლასიკურ მემკვიდრეობას, დემოკრატიული ქვეყნებისა და ბურჟუაზიული ქვეყნების პროგრესული მწერლების თანამედროვე ნაწარმოებებს. ამ თეატრებში იქმნება სპექტაკლები, რომლებიც გვიჩვენებენ აქტიორული შესრულების, რეჟისურის, მხატვრისა და ტექნიკური გაფორმების მაღალ ოსტატობას. ეჭვი არ არის, რომ ეს თეატრები მომავალშიაც განავითარებენ და გაამდიდრებენ ამ ტრადიციებს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ უკანასკნელ ხანებში რუსთაველის თეატრმა საგრძნობლად გარდაქმნა თავისი

მუშაობა. ჯერ კიდევ მიმდინარე სეზონის დაწყებამდე, თეატრს შედგენილი ჰქონდა გულდასმით მოფიქრებული სარეპერტუარო გეგმა მთელი სეზონისათვის; თეატრმა დაამყარა შემოქმედებითი კონტაქტი დრამატურგებთან, მათ შორის, პ. კაკაბაძესთან, ს. კლდიაშვილთან, ი. ვაკელთან, მ. ჯაფარიძესთან, ო. ჩიჯავაძესთან, გ. ბერძენიშვილთან და სხვებთან. განმტკიცდა როლებზე დუბლიორთა დანიშვნის პრაქტიკა („ოიდიპოს მეფე", „საქმიანი კაცი" და სხვ.), დაიწყო სპექტაკლების პარალელურად მომზადება. თეატრმა აღადგინა ისეთი სპექტაკლები, რომელთაც წარსულში წარმატება ჰქონდათ. ამავე დროს რეპერტუარი გაიწმინდა თემატურად და ტექნიკურად მოძველებული სპექტაკლებისაგან. უფრო ორგანიზებულად დაიწყო მუშაობა თეატრის რეჟისურამაც, გაძლიერდა კოლეგიალობა. ყველა ამ ღონისძიებამ ხელი შეუწყო იმას, რომ თეატრმა გამოიმუშავა მტკიცე სარეპერტუარო ხაზი, რაც მიმართულია სპექტაკლების მხატვრული დონის ამაღლებისა და მსახიობთა შემოქმედებითი გააქტივებისაკენ. თეატრმა გააძლიერა ყურადღება თანამედროვე თემებისადმი და შექმნა რამდენიმე ორიგინალური სპექტაკლი. თუმცა ამ მიმართულებით თეატრს ჯერ კიდევ ბევრი აქვს გასაკეთებელი. მაყურებელი მორალურად დაკმაყოფილებული, მხნე, ხალისით სავსე უნდა გამოდიოდეს თეატრიდან, როცა იგი იქ თანამედროვე თემაზე შექმნილ სპექტაკლებს ნახავს ხოლმე.

რუსთაველის სახელობის თეატრის მიერ თანამედროვე თემაზე უკანასკნელად დადგმული სპექტაკლებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები" და ი. ვაკელის „საქმიანი კაცი".

სპექტაკლი „ჩვენებურები" — როგორც რეჟისორული გადაწყვეტით, ისე აქტიორული შესრულებით, საერთო მოწონებას იმსახურებს. მას აქვს უდავო ღირსება, აქვს ნაკლიც. სპექტაკლის და თვით პიესის თავისებურება, უბრალო ხალხური ენა, ნათელი და შინაარსიანი დიალოგები, აქტიორთა რეალისტური თამაში, ყველაფერი ეს ადვილად ასათვისებელია და კარგად მიდის მაყურებლამდე. ამავე დროს სპექტაკლმა გვიჩვენა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის, განსაკუთრებით, აქტიორების მრავალგვარი შესაძლებლობა. ეს სპექტაკლი არ ეწინააღმდეგება იმ გმირულ ტრადიციებს, რაც ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში ამ თეატრში დამკვიდრდა. სპექტაკლი თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის ფართო დიაპაზონის მაჩვენებელია. ვფიქრობ, სწორი არ იქნება თეატრის შემოქმედების მარტო გმირულ-რომანტიკული ტიპის დადგმებით შემოფარგვლა, თითქოს მხოლოდ და მხოლოდ ეს არის რუსთაველის თეატრის კოლექტივის თავისებურება, მისი ხასიათი, მისი მხატვრული სტილი. ეჭვს გარეშეა, რომ თეატრს უნდა ჰქონდეს თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკა, მანერა. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თეატრი ჩაიკეტოს გარკვეული სტილის ფარგლებში და მხოლოდ ამ სტილის მიხედვით დადგას სპექტაკლები. ძველი ტრადიციები უნდა შევინარჩუნოთ, მაგრამ ამასთან გავამდიდროდ კიდეც ისინი ხელოვნების განვითარების ახალი ეტაპის შესაბამისად.

პიესა „ჩვენებურების" იდეური მიზანდასახულებაა გვიჩვენოს ქართველი ხალხის ჰუმანიზმი, მისი ბუნება, გამძლეობა და მამაცობა სიძნელეთა გადალახვისათვის, სამართლიანობის გამარჯვებისათვის ბრძოლაში. თავის მხრივ თეატრმაც იპოვა სამამულო ომის მძიმე წლებში საბჭოთა ადამიანის მდიდარი შინაგანი სამყაროს გადმოცემის დამაჯერებელი ფორმა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სპექტაკლს ნაკლიც აქვს, სახელდობრ, ყველა სახე, არ არის დახატული ერთნაირი დამაჯერებლობით; იგრძნობა სქემატიზმი, განსაკუთრებით ეს ემჩნევა მასწავლებლის სახეს. სპექტაკლის ფინალი არ არის მხატვრულად დასრულებული, ამიტომ არც დამაჯერებელია. სპექტაკლში არის ნატურალიზმის ელემენტები.

ჩვენი ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე გამოქვეყნდა რეცენზიები, რომლებიც ძირითადში სწორად აფასებენ „ჩვენებურების" ღირსება-ნაკლოვანებებს. მაგრამ ზოგი ერთი კრიტიკოსი სცდებოდა, როცა „ჩვენებურების" მხატვრულ-სტილისტური მთლიანობიდან, სახეთა სისტემიდან მექანიკურად გამოჰყოფდა ერთ დადებით გმირს და მასზე ლაპარაკობდა, როგორც პიესის იდეური ჩანაფიქრის განმსაზღვრელ და მამოძრავებელ გმირზე.

ეს არის ავტორის სტილისტური თავისებურების გაუგებრობის შედეგი. პიესაში მრავალფეროვნად, კონკრეტულ ვითარებაში არიან ნაჩვენები ჩვენი დროის დადებითი ადამიანები; ყოველი მათგანი აკეთებს იმას, რაც მას შეუძლია ამ კონკრეტულ ვითარებაში. ამ ადამიანებს აერთიანებთ სიყვარული სამშობლოსადმი, ჰუმანიზმი, ფაშიზმზე გამარჯვების რწმენა. ეს კეთილშობილური იდეა გამოვლენილია არა ერთ ხასიათში, არამედ სწორედ ამ ადამიანთა ურთიერთობაში.

თეატრმა რეჟისორული და სცენური გადაწყვეტის ორიგინალური ფორმა გამოძებნა ი. ვაკელის პიესისათვის „საქმიანი კაცი", რითაც მაყურებლის ინტერესი გამოიწვია. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა, გაფორმა მხატვარმა დ. თავაძემ. ეს პიესა მწვავედ ამათრახებს იმ მანკიერებას, იმ გადანაშთებს, რაც ჯერ კიდევ არსებობს ჩვენს სინამდვილეში. მაგრამ პიესის ავტორმა და რეჟისორმა შესძლეს არა მარტო ამ მანკის განქიქება, სასტიკად დაცინვა, არამედ დამაჯერებლად გვიჩვენეს, რომ ასეთ ელემენტებს ნიადაგი არა აქვს ჩვენს სინამდვილეში და საკმარისია შეიქმნას მათ გარშემო საზოგადოებრივი აზრი, რომ ნიადაგი გამოეცალოთ ფეხქვეშ. ამავე დროს სპექტაკლის ავტორი აღვიძებს ჩვენს სიფხიზლეს, მოგვიწოდებს თვალყური გვეჭიროს, რომ ერთი ადგილიდან განდევნის შემდეგ ამგვარი მავნე ელემენტები სხვა ადგილას არ მოკალათდნენ. მიუხედავად ცალკეული ნაკლოვანებებისა, მთლიანად ეს დადგმა გამართლებულია. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თეატრი არ უნდა დაკმაყოფილდეს ამგვარი პიესებით და კვლავ უნდა განაგრძოს მუშაობა, რათა შექმნას ახალი და უფრო მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებზე.

თეატრმა ახალი ნაწარმოებების, ახალი სახეების შექმნის დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს თავისი შემოქმედებითი სახის გამოვლინებას. უნდა დავიცვათ წარსულის საუკეთესო ტრადიციები, მაგრამ ტყვედ არ უნდა ჩავუვარდეთ მათ. ამ მხრივ განსაკუთრებული ამოცანა თეატრის რეჟისურას აკისრია. რეჟისურა უნდა იყოს თეატრის სახის, მისი მიმართულების გამომხატველი. ამასვე უნდა უწყობდნენ ხელს დრამატურგები, რომლებიც თეატრისათვის მუშაობენ.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრიც უკანასკნელ წლებში უპირატესობას თანამედროვე თემატიკას ანიჭებს. ეს კარგი ტრადიციაა, რომელიც ეხმარება ქართველ საბჭოთა დრამატურგებს შექმნან ორიგინალური ნაწარმოებები. ამ თეატრის ცალკეული სპექტაკლების მხატვრული დონის ერთგვარ დაქვეითებას ზოგიერთი ხსნის იმით, რომ თეატრი დგამს თანამედროვე პიესებს. ეს აზრი ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. რამდენადაც ჩვენ ვიცით, მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში საკმაოდაა წარმოდგენილი ქართველი ხალხის გმირული წარსულიც, ქართული და უცხოური კლასიკაც. მიუხედავად ამისა, გასულ სეზონში მაყურებელთა რიცხვმა იკლო.

მარჯანიშვილის თეატრის მუშაობის შესწავლამ გვიჩვენა, რომ სრულიად არ არის საკმარისი მისწრაფება — გქონდეს ცოტად თუ ბევრად დამაკმაყოფილებელი რეპერტუარი, ანდა იცხოვრო იმის იმედით, რომ მაყურებელს უყვარს ამ თეატრის კოლექტივი. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს სიყვარული თეატრმა მოიპოვა მაღალ-მხატვრული ნაწარმოებების კარგი დადგმებით და აქტიორული კოლექტივის შესანიშნავი თამაშით. საკმარისია ნაწილობრივ და-

იკარგოს თეატრის დადგმებში ეს თვისებები და მაყურებელი თეატრს მიატოვებს. სწორედ ასეთი მოვლენა გახდა გასულ სეზონში შესამჩნევი. სპექტაკლების მხატვრული დონე საგრძნობლად დაეცა. შეცდომაა, როცა ამ ნაკლს თეატრის ზოგიერთი ხელმძღვანელი ამხანაგი თანამედროვე თემაზე დადგმული სპექტაკლების რიცხვის გადიდებით ხსნის მაშინ, როდესაც კლასიკური ნაწარმოებების დადგმებსაც, რეჟისორული ოსტატობისა და აქტიორული შესრულების თვალსაზრისით, ასევე მნიშვნელოვანი ნაკლოვანებები მოეპოვებათ. ეს ითქმის ისეთ დადგმაზე, როგორიცაა ბ. შოუს „პიგმალიონი". დამდგმელმა ლ. იოსელიანმა, როგორც რეჟისორული გადაწყვეტის, ისე მხატვრული გაფორმების მხრივ, ვერ შესძლო მაღალმხატვრული სპექტაკლის შექმნა. სადავოა მთავარი მოქმედი პირის — პროფესორ ჰიგინსის აქტიორული ტრაქტოვკა ს. ზაქარიაძის შესრულებით. ამ სპექტაკლში არც რეჟისორ ვ. ყუშიტაშვილის გამოცდილი ხელი ჩანს.

1955-56 წ. სეზონში მარჯანიშვილის თეატრის ყველაზე უკეთესი დადგმა თანამედროვე თემაზეა. ეს არის მ. მრევლიშვილის „ზვავი". ეს პიესა უკანასკნელი წლების ქართული დრამატურგიის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია თანამედროვე თემაზე. მაგრამ ამ სპექტაკლს, რომელიც ძირითადში სწორად არის გადაჭრილი რეჟისორ ვ. ყუშიტაშვილის მიერ, მნიშვნელოვანი ნაკლიც აქვს — ესაა მისი უანსამბლობა. ეს მით უფრო საწყენია, რომ თვით ვ. ყუშიტაშვილი ანსამბლური სპექტაკლების დიდი მომხრეა.

როგორც ცნობილია, ვ. გაბესკირიას პიესები თავისი ხასიათით ორიგინალურია. ეს დრამატურგი ჩვენი სინამდვილიდან აღებულ სასიცოცხლო მოვლენებს თავისებური მხატვრული ხერხებით წყვეტს, მეტწილად იძლევა იმ მანკის მწვავე, მამხილებელ კრიტიკას, რომელსაც წარსულის გადანაშთი ეწოდება. თუ როგორ ახერხებს ამას ავტორი, ამის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ მაყურებლის რეაგირების მიხედვით, სპექტაკლში ნაჩვენები უარყოფითი ტიპები, მათი მოქმედება, საქციელი მაყურებლის აღშფოთებას იწვევს. ეს უკვე კარგია. რა თქმა უნდა, სპექტაკლები „უფსკრულთან", „ახალწლის ღამეს" ბევრად მოიგებდა, რომ დადებითი პერსონაჟები უფრო ძლიერნი, აქტიურნი იყვნენ, ვიდრე ახლა არიან.

ყურადღება უნდა მიექცეს გასული სეზონის დადგმას — რ. თაბუკაშვილის პიესას „რას იტყვის ხალხი?" ამ ნაწარმოებში ავტორმა ხმა აღიმაღლა ქართული ხალხური ტრადიციების გაყალბების წინააღმდეგ, იმ ტრადიციებისა, რომელთაც კეთილშობილური შინაარსი აქვთ.

წარმოდგენა ერთგვარად მიზანს აღწევს, კარგია ცალკეული ადგილები, მაგრამ მთლიანად სპექტაკლი თანაბარი სიძლიერის ვერ გამოვიდა.

ყველა ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, რომ 1955-56 წ. სეზონში მარჯანიშვილის თეატრი თავისი შესაძლებლობის მთლიანი გამოყენებით არ მუშაობდა; თეატრი თითქოს დაკმაყოფილდა 1954-55 წ. სეზონში მიღწეული წარმატებებით და შეანელა ბრძოლა სპექტაკლების მხატვრული დონის შემდგომი ამაღლებისათვის. ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ მნიშვნელოვნად შესუსტდა მაყურებლის ინტერესი თეატრის გასული სეზონის დადგმებისადმი. თეატრის ხელმძღვანელობამ, მისმა რეჟისურამ, სამხატვრო საბჭომ და მთელმა კოლექტივმა აქედან სერიოზული დასკვნები უნდა გამოიტანონ, გადამწყვეტი ზომები უნდა მიიღონ თეატრის შემდგომი შემოქმედებითი აღმავლობისათვის, სპექტაკლების მხატვრული დონის ამაღლებისათვის. კი არ უნდა შევასუსტოთ, უნდა გავაძლიეროთ მუშაობა თანამედროვე თემაზე სპექტაკლების შესაქმნელად. თეატრმა უნდა აღადგინოს წინანდელი გულმოდგინე, კრისტალურად წმინდა დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი; არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გაყვეს გაუბრალოების გზას, რაც დამღუპველია ნამდვილი ხელოვნებისათვის.

გრიბოედოვის თეატრის მუშაობის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ უკანასკნელ ხანებში თეატრი კმაყოფილდება საშუალო დონის სპექტაკლებით. მართალია, თეატრი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს თანამედროვე თემებზე დაწერილ რუსულ პიესებს, მაგრამ დადგმულ პიესათა შორის ჭარბობს მორალურ-ეთიკური თემა. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია გასული სეზონისათვის. თავის დროზე თეატრის მუშაობა მწვავედ იქნა გაკრიტიკებული სატირული ჟანრის პიესებით გატაცებისათვის, ისეთი პიესებით, რომლებიც დიდი მხატვრული ღირსებით არ გამოირჩეოდნენ. ამის შემდეგ თეატრი დაადგა რეპერტუარის გაუმჯობესების გზას და განახორციელა მთელი რიგი საინტერესო დადგმები: „პორტ-არტური", „ტურბინების დღეები", „პერსონალური საქმე", „ხევისბერი გოჩა", მაგრამ გასულ სეზონში მაინც გამოჩნდა გრიბოედოვის თეატრის სცენაზე თავისი მხატვრული ღირსებით საშუალო, ზოგჯერ კი საგრძნობლად დაბალი დონის დადგმები, ისეთი, როგორიცაა, მაგალითად, „უბედური შემთხვევა" და „შემთხვევითი შეხვედრები".

თეატრის მრავალ დადგმაში საკმაოდ არ არის ხორცშესხმული საბჭოთა ადამიანების კეთილშობილებისა და მამაცობის თემა. ამ სპექტაკლებში ვერ ვხვდებით დიდ და ძლიერ ხასიათებს.

თეატრის ხელმძღვანელობა და მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი სერიოზულად უნდა ჩაუფიქრდეს რეპერტუარის სწორად შერჩევის საკითხს. არ შეიძლება დავკმაყოფილდეთ მუშაობის საშუალო დონით. არ შეიძლება დავივიწყოთ, რომ გრიბოედოვის თეატრი ჩვენი რესპუბლიკის მაყურებლის ერთ-ერთი საყვარელი თეატრია, რომ მაყურებელი მას მაღალ მოთხოვნილებას უყენებს. თეატრმა კვლავ უნდა მიიზიდოს მასები მაღალმხატვრული დადგმებით და მსახიობთა ნიჭიერი თამაშით.

ერთი არასახარბიელო თვისება დასჩემდა გრიბოედოვის თეატრს. ამ თვისებას განსაკუთრებით ამჟღავნიბენ სპექტაკლები: „უბედური შემთხვევა", „ბატონი ტოპაზი", „ამბავი ერთი სიყვარულისა" და სხვები. უცქერი ასეთ დადგმებს და ფიქრობ: თითქოს ყველაფერი რიგზეა, ვერ შეიდავები მსახიობთა თამაშს, ყველაფერი მშვიდად მიმდინარეობს, ნამდვილი ცხოვრება კი არ არის ასეთ სპექტაკლებში. მათში არ მოსჩანს რეჟისორული გამომგონებლობა, არ ანთია შემოქმედებითი ცეცხლი, რაც ყოველ თეატრს უნდა ახასიათებდეს.

თეატრის ხელმძღვანელობა თავის მისწრაფებას „მსუბუქი" პიესებისადმი იმით ხსნის, რომ ასეთ სპექტაკლებს მაყურებელი მეტი ჰყავსო.

მაგრამ ფაქტები საწინააღმდეგოს გვეუბნება — დასწრება გრიბოედოვის თეატრში საგრძნობლად დაეცა. ეს სერიოზული სიგნალია გრიბოედოვის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისათვის. თეატრმა უნდა აღიდგინოს ადრინდელი რეპუტაცია. თეატრის ხელმძღვანელობამ მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს ქართული დრამატურგიის საუკეთესო ნაწარმოებების პოპულარიზაციას.

ამჟამად ჩვენს წამყვან დრამატულ თეატრებში გაშლილია მუშაობა სადიკადო სპექტაკლების შექმნისათვის, რომლებითაც ისინი წარსდგებიან მოსკოვის საზოგადოების წინაშე და რომლებმაც უნდა გვიჩვენონ ქართული თეატრალური ხელოვნების ზრდა ამ უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე, ე. ი. ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადის შემდეგ. ეს ფრიად რთული ამოცანა მოითხოვს იმას, რომ რუსთაველის, მარჯანიშვილის და გრიბოედოვის სახელობის თეატრების კოლექტივებმა დიდი და დაძაბული მუშაობა გააჩაღონ ახალი სპექტაკლების დასადგმელად. ამჟამად რუსთაველის თეატრის კოლექტივი მუშაობს „ოიდიპოს მეფის", „ტარიელ გოლუას" დახვეწაზე და „ბორის გოდუნოვის", „ზვავის" დადგმაზე. ამგვარ მუშაობას აწარმოებს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრიც სპექტაკლებზე „მეფე ერეკლე", „მოკვეთილი", „რიჩარდ მესამე", „ლიუბოვ იაროვაია", „რაი-

კომის მდივანი". ამ მოკლე ხანში უფრო ზუსტად იქნება წარმოდგენილი გრიბოედოვის თეატრის სადეკადო რეპერტუარი. გარდა აღნიშნული ნაწარმოებებისა, თეატრები მუშაობენ დრამატურგებთან სხვა ნაწარმოებებზეც, რათა შეიქმნას ახალი მაღალმხატვრული სპექტაკლები. იმედია, რომ აღნიშნული თეატრების ხელმძღვანელობა საჭირო ზომებს მიიღებს, რათა პირნათლად შეასრულონ ეს ღირსშესანიშნავი მოვალეობა ჩვენი საზოგადოების წინაშე.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს თეატრების სამხატვრო საბჭოების მუშაობას. ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ მივაღწიეთ იმას, რომ სამხატვრო საბჭოები გადაიქცნენ მოქმედ, მაღალიდეური და მაღალმხატვრული სპექტაკლებისათვის მებრძოლ ორგანოებად. იშვიათი არ არის შემთხვევა, როცა სამხატვრო საბჭო აქტიურ მონაწილეობას არ იღებს პიესების შერჩევაში, სპექტაკლების, აქტიორების შემოქმედების, მათ მიერ შექმნილი სცენური სახეების განხილვაში. ადგილი აქვს ცალკეული პიესებისა და სპექტაკლებისადმი უარინციპო და არაობიექტურ მიდგომას. განსაკუთრებით სუსტი იყო მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო საბჭოს მუშაობა. ამ თეატრში სამხატვრო საბჭოს როლი ძალზე დაქვეითებული იყო, სამხატვრო საბჭოს წევრები აქტიურად არ მონაწილეობდნენ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ამ თეატრში, როგორც წესი, სამხატვრო საბჭო არ ეწეოდა ახალი სპექტაკლების სადადგმო გეგმების განხილვას, არ აწყობდა ახალი წარმოდგენების წინასწარ განინჯვას და სხვ. ამის შედეგად ხშირი იყო შემთხვევა, როცა დამდგმელი ჯგუფი აბარებდა დაუმთავრებელ სპექტაკლებს, ხოლო საზოგადოებრივი განხილვა ეწყობოდა მოუმზადებლად.

უკეთ უნდა მუშაობდნენ ოპერისა და ბალეტის თეატრის, რუსთაველის, გრიბოედოვის და სხვა თეატრების სამხატვრო საბჭოები.

მიმდინარე წლის აგვისტოში საკავშირო კულტურის სამინისტრომ მიიღო ბრძანება დრამატული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების შესახებ. დრამატული თეატრის მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესებისთვის მიზანშეწონილად იქნა ცნობილი მთელი რიგი ღონისძიებების გატარება. ეს ღონისძიებები ითვალისწინებენ პირველ რიგში თეატრების შემოქმედებითი საქმიანობის ხელმძღვანელობის განმტკიცებას. ხელმძღვანელობს რა ამ მითითებებით, საქართველოს კულტურის სამინისტრომ მიიღო ღონისძიება თეატრის ხელმძღვანელობის განმტკიცებისა და მისი შემოქმედებითი ხაზის სწორად წარმართვისათვის. ამ ბრძანებასთან დაკავშირებით თეატრებში ჩატარდა თათბირები. გაუქმდა არსებული წესი, როდესაც სამხატვრო საბჭოები ინიშნებოდნენ კულტურის სამინისტროს ბრძანებით. ახალი სამხატვრო საბჭოები არჩეულია თვით შემოქმედებითი მუშაკების მიერ. ამრიგად, საგრძნობლად გაიზარდა პასუხისმგებლობა არა მარტო სამხატვრო საბჭოს წევრებისა, არამედ თვით ამომრჩევლებისაც. გადიდდა თეატრის ხელმძღვანელების, კერძოდ, დირექტორების უფლებები. დირექტორი მთავარ რეჟისორთან ან სარეჟისორო კოლეგიასთან ერთად შემოქმედებითი კოლექტივისა და სამხატვრო საბჭოს წევრთა აზრის გათვალისწინებით, ვალდებულია დაამტკიცოს სარეპერტუარო გეგმები, გადაჭრას ახალი დადგმების მზადყოფნისა და გამოშვების საკითხი, დააწესოს დასის შემადგენლობა მსახიობების კატეგორიის მიხედვით, დააწესოს ყოველი დადგმის ხარჯების რაოდენობა წლიურ ასიგნობათა ფარგლებში და სხვ. თეატრის ხელმძღვანელების უფლებების გადიდება საგრძნობლად ზრდის მათ პასუხისმგებლობას. ეს ახალი ღონისძიებები, რომლებიც გატარდა საქართველოს თეატრებში 1956-57 წ. სეზონის გახსნის წინ, საგრძნობლად დაეხმარებიან ჩვენს თეატრალურ კოლექტივებს შემოქმედებითი მუშაობის და ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესებაში. დიდად ხელს შეუწყობს თეატრების მუშაობის გაუმჯობესებას, პირველ რიგში, მაყურებლის მოზიდვას, საკავშირო მინისტრთა საბჭოს მიერ მიღებული ღონისძიებანი, რომლის საფუძველზე ა. წ. ოქტომბრიდან რესპუბლიკის თეატრებში შემცირებული იქნა ფასები თეატრის ბილეთებზე.

* * *

კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ იდეოლოგიურ საკითხებზე მიღებული დადგენილების შემდეგ, საბჭოთა დრამატურგების პიესებმა მტკიცედ მოიკიდეს ფეხი საქართველოს თეატრების რეპერტუარში. ჩვენმა ქართველმა დრამატურგებმა შექმნეს მთელი რიგი პიესები, რომლებიც მაყურებლის ყურადღებას იმსახურებენ.

მაგრამ თეატრების რეპერტუარის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე თემებზე დაწერილ პიესებში მაინც ჭარბობს მორალურ-ეთიკური მოტივები. პიესებში დასმულია სიყვარულისა და მეგობრობის, ოჯახის ბედნიერების, ახალი თაობის აღზრდის და სხვა ასეთი საკითხები, მაგრამ წვრილმანი ოჯახური განცდების იქით არ იგრძნობა ცხოვრების დიდი სუნთქვა.

ჩვენს პიესებში საკმაოდ არ არის გამოხატული საბჭოთა ადამიანების გმირობისა და მამაცობის თემა. ჩვენმა დრამატურგიამ ჯერ კიდევ ვერ შექმნა დიდი, ძლიერი, მნიშვნელოვანი ხასიათები. არ გვაქვს პიესები მუშათა კლასის შესახებ.

საბჭოთა დრამატურგიის წამყვანი თემაა ახალი ადამიანების, იმ ადამიანების შრომა და ცხოვრება, რომლებიც კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის აქტიური მონაწილენი არიან.

პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენს დრამატურგიაში ჯერ კიდევ სუსტად არის ასახული ჩვენი ეპოქის სიდიადე და ძლიერება.

1954-55 და 1955-56 წლების თეატრალურმა სეზონმა გვიჩვენა, რომ თანამედროვე თემაზე დაწერილ პიესებში ყურადღება უარყოფითი მოვლენების ჩვენებაზეა გამახვილებული. ეს არასწორი, მავნე ტენდენციაა, რომელსაც უნდა ვებრძოლოთ.

ასეთი შინაარსის მრავალი პიესის დადგმა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ შეაჩერა და არ შეიტანა თეატრების რეპერტუარში, მაგრამ ზოგიერთი დრამატურგის ცდა გაიტანოს სცენაზე არასრულფასოვანი ნაწარმოები, ჯერ კიდევ ვერ ხდება ჩვენი თეატრებისა და ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს სათანადო წინააღმდეგობას.

უდავოა, რომ დრამატურგებმა უნდა ამხილონ ჩვენი ცხოვრების უარყოფითი მოვლენები. მათ დაუნდობლად უნდა გაამათრახონ კაპიტალიზმის გადანაშთები ადამიანის შეგნებაში, პოლიტიკური უდარდელობა, ბიუროკრატიზმი, ჩამორჩენილობა, მლიქვნელობა, ყოყოჩობა, წამგლეჯობა, დავალებული საქმისადმი უპასუხისმგებლობა დამოკიდებულება, დაუდევრობა სოციალისტური საკუთრებისადმი. მაგრამ კონფლიქტი ისე უნდა იყოს მოცემული, რომ პიესამ ხელი შეუწყოს საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო თვისებების აღზრდას. ნაწარმოებს დიდი საზოგადოებრივი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. იგი პროპაგანდას უნდა უწევდეს ჩვენი სოციალისტური საზოგადოებრივი სისტემის უპირატესობას.

ნახულის განზოგადება და ცალკეული ფაქტებიდან ტიპიურის გამოყვანა დრამატურგს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუ ღრმად იცნობს ცხოვრებას, ჩვენი საზოგადოების განვითარების ობიექტურ კანონებს.

ჩვენ ხშირად გვიხდება საუბარი ჩვენს დრამატურგებთან. ზოგიერთი მათგანი ფიქრობს, თითქოს ჩვენს პირობებში ძნელი იყოს ნამდვილი დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნა იმ მიზეზის გამო, რომ ჩვენს საზოგადოებაში არ არის კლასობრივი, წოდებრივი წინააღმდეგობანი; რაკი არ არიან ღარიბები და მდიდრები, ჩაგრულები და მჩაგვრელები, ამიტომ მწვავე კონფლიქტის შექმნა შეუძლებე-

ლი ხდებაო. ასეთი შეხედულება ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. იმისთვის, რომ შექმნა ნამდვილი დრამატურგიული ნაწარმოები, ღრმად უნდა იცნობდე ადამიანთა ცხოვრებას, მათ გარემოცვას, ამ ადამიანებში უნდა ხედავდე არა უფერულ და უსახო მასას, არამედ მრავალ სხვადასხვანაირ ხასიათს, ხედავდე ტიპიურს ჩვენი წყობილებისათვის, ამასთან ერთად უნდა გამოიცნო და ამხილო ყველა ის უარყოფითი მოვლენა, რომელიც ახლის ნიღაბქვეშ ცდილობს წამოყოს თავი ჩვენს ცხოვრებაში, აგრეთვე, ამხილო ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ძველის, მაგრამ ადამიანთა უმნიშვნელო ნაწილის შეგნებაში ჯერ კიდევ არსებულ გადანაშთს.

ჩვენს დრამატურგიაში სხვა ტენდენციაც არსებობს — ზოგიერთ დრამატურგს მისწრაფება აქვს სცენაზე გამოიტანოს გულისამაჩუყებელი სიტუაციები და მოვლენები, რათა მეტი შთაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე.

პიესამ რომ ზეგავლენა მოახდინოს მაყურებელზე, სრულიად არ არის საჭირო ყველა დეტალის სცენაზე გამოტანა. ნამდვილი დრამატურგიის ძალა ის არის, რომ თვით ნაწარმოებმა, შინაარსის მთელი სიმართლით, მთავარის და არსებითის გადმოცემით იმოქმედოს მაყურებელზე. პიესამ თავისი არსით და არა მარტო ცალკეული დეტალებით უნდა გადმოგვცეს ეპოქა, რომლის ჩვენებასაც იგი მიზნად ისახავს. პიესაში უნდა იგრძნობოდეს დროის სუნთქვა. ამიტომ ნაწარმოები უნდა იყოს მართალი, რეალისტური, ცხოვრებიდან აღებული, ტიპიური. მაშასადამე, მთავარი ის კი არ არის, რომ გამოვიტანოთ სცენაზე სხვადასხვა წვრილმანი, ყოფითი დეტალი და ამით ვიმოქმედოთ მაყურებელზე, არამედ მთავარია ვაჩვენოთ ხალხის მაღალი განცდები, მისი სწრაფვა, მისი დაუცხრომელი შრომა და ბრძოლა დიადი იდეალებისათვის — კომუნისტური საზოგადოების აგებისათვის.

ჩვენი ზოგიერთი დრამატურგის ერთი მნიშვნელოვანი ნაკლია გულმოდგინე მუშაობის ერთგვარი უგულებელყოფა, სწრაფვა, როგორც იტყვიან, „ერთი სულისმოთქმით აირჩიოს თემა და დასწეროს ნაწარმოები". რა თქმა უნდა, ეს ყველას არ შეეხება. ჩვენ გვყავს დრამატურგიის ისეთი ოსტატები, როგორც არიან პ. კაკაბაძე, მიხ. მრევლიშვილი, შ. დადიანი, მ. ჯაფარიძე, ი. ვაკელი და სხვები, რომლებიც დიდხანს და გულდასმით, სრული პასუხისმგებლობით მუშაობენ ნაწარმოებზე. მათი ნაწარმოებები დაწერილია დახვეწილი ქართული ენით, რაც დიდ გავლენას ახდენს ჩვენს მსახიობებზე, აჩვევს მათ სწორი ქართული ენით მეტყველებას.

ამაზე იმიტომაც უნდა გავამახვილოთ ყურადღება, რომ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს რედაქტორატში ასობით პიესა შედის, მაგრამ ნამდვილი, ცოტად თუ ბევრად მისაღები პიესა, მაინც ძლიერ ცოტა გვაქვს. ჩვენ პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ შეუძლებელია მაღალი იდეურობით გამსჭვალული, ჩვენი ეპოქის სიდიადის ამსახველი ნაწარმოების შექმნა მხატვრული ოსტატობის დაუფლების გარეშე.

ჩვენმა დრამატურგებმა სერიოზული დასკვნები უნდა გააკეთონ თავიანთი შემდგომი მოღვაწეობისათვის. უნდა გავამდიდროთ ქართული საბჭოთა დრამატურგია სხვადასხვა თემაზე დაწერილი ახალი მაღალიდეური და მაღალმხატვრული ნაწარმოებებით, რომლებიც ადამიანში უღრმეს და უფაქიზეს გრძნობებს უნდა აღძრავდეს, ცხოველ ინტერესს და აზრთა გაცვლა-გამოცვლას უნდა იწვევდეს არა მარტო შემოქმედებითი მუშაკების, არამედ მაყურებელთა შორისაც.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დრამატურგიული ნაწარმოებები უნდა შეიქმნას თეატრის მხატვრული თავისებურების, რეჟისორისა და მსახიობთა შემადგენლობის, მათი შესაძლებლობის გათვალისწინებით. მაშინ მართლაც პრაქტიკულად შესაძლებელი გახდება თეატრსა და დრამატურგს შორის შემოქმედებითი კონტაქტის დამყარება. ცუდი არ იქნება, თუ პიესის შექმნის პროცესში დრამატურგს გვერდში ამოუდგება ის რეჟისორი, რომელმაც ამ პიესის დადგმა უნდა განახორციელოს, მაგრამ არა თანაავტორობის წესით, არამედ ნაწარმოებში უფრო ღრმად ჩაწვდომისა და გმირების უფრო მკაფიო გამოკვეთის მიზნით. ასეთი კონტაქტი უსათუოდ კარგ შედეგს მოგვცემს.

ჩვენი წამყვანი დრამატურგები გადაჭრით უნდა მობრუნდნენ თეატრისაკენ, თუკი მართლა გვწადია გავწმინდოთ თეატრების რეპერტუარი ერთფეროვანი ნაწარმოებებისაგან. ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ იმისათვის, რომ შევქმნათ ქართული საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნაწარმოებთა ფონდი.

აქვე უნდა ვთქვათ რამდენიმე სიტყვა ჩვენს კრიტიკასა და პრესაზე. ვფიქრობ, ჩვენი შემოქმედებითი კოლექტივები და კავშირები სწორად სვამენ საკითხს იმის შესახებ, რომ პრესა არასაკმაო ოპერატიულობით და იშვიათად ეხმაურება ჩვენი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების მოვლენებს. რეცენზიები დრამატურგიის და სახვითი ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებებზე, მცირე გამონაკლისის გარდა, არ გამოირჩევა ნაწარმოების პროფესიული განხილვით. მხატვრული ნაწარმოების დადებითი და უარყოფითი მხარეების საფუძვლიანი გაანალიზებით პრესამ ხელი უნდა შეუწყოს მაყურებლის გემოვნების განვითარებას. ხშირია შემთხვევა, როცა რეცენზიაში კეთილსინდისიერად მოთხრობილია მხოლოდ ნაწარმოების მოკლე შინაარსი. რა თქმა უნდა, ასეთი რეცენზიები არაფერს მატებენ არც შემოქმედებით კოლექტივებს და არც მაყურებლებს. გაუმართლებელია ზოგიერთი კრიტიკოსის ტენდენცია, როცა იგი საშინლად „ურტყამს" თანამედროვე თემაზე შექმნილ დრამატურგიულ ნაწარმოებს და ბევრად უფრო ლმობიერად ეკიდება ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესას.

რასაკვირველია, ჩვენი სინამდვილის ამსახველ ნაწარმოებს მაყურებელი მეტ მოთხოვნილებას უყენებს, მოითხოვს მისგან სიმართლით და დამაჯერებლად აჩვენოს ის, რისი მოწმეც თვითონ არის ცხოვრებაში. ამისათვის თანამედროვე თემაზე დაწერილ ნაწარმოებთა კრიტიკა უფრო კეთილმოსურნე უნდა იყოს, იგი ხელს უნდა უწყობდეს, სტიმულს უნდა აძლევდეს საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებას. არსებითად კი გამოდის, რომ კრიტიკა ეწევა ისტორიული თემის წახალისებას თანამედროვე თემის საზიანოდ.

ამას სერიოზული ყურადღება უნდა მიაქციოს ჩვენმა ჟურნალმა „საბჭოთა ხელოვნებამ". ამ ჟურნალს განსაკუთრებით მოეთხოვება უფრო ხშირად მოათავსოს რეცენზიები ჩვენი თეატრების მიერ დადგმულ სპექტაკლებზე, მისცეს მათ ღრმა ანალიზი და ამით ხელი შეუწყოს ჩვენი თეატრების იდეური და მხატვრული დონის ამაღლებას.

ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხები ა. წულუკიძის შრომებში

(დაბადებიდან 80 წლისთავის გამო)

მექი კილაბერია

ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კანდიდატი

ალექსანდრე გრიგოლის ძე წულუკიძე ეკუთვნის ლენინური სკოლის პროფესიონალ რევოლუციონერთა და მარქსიზმის თეორეტიკოსთა სახელოვან პლეადას.

ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ა. წულუკიძე სრულიად ახალგაზრდა შემოვიდა. ნათელი, მარქსისტული მსჯელობით, თეორიული მოსაზრებებით და მახვილგონიერებით იგი განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ქართველ ლიტერატურულ კრიტიკოსთა შორის. ა. წულუკიძისათვის დამახასიათებელი იყო ლიტერატურულ შეხედულებათა სიმწყობრე, პოზიციის გარკვეულობა, ლიტერატურული მოვლენების სოციალური ახსნა, ანალიტიკური განსჯის ჩინებული უნარი. სწორედ ამის გამო იგი გახდა მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის ფუძემდებელი საქართველოში.

მიხა ცხაკაია თავის მოგონებებში გადმოგვცემს, რომ წულუკიძემ ქუთაისის მარქსისტულ წრეში იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება, დიდი სიყვარული და ავტორიტეტი დაიმსახურაო.

ა. წულუკიძემ ლიტერატურის საკითხებზე ჯერ კიდევ მოსკოვში სტუდენტობის დროს გამოაქვეყნა ისეთი ბრწყინვალე ფილოსოფიური შრომები, როგორიცაა „საუბარი მკითხველთან“, „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“, „ოცნება და სინამდვილე“ (პირველი ვარიანტი) უფრო გვიან „მკითხველის შენიშვნები“ და სხვა.

ა. წულუკიძე აღზრდილი იყო რუსი კლასიკოსების — ბელინსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკის, დობროლუბოვის და სხვათა რევოლუციურ-დემოკრატიულ, რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციებზე, მარქსის, ენგელსის, ლენინის და პლეხანოვის შრომებზე. იგი დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის პოზიციებიდან იცავდა და ავითარებდა მარქსისტულ-ლენინურ პრინციპებს ხელოვნების საკითხებში. „მუდმივი ცვლა“, — წერდა იგი, — არის ბუნებრივი კანონი, რომელიც ძალას ვერ უძლებს ვერავითარი ძველი წეს-წყობილების ტრფიალი და დაჩემება. ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება... მწერლობა სარკეა ცხოვრების“. (ა. წულუკიძე, თხზულებანი, გვ. 23-29).

ეკონომიური მატერიალისტების ვულგარული შეხედულებების წინააღმდეგ წულუკიძე ავითარებდა შემდეგ მოსაზრებას: „ეკონომიური სტრუქტურა, რომელზედაც შენდება საზოგადოებრივი ცხოვრება, უბრალო მექანიზმი როდია, რომლიდან მექანიკურათ, ავტომატიურათ გამოდიოდა კანონი, ზნე-ჩვეულება, აზრი, გრძნობა, იდეოლოგია და სხვა. ამ ზედა შენების წარმოშობა მეტათ რთული და დახლართული პროცესია“ (გვ. 34). ვინაიდან საზოგადოების ეკონომიური სტრუქტურის ზემოქმედების გარდა ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმოშობასა და განვითარებაზე, სხვა ფაქტორებიც მოქმედებენ. მათზე ზემოქმედებს აგრეთვე პოლიტიკური და იურიდიული ზედნაშენი, საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა ფორმები, საერთოდ საზოგადოების მატერიალური და სულიერი კულტურის მთელი სიმდიდრე. ა. წულუკიძეს შესანიშნავად ესმის, რომ „გონებრივი მოძრაობა“ და შესაფერისი საზოგადოებრივი ცნობიერების დაძლევის პროცესი ისევე რთულია, როგორც მისი წარმოშობისა და ფორმირების პროცესი „წარსული წესწყობილების სოციალური ფსიქოლოგია უფრო დღეგრძელია თავის მშობელზე, ამიტომ მწერლობაც რამდენიმე ხანი ამ ფსიხოლოგიის გავლენის ქვეშ იმყოფება“ (გვ. 28). ამით ა. წულუკიძე ხაზს უსვამს საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების, კერძოდ ლიტერატურის და ხელოვნების შედარებით დამოუკიდებლობის ბუნებას. ამ დებულებას ა. წულუკიძე ასაბუთებს იმდროინდელ საქართველოში არსებული მდგომარეობის ანალიზით. სწორედ „ამნაირ ისტორიულ მომენტს წარმოადგენს დღეს ჩვენი ცხოვრება, სადაც პატრიარქალური წესწყობილებით შექმნილი იდეოლოგიური წარმოდგენები ბჟუტავენ აქა-იქ, და ამ მბჟუტავი ჭრაქის მატარებელნი არიან ჩვენი „ნაფიცი“ პუბლიცისტებიც“ (გვ. 29). ეს ერთი მხარეა საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, ხოლო „მეორე მხრით, — ნატურალური მეურნეობის ნანგრევებზე იზრდება მისივე გულიდან აღმოცენებული მრეწველობა და მასთან ერთად ფესვს იდგამს ახალი შეხედულება ცხოვრებაზე, რომელიც სრულიად განსხვავდება პირველის აზრის და სურვილებისაგან“ (გვ. 29.). ეს ახალი ცხოვრება იყო კაპიტალიზმის ჩასახვისა და განვითარების, ფეოდალური ურთიერთობისა და წესების წინააღმდეგ მისი ბრძოლის პერიოდი. იმდროინდელი ქართული ლიტერატურა, ა. წულუკიძის აზრით, კარგად ასახავდა ახალი კლასების — ბურჟუაზიისა და პროლეტარიატის წარმოშობას, მათ ანტაგონიზმს. მაგრამ მაშინდელი პუბლიცისტები, პესიმისტი კრიტიკოსები უარყოფდნენ ყოველივე ამას. ისინი გართული იყვნენ წარმავალის ხოტბა-დიდებით, აწმყოსა და მომავლის ძაგებით. მათი მტკიცებით ქართული ბელეტრისტიკა დაწვრილმანდა, დაკარგა თავისი ძალა და ქართველი მკითხველი განწირულია იკითხოს უშინაარსო, უგვანო, ზოგჯერ მავნე მოთხრობები.

„განა ეს ასეა?“ კითხვას სვამს წულუკიძე და თვითვე უპასუხებს: „ეს ბრალდება სიმართლეს მოკლებულია, მას არავითარი ფაქტიური დამტკიცება თან არ სდევს, იგი მხოლოდ საგნის შეუსწავლებლობის მიზეზია და არა მეცნიერული კრიტიკის დასკვნა; იგი მხოლოდ თავისებური სიმპატიითა და ანტიპატიით ხელმძღვანელობს და არა ცხოვრებისა და მწერლობის შინაარსით... ხშირად თუ რომელიმე მოთხრობის დაფასება გვიჭირს, ამის მიზეზია თვით ჩვენ მიერ ცხოვრების უცოდინარეობა“ (გვ. 71).

„ვინაიდან მხატვრული ლიტერატურის არსებითი დანიშნულებაა სინამდვილის სწორად გამოხატვა ცოცხალ მხატვრულ ფორმებში“ (გვ. 71) ამიტომ მთავარი, რაც მოეთხოვება მხატვარს, ეს მკაფიო ინდივიდუალიზებული ხასიათის შექმნაა, რომელშიც განსახიერებული იქნება გარკვეული კლასების, ფენის თუ ჯგუფის საერთო თვისებები, კონკრეტული ისტორიული გარემოებანი. იმის დასადასტურებლად, რომ ამ მოთხოვნის შესაბამისად 90-იანი წლების ქართველი მწერლები სწორად ასახავდნენ ეპოქის ძირითად ტენდენციებს. ა. წულუკიძე ასაბუთებს ე. ნინოშვილის მოთხრობებს „ჩვენი ქვეყნის რაინდს“, „მოსე მწერალს“, „სიმონას“, „გოგია უიშვილს“; დ. ერისთავის „ვინ არის დამნაშავეს“; დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“ და „ქამუშაძის გაჭირვებას“; ლალიონის „ფირალ დავლაძეს“. ა. წულუკიძე აღნიშნავს, რომ ეს ნაწარმოებნი ბრწყინვალე ფსიქოლოგიური გამოხატულებაა ჩვენი მარტივი, მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ურთიერთობისა სოფლად.

ა. წულუკიძეს შეთვისებული ჰქონდა ლიტერატურული ნაწარმოების გარჩევის მარქსისტულ-ლენინური პრინციპი. მან იცოდა, რომ „... მთავარია ინდივიდუალური გარემოება, მოცემული ტიპების ხასიათებისა და ფსიქიკის ანალიზი“ (ლენინი, თხზ., ტ. 35, გვ. 132.), რომ ერთი და იგივე ჯგუფი, თუ წოდება სხვადასხვა ხასიათს ავლენს სხვადასხვა გარემოში, ამიტომ, ამისდა შესაბამისად ტიპებიც იცვლებიან. სახელდობრ ე. ნინოშვილის ტარიელ მკლავაძე, ლალიონის მოთხრობის გმირი ივანე დავლაძე, დ. კლდიაშვილის ოტია ქამუშაძე გაღატაკებული თავადაზნაურობის წარმომადგენლები არიან, მაგრამ ახალმა ვითარებამ შეცვალა ზოგიერთი მათი თვისება. ქამუშაძე განსხვავდება ტარიელ მკლავაძისა და ივანე დავლაძისაგან. ცხოვრებას და ბედნიერებას ეძებს შრომისა და ბრძოლის გზით და არა ძალადობით და ყაჩაღობით. ა. წულუკიძე წერდა ამის შესახებ:

„ახალი ცხოვრება ახალ ძალას მოითხოვს მისგან. ის იარაღი, რომლითაც მისი წინაპრები იგერიებდნენ მტრებს, უნდა შეიცვალოს შრომით და ცოდნით, იგი უნდა შეუერთდეს სიცოცხლისუნარიან მშრომელ ელემენტს, რომელიც მატარებელია უკეთესი მერმისის ჩანასახისა და რომელიც ვითარდება და ირაზმება რა გონებრივად და ზნეობრივად, მძიმე ბრძოლით გზას იკაფავს ახალი ცხოვრებისაკენ“ (74). აი ასე ღრმად ერკვეოდა ა. წულუკიძე ტიპიური ხასიათის ტიპიურ გარემოში წარმოსახვის საკითხებში. და ასე ნათლად და მკაფიოდ გადმოგვცემდა ამ მოსაზრებებს თავისი მშობლიური ქვეყნის სინამდვილესთან, მის ლიტერატურულ სამყაროსთან მჭიდრო კავშირში. ჩვენ აქ არ შევუდგებით იმის გარჩევას იცნობდა თუ არა ა. წულუკიძე ენგელსის ცნობილ წერილს მარგარიტა ჰარკნესისადმი. მთავარი ის არის, რომ ა. წულუკიძემ მარქსისტულ-ლენინურად პირველმა გადაწყვიტა საქართველოში „ტიპიური ხასიათის და ტიპიური გარემოს“ საკითხი.

ლალიონის „ფირალი დავლაძის“ და დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვების“ გარჩევისას ა. წულუკიძე იძლევა ლიტერატურული ხასიათებისა და მათი ფსიქიური სამყაროს ღრმა ანალიზს. ა. წულუკიძე იყო ერთი პირველთაგანი, რომელმაც დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში, კერძოდ, „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ დაინახა არა მარტო საქართველოში მომხდარი სოციალურ ცვლილებათა სურათები, არამედ ფსიქოლოგიური ხასიათებიც.

ოტია ქამუშაძის ხასიათის ანალიზის შემდეგ ა. წულუკიძეს გამოჰყავს ფრიად მნიშვნელოვანი დასკვნები იმდროინდელი საქართველოს სოციალური მდგომარეობის შესახებ.

დ. კლდიაშვილმა, როგორც დიდმა რეალისტმა მწერალმა, ოტია ქამუშაძე მის წინაპართაგან ღრმად განსხვავებულ ტიპად დაგვიხატა. არსებობის შენარჩუნებისათვის მკაცრმა ბრძოლამ ოტია ქამუშაძეს უარი ათქმევინა თავის წოდებრივ პრივილეგიებზე და აქცია მიწის უბრალო მუშად. „დ. კლდიაშვილმა შესძლო გაჩანაგებული აზნაურის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ოსტატურად გადმოცემა, მან გვიჩვენა, რომ ამ წოდებას, რაკი მან დაჰკარგა თავისი ეკონომიური სიძლიერე, მარტო იურიდიული პრივილეგიებით არ შეუძლია გაუძლოს ულმობელი ეკონომიური ბრძოლის შემოტევას. ახალი ცხოვრება ახალ ძალას მოითხოვს მისგან“. (გვ. 74).

ბატონყმობის გაუქმების რეფორმის შემდეგდროინდელ ქართულ სინამდვილეში შეიქმნა ტარიელ მკლავაძის, დავლაძის და ქამუშაძის ტიპები.

თუკი პირველი მათგანი ქართველი რაინდების სუსტი ნაშიერია, ხოლო დავლაძე მისი ორეული, სამაგიეროდ ქამუშაძე ჩვეულებრივი ადამიანია, რომელსაც შეუგნია, რომ მას მხოლოდ ფიზიკური შრომით შეუძლია მოიპოვოს საარსებო საშუალებები.

ცხოვრების სასტიკი პირობები გარდუვალად სცვლიდა მიწის მუშის გონებრივ წყობას, მის ფსიქოლოგიას. ხშირად ამის გამო, იგი იქცეოდა ბულია უღალატოს მამამპაპათა ტრადიციას, აღთქმებს, მიწის ნაკლებობა ერკვეება მას სოფლიდან ქალაქში, სადაც იგი იგი ახალ ადამიანად გადაიქცევა. ამის შესაბამისად იცვლება მისი ხასიათიც, მისი ფსიქოლოგიური ბუნებაც. ცხოვრება, მეუღლის სონიას პირით, უკარნახებს ოტიას, მიატოვოს სოფელი და წავიდეს იქიდან, მაგრამ „სად წავიდეთ“, ეკითხება გაკვირვებული ოტია ცოლს და ამ კითხვით დ. კლდიაშვილმა გადაშალა მთელი მსოფლმხედველობა, ფსიქოლოგიური ბრძოლა მიწის მუშისა, „მისი გონების კონსერვატიული წყობა, შინი ახლისადმი, ცდა „როგორმე“ გაიუჭობესოს მდგომარეობა და დარჩეს სოფელში, მიწაზე მიჯაჭვული“ (გვ. 73).

წვრილი სასაქონლო მეურნეობის გაღატაკებული წარმომადგენლები ისტორიული აუცილებლობის გამო მიდიან ქალაქში და იქ ჰყიდიან თავის შრომას, როგორც გაპროლეტარებულნი. ა. წულუკიძის აზრით, ისეთ დიდ მწერალს როგორიც დ. კლდიაშვილი იყო, უნდა ეჩვენებია, რომ კაპიტალიზმის პირობებში გაპროლეტარებული გლეხისათვის არსად არ არის ხსნა გარდა პროლეტარიატთან მჭიდრო კავშირისა და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისა, ვინაიდან კაპიტალიზმი არის უბოროტესი მტერი ადამიანისა.

მართლაც, ამას ამტკიცებს ისტორია და ისტორიული სინამდვილის სწორად ამსახველი რეალისტური ლიტერატურის ნიმუშები. მოვიგონოთ ინგლისის სინამდვილიდან ტ ო მ ა ს მ ო რ ი ს ცნობილი „უტოპია“, სადაც ნაჩვენებია, რომ, როცა მრეწველობას დასჭირდა მატყლი, მაშინ მეჯოგეობამ განდევნა მოსახლეობა—„ცხვრებმა შესჭამეს ადამიანებიო“, ანდა მოვიგონოთ საფრანგეთის ცხოვრებიდან ა ლ ფ ო ნ ს დ ო დ ე ს რომანი „პატარა მამაკაცი“, სადაც დახატულია სოფლიდან გამოქცეულის მწარე ბედი კაპიტალისტურ ქალაქში. ბოლოს ავიღოთ თედორე რეშეტნიკოფის „სად სჯობია“, სადაც დახატულია კრახი იმ ილუზიებისა, თითქოს ქალაქში ცხოვრება უმჯობესია.

ა. წულუკიძეს ლალიონის „ფირალი დავლაძის“ ასეთივე ღრმა და ყოველმხრივი ანალიზი აქვს მოცემული წერილში „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“.

ა. წულუკიძის კრიტიკული მემკვიდრეობა ცხადყოფს, რომ მისი სახით ჩვენს ლიტერატურას წარსულში ჰყავდა ჩინებული მარქსისტი კრიტიკოსი, რომლის შემოქმედების შესწავლა დიდ დახმარებას გაუწევს დღესაც ჩვენს მოსწავლე ახალგაზრდობას.

ბ. ძაგოევი *კიროვი და ორჯონიკიძე*

ჩრდილო ოსეთის სახვითი ხელოვნება

(ჩრდილო ოსეთის მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა თბილისში)

იგორ ურუშაძე

ჩვენი დიადი თანამედროვეობის მიერ მხატვართა წინაშე დასახული საპასუხისმგებლო ამოცანების წარმატებით განხორციელებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმ მდიდარ შესაძლებლობათა ფართოდ გამოყენებას, რომლითაც აღჭურვილია საბჭოთა სახვითი ხელოვნება მისი ნაციონალური მრავალსახეობის გამო. ამ ხელოვნების საგანძური ხომ საბჭოთა მხატვრების მრავალეროვანი კოლექტივების ძმური ურთიერთ თანამშრომლობით იქმნება, რაც აპირობებს მისი შემოქმედებითი სახის სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას.

რუსეთის თუ უკრაინის, ბელორუსიის თუ მოლდავეთის, ლიტვისა თუ ესტონეთის, უზბეკეთისა თუ თურქმენეთის, სომხეთისა თუ აზერბაიჯანის, ისევე, როგორც ყველა მოძმე რესპუბლიკების ფერმწერალთა, მოქანდაკეთა და გრაფიკოსთა უანგარო და დაუღალავი შემოქმედებითი შრომის შედეგად იზრდება ახალი, მოწინავე საკაცობრიო იდეების მქადაგებელი სახვითი ხელოვნება, რომლის განსაკუთრებული თვისება ისაა, რომ იგი შინაარსით სოციალისტური და ფორმის მხრივ ნაციონალურად მრავალსახოვანია. ამიტომაც არის, რომ საბჭოთა მხატვრების იდეური და პროფესიული აღმავლობის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას შემოქმედებითი გამოცდილების ურთიერთგაზიარება წარმოადგენს.

ამ დებულების ჭეშმარიტებას ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების მთელი ისტორიაც ადასტურებს. მის განვითარებაში უდიდესი როლი შეასრულა სწორედ იმ გარემოებამ, რომ წლების მანძილზე სულ უფრო და უფრო ფართოვდებოდა და ძლიერდებოდა საქართველოს მხატვართა შემოქმედებითი კავშირი მოძმე რესპუბლიკების მხატვართა კოლექტივებთან.

ასეთი კავშირის განმტკიცების ერთ-ერთ მეტად ნაყოფიერ საშუალებას სამხატვრო გამოფენები წარმოადგენენ. ქართული სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებების გამოფენები ბევრჯერ მოეწყო ჩვენი რეს-

პუბლიკის ფარგლებს გარეთ. ქართველ საზოგადოებრიობასაც არაერთხელ მიეცა შესაძლებლობა გაცნობოდა სხვა რესპუბლიკების მხატვართა შემოქმედებას. ყოველთვის და ყველგან ეს გამოფენები ფართო გამოხმაურებას პოულობდნენ და დიდად უწყობდნენ ხელს მხატვართა არა მარტო დაახლოებას, არამედ იმის შეგნების ზრდას, რომ მხოლოდ გაერთიანებული ძალებით და ურთიერთდახმარებით არის შესაძლებელი საბჭოთა კლასიკის მწვერვალებისაკენ სვლა.

სწორედ ასე იყო შეფასებული ერთი წლის წინათ ქ. ორჯონიკიძეში მოწყობილი ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებების გამოფენის მნიშვნელობა, და შემთხვევითი როდია, რომ მას მოჰყვა ისეთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა, როგორიცაა ჩრდილო ოსეთის მხატვრების ნაწარმოებთა გამოფენა თბილისში, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინათ ექსპონირებული იყო საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეის დარბაზებში.

ამ გამოფენას ჩვენი საზოგადოებრიობა შეხვდა, როგორც საბჭოთა სოციალისტური სისტემის იმ ცხოველმყოფელი ძალის ნათელ დადასტურებას, რომელმაც ნაციონალურ მხატვრულ კულტურათა ისტორიაში ჯერ კიდევ არნახული აღმავლობა გამოიწვია.

თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის გზაზე ოსმა ხალხმა დიდი სიძნელეები განვლო. განსაკუთრებით გართულებული იყო მისი მდგომარეობა თვითმპყრობელობის ბატონობის წლებში, როდესაც ნაძალადევად იხშობოდა ნაციონალური თვითშეგნების გამოვლინების ყოველგვარი ცდა, როდესაც ოსი ხალხის განმათავისუფლებელ ბრძოლას უპირისპირდებოდა ცეცხლი და მახვილი. ამ პირობებში მეტად შეფერხებული იყო ოსი ხალხის მხატვრული შემოქმედების განვითარება, მისი ამაღლება რეალისტური ხელოვნების დონემდე. მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ამისა, ჯერ კიდევ წარსული საუკუნის მიწურულს, ოსი ხალხის საუკეთესო წარმომადგენლების ღონისძიებით და მოწინავე რუსული მხატვრული საზოგადოებრიობის ხელისშეწყობით ოსეთის სინამდვილეში საფუძველი ჩაეყარა მაღალი დემოკრატიული იდეების ამსახველ, რეალიზმის პრინციპებზე დაფუძნებულ მხატვრობას, რაშიაც უდიდესი დამსახურება მიუძღვის შესანიშნავ ოს მწერალს და საზოგადო მოღვაწეს კოსტა ხეთაგუროვს.

უკრაინელი ხალხის სახელოვანი შვილის ტარას შევჩენკოს მსგავსად, კოსტა ხეთაგუროვმაც თავისი პოეტური შემოქმედება სახვითს ხელოვნებას შეუთავსა. სამხატვრო განათლება მან პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო, მისი მასწავლებელი იყო შესანიშნავი რუსი მხატვარი — პედაგოგი პ. ჩისტიაკოვი. რუსული რეალისტური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებზე აღზრდილს, ხალხის სამსახურისათვის თავდადებულ კოსტა ხეთაგუროვს კარგად ჰქონდა შეგნებული ის უდიდესი მნიშვნელობა, რომელიც მხატვრობას ენიჭება საზოგადოებრივი იდეალებისათვის ბრძოლის საქმეში. მან თავისი შესანიშნავი ნიჭი სახვით ხელოვნებასაც მიუძღვნა. მისი ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა „ქვის მთლელნი“, „წყალზე მიმავალი ქალი“ და სხვ. შესრულებული ფერწერის სხვადასხვა ჟანრში, მხოლოდ იმით როდი არიან მნიშვნელოვანი, რომ ოსური რეალისტური სახვითი ხელოვნების პირველ ქმნილებებს წარმოადგენენ. როგორც ალექსანდრე მრევლიშვილმა საქართველოში, ასევე კოსტა ხეთაგუროვმა ოსეთში მხატვრული შემოქმედება გადააქცია სოციალური უთანასწორობისა და უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღად. ეს ჯეროვნად დააფასა თავის დროზე ოსეთის მოწინავე საზოგადოებრიობამ.

კოსტა ხეთაგუროვი არ შემოიფარგლა მხოლოდ შემოქმედებითი მუშაობით. მან დიდი ამაგი დასდო ნიჭიერი მხატვრული ახალგაზრდობის გამოვლინების საქმეს. სწორედ მისი გულისხმიერი დამოკიდებულებისა და მზრუნველობის მეოხებით გამოვიდა სამოქმედო სარბიელზე ჩრდილო ოსეთის ავტონომიური რესპუბლიკის სახალხო მხატვარი და საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მახარბეკ ტუგანოვი, რომელმაც სამხატვრო განათლება დიდი რუსი მხატვრის ი. რეპინის ხელმძღვანელობით მიიღო და ოსური სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახდა. რევოლუციამდე მას ბევრი ნაწარმოები ჰქონდა შექმნილი, რომლებშიაც აისახა ოსი ხალხის ცხოვრების მრავალი მხარე. ამ მხატვრის შემოქმედებასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული რევოლუციური ტრადიციების დანერგვა ოსურ სახვით ხელოვნებაში, ისევე, როგორც ოსეთში პროფესიული მხატვრული განათლების საფუძვლების ჩაყრაც. საბჭოთა პერიოდში რამოდენიმე ათეული წლის დაუღალავი შემოქმედებითი მუშაობით მახარბეკ ტუგანოვმა ხელი შეუწყო ოსეთის საბჭოთა სახვითი ხელოვნების იდეურ და პროფესიულ ზრდას. ნაყოფიერი იყო მისი მხატვრულ-პედაგოგიური მოღვაწეობაც; როგორც ჩრდილო, ისე სამხრეთ ოსეთში; ოს მხატვართა შემოქმედებითი კოლექტივის ბევრი წევრი მისი უშუალო ხელმძღვანელობით აღიზარდა. მახარბეკ ტუგანოვმა, რომელმაც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იმოღვაწეა სამხრეთ ოსეთში, დიდი როლი ითამაშა ქართული და ოსური სახვითი ხელოვნების შემოქმედებითი თანამშრომლობის განვითარება-განმტკიცებაში.

მაგრამ, თუკი რევოლუციამდე ოსური მხატვრული კულტურის მოამაჯეთა რიცხვი მეტად მცირე იყო, სოციალისტური მშენებლობის წლებში, როგორც სამხრეთ, ისევე ჩრდილო ოსეთში სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა სახვითი ხელოვნების მოღვაწეთა რიგები, რომლებმაც დაგროვეს მეტად საინტერესო და მრავალმხრივ საყურადღებო შემოქმედებითი გამოცდილება. სწორედ ამაზე ნათლად მეტყველებს ზემოთ ხსენებული გამოფენაც, რომელზედაც წარმოდგენილ იქნა ჩრდილო ოსეთის მხატვართა ნამოღვაწარი.

ჩრდილო ოსეთის მხატვართა კოლექტივში არა ერთი და ორი ისეთი ფერმწერალი, გრაფიკოსი თუ მოქანდაკე, რომელთა შემოქმედებას ემჩნევა მდიდარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის, ხელოვნებისადმი ჭეშმარიტი პროფესიული დამოკიდებულების აშკარა კვალი. მათ ახასიათებთ უშუალო დაკვირვებების შედეგად დაგროვილ მასალაზე დაყრდნობისაკენ სწრაფვა, ამ მასალის მხატვრულ განსახიერებაში უშუალობა და სისადავე.

ამ მხრივ პირველ რიგში აღსანიშნავია ახალგაზრდა მოქანდაკის ს. სანაკოევის ნამუშევრები.

ვინც კი გამოფენა ინახულა, ყველა აღფრთოვანებული დარჩა ამ ნიჭიერი მოქანდაკის მახვილგონიერი ჟანრული კომპოზიციებით. მათი უმრავლესობა შთამბეჭდავია არა მარტო თავისი ნაციონალური კონკრეტულობისა და კოლორიტის გამო, არამედ (ვფიქრობ, სწორედ ამაშია მათი მთავარი ღირსება) ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობითა და ცხოვრების სიმართლითაც. ისინი ააშკარავებენ იმას, რომ ს. სანაკოევი იუმორის ხალასი გრძნობის, დაკვირვებული თვალისა და უსაზღვრო ფანტაზიის პატრონია. ჰკიდებს რა ხელს ოსი ხალხის ცხოვრებისა და ყოფის ამსახველი ნაწარმოებების შექმნას, ის ყოველთვის მოწადინებულია, რათა გამოავლინოს მთავარი, არსებითი, მოძებნოს სწორი ემოციური აქცენტები. შთაბეჭდილებათა სიცხოველე და სისავსე, რომელთაც ს. სანაკოევის ნაწარმოებთა აღქმა გაგვანცდევინებს, იმითაცაა გაპირობებული, რომ საყოფაცხოვრებო ჟანრში მომუშავე სხვა მოქანდაკეებისაგან განსხვავებით, სანაკოევი სახეების არა გარეგანი მოხაზვით კმაყოფილდება, არამედ ცდილობს ჩაწვდეს გამომსახველი ხასიათების არსს, გახსნას კონკრეტულ მოქმედებაში ამ ხასიათების თავისებური ბუნება. სწორედ ამის გამო ზოგჯერ უნებლიეთ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თითქოს თვალწინ უსულო საქანდაკო ნაძერწი კი არ გედგას, არამედ გარდასახვის საიდუმლოების მფლობელი მსახიობი. ასეთია, მაგალითად, „ოქრომჭედელი“. ოსტატურად შესრულებული, ეს ზომით პატარა ქანდაკება გაგრძნობინებთ ცხოვრების ნამდვილ მაჯისცემას, გაჯერებთ თავისი უშუალობით და იდუმალი თრთოლვით. აქ ყოველი ქესტი, ყოველი ნაკვთი ორგანულადაა შერწყმული ურთიერთთან, ემსახურება ერთ მიზანს — გვიჩვენოს შემოქმედებითი შრომით გატაცებული ადამიანის სახე. ასეთივე მეტყველი და განუმეორებელია მისი „ძაფის მრთველი ქალი“, „ფერმის საქმეების გამო“, „ბიბო დაიღალა“, „ჯარისკაცი“ და სხვ. ყოველივე ამის შემდეგ გასაგები ხდება, თუ რატომ არის, რომ ს. სანაკოევმა ესოდენ ნიჭიერად და მახვილგონიერად განასახიერა

ს. სანაკოევი — *კ. ხეთაგუროვი და მ. ყიფიანი*

ა. ჯანოევი — გოლიათებთან ბრძოლა, — ილუსტრაცია ნართებზე ოსური ხალხური ეპოსისათვის

სცენური პერსონაჟები, კერძოდ „მასურხანი და ცოლა“, „დათუა და პეტრე“, „მალვოლიო“.

ს. სანაკოევის ნაწარმოებთა შორის ყურადღებას იპყრობს სკულპტურული ჯგუფიც „კ. ხეთაგუროვი და მ. ყიფიანი“, რომელიც ქართველი და ოსი ხალხების ძმური მეგობრობის შესანიშნავი თემის ასახვის ცდას წარმოადგენს. თბილი იერის მქონე ეს ნაწარმოები ძლიერია პორტრეტული მსგავსების სიზუსტითაც.

აღვნიშნავ რა ამ საქანდაკო ჯგუფის დადებით მხარეებს, არ შემიძლია აქვე არ შევეხო ერთ ნაკლსაც, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია ს. სანაკოევის ორფიგურიანი კომპოზიციებისათვის. როგორც ზემონათქვამიდანაც ჩანს, მან ბევრს მიაღწია სახეების ფსიქოლოგიურ გახსნაში და ამ მხრივ მისაბაძ მაგალითადაც მოგვევლინა. მაგრამ თუკი ერთფიგურიან კომპოზიციებში მარჯვედ სწყვეტს როგორც იდეურ-შემოქმედებითს, ისე პლასტიკურ ამოცანებს, ორფიგურიან კომპოზიციებში ის ამას ჯეროვანად ვერ ახერხებს. ამის გამო ეს უკანასკნელნი მოკლებულნი არიან პლასტიკურ მთლიანობას, აღიქვებიან დანაწევრებულად, რაც ბუნებრივად, ამდაბლებს მათს მხატვრულ ღირსებას. იგივე ითქმის საქანდაკო მასალაში შემოქმედებით შთანაფიქრთა განხორციელების შესახებაც. თავისი ხასიათით ს. სანაკოევის კომპოზიციები უფრო კერამიკულ მასალას მოითხოვენ. მაგრამ ამისთვის საჭიროა მათი დამუშავების ტექნიკის თავისებურების გათვალისწინებაც, რაც მოქანდაკემ უთუოდ ვერ შესძლო და რამაც ერთგვარად შეასუსტა ისეთი ნაწარმოებების პლასტიკური მეტყველების ძალა, როგორიცაა „ვეტერინართან“, „მეჩონგურე ქალი“ და სხვ. მათ დააკლდათ ძერწვის ის სიმკვრივე და ჟღერადობა, რაც ს. სანაკოევის მიირ პლასტელინში და თიხაში შესრულებაში ნამუშევრებს ახასიათებს.

მითითებული ნაკლოვანებების გამოსწორება შესაძლებლობას მისცემს ნიჭიერ ოს მოქანდაკეს საბჭოთა საქანდაკო ჟანრის ოსტატების მოწინავე რიგებში ჩადგეს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ ა. ჯანოევის ნაწარმოებებიც. ეს მეტად თავისებური და საინტერესო, წერის ინდივიდუალური მანერისა და მაღალი მხატვრული ოსტატობის მქონე მხატვარი-გრაფიკოსია. „ნართების“ — ოსური ხალხური თქმულებების ილუსტრაციები, რომლებიც მან დიდი რაოდენობით შეასრულა, თამამად შეიძლება ჩაითვალოს საბჭოთა საილუსტრაციო გრაფიკის თვალსაჩინო მიღწევად. მახვილგონიერად ჩაფიქრებულნი და კომპოზიციურად გააზრებულნი, ისინი შეიქმნენ ხანგრძლივი და დაძაბული შემოქმედებითი ძიებით. ამ გზაზე გამომუშავდა მხატვრის საკუთარი და ორიგინალური საშემსრულებლო სტილი, ყოველგვარ პირობითობასა და მანერულობას მოკლებული.

ხსენებული ილუსტრაციებიდან საუკეთესონი არიან „ღმერთ-ბთან ბრძოლა“, „ნართების ჭიდაობა“, „ირმებზე ნადირობა“ და სხვ. ეს უკანასკნელნი უნებლიეთ ბადებენ ერთგვარ ასოციაციებს გუსტავ დორეს ცნობილ ილუსტრაციებთან, რაც უნდა აიხსნას არა მსგავსებით, არამედ ორივე მხატვრის მკვეთრი სახეობრიობით და შთანაფიქრთა გაბედულობით.

ა. ჯანოევის შემოქმედების მრავალმხრიობას ნათლად მოწმობენ მისი ილუსტრაციები უზბეკური ხალხური ეპოსისათვის. თუმცა ნართებზე თქმულებების დასურათებასთან შედარებით, ისინი არც ისე ძლიერნი არიან, რაც ალბათ, იმითაა გამოწვეული, რომ მხატვარი საკმაოდ არ იცნობდა სათანადო მასალას, მაგრამ მათი ღირსება კვლავ სიუჟეტების ქმედითი გახსნა და ექსპრესიულობაა.

ასევე საინტერესოა ცნობილი ოსი მწერლის ა. კოცოევის მოთხრობების ილუსტრაციებიც, რომელთა გადაწყვეტაში ა. ჯანოევი მხატვრული თხრობის უდავო უნარს ამჟღავნებს. მასვე ეკუთვნის დაზგური გრაფიკის დარგში შესრულებული რამდენიმე ნამუშევარი. ამათგან კომპოზიციური აგების ორიგინალობით განსაკუთრებით საყურადღებოა „ხვნა მთებში“ და აგრეთვე ფსიქოლოგიურად მეტყველი და დამაჯერებელი ჩანახატი „მოხუცები“.

მაგრამ, თუ ა. ჯანოევი ესოდენ ძლიერია გრაფიკაში, ამას ვერ ვიტყვით მის ფერწერულ ნამუშევრებზე. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ორი ფერწერული ტილო „ალანები“ და „მწყემსი“. პირველი თვით მხატვრის მიერაა შესრულებული, ხოლო მეორე — ფერმწერალ ბ. კალმანოვთან ერთად, როგორც ჩანს ფერწერის სპეციფიკა უცხოა ა. ჯანოევის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის. ფერწერულად უფერული ეს ნამუშევრები შესამჩნევად მოისუსტებენ კომპოზიციური გადაწყვეტის თვალსაზრისითაც. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ა. ჯანოევის ნამდვილი სტიქია გრაფიკული ხელოვნებაა. თუ მთელ თავის ყურადღებას ამ დარგში მუშაობაზე გადიტანს, ის უდავოდ შესძლებს ახალ დიდ წარმატებათა მოპოვებას და ამით ასახელებს არა თუ მარტო ოსურს, არამედ მთელს საბჭოთა გრაფიკას.

გამოფენის ორგანიზატორები შეეცადნენ, ისე აეგოთ მისი ექსპოზიცია, რომ მაყურებლებს შესაძლებლობა მისცემოდათ სწორი და ამომწურავი შთაბეჭდილება შეემუშავებიათ ჩრდილო ოსეთის მხატვართა კოლექტივის ყოველი ცალკეული წევრის შემოქმედებაზე. ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, გამოფენის მონაწილეთა უმრავლესობა წარმოდგენილია რამდენიმე ნაწარმოებით, რომლებიც სხვადასხვა დროსაა შესრულებული. ამასთან ისიცაა აღსანიშნავი, რომ ეს ნაწარმოებები მოიცავენ სახვითი ხელოვნების სხვადასხვაგვარ ჟანრებს, რაც ოს მხატვართა შემოქმედებითი დიაპაზონისა და ინტერესების სიფართოვეზე მეტყველებს.

პ. ზარონი — მთის საძოვრებზე

ამ მხრივ საინტერესო მასალას იძლევა გამოფენის ფერწერული განყოფილება. აქ ყველაზე სრულადაა წარმოდგენილი პ. ზარონის შემოქმედება. ეს უთუოდ მეტად ნაყოფიერი მხატვარია, რომლის ყალამს ეკუთვნის მრავალი თემატური ტილო, ჟანრული და პეიზაჟური კომპოზიცია. მათი მთავარი ღირსება პოეტური განწყობილების სიღრმე და უშუალობაა. მაყურებელთა განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა კომპოზიციამ „მთის საძოვრებზე“, რომელიც თავისი ფერადოვნებითა და ლირიზმით გამოირჩეოდა. ისეთ პეიზაჟურ ჩანახატებში, როგორიცაა „ივნისი“, „საღამო“, „უნალი“, „ეტიუდი“ და სხვ., აშკარად იგრძნობოდა კავკასიის ბუნების სიდიადითა და სილამაზით გატაცება, მისი თავისებურების სწორი გადმოცემის უნარი. ამასთან ეს ნაწარმოებები იმაზედაც მიგვითითებდნენ, რომ პ. ზარონი არ კმაყოფილდება ერთხელ მიღწეული შედეგით, არამედ ეძებს სულ ახალსა და ახალს საშუალებებს მშობლიური ბუნების განზოგადებული სურათის დასახატად.

გამოფენის ექსპოზიციაში პ. ზარონის პორტრეტული ტილოებიც იყო წარმოდგენილი. ესაა — „სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ტხაფსაევი ოტელოს როლში“, „მეტალურგი“ და „პიონერი გოგონა“. ამ სურათებში მართალია, ნაკლებად იგრძნობა ის პოეტური აღელვება და გულწრფელობა, რაც ესოდენ თბილ იერს აძლევს ამ მხატვრის პეიზაჟურ ნაწარმოებებს, მაგრამ ისინიც გარკვეული მხატვრული ღირსებების მქონენი იყვნენ და ყურადღებას იმსახურებდნენ გამოსახულებათა მკვეთრი და ზუსტი აგებით, პორტრეტული მსგავსებითა და დამაჯერებლობით. პირველ რიგში ეს ვ. ტხაფსაევის პორტრეტის შესახებ ითქმის, — აქ მხატვარმა შესძლო ეჩვენებინა ამ შესანიშნავი ოსი მსახიობის დამახასიათებელი სიდარბაისლე და შინაგანი ექსპრესია.

შედარებით სუსტად გამოიყურებიან პ. ზარონის თემატური კომპოზიციები, კერძოდ, ფერწერული ტილო „სიმღერა სიყვარულზე“. მხატვარმა წარმატებით ვერ დაავგირავნა მეტად საინტერესო და შესაძლებლობებით ჰდიდარი შთანაფიქრი, რევოლუციური წარსულის რომანტიკული ატმოსფეროს გადმოცემის ნაცვლად. სახეებისა და მთელი მოქმედების ზედაპირული მოხატვით დაკმაყოფილდა. ეს მით უფრო საწყენია, რომ ის არ არის მოკლებული ფსიქოლოგიურად დაძაბული ნაწარმოებების შექმნის უნარს, რასაც მოწმობენ მისივე ჟანრული კომპოზიციები „ბავშვები მდინარესთან“, „უეცარი შეხვედრა“ და სხვ., რომლებიც რატომღაც არ მოხვდნენ გამოფენის ექსპოზიციაში.

პ. ზარონმა, ნ. კოჩეტოვთან ერთად, შეასრულა სურათი „პუშკინი კავკასიაში“. აქ ოსტატურადაა გადმოცემული კავკასიონის მთიანი

ლანდშაფტი. გაკერათ, რომ ასეთ ბუნებას, მართლაც, შეეძლო აღეფრთოვანებინა დიდი რუსი პოეტი.

ამ ორი მხატვრის შემოქმედებითი თანამშრომლობის ფაქტი შემთხვევითი როდია. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო, როგორც მხატვრული ამოცანების გაგების, ისევე შემოქმედებითი მასალისადმი დამოკიდებულების მხრივ. პ. ზარონის მსგავსად კოჩეტოვიც მიისწრაფვის გადმოსცეს ბუნების განზოგადებული სახე, შექმნას სურათი-პეიზაჟი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა ფერწერული ტილოები „მთიანი პეიზაჟი", „წვიმის წინ" და სხვ., რომელნიც აღსავსენი არიან ეპიკური პათოსითა და პოეტური განწყობილებით. ნ. კოჩეტოვი კარგად იყენებს რეალისტური ფერწერის ტექნიკას, რომელიც პეიზაჟების გარდა, გამოვლინებულია პორტრეტში „ოსი ქალი". ამ ნაწარმოების ღირსება ნაციონალური ხასიათის მკვეთრი და მახვილი გადმოცემაა.

თემის შერჩევისა და მისი ორიგინალური გადაწყვეტის მხრივ საყურადღებოა ვ. მორდავინის „უნალის ბაღებში" და პეიზაჟი „ჩვენი ქალაქი", რომელიც საინტერესოდ გვიხატავს ქ. ორჯონიკიძის ტიპიურ ხეს.

ჩრდილო ოსეთის ფერმწერლები მეტწილად პეიზაჟურ ჟანრში მუშაობენ, ამიტომაც, გამოფენის ექსპოზიციაში ბევრია პეიზაჟური ეტიუდი და ჩანახატი. მათგან განსაკუთრებით გამოირჩევიან ი. ვიხოდცევის „მთიანი პეიზაჟი", ვ. ვაკულინის „პირველი თოვლი", მ. მარაბანეცის „საღამო", ვ. ლაკისოვის „ალპური ველი დიგორიაში", მ. ივანოვის

მ. ტუგანოვი ძლაუ ირემზე, — ილუსტრაცია ნართებზე ოსური ხალხური ეპოსისათვის

ეტიუდები და სხვ. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ კ. ოტიევის პეიზაჟებიც ეს ჯერ კიდევ მეტად ახალგაზრდა მხატვარია, რომელიც ეს-ეს არის, რაც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ასპარეზზე გამოვიდა. ის ჯერ კიდევ საკუთარი საშემსრულებლო მანერის ძიებაშია. მაგრამ იმ ნაწარმოებების მიხედვითაც, რომლებიც გამოფენაზეა წარმოდგენილი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ახალგაზრდა მხატვარს მდიდარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და ორიგინალური ფერწერული ხილვა აქვს. ამას მისი პორტრეტული ტილოები, კერძოდ, საინტერესოდ გადაწყვეტილი „ავტოპორტრეტიც" მოწმობს.

გვერდს ვერ ავუვლით გ. ეძიევის პორტრეტულ ეტიუდებსაც. მისი „ავტოპორტრეტი" მომწიფებული ოსტატის ხელით, მაღალი მხატვრული გემოვნებით და ფერწერის ტექნიკის კარგი ცოდნით არის შესრულებული. რეალისტურად მეტყველია ამავე მხატვრის მიერ დაწერილი ა. ბოტოევის პორტრეტიც, რომელიც ყურადღებას იპყრობს ხასიათის მკვეთრი გადმოცემითა და შესრულების სისადავით.

კარგია ფ. ვარლაკოვის პორტრეტული კომპოზიციაც „კომპოზიტორი ა. ალიკოვი", რომელიც მეტად ბუნებრივ და დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას სტოვებს. სამწუხაროდ ამას ვერ ვიტყვით იმავე მხატვრის მიერ ა. ხოხოვთან ერთად შესრულებულ დიდ მრავალფიგურიან ტილოზე „მეთრთმეტე არმია ს. კიროვის ხელმძღვანელობით მამისონის უღელტეხილზე", რომელსაც უფრო დოკუმენტური ღირებულება აქვს, ვიდრე მხატვრული.

აღსანიშნავია აგრეთვე ფერწერული კომპოზიცია „კოსტა ხეთაგუროვი მშობლიურ სოფელში" (ავტორები — ცნობილი საბჭოთა ფერმწერალი ვ. ორეშნიკოვი და ოსი ფერმწერალი ბ. კალმანოვი). ეპიკური განწყობილებით სავსე, ეს კომპოზიცია მაყურებელს იზიდავს ფერწერულ დახასიათებათა სიმდიდრით და ფსიქოლოგიური სიღრმით, ის სწორად გადმოსცემს პატივისცემისა და სიყვარულის იმ ატმოსფეროს, რომლითაც მოცული იყო დიდი ოსი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გამოფენის ექსპოზიცია ნათლად ადასტურებს იმას, რომ ჩრდილო ოსეთის სახვით ხელოვნებაში მტკიცედ დამკვიდრდა თეატრალური მხატვრობის ტრადიციები. ამაზე მიგვითითებენ ვ. ფუფიგინის, მ. ფეოდოროვის და სხვათა მიერ სპექტაკლებისათვის შესრულებული ესკიზები.

გამოფენის მნიშვნელოვან ხარვეზად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მასზე სრულიად არაა წარმოდგენილი მ. ტუგანოვის ფერწერული ტილოები. ამ ხარვეზს ერთგვარად აკვსებენ მხატვრის გრაფიკული ნაწარმოებნი. სახელდობრ „ნართების" — ოსური ხალხური თქმულებების ილუსტრაციები. ეს უკანასკნელნი შთამბეჭდავნი არიან თავისი დინამიურობით, ექსპრესიით, გრაფიკულ დახასიათებათა ორიგინალობით. ასეთებია: „სოსლანი და ალიბეგის შვილი", „სოსლანის სიკვდილი", „ძლაუ ირემზე", „ქვესკნელის ალაყაფის კარები და ურიზმაგის უსახელო შვილი" და სხვ. მეტად სასურველი იქნებოდა, რომ თბილისში მოწყობილიყო ამ საინტერესო ხელოვანის ნაწარმოებთა გამოფენა, რომელიც გააცნობდა ქართველ საზოგადოებრიობას მის მდიდარ მხატვრულ მემკვიდრეობას.

ასევე არა სრულად და არა საუკეთესო ნამუშევრებით იყო წარმოდგენილი გამოფენაზე ერთ-ერთი წამყვანი ოსი მხატვარი — გრაფიკოსი ა. ხოხოვი.

ჩრდილო ოსეთის გრაფიკოსთა ნაყოფიერ შემოქმედებით ძიებათა მაჩვენებელია ვ. გლუშკოვის „კოსტა ხეთაგუროვი გადასახლებაში" და „კოსტა ხეთაგუროვის სიკვდილი", გ. ჩეგელაშვილის „დასამარებისათვის" და „ცხვრის გადმოყვანა", ლ. მაკარევიჩისა და ლ. მატვეევის ილუსტრაციები და სხვ.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო რამდენიმე სკულპტურული პორტრეტი — ჩ. ძანაგოვის „კოსტა ხეთაგუროვი" და „გამომგონებელი გასიევი", ს. თავასიევის „გენერალ-პოლკოვნიკი ი. ფლიევი" და „პარტიზანი", ნ. ბალიევას „მსახიობი ქალი ვ. კარგინოვა". ეს ნაწარმოებები მოწმობენ იმას, რომ ოს მოქანდაკეთა შემოქმედებაში ამ ჟანრს ყველა შესაძლებლობა ეძლევა განვითარებისათვის. განსაკუთრებით მისასალმებელია ახალგაზრდა მოქანდაკის ჩ. ძანაგოვის წარმატება. იგი პლასტიკური სახის ღრმა ფსიქოლოგიური გააზრების უნარს ამჟღავნებს. კარგია მისივე საქანდაკო ჯგუფიც „ს. კიროვი და ს. ორჯონიკიძე", რომელიც შეიძლება ეტიუდად მივიჩნიოთ მომავალი დიდი ნაწარმოებისათვის. მახვილგონიერადაა გადაწყვეტილი მ. თომაევის მიერ მკირე ზომის ანიმალისტური კომპოზიცია „თხა", რომელსაც დიდი პლასტიკური მეტყველება აქვს.

ამ გამოფენაზე გამოჩნდა ოს მხატვართა ზოგიერთი ნაკლი. ეს არის თემატიკური შეზღუდულობა. მეტად სასურველი იქნება, თუ ახლო მომავალში თბილისში კვლავ მოეწყობა ამ ნიჭიერი შემოქმედებითი კოლექტივის ფერწერულ, გრაფიკულ და სკულპტურულ ნაწარმოებებთა გამოფენა, რომლებშიაც სათანადო სიფართოვით და მხატვრულობით განსახიერებული იქნება ჩვენი დიდი თანამედროვეობა და იმ გრანდიოზულ გარდაქმნათა წარმტაცი სურათები, რაც მოხდა ოსი ხალხის ცხოვრებასა და ყოფაში სოციალისტური შენებლობის წლებში. ეს გამოფენა კიდევ უფრო მეტად განამტკიცებს მჭიდრო ძმურ კავშირს, რომელიც უკვე დიდი ხანია, დამყარდა ქართველ და ოს მხატვართა შორის.

პ. ზარონი, ნ. კოჩეტოვი პუშკინი კავკასიაში

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მასობრივი სცენის საკითხი სპექტაკლში

ვასილ კიკნა ძე

ქართულ მასობრივ სანახაობებს ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჩვენს ხალხს ოდითგანვე უყვარდა გათეატრალება მასობრივი მოქმედებისა. ცნობიერად თუ ინსტინქტით, ის ცდილობდა კომპოზიციურად ლამაზი, თვალისათვის სასიამოვნო ყოფილიყო მისი გამოსვლა მოედანზე, ქუჩაში თუ სხვაგან. უფრო მეტიც, დიდი მწუხარების დროსაც ეძებდა იმას, რაც უფრო გაალამაზებდა, აამაღლებდა ადამიანის განცდებს. თუ მოვიგონებთ ქართველი ხალხის ტრადიციებს, წეს-ჩვეულებებს, საერო თუ რელიგიური ხასიათის ქმედობებს, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ ქართველი ხალხის შინაგანი მოთხოვნილება იყო ყველგან და ყველაფერში დაეცვა ესთეტიკის, სილამაზის გარკვეული ნორმები. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, საილუსტრაციოდ ჩვენებური დატირების, მიცვალებულის გლოვის ფაქტიც კმარა. აბა დააკვირდით თუ როგორი მკაცრი ფორმა აქვს მონახული ხალხის წუხილის გამოხატვას. აქ არავინ არ კეკლუცობს, არავინ ცდილობს სიმეტრია თუ კომპოზიცია დაიცვას. ყველაფერი ბუნებრივად პოულობს თავის გზას. ყოველი მონაკვეთი, ყოველი მომენტი წესისა საოცრად ჰარმონიულია და ხალხის საერთო განწყობილების შესაბამისი. არსად არ იგრძნობა მასის უგონო, ულაზათო მოძრაობა. თვით დატირებაც კი რაღაც შინაგან კანონებს ემორჩილება.

ქართული „ზარი" — ეს მთელი სპექტაკლია. თუმცა აქ არც რეჟისორის მიერ წინასწარ შერჩეული მიზანსცენებია, არც მასის განლაგებაა გააზრებული, მაგრამ ყველაფერი თავის რიგზეა, ყველაფერს თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული.

კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა ქართული გლოვის ეს თავისებურება და ამიტომ დიდ შედეგს მიაღწია, როცა იგი 1924 წელს ლენინის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით სახალხო გლოვის მოსაწყობად გამოიყენა.

ხალხის მასობრივი თეატრალიზირებული გამოსვლა ყველაზე უკეთ მაინც „ყეენობასა" და „ბერიკაობაში" გამოვლინდა. სხვა სანახაობებთან ერთად მან გარკვეული წინაპირობა შექმნა ქაროულ თეატრში მასობრივი სცენის დასამკვიდრებლად. „ქართული ნიღბების ბერიკაობის თეატრი ნამდვილი ხალხური თეატრი იყო" (დ. ჯანელიძე). ბერიკებს თავიანთი დასი ჰყავდათ და ისინი რეპერტუარის შერჩევაზედაც ზრუნავდნენ.

ამრიგად, თუ ჭეშმარიტებად მივიჩნევთ, რომ ძველი ქართული სანახაობანი სათავეს უდებენ ქართულ ნაციონალურ თეატრალურ ხელოვნებას, მაშინ ეჭვმიუტანელი ხდება ისიც, რომ იგივე სანახაობანი იძლევიან სტიმულს, ქმნიან ტრადიციებს სპექტაკლში მასობრივი სცენის კულტურის დასანერგად. რა თქმა უნდა, ეს ერთი და ორი წლის შედეგი არ არის, იგი ხალხის ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების ნაყოფია.

ცნობილია, თუ რა დიდი გულისტკივილით ამბობდა ი. ჭავჭავაძე, რომ ჩვენს ისტორიაში მეფეები უფრო სჩანან, ვიდრე ხალხი. ეს მწარე სინამდვილე იყო. ამიტომ ქართული თეატრის მესვეურები ყოველნაირად ცდილობდნენ, რაც შეიძლება, უფრო მეტად აემაღლებინათ სახალხო სცენების კულტურა, რომ უფრო აზრიანი, უფრო ქმედითი და სანახაობრივად საინტერესო ყოფილიყო სპექტაკლი. მაგრამ ამ ცდას რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში ბევრი დაბრკოლება ხვდებოდა. თეატრის დასი არ იყო დიდი, მას არ ჰქონდა საშუალება შეექმნა მდიდარი მასობრივი სცენები, ძალზე განსაზღვრული იყო სარეპერტიციო დრო. ამასთანავე, ზოგჯერ ჯასიური იყო ცალკეული რეჟისორის დამოკიდებულება მასობრივი სცენისადმი. ხდებოდა ისიც, რომ სპექტაკლში ხალხი გამოიყურებოდა, როგორც ბრბო. ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა მასას სპექტაკლის იდეურობის შეფასებისას.

საქართველოში შილერის პიესების დადგმის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს. განსაკუთრებით პოპულარულია „ყაჩაღები". რევოლუციამდე იგი მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, თითქმის ყველა დადგმაში მოისუსტებდა მასობრივი სცენა. ზოგიერთ სპექტაკლში პირდაპირ დამახინჯებულად იყო წარმოდგენილი ხალხი. სტუდენტობა უკულტურო, მეამბოხე ბრბოდ გამოიყურებოდა. ისინი მართლაც ავაზაკებს გვაგონებდნენ მაშინ, როდესაც შილერმა ამ ახალგაზრდობაში ჩააქსოვა თავისი მაღალი პოეტური იდეალები და არსებული სინამდვილისადმი პროტესტანტული განწყობილება.

ბევრ დადგმაში დაკარგული იყო ეს მებრძოლი სული, ამას თან ერთვოდა კარლოსის სახის სქემატური წარმოსახვა. ყოველივე ეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია იმ დროის მოწინავე საზოგადოებრიობას. „მეტი ყურადღება, ბატონებო, თორემ კვირას „ყაჩაღები" კი არა, ფრანც მოორის ოინები ვიხილეთო", — იძლეოდა გაფრთხილებას ერთერთი რეცენზენტი. ასე, რომ რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში „ყაჩაღების" მასობრივ სცენებს არსებითად დაკარგული ჰქონდა იდეური ფუნქცია. სულ სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი ეს საკითხი რუსთაველის თეატრისეულ „ყაჩაღებში". მაყურებელმა აქ ნახა აქტიური, რევოლუციური პათოსით აღბეჭდილი სპექტაკლი, მასობრივ სცენებში ახალგაზრდობა გამოყვანილი იქნა, როგორც თავისუფლებისათვის მებრძოლი, უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული ძალა.

მასობრივ სცენას დიდი იდეური ამოცანა დაეკისრა. „უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვთქვათ, — წერდა გაზ. „კომუნისტი", — რომ პიესა გააქტიურებულია პოლიტიკურად, ხაზგასმულია სოციალური მომენტები, ყაჩაღთა მასა აყვანილია პოლიტიკური მებრძოლის სიმაღლემდე". ანალოგიურ შეფასებას აძლევდა სპექტაკლს რუსული პრესაც. „თეატრი მართალია, როცა ცდილობს მასობრივ სცენებში ქარიშხლიან მოძრაობაზე დამყარებულ კომპოზიციას მიმართოსო" (გაზ. „სოვეტსკოე ისკუსტვო", 27/7 1933 წ.).

... ცოცხალი, ხალისიანი ფერები სჭარბობენ ლუდხანის სცენაში. ლუდს სვამს სტუდენტობა და აღგზნებული მღერის, სიცილი ხარხარში გადადის და ხარხარი ღიმილამდე ეშვება. ამ სცენის ყოველ მონაწილეში იგრძნობა რევოლუციური პათოსი. ხალხი გამოდის წინა პლანზე. იგი მოქმედი, აქტიური ძალაა. მსახიობთა მოძრაობაში არის რაღაც მიმზიდველი და დაუვიწყარი. ეს არ არის მარტო ეგზოტიკა, ცერებზე სიარულით წარმოქმნილი სანახაობა. იგი სავსეა აზრით, იდეით. მასობრივი სცენის გაძლიერების მიზნით რეჟისორებს (ს. ახმეტელი, შ. აღსაბაძე) „ფიესკოს შეთქმულებიდან" შემოაქვთ რამდენიმე ეპიზოდი.

როგორც ვხედავთ, ერთსა და იმავე პიესაში სულ სხვადასხვა ადგილი დაიკავა ხალხმა. სხვა იდეური გააზრება მიეცა მასობრივ სცენას.

ქართულ თეატრში მასობრივი სცენის კულტურის ასამაღლებლად დიდი საქმე გააკეთეს კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ მათი ყვე-

ლაზე მნიშვნელოვანი დადგმები სწორედ სახალხო სცენების მაღალი კულტურით გამოირჩევიან.

ახმეტელის სპექტაკლებმა იმიტომაც მოიპოვეს საკავშირო აღიარება, რომ მაყურებელმა მათში ხალხის სულიერი და ფიზიკური სილამაზე, მოზღვავებული ენერგია და ცხოველი რიტმი იგრძნო. რეჟისორს აღმოაჩნდა დიდი ორგანიზატორული ნიჭი მასობრივი სცენის დამუშავებაში. მაგრამ ეს როდი იყო ყველაფერი. ახმეტელი ცდილობდა სპექტაკლში ხაზგასმით გამოეხატა ნაციონალური ფორმა. მისი პოლემიკური წერილები ქართული თეატრის შესახებ თეორიული დასაბუთებაა იმისა, რასაც იგი პრაქტიკულად აკეთებდა. ახმეტელს სურდა მასობრივი მოქმედების რიტმით განემტკიცებინა „ახალი კულტურა ადამიანის სხეულის და სოციალური ყოფისა". მას უყვარდა მსახიობის სპარტანული აღზრდა. ამას იგი პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ს. ახმეტელის უდიდესი დამსახურება იყო, რომ რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში ხალხი გამოჩნდა, როგორ აქტიური ძალა; იგი შეიმოსა მკვეთრ თეატრალურ ფორმაში, გააზრებული და მაქსიმალურად დაზუსტებული იქნა მისი მოქმედების ადგილი, განსაზღვრული იქნა რიტმის, ტემპერამენტის დონე და ხარისხიც კი. მოქმედების მთლიანობას, შინაგან მხატვრულ დისციპლინას ს. ახმეტელი ხანგრძლივი, დაძაბული მუშაობით აღწევდა. სარეპეტიციო დროის მნიშვნელოვან ნაწილს იგი მასობრივ სცენაზე მუშაობას ანდომებდა. აქ მას, როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, „სამხედრო წესები" ჰქონდა შემოღებული. მაგრამ ეს არ იყო ადმინისტრაციული დამოკიდებულება საქმისადმი. აქ იყო მჩქეფარე, დაძაბული, შემოქმედებითი ძიებით სავსე ცხოვრება.

სპექტაკლები „ანზორ", „ყაჩაღები", „რღვევა" და სხვ. ხალხის ძალისა და სილამაზის ზეიმი იყო.

როდესაც მასობრივი სცენის კულტურაზე და იმაზე ვლაპარაკობთ, თუ რა უნდა აითვისოს და გამოიყენოს წარსულიდან დღევანდელმა თეატრმა, მხედველობაში უმთავრესად მასის მთლიანობისა და ინდივიდუალიზაციის საკითხი გვაქვს. ეს ყველაზე მთავარია სპექტაკლში მასობრივი სცენის გადაწყვეტის დროს, რადგან აქ დგება ხელოვნების რეალისტურობის საკითხიც. ცნობილია, რომ მხატვრული სახის ინდივიდუალიზაციის მოთხოვნა, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა. სწორედ მასობრივ სცენაში ხვდება ამ საკითხის სწორ გადაჭრას ყველაზე მეტი დაბრკოლება. ხან მასა არის, მაგრამ არ არის მხატვრული სახეები, არ არის ინდივიდუალიზაცია; ხან კიდევ სახე არის, მაგრამ დარღვეულია ანსამბლი და ა. შ. მაშასადამე, დგება საკითხი მათი სრული შესაბამისობისა. მასობრივ სცენაში ფორმალიზმი მაშინ იჩენს თავს, როცა დარღვეულია რეალისტური ხელოვნების ეს პრინციპი, როცა მასა იმდენად გათქვეფილია, იმდენად დაკარგულია მასში პიროვნება, რომ მხოლოდ მექანიკური გათანაბრებაა მათ შორის. ეს ნაკლი, რომელიც უფრო ადრინდელ სპექტაკლებში შეიმჩნეოდა აქა-იქ, დღეს უნდა უკუაგდონ თეატრებმა და მიიღონ ის, რაც კარგი იყო წარსულში.

სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების რა დიდი რაოდენობაც არ უნდა გამოვიყვანოთ სცენაზე, მაინც არ შეიქმნება ხალხის სიმრავლის შთაბეჭდილება, თუ ყოველი მოქმედი პირი არ იქნება დამოუკიდებელი სახე, ერთეული და ამავე დროს ნაწილი მასისა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში არ იქცევა ხალხი ბრბოდ. სიმრავლის შესაქმნელად არ კმარა ასი კაცის გამოყვანა სცენაზე. ნ. ოხლოპკოვის სპექტაკლის „ჭექა-ქუხილი"-ს ფინალში, როდესაც კატერინას ეძებენ, სულ რამდენიმე კაცია სცენაზე, მაგრამ ეს ეპიზოდი დიდ ეფექტს იძლევა. ასე გეგონებათ, მთელი სოფელი ამდგარაო კატერინას საძებნელად. მხატვრული სახის კონკრეტული ადამიანური თვისებების გარეშე წარმოდგენა გარდუვალად იწვევს უფერულობას, სქემატიზმს. საქმე ის არის, რომ მასობრივ სცენაში ყოველ პერსონაჟს მოენახოს იმდენად გარკვეული ადგილი, რომ იგი ინდივიდუალიზირებულიც იყოს და ამავე დროს სავსებით შეესაბამებოდეს მასის საერთო განწყობილებას. ერთი სიტყვით, ყოველ სახეს ჰქონდეს ერთობლივიც და განსხვავებული ამოცანაც.

რატომ ხდება, რომ ბევრ ჩვენს სპექტაკლში არ ჩანს ხალხი, სუსტია მასობრივი სცენა, თუმცა მობილიზებულია თეატრის მთელი აქტიორული ძალები? სწორედ იმიტომ, რომ მათ არა აქვთ დამოუკიდებელი სახე, ისინი არაფრით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, არ სჩანს აზრობრივი გარკვეულობა, რის გამო ისინი ბრბოს შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ასეთ შემთხვევაში თეატრმა თავისი ძალების რა დიდი მობილიზაციაც არ უნდა მოახდინოს, მაინც ვერ შექმნის კარგ სახალხო სცენას.

ცნობილია, თუ რა დიდი წარმატება ხვდა ს. შანშიაშვილის „ანზორს" რუსთაველის თეატრში. რევოლუციური გზნებით გამსჭვალულ ამ სპექტაკლში ხალხსაც და გმირსაც მონახული ჰქონდა თავისი ადგილი; ამავე დროს მათ შორის დამყარებული იყო საოცარი მხატვრული კონტაქტი. ამ მხრივ პირდაპირ ბრწყინვალე იყო მე-3 მოქმედება. მიზანსცენებს ეტყობოდა სცენური კომპოზიციის, ხაზის, ფერის, რიტმის და პლასტიკის შეგრძნების ღრმა კვალი. გემოვნებით შექმნილ დანადგარზე, რომელიც მაყურებლის წინ აცოცხლებდა დაღისტანის აულების პოეტურ სურათებს, მოსჩანდა მრავალი ჯგუფი ხალხისა. თითოეულ წრეში თუ მონახაზში ძირითადად სამი კაცი იდგა. იქმნებოდა ცოცხალი, უაღრესად ეფექტური სურათი. ამერიკელი მწერალი ანა ლუიზა შტრონგი „ანზორის" შესახებ წერდა: „მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორიც მსოფლიოს სცენაზე არ მინახავსო". სპექტაკლში ჩანდა ხალხის დიდი ენერგია, სულიერი ექსპრესია, რევოლუციური ჰეროიკა. და ყოველივე ეს გამოხატული იყო საინტერესოდ, სახიერად. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მასობრივი სცენის მხატვრული დონე ბევრად არის დამოკიდებული სპექტაკლის მხატვრულ-დეკორატიულ გადაწყვეტაზე. აქ მხატვარი ძალიან დიდ როლს თამაშობს. ამ მხრივ ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა ირ. გამრეკელმა საერთოდ ქართული თეატრის, კერძოდ კი რუსთაველის თეატრის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში.

თქმა არ უნდა, რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს მასობრივ სცენაში იდეურ სიცხადეს, აზრობრივ სიღრმეს, მაგრამ ეს არ კმარა მხატვრულად სრულფასოვანი სცენური მონაკვეთის შესაქმნელად. საჭიროა აზრს მოენახოს საინტერესო სცენური ფორმა. დღევანდელი ჩვენი სპექტაკლების მასობრივ სცენებს სწორედ ეს კარგი თეატრალობა აკლია. მათში ხშირად იდეურად ყველაფერი გარკვეულია და მისაღებიც, მაგრამ მაღალი ხელოვნებისათვის მიუღებელია ის ფორმა, რომლითაც გვთავაზობენ ამა თუ იმ აზრს. მაგალითად, მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლ „ზვავის" მასობრივ სცენებში, ერთის შეხედვით, თითქოს ყველაფერი რიგზეა, — ადამიანები სწორ აზრებს წარმოთქვამენ, წუხან, იცინიან, მხიარულობენ, მაგრამ მაინც ძალზე მოსაწყენია ეს ეპიზოდები. მათში არ არის კომპოზიციური მთლიანობა, სისრულე, სილამაზე. თითქმის არაფერი გამახსოვრდებათ მათგან. ასეთი მასობრივი სცენა ბევრი უნახავს ჩვენს მაყურებელს.

ს. ახმეტელის სპექტაკლებში კი შეიძლება ზოგი რამ სადავო ყოფილიყო, მაგრამ იგი მაყურებელზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა თავისი სიცხოველით, ტემპერამენტით, მიზანსცენების სიმკვეთრით, სილამაზით. ცალკეული კომპოზიციები, მონახაზები ქმნიდნენ მხატვრულად დასრულებულ სურათებს.

ზოგიერთ ჩვენს სპექტაკლში მასის რიგიანი ორგანიზაციაც კი არ ხერხდება. იგი ხელოვნურად შეკრებილი, მოვალეობის გამო თავმოყრილი ხალხის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

მასობრივ სცენებს უმთავრესად რევოლუციურ თემაზე

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დაწერილ პიესებში ვხვდებით. ეს სავსებით ბუნებრივია, რადგან ყველაზე უკეთ აქ მჟღავნდება ხოლმე ხალხის სულიერი ენერგია, ვლინდება მისი ფიქრი და ოცნება. უფრო აქტიური, უფრო შემტევი ხდება იგი. სამაგალითოდ მრავალი ფაქტის მოყვანა შეიძლება. ავიღოთ თუნდაც ბ. ლავრენევის „რღვევა". რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლს სერიოზული წარმატება ხვდა. რით არის იგი საინტერესო? უპირველეს ყოვლისა სწორედ მასობრივი სცენებით. მეზღვაურების სცენები რეჟისორის მიერ დამუშავებულია ჭეშმარიტი ოსტატობით და ამიტომაა შეუძლებელი მათი დავიწყება. დინჯად იხსნება ფარდა, თითქოს რამპის იქითაც სრული მყუდროება და იდილიური განწყობილებაა. მაგრამ არა, ეს რეჟისორის მიერ მიგნებული კონტრასტული ხერხია. მეზღვაურები წმენდენ გემს. აღებულია ბაღალი, ცხოველი რიტმი, სავსებით შესაფერისი მათი მღელვარე ცხოვრებისა. შრომის პროცესი ხალისიანია, სიცილით, ამაღლებული განწყობილებით სავსე. სპექტაკლში ყოველ მეზღვაურს თავისი სახე, თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. მთავარი ის არის, რომ მათი ქცევა, სიარულისა და ფრაზის წარმოთქმის მანერაც კი სავსებით ორგანულია როგორც როლისათვის, ისე მთლიანად სპექტაკლისათვის.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში „ავრორას ზალპი" ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა იყო ფინალი. რეჟისორს მასის ისეთი ორგანიზაცია მოეხდინა, რომ თეატრალურად საინტერესო გამხდარიყო იგი. ხალხის მღელვარე განწყობილებას, მის მოზღვავებულ ენერგიას, რევოლუციურ აღტყინებას ამაღლებულ ადგილზე ხელაწვდილ მებრძოლთა მეტყველი სახეები ამთავრებს. სცენური მონუმენტალობა ფინალისა სავსეა ნათელი რევოლუციური იდეით, ბედნიერი მომავლისადმი რწმენით.

როდესაც ს. ახმეტელის სპექტაკლების მასობრივი სცენის საკითხზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი გარემოებაც.

როგორც არსებული მასალებიდან და მომსწრეთა გადმოცემებიდან ირკვევა, ს. ახმეტელის სპექტაკლებში ზოგჯერ თავს იჩენდა ერთგვარი უკიდურესობა — მათემატიკური გაანგარიშება მოძრაობისა, თავბრუდამხვევი რიტმი ხშირად მექანიკურ ხასიათს აძლევდა მასის მოქმედებას. მეტი იყო ეფექტი და ნაკლები ფსიქოლოგიური სიმართლე. მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარი ის არის, რომ რუსთაველის თეატრის ხსენებულმა სპექტაკლებმა („ანზორ", „ყაჩაღები", „რღვევა" და სხვ.) ერთხელ კიდევ დაგვანახვეს, თუ რა დიდია მასობრივი სცენის მნიშვნელობა თეატრალურ წარმოდგენაში, თუ რამდენად არის დამოკიდებული მასზე სპექტაკლის წარმატების ბედი. წინა პლანზე ხალხის გამოსვლას არ შეეძლო შეენელებია ინტერესი მთავარი გმირისადმი. ეს სავსებით კანონზომიერია, რადგან დრამატულ ნაწარმოებში ძირითადი აზრის გამომხატველი, სიუჟეტის განვითარების წყარო მაინც მთავარი გმირია, რომელიც მიმართებას აძლევს მასის მოქმედებას.

სამწუხაროდ, ხახალხო სცენების შესანიშნავმა ტრადიციამ ს. ახმეტელის შემდეგ ვეღარ ჰპოვა განვითარება და სრულყოფა ჩვენს სცენაზე.

თუ თვალს გადავავლებთ ჩვენი თეატრების სცენაზე უკანასკნელ წლებში დადგმულ სპექტაკლებს, დავინახავთ, რომ მათში თითქმის გაჰქრა ნამდვილი მასობრივი სცენა, დაიკარგა მასობრივი სცენის აქტიური როლი სპექტაკლში.

გულახდილად უნდა ვთქვათ, რომ ს. ახმეტელის შემდეგ რუსთაველის თეატრში თანდათან დაქვეითდა მასობრივი სცენის კულტურა, დაიკარგა ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ადრე ჰქონდა. იშვიათად თუ გვინახავს შემოქმედებითი ძიებით სავსე, სანახაობრივად მდიდარი სპექტაკლი. რა თქმა უნდა, ეს როდი ნიშნავს, რომ არ იყო გარკვეული ცდები, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ უკანასკნელ წლებში „ტარიელ გოლუამდე" თითქმის არ ყოფილა მასობრივი სცენების მდიდარი ტრადიციების განახლების უფრო სერიოზული ცდა. „ტარიელ გოლუა" (დამდგმელი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი) სწორედ ამ მხრივ იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

რეჟისორმა სპექტაკლში ყურადღება გაამახვილა ხალხის საბრძოლო განწყობილებაზე 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში. მან სცადა ხალხი გამოეყვანა აქტიურ ძალად, რომელიც შეუპოვრად იბრძვის მჩაგვრელთა წინააღმდეგ. რეჟისორმა ამ მიზანს მიაღწია, მაგრამ მისი მთავარი დამსახურება მხოლოდ ეს არ არის. საქმე ისაა, რომ მასობრივი სცენები კომპოზიციურად შეკრული, სანახაობრივად საინტერესო და იდეურადაც გამართლებული გამოვიდა. სპექტაკლში სახალხო სცენებს მონახული აქვს ჭეშმარიტად ცოცხალი თეატრალური ფორმა. რევოლუციური ოპტიმიზმით არის გამსჭვალული მასობრივი ცეკვის სცენა (II მოქმ.), რომელიც ბუნებრივი გამოხატულებაა ხალხის მღელვარე სულიერი განწყობილებისა, ნათელი სურათია პირველი გამარჯვების შედეგად წარმოქმნილი სიხარულისა. რეჟისორის პოზიცია პიესის მთელი რიგი სცენების გადაწყვეტაში სავსებით სწორია. „ტარიელ გოლუას" საყოფაცხოვრებო პლანში გახსნა პრინციპულ შეცდომად მიგვაჩნია, რადგან იგი ცუდი ხერხია რევოლუციური პათოსის, მგზნებარების, ხალხის ამაღლებული განწყობილების გამოსახატავად. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში ყველაფერი დაემორჩილა ერთ მიზანს — თეატრალურად საინტერესო ფორმით გამოჩენილიყო ხალხის სულიერი ენერგია, სამოქმედო გზა მისცემოდა მის სიტყვას და ნაფიქრს, ახალი მხატვრული საშუალებებით ყოფილიყო გადმოცემული ნათელი მომავლისათვის მებრძოლი ადამიანების შინაგანი სამყარო.

შემთხვევითი არ არის, რომ მსახ. კ. მახარაძე ლევან გოლუას სახის შექმნისას შეგნებულად არღვევს როლის ავტორისეულ განსაზღვრას. მან „ცხვარივით უწყინარი" ადამიანის ნაცვლად წარმოგვიდგინა მგზნებარე, სიცოცხლის სიყვარულით სავსე მებრძოლის სახე. გმირისა და საზოგადოების ურთიერთობის სწორი ინტერპრეტაციის შედეგია ის, რომ სპექტაკლში მასობრივი სცენების ხასიათი ყოველმხრივ (იდეური, სტილისტური, აქტიორული) შეესატყვისება მთავარი გმირის მოქმედების ხასიათს.

კ. მახარაძეს რომ ლევანი „ცხვარივით უწყინარ" ადამიანად დაეხატა, მაშინ წინააღმდეგობაში მოვიდოდა მასის მხატვრულ გადაწყვეტასთან. ერთის მხრივ გვექნებოდა ყალყზე შემდგარი, ხმალამოწვდილი გლეხობა, რომელიც ვერ იოკებს თავისუფლებისათვის ბრძოლის წყურვილს და მეორეს მხრივ გვეყოლებოდა რევოლუციურ საქმეში ჩაბმული ახალგაზრდა, რომელიც თავისი ხასიათით სრულიად შეუფერებელი იქნებოდა იმ საქმისათვის, რომელსაც ის ემსახურება. შესაძლოა ცხოვრებაში ამგვარი შემთხვევაც იყოს, მაგრამ ამ სპექტაკლისათვის ეს არ იქნებოდა სწორი, მხატვრულად გამართლებული. დაირღვეოდა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული პრინციპი.

ასეა გადაწყვეტილი რუსთაველის თეატრში „ტარიელ გოლუა". ამიტომ მისი მხატვრული პრინციპის დარღვევა იქნებოდა, თუ მასში ყოფითობა შეიჭრებოდა, თუ დაქვეითდებოდა რიტმი, ტემპი.

იგივე პიესა ქუთაისის ლ. მესხიშვილის თეატრშიაც დაიდგა, მაგრამ სულ სხვა გააზრებით. სპექტაკლი გადაწყვეტილია ყოფით პლანში და იქაური ლევანიც (მსახ. მ. ბებურიშვილი) „ცხვარივით უწყინარი" ადამიანია.

გულისტკივილით გვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ კარგა ხანია არც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გვინახავს მხატვრულად ძლიერი მასობრივი სცენა. და ეს მაშინ, როცა მისი დამაარსებელი კ. მარჯანიშვილი ასე ბევრს აკეთებდა სახალხო სცენის კულტურის ასამაღლებლად. მან დიდი დრო და ენერგია შეალია ხალხის ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ჩვენებას. სახელგანთქმული „ცხვრის წყარო" უმთავრესად სწორედ მასობრივი სცენების წყალობით გახდა ცნობილი და ესოდენ პოპულარული.

„ცხვრის წყაროს" გლეხები იქცეოდნენ გმირებად და

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გაფფრებით იბრძოდნენ თავისი უფლებებისათვის"...

„განრისხებული ხალხი ამსხვრევდა ყველაფერს, რათა ძირ-ფესვიანად გაენადგურებინა თავისი მტრები. ქალებს წინ უძღოდა თმებგაშლილი, განაწამები ლაურენსია, რომელიც ჰგავდა შურისძიებით აღტკინებულ ამორძალს. პიესის განვითარება ეპოპეიას აღწევდა, როდესაც მესამე აქტში გლეხობა აჯანყდებოდა და ლაურენსიას მიერ წაქეზებული შეესეოდა კომანდორის სასახლეს. შეპყრობილ კომანდორს ლაურენსია პირველი ჩასცემდა მახვილს და სიტყვებთან ერთად — „მტარვალნი უკვე აღარ არიან" — გადაამტვრევდა მახვილს, რომლის შემდეგ ის და მასთან ერთად მთელი ხალხი გაქანებულ ბოდაეშვებოდა გიჟურ, გახელებულ ცეკვაში"... (უ. ჩხეიძე).

კ. მარჯანიშვილს არაერთხელ უცდია თეატრის გარეთ შეექმნა დიდი მასშტაბის სანახაობა. ამ მიზნით რამდენიმე ცდაც ჩაატარა. 1920 წელს პეტერბურგში რევოლუციის სამი წლისთავთან დაკავშირებით მისი რეჟისორული გეგმით მოეწყო დიდი სახალხო ზეიმი. 1924 წელს განიზრახა თბილისში, მამადავითის მთაზე დაედგა მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფ", მოამზადა გეგმა. ჩატარებული იქნა წინასწარი სამუშაოები. სპექტაკლი მხატვრულად უნდა გაეფორმებინა ირ. გამრეკელს. ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა.

კ. მარჯანიშვილმა „ცხვრის წყაროს" შემდეგ დადგა ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში". საზოგადოება ფართოდ გამოეხმაურა ამ ფაქტს. ისევ და ისევ მასობრივი სცენები ძოქცნენ ყურადღების ცენტრში. „ვუყურებდით ამ მასას.... და ვეკითხებოდით: ნუ თუ ეს ყველაფერი ქართულ სცენაზე ხდება?"

„რა ბუნებრიობაა! არც ერთი ზედმეტი დეტალი! ყველაფერი ეს რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის მაგიური ხელით იყო გამართული". (გაზ. „კომუნისტი", 1922 წ.).

ჩვენში ბევრი იწერება და ბევრიც ითქმება ხოლმე კ. მარჯანიშვილის მემკვიდრეობის შესახებ, მაგრამ ძალიან ცოტა კეთდება მისი პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისით.

კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრი უთუოდ სწორად მოიქცა, როცა განაახლა ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის" დადგმა.

სპექტაკლი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. შეიძლება მასში ზოგიერთი რამ სადავო იყოს, მაგრამ უდავოა ის, რომ იგი დიდ ინტერესს იწვევს მაყურებელში. ისე, როგორც სხვა მნიშვნელოვან დადგმებში, აქაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მასობრივ სცენას. რეჟისორს (ა. ჩხარტიშვილი) ნიჭიერად მოუფიქრებია ლაშარის ჯვართან ლხინის — მთიელი ხალხის სულიერი ამაღლების, მისი ნებისა და ძალის გამოხატვის სცენა. ხალხის განწყობილებას სავსებით შეეფერება სპექტაკლის რიტმიც. მაყურებელი ხედავს თუ თანდათან როგორ ეუფლება მასას საზეიმო განწყობილება, როგორი საგნობრივი ხდება ხალხის ძალა და რწმენა...

სპექტაკლის ყოველი მონაკვეთი, თითქმის ყოველი მიზანსცენა ცალკე დასრულებული მხატვრული სურათია. აქ მთავარია არა სიზუსტე მიზანსცენებისა, არამედ სისავსე. ხდება ხოლმე, როცა ერთსა და იმავე მიზანსცენას მათემატიკური სიზუსტით იცავს რომელიმე მსახიობი, მაგრამ მაინც უინტერესოა იგი. ეს იმიტომ, რომ სცენის ძალა და მომხიბვლელობა სწორედ მსახიობის უნარზეა დამოკიდებული და არა მიზანსცენების სიზუსტეზე. და თუ „მოკვეთილის" მასობრივ სცენაში სიცარიელე არაა, დამსახურება მსახიობებსაც მიუძღვით უთუოდ. ლაშარის ჯვართან ლხინი იმით არის განსაკუთრებით აღსანიშნავი, რომ მისი აზრიცა ღა იდეაც საინტერესო თეატრალურ ფორმაშია მოქცეული. წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს რიტმის თანდათანობითი ამაღლება, ხალხის მასობრივი ჩაბმა ლხინში, რომელიც შემდეგ ღრეობაში გადადის. გაშაირება შეჯიბრება სიმღერასა და ცეკვაში რეჟისორთა მიერ დანახულია როგორც ხალხის პოტენციის, მისი ნიჭიერების სილამაზის გამოვლენა.

მასობრივ სცენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა მსახიობისათვის. ის მოვალეა ეძიოს სცენური სახის გარეგნული შტრიხები, განავითაროს პლასტიკა, იყოს განსაკუთრებულად ორგანიზებული, რათა არ გამოეთიშოს ანსამბლს და ა. შ. ეს ახალგაზრდას ეხმარება პროფესიული ჩვევების გამომუშავებაში. მასობრივი სცენა მას ასწავლის ახსამბლურობას, უვითარებს სცენური ორიენტაციის უნარს, საშუალებას აძლევს უკეთ ძოსინჯოს სცენის ყოველი კუთხე, ყოველი მხარე. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი სერიოზულ როლებშიაც არ გამოვიდეს, მაგრამ მასობრივ სცენაში მონაწილეობა მისთვის ისევე საჭიროა და აუცილებელი, როგორც დამწყები მწერლისათვის პატარა ნარკვევებზე, ჩანახატებზე მუშაობა, ვიდრე რომანების წერას შეუდგებოდეს.

მასობრივი სცენა სპექტაკლის ყველაზე რთული ნაწილია და ამდენად მისი შენახვა, მისი მთლიანობის შენარჩუნება დიდ სიფრთხილეს და პასუხისმგებლობას მოითხოვს. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ამ მხრივ ჩვენში ძალზე არასახარბიელო მდგომარეობაა. ხომ უდავოა, რომ რიგითი სპექტაკლების შენახვის კულტურა ბევრ ჩვენს თეატრში დაბალ დონეზე დგას. პრემიერიდან ორიოდე თვის შემდეგ ძნელად საცნობი ხდება სპექტაკლი, იმდენად დასუსტებული და სახეშეცვლილია იგი. და როგორც წესი, პირველ რიგში მასობრივი სცენა იშლება. ერთი წლისთავზე სპექტაკლი უკვე აღარ ვარგა ან უკეთეს შემთხვევაში, მიზანსცენები იგივე რჩება, მაგრამ შინაგანად ცარიელდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ზოგიერთი რეჟისორი პრემიერის შემდეგ თავს ანებებს სპექტაკლს, აღარ ზრუნავს მის სრულყოფაზე, დახვეწაზე, თითქმის არავითარ კონტროლს არ უწევს რიგითს წარმოდგენას, დროულად არ აღმოფხვრის შემჩნეულ დეფექტებს. ბოლოს ისე ეცლება ხელიდან სპექტაკლი, რომ მალე ხელახლა დასადგმელი ხდება იგი. ამ მანკიერი მოვლენის ერთი მიზეზიც უნდა აღინიშნოს: ხშირად დაბალია საზოგადოების კონტროლი რიგითი სპექტაკლებისადმი საერთოდ და კერძოდ მასობრივი სცენებისადმი. ხომ ფაქტია, რომ ჩვენს პრესაში თითქმის არც ერთხელ არ დაბეჭდილა წერილი რიგითი სპექტაკლის მდგომარეობაზე. ხოლო რეცენზიებში მასობრივ სცენებს საერთოდ არც კი იხსენიებენ.

ამავე მიზეზის შედეგია ის, რომ რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმაში — „ოიდიპოს მეფე" — საგრძნობლად დაიშალა მასობრივი სცენების მთლიანობა. ამ სპექტაკლში მასა ზოგჯერ ყურადღებასაც კი არ აქცევს სცენაზე მომხდარ ტრაგიკულ მოვლენებს. ეს მეტად ჩამაფიქრებელი ფაქტია!

დროა გადაჭრით ამაღლდეს სახალხო სცენების შექმნისა და შენახვის კულტურა. უფრო საქმიანად, უფრო თამამად გამოვიყენოთ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მიერ შექმნილი მდიდარი ტრადიცია. როდესაც გვეუბნებიან, რომ ჩვენს თეატრალურ წამოდგენებში ნაკლებად ჩანს ხალხი, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არის თუ არა საჭირო, მაინც გამოვიყვანოთ იგი სპექტაკლში. სახალხო სცენის კულტურისათვის ბრძოლა არ არის პროპაგანდა სცენაზე ხალხის მომრავლებისათვის. ეს ეხება სპექტაკლებს, სადაც მასა მოსჩანს უღიმღამო, ულაზათო ბრბოდ, რომელსაც დაკარგული აქვს თავისი წონაცა და ფასიც სცენაზე. ამგვარ მდგომარეობას ბოლო უნდა მოეღოს. მასობრივი სცენა სპექტაკლის სახეა, მისი კულტურაა.

სწორედ ახლა, ვიდრე ოდესმე, საჭიროა ქართულ სცენაზე გამოჩნდეს ხალხი თავისი სულიერი სილამაზით, ნათელი შუბლით, ვაჟკაცური ბუნებით. მაყურებელმა მთელი არსებით უნდა იგრძნოს ხალხის ძალა და ნება, რომელიც მას მეტ სულიერ სიმხნევესა და ენერგიას შეძატებს.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ვერცხლის პინაკი. არმაზისხევი, II საუკ.

ქართული მხატვრული ხელოსნობის ისტორიიდან

(წერილი მეორე)

ალექსანდრე ჯავახიშვილი

ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატი

წინა წერილში, რომელიც მიეძღვნა უძველესი ქართული მხატვრული ხელოსნობის ისტორიის ზოგიერთ საკითხს, ტექნიკური და სტილისტური თავისებურებების ანალიზის საშუალებით შეძლებისდაგვარად იყო წარმოდგენილი მხატვრული მელითონეობის დარგში გაბატონებული თვალთახედვის ჩასახვისა და განვითარების უმთავრესი საფეხურები, სპილენძისა და ბრინჯაოს ხანის მთელ მანძილზე, ე. ი. ძვ. წ. ა. III ათასწლეულის მიწურიდან II ათასწლეულის ბოლომდე. იქ ჩვენ აღვნიშნავდით, რომ არსებული ნივთიერი მასალების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, გვიანი ბრინჯაოდან ადრეულ რკინაზე გარდამავალ ხანაში თითქმის სრულიად ქრება ძვირფასი ლითონებისაგან დამზადებული მხატვრული ნაწარმი. ამ პერიოდის მატერიალური კულტურის მრავალრიცხოვან ძეგლთა შორის სულ ორიოდე თუ მოიპოვება ისეთი, რომელიც მოწმობს, როგორც ამას პროფ. ბ. კუფტინი აღნიშნავს, რომ „საზოგადოებრივი და კულტურული პირობები, რომლებმაც წარმოშვეს ძვირფასი ლითონების დახვეწილი და მდიდრული საიუველირო წარმოების გაჩენის მოთხოვნილება, განაგრძობდნენ არსებობას საქართველოს ტერიტორიაზე ბრინჯაოდან რკინაზე გარდამავალ ეპოქაშიც“ [1].

ერთი მხრით ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ზემოაღნიშნული გარემოება აიხსნება უბრალო შემთხვევითობით, იმით, რომ ჯერჯერობით არ არის აღმოჩენილი ამ პერიოდის სათანადო ძეგლები; მაგრამ, მეორე მხრით, ანგარიშგასაწევია ის ფაქტი, რომ ბრინჯაოდან რკინაზე გარდამავალი და ადრეული რკინის ხანის ძეგლები როგორც აღმოსავლეთ ისე დასავლეთ საქართველოში დიდი რაოდენობით მოგვეპოვება; საკმარისია ითქვას, რომ სამთავროს სახელგანთქმული სამაროვანის სამარხების ძირითადი ნაწილი სწორედ ამ ხანას ეკუთვნის, ასევე — სტალინირის ნაკაცარგორის, ბრილისა და ზოგიერთი სხვა სამაროვნის [2] გარკვეული ფენები და სხვ.

ხსენებული პერიოდის ნივთიერი კულტურის მასალების დახასიათება მეტად შორს წაგვიყვანდა; ის კი უთუოდ უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად მრავალი თავისებურებისა, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილი ძეგლები გარკვეული ერთიანობით ხასიათდება და განვითარების მაღალ საფეხურზე დგას. ეს ითქმის როგორც კერამიკის, ისე, განსაკუთრებით, ბრინჯაოს ნაწარმის შესახებ, რომელიც დიდ დაწინაურებასა და ნამდვილად ხელოვნების დონეს აღწევს; საკმარისია გავიხსენოთ ე. წ. კოლხური ცულები, აღმ. ქართული ბრინჯაოს სარტყლები რთული და დახვეწილი სტილის შესანიშნავი შემკულობით, ე. ი. სწორედ კულტურის იმ ორი (აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული) დიდი წრისათვის დამახასიათებელი ფორმის ნაწარმი, რომელიც ამ დროს იღებს ჩამოყალიბებულ სახეს. მაშასადამე, საიუველირო ნაწარმის შემცირება უდავო ფაქტად უნდა იქნეს ცნობილი და, ცხადია, ახსნას საჭიროებს.

მართლაც, რა უნდა ყოფილიყო იმის მიზეზი, რომ დიდი დაწინაურების შემდეგ, რაც განიცადა მხატვრულმა ხელოსნობამ, კავკასიის მთიანეთის II ათასეულის შუა ხანის კულტურის ცალკეულ კერებში, მისი ერთ-ერთი ყველაზე მეტად თვალსაჩინო დარგი — საიუველირო ხელოვნება, ადრეულ რკინაზე გარდამავალ ხანაში თითქმის სრულიად ჩაკვდა, დანარჩენები-კი, განსაკუთრებით ბრინჯაოს მხატვრული წარმოება, განვითარდა და სრულ დამთავრებულობას მიაღწია?

თუ გავითვალისწინებთ ამ პერიოდში შექმნილ საერთო ვითარებას, მაშინ ბევრი რამ გასაგები გახდება. უკვე ძვ. წ. ა. II ათასწლეულის მიწურულ ხანაში დაწიხაურებას იწყებს რკინის წარმოება; რკინის სამეურნეო იარაღმა ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა მეურნეობაში, ერთბაშად წასწია წინ მიწათმოქმედება და გაიზარდა საზოგადოების ეკონომიური ძლიერება; მეურნეობის ცალკე დიდ დარგად გამოიყო ხელოსნობა; სწრაფად ვითარდება ვაჭრობა.

ინტენსიურად მიმდინარეობს ტომობრივი კავშირების შემტკიცება, ღრმავდება საზოგადოების სოციალური დიფერენციაციის პროცესი — გვაროვნული წყობილების დაშლა და პატრიარქალური მონათმფლობელობის ჩამოყალიბება. ყოველივე ამის შედეგად შეიცვალა ე. წ. საზოგადოებრივი მოთხოვნილებანი, რაც კარგად ჩანს ამ პერიოდის სამარხთა ინვენტარის მიხედვით.

დამახასიათებელია, რომ სწორედ ამ დროს მრავლდება ბრინჯაოს საბრძოლო იარაღი და ყალიბდება მისი ტიპიური ფორმები, ტიპიური შემკულობით, რომლებიც საყოველთაოდ ვრცელდება საკმაოდ დიდ ტერიტორიაზე. მრავლდება ხელოსნობის ცენტრები, რომლებიც ამიერიდან ნედლეულის ბაზებიდან დაშორებულ ადგილებშიც არსებობს. ვაჭრობის გაფართოებასთან ერთად, სხვადასხვა ნაწარმის გაცვლა-გამოცვლის გზით უფრო ინტენსიურად ხდება კულტურის მონაპოვართა და ფორმების ურთიერთგაზიარებაც; ეს განსაკუთრებითა ჩანს ძვ. წ. ა. VIII-IV საუკუნეებში, როდესაც გარეშე ნაკადი უკვე ძლიერ საგრძნობია.

ასეთ პირობებში წინაურდება საზოგადოების შედარებით ფართო ფენებისთვის საჭირო წარმოება ბრინჯაოს იარაღებისა და თითქმის

[1] Б. А. Куфтин. Археологические раскопки в Триалети, I. Тб., 1941, стр. 135.

[2] გ. გობეჯიშვილი — არქეოლოგიური გათხრები საბჭოთა საქართველოში, თბ., 1952 წ., გვ. 74.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

სრულიად ჰქრება თავისებური სტილის საიუველირო ნაწარმი, რომელსაც მაინც ჰყავს მომხმარებელი საგვარეულო წყობილების დაშლის პროცესში დაწიხაურებული არისტოკრატიის სახით. მხოლოდ მასში შესამჩნევია სტილის ცალმხრივი განვითარება და უცხოურ მხატვრულ ფორმებთან თანდათანობითი დაახლოება. ამიტომაა, რომ ხსენებული დროიდან ოქრომჭედლობის ნიმუშების შესწავლისას სერიოზული მნიშვნელობა ენიჭება მათი სადაურობის საკითხის გარკვევას, მით უმეტეს, რომ საყოველთაოდ მიღებული ტერმინები, რომლებიც იხმარება მათი განსაზღვრისათვის (აქემენიდური, ელინისტური და მისთანანი) და არსებითად საგსებით პირობითია, ხშირად, გაუგებრობის გამო, სრულიად ყალბ წარმოდგენასა ქმნის ხოლმე მის შესახებ.

მართალია, რომ ე. წ. წინააქემენიდური, ე. ი. ადრეული რკინის დამდეგი ხანის ოქრომჭედლობის შესახებ მსჯელობა მეტად ძნელდება მასალების სიმცირის და ფრაგმენტულობის გამო, მაგრამ ისიც, რაც გვგააჩნია, ზემოხსენებულის გათვალისწინებით უთუოდ ღირსია ყურადღებისა.

ხსენებული პერიოდის მასალებიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ყაზბეგის, ანუ სტეფანწმინდის სახელგახთქმული განძი, აღმოჩენილი 1877 წ. გ. ფილიმონოვის მიერ, ხოლო შემდეგ, — ნოსირში და ფარცხანაყანევში აღმოჩენილი განძების გადარჩენილი ნაწილები და ორიოდე ცალკეული ნივთი, დაცული სხვადასხვა კოლექციებში. ყაზბეგის განძი შედგებოდა ვერცხლის შესანიშნავი ხელობის პინაკში და სპილენძის ჭურჭელში ჩაწყობილი ბრინჯაოს სხვადასხვა ნივთებისაგან (ფიბულები, სამაჯურები, ფიგურული ბალთები, შტანდარტის თავები, კვეთხის თავები, ჩამოსხმული ქანდაკებები, პინცეტები, ზარკები და სხვა საკიდები, ძეწკვები, სპირალები, სარტყლის ფრაგმენტები და სხვა). განძში მოიპოვებოდა აგრეთვე რამდენიმე ოქროს და ელექტრუმის სამკაულიც — საყურეები და თხელფირფიტოვანი, ტანსაცმელზე დასაკერებელი ფიგურული სამკაულები.

ყაზბეგის განძი, როგორც ჩანს, რთული შედგენილობისა ყოფილა და სხვადასხვა დროის ნივთებს შეიცავდა; მისი ხნოვანების ზუსტად განსაზღვრას ის ართულებს, რომ განძის ნაწილი დატაცებული იქნა ადგილზევე და მხოლოდ შემდეგ და თანდათანობით მოიყარა თავი სხვა მასალებთან ერთად ყოფილ კავკასიის მუზეუმში. საიუველირო ხელოვნებისა და ტორევტიკის თვალსაზრისით ყველაზე მეტად საყურადღებო ძეგლები სწორედ I ათასწლეულის შუა ხანას უნდა ეკუთვნოდეს [1], ასეთებია: ვერცხლის ფიალა, შემკული პალმეტებითა და გედის თავებით; ტანსაცმელზე დასაკერებელი, ოქროს თხელ ფირფიტაზე დატვირთული მხედრებისა და ფრინველების გამოსახულება, ოქროს სპირალური საფეთქლის საკიდები და ოქროსა და ელექტრუმის სხივებიანი საყურეები; ამავე ხანისა [illegible]რის სმალტის „თვალებიანი" მძივები და „ნიღბები", ნაპოვნი იქვე ფ. ბაიერნის მიერ.

ოქრომჭედლობის ტექნიკისა და სტილის თვალსაზრისით ყაზბეგის განძში ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა მასალებში თვალსაჩინო ადგილი უკავია სხივებიან საყურეებს. ამჟამად, ოქროს, ვერცხლისა და ელექტრუმის ასეთი საყურეები საკმაო რაოდენობით არის ცნობილი: თვით ყაზბეგიდან, ჩიტაწყალიდან, იკოთიდან, ბორიდან; ბოლო ხანებში ასეთივე ელექტრუმის საყურეები აღმოჩენილია ფიქნარში, ქობულეთის მახლობლად, ჩიტაწყალის საყურეების მსგავსად კოლხური მონეტების დიდ განძთან ერთად და ვანში.

ზემოდასახელებულ სამკაულებში აშკარად მოჩანს ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ორი მხატვრული თვალსაზრისი; ერთი მათგანი განაგრძობს და მეტად მარტივი საშუალებებით ანვითარებს ძველ ტრადიციას ახალი ფორმით, რის შედეგადაც დაახლოებით ამ დროიდან ყალიბდება საყურის, როგორც ერთ-ერთი ტიპიური სამკაულის ფორმა; ის განვითარებული უნდა იყოს არქაული საფეთქლის რგოლებისაგან, რომელთა დამახასიათებელი ნიმუშები თრიალეთში მოიპოვება. იმ დროისათვის, რომელსაც ეკუთვნის ყაზბეგის განძი, და, ნაწილობრივ, მომდევნო — აქემენიდურ ხანაშიც ცნობილია სასაფეთქლე სამკაულებისა და საყურეების სამი ძირითადი სახე: 1. მარტივი, გახსნილი რგოლები, გაბრტყელებული და გაჩვრეტილი თავებით [2], რომლებიც პროფ. კუფტინის აზრით ფრინველის თავის სქემატური გამოსახულება უნდა იყოს; 2. ოქროს, ვერცხლისა და ელექტრუმის საყურეები, შედგენილი როგორც ბ. კუფტინი სამართლიანად აღნიშნავს, ზემოხსენებულის მსგავსი გახსნილი რგოლებისაგან, რომელთაც ქვემოდან მიმაგრებული აქვს რადიალურად გაშლილი რამდენიმე (უმთავრესად 6) მოკლე სხივი დამთავრებული ბურთულოვანი მტევნებით, ან ერთი მსხვილი სვეტი, აგრეთვე დამთავრებული მარტივი, ან რთული მტევნით; 3. სასაფეთქლე სპირალური საკიდები, სამმაგად გრეხილი და შუაში და ორივე ბოლოზე ოვალურად გაბრტყელებული. ამათგან თავისი [illegible] ყველაზე არქაული უკანასკნელი მოჩანს, რადგან არსებითად [illegible] სადაზედაპირიანი ხვეულის სახე აქვს, როგორც თრიალეთურ სადა ხვეულებს; მაგრამ, შესაძლოა, რომ სინამდვილეში ის განვითარებულიყოს სადა და მსხვილი მავთულის სპირალისგან, რომელიც ალბათ შეცვლიდა თრიალეთური ტიპის მსხვილსა და ცარიელტანიან რგოლებს. ასეთივე რგოლების მარტივი სახე — ზვრილმავთულოვანი — ზემოთ დასახელებული იყო საფეთქლის სამკაულის ერთ-ერთ დამახასიათებელ მაგალითად; ხოლო სხივებიანი საყურეები მათგან რთულად განვითარებული, ახალი გემოვნების გამომხატველი ფორმა უნდა იყოს. საინტერესოა, რომ ზემოდასახელებულ ფორმათა გარდა, ჯერჯერობით ერთეული შემთხვევის სახით, არსებობს მეტად საყურადღებო სახის საყურეც, რომელიც შეიძლება გარდამავალ ფორმად იყოს მიჩნეული თრიალეთური ხვეულებისა და ახალგორის მარცვლოვანი ორნამენტით შემკულ საყურეებს შორის; ეს არის პატარა ცილინდრული გახსნილი რგოლი, აღმოჩენილი ნოსირში სხვა ზვრილმან სამკაულებთან ერთად [1]; რგოლი გაკეთებულია ოქროს თხელი ფირფიტისაგან და მისი ზედაპირი მთლიანად დაფარულია მარცვლოვანი სახით.

საფეთქლის სამკაულების სახეთა ასეთი სიმრავლე უკვე თავისთავად მომასწავებელია ახალი ფორმების ძიებისა; ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ აღნიშნული ფორმები ერთგვარად მაინც უკავშირდება ერთმანეთს, როგორც თვით ფორმა, ისე დეტალები და, საერთოდ, შედარებით ფართო გავრცელება სხივებიანი საყურეებისა უნდა მოწმობდეს, რომ ისინი ძიების ერთ-ერთ საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ საფეთქლის წარმოგვიდგენენ და ახალი მხატვრული კონცეპციის გაჩენას გვაუწყებენ.

ამ პერიოდში აშკარად შესამჩნევია სამკაულის გართულების, გარეგნული გამდიდრებისა და გადატვირთვის ტენდენცია; პირველ რიგში ეს, როგორც ჩანს, თავისებური ტექნიკური საშუალებების — რთული წნულების, გრეხილებისა და გავარსის გამოყენებაში გამოიხატა, რამაც ხელი შეუწყო ადრევე ჩასახული პოლიქრომული სტილის მეტად თავისებურ განვითარებას.

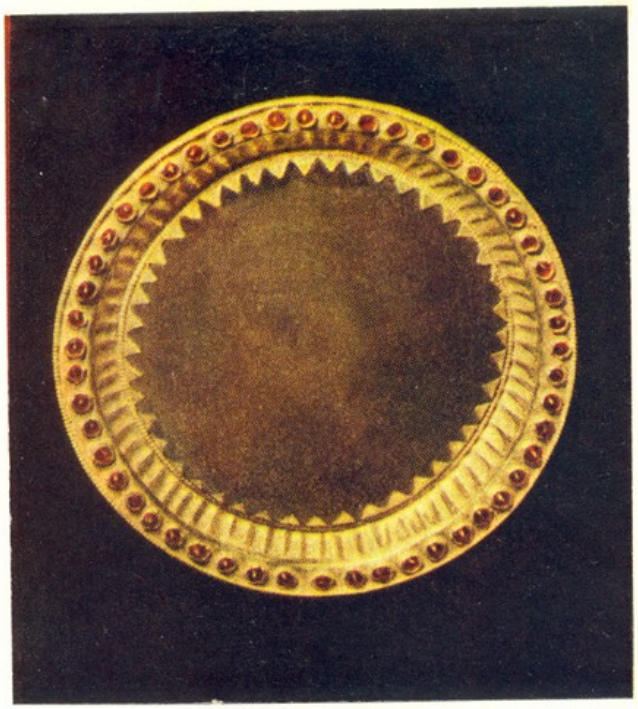
მართლაც, თვალი რომ გადავავლოთ ზემოთ ჩამოთვლილ სამკაუ-

[1] Б. А. Куфтин, Материалы по археологии Колхиды, том II, стр. 41.

[2] სამაროვანი ბეშთაშენის სიმაგრესთან, Б. А. Куфтин, Археологические распокпи в Триалети, I стр. 43; დაბლა-გომი, დიდუბე, Б. А. Куфтин, Материалы к археологии Колхиды, II, стр. 46.

[1] საქ. სახ. მუზ. ინვ. № 26 — 29, Куфтин Б. А., Археологические раскопки в Триалети, I, стр. 133, рис. 129.

ოქროს სამკაულები. არმაზისხევი, II საუკ.



თავსაბურავის სამკაული. არმაზისხევი, II საუკ.

ლებს—საყურეების სხვადასხვა სახეს, რომლებიც ძვ. წ. ა. VIII-VI სს. არის გავრცელებული. დავრწმუნდებით, რომ მათში შეიძლება დავინახოთ გარკვეული კავშირი, ურთიერთდამოკიდებულება და, თუ დღეს ჯერ კიდევ არ არის მათი უფრო ზუსტი ქრონოლოგიური განსაზღვრის და რიგის დადგენის საშუალება, ლოგიკურად მაინც შესაძლებელია აღვადგინოთ გარკვეული მხატვრული თვალსაზრისის განვითარების სურათი.

სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია ანალოგიურ სამკაულთა შორის ნოსირის განძის ოქროს პატარა ცილინდრულ რგოლს, დაფარულს გავარსის სვასტიკისებური მოტივით. აქ შეიძლება დავინახოთ ოქროს „რქისებური" მასივური შეხედულების, ფუფუ სასაფეთქლე რგოლების უშუალო განვითარება, მისი არსებობის ხანაშივე ჩასახული გავარსის ტექნიკის საფუძველზე; ამან საბოლოო სრულყოფა ცოტა უფრო მოგვიანებით პოვა, რაც კარგადა ჩანს ახალგორის წყვილი საყურის მაგალითზე. აქვე შეიძლებოდა აღნიშნულიყო, რომ ჩვენ კიდევ მოგვეპოვება ისეთი სამკაული, სადაც ძველი ტრადიციის განვითარება — სრულყოფა ჩანს; მხედველობაში გვაქვს აჟურული მძივები ფარცხანაყანევიდან და მისი პარალელები სამხრეთ ოსეთის ტერიტორიიდან. ეს მძივები წარმოადგენს თხელფირფიტოვან ბირთვებს, რომელთა ზედაპირზე ბადისებურად არის დარჩილული წვრილი გავარსი. მარცვლებს შორის დარჩენილი თავისუფალი არე, ე. ი. ბირთვის კორპუსი ზემოდან ჩაჩხვლეტილია წვეტიანი იარაღით; იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს მძივი აწყობილია ოქროს წვრილი მარცვლებისაგან. ცხადია, რომ ოსტატის მიზანი იყო შეექმნა ბრჭყვიალა, აფრადებული სამკაული, იმის მსგავსად, როგორც ეს ჯერ კიდევ საკმაოდ მკრთალად მოჩანდა თრიალეთის ცნობილი ყელსაბამის სამ მძივზე. ასეთივე მიზანი ჰქონდა, ცხადია, ნოსირის საყურე რგოლის და სამთავროს ვერცხლის საყურეების ზედაპირის დაფარვას გავარსის ბადით.

ჯერ კიდევ 1941 წ. პროფ. ბ. კუფტინი აღნიშნავდა, რომ ბრინჯაოდან რკინაზე გარდამავალ ხანაში არსებული კულტურული ვითარება ნიადაგს უმზადებდა საიუველირო ხელოვნების ახალ სტილისტურ აღმავლობას იბერიის სამეფოს წარმოქმნის საწყის ხანაში, ძვ. წ. ა. IV ს. (ახალგორის განძი, ალგეთის სამარხი) და უფრო მოგვიანებით, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში (ბორი და, განსაკუთრებით, არმაზისხევი). ამრიგად პროფ. ბ. კუფტინსაც „ახალგორის განძი" ერთადგვარად ისე აქვს დასახული, როგორც ეტაპი გარკვეული საიუველირო მხატვრული სტილის განვითარებაში; მართლაც, თუმცა ეს პარადოქსალურად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ „ახალგორის განძი", მიუხედავად უაღრესად დიდი მხატვრული ღირსებისა და მნიშვნელობისა, არ შეიძლება იქნეს ცნობილი ჩამონაკვთული და სრულყოფილი სტილის ნიმუშად. პირიქით, მისი მნიშვნელობა სწორედ იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ იგი გამოხატავს ახალი მხატვრული ამოცანების ინტენსიურ ძიებას და საშუალებას გვაძლევს შუქი მოვფინოთ წინარე, ე. ი. ადრეული რკინის ხანის მხატვრულ კონცეპციებს. უკანასკნელ ხანებში აღმოჩენილი ანალოგიური მასალები ერთის ‹ხრით თვით ახალგორის განძის უკეთესად გაგების საშუალებას იძლევა, მეორე მხრით ‹ი ნათელყოფს იმას, თუ რაოდენ რთული და ხანგრძლივი იყო ‹ასენებული ‹ერების პროცესი; არსებითად ის გაგრძელდა ადრეფეოდალურ ‹ეპოქამდე.

საველგანთქმული „ახალგორის განძი" დღესაც არ არის სათანადოდ შესწავლილი და მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც შუქი შეუძლია მოფიხოს მისმა გულდასმითმა განხილვამ, გადაუჭრელია.

ამ მეტად რთული მხატვრული ნაწარმის კომპლექსის აღმოჩენის ისტორია კარგად არის ცნობილი საზოგადოებისათვის, ამიტომ მის შესახებ მხოლოდ ორიოდე სიტყვის თქმით დავკმაყოფილდებით. „ახალგორის განძად" წოდებული კომპლექსი სიხამდვილეში წარმოადგენს ხიადაგის ერთი სამარხის ინვენტარს, შემთხვევით აღმოჩენილს ქსნის ხეობაში, სოფ. სამეგურში (ლეონგორის, ყოფ. ახალგორის მახლობლად, მდინარის მარცხენა ნაპირას. საძეგურის წყლის შესართავთან), ადგილობრივი მცხოვრებლების მიერ, 1908 წელს. სამარხის ინვენტარი, რომელიც შედგებოდა ოქროსა და ვერცხლის მაღალმხატვრული ღირებულების ნივთებისა, ბრინჯაოს, რკინის, ძვლისა და სხვა მასალისაგან, შეკრებილი იქნა განსვენებული აკად. ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ და ჩაბარდა ყოფ. კავკასიის მუზეუმს; მანვე გამოარკვია არსებითად მასალის ხასიათი, ე. ი. ის, რომ ისინი მომდინარეობდნენ სამარხიდან, სადაც მიკვლეული იქნა აგრეთვე ცხენის ძვლები.

„ახალგორის განძი" კერამიკისა და ძვლის მასალის გარდა შეიცავს 100 ერთეულ ნივთს — ოქროს საკისრე რკალებს, სამი სახის ოქროს ყელსაბამსა და უამრავ ოქროს, ფერადი ქვისა და მინის მძივს, ორ წყვილ ოქროს და ერთ წყვილ ვერცხლის საყურეს, ოქროს წყვილ საფეთქლის სამკაულს, ბეჭდებს, ტანსაცმელზე დასაკერებელ სხვადასხვა სახის ოქროს ფირფიტებს, საკიდებს, სარტყელს, ცხენის რახტის ოქროს სამკაულებს — რთულ ვარდულებსა და ფირფიტებს, რახტის ვერცხლის სამკაულებს, ვერცხლის შესანიშნავ ჭურჭელს — 5 პინაკს, 1 ფლაკონს და ვერცხლის წვრილმან ნივთებს; ცხენის აკაზმულობის ბრინჯაოს ნაწილებს — ლაგამს, ბალთებს; ბრინჯაოს სხვადასხვა დანიშნულების ნივთებს — ჭურჭელს, სარკეს, საკიდებს, რიტუალური კვერთხის თავებსა და სხვ. ინკენტარის არაჩვეულებრივი სიმდიერე და მხატვრული დახვეწილობა იმაზე მიუთითებს, რომ დამარხული უნდა ყოფილიყო სოციალურად მაღალ საფეხურზე მდგარი პირი, ხოლო ის, რომ სამარხში სრულიად არ მოიპოვებოდა იარაღი, სავარაუდოს ხდის ამ პირის მდედრობით სქესს.

ახალგორის ოქროს სამკაულები, ისევე როგორც წინარე ხანის ნაწილობრივ ზემოთ განხილული ძეგლები, არ იძლევა პოლიქრომული სტილის მაგალითებს; ამ უკანასკნელთა შესახებ ეს პირდაპირ აქვს შენიშნული პროფ. ბ. კუფტინს. მაგრამ ეს დაკვირვება სამართლიანად მაშინ შეიძლება იქნეს მიჩნეული, თუ პოლიქრომული სტილის ნიშნებად მხოლოდ და მხოლოდ ფერადი ჩანართების გამოყენებას ვცნობთ, რაც, ჩვენი ფიქრით, არ არის სავსებით მართებული. ამის ნათელყოფას სწორედ ახალგორის განძის მაგალითზე შევეცდებით.

ოქროს საკიდები. ახალგორი, ძვ. წ. VI-IV სს.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მართლაც, ახალგორის განძის ოქროს ნაწარმი სრულიად მოკლებულია დამატებით ფერად შემკულობას, მხედველობაში თუ არ მივიღებთ ოქროს წვრილი მავთულის ერთ პატარა ბეჭედს, ზედ თავისუფლად აცმული ოვალური წითელი თვლით, და ბირთვისებურ საკიდებს, ზედ ძეწკვებით შეკიდული პატარა სფერული სარდიონებით.

ამჟამად ძნელია იმის ახსნა, თუ რატომ არ არის გამოყენებული ახალგორის მდიდრულსა და უხვ შემკულობაში ფერადი თვლები ისეთი ზომით, როგორც ეს წინარე, ან მომდევნო ხანაში იყო. ყოველ შემთხვევაში, უდავოა, რომ აქ თავს იჩენს სტილისტური ხასიათის მოვლენა და არა უბრალო შემთხვევითობა. ჩანს, რომ ჩვენ თვალწინ არის მხატვრული სახეების ძიების პროცესი, რომლის დროსაც მიმართავენ სხვადასხვა, ხშირად დაპირისპირებულ წყაროებსა და საშუალებებს.

ცნობილია, რომ ი. სმირნოვისთვისაც და, ფაქტიურად, ამჟამადაც, ახალგორის განძის სადაურობის საკითხი, ან უკეთ — მისი ადგილობრივი წარმოშობის საკითხი საბოლოოდ გადაჭრილი არ იყო და არ არის.

ცხადია, რომ ამჟამად, როდესაც ცნობილია ადგილობრივი საიუველირო ხელოვნების შესანიშნავი ძეგლები როგორც ახალგორის განძის წინარე, ისე მომდევნო ხანაში, შეუძლებელია სხვა თვალით არ შეხედოს მკვლევარმა მასაც.

გაწაფული თვალი უთუოდ შენიშნავს ახალგორის ოქროს ნაწარმში ფორმებისა და დეტალების ერთგვარ სიჭრელეს და სიმრავლეს. თითქმის ყოველ მათგანში ჩანს განსხვავებული ფორმების და განსხვავებული სტილის ნიშნების შერწყმის ცდა, ადგილობრივი საიუველირო ტრადიციების საფუძველზე; მაშასადამე ნათელია, რომ აღნიშნულ ხანაში ეს ხელოვნება ინტენსიური ძიების პროცესშია და ცდილობს გადამუშაოს და აითვისოს ის მრავალფეროვანი მხატვრული ნაკადი, რომელსაც გზა გაუხსნა ახალმა ეკონომიურმა, სოციალურმა და პოლიტიკურმა ვითარებამ.

„ახალგორის განძი" გამონაკლისს არ წარმოადგენს პირველი აღმოსავლურ-ქართული სახელმწიფოს წარმოშობის ხანის კულტურაში; ყაზბეგის მასალების გარკვეული ნაწილის გარდა, ამჟამად მოგვეპოვება რამდენიმე ანალოგიური, მდიდრული, სინქრონული სამარხი.

ერთი მათგანი აღმოჩენილია მდ. ალგეთზე, სოფ. წინწყაროს მახლობლად, ადგილობრივი მცხოვრებლების მიერ. ჭურჭელი და მისი ფრაგმენტები I საუკუნის რომაული ტორევტიკის დამახასიათებელი ფორმებით გამოირჩევა; განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას რთული და შესანიშნავი ხელოვნებით ვერცხლის პატარა ქუსლიანი და ყურიანი ჭურჭელი.

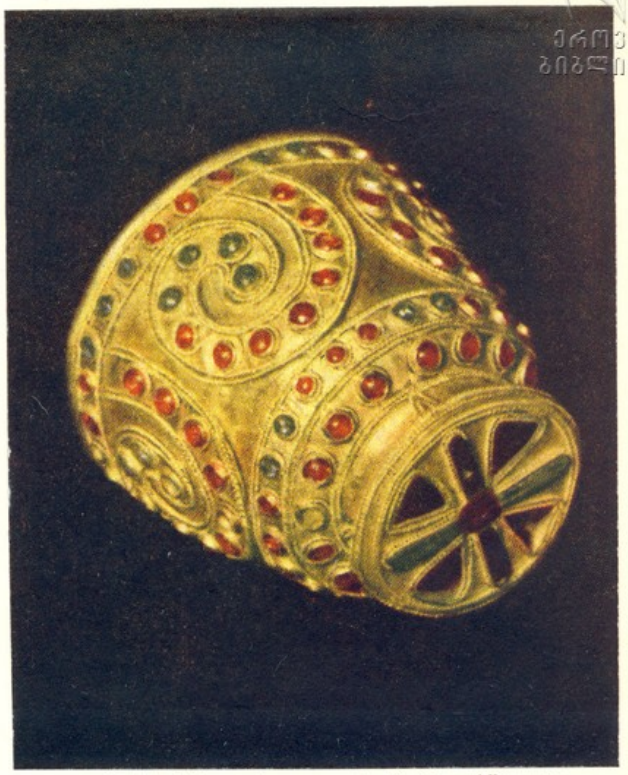
ნივთების მეორე ჯგუფი, რომელიც როგორც ჩანს გვიანაქემენიდური პერიოდისა ან, იქნებ, ელინისტურის დამდეგი ხანისა უნდა იყოს, ე. ი. IV-III სს ძვ. წ. ა. აღმოჩენილი იყო დასავლეთ საქართველოს აღმოსავლეთ ნაწილში, ვანში და წარმოადგენს ბავშვის სამარხის მდიდრულ ინვენტარს.

მაშასადამე, როგორც ნივთებიდან ჩანს მთელს ე. წ. აქემენიდურ ხანაში და განსაკუთრებით-კი მის მიწურულს, არსებობს და თანდათან ვითარდება პოლიქრომული მხატვრული სტილი, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის დამდეგისათვის სრულ აყვავებას მიაღწევს.

ამრიგად, თუ ერთი შეხედვით გაწყვეტილია ძაფი, რომელიც სავარაუდოელი იყო ბრინჯაოსა და ადრეული რკინის ხანის საიუველირო ხელოვნებას შორის, ამჟამად, მართალია მცირერიცხოვანი, მაგრამ მეტად საგულისხმო მასალები, ვფიქრობთ, საშუალებას მოგვცემს აღვადგინოთ მათ შორის სინამდვილეში არსებული კავშირი და გავარკვიოთ ის რთული გზა, რომლითაც იგი ამ დროის განმავლობაში ვითარდებოდა, ვიდრე მიაღწევდა სტილის სრულყოფილებას.

სწორედ ამ უკანასკნელი პერიოდისათვის მეტად საყურადღებო უნდა იყოს პატარა განძი, რომელიც შემთხვევით იყო აღმოჩენილი ოქროს მაძიებლების მიერ სვანეთში, მდ. ხაიშურას მარჯვენა ნაპირას, და ამჟამად საქართველოს მუზეუმის კოლექციებში ინახება. განძი შედგება ოქროსა და ვერცხლის რამდენიმე ნივთისაგან, რომელთა შორის საგრძნობი სტილისტური განსხვავება არის.

შინაარსით, ფორმითა და, ნაწილობრივ, მხატვრული სტილით ესოდენ არქაული სამკაულები, რომლებიც ხაიშშია აღმოჩენილი, მკაფიოდ გამოხატული ანტიკური ტორევტიკის ძეგლებთან ერთად იყო დაფლული.



ოქროს სასმისი. თრიალეთი, ძვ. წ. II ათასწლეული

ყოველივე ზემოხსენებული, ვფიქრობთ, უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ხაიშის განძი, რომელიც დაფლული ჩანს ახალი წელთაღრიცხვის დამდეგს, შეიცავს ისეთ მხატვრულ ნაწარმს, რომელიც ახასიათებს ადგილობრივ ოქრომჭედლობაში მიმდინარე პროცესს, ძველი ფორმებისა და ახალი ფორმების შერწყმის პროცესს; ამით შეიძლება აიხსნას, უდავოდ პროვინციული სახელოსნოს პროდუქციაში, როგორიც არის ხაიშის ოქროს სამკაულები, არქაული მოტივებისა და ფორმების ასეთი მკაფიო გამოვლინება.

ვანისა და ხაიშის ზემოთ დასახელებული მასალები უნდა გვაჩვენებდეს ორ ძირითად მიმდინარეობას ანტიკური ხანის ქართულ საიუველირო ხელოვნებაში, რომელთაგან პირველი ანტიკური ნაკადის ზეგავლენის კვალს ამჟღავნებს, ხოლო მეორე — უფრო კონსერვატიულია შინაარსობლივ და ფორმებშიც, ვინაიდან ხალხური ხელოვნების წყაროთი საზრდოობს.

მომდევნო პერიოდის, ე. ი. უშუალოდ წინაფეოდალური ხანის ოქრომჭედლობის ძეგლების მიმოხილვა ნათელყოფს, რომ რომის იმპერიის პოლიტიკური და კულტურული ძლიერი ექსპანსიის პირობებშიც-კი ქართულმა მხატვრულმა მელითონეობამ შეძლო შეენარჩუნებინა სპეციფიკური ხასიათი და საბოლოოდ ჩამოეყალიბებინა ხანგრძლივი ძიების შემდეგ ახალი ვითარების შესაბამისი მხატვრული სტილი. ამის აშკარა მაჩვენებელია საყოველთაოდ ცნობილი არქეოლოგიური ძეგლები, რომლებიც აღმოჩენილია უკანასკნელი წლების მანძილზე მცხეთაში — არმაზისხევში და ბაგინეთში, აგრეთვე დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ პუნქტში.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ერთი საათით მაკო საფაროვა-აბაშიძესთან

(შთაბეჭდილებანი)

გივი გოგიჩაიშვილი

ქალბატონ შენიშვნა: — ამას წინათ ძველ ქალაქლდებს ვათვალიერებდი. მათში ყდაგაცრეცილი და ფურცლებგაყვითლებული უბის წიგნაკი აღმოვაჩინე. რამდენიმე გვერდზე, ფანქრით, ნაჩქარევი ხელით ჩამიწერია დიდ მსახიობთან შეხვედრის დროს მიღებული შთაბეჭდილებანი. დღიური, რომელიც უშუალო შთაბეჭდილების ქვეშ არის დაწერილი, ყველა მოგონებაზე ხალასია. ვფიქრობ, მისი გამოქვეყნება ინტერესმოკლებული არ იქნება.

I.

1938 წლის შემოდგომა.

მოხუცი, მომცრო ტანის ქალი კარებში გვეგებება. თეთრ ტანსაცმელში საზეიმოდ გამოწყობილია.

მოხუცი აღელვებულია. თვალზე მომდგარ ცრემლს ძლივს იკავებს. თვითეულ ჩვენთაგანს დ-დაშვილურად გვიწვდის ხელს და გვეცნობა:

— მაკო საფაროვა-აბაშიძე!

ჩვენც მოწიწებით ვესალმებით.

მაკოსთან ერთად გვხვდებიან: მისი ქალიშვილი ტასო აბაშიძე, რუსთაველის თეატრის მსახიობი ნინო დავითაშვილი და მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი დავით ჩხეიძე.

ბევრნი ვართ, რუსთაველის თეატრის მეორე კურსის სტუდიელები, რომლებმაც ყვავილები და სიხალისე შევიტანეთ მოხუცის მყუდრო ოთახში.

მაკო ფანჯარასთან დაჯდა.

ამ შეხვედრის ინიციატორმა პაპუნა წერეთელმა მაკოს ირგვლივ დაგვალაგა. თავს ჯერ კიდევ უხერხულად ვგრძნობთ. ხმას არ ვიღებთ, მოწიწებით შევცქერით.

დუმილს მაკო არღვევს და მოგვმართავს:

— აბა, ახალგაზრდებო, მითხარით თქვენი ამბები, როგორ ცხოვრობთ, რას აკეთებთ?

პაპუნამ ტასოს უჩურჩულა:

— მანდ ჩვენი შეკითხვებია და მას გასცეს პასუხიო.

ტასო დედამისს ყურში ხმამაღლა ჩასძახის. მაკოს ხომ ბოლოდროს ყურთასმენა ძალიან აკლდა. როგორც იქნა, გაიგო მოხუცმა.

— აქა მაქვს ის თქვენი დოკუმენტი, — ამბობს სიცილით და ჯიბიდან ქაღალდს იღებს.

— სუფლიორსა ვარ ჩვეული და ვაი, თუ ნაამბობი დალაგებულად ვერ გამომივიდესო — ღიმილით ბოდიშობს.

ცოტახანს დუმს, ალბათ, ძალას იკრებს, და შემდეგ იწყებს:

— შვილებო, სანამ თქვენს კითხვებზე პასუხს გავცემდე. თუ თქვენთვის საინტერესო იქნება, ჩემი ცხოვრებისა და ჩემი პირველი სასცენო ნაბიჯების შესახებ მინდა გიამბოთ...

მახსენდება ერთი ამბავი:

ერთხელ, ჩემიანებთან ერთად ალექსანდრეს ბაღში ვარ. ცოტახნით ჩემებს ჩამოვშორდი და მარტოკა დავყოვი ბილიკს. ბილიკის ბოლოს პატარა ფინია დავინახე. ისე მომეწონა, რომ ავიტაცე და გულში ჩავიკარი. ამ დროს ზურგს უკან სიცილი მომესმა. მოვიხედე და წვერულვაშიანი მაღალი კაცი დავინახე. შემეშინდა, რადგან ბებიაჩემისაგან მქონდა გაგონილი: — „ქალაქში უცხობს არავის გადაეკიდო, ყველანი კინტოები არიანო". ავიმრიზე, უცნობი კინტოდ მივიღე.

— „რად კოცნი მაგ ძაღლს" — მკითხა.

ღვარძლიანად ვუპასუხე:

— „თქვენისთანა კაცის კოცნას, არა ჯობია, ისევ ამ ძაღლს ვაკოცო"-მეთქი.

უცნობმა გულიანად გადაიხარხარა და ალერსიანად მითხრა:

„ყოჩაღ, თუ ასეთი გონებამახვილი ხარ, შენგან კარგი მსახიობი გამოვაო"...

გავბრაზდი, საშინლად გავბრაზდი და გულში გავიფიქრე: „რად მლანძღავს"-მეთქი. მართალია, არ ვიცოდი თუ რას აღნიშნავდა სიტყვა „მსახიობი", მაგრამ ყურმოკრული კი მქონდა, რომ ცუდ რაღაცას ნიშნავდა.

სასწრაფოდ ჩემიანებისაკენ გავეშურე. სული რომ მოვითქვი. ვუამბე თუ როგორ შემხვდა კინტო, რა მითხრა, რა ვისაუბრეთ. ამ დროს თვალი მოვკარ იმ უცნობსაც, რომელიც ჩვენკენ მოდიოდა:

— „აი, აგერ, ის კინტოც"-მეთქი, — დავიძახე.

— „აბა, ეგ რომელი კინტოა, სულელო. — დამტუქსა დეიდამ, — ეგ ჩვენი ცნობილი პოეტი აკაკი წერეთელიაო" .

ერთმანეთი გაგვაცნეს.

აკაკიმ შემომხედა, ჩაიცინა და თქვა:

— „ჩვენ ისე კარგად ვიცნობთ ერთმანეთს, რომ უკვე ჩხუბიც კი მოვასწარითო"...

ასე დაიწყო ჩემი და აკაკის ნაცნობობა.

დეიდაჩემთან, აკაკის გარდა, ხშირად დადიოდა გაზეთ „დროების" რედაქტორი სერგეი მესხი. როგორც კი ჩენზე ჩამოაგდებდნენ საუბარს, რატომღაც თეატრსაც ახსენებდნენ ხოლმე. მე მაშინ თეატრზე წარმოდგენაც არ მქონდა, დიდი სასეირნო დარბაზი იქნებოდა მეგონა.

და აი, მე და ბებიაჩემი თეატრში წასასვლელად გაგვამზადეს. პირველად, სკამებით სავსე პარტერში რომ შევედი, გამიკვირდა. გავიფიქრე: „ხალხმა სად უნდა ისეირნოს, როდესაც ამდენი სკამები ერთად ჩაუმწკრივებიათ"-თქო. აიხადა ფარდა და საოცარი გრძნობა დამეუფლა, თითქოს სხვა ქვეყანაში მოვხვდი. სუნთქვაშეკრული შევცქეროდი სცენას. შინ რომ დავბრუნდით, აზრი გვკითხეს ნახულზე. ბებიაჩემი ყველაზე მეტად მუშების ძალღონეს გაკვირვა, რომლებიც ეგრე სწრაფად სცენაზე იმოდენა სახლებსა თუ ტყეებს ანგრევდნენ და ისევ აშენებდნენ.

მე კი სცენაზე მოთამაშე ქალებისა და კაცების არაჩვეულებრივმა სილამაზემ მომხიბლა. აბა მაშინ რა ვიცოდი, თუ ისინი სახეზე გრიმს იკეთებდნენ.

მაგონდება, იმ საღამოს აკაკიმ დამამშვიდა:

— „მაკო, ნუ წუხარ. მალე შენც მაგისთანა ლამაზი იქნებიო"...

აკაკი და სერგეი მესხი ბებიაჩემს შეუჩნდნენ:

— „მაკო თეატრში მსახიობად გაუშვიო".

ჯერ ბებიაჩემი ორივე ხელის საკვანძო უარს ამბობდა. შემდეგ, როგორც იქნა, დაიყაბულეს. მხოლოდ ჩემს კეთილისმსურველებს ერთი პირობა წაუყენეს:

— „მაკო სადაც გინდათ იქ წაიყვანეთ, ოღონდ თქვენვე გაათხოვეთ. მე ჩემს მხრივ „ტრეატში" მაკოს შესვლის შემდეგ, მის გათხოვებაზე ხელი ამიღიაო"...

პირველად ზაქარია ანდრონიკაშვილის ოჯახში მიმიყვანეს. საკუთარი თეატრალური შენობის უქონლობის გამო, მაშინ რეპეტიციებს კერძო ბინებში გადიოდნენ. დიდი ტანის არასოდეს ვყოფილვარ და მაშინ ხომ შესახედავად სულ პატარა გოგონა ვიყავი. ასე რომ, პირველადვე, რეპეტიციაზე გამოჩენისას, ვასო აბაშიძემ წაიბურტყუნა:

— „აქ ხომ პირველდაწყებითი სკოლა არ არის!" — შემდეგ მომმართა. — „ქაჯან, კითხვა თუ იცი?"

კითხვა დეიდას წყალობით ძალიან კარგად ვიცოდი. ცოტა რამ წამაკითხეს. მომიწონეს. წამოსვლისას პიესა მომცეს და მითხრეს:

— „აი, ეს როლი ზეპირად ისწავლეო".

თუ რას ნიშნავდა როლი, არ ვიცოდი და ამიტომ, შინ რომ მივედი, ავიღე და მთელი პიესა თავიდან ბოლომდე რემარკების ჩათვლით, ზეპირად ვასწავლე. მეორე დღეს ბევრი იცინეს. რეპეტიციაზე ჩემით კმაყოფილები იყვნენ. ვასო აბაშიძე, რომელიც მოსვლისას ბურტყუნით შემხვდა, ახლა თავზე მევლებოდა, მამხნევებდა, მეფერებოდა. ასეთმა გულთბილმა მოპყრობამ ფრთები შემასხა.

პირველად სცენაზე მოლიერის „ჟორჟ დანდენში" გამოვედი, სადაც კლოდინას როლს ვასრულებდი. თუ როგორ განვასახიერე ეს როლი, ჩემზე უკეთ იმდროინდელი გაზეთები გვიამბობენ. მე რა გითხრათ: მქონდა ტაში... მილოცავდნენ. საჩუქრებით ამავსეს...

II

ცოტახანს შეისვენა მოხუცმა. აკანკალებული ხელი ჭიქისაკენ წაიღო. წყალი დაეცხებით. შესვა, ერთი გადმოგვხედა თავისი ცოცხალი თვალებით და კვლავ განაგრძო:

— ახლა კი, შვილებო, ნება მომეცით თქვენ შეკითხვებზე გაგცეთ პასუხი.

1. როგორ მუშაობდით როლზე?

ჩანდა, შეკითხვებზე პასუხი მზად ჰქონდა. ამიტომ დიდხანს არ დაფიქრებულა.

— ჩვენ, განაცვათ, — დაიწყო მაკომ, — მაშინ იმდენი დრო სად გვქონდა, როლზე რიგიანად გვემუშავა. პირველად ყოვლისა, მთავარი იყო როლი ზეპირად შეგვესწავლა. მართალი უნდა გითხრათ, მე მუდამ, არა თუ ჩემი როლი, არამედ მთელი პიესა ვიცოდი ხოლმე ზეპირად და სუფლიორი თითქმის არ მჭირდებოდა. როლის შთაგონება, მთავარი ხასიათი, შტრიხები, სცენაზე თამაშის დროს მოდიოდა.

2. გიხდებოდათ თუ არა ისეთი როლების შესრულება, რომლებიც თქვენს გულს არ იზიდავდა?

— თქვენს გაზრდას, შვილებო, ჩვენს დროში, როდესაც მთელი დასი რვა-ათი კაცისაგან შედგებოდა, სად იყო არჩევანის საშუალება. ვასრულებდით ყველაფერს, რაც მოგვხვდებოდა, ზოგჯერ ერთ საღამოს თითოეული ორ-სამ როლში გამოვდიოდით, როლით უკმაყოფილება ყველაზე მეტად აკაკის „თამარ ცბიერში" განვიცადე. არც გარეგნობით ვიყავი თამარი და არც როლის ბუნება მიზიდავდა. მაგრამ რას ვიზამდი. ჩემს მეტი შემსრულებელი არ გვყავდა; უნდა აუცილებლად მეთამაშა. მე კი სრულიად არ ვიყავი ჩემით კმაყოფილი.

3. როგორ მუშაობდა თქვენთან რეჟისორი?

მოხუცს გაეცინა.

— რა რეჟისორზე უნდა გითხრათ. ჩვენ დროს ნამდვილი რეჟისორი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

სად ვყავდა? ჩვენი რეჟისორი მოვიდოდა ხოლმე, ჯობით მაგიდაზე გაკაკუნებდა, „По местам!" — დაიძახებდა და მისი მისიაც დამავრდებოდა.

— მგლოვიარე ქალზე უამბე? — შეახსენა ტასომ.

— ჰო. ერთ ქალს, რომელიც ჩვენს დასში ახლად მიღებული იყო, რეჟისორმა ცოტა მკაცრად შენიშვნა მისცა. იმ ქალმა ტუჩები აბზიკა და განაცხადა:

— „მე მგლოვიარე ქალი ვარ, ორი კვირაა, რაც ქმარი გარდამეცვალა. მწუხარებისა და დარდის გასაქარვებლად მირჩიეს თეატრში მსახიობად შესვლა და თუ ახლა აქ ბრძანების მოცემა დამიწყეთ, ეგ-ღა დამკლებიაო!.." გვითხრა ეს და წავიდა კიდეც სამუდამოდ თეატრიდან.

4. თქვენი საყვარელი როლები?

— ძალიან მიყვარდა პატარა ბიჭებისა და გულუბრყვილო ქალების შესრულება. ჩემი ბენეფისების დროს ყველაზე ხშირად ბიჭების როლებს ვთამაშობდი, უმთავრესად „პარიზელ ბიჭში".

აი, თქვენი შეკითხვებიც დამთავრდა, ყმაწვილებო. თუ კიდევ რაიმე გაინტერესებთ, ნუ მომერიდებით, შემეკითხეთ და მეც ვეცდები შეძლებისდაგვარად გიპასუხოთ.

შევიმშუშნეთ, ერთმანეთს გადავხედეთ:

— ხომ არ დაღლილა მოხუცი?

— მაკომ ტასოს შეხედა — „რას ამბობენო".

ტასომ გააგებინა. მაკო ორივე ხელით უარს ამბობს:

— აბა, რა დროს დაღლაა...

ერთი ჩვენთაგანი შეეკითხა:

— ვასო აბაშიძეზე რას გვეტყვით?

— რა უნდა გითხრათ, — უპასუხა მაკომ. — თუ ვაქე, იტყვით, ქმარი იყო და იმიტომ აქებსო. თუ ვაძაგე, იფიქრებთ, ალბათ, მათ შორის უსიამოვნება იყო და ახლა ჯავრს იყრისო.

გაგვეცინა.

— იმაზე მეტი რა გითხრათ, რაც თქვენ გაგიგონიათ და რაც ვასოზე დაწერილა. მსახიობი კარგი იყო, მაყურებელს ბევრს აცინებდა და ხალხსაც ძალიან უყვარდა. მიუხედავათ ამისა, ხშირად გაჭირვებულად ვცხოვრობდით.

— მაკო, თქვენი შეუღლების ამბავი უამბეთ, — ჩაურთო სიტყვა ნინო დავითაშვილმა.

მოხუცს თვალები აუციმციმდა.

— გადამეკიდა ეს ჩვენი ვასო. უკან დამდევს, საშველს არ მაძლევს. სულს მიწუხებს თხოვნით:

— „ქაჯან, ცოლად უნდა გამომყვეო".

ვეუბნები:

„ადამიანო, რა გინდა ჩემგან, არ მიყვარხარ, არ მინდიხარ, თავი დამანებე"-მეთქი. თქვენც არ მომიკვდეთ, მაინც არ მეშვება.

გორში ვართ. გასტროლები დავამთავრეთ და ვემზადებით ქუთაისში წასასვლელად. იმ დღეს ძალიან ცხელოდა. ნაშუადღევს ბინიდან გამოვედით. მტკვარს რომ მივუახლოვდით, ვასო ჩემთან მოდის და სერიოზულად მეუბნება:

— „მაკო, ამ წუთას ცოლობაზე თანხმობა თუ არ მომეცი, წავალ და წყალში თავს დავიხრჩობო".

მე, რასაკვირველია, ცივი უარით გავისტუმრე. ვასომ არც აცხელა, არც აციცა და გაიქცა მდინარისაკენ. თან გზადაგზა ტანსაცმელს იხდიდა. შეშინებული უკან დავედევნე. როდესაც მტკვარში მუხლებამდე შევედი, ნაპირს მივვარდი და ვიძახი:

— „ვასო, ჰო-მეთქი, ჰო-ნეთქი!"

ასე და ამრიგად ჯვარი დავიწერეთ. ჯვრისწერის დამთავრების შემდეგ, ვასო ეშმაკურად მეუბნება:

— „ქაჯან, მოგატყუე განა! შენს გამო კი არ ვიხრჩობდი თავს. სიცხე იყო და ტანი უნდა დამებანა. ვერ დაინახე, ზედ რაც კარგი ტანსაცმელი მეცვა, ნაპირზე გავიძერინო".

საერთო ხარხარის შემდეგ დუმილი ჩამოწვა. სიჩუმე ტასომ დაარღვია, დედამისს შეახსენა:

— დედ, ერთი შენს დედინაცვალზე მოგვიყევი.

მოგონებებმა თანდათანობით ააღელვა მოხუცი. ლოყაზე ოდნავი ბიწიოლიც კი გადაეკრა.

— ჩემი დედინაცვალი, — დაიწყო მაკომ. — სოფელში ცხოვრობდა. ერთხელ თბილისში ისე ჩამოსულიყო, არ უცნობებია. იმის მეტად ქალაქში არც ყოფილა. დადის თურმე ქუჩა-ქუჩა და გამვლელ-გამომვლელს ეკითხება:

— „დედაშვილობას, მიმასწავლეთ, ჩემი მაკო სად ცხოვრობს?.."

გამვლელებს სასაცილოდ აუღიათ. რაღაც ბედათ სწორედ ჩვენი სახლის ახლოს მოსულიყო და ჩემზე ეკითხა. სხვათაშორის, შინ ხშირად ვაჯავრებდი ხოლმე დედინაცვლის ლაპარაკს, კილოს. გამოთქვას. ერთ მეზობელს ხმით ეცნო. შემოვარდა ჩემთან და მეუბნება:

— „მაკო, თავი მომეჭერი, თუ მანდ შენი დედინაცვალი არა დგას"...

არ დავუჯერე, მაგრამ მაინც გამოვედი და აკი დავინახე კიდეც. დედინაცვალი მომვარდა, გადამეხვია და მითხრა:

— „უი. ქა. რა ყოფილა ეგ თქვენი ქალაქი!.."

აქ ჩვენმა მასპინძელმა მაკომ ერთი ისეთი ქესტი გააკეთა, რომ ყველას თვალწინ წარმოგვიდგა სოფლელი ქალი. გაოცებული ქალაქის სიდიდით. ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანი ერთი ძუნწი ქესტის დროსაც კი მოჩანს.

— ჰო და, — განაგრძო მაკომ. — ეგ ჩემი დედინაცვალი ერთხელ თეატრში წავიყვანე, სადაც მეც ვღებულობდი მონაწილეობას. თურმე წარმოდგენის მსვლელობის დროს აკი ჩასძინებია. როდესაც სცენაზე გამოსულვარ, გაუღვიძებიათ:

— „ნახე, აგერ შენი მაკოა".

თქვენც არ მომიკვდეთ. თავიც არ აუღია. ასე უთქვამს:

— „თქვენი ჭირიმე, მაგ გოგო სოფელშიაც აგეი იყო, მაგის ცეკვა და მანჭვა-გრეხა იქაც მაქვს ნახული" — და კვლავ ძილისათვის მიბრუნებულა თავი.

ამის შემდეგ ვიფიქრე, ეგებ ცირკი უფრო მოეწონოს-მეთქი, და ცირკში წავიყვანე. დამთავრებისას შთაბეჭდილება ვკითხე.

— „იი, შვილო, შენ მაგათ სჯობიხარო".

შემდეგ სამხეცე ვანახე. ლომებმა და ვეფხვებმა გააკვირვეს. სპილომ შეაშინა.

— „როგორ მოგეწონა?" — ვკითხე.

— „როგორ გითხრა, და, — გულუბრყვილოდ მიპასუხა, — ამათაც შენ ჯობიხარო".

საუბარმა ძალდაუტანებელი და შინაური ელფერი მიიღო. თუმცა რა საუბარი? — მხოლოდ მაკო ლაპარაკობდა, ჩვენ სუნთქვაშეკრულნი ვუსმენდით. ვცდილობდით არც ერთი სიტყვა, არც ერთი მიმიკა არ გამოგვპარვოდა.

აი, აგერ, მაშინდელ „მაღალ" საზოგადოებაზე ჰყვება ამბავს:

ერთხანად ხშირად დავდიოდი კნეინა შალიკოვას ოჯახში. ამ კნეინას ერთი ბიჭი ჰყავდა, რომელიც მე მომიჩინა, — „გამიგე, როგორი ყოფაქცევის არისო". მიკვირდა, სადაც წავიდოდი, ის ბიჭიც იქვე აიტუზებოდა. ერთხელ დავიჭირე და ვეუბნები:

— „რა გინდა, ბიჭო, აჩრდილივით უკან რას დამდევ"-მეთქი?

მიპასუხა:

— „ჩემი რა საქმეა, ასე დამბარეს ხაზეინებმაო"...

მაკომ უცებ საუბარი გაწყვიტა. მახსოვრობამ უღალატა. მუდარით ტასოს შეხედა. ტასომ შეახსენა და გაწყვეტილი საუბარი კვლავ განაგრძო:

— ჰოდა, როდესაც დაინახა, ცუდი ყოფაქცევისა არ ვიყავი, დამიახლოვა. ერთხელ, სპექტაკლისათვის სალატარლო კაბა დამეჭირდა. ვერსად ვიშოვე და კნეინას ვთხოვე. შალიკოვამ მიპასუხა:

— ასეთი კაბა მე არა მაქვს, მაგრამ მე მყავს ნაცნობი კნეინა ქობულოვა, მას ბევრი კაბები აქვს და არ დაგიკავებსო".

ვთხოვე წამყოლოდა. ქობულოვამ ამპარტავნულად მიმიღო. დაჯდომაც არ შემომთავაზა. მოსვლის მიზეზი რომ გაიგო, მოსამსახურეს კაბა გამოატანინა, გადმომცა და თან დაუმატა:

— „წაიღე და ნურც მოიტან, რადგან თეატრის სცენაზე გაპამპულებულ კაბაში მე ხელს არ გავყოფო".

აი, შვილებო, ასე გვექცეოდნენ. მაგრამ ჩვენ ვითმენდით ყოველგვარ დამცირებას ჩვენი მიზნისათვის, ჩვენი საერთო საქმისათვის, ჩვენი პატარა საქართველოს ეროვნული თეატრის არსებობისათვის. იცით, როგორ ვნანობ, რომ მეც თქვენსავით ახალგაზრდა არა ვარ და არ შემწევს ძალა ამჟამად მშობლიურ თეატრში ჩემი პატარა წვლილი შევიტანო...

მაკოს, დიდი გრძნობით აღსავსე თვალებიდან ცრემლი სდიოდა, სიხარულის ცრემლი, რადგან ჩვენი მოსვლა ახარებს და გულთბილი, პატივისცემით აღსავსე დამოკიდებულება აღელვებს.

III

ტასომ მაგიდას გაზეთი ახადა. ატმებმა წითლად შემოგვანათეს. ყურძენი თეთრად ციმციმებს. ბოთლებში ღვინო ლივლივებს.

პირველად მაკოს სადღეგრძელო დავლიეთ. წინათ ქართული თეატრის მთავარი ბურჯები ხომ ოთხნი იყვნენ: მაკო, ნატო, ლადო და ვასო. ისინი, როგორც დედაბოძები, ედგნენ ქართული თეატრის საქმეს და სანამ ღონე შესწევდათ, უზიდნიათ მისი ჭაპანი, — გაჭირვებით, დამცირებით, მაგრამ ქედი არასოდეს მოუხრიათ. ამ ოთხიდან მხოლოდ ერთიღაა ცოცხალი. იგი ჩვენს წინ ზის, მოხუცებულობისაგან დალეული, ცრემლი რომ უჩრწყინავს ცოცხალ თვალებზე.

მაკო ტასოს არ ასვენებს:

— მიამბე, რას ლაპარაკობენ.

ტასო კი ჩვენ გვეხვეწება:

— რასაც აქ ამბობთ, დასწერეთ და მოგვიტანეთ, თორემ თქვენი წასვლის შემდეგ, დედაჩემს ვერ ავუვალ.

საპასუხოდ მაკომ ფეზზე ადგომით დაიწყო:

— ყმაწვილებო, ჩემო შვილებო! მე თუ რაიმე გავაკეთე, ჩემი ხალხისათვის, საშობლოსათვის გავაკეთე და მიხარია, რომ ამ ჩემს პატარა ღვაწლს შეუმჩნევლად არ ჩაუვლია. ეს ჩანს იქიდანაც, რომ პატივცემულმა მთავრობამ სახალხო არტისტის წოდება მომანიჭა და დიდი პენსია დამინიშნა, რითაც სიკვდილამდე უზრუნველყოფილი ვარ. თქვენი ჩემთან მოსვლაც ამის დამადასტურებელია და ამით მე, უკვე ღრმა მოხუცს, გული მიმაგრდება და ბედნიერება მეუფლება. დიახ, შვილებო, აწ საფლავში ტკბილად და დამშვიდებულად ჩავალ...

კვლავ ცრემლები... მაკომ ცხვირსახოცი მოიშველია

ტასო ამშვიდებს:

— გაწყენს ამდენი აღელვება!

მაკომ ღვინო მოსვა, თუმცა ტასომ ესეც დაუშალა.

ოდნავ დამშვიდდა მოხუცი. ცოტა კიდევ ვისაუბრეთ. მერე შევამჩნიეთ. რომ დაიქანცა. წამოვიშალენით. დავემშვიდობეთ. ყველანი დედაშვილურად გადაგვკოცნა და აქაც კი იხუმრა:

— ახლა ისეთ ასაკში ვარ, კოცნა არავისთან მერიდება!..

ქუჩამდე გაგვაცილა. ერთხელ კიდევ თვალი გადაგვავლო, გვითხრა:

— გამოიარეთ ხოლმე, მოხუცს ნუ დამივიწყებთ.

ცრემლი კვლავ ვერ შეიკავა და მის დასამალავად ოთახისკენ გაბრუნდა თეთრ ტანსაცმელში საზეიმოდ მორთული, თეთრთმიანი მანდილოსანი.

საქართველოს პირველი აკადემიური კაპელა

სოლომონ იობაშვილი

ამდენარე წელს შესრულდა 20 წელი, რაც საქართველოს პირველი აკადემიური კაპელა დაარსდა. ამ შესანიშნავი პროფესიული საგუნდო კოლექტივის ერთი ორგანიზატორთაგანი იყო საზოგადო მოღვაწე, მუსიკოსი და საგუნდო დირიჟორი, მელიტონ სოფრომის ძე კუხიანიძე. სამწუხაროდ, მის შესახებ ქართული პროფესიული საგუნდო ხელოვნების ისტორიაში ჯერ თითქმის არაფერი თქმულა. ეს ხარვეზი უნდა შეივსოს. ამ წერილის მიზანია მცირე წვლილი შეიტანოს ამ საქმეში.

მ. კუხიანიძე დაიბადა 1875 წელს სოფ. მესხეთში (ქუთაისის რაიონი). დაწყებითი სწავლა-განათლება მიიღო ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში. შემდეგ დამოუკიდებელი ბეჯითი მეცადინეობით გამოცდები ჩააბარა სასულიერო სემინარიაში და დაწყებითი სკოლის პედაგოგის უფლება მოიპოვა. პირველ ხანებში მ. კუხიანიძე მასწავლებლობდა ქუთაისში, ხოლო 1895 წლიდან ცხოვრობდა კავკაზში (ქ. ორჯონიკიძე), სადაც ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას და პარალელურად იქ მყოფი ქართველი ახალგაზრდებისაგან წვრთნიდა გუნდს, რომლის რეპერტუარი ძირითადად ქართული ხალხური სიმღერებისაგან შედგებოდა. მ. კუხიანიძემ ამ გუნდის ორგანიზაციით და კონცერტებით დიდად შეუწყო ხელი ხალხური სიმღერების გავრცელებას ჩრდილოეთ კავკასიაში.

1901 წლის 9 დეკემბერს კუხიანიძის ლოტბარობით კავკაზის საქალაქო კლუბში გაიმართა დიდი ქართული საღამო-კონცერტი, რომელმაც, ქართული ხალხური სიმღერების ოსტატური შესრულებისა და პროგრამის მრავალფეროვნების გამო, დამსწრე საზოგადოებაზე წარუშველელი შთაბეჭდილება მოახდინა. იმდროინდელმა პრესამ ერთხმად აღნიშნა ქართული სიმღერების მეოლოდიურობა და მ. კუხიანიძის, როგორც ლოტბარის, მაღალი მხატვრული გემოვნება. გუნდის პირველი საჯარო კონცერტების წარმატებით გამხნევებულმა მ. კუხიანიძემ გადაწყვიტა მიეღო პროფესიული მუსიკალური განათლება. დროებით თავი დაანება პედაგოგიურ მოღვაწეობას. 1904 წელს გაემგზავრა პეტერბურგს და მოეწყო სამეფო კარის კაპელაში სალოტბარო-სადირიჟორო კურსებზე. 1907 წელს მ. კუხიანიძე კვლავ ჩრდილოეთ კავკასიაში დაბრუნდა და 1908-1918 წლებში ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა, როგორც თერგის სამასწავლებლო სემინარიის სიმღერა-გალობის მასწავლებელი.

1918 წლიდან მ. კუხიანიძე საბოლოოდ ჩამოვიდა საქართველოში და განაგრძო პედაგოგიური მოღვაწეობა ქ. ქუთაისის მუსიკალურ ტექნიკუმში, სადაც თეორიას, სოლფეჯიოს და მუსიკის ისტორიას ასწავლიდა.

1922 წ. მ. კუხიანიძე მიიწვიეს ქ. ბათუმში „სამასწავლებლო-სალოტბარო სტუდიაში" პედაგოგად. ბათუმში მ. კუხიანიძემ ფართო საზოგადოებრივი მუშაობა გაშალა. ის იყო 1923 წელს ბათუმში დაარსებული მუსიკალური საზოგადოების ერთ-ერთი ინიციატორი. ამ საზოგადოებამ მიზნად დაისახა ჩამოეყალიბებინა აჭარის მომღერალთა აკადემიური გუნდი. გუნდის შედგენა და ხელმძღვანელობა დაევალა მ. კუხიანიძეს. გუნდში თავი მოიყარეს შესანიშნავმა ძალებმა. ენერგიული მუშაობით მ. კუხიანიძემ სულ მოკლე ხანში მოამზადა მაღალი კვალიფიკაციის გუნდი.

1929 წ. საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების სამმართველოს თაოსნობით თბილისში მოეწყო საქართველოს მომღერალთა გუნდების ოლიმპიადა; მასში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს ყველა კუთხის 30-ზე მეტმა საგუნდო კოლექტივმა. ბათუმის აკადემიურმა გუნდმა კუხიანიძის ხელმძღვანელობით ყველაზე მეტი მოწონება დაიმსახურა. პირველ ადგილზე გამოვიდა და როგორც გამარჯვებულ კოლექტივს, უფლება მიენიჭა საგასტროლოდ გამგზავრებულიყო საბჭოთა კავშირის ქალაქებში. 1929 წლის ზაფხულში დიდი წარმატება ხვდა გუნდის საკონცერტო გამოსვლებს მოსკოვში, კიევში, ხარკოვსა და სხვა დიდ ცენტრებში. ამაზე მეტყველებს იმდროინდელი პრესის ერთსულოვანი გამოძახილი.

ქართული ხალხური სიმღერების ბრწყინვალე დემონსტრაცია იყო ქ. მოსკოვში 1929 წლის 13 ივნისს გამართული კონცერტი. დედაქალაქის მშრომელნი აღფრთოვანებით ეგებებოდნენ თითოეულ ქართულ ხალხურ სიმღერას, რომელიც მხატვრული ნაირფეროვნებით მათზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა. საკავშირო სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიამ თავისი აზრი ბათუმის გუნდის მიერ გამართული კონცერტების შესახებ შემდეგი სიტყვებით გამოთქვა: „მოსკოვში ჩამოსული აჭარის სახელმწიფო აკადემიურ გუნდს ახასიათებს დიდი მხატვრული ღირსებანი და მისი გამოსვლა მოსკოვში იქნება ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პირველი დიდი დემონსტრაცია".

მართლაც, საბჭოთა პრესა აღტაცებით შეხვდა აჭარის ქართული გუნდის კონცერტებს.

საბჭოთა მუსიკათმცოდნე, ფოლკლორისტი ვიქტორ ბელიაევი წერდა: „აჭარის სახელმწიფო აკადემიურ გუნდს ახასიათებს განსაკუთრებული ხელოვნება შესრულების მხრივ და ჩინებული მხატვრული დისციპლინა. გუნდს მიზნად დაუსახავს ქართული სიმღერების არა მარტო გავრცელება, არამედ დიდძალი მუსიკალური ნედლი მასალის შეგროვება და დამუშავება. ეს ამოცანა, რომელსაც ადგილობრივ ასრულებს აჭარის სახელმწიფო აკადემიური გუნდი, უნდა გადაიქცეს მთელი საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო ამოცანად", (გაზ. „იზვესტია", 1929 წ., 19 ივლისი, № 163).

არანაკლები შეფასება მისცა გუნდის გამოსვლებს ხარკოვის პრესამ იქ გამართული კონცერტების გამო.

1932 წელს მ. კუხიანიძეს მიენიჭა აჭარის დამსახურებული არტისტის წოდება და მიეცა ფულადი ჯილდო.

1936 წელს შეიქმნა საქართველოს სახელმწიფო აკადემიური კაპელა. მხატვრულ ხელმძღვანელად დაინიშნა მ. კუხიანიძე, ლოტბარად — ნ. ი. შარაბიძე. ამ დიდი კოლექტივის გამოწრთობასა და მხატვრულ აღზრდაშიც უდიდესი დამსახურება მ. კუხიანიძეს მიუძღვის. საქმისადმი უჩვეულო სიყვარული, დაუშრეტელი ენერგია, მტკიცე ნებისყოფა მ. კუხიანიძისა იყო მიზეზი იმისა, რომ აკადემიურმა კაპელამ სულ მოკლე დროში შესანიშნავ წარმატებებს მიაღწია და ჩვენი ქვეყნის ხალხთა ერთსულოვანი მოწონება დაიმსახურა. ფაქტიურად ეს კოლექტივი მ. კუხიანიძის ხელმძღვანელობით წარმოადგენდა საქართველოს პირველ აკადემიურ კაპელას, რომელიც ეწეოდა ქართული, რუსული და დასავლეთ-ევროპული პროგრესული საგუნდო მუსიკის პროპაგანდას. სამწუხაროდ, გუნდს დიდხანს არ უარსებია. მის ტრადიციებს ამჟამად წარმატებით განაგრძობს საქართველოს სახელმწიფო კაპელა გ. ხახანაშვილის ხელმძღვანელობით.

მ. კუხიანიძე გარდაიცვალა 1951 წ. 8 ივნისს. კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა ხელისუფლებამ ღირსეულად დააფასეს მ. კუხიანიძის თავდადებული მუშაობა. 1945 წელს მას მიენიჭა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება.

თ. ბოლქვაძე

კინომსახიობი თამარ ბოლქვაძე

ბერდია ბუაჩიძე

თამარ ბოლქვაძის როლი ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების ისტორიაში რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ც. წუწუნავამ ასე განსაზღვრა: „თ. ბოლქვაძე ქართული კინემატოგრაფიის ჩასახვისა და განვითარების ერთი პიონერთაგანია". ჭეშმარიტად, იმ ადამიანთა შორის, რომელნიც ჩვენი კინოხელოვნების გარიჟრაჟზე თავდადებული ენთუზიაზმითა და ახალგაზრდული გატაცებით იღვწოდნენ, საპატიო ადგილი უჭირავს კინომსახიობ თამარ ბოლქვაძეს. მის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული კინემატოგრაფიის ისეთი ადრინდელი ფილმების დიდი წარმატება, როგორიც არის „სამი სიცოცხლე", „თავადის ასული მერი", „ხანუმა", „ჯანყი", „საკანი № 79".

1924 წ. რეჟისორმა ი. ნ. პერესტიანმა მუშაობა დაიწყო გ. წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის" მიხედვით დაწერილ სცენარზე „სამი სიცოცხლე" (ოპერატორი ალ. დიმელოვი). ეს სათაური სწორად გადმოსცემდა ფილმის შინაარსს და შესაფერი იყო კინორეკლამისათვის.

ამ ფილმში ძნელად განსახორციელებელ მხატვრულ სახეს წარმოადგენდა ვალიდა. ვალიდა მომხიბლავი გარეგნობის ქალია. როცა მის სახეს ღიმილი მოეფინებოდა, ჩარაზული კბილები შუქს ჰფენდა მიდამოს. ბრწყინვალე გარეგნობის ვალიდა მოსწონთ მთავარმართებელს, ოფიცრებს, დიდ მოხელეებს. ყველა მოხიბლულია ვალიდას სილამაზით, სინარნარით, გრაციულობით. ახალგაზრდა ქალი ყველას ერთნაირად ახვევს თავბრუს. ვალიდა გრძნობს და მოხერხებულად იყენებს თავის უპირატესობას. იგი ტრფიალებაში ნივთიერ სარგებლობას ეძებს. მისთვის სულ ერთია პატიოსანი კაცი, თუ მექროამე, ჭაბუკი თუ მხცოვანი, ოღონდ საწადელი აისრულოს, თავის ნებას დაუმორჩილოს ყოველი მათგანი.

ვალიდა ოსტატურად ატყვევებს კანონის წარმომადგენელს და მართლმსაჯულებას ალერსიანი ცბიერებით აჩლუნგებს. ქალის ნაზი სხეულითა და მომხიბლავი ეშხით კანონი მოდრეკილია. იგი ბიზანს აღწევს: იერემია წარბა სასტიკ განაჩენს გადარჩა. გაქნილმა ვალიდამ იხსნა კაცისმკვლელი.

ასეთი იყო თ. ბოლქვაძის ვალიდა. როლის გახსნა მოითხოვდა როგორც გარეგნულ მონაცემებს, ისე როლის შინაგან გაგებას, ტაქტს, ზომიერებას, ეპოქის შეგრძნებას.

ფილმმა მაყურებელში აღტაცება გამოიწვია. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება" სამართლიანად აქებდა რა ახალ ფილმს, წერდა: „ქართული კინო ამ ბოლო დროს უფრო ახალ მიღწევებს იძლევა. ჩვენს წინ შედევრია" („თეატრი და ცხოვრება", 1924 წ., № 7, გვ. 10).

საყოველთაო აღიარება დაიმსახურა ახალგაზრდა მსახიობის თ. ბოლქვაძის თამაშმა. გაზეთები აღნიშნავდნენ მის უდავო ნიჭს, უწინასწარმეტყველებდნენ დამწყებ მსახიობს დიდ მომავალს. ჟურნალ „ხელოვნების დროშამ" ასე დაახასიათა იგი: „პირველი გამოსვლისათვის საპატიო ადგილი უჭირავს აქტრისა ბოლქვაძეს კნეინა ვალიდას როლში. იგი უთუოდ კინემატოგრაფიისათვის არის შექმნილი. იმ როლებში, რომლებიც შეეფერება მის გარეგნობას, სტილს და მანერას, ბოლქვაძეს მომავალში უთუოდ განვითარება და მიღწევებიც მოელის („ხელოვნების დროშა", 1924 წ., № 7, გვ. 19).

თუ როგორ მუშაობდა თ. ბოლქვაძე როლზე, რეჟისორი შემდეგს გვიამბობს: „მუშაობის დროს მე მასზე დიდი დრო არ მეხარჯებოდა. ფლობდა რა ეშვენიერ მანერებს, მას კინოკამერის წინ შესანიშნავად ეჭირა თავი და როლში თავის ადგილზე იყო. მომხიბლავი გარეგნობის იქით მასში ნიჭიერი არტისტული მონაცემები იმალებოდა..."

თ. ბოლქვაძემ საშუალო განათლება ქ. ქუთაისში მიიღო. აქ იგი ტრიალებდა იმ მოწინავე ინტელიგენტთა წრეში, რომელთაც შემდეგ თავი გამოიჩინეს ჩვენი ქვეყნის კულტურულ და სამეურნეო ცხოვრებაში. ქუთაისშივე თამარი ცნობილი იყო, როგორც კარგი მხედარი და ტანმოვარჯიშე (მხატვრული ტანვარჯიში). წმ. ნინოს სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ თ. ბოლქვაძე საცხოვრებლად გადმოვიდა ქ. თბილისში — მამიდაშვილის ელენე მიხეილის ასულ შენგელაია-ყანჩელის ოჯახში.

მწერლის და ჟურნალისტის სანდრო ყანჩელის ბინაზე იმ დროს თავს იყრიდნენ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლები: კოტე მარჯანიშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, შალვა დადიანი, ლეო ქიაჩელი, სიმონ ჩიქოვანი, ახალგაზრდა პოეტი ხოლო შემდეგში ცნობილი რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია და სხვ. აქ მსჯელობდნენ მაშინდელი კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა საკითხებზე. ასეთ ატმოსფეროში ყალიბდებოდა მომავალი მსახიობის მსოფლმხედველობა, მისი კულტურა. აქ ყოფნისას გაეცნო თ. ბოლქვაძე ცნობილ კინორეჟისორს, ქართული კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ პიონერს ივანე ნიკოლოზის ძე პერესტიანს.

თუ როგორ მოხვდა მომავალი მსახიობი კინოში, ამის შესახებ თვით თ. ბოლქვაძე გვიამბობს: „რეჟისორმა ივანე პერესტიანმა შემომთავაზა მივსულიყავი მასთან სასინჯ გადაღებებზე კინოსურათისათვის „სამი სიცოცხლე". ამ წინადადებამ დამაფიქრა. კინოს ხომ თავისი დამახასიათებელი მიზეზიანობა აქვს, ყველა სახე როდი გამოდის შესაბამისად კარგად. მით უმეტეს, რომ ვალიდას როლისათვის მრავალი ათეული ქალი გასინჯეს და ყველა დაიწუნეს. მაგრამ კინოსტუდიის ატელიეში მაინც წავედი. მეორე დღეს აღტაცებულმა რეჟისორმა მომაძახა: „თქვენ გამოხვედით ბრწყინვალედ! ვალიდა ნაპოვნია"!

ასე დაიწყო თამარ ბოლქვაძის აქტიორული გზა.

მეორე სურათი, რომელშიაც თ. ბოლქვაძემ ითამაშა, იყო კინოკომედია „ხანუმა" ა. ცაგარლის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით (რეჟისორ-დამდგმელი ალ. წუწუნავა, ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი). დადგმულ კინოსურათ „ხანუმაში", რომელიც ეკრანს 1926 წელს მოვლინა, თამარ ბოლქვაძე გამოვიდა სახელმოხვეჭილი მსახიობების — ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, ვალერიან გუნიას, ტასო აბაშიძის, ლადო კავსაძის, კოტე მიქაბერიძის გვერდით, თამაშობდა სონიას (ქეთოს) როლს.

სონია და კოტე ერთმანეთს ეცნობიან კურსდამთავრებულთა გამოსაშვებ საღამოზე. აქ არიან საერო და სასულიერო წოდების წარმომადგენელნი. სონია-ბოლქვაძე კითხულობს ლექსს. შემდეგ იწყება მეჯლისი. ახლადგაცნობილნი ერთმანეთისადმი განსაკუთრებული სიმპათი-

კადრი ფილმიდან „თავადის ასული მერი“
მერი — თ. ბოლქვაძე, პეჩორინი — ნ. პროზოროვსკი

კადრი ფილმიდან „ხანუმა“
ქეთო — თ. ბოლქვაძე, კოტე — კ. მიქაბერიძე

კადრი ფილმიდან „თავადის ასული მერი“
მერი — თ. ბოლქვაძე, პეჩორინი — ნ. პროზოროვსკი

ით არიან განწყობილნი. შემდეგ რეჟისორს მოქმედება გადაანაცვლებს ბალში, სადაც სონია თავის მეგობრებთან ერთად ხვდება კოტეს. მსახიობთა ბუნებრივ თამაშს შესაფერ ფონს უქმნის ხეივანი, ნაკადული, ყვავილები. სონია სულიერი სიწმინდისა და გარეგნული მომხიბლაობის სიმბოლოა.

შემდეგ სცენებში თ. ბოლქვაძე კარგად ანსახიერებს ერთგულ სატრფოს, რომელიც ყველაფერს სიყვარულს უმორჩილებს. ქეთოს და კოტეს შეუღლება წრფელი სიყვარულის ზეიმი და გამარჯვებაა. ასე მთავრდება ფილმი. ნიჭიერმა კოლექტივმა შექმნა დაუვიწყარი სცენური სახეები. ახალგაზრდა მსახიობის თამაშმა კვლავ მოწონება დაიმსახურა.

ამ როლის კარგი შესრულებისათვის თ. ბოლქვაძემ ელისაბედ ჩერქეზიშვილისაგან ჯილდოდ დაიმსახურა კრებული წარწერით: „ჯეირან თამარას მისი მოტრფიალე ხანუმასაგან“. ქართული სცენის დიდოსტატის ეს საჩუქარი ახალგაზრდა მსახიობის ღირსეულ შეფასებას წარმოადგენდა.

ც. წუწუნავა სიამოვნებით იგონებდა რა „ხანუმაზე“ მუშაობას, ამბობდა: „აქ თამარი ოჯახის გასათხოვარი ქალიშვილის — ლამაზი ასულის როლში იყო. მე კი მახინჯი, ეშმაკი და მოხერხებული დედაკაცი უნდა განმესახიერებინა. ახალგაზრდა მსახიობმა რეჟისორის მიერ დაკისრებული ამოცანა ჩინებულად გადაწყვიტა. თამარი ბრწყინვალე იყო“.

1927 წ. რეჟისორმა ვლ. ბარსკიმ მ. ი. ლერმონტოვის „ჩვენი ქვეყნის გმირის“ მიხედვით გადაიღო კინოსურათები „ბელა“, „მაქსიმ მაქსიმიჩი“, „თავადის ასული მერი“. ამ უკანასკნელ ფილმში თამარს დაევალა შეესრულებია თავად ლოგოვსკის ასულის მერის როლი.

ფილმის გადაღება ხდებოდა ლერმონტოვის მიერ აღწერილ ადგილებში (პიატიგორსკი, კისლოვოდსკი). აქ მსახიობები შეხვდნენ გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს, რუსული სცენის დიდ ოსტატს ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინს, რომელიც იქ დასასვენებლად ჩამოსულიყო. როდესაც გაიგო, თუ რა მიზანი ჰქონდა კოლექტივს, დაინტერესდა მისი მუშაობით. თითოეულ მათგანს გამოჰკითხა როლის მიზანდასახულობა, მისცა ძვირფასი დარიგებანი, გულისყურით მოიკითხა ნაცნობი მსახიობები. იკითხა, თუ რას აკეთებდნენ და როგორ მუშაობდნენ საქართველოს თეატრები. გულთბილი საუბრის შემდეგ ალ. სუმბათაშვილმა დამდგმელ კოლექტივს მოუწონა ლერმონტოვის მოთხრობების ეკრანიზაციის იდეა და უსურვა წარმატება მუშაობაში.

სურათის მონაწილენი — ძირითადად პროფესიონალი მსახიობები — გაცხოვლებული ინტერესით შეხვდნენ ამბავს, რომ ცენტრალური როლის შემსრულებლად რეჟ. ვლ. ბარსკიმ მოიწვია ახალგაზრდა მსახიობი თ. ბოლქვაძე. პირველი კადრების გადაღებისთანავე ისინი დარწმუნდნენ, რომ თ. ბოლქვაძე მთელი გულისყურით და სერიოზულობით შესდგომოდა ამ რთული როლის დამუშავებას. „ეპოქის სტილის გაგებით, სულიერი მდგომარეობის ძუნწი და დახვეწილი გადმოცემით, რაც მთავარია, ლერმონტოვის თხზულების გმირი ქალის რთული ცხოვრების ჰეშმარიტად სწორი გააზრებით თამარმა დაგვანახვა, რომ ჩვენ საქმე გვქონდა ღრმა ინტუიციის მქონე ნიჭიერ ადამიანთან“ — ასე იგონებს თ. ბოლქვაძის მუშაობას თავადის ასულ მერის როლზე რეჟისორი ა. ა. თაყაიშვილი, რომელიც ამ ფილმში ექიმ ვერნერის როლს ასრულებდა.

ფილმში ისევე, როგორც რომანში, თავადის ასული მერი მოცემულია, როგორც გულუბრყვილო ქალიშვილის სიწმინდისა და სინაზის განსახიერება, ადამიანი, რომლისთვისაც ჯერ კიდევ უცნობია სიყვარულის დამმონებელი გრძნობა; მაგრამ აი, მის ცხოვრებაში მეტეორივით შეიჭრა პეჩორინი, მძიმე მელანქოლიით შეპყრობილი, მოუმარე პროტესტანტი, რომელსაც ადგილი ვერ უპოვნია საზოგადოებაში; იგი ქედმაღლურად, ზემოდან დასცქერის ადამიანთა მოდგმას, ამასხარავებს და მწარედ ჭირდავს ყველას, ქალს და კაცს. თავადის ასული მისთვის მხოლოდ გასათამაშებელი, დასაპყრობი ობიექტია და სხვა არაფერი. მეთოდური იერიშით იგი მოინადირებს მერის გულს; თავადის ასული მოდრეკილია: მთელი არსებით შეუყვარდება პეჩორინი და იქცევა სიყვარულის მონად. „შეიძლება თქვენ გინდათ, რომ პირველად მე გითხრათ? — გამოუტყდება იგი. — ოჰ, შემიბრალეთ, ჩქარა მიპასუხეთ, არ გეზიზღებით? ხომ მართალია?“ — ემუდარება ქალი პეჩორინს, მაგრამ პასუხად პეჩორინის გაყინული სიტყვები ესმის — „მე თქვენ არ მიყვარხართ“. თავადის ქალი განადგურებულია. გული მისდის, მაგრამ მასში მაინც იფეთქებს შელახული თავმოყვარეობა და პირში მიახლის თავის სატრფოს: „მე თქვენ მძულხართ“.

თ. ბოლქვაძემ ძუნწი მიმიკის მეოხებით დიალოგის წარმართვის მშვენიერი უნარი გამოიჩინა, რაც მუნჯ ფილმში ესოდენ ძნელი იყო და მსახიობისაგან დიდ ოსტატობას მოითხოვდა. გადაღებიდან გადაღებამდე თამარი სრულყოფდა თავის აქტიორულ ოსტატობას.

ქართული კინოხელოვნების გულშემატკივარნი აღტაცებით შეხვდნენ თ. ბოლქვაძის თავადის ასულ მერის. მოწონავე მაყურებელთა მაშინდელი განწყობილება ასე გამოსთქვა ჩვენმა მხცოვანმა მწერალმა ლეო ქიაჩელმა: „ჩვენ აღტაცებულნი ვიყავით თ. ბოლქვაძის თამაშით. წარმტაცი ფერადოვნებით, ეპოქის ღრმა გაგებით მას მაყურებლამდე დაჰყავდა ლერმონტოვისეული გმირის შინაგანი განცდები. მსახიობის ამ ნიჭს ხელს უწყობდა მისი შესანიშნავი გარეგნობა. დღემდე ღრმად დამრჩა ხსოვნაში მისი სიტყვები „მე თქვენ მძულხართ“, რომელიც მან პეჩორინს მიახალა. მისი კდემამოსილება, რომელიც ფილმს თავიდან ბოლომდე გასდევდა, ღრმა სიყვარულსა და მოწონებას იწვევდა. აღსანიშნავია, რომ თ. ბოლქვაძის თამაში სხვა ფილმებშიაც ასეთსავე მაღალ შეფასებას იმსახურებდა. სამწუხაროა, რომ თამარმა ცოტა ხანს დაჰყო ეკრანზე“.

როგორც მკითხველს მოეხსენება, ამ ერთი წლის წინათ „მოსფილმმა“ ი. ანენსკის რეჟისორობით ხელახლა დადგა კინოში ლერმონტოვის „თავადის ასული მერი“. ეკრანზე ამ ახალი ფილმის გამოშვებასთან დაკავშირებით თ. ბოლქვაძემ მიიღო წერილები, რომლებშიაც მაყურებლები უპირატესობას პირველი დადგმის კოლექტივს, კერძოდ, თ. ბოლქვაძის თავადის ასულს აკუთვნებენ. საილუსტრაციოდ მოგვყავს მსახიობ თ. გარინას წერილი.

„ძვირფასო თამარ! ოცდაცხრა წლის შემდეგ გილოცავ გამარჯვებას. ახალი სურათის „თავადის ასული მერის“ გამოშვებისთანავე დაგვასეთ თქვენ და მთელი სურათი. მაყურებლებით გაჭედილ დარბაზმი მხოლოდ აღშფოთებაღა ისმოდა ახალი სურათის გამო და აღტაცება წინანდელი „თავადის ასული მერით“ და ყველა აქტიორით, რაც ეულწრფელად მახარებს... გისურვებთ ბედნიერებას“. თ. გარინა.

კინოსურათს „ჯანყს“ რეჟისორმა და სცენარისტმა ალ. წუწუნავამ საფუძვლად ე. ნინოშვილის რომანი დაუდო (ოპერატორი ალ. დიღმელი, 1929 წ.). ამ ფილმში, რომელიც ბატონყმური რეჟიმისა და ცარიზმის წინააღმდეგ გლეხთა აჯანყებას ასახავს, თ. ბოლქვაძემ შეასრულა თავად ტელემაკის ასულის გულოს როლი. გულო, აქტორის დახასიათებით, 16 — 17 წლის იყო. წიგნებს ეწაფებოდა, „ჰქონდა ტკბილი ხმა“, იყო გულჩვილი და კეთილი. ესმოდა, რომ ბატონყმობა მახინჯი მოვლენა იყო. ამიტომ აჯანყებულ გლეხთა ბრძოლას თანაუგრძნობდა; მათი მოსარჩლე და დამხმარე იყო, იზიარებდა მათ ჭირ-ვარამს.

„მომხიბლავი იყო თ. ბოლქვაძის გულწრფელი, ტრადიციით აკრძალული ტრფობა უბრალო გლეხის ბესიას მიმართ. მისმა ოსტატურმა თამაშმა, რომელშიაც უხვად იყო სწორად მოძებნილი მოქმედება, აღტაცებაში მოგვიყვანა“, — იგონებს ც. წუწუნავა.

ამავე ფილმის შესახებ ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ წერდა: „საერთოდ ალ. წუწუნავამ პირველმა შემოიტანა ქართულ სცენაზე მაღალი სცენები და კიდეც გახდა მისი საუკეთესო ორგანიზატორიც... მასის განცდები, მოძრაობები იმდენად მოხერხებულად იყო გაკეთებული, რომ მსმენელი აუდიტორია მონაწილეობას იღებდა სცენაზე მოხდარ ამბებში“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927 წ., № 4). ფილმის ასეთი წარმატება ახალგაზრდა მსახიობის ღვაწლის აღიარებასაც ნიშნავდა.

შემდეგი ფილმი, რომელშიაც თ. ბოლქვაძემ კიდევ ერთი მხატვრული სახე გამოკვეთა, იყო „საკანი № 79“. 1905 — 1907 წლის რევოლუციური მოძრაობიდან აღებული ამ ფილმის შინაარსი ასეთია: რევოლუციონერ ქალს ციმბირში ასახლებენ, მას შინ რჩება მცირეწლოვანი ვაჟი. ბავშვს პატრონობს ფაბრიკის მდიდარი მფლობელი და მისგან კაპიტალიზმის იურიდიული საფუძვლების დამცველს ზრდის. ბოლოს რევოლუციონერი დედის შვილი სასამართლოში ბიუროკრატულ სახელმწიფოს წარმომადგენლად გამოდის და მოითხოვს რევოლუციონერთა დათრგუნვას. უეცრად სასამართლოს დარბაზში ციმბირიდან დაბრუნებული დედა გამოჩნდება. იგი სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს გადაგვარებულ შვილს და საკუთარი ხელით ჰკლავს მას. დედას კვლავ პატიმრებენ. ასეთია სურათის ფინალი.

ამ ფილმში თ. ბოლქვაძემ შეასრულა პროკურორის ცოლის როლი. მართალია, ეს როლი არ იძლეოდა დასრულებული მხატვრული სახის შექმნის საშუალებას, მსახიობმა მაინც სერიოზულად დამუშავა იგი და მაყურებელს უზრუნველი, განებივრებული დიასახლისი წარმოუსახა.

ეს იყო უკანასკნელი ფილმი, რომელშიაც თამარ ბოლქვაძემ მონაწილეობა მიიღო. სამწუხაროდ იგი ადრე ჩამოსცილდა კინემატოგრაფიას, მაგრამ დასტოვა ძვირფასი აქტიორული გამოცდილება, რომელიც მომავალ მსახიობს დაეხმარება აამაღლოს შესრულების ტექნიკა და საერთო აქტიორული კულტურა.

თ. ბოლქვაძე მაღალ მოთხოვნებს უყენებს მსახიობს. „იმისათვის, რომ იყო კარგი მსახიობი, საჭიროა განათლება, მაღალი კულტურა, განუწყვეტელი მუშაობა, ტექნიკის დახვეწა“, — ამბობს თ. ბოლქვაძე.

დღეს საქართველოს კინემატოგრაფიის წინაშე უდიდესი პერსპექტივებია გადაშლილი. ყველა პირობა არის შექმნილი იმისათვის, რომ კინოხელოვნების მუშაკებმა მაყურებელს მიაწოდონ იდეურად და მხატვრულად მაღალხარისხოვანი ფილმები, დააკმაყოფილონ ჩვენი მოსახლეობის სულ უფრო და უფრო მზარდი მოთხოვნილება. საბჭოთა მაყურებელი მოითხოვს, რომ ჩვენი რესპუბლიკის კინემატოგრაფიამ დაიბრუნოს ის სახელი, რომელიც მას მოუპოვა „წითელი ეშმაკუნების“ რევოლუციურმა რომანტიკამ, „სამი სიცოცხლისა“ და „ჯანყის“ ღრმა სოციალურმა სიმართლემ, „ხანუმაში“ მონაწილე მსახიობთა უბადლო ოსტატობამ, „ელისოს“, „დიდი განთიადის“, „გიორგი საკაძის“ და სხვა ფილმების მართალმა სახეებმა.

ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის მატიანეში ბრწყინვალე გამარჯვებათა მრავალი ფურცელია. მაგრამ

კადრი ფილმიდან „სამი სიცოცხლე“

გვაქვს ნაკლოვანებებიც, რომელნიც სასწრაფოდ უნდა აღმოიფხვრას.

ცხოვრების რეალისტურად ასახვა, ყალბი თეატრალობიდან თავის დაღწევა, ფაქიზი გემოვნებით აღბეჭდილი ფილმების შექმნა—აი ეს ამოცანები დგას ჩვენი კინოხელოვნების მუშაკების წინაშე. საქართველოს კინემატოგრაფისტებმა უნდა შეითვისონ და ნაციონალური თავისებურების მიხედვით გადაამუშაონ ყველა ის მიღწევა, რომლებიც აქვს საბჭოთა და მსოფლიოს პროგრესულ კინემატოგრაფიას. ამაშია დღევანდელი დღის ამოცანა. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ახლის ძიება კარგი საქმეა და მისასალმებელიც, მაგრამ ძველ კადრებსაც მოვლა უნდა. ამ მხრივ, პირდაპირ უნდა ითქვას, ჩვენმა კინემატოგრაფიამ მრავალი ნიჭიერი მსახიობი შემოიფანტა, მათ შესაფერისად ვერ მოუარა, ვერ გამოიყენა.

როგორც ცნობილია, საქართველოს კინემატოგრაფიას ჰყავდა კინომსახიობთა მუდმივად მოქმედი კოლექტივი. ამჟამად ასეთი შტატი არ არსებობს. რეჟ. კ. მიქაბერიძის აზრით, რაც უდავოდ სწორია კარგი იქნება, თუ ძველ ტრადიციას აღვადგენთ ან, ყოველ შემთხვევაში, მოსკოვის კინომსახიობთა თეატრის მსგავს თეატრს შევქმნით, თეატრს, სადაც ყოველდღიურად იწარმოებს კინომსახიობთა დასპეციალება და მათი ტექნიკის ამაღლება, დახვეწა. ასეთი კერის მოწყობა განსაკუთრებით კეთილსასურველ გავლენას იქონიებდა ახალგაზრდა კინომსახიობთა აღზრდაზე და საბოლოო ჯამში დიდად აამაღლებდა საქართველოს კინემატოგრაფიის პროდუქციის ხარისხს.

კადრი ფილმიდან „ჯანყი გურიაში“

პოლიხრონ ცინცაძე

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებანი

ყველა დიდ ფილოსოფოსს, მოაზროვნეს, პოეტსა და მწერალს — ხელოვნებისა და მეცნიერების შესახებ თავისი გარკვეული შეხედულება მოეპოვებათ და იმით ხელმძღვანელობენ, როგორც თავიანთი შემოქმედების, ისე ხელოვნების ნაწარმოებთა შეფასების დროს. ყველა დიდი შემოქმედი შვილია თავისი ეპოქისა და მისი შესაძლებლობა განსაზღვრულია მისი დროის ინტერესებით.

ჩვენი ხალხი ხელოვნების საკითხებით უძველესი დროიდან იყო დაინტერესებული. ხოლო ქართულ ლიტერატურაში პირველად რუსთაველმა წამოაყენა პოეზიის შესახებ გარკვეული მოსაზრებანი, „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალში იგი პოეზიას, ანუ შაირობას სიბრძნის ერთერთ დარგად და მსმენელთათვის დიდ მარგად აღიარებს. თანაც ლექსის რამდენიმე გვარს არჩევს და გარკვეული თვალსაზრისით ადასტურებს კიდეც. თავისი ეპოქის მიხედვით რუსთაველი პოეზიის მთავარ, წამყვან ჟანრად ეპოსს თვლის.

მაგრამ ის, ვინც პირველად ესთეტიკური შეხედულებები მთლიანი სისტემის სახით მოგვცა ქართულ ლიტერატურაში, ი. ჭავჭავაძე იყო.

ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებები, რომელნიც მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში ჩამოყალიბდა, დღესაც ინარჩუნებს თავის პროგრესულ მნიშვნელობას. ესთეტიკური საკითხების დასმა-გადაჭრაში ი. ჭავჭავაძე ჰეგელისა და ბელინსკის გავლენას განიცდიდა, მაგრამ იგი უმთავრესად მათი უბრალო კომენტატორი, ან მიმბაძველი როდი იყო.

ილია ჭავჭავაძეს, როგორც განმანათლებელს, პირველ რიგში, ცხოვრებისა, ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთობის საკითხი აინტერესებდა. კრიტიკულმა რეალიზმმა განსაკუთრებით გაამახვილა ყურადღება ხელოვნების როლსა და მნიშვნელობაზე, დააყენა სინამდვილესთან მისი ურთიერთობის საკითხი. ამით თეორიულად მკვეთრად დაუპირისპირდა იგი რომანტიზმს, როგორც თავის საწინააღმდეგო შემოქმედებითს მეთოდსა და მიმართულებას. ი. ჭავჭავაძეს კარგად ესმის, რომ ხელოვნება და მეცნიერება ერთი და იგივე არ არის, მაგრამ ორივე მთელი თავისი შესაძლებლობით, სხვადასხვა გზითა და საშუალებებით ადამიანს ემსახურება. ილია წერს: „მეცნიერება და ხელოვნება, რომელნიც დღე-მუდამ ზედ დასტრიალენ ცხოვრებასა, რომ ყოველი ცვლილება მისი ცნობიერად გადმოიღონ. რომ ყოველი ყვავილი მისი მოკრეფონ, შეიტყონ, რისთვის არიან იგენი და რანი არიან“... (ი. ჭ. ტ. III, გვ. 60) ილიას გაგებით მეცნიერება და ხელოვნება ადამიანსა, მის ცხოვრებასა და საჭიროებას, მის წინმსვლელობასა და განვითარებას ემსახურება.

ილიასათვის მეცნიერება, თუ ხელოვნება, რომელიც ადამიანისა და მისი ცხოვრების განვითარებას არ უწყობს ხელს, ვერ ამართლებს თავის დანიშნულებას და ასეთი მეცნიერების, თუ ხელოვნების სფეროში მუშაობა უბრალოდ დროის დაკარგვად მიაჩნია. ილიას არ სწამს ხელოვნება ხელოვნებისათვის და მეცნიერება მეცნიერებისათვის. მისთვის ყოველივეს იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც მას ადამიანის, საზოგადოების, ხალხის ისტორიისა და მომავლისათვის სარგებლობა მოაქვს. ილია გადაჭრით უარყოფს კანტის უმიზნო მიზნისა და შილერის თამაშის თეორიას. ის გარკვევით აცხადებს: „მეცნიერებას და ხელოვნებას ჩვენ ვუყურებთ, როგორც ცხოვრების გასამჯობინებელ ღონისძიებათა ... (ი. ჭ. იქვე, გვ. 88).

ილია „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის სასტიკი წინააღმდეგია, საერთოდ. ყოველგვარ „წმინდა თეორიას“ უარყოფს და, კერძოდ, მისი მიმდევარი პოეტების შესახებ გადაჭრით ამბობს: „ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა ხელოვნების სახელითა უკუარიდოს პირი თავის ხალხის ცხოვრებასა. მაშვიდე ცას შეაჩეროს გაბეცებული თვალები და ბულბულსავით უაზრო შტვენა დაიწყოს და აღარ გაათავოს. ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს. ისინი მარცხნივ მიდიან გატკეპნილ გზაზედ და ჩვენ კი მარჯვნივ გავწევთ“... (იქვე. გვ. 68) ი. ჭავჭავაძე მეცნიერებისა და ხელოვნების მიმართ აყენებს უტილიტარისტულ პრინციპს და არა ნიპილისტურს, რომელსაც მკვეთრად უპირისპირდება და მის საწინააღმდეგო დებულებებს ავითარებს. იგი წერს: „ჩვენ მეცნიერებას და ხელოვნებას მოვსთხოოთ არსებითსა პურსა ცხოვრებაში გამომცხვარსა და მშიერთათვის მოსახმარესა და გამოსადეგსა“... (იქვე. გვ. 68). ამრიგად ის ხელოვნებას უკიერის როგორც სასარგებლოს, არა როგორც უსარგებლოს და გასართობს. ასევე იგი ხელოვნებასა და მეცნიერებას უყურებს არა როგორც მიზანს, არამედ როგორც საშუალებას და მოითხოვს ისინი მტკიცედ ემსახურებოდნენ ხალხსა და მის საჭიროებას ი. ჭავჭავაძე ერის, საზოგადოებისა და კაცობრიობის სამსახურს ყველაფერზე მაღლა აყენებს. მას იმდენად სწამს და უყვარს მეცნიერება და ხელოვნება, რამდენადაც ის ერის, საზოგადოებისა და კაცობრიობისათვის სასარგებლოა. მის განვითარებასა და წინმსვლელობას ემსახურება. ილიას მეცნიერება და ხელოვნება მიაჩნდა არა საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან დამოუკიდებელ, თავისთავად მოვლენად, თვითმიზნად. არამედ საშუალებად, იგი ამბობს: „სხვა რაღაც წარტოლვილ ცნობაებში გაბმა და ტრიალი ჩვენთვის სრულიად უფასო იქნება და გამოუსადეგი. ეგ იმან ინდომოს, ვინც სიტკბოებას ხედავს უქმის ჭკვის ვარჯიშობაში და ფრენაში“ (იქვე. გვ. 68). კერძოდ, ხელოვნებას ილია ისეთ ამოცანას აკისრებს, რომ მისი საშუალებით ცხოვრება სარკესავით გარდმოიკვნა, რათა ჩვენი თავი მის მომხიბლავის კალმით ცხოვრად იყოს წარმომდგარი ჩვენ წინა, რათა სიცუდეც და სიკეთეც ჩვენი დავინახოთ“ (იქვე. გვ. 69). ილიას გაგებით, ცხოვრების სარკესავით გადმოცემა არ ნიშნავს სინამდვილის ნატურალისტურად გადმოღებას, არამედ მის ისეთ კონკრეტულ, გრძნობადს ფორმებში წარმოსახვას, სადაც ცხოვრების ცუდი და კარგი მხარე მკვეთრად იქნება გამომჟღავნებული მთელი თავისი დამახასიათებელი სახით. ეს იგივეა, რასაც კრიტიკული რეალიზმი მოითხოვს და იძლევა ტიპის სახით.

ილიასთვის ხელოვნება პირველ რიგში თვით ადამიანის სულიერი სამყაროს, მისი რაობისა და საიდუმლოების ისეთი ჩვენებაა, რომლის საშუალებით ადამიანი უფრო ცხოვლად შეიგრძნობს და მკვეთრად შეიცნობს თავისთავს, თავის დადებითისა და უარყოფით მხარეს დაინახავს, რომ ამით ცუდი მხარეები ჩამოიცილოს. ხელოვანმა ადამიანის მთელ სულიერ პროცესებსა და მოვლენებს ღრმა გამოხატულება უნდა მისცეს სახეებში, როგორც ჰეგელი იტყოდა, მოახდინოს სწრაფი წარმავალი სულიერი პროცესების ფიქსაცია შედარებით წარუვალ სახეობრივ გამოხატულებებში, რომ გასაგნებული გახადოს და ამით უფრო განვიცადოთ, შევიგრძნოთ და შევიცნოთ ისინი. მაგალითად, ცხიერებას მელიას სახით ანსახიერებენ, მელიასავით ცბიერიო, — ამბობენ ხოლმე.

შემოქმედმა რომ ეს შესძლოს, ამისათვის იგი კარგად უნდა იცნობდეს შინა და გარესამყაროსაც. რომ მათ შორის მჭიდრო კავშირი დაამყაროს და ერთიმეორეს ალეგორიულად შეუნაცვლოს. მხატვრულ ლიტერატურაში გარესამყაროს გაშინასამყაროებას და პირიქით შინასამყაროს გაგარესამყაროებას ეპიტეტის, ტროპის, ალეგორიის, შედარებისა და განპიროვნების საშუალებით აღწევენ. ამრიგად, ილიასათვის ხელოვნება არც მიბაძვაა და არც აღწერა, ხელოვანი იღებს მასალას როგორც ადამიანის შინასამყაროდან ისე გარესამყაროდანაც და მას გრძნობადი საგნის სახეს აძლევს. ილიას არ სწამს სუბიექტურ სინამდვილეს მოწყვეტილი ისეთი ხელოვნება, რომელიც ადამიანის გათვითცნობიერებას, მისი ცოდნის გაღრმავებას ხელს არ უწყობს საერთოდ და არ ამდიდრებს მის სულსა და გონებას. სწორედ ასეთ ხელოვნებას კიცხავს და უარყოფს იგი შემდეგი სიტყვებით: „დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს „ღრუბლების ცურვასა“, „გაფაღარათებულ ვარსკვლავების ცაში ბოლთის ცემასა“, მთვარის ხვიწნასა, რომ ჩემ საყვარელს უთხარიო: ცხრა მთას იქით ერთი უბედური პოეტია, რომელსაც შენგამო „ოხვრის კვამლი“ თვალებსა სწვავს და ცრემლს ადენსო; დროა ხელოვნებამ თავი დაანებოს უგემურ ღმეტასა და თვალების სრისასა, ეგება ცრემლი მომივიდესო“ (ი. ჭ. ტ. III, გვ. 68 — 69). ხელოვნებას ილიასათვის ღრმა საზოგადოებრივი, ეროვნული და საკაცობრიო მნიშვნელობა აქვს. იგი გარკვეულად მოითხოვს ჭეშმარიტი ხელოვნებისაგან შემდეგს: „დროა ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირშია, იქ მონახოს შიგ-მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა“ (იქვე. გვ. 68 — 69).

მეცნიერება და ხელოვნება თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების აუცილებელ შედეგს წარმოადგენენ და არა ადამიანის მიერ თვითნებურად გამოგონილ თავის გასაროობს. ეს ღრმად სწამს ილიას და აღნიშნავს: „რომ მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილნი კაცის ჭკვის და გამოხატულობის არც ვარჯიშობისაგან და არც ვარჯიშობისათვის; რომ იგენი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის“ (იქვე. გვ. 71)... ამრიგად, ხელოვნება და მეცნიერება ილიასათვის აუცილებელ საზოგადოებრივ მოვლენას წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც ისინი თვით ადამიანის ცხოვრებისა და მისი წინმსვლელობისათვის არიან აუცილებელი. მათი ძალა და მნიშვნელობა იმაშია, რომ თავის მხრივ, წარმოშვებიან რა საზოგადოებრივი ცხოვრების შედეგად. ისინიც ზემოქმედებენ ადამიანის ცხოვრების განვითარებაზე, ცვლიან და წინ სწევენ მას. ცხოვრების, მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთ დამოკიდებულების შესახებ ილია გარკვევით ამბობს: „იგენი წინ მიდიან ცხოვრების ვითარებისა გამო და მერე თავის რიგზედ თვითვე წინ მიჰყავთ ცხოვრება; რომ რაც მაგათგან არის მოყვანილი ცნობაში და დამტკიცებული, ის გადადის ხალხში და იგი ცვლის ხალხის მდგომარეობასა და ცხოვრებასა“... (იქვე. გვ. 71) ილია აქ თავისებურად აყენებს ბაზისისა და ზედნაშენის საკითხს. როგორც ამ შემთხვევაში, ისე, საერთოდ, ხელოვნებისა და მეცნიერების წარმოშობის, მათი როლის და მნიშვნელობის საკითხში ილია ძლიერ ახლოს მიდის მარქსიზმთან. იგი მოვლენების თავისებურმა მატერიალისტურმა გაგებამ მიიყვანა აქამდე. იდეალისტურ გაგებას ილია ყველგან უპირისპირებს რეალისტურ საფუძველზე აგებულ საღ თავისებურ მატერიალისტურ მოსაზრებას. ცხადია, მაშინდელი ჩვენი სოციალ-პოლიტი-

ყური ჩამორჩენილობა უშლიდა ხელს ი. ჭავჭავაძეს ამაღლებულიყო მარქსისტულ-ლენინურ მსოფლმხედველობამდე. ხელოვნების, მეცნიერებისა და ცხოვრების ურთიერთობის, ანუ თანამედროვე მეცნიერული ფორმულით რომ გამოვსთქვათ, ბაზისისა და ზედნაშენის შესახებ ილია შენიშავს: „ამ-რიგად, მეცნიერება და ხელოვნება ახსნის ცხოვრების მოთხოვნილებასა, ცნობაში მოიყვანს „ახალსა“ და ამათ შემწეობით გადადის ეს „ახალი“ ისევ ცხოვრებაში და სცვლის ცხოვრებასა. აი, როგორც შევიძლეთ, ვაჩვენეთ, რომ ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან. როგორც მიწიდგან ამოხეთქილი შტოები ისხამენ ნაყოფსა და როცა სათესლედ მოჰსწევენ, ისევ მიწას გადმოსცემენ, რომ ახალი ძირი გაიკეთონ და ამ ძირმა ახალი შტოები ამოხეთქოს, აგრეთვე ცხოვრებაზედ ამოსულნი შტოები — მეცნიერება და ხელოვნება — ისამენ ზედ ცხოვრების ნაყოფსა და როცა მოჰსწევენ სათესლოდ, ისევ ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაკვანძავად. ამისთანა დამოკიდებულება აქვს ცხონიერებას ცხოვრებაზედ და ცხოვრებასა თავის რიგზედ — ცხონიერებაზედ“. (იქვე, გვ. 62 — 63). როგორც ვხედავთ, ილია ბაზისისა და ზედნაშენის საკითხში ძალიან ახლო მიდის მარქსიზმთან. მხოლოდ ბაზისის ცნება საერთოდ მას იმდენად თავისებურად ესმის, რომ ნაწილობრივ შორდება ბაზისის საკითხის მარქსისტულ გაგებასა და განსაზღვრას.

ხელოვნების სახის გაგებაში ილია გარკვეულად ჰეგელისა და ბელინსკის თვალსაზრისს ეყრდნობა და ძლიერ უახლოვდება ამ საკითხში ხელოვნების მარქსისტულ-ლენინურ თეორიას. ი. ჭავჭავაძე, რომელიც იზიარებს და გარკვეულად გამოდის იმ დებულებიდან, რომ რაც მეცნიერებისთვის არის ცნება, ხელოვნებისათვის ის არის სახე, წერს: „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა: მუსიკა, მხატვრობა, პოეზია — ესენი აულ სახეში გამოსთქვამენ იდეას, მხოლოდ იმით განიყოფებიან, რომ თავის იდეის გამოსათქმელად სხვადასხვა მასალებსა ხმარობენ, როგორც მუსიკა — ხმასა, მხატვრობა—ხაზსა, პოეზია — სიტყვასა“ (იქვე, გვ. 30). აქ ილია გარკვევით იცავს იმ დებულებას, რომ ხელოვნება სახის საშუალებით ხსნის აზრს, იდეას და არა ცნებებით, როგორც ამას ჩადის მეცნიერება. ძირითადად ხელოვნება ამით განსხვავდება მეცნიერებისაგან. ეს აზრი მას უდავოდ მიაჩნია.

ილიას ნათლად აქვს წარმოდგენილი ესთეტიკური გრძნობის თავისებურება და მისი მნიშვნელობა საერთოდ. მას ისიც კარგად ესმის, რომ ყოველი სხვა გრძნობისაგან განწმენდილი ესთეტიკური განცდა არ არსებობს. მაგრამ ხელოვნებამ ძირითადად და უმთავრესად ესთეტიკური გრძნობა უნდა აღძრას ადამიანში, სხვაგვარად ხელოვნება თავის მიზანს ვერ მიაღწევს, თავის დანიშნულებას ვერ გაამართლებს. ილია გარკვეულად მოითხოვს და მისი იმპერატივია, როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ვარჩევთ და ვაფასებთ: „ჩვენის ფიქრით, აქ მარტო ესტეტიურს გრძნობაზედ უნდა იყოს ლაპარაკი და სხვა არარაზედ, და თუ ეს გრძნობა სიცილის აღსაბეჭდად გაღვიძებულია, არ არის მიზეზი, რომ ხაღელის აღსაბეჭდად მძინარე იყოს...“ (იქვე, გვ. 119). ი. ჭავჭავაძის აზრით ესთეტიკური გრძნობა ტირილით იქნება გამოწვეული, თუ სიცილით — ეს სულ ერთია, და განაგრძობს: „ცალის თვალით ღვიძილი მარტო კურდღელმა იცის და ესტეტიურს გრძნობას კი ერთის თვალით გაღვიძება არ შეუძლიან, ისე რომ მეორეც არ მღვიძარეობდეს. საქმე ის არის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება სიცილისა, თუ ტირილისა, თავისის თილისმითა ჰქმნიდეს ხატს ესტეტიურის გრძნობის გამოსაწვევად“ (იქვე, გვ. 119 — 120). ილიას კარგად ესმის, თუ რა სიცილი და ტირილი, სიამოვნება და უსიამოვნება იწვევს ესთეტიკურ განცდას და აღნიშავს: „ბევრი რამ არის ქვეყანაზედ სასაცილო, მაგრამ ესტეტიური გრძნობა ყველა სიცილს ვერ შეიწყნარებს, თავის შვილად ვერ გაიხდის“ (იქვე, გვ. 120). ილია მკვეთრად განასხვავებს სიცილს თუ ტირილს, რომელსაც შეუძლია აღძრას ესთეტიკური გრძნობა, იმ უბრალო ფიზიოლოგიურ სიამოვნება-უსიამოვნებისაგან, ან იმ სიცილისა თუ ტირილისაგან, რომელსაც ესთეტიკური გრძნობა არ შეუძლია გამოიწვიოს. „სიცილი თავის დღეში არ უნდა გარდაიქმნას ლაზღანდაროვად და ტირილი კიდევ უგემურ კნავილად“ (იქვე, გვ. 120). ილიასთვის სიცილი და ტირილი, კარგი და მახინჯი, ბოროტი და კეთილი, მხატვრულად ასახული და გამოვლენილი. არის მხოლოდ საბაბი და საფუძველი ესთეტიკური განცდისათვის. ის საერთოდ ასე განსაზღვრავს ესთეტიკურ გრძნობას. „იგი გრძნობა, იგი ღონე, რომელსაც ეს შუქი ჩაქვს ადამიანის გულში, ესთეტიური გრძნობაა. ეს გრძნობა უზენაესს სიტკბოებას ეძებს ყველგან, სიცილი იქნება, თუ ტირილი, ბოროტი იქნება, თუ კეთილი. ამ გრძნობისათვის ზარდამცემი ბოროტებაც ისეთივე მშვენიერებაა, როგორც გულწამტაცი კეთილი, იმიტომ, რომ ხელოვნება თვით ბოროტს აბოროტებს კეთილისათვის და კეთილი ხომ კეთილია, სისხლის-მსმელი, კაცის-მკვლელი მაკბეტის აფთარი ცოლი ისეთივე მშვენიერებაა ხელოვნების თვალით, და ესთეტიურის გრძნობის შეხედულობით, როგორც გულკეთილი, გულწრფელი და კეთილმომქმედი კორდელია“... (იქვე, გვ. 118 — 119).

ილია მკვეთრად და გარკვეულად გვითითებს, რომ ხელოვნებაში იმ სახეს არ ატარებს კარგი და მახინჯი, კეთილი და ბოროტი, როგორც ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ხელოვნებისათვის სულ ერთია კეთილი და ბოროტი, კარგი და მახინჯი, თუ მათი გამოხატვა მაღალი შემოქმედების ნაყოფია და მაღალი ზნეობრივი იდეალების დამკვიდრებას ემსახურება. ჭეშმარიტ ხელოვანს ხელოვნებაში მახინჯის მშვენიერებამდე აყვანა ძალუძს, ხოლო ხელოსანი კი ხელოვნებაში ავით მშვენიერებასაც ყალბ მახინჯედ აქცევს. მშვენიერებაა ილიასათვის ის, რაც გამოსახავს საგნისა თუ მოვლენის არსს მთელი თავისი დამახასიათებელი თვისებით, რაც მკვეთრად შეგვაცნობინებს და დაგვანახებს იმით ჭეშმარიტ არსს. თუ ეს არ არის შესრულებული, მაშინ რა კარგიც და მომხიბლავი არ უნდა იყოს საგანი, ან მოვლენა სინამდვილეში, ის მაინც მახინჯია ხელოვნებისათვის, რადგან არ უპასუხებს მის დანიშნულებას. რა მახინჯი საზიზღარი და ცუდი არ უნდა იყოს საგანი, ან მოვლენა სინამდვილეში, თუ კარგად არის იგი თავისი არსებითი მხარეებით ასახული, — მშვენიერია. მშვენიერება ფართო ცნებაა, ის ხელოვნების სფეროს ეკუთვნის და ჩვენი რეალური სამყაროს კარგი და ცუდი არ შეიძლება მის საზომად გამოვიყენოთ. ხელოვნებისათვის მთავარია მთელი მისი დამახასიათებელი გრძნობადი სახით საგნის ან მოვლენის გამოვლინება. ამიტომაა ხელოვნებისათვის დეზდემონა და იაგოც — მშვენიერება, რომ ორივე მკვეთრად ავლენს იმას, რასაც თავის თავში შეიცავენ. მათი საშუალებით შემოქმედი გვაცნობს ყველა იმათ მსგავსს. ხელოვანი ყოველივეს ასე ამშვენიერებს, ცხოვლად გვაძლევს და მით გვხიბლავს, ხოლო ხელოსანი კი ყოველთვის ამახინჯებს, საგანს, მოვლენას ვერ წვდება და არ ანსახიერებს ისე, როგორ ამას ხელოვნება მოითხოვს.

ამრიგად, ილიასათვის მშვენიერება თვით საგნის არსის ხილვა, ცხადყოფა, მისი დამახასიათებელი საიდუმლოების პოვნაა. ხელოვნება არა მარტო მშვენიერების, ჭეშმარიტების სამსახურიც არის თავისებური საშუალებებით, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ერთიმეორისაგან მოწყვეტა, ან ერთიმეორისადმი დაპირისპირება არ შეიძლება. ჭეშმარიტებისათვის და ყოველი არსებულისათვის ცხოველი სახის მიცემა არის მშვენიერება. ორივე—ხელოვნებაც და მეცნიერებაც ადამიანის მოთხოვნილებას ესახურება. ამით არის ორივე აუცილებელი, როგორც კ. მარქსი გვასწავლის: „ამ მოთხოვნილების ბუნება, სულერთია, წარმოშობს მას, მაგალითად, კუჭი თუ ოცნება, სრულიად არ ცვლის საქმის ვითარებას“. იქვე შენიშვნაში მარქსი ამ აზრს შემდეგ განსარტებას აძლევს: „სრული გულისხმობს მოთხოვნილებას; იგი სულის მადაა და ისევე ბუნებრივია მისთვის, როგორც შიმშილი სხეულისათვის“ (კ. მარქსი, კაპიტალი, 1954 წ. გვ. 49), მაგრამ მეცნიერებისა და ხელოვნების გათანაბრება არ შეიძლება. ორივე ადამიანისათვის აუცილებელია, ორივე ადამიანის რაიმე მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს. მაგრამ მათ შორის განსხვავებაც არის. მაგალითად, მეცნიერება უფრო მკვეთრადაა განსაზღვრული არსებულით და აუცილებლობით, ხოლო ხელოვნება კი — ნაკლებად; ის არა მარტო აუცილებლობას, შესაძლებლობასაც ეყრდნობა. მისთვის სულ ერთია შეცდომა და ჭეშმარიტება, მორალური და ამორალური, სიკეთე და ბოროტება; ხელოვნებამ ყოველივე თავისი ჭეშმარიტი სახით უნდა მოგვცეს, გაგვაცნოს, რადგან ადამიანისათვის საჭიროა და აუცილებელი იცოდეს, თუ რას წარმოადგენენ ისინი თავისთავად. ხელოვნებაში საერთოდ ძნელია გავაკლოთ მიჯნა, სად თავდება აუცილებლობა და სად იწყება შესაძლებლობა. ამიტომ იგი უფრო მრავალფეროვანი და მრავალწახნაგოვანია, ვიდრე მეცნიერების რომელიმე სპეციალური დარგი. ხელოვნება ყოველგვარი არსის ჭეშმარიტ, ან არა ჭეშმარიტ სახეს გვაცნობს, რაც არა მარტო აუცილებელი, არამედ შესაძლებელი არის. ი. ჭავჭავაძეს საერთოდ ხელოვნების შესახებ სპეციალური ტრაქტატი არ დაუწერია, იგი მხოლოდ თავის შეხედულებებს გამოსთქვამდა, უმთავრესად, როგორც მხატვარი-შემოქმედი და არა როგორც მკვლევარი-მეცნიერი.

ილიას აზრით ხელოვნება სწრაფ წარმავალ მოვლენებსა და საგნებს უკვდავყოფს, მომაკვდავს უკვდავებას ანიჭებს. მაგ., რამდენი ხანია არსებობს, როგორც უკვდავი სახე, აქილესი, ტარიელი, დეზდემონა, იაგო და სხვ. ის არის ძალა ხელოვნებისა, რომ მისი სახეები სწრაფწარმავალი არ არიან, თავიანთი თვისებებით არსებობენ ეპოქების ჩანძილზე და ამასთან ყველასათვის გასაგები და დიადი არიან.

ილია ასევე ნათლად გვითითებს ესთეტიკური გრძნობის საყოველთაობის აუცილებლობაზე, რომ ეს გრძნობა რომელიმე ადამიანის საკუთრებას როდი წარმოადგენს. ის რომ ადამიანთა საყოველთაო დამახასიათებელი გრძნობა არ იყოს, მაშინ შეუძლებელი იქნებოდა ერთი საყოველთაო ხელოვნება შეექმნა კაცობრიობას. ილია აღნიშავს: „მეცნიერებას ხელოვნებისას, რომელსაც ესტეტიკას ეძახიან, შენიშნული აქვს ზოგიერთი ზოგადი თვისებანი ხელოვნებისა, რომელიც ყოველს გრძნობაგახსნილს კაცს უნდა ერთნაირად ესიამოვნებოდეს და ურომლისობა კი უნდა უსათუოდ სწყინდეს და უუგემურებდეს გუნებასა. ამ სახით წუნი ყველასათვის წუნი უნდა იყოს და მოსაწონი—სოსაწონი“. (იქვე, გვ. 110). ეს საყოველთაობა რომ არ ახასიათებდეს ადამიანის ესთეტიკურ გრძნობას, მაშინ ხელოვნებაც არ იქნებოდა საერთო, რადგან თვითეულისათვის ცალცალკე ხელოვნების შექმნა, მისი ინდივიდუალური გრძნობის მიხედვით, შეუძლებელი იქნებოდა.

ჩვენ შევეცადეთ ცხადგვეყო, რომ ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებანი არა მარტო იმ დროისთვის იყვნენ პროგრესული, არამედ ახლაც ინარჩუნებენ თავის პირვანდელ ძალას და მნიშვნელობას. მიუხედავად იმისა, რომ ილიამ თავისი ესთეტიკური მრწამსი ძირითადად 1861—62 წლებში ჩამოაყალიბა და შემდეგ მის გაღრმავებას არ დაბრუნებია, იგი დღესაც გვაოცებს თავისი ღრმა და სწორე დებულებებით.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

რუსთავი მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ექსპონატებში

გივი თევზაძე

ხანგრძლივი ხნის ისტორია არა აქვს რუსთავის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმს. გაიხსნა 1953 წლის პირველ მარტს, მაგრამ ამ მოკლე ხანში მუზეუმს თვალსაჩინო მუშაობა აქვს გაწეული.

მუზეუმი ძირითადად ორი—რევოლუციამდელი წარსულის და საბჭოთა პერიოდის განყოფილებისაგან შედგება. განყოფილებაში წარმოდგენილია მრავალი ექსპონატი, რომლებიც წარმოგვიდგენენ რუსთავს, როგორც უძველეს ციხე-ქალაქს. ამ განყოფილებაში ექსპონირებულია თიხის ჭურჭელი, რომელიც მიეკუთვნება მეორე ათასწლეულს ჩვენ წელთაღრიცხვამდე. ეს ჭურჭელი, მართალია, ერთადერთია, მაგრამ ზუსტად არის დათარიღებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად სხვა ადგილებში აღმოჩენილი მსგავსი მასალებით. აქვეა ბრინჯაოს სატევრები, შუბისპირები, სამკაულები, რომლებიც ძვ. წელთაღრიცხვით მეორე ათასწლეულის დასასრულისა და პირველი ათასწლეულის დასაწყისის ძეგლებს წარმოადგენენ.

1949 წელს რუსთავის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, სხვა არქეოლოგიურ ძეგლებთან ერთად, ერთი მეტად საინტერესო სამარხი აღმოაჩინა. პირობით ამ სამარხს „მოხუცი მეომრის სამარხი უწოდეს“. მეომრის ჩატანებული ჭქონდა ეგრეთწოდებული „საიქიოს საგზალი“, თიხის ჭურჭელები, ცხვრისა და ღორის ხორცი, ხუთი ცალი სამფრთიანი ბრინჯაოს ისრის პირი; მიცვალებულის მარჯვენა მხარეზე დადებული რკინის სატევარი, ბრინჯაოს ისრის პირები, რომლებიც ამჟამად ექსპონირებულია გამოფენაზე და ძვ. წელთაღრიცხვით მეექვსე-მეხუთე საუკუნეებით თარიღდება. ყოველივე ეს მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ დღევანდელი რუსთავის ტერიტორიაზე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე კულტურის თავისებური კერა ყოფილა.

საინტერესოდ არის გამოფენილი ფეოდალური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები: მეოთხე-მეხუთე საუკუნის ოქროს ნივთები, მინის ჭურჭელი. ამ დროს რუსთავი უკვე მნიშვნელოვანი ქალაქი — ადმინისტრაციული ერთეულის (საერისთაოს) ცენტრი იყო და საავჭრო ურთიერთობა ჰქონდა უცხო ქვეყნებთან, რასაც ადასტურებენ ქვის გემმიანი ბეჭედი, — ერთი ქვისავე გემმიანი საბეჭდავი, ნივთებზე ამოკვეთილი ირანული რელიგიური გამოსახულებანი, ქვის მოზრდილი საბეჭდავი ბერძნული წარწერით, ბიზანტიური ვერცხლის ფული და სხვ.

მუზეუმში ექსპონირებული მასალის დიდი ნაწილი მე-12, მე-13 საუკუნეებით თარიღდება. აქ არის მოჭიქული და მოუჭიქავი თიხის ჭურჭელი, თეთრი თიხის ანუ ქაშანურის ჭურჭელი, საბრძოლო იარაღები: ისრისპირები, ბოძალები, ქეიბურები, უბისპირები, დანები, ხმალი; შრომის იარაღები: წალდები, საბოსტნე თოხი, სატეხი, კვირისთავები, მახათი, ნემსი, ირმის რქის წვერი, (სადგისი), ტახის ეშვი (რომელსაც ნაქსოვის გასასწორებლად ხმარობდნენ).

იმ დროის რუსთავის კარგად განვითარებული სოფლის მეურნეობის მაჩვენებელია მუზეუმში წარმოდგენილი ექსპონატები: დამწვარი ხორბალი, ქერი, ფეტვი, ქვევრში დარჩენილი ყურძნის წიპწა, ღვინის ნალექი, ბოსტნეულისა და მწვანილის თესლი, კვერცხის ნაჭუჭები და სხვ.

მე-12 საუკუნეში საქართველოს მონღოლები შემოესივნენ. რუსთავის დაქვეითებაც აქედან იწყება. ვახუშტი ბატონიშვილი რუსთავის ციხე-ქალაქის ღაცემას მონღოლთა ერთ-ერთი მეთაურის ოქროს ანუ ჩრდილოეთის ულუსის მბრძანებლის ბერქა ყაენის ლაშქრობას უკავშირებს. ამის შემდეგ დაქცეული რუსთავი ნაქალაქევის სახელწოდებით იხსენიება. გაქრა სიცოცხლე ამ ადგილზე. ქალაქის ამ დიდი ტრაგედიის უტყვ მოწმედ დარჩა მხოლოდ კედლებჩამოლეწილი ძველი ციხე-სიმაგრე. გავიდა საუკუნეები და აი, დადგა რუსთავის ახალი განთიადი. აქ, ამ ძველ ქართულ მიწაზე, მოვიდნენ მშენებლები საბჭოთა ადამიანები. წამოიმართა ახალი რუსთავი.

მუზეუმის პირველ სართულიდან ადიხართ მეორე სართულში „საბჭოთა პერიოდის განყოფილებაში“. აქ გამოფენილი სურათები, მაკეტები და დიაგრამები მეტყველებენ რუსთავის ახალ ისტორიაზე, მის ნათელ დღევანდელობაზე, ქალაქის მოწინავე ადამიანების შრომითს წარმატებებზე: მნახველი ათვალიერებს სურათს, რომელზეც გამოსახულია მშენებელთა პირველი ჯგუფი, ტრიალ მინდორზე დადგმული კარვები. აქვეა დიდი ტილო, რომელზეც ნაჩვენებია მშენებლობისათვის მიღებული ახალი მანქანების დიდი პარტია, მანქანებით მოზიდული დიდძალი საშენი მასალა და სხვ.

მუზეუმში წარმოდგენილ ერთ-ერთ ნახატზე გამოსახულია მარტენის საამქროს ხელი: მოგუგუნე ღუმელთან დგას მეფოლადე და თვალყურს ადევნებს ფოლადის დნობის ტექნოლოგიურ პროცესს. აქვეა სურათი, რომელზეც ნაჩვენებია ფოლადის მიღება. პირველი ქართული ფოლადისაგან ჩამოსხმულია ი. ბ. სტალინის ბარელიეფი, რომელიც მუზეუმში ინახება. ამის შემდეგ ექვსი წელიწადი გავიდა. ამ ხნის განმავლობაში საქართველოს შავი მეტალურგიის პირმშო — ჩვენი ქვეყნის მეტალურგიული მრეწველობის მსხვილ საწარმოდ გადაიქცა. ქარხანა ამჟამად უშვებს ფოლადის სხმულებს, ნაგლინს, უნაწიბურო მილებს, კოქსს, თუჯს და ბევრ სხვა სახის პროდუქციას.

მუზეუმში წარმოდგენილი მასალები მკაფიოდ მეტყველებს იმაზე, რომ მთელი ჩვენი ქვეყანა ეხმარებოდა ქართველ ხალხს რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მშენებლობაში. უკრაინის ნოვოკრამატორსკის ქარხანამ მისთვის დაამზადა ევროპაში ერთ-ერთი უდიდესი ბლუმინგი; ურალელებმა მოაწოდეს მილსაგლინავი მექანიზმები, ლენინგრადიდან მოვიდა ელექტრომოწყობილობა. ქარხანა ჯერ კიდევ მშენებლობის პროცესში იყო, როცა პარტიის მოწოდებისთანავე ასობით ახალგაზრდა ქართველი კოლმეურნე ჩამოვიდა მთებიდან. ყოფილმა მემინდვრეებმა, მეჩაიეებმა, მევენახეებმა მტკიცედ გადაწყვიტეს დაუფლებოდნენ მეტალურგის პროფესიებს. მათ კეთილშობილურ მისწრაფებას მხურვალედ მხარი დაუჭირეს რუსმა და უკრაინელმა მეტალურგებმა. და მოკლე ვადაში გამოაწრთვეს ქართველ მეტალურგთა კადრები. მრავალი ქართველი ჭაბუკი დაეუფლა მეფოლადის, მგლინავის, მებრძმედის, მვალცავის, მეკოქსის პროფესიებს. ქარხნის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა მეტალურგთა ქალაქი. მისი სწორი, ფართო ქუჩები და პროსპექტები დამშვენებულია მრავალსართულიანი შენობებით, დაფარულია ასფალტით, გალამაზებულია ხეივნებითა და სკვერებით. აქ დარგულია 60 სხვადასხვა სახელწოდების ათეული ათასობით მცენარე. რუსთავის სიამაყეა საქართველოში ყველაზე დიდი და ფართო ცენტრალური პროსპექტი, სადაც აგებულია ლამაზი ოთხ და ხუთსართულიანი შენობები. ქალაქი ჩაფლულია მწვანეში.

მნახველის ყურადღებას იპყრობს წარწერა, რომელშიაც ნათქვამია, რომ საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1948 წლის 18 იანვრის ბრძანებულებით გარდაბნის რაიონის დაბა რუსთავი გარდაიქმნა რესპუბლიკური დაქვემდებარების ქალაქად. დაბა რუსთავის ქალაქად გარდაქმნის დროიდან, შვიდი წლის მანძილზე, აქ აგებულია რამდენიმე ასეული სახლი, 19 სკოლა, სახელოსნო სასწავლებელი, საფაბრიკო-საქარხნო, მუსიკალური სკოლა და სხვ. ქარხნის მრავალი მუშაკი წარმოების მოუწყვეტლივ იღებს უმაღლეს განათლებას საქართველოს კიროვის სახელობის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დაუსწრებელი განყოფილების რუსთავის ფილიალში.

მუზეუმში გამოფენილია ქალაქის მოწინავე ადამიანების პორტრეტები, მათ შორის, მეექსკავატორე ვახტანგ მაღულარიასი, რომელმაც ათი წლის წინათ ამოიღო პირველი ციცხვი რუსთავის მიწა; კალატოზ კონსტანტინე ლიხოტასი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა პირველ საცხოვრებელ სახლს რუსთავში; მეფოლადე შალვა კუხალეიშვილისა, რომელმაც აქტიური მონაწილეობა მიიღო პირველი ქართული ფოლადის გამოდნობაში; ექიმ პეტრე ახალაძის, ინჟინრების: აკაკადი აფონკოს, თამარ ჩიხლაძის და ქალაქის სხვა მოწინავე ადამიანებისა.

უცქერი ამ სურათებს და ხედავ, თუ რა უძლეველი ძალაა ჩვენი დიადი ქვეყნის ხალხთა მეგობრობა. ეს დიადი ძალა დაეხმარა რუსთავის მშენებელთა მრავალეროვან კოლექტივს დაემორჩილებია მკაცრი ბუნება, აეშენებია ტრიალ მინდორზე მეტალურგიული გიგანტი, გამოეშვა პირველი ქართული ფოლადი, ნაგლინი, თუჯი და სხვა სახეობის პროდუქცია.

მუზეუმში ყოველდღიურად მრავალი მნახველი მოდის.

გახსნიდან დღემდე იგი 60 ათასზე მეტმა კაცმა დაათვალიერა, მათ შორის იყვნენ მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, ვლადივოსტოკის, ბაქოს და ჩვენი თვალუწვდენელი სამშობლოს სხვა ქალაქების მშრომელები, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნების წარმომადგენლები. მუზეუმში არის ჩანაწერებით სავსე შთაბეჭდილებათა წიგნი. ისინი მაღალ შეფასებას აძლევენ მუზეუმს, რომელიც საშუალებას აძლევს მნახველს გაიცნოს ახალგაზრდა სოციალისტური ქალაქის როგორც წარსული ცხოვრება, ისე აწმყოს მაჯისცემა.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

უკრაინული ცეკვა

ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი

კონსტანტინე მესხი

ელექტრონის შუქით გაჩახჩახებულ დარბაზში უამრავი ხალხია. როგორც ყოველთვის, დღესაც სრული ანშლაგია. და აი, წითელი ხავერდის ფარდის წინ დგება საბჭოთა არმიელის ტანსაცმელში გამოწყობილი, ჯარისკაცური ლაზათიანობით გამოკვართული ზემდეგი ა. პობელიანსკი. იგი აცხადებს, რომ იწყება ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მორიგი კონცერტი...

სცენაზეა იარუსებად ჩამწკრივებული ანსამბლი. ყველას ერთნაირად აცვია — ხაკისფერი გიმნასტურა წითელი სამხრეებით, წითელ ზოლიანი კარტუზიანი ქუდები, რომლებზედაც თეთრად ელავენ კაკარდები, პორტუპეიანი ქამრები...

ანსამბლი პირველ ნომრად ასრულებს ქართველი კომპოზიტორის ა. კერესელიძის ნაწარმოებს „სიმღერა მეგობრობაზე". მხატვრული ხელმძღვანელი მაიორი პ. მორდასოვი სოლისტებს ანიშნებს დაიწყონ სიმღერა. იწყებენ ბანი ბ. მუხამატშინი და ტენორი ლორთქიფანიძე. შემდეგ მათ მიჰყვება მთელი გუნდი და ორკესტრი. შთამბეჭდავად ჟღერს სიმღერა, რომელიც გამოსახავს ძალას იმ დიადი მეგობრობისას, ჩვენი სოციალისტური სახელმწიფოს საფუძველთა საფუძველს რომ წარმოადგენს...

დიდი წარმატებით ჩატარდა ანსამბლის კონცერტი. დარბაზში არ წყდებოდა ტაშის გრიალი. მეორედ, მესამედ... იწვევდნენ სცენაზე ანსამბლის მსახიობებს. კმაყოფილი მსმენელები, თაიგულებს ესროდნენ საუკეთესო მოცეკვავეებს, მომღერლებს, ორკესტრის სოლისტებს...

ანსამბლის ასეთი წარმატება ნაყოფია მრავალფეროვანი კოლექტივის თავდადებული მუშაობისა, მხატვრული ხელმძღვანელის მაიორ მორდასოვის მომზიფებული მუსიკალური კულტურისა, მის მიერ ანსამბლის რეპერტუარის გამდიდრებისა, შემსრულებელთა ოსტატობის დახვეწისა.

ეს ნათლად იგრძნობა ანსამბლის შემადგენელ ჯგუფთა ყოველ მეცადინეობაზე, როცა საფუძველი ეყრება ამ კოლექტივის კონცერტის წარმატებას.

ამ კოლექტივის მეცადინეობის ერთი დღეც კი გვარწმუნებს, რომ ანსამბლი მტკიცე ჩვევებზე დაყრდნობილი მთელი სკოლაა თავისი სამუშაო სახელოსნოებითა და „სამზარეულოთი".

თბილისის ოფიცერთა სახლის ფართო დარბაზებში სისტემატურ წრთობას გადიან ანსამბლის გუნდი — (ხელმძღვანელი ა. ავაქოვი), მოცეკვავეთა ჯგუფი (ხელმძღვანელი ვ. კონსტანტინოვი) და ორკესტრი (ხელმძღვანელი ვ. გლინსკი). სამეცადინო კლასებში ანსამბლის ვოკალისტებთან სისტემატურ, ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა გამოცდილი პედაგოგი ზელიონაია.

ანსამბლის გუნდის სამუშაო დარბაზი. მისი კედლები ნაოჭიანი ფარდებითაა დაფარული, ეს იმიტომ, რომ სწორი აკუსტიკა იყოს აქ. როიალთანაა გუნდის ხელმძღვანელი ა. ავაქოვი. ამ მეცადინეობაზე მას მიზნად აქვს დასახული სრულყოს კერესელიძის ნაწარმოების („სიმღერა მეგობრობაზე") შესრულება. იგი ბევრს მუშაობს სოლისტებთან, რომ უფრო შეწყობილად ჟღერდეს ხმები, ზრუნავს გუნდის ოთხივე ხმის ჰარმონიული შეხამებისათვის, ფრაზის გამომხატველობისათვის.

თავდება სამეცადინო საათი. გუნდის მომღერლები თავისუფალ წუთებს ხშირად ატარებენ ანსამბლის ვეტერან, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტ პ. კ. ზოლოტოვერხოვთან, რომელიც წინათ შალიაპინთან ერთად მღეროდა მოსკოვში, ანტრეპრენიორ ზიმინის თეატრში.

გუნდში ბევრი სხვა ვეტერანიცაა, რომლებიც აქ მოვიდნენ სამამულო ომის პირველსავე დღეებში, როცა ანსამბლს ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორი ი. ა. შაპორინი. ასეთები არიან საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ვ. ა. შვეცოვი (ბარიტონი), შ. კ. გაბიჩვაძე (ტენორი) და სხვ.

...მოცეკვავეთა ჯგუფი ვ. კონსტანტინოვის ხელმძღვანელობით თეატრალური დარბაზის სცენაზე ატარებს მეცადინეობას. მიმდინარეობს ა. ხაჩატურიანის ბალეტ „გაიანედან" „ხმლებით ცეკვის" ცალკეული ეტიუდების დახვეწა. სცენაზე არიან სოლისტები ვ. კოვალჩუკი, ვ. არუთინიანი, ბუგაინაშვილი. კონსტანტინოვი ყურადღებას აქცევს მკვეთრი შეჩერებების სისუფთავეს, ყოველი მოძრაობის რიტმულ გამოკვეთას. ცეკვა „მთიულურის" შესრულებისას იგი ცალკეულ დაუზუსტებლობაზე მიუთითებს ანსამბლის ახალგაზრდა სოლისტებს რ. ათანელოვსა და ქ. კეშელავას.

გუნდთან და მოცეკვავეებთან ერთდროულად თეატრალური დარბაზის ფოიეში მეცადინეობს ორკესტრანტთა ჯგუფი, რომელსაც ხელმძღვანელობს ვ. გლინსკი შემდეგ კი ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელის პ. მორდასოვის განკარგულებით გუნდი და ორკესტრი ერთდება.

ანსამბლის ხელმძღვანელის ნიშანზე სოლისტები ლორთქიფანიძე და მუხამატშინი კვლავ იწყებენ „სიმღერას მეგობრობაზე"...

ანსამბლის შემოქმედებითი მოღვაწეობა განუყოფელია ნაწილებისა და ქვეგანაყოფების ცხოვრებისა და საბრძოლო სწავლებისაგან. მთელ საკონცერტო-სამხატვრო მუშაობას ისინი წარმართავენ იქითკენ, რომ დაეხმარონ მეთაურებსა და პოლიტმუშაკებს იდეურად აღზარდონ საბჭოთა მეომრები. საკონცერტო პროგრამების შინაარსს ისინი უქვემდებარებენ ჯარისკაცებსა და სერჟანტებში მაღალი მორალურ-საბრძოლო თვისებების, პოლიტიკური შეგნებულობისა და დისციპლინის გან-

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მტკიცებას, ისწრაფვიან დააკმაყოფილონ მეომრების მზარდი კულტურული მოთხოვნილებები. ანსამბლი, როგორც სხვა არმიული კოლექტივები, ბევრს მუშაობს იმისათვის, რომ აქტიური მონაწილეობა მიიღოს მეომართა შორის წარმოებულ აღმზრდელობით მუშაობაში, დაიყვანოს მსმენელამდე სიმღერებისა და ცეკვის შინაარსი და სილამაზე.

მრავალფეროვანია გუნდის რეპერტუარი. აქ შეეხვდებით მოლდავურ ხალხურ სიმღერას „აი თურმე როგორ", რომელსაც გუნდი სანიმუშოდ ასრულებს.

არმიელთათვის განსაკუთრებით მშობლიურია სამწყობრო სიმღერა „მოდიან ჯარისკაცები ასეულებად" (მუსიკა ვ. რუმიანცევისა, სოლისტები ლ. სივოდედი და ფ. ვინოგოროვი).

კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს სიმღერა „ამური ჩვენი მამაა" ვ. რუმიანცევისა. გუნდი, ორკესტრი და სოლისტი გ. სტეფანოვი გრძნობენ ამ სიმღერის ფართო მღერადობას.

გუნდის სიმღერა მსმენელს ხიბლავს ბუნებრიობით, უბრალოებით. არ არის ოდნავი ცდა იმისა, რომ გუნდმა ზეგავლენა იაფი ეფექტებით მოახდინოს. გუნდს ახასიათებს ფართო მღერადობა, ინტონაციათა სისუფთავე, ხმების კარგი შეხამება, სიტყვების მკაფიო გამოთქმა. აქ ყველაფერი ექვემდებარება ერთ მიზანს — შინაარსის გამოვლინებას.

ყოველთვის დიდი წარმატებით სრულდება აზერბაიჯანული სიმღერა ამიერკავკასიის ხალხთა მეგობრობაზე, — ა. ბაბაევის „დოსტლუგი", (სოლისტი ა. მოჩკალოვი). ასევე სიამოვნებას გვრის მსმენელს უკრაინული ხალხური სიმღერა „რა მთვარიანი ღამეა", ანსამბლის სოლისტის ა. ზაპოროჟეცის შესრულებით.

პროგრამის ერთ-ერთი საყურადღებო ნომერია ალ. მაჭავარიანის პოპულარული ლირიკული დუეტი „მინდვრად ვნახე თეთრი ქვაო", რომელსაც მოხდენილად, ანსამბლის კარგი გრძნობით, ასრულებენ ი. ასატუროვი და თ. შერგელაშვილი.

ანსამბლში არის დაოსტატებულ მოცეკვავეთა ჯგუფი, რომელმაც თავისი ინტენსიური მუშაობით შექმნა საინტერესო ქორეოგრაფიული წარმოდგენები აქტუალურ არმიულ თემებზე. უნარიანად არის ნაპოვნი თემები ჩვენი ხალხის გმირული შრომის შესახებ.

პროგრამის ყოველი ცეკვა გამოირჩევა მკაფიო ჩანაფიქრით, გამომსახველ საშუალებათა ზუსტი შერჩევით. ანსამბლში სტილისტური მთლიანობისა და დახვეწილობის მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „რუსული ცეკვა", რომელიც მიმზიდველია მებრძოლი სულისკვეთებისა და პლასტიკურობის შეზავებით და „ყაზახური ცეკვა". ორივე დადგმულია ბ. ლეხტის მიერ.

ანსამბლის პროგრამაში ჩართულია აგრეთვე მხატვრული კითხვა, სატირული კუპლეტები, ფელეტონი. მძაფრი ცოცხალი სიტყვით ანსამბლი ჰკიცხავს ჯერ კიდევ შემორჩენილ ნაკლოვანებებს ჯარისკაცთა ცხოვრებაში.

ანსამბლის სოლისტთა შორის არის ნიჭიერი ახალგაზრდობა. ბევრ მათგანს გააჩნია კარგი ვოკალური სკოლა, მომღერლის კულტურა. ესენი არიან ს. ნოსოვი, ვ. სტეფანიანი, შ. გაბიჩვაძე, ა. არსენიანი. მათ აღზრდაში დიდი წვლილი აქვს შეტანილი ანსამბლის ხელმძღვანელობას. ანსამბლის წამყვან სოლისტთა შორის კარგი ვოკალური მონაცემებითა და ნაწარმოების შინაარსის მკაფიო გადმოცემის უნარით გამოირჩევა ბარიტონი ა. ბაგლოენკო.

ცეკვა ხმლებით

საორკესტრო ჯგუფიდან უნდა აღინიშნოს ვ. გლინსკი (ხელმძღვანელი), მ. კორჩაიძე, ა. კუდრენკო და სხვ.

ანსამბლის მხატვრული ხელმძღვანელობა იღწვის იმისათვის, რომ პროგრამა უფრო შინაარსიანი, მრავალფეროვანი, მიმზიდველი გახდეს, რომ ანსამბლის თითოეულმა გამოსვლამ მსმენელში აღძრას პატრიოტული გრძნობები, შთაგონოს არმიელებს საბრძოლო და პოლიტიკურ მომზადებაში ახალი მიღწევების მოპოვების დაუცხრომელი მისწრაფება.

აზერბაიჯანული ცეკვა

მ. ტენაზი ფილმში „შუქურას საიდუმლოება“

მარია ტენაზი

სამსონ სულაკაური

ეს მოხდა ოცდაცამეტი წლის წინათ. ზაფხულის ერთ დღეს სოფელ ალავერდის მკვიდრთა ჩვეულებრივი მყუდროება მოულოდნელად ქუჩებში ატეხილმა ხმაურმა დაარღვია. ერთმანეთში ირეოდა ცხენების ჭიხვინი და მანქანების გუგუნი, აქა-იქიდან გაუგებარი წამოძახილები და ვიღაცეების შეუკავებელი ხარხარი, ქალების კისკისი და ძაღლების განუწყვეტელი ყეფა.

სოფელმა სამუშაო მიატოვა. ქალი, კაცი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა — ყველა ქუჩისაკენ გამორბოდა, სანახაობით დაინტერესებული. სოფლის ვიწრო ქუჩები ეტლებითა და მანქანებით გაივსო. ზედ ფერად ტანსაცმელში გამოწყობილი ხალხი ისხდა. ვის არ ნახავდით აქ — მუშებს, გლეხებს, მოქალაქეებს, ჩინოვნიკებს, ვაჭრებს თავისი ჩასუქებული ცოლებით და, წარმოიდგინეთ, მეფის დროინდელ ჟანდარმთა ოფიცერს ჟანდარმებით და პრისტავსაც კი „გოროდოვოებით“. ყველანი მხიარულად, აღტაცებით მიესალმებოდნენ გაოცებულ სოფლელებს. იდგა ერთი კიჟინა დ. ღრიანცელი.

ყველაზე უმალ სოფელში მიმალული ქალაქელი ვაჭარი გამოერკვა, გახარებულმა ქუჩაში გამოფენილ, სანახაობით დაინტერესებულ და დაბნეულ სოფლელებს გადახედა და ნიშნის მოგებით გადასძახა:

— ხალხო! ასრულდა! ხომ ვამბობდი, ჩვენები მოვლენ. აჰა, მოვიდნენ! გაიხარეთ! გარადავოებო-ჯან, გენაცვალეთ სულის კლიტეში!

ვიღაცამ ხალხის წინ ყვირილით გაირბინა:

— ხალხო, კინოს იღებენ. ესენი თბილისიდან ჩამოსული არტისტები არიან, — და გახარებული წინა ეტლებს დაედევნა.

— კინო!.. კინო! — მოისმა ხმები და ძალზე დაინტერესებული ხალხი ჯგუფ-ჯგუფად გაჰყვა მანქანებსა და ეტლებს. ძველი ვაჭრის აღტაცება ეჭვმა შესცვალა. უკმაყოფილოდ გადახედა მსახიობებით დატვირთულ მანქანებსა და ეტლებს.

— არა, ეს რა მასხრობაა!.. ვის ამბობენ ეს თითონ პამპულები!.. გვნახეს — რაღა ჯარიფები!

ალავერდელები მალე დამშვიდდნენ. დარწმუნდნენ, რომ ეს კინოექსპედიცია იყო, ალავერდში ჩამოსული. მართლაც, სახკინმრეწვის კინორეჟისორი ბარსკი იწყებდა ახალი ფილმის „რკინის რკალის“ გადაღებას. ახალ სურათში მთავარ როლებს თამაშობდნენ მსახიობები აკაკი ხორავა, მიხეილ ჭიაურელი, ვერიკო ანჯაფარიძე და სხვ. ალავერდის მცხოვრებლებმა კინოექსპედიცია დიდი სიხარულით მიიღეს. მსახიობებს გამოუყვეს თავისუფალი ოთახები დროებით საცხოვრებლად. ყველანი ჩინებულად დაბინავდნენ.

დაიწყო გადაღება. რეჟისორსა და მსახიობებს ხშირად ეპატიჟებოდნენ ოჯახებში. ერთი ასეთი სტუმრობის დროს რეჟისორმა ბარსკიმ და მსახიობებმა მასპინძლის ოჯახში თვალი მოჰკრეს ძალიან ლამაზი გარეგნობის ქალს და მაშინვე გამოიკითხეს მისი ვინაობა. გამოარკვიეს, რომ იგი თურმე არის თბილისელი, ქმართან დროებით ჩამოსული ალავერდში, — მარია ალექსანდრეს ასული თათევოსიანი.

მარიას მამას, ალექსანდრე თათევოსიანს წინათ ბაქოში უმსახურნია. 1901 წელს შეძენია მარია. 1913 წელს ალექსანდრე ოჯახით თბილისში გადმოსახლებულა. 1918 წელს მარიას დაუმთავრებია პეტრაშევსკის კერძო კომერციული სასწავლებელი და სასოფლო სამეურნეო ინსტიტუტში შესულა, მაგრამ ხელმოკლეობის გამო ინსტიტუტისათვის თავი დაუნებებია. 1922 წელს გათხოვილა და ქმართან ერთად სოფელ ალავერდში დაუწყია ცხოვრება.

რეჟისორმა ბარსკიმ მარია თათევოსიანს სთხოვა მონაწილეობა მიეღო სურათში. ქმარი წინააღმდეგ წავიდა. ბოლოს საქმეში ადგილობრივი გავლენიანი პირები ჩაერივნენ და, როგორც იყო, ქმარი დაითანხმეს. რეჟისორ ბარსკის არა თუ როლი, უბრალო ეპიზოდიც კი არ ჰქონდა სცენარში მარიასათვის. მაგრამ ამ გარემოებამ საქმე არ შეაფერხა. რეჟისორმა და სცენარისტმა სპეციალურად მარიასთვის საჩქაროდ შეთხზეს ეპიზოდი და სცენარში ჩართეს.

გადაღებები სოფელ ახპატში მიმდინარეობდა. ეპიზოდი მარიას მონაწილეობით დაახლოებით ასეთი შინაარსისა იყო: სოფლის განაპირად დაბურულ ტყეში განაბული ქალიშვილი ჭაბუკს ელოდება. შეშინებული აქეთ-იქით იყურება, არავინ დამინახოსო. თან ღელავს, რადგან შეყვარებული ვაჟი იგვიანებს... აგერ, ყმაწვილი კაცი გამოჩნდა. ქალის სიხარულს საზღვარი არა აქვს (ახალგაზრდა კაცა თამაშობდა მსახიობი არკადი ხინთიბიძე), შეყვარებულები ხვევნა-კოცნით ხვდებიან ერთმანეთს.

ამ პატარა ეპიზოდით დაიწყო მარიას არტისტული კარიერა. ეკრანზე გასინჯვის დროს მას არაჩვეულებრივად ლამაზი, მეტყველი და ფოტოგენური სახე აღმოაჩნდა. როგორც კი ეს გამოირკვა, ბარსკიმ მაშინვე შესთავაზა მთავარი როლი მორიგ სურათში. იმ ხანებში მეტი წილი რეჟისორებისა, მათ შორის, ბარსკიც, პროფესიონალი მსახიობის თამაშს კინოში მაინც და მაინც დიდ მნიშვნელობას არ აძლევდა. საკმაო იყო შემთხვევით ქუჩაში ნახულ ადამიანს რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული სახის გარეგნობა ჰქონოდა, რომ იგი სიამოვნებით აეყვანათ მთავარი როლის შემსრულებლადაც კი. ამ წესით აყვანილ მსახიობებს „ტიპაჟს“ ეძახდნენ.

ერთხანს ქუჩაში ნაპოვნ„ მსახიობების რიცხვი სჭარბობდა კინოფაბრიკის შტატში მყოფი პროფესიონალი მსახიობების რაოდენობას. დროთა განმავლობაში ამ „ტიპაჟიდან“ ძალიან ცოტა შერჩა კინემატოგრაფიას.

მარია კინოში მოხვდა იმდენად არა როგორც „ტიპაჟი“, რამდენადაც გარეგნული სილამაზით დაჯილდოებული ქალი. მაშინ ყოველი რეჟისორის ოცნება იყო ლამაზი ქა-

მ. ტენაზი მარინეს როლში („ღრუბელთა თავშესაფარი")

ლის ჩვენება ეკრანზე თუ მთავარ როლში არა, ეპიზოდში მაინც.

„რკინის რკალის" გამოშვების შემდეგ დიდი ხანი არ გასულა, რომ ბარსკიმ ახალი ფილმის დადგმა დაიწყო. ეს იყო „შუქურას საიდუმლოება" (პ. მორსკოის სცენარის მიხედვით). ამ სურათის დადგმიდან ოცდაათი წელი გავიდა და ახლა, ცოტა არ იყოს, ძნელია მისი შინაარსის გახსენება. მით უფრო, რომ აღარ არსებობს არც სურათი და არც სცენარი.

ბუნდოვნად მახსოვს: განმარტოებულ კუნძულზე ცხოვრობს მოხუცი მეზღვაური თავისი ლამაზი ქალიშვილით. ბერიკაკი სულ იმის დარდშია, რომ მისი ქალიშვილი ვინმე არშიყი ყმაწვილი კაცის ცდუნების მსხვერპლი არ გახდეს. შემთხვევით ქალი მაინც გადაეყრება ახალგაზრდა მეთევზეს (თამაშობდა მსახიობი ნიკოლოზ სანიშვილი), შეუყვარდება და ცოლად გაჰყვება მას.

ქალიშვილის როლი რეჟისორმა ბარსკიმ, პირობის თანახმად, მარიას დააკისრა და თან ურჩია ეკრანზე ფსევდონიმით გამოსულიყო. ფსევდონიმი — „ტენაზი" თვითონვე მოუნახა. მარიას ეს მოგონილი გვარი ძალიან მოეწონა. სურათის გადაღება სწარმოებდა შავი ზღვის პირად, თურქეთის საზღვარზე, სოფელ სარფში. რეჟისორმა ტენაზის ამ სურთაში რაღაც საოცარი, ფანტასტიური ტანსაცმელი ჩააცვა. ამ შესამოსელში მარია ტენაზი უფრო ფერიასა ჰგავდა, ვიდრე მეზღვაურის ქალიშვილს, მეზობელი სოფლებიდან მის სანახავად დიდძალი ხალხი მოდიოდა. გადაღებებს განსაკუთრებით ბევრი უსაქმური ყმაწვილი კაცი ესწრებოდა. ზოგიერთი მათგანი ჩუმჩუმად კონტრაბანდისტობდა — თურქეთიდან აკრძალული საქონელი შემოჰქონდა. ერთი ეპიზოდის გადაღების დროს კინოექსპედიციას ლამის უბედურება დაატყდა თავს. რევოლვერით შეიარაღებული რამდენიმე კონტრაბანდისტი დილიდანვე გადაღებაზე გამოცხადდა; მთელი დღე უკან დასდევდა ოპერატორს და თვალს არ აშორებდა მარია ტენაზის. საღამოს ჟამს, როცა გადაღება დამთავრდა, კონტრაბანდისტები განცალკევდნენ, რაღაც მოითათბირეს და შემდეგ პირდაპირ მსახიობების ჯგუფთან მივიდნენ, რომლებიც განცალკევებით ისხდნენ და გრიმს იხსნიდნენ. ტენაზიც აქ იყო. უცნობმა ახალგაზრდებმა მოურიდებლად და უდიერად მიახალეს მსახიობებს შეკითხვები: „ვინ არის ეს ქალი? სადაურია? ვისი შვილია? გათხოვილია თუ არა? ნათესავებიდან ვინ ახლავს თან?" და ა. შ.

მსახიობები მიხვდნენ, რომ კონტრაბანდისტები ბოროტი განზრახვით იყვნენ მოსული. მაგრამ თავიდან მოცილება ვერ გაბედეს: ყველა რევოლვერით იყო შეიარაღებული. თანაც კინოექსპედიცია სოფელს დიდი მანძილით იყო დაშორებული და არ შეიძლებოდა ვისიმე მოშველიების იმედი ჰქონოდა. დადგა კრიტიკული მომენტი. ამასობაში აკაკი ხორავამ მოასწრო გრიმის მოხსნა. ბანდიტებს გაბედულად წინ გადაუდგა, ვაკაცურად შეუტია:

— თქვენ რატომ გაინტერესებთ ამ ქალის ვინაობა?!. ჩემი ცოლია! რა გნებავთ?

აკაკის გმირულმა გარეგნობამ და ომახიანმა ხმამ ხმალივით გასჭრა. კონტრაბანდისტებმა ბოდიშით უკან დაიხიეს და ნელ-ნელა გაშორდნენ გამომწვევად წინ წამდგარ აკ. ხორავას.

მეორე დღეს კინოექსპედიციამ მეზღვაურებისაგან შემთხვევით შეიტყო, რომ კონტრაბანდისტებს ტენაზის გატაცება ჰქონოდათ გადაწყვეტილი და თურმე ხორავას გაბედულმა ჩარევამ აალებინათ ხელი განზრახვაზე.

მალე ქალაქის კინოთეატრებში ახალი სურათის „შუქურას საიდუმლოების" დემონსტრაცია დაიწყო. მაყურებელი გულთბილად შეხვდა ტენაზის პირველ გამოსვლას მთავარ როლში. ამ სურათით ქართულ კინემატოგრაფიას, ნატა ვაჩნაძის გვერდით, კიდევ ახალი აქტიორი ქალი — მარია ტენაზი შეემატა. პირველივე სურათით. იგი პოპულარული გახდა.

მალე რეჟისორი ბარსკი ახალი სურათის „მეცხრე ტალღის" (პ. მორსკოის სცენარი) გადაღებას შეუდგა.

სცენარი მეზღვაურთა ცხოვრებას ასახავდა. მთავარ გმირს — რევოლუციონერად განწყობილ რუს ოფიცერს მიხეილ გელოვანი თამაშობდა. ქალების როლებიდან ღრმა ფსიქოლოგიური განცდებით გამოირჩეოდა ადმირალის ქალიშვილის როლი. ლამაზს, ჰკვიანს და სიცოცხლით სავსე ქალიშვილს საკუთარი სურვილების წინააღმდეგ მამა მოხუც ჩინოვნიკზე ათხოვებს. რეჟისორმა ბარსკიმ ამ რთული როლის განსახიერება ისეც თავის მოწადეს ტენაზის მიანდო. ჯერ კიდევ გამოუცდელი მარიას სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან სასტიკი ადმირალის ტანჯული ქალიშვილის ნაზი და მგრძნობიარე სახე გამოკვეთა.

მაყურებელი აღტაცებით შეხვდა ტენაზის ბუნებრივსა და მომხიბვლელ თამაშს. მართლაც, მსახიობს როლი დიდი გულწრფელობით და ფსიქოლოგიური თანმიმდევრობით ჰქონდა დამუშავებული. განსაკუთრებით ამაღელვებელი იყო მოხუც საქმროსთან დაქორწინების — ჯვრისწერის სცენა საყდარში. მსახიობი მთელი სიმძაფრით და სრული დამაჯერებლობით გადმოგვცემდა უმწეო მდგომარეობაში ჩავარდნილი ახალგაზრდა ქალის მწუხარებას. ტენაზიმ ამ მეორე როლში გარეგნულ სილამაზესთან ერთად რთული ფსიქოლოგიური როლების ფაქიზად შესრულების უნარიც გამოამჟღავნა.

შემდეგ ტენაზი მიიწვია ცნობილმა რეჟისორმა ივ. პერესტიანმა, რომელიც ფილმს „გაფლანგვას" დგამდა. სურათის სცენარში ასახული იყო ახალი ცხოვრება, ნეპ-ის პერიოდი. გათამაშებული იყო კარტის სათამაშო სახლი, სადაც თავს იყრიდნენ ნეპ-ით გამოცოცხლებული ყოველი ჯურის „საქმიანი კაცები", კარტის აზარტულ თამაშში იგებდნენ და აგებდნენ დიდ თანხებს და ზოგჯერ სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებდნენ. ამ სურათში ტენაზი თამაშობდა კომკავშირელი ქალიშვილის როლს.

1926 წელს ერევანში დაარსდა კინოფაბრიკა, სადაც კინორეჟისორმა ამო ბეკნაზაროვმა დაიწყო სომხური კინოფილმის „ზარეს" გადაღება. ფილმი სომხეთის მომთაბარე ტომის — იეზიდების ცხოვრებას ასახავდა. ზარეს როლის შემსრულებლად რეჟისორმა მარია ტენაზი მიიწვია.

ზარე მეოთხე როლი იყო, რომელიც ტენაზის უნდა განესახიერებინა. სულელა წინა როლთან შედარებით ზარე უფრო [illegible] ფეროვანი და რომანტიული სახე იყო.

სცენარი ძირითადში ემყარებოდა ზარეს და ახალგაზრდა ღარიბი მწყემსის საიდოს გულწრფელ სიყვარულს (საიდოს თამაშობდა მსახიობი პრაჩი ნერსესიანი). ქალ-ვაჟის თავისუფალი სიყვარული ეწინააღმდეგებოდა იეზიდების სარწმუნოებას; არღვევდა საუკუნოებით დამკვიდრებულ ზნე-ჩვეულებასა და ადათებს. ძველი ადათწესების თავგამოდებული დამცველნი შეიხები და ბეგები, ყოვლისშემძლე გაიძვერა თემურ-ბეგის მეთაურობით, სასტიკ წინააღმდეგობას უწევდნენ ახალგაზრდა შეყვარებულებს.

მთელი ფილმის მანძილზე — ტენაზი დიდი ზომიერებით, თანმიმდევრობითა და ტაქტით ასახიერებდა ტანჯული ახალგაზრდა იეზიდი ქალის განცდებს.

„ზარეს" საკმაოდ დიდი წარმატება ხვდა. პრესამ ყველგან დადებითად შეაფასა სურათი.

„...ჩვენ უნდა მივესალმოთ „არმენკინოს" და ბეკნაზაროვის წამოწყებას, — მათ დაიწყეს ნამდვილი და შეუღალავი ბელი კავკასიის ჩვენება ეკრანზე", — წერდა გაზეთი „იზვესტია". ხოლო გაზეთი „პრავდა" აღნიშნავდა „...ყოველი ისეთი სურათი, როგორიც „ნაბუსი" და „ზარეა", სომხეთის ხელოვნების გამარჯვება და ზეიმია. მიუხედავად იმისა, რომ „არმენკინოს" პირველი ფილმების მასალა წარსულის მწარე ყოფაა, მათი შინაარსი ახალგაზრდა სომხეთის ნათლად გამოხატული რევოლუციური თვითშეგნებითაა ნაკარნახევი".

სურათის წარმატების ერთი მთავარი მიზეზი, უეჭველად, ტენაზის ნიჭიერი თამაში იყო. დაკვირვებულმა მსახიობმა იეზიდი ქალის ფრიად მიმზიდველი და საინტერესო სახე შექმნა.

„...ტენაზის, ჰ. ნერსესიანის და სხვა მსახიობთა თამაში ფილმში მაღალ დონეზე დგას" — წერდა რუსული კინოგაზეთი.

„ზარეთი" დამთავრდა ტენაზის მუშაობა სომხეთის კინოწარმოებაში. იგი ისევ თბილისს — ქართულ კინემატოგრაფიას დაუბრუნდა.

1929 წლის გაზაფხულზე სახკინმრეწვის დიდი ექსპედიცია მთა-თუშეთში გაემგზავრა. შ. ბერიშვილის რეჟისორობით ახალ სურათს „ღრუბლების თავშესაფარს" იღებდა თუშების ცხოვრებიდან. სცენარი ეკუთვნოდა ამ სტრიქონების ავტორს. მთავარ როლებს თამაშობდნენ ტენაზი, ალისა ქიქოძე, დ. ძნელაძე, ალ. თაყაიშვილი, ზ. თერიშვილი და სხვ.

სცენარში მდიდარი თუში, თავისი ინდივიდუალური მეურნეობით და ძველი ყოფით, უპირისპირდებოდა მთაში ახლად ფეხმკიდებულ კოლექტიურ ცხოვრებას. გააფთრებული ბრძოლა კულაკ მეცხვარეებსა და მწყემსებს შორის უკანასკნელთა გამარჯვებით მთავრდებოდა. მარია ტენაზი თამაშობდა მდიდარი თუშის ქალიშვილს — მარინეს. იგი შეყვარებული იყო თავისი მამის მოჯამაგირე მწყემსზე — ჯამრულზე.

მარინეს სახე სრულიად ახალი და უცნობი იყო ტენაზისათვის, — მას არაფერი საერთო არ ჰქონდა ტენაზის მიერ წინა სურათებში განსახიერებულ იმ ახალგაზრდა ქალებთან, რომელთაც ძვალსა და რბილში ჰქონდათ გამჯდარი ღვთის შიში და ძველი ადათებისადმი მონური მორჩილება.

მარინე ახალი ეპოქის შვილი იყო. დიდმა ოქტომბერმა მას 10-11 წლის ასაკში მოუსწრო. მისი გონებრივი მომწიფება მოხდა სასტიკი კლასობრივი ბრძოლის პირობებში, იმ პერიოდში, როდესაც შორეული თუშეთის მთებშიც რევოლუციამ მაგრად გაიდგა ფეხი და ძირი გამოუთხარა ძველ წესწყობილებას. მარინემ საკუთარი თვალითა ნახა დრომოჭმული ჩვეულებების და ადათების შეუჩერებელი ნგრევა. მას საღმა ინსტინქტმა უჩვენა გზა, საით უნდა წასულიყო. მარინემ ბრძოლით მიატოვა დესპოტი მამის ძველი ოჯახი, სადაც ტანჯვისა

და სიმწრის მეტი არაფერი ენახა, და სიხარულით შეეგება ახალს.

მთელი თვე მანამდე, ვიდრე ექსპედიცია მთა-თუშეთში გაემგზავრებოდა, ტენაზს მოსვენებას არ აძლევდა მარინეს სახე. მკაფიოდ ვერ წარმოედგინა მტკიცე ნებისყოფის, გამბედავი და შეუპოვარი ახალგაზრდა ქალი, ისიც შორეულ მთებში, სადაც ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ზნეჩვეულებები და ადათები ბატონობდა.

განუწყვეტლივ მთხოვდა მესაუბრა მასთან თუშების ყოფაცხოვრებასა და ზნეჩვეულებებზე, თუში ქალების ხასიათზე, მათ საქმიანობაზე, ქმართან თუშის ქალის დამოკიდებულებაზე და ა. შ. მე შევპირდი: თუშეთში რომ მივალთ, შემოგატარებ სოფლებს, გაგაცნობ თუშის ქალებს, და საკუთარი თვალით ნახავ ყველაფერს-მეთქი.

თუშეთში რომ დავბინავდით, ტენაზის ჩემი შუამავლობა აღარ დასჭირვებია: მაშინვე ჩაიცვა თუშის ქალის ტანისამოსი, გაიცნო თავისი ტოლი ქალები, დაუმეგობრდა და მთელ დღეებს მათთან საქმიანობაში ატარებდა. საღამოობით სოფლებში ახალგაზრდები ცეკვა-თამაშს მართავდნენ. ტენაზი მხურვალე მონაწილეობას იღებდა ამ გართობებში. დასაძინებლადაც კი მეგობარ გოგოებთან რჩებოდა.

გადაღებები რომ დაიწყო, ტენაზიმ უკვე იცოდა, როგორი სახე უნდა შეექმნა. პირველი კადრიდანვე გამოჰკვეთა ახალი დროის მთიელი ქალის გაბედული და მოუსვენარი სახე. თავიდანვე მჩქეფარე ტემპერამენტით, მკვირცხლად წაიყვანა როლი და არაჩვეულებრივი დრამატული სიმძაფრით გაითამაშა სცენა ცენტრალურ ეპიზოდში, როდესაც მარინე დედინაცვალს წინ გადაეღობება და ემუდარება, ჯამრულს ჩამოშორდიო. არა ნაკლებ დრამატული ადგილი ჰქონდა ფინალში, როდესაც შეუბრალებელი მამა ძალით ჯვარსა სწერს ერთ თავის ჩერჩეტ მწყემსზე. „ბრძოლებში“ გამოწრთობილმა მარინე-ტენაზიმ ახალი ხერხი გამოიყენა: დრამატიზმი ირონიით შესცვალა და შუა ქორწილში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავხედი გაბედულობით ნაძალადევ საქმროს ხელიდან გაუსხლტა და მიიჭრა თემსაბჭოში, სადაც საყვარელი ჯამრული ელოდებოდა და სამუდამოდ შეუერთდა მას.

მეტად თავისებური, ამასთან დამაჯერებელი იყო ტენაზის მარინე და მაყურებელიც აღფრთოვანებით შეხვდა მას.

მსახიობები სხვადასხვა განცდას მიმიკით გამოსახავენ. ტენაზი განცდებს და განწყობილებას უმთავრესად თვალებით გამოხატავდა. მისი ლამაზი თვალები ხან ნაპერწკლებს აფრქვევდნენ, ცისკარივით ელავდნენ, ხან უხმო სევდით იყვნენ აღსავსენი. ამ სიკეთესთან ერთად ტენაზი სცენური ტანმაგალელობით იყო დაჯილდოებული, ეს იყო მისი წარმატების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი.

ოცდახუთი წელი შესრულდა, რაც მარია ტენაზი გამოაკლდა საქართველოს კინომსახიობთა რიგებს. იგი მოულოდნელად ამობრწყინდა ქართული კინოხელოვნების ცაზე. ხუთიოდე წელს ელვარებდა თავისი მჩქეფარე ტემპერამენტით, შემოქმედების მაღალ საფეხურზე ავიდა და სიცოცხლით სავსე, ოცდაათი წლისა, მოულოდნელად დაიწვა, ჩაიფერფლა.

ეროვნებით სომეხი მარია ტენაზი, როგორც მსახიობი ქართულმა კინემატოგრაფიამ აღზარდა, შემოქმედებითს ფართო გზაზე გამოიყვანა, სრული გასაქანი მისცა მის ახალგაზრდა ნიჭს. გონიერმა, შრომისმოყვარემ და ბუნებით უხვად დაჯილდოებულმა ახალგაზრდა ტენაზიმ სულ მალე ხალხის სიყვარული დაიმსახურა და საბჭოთა კინემატოგრაფიის პოპულარული მსახიობი გახდა.

მარია ტენაზის შემოქმედება და ქართული კინოხელოვნებისადმი მისი უანგარო სამსახური სომეხი და ქართველი ხალხის მეგობრობის ნათელი გამოხატულებაა.

ჟორჟ სორიას ახალი პიესა

სერგო თურნავა

ბაზეთმა „ლეტტრ ფრანსეზ“-მა პარიზის გამომცემლობათა ხელმძღვანელების ფორუმი მოაწყო და ასეთი შეკითხვა მისცა მათ: „როგორია ახალგაზრდა ფრანგი მწერლების შემოქმედების ძირითადი ტენდენცია“.

გამომცემლობათა გარშემო შემოკრებილმა ცნობილმა ლიტერატორებმა უპასუხეს, რომ ახალ ფრანგულ ლიტერატურაში შეიმჩნევა ტენდენცია ასახული იქნას ფრანგი ხალხის ბრძოლა მშვიდობისა და დემოკრატიისათვის, რომ რომანებში და პიესებში გამოჩნდნენ უბრალო ადამიანები, რომელთა ცხოვრება, ფიქრები, მისწრაფებანი გამოხატავენ რეალურ სინამდვილეს. გამომცემლობა „დენოელის“ ლიტერატურული ნაწილის ხელმძღვანელმა ქ-ნმა ბესსიმ აღნიშნა მწერალთა მიდრეკილება ფორმის სისადავისა და დახვეწილობისაკენ. დადგა დრო, როცა ხელოვნებაში ბოლო ეღება „გერმეტიზმის“ — ე. ი. გაუგებარის კულტსო.

იმ მწერალთა შორის, რომლებიც თავიანთი მხატვრული შემოქმედებით ეხმაურებიან თანამედროვე ფრანგული ცხოვრების აქტუალურ საკითხებს, გამოირჩევა დრამატურგი ჟორჟ სორია. ახლახან საფრანგეთის გაერთიანებულმა გამომცემლობამ, რომლის დირექტორია გამოჩენილი მწერალი ლუი არაგონი, ცალკე წიგნად გამოაცა სორიას ახალი პიესა „ქედმაღლობა და ღრუბელი“.

ფრანგული პროგრესული პრესა მაღალ შეფასებას აძლევს ამ ნაწარმოებს. ცნობილი მწერალი და კრიტიკოსი ანდრე ვურმსერი წერს: „ქედმაღლობა და ღრუბელი“ გაბედული, წარმტაცი პიესაა. ჟორჟ სორიას დამსახურება ისაა, რომ მან დამაჯერებლად დაგვიხატა ხალხის ბრძოლა მშვიდობისათვის. ამოიღეთ ფისტონი ბომბიდან, დემობილიზაცია უყავით ატომურ ნაგებობათა ხელმძღვანელს ჰაროლდ ჰიქსს (პიესის მოქმედი გმირია, ს. თ.), უბოძეთ მას რწმენა, ნდობა, შესაძლებლობა იცხოვროს მშვიდობიანად, მეგობრულად და მაშინ დაინახავთ, თუ როგორ მოვა იგი აღტაცებაში და მშვიდობისათვის იბრძოლებს („Les Lettres Françaises“ № 611. 15. 3. 1956, გვ. 7.).

ეს პიესა დაიდგა პარიზის თეატრის — „ნოკტამბიულის“ სცენაზე და მთელი საფრანგეთის საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიპყრო. პიესის მთავარი გმირებია: ახალგაზრდა ამერიკელი მეცნიერი ფრენკ ჰარდინგი, მისი მასწავლებელი პროფესორი თომას მილერი და ატომურ ნაგებობათა უფროსი — ჰაროლდ ჰიქსი. მოქმედება ამერიკაში ვითარდება.

პიესის დასაწყისში ფრენკ ჰარდინგი მთელ თავის ნიჭსა და ენერგიას ახმარს ხალხთა მასობრივი მოსპობის იარაღის — წყალბადის ბომბის შექმნას. ახალგაზრდა მეცნიერი ღრმად არის დარწმუნებული, რომ მშვიდობის ბედის გადაწყვეტა შეუძლიათ ერთ მუჭა რჩეულ ადამიანებს, მაგრამ მას მალე ცხოვრება არწმუნებს, რომ ეს აზრი ყალბია. მის მიერ შექმნილი წყალბადის ბომბის აფეთქება ბევრად უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე თეორიულად ანგარიშობდა. ბომბის აფეთქების შედეგად იღუპებიან ამერიკელი მეზღვაურები, იაპონელი მეთევზეები, დიდად ზარალდება თვით ფრენკის ცოლი ჟენი, ლოს-ანჟელოსის ერთ მილიონამდე მცხოვრები.

როდესაც მის საკუთარ ოჯახს და მილიონ ადამიანებს უბედურება დაატყდათ თავს, მხოლოდ მაშინ მიხვდა ახალგაზრდა მეცნიერი, რომ მისი მასწავლებელი თომას მილერი სწორი იყო, როდესაც წყალბადის ბომბის წარმოების წინააღმდეგ იბრძოდა. ბოლოს ფრენკი ასეთ დასკვნამდე მიდის: „ჩემი ოცნებანი? ჩემი დიდება? ოჰ, მე რომ შემძლებოდა მათი გაცვლა უბრალო ცხოვრებაზე ისე, რომ სინდისის ქეჯნა არ განმეცადა!“

მწერალი მთელი პიესის მანძილზე დამაჯერებლად გვიჩვენებს ამ ახალგაზრდა მეცნიერის შეხედულებათა ევოლუციას. ფრენკზე გავლენას ახდენდნენ მშვიდობის ძალები და იგი გაბედულად დგება მშვიდობის დამცველთა რიგებში. იგი დარწმუნებულია, რომ მშვიდობის დაცვა შეუძლია არა ერთ მუჭა რჩეულებს, არამედ ხალხებს, რომ მეცნიერება მშვიდობის საქმეს უნდა ემსახუროს, ატომური ენერგია მშვიდობიანი მიზნებისათვის უნდა იქნას გამოყენებული. როჟე ვაიანის, ჟან პოლ სარტრის და სხვათა პიესების გვერდით ეს პიესა მომასწავებელია ფრანგული დრამატურგიის წინსვლის.

ფრანგი ხალხის ავანგარდში მიდის კომუნისტური პარტია, რომელიც თავის რიგებში იზიდავს გამოჩენილ მეცნიერებს, მწერლებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს, რადგან „კულტურის ყველა მიღწევა ახლა პროლეტარიატის მხარეზეა“ (მორის ტორეზი).

ეს არის საფრანგეთის მოწინავე ინტელიგენცია, რომელიც იბრძვის ნამდვილი, ეროვნული კულტურის აღდგენისათვის. ახალი ხელოვნება იშვა თავისუფლებისათვის გმირულ ბრძოლებში და დამკვიდრდა საფრანგეთში ომის შემდგომ პერიოდში. ეს პროცესი დიდი ხანი არ არის, რაც დაიწყო და ვითარდება მთელ საფრანგეთში. ბურჟუაზიული ხელოვნება უკან იხევს, იგი თანდათანობით მიდის სცენიდან; მის ადგილს კი ახალი პროგრესული ხელოვნება იჭერს. უდავოა, რომ ჟორჟ სორიას ახალი პიესა მოწინავე ფრანგული ხელოვნების მორიგი გამარჯვებაა.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

მხატვრის როლი სპექტაკლის პარტიული იდეოროგისათვის ბრძოლაში

ოთარ ეგაძე

ქართული თეატრი ყოველთვის იყო საზოგადოებრივი აზრის გამომთქმელი და ხალხის სულიერი მისწრაფებების გამომხატველი ხელოვნება. თეატრი, ისე როგორც ქართული პროგრესული მწერლობა, თავდადებულ ბრძოლას ეწეოდა სამართლიანი სოციალური წყობილების დამყარებისა და ქართველი ხალხის ნაციონალური დამოუკიდებლობისათვის.

ამ ბრძოლაში ქართულ თეატრს მოკავშირედ ჰყავდა ყველა დროისა და ყველა ეპოქის გამოჩენილი ადამიანები — მწერლები, რეჟისორები, აქტიორები, მუსიკოსები, მხატვრები და ქორეოგრაფები, მხატვრული ინტელიგენციის იდეურად და ინტელექტუალურად ძლიერი პლეადა გვერდში უდგა და ეხმარებოდა ქართულ თეატრს მშრომელ ხალხთან ერთად ეწარმოებია ბრძოლა რეაქციის წინააღმდეგ, ისეთი საზოგადოებრივი ურთიერთობის დასამყარებლად, სადაც ადგილი არ ექნებოდა ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრას, პიროვნების გათელვას, ეროვნულ დამცირებას.

თეატრის საშუალებით ქართველი ხალხი წარსულში ებრძოდა მეფის თვითმპყრობელობას, თავადაზნაურობას, ბურჟუაზიას, დემოკრატიის და სოციალიზმის მოწინააღმდეგეებს. ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ მხარში უდგა სოციალისტური ქვეყნის მშენებლებს და ემსახურებოდა კომუნიზმის დიად ამოცანებს.

ქართული თეატრის სცენაზე წარმოთქმული მღელვარე და ძლიერი ხმა ადვილად მიდიოდა მშრომელი ადამიანის გულამდე, ღრმა კვალს სტოვებდა მაყურებელთა — კომუნიზმის მშენებელთა შეგნებაში.

როდესაც თეატრალური ხელოვნების დიდ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას აღვნიშნავთ, მასებში სოციალისტური შეგნების შეტანის და განმტკიცების ერთ-ერთ ფაქტორად ვაღიარებთ მას, ჩვენ გულისხმიერებით უნდა მოვეკიდოთ არა მარტო იმათ, ვინც აქტიორული პლასტიკური ხერხებით ხორცს ასხამს დრამატურგის იდეებს და რეჟისორის ჩანაფიქრს, არამედ იმასაც, ვინც დრამატურგის და რეჟისორის იდეებს, მსახიობის სიტყვას, ქცევას და მოქმედებას უფრო ემოციურს, უფრო მკაფიოს, გამოსაჩენსა და დასამახსოვრებელს ხდის, — სპექტაკლის ერთ-ერთ შემოქმედს — თეატრალურ მხატვარს.

მხატვრის როლი ორ თეატრში ყოველთვის ერთნაირი არ ყოფილა. იყო დრო, როცა მხატვარი თითქმის გაძევებული გახლდათ სცენიდან, როცა უარყოფილი იყო სპექტაკლის მხატვრულ-ნივთობრივი ხორცშესხმა, როცა მსახიობი-ადამიანი მისი მოქმედებით, ემოციებით და გრძნობებით მომწყვდეული იყო ერთფერად შელესილ კოლოფში, რომელსაც არც წიბო ჰქონდა და არც ხახნაგი, არც ჭერი ედგა და არც იატაკი ეგო.

ასეთ აბსტრაქტულ გარემოცვაში მოქცეული მსახიობი ისევე უცნაურად გრძნობდა თავს, როგორც კონკრეტულ გეოგრაფიულ სივრცეს მოწყვეტილი მაყურებელი.

აქტიორის მოქმედება ბუნებრიობას ჰკარგავდა, რადგან იგი მოქმედებდა არა ობიექტურ ბუნებაში, რეალურ ან რეალობასთან მიახლოებულ ოთახში, მოედანზე, ქუჩაზე, ბაღსა და მინდორში, არამედ უფორმო, ადამიანის გონებისათვის წარმოუსახავ და წარმოუდგენელ სივრცეში. ასეთი ექსპერიმენტების წყალობით პიესას და სპექტაკლს ეკარგებოდა იდეური მიზანდასახულობა, იგი იქცეოდა რიტმის, ბგერისა და ფერის ჭიაკოკონად, პიროტექნიკურ ფეიერვერკად, რომელშიც ყველაფერი იწოდა, ყოველივეს ცეცხლის ალი ეკიდებოდა, მაგრამ მაყურებლის გულს კი ვერ ათბობდა.

ასეთმა თეატრალურმა ვაისიახლემ დიდი ზიანი მიაყენა თეატრალურ ხელოვნებას. მაგრამ სწორედ ამგვარმა მანკიერმა და უსულგულო დადგმებმა უფრო მკაფიოდ დაანახვა თეატრალური ხელოვნების შემოქმედთ, თუ რა დიდი შეცდომა იყო მხატვრის უგულებელყოფა თეატრში. უსაგნო და უფორმო დადგმების პრაქტიკამ თეატრში ფეხი ვერ მოიკიდა. იგი მალე უკუაგდო ცხოვრების წინსვლამ და მან თავის თავზე მხოლოდ სავალალო მოგონება დასტოვა.

თუ, ერთის მხრივ, თავი იჩინა უსაგნო გაფორმების ტენდენციამ თეატრალურ ხელოვნებაში, მეორეს მხრივ, ფეხი მოიკიდა წმინდა წყლის ნატურალიზმმა სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში.

ნატურალისტი მხატვრები სპექტაკლის იდეას ისეთ ნივთიერ სამოსელში ხვევდნენ, რომელშიაც მკვეთრად აღარ ჩანდა არც ავტორის იდეა, არც რეჟისორის ჩანაფიქრი და არც აქტიორის მიერ შექმნილი სახე.

სპექტაკლების გადატვირთვამ ნატურალისტური დეკორაციებით შეასუსტა თეატრალური ხელოვნების ემოციური და იდეური ზეგავლენის ძალა, გადააქცია სპექტაკლი ფუღუროდ, ფიტულად, რომელიც გარეგნულად ზვიად არწივს გავდა, მაგრამ ფრენა კი არ შეეძლო; დამგვანა იგი ბუტაფორულ ხილს, რომელსაც არც გემო აქვს და არც სიოყივრე.

საბჭოთა თეატრში ზოგჯერ ახლაც გაიჯირითებს ხოლმე მხატვარ-ნატურალისტის სტიქია, მაგრამ მეტწილად ეს ხდება მხოლოდ იმ თეატრის სცენაზე, რომელსაც დროდადრო ემჩნევა შემოქმედებითი დაბნეულობა და ამ ხერხით სწადია ხელი დააფაროს იდეურად და მხატვრულად სუსტი პიესის სიღარიბეს, სიმჭლევეს და უსუსურობას.

ნატურალიზმი — ეს არის დრამატურგისა და რეჟისორის კარნახით მხატვრის მიერ წაცხებული ფერუმარილი იმ პიესების ულაზათო და უიდეო სახეზე, რომლებსაც ვერ შველის ვერც თემის აქტუალობა და ვერც კონიუნქტურული სახელწოდება.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდზე დაყრდნობილი ხელოვნებისათვის მიუღებელია ორივე მიმდინარეობა. თეატრალურ მხატვრობაში ბრძოლა ყოველგვარ ფორმალიზმთან და აბსტრაქტულობასთან, ბრძოლა ნატურალიზმსა და ბუტაფორულობასთან, — აი რას მოითხოვს ჩვენგან საბჭოთა ხელოვნების დამცველი და განმავითარებელი კომუნისტური პარტია თავის არა ერთ ცნობილ დადგენილებაში ლიტერატურის, თეატრის, მუსიკის, კინოს, მხატვრობის, არქიტექტურის შესახებ.

მხოლოდ ის მხატვარი შესძლებს ხელი შეუწყოს ცხოვრების სწორად აწსახველ თეატრალურ ხელოვნებას, ვინც დგას სინამდვილის და ხელოვნების მარქსისტულ-ლენინური გაგების თვალსაზრისზე.

მხატვარი შემოქმედებითს წარმატებას მოიპოვებს იმ შემთხვევაში, თუ იგი მებრძოლი პარტიულობის, სოციალიზმის მშენებელი ადამიანების თვალით შეხედავს სინამდვილეს, თუ იგი პიესაში განვითარებულ ამბებს განიხილავს კომუნისტური პარტიის პოლიტიკის თვალსაზრისით, ლენინური პარტიულობისა და პროლეტარული იდეურობის სიმაღლიდან, თუ იგი სცენურ მოვლენებსა და მოქმედებებს დაუკავშირებს ხალხის კეთილდღეობისათვის პარტიის ზრუნვის საკითხებს, ჩვენს წინაშე დასმულ სამოქმედო-საბრძოლო ამოცანებს.

იდეურ-თეორიული დონის ამაღლება და პროფესიული დაოსტატება აუცილებელია ყველა იმ მხატვრისათვის, ვინც დრამატურგთან, რეჟისორთან და აქტიორებთან ერთად იღწვის დადგას სცენაზე იდეურად და მხატვრულად სრულყოფილი სპექტაკლი, რომლებშიაც გამოვლინდება სპექტაკლის ხატოვანი სახე, მისი სივრცობლივ-მოცულობითი მკაფიო ფორმა.

ქართველ მხატვართა ზოგიერთი დეკორატიული გაფორმება არქიტექტურული, სკულპტურული და ფერწერული ელემენტების ნაერთია, რომელიც ქმნის იმგვარ სცენურ გარემოცვას, რომ აძლიერებს სიტყვის, მუსიკისა და ფერის ემოციურობას, მეტი ძალით და მეტი სიმართლით ავლენს პიესის იდეის სიღრმეს, დამაჯერებლობას მატებს მსახიობის მოქმედებას.

მხატვარი სპექტაკლის შექმნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძალაა, ურომლისოდაც არ შეიძლება ნამდვილი თეატრალური ხელოვნება.

მხატვარი სპექტაკლის ის თანაავტორია, ურომლისოდაც სივრცობლივ-მოცულობით ფორმას ვერ მიიღებს დრამატურგის ან რეჟისორის შთანაფიქრი და ურომლისოდ მსახიობის სიტყვის შთაგონების ძალა კლებულობს.

მხატვარი-დეკორატორი რეჟისორისა და დრამატურგის მარჯვენა ხელია, მისი მეოხებით უფრო მკაფიოდ, სახოვანად, ბუნებრივად და დამაჯერებლად მიდის სპექტაკლის დედააზრი მაყურებლამდის.

ამიტომ შემცდარია ის, ვინც ფიქრობს, რომ თეატრის მხატვარი ეს არის დაქირავებული ხელოსანი, რომელსაც ევალება სპექტაკლს შეუქმნას დეკორაციული ფონი მხოლოდ და მორიდებულად იყოს პიესის კითხვის და როლების განაწილების დროს.

ის რეჟისორი, რომელიც თეორიულად ამ აზრს იზიარებს, თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში ბოჭავს მხატვრის აზროვნებას და ფანტაზიას, უსპობს მას პიესის დამოუკიდებელი გააზრების და გაგების საშუალებას, ბოლოს თვითონ რჩება გაოცებული, როცა მხატვარი ასეთ შევიწროებულ ვითარებაში ვერა ჰკერავს სპექტაკლისათვის ისეთ სამოსელს, რომელიც გაიტაცებდა და ააღელვებდა დარბაზს, ჩაფიქრებდა თეატრში მოსულ მაყურებელს.

შეუწყნარებელია, როცა დამდგმელი რეჟისორი კატეგორიული ტონით ეუბნება მხატვარს: „მე ასე მსურს“, მაგრამ უფრო შეუწყნარებელია, როცა მხატვარი თვინიერად ეკითხება რეჟისორს: „რას ინებებთ?“

საბედნიეროდ რეჟისორთა დიდი უმრავლესობა სწორად აფასებს მხატვრის როლს თეატრში და ღირსეულადაც იყენებს მის ნიჭსა და შესაძლებლობას.

თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა დიდი ნაწილი შემოქმედებითს კონტაქტშია მხატვართან, თვლის მას სპექტაკლის თანაავტორად, ხოლო მის მუშაობას — პიესის დედააზრის გახსნის ერთ-ერთ ძლიერ საშუალებად, ამიტომ, რეჟისორები ხშირ შემთხვევაში განსაკუთრებით მაშინ, თუ პიესა იდეურად და მხატვრულად მადლიან მასალას შეიცავს, კარგ მოსავალს იმკიან.

მხატვარს სპექტაკლში დიდი იდეური ფუნქცია აქვს დაკისრებული. პიესის წარმატება ბევრად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორ ფორმას მოუნახავს მხატვარი სპექტაკლს. მაყურებლის ყურადღებას ის

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დადგმა იმსახურებს, სადაც შემოქმედი სცილდება რა მოსაწყენსა და გაცვეთილ ხერხებს, ქმნის ფერებისა და ხაზების ისეთ კომპოზიციებს, ისეთ განზოგადებულ, ტიპიზირებულ, სცენურ სურათებს, რომლებიც სპექტაკლის მთავარი იდეის გახსნას ემსახურებიან. მხატვარს ისევე ეკალება პიესის დედააზრის ჩამოქნა და ხორცშესხმა, როგორც რეჟისორს, აქტიორს, კომპოზიტორსა და ქორეოგრაფს. თანამედროვეობის ამსახველ სპექტაკლში მხატვარ-დეკორატორს მოეთხოვება კიდევ უფრო მეტი შემოქმედებითი გამბედაობით მოქმედებდეს. მას უნდა ახსოვდეს, რომ თუ ვისმეს არ ეპატიება შტამპი, ეს პირველ ყოვლისა, მხატვარს. იმისათვის, რომ ერთი სპექტაკლი თავისი დეკორაციულ-მხატვრული გაფორმებით მეორეს არ იმეორებდეს, ფუნჯის ოსტატი ახალი ფორმის დაუსრულებელ ძიებაში უნდა იყოს.

არ არის საკალდებულო ნივთობრივ-დეკორაციული ელემენტებით სცენის ჭერამდე ავსება. არ არის საჭირო სცენის შემოსვა მძიმე ფარდებით. მთავარია მხატვარმა სპექტაკლს მოუძებნოს ისეთი კონკრეტული ფორმა, რომელიც ობიექტური სამყაროს ფოტოგრაფიული ასლი კი არ იქნება, არამედ მაყურებლის ფანტაზიისათვის, მისი წარმოსახვის ნიჭისათვის ბიძგის მიმცემი და მამოძრავებელი.

ბოლო ხანებში ქართული საბჭოთა კრიტიკა და საზოგადოებრიობა მეტი ყურადღებით და გულისყურით ეკიდება ჩვენი თეატრების მუშაობას. ჟურნალ-გაზეთები საქმის მეტი ცოდნითა და უფრო საფუძვლიანად არჩევენ, აკრიტიკებენ იმ სპექტაკლებს, რომლებშიც სუსტადაა ასახული სოციალიზმის მშენებელი მასების, კერძოდ. საქართველოს მშრომელების ცხოვრება, მათი დაძაბული შრომა და გმირული ბრძოლა.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XX ყრილობის გადაწყვეტილებები მოითხოვენ, რომ მეტი შემოქმედებითი გასაქანი მიეცეს ხელოვნების ყველა დარგის, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების შემდგომ განვითარებას. პარტია მოითხოვს, რომ უფრო მაღალ დონეზე ავიყვანოთ საბჭოთა დრამატურგია. თანამედროვეობის ამსახველ ყოველ სპექტაკლში მკაფიოდ უნდა იგრძნობოდეს სოციალისტური საზოგადოების ბობოქარი და მებრძოლი სულისკვეთება. ყოველ საბჭოთა ხელოვანს უნდა აელვებდეს ხელოვნების სხვა დარგის შემოქმედთა ბედი, ახარებდეს მწერლისა და რეჟისორის, კომპოზიტორისა და მხატვრის, აქტიორისა და ქორეოგრაფის წარმატება და გულსა ტკენდეს მათი მარცხი თუ წარუმატებლობა. სიამოვნებთან უნდა აღინიშნოს, რომ ახლა უფრო მეტის გულისხმიერებით და სიყვარულით ეკიდებიან მწერლები და ხელოვანნი ურთიერთის შემოქმედების შესწავლასა და განხილვას, კარგისა და ღირსეულის დაფასებას. მცდარი და გაუმართავი ნაწარმოების მარცხის მიზეზების გამორკვევას. პარტიის მოთხოვნამ გაშლილიყო კრიტიკა და თვითკრიტიკა საბჭოთა ლიტერატურისა და თეატრის შემდგომი განვითარების უზრუნველსაყოფად შექმნა ობიექტური პირობები მეცნიერული და კვალიფიციური დისპუტების მოსაწყობად. გამოავლინა ახალი ძალები, რომლებიც შეუჩვეველი და მოურიდებელი თვალით ხედავდნენ და აკრიტიკებდნენ საბჭოთა ხელოვნების უფერულ და მოდუნებულ ნაწარმოებებს და მღელვარებითა და დიდი გულის სითბოთი ლაპარაკობენ ჰეშმარიტად იდეურსა დ. მაღალმხატვრულ ქმნილებებზე.

მწერალთა კავშირმა და თეატრალურმა საზოგადოებამ გარკვეული მუშაობა გასწიეს ქართული სპექტაკლების ავკარგიანობის შესასწავლად. რეცენზიებიც დაიბეჭდა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებზე, ბევრი სიტყვა და მოხსენება მიეძღვნა სპექტაკლების გარჩევას, მაგრამ ყოველივე ამას თან ახლდა ერთი ხარვეზი — თითქმის არაფერი თქმულა მხატვრის როლზე და მუშაობაზე თანამედროვეობის ამსახველ სპექტაკლებში. ამისათვის კი, პირველ ყოვლისა, საყვედური მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმს ეთქმის, რომელსაც არავითარი ღონისძიება არ მიუღია თეატრალური მხატვრების ნამუშევრების განსახილველად და შესაფასებლად.

ბუნებრივია, თუ მხატვარი გულისტკივილს გამოსთქვამს იმის გამო, რომ მას საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ შემოქმედს, ბევრად უფრო ნაკლები ყურადღება ექცევა, ვიდრე ამას მისი შრომა და ღვაწლი იმსახურებს.

საქმე იმაში როდია, რომ მხატვრებს პერსონალური რეცენზიები მიეძღვნას, თუმცა ესეც ბუნებრივი მოთხოვნაა და კარგიც იქნებოდა იგი დაკმაყოფილებულიყო; საკითხი ეხება უფრო მცირეს: რაკი მხატვარი სპექტაკლის ერთი შემქმნელთაგანია, მისი შემოქმედება ისევე უნდა იყოს განხილული და შესწავლილი, გაკრიტიკებული და დაფასებული, როგორც სპექტაკლის სხვა ავტორების შემოქმედება.

უსამართლობაა, როცა სპექტაკლის ერთ-ერთ ავტორზე — მხატვარზე შეუწყნარებლად ასე ცოტა იწერება.

ასეთი დუმილი მხატვრის შემოქმედებისადმი არ აიხსნება იმით, რომ კრიტიკას არ სურს გამოაჩინოს მხატვრის როლი სპექტაკლის წარმატებაში, არა, დუმილი გრძელდება მაშინაც, როცა სპექტაკლის მხატვრულ-იდეური ჩავარდნის ერთი მიზეზი მხატვრის ნამუშევარიცაა. მაშ რითი აგზნესაო ასეთი გულცივობა? რატომ ხუჭავს თვალს კრიტიკა მხატვრის როლზე, როგორც სპექტაკლის წარმატების, ისე დამარცხების შემთხვევაში? ეს ფრიად მტკივნეული საკითხია, რომლითაც უნდა დაინტერესდეს მთელი ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრიობა. თუ ჟურნალ-გაზეთები სდუმან, რატომ ხმას არ იღებს მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმი, რომლის წმინდა მოვალეობას შეადგენს ხელი შეუწყოს თავისი წევრების შემოქმედებითს წინსვლას თეატრალური მხატვრობის დარგშიც. დუმილი თეატრის მხატვართა მიმართ, მათი როლის ისეთივე ფარული უარყოფაა, როგორც აშკარა უგულებელყოფა სპექტაკლის შესახებ ტრიბუნიდან წარმოთქმული სიტყვაში, ან გაზეთში დაბეჭდილ რეცენზიებში.

საქართველოს ჰყავს ფუნჯის ძლიერი ოსტატები, რომელთა შემოქმედებითი დამეგობრება თეატრთან მაღლა ასწევდა სპექტაკლების ხარისხს.

გავიხსენოთ ქართული საბჭოთა თეატრის აღორძინების „ოქროვანი" წლები — დიდი რეჟისორების კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის პერიოდი.

განა ასეთი თვალსაჩინო იქნებოდა ქართული დრამატურგიის, ქართველი რეჟისორის და აქტიორის წარმატება, რომ მათ მხარში არ ამოდგომოდნენ ფერებისა და ხაზების ცნობილი ქართველი ოსტატები: ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, ირაკლი გამრეკელი, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, პეტრე ოცხელი, სოლიკო ვირსალაძე, ლადო გუდიაშვილი, თამარ აბაკელია, სერგო ქობულაძე, დიმიტრი თავაძე?

განა ასეთი სიღრმით ვიგრძნობდით ქართული ბალეტის სახელოვანი ფუძემდებლისა და რუსული საბჭოთა ბალეტის სიამაყის ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების ძალას, რომ მას გვერდში არ ყოლოდა დიდი ნიჭისა და ფაქიზი გემოვნების მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე?

შეიძლება თამამად ითქვას რომ ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებით აღმაფრენას, მისი რეჟისორული ნიჭის გაფურჩქვნას და აყვავებას, მისი პირველი საბალეტო სპექტაკლების ასეთი ძალით ამეტყველებას დიდად შეუწყო ხელი სწორედ ძხატვარმა ს. ვირსალაძემ.

„მთების გული" პირველი ქართული საბალეტო სპექტაკლია, რომელმაც ფეხი რუსულ სცენაზე აიდგა. რომ მას ს. ვირსალაძის მიერ შესრულებული მხატვრული გაფორმება არ ჰქონოდა, შეიძლება, იგი ასეთი პოპულარული არ ყოფილიყო.

სოლიკო ვირსალაძემ იმით უკვდავყო ვახტანგ ჭაბუკიანის „მთების გული", რომ მან გ. ლეონიძის მიერ შექმნილ მაღალმხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანდრია ბალანჩივაძის სახოვან და მელოდიურ მუსიკას ისეთი მხატვრულ-დეკორატიული სამოსელი მოუნახა, ისეთი ნივთობრივ-სივრცობლივი გადაწყვეტა მისცა, რომ აბსტრაქტული ცეკვა ღრმა შინაარსით აღივსო და ნაციონალური იერი მიიღო.

იქნებ გვითხრან, რომ ისეთი ოსტატის დადგმას, როგორიც ბალეტმეისტერი ვახტანგ ჭაბუკიანია, შეუძლია ადვილად აიტანოს საშუალო გემოვნებითა და ოსტატობით შესრულებული დეკორატიული გაფორმება. ასეთი აზრი, თუკი მას ვინმე სერიოზულად გამოთქვამს, შეცდომა იქნება.

დიდი რეჟისორიც, მით უფრო სპეციფიკურ საბალეტო ან საოპერო დარგში მომუშავე რეჟისორი, მხატვრის უშუალო დახმარების გარეშე ვერ შესძლებს იმის ნახეკარი გააკეთოს, რასაც მისგან ნამდვილი ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოითხოვს.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმულმა, რევოლუციური და პატრიოტული პათოსით აღბეჭდილმა „ლაურენსიამ" საერთო მოწონება და აღიარება ჰპოვა იმიტომაც, რომ ამ სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნოვატორობას დაართო ფერწერაც — ვირსალაძის მაღალმხატვრული გაფორმება. მაგრამ ვ. ჭაბუკიანის ცეკვის ტექნიკამ და ბალეტმეისტერულმა ოსტატობამ ვერ გაამართლა ჩვენი იმედი ბალეტ „შჩელკუნჩიკში" იმიტომ, რომ დამდგმელმა შეზღუდა ნიჭიერი მხატვრის კ. კუკულაძის შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა.

იქ, სადაც მხატვარი მთელის პასუხისმგებლობით მუშაობს სპექტაკლის გაფორმებაზე, სადაც იგი თავისთავს ჭრულუფლებიან თანაავტორად თვლის, სადაც იგი მთელი არსებით მონაწილეობს მაღალიდეური და მხატვრულად მღელვარე თეატრალური ნაწარმოების შექმნაში, იქ ფრიად ნაყოფიერ შედეგებს, ჭეშმარიტად დიდ გამარჯვებას ვხედავთ.

მაგალითისათვის ავიღოთ თუნდაც კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლი „ზვავი".

მიხ. მრევლიშვილის პიესას „ზვავს" უეჭველი და უდავო წარმატება ხვდა, ვერავინ იტყვის იმას, რომ ვ. ყუშიტაშვილის მიერ დადგმულმა „ზვავმა" ქვეშ მოიქცია თეატრის ტრადიციები, წალეკა მანამდე კარგად დადგმული პიესების პოპულარობა. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმულმა „ზვავმა" მეტი სითბო და მაცოცხლებელი ძალა შემატა თეატრს, ააღელვა შემოქმედი კოლექტივი, აღაფრთოვანა მაყურებელი.

ამ სპექტაკლის გამარჯვება მარტო ერთი თეატრის, ან ერთი ავტორის წარმატებას როდი მოასწავებს. იგი ჩვენი საბჭოთა ქართული თეატრალური ხელოვნების საერთო აღმავლობის კონკრეტული გამოხატულებაცაა. არ შეიძლება წარმატებისათვის მიეღწია მარჯანიშვილის თეატრს, რომ შექმნილი არ ყოფილიყო საერთო პირობები მთელი ქართული საბჭოთა თეატრალურ- კულტურის ზრდისა და წინსვლისათვის.

„ზვავისა" და „ჩვენებურების", „მაია წყნეთელისა" და „ოიდიპოს მეფის", „მარიამ სტიუარტისა" და „ლიუბოვ იაროვაიას", „საქმიანი კაცის" და „მოკვეთილის", „არსენა მარაბდელის" და „გურამიშვილის", „ესპანელი მღვდელის" და „ფილოსოფიის დოქტორის" დადგმა საქართველოს თეატრების სცენაზე ჩვენი საერთო თეატრალური კულტურის ზრდის მაჩვენებელია, და ამიტომ, როდესაც ერთი რომელიმე თეატრის მიღწევებს ვეხებით, არ შეიძლება ეს წარმატებანი განვიხილოთ ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების საერთო განვითარებისაგან მოწყვეტილად.

ჩვენი თეატრები შინაარსისა და ფორმის მხრივ ახლა შედარებით უფრო მღელვარე სპექტაკლებს ქმნიან, ვიდრე უკანასკნელ წლებში.

ეს აიხსნება საბჭოთა საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებით, აიხსნება იმით, რომ ახლა უფრო გაბედულად, ნოვატორულად, უფრო მეტის მონდომებით ვიცავთ და ვავითარებთ რეალისტური თეატრის ტრადიციებს, ვამდიდრებთ მათ ახალი ეპოქის სულისკვეთებით.

ჩვენ ახლა უფრო თანამედროვეობის თვალით ვუყურებთ არა მარტო საბჭოთა ცხოვრების ამსახველ თანამედროვე პიესებს, არამედ კლასიკოს დრამატურგთა ნაწარმოებებსაც.

ქართველი საბჭოთა დრამატურგების ბევრ პიესას ხალისით ესწრება მაყურებელი, მას აღელვებს დრამატურგის იდეა, ახარებს სცენური გა-

დაწყვეტა, კმაყოფილებას გვრის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იმის თქმა, რომ მისაღწევი და მოსაპოვებელი ცოტა დაგვრჩა, ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას ჯერ ბევრი აქვს გასაკეთებელი, იმისათვის, რომ ბოლო მოეღოს უფერული პიესების დადგმას, რომ მაყურებელმა ნახოს ისეთი მაღალმხატვრული და ღრმად იდეური სპექტაკლები, რომლებიც კომუნიზმის მშენებელ ადამიანებს შრომისა და ბრძოლის პათოსით გამსჭვალავენ.

ისეთ სპექტაკლებს, რომლებშიც მაყურებელი მკაფიოდ ხედავს მხატვარს, როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთ თანაავტორს, უნდა მივაკუთვნოთ „ზვავიც".

სპექტაკლი „ზვავი" მხატვარმა იოსებ სუმბათაშვილმა გააფორმა. იგი ჩასწვდა პიესის იდეას, მის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას და ამის შესაბამისად ფერწერითი საშუალებებითა და ნივთობრივ-სივრცობლივი დეკორაციით ცხოვლად წარმოგვიდგინა მოქმედი ადამიანების გარემოცვა და მათი დამოკიდებულებაც სოციალისტური სინამდვილისადმი.

მხატვარმა ი. სუმბათაშვილმა და რეჟისორმა ვ. ყუშიტაშვილმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ რეალისტური სპექტაკლი. ისინი არ გაჰყვნენ იოლ გზას, ისეთ გზას, როცა მხატვარი და რეჟისორი თანხმდებიან აღმართონ სახლი სწორედ ისეთი, როგორც ცხოვრებაში, დარგონ ისეთი ყვავილოსები, როგორც ბუნებაში, შექმნას ინვენტარული ილუზია სინამდვილისა. ამ გზაზე მრავალი ხელოვანი ვერ ამჩნევს, რომ ამით ნაწარმოები ჰკარგავს მხატვრული ილუზიის შექმნის ყოველგვარ ძალას.

ნაწილობრივ ასე დაემართა მხატვარ სუმბათაშვილს ნაზიმ ჰიქმეთის პიესის „ლეგენდა სიყვარულზე" ზოგიერთი სცენის (კერძოდ, ახლად აშენებული სახლის ბაღის სურათის) გაფორმების დროს. იქ მხატვარმა ვაშლის ხე აღმართა და ზედ ნამდვილი ვაშლები ჩამოკიდა.

ცხადია, ასეთი ინვენტარული რეალიზმი არაფრით არ იყო ნაკარნახევი. არც ერთ მოქმედ პირს პიესის ტექსტის მიხედვით არ უხდება ხიდან ვაშლის მოწყვეტა.

მიუხედავად ამისა მხატვარმა მაინც მთელის გულმოდგინებით დახატა ვაშლებით დახუნძლული ხის ტოტი, დახატა ისეთი ფოტოგრაფიული სიზუსტითა და სიცივით, რომ იგი მაყურებელზე უსიამოვნო, ბუტაფორული შთაბეჭდილებას სტოვებდა.

სულ სხვანაირად მიუდგა სუმბათაშვილი „ზვავის" გაფორმებას, თუმცა ალაგ-ალაგ აქაც ვამჩნევთ რეალური ყოფის ფოტოგრაფიულ ფიქსაციას.

მხედველობაში გვაქვს პირველი სურათი, უთურგაულების სახლის შინამოწყობილობა.

აქ ყველაფერი გაკეთებულია სწორად. ძველებური ქვითკირით ნაშენი სახლის დაბლა სართულში იგრძნობა ძველი, ამასთან ცუდი ტრადიციების მომდევარი ბერიკაცის თინიბეგ უთურგაულის სული. ჭერსა და იატაკს, ბუხარსა და დედაბოძს — ყოველივეს უთურგაულის ხელი ატყვია, მისი სუნთქვითაა გაჟღენთილი, მისი ბაჯაჯა სიარულითაა დატკეპნილი იატაკი, მისი ჩიბუხის კვამლით არის გამურული ჭერი და კედლები.

მაგრამ ამავე სახლის ოთახის უკანა კედელზე მხატვარს გამოუსახავს აზრამოკლებული. ფუნქციადაკარგული ორნამენტები, სწორედ ისეთი, როგორსაც ვხვდებით ქალაქელი მღებავების ნამუშევარში.

რად დასჭირდა მხატვარს, რომ მან ასეთი ნატურალისტური და თანაც უთურგაულისათვის უჩვეულო ორნამენტით შეამკო თინიბეგის სახლი? იქნებ, ამით მხატვარს სურდა თინიბეგის სახლისათვის მიეცა მეტი ეთნოგრაფიული იერი, ეჩვენებინა მისი კუთხური თავისებურება, შეექმნა მაყურებლისათვის ნაცნობი სოფლური ნაგებობის ილუზია, მაგრამ გაჰყვა რა ამას, სწორად და რეალისტურად აგებული თინიბეგის სახლის შინაგან გაფორმებას ისეთი ნატურალისტური ელემენტი მიაწება, რომელიც თვალში შეეჩხირა მაყურებელს და გულისტკივილით ათქმევინა: — რატომ აკეთებო ამას, ამხ. ჟოსეფ?..

მაგრამ ერთი ასეთი ნატურალისტური ელემენტი მაინც ვერ არღვევს რეალისტურად გააზრებული სპექტაკლის პირველი სურათის ილუზიას. ნივთები განლაგებულია მოხერხებულად. რეჟისორს საშუალება ეძლევა შექმნას კომპოზიციურად მდიდარი მიზანსცენები, ნივთებისა და შუქ-ჩრდილების თამაში სიღრმესა და სიმაღლეს აძლევს ოთახს. მხატვარი გაბედულად უხამებს ერთიმეორეს არქიტექტურულ და ფერწერულ ნაჭრებს, ქმნის თბილსა და კოლორიტულ სივრცეს. ამასთან მხატვარი იძლევა ოთახის სითბოს, რომელსაც გრძნობს მსახიობი და რომელიც სჯერა მაყურებელს. ასეთი სითბოს ილუზიას მაყურებელს კიდევ უფრო მეტი ძალით აგრძნობინებს მომდევნო სურათში ნაჩვენები ცივი ღამის განწყობილება, როცა გეგა და ლელა ერთმანეთს ხვდებიან, ხოლო მათი მეზობლები ქარბუქში გზააცდენილ უცხო მგზავრის საშველად მიიჩქარიან.

ამ სურათში ი. სუმბათაშვილმა თითქოს ერთი ამოსუნთქვით აამღერა ბუნება, განგვაცდევინა თოვლიანი ღამე, მოზუზუნე ქარი და უცხო კაცის დაღუპვით შეძრწუნებული ადამიანების განწყობილება.

მაგრამ მხატვარმა ყოველივე ეს გააკეთა ძალზე განზოგადებულად — თითქოს ბოლომდე დაუსრულებელი ფერწერითი მონასმებით, მოგვცა სტიქიასთან ადამიანების შეჯახების დიდი ილუზია.

სუმბათაშვილმა არქიტექტურულ ნაგებობათა ვერტიკალური განლაგებით შექმნა მაღალი მთის შთაბეჭდილებაც. ადამიანები ღამის სივრცეში ზევიდან ქვევით იყურებიან. სცენის სიღრმეში დაქანებულ ციცაბო კლდეზე ადამიანების სილუეტები ჩანან, რომლებიც ნელ-ნელა ეფარებიან მაყურებლის თვალს. ქარი კალთებს უგლეჯს ლელასა და გეგას, ისინი ქვევით ხევისაკენ იშვერენ ხელს და მხატვრის მიერ მოხაზულ სიმაღლესა და სიღრმეს მეტ დამაჯერებლობას აძლევენ. რეჟისორის მიერ სწორად მონახულ მიზანსცენას ორგანული გარემოცვა აქვს, ადამიანები მოძრაობენ თავისი სულიერი მდგომარეობის შესაბამისად. მხატვარი ხელს უწყობს მათი შიშისა და სიფრთხილის, გრძნობის გამოვლინებას, იგი ხატავს ისეთ დეკორაციას, აშენებს ისეთ დაბგუნ-პოულობს გამოსხივების ისეთ წერტილს, რომ ყოველივე ეს, მსახიობის ხმა ტანის მოძრაობასთან ერთად, მართლაც, დამაჯერებელს ხდის დრამატურგისაგან ნაგულისხმევ და შემსრულებლის მიერ მაღლიდან გადაძახებას:

— ხევში კაცის ხმა ისმის!..

— უშველეთ!..

— იხსენით სიკვდილისაგან!..

დიდი დამაჯერებლობით ააგო მხატვარმა უთურგაულების სახლისა და ეზოს სცენა. სუმბათაშვილი ღრმად ჩასწვდა დრამატურგის ჩანაფიქრს და გვიჩვენა პირადი განდიდების სურვილით შეპყრობილი თინიბეგ უთურგაულის კარმიდამო, მკვრივად ნაშენი კედლებით, ქვითკირის კიბით, რომელზედაც ძუნძულით ადი-ჩამოდის მოხუცი თინიბეგი და თან ააქვს და ჩამოაქვს სიგოროზი, ბოროტება და სიხარბე. ეზო დაბინდულია, მიმქრალი, ცივი, სევდისმომგვრელი ფერებით. სახლის უკან ჩამოშვებულია მღვრიე ფარდა თითქოს იმისთვის, რომ ამით ხაზგასმით გამოჩნდეს უთურგაულების სიბნელით მოცული ცხოვრება.

არც ერთი ხე, არც ერთი ბუჩქი, მწვანე ბალახიც კი არა ხარობს თინიბეგის გესლით გადამწვარ ეზოში, თვით სახლის სახურავიც ბოროტად ამრეზილა, უმოაჯირო აივანი უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ქმნის, სახლის კარ-ფანჯარას სიხარულისა და ბედნიერების შუქი არ ანათებს. სიბნელე, მოწყენილობა და უხალისობა ბუდობს შენობისა და ეზოკარმიდამოს ყოველ კუნჭულში.

მხატვარი უთურგაულის ეგოისტური მოქმედებისა და ყოფაქცევისათვის ქმნის შეზღუდულ სივრცეს, ციცაბო სიბრტყეებს, რომ ამით თინიბეგის მთელ მოძრაობას ფრთხილი, ცბიერი, მოზომილი ხასიათი მიეცეს. უთურგაული მოძრაობს ისე, თითქოს ყოველ წუთში ან მწვერვალზე უნდა აფოფხდეს, ან, თუ ეს ვერ მოახერხა, უფსკრულში გადაიჩეხოს.

სუმბათაშვილის დეკორაციები ეხმარება აქტიორ ს. ზაქარიაძეს ოღრო-ჩოღრო ლანდშაფტის მიხედვით მოზომოს ნაბიჯი და თვითონაც ოღრო-ჩოღროდ იაროს.

ასეთივე იდეური გააზრებით ააგო მხატვარმა თანასოფლელებთან თინიბეგის და გეგას შეხვედრის სცენაც, — ამაღლებული და ციცაბო ბექობი, რომელზედაც სწორად გაჩერება უთურგაულს არ შეუძლია. ამ სურათში სუმბათაშვილმა დიდის მომჭირნეობით გამოიყენა სცენის ფართი: არაჩვეულებრივი სისადავით აჩვენა უთურგაულების სახლის ხედი, მათი ეზო, მეზობლების კარმიდამო, დაგვანახვა მთელი სოფელი, პატარა მოედანზე შექმნა დიდი სოფლის შთაბეჭდილება, სოფლისა, რომელშიც ცხოვრობენ ერთის მხრივ ლელა და ონისე, მოხუცი და ახალგაზრდა საბჭოთა ადამიანები, ახალი ცხოვრებისთვის რომ იბრძვიან და მეორეს მხრივ, თინიბეგი და მისი შავი საქმეების თანამზრახველები, მლიქნელი გოგოთა, ახალ ცხოვრებას რომ წინ ეღობებიან.

მხატვარმა შესძლო ფერწერული მონასმებით, არქიტექტურული დეტალებისა და შუქჩრდილების შეხამებით მოეცა მართალი სახე სოციალისტური სოფლისა, რომელიც არც ახლა არის გაწმენდილი ძველი ცხოვრების ნაშთებისაგან — უთურგაულებისაგან.

სუმბათაშვილმა კიდევ უფრო ბრწყინვალედ გადაწყვიტა შემდგომი სურათები, კერძოდ გარიერაჟზე თინიბეგის, გეგას და ამირან რაინაულის შეხვედრისა და ხაასფიწალოს მთაზე ასვლის სცენები.

მხატვარმა მოგვცა ღამის დამაჯერებელი ფერწერული ტილო. მარჯვნივ ამაღლებულ ბექობზე ნაბადწამოსხმული გეგა დგას, მისი სახე მოწყვეტილად დაცემულ სინათლეში გამოკრთის. ხევში, მუხლებზე მოკეცილი, წელმოხრილი და თავჩაქინდრული თინიბეგი ზის და თავისთვის ღიღინებს, მაგრამ ეს ღიღინი სიმღერა როდია, იგი ბოროტი ზრახვების უნებლიე გამოვლინებაა, უთურგაულის გულისთქმაა. მოხუცი თინიბეგი შავი ხალათისა და მოკლესახელოებიანი ქურქის ამარაა. მას არა სცივა, გამობარია შურისძიების ცეცხლით. ამიტომ ღიღინებს იგი ასე ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად ღიღინებს და გუნებაში კიდევ ერთხელ ზომავს ამირანის დაღუპვის გეგმას.

თინიბეგის ირგვლივ კუპრი ღამეა. მხატვარს შეგნებულად ჰყავს მიქცეული ამ შავ სივრცეში, სუსტი შუქით ოდნავ განათებული ორი კაცის სილუეტი. ამით მხატვარს სწადია უფრო გასაგები გახადოს თინიბეგის კულაკური ფსიქოლოგია, მისი შავი განზრახვა — ხალხის შეუმჩნევლად მოკლას სოფლის მოამაგე აგრონომი.

სივრცობლივ-მოცულობითი ფორმებითა და კონტრასტული შუქის გამოყენებით სუმბათაშვილმა გამოკვეთა ხაასფიწალოს კლდეზე დაკიდებული ყინულოვანი ზვავის შთამბეჭდავი სურათი. მაყურებელი ხედავს ყინულის სამყაროს, იგი გრძნობს მთის სიმაღლეს, გეგასა და ამირანის თვალწინ გადაშლილ თვალუწვდენელ ხევსაც.

ამ სურათის კონტრასტია მომდევნო, გზისპირად მოგროვილი სოფლელების სცენა. მხატვარმა ეს სურათი შემოსა გაზაფხულის განწყობილების გადმომცემი ფერებით. ორივე მხარეზე ამაღლებული ადგილები მოხერხებულ მოედნებს წარმოადგენენ აქტიორების სამოქმედოდ, რეჟისორსაც დიდი შესაძლებლობა ეძლევა რელიეფური კომპოზიციებისა და მიზანსცენების შესაქმნელად, სხვადასხვა ვერტიკალურ ხაზზე ხალხის განლაგება კიდევ უფრო აძლიერებს მთიანი მხარის შთაბეჭდილებას, ხაზს უსვამს, რომ მოქმედება სწარმოებს ციცაბო კლდეებისა და თვალუწვდენელი ხევების, ყინულოვანი ზვავების და ღრუბლებში გახვეული მწვერვალების სამყაროში.

მაგრამ სუმბათაშვილის ამ მშვენიერ, იდეურად სწორად გააზრებულ სპექტაკლში მაინც გაეპარა სცენა, რომელშიც უხვადაა ფოტოგრაფიული ნატურალიზმის ელემენტები.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მხედველობაში გვაქვს სასადილოს სცენა, რომელიც თავისი გარეგნულად რეალისტური პრეტენზიით არღვევს სპექტაკლისაგან მიღებულ კარგ შთაბეჭდილებას.

მხატვარმა ზუსტად ის კეთილმოწყობილი სასადილო გამოსახა, როგორსაც ხშირად შევხვდებით მეცხვარეთა ბინებში. აქ მხატვარმა ლაზათიანად შეღება კედლები, წესიერად მიაკრა კედლებს სანათურები, დაკიდა სტანდარტული ჭაღები, გამოსჭრა კერძის გასაცემი ფანჯარა, გამოყო ცალკე მოსადილეთათვის გამიზნული ოთახებიც, დაალაგა მაგიდები ზედადაფარებული სუფთა სუფრებით, სასადილოს შუაგულში დადგა თუნუქის გრძელი ღუმელი, სიმძიმისაგან ჩაღუნული, ახლად მოჭრილი და ერთიმეორეზე ჩამოცმული საკვამლე მილებით.

ყოველივე ეს გაკეთებულია დიდი სიზუსტით, იმდენად ნატურალისტურად, რომ მაყურებელს თვალში ეჩხირება, უშლის აითვისოს სპექტაკლი.

მხატვრის ეს ნაკლი უფრო გააღრმავა რეჟისორმა, რომელმაც თუნუქის ღუმელში ნამდვილი ცეცხლი დაანთო, ნამდვილი შეშა შეუყარა, რათა მაყურებლისათვის ნამდვილი ალი და ძილი ეგრძნობინებინა, მაგრამ სითბო მაინც ვერ აგრძნობინა.

მხატვარმა და რეჟისორმა ვერ გაითვალისწინეს, რომ სცენაზე დადგმული თუნუქის გაუხურებელი, უნაცრო ღუმელი კარის ყოველი გამოღებისას და შეშის შეკეთებისას გამოსცემდა ისეთ ცივ და გუგუნა ხმას, რაც იწვევს მაყურებლის უმალ გამოთიშვას სცენური შთაბეჭდილებებიდან.

მიუხედავად ამ თვალშისაცემი ნაკლისა, „ზვავის" გაფორმება დიდად უწყობს ხელს თანამედროვეობის თემაზე შექმნილი ამ მშვენიერი სპექტაკლის წარმატებას. მხატვარმა სუმბათაშვილმა მოიპოვა უფლება, რომ დრამატურგთან და რეჟისორ-დამდგმელ ყუშიტაშვილთან ერთად მიჩნეული იქნას სპექტაკლის თანაავტორად, იმდენად ორგანულია მისი მონაწილეობა „ზვავის" მხატვრულ ხორცშესხმაში, მისი იდეური ხაზის გამოკვეთაში, რომ მაყურებელს აქვს საფუძველი აღიაროს სუმბათაშვილი ამ სპექტაკლის გამარჯვების ერთ-ერთ ორგანიზატორად.

„ზვავი" მებრძოლი პარტიულობით და მაღალი იდეურობით აღბეჭდილი სპექტაკლია. მხატვარმა ი. სუმბათაშვილმა და დამდგმელმა ვ. ყუშიტაშვილმა კიდევ უფრო სახოვანი გახადეს მ. მრევლიშვილის პიესის პარტიულ-პოლიტიკური სიმახვილე. მოქმედი პირები არ არიან ნეიტრალური იდეის მატარებელი ადამიანები, მათ სიტყვასა და მოქმედებაში გამოვლინებულია კომუნისტური პარტიის დამოკიდებულება სპექტაკლში განვითარებული მოვლენებისადმი. მართალია, ისინი არ მიმართავენ რეზოლუციებიდან მოტანილ ციტატებს, მაგრამ სწორედ ისინი არიან კომუნიზმის მოძღვრების უჩინარი ერთგული გამტარებლები, რომელთა თავდადებული მუშაობა მშობლიური კოლმეურნეობის გაძლიერებისათვის წინ სწევს კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის საერთო საქმეს.

ბოლო წლებში ქართველი მხატვრები თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლების გაფორმებაში უფრო მეტ მიზანდასახულობას ამჟღავნებენ. იყო დრო, როცა მხატვართა ერთი ნაწილისათვის პიესის შინაარსი მხოლოდ საბაბი იყო, სპექტაკლს კი ისე აფორმებდნენ, თითქოს საქმე ჰქონდათ ახსტრაქტულ იდეებთან და მოვლენებთან. ცხადია, ასეთი პრაქტიკა მხატვარს განზე ახვევინებს ცხოვრების რეალისტური ასახვის გზიდან და მიჰყავს, ფორმალიზმისაკენ, თვითმიზნური და ანტიხალხური ხელოვნებისაკენ.

კომუნისტური პარტიის სწორმა პოლიტიკამ, მთელმა რიგმა დადგენილებებმა იდეოლოგიის საკითხებზე მკვეთრად გამოასწორეს მდგომარეობა; სასტიკი ბრძოლა გამოეცხადა წმინდა წყლის ესთეტიზმს, უიდეობას, იდეალისტურ თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის", ჩვენი თეატრალური მუშაკები, მათ შორის მხატვრებიც, მტკიცედ დაადგნენ სოციალისტური რეალიზმის გზას, შექმნეს ისეთი ტილოები, რომლებიც სახელს მატებენ საბჭოთა თეატრს, სოციალისტურ ხელოვნებას.

ხელოვნება მეტად სპეციფიური დარგია. ხელოვნებაში არ შეიძლება გემოვნების ნიველირება. ყოველ მხატვარს საკუთარი თვალი, საკუთარი ხედვა აქვს. მაგრამ მათ შორის მხოლოდ ის არის მოწინავე, რომლის პრაქტიკა და ესთეტიკური კრედო ემთხვევა ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებს და ზრდის ხალხის გემოვნებას.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აკუთვნებდნენ ხელოვნებას, როგორც იდეოლოგიური ბრძოლის სპეციფიკურ იარაღს. ლენინი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ხელოვნება ყველაზე ნაკლებ ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას, ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას. უდავოა,—წერდა ლენინი,— ამ საქმეში მეტი გასაქანი უნდა მიეცეს პირად თაოსნობას, ინდივიდუალურ მიდრეკილებებს, აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.

ლენინის ამ მითითებებით უნდა იხელმძღვანელონ შემოქმედებითმა მუშაკებმა და უფრო გაბედულად შექმნან ჩვენი ეპოქის სუნთქვით გამსჭვალული ნამდვილი რეალისტური ნაწარმოებები, — თავიანთ გრძნობებს და აზრებს მოუნახონ შესაბამისი მხატვრული ფორმა, ისეთი, რომელშიც მოწინავე იდეა, მოწინავე აზრი თავს ლაღად და თავისუფლად იგრძნობს. ფორმა ორგანული იყოს ნაწარმოების შინაარსისათვის. სადაც ეს დაცული არაა, იქ არც მხატვრული ნაწარმოებია, არ არის არც ოპერა, არც ფერწერული ტილო, არც სკულპტურა და არც თეატრალური სპექტაკლი.

მხატვარი ხმას უნდა უწყობდეს პიესის იდეას, იგი მას უნდა ხვევდეს ფერებისა და ხაზების სამოსელში, ისე, რომ დრამატურგის იდეური ჩანაფიქრი უფრო აჟღერდეს და აკიაფდეს. მხოლოდ ის მხატვარი შესძლებს მის წინაშე დასმული ამოცანის გადაჭრას, ვისაც საკუთარი ხელწერა გააჩნია და სხვისი შემოქმედების გაგების უნარიც გაუმახვილებია.

სწორედ ასეთი საკუთარი თვალი და ხელი მიაშველა ახალგაზრდა მხატვარმა ნინო ცაგარელმა რუსთაველის თეატრის კოლექტივს, ოღონდ იგი მიხეილ ჯაფარიძის პიესას „ჩვენებურებს" დგამდა.

საკუთარი ხელწერა გვიჩვენა ამ სპექტაკლის დამდგმელმა აკაკი დვალიშვილმაც. შედეგად მივიღეთ სპექტაკლი, რომელიც განსხვავდება ამ თეატრში დადგმული სხვა სპექტაკლებისაგან, მაგრამ მაინც ორგანულ კავშირშია თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკასთან.

რეჟისორმა, მხატვარმა და დრამატურგმა ჰეროიკულ-რომანტიული გაქანების თეატრალურ კოლექტივს შეაქმნევინა ლირიკული გრძნობებისა და აკვარელური ფერების სპექტაკლიც.

მხატვარი ცხოვრებას უნდა ასახავდეს ისე, როგორც ამას მისგან მოითხოვს კომუნისტური პარტია, ხალხის ინტერესების დამცველი და განმახორციელებელი ავანგარდი. ნ. ცაგარელმა და ა. დვალიშვილმა შექმნეს სწორედ ისეთი სპექტაკლი, სადაც, მართალია, მთელი სისრულით არ ჩანს პარტიის წარმმართველი როლი ხალხის კეთილდღეობისთვის ბრძოლაში, მაგრამ მაინც იგრძნობა „ჩვენებურების" კომუნისტი ადამიანების დაძაბული შრომა და ბრძოლა სოციალისტური საზოგადოების გასაძლიერებლად, ხალხის პოლიტიკური და მორალური ერთიანობის განსამტკიცებლად. სპექტაკლი შორსაა იდეის აბსტრაქტულობისაგან, იქ არ არის ყალბი პოლიტიკური დეკლარაციები, ფერადოვანი ფრაზეოლოგია, რომლითაც ზოგჯერ სურთ დაფარონ ხოლმე პიესის იდეური სიღარიბე. „ჩვენებურები" ისეთი სპექტაკლია, სადაც ფრაზას მოქმედება სცვლის, დეკლარაციას—პარტიისათვის რეალური მხარდაჭერა, დაპირებას — პრაქტიკული მუშაობა, ფუყე მჭერმეტყველებას—საქმისაგან გაუთიშავი გონიერად მოქნეული სიტყვა.

მხატვარმა სწორად წაიკითხა მიხეილ ჯაფარიძის პიესა. მიუხვდა ავტორს ჩანაფიქრს და განზრახვას — ეჩვენებინა ქართველი საბჭოთა ადამიანების სულიერი სიწმინდე და იდეურ-მორალური სიმტკიცე, დაეხატა მათი ხასიათის შეუდრეკელობა და გულთბილობა.

— ომმა ტანისამოსი შემომახია, მაგრამ გული კი ვერ დამიფლითა — აი „ჩვენებურების" ლეიტმოტივი. მხატვარმა სწორად გაიგო რეჟისორ-დამდგმელის აკაკი დვალიშვილის ჩანაფიქრი და ისეთი დეკორატიული ჩარჩო მოხაზა, რომელიც დამაჯერებლად და მართლად ხსნის პიესის გმირების იდეურ სამყაროს.

ეს პირველი მოქმედებიდანვე იგრძნობა, მოკლე ბოძებზე შედგმული დაბალი ფიცრული ოდა-სახლი, გვერდზე მიდგმული ფარდულით იმას გვანიშნებს, რომ ოჯახს ქვიკირის მტკიცე საფუძველი არა აქვს. ასე გაზრდილი მხატვრულ-დეკორატიული ელემენტი იდეურ ლეიტმოტივად მიყვება მთელ სპექტაკლს. ნ. ცაგარელმა ააგო არჯევანის ხასიათის შესაფერი ოდა — ჭერდაბალი, სუფთა, ფაქიზი, როგორიც მოხუცი კოლმეურნის არჯევანის გული, მისი კარის ზღურბლი თითქმის მიწაზე დადგმული, ისე, როგორც მიწას მიჰკვრია არჯევანიც.

მხატვარმა პირველი მოქმედების სურათი პიესის იდეის შესაბამისად დახატა. დაბალია არა მარტო სახლი, არამედ სამფეხა სკამებიც, რომლებზედაც ადვილად ჩამოჯდება ხოლმე შრომით მოქანცული ოჯახის მამა. არჯევანივით თავჩაღუნულია ჩალის კონებით დაგრუზული ხეც, რომელსაც ადვილად შესწვდება დიდიც და პატარაც. დაბალია ეზოს ღობეც, მაგრამ იმდენად მტკიცე ნებისყოფის ადამიანები ცხოვრობენ ამ ეზოში, რომ მტერი ადვილად ვერ შევა მის სახლკარში. იგი ან წვეტიან მარგილებზე წამოეგება, ან ლატნებსა და ლატნებს შუა ჩაწნულ ეკლის ტოტებზე გამოიღადრავს მუცელს, დაიკაწრავს წვივებს.

მხატვარი ფერწერული და არქიტექტურული ხერხებით აგრძნობინებს თეატრში მოსულებს, რომ უჭირს მოხუც კოლმეურნე არჯევანს მწირსა და უნაყოფო მიწაზე ცხოვრება. იგი მშრომელი და გამრჯე კაცია, მაგრამ მიწა ღალატობს.

არ შეიძლება არჯევანი დიდხანს დარჩეს ასეთ მდგომარეობაში. მას დახმარება ესაჭიროება და ავტორი პოულობს გამოსავალს. არჯევანი გადაწყვეტს გადასახლებას თავისივე ქვეყნის ნაყოფიერ და მდიდარ მიწა-წყალზე, მესხეთში, იმისთვის, რომ იქ უფრო მტკიცე საძირკველზე ააგოს თავისი სახლი, თავისი ოჯახის კეთილდღეობა, და მშობლიური ქვეყნის საზღვრებსაც ერთგულ გუშაგად დაუდგეს.

მხატვარმა აკვარელური რბილი ფერებით დაწერა „ჩვენებურების" თვითეული სურათი. სპექტაკლის ყოველი დეკორაციული საგანი ორგანულ მთლიანობაშია პიესის გმირების ხასიათთან.

მოქმედ ადამიანებსა და ფიზიკურ გარემოს შორის დამყარებულია ბუნებრივი კავშირი. ბუნების სურათები სახოვანად გადმოსცემენ სპექტაკლის გმირების სულიერ განწყობილებას. ჩანს, რომ ადამიანების მძიმე ცხოვრების მიზეზი მიწის ნაკლებობა და სიმწირე ყოფილა.

მხატვარი ლანდშაფტის დახატვის დროს იდეური ამოცანიდან გამოდის. იგი გვიჩვენებს ვიწროდ შემოზღუდულ და შემოღობილ საკარმიდამო ნაკვეთებს, რომელზედაც ძნელია გამრჯე და მშრომელი კოლმეურნესათვის ბედნიერი ცხოვრების მოწყობა. მწირი მიწა, მცირე ფართობი, მიუვალი ფერდობები — აი, რა გააჩნია არჯევანის მეზობლებს. ეს აიძულებთ მათ მონახონ სხვა ადგილი და დასასახლებლად დაუბრუნდნენ იმ კუთხეს, რომელიც წინათ საქართველოს დოვლათისა და ბარაქის წყაარო იყო.

პიესის იდეას და რეჟისორულ ჩანაფიქრს ხსნის ტარიელის სახლის ალაყაფთან გამართული სცენაც. მხატვარმა იცის, რომ ტარიელს საზარელი ამბავი მოაქვს, იგი წინანდებურად ვეღარ შეაღებს თავისი ეზოს კარს. ამიტომ მხატვარი მწუხარების და სევდის მომგვრელ ფერებს იშველიებს და ისეთ განწყობილებას ქმნის, რომ მაყურებელი მთელი არსებით თანაუგრძნობს კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ტარიელს, რომელიც სდუმს, მაგრამ მის დუმილში გულისკენესა ისმის. მხატვარი ამ სცენაში კომპოზიტორივით ისეთ გამოსახვით ხერხს მიმართავს — ბუნებას აქვითინებს, რომ ამით ადამიანის მწუხარება უფრო ძლიერად

გამოხატოს. მხატვრისა და რეჟისორის მიერ დადგმულ ამ სურათში, სადაც ყველა თითქოს ჩურჩულით ლაპარაკობს, კიდევ უფრო მეტად ისმის ადამიანების მწუხარე ხმა. განა მოიგებდა ეს სცენა, რომ შვილის დაღუპვით გულმოკლული მამა გაუაზრებელი, ნეიტრალური ბუნების ფონზე აცრემლებულიყო? ასეთი მელოდრამატული ხერხი თითო-ოროლა გულჩვილს თუ აუჩუყებდა გულს, მაყურებლის აქტიურ თანაგრძნობას კი ვერ მოიპოვებდა. „ჩვენებურების“ გაფორმების დროს მხატვარი არ გაიტაცა შუქ-ჩრდილების თამაშმა. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი საქართველოს ერთ-ერთ ლამაზ კუთხეს, მზითა და ჩრდილებით, მრავალფეროვანი ლანდშაფტით მდიდარ მთიან იმერეთს ხატავს, — იგი მაინც ზომიერებას იცავს და ბუნების მდიდარი ფერების ტყვეობაში არ ვარდება. ბუნების სილამაზის წარმოსახვას თვითმიზნად არ ისახავს. მან მთიან სოფელში ადამიანის ცხოვრების სინძნელეების სათავე დაინახა. თანამედროვე სოფელში მოსპობილია სოციალური უთანასწორობა, რაც უწინ სიღარიბის და სიბეჩავის მთავარი წყარო იყო, მაგრამ ახლა პიესაში ასახული ცხოვრების სიძნელეებს იწვევს მიწის ნაკლებობა და ნიადაგის სიმწირე. მხატვარმა იცის ეს და ამიტომ არ აზვიადებს ბუნების სილამაზეს. იგი არ ერიდება დახატოს იგი ისეთი, როგორიც არის; ლამაზი, მაგრამ ძუნწი და თანაც საშიში: მთაგორიანმა სოფელმა ხომ მეწყერიც იცის და არჯევანისთანა მშრომელ ადამიანებს იგი დაღუპვით ემუქრება. მაყურებელი ხედავს ლამაზი და ღარიბი მთიანი იმერეთის პეიზაჟს. უკანა პანორამაზე წარმოსახულია ზვიადი, მაგრამ მწირი ფერდობი, სცენაზე მოჩანს მზეზე მოკიაფე ზეგანი და მოუსაგლობით შეწუხებული ადამიანები. მათი მოძრაობა და ლაპარაკის კილო მორიდებული და მოკრძალებულია, რადგან ასეთად აღზარდა იგი გაჭირვებულმა ცხოვრებამ, არსებობის მძიმე პირობებმა. მთიანი იმერეთის გლეხი მიწის სივიწროვემ და სიმწირემ ნივთიერად და სულიერად გატეხა, გაჭირვებას შეაჩვია. სადაც მიწა უხვ დოვლათს იძლეოდა, იქ ადამიანიც წელში იყო გამართული, მისი სულისკვეთებაც უფრო ამაღლებული. ბუნება და შრომის ხასიათი განსაზღვრავდა ადამიანის ტანის პლასტიკასა და ხმის თავისებურებას, სიმღერის კილოს. იქნებ ამით უნდა აიხსნას, რომ ბარში ვაკის მცხოვრებთა ცეკვა და სიმღერა უფრო მდორე და გაშლილია, ხოლო სუბტროპიკულ მკვიდრთა კი — უფრო ელვარე და ფერადოვანი. მთიანი იმერეთის მკვიდრს არ შეეძლო ლაღად გასვლა ყანაში სამუშაოდ, რადგან მისი შრომა იქ არც თუ უხიფათო იყო: ციცაბო ფერდობზე დაკიდებულს ერთი ხელით ნამგალი უნდა მოეცვა და მეორეთი მიწას ჩამოჭიდებოდა. სიტყვასაც ამ ადგილების მკვიდრი უფრო ფრთხილად და მოზომილად წარმოსთქვამდა, რადგან ხელის ყოველი მოქნევა გონების დაძაბვასაც მოითხოვდა.

ასეთ ვითარებას გამოხატავს „ჩვენებურების“ უკანასკნელი მოქმედება: უკანა ფარდაზე აზიდულან მცენარეულობისაგან გაჭარცული მთის კალთები, სადაც მშრომელი ადამიანი უხვ მოსავალს ვერ მოიმკის. მზით განათებულ ფერდობზე მკაფიოდ მოჩანს ჩამონაღარი, ნიაღვარისაგან ჩამოფარცხული მიწები, რომელთაც, ვინ იცის, ადამიანის რამდენი შრომა შთაუნთქავს, რამდენი ჯანღონე წაურთმევია მისთვის, მაგრამ ბარაქიანი მოსავალი კი არასოდეს არ მიუცია. მოჩანს ცაში აწოწოლებული უნაყოფო ჭადრის ხეებიც, რომლებიც თვალსა ხიბლავენ, მაგრამ ადამიანს ვერ აპურებენ. მხატვარმა დახატა მთიანი იმერეთის ისეთი ხედები, რომ მაყურებელმა დაინახოს ბუნების სილამაზეც და მისი სიძუნწეც. ამასთან იგრძნოს, რომ ასეთი ბუნების წიაღში არსებობისათვის იბრძვიან კეთილშობილი ადამიანები, გლეხები, რომლებიც არ გაუბოროტებიათ გაჭირვებულ ცხოვრებას.

მხატვარმა ფართოდ გამოიყენა ელექტროგანათების მდიდარი შესაძლებლობა იმისთვის, რომ უკანასკნელი სურათი ამაღლებული, ნათელი განწყობილებით გაემსჭვალა. მხატვარმა და რეჟისორმა ამ ხერხს მიმართეს იმ მოსაზრებით, რომ ოპტიმისტური დაბოლოება მიეცემოდა ომის მძიმე დღეების ამსახველ მთელ სპექტაკლს. ამ ფინალით სპექტაკლის ავტორებმა გვითხრეს, რომ „ჩვენებურების“ გმირებს წინ უდევთ ბედნიერებისაკენ მიმავალი გზა, და თუ აქ უჭირთ დღეს, ხვალ იქ ნოყიერ მიწებზე მოიპოვებენ კეთილ ცხოვრებასაო.

მაგრამ მხატვარმა მარტო ამიტომ როდი დააფრქვია ასე უხვად მზის შუქი იმერეთის მთიან მიდამოებს. მართალია, ეს მიწა მწირი და ხრიოკია, მაგრამ მაინც ძვირფასი და მშობლიურია, რადგან ავად თუ კარგად იგი ჰკვებავს დღევანდელ თავის მკვიდრთ, ჰკვებავდა მათ მამა-პაპებს და კიდევ უფრო შორეულ წინაპრებს. იგი მწირი იყო და ნწირია, მაგრამ მაინც მათი სამშობლოა. აბა ვინ გასწყრომია და აუგად უხსენებია თავისი მშობელი დედა იმისათვის, რომ მკერდში რძე დაშრობია? „ჩვენებურების“ გმირები სტოვებენ მამაპაპეულ მიწას, მაგრამ არა სამდურავით და საყვედურით, არამედ მისდამი უღრმესი მადლიერების გრძნობით. ასეთია ქართველი კაცის ბუნება. მან იცის თავისი ქვეყნის ნაჭირნახულევი მიწა-წყლის დაფასება.

მხატვარი და რეჟისორი ღრმად ჩასწვდნენ დრამატურგის ჩანაფიქრს. მას ისეთი მხატვრული ფორმა გამოუძებნეს, რომ პიესის შინაარსს მთელი სიღრმით და ემოციურობით აღიქვამს მაყურებელი.

„ჩვენებურების“ გაფორმება მხატვარ ნ. ცაგარლის პირველი ნაბიჯია დიდი თეატრის სცენაზე. მიუხედავად ამისა, მან ზომიერების გრძნობა და ტაქტი გამოიჩინა,—არ გაყვა გარეგნული სილამაზის მოცემის ცდუნებებს, არ გამოედევნა სურათებს, რომლებიც კომპოზიციური ფერწერულობით თვალს მოწყვეტდა მაყურებელს. რეჟისორმა მიზანსცენები ააგო კომპოზიციის შინაგან კანონებზე, სადაც გონებრივი აღქმისათვის უფრო მეტი ადგილი რჩება, ვიდრე თვალით შეგრძნობისათვის.

პიესის გმირების ფსიქოლოგიურ გახსნას ეხმარება კოლმეურნეობის თავმჯდომარის კარმიდამოც. მხატვრის მიერ შექმნილი სამოქმედო სცენური მოედანი მსახიობებს უადვილებს დრამატურგის ნაგულვანი მკაფიოდ გამოვლინებას. სპექტაკლი აუცილებლად შეაფასებდა, რომ მხატვარსა და რეჟისორს ნებისმიერი დეკორაციული მოედანი აეგოთ. კონკრეტულ ფუნქციას მოკლებული სცენური სივრცე ავტორის ობიექტური გარემოსაგან მოწყვეტდა, მისი მხატვრული გარდასახვის, მისი სიტყვის ძალას შეამცირებდა და დიალოგს დამაჯერებლობას დაუკარგავდა. აქტიორის სიტყვა მაშინ მიდის მაყურებლამდე თუ იგი შეესაბამება და სწორად გამოხატავს გარემოცვას. რა ძალა ექნებოდა „ჩვენებურების“ გმირების წუხილს უმიწობის გამო, რომ ადამიანის გულიდან მოდენილ ამ მღელვარე სიტყვებს სათანადო გარემოცვა არ ჰქონოდა, რომ ცაგარლის მიერ დახატული ბუნებაც ისე მწირი არა ყოფილიყო, როგორც ამას არჯევანისა და ტარიელის სევდიანი დიალოგი გვამცნობს.

ამიტომ არის, რომ სხვა გლეხების ეზოსავით ტარიელის სახლის ეზოც ისევე პატარად გვაჩვენა მხატვარმა. თითქოს ხელით მოუსწორებია ტარიელს დაქანებული ადგილი, რომ ზედ სახლი დაედგა. მისი და მეზობლის კარმიდამოს შუა ორღობეა, მაგრამ იგი იმდენად ვიწრო და დაღმართია, რომ ტარიელის არც ისე ხნიერ მეზობლებსაც უჭირთ ავლა. ორღობე ტარიელის კარმიდამოზე უფრო მაღლაა, ასე, რომ მოსულები კარის ზღურბლსაც კი ფრთხილად ალაჯებენ და ორი საფეხურით ძირს ეშვებიან. ამ პატარა შტრიხით მხატვარმა ხაზი გასვა იმას, რომ ეს ორო-ჩოღრო და ადამიანისათვის მოუხერხებელი ადგილები — ბუნების ნახელავია, ხოლო ის, რაც სწორი გამოსადეგი და მოსახერხებელია, — ტარიელისა და მისი მეზობლების, მთიანი იმერეთის გლეხობის ხელითაა შექმნილი.

აქ ადამიანს დიდი წვალებით უხდება საარსებო სახსრების მოპოვება. წყალი რომ წყალია, მისი შოვნაც ჭირს. ბევრგან საქართველოში წყალი ხან მთელ მდინარეებად მოედინება, ხან პატარა წყაროებად ჩქეფს. ტარიელის სოფელში კი მცირე ნაკადულიც კი არ არის. ბუნებამ ამითაც კი არ გაანებივრა „ჩვენებურების“ გმირები. არ მიუგდო მათ სოფელს მდინარის ტოტი, არ ამოხეთქა მათ მწირ მიწაზე ანკარა წყარომ. ტარიელი და მისი მეზობლები იძულებულნი არიან ჭა გაჭრან და წყალი მიწის სიღრმიდან მიიღონ.

მხატვარმა იცის, თუ რა ფასი აქვს ტარიელისათვის ოფლით მოპოვებულ წყალს. ამიტომ გვაჩვენა ქვით ამოშენებული ჭაც, რომელსაც ტარიელის დისასახლისი მზრუნველობით უვლის და იქვე ახლოს თვით ტარიელი საქმიანობს.

ასეთნაირად დახატა მხატვარმა ტარიელის ეზო.

ამგვარად ჩვენ საქმე გვაქვს მიზნობრივ დეკორატიულ გაფორმებასთან: ერთის მხრივ ადამიანის შრომის ნაყოფი—კეთილმოწყობილი ეზო, სუფთა სახლი, ლამაზად ამოშენებული ჭა, მეორეს მხრივ — გვალვისაგან დახეთქილი და ნიაღვრისაგან ჩამოღარული მწირი ფერდობები; ერთის მხრივ უნაყოფოდ მოშრიალე ჭადრები და მეორეს მხრივ ბარაქის შემქმნელი გამრჯე მთიელი კოლმეურნეები; აი ის ორი იდეური მოტივი, რომელიც წარმართავდა მხატვრისა და რეჟისორის ხელს, როცა „ჩვენებურების“ გმირების სულიერ სამყაროს გვიჩვენებდნენ.

სპექტაკლის ასეთი რეჟისორული გადაწყვეტა მხატვრისაგან მოითხოვდა ნაზი აკვარელური ფერების მომარჯვებას დეკორაციული ტილოების შესაქმნელად. მხატვარს ხმა უნდა აეწყო რეჟისორის ნელი ღიღინისათვის. თუ იგი სპექტაკლის გაფორმებას თვალისმომჭარელი ფერებითა და ექსპრესიული ხაზებით გადაწყვეტდა, ამით სპექტაკლი მაოლოდ წააგებდა.

მხატვარმა ნინო ცაგარელმა და რეჟისორმა ა. დვალიშვილმა სპექტაკლზე შეხმატკბილებული მუშაობით გააღრმავეს დრამატურგის იდეა, ფერებისა და ნივთების ამეტყველებით უფრო ემოციური და გულში ჩამწვდომი გახადეს ავტორის აზრები და ნიჭიერ აქტიორთა მოქმედება.

ზემოხსენებული სპექტაკლების დეკორაციული გაფორმებაზე განხილვიდან გამომდინარეობს შემდეგი დასკვნა: იმისათვის, რომ თეატრალური მხატვარი გახდეს ჩვენს თანამედროვეობაზე დადგმული სპექტაკლის თანაავტორი, საჭიროა, რომ იგი (მხატვარი) საფუძვლიანად იცნობდეს სცენაზე განხორციელებულ დრამატულ ნაწარმოებს, მასში ასახულ ამბებს და ადამიანებს, შეეძლოს ცოცხალ სინამდვილესთან ამ ამბების შეპირისპირება, მათი იდეურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური გააზრება, რაც ძნელი მისაღწევია, თუ მხატვარი არ იცნობს სინამდვილეს და მას სწორი მეცნიერული წარმოდგენა არა აქვს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების კანონზომიერებაზე. მაშასადამე მხატვარი, ისევე, როგორც დრამატურგი და რეჟისორი უნდა იდგეს ჩვენი დროის მოწინავე ხელოვანის იდეურ-ინტელექტუალური და ესთეტიკური განვითარების დონეზე. ყოველივე ეს ფაქიზ გეჭოგნებასა და პროფესიულ დაოსტატებასთან ერთად, სპექტაკლში მხატვრის ორგანული მონაწილეობის მთავარი პირობაა.

თქმა არ უნდა, ორივე სპექტაკლში „ზვავში“ და „ჩვენებურებში“ არის სუსტი ადგილებიც. ამაზე უკვე ითქვა პრესაში და დისუტებზე. ჩვენი წერილის მიზანი იყო გვიჩვენებინა მხატვრის როლი მებრძოლი პარტიულობისა და მაღალი იდეურობის სპექტაკლების შექმნაში, ამიტომ მეთხველის ყურადღებაც სწორედ აქეთ წარვმართეთ. ამ ორივე სპექტაკლს აქვს გარკვეული ნაკლი, მაგრამ მთავარი მაინც მიღწეულია: უყურებთ „ზვავს“ და ხედავთ როგორი შეუნელებელი ნაბიჯით მიიწევს წინ ჩვენი საკოლმეურნეო ცხოვრება, აკვირდებით „ჩვენებურების“ გმირების მოქმედებას და გახარებთ ქართველი საბჭოთა მშრომელი ადამიანების ერთგულება პარტიისადმი, ძალღონეს გმატებთ მათი იდეური სიმტკიცე. ცხოვრების ოპტიმიზმი, შრომის აზრიანობა, სიძნელეების წინაშე უდრეკელობა და რწმენა იმისა, რომ ნაციონალურ და სოციალურ ბრძოლებში გამოწრთობილი ჩვენი ხალხის გმირული წარსული და სოციალიზმის საფუძველზე აგებული მისი აწმყო უფრო უკეთესი მომავლის და კომუნიზმის გამარჯვების საწინდარია.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ბ ე ს ი კ ი ს ახალი პორტრეტის გამო

გიგი აბაშიძე

„ვა, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას
გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა,
. . . . . .
სადაურსა სად წაიყვან, სად აღუფხვრი
სადით ძირსა“.

„მუხთალმა სოფელმა“ უცხო და შორეულ მხარეში არა ერთ ქართველს „აღუფხვრა ძირი“, და მათ შორის მე-18 საუკუნის გამოჩენილ პოეტსა და დიპლომატს ბესარიონ გაბაშვილს — ბესიკს.

ბესიკის მრავალფეროვანი და საინტერესო ცხოვრება დასრულდა შორეულ რუმინეთში 1791 წელს.

ჩვენი დიდი წინაპრის ბესიკის უკანასკნელი ადგილსამყოფელი ქართველმა პოეტმა გიორგი ლეონიძემ პირველად 1950 წელს მოინახულა.

ბესიკის საფლავი ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის. გადარჩენილია მხოლოდ საფლავის ქვა, რომელიც 1949 წელს საქართველოს მეცნიერთა დელეგაციამ, აკადემიკოსების ნ. ბერძენიშვილის, აკ. შანიძის და დოც. ოთ. გიგინეიშვილის შემადგენლობით ქ. იასაში გოლიას მონასტრის ეკლესიაში აღმოაჩინა.

წარწერა ქვაზე ასეთი შინაარსისაა:

„საფლავსა ამასა შინა მდებარე არს
თავადი ბესარიონ ზაქარიას ძე იობიან
გაბაშვილი, რომელიც წარმოგზავნილი
იყო
იმერეთისა მეფისა დავითისაგან
დესპანად
რუსეთისა დიდებულისა საიმპერატორო
კარისადმი
და მიიცვალა აქა იასს, წლისა მ, წელთა
ჩღკ: — იანვარს კდ:
მკითხველთაგან შენდობისა
მთხოვნელი“.

ბესიკი, თვალსაჩინო ქართველი პოეტი-ლირიკოსი, ამავე დროს არის დაუცხრომელი მებრძოლი ქართველი ხალხის ეროვნულ-პოლიტიკური წარმატებისათვის.

ბესიკის ცხოვრებაზე დიდი გავლენა მოახდინა და შემდეგში მისი მომავალი განაპირობა კიდევაც ბრძოლამ, რომელსაც მისი მამა ზაქარია (დეკანოზი) აწარმოებდა ანტონ კათალიკოსის წინააღმდეგ სარწმუნოებრივი უთანხმოების ნიადაგზე. და რომელიც იქცა ბრძოლად თვით ერეკლე II-ს წინააღმდეგ. ამ ბრძოლის შედეგად ზაქარია განდევნილი იქნა საქართველოდან.

სასახლის კარზე დარჩენილი ნიჭიერი ჭაბუკი ბესიკი მალე დაწინაურდა. მაგრამ მალე მასაც მამის ბედი ეწია — 27 წლის ვაკაცი ქართლიდან გააძევეს. იმერეთის მეფემ სოლომონ I-მა სიხარულით მიიღო უკვე სახელმოხვეჭილი ნიჭიერი პოეტი და სახელმწიფოებრივ-დიპლომატიურ საქმიანობაში ჩააბა, — მდივანთუხუცესად დანიშნა. დავითის (სოლომონის შვილის) მეფობის პერიოდში კიდევ უფრო გაძლიერდა მისი გავლენა სამეფო კარზე.

1787 წელს ბესიკი რუსეთში მეთაურობდა საგანგებო მისიას, რომელსაც დავალებული ჰქონდა ეწარმოებინა მოლაპარაკება რუსეთის მფარველობის ქვეშ იმერეთის შესვლის საკითხებზე. ბესიკი იმედით შეჰყურებდა რუსეთის მფარველობას, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ საქართველო რუსეთის დახმარებით შესძლებდა ისტორიული მტრისგან — თურქეთისგან თავის დაღწევას.

რუსეთ-ოსმალეთის ომის დაწყებამ და რუსეთის ჯარის წარმატებამ აღაფრთოვანა ბესიკი. რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის საკითხების მოწესრიგებას ხელმძღვანელობდა ეკატერინე მეორის ცნობილი ფელდმარშალი პოტიომკინი, რომლის ბანაკი კრემენჩუკში იმყოფებოდა. კრემენჩუკიდან ბესიკი გადადის კიშინოვში და შემდეგ იასაში (სადაც გადაინაცვლა ფელდმარშალ პოტიომკინის სამხედრო ბანაკმა), წარმატებით აწარმოებს მოლაპარაკებას, თითქმის ამთავრებს კიდევაც თავის დიპლომატიურ მისიას და ჩალე სამშობლოში დაბრუნებასაც აპირებს, მაგრამ უეცრად, სრულიად მოულოდნელად წყდება მისი მშფოთვარე სიცოცხლე. თანახმად იასაში აღმოჩენილი საფლავის ქვისა — ბესიკი ამ დროს 40 წლის ყოფილა — „...მიიცვალა აქა იასს, წლისა მ...“ დაასაფლავეს იქვე წმინდა პარასკევას (Snt Vineri) ეკლესიაში. (არ არის ცნობილი გარდაცვალების მიზეზი, სავარაუდოა, რომ იგი იმსხვერპლა ხოლერამ, რომელიც 1790-91 წლებში მძვინვარებდა ქ. იასაში).

როგორც ცნობილია, ბესიკის ნამდვილი სურათი არ შემონახულა. საქართველოს სახალხო მხატვარმა უჩა ჯაფარიძემ უცხოეთთან კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების დაკვეთით დახატა ბესიკის პორტრეტი. მხატვარმა ჩვეული ოსტატობით ტილოზე გამოხატა 30-40 წლის ქართველი ვაჟკაცი, ისეთი, როგორიც ის წარმოუდგენია ყველას, ვინც იცნობს ბესიკის პოეზიას, ვინც იცნობს ბესიკის ცხოვრებას აკ. ბელიაშვილის რომანის მიხედვით.

უყურებ პორტრეტს და გაგონდება მწერალ ლევან ასათიანის სიტყვები: „ბესიკის ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, მისი მგზნებარე ადამიანური ბუნება თავს იჩენს ყველგან მის ნაწერებში, — სულერთია სიყვარულის ნაზი გრძნობის გამომჟღავნება იქნება ის თუ პატრიოტული აღტაცება სამშობლოსათვის თავდადებულ გმირთა ქვეყლობით, მწარე ჩივილი წუთისოფლის დაუდგრომლობაზე თუ ენამახვილი პოლემიკა აბეზარ მეშურნეებთან“.

აი, ბესიკი — მიჯნური პოეტი, ბესიკი — რაინდი, ბესიკი — მგზნებარე პატრიოტი-დიპლომატი, რომელმაც იქნებ ახლახან დაწერა შედევრი ქართული სატრფიალო ლირიკისა „ტანო-ტატანო“, ან იქნებ ეს-ეს არის მოისმინა ბრძანება მისი ქართლიდან გაძევებისა, ანდა იქნებ იასაში და შორეულ საქართველოზე ოცნებობს...

პორტრეტის ორიგინალი გადაეცა რუმინეთ-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოებას („არლუს“-ს).

რუმინულმა გაზეთმა „Veac nou“ („ახალი ცხოვრება“) 1954 წლის 29 ოქტომბრის ნომერში მოათავსა პორტრეტის რეპროდუქცია და მასთან ერთად დოც. მ. კვეესელავას წერილი — „Un poet clasic gruzin pe pâmînt romanesc“ („საქართველოს კლასიკოსი პოეტი რუმინეთის მიწაზე“).

წიგნი „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“

ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებას თან ახლდა მრავალრიცხოვანი კადრების ზრდა. რესპუბლიკის თეატრებში მუშაობენ მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები და დეკორატორები. თეატრების გარეთ-კი კრიტიკოსები და თეატრმცოდნეები. საჭირო გახდა ისეთი ორგანიზაციის შექმნა, რომელიც თავს მოუყრიდა, ერთ შემოქმედებით საზოგადოებაში გააერთიანებდა თეატრალური ფრონტის მუშაკებს. ამ მიზნით საქართველოს კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ გამოიტანეს დადგენილება შექმნილიყო — საქართველოს თეატრალური საზოგადოება.

1945 წლის 17-18 დეკემბერს მოწვეული იქნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პირველი დამფუძნებელი კრება, რომელმაც დაამტკიცა საორგანიზაციო კომიტეტის მიერ (თავმჯდომარე აკ. ხორავა) წინასწარ შემუშავებული წესდება.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება ნებაყოფლობითი საზოგადოებრივი ორგანიზაციაა, რომელიც მოწოდებულია ყოველმხრივ ხელი შეუწყოს თეატრების შემოქმედებით მუშაობას, აამაღლოს შემოქმედებითი მუშაკების იდეურ-პოლიტიკური დონე.

დაარსების დღიდან საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ გაშალა ფართო და საინტერესო მუშაობა. იგი აწყობდა ფრიად საჭირო დისკუსიებს თეატრალური ხელოვნების, დრამატურგიის, მხატვრობის, მუსიკის აქტუალურ საკითხებზე, მართავდა თეორიულ კონფერენციებს, გამსვლელ სესიებს, რომლებშიც მონაწილეობდნენ თეატრალური ხელოვნების, ლიტერატურის და სხვა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა თვალსაჩინო წარმომადგენლები.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ამ მრავალმხრივ მუშაობას ასახავს წიგნი „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. 1945 — 1955 წლები“. გამოცემა წარმოადგენს თეატრალური საზოგადოების დოკუმენტური მასალების მიმოხილვას, შედგენილია ნ. კეკელიშვილის მიერ. რედაქტორები არიან შ. აფხაიძე და ს. მთვარაძე.

წიგნი ძირითადად ინფორმაციული ხასიათისაა, რომელიც ნათელ სურათს იძლევა საზოგადოების საქმიანობაზე და თეატრალურ მკვლევარს დახმარებას გაუწევს სტენოგრაფიულ ანგარიშებში, ოქმებში, მოხსენებებში გაფანტული მასალების ძიებაში.

მასალები დალაგებულია თემატიკური თანმიმდევრობით. პირველ რიგში მოთავსებულია საზოგადოების უმაღლესი ორგანოების — ყრილობებისა და პლენუმების ანგარიშები, მას მოსდევს პრეზიდიუმის საქმიანობის ანგარიში. მიმოხილულია ყველა სახის მუშაობა, რომელიც საზოგადოებას გაუწევია თავისი არსებობის 10 წლის მანძილზე.

წიგნში დაბეჭდილია საზოგადოების გამგეობის მიერ მოწყობილი სამეცნიერო სესიების, საიუბილეო და შემოქმედებითი საღამოების, კონფერენციების, დისპუტების ფართო ანგარიში და გამომცემლობა „ხელოვნების“ მიერ 1947 — 1955 წ. წ. გამოცემული წიგნების სრული სია.

წიგნს დართული აქვს დამატებანი და ნუსხები, სადაც მოხსენებულია ყველა, ვინც კი თავისი წვლილი შეიტანა საზოგადოების საფუძველის ჩაყრაში და აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოების საერთო საქმიანობაში. კრებულის ბოლოში მოთავსებულია საზოგადოების წევრთა სია და საზოგადოების წესდების ტექსტი.

ეთერ წულეისკირი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ძველი ტრადიციები და ახალი გზა

(საფრანგეთის ეროვნული სახალხო თეატრის გასტროლების გამო საბჭოთა კავშირში)

მაია ქავთარაძე

წელს, შემოდგომაზე, მოსკოვსა და ლენინგრადს საგასტროლოდ ეწვია საფრანგეთის ეროვნული სახალხო თეატრი (ტნპ), რომელმაც საბჭოთა მაყურებელს სამი სპექტაკლი უჩვენა: ჰიუგოს „მარია ტიუდორი", მოლიერის „დონ ჟუანი" და მარივოს „სიყვარულის ზეიმი".

ტნპ (Theatre National Populaire) 1920 წ. დაარსდა ცნობილი რეჟისორის ფირმენ ჟემიეს ხელმძღვანელობით, მაგრამ საფრანგეთის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თეატრის სახელი მან მხოლოდ 1951 წლიდან დაიმკვიდრა, როდესაც მისი დირექტორობა თავს იღო ნიჭიერმა რეჟისორმა და მსახიობმა ჟან ვილარმა. ხელახლად შექმნილი დასი შეუდგა ჯერ კიდევ ოციან წლებში დასახული გეგმის განხორციელებას. ეს გეგმა ითვალისწინებდა პირველ რიგში დახვეწილი რეპერტუარის შექმნას და ფართო დემოკრატიული აუდიტორიის მოპოვებას. ჭეშმარიტად ეროვნული სახალხო თეატრის შექმნის კეთილშობილ მიზანს ემსახურებოდნენ ჟან ვილარის თეორიული ძიებანი, მსახიობთა ენთუზიაზმი და მტკიცე რწმენა იმისა, რომ არჩეული გზა არის სწორედ პროგრესული ხელოვნების გზა.

ახალგაზრდა თეატრის პირველი გამოცდა ამ გზაზე იყო 1951 წელს ავინიონში მოწყობილი ხელოვნების ფესტივალი, როცა საჭირო გახდა სპექტაკლის გამართვა ღია ცის ქვეშ, პაპის ძველი სასახლის ეზოში. ვილარის მითითებით სახელდახელოდ შეიქმნა ახალი სცენა — დიდი მოედანი მაყურებელთა დარბაზის შუაგულში, რამპისა და ფარდის გარეშე. სწორედ ამ იმპროვიზაციიდან მოდის დადგმის ის უაღრესად თავისებური ფორმა, რომელიც განსაზღვრავს ამ თეატრის ორიგინალურ სტილს. შემდეგში, როცა თეატრმა პარიზში რეზიდენციად შაიოს სასახლის დიდი დარბაზი მიიღო, თითქმის უცვლელად იქნა გადატანილი იქ ავინიონის სცენის არქიტექტონიკა.

განვლილი ხუთი წლის განმავლობაში ტნპ გახდა ფრანგი მაყურებლისათვის ყველაზე უფრო საყვარელი თეატრი, რომლის პოპულარობა სამშობლოს საზღვრებსაც გასცდა. მტრულად განწყობილი კრიტიკოსებისა და სკეპტიკოსების სისინი ჩაახშო მოწონებისა და გულწრფელი სოლიდარობის ერთსულოვანმა ყიჟინამ იმათ მხრიდან, ვისაც დღეს საფრანგეთის თეატრალურ წრეებში „ტნპ-ს მაყურებელს" უწოდებენ; ესენია: მოსწავლე ახალგაზრდობა, მუშები, გლეხები, ინტელიგენციის ქვედა ფენა — ყველა ის, ვინც ჩვეულებრივ, როგორც ვილარი ამბობს, „თეატრში იშვიათად დაიარება".

ტნპ-ს შესანიშნავ გამარჯვებას მაყურებლის მოპოვებისათვის ბრძოლაში მოწმობს ის ფაქტი, რომ უკანასკნელი 6 წლის განმავლობაში თეატრის 1.222 წარმოდგენა 2.060.000 მაყურებელმა ნახა. ისინი მარტო პარიზელები კი არ არიან, არამედ სხვადასხვა პროვინციების მცხოვრებნიც, რომელთა ხშირი სტუმარია პარიზიდან საგასტროლოდ გამგზავრებული ტნპ. მასობრივ მაყურებელს ტნპ იძენს აგრეთვე უაღრესად პოპულარული „თეატრალური უიკ-ენდებით", რომელიც შაბათ საღამოდან კვირა დილამდე გრძელდება და ვრცელ პროგრამას მოიცავს. „უიკ-ენდი" ჩვეულებრივი კონცერტია, რომლის შემდეგ იმართება წარმოდგენა და დასასრულ მეჯლისი მსახიობების მონაწილეობით. თეატრს წესად აქვს შემოღებული შემოქმედებითი შეხვედრები, ძირითადად, ახალგაზრდა მაყურებელთან, ავანპრემიერები ანუ ახალი სპექტაკლის საჯარო განხილვა ხელოვნების, ლიტერატურის და პრესის მუშაკთა აქტიური მონაწილეობით, ფართო მაყურებელთან და პროგრესულ საზოგადოებრივ აზრთან მუდმივი ცოცხალი კავშირი, ე. ი. ყოველივე ის, რაც საბჭოთა თეატრისათვის დიდი ხანია ტრადიციადაა ქცეული, მაგრამ ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ჯერჯერობით უცხო რამაა.

ცხადია, ტნპ-ს შემოქმედებითი გამარჯვების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს მისი რეპერტუარი წარმოადგენს. რეჟისორი ვილარი მაყურებელს უპირატესად აწვდის შექსპირის, კორნელის, მოლიერის, ჰიუგოს დრამატულ შედევრებს. თანამედროვე პიესების შერჩევისას თეატრი დიდ სიფრთხილეს იჩენს, პროგრესული იდეურობისა და მაღალმხატვრულობის მკაცრი კრიტერიუმით უდგება ჩვენს დროში საკმაოდ სახელმოხვეჭილი დრამატურგების შემოქმედებასაც კი.

ფრანგული კლასიკის სცენურ განსახიერებაში ტნპ ღირსეულ მეტოქეობას უწევს ხანგრძლივი ტრადიციებით სახელგანთქმულ „კომედი ფრანსეზს". 1954 წ. გაზაფხულზე საბჭოთა მაყურებელმა მოსკოვში და ლენინგრადში ამ თეატრის სამი საუკეთესო დადგმა ნახა: მოლიერის „ტარტიუფი", „გააზნაურებული მდაბიო" და კორნელის „სიდი". საფრანგეთის ამ უძველესი თეატრის შედარება ახალგაზრდა ტნპ-სთან და მათ „მეტოქეობაზე" ლაპარაკი საინტერესოა სწორედ იმ თვალსაზრისით, რომ ისინი ფრანგული კლასიკური დრამის საკმაოდ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევიან. სულ სხვადასხვანაირია მათი რეჟისორული მუშაობის სტილი და მსახიობთა თამაშის მანერა; ასეთი შედარება უფრო რელიეფურს ხდის იმ უეჭველ სიახლეს, რომელიც ტნპ-ს შემოქმედებას ახასიათებს.

საბჭოთა კავშირში „კომედი ფრანსეზის" გასტროლებისას ყურადღება მიიპყრო კარგად მოფიქრებულმა რეპერტუარმა. ერთიანი რეჟისორული გააზრებით შეკრულმა სამმა სპექტაკლმა დასტოვა შთაბეჭდილება ერთი დადგმისა, რომლის თითოეულ ნაწილს ამავე დროს საკუთარი მიზანდასახულობა ჰქონდა. შემთხვევითი არ იყო აგრეთვე სამი სპექტაკლის გარკვეული თანმიმდევრობაც: პირველად „ტარტიუფი" — პიესა ბოროტების შესახებ, მერე „გააზნაურებული მდაბიო" — თეატრის ინტერპრეტაციით „მიამიტობის კომედია" და ბოლოს „სიდი", როგორც მაღალი კეთილშობილების ტრაგედია. რეჟისორ ლედუს „ტარტიუფი" და რეჟისორ ჟან იონელის „სიდი" ბოროტებისა და კეთილშობილების მოპირდაპირე პოლუსებზე იყო, ხოლო შუა ადგილი ეკავა ჟან მეიერის „გააზნაურებულ მდაბიოს", როგორც მაყურებელთა ერთგვარ ემოციურ განმტვირთველს.

სცენა სპექტაკლიდან „სიყვარულის ზეიმი" კორინა — მონიკ შომეტი
არლეკინი—დანიელ სორანო
ლეონიდა—მარია კაზარესი

თეატრმა შესძლო სამი სპექტაკლის ფარგლებში გაეშალა მე-17 საუკუნის ფრანგული საზოგადოების ცხოვრების საკმაოდ სრული და რელიეფური სურათი და ამავე დროს ეჩვენებინა თავისი რეჟისორების, მსახიობებისა და მხატვრების ნამდვილი ოსტატობა.

რეპერტუარის მოფიქრებით გამოირჩეოდა აგრეთვე საფრანგეთის ეროვნული სახალხო თეატრის გასტროლებიც. ამ შემთხვევაშიც უეჭველად დასაფასებელია თეატრის მისწრაფება: — სპექტაკლების მინიმალური რაოდენობით რაც შეიძლება მკაფიოდ ეჩვენებინა თავისი მხატვრული მიმართულება და კოლექტივის შემოქმედებითი მიღწევები.

თუ „კომედი ფრანსეზის" რეპერტუარს პირობითად კლასიცისტურს ვუწოდებთ, ტნპ-ს საგასტროლო რეპერტუარის მიმართ თავისთავად გვაგონდება სიტყვა — რომანტიკული. მართლაც, ჰიუგოს „მარია ტიუდორი" დიდი ადამიანური ვნებების, დაუოკებელი სურვილების და ძლიერი რომანტიკული ხასიათების ტრაგედიაა, რომლის მოპირდაპირე ადგილი უჭირავს მოლიერის „დონ ჟუანს" (რომანტიკული მანერით განსახიერე-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ბულს), როგორც თავისი საუკუნის საზღვრებს გამცდარი გონების ტრაგედიას.

„კომედი ფრანსეზის“ დადგმები გარკვეული კლასიცისტური ჯამეურულობით ხასიათდება; ტნპ-ს სპექტაკლი კი მაყურებელთა დარბაზის დიდ მასშტაბებს, ხალხის მასებს გულისხმობს. კლასიცისტურისა და რომანტიკულის ეს კვალიფიკაციები ცხადი ხდება ორი თეატრის სპექტაკლების შედარებისას.

„კომედი ფრანსეზის“ „ტარტიუფი“ ძალიან მაღალ ტემპში მიდის, მოვლენები სწრაფად ვითარდებიან, მსახიობები თავბრუდამხვევი სიჩქარით წარმოთქვამენ იდეალურად ჩამოქნილ მონოლოგებს, რომლებსაც თან ახლავს ექსპრესული ჟესტიკულაცია, რაც რეჟისორს საშუალებას აძლევს თავიდან აიცდინოს სცენაზე ოდნავი ფუსფუსისა კი და კლასიცისტური რეგლამენტის ჩარჩოში დარჩეს. ჟან იონელი ტარტიუფის როლში საგანგებოდ ამუქებს საღებავებს და უბრალო გაიძვერას კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ სახელმწიფო დამნაშავეს, ეროვნული მანკიერების მხატვრულ სახეს, მაგრამ მიუხედავად ასეთი ფართე გააზრებისა, იგი არ სცდება იმ ფარგლებს, რომლებიც უკვე სამი საუკუნის წინათ იყო შემობაზული ფრანგულ კლასიციზმში.

ასეთი შებოჭილობა განსაკუთრებით იგრძნობა „სიდში“, და მაინც რეჟისორ ჟან იონელის მთელ სპექტაკლს უთუოდ თანამედროვე ჟღერადობა აქვს: ღღეკანდელი საფრანგეთის ტკივილებს ესალბუნება პატრიოტიზმის, ზნეობრივი სისპეტაკისა და მოქალაქეობრივი ღირსების დემონსტრაცია. რეჟისორმა შესძლო ფრანგული კლასიცისტური ტრაგედიის დახვეწილ ფორმებში გაეცოცხლებინა წარსული ეპოქის გმირები, მათი ეჭვები და რწმენა, მწუხარება და სიხარული მაყურებლისათვის გასაგები გაეხადა.

თვით ჟან იონელი სწორედ ადამიანურობის იდეალს განასახიერებს დონ დიეგოს როლში, მაგრამ სცენური სახის აბსტრაგირება არ ახასიათებს არც მას და არც ესპანელი სახალხო გმირის როლში ახალგაზრდა მსახიობს ანრი ფალკონს, რომლის შესახებ სამართლიანად შეიძლება ითქვას: „beau comme le Cid!“. კიდევ უფრო „კლასიცისტურია“ ქიმენას როლში ტერეზ მარნე. ძუნწი ჟესტებით და ტრაგიზმით სავსე მშვენიერი დაბალი ხმით იგი სავსებით ახერხებს გადმოგვცეს ხან თავშეკავებული პათოსი, ხან ქალური უმწეობის ინტონაციები (როცა მკაცრი კლასიკური ქანდაკება მოყვარულ და ტანჯულ არსებად იქცევა), და მსახიობი ყოველთვის რჩება ბრწყინვალე დეკლამაციური ხელოვნების სიმაღლეზე.

უსამართლობა იქნებოდა არ აღინიშნოს, რომ „კომედი ფრანსეზის“ დანარჩენი სპექტაკლებიც ასევე ხიბლავდა ჩვენს მაყურებელს სრულყოფილი აქტიორული ტექნიკით და ფრანგ კლასიკოსთა შემოქმედების ღრმა რეჟისორული გახსნით. მაგრამ მაყურებლის აღტაცება თითქოს უფრო გონების თვალით დანახულის ნაყოფი იყო, ვიდრე ემოციური შეგრძნებისა; ამ სპექტაკლებს როგორღაც აკლდა სიცოცხლის თბილი სუნთქვა. ამ მხრივ სულ სხვა განცდა იპყრობს მაყურებელს ეროვნული სახალხო თეატრის სპექტაკლებზე. სპექტაკლს „მარია ტიუდორს“ პირველი რეპლიკებიდანვე გადავყავართ ინგლისის შორეული ისტორიის ერთ-ერთ უბნელეს ეპოქაში და მის უნებლიე მონაწილედ გვხდის. დედოფლის, ჯენის, ჯილბერტის თუ სხვა პერსონაჟების ტანჯვა სცენაზე გამორიცხავს მშვიდი მეთვალყურეობის შესაძლებლობას და უნდა დავეთანხმოთ რეჟისორ ვილარს, რომელიც წერს: „...თეატრი ემოციების მეუფეების ტაძარია. დრამატულ შედეგრს ყოველთვის თან უნდა ახლდეს ემოციური კონტაქტი გმირსა და მაყურებელს შორის. მას არ ბადებს იდეა ან... დიალოგის მართალი რეალისტური ტონი; მას არ ბადებს მოქალაქეობრივი მდგომარეობის ნატურალისტური გამოსახვა, რაც რომანისთვისაა გამოსადეგი. ემოციური კონტაქტი თეატრში იბადება პოეზიასთან, კადენციასთან, რიტმთან ერთად“.

მართლაც, ეს ემოციური კონტაქტი დაიბადა მაშინვე, როგორც კი მოისმა დაფდაფის ხმა და სცენაზე გამოჩნდა თალხითმოსილი პროცესია, რომელსაც მსჯავრდადებული ეშაფოტზე მიჰყავდა. სცენა შავი ხავერდითაა შემოსილი და მასზე არაფერია, გარდა ოდნავ შემაღლებული ფიცარნაგისა, რომელსაც პროჟექტორის ვიწრო სხივი ეცემა. ასეთი პროლოგით იქმნება მთელი სპექტაკლის ტონი და „სისხლიანი მარიას“ სასახლის პირქუში და უაღრესად დაძაბული ატმოსფეროს ფიზიკური შეგრძნება.

პირველი აქტის დასასრულს მაყურებელს სავსებით ეუფლება ჯერ კიდევ გაურკვეველი გრძნობა ტრაგიკულის მოლოდინისა, მაგრამ გამოჩნდება თუ არა მარია ტიუდორი (მსახიობი მარია კაზარესი), ამ წუთიდან შეუძლებელია თავი დააღწიო ბობოქარი ვნებების ორომტრიალს. პირველად ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს ნაზი, ნარნარი, თავდავიწყებამდე გამიჯნურებული ქალი, რომელიც მზადაა სატრფოს მტლედ დაედოს, — დედოფალია. მთავრდება ტრფიალების სცენა ფაბიანოსთან და მაყურებელი თავზარდაცემულია, როცა შეიტყობს, რომ მარიას, თურმე, უკვე სცოდნია ფაბიანოს ღალატის ამბავი. თითქმის არაადამიანური ძალა იყო საჭირო იმისათვის, რომ მარიას ასე ოსტატურად დაეფარა მტანჯველი ეჭვი, რათა საყვარელი ადამიანი (და მასთან ერთად მაყურებელი) იმაში დაერწმუნებინა, რომ მასთან შეხვედრისას ქალის ნერვული თრთოლვა იყო ვნება და არა ისტერიული აღგზნება.

ისე უსაზღვროა ტიუდორ-კაზარესის ორივე გრძნობა — ტრფობა, და მის გულში ბოროტ ცეცხლად დანთებული შურისძიება, რომ შეუძლებელია იმის წარმოდგენა, თუ რომელი მათგანი გაიმარჯვებს. მარია კაზარესის გარდასახვის ძალა ფანტასტიკურია. ვნებით შეპყრობილ სატრფოს სცენის ზვიადი დედოფალი, რომელიც ტალახში სვრის, ფეხქვეშ თელავს ქვეშევრდომთა ადამიანურ ღირსებას. მაგრამ მეფური მეფიდურობაც უძლურია იმ შიშის წინაშე, რომელსაც ხალხი — „საზიზღარი ბრბო“ იწვევს გოროზ დედოფალში.

სცენა სპექტაკლიდან „დონ ჟუანი“
დონ ჟუანი — ჟან ვილარი
სგანარელი — დანიელ სორანო

მეორე სცენაში ფაბიანოსთან მარია კაზარესი კვლავ გვაოცებს ახალი საღებავების დაუშრეტელი სიმდიდრით. ეჭვიანობის გრძნობით გამძვინვარებულს უკვე სხვა სახე მიუღია: ჩვენს წინაშეა საჩხუბრად წელში მოხრილი, ფეხებგაბარჯღული დედაკაცი, რომელიც ხელების ქნევით დაუზოგავად ლანძღავს და წყევლის მოღალატეს. ან კიდევ რა შესანიშნავია მარია კაზარესი, როგორც სიყვარულისა და ვერაგობის შინაგანი ბრძოლის განსახიერება, როცა იგი თავის მსხვერპლს ნაზად ეხვევა და თან სიკვდილით დასჯის შესახებ ესაუბრება. მისი სახე, მისი ხმა შურისგების ბოროტ სიხარულზე მეტყველებს, ხელები კი საოცარი ექსპრესიით გამოხატავენ სულიერ ტკივილს, ვნებიან ტრფობას, პატიების სურვილს...

მომდევნო აქტში მარია კაზარესი გახელებული ნადირივით აწყდება ტაუერის პირქუში დარბაზის კედლებს. იგი ერთი სურვილითაა შეპყრობილი — როგორმე სიკვდილს გადაარჩინოს მის მიერვე მახეში გაბმული ფაბიანო. და იმავე წუთს, როცა ჰკონია, რომ შესძლო ხალხის მოტყუება, აქამდე უილაჯო მძვინვარებას სცვლის მისი ბოროტი, ცინიკური, შემზარავი ხარხარი. განსაკუთრებით სწორედ უკანასკნელ სცენებში მეღავნდება მარია კაზარესის, როგორც ტრაგიკული მსახიობის, ბრწყინვალე ნიჭი. ჯენთან დიალოგში მსახიობი ხსნის მარია ტიუდორის სახის კიდევ ერთ ახალ მხარეს: ყოველივე განცდილის შემდეგ ამ უაღრესად ვერაგსა და თანაც უაღრესად უბედურ ქალს შეუნარჩუნებია უნარი წრფელი თანაგრძნობისა ახალგაზრდა მიჯნურისადმი. არავის ისე არ ესმის ჯენის ტკივილი, როგორც დედოფალს. ამ სცენაში მარია კაზარესი უფრო დიდია, ვიდრე დედაკაცი, ვიდრე დედოფალი. იგი ადამიანია.

უნდა ითქვას, რომ მარია კაზარესმა შესძლო თითქმის შეუძლებელი: მან თანაგრძნობა მოუპოვა მარია ტიუდორს, როგორც ქალს და როგორც დედოფალს. მან ხორცი შეასხა რეჟისორ ვილარის იდეას: „ის, რაც აუცილებელია თეატრისათვის (სატირულისა თუ ტრაგიულისათვის) და რაც ასე იშვიათად გვხვდება ჩვენს თანამედროვე რეპერტუარში, — ესაა ადამიანი. დე, იგი ჩავარდნილი იყოს ყველაზე უფრო სათაკილო, ყველაზე უფრო სამარცხვინო მდგომარეობაში და თუნდაც მან დანაშაული ჩაიდინოს, ოღონდაც ყოველივე ამაზე მაღლა დადგეს და, თუ ვითარების მბრძანებელი ვერ გახდება, უკიდურეს შემთხვევაში შესძლოს მაინც მისი შეგნება, უმღეროს მას (ბერძნების რეჩიტატივები და ქორო, რასინის, შექსპირის და სხვათა მონოლოგები) და დასძლიოს იგი“.

სცენა სპექტაკლიდან „მარია ტიუდორი“
მარია ტიუდორი — მარია კაზარესი
ჯენი — მონიკ შომეტი

მარია კაზარესის ტიუდორი საგრძნობლად განსხვავდება ამ სახის ჩვეულებრივი ინტერპრეტაციისაგან, რომლის მიხედვით სასტიკი დედოფალი თავისი კაპრიზების ტყვეა და არაფრად აგდებს არც სახელმწიფოს ინტერესებს, არც ასეული ადამიანების სიცოცხლეს. მარია კაზარესი ასახიერებს ქალს, რომელიც ტრაგიკული ვითარების მსხვერპლია. სიყვარული და დედოფლის გვირგვინი — აი, ის სცილა და ჰარიბდა, რომელთა შორის უმწეოდ შმაგობს მარია. და, როდესაც უკანასკნელ სცენაში ჩვენ ვხედავთ თავჩაქინდრულ, ტრაგიკულად მწუხარე ქალს აცახცახებული ხელებით, გასაგები ხდება, რომ მას ბევრად უფრო მეტი დაუკარგავს, ვიდრე დედოფლის გვირგვინია.

ამ სპექტაკლში ყველა სხვი მარია კაზარესზე იყრის თავს და ეს შემთხვევითი როდია, ეს გამოწვეულია იმით, რომ, ჯერ ერთი, ვილარის რეჟისორული მრწამსი დიდ გასაქანს აძლევს მსახიობის შემოქმედებითს ინდივიდუალობას, (ხოლო კაზარესის დიდი აქტიორული ტალანტი უაღრესად ინდივიდუალურია), და მეორეც ის, რომ ჰიუგოს რომანტიკული მანერა, საერთოდ, პიესის ცენტრში აყენებს ორთს დიდ, შეიძლება ითქვას, თითქმის ჰიპერბოლურ ხასიათს. ამიტომ სპექტაკლის სხვა მონაწილეების შესახებ მხოლოდ ის უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ისინი ქმნიან კარგად შეწყობილ გუნდს, რომელსაც მარია კაზარესი ადვილად მართავს.

ცხადია, სპექტაკლის ასეთი გაგება სავსებით შეესაბამება ტნპ-ს, როგორც რომანტიკული თეატრის საერთო სტილს. „კომედი ფრანსეზის“ სპექტაკლებში კი მთელ ანსამბლს თითქმის თანაბარი დატვირთვა აქვს. იქ არაა ცენტრალური გმირის და მისი ბობოქარი ვნებების თვალისმომჭრელი ელვარება, ხოლო დანარჩენთათვის — გარემოცვის მომსახურეობითი როლი. ცეცხლი, რომელიც „მოლიერის სახლში“ ანთია, მშვიდი, თანაბარია, და, ვინ იცის, იქნებ, სწორედ ამიტომაა იგი ფრანგული კულტურის ჩაუქრობელი ლამპარი საუკუნეების მანძილზე.

განწირული ქალური სიყვარულის გვერდით ტნპ-მ გვიჩვენა თავისუფალი აზრის ტრაგედია „დონ ჟუანის“ სახით, რომელიც მოლიერის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ღრმა, ფილოსოფიური პიესაა და შექსპირისებური მრავალმხრივობით გამოირჩევა. ყველაზე უფრო მკაფიოდ სწორედ „დონ ჟუანში“ გამოვლინდა „მოლიერის მხიარული თავისუფლებისმოყვარეობა“ (ენგელსი).

ჟან ვილარის წინაშე ძნელი ამოცანა იყო — ეს სპექტაკლი ტნპ-ს სტილში გადაეწყვიტა, ე. ი. არა მარტო სცენურად გაეღრმავებინა რეალიზმი მოლიერისა, რომელმაც სწორედ ამ პიესაში დასძლია კლასიცისტური კომედიის გარკვეული სქემატურობა, არამედ ახალი მიმართულება მიეცა და მისთვის ცხოვრების რომანტიკული ხედვა დაედვა საფუძვლად.

ვილარის დონ ჟუანი განწირულია ტრაგიკული მარტოობისათვის. ეს უკვე წარმოადგენს რომანტიკული გმირის წარმოსახვის ერთ-ერთ მთავარ ელემენტს. ამასთან ერთად ვილარი არ [illegible] მოლიერის და დონ ჟუანის მხატვრულ სახეს ამდიდრებს რეალისტური ხაზებით, განსაკუთრებული აქცენტაციით აღრმავებს მთელი პიესის ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ აზრს. ამის შედეგად იქმნება რღვევის პროცესში მყოფი ფორმაციის განმაზოგადებელი ტიპი, რომლის სოციალური მნიშვნელობის მამხილებელი ძალა ეჭვს გარეშეა.

სცენაზეა არა ბოროტი ოინების ოსტატი, არა მხიარული სევილიელი აზნაური და უდარდელი ჟუირი, არამედ ცხოვრებისაგან იმედგაცრუებული სკეპტიკოსი. მოქმედების განვითარებასთან ერთად იზრდება მაყურებლის გაოცება იმის გამო, რომ ვილარის მიერ შექმნილი გმირი ახალ და ახალ თვისებებს ამჟღავნებს. ვილარის სახეს არ სცილდება ცინიკური ღიმილი, რომელიც შესანიშნავ ქვეტექსტს ქმნის მოლიერის სიტყვებისათვის, და გვეუბნება, რომ დონ ჟუანისათვის არაფერს აღარ აქვს ფასი ამ ქვეყნად. იგი უპირისპირდება ყველაფერს და ყველას, თვით ღმერთსაც კი. თავისი მარტოობა მას შეგნებული აქვს და არაფრის წინაშე უკან არ იხევს. იგი განათლებული ათეისტია, მშვენივრად იცის კაცის ბუნება, ადვილად იკვლევს გზას ადამიანის სულის ხვეულებში, მას არაფერი არ აშინებს და უბადლო მამაცია, — ასეთია ვილარის დონ ჟუანი, მე-17 საუკუნის ევროპის აზნაურობის ღვიძლი შვილი, რომელიც ცინიკური გაბედულებით აშიშვლებს თავისივე კლასის მანკიერებას. ვილარი შესანიშნავი ხელოვნებით ხატავს თავისუფლებისაკენ ინდივიდუალური ლტოლვის ტრაგედიას. მისი დონ ჟუანი აღწევს კიდეც ამ თავისუფლებას, მაგრამ ეს ინტელექტის თავისუფლებაა და ამიტომ სულიერი ობლობაც.

სანამ დონ ჟუანი ასეთია, ჩვენს თანაგრძნობასაც იმსახურებს, მაგრამ როგორც კი იგი თავის თავს ღალატობს და იმ მიზნით რომ გარეგო სამყაროს შეუგუოს, პირმოთნეობის ნიღაბს იფარებს, ასეთ საქციელს სიკვდილის წინა წუთებშიაც კი ვერ ვაპატიებთ მას.

სიმსობუქითა და დიდი უშუალობით მიჰყავს როლი ჟან ვილარს. მისი ყოველი მოძრაობა უაღრესად გრაციულია, მეტყველება უზადო და ეს მაშინ, როცა ყოველ ფრაზაში სკეპსისის შხამი და შეუბრალებელი ლოგიკაა. თამაშის უბრალოების გამო თითქმის შეუმჩნეველი ხდება ცალკეული ნიუანსები და აქტიორული ხერხები, მაგრამ მათი ჰარმონიული მთლიანობა ქმნის სწორედ დონ ჟუანის ნამდვილად მდიდარ სახეს.

კონფლიქტის ფილოსოფიური არსის გაღრმავებას ხელს უწყობს ის, რომ დონ ჟუანს უპირისპირდება სგანარელი, როგორც პრაქტიკული სიბრძნით აღჭურვილი და ჯანსაღი ინსტინქტების ადამიანი. ამ როლში შესანიშნავია მსახიობი დანიელ სორანო. მისი სგანარელი აბსოლუტიზმის ეპოქის გარკვეული ტიპის ისეთივე სრულყოფილი განსახიერებაა, როგორიც ვილარის დონ ჟუანი. დანიელ სორანო ბრწყინვალედ გადმოგვცემს სგანარელის იუმორს. იგი წმინდა გალური ხასიათია — სიცოცხლით სავსე, და ცხოვრების სიხალისის უშუალოდ აღმქმელი. მის ჯანსაღ პრიმიტივს დონ ჟუანის სოფიზმები ვერას აკლებს; უფრო მეტიც: იგი არა ნაკლები შინაგანი რწმენით ამტკიცებს თავისი ხალხური მორალის სიმართლეს.

დონ ჟუანის ფონზე მისი მიამიტი სერიოზულობა დაუვიწყარ კომიზმს ქმნის. მაგრამ თეატრის საერთო სტილიდან გამომდინარე სორანოს აქტიორული ტაქტი გამორიცხავს სცენაზე კომიკური პერსონაჟის თვითმიზნურ შექმნას. სორანო უშუალოა, ბუნებრივი და არასოდეს არ ცდილობს დარბაზში სიცილის გამოწვევას. ისევე, როგორც მარია კაზარესი და ჟან ვილარი, იგი გვიჩვენებს გმირის რთულ ადამიანურ არსს და ამიტომ სავსებით გასაგები ხდება ის, რომ სგანარელი არა მარტო ჰკიცხავს თავის ბატონს, არამედ ყყვარს კიდეც იგი და უყვარს იმიტომ, რომ ესმის მისი ბუნება.

ვილარის, კაზარესის და სორანოს აქტიორული ტალანტის მრავალფეროვნება შესაძჩნევად გამოვლინდა მარივოს კომედიაშიც „სიყვარულის ზეიმი“.

შავი ხავერდით მორთული სცენა ამ სპექტაკლში არ ქმნის იმ ავბედით ატმოსფეროს, რომელიც „მარია ტიუდორს“ და „დონ ჟუანს“ ახასიათებდა. აქაც მინიმალური დეკორაციული საშუალებებით იქმნება საკმაო მსუბუქი ფონი. ესაა ფილოსოფოს ჰერმოკრატეს ბაღნარი, წარმოდგენილი ორი თეთრი გრძელი სკამით, ორი ლარნაკით, ორი ხითა და ფანჩატური. ი, რომელსაც მშვილდ-ისრით აღჭურვილი პატარა, მხიარული ამური ამშვენებს. ამ პირობითობაზე, უაღრესად თეატრალურ პირობითობაზეა აგებული მთელი სპექტაკლი. პირობითია ლუი XIV-ის ეპოქის კოსტუმებით სპარტელების შემოსვაც.

მსახიობები არაჩვეულებრივად სწრაფი ტემპით თამაშობენ. საოცრად პლასტიკური მიზანსცენები, მოძრაობის გრაცია, სიმსუბუქე, ოდნავ ირონიული ღიმილი მსახიობთა სახეებზე — ყველაფერი ეს თითქოს გვაფრთხილებს: სერიოზულად ნუ მიიღებთ, რასაც აქ იხილავთო. მიუხედავად ამისა, პიესის ყოველი პერსონაჟ. ფაქიზად მოხაზული ფსიქოლოგიური ინდივიდუალობაა. ამ სპექტაკლშიც სრულად გამომჟღავნდა ჟან ვილარის რეჟისორული მანერა — მაყურებლამდე დაიყვანოს მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიური ნიუანსები და ამით გადაწყვიტოს მთავარი ამოცანა — რეალური ადამიანური ხასიათების შინაგანი ბუნების მხატვრული გახსნის ამოცანა.

მარია კაზარესი პრინცესა ლეონიდას როლში ასახიერებს ქალს, რომელიც ურთულესი სიტუაციებიდან გამარჯვებული გამოდის სიყვარულის ძალით და გამჭრიახი ჭკუის მეოხებით. იგი შეუპოვრად იბრძვის სიყვარულისა და სამართლიანობის იდეალისათვის. დაუშრეტელია მისი ფანტაზია და ხერხები ამ ბრძოლაში, და შესაბამისად სულ სხვადასხვა როლში გვევლინება იგი სცენაზე: ფილოსოფოს ჰერმოკრატესთან ცბიე-

ეროვნული ბიბლიოთეკა

რია. ლეონტინასთან — მამაკაცური ცდუნების ნამდვილი ოსტატი, მსახურებთან — მტკიცე ნებისყოფის ქალია, რათა ისინი თავის ნებაზე აკაროს. მაგრამ ყოველგვარი ნიღბის გარეშე წარმოგვიდგება იგი აკისთან, როგორც გულწრფელობის, სინაზის, კდემამოსილების, სპეტაკი ქალურობის განსახიერება. როცა იგი აკისს თავის თავგადასავალს უამბობს, აკშმარიტად გვაოცებს მისი ხმის მდიდარი მოდულაციები — ხან ვნებიახი პათეტიკა, ხან ლირიზმით სავსე ჩურჩული, როცა მისი თვალების ელვარება ტრფობის ნისლით იბინდება.

ძალიან კარგად თამაშობს ჟან ვ.ლარი სიყვარულისგან დამარცხებულ ასკეტს — ჰერმოკრატეს. იგი კომიკური, ზოგჯერ სატირიკული პერსონაჟია, მაგრამ არსად გაშარჟებული არაა. კომიზმს იწვევს ამ ხანშესული ფილოსოფოსის სერიოზული ცდა წინააღმდეგობა გაუწიოს დიდი დაგვიანებით გაღვიძებული სიყვარულის გრძნობას, აგრეთვე მისი, თითქმის ბავშვური მიამიტობა ამ სფეროში.

ჭეშმარიტად ხალხურ, სისხლსავსე არლეკინს წარმოგვიდგენს თითქოს ძველი „ნიღბების თეატრიდან“ მოვლეხილი დანიელ სორანო. მხიარული, ეხერგიული იგი თავისი ეგზედობით და გაიძვერობით არავის არ აძლევს მოსვენებას. ბატონებთანაც კი თავხედია, რადგან ყველას საიდუმლო იცის და ურცხვად სარგებლობს კიდეც ამით. საოცარია მისი მოქნილობა, იგი ათასგვარ „ვირაჟს“ აკეთებს სცენაზე. მისი პლასტიკა, სიმარდე, მოხდენილობა არსად გადაჭარბებული არაა. მოძრაობაში იგი ისევე იცავს შესანიშნავ ტაქტს და ზომიერებას, როგორც მოზღვავებულ გოხებამახვილობაში.

არლეკინის მარდ კასკადებს მშვენივრად უპირისპირდება ხალხის ნეორე წარმომადგენელის — მეგაღე დიმასის (მსახიობი ჟორჟ ვილსონი) ეშმაკური სიზანტე. ძალიან კარგია აგრეთვე მონიკ შომეტი მსახური ქალის — კორინას როლში. ძალაუნებურად გვაგონდება „კომედი ფრანსეზის“ არანაკლებ მშვენიერი სპექტაკლი „გააზნაურებული მდაბიო“, რომელიც კომედია-ბალეტის ჟანრშია გადაწყვეტილი. რეჟისორმა ჟან მეიერმა უთუოდ შეარბილა მოლიერის სატირის სიმძაფრე და დადგმას საფუძვლად დაუდო არა გესლიანი მხილება, არამედ იუმორი, მსუბუქი ირონია — გამიზნული მაყურებლის გულკეთილ სიცილზე. მართალია, მოლიერს განზრახული ჰქონდა დაეწერა სწორედ მსუბუქი კომედია-ბალეტი, მაგრამ მისმა სატირიკულმა ტალანტმა ობიექტურად თავისი გაიტანა. მან მკაცრად გაკიცხა უხეში, რეგვენი ჟურდენი და კიდევ უფრო შეუბრალებლად — არამზადა არისტოკრატები და გაიძვერა მასწავლებლები.

მსახიობმა ლუი სენიემ შექმნა პატივმოყვარე ბრიყვის და ამავე დროს კეთილი ჟურდენის მეტად კოლორიტული სახე. მას სჯერა, რომ ცხოვრება ვალდებულია უზრუნველყოს იგი ყოველი სიკეთით. ჟურდენის ინტუიციური მსოფლშეგრძნება ისტორიულად გამართლებულია: ლუი სენიეს ჟურდენი ბურჟუაზიის ადრეული ბავშვობაა. მსახიობი თითქოს ერთობა იმ სათამაშოებით, რომლებითაც მას ცხოვრება ასაჩუქრებს, და იმ ბავშვური ოინებით, რომელთა გულუბრყვილო მონაწილე იგი ხდება. მართალია, მას ატყუებენ, მაგრამ არა ბოროტად, არამედ ისე, როგორც ბალღს ატყუებენ ხოლმე.

საბოლოო ჯამში კომედიის კონფლიქტები არ ფანტავენ საერთო კეთილდღეობის ატმოსფეროს. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლს უდავოდ მაღალი ღირსებები აქვს (მსახიობთა ოსტატობა, შესანიშნავი რეჟისურა, ლალიკის საუცხოო გაფორმება), იგი ერთგვარად აღარიბებს მოლიერის უკვდავ კომედიას, ვერ წვდება მისი სატირის სიღრმეს და უწყინარი იუმორით სცვლის მას. ამისგან განსხვავებით, ჟან ვილარმა უეჭველად გაამდიდრა მარიოს „სიყვარულის ზეიმი“, — გალანტური კომედიის ჟანრში მოხაზული კაკალრეები და ბანოვანები ნამდვილად ღრმა, საინტერესო ადამიანური ხასიათების სიმაღლემდე აიყვანა.

ამ ორი დადგმის შედარება არ ეწინააღმდეგება ზემოთ გამოთქმულ ზოგად მოსაზრებას „კომედი ფრანსეზის“ და ტნპ-ს სტილთა პრინციპული სხვადასხვაობის შესახებ. ორივე თეატრის საგასტროლო სპექტაკლები უფლებას გვაძლევს მოკლედ „ამოვაყალიბოთ ერთის მხრივ „კომედი ფრანსეზის“ კლასიცისტური სტილის და მეორეს მხრივ ტნპ-ს რომანტიკული სტილის ძირითადი ნიშნები.

როცა „კომედი ფრანსეზის“ კლასიცისტურ სტილზე ვლაპარაკობთ, არ ვგულისხმობთ თითქოს ამ თეატრის დადგმები ზუსტად ისეთი იყოს და მსახიობები სწორედ ისე თამაშობდნენ, როგორც ეს მოლიერის და კორნელის თანამედროვე თეატრში იყო. მაგრამ იმდროინდელი სული კი უეჭველად ცოცხლობს საფრანგეთის უძველესი თეატრის სცენაზე. ამას მოწმობს არაჩვეულებრივი ყურადღება ტექსტისადმი, მსახიობთა შესანიშნავი დეკლამაციური ხელოვნება. აქტიორული თამაშის სხვა მხარეებს კი გარკვეული რეგლამენტის დაღი ატყვია.

გმირის სახეს გახსაზღვრავს ერთი დამახასიათებელი ნიშანი და ამიტომ სახე ოდნავ აბსტრაგირებული გამოდის. მოქმედება ვითარდება თანაბრად სწრაფ ტემპში; მოქმედი პირი თითქოს ელის თავის ჯერს, რომ დიალოგში ჩაებას ან მონოლოგით გამოვიდეს. სპექტაკლის იდეური და აქტიორული სიმძიმე დაახლოებით თანაბრად ნაწილდება მთელ ანსამბლზე, რომელიც მშვენიერ პლასტიკურ მთლიანობას წარმოადგენს. დეკორაციულ გაფორმებაში წინა პლანზეა ერთი დეტალი (მაგალითად, კიბე, რომელსაც სცენის უდიდესი ნაწილი უჭირავს „გააზნაურებულ მდაბიოში“, ანდა აკურული ტახარი „სიდში“).

ტნპ-სათვის კი დამახასიათებელია მოქმედი პირების, როგორც უკიდურეს ინდივიდუალობათა შინაგანი სამყაროს გახსნა ფსიქოლოგიური სიღრმით, რაც აქტიორული თამაშის ნიუანსებში მჟღავნდება. ისტორიული და სოციალური პრობლემები მოცემულია მოქმედ პირთა განცდების პრიზმაში. სპექტაკლის მთელი სიმძიმე ერთ-ორ მთავარ გმირს აწვება, მათი ხასიათების ინდივიდუალობა თითქმის ჰიპერბოლური ხდება. მთავარ გმირთა რთული შიაგახი სამყაროს სხვადასხვა მხარე გახსნილია დიდი ვნებების კოლიზიებში, რაც მსახიობთა თამაშში პაადებს ემოციური კოხტრასტების (ცვალებადობას, ჟესტიკულაციის, მოძრაობისა და მეტყველების დიდ მასშტაბებს. დანარჩენი პერსონაჟები მოქმედებისათვის საჭირო გარემოცვის ელემენტებია.

ყოველსავე ამას შეესაბამება სპექტაკლის გაფორმებაც: ცარიელ სცენაზე მოქმედების განვითარებისათვის მინიმალურად აუცილებელი საგნებია მხოლოდ, რათა მაყურებლის ყურადღება მთლიანად მთავარ გმირებზე იქნას გადატანილი და არაფერმა არ შეასუსტოს ის ემოციური კონტაქტი მაყურებლებს და გმირებს შორის, რომელიც რეჟისორ ვილარს თეატრალური ხელოვნების მთავარ მიზნად მიაჩნია. ტნპ-ს სცენაზე გმირების ვნებათა ბობოქარ მღელვარებას მაქსიმალური სივრცე ეძლევა ამ სიტყვის პირდაპირი, ფიზიკური გაგებითაც.

ლეონ გიშიას წარმტაცი, მდიდრული კოსტუმების ფერადოვნება, რომელსაც პროჟექტორთა სხივები მოხდენილად იჭერს, ერთადერთია, რაც შავი ხავერდის საერთო ფონზე გამოირჩევა, და ეს უთუოდ იმიტომ, რომ სცენის ერთფეროვნების პირობებში კიდევ უფრო მეტად გაესვას ხაზი პერსონაჟთა ინდივიდუალობას. განათება ზოგჯერ დეკორაციის მაგივრადაცაა გამოყენებული. მაგალითად, კომანდორის აკლდამაში („დოხ ჟუანი“) კოლონადის ილუზიას ქმნის სინათლის რამდენიმე ვერტიკალური სვეტი. სამივე სპექტაკლში ნაკლებადაა გამოყენებული მუსიკა (კომპოზიტორ მორის შორისა მაგნიტოფონით რეპროდუქცირებული) და მხოლოდ ყველაზე უფრო დაძაბულ სცენებში ემოციური დატვირთვის გაძლიერეიას ემსახურება.

„კომედი ფრანსეზის“ და ტნპ-ს გასტროლებმა დაგვარწმუნეს, თუ რამდენად საინტერესოა, როდესაც ერთ ენაზე მეტყველი, ერთსა და იმავე ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული ორი თეატრი, მსგავსი რეპერტუარის პირობებშიც კი, ორ სავსებით განსხვავებულ სტილს, ჭეშმარიტად საკუთარ შემოქმედებითს სახეს ქმნის. მათი სპექტაკლები დიდი ესთეტიკური სიხარულის მოგონებად დარჩება თეატრალური ხელოვნების ნამდვილი მეგობრის — საბჭოთა მაყურებლის მეხსიერებაში.

ზ. *მაისურაძე* დეკორატიული მოტივი „ლომი“. ფაიანსი,

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

გმირული ფილმი

გიორგი მდივანი

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რეჟისორი ლეო ესაკია

ნომელი ახალგაზრდის გულში არ დაუნთია ბაში აჩუკს ვაჟკაცობისა და გმირობის ცეცხლი, რომელ მკითხველს არ უქია და უდიდებია ხალხისათვის მისი თავდადება და ბრძოლა მშობელი ქვეყნის თავისუფლებისათვის.

ჩვენი დიდი პოეტის აკაკი წერეთლის „ბაში აჩუკი" გმირობისა და ვაჟკაცობის პოემაა მოთხრობით გადმოცემული.

ჰეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები გადალახავს რა თავისი ეპოქის საზღვრებს, მომავალ დროთა ვითარებაში არ კარგავს თავის აქტუალობას.

სანამ მსოფლიოში კიდევ არსებობს კოლონიური ჩაგვრა და მონობა, სანამ არსებობს თავისუფალი ხალხების წინააღმდეგ აგრესიისა და მტრის ჯარებით მათი ტერიტორიის ოკუპაციის შესაძლებლობა, აკაკის ლიტერატურული შედევრი „ბაში აჩუკი" რჩება ხალხთა თავისუფლებისათვის ბრძოლის მახვილ იდეურ იარაღად.

ცხადია, შუასაუკუნეების ყიზილბაშები თანამედროვე კოლონიზატორებისა და დამპყრობლებისაგან დიდად განსხვავდებიან, მაგრამ როდესაც უყურებ ფილმს „ბაში აჩუკს", უნებლიეთ ავლებ პარალელს მათსა და ჰიტლერელებს, ანდა ინგლისელ, ფრანგ და ისრაელ დამპყრობელთა შორის, რომლებიც შეესივნენ ეგვიპტეს, ამ უძველეს ქვეყანას და თავისუფლებისმოყვარულ მის ხალხს ცეცხლით და მახვილით ანადგურებდნენ. სწორედ რომ ასეთ ასოციაციებს იწვევს კინოსურათი „ბაში აჩუკი", რომელიც კინოსტუდია „ქართული ფილმის" კოლექტივის გამარჯვებაა. მიუხედავად იმისა, რომ კინოსურათი შორეულ ისტორიულ წარსულს ასახავს, იგი მაინც უაღრესად თანამედროვე და აქტუალურია.

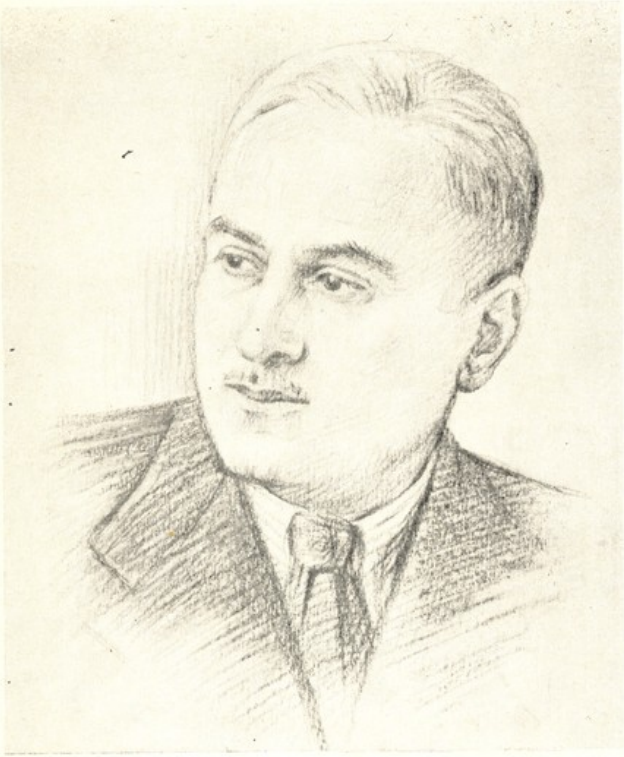
ფილმი გვიტაცებს არა მარტო მასობრივი ბრძოლებისა და პეიზაჟების ლამაზი სურათებით ან ლამაზ ქართველ ქალთა გალერეის ან იარაღის ხმარების ოსტატობის დემონსტრაციით, — არამედ ხალხისა და ქვეყნის თავისუფლებისათვის ბრძოლის მხატვრულად ხორცშესხმის იდეით, სწორედ ეს იდეაა ის მთავარი გასაღები, რომლითაც აკაკის „ბაში აჩუკს" მიდგომიან კინოფილმის ავტორები.

ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოების წაკითხვა, მისი ახსნა-განმარტება გადატანა კინოეკრანზე ან თეატრის სცენაზე ხდება სხვადასხვა გზით და სხვადასხვა გაგებით. ეს დამოკიდებულია მხატვრის მსოფლმხედველობაზე, მის გემოვნებაზე. სცენარის ავტორებმა ვ. კარსანიძემ და ლ. ესაკიამ, რეჟისორმა ლეო ესაკიამ, ოპერატორმა დ. კანდელაკმა და ფილმის მთელმა დამდგმელმა კოლექტივმა გახსნეს „ბაში აჩუკში" მისი იდეური მხარე, ეკრანზე გადაიტანეს პროგრესული ლიტერატურული ნაწარმოების ბრწყინვალე ღირსებები.

მიუხედავად იმისა, რომ გვეეჭვება იყოს ისეთი მაყურებელი, რომელსაც წაკითხული არ ჰქონდეს აკაკის უკვდავი მოთხრობა „ბაში აჩუკი", მე მაინც მიზანშეწონილად მიმაჩნია გადმოვცე ფილმის მოკლე შინაარსი.

ფეოდალური დაქსაქსულობის ეპოქაში, საქართველო დაყოფილი კახეთის, ქართლის, იმერეთის ცალკეულ სამე-

სცენარისტი ვლადიმერ კარსანიძე



ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ოპერატორი დავით კანდელაკი

ფოებად და დამოუკიდებელ სამთავროებად, მეჩვიდმეტე საუკუნის ნახევარში, უკიდურესად დაუძლურდა ირანისა და თურქეთის განუწყვეტელი შემოსევებით და ფეოდალთა ურთიერთშორის დაუსრულებელი ქიშპობით.

ქვეყნის მდიდარი მატერიალური და სულიერი კულტურა ბარბაროსულად ნადგურდებოდა, ხალხი ფიზიკურად ისპობოდა...

იმერეთის თავადი წერეთელი ცდილობს, როგორმე გადაირჩინოს თავი ირანის ბატონობიდან და ყოველწლიურად უგზავნის შაჰს საჩუქრად ათობით იმერელ გოგონებს. ამ ქალთა შორის მოხვდებიან გლახო ბაქრაძის ტყუპი დები მზისა და მთვარისა, რომლებიც საოცრად გვანან ერთიმეორეს.

გლახო ბაქრაძე ახალგაზრდა კაცია, გამოირჩევა ტოლამხანაგებში არა მარტო გარეგნული სილამაზით, არამედ ვაჟკაცობით, იარაღის ხმარებითა და სითამამით. გლახო გადაწყვეტს მტერზე შური იძიოს და გაემგზავროს კახეთის ყიზილბაშების წინააღმდეგ ამხედრებული ბიძინა ჩოლოყაშვილის დროშის ქვეშ საბრძოლველად. იგი გამოეთხოვება თავის შეყვარებულს წერეთლის ასულს ნინოს და დატოვებს იმერეთს.

გლახოს რაზმის გმირული თავდასხმები მტრის ზურგში, მისი შეტევები და შეჯახებები მალე უქმნიან გლახო ბაქრაძეს დიდ სახელსა და პოპულარობას მშობლიურ ხალხში.

იმის გამო, რომ მას მუდამ გაწეწილი თმები აქვს და მხარზე მოგდებული ფაფანაკით თავშიშველი დაქრის, ყიზილბაშებმა მას ბაში აჩუკი უწოდეს, რაც მათ ენაზე თავშიშველს ნიშნავს. ეს სახელი აჯანყებულ ხალხში ვაჟკაცობის სიმბოლოდ იქცა, მტრის ბანაკშიც კი იგი შიშის ზარს ცემდა.

ბაში აჩუკი გახდა ბიძინა ჩოლოყაშვილის მარჯვენა ხელი. იგი პატარა ჯგუფით გზაში თავს დაესხმება ყიზილბაშების რაზმს, რომელთაც იმერეთიდან ირანის შაჰისათვის ქალები მიყავს, და ანთავისუფლებს მათ.

თავის დებს მზისას და მთვარისას, სხვა განთავისუფლებულ ქალიშვილებთან ერთად, ბაში აჩუკი შუამთის მონასტერში გახიზნავს.

ბაში აჩუკის დაუძინებელ მტრად გადაიქცა ირანის ცხენოსანი ჯარის მეთაური აბდუშაჰილი, რომელიც მან, ქართველმა ბაქრაძემ, ჭიდაობის დროს დაამარცხა. ერთხელ, როდესაც აბდუშაჰილი ბაში აჩუკის საძებნელად შუამთის ტყეში დახეტიალობდა, შემთხვევით წააწყდა თავისი მოსისხლის დას მზისას, მოიხიბლა მისი სილამაზით და შეუყვარდა იგი.

მალე შუამთის მონასტერი ყიზილბაშებმა ააწიოკეს, ქალები ზოგი ამოხოცეს, ზოგი ტყვედ გაიტაცეს; მზისა ძემთხვევით გადარჩა დაღუპვას.

ბაში აჩუკის მიერ ყიზილბაშების ხელიდან გამოხსნილი ქართველი გოგონების მაგიერ ირანელმა დამპყრობლებმა თავად წერეთელს მისი ერთადერთი ქალიშვილი ნინო წაართვეს და თეირანში გასაგზავნად სელიმხანს სასახლეში მიგვარეს კახეთს. სელიმხანს იგი შეუყვარდება და შაჰს აღარ უგზავნის; უცდის, რომ ნინომ სიყვარულითვე უპასუხოს.

როდესაც მზისა კარგად გაეცნობა აბდუშაჰილს და დარწმუხდება მის გულწრფელ სიყვარულში, იგი ირანის ცხენოსანთა რაზმის უფროსს აჯანყებულთა ბანაკში მოიყვანს, და აქ ორი მოსისხლე მტერი აბდუშაჰილი და ბაში აჩუკი დაძმობილდებიან. აქვე გამოირკვევა, რომ აბდუშაჰილი შუამომავლობით ქართველი ყოფილა, რომელიც ბავშვობისას კახეთიდან ლეკებს გაუტაცნიათ და ირანელ ტყვეთმოვაჭრეთათვის მიუყიდნიათ.

ბიძინა ჩოლოყაშვილის და სხვა გმირთა ხელმძღვანელობით აჯანყებული ხალხი შეუტევს ყიზილბაშთა სიმაგრეებს. ცხარე ბრძოლებითა და თავდაუზოგველი იერიშით აიღებს ციხე-კოშკებსა და მტერს ანადგურებს.

დამფრთხალი და განიარაღებული მტერი თავქუდმოგლეჯილი გარბის, რომ როგორმე სიცოცხლე შეინარჩუნოს. მოკლავენ სელიმხანს და ანთავისუფლებენ მშობელ ქვეყანას.

სხვა ისტორიული კინოფილმებიდან „ბაში აჩუკი" იმით განსხვავდება, რომ მისი მთავარი გმირები მეფეები, მთავრები ან ისტორიულად სახელგანთქმული სარდლები კი არ არიან, არამედ უბრალო ხალხის წარმომადგენლები.

აჯანყების მეთაური ბიძინა ჩოლოყაშვილიც კი (რომლის როლს დიდი ოსტატობით და დამაჯერებლად ასრულებს მსახიობი იუსუფ კობალაძე) იმალება უკანა რიგებში და წინა პლანზე წამოწეული არიან გლახო ბაქრაძე, აბდუშაჰილი, მელანო, გლეხები: ფარნა, დიმიტრი, ალექსი, სესია და აჯანყებული ხალხის ფენებიდან გამოსული სხვა ვაჟკაცები. მთელი ხალხის ადგომას მტრის წინააღმდეგ დიდებულად გვიჩვენებს ის სცენა, როდესაც ომში მიმავალ ჯარისკაცებს სოფლელები იარაღს აწვდიან და თან საგზალს — პურსა და მარილს ატანენ.

ეს დიდი ხალხური ჰუმანიურობა სურათს „ბაში აჩუკს" მაღალიდეურ და მხატვრულ დონეზე აყენებს.

ფილმი ერთი მხრით უმღერის ხალხის გმირულ საქმეებს, მეორე მხრით კი, ააშკარავებს გარეწარ მოღალატეთა მახინჯ სახეებს, რომლებსაც პირადი კეთილდღეობისა და ფუფუნების წინაშე მსხვერპლად მიაქვთ სამშობლოს ბედი და კეთილდღეობა.

კინოხელოვნება დრამატურგის და რეჟისორის, მსახიობის და ოპერატორის, კომპოზიტორისა და მხატვრის კოლექტიური შემოქმედებაა. თუ ამ თვალსაზრისით გავსინჯავთ ფილმ „ბაში აჩუკს", ბევრ სასიხარულო მოვლენას დავინახავთ.

მე მინდა უწინარეს ყოვლისა შევჩერდე მსახიობების მუშაობაზე.

ახალგაზრდა მსახიობს ოთარ კობერიძეს პირველად ვხედავთ ეკრანზე და ისიც ასეთ დიდ როლში, როგორიც ბაში აჩუკია.

ცხადია, ყოველ მაყურებელს აინტერესებს, თუ როგორ წარმოადგინა მსახიობმა ასეთი რთული, ყველასათვის ნა-

ცნობი და საყვარელი სახე, სად, რა მომენტებში აღმოჩნდა იგი მოხდენილი და სად დაუცდა ფეხი, წაიბორძიკა.

პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია ამ მსახიობის მომხიბვლელობა. კობერიძეს აქვს ყველა პირობა და საშუალება გახდეს კინემატოგრაფიის თვალსაჩინო მსახიობი, ამისათვის მას გარეგნობაც ხელს უწყობს და თავდაჭერაც, შიშის სრული უქონლობა კინოაპარატის წინ.

დიდი მხატვრული კინემატოგრაფიის შექმნა შეუძლებელია, თუ ჩვენ ბევრი და კარგი მსახიობი არ გვეყოლა, თუ არ აღვზარდეთ და გამოვაწვრთეთ ისეთ მსახიობთა კადრი, რომელთა გამოჩენას ეკრანზე დიდი მღელვარებით ელის მაყურებელი. ცნობილია, რომ მსახიობი, თუკი მან ერთხელვე გაიმარჯვა, ხდება პოპულარული და საყვარელი მილიონებისათვის. მსახიობს უფრო მეტად იცნობენ ფართო მასები, ვინემ ფილმის მთავარ ავტორებს. ამისათვის თვითეულ ახლად გამოსულ ნიჭიერ შემსრულებელს უნდა შევუქმნათ ყოველგვარი პირობა, რომ იგი კინოხელოვნებას არ ჩამოცილდეს და მიეცეს საშუალება განუწყვეტლივ იშრომოს აქტიორული ოსტატობის დაუფლებისათვის.

ბაში აჩუკის როლის შემსრულებელს ოთარ კობერიძეს მოეპოვება უტყუარი აქტიორული მონაცემები იმისათვის, რომ მაყურებლისათვის საყვარელი მსახიობი გახდეს, თუკი თავს ახლავე მზა და დასრულებულ კინოოსტატად არ ჩათვლის და არ შეწყვეტს მუშაობას აქტიორული ტექნიკის დასაუფლებლად, საერთო და სამსახიობო კულტურის მოსაპოვებლად.

ცნობილმა ფრანგმა მსახიობმა ფილიპ ჟერარმა, რომელსაც ჩვენი მაყურებელი იცნობს ფილმებიდან „ფანფან ტულპანი", „წითელი და შავი" და სხვ., პირადი საუბრის დროს გამანდო, თუ რამდენს მუშაობს, რომ არ ჩამორჩეს ხელოვნების საერთო განვითარებას და სურათიდან სურათში არ გაიმეოროს როლის შესრულების ის თვისებები, ჩვევები და მანერები, რომლებიც უკვე ნაცნობია მაყურებლისათვის მისი მონაწილეობით დადგმული წინანდელი ფილმებიდან. გამოირკვა, რომ ჟერარს მთელი დღე დანაწილებული აქვს იმისათვის, რომ სხვადასხვა სახის ვარჯიშობა აწარმოოს. გადაღებიდან თავისუფალ საათებში იგი ყოველდღე აუცილებლად ვარჯიშობს სპორტის თითქმის ყველა დარგში, ყოველდღე განსაზღვრულ საათებში მუშაობს ცნობილ რეჟისორებთან და პედაგოგებთან, რომ აამაღლოს თავისი აქტიორული კულტურა და ოსტატობა. ფილიპ ჟერართან საუბრის დროს ძნელი არ არის კაცმა გამოირკვიოს, თუ რამდენი მხატვრული წიგნი აქვს მას წაკითხული არა მარტო საფრანგეთის კლასიკური და თანამედროვე, არამედ მეცხრამეტე საუკუნის რუსული და დღევანდელი საბჭოთა ლიტერატურიდანაც; ერთი სიტყვით იგი მაღალი კულტურის თანამედროვე განათლებული კაცია, რომლის ცხოვრება და შემოქმედება ცხადყოფს იმას, რომ შეუძლებელია ადამიანი გახდეს ნამდვილი კინომსახიობი, თუკი იგი საფუძვლიანად არ შეისწავლის ხელოვნებასა და ლიტერატურას, ამავე დროს ყოველდღიურად არ ივარჯიშებს, რომ თავისუფლად გამოიყენოს საკუთარი ფიზიკური შესაძლებლობანი.

ოთარ კობერიძე არ აჭარბებს როლის შესრულების დროს, გჯერა მისი მოქმედების და მიტომ გხიბლავს იგი. მართალია, ზოგიერთ ეპიზოდში იგი თითქოს რაღაც შებოჭილია და ვერ ბედავს უკვე მონახული შტრიხების გაღრმავებას, მაგრამ გრძნობთ, რომ ეს მისთვის დროებითი მოვლენაა. იგი კარგი ბაში აჩუკია, ამაშია როგორც მსახიობის ისე რეჟისორ ლ. ესაკიას გამარჯვებაც.

დარწმუნებული ვარ, რომ ბაში აჩუკის როლი ო. კობერიძისათვის მისი კინომსახიობობის კარგი დასაწყისია, თუკი იგი სერიოზულად იმუშავებს საკუთარ თავზე და გაღრმავებს თავის შემოქმედებას.

მსახიობი ლია ელიავა უკვე შეიყვარა მაყურებელმა კინოსურათიდან „ჩრდილი გზაზე". იგი ერთნაირი სიძლიერით ასრულებს სულ სხვადასხვა ხასიათის, როგორც თანამედროვე საბჭოთა („ჩრდილი გზაზე"), ისე ძველი კდემამოსილი ქალიშვილის როლს.

მისი მზისა ფილმიდან „ბაში აჩუკი" აღსანიშნავია ლირიზმითა და სულიერი სილამაზით.

სამწუხარო მოვლენაა, რომ არ იწერება სცენარები საგანგებოდ ამა თუ იმ კინომსახიობისათვის. ამაში უმთავრესად დამნაშავენი არიან ჩვენი კინოდრამატურგები და, მათ შორის, მეც.

ისეთი მსახიობებისათვის, როგორიც არიან ლია ელიავა და დავით აბაშიძე, უნდა დაიწეროს სპეციალური სცენარები, უფრო სწორად, მათთვის უნდა შეიქმნას როლები სცენარებში.

დიდი აქტიორული შესაძლებლობა მოეპოვება დ. აბაშიძეს. მას აქვს მომხიბვლელი ლირიზმიც და კომედიური მსახიობის თვისებებიც (მაგ., სურათი „ჭრიჭინა"), მას შეუძლია შექმნას როგორც გმირი მებრძოლის, ისე ფიზკულტურელის სახე. ძნელად თუ ნახავ ისეთ ფიზიკურად განვითარებულ სპორტსმენის ტანს, როგორიც აქვს დ. აბაშიძეს აბდუშაჰილს, როდესაც იგი საასპარეზოდ იწვევს მოჭიდავეებს.

მე მგონი ვერავითარ განსხვავებას ვერ ნახავს მაყურებელი აკაკი წერეთლის მოთხრობის გმირსა და დ. აბაშიძის მიერ განსახიერებულ აბდუშაჰილს შორის. ამაშია დ. აბაშიძის აქტიორული ნიჭის გამარჯვება.

ქართველი ქალების მომხიბლველი სახეები გამოკვეთეს დოდო ჭიჭინაძემ (ნინო) და მედეა ჩახავამ (მელანო).

ხშირად ჩვენს ფილმებში და თეატრალურ სპექტაკლებშიც, იმისათვის, რომ დაამცირონ და შეგვაძულონ მტერი ხატავენ მას ყოველგვარ ადამიანურ ღირსებებს მოკლებულ მახინჯად. ამას სჩადიან არა მარტო დრამატურგები და რეჟისორები, არამედ მსახიობებიც.

კოტე დაუშვილი წინათაც ბევრჯერ გვინახავს სხვადასხვა კინოფილმში, მაგრამ მის მიერ განსახიერებულ გმირთაგან ყველაზე სრულყოფილი სახე უსათუოდ სელიმხანია. სელიმხან-დაუშვილი უსაზღვროდ სასტიკი, მამაცი, ცბიერი და საშინელი მტერია, მაგრამ მასში უსათუოდ არის რაღაც ადამიანურიც, რაც მსახიობის ტაქტის და ზომიერების გრძნობის მაჩვენებელია.

ეპიზოდურ როლებშიაც კი ახერხებენ გამოაჩინონ თავიანთი აქტიორული ოსტატობა: გ. შავგულიძემ, გ. კოსტავამ, ა. კვალიაშვილმა, შ. ნოზაძემ, მერი დავითაშვილმა (თიმსალ-მაკო), გ. საღარაძემ, მ. მგელაძემ, შ. ბეჟუაშვილმა, თ. ციციშვილმა, შ. ხუსკივაძემ და სხვებმა. სასიხარულოა, რომ ფილმში არ არის არც ერთი პატარა ეპიზოდური როლიც კი, რომელიც მაყურებელს არ დაამახსოვრდეს. ეს უსათუოდ რეჟისორ ლ. ესაკიას დამსახურებაა.

როდესაც ჩვენს უკანასკნელ კინოსურათებს, კერძოდ, „ბაში აჩუკს" უყურებთ, უნებლიეთ ფიქრობთ, თუ რა დიდი ზიანი მიაყენა ჩვენს კინემატოგრაფიას იმ გარემოებამ, რომ წლების მანძილზე უქმად იდგნენ სტუდიები და ამის გამო გამოცდილი ოპერატორები, მსახიობები მოწყვეტილი იყვნენ საყვარელ საქმეს.

„ბაში აჩუკის" რეჟისორი ლეო ესაკია თოთხმეტი წელიწადი არ მდგარა კინოაპარატთან და ამ ხნის განმავლობაში არ გადაუღია არც ერთი ფილმი. ასეთი დიდი პაუზის შემდეგ, რა თქმა უნდა, ბევრს ეპარებოდა ეჭვი, შექმნიდა თუ არა იგი სრულფასოვან ფილმს, რომლითაც იამაყებდა ჩვენი სტუდია.

მხოლოდ და მხოლოდ მუდმივმა შემოქმედებითმა წვამ, მუდმივმა ფიქრმა კინოხელოვნებაზე, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია მხატვარი, მისცა ძალა ლეო ესაკიას არათუ შეენარჩუნებია თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობა, არამედ განვითარებია იგი. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ „ბაში აჩუკი" ლ. ესაკიას საუკეთესო სურათია.

შეიძლება ვედავოთ რეჟისორს ფილმის ამათუიმ ეპი-

კადრები ფილმიდან „ბაში აჩუკი“

ზოდის გადაწყვეტაში, ამა თუ იმ საკითხის გადაჭრაში, მაგრამ ეს დავა მხოლოდ და მხოლოდ გემოვნების სხვადასხვაობიდან გამომდინარეობს.

კინოფილმი „ბაში აჩუკი“ გადაღებულია ერთი სტილით, ერთი მანერით, უბრალოდ და პოპულარულად, სწორედ ამაშია მისი ძალა.

დღეს კინემატოგრაფიაში რამდენიმე სხვადასხვა მიმართულებაა და მათ შორის უპირატესობა ენიჭება იმ მიმართულებას, რომელიც მოითხოვს ამა თუ იმ პროგრესული იდეის ნათლად და გარკვევით განსახიერებას ცოცხელოვნების ხერხებით, როდესაც ეკრანზე რელიეფურად ჩანს ის, თუ რა უნდა ეთქვა დრამატურგს, რეჟისორსა და მსახიობს. „ბაში აჩუკში“ ყველაფერი ნათელია, მაყურებელს სჯერა და მოსწონს ყველაფერი ის, რაც ეკრანზე ხდება.

სცენარის ავტორებმა ვ. კარსანიძემ და ლ. ესაკიამ, დაეყრდნენ რა ძირითადად აკაკის უკვდავ ნაწარმოებს, გაათანამედროვეს მისი იდეური მხარე. ესაა მათი დამსახურება და გამარჯვებაც. მხოლოდ ისაა სამწუხარო, რომ ავტორებმა ვერ გაბედეს თამამად გადაემუშავებინათ ის, რაც აკაკის პროზაულ ნაწარმოებში მისაღებია, მაგრამ კინონაწარმოებში არადამაჯერებელი და შემთხვევითი გამოდის. მე მხედველობაში მაქვს ის ამბავი, რომ აბდუშაჰილი მაინცდამაინც მელანოს ძმაა, რომ იგი იცნეს დაბადებიდან თანდაყოლილი ხალით. ისეთ სერიოზულ და დიდ კინოსურათში, როგორიც „ბაში აჩუკია“, ზემოთ აღნიშნული ეპიზოდი გულუბრყვილო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ოპერატორი დავით კანდელაკი ცნობილია საბჭოთა კავშირში, როგორც ამ დარგის ერთ-ერთი საუკეთესო ხელოვანი.

მისი მუშაობა ფილმ „ბაში აჩუკზე“ უთუოდ გამარჯვებაა ფერადი კინოს სფეროში. თამამად არის გამოყენებული შუქ-ჩრდილის შეხამება. ჩანს კლასიკური ფერწერის კეთილხაყოფიერი გავლენა ოპერატორზე. ამ მხრივ გამოირჩევიან ობიექტები: მელანოს ოთახი და ღამის სცენები აჯანყებულთა ბანაკში.

ფაქიზი მხატვრული გემოვნებით არის შესრულებული ფილმის გმირთა პორტრეტები, რომლებიც სტერეოსკოპული სიღრმით და ფერთა ოსტატური შეხამებითაა გადაღებული.

ჩვენს მაყურებელს ჯერ არ უნახავს ასე კარგად გადაღებული საქართველოს პეიზაჟები: იმერეთის მთაგორიანი მიდამოები, კახეთის ტყეები და ბაღ-ვენახები, ქართლის ბარაქიანი ველები, უწყლობითა და მზით გადარუჯული ტრამალები.

დ. კანდელაკის ნამუშევარი დაჰკარგავდა თავის მხატვრულ ღირებულებას, რომ იგი ორგანულად შერწყმული არ იყოს ფილმის სხვა კომპონენტებთან, რომ ოპერატორის მუშაობა სურათის მხატვრული მთლიანობის ამოცანას არ ემსახურებოდეს და ყოველ კადრში არ ჩანდეს რეჟისორის და ოპერატორის სრული თანხმობა.

ცალკე უნდა შევჩერდეთ მხატვრის ნამუშევარზე.

ოსტატურად აქვს შესრულებული მხატვარ რ. მირზაშკილს დეკორაციები და ორნამენტები. არსად არ იგრძნობა ბუტაფორია და კინემატოგრაფიული სიყალბე. ფილმში მოჩანს თავისებური, მრავალმხრივ საინტერესო, ძველი ქართული არქიტექტურა. განსაკუთრებით ამახსოვრდება მაყურებელს თავად წერეთლის სახლი, სელიმხანის სასახლე კახეთში და ზაალ ერისთავის ციხე-დარბაზი.

კარგად არის გაფორმებული ფილმის გმირთა ჩაცმულობა (მხატვრები კ. ხუციშვილი, მ. მანჯგალაძე, ზ. გიგაური).

კომპოზიტორმა სულხან ცინცაძემ ერთხელ კიდევ გამოიჩინა თავი, როგორც ქართული ჰანგების ოსტატმა. სურათის მუსიკა ისე ორგანულადაა შერწყმული ფილმთან, რომ მას ცალკე ვერც კი წარმოიდგენ.

ფილმი „ბაში აჩუკი“ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ — უდავო გამარჯვებაა. ვუსურვოთ ამ სტუდიის ნიჭიერ კოლექტივს კიდევ მრავალი შემოქმედებითი წარმატება.

წიგნის წარმოების კულტურისათვის

დავით კომახიძე

ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირში ბევრად უფრო მეტი წიგნი გამოდის, ვიდრე მსოფლიოს ცალკე აღებულ რომელიმე სახელმწიფოში. წიგნების გამოცემისადმი და პოლიგრაფიული მრეწველობისადმი განსაკუთრებული ყურადღების მაჩვენებელია საბჭოთა კავშირის კ. პ. ცენტრალური კომიტეტის 1945 წლის 21 ივლისის დადგენილება „ოგიზის", სხვა გამომცემლობებისა და სტამბების საქმიანობის შესახებ და სკკპ მე-20 ყრილობის გადაწყვეტილებანი ამავე საკითხებზე.

ვ. ი. ლენინი ჯერ კიდევ საბჭოთა სახელმწიფოს პირველ წლებში დიდად ზრუნავდა წიგნის მუშაკთა კვალიფიკაციის ამაღლებისათვის, ამავე დროს მკაცრად ეპყრობოდა იმათ, ვინც დაუდევრად ეკიდებოდა ამ დიდი მნიშვნელობის საქმეს.

აი რას წერდა ვ. ი. ლენინი სახელმწიფო გამომცემლობის დირექტორს:

„24. X. 1919 წ.

ამხ. ვ. ვ. ვოროვსკის! სახელმწიფო გამომცემლობა.

გადავთვალიერე რა ბროშურა „მე-3 ინტერნაციონალი 1919 წ. 6-7 მარტს", გამ. „სახელმწ. გამომც-ბა", მოსკოვი, 1919 (ფასი 8 მან.), გვერდი 99, გიცხადებთ სასტიკ საყვედურს ასეთი გამოცემისათვის და მოვითხოვ, რომ სახელმწიფო გამომცემლობის კოლეგიის ყველა წევრმა წაიკითხოს ჩემი ეს წერილი და შეიმუშაოს იმის გარანტიის სერიოზული ღონისძიებანი, რომ ასეთი უმსგავსობა აღარ განმეორდეს.

ბროშურა საზიზღრად არის გამოცემული. ეს რაღაც ნათითხნია. სარჩევი არა აქვს. ვიღაც იდიოტს თუ დაუდევარს, აშკარაა, უვიცს შეუკრებია, თითქოს მთვრალს, მთელი „მასალები", სტატიები, სიტყვები და უწესრიგოდ დაუბეჭდავს.

არც წინასიტყვაობა, არც ოქმები, არც გადაწყვეტილებათა ზუსტი ტექსტი, არც გადაწყვეტილებათა გამოყოფა სიტყვებისაგან, სტატიებისაგან, შენიშვნებისაგან, სრულიად არაფერი! უმაგალითო სირცხვილია!

დიდი ისტორიული მოვლენა შერცხვენილია ამგვარი ბროშურით". (ლენინი, თხზ. ტ. 35, გვ. 454).

პარტიისა და მთავრობის მიერ დასახული ახალი ამოცანები ჩვენი პოლიგრაფიის მუშაკებისაგან მოითხოვენ, რომ უფრო მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდონ წიგნის გამოცემის საქმეს.

თანდათანობით მტკიცდება და ფართოვდება საქართველოს პოლიგრაფიული ბაზა და საგამომცემლო საქმე, თანდათან იმაღლებენ კვალიფიკაციას გამომცემლობათა მუშაკები, მხატვრები, პოლიგრაფიული საწარმოების ოსტატები. უმჯობესდება წიგნის გაფორმება, მათი პოლიგრაფიული ხარისხი, მაგრამ ჩვენი რესპუბლიკის გამომცემლობებისა და პოლიგრაფიული მრეწველობის მუშაკები წიგნის გამოცემის კულტურის მხრივ — ჯერ კიდევ ჩამორჩენილი არიან.

ჩვენი პოლიგრაფიული ბაზის მექანიზაციის გაუმჯობესება საქმეს საბოლოოდ როდი სწყვეტს. პირიქით, მაღალი სამანქანო ტექნიკა მოითხოვს ტექნოლოგიის მოფიქრებულ ორგანიზაციას, ყველა უბანზე მაღალი კულტურისათვის ბრძოლას, მტკიცე და დაკანონებულ ტექნოლოგიურ დისციპლინას, მუშებისა და ხელმძღვანელთა კვალიფიკაციის შემდგომ ამაღლებას. მართალია, ჩვენი პოლიგრაფიული საწარმოების ხელმძღვანელები ამ მიმართულებით მუშაობენ, მაგრამ სტამბების დირექტორთა შორის ჯერ კიდევ ცოტანი როდი არიან ისეთები, რომლებიც წიგნის წარმოების კულტურას ყურადღებას არ აქცევენ. ამის საუკეთესო დამადასტუროებელია ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში ავალიშვილის მე-7 კლასის რუსული ენის სახელმძღვანელოს გამოცემა. ეს სახელმძღვანელო იმდენად ცუდად დაიბეჭდა, რომ საჭირო გახდა 6 გვერდის ამოხევა, მათი ახლით შეცვლა და ათეული ბუნდოვნად გამოსული ასოების ხელით ჩასწორება. ეს წიგნი უხარისხოდ მოამზადა „სახელგამის" სასწავლო-პედაგოგიურმა რედაქციამაც. პოლიგრაფიული წუნის პირველი წყაროა სტამბის უხარისხო პროდუქციის უკონტროლოდ მიღება. ამით უნდა აიხსნას ის, რომ ხშირად ანაწყობი უხარისხოა, სიტყვათა შორის შრიფტის შესაბამისი გამყოფის ხაცვლად. ჩაყრილია ნახევარ კვადრატები, სიტყვები გადატანილია უმეცრად. დარღვეულია სააბზაცო დაშორებაც და სხვ. ზოგჯერ ბეჭდვას აწარმოებენ მოუსწორებლად. უშვებენ უსწორმასწორო ბადური კლიშეებს, ყურადღებას არ აქცევენ საღებავების თანაბრობას და ამის შედეგად ტექსტი იბეჭდება ხან მკრთალად ხან კი მომტეტებული საღებავებით, დათხუპნული ირღვევა აკინძვის, კეცვის, შეკერილი ფურცლების წნეხის ქვეშ გატარების ელემენტარული წესები. მეტისმეტი სიჩქარის გამო წებოშეუმშრალი წიგნები საწყობში იგზავნება მოღრეცილი ყდებით.

თამამად შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ წიგნის მბატვრული გაფორმების საქმეს პირადად არ ხელმძღვანელობენ გამომცემლობათა დირექტორები. ისინი გაფორმებას ანდობენ საშუალო და დაბალი კვალიფიკაციის მუშაკებს და, წიგნის გამოსვლის შემდეგაც თავს არ იწუხებენ ხოლმე შეამოწმონ მისი ხარისხი.

ტექნიკური რედაქტორი ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურაა წიგნის წარმოებაში. იგი მოვალეა ფლობდეს საშრიფტო მეურნეობას, საბეჭდ ქაღალდს, მუყაოს და სხვა მასალას, მოვალეა იცნობდეს საკლიშე მეურნეობას და ქაღალდის მიხედვით აწარმოებდეს შესატყვისი ბადურ-ხაზოვანი და სხვა კლიშეების დაკვეთას ცინკოგრაფიაში. გააზრებული ტექნიკური გაფორმება აადვილებს წიგნის გაგებას, ხოლო მოუფიქრებელი და შეუსაბამო გაფორმება აბნევს მკითხველს, ხელს უშლის მას ჩაწვდეს წიგნის შინაარსს.

ჩვენ გვყავს ბევრი კარგი და კვალიფიციური ტექნიკური რედაქტორი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ მოიპოვებიან ისეთებიც, რომლებიც უსულგულოდ ეკიდებიან ამ საპატიო საქმეს. სახელგამის ტექნიკური რედაქციის მიერ შესრულებული — „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის წესდება" ტექნიკური გაფორმების დარღვევის ნიმუშს წარმოადგენს.

იგივე ითქმის სახელგამის მიერ გამოცემული წიგნების — ოთარ ჩხეიძის „ჯუბირის", ანდრო ლომაძის „ნოველების და მოთხრობების", ს. სახაროვის წიგნის „ქრისტიანული რელიგიის შესახებ", რომელთა ტექნიკური რედაქტორები უპასუხისმგებლოდ მოეკიდნენ ტექნიკური ნორმების დაცვას.

ტექნიკური რედაქციის დარღვევას მეტნაკლებად თითქმის ყველა გამომცემლობის მიერ გამოშვებულ წიგნებში ვხვდებით და, თუ ჩვენ ერთი წუთით მაინც თვალს გადავავლებთ 1500-ზე მეტი დასახელების წიგნს, რომელიც რესპუბლიკაში ყოველწლიურად გამოდის, ადვილად წარმოვიდგენთ, რომ ასიათასოსით ფურცელი — ე. ი. ათეული ტონა ქაღალდი ფუჭდება და ნაგჯურდება. ეს მაშინ, როდესაც უქაღალდობის გამო იძულებული ვართ შევკვეცოთ თემატიური გეგმები. საქმისადმი ასეთი უპასუხისმგებლო დამოკიდებულების გამო ჩვენ საშუალო მოცულობისა და ტირაჟის ათეული დასახელების წიგნს ვაკლებთ მკითხველებს.

გამომცემლები ცდილობენ ყველაფერი გადაბრალონ სტამბებს, ერთფეროვან და უხარისხო მასალებს. ის, რომ ადგილებს უხარისხო მასალები ეგზავნება, საკავშირო კულტურის სამინისტროსთვისაცაა ცნობილი. ამის შესახებ მიმდინარე წლის მაისის თვეში მოსკოვში მოწყობილი გამოფენის მონაწილეთა თათბირზეც იყო ლაპარაკი. ახლა მიღებულია ღონისძიებანი ამ საკითხის მოსაგვარებლად.

როცა მხატვრულ გაფორმებაზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ სამხატვრო საბჭოს, რომელშიაც გაერთიანებულია არა მარტო გამომცემლობების გამოცდილი მუშაკები, არამედ მხატვრები, ხელოვნებათმცოდნენი, პოლიგრაფიის და წიგნის გაჭრობის სპეციალისტები. საბჭო ვალდებულია წარმოდგენილი ილუსტრაციები, ესკიზები გულდასმით განიხილოს და მასზე შექმნას გარკვეული აზრი.

ჩვენ არ გვჯერა, ნუთუ სამხატვრო საბჭომ თავისი თანხმობა მისცა დაებეჭდათ „დედა-

ენის“ ყდაზე ზრდადასრულებული ქალი (მხატვრები ვ. ტოროტაძე და გ. გულისაშვილი). ხოლო ი. ჩაჩიბაიას მიერ შედგენილი ბრონზურის — „სანაზვერალო სიმინდის მოყვანის გამოცდილების“ (რუსული) გარეკანზე — უკვე გამხმარი სიმინდის ღერო.

გაკვირვებას იწვევს „საბლიტგამის“ მიერ გამოცემული ირაკლი აბაშიძის — „რას გადაურჩა თბილისი“ და პარმენ ცახელის „რჩეულის“ ყდების დასურათება. იმისათვის, რომ გამოსახო და ნათელყო ბრძოლის სიმწვავე, ნუთუ არ შეიძლება ორი ცხენი ტანით ისე არ შეაერთო, რომ ერთ ცხენს ორი თავი ეჭას. ეს წიგნი სულ 60 გვერდია, აწყობილია 9×12 კვადრატზე. ასეთი დიდი ფორმატით მისი გამოცემა გაუმართლებელია. გარდა იმისა, რომ ეს ქაღალდის უყაირათო ხარჯვას იწვევს, აუშნოებს წიგნს. კიდევ უფრო მოუფიქრებლად და საქმის უცოდინრადაა ფერები შერჩეული პარმენ ცახელის „რჩეულზე“.

გამომცემლობა „ხელოვნების“ მიერ გამოცემული დიმიტრი ალექსიძის წიგნი — „მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის“ გაფორმებულია უმეცრად. ბაციმწვანე ყდის შავკალენკორიანი ყუა ოქროთი შეუღებავთ, რომელიც საშინლად მოჩანს. საკითხავია, აკმაყოფილებს თუ არა ეს თვით ამ წიგნის მხატვარს ს. ღამბაშიძეს და გამომცემლობის მუშაკებს? გაკვირვებას იწვევს ისიც, რომ ისეთ გამოცდილ ტექნიკურ რედაქტორს, როგორიცაა გ. იამანიძე, იგი ტექნიკური დარღვევებით გამოუცია.

მხატვრული გაფორმების და პოლიგრაფიული შესრულების თვალსაზრისით მთლიანად წუნს წარმოადგენს აფხაზეთის სახელმწიფო გამომცემლობის მიერ გამოცემული და სოხუმის ლეხინის სახელობის სტამბაში დაბეჭდილი შ. დ. გოგოხიას წიგნი — „რიცა-ავათხარა“. თუმცა გამომცემლობას მაღალი ხარისხის ცარცის ქაღალდი გამოუყვია აღნიშნული წიგნის დასაბეჭდად, ილუსტრაციები მაინც გაუგებრადაა დაბეჭდილი. ეს წიგნი მოწმობს, რომ გამომცემლობისა და სტამბის მუშაკებმა არ იცი-

ან კლიშეს ტექნოლოგია. ბადური კლიშე, 24-30-ხაზიანი გაზეთის ქაღალდისათვის დამზადებული, გაუშვიათ ცარცის ქაღალდზე, რომელსაც ესაჭიროებოდა უფრო მეტი ხაზების (60) შემცველი კლიშე. წიგნში მოთავსებული თორმეტივე ილუსტრაცია ბუნდოვნადაა დაბეჭდილი.

როგორც წესი, არ ხდება ნახევარი და მეოთხედი გვერდის სიდიდის დასურათებით ილუსტრირებული წიგნების გამოცემა. მიმდინარე წელს სახელგამს მხატვრული წიგნები ასეთი წესით არ გაუფორმებია. საბავშვო გამომცემლობა „საბლიტგამი“ კი მეტად დაბალი ხარისხითა და პოლიგრაფიული შესრულებით სცემს ასეთ წიგნებს, მაგალითად: აკაკი ბელიაშვილის — „საიდუმლო გამოქვაბული“ მხატვარ გ. ფოცხიშვილის მიერ სუსტადაა გაფორმებული და უხარისხოდაა დაბეჭდილი № 1 სტამბაში. მალინინას „მარინას ცხოვრების გზა“ იმდენად ცუდადაა დაბეჭდილი პოლიგრაფკომბინატ „კომუნისტში“, რომ ილუსტრაცია უმ-

რავლეს გვერდებზე გაუგებარია და პოლიგრაფიულ წუნს წარმოადგენს.

ასევე ცუდადაა შესრულებული ქართული სკოლის მეორე კლასის სახელმძღვანელო — „რუსსკოე სლოვო“ მხატვრების გ. ურუმინაშვილის, ვ. ტოროტაძის, გ. გულისაშვილის, ა. ვეფხვაძის და გ. ჩირინაშვილის მიერ. ალბათ ამიტომ წიგნზე ამ მხატვრების გვარების აღნიშვნისაგან გამომცემლობას თავი შეუკავებია და ამით დაურღვევია წესი. წიგნი დაბეჭდილია ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში ისე გაუგებრად, რომ ილუსტრაციები კარიკატურას მოგვაგონებენ. მესამე კლასის „რუსსკოე სლოვო“ იმდენად უხარისხოდ დაუბეჭდავს კომბინატს, რომ ზოგიერთ გვერდზე ასოებსაც ვერ ამოიკითხავთ. 28-ე გვერდზე ლიმონის მხოლოდ ბოლო მოჩანს. სურათების მეტი ნაწილი სუსტია, ისინი მხატვრებს ათეული წლის წინათ დაუხატავს და გამომცემლობა კი დღემდე არ ცდილა გაეუმჯობესებია იგი.

ისეთ დიდ გამომცემლობაში, როგორიცაა „სახელგამი“ თემატიური გეგმის დამტკიცებისას არ ადგენენ მხატვრული დასურათების გეგმას, წარმოების პროცესშივე სახელდახელოდ წყვეტენ წიგნის გაფორმების საკითხს, სიჩქარის გამო ვერ ახერხებენ ნაწარმოების შინაარსის შესატყვის დასურათებას.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

წიგნების ცუდ გაფორმებაში, წუნიანი წიგნების გამოცემაში, ტექნოლოგიური რეჟიმის დარღვევაში, პოლიგრაფიული ტექნიკის აუთვისებლობაში და სხვა დარღვევებში ბრალი მიუძღვის მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის სამმართველოსაც, რომელმაც ჯერ კიდევ ვერ აღმოფხვრა წუნის მიზეზები.

ჩვენი შენიშვნებით როდი გვსურს უგულებელყოთ რესპუბლიკაში გამოცემული ყველა წიგნი. ზოგიერთი მათგანი უდავოდ კარგ შეფასებას იმსახურებს. ვაქცევენებთ საუკეთესოს მათ შორის. (მ. გორკი, ტ. I, ი. ჭავჭავაძე, ტ. VII, ნიზამი, „კოკორი“, გ. ჯინჭარაძე „მისი ადგილი“).

„სახელგამის“ გამოცემა მ. გორკის 12 ტომეულის I ტომი, დაბეჭდილია ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში; ნიზამი განჯელი, დაბეჭდილია სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტამბაში; ი. ჭავჭავაძის მე-7 ტომი, დაბეჭდილია ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატში; „საბლიტგამის“ გამოცემა „კოკორი“ დაბეჭდილია ფოტოციინკოგრაფიაში; გიორგი ჯინჭარაძის „მისი ადგილი“ დაბეჭდილია პოლიგრაფკომბინატ „კომუნისტში“. აქ მოთავსებული წიგნების მხატვრებმა—ი. დვინოგორცევა-გრიგოლიამ, ლ. გუდიაშვილმა, ა. კომაროვმა, ო. შიუკაშვილმა; ტექნიკურმა რედაქტორებმა: შ. იამანიძემ, ა. ღვინიაშვილმა, ვ. გვეტაძემ; ამწყობებმა: ი. კლარჯეიშვილმა, გ. დოლიძემ, ა. ჩირაძემ, ვ. მაისურაძემ, ლ. ხუბულურმა, ე. საღირაშვილმა; მბეჭდავებმა: ა. მკრტიჩიანმა, პ. მაკურინამ, ა. ვდოვინამ, ნ. როგოვსკაიამ, ო. ობჟაროვმა, ვ. თეთრაძემ; მკინძავებმა: ზ. ქავთარაძემ, ზ. ნაცვლიშვილმა, ზ. ქავთარაშვილმა, მ. ნოვიკოვამ, ო. ზარეცკაიამ, ლ. ნოვიკოვამ, ი. ჭრელაშვილმა, მ. მახაჩაშვილმა, ო. სტეფანოვამ, ნ. გურგენიშვილმა, თ. ყურაშვილმა დიდის მონდომებით იმუშავეს ამ წიგნებზე.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ცირკის თაღის ქვეშ

აპოლონ მონიავა

ბიმდინარე წლის თებერვლიდან ივლისამდე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში პირველი საგასტროლო მოგზაურობა ჩაატარა საბჭოთა ცირკის მსახიობთა დიდმა ჯგუფმა. მის შემადგენლობაში შედიოდა სხვადასხვა საცირკო ჟანრის 44 გამოჩენილი ოსტატი.

ისინი მთელი პროგრამით გამოდიოდნენ ბრიუსელისა და ანტვერპენის, პარიზის, სენტიენის, ლიონის და მარსელის, მანჩესტერისა და ლონდონის საცირკო არენებზე.

საბჭოთა ცირკის გამოჩენილი მსახიობების გასტროლებმა ამ ქალაქებში ხელი შეუწყვეს ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის განმტკიცებას და საბჭოთა საცირკო ხელოვნების პოპულარიზაციას. საზღვარგარეთულმა პრესამ, მათ შორის ყველაზე კონსერვატულმა გაზეთებმაც, აღნიშნეს ჩვენი ცირკის მუშაკთა შესანიშნავი ოსტატობა. მათ გამოსვლებს მიეძღვნა მრავალი სტატია, რამდენიმე ბროშურა და ერთი საკმაოდ მოზრდილი ფორმატის წიგნიც. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდათ მსახიობებს ფილატოვს (გაწვრთნილი დათვები), პოპოვს (კლოუნადა), მავთულზე მოსიარულეთა დაღესტნელ ჯგუფს „ციკკრას", მოჯირითეებს საცირკო ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი ოსტატის სერგეი ალექსანდროვ-სერეის ხელმძღვანელობით და საჰაერო აკრობატებს ლისინსა და სინკოვსკაიას.

პრესა აღნიშნავდა როგორც საცირკო ნომრების მაღალ ოსტატურ შესრულებას, ისე გაფორმების — მუსიკის, კოსტუმებისა და სინათლის გამოყენების მაღალ ეფექტს.

ამ მოგზაურობამ საფუძველი ჩაუყარა საბჭოთა საცირკო ხელოვნების ჩვენი სამშობლოს გარეთ ჩვენების საქმეს.

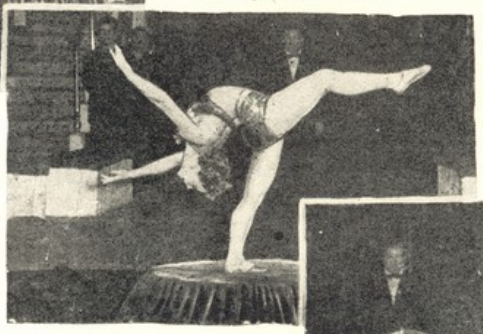
ამჟამად ინდოეთსა, ჩინეთსა და გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მთლიანი საცირკო პროგრამით წარმატებით გამოდის ჩვენი საბჭოთა ცირკის ოსტატთა სამი ჯგუფი.

მიმდინარე წლის ნოემბერში ევროპის ტურნეს მონაწილეთა დიდი ჯგუფი ეწვია თბილისს. ჩვენი დედაქალაქის მაყურებელი გულთბილად შეხვდა მათ გასაოცარ სპორტულ ვარჯიშობას და უძნელესი ილეთების შესრულებას.

რუსულ დამსახურებული არტისტის ალექსანდროვ-სერეის მოჯირითეებს თხუთმეტ წუთს დაძაბულ მდგომარეობაში ჰყავდათ მაყურებელი ურთულესი ვოლტიჟიროებითა და საცხენოსნო აკრობატიკის სარეკორდო ნომრებით; შესრულებაში ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ვიტალი ლოგინოვი, ზოია ხოსლოვა, სვიატოსლავ და იური ალექსანდროვები.

მავთულზე მოსიარულეთა დაღესტნელმა ჯგუფმა, სახალხო არტისტის არაბაევან აბკაროვის ხელმძღვანელობით, შესანიშნავი ოსტატობით განახორციელა დაღესტნურ ხალხურ სპორტულ თამაშობაზე აგებული ურთულესი საცირკო სანახაობა. მაყურებელმა მხურვალე ტაშით დააჯილდოვა ჩვიდმეტი წლის მსახიობი ყურბან აბკაროვი, რომელმაც მავთულზე ორმაგი არაბული სალტო შეასრულა და ერთმანეთზე შემდგარი ორი პარტნიორის მხრებზე შეხტა.

ალექსანდროვ-სერეის მოჯირითეები



ქალი-კაუჩუკი ტ. დიომინა

ბრიუსელში ყოფნისას საბჭოთა ცირკის მსახიობები ინახულა ბელგიის დედოფალმა ელისაბედმა

მონუმენტური სანახაობაა ჰაერის აკრობატების, ლისინისა და სინკოვსკაიას ვარჯიში თვითმფრინავზე.

სხვათა შორის, ჯგუფის ხელმძღვანელმა სერგეი ალექსანდროვმა განაცხადა:

ჩვენს მოგზაურობაში შეეხვდით ცირკის კარგ მსახიობებს, მაგრამ მათი რიცხვი მცირეა. ევროპის საცირკო ხელოვნების ოსტატების გამოსვლები გარეგნული გაფორმებითაც ვერ დგანან საბჭოთა ცირკის სიმაღლეზე. ანტვერპენის ცირკის შენობა, რომელიც საუკეთესოა იმ შენობათა შორის, რომლებშიაც ჩვენ გამოსვლები მოგვიხდა, ბევრად ჩამორჩება ჩვენს საცირკო ნაგებობებს, განსაკუთრებით თბილისის ცირკის შენობას, რომელიც საუკეთესოა საბჭოთა კავშირში.

საბჭოთა ცირკის გამოსვლებს ესწრებოდა ბევრი პოლიტიკური მოღვაწე და კულტურის მუშაკი; ჩვენ ხშირად გვიმართავდნენ ოფიციალურ შეხვედრებს. როგორც კერძო, ისე ოფიციალურ საუბარში აღნიშნავდნენ საცირკო ხელოვნების დიდ წარმატებას.

ჩვენ მოხარული ვართ, რომ ისევ მშობლიურ აუდიტორიაში გვიხდება გამოსვლა. თბილისელმა მაყურებელმა მხურვალედ მიიღო ჩვენი ხელოვნება.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1956 წლის ნომრების შინაარსი

I—სალიტერატურო-სახელოვნო პოლიტიკა, სარედაქციო სტატიები

ეგაძე ო. — ლენინი ხელოვნების პარტიულობისათვის ბრძოლაში — № 2, გვ. 4.

კომუნისტური პარტია — საბჭოთა ხალხის გამარჯვებების ორგანიზატორი და ბელადია — № 4, გვ. 3.

პარტიის ხელმძღვანელობით — წინ, კომუნიზმისაკენ — № 1, გვ. 3.

სამამულო ომის გმირული ფურცელი — № 6, გვ. 3.

II—მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის საკითხები

გახტაძე გ. — პლეხანოვი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ — № 6, გვ. 4.

კილაგერია მ. — ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხები ა. წულუკიძის შრომებში — № 6, გვ. 17.

ცინცაძე პ. — ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებანი — № 6, გვ. 36.

ჭავჭავაძე ნ. — სინამდვილის მხატვრული ასახვის თავისებურებათა საკითხისათვის — № 2, გვ. 13.

ჯინორია ო. — სოციალისტური რეალიზმის სპეციფიკისათვის — № 1, გვ. 12.

III—საბჭოთა პრესის, პოლიგრაფიული მრეწველობისა და წიგნის გამოცემის საკითხები

გრიგოლია ს. — გავზარდოთ საუნგნო-საკურნალო პროდუქცია და მისი ხარისხი — № 3, გვ. 50.

კოტახიძე დ. — გავაუმჯობესოთ წიგნის გამოცემის ხარისხი — № 4, გვ. 53.

კოტახიძე დ. — წიგნის წარმოების კულტურისათვის—№ 6, გვ. 59.

ონეზაშვილი ვ. — ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის ოცი წლისთავი — № 5, გვ. 63.

IV—რუსული ხელოვნება

იმედაძე ვ. — მაქსიმ გორკი და კოტე მარჯანიშვილი — № 3, გვ. 15.

მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრის გასტროლები თბილისში — № 5, გვ. 42.

ჯანელიძე თ. — თოჯინების ცენტრალური თეატრის გასტროლები თბილისში — № 5, გვ. 37.

V—საბჭოთა კავშირის ხალხთა ხელოვნება

კელენჯერიძე ანტ. — სიმღერის დღესასწაული ესტონეთში — № 1, გვ. 36.

სომხური ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა მოსკოვში — № 4, გვ. 15.

ურუშაძე ი. — ჩრდილოეთ ოსეთის სახვითი ხელოვნება—№ 6, გვ. 18.

ჩრდილოეთ ოსეთის რუსული დრამის რესპუბლიკური თეატრის გასტროლები თბილისში — № 5, გვ. 32.

ცაგაევი ვ. — კოსტა ხეთაგუროვი — № 4, გვ. 61.

ცაგარეიშვილი ლ. — სომხური სცენის თვალსაჩინო მსახიობი — № 5, გვ. 47.

VI—სახვითი ხელოვნება

აბაშიძე გ. — ბესიკის ახალი პორტრეტის გამო — № 6, გვ. 49.

ეგაძე ო. — გაზეთი „პრავდა“ და სახვითი ხელოვნება — № 3, გვ. 5.

ეგაძე ო. — მხატვრის როლი სპექტაკლის პარტიული იდეურობისათვის ბრძოლაში — № 6, გვ. 44.

თაგუაშვილი ლ. — გრაფიკა 1955 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე — № 4, გვ. 36.

კენჭიაშვილი ნ. — მხატვართა კადრების გამოზრდისათვის — № 4, გვ. 46.

ურუშაძე ი. — ქართული ქანდაკების კლასიკოსი — № 4, გვ. 23.

ქიქოძე ლ. — ფერწერა 1955 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე — № 4, გვ. 6.

წერეთელი ა. — ქანდაკება 1955 წლის რესპუბლიკურ სამხატვრო გამოფენაზე — № 4, გვ. 33.

ჯავახიშვილი ალ. — ქართული მხატვრული ხელოსნობის ისტორიიდან — № 6, გვ. 26.

VII—არქიტექტურა

ზაქარაია პ. — ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ზოგიერთი საკითხი — № 1, გვ. 31.

კანდელაკი თ., მორგოლაძე დ. — არქიტექტურის სწავლების შესახებ — № 1, გვ. 49.

კინწურაშვილი ს. — ახალგაზრდა ხუროთმოძღვართა და მშენებელთა შემოქმედებითი ზრდისათვის — № 5, გვ. 49.

ნაციაშვილი ს. — ლითონისა და თუჯის ნაწარმთა მოვლა თბილისში — № 1, გვ. 19.

ნაციაშვილი ს. — ბუნებრივი სინათლის მაქსიმალური გამოყენებისათვის სამშენებლო ხელოვნებაში — № 2, გვ. 20.

ხიზანიშვილი გ. — ფერის შესახებ არქიტექტურაში — № 2, გვ. 22.

VIII—მუსიკა

გახტაძე მ. — სანდრო ინაშვილი — № 1, გვ. 42.

გავაშელი ლ. — ია კარგარეთელი — № 5, გვ. 25.

გვახარია ვ. — ჰიმნი ადამიანის წარმოშობის შესახებ—№ 3, გვ. 38.

გოგოლაძე ვ. — ფოლკლორისტი და შემოქმედი — № 4, გვ. 62.

იაშვილი მ. — „ბერუჩა“ თბილისის საოპერო თეატრში — № 2, გვ. 54.

იოგაშვილი ს. — საქართველოს პირველი აკადემიური კაპელა — № 6, გვ. 32.

მესხი კ. — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი — № 6, გვ. 39.

მუსხელიშვილი ნ. — საქართველოსა და სომხეთის ნორჩი მუსიკოსების კონცერტებზე — № 3, გვ. 56.

მშველიძე ა. — ალექსანდრე რაზმაძე — № 2, გვ. 35.

ორჯონიკიძე გ. — ქართული მუსიკა საბჭოთა კომპოზიტორების მეორე საკავშირო ყრილობის წინ — № 2, გვ. 49.

სავიცკი ედ. — ქუთაისის მუსიკალურ სასწავლებელში — № 4, გვ. 48

ტორაძე გ. — კონცერტი პროფ. ა. ვირსალაძისა და ე. ვირსალაძის მონაწილეობით — № 2, გვ. 62.

შავერზაშვილი ა. — თ. გოგოლაშვილის კონცერტი—№ 4, გვ. 48.

IX—ქორეოგრაფია

ლ. გვარამაძის გამოსვლა ბალეტ „მთების გულში“ — № 4, გვ. 49.

ჟიასაშვილი ნ. — შექსპირული სპექტაკლი — № 4, გვ. 55.

X—მხატვრული თვითმოქმედება

თულაშვილი ი. — მოწინავე რაიონული კულტურის სახლი — № 1, გვ. 51.

კოჯლოკოვი მ. — ბზისა და სადაფის მხატვრული დამუშავების ახალი ნიმუშები — № 2, გვ. 58.

ლაკერბაი მ. — აფხაზი მთქმელი-სატირიკოსი — № 5, გვ. 30.

მამულაშვილი რ. — სცენაზე და ცხოვრებაში — № 5, გვ. 62.

მხატვრული ოსტატობის მწვერვალებისაკენ — № 2, გვ. 25.

სავიცკი ედ. — ბავშვთა მხატვრული თვითმოქმედების შესახებ — № 5, გვ. 29.

ტუეშელაშვილი გ.—ქართული მხატვრული ხალიჩა—№ 2, გვ. 32.

ტუეშელაშვილი გ. — ხალხური ხელოვნების დაუცხრომელი მოამაგე — № 4, გვ. 43.

XI—კინო

ბუაჩიძე ბ. — კინომსახიობი თამარ ბოლქვაძე — № 6, გვ. 33.
დადიანი აგ. — მხატვრული კინოსურათი თანამედროვე ქართულ საკოლმეურნეო სოფელზე — № 5, გვ. 13.
კანკავა გ. — საინტერესო სათავგადასავლო მხატვრული ფილმი — № 2, გვ. 60.
კოჭლაშვილი ნ. — ზღაპარი „ცისკარა“ ეკრანზე — № 1, გვ. 52.
კოჭლაშვილი ნ. — დოკუმენტური ფილმი სომეხ და ქართველ კოლმეურნეთა მეგობრობაზე — № 2, გვ. 57.
მამასახლისი ს. — როგორ იქმნებოდა კინოფილმი „ორი ოკეანის საიდუმლოება“ — № 2, გვ. 47.
მდივანი გ. — გმირული კინოფილმი — № 6, გვ. 55.
რიჟკოვი ი. — ღვაწლმოსილი საბჭოთა კინოოპერატორი — № 3, გვ. 42.
სეფიაშვილი ო. — მებრძოლი კინოპუბლიცისტიკისათვის — № 3, გვ. 23.
სულაკაური ს. — მარია ტენაზი — № 6, გვ. 41.

XII—თეატრი და დრამატურგია

ამირეჯიბი თ. — იბსენი ქართულ სცენაზე — № 4, გვ. 12.
ბურთიკაშვილი ალ. — „დავით გურამიშვილი“ გორის თეატრში — № 1, გვ. 54.
ბუხნიკაშვილი გრ. — კ. მარჯანიშვილი — ქართული სცენის აქტიორი — № 5, გვ. 5.
გვარამაძე ს. — გორკის პიესები ქართულ სცენაზე — № 4, გვ. 52.
გიჟიმურელი მ. — რეჟისურის საკითხები თანამედროვე ქართულ თეატრში — № 3, გვ. 58.
გოგიჩაიშვილი გ. — ერთი საათით მაკო საფაროვასთან — № 6, გვ. 30.
გუნია ა. — სპექტაკლების იდეური სიმახვილისათვის ჩვენს თეატრებში — № 6, გვ. 10.
გურაბანიძე ნ. — კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი — № 1, გვ. 20.
გურაბანიძე ნ. — რუსთაველის თეატრის სამი სპექტაკლი — № 3, გვ. 51.
დადიანი შ. — კონკურსი საუკეთესო პიესაზე — № 3, გვ. 63.
დავითაია ეთ. — სტალინირის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის სპექტაკლები — № 5, გვ. 22.
ვასაძე ბ. — რეჟისორის შენიშვნები — № 1, გვ. 41
თავაძე ი. — თეატრალური კადრების მომზადების საკითხისათვის — № 5, გვ. 33.
კიკნაძე ვ. — შენიშვნები აქტიორულ შტამპებზე — № 1, გვ. 27.
კიკნაძე ვ. — მასობრივი სცენის საკითხი სპექტაკლში — № 6, გვ. 22.
კოკაია ალ. — 1905 წლის რევოლუციის ასახვა ქართულ დრამატურგიაში — № 1, გვ. 16.
ლომთათიძე ლ., ქოჩაკიძე ნ. — თანამედროვეობის ამსახველი საინტერესო სპექტაკლი — № 3, გვ. 20.
ჟვანია გ. — ქართული კომედია მოსკოვის თეატრის სცენაზე — № 2, გვ. 45.
რჩეულიშვილი შ. — „კოჭლი მეწისქვილე“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში — № 4, გვ. 40.
სალუქვაძე შ. — „ოიდიპოს მეფე“ — № 5, გვ. 17.
ტარასენკოვი ა. — ირაკლი ანდრონიკაშვილი — № 4, გვ. 28.
ურუშაძე ნათელა — სესილია თაყაიშვილი — № 3, გვ. 33.
ურუშაძე ნიკო — „პრინცესა ტურანდოტი“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში — № 4, გვ. 39.
შაფათავა ელ. — ქუთაისის თეატრის სპექტაკლები თბილისში — № 5, გვ. 55.
შვანგირაძე ნ. — კულისებს მიღმა — № 5, გვ. 35.
შუშანია ეთ. — ქართული თეატრი და ქართული მწერლობა — № 3, გვ. 46.
ჩიქოვანი ნ. — მხატვრული კითხვის შესახებ — № 2, გვ. 42.
ციცუაძე პ. — ილია ჭავჭავაძე როგორც თეატრალური კრიტიკოსი — № 1, გვ. 45.
ფერეთელი ს. — ახალგაზრდობის ქართული თეატრის შექმნის პირველი ცდები — № 3, გვ. 57.
ჯანელიძე დ. — ძველი ქართული დრამატული პოეზიის შესახებ — № 3, გვ. 27.
ჯანელიძე თ. — თანამედროვეობის ამსახველი მაღალმხატვრული დრამატურგიისათვის — № 4, გვ. 17.

XIII—დემოკრატიული ქვეყნების ხელოვნება

ფოფელია ვლ. — დემოკრატიული ვიეტნამის თეატრი — № 4, გვ. 59.
ჭელიძე გ. — ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება ჩინეთში — № 5, გვ. 52.

XIV—უცხოეთის ხელოვნება

გიჟიმურელი მ. — ინგლისის თეატრალური კომპანიის „ტენენტ“-ის გასტროლები მოსკოვში — № 5, გვ. 44.
თურნავა ს. — ხელოვნების საკითხები ჰაინეს ლირიკაში — № 3, გვ. 48.
თურნავა ს. — ჟორჟ სორიას ახალი პიესა — № 6, გვ. 43.
კაკაბაძე ნ. — გერმანელი დრამატურგის პიესა ქართულ თემაზე — № 4, გვ. 57.
კოჭლაშვილი ნ. — ბირმის ხელოვნების ოსტატთა კონცერტი თბილისში — № 6, გვ. 7.
ქავთარაძე მ. — ძველი ტრადიციები და ახალი გზა — № 6, გვ. 50.

XV—ბიბლიოგრაფია

ა. თევზაძის მონოგრაფია „უშანგი ჩხეიძე“ — № 3, გვ. 62.
დიასამიძე ნ. — საინტერესო ნაშრომი გრიმის ხელოვნებაზე — № 5, გვ. 63.
კაკაბაძე მ. — „ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა“ — № 2, გვ. 28.
მაღრაძე ე. — რუსი მკითხველები ქართული წიგნის შესახებ — № 2, გვ. 30.
მენთეშაშვილი მ., ქავთარია მ. — წიგნი ქართულ კოსტუმზე — № 2, გვ. 41.
მუსხელიშვილი დ., ცქიტიშვილი გ. — მნიშვნელოვანი მონოგრაფია ძველი ქართული კულტურისა და ხელოვნების ძეგლთა შესახებ — № 5, გვ. 46.
ნაციაშვილი ს. — ნარკვევები ქართული საბჭოთა არქიტექტურის შესახებ — № 5, გვ. 61.
ტუეშელაშვილი ი. — გორკის „მტრები“ ქართულ ენაზე — № 3, გვ. 62.
ქოჩქია რ. — მონოგრაფია გამოჩენილ ქართველ მსახიობზე — № 5, გვ. 62.
ფულეისკირი ეთ. — წიგნი „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ — № 6, გვ. 49.
ჭიაურელი ნ. — საყურადღებო შრომა ქართულ მუსიკალურ ლექსიკოლოგიაში — № 3, გვ. 44.

XVI—თეატრალური სეზონის საუკეთესო როლები

ლადო ცხვარიაშვილი დავით გურამიშვილის როლში — № 1, გვ. 34
მედეა ჯაფარიძე ელიზა დულიტლის როლში — № 1, გვ. 35.

XVII—ხელოვნების კალენდარი

აკაკი ხორავას იუბილე — № 1, გვ. 24.
ბახტურიძე პ. — დიდმნიშვნელოვანი თარიღი — № 4, გვ. 42.
ი. რუსინოვის ბენეფისი — № 3, გვ. 61.
ნოდარ ჩხეიძის ბენეფისი — № 1, გვ. 56 .
სანდრო ახმეტელი — № 4, გვ. 10.
ფიჩხაძე მ. — მომღერალ ნ. ხარაძის ბენეფისი — № 2, გვ. 62.

XVIII—სხვადასხვა

გაზეთების ფურცლებზე — № 1, გვ. 61.
თევზაძე გ. — რუსთავი მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ექსპონატებში — № 6, გვ. 38.
მონიავა აპ. — ცირკის თაღის ქვეშ — № 6, გვ. 61.
ნადარეიშვილი გ. — ჰადრაკი ხელოვნებაა — № 5, გვ. 60.
საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროში — № 4, გვ. 14.
საბჭოთა საქართველოს ხელოვნების მუშაკებს — № 1, გვ. 25.
შულიაშვილი დ. — საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი — № 1, გვ. 58.
ჩხეიძე დ. — მსახიობთა ალპინისტური ლაშქრობა — № 5, გვ. 24.

1956 წლის მანძილზე ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა ფოტოკორესპონდენტების:

ა. ბალაბუევის, დ. დავიდოვის, ვ. ჯეირანოვის, ი. ზევინის, კ. ოპანეზოვის, გ. რაზმაძის, გ. სულავას, ი. ფედნევის და პ. შევჩენკოს ფოტონამუშევრები.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

შინაარსი

სამამულო ომის გმირული ფურცელი 3
ბორის ბახტაძე — გ. პლეხანოვი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ 4
ნოდარ კოჭლაშვილი — ბირმის ხელოვნების ოსტატთა კონცერტი თბილისში 7
ავთანდილ გუნია (საქ. სსრ კულტურის მინისტრი) — სპექტაკლების იდეური სიმახვილისათვის ჩვენს თეატრებში 10
მეკი კილაბერია — ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხები ა. წულუკიძის შრომებში 17
იგორ ურუშაძე — ჩრდილო ოსეთის სახვითი ხელოვნება . 18
ვასილ კიკნაძე — მასობრივი სცენის საკითხი სპექტაკლში 22
ალექსანდრე ჯავახიშვილი — ქართული მხატვრული ხელოსნობის ისტორიიდან 26
გივი გოგიჩაიშვილი — ერთი საათით მაკო საფაროვაბაშიძესთან 30
სოლომონ იობაშვილი — საქართველოს პირველი აკადემიური კაპელა 32
ბერდია ბუაჩიძე — კინომსახიობი თამარ ბოლქვაძე . . 33
პოლიხრონ ცინცაძე — ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური შეხედულებანი 36
გივი თევზაძე — რუსთავი მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ექსპონატებში 38
კონსტანტინე მესხი — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი 39
სამსონ სულაკაური — მარია ტენაზი 41
სერგო თურნავა — ჟორჟ სორიას ახალი პიესა . . . 43
ოთარ ეგაძე — მხატვრის როლი სპექტაკლის პარტიული იდეურობისათვის ბრძოლაში 44
გიგი აბაშიძე — ბესიკის ახალი პორტრეტის გამო . . . 49
ეთერ ფულეისკირი — წიგნი „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 49
მაია ქავთარაძე — ძველი ტრადიციები და ახალი გზა . 50
მსახ. ოთარ კობერიძე ბაში აჩუკის როლში 54
გიორგი მდივანი — გმირული ფილმი 55
დავით კოტახიძე — წიგნის წარმოების კულტურისათვის . 59
აპოლონ მონიავა — ცირკის თაღის ქვეშ 61
ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1956 წლის ნომრების შინაარსი 62

გარეკანის პირველ გვერდზე — მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი; ტიტულის ფურცელზე: გ. დიკი — „გორის თეატრი“; გარეკანის მესამე გვერდზე: გ. როინიშვილი — „გამარჯვებული“.

გასწორება: ჟურნალის მე-13 გვერდის მე-2 სვეტის 27-ე სტრიქონიდან უნდა იკითხებოდეს ასე: „ასეთ ელემენტებს ნიადაგი არა აქვს ჩვენს სინამდვილეში და საკმარისია შეიქმნას მათ გარშემო საზოგადოებრივი აზრი, რომ ისინი გარიყული დარჩნენ“ და შემდეგ ისე, როგორც ტექსტშია.

შენიშვნა: ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მე-5 ნომრის გარეკანის პირველ გვერდზე დაბეჭდილია საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის ვანო სარაჯიშვილის პორტრეტი. გარეკანის მესამე გვერდი: გ. როინიშვილი — „ძველი და ახალი თბილისი“. ტიტულის ფურცელზე — გ. დიკის გრაფიკული ნახატი — ქუთაისის თეატრის ახალი შენობა.

ამ ნომერში გამოქვეყნებული ფერადი ფოტოპორტრეტის „ბესიკ გაბაშვილის“ ორიგინალი ინახება რუმინეთის ნაციონალურ მუზეუმში.

მხატვარი-ფოტოგრაფი ა. ბალაბუევი
გამომშვები ა. მონიავა
კორექტორი ლ. ღვინიაშვილი

САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА (СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО)

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

(Выходит в два месяца раз на грузинском языке)

Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5

Тел. 3—10-24

Госиздат Грузинской ССР

Тбилиси

1956

СОДЕРЖАНИЕ

Героическая страница Отечественной войны. (Перед текстом — картина худ. Н. Жукова «Панфиловцы») 3
БОРИС БАХТАДЗЕ — Г. В. Плеханов об искусстве и литературе 4
НОДАР КОЧЛАШВИЛИ — Концерт мастеров искусства Бирмы в Тбилиси. (После текста фотоснимки — бирманские народные танцы) 7
АВТАНДИЛ ГУНИЯ (Министр культуры Груз. ССР) — За идейную остроту спектаклей наших театров 10
МЕКИ КИЛАБЕРИЯ — Вопросы литературы и искусства в трудах Ал. Цулукидзе 17
ИГОРЬ УРУШАДЗЕ — Изобразительное искусство Северной Осетии. (В тексте фоторепродукции с произведений «Киров и Орджоникидзе» — Ч. Дзагоева; «К. Хетагуров и М. Кипиани» — С. Санакоева; «Борьба с голиафами» — А. Джаноева; «На горных пастбищах» — П. Зарона; «Дзлау на олене» — М. Туганова; «А. Пушкин на Кавказе» — П. Зарона и Н. Кочетова) 18
ВАСИЛИЙ КИКНАДЗЕ — О массовых сценах в спектакле 22
АЛЕКСАНДР ДЖАВАХИШВИЛИ — Из истории грузинского художественного ремесленничества. (Перед текстом — цветная репродукция — серебряная чаша; в тексте — золотые украшения, золотые подвески, украшение головного убора, золотой кубок) 26
ГИВИ ГОГИЧАЙШВИЛИ — Один час у М. Сапаровой-Абашидзе 30
СОЛОМОН ИОВАШВИЛИ — Первая грузинская академическая капелла. (Перед текстом — фотопортрет грузинского музыкального деятеля Мелитона Кухианидзе) 32
БЕРДИЯ БУАЧИДЗЕ — Киноактриса Тамара Болквадзе. (Перед текстом — фотопортрет Т. Болквадзе; в тексте кадры из грузинских фильмов с участием Т. Болквадзе) 33
ПОЛИХРОН ЦИНЦАДЗЕ — Эстетические взгляды И. Чавчавадзе 36
ГИВИ ТЕВЗАДЗЕ — Рустави в экспонатах краеведческого музея 38
КОНСТАНТИН МЕСХИ — Ансамбль песни и пляски Закавказского военного округа. (Перед текстом — Украинский народный танец; в тексте — танец с саблями и азербайджанский танец) 39
САМСОН СУЛАКАУРИ — Мария Тенази. (Перед текстом — киноактриса М. Тенази в кинофильме «Тайна маяка»; в тексте — М. Тенази в роли Марины «Убежище облаков») 41
СЕРГО ТУРНАВА — Новая пьеса Ж. Сорья . . . 43
ОТАР ЭГАДЗЕ — Роль художника в борьбе за партийную идейность спектакля 44
ГИГИ АБАШИДЗЕ — По поводу нового портрета поэта Бесики 49
ЭТЕРИ ЦУЛЕИСКИРИ — О книге «Грузинское Театральное Общество» 49
МАЙА КАВТАРАДЗЕ — Старые традиции и новый путь (в тексте — сцены из спектаклей ТНП) . . . 50
Арт. О. Коберидзе в роли Баши Ачуки. (Кинокартина «Баши Ачуки») 54
ГЕОРГИЙ МДИВАНИ — Героический фильм (в тексте — портреты создателей фильма «Баши Ачуки — режиссера Л. Эсакия, сценариста В. Карсанидзе и кинооператора Д. Канделаки и кадры из фильма «Баши Ачуки») 55
ДАВИД КОМАХИДЗЕ — За культуру производства книги 59
АПОЛЛОН МОНИАВА — Под куполом цирка . . . 61
Содержание журнала «Сабчота хеловнеба» за 1956 год 62
Вкладной лист — цветная репродукция с портрета поэта Бесики, раб. нар. худ. У. Джапаридзе и с картины В. Маковского «Устала»
На первой странице обложки — портрет народного художника, скульптора Я. И. Николадзе; на титульном листе — фасад Горийского театра, рис. худ. Г. Дика; на третьей странице — «Победитель», рис. худ. Г. Роинишвили.

ჟურნალი დაბეჭდილია ორპირიან ცარცის ქაღალდზე. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25/XII-56 წ.

შეკვ. № 632 უე 08260 რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 3 — 10-24 ტირაჟი 3000

ეროვნული
ბიბლიოთეკა