

ՆԵՆԳՐՈՒՄ  
**ԵՄԼՈՒՆԵՄ**

ՄԱՅԻՍ 11 1963  
ՎԵՐՈՒՄ ԿԻՇՈՒՄՆԵՐԱ  
ՎԵՐՈՒՄ ԿԻՇՈՒՄՆԵՐԱ  
ՎԵՐՈՒՄ ԿԻՇՈՒՄՆԵՐԱ



# საქართველო სულთწინა



თეატრი გუნდით გუნდობდა  
ქირო აკიტივობდა  
ქოკიობდა

საქართველოს სსრ  
ქულტურის  
საინფორმაციო  
ყოველთვიური  
ჟურნალი

11

# საჭიობა სლოუნსა

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე  
სარედაქციო კომპილა: შალვა ამირანაშვილი,  
გელა ბანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი,  
ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე,  
ვანო წულუკიძე.

ა. დვინეკა

მარჯ





ვ. სეროვი  
ლენინთან ერთად  
(ფრაგმენტი)



# დიდი ოქტომბერი

## შთაგონებული

### ხელოვნება

ყო ისეთი ისტორიული სიტუაცია, ისეთი ისტორიული მომენტი, როცა სასოგადობრივ ფორმულათა შეცვლას ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი თაობდნენ. ასეთი ინტელექტუალური აფეთქებანი, შინაგანი სულიერი მიწისძვრანი თუმცა აზნახარებდნენ სახელმწიფოებრივ სისტემას, მაგრამ ვერ სცვიდნენ ერთს მეორით, ძველს ახლით, რეაქციულს პროგრესულით. ისტორიას არ ახსოვს სასოგადობრივ ფორმაციათა შეცვლის ისეთი წარმატებითი ცდა, რასაც სათავეში სდგომიერ მასების მისწრაფებათა და ორგანიზაციული მხარდაჭერისაგან თავისუფალი ინტელექტი და რასაც ადამიანთა აზროვნება — ყოფიერების კარდინალური შეცვლა მოჰყოლიდა. ასეთი შეცვლა ერთისა მეორით, ძველისა ახალით, გუშინდელისა დღევანდლით, რეაქციულისა პროგრესულით განხორციელდა მხოლოდ კაცობრიობის ხანგრძლივი არსებობის იმ მოკლე მონაკვეთში, რომლის თარიღი ადამიანების მესხიერებაში სადღამთოდ 1917 წლით აღიბეჭდა, ხოლო მის მემატინად დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია იქცა.

ეს იყო ახალი მიჯნა, როცა მანამდე მოქმედმა საზოგადობრივმა ურთიერთობამ მიიმე ბრძოლებით დაუთმო გზა სოციალისტურ ურთიერთობას და ამ შეჯახებაში გამარჯვებულადამიანს ფართო პორიზონტი გაუხსნა სოციალური და ეკონომიური, ფიზიკური და სულიერი გარდაქმნებისათვის, ძველი ეპოქის ყოველივე კარგზე დაყრდნობით ახლის, უკეთესის შესახებნად, წარსულის ცუდის მოცილებით მომავლის მშვენიერების მოსაწევად. და აი, ამ უკეთესის შენებაში, ადამიანებს შორის ანტაგონიზმის, ცუდი ჩვეულების მოსპობაში, სიკეთისა და სიმშვიდის დანერგვაში, მნიშვნელოვანი როლის შესრულება მოუხდა ლიტერატურისა და ხელოვნებას.

ვინ უფრო მაღალი ისტორიული მისია გასწია ოქტომბრის რევოლუციის დაწყებისა და დამთავრების იმ ერთ ისტორიულ დღე — საღამოს, როცა კაცობრიობის სულიერი და ფიზიკური განახლების მებეჭქედ კრიესერ „ავტორულს“ გასროლა აღმოჩნდა, ხოლო მის დამცველად კი ხალხთა განათავისუფლების ლენინური დეკლარაცია? ვინ ედგა იმ დილა-საღამოს საბრძოლო ავანგარდად, და ვის ეპყრა ხელში წინსვლის გამგებელი დროშა?

შეიარაღებულ მუშასა და გლეხს, თოფსა და ხიშტს!  
ვინ უზრუნველყო რევოლუციის მეორე დილის გათენება, ვინ შეინარჩუნა რევოლუცია?

შეიარაღებულმა მუშამ და გლეხმა, ურომ და ნამებალმა! ეს ასეა! მაგრამ უმართებულობა იქნებოდა საქმე მხოლოდ ამით დავეწყო და ამითვე დავემთავრებინა. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დაწყება-დამთავრებას თოფის

და ხიშტის, უროსა და ნამგლის გარდა ინტელექტიც ეხმარებოდა. მაღალმა იდეამ ერთი მიზნით დარაზნა და ერთი გზით წარმართა ყველა ისინი, ვისაც თოფიც ეპყრა და ხიშტიც, უროც ეჭირა და ნამგლიც, მაგრამ მათ რიგებს თავადაც შეუერთდა. შეუერთდა იმიტომ, რომ გონებრივი თეორია ვერ მოსწყდებოდა გონებრივ პრაქტიკას, ინტელექტი ვერ დასცილდებოდა შრომას, ინტელიგენცია ვერ გაეყრებოდა ხალხს. მაღალმა აზრმა გეზი მისცა საუკუნეებით დადგენილი სახელმწიფოებრივი სისტემის შეცვლას, ისეთი სასოგადობრივი ურთიერთობის პრაქტიკის დასადგენად, როცა ადგილი აღარ ექნებოდა ადამიანების კლასებად დაყოფას.

ამ მაღალი აზრისა და ინტელექტის მატარებლები იყვნენ რევოლუციური მასები, მათი ინტელიგენცია, ადამიანები, რომლებიც პოლიტიკურად და ორგანიზაციულად დარაზნულ პროლეტარიატს თავისი საბრძოლო, მეცნიერული მოძღვრების შექმნა-გავრცელებაში დაეხმარებოდნენ. პროგრესულ ინტელიგენციას თანმიმდევრულად შექმნიდა რევოლუციის გარეგარეგე იდეურად მოუშვიფებელ, შემდგომ კი სარევოლუციოდ დარაზნულ მასებში მარქსიზმი, ძველი სასოგადობრივი ურთიერთობის ახალი სასოგადობრივი ურთიერთობით შეცვლის იდეა. მართალია, მრავალფეხოვანი ინტელიგენციის კლასობრივ ფენას ყოველთვის არ შესწევდა უნარი ერთხელ გამიზნული გზით ეარა, მაგრამ ყოველთვის გააჩნდა ხალხთან სახსოვრის წყურვილი. იგი ხალხის მართალი იყო. და ეს ავალებდა ხალხთანვე დარჩენას, ხალხის მიზნებით აღვსებას, რათა ხალხის მისწრაფებანი საკუთარი გონებით განანთებინა და ხალხის მოთხოვნებით თავისი მსოფლმხედველობაც უფრო მეტად გამოეკვეთა.

მოიქცეოდა საუკუნის დასაწყისის ინტელიგენცია ისეთი როლიდა იყო, როცა საუკუნეთა მოვარეხილები გამოჰყოფდა რეზულტებს ჩვეულებრივებისაგან, გამორჩეულ ადამიანებს გამოუმორჩევე ხალხისაგან, თუმცა მათი არც თუ შორეული წინაპრები წარმოუდგენლად სცილდებოდნენ ფიზიკური შრომის მაცოცხლებელ ძალას და კანონზომიერად მიიწვედნენ ინტელექტუალური შრომისაკენ. დიდი სოციალისტური რევოლუციის მიჯნაზე კი ინტელიგენცია უკვე ნაკლებად ცნობდა მონათმფლობელური წყობილების ნორმებს, რომლის დროსაც ფიზიკური შრომა მხოლოდ მოწივის ხედრის წარმოადგენდა,



გონებრივი მოღვაწეობა კი მონებზე გაბატონებული ადამიანების უფლებას. ახალი საზოგადოებრივი შეჯახების კარიბჭესთან ინტელიგენცია დღემდე აღარ ცნობდა არც ფეოდალურ წყობილებით დაკანონებულ გონების ბატონობას და აღარც კუნთების მორჩილებას, რომლის დროსაც საზოგადოება ყოველთვის დაყოფილი რჩებოდა, ერთის მხრივ პრივილეგირებულია, გამოირჩეულ მბრძანებელ კლასად, — ფეოდალებად და სამედველოებად, მეორეს მხრივ კი, უუფლებო, მორჩილ ყმებად.

კაპიტალისტური სამყაროს ინტელიგენცია კი უკვე სხვაგვარად მსჯელობდა, რადგან სხვაგვარი ეკონომიური ურთიერთობის სფეროში მოქმედებდა. რევოლუციური ინტელიგენცია ან თვითონ იყო მესაკუთრე, ან ემსახურებოდა მესაკუთრეს, ან თვითონ იმსახურებდა მუშებს, ან ამსახურებდა მათ მუწარმეებს. ინტელიგენტი გაბატონებული კლასის მხარეზე იცა იმიტომ, რომ იგი, გარდა ინტელექტუალური გამოჩენილობისა, ორგანიზატორულადაც იყო დაკავლებული და როგორც ინჟინერი, თუ რეჟისორი, მოვალედ სოფლად თავს დაქირავებულ მუშისთვისაც ხელმძღვანელად და ღაქირავებულა აქტიორისათვისაც ესწავლებინა. კაპიტალისტური საზოგადოების მონაწილე ინტელიგენტი, თუნდაც იგი თვით არ ყოფილიყო მწარმოებელი, მაინც დგებოდა მწარმოებელთა მხარეს და იცავდა მიწიერთა იდეოლოგიას, რადგან იგი ვერ ხედავდა არსებობის წყაროს ღარიბთა კლასში, რომელსაც არაფერი ან გაანად საკუთარი თავის სარჩენად და ვერ არჩენდა ვერც ინტელიგენციას. ცხოვრების საარსებო პირობების ამგვარად ჩამოყალიბება უბიძგებდა ინტელიგენციას მტკიცედ დამდგარივე ბურჟუაზიის მხარეზე, მაგრამ მერყევად დაკავებინა ისეთი ფენის პოზიცია, რომელიც ქანაობდა ორთა შუა, იხრებოდა ბურჟუაზიისაკენ, იგი შემეხილებული იყურებოდა პროლეტარიატისაკენაც; მისიწრაფობდა სიმედირისაკენ, მაგრამ ვერ გაუზრბდა სიღარიბესაც, ფუფუნებაზე ოცნებობდა, თუმცა სიღუბნურსაც თავს ვერ აღწევდა.

ასეთი მდგომარეობა მერყევას და ცვალებადს ხდიდა ინტელიგენციას. იგი რეაქციულად რჩებოდა აწყფიში, როცა ბურჟუაზიისკენ ეჭირა თვალი, და რევოლუციურად გამოიყურებოდა, რადგან ეკონომიური უკმარისობის შედეგად პროლეტარიატის მდგომარეობაში გადასვლა ემჭებებოდა მომავალში.

ეს ასე იყო და ამიტომ წერდნენ მარქსი და ენგელსი კომუნისტურ მანიფესტში ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ცვალებადობაზე, კლასობრივ მერყეობაზე, ერთი ბანაკიდან მეორეში გადასვლის ტენდენციას. სწორედ ეს ხდოდა ინტელიგენციას ისეთ ფენად, რომელსაც შეეძლო რევოლუციის იღებების წარმოშობის ექოქაში ახლებურად დაეწყო ფეიქრი საზოგადოებრივი წყობილების ურთიერთობა აკვარგანიაობაზე, ბურჟუაზიული პრაქტიკის უკმარისობაზე, სოციალური თეორიის უკეთესობაზე. ამ ეუთარებაში უბიძგა ინტელიგენციას მიახლოებებოდა სოციალიზმის თეორიას და მანამდე ბურჟუაზიით უკმაყოფილი ინტელიგენტი გადაქცეულიყო ბურჟუაზიით უკმაყოფილო, — მერყევ, დაქვევებულ, მაგრამ მაინც პროგრესისაკენ გამყურედ. ბურჟუაზიის წრიდან გამოხული

ინტელიგენცია საკუთარ თავზე რწმუნდებოდა კაპიტალისტური წარმოებითი ურთიერთობის უკუღმართობასა და დაუნდობლობაში, როცა ინტელიგენციის უკმაყოფილი არსებობა ადვილად იცლებებოდა მისივე უკმაყოფილო არსებობით, როცა მისი — „ვარსებობა“ — ადვილად იცლებებოდა მდგომარეობით — „აღარ ვარსებობა“. ეს ცვალებადი ეკონომიური ყოფი თვალს უხედავ ინტელიგენციას, ასეთი საღაღმბლო მდგომარეობა სიმპატიებს უფიცილად სოციალიზმისადმი. იგი ამბტრაქტულად ხედავდა სოციალიზმის თეორიულ უკეთესობას ბურჟუაზიის რეალური ცხოვრების პრაქტიკულ როგორც უფრო მგრძობიარე კლასობრივი ფენა, კონკრეტულ საგნებს სიმბოლურად ხედავდა, კაპიტალიზმს განზე უდგებოდა და სოციალიზმისაკენ გადმოდებოდა. მაგრამ გადმოდებოდა ისეთივე შიშით და უკან ეჭვით, როგორც მამინაც, როცა ბურჟუაზიასთან რჩებოდა, მაგრამ ასეთივე სურვილითა და დაქვევებით სოციალიზმისაკენ იყურებოდა.

ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილი ასეთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობით მათ უფრო უახლოვდებოდა რევოლუციურ მუშაობა კლასს, რაც უფრო მრავლდებოდა კლასობრივი ბრძოლა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, რაც უფრო მეტად გრძნობდა წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენცია თავის მერყევ ეკონომიურ მდგომარეობას და მსხვილ ბურჟუაზიულ ინტელიგენციისავე დაცილებას.

ასეთმა, განსაკუთრებით რაწნოინულმა ინტელიგენციამ, მნიშვნელოვანი მისია გასწია სოციალიზმის მოძრაობის გარეპაგანდაში რუსეთში და მარქსისტული მოძღვრების პირველებთან ერთად დიდად ემხარებოდა პროლეტარიატს სოციალური რევოლუციის მოწაზადება-გაშლაშიც, თოფისა და ხიშტის გამოხეზვლად ამტყვევებებში, ურსოსა და ნამგლის ამოქმედებებში.

მაგრამ ინტელიგენციისათვის, მათ შორის მხატვრულ ინტელიგენციისათვის მაინც ადვილი არ იყო სოციალიზმის მხარეზე სავსებით გადმოსვლა, რადგან სასვეებით და შილთანად ვერ შეგუებოდა იგი პროლეტარული კლასის მოთხოვნას და უკვე მოპოვებულ, ბურჟუაზიული ინდივიდუალური პრივილეგიებულ მდგომარეობის დაკარგვას. პროლეტარს კი დასაკარგი არაფერი ჰქონდა და ამიტომაც მას ყოველ ვითარებაში აწყობდა სიმართლისათვის ბრძოლა. ბურჟუაზიულ ნიადაგიდან წარმოშობილ და მასში აღზრდილ ინტელიგენციას აწინებდა ყოველგვარი ისეთი სიმართლე, რომლის გამარჯვებას უნდა მოყოლოდა მისი პირადული ინტერესების შეცვლა, საკუთარი ინდივიდუალური მდგომარეობის უარყოფა, უარის თქმა იმაზე, რასაც იგი საკუწუვების მანძილზე შეეჩვია. ამრიგად, ინტელიგენტს ხელი უნდა აეღო ძველთაგან მიღებულ რწმენაზე და შეგუებოდა ახალს. უარს უნდა ეთქვა ინტელიგენტური შრომის უპირატესობაზე და გათანადებულად ფიქტურად შრომებულს, პირად ინდივიდუალისტური ჩვევების უნდა შეეიანებებინა საერთო საზოგადოებრივ მოთხოვნებთან, სხვისი მიზნების გასამართლებლად უარს უნდა ეთქვა საკუთარ კლასობრივ მიზნებზე, დღეს რომ მუშას ბრძანებლობდა, ხვალ მუშის ბრძანებას უნდა დამორჩილებოდა, დღეს რომ დემოკრატიის კვერთხით პროლეტარიატს წარ-



მართავდა, ხვალ პროლეტარიატის დიქტატურის გვერთხით თვითონ უნდა წარმართულიყო. ეს კი არც თუ ისე იოლად გადასაწყვეტია საქმე იყო და, თუ მეტი არა, ინტელექტის გარდაქმნის რთულ დრამად იქცეოდა.

მუხუხედავად ასეთი დრამატიზმისა, ინტელიგენციის პროგრესული ნაწილი მაშინ ჩადგა ახალ სასოგადოებრივ გარდაქმნაზე ისტორიულ პრეტენსიას, და არა მარტო თვითონ გაქცევა პროლეტარიატს, არამედ თავისი ცოდნით, თეორიული აზროვნების მაღალი უნარით თან გაიყოლა მშრომელთა მასებშიც, ერთი ხელი თვითონ ჩასტედა პროლეტარიატს, მეორე თი მას ჩაუჭიდა მუშა და გლეხი, თოფი და ხშირტი, ურო და ნამგაოც.

მხატვრული ინტელიგენცია მშრომელი ხალხის ინტერესების გამომხატველად დარჩა, იგი მთელი თავისი შესაძლებლობებით ახალი სასოგადოების მშენებლობაში ჩაერთა. მუხუხედავად დიდი სოციალური შეჯახებისა, კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებისა, ქვეყნის მეურნეობის მოშლისა, როცა ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყანა გარშემორტყმული აღმოჩნდა შინაური და გარეშე მტრების რკალით, საბჭოთა ინტელიგენცია, მისი საკუთესო ნაწილი, მწერლობა, მხატვრები, მუსიკოსები, თეატრის მოღვაწენი ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლებამ არ წაქეუულიყო.

იყო წლები, როცა საბჭოთა ხალხი თავს იცავდა ფაშისტური ურდოებისაგან. საბჭოთა ადამიანები — მუშები და გლეხები თავგამოდებით იცავდნენ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მონაპოვარს და ყოველდღიური ბრძოლებით თანმიმდევრულად პოუბებდნენ გამარჯვებებს, ამ საქმეში საბჭოთა ხალხს მხარში უდგა მხატვრული ინტელიგენცია. განა შეიძლება დახსენებო იმ მტუნებთან ნარკვევების და პუბლიცისტური წერილებისა, მაღალიდუერი და მძაფრი თეატრალური დადგმების, კინოფილმების, ქლერადი და მეტროლი სულისკვეთებით აღსავსე მუსიკალური ნაწარმოებების, იმ მართალი სიტყვისა და კალმის ცხოველმყოფელი ძალისა, რომლის ზეგავლენამ მილიონები დააყენა თოფის ქვეშ უცხო დამპყრობთა წინააღმდეგ საბრძოლველად. საბჭოთა კავშირის ხალხების პოლიტიკურმა და მორალურმა ერთიანობამ უზრუნველყო სოციალისტური სისტემის გამარჯვება და ამაშიც თავისი მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა ინტელიგენციამ.

სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ გაშლილი კომუნისტური მშენებლობის ახალ პერიოდში ჩვენმა ხალხმა კიდევ უფრო გმირული, სასწაულომომქმედი მნიშვნელობის საქმეები წამოიწყო და წარმატებით დაამთავრა. ეს იყო პერიოდი, როცა სოციალისტური სახელმწიფოს წინაშე უდგო ახალი, მეტად დიდი ამოცანები. მან კიდევ უფრო ფართოდ გაშალა გეოგრაფიული მსოფლიოს კოლონიური ხალხების გასანთავისუფლებლად, მათი ეკონომიური და სულეერი აღორძინების მონაპოვებლად. ჩვენმა ხალხმა, — ყველაზე ჭუმანურმა მსოფლიოში, ჩაგრული ერების ღრმა სიყვარული და სიმპატიკა მოიპოვა. რომ არა საბჭოთა კავშირის თანმიმდევრული, ძმური,

პირუთენელი დახმარება, ბევრი ქვეყანა დღესაც კოლონიურ უღელს ვერ მოხსნიდა.

საერთაშორისო ავტორიტეტის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა სიყვარულის დიდი გრძობაც საბჭოთა ხალხისადმი. ამას აღიარებდნენ ჩვენი სახელმწიფოს მტრებიც, ყველა ისინი, ვინც ერთ დროს დიდ იმედებს ამყარებდნენ სოციალისტური სახელმწიფოს დამოხსნა და დაძაბუნებაზე. მაგრამ მათი იმედები არ გამართლდა. საბჭოთა კავშირში შეიქმნა ისეთი გრანდიოზული მეცნიერული ბაზა, რომ შესაძლებელი გახდა ატომური ენერჯის დამორჩილება და კოსმოსური გაფრენების ორგანიზაცია, ყოველივე ეს გაკეთდა ძალიან მოკლე ლაზის განმავლობაში, დიდი და პატარა საბჭოთა ადამიანის დაუშრეტელი შრომისა და მონდომების წყალობით და ამაშიც თავისი წვლილი შეიტანა მხატვრულმა ინტელიგენციამ.

ამიტომ დღეს, როცა საბჭოთა ხალხმა კიდევ ერთხელ იზიგმა სოციალისტური რევოლუციის წლისთავი, მხატვრულმა ინტელიგენციამ კვლავ შეაჯავს თავისი შემოქმედების წლიური ნაყოფი. შეაჯავს საქართველოს მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებმა, ყველამ, ვინც კალამი და ფუნჯი მიმართულია ადგილს ეპოქის შემოქმედი ადამიანების სულეერი სიმდიდრის დასახატავად, გაშლილი კომუნისტური მშენებლობის უკვდავი გმირების პორტრეტების შესაქმნელად.

საქართველოს მხატვრული ინტელიგენცია იყო, არის და რჩება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ერთგული. იგი ქმნის ისეთ ნაწარმოებებს, რომელიც ცხოვრების რეალურ ასახვას წარმოადგენს. იგი უმრავლეს ისეთ ადამიანებს, რომლებიც ცხოვრების რეალური შემოქმედნი არიან. ჩვენი ინტელიგენცია შორს არის იმთავით, ვინც მიითხოვს ლაზის, წარმტცი, აზრიანი ცხოვრებისაგან განდგომას, რადგან ეს არ არის ჯანსაღი ადამიანისთვის დამახასიათებელი თვისება. ვინც შრომობს, მას არ შეუძლია მიშველ აბსტრაქციაში რჩებოდეს. ვინც იბრძვის, მას არ შეუძლია სამყარო რეალურად არ წარმოიდგინოს. ჩვენი ხალხი შრომობს და იბრძვის. ამიტომ მისი ხელუვნება მუდამ არის რეალისტური, მრავალფეროვანი, მრავალსაზოვანი, მდიდარი, ნოყიერი, როგორც თვით ხალხი და ბუნებაა.

პარტია ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ხელუვნებას, როგორც მასეუტე კეთილშინიერი შემოქმედების საშუალებას. პარტია კმაყოფილია მხატვრული ინტელიგენციით. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენში ადგილი აღარ აქვს ცალკეულ ტენდენციებს, ყოველგვარ იზმებსა და მათ შორის აბსტრაქციონიზმის მიმართ. ბოლო წლებში შექმნილი პარტიული დოკუმენტები, განსაკუთრებით კი ივნების ბლენუმის გადაწყვეტილებები, ნ. ს. ხრუშჩოვის მიითთებები ხელუვნებაში არსებულ ნაკლოვანებათა შესახებ სამოქმედო პროგრამად უნდა გადაიქცეს ყოველი ხელოვანისათვის, ყოველი სახელოვნო ორგანიზაციისათვის.

საბჭოთა ხალხის აწყმო და მომავალი კი მტკიცედ არის დაკავშირებული დიდი ოქტომბრის რევოლუციის მონაპოვართან, თვითეული ჩვენგანის ვალია თვალისმინივით დაივიწყა იგი და კიდევ უფრო გაგამიდრთო.

# დოკუმენტური ფილმები

## ლ ე ნ ი ნ ზ ე

ლევან რონდელი



ესაძლებელია თუ არა ეკრანზე ავსახოთ ლენინის აზრის მოძრაობა,

მისი იდეების სიმდიდრე და სიდიადე? შესაძლებელია თუ არა კინოს ენით, ამ თვალშესახები და კონკრეტული ხელოვნების საშუალებით, მისაწვდომი და გასაკვები გახადოთ ლენინის თეორიული მემკვიდრეობის, მისი ძირითადი შრომების შინაარსი?

უკანასკნელ დრომდე ამას შეუძლებლად სთვლიდნენ. მაგრამ აი, ჩვენ ვუცქერით მოსკოვის სამეცნიერო-პო-

პულარული ფილმების სტუდიის მიერ გამოშვებულ კინოფილმს „პარტიის ისტორია“ (სცენარის ავტორი გ. ფრადკინი, რეჟისორი თ. ტიაპკინი). ეს უკვე მეორე ცდაა ამ თემაზე ფილმის შექმნისა. პირველი იყო ჯერ კიდევ 1960 წელს ამავე შემოქმედებითი კოლექტივის მიერ გამოშვებული ფილმი „ლენინის ხელნაწერები“. ამ ფილმში ლენინის მიერ 1905 წლის აპრილში ქვეყანაში დაწერილი სტატიის „ახალი ამოცანები და ახალი ძალები“ შექმნის პროცესი

ჩვენს თვალწინ წარმოდგებოდა შევადარებ ნაწერი დოკუმენტიდან. ამ ფილმში თავის დროზე ბევრი დაიწერა. ამიტომ ჩვენ მხოლოდ კინემატოგრაფისტთა უკანასკნელ ნამუშევარს „პარტიის დროშას“ შევხვებით, რომელიც პირველი ფილმის თემას აგრძელებს და უფრო რთულ ამოცანებს სწევტეს. ფილმი ჩვენი პარტიის პირველ პროგრამას, რევოლუციის დიდი ბელადის ვ. ი. ლენინის შთავაზნებულ შრომას მიეძღვნა. იგი მთლიანად გაკეთებულია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებული მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის მასალების გამოყენებით და სტუდიის დიდ მიღწევას წარმოადგენს.

როგორ შეძლეს ავტორებმა, რომელთაც გადაღებების ობიექტად მხოლოდ იკონოგრაფიული მასალები ჰქონდათ (ხელნაწერები, დოკუმენტები, წერილები), მსახიობთა ძალები გამოუყენებლად, შეექმნათ ნამდვილად ამაღლებელი და მიზნიდგელი ნაწარმოები?

„პარტიის დროშა“ — კომუნისტური პარტიის იდეების უბრალო ილუსტრაციას არ წარმოადგენს და არც წარსულის ფაქტებისა და თარიღების ეკრანზე ლეგენდური-თხრობითი წესით ჩამოთვლა.

ჩვენს წინაშე ეკრანზე ცოცხლდება პარტიის პირველი პროგრამის დაბადების ისტორია. ლენინის აზრის მოძრაობა, ლენინის დავა პლენაროვთან რევოლუციის თეორიული და პრაქტიკული კარდინალური პრობლემების გარშემო. კინოობიექტივი გვიჩვენებს ნამდვილ ხელნაწერებს, სადაც ლენინის უკვდავი აზრები ცოცხლობს. ეს დოკუმენტები მოგვიხსრობენ იდეა და შეხედულებათა ბრძოლის შესახებ, რომელიც თან ახლდა რუსეთის მუშათა კლასის მარქსისტული პარტიის პირველი პროგრამის შექმნას. თვალნათლივ ვხედავთ, როგორ მომწიფდა ლენინის აზრი მომავალი მუშაობის შესახებ.

ეკრანზე ჩნდება ლენინის ხელით დაწერილი სტრუქტურები, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ პარტიის საერთო





პროგრამის შემუშავება „მტკიცედ დადგენს ძირითად შეხედულებებს ჩვენი მოძრაობის ხასიათის, მიზნებისა და ამოცანების შესახებ, რომლებიც უნდა შეადგენდნენ დროშას იმ მებრძოლი პარტიისათვის, რომელიც რჩება შეშქიდრობებული და ერთიანი, მიუხედავად მის წევრთა შორის კერძო ხასიათის უთანხმოების, კერძო საკითხების გარშემო“ (ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი ტომი 4, გვ. 275—276, გამოცემა მეოთხე).

მაგრამ ვინ დაწერს პარტიის პროგრამას? ლენინის აზრი ბუნებრივად შერჩება მაქსიზმის ნიჭიერ თეორეტიკოს პლენაროვზე. ლენინი ამის შესახებ წერს პლენაროვს... და აი მაკიდაზე დღეს პლენაროვის პირველი პროექტი. ეკრანზე პლენაროვის ტექსტთან გააოიოფა ის სიტყვები, სადაც იგი წერს, რომ სოციალ-დემოკრატია „რახმავს მათს ძალებს მათს ექსპლუატატორებთან განუწყვეტელი ბრძოლისათვის“. მაგრამ პლენაროვის პროექტს გადაფარავს ფურცელი ვ. ი. ლენინის შენიშვნით, დიქტორის ხმა კი ვეკანცნობს ლენინის აზრის მსგელოებას:

მხოლოდ ექსპლუატატორებთან? .. მასასადაზე, ბრძოლა მხოლოდ ეკონომიორა?

არა, აგრეთვე მთავრობასთანაც... პოლიტიკური ბრძოლა.

ავტორებმა ფილმს მოუძებნეს საინტერესო მხატვრული გადაწყვეტა; ამიტომაც არის იგი ასე ემოციური. ფილმში საინტერესო მხატვრული ხერხებია მიგნებული. ლენინისა და პლენაროვის კარგად შერჩეული ფოტოსურათების გამოყენებით ემოციურად და დრამატული სიმაფით არის გადმოცემული სცენა ლენინის პოლემიკისა პლენაროვთან. ისეთი შეგრძენება იზადება, რომ თითქოს ეკრანზე ფოტოსურათების ნაცვლად ცოცხალი ადამიანებია თავისი ხასიათებით, აზრებით, გრძნობებით და ურთიერთდამრქედებულით.

ეკრანიდან ისმის კრუსკაიას სიტყვები, იგი იკონებს, რომ პლენაროვმა არსებითად საწინააღმდეგო შეხედულებათა გამოთქმისა და განხილვის მა-

გივრად, მილიანად, ხელალებით უარყო ლენინის პროექტი. ერთდროულად ეკრანზე ნაჩვენებია პლენაროვის პორტრეტი. შუბლშეკრული, გულზე ხელოდაკრფილი, ცივი გამოხედვით. ამ პორტრეტში ის მოჩანს მთელი თავისი არსით. ჩვენ ვხედავთ ამ ინტელიგენტის დიდაკურ განაწყენებას. ჩანს და წყენის საბაზა — შიში თავისი საპატრიარქო ადგილისათვის.

შემდეგ ერთიმეორის მიყოლებით ნაჩვენებია ლენინის ორი ფოტოგრაფია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მას სახის გამომეტყველება ეცვლება. ვედავთ ვლადიმერ ილიას ძეს რქმენით აღსავსე თვალებით, და იქვე პლენაროვზე გულვატხილს. თითქოს ცოცხლებიან ფოტოები. ეს შთაბეჭდილება მით უფრო ძლიერდება, როდესაც დიქტორი კიოხულოს ლენინის სიტყვებს, წუხილით, გულვატხილობით და მრისხანებით აღსავსეს: „...არასდროს, არასდროს ჩემს სიციცხლეში არც ერთ ადამიანს არ მოვყარობოვით ასეთი გულწრფელი მოკრძალებით და პატივისცემით... არავის წინაშე არ დამოჭერია თავი ისე „თავმდაბალად“...“

...ეს ნამდვილი დრამა იყო, სრული კავშირის გაწყვეტა იმასთან რასაც მეორე წლებით ელოლიავები, როგორც საყვარელ პირშოს, რასთანაც განუყრელად აკავშირებდი მთელ შენს სასიცოცხლო მუშაობას...

... აქ უკვე საეჭვო აღარ არის, რომ ის არ არის კარგი ადამიანი, სწორედ კარგი ადამიანი არ არის, რომ მასში ძალზე სჭარბობს პირადი, წვრილმანი თავმოყვარეობისა და პატიმოყვარეობის მოტეხიბი...

... ჩემი „შეკვარებულობაც“ პლენაროვისგანით თითქოს უცხად გაქრა, ძალზე ნაწყენი ვიყავი და წარმოუდგენლად მტკიოდა გული...“ (ვ. ი. ლენინი. „როგორ კინაღამ ჩაქრა „ის-კრა“. ტომი 4; გამოცემა მეოთხე, გვ. 116—418).

კადრი კადრს მისდევს და ჩვენ ვხედავთ, ლენინის გონების ტიტანური ძალით მარქსის მოძღვრების სიწმინდის დასაცავად, როგორ იზადებოდა ჩვენი პირველი პარტიული პროგრამა,

რომელიც რევოლუციის დროშად გადაიქცა.

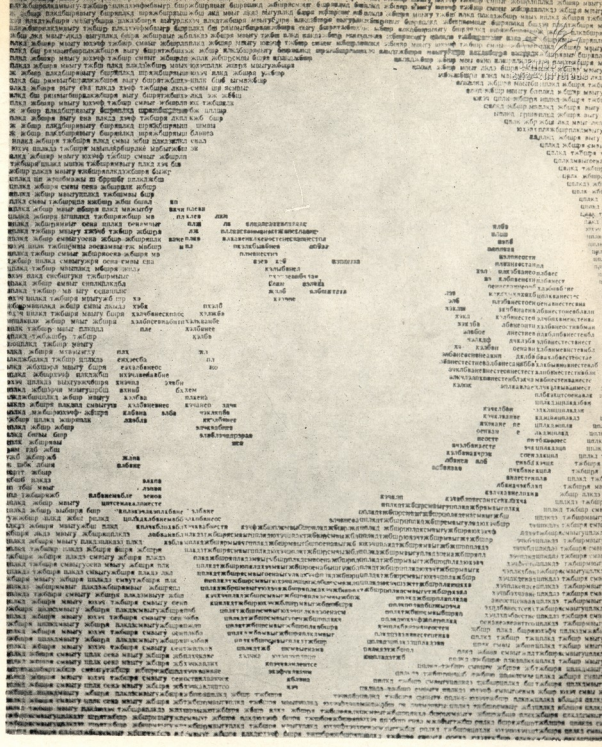
ფილმი ჭეშმარიტად დოკუმენტურია. ავტორების მთავარი ყურადღება გადატანილია ლენინის შემოქმედებითი აზრის აღდგენაზე. ამ ამოცანას ექვემდებარება ავტორების მიერ შერჩეული არა მარტო ფაქტები, არამედ ყველა ის გამოსახუთი საშუალებანიც, რომლებიც უაღრესად მაკიო და ლაკონურია. ფილმის ღირსებაა ისიც, რომ მასში არ არის გამოყენებული შაბლონური და ნაძალადევი ხერხები, რომელიც ხელოვნურად შექმნიდა მასალისადმი ინტერესს. იგი საინტერესოა სწორედ თავისი მასალით, იმ დოკუმენტების ჩვენებით, რომლებიც ლენინის კალამს ეკუთვნის. ეს კი განსაკუთრებით საყურადღებო და ძვირფასია.

მართალია, ფილმი გაკეთებულია ისეთ „არა კინემატოგრაფიულ“ მასალაზე, რომელიც თითქოს კინოხელოვნების სპეციფიკურ ბუნებას არც შეესაბამება, მაგრამ მაყურებელს ფილმი მოსწონს. უფრო მეტიც — ფილმმა აგაძლეათ, თქვენი აზრები და გრძნობები დაიპყრო. თქვენ ნახეთ თვითონ სიციცხლე. პარტიის ცოცხალი ისტორია და ისე გაგიტაცათ, რომ სურვილი დაგებადათ უფრო ღრმად ჩასწვდეთ, უფრო ღრმად ჩაიხედოთ მასში, უფრო მეტი გაიკოთ.

სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ანარეზი ფართოვდება. ეს ნიშნავს, რომ მიოღმა რიგმა თემებმა ეკრანიზაციის უფლება მოიპოვეს: ეს რთული საქმეც: უნდა იყო დოკუმენტური, მტკიცედ ეყრდნობოდე ისტორიულ მასალებს. თითქოს ძიების მასშტაბი შემოსაზღვრულია, მაგრამ გზა უკვე გაკავებულია.

დოკუმენტური ფილმები „ლენინის ხელნაწერები“ და „პარტიის დროშა“ — ფრადი სერიოზული, ნამდვილი პარტიულობის სულით გაკედნილი ნაწარმოებებია, რომლებიც შექმნილია ნიჭიერი და ისტორიული სიამართლისადმი ერთგულებით. ისინი მართლად და ნათლად ასახავენ ეკრანზე ლენინის აზრებს. ეს კი მაყურებლისათვის დიდი სიხარულია.

კ. ო. ლენინის პორტრეტი აწყობილი  
საღირობითო მანქანაზე ე. სამინინის  
მერ (თბილისი).



გამოფენა „ლენინი კოლონეთში“



თენგიზ მალანია

გამოფენამ „ლენინი პოლონეთში“, რომელიც ვარშავის ლენინის მუზეუმმა საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში მოაწყო, თბილისელთა დიდი ინტერესს გამოიწვია. გამოფენა ინახულს სხვადასხვა პროფესიისა და ასაკის ადამიანებმა. ისინი გულ-დასმით ათვალიერებდნენ ფოტოებს, გახუთებსა და სხვა დოკუმენტებს, რომლებიც ამ დიდი ადამიანის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე ლაპარაკობს.

ვარშავის ლენინის მუზეუმში ყოველთვის უამრავი დამთვალიერებელი პოლონეთის ქალაქებიდან, სოფლებიდან... მუზეუმის თანამშრომლებისთვის მღელვარე იყო ცნობა იმის შესახებ, რომ მათი მუზეუმის ექსპონატები ნაჩვენები იქნებოდა საბჭოთა კავშირში — მსოფლიოში პირველ სოციალისტურ სახელმწიფოში, რომელიც ლენინის მიერაა შექმნილი.

პოლონეთის კულტურულ ცხოვრებაში დიდ მოვლენად იქცა ვარშავის პლაკატისთვის, რომელიც პოლონური წლის წინ და ვარშავის ლენინის მუზეუმში და რამდენიმე მსაკავშირში მოაწყო.

პოლონეთთან დაკავშირებული ლენინის ცხოვრების საკმაოდ დიდ პერიოდს. კრაკოვი, პორონიში... მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის რევოლუციურმა მოღვაწეობამ ხშირ უდიდესი გავლენა მოახდინა პოლონეთის მუშათა მოძრაობის განვითარებაზეც.

ვარშავის ლენინის მუზეუმში ყოველთვის უამრავი დამთვალიერებელი პოლონეთის ქალაქებიდან, სოფლებიდან... მუზეუმის თანამშრომლებისთვის მღელვარე იყო ცნობა იმის შესახებ, რომ მათი მუზეუმის ექსპონატები ნაჩვენები იქნებოდა საბჭოთა კავშირში — მსოფლიოში პირველ სოციალისტურ სახელმწიფოში, რომელიც ლენინის მიერაა შექმნილი.



საკონკურსოდ უამრავი ნამუშევარი იქნა გამოგზავნილი. მათგან საუკეთესონი დაცულია მუზეუმში, ბევრი კი ექსპონირებული იყო თბილისში მოწყობილ გამოფენაზე.

პლაკატების თემაა ლენინი და პარტია, ლენინი და ხალხი, სოციალიზმი, ხალხთა მეგობრობა და მშვიდობა. აღსანიშნავია ნამუშევრების მაღალი მხატვრული დონე. შეკურნებ ამ პლაკატებს და უნებურად გახსენდება დიდებული სტრუქტორები ვლადიმერ მაიაკოვსკის უკვდავი პოემიდან „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“.

წახვევლთა ყურადღებას იპყრობდა თ. ბაბიჩის, პ. რაფალსკის, ზ. ვაშვასკის და სხვათა ოსტატურად შესრულებული პლაკატები.

ჩვენს წინაშეა მ. დეტინეცკისა და ზ. ზემკის გრაფიკული ნამუშევარი „ლენინი“. ამ ორმა გრაფიკოსმა ორიგინალურად გადაწყვიტა ჩანაფიქრი. გაჭრილ ასოებში, რომლებიც შეადგენენ სიტყვას „ლენინი“, ვხედავთ სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის ადამიანებს — კომუნისტების დაუსრულებელ მონოლითურ რიგებს, მათ სახეებზე აღბეჭდილია მტკიცე გადაწყვეტილებები — აშენინ ახალი სამყარო, ახალი ცხოვრება.

კომუნისზმი იმარჯვებს! — ამ თემაზეა გადაწყვეტილი იო-

ლანტა და სტანისლავ ზაგურსკებისა და რ. შაიბოს პლაკატები. მსხვილი პლანით წარმოსახულია ფიგურა ლენინისა, რომელიც ხალხთა მასებს ახალი ცხოვრების ასაშენებლად მოუწოდებს. პლაკატში ავტორებმა შესძლეს უბრალოდ და შთამბეჭდავად ეჩვენებინათ, რომ ხალხი, რომელიც ლენინის გზით ახალ საზოგადოებას აშენებს, კვლავაც მოახდენს მეცნიერულ და ტექნიკურ სასწაულებს.

ლენინი — ეს არის მშვიდობისათვის, შრომისთვის მოწოდება, უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლის სიმბოლო. ეს საუკეთესოდ გამოხატა პოლონელმა მხატვარმა მ. ურბინეცმა თავის პლაკატში „ლენინი კომუნისზმის დროშა“! მრავლისმთქმელია ზ. იანუშეცკისა და კ. კაპესტინსკის პლაკატი „ლენინის იდეამ გაიმარჯვა“ და ზ. სტაროვეცის „ლენინი“. ღრმად შთამბეჭდავია ცნობილი პოლონელი მხატვრის, თავდემუ ბაბიჩის პლაკატი „ლენინი — გამარჯვებული რევოლუციის ბელადი“.

გამოფენის განყოფილებაში „ლენინი და მისი იდეები“ ექსპონირებული იყო ნამუშევრები, რომლებიც დაკავშირებულია ვ. ი. ლენინის ყოფნასთან პოლონეთში 1912—1914 წლებში, ისინი მჭევრმეტყველურად ლაპარაკობენ ლენინური იდეების გამარჯვებაზე პოლონეთის რევოლუციურ მოძრაობაში და მათ დამეკიდებრებაზე სახალხო პოლონეთის ცხოვრებაში. ზენონ იანუშეცკის ნამუშევარი „ლენინი პორინიოში“ მოწოდებს, თუ როგორ ისწრაფვიან პოლონელი მხატვრები ღრმად და მართლად გადმოგვცენ დიდი ლენინის სახე. კ. სოპოცოვ ვ. ი. ლენინის კრაკოვეში მოღვაწეობის პერიოდს მიუძღვნა ხის გრაფიკურების მთელი ციკლი. მათგან აღსანიშნავია გრაფიკა „ლენინი და კრუჰსკაია ფლორიაანსკის ჭიშკართან კრაკოვეში“.

ექსპონატებს შორის არის გამოჩენილი პოლონელი მხატვრების ი. კრავსკის, ე. კიბიშის ნამუშევრები, აგრეთვე ი. ვიტცის ილუსტრაციები ა. კონონოვის წიგნისათვის „მოთხრობები ლენინზე“.

დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე ბავშვთა ნამუშევრები. ვარშავის ლენინის მუზეუმმა მიმართა პოლონელ ბავშვებს — გვიამბეთ ნახატებში ლენინის შესახებო. 600 ნახატი გამოგზავნეს ბავშვებმა: 300 ნაჩვენები იყო გამოფენაზე ვარშავაში, 50-მდე ნახატი კი ჩამოტანილ იქნა თბილისში. პოლონელი ბავშვების მიერ შექმნილ ნახატებში იგრძნობა დიდი მონდომება და სურვილი — დახატონ ბელადის ცოცხალი სახე. ასეთია მ. ზელინსკის, ბ. გურსკას, დ. სოკოლოვსკას ნახატები.

დამთავლიერებლებს შესაძლებლობა ჰქონდათ ენახათ აგრეთვე სამი მოკლემეტრეაინი ფილმი. ერთი მათგანი მოგვითხრობდა იმ ადგილების შესახებ პოლონეთში, სადაც უხდებოდა ლენინის ცხოვრება.

გამოფენა „ლენინი პოლონეთში“ ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ როგორ იხსნა ხორცს დღევანდელი თავისუფალი პოლონეთის ცხოვრებაში ლენინის იდეები.

გამოფენა „ლენინი პოლონეთში“ გამოირჩეოდა ღრმად გაზრებული და გემოვნებით მოწყობილი ექსპოზიციით. მან კიდევ ერთხელ დაადასტურა პოლონელი და საბჭოთა ხალხის ურდევვი მეგობრობა, მათი კულტურული ურთიერთობის შემდგომი განვითარება და განმტკიცება.



საქართველოს სახალხო არტისტი  
მედეა ჯაფარიძე — ლუბოვ იაროვიას  
როლში



„ლ უ ზ ო ჯ“

„ ო ა რ ო ჯ ა ო ა“

მარჯანიშვილის თეატრი ქართული ეროვნული კულტურის განუყოფელი ნაწილია. ამეზად, როცა აღიარებულია ჩვენი რესპუბლიკის დიდი წარმატებანი მეცნიერების, კულტურის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში, ქართული თეატრი მოწოდებულია ამ სიახლეთა ჩვენებისათვის. და მარჯანიშვილის თეატრიც ერთი პირველთაგანია, რომელსაც შესწევს უნარი დიდი სცენური ტილოებით მოგვიხიროს საბჭოთა აღმავლის კეთილშობილურ და დიად წარსებებზე, მის წარსულსა და მომავალზე, მის ზღაღინდელ დღესა და იდეალებზე. თუ რომელიმე თეატრზე შეიძლება ითქვას, რომ იგი თანამედროვეობის სულისკვეთებით არის გამსჭვალული, მისი ინტერესების დამყველი და მქადაგებელია, ეს უპირველესად მარჯანიშვილის თეატრია.

რით მოხიბლა მარჯანიშვილის თეატრმა მაყურებელი... უპირველეს ყოვლისა სრულიად ახალი, გმირული შინაარსის გამოსახვის მძაფრი, პოეტური ზერხებით, სადაც მხატვრულ სახეებში გამოვლინდა ადამიანთა უცვლელე დიადი, კეთილშობილური მისწრაფებები დიდი ადამიანური ნებები, კეთილის ბოროტზე გამარჯვების გარდაუვალობის პათოსი.

ჭეშმარიტება, თეატრი, რომელიც მოსწუდება სინამდვილეს, ჩამორჩება მის რიტმს, მოვლენებს, ბოლოში მოექცევა, დეკარგავს მაყურებელს, ზაღის მხარდაჭერასა და სიყვარულს. ამიტომ კანონზომიერია, რომ თეატრები, მათ შორის მარჯანიშვილის თეატრიც, ბრძვის სცენაზე წარმატებით ასახოს ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალური საკითხები. სცენიდან ილაპარაკოს არსებითზე, მთავარზე,

ხოტბა შეახსნა კარგს, ამაღლებულს, ამახლოს და დაგმოს სიმახინჯე, მანკიერება... „თანამედროვეობის ვარემ არ არსებობს თეატრი“ — ეს იყო კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების კრედიო — და დღესაც ეს არის ამ თეატრის დევიზი.

მუდამ დაუღეგარი, უოველთვის ახლის ძიებანი მუფი კოტე მარჯანიშვილი დაწერდა სალი, მართალი, მგზნებარე, ფართო მასშტაბის მისაწვდომი თეატრალური ხელოვნების ტრადიცია. როგორც უოველთვის, მარჯანიშვილის თეატრი აგრძელებს ამ ტრადიციას და არასოდეს არ გადაუხვევია სწორი გზიდან... ამ ტრადიციას აგრძელებდა და აგრძელებს: შალვა ღამბაშიძე, უშანგი ჩხეიძე, ვერიკ ანჯაფარაძე, ვასილ უშუბიანი, გიორგი ლორთქიფანიძე, ლლი იოსელიანი...

მარჯანიშვილის თეატრი ერთ-ერთი საყვარელი თეატრია და ამიტომ მაყურებელი დიდი გულისხურით ადევნებს თვალს მის აფიშებს, რეპერტუარს, რომელშიც კლასიკურ ნიმუშებთან ერთად მუდამ მთავარი ადგილი უჭირავს ქართულ საბჭოთა პიესებს, რუსულ და მომეც ერების დრამატურგებს.

მარჯანიშვილის თეატრის აფიშას აშვენებს საბჭოთა კლასიკის საუკეთესო ნიმუში — კონსტანტინე ტრენივის „ლუბოვ იაროვია“, რომელიც თავის ფორმისა და შინაარსის პარამონით უო-

ფორტებზე: მ. გეგარაძე — იაროვია, ე. მაღალაშვილი — იაროვია



ველთვის სიცოცხლისუნარიანობას შეინარჩუნებს... (რევისორი — არჩილ ჩხარტიშვილი, ლუბოვ იაროვია — მელდე ჯაფარიძე, იაროვოი — ედიშერ მაღალაშვილი).

„ლუბოვ იაროვიას“ დაღმას დიდი ტრადიცია გააჩნია. იგი საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა თეატრში იდგმებოდა. ბევრ თეატრში იგი განხორციელდა რამდენიმეჯერ და ყოველთვის ახალი მიღწევით, ახალი გასაღებით.

მარჯანიშვილის თეატრმა, რევისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა იგი თავისებურად წაიკითხა, პეტისის სწორი სანტიერეს მონტაჟი მოგვცა, რამაც მოქმედების დინამიურობა უფრო გაზარდა, მთავარი გმირების სულიერი განცდები, მათი დაპირისპირება უფრო გამოკვეთა, რელიეფური გახადა. სცენა განტვირთა ზედმეტი დეკორაციისაგან და უმეტეს შემთხვევაში დეტალებითა და შტრიხებით დაქაჩაყოფილდა (ამან კი ხელი შეუწყო სურათების სწრაფ ცვლას და სპექტაკლის რიტმი საგრძნობლად გაიზარდა).

პეტისის რევოლუციური პათოსი გაღმოდო მსახიობებს, სპექტაკლს. სცენაზე ერთმანეთს დაუპირისპირდა მშრომელი ხალხის ისტორიული მისიის სამართლიანობის რწმენა და გადაგარებული მომავლდვი საზოგადოების უკანასკნელი შხამნარევი გაბრძოლება ძალაუფლებებისათვის... რამდენადაც რევოლუციისათვის მებრძოლთა რიგები იზრდება ახალი ადამიანებით, იმდენად უიმედო და საფუძველ გამოცლილია „სამხედრო არისტოკრატის“ წინააღმდეგობა.

რევოლუციის მხარეზე გადადის ყველა, ვისაც სამშობლო უყვარს, ვისაც სჯერა ხალხის ძალის სამართლიანობისა.

თეატრის სასახლეოდ უნდა ითქვას რომ სპექტაკლი მიზანს აღწევს... მაჟურბელი რომელიც სტოვებს დარბაზს, კიდევ ერთხელ გაიმსჯვალბა უღიდესი პატივისცემით თავისი წარსულისადმი, იმ ადამიანებისადმი, რომლებმაც თავიანთი უანგარო წვლილით რევოლუციასი დღევანდელი დღის შენებაში მიიღეს მონაწილეობა.



ე. მაღალაშვილი — იაროვოი



სიმონი — კ. თოლორაია



ბიკლოვი — კ. მეფენაძე  
შვანდია — ზ. ლაფერაძე



კოშკინი — ტ. საყვარელიძე

ილენე გორნოსტაევა — მ. დავითაშვილი, მაქსიმ გორნოსტაევი  
ვ. გოძიაშვილი

მალინინი — ი. ტრიბოლსკი, იაროვი — ე. მალაშვილი





ერთხელ ნეორეალისტების ერთი მეცენატი ქალწილ-სახლადგარეითიდან იტალიაში დაბრუნებულა და მათთვის საყვედური უთქვამს: საზღვარგარეთ მრცხვენია თქვენი სურათების ნახვა, განა ასეთია ჩვენი სამშობლო? რა არის ეს ხრიოკები... აჩვენეთ ქვეყანას ჩვენი თვალწარმტაცი იტალიაო.

კინომუშაკებმა უპასუხეს:

— სანამ იტალიაში ადამიანი შიმშილობს, ჩვენ ყოველთვის ასეთ სურათებს გადავიღებთ!

ასე უბრალოდ თქვეს ნეორეალისტებმა, რომ მათ შემოქმედების იდეალია ადამიანი.

რიგითი ადამიანის პრობლემა ახალი არ არის. მსოფლიო პროგრესულ კინოხელოვანთ დიდი ხანია აწუხებთ უბრალო კაცის ბედი.

უცხოურ კინემატოგრაფიაში იტალიელებივეთ ვერაფერი ვერ შეძლო ამ საკითხის საზოგადოებრივ, სოციალურ პრობლემამდე ამაღლება. მათ პირდაპირ განვაში ატეხეს — კაცს უჭირს... კაცს დახმარება უნდა... ჩვენ ამისათვის ვარსებობთ!

ვისაც „ორი გროში იმედი“ უნახავს, იცის, რომ ეს „ორი გროში“ მილიონის საფასურზე მეტია!

კარლო ლიძანის სიტყვით რომ ვთქვათ, იტალიური (პროგრესული) კინოხელოვნება მჭიდროდ არის დაკავშირებული იტალიელი ხალხის ბედთან.

...ამას წინათ ჩვენს ქალაქში ერთი იტალიური ფილმი უჩვენეს „ქურნალისტი რომიდან“. არასოდეს არ მინახავს ჩვენი ხელობის კაცზე ფილმი გადაღოს ვინმეს.

ამ ფილმების იდეა პრინციპულობა და შინაგანი სიწმინდეა.

ასეთ დიდ ამბებზეა ლაპარაკი, ფილმის სიუჟეტი კი ისეთი მსუბუქი იუმორით არის ნაქსოვი, ისე ნახევარტონებით მიდის ყველაფერი, რომ ნეტარი ღიმილი არ შორდება მაყურებელს.

იმედიან სიტყვას ჰკავს ასეთი ხელოვნება, გულს გიჟეთებს, ცხოვრებას, ახლობლებს გაყვარებს.

...ყვითელი პრესის მანქანას ისეთი დიდი ხახა აქვს, რომ სილიგოს — ერთ მხიარულ, კაცს კი არა, სილიგოების მთელ ბატალიონს გადასანსლაავს.

ასე ფიქრობს ყველა, მაგრამ... მაგრამ აღმოჩნდა კაცი, რომელსაც ბინძური საქმიანი გარიგებების, ფულის, „ოქროს ციებ-ციხელების“ მიმართ იდოსინკრაზია აქვს. არც სიღარიბის შეეშინდა. არც ციხის, არც ძალადობისა.

როცა სიყვარული და სინდისი დაუპირისპირდა ერთმანეთს. სილიგომ უკანასკნელზე შეაჩერა არჩევანი.

— „ჩემი შვილიც კი... რომელიც უნდა დაიბადოს... თუ მაიძულებს ჩავიდინო რაიმე ჩემი სინდისის საწინააღმდეგო. არ მინდა“... შვილიც არ მინდა! — ასე ამბობს სილიგო.

გჯერა მისი და გეცინება.

რა სამწუხაროა, რომ წერა ბეკრასთან შედარებით ასე უძლურია. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ სილიგოს სიტყვები, რომლებიც ახლა მოეყვანე, ოდნავაც არ ასახავს

# სიმღერა ჩემს

## პროფესორზე

რევაზ დვალისვილი

იტალიელ კინომუშაკებს ერთი დიდი სიკეთე სჭირთ: გასაოცრად უბრალოდ იტყვიან ხოლმე სათქმელს. ეს „სიკეთე“ ნიჭის წყალობაა.

...ახლა მსოფლიოში ათასობით უნიჭო ხან მაღლიდან იღებს არარაობას და ხან დაბლიდან, მაგრამ ხელოვნების დემერტებისაგან ამ დაწყველილებს სათქმელი არაფერი აქვთ და ამიტომ გამოუღიფთ აბდაუბდა.

მართო ფირები რომ აღელვებდნენ ადამიანებს, მაშინ კინორეჟისრობა მართლა ისე ადვილი იქნებოდა, როგორც ახლა ზოგიერთ პრეტენციოზულ კაცს ჰგონია.



მის ხასიათს, თვითონ უნდა მოუსმინო მას, როცა ამას ამბობს, იგრძნო მისი საოცარი იუმორი, და იგრძნობ თვითონ სიღვიოს.

ჟურნალისტობა მისთვის მარტო საყვარელი პროფესია არ არის, ბრძოლის საშუალებაა. ბრძოლა კი (ყოველგვარი ბრძოლა, ომი გერმანელებთან, ბრძოლა რესპუბლიკისათვის, ბრძოლა ციხის ადმინისტრაციასთან, ბრძოლა სიღვივისა და ცოლის შეხედულებებთან) მისი სიცოცხლეა.

ბედნიერებაა, რომ ასეთი ადამიანები არსებობენ.

...სიღვიოს თავგადასავლის თხრობა ეფექტურად იწყება.

ქალაქის განაპირას გერმანელებით დატვირთული საბარკო მანქანა ერთ სახლს მიადგება. ჯარისკაცები ავტომანქანის ცეცხლით ჩამოიღებენ კარს და შიგ შეიკვივებიან, მაგრამ ვერაფერს ნახავენ. ფანჯრიდან გაასწრეს პატრონებმა. მათ შორის არის სიღვიოც, რომელიც ნავით ერთ პატარა პროვინციულ ქალაქში მიყვანეს და სასტუმროსაკენ მიასწავლეს. დასახლის თავშესაფარი სთხოვეო. სანამ სიღვიო სასტუმროს დასახლის თავშესაფარს ემუდარებოდა, ოთახში ერთი გერმანელი ჯარისკაცი შემოესალდა. პარტიზანი ხარო, აუხირდა გერმანელი სიღვიოს, და კედელთან დასახვრეტად მიაყენა... მაგრამ სწორედ ამ დროს სასტუმროს დასახლის ქალიშვილმა უყნიდა ისე უთავაზა ცხელი უთო, რომ გერმანელმა „შინ გოტის“ დაძახებაც ვერ მოასწრო, ისე ამოსძვრა სული.

სიღვიო კი იმ ქალიშვილმა წისქვილის სხვენზე აიყვანა და იქ კარგა სამი თვე გაატარებინა ავადმყოფს. ეს პრინციპიანი კაცი ამ ლამაზი ქალის შოლტვიით მკლავებში მოჰყვდა და ამიტომ ვეღარც ამურის ისრებს გაუძალიანდა. ერთხანს ინებებდა, მაგრამ ბოლოს მაინც გაეპარა სასტუმროს დასახლის ქალიშვილს და პარტიზანებს შეუერთდა...

გავიდა დრო, ომი დამთავრდა, სიღვიო რედაქციაში დაბრუნდა და ერთ მშვენიერ დღეს მუსოლინის ზღვაში ჩაიბრუნა ქონების ძებნის შესახებ რეპორტაჟის დასაწერად ისევ იმ პატარა ქალაქში მოუხდა ჩასვლა.

გაიხსნა ძველი იარა, ძველი სიყვარული და... რომის ერთ ვიწრო ქუჩაზე, ერთი უხეირო სახლის ოთახში გაჩნდა დასახლის. ასე ვახდა სიღვიო ცოლიანი კაცი.

მემკვიდრეს ელოდა, როცა ერთმა კაპიტლისტმა — ოლონდ ჩემ გვარს ნუ მოიხსენებ მაშხილებელ წიბილში და 5 მილიონი შესთავაზა.

მიღარც კაცთან ღარიბი ჟურნალისტის შექილება კაპიტლისტის ქვეყანაში ღობთან გლიაში შესვლას უდრის. იმ მდიდარმა კაცმა ციხეში ამოაყოფინა თავი. იქაც ბოპოქობდა ჟურნალისტი და ამიტომ ხშირად კარცერში ჰყავდათ გამოწყვედული. ციხიდან რომ გამოვიდა, ვაჟი უკვე მოზრდილი დახვდა.

ციხიდან გამოსული კაცი სიღვიომ უარეს საკონცენტრაციო ბანაკში გააგდო. მისი სული რედაქციაში იყო, ის კი წიგნებს მიუსვენს არქიტექტორი გამოდიო, უნივერსიტეტში სადიპლომო გამოცდა ჩააბარეო, და ცოლი და სიღვიოც ცერებრებივით ჩამოსხდნენ კართან.

თქვენს მტერს, სიღვიოს დღე დააყენეს გამოცდაზე... ბეგრი ჭირი გადაიტანა სიღვიომ. შურაცხყოფა, დამცირება, ცოლთან დაშორება, მაგრამ მაინც სუფთა და გაუტყუელი დარჩა. მხოლოდ ერთხელ წაიფორხილა, როცა მდიდარ კომანდორთან მდივნად დაიწყო მუშაობა. წაიფორხილა, მაგრამ მალე გამოასწორა შეცდომა, შურაცხყოფა არ მოითმინა და პატრონის ისეთი სილა უთავაზა, რომ ეს მილიონერი თავით გადაუშვა აუზში. გადაუშვა და... წავიდა სიღვიო, მოჰკიდა ცოლს ხელი და წავიდა... მერე? მერე... არაფერი, ასე მთავრდება ფილმი.

ასე მთავრდება ეს პატარა ამბავი, რომელიც უბრალო ჟურნალისტს გადახდა, კაცს, რომელიც სამუდამოდ შემოვიდა შენს ცხოვრებაში და ვილაციის მიმართ (ვინც გაგაცინო ეს კაცი) აღვიძრა მადლობის გრძობა.

...გვიან დამთავრდა ფილმი. მოვლიდით მე და ერთი ჩემი მეგობარი ექიმი ქალი და დიდხანს ვლაპარაკობდით კარგ ადამიანებზე, ხელოვნებაზე...

— მოგწონს ჩემი პროფესია? — შევეკითხე ექიმს.

— ...სიღვიო? — შემიკითხა ის.

...და ვიგრძენი, თითქოს ახლა ჩვეულებრივზე მეტად მიყვარს ადამიანები, ჩემი პროფესია, ჩემი მეგობრები...

მე ვიცი ვინ არიან ამ ფილმის რეჟისორი, სცენარისტი, ვინ ასრულებენ როლებს, მაგრამ მათ შესახებ არაფერს ვწერ, ამაზე სპეციალისტებმა წერონ. მე უბრალოდ მადლობელი ვარ, რომ მათ გამაყენეს სიღვიო.

ბა კარგია, რომ მაშხილებელ ფილმი ჟურნალისტზე. ეს არის სიმღერა ჩემს პროფესიაზე...

გამონენილ ქართულ კრიტიკოსსა და საზოგადო მოღვაწეს ბესარიონ ქლენტი 60 წელი შეუსრულდა.

უკვე ორმოც წელზე მეტია, რაც ბ. ქლენტი ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა ქართული ლიტერატურის, თეატრისა და ეროვნული კულტურის სხვა დარგებში. ამავე დროს საყოველთაოდ ცნობილია მისი ნაშრომები ქართული მწერლობის საკითხებზე.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის კოლექტივს, სარედაქციო კოლეგია და საქართველოს ხელოვნების მუშაკები მხურვალედ მიესალმებიან ძვირფას იუბილარს და წარმატებებს უსურვებენ მას დიდ სამოღვაწეო ასპარეზზე.

ბ. ანჯაფარიძე, ვ. კუბუჯიანი, უ. ჯაფარიძე, ლ. გუდიანშვილი, ავ. ხორავა, ავ. ვასაძე, ო. თაქთაქიშვილი, ნ. რამიშვილი, ს. დოლიძე, ა. მაკაფარიანი, დ. თორაძე, დ. ანთაძე, დ. ალექსიძე, ზ. ლეჟავა, ს. ბაღაშვილი.

## მხეარალი, ხელოვანი, მოქალაქე

შალვა აფხაიძე



ესო ქლენტი ქართული კრიტიკული აზროვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. არ ყოფილა ჩვენს ლიტერატურულ და სახელოვნო ცხოვრებაში მოვლენა, რომ ის დროზე არ გამოხმაურებოდეს, თავისი შეფასება არ მიეცეს მისთვის. ბესო ქლენტი ერთი იმ კრიტიკოსთაგანია, რომელიც მთელი თავისი არსებით დაკავშირებულია ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებასთან, უშუალო მონაწილეა მისი ფორმირების და იმ ბრძოლებისა, რომლებიც გადაიტანა მან თავისი არსებობის მანძილზე. ბესო ქლენტს ცხოვრებაში ცოტა აქვს



ბესარიონ ქლენტი

ფოტო მ. შაბოვისა

წუთი, როცა ის არ სუნთქავდეს ლიტერატურით, არ იყოს გატაცებული მისი ინტერესებით, არ ზრუნავდეს და არ ფიქრობდეს მის ბედზე, წარსულსა, აწმყოსა თუ მომავალზე. ბესო ქლენტი ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეა, როგორც შემოქმედი და როგორც საქართველოში მწერალთა კავშირის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი.

შეიძლება ითქვას, რომ ბ. ქლენტი ყრმობიდანვე ჩაება ჩვენს ლიტერატურულ ცხოვრებაში.

იგი დაიბადა 1903 წელს ჭიათურის რაიონში მდებარე სოფელ ქეკეხეში. 1913 წელს შშობლებმა ათი წლის ბესო შეიყვანეს ქუთაისის ქართულ ეგრეთწოდებულ სათავადაზნაურო გიმნაზიაში, რომელიც წარჩინებით დამთავრა 1922 წელს. უკვე მოწაფეობისას გაიტაცა იგი ლიტერატურამ, მონაწილეობდა მოწაფეთა ხელნაწერ ბეჭდვით ქურნალებში. გიმნაზიაშივე ყოფნის უკანასკნელ წლებში ბესომ დაიწყო ლექსებისა და წერილების გამოქვეყნება ქუთაისის ქურნალ-



რა თქმა უნდა, ნეოპლატონიზმის თეორიას რუსთველოლოგიაში თავიდანვე არა ჰქონია ის სახე, რომელიც მან თანდათანობით განვითარების პროცესში მიიღო. მაგრამ რუსთველის ფილოსოფიური შეხედულებების კვლევა საიმედო გზაზე მას შემდგომ შედგა, რაც იგი ნეოპლატონიზმის მიმართულეობით წავიდა. ეს, ჩვენი აზრით, ისევე უდაოა, როგორც რუსთველის ჰუმანიზმი.

ნეოპლატონიზმის თეორია რუსთველოლოგიაში თავიდანვე არც პანთეიზმის თეორიამდ მისულა (ეს — უკანასკნელი ათეული წლის მანძილზე მოხდა). მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ ნეოპლატონიზმის თეორიამ აქ ისევე მოაზრდა ნიადაგი პანთეიზმის თეორიისათვის, როგორც ისტორიულმა ნეოპლატონიზმმა — ისტორიული პანთეიზმისათვის.

ნიკ. კუხანელის ფილოსოფია ყველაზე მეტად დავალიზულია ფილოსოფიურ — თეოლოგიური ტრაქტატებით, რომლებიც V-ს-ში ჩამოყალიბდა და რომელიც ნეოპლატონიზმის ძალიან დიდ გაკლენას განიცდიდა (ავტორმა იხიინ I ს-ის ქრისტიანულ მოღვაწეს დიონისე არეოპაგელს მიაწერა). ნ. კუხანელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცნობილი დიონისე არეოპაგელისა“, „ულიდესი მკვლევარისა“ თხზულებიდან არის აღებული კუხანელის ფილოსოფიის მთავარი დებულება — „ღმერთი — ყოვლივითი“, რაც იმის მიხედვად იქცა, რომ ნ. კუხანელისათვის პანთეისტურ ერეტიკოსობაში დავალიზი ბრალი.

ნეოპლატონიზმი რომ ყველაზე მძლავრი ფილოსოფიური მიმართულება იყო ფეოდალურ საქართველოში (იქმოდ რუსთაველის ეპოქაში) — ეს იმდენად ცხადი გარემოებაა, რომ მას დასაბუთება არ სჭირდება. ცნობილია ისიც, რომ ქართული ნეოპლატონიზმის წარმომადგენლები აქტიურ მონაწილეობას ღებულობენ არა მხოლოდ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებაში, არამედ მეზობელი ბიზანტიის ფილოსოფიურ მოძრაობაშიც.

ოღონ არავისთვისაა საჭიჭი, რომ, იოანე იკალიის „აბაგოში“ („Αβαγό“) რომელიც ბიზანტიის ცნობილი მოაზრონე „უსწავლელისა“ და ახალი ფილოსოფიური მოძღვრების „ყვალაზე ხმაშალა“ პრობანანდისტს ხედავს, — იოანე პეტრიწი უნდა იგულისხმებოდეს.

ცნობილია, რომ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე მეცნიერებაში ახალი სიტყვა ითქვა არეოპაგეტიკის ავტორის ძიების მიმართულებით და ეს შესანიშნავი ტრაქტატები V ს-ის ცნობილი ქართველი მოღვაწის — პეტრე იბერიის სახელს ეწოდებოდა (შეგდევლობაში მაქვს შრავალი მეცნიერის მიერ გაზარებული ნუსხებიც — პონიგმანის თეორია).

ყოველ შემთხვევაში, უტყუარადაა დადასტურებული ეს ტრაქტატები ქართულ აზროვნებაში უკვე XI ს-ის მეორე ნახევარში იყვნენ გავრცელებული.

ვარში იყვნენ მცირეს თარგმანების სახით და რუსთველინ-ზემოთ მოტანილი დებულება ღმერთის, როგორც ყოვლივით არსებულის, „სავსების“ შესახებ, — იმავე წყაროდანაა აღებული: ღმერთი „ზემთასავსებთა მისთა და დიდთ — მოქმედებთა და ნითა მისთა წყაროებთა, რაზდენ განსდევნათ ყოველთა მიმართ მიმღებელთა ნიჭ-განუხილვითა თვისთა, ითედენ ყოვლით კერძო მოკლებულ არიან და იგივე აქუს ზემთასავსებთა“ („საღმრთოთა სახელთათვის“, IX, 2; პეტრე იბერიელი, შრომები, 1962, გვ. 80, 18-22).

ნეოპლატონისტური და არეოპაგეტიკური წარმომავლობა რუსთაველის ზემოთ მოტანილი სტროფისა სხვა სიტყვებიდანაც ჩანს:

„შეებერ ფენა“, რომლითაც სამყარო იესება, მიუთითებს არა მხოლოდ ღმერთისა და სამყაროს მიმართების პანთეისტურ გაგებაზე, არამედ იმ მიმართების ტიპიურ ნეოპლატონისტურ გააზრებაზე. „შეებერ ფენა“ — გამოსხივებას, ემანაციას გამოხატავს. ემანაცია — ცნობილი ნეოპლატონისტური ტერმინია, ხოლო მზე და მისი სხივები („შარავანდენი“) — ჩვეულებრივი სახე ღმერთისა და სამყაროს მიმართების გარკვევისათვის.

რაც შეეხება „ღმერთს, რომელი არ ითქმის კაცთა ენითა“ (შდრ. „ეფფისტყოსანის“ ღმერთისადმი მიმართული სიტყვები — „უცნაურთა და უთქმელთა“) — აქ შუა საუკუნეების ქრისტიანულ აზროვნებაში არეოპაგეტიკისათვის ნიშანდობლივი თავისებურების, ე. წ. უარყოფითი თეოლოგიის პირდაპირ გამოძახილიან ვეაქვს საქმე.

\* \* \*

ასეთია რუსთაველის ესთეტიკური თეორიისა და მისი ფილოსოფიური საფუძვლების თავისებურებანი.

ჩვენ ზევით დავიმოწმეთ სიტყვები იმის შესახებ, რომ რუსთაველის პოემა წარმოადგენს „პირველ ბრწყინვალე ძეგლს“, რომლის ავტორმაც ხელოვნება „გაათავისუფლა ფეოდალურ-საკლესიო სქოლასტიკისაგან“.

მას შემდეგ, რაც (შუა საუკუნეების პირობებში) მოძღვრება გაბატონებულ მდგომარეობას აღწევს, იდეოლოგიური ცხოვრების განვითარება თითქოს თავისებური კანონზომიერების სფეროში ექცევა. დოქტრინა იცინება, ცოცხალი სინამდვილის გარდაუვალი ცვალებადობა ახალი მოვლენების, ახალი ფაქტების, ახალი ამოცანების წინაშე დგება. იქმნება კოლიზია მოძღვრებასა და ცხოვრებას შორის. ისტორიული განვითარების დღის წესრიგში შემორჩევი იდეოლოგიის რვევის საკითხი იჭრება. შოთა რუსთაველი — ერთ-ერთი პირველთაგანია მათ შორის, ვინც გაბატონებულ იდეოლოგიის წინააღმდეგ თავისი ბრწყინვალე სიტყვა თქვა.

კომუნიზმის მშენებლისათვის დამახასიათებელი თვისებების ჩამოყალიბებას. ლიტერატურა არ შეძლება იყოს ნეიტრალური, აპოლიტიკური. იგი უნდა ექმნარებოდეს პარტიასა და ხელისუფლებას, ხალხს კომუნიზმის მშენებლობაში, ბედნიერი მიმავლის შექმნაში, ლიტერატურა არის არა უბრალო გართობის სანაღი, არამედ ღრმად სასოციალური მოვლენა, რომელიც უნდა ზრდიდეს ხალხის ესთეტიკური გემოვნებასაც.

ბესო ქვინტი თავის ხშირ ზეპირ გამოსვლებსა თუ უხვ წერილებში გაბედულად და გულახდილად იბრძვის ლიტერატურის პარტიულობისათვის, ხალხურობისათვის, იბრძვის ბუნდოვანი, განზრახ გართულებული, მოდერნისტული რეციდივების წინააღმდეგ პოეზიაში, იბრძვის მანერული პოეზიისა თუ პროზის წინააღმდეგ. მისი ესთეტიკური იდეალა ნაწარმოების დადებითი გმირი, რომლის გმირული შემოქმედებითი შრომა მაგალითი უნდა გახდეს მკითხველთათვის, რომელსაც შეიძლება წაბაძონ მკითხველებმა. ასეთი უნდა იყოს მხატვრული ლიტერატურის ემოციური ზეგავლენის ძალა მკითხველზე.

ბესო ქვინტი თავის კრიტიკულ წერილებში უარყოფს ვულგარული სოციოლოგიზმის გზას. იგი ყოველთვის მყარად ებრძვა ამ თვალსაზრისზე მდგომ კრიტიკოსებს. მოითხოვს საწინააღმდეგო იდეურ გარკვეულობას და სიხადეს, ამავე დროს იგი ნაწარმოებს დადებით შეფასებას აძლევს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს ნაწარმოები მხატვრულად კარგად არის შესრულებული, თუ მასში (ნაწარმოებში) მწერლის მხატვრული ოსტატობა ჩანს.

ბესო ქვინტი ერთ-ერთი ავტორია შრომისა — „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, რომელიც რუსულ ენაზე გამოცემული და რომელზეც ხელი შეუწყო ქართული ლიტერატურის პოპულარიზაციას მოძმე ხალხთა შორის. ამ შრომაში ბესო ქვინტი განიხილავს ქართული საბჭოთა ლიტერატურის წარმომადგენელთა შემოქმედებას, ლიტერატურის განვითარების გზებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაშიც ლიტერატურის განვითარებას უკავშირებს იმ ძირეულ სოციალურ, ეკონომიურ თუ აულტურულ ძვრებს, რომლებიც ჩვენს ხალხის ცხოვრებაში მოხდა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის მანძილზე. ამ საულტურული ძვრების გათვალისწინებით ახდენს იგი ჩვენი ლიტერატურის განვითარების პერიოდიზაციას, უფრო დაწვრილებით განიხილავს გალაკტიანი ტაბიძის, იოსებ გრიშაშვილის, გიორგი ლომინძის, სიმონ ჩიქოვანის, ალიო მირცხულავას და გრიგოლ აბაშიძის, ლეო ქიქელიძის, შალვა მდიანიძის, სანდრო შანშიაშვილის და ილო მოსაშვილის შემოქმედებას. ხაზი უნდა გაესხას იმ გარემოებას, რომ ბესო ქვინტი ძლევს მეტად რთულ ამოცანას: დახატოს ამ წერილების ინდივიდუალური სახეობი, გააიანოს მკითხველს თვისებები, რომლებიც ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებას ახასიათებს და ყოველ მათგანს მიუჩინოს კუთვნილი ადგილი ქართულ ლიტერატურაში. ეს არის მთავარი ღირსება ამ შრომისა.

ბესო ქვინტის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე მრავალი მიმოხილვითი სახისათვის წერილი ქართულ პროზაზე, პოეზიაზე, დრამატურგიაზე. იგი ეხმარება არა მხოლოდ მიმდინარე ლიტერატურულ პრიცისებს, არამედ თვალსაჩინო დღევანდელ მიუძღვის ქართული კლასიკური ლიტერატურის გაშუქებასა და შეს-

წავლის საქმეში. საყურადღებოა, მაგალითად, მისი შინაარსანი წერილები, როგორცაა: „შოთა რუსთაველი და სოციალისტური თანამედროვეობა“, „ილია ჭავჭავაძის მხატვრული მემკვიდრეობა“, წინასიტყვაობა, რომელშიც გაშუქებულია აკაკი წერეთლის შემოქმედება, „ნიკოლოზ პარათაშვილი და საბჭოთა პოეზია“. რომელი ერთი შეიძლება დავასაყლოთ, რომ მას თანდართული არ ჰქონდეს ბესო ქვინტის მიერ დაწერილი წინასიტყვაობა.

ბესო ქვინტი ავტორია მრავალი კრიტიკული ნარკვევისა ქართველ კლასიკოს და საბჭოთა მწერლებზე. მათ შორის არ შეიძლება არ აღინიშნოს როგორც მხატვრული ანალიზის, ისე სოციალური გენეზისის გარჩევის მხრივ ისეთი მწერლების შემოქმედების განხილვა, როგორიც არიან — დავით კლდიაშვილი, ჯანაყი ნინოშვილი, ილია ჭავჭავაძე და სხვა, ხოლო საბჭოთა მწერლებიდან: ნიკო ლორთქიფანიძე, ლეო ქიქელიძე, კონსტანტინე განსასურდია, რაქვინ გვეჭადე, ალ. ქუთათელი, გალაკტიონ ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, ალ. აბაშელი, ილო მოსაშვილი, სერგო კლდიაშვილი, დეზმა შენგელია. და ან რომელ გამოჩენილ მწერალზე არ დაუწერია მას კრიტიკული ნარკვევი, არ გამოთქვამს თავისი აზრი, არ წაუზღალსებია კარგი, მხატვრულად და იდეურად გამართული ნაწარმოები, არ დაუგმია და არ უარყვია სუსტი, უფუფული, უღმრთო საღებავებით შესრულებული პროზაული ნაწარმოები, ლექსი თუ დრამა, არ შეზღოვდება მთელი თავისი მოქალაქეობრივი სიმწვავეთ ყალბად გაგებულ ნოვატორიბს, ბუნდოვანებას და მანერულობას პოეზიაში თუ პროზაში. ყოველი მისი წერილი გაქვნილია მებრძოლი სულით; იქ, სადაც საკითხი ნაწარმოების იდეურობას და სიხადეს შეეხება, იგი ყოველთვის შეუპოვარი, მოურიდებელი და გულწრფელია. ამიტომ უწოდებენ ხოლმე ბესო ქვინტს ლიტერატურულ წრეებში „ქართველ მძინვარე ვისარნი“.

საკოველთაოდ ცნობილია ბესო ქვინტი, როგორც თეატრალური მოღვაწე. ის არის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჩვენი თეატრალურ კრიტიკოსთა უფროსთა თაობისა, შემფასებელი ქართული სპექტაკლებისა. ამ შემთხვევაშიც მისთვის არ არსებობს მეგობარი, თუმცა ასეთი მას მრავალი ჰყავს თეატრალურ სამყაროში. მათ წინაშეც ბესო არავითარ დათმობაზე არ მიდის. პირიქით, შეიძლება ითქვას, მათგან კიდევ უფრო მეტს მოითხოვს. საერთოდ კრიტიკოსი ნიჭიერ მსახიობებს თუ რეჟისორებს ყოველთვის მეტ მოთხოვნილებას უყენებს. მისი ყოველი თეატრალური რეცენზია ისე, როგორც კრიტიკული წერილი პრინციპულია, პარტიული სულისკვეთებით გაქვნილი. ცნობილია ბესო ქვინტის ბრძოლა ზეპირ გამოსვლებსა და წერილებში ჩვენი დრამატურგის იდეურ-მხატვრული დონის ამაღლებისათვის, ბრძოლა სუსტი პიესების წინააღმდეგ, რომლებიც ხშირად იკავავენ გზას ჩვენი სცენისაკენ.

ბესო ქვინტი საბჭოური ხელისუფლების მეგობარია და ქობაგია. მისი შემოქმედებითი ცხოვრება მჭიდროდ არის დაკავშირებული საქართველოს ხელოვნების განვითარებასთან და სწორედ ესა ხდის მას სასანკლო მწერლად, ხელოვნების მოღვაწედ, ღირსეულ პატივითად და მოქალაქედ.

სიციცხლის მარადიული საგზური მისცეს ალექსი მაჭავარიანის საუკეთესო კმნილებებს. დღეს მის ბალეტ „ოტელოს“ ჩვენთან ერთად ხედავს და ისმენს იაპონელი და ინგლისელი, საფორტეპიანო იპიესებსა და კონცერტს ასრულებს გერმანელი, ჩეხი და ბრაზილიელი, სავიოლინო კონცერტის პირველ შემსრულებელ ქართველ ქალს — მარინე იაშვილს ხომ მეტოქეების მივლი არმია გამოუჩნდა საერთაშორისო სამემსრულებლო ძალებს შორის, ხოლო მაჭავარიანის რომანსები „ცისა ფერს“ ნ. ბარათაშვილის მიხედვით და „არ დაიდადო, დედაო“ გ. ლეონიძის ლექსზე, რომლებიც ხშირად გაისმის ეთერში, გულგრილს ვერ დატოვებს ვერცერთ რადიომოყვარულს. არც თუ ისე იშვიათია შემთხვევა, როდესაც მსმენელი თვით კომპოზიტორს ხედავს სადირიქტორო პულტთან საკუთარი სიმფონიური ნაწარმოებების შესრულებისას.

და ყველგან, რომელ მსმენელსაც არ უნდა მისწვდეს მაჭავარიანის მუსიკა, იგი ყოველთვის ესაუბრება მათ ქართველი ადამიანის ლამაზ გრძნობებზე — მოყვასობაზე, ნათელ იმედებზე, სიხარულსა და შრომის ლაზათზე.

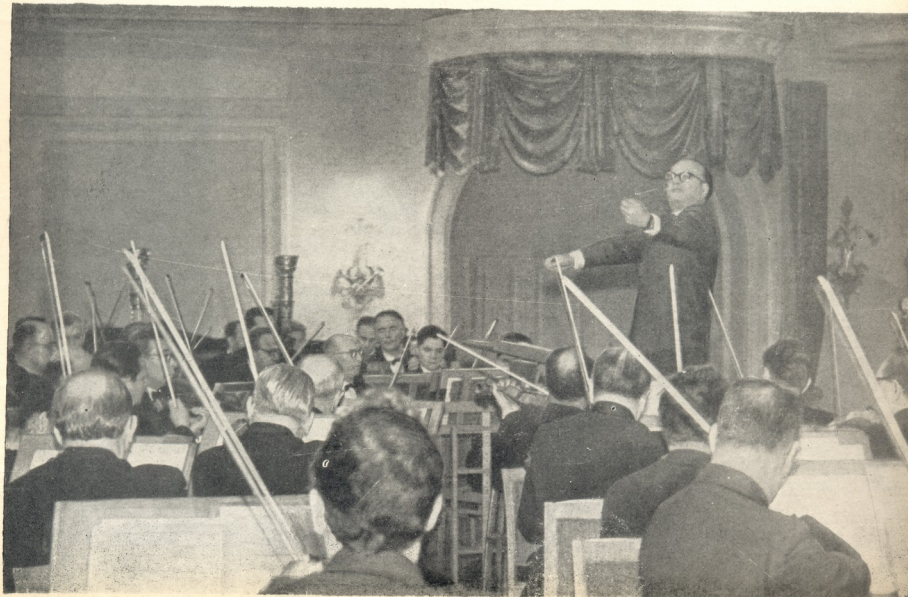
როდესაც კომპოზიტორს მის ახალ ოპერა „ჰამლეტზე“ ჩამოუვდეს სიტყვა, პირველი, რაც მან აღნიშნა, იყო შემდეგი — მე მინდა შექსპირი დავინახო თანამედროვე ადამიანის თვალთ, მე მინდა „ჰამლეტში“ ქართული სული შთაგებროს. ორივე ამ ამოცანის პრაქტიკული გადაწყვეტა კომპოზიტორმა უკვე ბალეტ „ოტელოში“ დაგვანახა. იმედია მისი ახალი ოპერაც არანაკლებ საინტერესო და მიმზიდველი გამოვა. მთავარია, თანამედროვეობის პრობლემა, რომელიც კომპოზიტორს გაგებული აქვს მაღალი პოზიციებიდან. და ადამიანის აზროვნების



საუბილო საღამოზე გორში

ნების ისეთი მარადიული საკითხები, როგორცაა ყოფნა-არყოფნა, სიყვარული და ვერაგობა, წარმატება და მარადიულობა, ომი და მშვიდობა, მას დღესაც აღელვებს და შემოქმედებითი ცეცხლით ალაგზნებს. კომპოზიტორისათვის მთავარია არა თემატური პირველწყაროს „ასაკი“, არამედ მისი შინაარსობლივი მხარე. ამიტომაც, რომ წარსული მაჭავარიანთან ედერს თანამედროვედ, შორეული, გუმნიდელი — დღევანდელად. თითქოს ცოცხლდება ფრესკა, ჩვენს დიალექტზე იწყებს მეტყველებას, აზრებისა და განცდების ჩვენებურ ფერულს უერთდება და თვალს გვისწორებს, ხოლო შენ, როგორც მსმენელს გაიწყვდება, რომ მის მხრებს უკან საუკუნეებია ჩამოთ-

ალექსი მაჭავარიანი დირიჟორობს მოსკოვის რადიომაუწყებლობის სიმფონიურ ორკესტრს





ა. მაჭავარიანი და დ. შოსტაკოვიჩი

გამოხატვა, რომელიც თანამედროვე მუსიკალური მეტყველების გარეშე წარმოუდგენელია, მაჭავარიანს სხვა ქართველ კომპოზიტორთან ერთად აახლოვებს საბჭოთა მუსიკის საუკეთესო მიღწევების შემოქმედებით ათვისებასთან. არ შეიძლება გერქვას თანამედროვე მუსიკოსი და არ დინტერესდეს პროკოფიევის, რაველის, შოსტაკოვიჩის, სტრავენსკის, პარტოკისა თუ სანატურაინის შემოქმედებით. მათი კეთილნაყოფიერი გავლენა თვითმყოფი ხელწერის მქონე მუსიკოსზე, რომელიც არასდროს არ დაკარგავს თავის ეროვნულ „მეობას“ — მისასაღმებელი და დასაფასებელია. ეს არ უნდა ემინოდეს ხელოვანს, რომელიც ხალხის თვალთ ხედავს ცხოვრებას და უსმენს დროს.

ალექსი მაჭავარიანი ცხოვრების ხუთ ათეულ წელს ითვისებს. შემოქმედებითი გაფურჩქნების ხანა თავის ძალაში შევიდა, თუმც მომავლის დიდი გეგმები კომპოზიტორის დაუცმა-ყოფილებლობას იწვევს მოპოვებული გამარჯვებებით. სადღაც არც სურდა თარიღის ხმაამადლი აღიარება, მაგრამ მკვებრებისა და მისი მუსიკის თავყვანისმცემლებს რას გამოაპარებ! და აი, პირველი მილოცვაც, რომლითაც შემოთაბჯა კომპოზიტორის ცხოვრებაში ახალმა ათეულმა წელმა:

ბ. ზრეგვაძე და ა. მაჭავარიანი სპექტაკლ „ოტელოს“ შემდეგ

ვლილი. აი რას ნიშნავს მაჭავარიანის „შინაგანი სულიერი სმენის“ ძალა და რა გასაკვირია, რომ კომპოზიტორის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში „კამლეტისა“ და „ოტელოს“ გვერდით ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ისეთ დიდ ტილოს შეხედეთ, როგორიცაა ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“. ეს თავისებური ჰიმნია საბჭოთა ადამიანის შრომითი მამაცობისა. ქართველი მუსიკოსის ყურადღება გამახვილებულია თანამედროვე ადამიანის ყველაზე საპატიო მოქალაქეობრივ მოვალეობაზე — შრომაზე, რომელსაც მოაქვს ჩვენთვის შენება და მშენება, „ფანდურული“ და სიმღერა. შრომის რომანტიკამ კომპოზიტორი რიტმული სტიქიის მრავალფეროვნებას დაუმორჩილა (გავისენათ ორატორიის ერთ-ერთი საუკეთესო ეპიზოდი — „დოლორი“) და არა მარტო ამ ნაწარმოებში, არამედ მაჭავარიანის მთელ შემოქმედებაში, რიტმული საწყისის გაქტევაპასა და წინ წამოწევაში, მისი მრავალფეროვანი და მკვიდარი გამომსახველობითი შესაძლებლობების ოსტატურ გამოყენებაში ყველაზე ნათლად შეიგრძნობა სწორედ ჩვენი ეპოქის წამყვანი განწყობილება — ძალა, ტემპერამენტი, ძლიერი ნებისყოფა და ახალგაზრდული შემართება.

თანამედროვეობა მაჭავარიანისათვის, უპირველეს ყოვლისა, არის ნათელი, ღია ფერები, სხივიანობა. კომპოზიტორი, რომელიც რწმენით შეჭყურებს ხვალნდებლობას, მუსიკის ყველაზე დრამატულ მომენტებშიც კი (პოემა „გმირის სიკვდილზე“, სიმფონია e-ძაილ, რომანსი „არ დაიდარდო, დედაო“, ბალეტი „ოტელო“) თავის გმირს წარმოგვისასავს ამალმებული, შინაგანად გასხივოსნებული სახით. ამიტომ არის მაჭავარიანის მუსიკაში მაჟორულობის ასეთი მახვილი შერგნება. ეს სულაც არ ნიშნავს მისი „მუსიკალური გააწყობის“ ცალმხრივობას. პირიქით, ლირიკული სევდის, ჩაფიქრებისა და ღრმა განცდის მომენტები ამ კონტრასტით უფრო გაფაქიზებული და დახვეწილი ჩნდება.

თანამედროვე მუსიკის განვითარების პრობლემები, კერძოდ რეალისტური მუსიკალური ენის განახლების საკითხები, მაჭავარიანს ისევე აინტერესებს და აღელვებს, როგორც ყოველ ნამდვილ მუსიკოსს. ფართო იდეური პერიპეტეიების სახიფათო





კომპოზიტორთა კავშირის გამსვლელი სესია გორში. ა. მაჭავარიანი ღირსიერობის საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს

Дорогому полустолетнику—ура! Да здравствует следующее столетие, наполненное звучанием радости. Всегда восхищенная Вами Анна Антоновская.

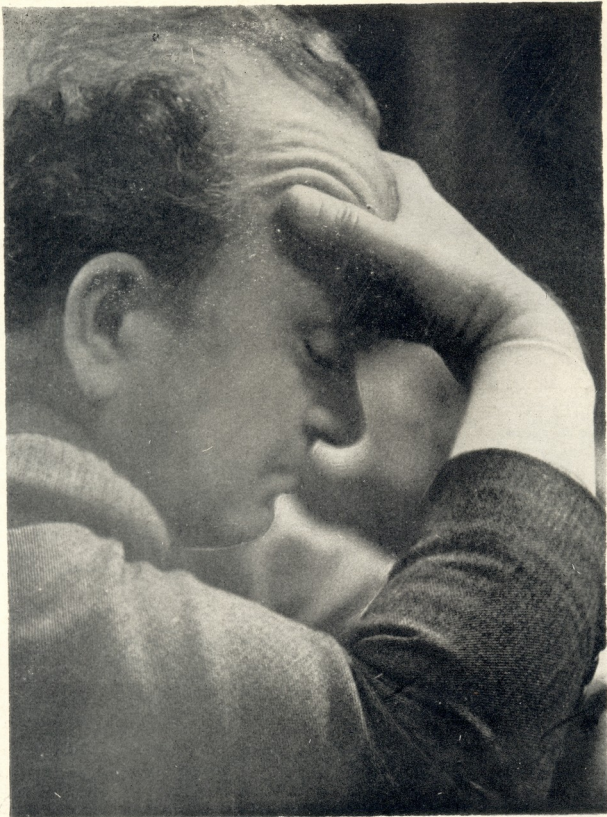
მისალოცი ბარათის ყოველი სტრიქონი გამსჭვალულია გულწრფელი სურვილებითა და შემოქმედებითი გამარჯვების საყოველთაო აღიარებით. „ძვირფასო ალექსი და ვითის ძვე, დიდი სიხარულით ვისწრაფი მოგილოცო შენ, საბჭოთა კომპოზიტორთა შორის ერთ-ერთ შესანიშნავ მუსიკოსს დაბადების 50 წელი. შენი დამსახურება საბჭოთა მუსიკის წინაშე იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მოკლე ბარათში შეუძლებელია მისი აღნიშვნა. ძვირფასო მეგობარო, გისურვებ ჯანმრთელობას, ბედნიერებას და შენი დიდი ნიჭის სრულ გაფურცქნას. გებეჭვი. შენი არამ ხაჩატურიანი“.

არც მომე აზერბაიჯანი სდუმდა. გამოჩენილი თანამედროვე აზერბაიჯანელი კომპოზიტორი ყარა ყარაევი გულთბილ სტრიქონებს უძღვნის იუბილარს:

„ძვირფასო ალექსი! ძმურად გებეჭვი და გილოცავ. შენ



იაპონელ მუსიკოსთა ასოციაციის თავმჯდომარე, კომპოზიტორი ბიტო შამბა და ალექსი მაჭავარიანი



ფოტო ი. ტორისა

შეხვედი ადამიანის ცხოვრების შესანიშნავ ხანაში — ტალანტის, სიბრძნის, სიმწიფისა და სავსე ყვავილობის ყანაში.

საყოველთაო აღიარება და დაფასება შენთან მოვიდა შემოქმედებითი შრომის, კეთილსინდისიერებისა და უანგარობის შედეგად. შენი საუკეთესო ქმნილებები მთელი საბჭოთა მუსიკის მშვენიერებაა — მათ იცნობს მსოფლიო. შენ აღგზარდა მშვენიერმა ქართველმა ერმა და დღეს უმღერი რა მშობლიურ ქვეყანას, გვახარებ ჩვენც, შენს ძმებს, რომლებიც ამაყოფენ და ხარობენ შენი წარმატებებით.

იყავ ბედნიერი, კვლავინდებურად ახალგაზრდა და ბრგე, შენი მეგობრებისა და ხალხის სასახელოდ“.

მაჭავარიანის შემოქმედებითი მიზნები განუხრელად არის დაკავშირებული მუსიკალურ თეატრთან. საბჭოთა მუსიკალურ-თეატრალურ სფეროში მისი მიღწევები და დიდი წვლილი მარტო ამ თანრით დაინტერესებას არ მიეწერება. მაჭავარიანი მუსიკალური თეატრის თვალსაჩინო ფიგურაა. ამიტომ მისი დღესასწაული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეებმაც გაიზიარეს.

„საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრი გულითად მოლოცვასა და მისალმებას გიგზავნით თქვენ, ჩვენი ქვეყნის გამოჩენილ კომპოზიტორსა და მუსიკალური კულტურის მოღვაწეს. ვისურვებთ შემოქმედებაში ახალ წარმატებებს საბჭოთა მუსიკის გან-



ვითარების საქმისათვის. ჩულაკი, ანასტასიევი, სვეტლანოვი, მელიქ-ფაშაევი, ხაკინი.

ალექსი მაჭავარიანის მოღვაწეობის სფერო მუსიკალურ პედაგოგიკასაც მოიცავს. გარდა ამისა, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის დიდი გულისხმიერება და მხარდაჭერა, რომელსაც ახალგაზრდა მუსიკოსები ხედავენ მაჭავარიანში, როგორც უფროს მეგობარსა და დამხმარემ. მან, როგორც საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ, ხელი შეუწყო ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა გაერთიანებას და დახლოებას სხვადასხვა წრეებსა თუ მხატვრულ კოლექტივებში. არ შეიძლება არ აღინიშნოს კომპოზიტორთა კავშირის სახელგანთქმული „პარასკეები“, ახალგაზრდული პირველი კამერულ-სიმფონიური ორკესტრი, საშემსრულებლო სექცია, რომელმაც ახალგაზრდა შემსრულებლები ჩააბო მუშაობაში და სხვ. ამასთან დაკავშირებით მადლიერების გრძნობით არის გამსჭვალული ახალგაზრდა კიეველი მუსიკოსის იგორ ბლაკეოვის სიტყვები, მიმართული იუბილარისადმი — „ახალგაზრდობის დიდი მეგობრისა და ჭემმარტი ხელოვნებისათვის მებრძოლისადმი“.

მაჭავარიანის პირად არქივში ინახება სასულერგარეთის სხვადასხვა კუთხიდან მიღებული უამრავი დეკუმენტი: იტალიელი მუსიკოსების, პარიზის დიდი თეატრის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მუსიკალური საზოგადოების, ცალკეული შემსრულებლების, დირიჟორების. მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელიო“ იაპონელი მსყურებისათვის უკვე ისეთივე ნაწიბი და მახლობელი გახდა, როგორც ჩვენთვის. 50 ათასი იაპონელი მუსიკის მოყვარულის სახელით საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა მაჭავარიანის სახელზე მიიღო მისალოცი დეკუმენტი, რომელსაც ხელს აწერს კომპოზიტორი ხირიოევი მაკინო — იაპონიის მუსიკის მოყვარულთა გაერთიანების საბჭოს გენერალური მდივანი.

საყოველთაო აღიარება ფრთებს ასხამს კომპოზიტორის შემოქმედებით ენერგიას, აორკეცებს ახალი ნაპირების მიღწევის



ალექსი მაჭავარიანი და არამ ხაჩატურიანი

სურვილს. უკვე ინახება მომავალი მუსიკალური ნაწარმოებების კონტრუები. და იქნება ეს ლირიკული სამყარო, ნახი ოცნება თუ სისხლსასვე ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენები, ყველგან იგრძნობა მაჭავარიანისეული მგზნებარება, ტემპერამენტი, შეთავსებული სიფაქიზება და დახვეწილობასთან.

„ყოველი ხელოვნების უმაღლესი თვისება — გულწრფელობა“ — აღინიშნავდა სერგეი რახმანინოვი. ასეთად დარწმუნას უსურვებს ჩვენი ჟურნალიც ალექსი მაჭავარიანს თავისი მოღვაწეობის ყოველ საფეხურზე, ყოველ სფეროში.

ფ. ძაპთარაძე

მოსკოვში გამართული ერთ-ერთი პლენუმის შედეგად მარცხნიდან: ხოხონკოვი, ვიგანოვი, მაჭავარიანი, აუქენიშვილი, დანკეივი



ფოტოები მ. შაბოვისა



პირიქით, ძალიან ხშირია არა მხოლოდ მსოფლმხედველობის სტიქიური გამოვლენა შემოქმედებით მეთოდში, არამედ წინააღმდეგობა მხატვრული შემოქმედებით გამოხატულსა და ავტორის გაცნობიერებულ შეხედულებებს შორის. ამ გარემოების დამადასტურებელი ფაქტები საკმაოდ მრავალია. ცნობილ მაგალითებს ო. ბალზაკი და ლ. ტოლსტოი წარმოადგენენ.

კიდევ უფრო შესამჩნევი და დამახასიათებელი ხდება ეს შუა საუკუნეების პირობებში. გაბატონებული იდეოლოგიის შემბორკავი გავლენა აქ თეორიის, აზრის, სფეროში უფრო მწკვივედ ვლინდება, ვიდრე მხატვრული სინამდვილის, „საქმიან“, შემოქმედების სფეროში. მხატვრული სინამდვილე წინ უსწრებს თეორიის სფეროს და უპირისპირდება მას.

ეს წინააღმდეგობა განსაკუთრებული სიმწვავეით ადრინდელ რენესანსის კულტურაში შეიმჩნევა, როდესაც ახალი იდეოლოგია საკმარისადაა მომწიფებული იმისათვის, რომ შუა საუკუნეების გაბატონებულ შეხედულებებს დაუპირისპირდეს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ მიუღწევია ისეთი ინტენსივობისათვის, რომ სრულ ბატონობას მიაღწიოს. ამგვარი წინააღმდეგობის მაგალითებს ადრინდელი რენესანსის ეპოქაში დანტე (1265-1321) და პეტრარკა (1304-1374) წარმოადგენენ. „ესთეტიკური შეხედულებების შესწავლა იზვიათად იძლევა გასაღებს ეპოქის (ლაპარაკია დანტეს ეპოქაზე, შ. ხ.) ხელოვნების გაგებისათვის. მხატვრულ სინამდვილესა და მის თანამედროვე ესთეტიკურ იდეოლოგიას შორის უფრო ხშირად უთანხმოება (расхождение) არსებობს, ვიდრე სრული თანმიხვევა... ზოგიერთი მკვლევარის ცდა — გახსნას ეპოქის მხატვრული შემოქმედების არსება იმ დროის ხელოვნების შემქმნელთა და მოხაროვნეთა თეორიული გამოთქმების საფუძველზე, — წინასწარ განწირულად უნდა ჩაითვალოს“<sup>1</sup>.

მსოფლმხედველობა, რომელიც დანტეს პოეტურ შემოქმედებაში აისახა, ახალი ეპოქის მომასწავებელია. წინააღმდეგ შუა საუკუნეების დოგმატიკისა დანტეს შემოქმედებაში ახლებურადაა გაგებული ადამიანი, მისი არსება, მისი ვნებათაღელვანი, მისწრაფებანი, ცხოვრების აზრი. ადამიანი გამართლებულია ადამიანური. ჰუმანიზმი დანტეს მსოფლმხედველობის ძირითად შინაარსს შეადგენს.

მაგრამ, ამავე დროს, ახალი, ბურჟუაზიული კულტურის ნაშეირს წარმოადგენს — დანტე-მხატვარი. ახალ დროს მისი მხატვრული შემოქმედება უდებს სათავეს, როგორც „ლეთისმეტყველი და ფილოსოფოსი — დანტე მთლიანად წარსულს ეკუთვნის“<sup>2</sup>.

შუა საუკუნეების ქართული იდეოლოგიური განვითარება არ წარმოადგენდა გამონაკლისს. და აქაც ეს წინააღმდეგობა მწკვივედობდა აზროვნების დოგმატიკის სალტკეისიან უფრო მეტ განთავისუფლებასა და ახალი, პროგრესული იდეოლოგიის მომწიფებასთან ერთად. X-XI ს. ს.-ის ძველთა შორის, ამ მხრივ, ე. წ. იოსანის ჯვარცმა, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ და „სიბრძნე ბალაჰვარისი“ გამოირჩევიან. გიორგი მერჩულეს თხზულებაში, აშოტ კურაპალატის რომანტიკული თავ-

## რუსთაველის

## ესთეტიკური თეორია

## და მისი

## ფილოსოფიური

## საფუძვლები

შალვა ხიდაშელი



მხატვრული შემოქმედების მეთოდი მჭიდროდ არის დაკავშირებული შემოქმედის მსოფლმხედველობასთან. მეთოდი გარკვეულ მსოფლმხედველობას გულისხმობს და მას მხატვრული შემოქმედების საშუალებებით გამოხატავს. მაგრამ ეს კავშირი არ ნიშნავს მეთოდი აუცილებლად გაცნობიერებულ, რეგულტირებულ მსოფლმხედველობას ემყარებოდეს, აუცილებლად ფილოსოფიური თეორიის შეგნებულ აღიარებას ნიშნავდეს, ანდა თუ შემოქმედს აქვს ასეთი თეორია, მისი მეთოდი ამ თეორიასთან აუცილებელ შესატყვისობაში იმყოფებოდეს.

<sup>1</sup> М. В. Алпатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Зап. Европы, 1939, гл. 27.  
<sup>2</sup> А. Дживляегов, Данте Алигьери, 1946, гл. 367.

გადასავალი თუმცა ეშმაკური საცთურის გამოვლინებად არის გაგებული, მაგრამ თვით ფაქტი ამ თავგადასავალის ისეთი მძლავრი რეალისტური ფერებით არის დახატული, რომ ძალიან ძნელია მკითხველმა მასში ადამიანური სულის ბუნებრივი მოძრაობა არ დაინახოს. ამდენად საყვებით გასაგებება და სწორი თანამედროვე მეცნიერებაში გამოთქმული მოსაზრება, რომელიც „ცხოვრების...“ შესატყვის თავს ერთ-ერთ მშვენიერ რეალისტურ ნოველად მიიჩნევს შუა საუკუნეების ქართულ მწერლობაში.

„ბალავარიანში“, შუა საუკუნეების გაბატონებული შეხედულებებისა და სამომღერებო მორალური სენტენციების ქადაგების გვერდით, ცოცხალი, მიწიერი სინამდვილისა და მასში მოქმედი ადამიანების მხატვრული სიმართლი ასახვა — ამ ნაწარმოებს შუა საუკუნეების შესანიშნავ ნაწარმოებად აქცევს და მის არაჩვეულებრივ პოპულარობას უწყობს ხელს.

შოთა რუსთაველი ერთ-ერთი „მედნიერი“ გამოჩაპლითა ამ მხრივ. მისი ესთეტიკური თეორია და ფილოსოფიური შეხედულებანი, ერთის მხრივ, და მისი, როგორც შემოქმედის, დამოუკიდებლობა სინამდვილისადმი, მეორეს მხრივ ორგანულ მთლიანობაში არის გაშლილი. მტკიცე რუსთაველის ესთეტიკური თეორია მისი მხატვრული პრაქტიკის დასაბუთებასა და გამართლებას ემსახურება, — წინააღმდეგ რუსთველოლოგიაში ბოლო დროს გამოთქმული მოსაზრებისა, რომელიც ცდილობს რუსთაველის შემოქმედებაში ლ. ტოლსტოის ანალოგიური წინააღმდეგობანი დაინახოს, და იძულებულია, ამის გამო, რუსთაველის მსოფლმხედველობის თავისებურებათა გარკვევის დროს, გ. ლენინის მიერ ტოლსტოის შესახებ გამოთქმული შეხედულებებიდან ამოვიდეს<sup>1</sup>. (უფრო სწორად შეიძლება საწინააღმდეგო ვითარებასთან გვექმნეს საკმე: გ. ლენინის მიერ ტოლსტოის შესახებ გამოთქმული შეხედულებებიდან ამოვიდეს და ამიტომ იძულებულია „ვეფხისტყაოსანში“ ტოლსტოის ანალოგიური წინააღმდეგობანი დაინახოს). მართალია, რუსთაველი უპირველესად ყოვლისა პოეტია და მისი შემოქმედება უპირატესად პოეტული, „თქმის“ სფეროს განეკუთვნება, მაგრამ რუსთაველი — მხატვარი „ამბობს“ იმას, რასაც რუსთაველი — მოაზროვნე ფიქრობს. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი განათავისუფლებულია მიუღრ ნივთ პრინციპულ საკითხში ეპოქის გაბატონებული თეორიისაგან, რომელსაც არ შეეძლო შემოქმედი არ შეეხლუდა და შეებოტა.

\* \* \*

რუსთაველის ესთეტიკური შეხედულებანი უპირატესად გამოთქმულია პოემის პროლოგში, რომელსაც რუსთველოლოგიაში სამართლიანად შეერქვა *Ars poetica*. პროლოგის მთავარი სტრიქონები ეტება პოეზიას და მის საგანს.

პოეზიის საგანს ადამიანური გრძნობები და მსწრაფებები წარმოადგენს. შემთხვევით არაა პოემის პროლოგსა (და თვით პოემამდეც) ყურადღება გამახვილებული იმ ადამიანურ გრძნობაზე, რომლისადმი ახლებურმა დამოკიდებულებამ და ახლებურმა გაგებამ უღიღესი როლი შეასრულა შუა საუკუნეების იდეოლოგიურ ცხოვრებაში. ყველაზე მკვეთრი ხასიათი კოლონიალ ადამიანურებსა და ადამიანის თავზე მოხატულ მოძღვრებას

შორის სიყვარულის გაგებაში იჩინა თავი და ამიტომ შუა საუკუნეების იდეოლოგიის რღვევა აქ განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოვლინდა.

რუსთაველი კრიტიკულად აფასებს სიყვარულის პლატონურ თეორიას.

სიყვარულის გაგება, როგორც „საზეო“ ფენომენისა, რომლის საგანსაც, რუსთაველის სიტყვით რომ ვთქვათ, წარმოადგენს „ტომი გვართა ზუნათა“, ადამიანს „საზეო საქმის“ სფეროს ტყვეობაში ტოვებს და, ამგვარად, ადამიანური ქურადღება აბსტრაქტულისაკენ, ტრანსცენდენტურისაკენ წარიმართებოდა<sup>1</sup>. და თმეცა ასეთი გრძნობა იყო „მომეცნი აღმაფრენათა“, მაგრამ ადამიანის, ნამდვილად ადამიანურ ბუნებას არ შეესაბამება. რუსთაველი საგმომავალითები ჰქონდა თვით ქართულ მწერლობასა და იდეოლოგიურ ცხოვრებაში იმისათვის, რომ დაენახა ის წინააღმდეგობა და კოლიზია, რომელიც შეიქმნა მოძღვრებასა და რეალურ ადამიანურ შორის. დოქტრინის თვალსაზრისი გაუგებარი აღმოჩნდა იმათთვის, ვინც შეგნებულად თუ სტიქიურად ადამიანის ბუნებიდან ამოდიოდა და ადამიანში ადამიანურს ხედავდა, თუ გრძნობდა, ამ თვალსაზრისი რუსთაველი კატეგორიულად უარყოფს და გარკვევით ემიჯნება. დღეს რუსთველოლოგიაში, შეიძლება ითქვას, არცაა ეს სადღა. რუსთაველის ჰუმანიტურ მსოფლმხედველობას არ ეტუება „საზეო“ მიჯნურების თეორია და ნეგატიური დამოკიდებულება ხსენებული თვალსაზრისისადმი რუსთაველის მსოფლმხედველობის მხოლოდ დადასტურებას წარმოადგენს ერთ-ერთ კონკრეტულ და, ამავე დროს, მნიშვნელოვან საკითხში.

თანამედროვე რუსთველოლოგიაში უფრო ძნელი რუსთაველის პოეტიკური შრომის გარკვევა: სიყვარულის გრძნობის როგორი გავრცელება მიანიშნა მას სწორად და როგორი ბუნებისა ის გრძნობა, რომელიც მისი პოემის, მისი „ქების“ საგანს წარმოადგენს.

შეხედულება, რომლის შესაბამისად მიჯნურობა, რუსთაველის მიხედვით, მხოლოდ ზორციელ გრძნობაზე დაყვანილი — არ შეიძლება სწორად ჩაითვალოს. ეს შეხედულება რუსთველოლოგიაში პოემის შემდეგი სიტყვებით — „ვთქვენ ხელიბანი ქვენანი, რომელნი ზორცთა მხედვითან“ — არის დასაბუთებული. მაგრამ მოტიანილი სიტყვები განსამარტავი საგნის მხოლოდ ერთ მხარეს და გამოხატავს და ამიტომ ცალმხრივია დასკვნა, რომელიც მხოლოდ ამ სიტყვებით იფარებულია.

ეს რომ ასე იყვის და რუსთაველი მიჯნურობის მხოლოდ ზორციელი მხარით იფარებოდეს, მაშინ გაუგებარი იქნებოდა ის მკაცრი პოლიემია, რომელსაც რუსთაველის პოემამდე და კერძოდ პროლოგში ავდილი აქვს ე. წ. „სიძების“ წინააღმდეგ. გაუგებარი იქნებოდა პოემის არა ერთი ბრწყინვალე ავდილი სიყვარულის ამაღლებული და ამაღლებელი ბუნების შესახებ: „სიყვარული აღვამაღლებს“ — ამბობს რუსთაველი და ამგვარი გრძნობით შეპყრობილი ტარიელი —

<sup>1</sup> ეს თვალსაზრისი — შუა საუკუნეების გაბატონებულ შეხედულებას წარმოადგენდა საერთოდ და საქართველოში მას მრავალი მიმდევარი ჰყავდა როგორც რუსთაველზე ადრე, აგრეთვე მის დროს და მოგვიანო საუკუნეებშიც. არსებითად ამ თვალსაზრისზე დაინტერესებულია რუსთაველის ინტერპრეტატორები მამუკა ბარათაშვილი და ვახტანგ VI.

<sup>1</sup> შლრ. გ. ნაღორაძე, რუსთაველის ესთეტიკა. 1958, გვ. 35—36.



მოსტეგამს: „პი, სიყვარულო, ჩემო, ჩემთვის დაკარგულო, იმედო და სიცოცხლეო, გონებაო, სული გულო“.

ბოლოს, ამგვარი გავება სიყვარულისა უწინაღმდეგებება სა-  
აზროვნო განვითარების და ისტორიულ გზას, რომელზედაც  
რუსთაველის მსოფლმეცნიერება ჩამოყალიბდა, უწინაღ-  
მდეგება შუა საუკუნეების გაბატონებულ შეხედულება-  
და დაძლევის კონკრეტულ შესაძლებლობას, რომელიც ადრინ-  
დელი ჰუმანიზმისათვის ისტორიულად იყო განსაზღვრული და  
ზეციურად მიწვირისაკენ, ზეგრძობიერადან გრძობიერისაკენ  
თანდათანობით შემობრუნებას წარმოადგენდა.

„რუსთაველმა სიყვარლის სრულიად თავისებური იდეალი  
დასახა, რომელიც არც პლატონურია და არც ტალანქად გაგებულ  
ესენსუალისტური, არც მისტკურია და არც შრალად ინ-  
ტელექტუალური, არამედ თავისებურად რუსთაველურია“<sup>1</sup>. რამ-  
დენადაც „ეფესოსტყაოსანში“ როგორც მხატვრული ნაწარმი-  
ების ძეგლში ასახული სიყვარულის „თავისებურად რუსთავე-  
ლური“ იდეალი გარკვეულ ფილოსოფიურ გააზრებაზე არის  
დაფუძნებული — ამ იდეალის არსების გარკვევისათვის თავი-  
ნი სიტყვა იმ მქენიერებას უნდა ვთვაკ, რომლის ამოცანას ქარ-  
თული ფილოსოფიური აზრის ისტორიის საკითხები შეადგენს.  
რუსთაველო მღერის არა ისეთ გრძობას, რომელიც „ხორ-  
ცსა ხვდება“ და რომლის თავისებურება მხოლოდ ამით ამო-  
წურება, არამედ ისეთს, რომელიც, ამავე დროს, სასუო,  
ღვთაებრივ სიყვარულს „ბაძასს“ და, მამსადამე, ერთსა და  
იმევე დროს მიწვირიც არის და ზეციურიც, ხორციელიც და  
ღვთაებრივიც.

ვთქვენ ხელბიანი ქვენი, რომლენი ხორცთა

ხვდებაინ,

მართ მსევე ჰბაძვენ, თუ ოღეს არ სიძვენ  
შორით ბნეღვებინ.

„არა სიძვა“ და „შორით ბნეღვა“ ხომ, რუსთაველის აზრით  
ნამდევილი სიყვარულის აუცილებელ ნიშნებს წარმოადგენენ  
და ადამიანის გულში ღვთაებრივი ნათელი სწორედ მაშინ  
ჩადგება, როდესაც მისი გრძობა ამ პირობას აკმაყოფილებს.

ამ გარემოების გათვალისწინება აუცილებელი პირობაა რო-  
გორც რუსთაველის შეხედულების სწორი გარკვევისათვის ამ  
კონკრეტულ საკითხში, აგრეთვე მისი ესთეტიკური თეორიისა  
და ამ თეორიის ფილოსოფიური საფუძვლების გახსნისათვის  
„რუსთაველი არსად არ უშვებს განსხვავებას (разрывает) ზე-  
ცას, როგორც ამაღლებულს, ბედნიერებას და სიყვარულის  
სიმბოლოსა, და მიწას შორის, როგორც ამ ბედნიერების, სიყ-  
ვარულისა და ნეტარების მიღების სიმბოლოსა რეალური,  
„ხორციელი“ ადამიანის მიერ რეალურ მიწაზე. ამ სიტყვით,  
ამ ერთიანობაში სწორედ სიყვთუთა პოეტური განსაზღვრების  
სიდიდე რუსთაველთან“. „მიწვირი, ხორციელი სიყვარული  
არ არის შედეგი ზეციური, „ღმარუნებათა მოძიებში“ სიყვარუ-  
ლის პირდაპირი უარყოფისა“<sup>2</sup>. ესაა — სიყვარულის „მოხს-  
ნა“ ზეციდან და მისი დიდგება დღეამიწაზე.

მიწვირი და ზეციური გრძობის სინთეზი — იმ გზას რომზედა  
ლითაც მიემართება, როგორც რუსთაველის მსოფლმეცნიერება  
საერთოდ, აგრეთვე მისი შეხედულებანი ამ კონკრეტულ საკი-  
თხში<sup>1</sup>.

„ბაძვა“ ანტიკურ ფილოსოფიაში შემუშავებული ცნებაა,  
რომელიც შუა საუკუნეების ქართულ აზროვნებაში ნეოსტატი-  
ნიზმის შემუშავებით შემოვიდა. ამ სიტყვი მაგ. იოანე პეტ-  
რიწი ნო ბერძნულ ტერმინებს თარგმნის, რომელთა შორსწე-  
ლიბა ზოგადად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მიბაძვა,  
მსგავსება, სიახლოვე, მიმართუბაი ყოფნა, ნათესაობა, ერთ-  
გვარობა, თანაბარობა და სხვ. მისაბაძისა და მიმსაძვლის სი-  
ახლოვის და ნათესაობის თვალსაზრისით, ე. ი. ამ შემთხვევაში  
ზეციურებას და მიწვირის სიახლოვის თვალსაზრისით, „ბაძვა“  
ნიშნავს „მსგავსებას“, „თანაგვარობას“. ორივე შემთხვევაში  
ამ სიტყვის მნიშვნელობა მეტყველებს მის ნეოსტატინისტურ  
წარმომავლობაზე, სადაც „ბაძვის“ საფუძველს მონაწი-  
ლეობა („ზოიარებაი“) შეადგენს და ბაძვა დაბლოს მხრივ მაღ-  
ლისაღმი დასაფუთებულა პრეფიქსს მთაწილეთობით მე-  
ორეთში.

დაბალი თავის თავში შეიცავს მაღლის მომენტებს — ამ  
პრინციპზეა აგებული სამყარო, იმ ფილოსოფიური მოძღვრების  
მიხედვით, რომლის თვალსაზრისზეც რუსთაველი დადაბალდა და ამა-  
შია ბაძვის საფუძველი საერთოდ. მიწვირი (დაბალი, „ქვენა“) სიყვარულს  
(„მაღლობა“) ბაძავს ზეციურ (მაღალ, „სასუო“) სიყვარულს  
და, მამსადამე, მიწვირი გრძობა შეიცავს თავის  
თავში ზეციური გრძობის მომენტებს.

ანალიტიკურად გადწვეტილი რუსთაველის პოემის პრო-  
ლოგში თვით პოეზიის საკითხიც ეს გასაცხლავს. პოეზიის სა-  
განი და მისი გარკვეული გავება განსაზღვრავს თვით პოეზი-  
ის, როგორც ამ საგნის სპეციფიკურ ფორმებში ასახვის ბუნე-  
ბას. ამიტომ, მიწვირისა და ზეციურის დაახლოება, როგორც  
რუსთაველის შეხედულების ძირითადი ხაზი პოეზიის საგნის  
გავების საკითხში, არ შეიძლება თავს არ იჩინებდ პოეზიის ბუ-  
ნების გარკვევის დროს.

ქართული პოეზია XII ს-დე უპირატესად საეკლესიო —  
სახელგნო ხასიათისა. მისი სავანი ზე-რეალურის სფეროშია,  
მისი ხასიათიც ამ გარემოებითა განსაზღვრული. ეს, — რუს-  
თაველის სიტყვით რომ ვთქვათ, „სასუო“, „საღმრთო, საღ-  
მრთოდ გასაგანი“ პოეზიის სფეროა. არსებითი ცვლილება,  
რომელიც რუსთაველს პოეზიის საგნის განსაზღვრებაში შე-  
აქვს, მხატვრული შემოქმედების ამ დარგს მიწვირის უკავშირებს  
და ამიტომ პოეზია ადამიანს, რუსთაველის აზრით, „იკლავ  
აქავე ეამების“. ამგვარი პოეზიის მავალითებს რუსთაველი  
ქართულ მებტებთა პოეზიაში ხედავდა, სადაც პოეზიის საგ-  
ანი ფაქტობრივად თვით მხატვრული შემოქმედების ფაქტში  
იყო შევცლული, ხშირად — დამოუკიდებელად ამ ცვლილების  
თეორიული, ფილოსოფიური გააზრებისა.

<sup>1</sup> გ. ბ. ქ. ო. ჰ. შოთა რუსთაველი. პიროვნება, სიყვარულის კონ-  
ცეპტია, გვირგვინი იდეალი. „მედიკუმი“, 1938, № 3, გვ. 184.

<sup>2</sup> Ш. Нунубიдзе, Руставели и Восточный ренессанс, 1947, გვ.  
244, 245.



პოეზიის ბუნებისა და მისი სახვის ამგვარი გაგება „ეფემისტყაოსანში“ არკვევს რუსთაველის იმ დებულების მივლსიღრმესა და მნიშვნელობას, რომელშიც პოეზიის შემეცნებით ლირებულებაში მოითითებს: „შირობა პირველადე სიბრძინა-ლა ერთი დაერთი“.

პოეზიის, თუ საერთოდ ხელოვნების, შემეცნებითი ღირებულების აღიარება არაა საერთოდ პრინციპულად დაკავშირებული მხოლოდ რეალისტურ ხელოვნებასთან, ანდა რეალისტური ხელოვნების თორიასთან. მაგამს საქმე იმაშია, რომ რეალისტურ ხელოვნებაში ხელოვნების საგანს რეალური სინამდვილე წარმოადგენს და პოეზია საერთოდ დგება რეალურთან მიმართებაში. ამ პირობის ქვეშ რეალურთან მიმართებაში დგება პოეზიის შემეცნებითი ღირებულება. და პოეზიის შემეცნებითი ღირებულება პრინციპულად ახალ საფეხველზე მყარდება.

რუსთაველის პოეზიაში სწორედ ამგვარ ფაქტთან გვაქვს საქმე. პოეზიის საგანს ზეციურთან გარკვეულ მიმართებაში მყოფი მიწიერი სინამდვილე წარმოადგენს. ამდენად, მისი შემეცნებითი ღირებულებაც მიწიერის წვდომით არის განსაზღვრული.

რუსთაველის შეხედულებანი გარკვეულ ფილოსოფიურ თეორიაზე არის დაფუძნებული.

რუსთაველის მსოფლმხედველობისა და ფილოსოფიური შეხედულების ძიების გზაზე მრავალი პიოთეზი წარმოიქმნა, რომელთა კრიტიკული მიმოხილვის ადგილი აქ არ არის.

ერთ-ერთი უტყუარი და საყოველთაოდ აღიარებული დებულება რუსთაველოლოგიაში იმაში მდგომარეობს, რომ რუსთაველი თავისი თაღის უმნიშვნელოვანესი ჰუმანისტი. მისი მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელია ჰუმანიზმის ძირითადი ნიშნები. ზედ ვფიქრობთ, რომ რუსთაველის ფილოსოფიური შეხედულების კვლევის დროს ამოსავალი მიის ჰუმანიზმი უნდა იყოს. ამავე დროს, „დავი ქართული პოეტისა და მოაზროვნის შოთა რუსთაველის“ პოემა წარმოადგენს „პირველ ბრწყინვალე ძეგლს“, რომელმაც ხელოვნება „გათავისუფლა ფეოდალურ-საეკლესიო სქოლასტიკისაგან“ და დააკავშირა ჰუმანიზმი რეალიზმთან<sup>1</sup>.

ჰუმანიზმი გარკვეულ სოციალურ, ეკონომიურ, პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული და შუა საუკუნეების ცხოვრებაში „უდიდეს პროგრესულ გადატრიალებას“ წარმოადგენდა.

ასალი მისწრაფებების, განწყობილებების, წარმოდგენებისა და იდეების მოზღვაგებაში, რომელიც შუა საუკუნეების მიწისა და ზეცის დეალიზმის საფუძველზე აღმოცენებულ გაბატონებულ შეხედულებებს უპირისპირდება, ძირეულ ცვლილებებს მისცა სათავე იდეოლოგიურ ცხოვრებაში. ამ ცვლილებებს ქმნიდა თავისი მაგისტრალური ხასი. ზეციურის ტყვეობაში ყოფმა აზროვნებამ დეამიწა და ადამიანი, ნამდვილი ადამიანი დანახა. ადამიანი მისი ადამიანური გრძობებით, მისწრაფებებითა და იდეალებით, რომლებიც, არსებითად, მიწიერის ფარგლებში იყო მოქცეული და ძალიან ნაკლებად ზრუნავდა სულის მარადიულ („საუკუნო“) არსებობაზე. „მხო-

ლოდ ახლა (ჰუმანიზმის ეპოქაში, შ. ხ.) იქნა საკუთრივ, აღმოჩენილი დეამიწა“ (ფ. ენგელსი). ადამიანებმა დანახეს, რომ ისინი „დეამიწისაგან წარმოიქმნენ და მათთვის სასისარებლო იყო ეგულათ ის თავის ფესქვეშ, მდგარიყვნენ მასზე“ (ეგრეგენი).

დეამიწის „აღმოჩენა“ ნიშნავდა იმ ძაფების აღმოჩენას, რომელთა ადამიანი დეამიწისათან, ამყვენიერ, მიწიერ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული. იმ გრძნობების, მისწრაფებებისა და წარმოდგენების აღმოჩენას, რომლებიც ამყვენიურისაგან არის მიმართული და რომლებსაც ურყევი, გარდევული და დაუძლეველი ხასიათი აქვთ. ამ სინამდვილესთან კავშირის გაცვეცხა, იმ მისწრაფებათა და გრძნობების დათრგუნვა, რომელთა მეშვეობით იგი მიწიერთან არის დაკავშირებული, — ამო ცდას წარმოდგენას. გაიკვია, რომ გაბატონებული მიძღვრება ადამიანის ბუნების უპირისპირდება და ეს ჭიდილი დოქტრინასა და ადამიანურს შორის, უკანასკნელის გამარჯვებით უნდა დამთავრდეს.

ჰუმანიზმი ადამიანურის გამარჯვების დიდი დასაწყისი იყო. Humanitas, humaniora ეპოქის მოწოდებით იქცა. memento mori შეიცვალა ახალი მოწოდებით — memento vivere.

სიკოცლის განმტკიცების ეს ნათელი იდეალი სრული გარკვეულობით არის განზოცოცილებული რუსთაველის გენიალურ პოემაში, როგორც დიდი მასშტაბის მსატკრულ ნაწარმოებში მთლიანად და გამოთქმული მის ცალკეულ აფორიზმებში: კვლავ იტყვი: „უგლო რაზომცა გაქვს სიკვდილისა წმდება, სჯობ, სიკოცლისა გაძლება, მისთვის თავისა დადება“.

ჭირსა შვიან გამავრება, ასრ უნდა ვით ქვითვირსა! მიწიერმა და ადამიანურმა, ამგვარად, თავისი კანონიერი აღიარება მოიპოვა. ნათელი გახდა ღირებულება და მნიშვნელობა იმისა, რაც შუა საუკუნეების გაბატონებული შეხედულებების მიხედვით, მხოლოდ უსულებელყოფისა და სიძულვილის საგანი უნდა ყფიყოციყო.

ავიორგაფიის იდეალს „ქრისტეს სიყუარულის“ გამო ყოველივე „ამ სოფლის“ „სრულიად მოძულებისა და უსულებელყოფის“ შესახებ<sup>1</sup> — რუსთაველმა ბრწყინვალე სტრიქონები დაუპირისპირა:

რისთვის კვდები, ვერ მიპხედები, თუ სოფელსა მოიძულებ!

რენესანსის ეპოქის შესანიშნავი კულტურა, რომლის იდეურ შინაარსს ჰუმანიზმი წარმოადგენდა, მიწიერის, და ადამიანურის ღირებულებისა და მნიშვნელობის ფაქტობრივ აღიარებას წარმოადგენს. ამ კულტურამ, როგორც ცნობილმა, ძალიან დიდი გასახიბი მოიპოვა და, შეიძლება ითქვას, კულტურული შემოქმედების მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან დარგებში გაიშალა. ლიტერატურა, მსატკრობა, ქანდაკება, არქიტექტურა, მუსიკა და სხვ. — ამ ძირითადი იდეოლოგიური მიმართულებით — მიწიერისა და ადამიანურის ძიებით იყო გამ-

<sup>1</sup> იოანე ათონელის შესახებ XI ს-ის ავთოგრაფი წერს: „ხოლო ვინათჳან ცუცხლი იგი ქრისტეს სიყუარულისა გულსა მისსა მძაფრად აღტყინა, ყოველივე დიდება ამის სოფლისა შეურაცხყო და ნაგველ შეპარება და მონაგებნი და სიმღიდრე და განუყენებნი, მეძულე და შევილი ფილისი და ნათესავნი და რაოდენიცა რაი არს ამის სოფლისაი, სრულიად მოიძულებ და უგულბებელსაჲ“.

<sup>1</sup> Л. Денисова, Реализм, БСЭ, т. 36, 1955, გვ. 159.

სტკალელი. თავის ფესვები მას შუა საუკუნეების საერო კულტურაში ჰქონდა გაღმული, რომელიც ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ადრინდელ საუკუნეებში შვიფდებოდა.

შუა საუკუნეების ქართული საერო კულტურის ფართო გაქანება, რომელზეც განუთარების უმაღლეს სავსებურს ფეოდალისმის პირობებში სწორედ XI-XII სს-ში, ე. ი. სწორედ რუსთაველის ეპოქაში მიაღწია, — საერთოდ ცნობილია. ქართულმა საერო კულტურამ და განსაკუთრებით საერო მხატვრულმა მწერლობამ მნიშვნელოვნად მოამზადა ნიადაგი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მათფლმხედველობის ჩამოყალიბებისათვის.

მაგრამ როგორც ჰუმანისტური, აგრეთვე საერო კულტურა მის მთლიანობაში შუა საუკუნეების დუალიზმისა და ზეციურის უპირატესობის სატიური დაძლევა იყო; მიწიერის ღირებულებისა და მნიშვნელობის ფაქტობრივი აღიარება იყო. მიწიერი ფაქტობრივად გახდა კულტურული შემოქმედების საგანი, ხოლო ადამიანის ყურადღების წარმართვა მიწიერისა და ადამიანურისაკენ მათ ღირებულებასა და მნიშვნელობას თავისთავად გულისხმობდა.

ჰუმანიზმის ფილოსოფიური თეორია ისტორიულად მოწოდებული იყო — დაესაბუთებინა, თეორიულად გაემართლებინა ის, რასაც ფაქტურად ადგილი ჰქონდა ჰუმანისტურ კულტურაში. რამდენადაც მიწიერის ია, შესაბამისად, ადამიანურის ღირებულება და მნიშვნელობა.

ლოკურად და ისტორიულად ამ მოწოდებას ყველაზე მეტად პანთეისტური ფილოსოფია შეეფერებოდა. მიწიერისა და ზეციურის სინთეზის საფუძველზე „ბუნება გადაიქცა ღმერთის სამყოფედოდ, მის სხეულად“<sup>1</sup>. ეს იძლეოდა საფუძველს ის განსაზღვრებანში, რომელსაც შუა საუკუნეების აზროვნება მხოლოდ ზეციურს მიეწერდა და მის უპირატესობის დასაბუთებას ცდილობდა, მიწიერზე, ამქვეყნიურზე გადმოტანილიყო. ამქვეყნიური დანახულიყო იმ წარმოდგენების თვალსაზრისით, რომლებიც ადრე მხოლოდ ტრანსცენდენტურის კუთვნილებას შეადგენდა.

ამგვარად, ამქვეყნიურმა მოიპოვა თავისი ონტოლოგიური, ეთიკური, ესთეტიკური და გნოსოლოგიური ღირებულება; ღირებულება, რომელიც მას დაკარგული ჰქონდა ეპოქის შესხედულებათა ბატონობის პირობებში.

უღიარებულმა რუსთაველის მთოფლმხედველობის ჰუმანისტური ხასიათის შესახებ პირობრი იძლევა სასუძველს რუსთაველის ფილოსოფიური შესხედულებების ძიებისათვის პანთეიზმის მიმართულებით. თუ, რა თქმა უნდა, იმ დებულებასაც არ გავხვდით სადაოდ, რომ რუსთაველს აქვს საერთოდ ფილოსოფიური თეორია (ამ შემთხვევაში არ ვუხვებით საკითხს — ორიგინალურია ეს თეორია, თუ მხოლოდ აღიარებული „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მიერ).

პანთეისტური თეორია რუსთაველოლოგიაში შედარებით ახალგაზრდა თეორიაა. მაგრამ მას მჭიდრო კავშირი აქვს ყველაზე უფრო გავრცელებულ თეორიასთან — ნეოპლატონიზმის თეორიასთან, რომელიც, აქამდე არსებულ თეორიათა შორის

რის, ყველაზე უფრო დასაბუთებულად უნდა ჩაითვალოს<sup>2</sup>,

პანთეიზმი ამოკითხება უკვე რუსთაველის ესთეტიკურ შესხედულებებში, კერძოდ პოეზიის ბუნებისა და საგნის გაგებაში: სიყვარული, როგორც მიწიერი და ზეციური გრძნობის ერთიანობა. მაგრამ ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც ეკრძო საკითხია და მისი გადაწყვეტა არაა საკმარისი რუსთაველის ფილოსოფიური თეორიის გარკვევისათვის. პირქით, ადამიანური გრძნობის მოცემული საგნის მიხედვით დასაბუთდება, თუ „ვეფხისტყაოსნის“ იგივე თაგადი დებულებანი აღმოჩნდა, რომლებიც შეიძლება სიყვარულის ამგვარი გაგების ზოგად თეორიულ საფუძველად ჩაითვალოს.

ასამთ თქვა: „ღმერთო რომელი, არ ითქმე კაცთა ენითა, ასით დებულებას ჩვენ ცნობილ სიტყვებში ვხედავთ:

შეხარ, საგსება ყოველითა, ავაგებთ მხეგრ ფენითა“.  
ღმერთის გაგება, როგორც ყოველივე არსებულის „სასეუბისა“ — მრავალ ანალოგიას პოულობს, მეტ-ნაკლები სისრულით, პანთეისტური ფილოსოფიის წარმომადგენელთა შორის. აქ შეიძლება გახსენება ნიკ. კუზანელისა, ჯორდანო ბრუნსის, სპინოზასი. მაგრამ რუსთაველის ფილოსოფიური შესხედულებების წყარობის ძიების თვალსაზრისით ყურადღება უნდა მისი ეპოქის ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაზე იქნეს გახსენებული.

რენესანსის ეპოქის პანთეიზმი ენოპლატონისტური წარმოშობისაა. ეს შეიძლება ითქვას, როგორც დასავლეთზე, აგრეთვე საქართველოზე. კერძოდ, ნიკ. კუზანელის ფილოსოფიის მთავარ წყაროს ის ფილოსოფიური ტრანქტები შეადგენდა, რომლებიც, როგორც ქვევით დავინახავთ, უფრო ადრე რუსთაველის განკარგულებამ იმყოფებოდა.

აქ დგება საკითხი ნეოპლატონიზმის პროგრესული როლის შესახებ შუა საუკუნეების აზროვნებაში.

საბჭოთა პერიოდის მეცნიერებანი ნეოპლატონიზმის ისტორიული მნიშვნელობის საკითხი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე ადრე ქართულ მეცნიერებაში დაიდა. ამისი ერთ-ერთი მიზეზი ქართული ნეოპლატონიზმის ნაკადის მნიშვნელობა და მისი „ვეფხისტყაოსანზე“ უღიარებულად ფაქტი იყო. და თუმცა დებულებას ნეოპლატონიზმის პროგრესული მნიშვნელობის შესახებ ჩვენში, საკმაოდ ხანგრძლივ დროის მანძილზე, რთულ ვითარებაში უხდებოდა გზის გაკავება, იგი აღიარებულ დებულებად იქცა და საკავშირო საბჭოთა მეცნიერებაში მოიკიდა ფეხი<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> პანთეიზმი, თეორია რუსთაველოლოგიაში იცავენ: ივ. ჯავახიშვილი, პ. ანგოლოვა, „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი რუსული თარგმანის (1937) საერთაშორისო წყაროს ავტორი, შ. ნუქტიძე, ინტელექტუალური მკვლევარი მ. ბორია, და სტრუქტურის ავტორი და სხვ.

<sup>2</sup> შტა: „Институт Филос. Ал СССР. Очерки по истории филос. и обществен.-политич. мысли народов СССР, т. I, 1956; განსაკუთ. В. В. Соколов, К исторической характеристике пантеизма в Зап.-Европ. философии («Филос. Науки», 1960, № 4); А. Г. Улуг, У истоков материализма и атеизма нового времени (შეშავილ წერილ წიგნის: Г. Лей, Очерки истории средневекового материализма, 1962).

ქართულ მეცნიერებაში რუსთაველის ნეოპლატონიზმის საკითხი დღე ხანია დგას. განსაკუთრებით ინტენსიური კვლევა-ძიება ამ მიმართულებით ქართულ საბჭოთა მეცნიერებაში დაიწყო და ცნობილი ქართველი მეცნიერის შ. ნუქტიძის სახელთან არის დაკავშირებული.

<sup>3</sup> R Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie, Lpr, 1913 გვ. 10.



რა თქმა უნდა, ნეოლატონიზმის თეორიას რუსთველილო-გიაში თავიდანვე არა ჰქონია ის სახე, რომელიც მან თანდათანობით განვითარების პროცესში მიიღო. მაგრამ რუსთველის ფილოსოფიური შეხედულებების კვლევა სამიოდო გზაზე მას შემდგომ შეუდგა, რაც იგი ნეოლატონიზმის მიმართულებით წავიდა. ეს, ჩვენი აზრით, ისევე უდაოა, როგორც რუსთველის ჰუმანიზმი.

ნეოლატონიზმის თეორია რუსთველილოგიაში თავიდანვე არც პანთეონის თეორიამდე მისულა (ეს — უკანასკნელი ათეული წლის მანძილზე მოხდა). მაგრამ, შეიძლება ითქვას, რომ ნეოლატონიზმის თეორიამ აქ ისევე მოაზრდა ნიადაგი პანთეონის თეორიისათვის, როგორც ისტორიულმა ნეოლატონიზმმა — ისტორიული პანთეონისათვის.

ნიკ. კუხანავის ფილოსოფია ყველაზე მეტად დავალიბულია ფილოსოფიურ — თეოლოგიური ტრაქტატებით, რომლებიც V-ს-ში ჩამოყალიბდა და რომელიც ნეოლატონიზმის ძალიან დიდ გავლენას განიცდიდა (აგორაში ისინი I ს-ის ქრისტიანთა მოღვაწე დიონისე არეოპაგელს მიუწერა). ნ. კუხანავის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცნობილი დიონისე არეოპაგელის“, „უდიდესი მკვლევარის“ თხზულებიდან არის აღებული კუხანავის ფილოსოფიის მთავარი დებულება — „ღმერთი — ყოვლივითი“, რაც იმის მიუხედავად იქცა, რომ ნ. კუხანავისათვის პანთეონის რეიტიკოსობაში დაილოთ ბრალი.

ნეოლატონიზმი რომ ყველაზე მძლავრი ფილოსოფიური მიმართულება იყო ფეოდალურ საქართველოში (იჩრდოდ რუსთველის ეპოქაში) — ეს იმდენად ცხადი ფაქტობობაა, რომ მას დასაბუთება არ სჭირდება. ცნობილია ისიც, რომ ქართული ნეოლატონიზმის წარმომადგენლები აქტიურ მონაწილეობას ღებულობენ არა მხოლოდ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებაში, არამედ მეზობელი ბიზანტიის ფილოსოფიურ მოძრაობაშიც.

ოლას არავისთვისაა საეჭოო, რომ, იოანე იკალიოს „აბასგოსში“ („Αβασγος“) რომელიც ბიზანტიის ცნობილი მოაზროვნე „უსწავლულისა“ და ახალი ფილოსოფიური მოძღვრების „ყოვალზე ხმახალად“ პროპაგანდისტს ხედავს, — იოანე პეტრიწი უნდა იგულისხმებოდეს.

ცნობილია, რომ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე მეცნიერებაში ახალი სიტყვა ითქვა არეოპაგიტის აგტორის ძიების მიმართულებით და ეს შესანიშნავი ტრაქტატები V ს-ის ცნობილი ქართველი მოღვაწის — პეტრე იბერიის სახელს დაეკუთვნება (შხედველობაში მაქვს მრავალი მეცნიერის მიერ გაზიარებული ნუსხებიც — კონიგმანის თეორია).

ყოველ შემთხვევაში, უტყუარადა დადასტურებული ეს ტრაქტატები ქართულ აზროვნებაში უკვე XI ს-ის მეორე ნახე-

ვარში ფერმ მცირეს თარგმანების სახით და რუსთველის წყნობით მოტანილი დებულება ღმერთის, როგორც ყოვლივით არსებულის „სავსების“ შესახებ, — იმავე წყაროდანაა აღებული: ღმერთი, „ზეშთასავსებთა მისითა და ღიძთ — მოქმედებითა და ნიჭთა მისთა წყაროებითა, რასდენი გან ჰყენდე ე მოთყოველთა მიმართ მიმღებელთა ნიჭ-განუზომელობითა თვისითა, ესოდენ ყოვლით კერძო მოუკლებელ არან და იგივე აქვს ზეშთასავსებთა“ („საღმრთოთა სახელთათვის“, IX, 2; პეტრე იბერიელი, შრომები, 1962, გვ. 80, 18-22).

ნეოლატონისტური და არეოპაგიტული წარმომავლობა რუსთველის შემთხვევაში მოტანილი სტროფისა სხვა სიტყვებიდანაც ჩანს:

„მეებერ ფენა“, რომლითაც სამყარო იყვება, მიუთითებს არა მხოლოდ ღმერთისა და სამყაროს მიმართვის პანთეონისტურ გაგებაზე, არამედ იმ მიმართვის ტიპიურ ნეოლატონისტურ გააზრებაზე. „მეებერ ფენა“ — გამოსივებას, ემანაციას გამოხატავს. ემანაცია — ცნობილი ნეოლატონისტური ტერმინია, ხოლო მზე და მისი სხივები („მარავანდენი“) — ჩვეულებრივი სახე ღმერთისა და სამყაროს მიმართვის გარკვევისათვის.

რაც შეეხება „ღმერთს, რომელი არ ითქმის კაცთა ენითა“ (შდრ. „ვეფხისტყაოსნის“ ღმერთისადმი მიმართული სიტყვები — „უცნაურო და უთქმელო“) — აქ შუა საუკუნეების ქრისტიანულ აზროვნებაში არეოპაგიტისათვის ნიშნდობლივი თავისებურების, ე. წ. უარყოფითი თეოლოგიის პირდაპირ გამოხატობაა ვაჭვს საქვე.

\* \* \*

ასეთია რუსთველის ესთეტიკური თეორიისა და მისი ფილოსოფიური საფუძვლების თავისებურებანი.

ჩვენ ზევით დავიმოწმეთ სიტყვები იმის შესახებ, რომ რუსთველის პოემა წარმოადგენს „პირველ ბრწყინვალე ძეგლს“, რომლის აგტორმაც ხელფენება „გათავისფულა ფეოდალურ-საკლესიო სქოლასტიკისაგან“.

მას შემდეგ, რაც (შუა საუკუნეების პირობებში) მოძღვრება გაბატონებულ მდგომარეობას აღწევს, იდეოლოგიური ცხოვრების განვითარება თითქმის თავისებური კანონზომიერების სფეროში ექცევა. დოქტრინა იყინება, ცოცხალი სინამდვილის გარდაუვალი ცვალებადობა ახალი მოვლენების, ახალი ფაქტების, ახალი ამოცანების წინაშე დგება. იქნება კოლონია მოძღვრებასა და ცხოვრებას შორის. ისტორიული განვითარების დღის წესრიგში შემოტრავი იდეოლოგიის რღვევის საკითხი იჭრება. შთა რუსთველი — ერთ-ერთი პირველთაგანია მათ შორის, ვინც გაბატონებული იდეოლოგიის წინააღმდეგ თავისი ბრწყინვალე სიტყვა თქვა.



ეთერ გვაზავა

## სიმღერად ქცეული სიყვარული

სანდრო მირიანაშვილი

.... ასე მიიხრა: სიყვარული შევიანო!...  
(ჩემი სიმღერისა)

იყო ქალი... და ასე მიიხრა: სიყვარული შევიანო... იყო მომღერალი... და იმღერა სიყვარულზე... იყო სიყვარული... და იქცა სიმღერად.

გაპქრა ქალი, დაიწვა მომღერალი, ჩაიფერვლა სიყვარული... და დარჩა სიმღერა, სიმღერა, რომელიც ხელთუქმნელი ძეგლია დიდი სიყვარულისა.

ვინ იყო იგი?

ის იყო ყვავილი, რომელიც გაიშალა მწვანედ მობიბინე მდელოზე, რათა თავისი ნაზი სურნელებითა და ლამაზი ბუნებით უფრო მეტად დაეტკბო გარემო.

ის იყო ნაკადული, ანკარა მთის წყარო, რომელიც თავისი დაუღვარი ტალღებით, ყოველ ნაბიჯზე ადიდებული და მზარდი ზვირთებით მიისწრაფოდა წინ, მხოლოდ წინ და მხოლოდ წინ და მხოლოდ სიყვითისათვის.

ის იყო ძალი!

მე ვიტყვოდი, — ის იყო ჩიტი, პატარა მაგალობელი ჩიტი, რომელმაც ყველას ყური მოიღო, ყველას თვალი მიიპყრო და ყველას გულში იპოვა სამუდამო ბინა.

ის იყო სალამური. ჭეშმარიტად გულში ჩამწვდომი ხმის მქონე, ლერწმისაგან გათლილი, მწყემსის სალამური, ხან მოღვუნე, სვედის მომგვრელი, ცრემლდანამული და ხან ცელქი, მოისკისე, სიციხცხილი სავსე, როგორც მზის სხივი. სალამური, რომლის ხმაშიც ისმოდა თავისი ხალხის აწარსული დარდიც, აწმყოს სისარულიც და მომავლის ბედნიერებაც.

ის იყო დედა! დედა — ორი შვილისა. დედა, რომელიც მღეროდა... მღეროდა „ივანანას“, მღეროდა ტკბილად, მღეროდა თბილად... ისე, როგორც შეუძლია იმღეროს მხოლოდ დედას, რომელიც „შვილსა მამულისთვის აწოგებს ძუძუს“ დედას, რომელსაც „შვილის სიყვარული სამარემეც თან ჩააყვება“.

ის იყო მოქალაქე. ღირსეული შვილი ჩვენი დიდი ქვეყნისა, შვილი გამონი და უაღრესად მოსიყვარულე, საყვარელი მშობლისა.

იყო მეგობარი. ნამდვილი მეგობარი — ჭირშიც და ლხინშიც, ამხანაგი — ყველა კარგისა, ყველგან და ყოველთვის დამჯერი და გამგები, გამრჯე და დაუზარელი, მხნე და ბეჯითი, ნიჭიერი და სწავლული, ზრდილი, თავმდაბალი, გამბტანი და უანგარო მოღვაწე, ერთგული მსახური თავისი ხალხისა და ქვეყნისა.

ის იყო სიმღერის თავისებური შემსრულებელი — ოსტატი, თავისებური ჩუქურთმისმჭრელი, სხვისგან ართქმული ერთი მოლაპარაკე ალალი მსატკარი — შემოქმედი, შემოქმედი — შემსრულებელი, უაღრესად დიდი სიღრმით გამგები ავტორის ჩანაფიქრისა, რაც ერთი-ორად ამდიდრებდა ნაწარმოებს და ზოგჯერ არასაყურადღებოსაც კი ყურადსაღებს ხდიდა.

იყო კარგი მუსიკოსი და შესანიშნავი პარტიორი სიმღერების შესრულებაში.

ბედნიერად ჩავთვლიდი ჩემს თავს, თუკი სხვებთან ერთად, ჩემი პატარა ჩანგის მანანაც აყვავებდა, ახვავებდა და ალაღებდა ესოდენ სასახელოსა და სამაგალითოს, უხვსა და მადლიან თავთავს, მისი ჯეჯილობიდან მოყოლებული, — დაბურებამდე... მაგრამ რაოდენ მწველი არის მისი უბედობა... ეს დანაკლისი დაბურებისას, რა უდროო, მიულოდნელი...

რა საბრალოა დასეტყვილი ოქროს თავთავი, მოცეცილი ტურფა ყვავილი, გადატეხილი სალამური, დამშრალი ნაკადული,

დადუმებული ჩიტი — ნიბლია და სამარეში თანაყოლილი დიდი სიყვარული...

იყო ქალი... და ასე მიიხრა: „სიყვარული შევიანო!... იყო მომღერალი... და იმღერა სიყვარულზე...“

იყო აღსავსე სიყვარულით... და ხალხის გულში იქცა სიმღერად!





შ. შალვაშვილი

მთის სოფელი

„მთების გული“ (პირველი სურათის დიკორაცია. მხატვარი ირაკლი გამრეველი)



## ქართული ბალეტის

### დრამატურგიის

### საკითხისათვის

ელისაბედ ბალანჩივაძე



ართული ბალეტის ჟანრში მუშაობდნენ და მუშაობენ სრულიად სხვადასხვა შემოქმედებითი ხელწერის კომპოზიტორები, რომლებიც საბალეტო ნაწარმოებთა ჟანრულ ნაირსახეობებთან დაკავშირებით ისახავენ განსხვავებულ შემოქმედებით ამოცანებს.

ისეთ ბალეტებს, როგორებიცაა ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, დ. თორაძის „გორდა“, ა. მაჭავარიანის „ოტელი“ და ს. ცინცაძის „დემონი“, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ არა მარტო ამ ავტორთა შემოქმედებაში, არამედ ქართველ საბჭო-

თა კომპოზიტორთა მიერ შექმნილ საუკეთესო ნაწარმოებთა შორის. მთელ რიგ საინტერესო მომენტებს შეიცავენ სხვა, შედარებით ნაკლებად სრულფასოვანი და მხატვრულად დამაჯერებელი ნაწარმოებებიც, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ამ ჟანრის განვითარებას, მის გამდიდრებას ახალი მხატვრული თავისებურებებით.

ქართული ბალეტების უმრავლესობათა ძირითადი ნაკლოვანებები დაკავშირებულია მუსიკალურ-დრამატურგიული მთლიანობის, მხატვრულად გამართლებული თემატური მასალის დინამიურობის საკითხებთან. სწორედ ამ განხრით შევეცდებით შევხვთ ქართული ბალეტის მუსიკალური დრამატურგიის ზოგიერთ, შედარებით მნიშვნელოვან საკითხს.

თბილისის სცენაზე დადგმული მ ბალეტიდან სამი დაწერილია თანამედროვე თემაზე. შ. თაქთაქიშვილის „მალთაყვა“, დ. თორაძის „შვიდობისათვის“ და საბავშვო ბალეტი ს. ცინ-

ა. შაქვარიანი. „ოტელო“.  
ოტელო — ვახტანგ კაბუციანი



„ოტელო“. იაგო — ზურაბ  
კვალეიშვილი



ცადის „ცისფერი მთის საუნჯე“; გ. კილაძის „სინათლე“ — ბალეტ-ზღაპარი, ლირიკულ-დრამატული — ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, ლირიკულ-პატრიოტული — დ. თორაძის „გორდა“, ბალეტ-ტრაგედია — ს. ცინცაძის „დემონი“. ყოველი ბალეტი ჟანრის თვალსაზრისით წარმოადგენს ახალ ნა-

ბიჯს. ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივია, მთავარ მოქმედ პირთა მუსიკალურ-თემატური ექსპოზიცია უნდა იყოს სრულიად განსხვავებული.

ბალეტ „ოტელოში“ კომპოზიტორი წმინდა პორტრეტული პირდაპირობით ასდენს მოქმედ პირთა ექსპოზიციას. ოტელოს,



დეზდემონას, იაგოს, როდრიგოს, ბრბანციოს გამოჩენა ხდება ერთი მეორის მიყოლებით. სამი მთავარი მოქმედი პირი მოცემულია დამოუკიდებელი მუსიკალურ-პორტრეტული ნომრის სახით: „ოტელი“, „დეზდემონა“, „იაგო“. სიყვარულის თემა კი წარმოადგენს ოტელოს გამოსვლის შუა ეპიზოდს. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ ნომერში ხდება თემატური მასალის აქტიური განვითარება, მთლიანად კომპოზიტორი ექსპოზიციურ ნაწილში იყენებს მკვეთრად გამოსახულ კონტრასტულობის პრინციპს. მოკლე ექსპოზიცია, უცარი კვანძის შეკვრა იმთავითვე იძლევა დაძაბული განვითარების სტიმულს.

ბალეტ „სინათლეში“ მოქმედება ვითარდება დინჯად. მუსიკალური თემატიკაში დანაწევრებული სამ ჯგუფად (რეალურად მოქმედი პირი, ნათელი და ბნელი ფანტასტიკა), ყალიბდება ეპიკური სიღინჯით. მთავარ მოქმედ პირს, ავთანდილს კი, საზოგადოდ არ გააჩნია გამკვეთი თემატიკა და დახასიათებულია ძირითადად სოლო ცეკვებით. სამწუხაროდ, მთელ რიგ შემთხვევებში იგრძნობა ქორეოგრაფიული და მუსიკალური პარტიტურის შეუსაბამობა. ასე, II აქტში (დარვიშის სამეფოში) ავთანდილი ცეკვავს მუსიკაზე, რომელიც ახასიათებს ბნელ სამეფოს. ეს იმ დროსაც კი, როდესაც იგი სძლევა ბნელეთს.

ბალეტ „გორდაში“ ექსპოზიცია მთავრდება II მოქმედებაში, რადგან მთელი პირველი აქტი განკუთვნილია დრამატურგიის ლირიკულ ხაზს, ხოლო პატრიოტული მოტივი წარმოიშვა მხოლოდ II მოქმედის დასასრულს, როდესაც გამოჩნდებიან ხალიფას წარგზავნილი არაბები.

ა. ბალანჩინაძის „მთების გულში“ ყურადღებას იპყრობს წამყვანი თემატიკის ინტონაციური სახარობა. იგი ვრცელდება არა მარტო მთავარ გმირებზე — მანიყე და ჯარჯი, არამედ მოწინააღმდეგე ძალის ამსახველ თემაზეც — თავადი ერისთავი, რომლის თემა თავის მხრივ წარმოადგენს თავადის ქალის — მანიყეს სახეშეცვლილ ვარიანტს. ამრიგად, უკვე მთა-

ვარი ექსპოზიციური მასალის შიგნით გვაქვს სიმფონიზაციის ელემენტები.

არის შემთხვევები, როდესაც კომპოზიტორები რელიეფური ექსპოზიციური დახასიათების იგნორირებას ახდენენ. და სახის ცვენური განვითარების პროცესში არც სოლო ნომრებში და არც ცვენებში ინდივიდუალურ მუსიკალურ დახასიათებას არ წარმოქმნიან. ბალეტ „მალთაყვამი“, რომ არაფერი ვთქვათ მის სუსტ დრამატურგიაზე, არ არის მოცემული მთავარ პერსონაჟთა გვეოვარი დახასიათება. ბალეტ „ცისფერი მთის საუნჯეში“ ძირითადი თემის მოსწრებულად ნაპოვნი ვარიანტების მიუხედავად, იცვლება მხოლოდ სიტუაციები და არა ნორჩი გმირების დამახასიათებელი თემები. ასეთი დრამატურგიული ხერხის გამოყენება უფრო მისაღები იქნებოდა თუ სოლო ცეკვებში ისინი უფრო მკაფიო და დამაჯერებელ დახასიათებას მიიღებდნენ. მაგრამ სოლო ცეკვების უმეტესობა მოცემულია დივერსიტეტებში და მუსიკალურ-დრამატურგიულ ურთიერთობაში განსაკუთრებულ როლს არ თამაშობს. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ გმირთა დახასიათებაში მათ სიასხისა და ინდივიდუალობის შეტანა არ შეუძლიათ. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი ამ ცეკვებიდან მტკად საინტერესოა თავისი მუსიკალური ლირიკით.

მუსიკალური მასალის სიმფონიზაციის ერთ-ერთ სერიოზულ საკითხს წარმოადგენს საკითხი თემატიკის დინამიკის შესახებ. ბუნებრივია, რომ თემატიკის ნამდვილი შემოქმედებითი განვითარება, მისი კონფლიქტური დაპირისპირება, სახეცლა და სხვა — მჭიდროდ არის დაკავშირებული თემის ხასიათთან და თავისებურებასთან ჯერ კიდევ ექსპოზიციურ მონენტში. და ვერავითარ ხერხებს, მუსიკალურ გამომსახველობის ვერავითარ საშუალებებს ვერ ძალუძს მდგომარეობის შეცვლა, თუ თემატური მასალა თვით არ შეიცავს განვითარების პოტენციურ შესაძლებლობებს. ამასთან, უდავოდ უნდა გაეწიოს ანგარიში ჟანრულ ნაირსახეობათა თავისებურებებს, კონკრეტუ-



ა. ბალანჩინაძე „მთების გულში“. სცენა ბალეტისა

„მთების გული“  
ჯარჯი — ვ. ლიტვინენკო,  
მანიჩე — ლ. გვარამძე



ლი სცენური სიტუაციის სპეციფიურობას და თვით მხატვრული სახის რაობას.

ა. ბალანჩინის „მთების გული“, მიუხედავად მისი წარმოშობის ხანგრძლივობისა, დღემდე გვაძლევს ჟანრის სიმფონიზაციის საუკეთესო მაგალითებს:

დრამატურგიის ორი წამყვანი შტო — ლირიკული, დაკავშირებული თავადის ქალ მანიჩესა და ყმაწვილ ჯარჯის სიყვარულთან და სოციალური, შეიცავენ კონტრასტულ თემა-ხასიათების მთელ ჯგუფს. ნიშანდობლივია, რომ კომპოზიტორი ერთდროულად ცდილობს მათ გაერთიანებას უფრო მეტი მთლიანობის მისაღწევად და ამავდროულად ანაწილებს მათ არა მარტო ექსპოზიცივაში, არამედ, რაც მთავარია, განვითარების პროცესში. გამოიყენება განვითარების სრულიად განსხვავებული მეთოდი. ლირიკულ ხასთან დაკავშირებული თემატრიზმისათვის დამახასიათებელია განვითარების დამუშავებითი მეთოდი, ხოლო სოციალური მოტივისათვის — კონტრასტული დაპირისპირების.

ასე, მანიჩეს სიყვარულის თემა, მომზადებული ჟანრულ სცენაში (I მოქ. I სურათი) ექსპონირებულია მთლიანად მის სოლო ცეკვაში. ეს ნათელი კანტილენური თემა (ვიოლინის სოლო) შეიცავს ძალზე აქტიურ კვინტურ მინორას, მოქნილ მოდულაციებს მიქსოლიდიური და ეოლიური კილოების გამოყენებით. ცენტრალური ნაწილი დამუშავებულია, სადაც ყოველმხრივ ხაზგასმულია თემატური „ბირთვი“. — სწორედ ეს საწყისი სვლა დაედგება საფუძვლად ჯარჯის თემას. ამრიგად, თემატრიზმი არა მარტო შინაგანად მთლიანია, არამედ მისი ჩამოყალიბება ხდება თვითგანვითარების პროცესში.

მეტად საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული დ. თორაძის მი-

ერ გორდასა და ირემის სიყვარულის თემის მეტამორფოზები, რომელიც ახასიათებს ჯარჯას გაცრეხულ გრძობას.

გარდა ჯარჯა-მკითხავის ლეიტემისა, განსაკუთრებულ შთამბეჭდავ მუსიკალურ მასალას წარმოადგენს სახეშეცვლილი, დრამატიზებული სიყვარულის თემა.

თემატიზმის დაძაბული დინამიკით გამოირჩევა მაჭავარიანის „ოტელო“. უკვე პირველსავე *adagio*-ში („ოტელო და დეზდემონა“) ოტელოს ვაჟაკური და ნებისყოფიანი თემა გამსჭვალულია ნათელი ლირიკით, ხოლო დეზდემონას თემა — პათეტიკით, რომელიც დამახასიათებელია ოტელოს თემისათვის. IV მოქმედების ფინალურ სურათში ოტელოს თემისაგან რჩება მხოლოდ მისი კონტური, მოგონება იმის შესახებ... „ვინ იყო წინათ ოტელო“. ერთდროულად ჩნდება ახალი ლეიტემა-სალა (ექვიანობის, რისხვის თემა) მოცემული ჩამოყალიბების პროცესში.

სცენაში „იავო და როდრიგო ასტრეჩენ აყალმაყალს ბრბანციოს სასახლეში“, დეზდემონას თემა სრულიად იცვლის შინაარსს. ჩამოეცალა რა ჩვეული ქალური სინაზე, ნათელი ლირიკა, და ბოლოს ემოციური პათეტიკა, იგი ახლა გაისმის ხაზგასმულად უხეშად, დამცინავად — იავო ცინიკურად შიურაცხყოფს ლტოვილ ქალს და იწვევს ბრბანციოს გაშმაგებას. თავის მხრივ ბრბანციოს თემა შემდეგში შესარულებს წყველის საბედისწერი როლს. იგი ტარდება პირქუში „საცერემონიო ცეკვის“ შემდეგ (IV მოქ.) და აღიქმება, როგორც აკვირებულნი იდგა, რომელიც თან სდევს მავრს. ან ოტელოს ეჭვიანობის თემა, რომელიც ხმოვანებს როდრიგოს სიკვდილის სცენაში. თითქმის ხაზს უსვამს მისი სიკვდილისა და კასიოს დაჭრის მიზეზს. და ბოლოს, კასიოს თემა წარმოადგენს როდ-



რიგისა და იაგოს ინტრიგის თემის რამდენადმე სახეშეცვლილ, ნაკლებ მკვეთრსა და კონსტრუქციულ მასალას. ეს იმიტომ, რომ კასიო ბრძანდა ასრულებს იაგოს ბოროტ ჰრისხვნებსა და რჩევებს. იგი მთლიანად გაეყვება ინტრიგის ქსელში, რომელიც პირველად სწორედ II მოქმ-ის III სურათში წარმოიშობება.

მთავარ მოქმედ პირთა დახასიათებაში კომპოზიციონერები ლეიტმომენტის გამოყენით განვითარების პრინციპს ხშირად უთავსებენ კონკრეტულ სიტუაციასთან დაკავშირებით ახალი თემის წარმოქმნას. მაგალითად „იორდას“ II მოქმედებაში გორდა ნაჩვენებია არა მარტო როგორც რომანტიკულად შეყვარებული ახალგაზრდა, არამედ, როგორც გაბეჭული მონადირე. შემთხვევითი როდია, როცა გორდაც და მონადირეებიც დახასიათებული არიან აქ ძალზე ცოცხალი და ენერჯული თემით, რომელიც შემდგომი ბალეტის პარტიკულარში არ გვხვდება. ანალოგიური მაგალითის მოყვანა შეიძლება „ოტელიდანასა“, სახელდობრ ოტელის გამოსვლა. თურქეთის ფლორზე გამარჯვებული მადრი აქ ჩნდება თავისი მხედართმთავრული დიდების შაჰავანდების მიხედვით. ეს თემატიკური შემდგომში არ გვხვდება. უფრო მეტიც, „ოტელიში“ შეიძლება აღინიშნოს თემა-სიტუაციების წარმოშობა, რომლებიც რომელიმე სცენის ან სურათის ემოციური „გასაღებს“ წარმოადგენენ. ისინი ძალზე ნათლად, რელიეფურად და ამავე დროს განზოგადებულ პლანში გადმოსცემენ მოცემული სცენის ან სურათის ძირითად ტონუსს. ხოლო მათ დასრულებასთან დაკავშირებით ეს თემა-სიტუაციები პირდაპირ პარტიკურის ქსოვიში. მაგალითად, — ავისმომასწავებელი თემა I მოქ. I სურათიდან (როდრიგოს სიკვდილი), ან ფლეტების თემა დეზდემონას ფინალურ სცენაში.

მთავარი მუსიკალური მასალის სიმფონიზაციის ერთ-ერთ ღირსფასოვან საშუალებად შეიძლება მივიჩნიოთ იმ გამოშახველი თემების შექმნა, რომლებიც წარმოადგენენ შედეგს, შეყამებას წამყვანი თემატიკური მასალის. შემთხვევითი როდია, როცა მსგავსი თემები ჩნდებიან ხოლმე, კულმინაციის ან კვანძის გახსნის წინ. მაგალითად, III მოქ-ში დეზდემონას ვარიაციის საფუძვლად უდევს I მოქ-ის ფლეიტის კადენციის („დეზდემონა“) და „სახლთან გამომშვიდობების“ თემის ინტონაციური „შენაღნიობი“. უპირველეს ყოვლისა III მოქ-ის ფინალი ბალეტის კულმინაცია. მისი დასაწყისი კი წარმოადგენს ყველაზე ნათელ, დეზდემონას უღარდელი მხიარულე თემი აღსავსე სცენას მეგობარ ქალებთან ერთად, რაც თავის მხრივ უფრო მკვეთრს ხდის კულმინაციის ტრაგედიულობას. ფლეიტის კადენცია — ნატიფი, მოქნილი უღარდელი, თითქოს „გამობრძანა“ სახლთან განშორებით გამოწვეული ლირიკული სიბოთით. თავისი ფუნქციით ბალეტის დრამატურგიაში იგი უახლოვდება სიყვარულის თემას.

ასეთი ლირიკული პლანის შემავაშებელი თემების წარმოქმნა დ. თორაძის ორივე ბალეტის დადებით მხარედ უნდა მივიჩნიოთ. აღნიშნავთ „იორდას“ IV მოქმედებიდან „ოჯახურ იდილიას“, მსგავსად „ოტელის“ III მოქმედების დასაწყისი-სა, აქაც თითქოს არაფრით არ შეიგრძნობა უხედურება, რომელიც მომავალში თავს დაატყდება გორდასა და ირემს. „ოჯახური იდილიის“ მთავარი თემა შეიცავს ყველა იმ დამახასია-

თებელ ინტონაციას, რომელიც დაკავშირებულია ირემსა და გეგეკისტებისაან მთელი წინამოეტყულების მანიბლით. („ცეცხლა ავაა-დენთან ერთად“, II მოქ-ში — გორდასთან განშორება, მოგო-ება ირებაზე „საქართველოს ნაპოების“ სცენაში). ამასთანავე კომპოზიტორი ამ განმსზოვადებულ თემას აგებს მისთვისა დამახასიათებელი ლირიკულ ნაგებობათა ფაქტურით. ორკესტრის ზოგადი ბგერითი სიყოლიდან იგი გამოყვანს სოლო ხმებს, უფრო ხშირად ხის ჩასაბურჯავს (ამ შემთხვევაში ფლეიტა და კლარინეტი), სხვა ჯგუფებს კი ეკისრებათ აკომპანეშეტიკა. ასეთსავე იყენებს დ. თორაძე ბალეტში „მევიდობისათვის“...

ქართულ ბალეტში ლირიკულ თემათა დრამატიზაციის პროცესში ფართოდ გამოიყენება ორი მსატყუარი სახისათვის (გმირი დამაკაცის და ქალის) დამახასიათებელი ინტონაციური პლასტების შერწყმა. ეს ერთგვარ ტრადიციულ მუსიკალურ-დრამატურგიულ ხერხად იქცა. „დემონში“ ს. ცინცაძე მთელ რიგ შემთხვევებში აღწევს განსაცვიფრებელ შოამბეჭდაობას, როდესაც თამარის თემატიკური მასალა მდიდრდება დემონისათვის დამახასიათებელი არა მარტო ინტონაციებით, არამედ ემოციური ტონუსითაც. უპირველეს ყოვლისა, „დემონში“ ლირიკულ-ფსიქოლოგიური ბალეტია, სადაც, განსაკუთრებული პოეტური ფაბრიკის მიხედვით, მთავარი გმირი უპირისპირდება ყველა დანარჩენ მოქმედ პირებს. დემონის მუსიკალური დახასიათება ხდება ლეიტმომენტის მთელი ჯგუფით, რომლებიც უშეტესად თავდაპირველ პათეტიკურ, სახვასმულად რომანტიზირებულ ტონებში, ან ექსპრესიულ-დაძაბულ, ამსახველობით პლანში გადაწყვეტილი. თამარის სახეს ექსპოზიციაში ახასიათებს იგივე ენერჯულობა, რაც სინოდალის მთლიან დახასიათებას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თამარის გამოხვლისას მოცემული მისი ლეიტთემა (I მოქ. I სურათი) ატარებს ლირიკულ-ჭკერტით ხასიათს, ხოლო სინოდალის მუსიკალური მასალა აგებულია ვაჟკაციური ხალხური ცეკვის პლანში.

მაგრამ უკვე თამარის შემდგომ ვარიაციაში და დემონთან სცენაში ენერჯულობა ადგოს უთმობს ლირიკულ-დრამატულ ტონს. ს. ცინცაძე შესანიშნავ დრამატურგიულ ადლოს და ოსტატობას იჩენს სრულიად განსხვავებული საშუალებებით მუსიკალური მასალის დინამიკის თანდათანობით განვითარებას და მიღწევში. აქ გვხვდება „პროინონტალური“ კონტრასტიკული — დემონის თემა თითქოს უეცრად „დაღვინება“ თამარს, რის შემდეგაც თანდათანობით იწყებს ჩამოყალიბებას სიყვარულის თემა, გვხვდება „ვერტიკალური კონტრასტიკა“, რომელიც უშეტესად პლანზე და ხმოვანებს კონტრასტულად თამარისა და სინოდალის ლირიკულ adagio-ში III მოქ. I სურ. მთელ რიგ შემთხვევებში დემონის თემატიკის ცალკეული სცენების ფორმალურ „ჩაროდ“ გამოიყენება; დემონის უმიზნო ხეტიალის, გაფრენის თემა შემოსაზღვრავს აღნიშნულ adagio-ს მე-3 მოქმედებიდან, დემონის — სულთა მეუღის თემა კი შემოსაზღვრავს სცენას „დემონის სამეფო ვარსკვლავებში“.

მაგრამ მთავარია — წამყვანი თემატიკის დაძაბვის და უწყვეტი განვითარება. ამ მხრივ აღსანიშნავია სიყვარულის



თემა, რომელიც წარმოიშვა თამარის თემის განვითარების შედეგად. ს. ცინცაძე ორივე ბალეტში და განსაკუთრებით კი „დემონში“ დიდ როლს აკისრებს ტემბრულ გამომსახველობას. მთელ რიგ შემთხვევებში შეიძლება ვილაპარაკოთ ლეიტტემბრულ დახასიათებაზე. მაგ. დემონის მთავარი ლეიტმოტივი, რომელიც წარმოადგენს პათეტიკურ ფრაზას-წამოძახილს, ხმოვანებს თითქმის მთელი ბალეტის მანძილზე ძირითადად სპილენძის ჯგუფში, ხის ჯგუფის დაბალ რეგისტრში ან სიმეზიანთა დაბალ რეგისტრში სპილენძისა და ხის ჯგუფთან უნი-სონში; ხოლო სამყაროს თავზე მჭროლავი დემონის ლეიტთემა წარმოადგენს ვიოლინთა ფლაჟოლეტებს დაღმავალი მიმართულებით (თანმიმდევრბა ტონების შემდეგია:  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{1}{2}$  და ა. შ.). დემონი — ბოროტი სულის ლეიტთემა დაკავშირებულია ლიტაერის ტემბრთან. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ტემბრული გამომსახველობის ძალა არა მარტო ლეიტტემბრების შექმნაში, არამედ თემატიკის დინამიზაციის პროცესშიც. ასე, (III მოქმის IV სურათში) კულმინაციის წინ სიყვარულის თემა თითქმის „დეიმორჩილება“ დემონის თემას და ეს

პირველ რიგში დაკავშირებულია სწორედ რეგისტრების ტემბრთან.

ქართულ ბალეტში უკუპროცესსაც ვხვდებით თემატიკის დინამიზაციის საკითხში, როდესაც აქვს ადგილი პასიურობას. მაგალითად, ხშირად გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ერთი და აგივე მუსიკალური თემა პასიურად გამოიყენება განსხვავებულ სიტუაციებში.

კომპოზიტორებში ზოგჯერ „გატყებაც“ შეინიშნება რომელიმე კარგად მოხაზული თემატიური მასალით, რაც უარყოფითად მოქმედებს თვით მასალაზე, ხდის მას „ნეიტრალურს“ და უკარგავს ინდივიდუალურ ხასიათს. ასეთი მაგალითები საკმაოდ გვხვდება. მაგალითად, ბალეტ „სინათლემი“ III სურათის მუსიკალურ-თემატიური მასალა რიტმო-ინტონაციური თვალსაზრისით ძალზე მოგვაგონებს ეშმაკ დავრიშის ვარიაციას, მაშინ როდესაც სცენაზე საზეიმო განწყობილება სუფევს მეფისწულების — ავთანდილისა და რამაზის სრულწლოვანობის აღნიშვნასთან დაკავშირებით. მართალია, ამ სურათის ბოლოს დავრიში მოიტაცებს ავთანდალს, მაგრამ, ყოველ შემ-



7. თაქთაქიშვილი „მალთაყვა“

ციკლა — ლ. გვარამაძე



მონადირე — გ. ბარბულდაროვი

თხვევისათვის, მკვეთრად გროტესკული ხასიათი მუსიკისა ამ შემთხვევაში სრულებით არ შეეფერება ზემის მეფის სასახლეში და თვით დაეროშიც ხომ ამ სცენის დასასრულს ჩნდება.

ცნობილია, თუ რამდენად დიდ როლს ასრულებს საბალეტო მუსიკაში მეტრო-რიტმული ფაქტორი. მოქნილობა და სიმკვეთრე, ფერადოვანი მრავალფეროვნება და კონტრასტი ცალკეული რიტმული ფიგურების ან მეტრული ვარიაციების გამოიყენება, როგორც ხასიათის წარმოქმნის, როგორც თემატიკის მასალის დინამიზმის ასრულება. თვით ბალეტის განხილვის საცქერაო ბუნებიდან გამომდინარე მეტრო-რიტმის საკითხს განვიხილავთ სწორედ თემატიკის დინამიზმის კონტექსტში.

ბალეტ „მთების გულის“ ერთ-ერთ საინტერესო ნომერს წარმოადგენს „სამაია“ (მოქ. III). საქმე მხოლოდ იმაში კი არაა ჩართული, რომ ქართულ პროფესიულ ბალეტში პირველად იქნა ჩართული ეს შესანიშნავი ხალხური ცეკვა, არამედ იმაშიც, თუ რა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეს ცეკვა ბალეტის ფინალურ მოქმედებაში. პირველ ყოვლისა, იგი ფსიქოლოგიურია. „სამაია დივერტისმენტულ ცეკვად არის შეტანილი, მაგრამ ბალეტის დრამატურებაში იგი სცილდება წმინდა სანახაობას. საქორწილო ზეიმის დროს ტრადიციული ცეკვა „ქართლის“ შემდეგ სასახლეში ჩნდება თავის აზნაგებთან ერთად გადცემული ვარჯი. თავდაპირველად მას იცნობს მხოლოდ მანჩე, მაგრამ მან უნდა დაფაროს თავისი მღელვარება. ქალიშვილებს ამ დროს ცეკვავენ „სამაიას“ — პოეტური მოქნილობით აღსავსე პატარა ჯგუფები — საბუნებრივი ენაცვლების ერთმანეთის მოძრაობაში. მართვამ გამოჩნდა მანიჭე და ძლიერი ადამიანური გუნება შეიჭრა ცეკვაში, შეცვალა რა სრულიად მისი ემოციური ტონუსი. ქალიშვილი მითქვამს ეუბნება შეყვარებულს თავისი ლიბიდო ტანჯვების, მისდამი სიყვარულის შესახებ და ამავე დროს იგი განაგრძობს „სამაიას“ ცეკვას. როგორი გზით აღწევს კომპოზიტორი ამ სცენის შექმნას? მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამ მხრივ მეტრორიტმული ფაქტორი. პირველ ყოვლისა, თვით სამაიას თემა — ძალზე მოქნილი, პოეტურად ნაზი და აქვარელური, თავისი ცვალებადი მეტრით  $\frac{9}{8}, \frac{9}{8}, \frac{6}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}$ , წარმოადგენს მოქნილ საშუალებას ფორმის შექმნისათვის. (სამაია დაწერილია ორმაგი ვარიაციის ფორმით).

სწორედ ასეთი სტრუქტურული სახით ხდება თემის ტემბრული და რეგისტრული ვარირება. პირობითად — ამ თემას შეიძლება ეწოდოს მანიჭის მეგობრების თემა. სამაიას მეორე თემა (ცეკვას მანიჭე) ინტონაციურად დაკავშირებულია პირველთან. საფუძვლად უდევს მესამე ტაქტის რიტმი-ინტონაციური საქცევი. შენარჩუნებული მეტრიც  $\frac{6}{8}$ , მაგრამ ძალიან

დიდ როლს ასრულებს სინკოპის გამოჩენა, რომელიც ცეკვას აძლევს დაძაბულ, მღელვარე და სწრაფვით ხასიათს, რაც მანიჭეს ემოციურ მდგომარეობას შეესაბამება. აქვე აღსანიშნავია მეტრორიტმული ფაქტურის ცვლასთან ერთად კილოს ცვალებადობაც. ყოველივე ეს ერთად აღებული ატარებს არა წმინდა საცეკვაო-გამოყენებით ხასიათს, არამედ განზოგადე-

ბულ პლანშია მოცემული და დრამატურული მნიშვნელობა იძენს.

მოელ რიგ შემთხვევებში რომელიმე დამახასიათებელი მეტრორიტმული ქცევის გამოყენება იძლევა უაღრესად დინამიურ ეფექტს, და რაც მთავარია, თავიდანვე ქმნის გამოკლებულ ეროვნულ იერსახეს. საკმარისია აღინიშნოს ხორუმის ხუთწილადი ზომა, რომელიც გამოიყენება ორ სრულად საწინააღმდეგო შემთხვევაში, როგორცაა ოტელის გამორჩენა დუნდუმონას მიკვლის სცენაში („ოვლო“) და სინდონის დასასიათება („დემონი“). პირველ შემთხვევაში ხუთწილადობა ხაზს უსვამს მთელი სცენის ბოზოქური ფსიქოლოგიური კატასტროფის გარდევლობას, მეორე შემთხვევაში — ენერგიული ცეკვა წმინდა განზრულ ხასიათს ატარებს.

დახვეწილ ფსიქოლოგიურ ეფექტს ქმნის მეტრული ცვალებადობა „დემონის“ II აქტში (II რედაქცია) სტუმრების გამოსვლის სცენაში, რომელიც გუნდალის სასახლეში ზეიმის მორაჩის ხასიათს აძლევს. ადრე ეს იყო დასრულებული მუსიკალური ნომერი „სამაია“, რომელიც აგებული იყო მკვეთრად ტრანსფორმირებულ ხალხურ სიმღერაზე — „ნეტავი გოგო“.

ფინალის პირობებს, როგორც დრამატურების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, ქართულ ბალეტშიც მწვავე საკითხს წარმოადგენს. საკმარისია აღინიშნოს, რომ მ ქართული ბალეტითან, რომელიც სხვადასხვა დროს დაიდგა თბილისის სცენაზე, მითქვამს სხვაგვარი სწორედ ფინალის საკითხში მოუსუტებს. ეს ძირითადად ეხება თანამედროვე თემაზე დაწერილ ბალეტებს. მხედველობაში რომ არ მივიღოთ ისეთი სამი ბალეტის სრულიად განსხვავებული მსატრეული დიზისტები, როგორცაა „მალთაყვა“, „მშვიდობისათვის“ და „ცისფერი მთის საუბა“, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ მათი საერთო დრამატურული ნაკული ფინალის საკითხის გადაწყვეტაში. სამივე შემთხვევაში ბალეტი მთავრდება მხიარული დივერტისმენტით, რომელიც მოცემულია კულმინაციის შემდეგ. ისინი არსებითად ვერაფერ ახალს ვერ უმატებენ უკვე სასცენოდ დასრულებულ დრამატურულ განვითარებას. თუმცა, აღნიშნულ დივერტისმენტებს შორის გვხვდება საკმაოდ ეფექტური ნომრებიც (აჭარელი ცეკვა „ოტლარტობა“ ბალეტ „მალთაყვანად“, „რაცის ხე“ ბალეტთან „მშვიდობისათვის“), მაგრამ ისინი ვერ ახდენენ განვითარების წინა გადაბრუნებას დაზოგადებას. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ასეთი ფინალები იღებენ იაფ პლაცენტრ ხასიათს (ბალეტ „მშვიდობისათვის“ II რედაქციაში დრამატურ დივერტისმენტის მოხსნა სასცენოდ მისაღებელია).

ზღაპრულ-ეპიკური პლანის ბალეტის ფერადოვანი დივერტისმენტულ დაზოგადება პრინციპულად სადავო საკითხის არ წარმოადგენს (თუმცა ხომ შეიძლება პროპოზიცივმა „თხუნიას“ დამთავრება დივერტისმენტის გარეშე შესანიშნავი ლირიკული კულმინაციით „ამორიოსი“). მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რომ ბალეტ „სინათლის“ დამთავრება „ფერების ვალსით“ არ შეიძლება ჩათვალოს წარმატებად ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი — იდიეს მიხედვით, აქ იმარჯვებს ბალეტის მთავარი გმირი ავთანადილი (მართალია ფერის დახმარებით), მეორე — ნაკლებ მიზანშეწონილია ორი უკანასკნელი აქტის



(III და IV) დამთავრება ერთნაირი მუსიკალური თემატიკაში. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ავთანდილა ბალეტში არ გააჩნია დამაჯერებელი ინდივიდუალური მუსიკალური დახასიათება. ამის შედეგად აღნიშნულმა ხარვეზმა სწორედ ფინალში იჩინა თავი, სადაც ხმოვანებს ფერების ვალსი და არა მთავარი გმი-რის თემა.

რამდენადმე მსგავსია ბალეტ „ცისფერი მთის საუნჯის“ ფინალის სუსტი მხარე, რომელიც ძალზე წააგავს I აქტის ფინალს — ვალსი ჰიონერების თემაზე.

ფინალის საკითხზე ლაპარაკისას ნაწილობრივ შევხვდეთ დივერტისმენტს, კერძოდ მის ადგილს ბალეტის საერთო „ორგანოში“. აღსანიშნავია, რომ სუსტი დივერტისმენტი თითქმის ყოველთვის ლიბრეტოს სულისტის შედეგად ჩნდება, როდესაც არ ხდება სათანადო ანგარიშგაწველა ვანრის ქორეოგრაფიული თავისებურებებისადმი. მაშინ, მთელი რიგი არასან-ტერესო პანტომიმის შემდეგ, როგორც საცეკვაო „სულსამო-საოქელო“, ჩნდება დივერტისმენტი. ასეთ შემთხვევაში იგი ჩნდება არა დრამატურგის აუცილებლობით, არამედ — ხელოვნურად.

ასეთი გვხვდება შ. თაქთაიჭილოსის ბალეტ „მალთაყვამი“, ს. ცინცაძის ბალეტ „დემონში“, ან უკანასკნელში გაკვირვებას იწვევს მეორე რედაქცია, რომელშიც ძირეულად გადამუშავდა მეორე აქტი (ზემო გუდაღის სახელში) საკმაოდ საინტერესო მომენტების შემცველ პირველ ვარიანტშიც, მაშინ, როდესაც III მოქმედების მესამე სურათი, რომელიც თავისი სადივერტისმენტო „პლანეტარული“ ძალზე მოვლავითის საესტრადო რევიუს — ხელუღმებელი დარჩა. თუ II მოქმედები-დან ვაზრული მომენტების ამოღება ნაკარნახვი იყო სურვი-ლით, „არ გადაუხვიოთ ძირითად იდეას“, მაშინ III მოქმედე-ბის დივერტისმენტი არა მარტო ძირითადი დრამატურგიული ხაზიდან უხვევს და აჭიანურებს მოქმედებას კულმინაციის წინ, არამედ მას არაფერი აქვს საერთო ხასიათთან. მართალია, მე-ორე რედაქციაში საგრძნობლად შეიკვეცა აღმოსავლეთის ვარ-სკვლავის პარტია, მაგრამ ამით მთელი დივერტისმენტის ხელოვნურება სრულიადაც არ შესვლილა.

ქართულ ბალეტში გვხვდება დივერტისმენტის გამოყენე-ბის მეტად ლოგიკური, დრამატურგის აუცილებლობით გამოწ-ვეული ქორეოგრაფიული ნომრების საინტერესო მაგალითები.

აღნიშნავთ, „მთების გულიდან“ I მოქმედების ფინალის დი-ვერტისმენტს, „ქართულ დივერტისმენტს“ „გორდას“ II მოქ-მედებიდან, და დივერტისმენტს „ოტელის“ II მოქმედებიდან. ეს დივერტისმენტები როგორც დრამატურგიული როლით, ასევე ადგილითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ შემთხვევაში თვითიული მათგანი ემსახუ-რება კონკრეტული დრამატურგიული ამოცანის გადაწყვეტას.

ბალეტ „მთების გულის“ დივერტისმენტი კონტრასტს ქმნის არა მარტო ორ მნიშვნელოვან სცენას შორის (I — ექს-პოზიციაა ლირიკული გმირების, II — კვანძის შეკვრა), არამედ კოლექტიური გმირის — ხალხის ექსპოზიციასაც იძლევა. კომპო-ზიტორი ამ დივერტისმენტში იყენებს ყველაზე ენერგიულ და ვაჟაკურ ხალხურ ცეკვებს: „ფერხული“, „საჭიდაო“ და „ცე-რული“. ერისთავის პირქუში თემა „შემიბრება“ საერთო მნი-

არულების მომენტში. ამრიგად, გამკვეთი და კონტრასტული ძალების პირველ ინტონაციურ შეჯახებას კომპოზიტორ-სწო-რედ დივერტისმენტის დასასრულს ახდენს.

სხვა ამოცანა იდგა ბალეტ „გორდას“ II აქტის დივერ-ტისმენტში. აღნიშნულ დივერტისმენტს შეიძლება ეწოდოს „ქართული“, რადგან შემდეგ აქტიში მოცემულია „არაბული“ დივერტისმენტი. ორივე მათგანი ხაზს უსვამს ორი მებრძოლი ხალხის ერთგულ ხასიათს და ამავე დროს უახლოვდებიან მთა-ვარი მოქმედი პირების მუსიკალურ დახასიათებას. განსაკუთ-რებით ითქმის „ქართულ“ დივერტისმენტზე, ასე, ლირიკული ქალთა ცეკვა „ალალაღმე“ საერთო კოლორითი ენათესავება ირთმას მუსიკალურ დახასიათებას, „მთიულური ცეკვა“ კი გოდასა და მამიას.

ბალეტ „ოტელში“ ორი დიდი დივერტისმენტია და ორი-ვე მათგან იმუქმდება. ეს არის „სახალხო სცენები“ I სურათიდან და „მთელთა ოტელის სასახლეში“ II სურათიდან. ორივე დივერტისმენტში მონაწილეობას იღებენ მთავარი მოქ-მედი პირობა. აღსანიშნავია, რომ I დივერტისმენტში პირ-ველად ჩნდება ბიპაის ლეიტთემა, ხოლო მეორეში ოტელი და დეუსდემია იღებენ ერთგულ დახასიათებას „მავრიტაულ ცეკვას“ და „ტაობატელაში“. მუსიკალური ფორმის მთლიან ორივე დივერტისმენტი დასრულდა. მაგრამ თუ II-ში („ოტელის სასახლეში“) კომპოზიტორი მთელ ნაგებობას აჩარჩოებს სტუმრების წასვლა-მოსვლის ამასველი ერთი და იგივე თემით, „სახალხო სცენები“ მოცემულია, სონატური allegro-ის თავისებულებად და ძალზე დინამიურ ფორმით, რაც აღნიშნულ სცენას აძლევს ხალხური ცეკვის პოემურობის ხა-სიათს.

ქართული ბალეტის დრამატურგის ერთ-ერთ მნიშვნე-ლოვან მომენტს წარმოადგენს სოლო ნომრების, როგორც მოქმე-დების მასტიმულირებელი მოვლენის მხატვრული დამაჯერებე-ლობა, წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით ქართველი კომ-

1 ქართული ბალეტის უმრავლეს დივერტისმენტებში მონაწილეო-ბას იღებენ მთავარი მოქმედი პირობა.

სცენა ბალეტადან „ოტელი“. ეს ფოტო პრემიერებულა საქართველო ფოტოკამოფანზე „შვილული მოქმედებაში“ (ავტორი ვ. თაქთაი-ჭი) —

ქვევით: რეპეტაციის ერთი მომენტი: ვ. ჰაბუთიანი, ზ. კიკელია-შვილი, ლ. მთავაძე







გ. კილაძე. „სინათლე“.

პოზიტორები სწორედ სოლო ეპიზოდებში აღწევენ დამსახურებულ წარმატებას. უფრო მეტიც, მოლიანობის თვალსაზრისით, შედარებით ნაკლებ საინტერესო საბალეტო ნაწარმოებები სწორედ ცალკეულ სოლო ნომრების საუკეთესო ნიშნებით, მხატვრული დამაჯერებლობით გამოირჩევიან. მაგალითისათვის მოვიყვანო ბალეტ „მალთაყვადან“ ემოციურ „adagio“-ს. უაღრესად დინამიურად, დამაჯერებლად მზადდება სოლო ნომრების უმეტესობა, განსაკუთრებით მთავარ გმირთა ვარიაციები („მთების გული“, „ოტელი“, „დემონი“). აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორები ამ ვარიაციებში აზოგადებენ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ თემატურ მასალას, უშუალოდ დაკავშირებულს მოქმედების განვითარებასთან, სახის ევოლუციასთან. ამის გამო ვარიაცია წარმოგვიდგება როგორც ბუნებრივი და აუცილებელი შეჯამება განვითარების ამ თუ იმ ეტაპზე.

მაგრამ რიგ შემთხვევებში სოლო ნომრებში, როგორც ჩანს, კომპოზიტორი მიყვება ქორეოგრაფს — მაშინ ვარიაცია იღებს გარეგნულ საცეკვაო ხასიათს და, რაც მთავარია, სრულიად კარგავს ინდივიდუალურ ხასიათს. ასე მაგალითად, „გორდაში“ შესანიშნავი მუსიკა სცენიდან „საოჯახო იდილია“ წყდება გამის მსგავსი ძალზე ზოგადი ხასიათის მოძრაობით; ან ვარიაციაში „დემონის“ VII სურათიდან, რომელიც საკმაოდ ნათლად ემორჩილება გარკვეულ საცეკვაო შტამს, თუმცა, კომპოზიტორმა სცადა იგი როგორღაც დაეკავშირებინა დემონის თემატიკასთან.

დასასრულს, რამდენიმე სიტყვა ქართული ბალეტის თემატიკის ეროვნულ თავისებურებაზე. საუკეთესო მათგანში კომპოზიტორები იყენებენ მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშებს მხატვრულ-განზოგადებულ სახით. შთამბეჭდავია წამყვანი მუსიკალური თემატიკის ორგანული შერწყმა ხალხურ ინტონაციებთან მისი დინამიზაციის მიზნით. ამის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ოტელოს თვითმკვლელობის



„მთების გული“  
სცენა ბალეტიდან



სცენის მუსიკალური მასალა, აგებული მის სახეშეცვლილ თემაზე, რომელიც შერწყმულია ხალხური გოდების ინტონაციებთან.

ამასვე უკავშირდება ჟანრული ეპიზოდების გამოყენების საკითხი, კონტრასტულობა, რომელსაც ქმნის ჟანრული ეპიზოდი ან თემა-დახასიათება, რომელიც ჟანრულ საქციეზე აღმოცენებული, ახალ ხერხს არ წარმოადგენს ქართულ ბალეტში. გმირი ქალის ერთ-ერთი ლეიტთემა, უფრო ხშირად კი მეგობარი ქალის თემები (ხშირი მოვლენაა ქართულ ბალეტში) თითქმის ყოველთვის ლირიკულ-ჟანრულ მასალაზეა აგებული, მაგრამ ცინკაძის ბალეტ „დემონში“ თამარის ლირიკული თემის ჟანრულობა წარმოადგენს მხატვრული შესაძლებლობების ერთული კომპლექსის იმ ერთ-ერთ საშუალებას, რომელიც წარ-

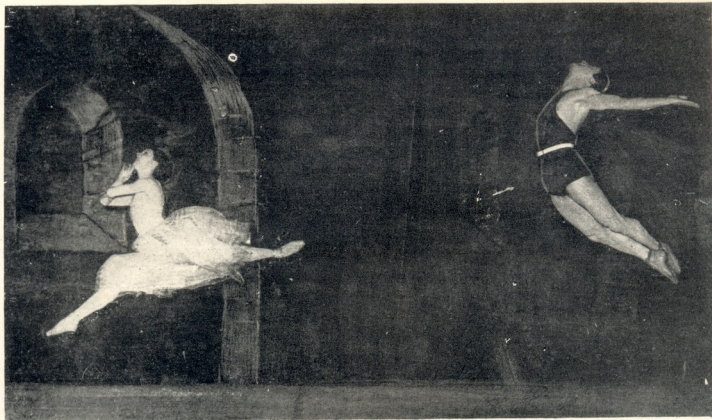
მოქმნის ესოდენ ღრმა ფსიქოლოგიურ კონტრასტს დემონთან და თამარის სამყაროთა შორის (ლაპარაკია I მოქმის I სურათზე).

ქართული ბალეტის მუსიკალური დრამატურგიის ერთ-ერთ საინტერესო ეროვნულ თავისებურებას წარმოადგენს მასზე მდიდარი ხალხური საგუნდო კულტურის გავლენის საკითხი. არაერთ ქართულ ბალეტში შესვლებით როგორც სახელდობრ საგუნდო ხმოვანებას, ისე მთელ რიგ ეპიზოდებს, აგებული ქართული მრავალხმიანობის კანონზომიერების მიხედვით.

უკვე პირველ ქართულ ბალეტში (ბალანჩივაძის „მთების გული“) კომპოზიტორს იმთავითვე სურდა გუნდის ჩართვა ერთ-ერთ დივერტისმენტულ ცეკვაში (ლაპარაკია გურულ ცეკ-

დ. თორაძე „გორდა“ ვ. წიგნაძე და ვ. ჰაბუციანი





კომპოზიტორი დ. თორაძე „მშვიდობისათვის“. ვ. წიგნაძე და ზ. კიკელიძევილი

ვაჟე „ფერხული“ I მოქმის დიერტიკისმენტადან). მოგვიანებით გუბიდი შიხსნა, რადგან თვით საორკესტრო ფაქტურაში საკმაოდ საგრძნობია საგუნდო ხმოვანება, „ფერხული“ მხიარული და მანვ განწყობილება გადმოცემულია უწყვეტი აღმავლობით, თვით „ფერხულის“ ფორმა კუპლეტური, თავისუფალი ვარიანტების მეთოდით გამსჭვალული, სასვებით პასუხობს დასახულ დრამატურგიულ ამოცანას. მეტად საინტერესოდ გააძღვეს კომპოზიტორი თემის განვითარებას. II კუპლეტში თემატური მასალა მჭიდროვდება, ხოლო მისი მეორე ნაბეჭდი მიდის ტონით მაღლა (F—dur, G—dur-ის ნაცვლად), III კუპლეტში კიდევ უფრო შეგვეცილია და მ. ლიანად G—dur-ში მიდის. ბოლოს, რჩება მკაფიო ფრაზა, რომელიც თითქმის ფორმულა მთელი ამ ცეკვის მხიარულებისა. იგი გადადის ინსტრუმენტთა ერთი ჯგუფიდან მეორეში. განსაკუთრებით გასხვივსებულა თემა C—მიქსოლიდური კილოში, როცა იგი ენაცვლება კრიმან-ჭულს. დამახასიათებელია, რომ საგუნდო ფაქტურას საორკესტრო პარტიებში კომპოზიტორები იყენებენ ან გლეხთა ლეიტმომების გადმოცემისას ან ისეთ სიტუაციებში, რომლებიც ქართულ ყოფაში დაკავშირებული ანალოგიური სიმღერების ხმოვანებასთან. მაგალითად, საგუნდო ფაქტურა, როგორც გლეხობის, ხალხის დახასიათება მოცემულია ბალეტ „მთების გულში“. გლეხთა ერთ-ერთი თემა ემყარება ქართლ-კახურ 3 ხმის სიმღერას „ბერი კაცი ვარ“. ბალეტ „მალითაყვამი“ კომპოზიტორმა კარგად გამოიყენა როგორც ურმულის ტიპის ერთხმიანი სიმღერების კანონზომიერებანი (ჰობოს სოლო I სურათში), ისე ქართლ-კახური სასმზიანობისა. ბალეტ „სინალიუმი“ საგუნდო ფაქტურა (სვანური მრავალხმისანობის ტიპი) იგრძნობა მფიხსწულთა კორონაციის სცენაში (I მოქ. III სურათ-

თი). საგუნდო ფაქტურას ვხვდებით ბალეტ „ცისფერი მთის საუნჯეში“ მოხუცის დახასიათებისას საორკესტრო ქვრადობაში.

რაც შეეხება სახელდობრ საგუნდო ხმოვანების შეტანას ქართულ ბალეტში, გაცილებით იშვიათად ვხვდებით ლეიტთემატურ მასალასთავ კავშირში. მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ჟანრის მსატერული შესაძლებლობების გამმდგრების მიზნით მასში სხვა ჟანრის ელემენტების შეტანის საშუალებით ქართველი კომპოზიტორები აღწვევენ ემოციური ზემოქმედების შთამბეჭდავ ძალას რომელიმე პასუხსაგებ დრამატურგიულ მომენტში. შესანიშნავი მაგალითია ბალეტ „გორდამი“ გუნდის შეყანა კულმინაციურ მომენტში. ერთვულ კოლორიტს არ უკავშირდება, მაგრამ ძალზე საინტერესოდ არის გამოყენებული საგუნდო ხმოვანება ბალეტ „დემონში“ III მოქ. I სურათის ქორალში (მონასტერში) და ბალეტის კულმინაციაში. აღსანიშნავია, რომ თუ პირველ შემთხვევაში გუნდმა „გაახმოვანა“ ქორალი, რომელიც ადრე ორქესტრში გაისმოდა, პირიქით — ფინალში გუნდს ეძღვეა ინსტრუმენტული ხასიათი.

ქართული ბალეტის ვითარდება რეალისტური ტრადიციების გზით. იგი დაკავშირებულია რუსული კლასიკური (ჩაიკოვსკი) და საბჭოთა ბალეტის (პროკოფიევი) საუკეთესო მიღწევებთან.

რასაკვირველია ბალეტის ჟანრში ჩვენს კომპოზიტორებს ბევრ კარგ მხარეებთან ერთად გააჩნიათ ხარვეზებიც, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ქართული ბალეტის დღესდღეობით იმყოფება თავისი აქტური განვითარების სტადიაში. მისი მიღწევები წარმოადგენს შედეგს ქართველი კომპოზიტორების მეტად სერიოზული მუშაობისა ამ ჟანრში, რომელიც თანდათან მდიდრდება მსატერულად სრულყოფილი ახალი ნაწარმოებებით.

ს. კაკაბაძე წერს: „აზნ. მარჯანიშვილი არის იგივე XVI ს-ის ივანჯანისშვილი. ეს ცხადად ჩანს იმ გარემოებიდანაც, რომ 1819 წლის ნუსხაში მოხსენებული გლეხი ნიკოლოზ იმანჯანიშვილი 1825 წლის რუსულსავე ნუსხაში მოხსენებულია, ისე როგორც სხვა ამავე გვარის გლეხები, მარჯანიშვილად... როგორც ამ მაგალითიდან ჩანს, გლეხი აზნაურობის მოპოვების შემდეგ ცდილობდა გვარის მხრივაც თავისთვის განსხვავების მოპოვებას“<sup>2</sup>. დასასრულს ს. კაკაბაძე ასკვნის: „1819 წლის ნუსხაში აზნაურებად დასახელებული... მარჯანიშვილი, ცხადაა, გლეხთა წოდებიდან არიან გამოსულნი“<sup>3</sup>.

მარჯანიშვილების საგვარეულოს შესახებ ცნობებს გვაწვდის აგრეთვე ცნობილი პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე ნ. ნიკოლაძე. მისი გადმოცემით, მარჯანიშვილები ადრე მანჯიშვილები ყოფილან, ხოლო შემდეგ მარჯანიშვილებად ანუ მარჯანიშვილებად გადაუკეთებიათ თავიანთი გვარი<sup>4</sup>.

ნ. ნიკოლაძის ცნობა მარჯანიშვილების საგვარეულოს შესახებ 1560 და 1819-1825 წლების ზემოთ დასახელებულ ნუსხებთან შედარებით უფრო გვიანდელი წარმომოხის ზეპირ გადმოცემას უნდა ემყარებოდეს. იგი ივანჯანისშვილების მარჯანიშვილებად გააზნაურების შემდეგ ამ გვარში მომხდარ გარეგნულ ცვლილებებს შეეხება. ცხადაა, ნ. ნიკოლაძისათვის ცნობილი ყოფილა, რომ მარჯანიშვილები წინათ შეცვლილ გვარს ატარებდნენ, მაგრამ არა მანჯიშვილებს, როგორც ამას ჩიქინი ღვაწლმოსილი პუბლიცისტი გადმოგვცემს, არამედ ივანჯანისშვილებს.

რაც შეეხება მარჯანიშვილების გვარის მარჯანიშვილებად გადაკეთებას, იგი ქართული გვარების რუსული დაბოლოებით უნდა აიხსნას. რაც იმდროინდელ ქართველ თავადაზნაურობაში ფართოდ იყო გავრცელებული. პირადად კოტე მარჯანიშვილიც რუსეთში მუშაობის დროს ზოგიერთ საბუთებში მარჯანიშვილად იწერებოდა.

ისტორიული წყაროების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ მარჯანიშვილები ღარიბი აზნაურები ყოფილან. მათ არც დიდი მამულები ჰქონიათ როდისმე და არც მეცვიდრეობითი ყმა-გლეხები ყოლიათ. გაუხმაურებელი საგვარეულო სახელის მიუხედავად, საქართველოში მეფის რუსეთის დამკვიდრების შემდეგ, მარჯანიშვილები თანდათან გამოსულან საზოგადოებრივ ცხოვრების ასპარეზზე და ზოგიერთ მათგანს თავისი მოხერხებულობითა და გამჭირვაბობით სათანადო ავტორიტეტიც მოუპოვებია გაგლეხნიან არისტოკრატიულ წრეებში.

ერთ-ერთ ასეთ დაწინაურებულ პირად კოტეს პაპა ანდრია იოსების ძე მარჯანიშვილი უნდა ჩაითვალოს.

ჩვენ მიერ ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმში მიკვლეულ იქნა ანდრია მარჯანიშვილის სასამსახურო ფორმულარული სი, «Формулярный список о службе переводчика Императорского временного правления титулярного советника Андрея Марджанова».

როგორც ამ საბუთიდან ვგებულობთ, ანდრია საკმაოდ დიდი შეძლებისა და სახელის მქონე ყოფილა. მას აქტიური მონაწილეობა

<sup>2</sup> იქვე.

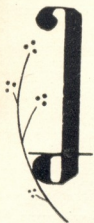
<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იხ. ნ. ნიკოლაძე „მოგონებანი, პუბლიცისტური წერილები“ ტ. I, გვ. 3-4.

## მარჯანიშვილების

## საღაურეულო

ოთარ კასრაძე



მარჯანიშვილები წარმომოხით იმერეთიდან არიან, სოფელ მალაკიდან. ისტორიული საბუთებით ირკვევა, რომ მათი წინაპრები გლეხები ყოფილან, გვარად ივანჯანისშვილები. ამას მოწმობს იმერეთში მცხოვრებ აზნაურთა და გლეხთა აღწერის ერთ-ერთი ნუსხა, რომელიც 1560 წლითაა დათარიღებული<sup>1</sup>.

როგორც ჩანს, XVIII საუკუნის მიწურულს თუ XIX საუკუნის დამდეგს ივანჯანისშვილებს აზნაურობა მიუღიათ და გვარიც მარჯანიშვილებად გადაუკეთებიათ. ამის შესახებ

<sup>1</sup> იხ. „სახატორიო კრებული“, წიგნი 1, 1928 წ. გვ. 64-65.

ლებოა მიუღია ჯერ 1809 წელს ფოთის, ხოლო შემდეგ 1810 წელს ახალციხის თურქეთისაგან განთავისუფლებამ<sup>5</sup>. ანდრე-ნულ ბრძოლებში ანდრია იმდენად გამოუჩინა თავი, რომ ადგილობრივ რუსეთის ხელისუფალთ მისთვის მართის ჩინი უბოძებიათ, შემდეგ კი იმერეთის დროებითი მმართველობის მრჩეველად და თარჯიმნად დაუწინაურებიათ<sup>6</sup>.

ანდრია მარჯანიშვილზე, როგორც თავისი დროისათვის ავტორიტეტული და გავლენიან პიროვნებაზე, ლაპარაკობს აგრეთვე ის, რომ მას ახლო ურთიერთობა ჰქონია სამეგრელოს მთავარ ლევან გრიგოლის ძე დადიანის ოჯახთან. ამას გვაფიქრებინებს ლევანის მიერ 1823 წელს ანდრია მარჯანიშვილისადმი მიცემული წყალობის წიგნი, სადაც ვკითხულობთ: „მე, ქუეშირე ხელის მომწერმა სამეგრელოს მთავარს ღენერალ ლეიტენანტ... ლეონ გრიგოლის ძე დადიანმა გიბოძე ესე წყალობის წერილი თქვენ, ახანურს ანდრია იოსების ძე მარჯანიშვილს, მასზედ რომე გიბოძე სახასო ყმანი ჩემნი სასვი-ნის შვილოდ და სამკვიდროდ სახელდობრ სოფელ საჭილაოს ცხენის წყლით გაღობი იმერეთისკენ ერთი კონლი გულები სხენიელა დუნდუა და მისი შვილები იესკა და გოგიელა მათის ცილშვილით, ადგილ მამულით და... რომელსამე შემხვევებაში ვინმე მოდავეთაგანი წარმოვიდგეს ამ სხენელების დუნდუბი-სათვის მაშინ ჩემმან მოცემულმან წყალობის წერილმან პირი სადგომი და შეუწყნარებულ იქნენ მოდავისა ამის ყოველივე დავა და მიუხეი<sup>7</sup>. მალე ანდრია მარჯანიშვილის დადიანებთან უზნალო, კეთილი დამოკიდებულება დამოყვრება-დანათე-საგებით დამთავრებულა. ეს ნათლად ჩანს ქუთაისის მუხუდში დაცული ერთ-ერთი წერილიდან, სადაც ლევან დადიანის უფროსი შვილი დაეთით ანდრია თავის ნათლიამამად იხსენიებს: „ჩვენ, სრულიად მწგნარეობის მემკვიდრემან, — ნათქვამია წერილში, — დავით ლევანის ძემ... დადიანმა ნებითა შობი-ლებისა ჩემისათა გაჩუქეთ თქვენ, ჩემს ნათლის მამას, იმერეთის ახანურს ტიტულიარნი სოვეტნიკს ანდრიას იოსების ძეს მარჯანოვს სასვილის შვილს სამფლობელოდ ყმა ჩემი სა-კუთარი ღლებშვილი მოვალაზე კიკლა ხუცურიანი ცოლით მარინეთა“<sup>8</sup>.

ასევე კარგი დამოკიდებულება ჰქონია ანდრია მარჯანიშვილს ქუთაისის მიტროპოლიტ დოსეთიუს ბერიძესთან, რომელსაც 1814 წელს ანდრიასათვის არქიელის გორაზე სამოსასხლო ადგილი მიუცია. „წყალობითა... ღვთისთა, — წერს ნაჩუქრობის წიგნში დოსეთიუსი, — ჩვენ ყოვლად სამღვდელ-მო ქუთათიელ მიტროპოლიტმან დოსეთიუსმან ესე მტკიცე და არ ოდეს მოსაშლელი წყალობის წიგნი გიბოძე შენ, ჩვენი ეკლესიის კაცს, იმანჯანიშვილს ანდრიას ესე... რომე შემოგვე-ვედრე და ჩვენ ვსინით ვედრე და მოსენება შენი და აქ ქუთაისს ჩემ სასანლეს მასლობლად სამოსასხლო ადგილი მიბოვე და გიბოძე ტასთან ნიკოლოზ დეკანოზის გაბაონის საზღვარს იქეთ, ხახუტაშვილის საზღვარს აქეთ... ასე რომ, თუ შენ ჩემი და ჩვენი ეკლესიის ნიადაგ მოსამსახურე და ერთგული იქნე, არვინ შეგიშლის ეს ჩვენ მიერ ბოძებული წყალობის წიგ-

ნი“<sup>9</sup>. დოსეთიუსის მიერ ნაბოძებ მიწის ნაკვეთზე, ბესიკ გაბაშვილის შთამომავალთა მფლობლად, ანდრია მარჯანიშვილს მოჩუქრთმებული აივითი დამშენებული სახლი აუგია. ანდრია შვილიშვილი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე დავით მესხი ივრებნა: „ამაბუარემის სახლი მთელს ქუთაისში ყველაზე ლამაზი იყო“<sup>10</sup>.

მართალია, ანდრია მარჯანიშვილს ოფიციალური განათლება არა ჰქონია მიღებული და არც თუ რუსულის დიდი ცოდნა გამოირჩეოდა, მაგრამ ბუნებრივი ნიჭითა და მოხერხებულობით ისე დაუყენებია თავი, რომ სახელმწიფო დაწესებულებებში ანგარიშგასაწეე კაცად თვლიდნენ. მაგალითად, ისეთი გავლენიანი და ცნობილი პიროვნებაც კი, როგორც ლევან დადიანი იყო, 1830 წლით დათარიღებულ წერილში ანდრიას სთხოვს ვისამართლოში დამხმარება აღმოუჩინოს ღებჩუქელ თავადს ცნამ გიორგი ყფიანს<sup>11</sup>.

სამწესობად, სათანადო სარწმუნო წყაროების უქონლობის გამო ჯერჯერობით საშუალება არა გვაქვს სრულყოფილი წარმოდგენა ვიქონიოთ ანდრია მარჯანიშვილის ოჯახზე, მაგრამ მცირე რაოდენობით მიკვლეული საარქივო მასალებით მაინც შესაძლებელი ხდება კოტე მარჯანიშვილის ბიოგრაფიის ფართოდ შესწავლის მიზნით ზოგიერთი საინტერესო საკითხის გარკვევა.

ანდრია ცოლად ყვილა ბიბილიევილის ქალი ანა, რომელთანაც რვა შვილი შესქენია.

ერთი მათგანი მაგდალინა, ჩვენი სახელგანთი მოღვაწეების სერგისი, ივანეს, კოტეს, ეფემიას და დავით მესხების დედა იყო, ხოლო კოტე მარჯანიშვილის — მამიდა.

1840 წელს მაგდალინა ცოლად შურნათავს სიმონ ივანეს ძე მესხს, რომელიც თავისი დროისათვის საკმაოდ განათლებული, რუსული ენის სათანადო მცოდნე და იურისპრუდენციის საკითხებში გარკვეული ყოფილა. „მამარემის დროს მცირედ ნასწავლი ხალხი მოიძებნებდა. მორუსულად, საქმის კაცებს თითებზე დაითვლიდნენ. მათ შორის მამას, ბესარიონ ხელთუფილიშვილს, სოლომონ ღულაძესა და ორიოდე სხვას იმერეთში განათლებულ კაცებად თვლიდნენ, „აპელიაციის“ მცოდნენი ისინი იყვნენ“ — ივრებნის დავით მესხი<sup>12</sup>.

სიმონ მესხზე გათხოვების შემდეგ მაგდალინა ქუთაისიდან რიონში გადასახლებულა ქმრის ოჯახში.

სიმონსა და მაგდალინას 13 შვილი შესქენიათ. მათ შორისაა ცნობილი პუბლიცისტი, გაზეთ „დროების“ რედაქტორი სერგეი მესხი, რომელსაც ე. ჭავჭავაძესთან, ა. წერეთელთან, ნ. ნიკოლაძესთან, გ. წერეთელთან, დ. ერისთავთან და პ. უმიკაშვილთან ერთად დიდი დამსახურება მიუძღვის XIX საუკუნის 70—80-იან წლებში გ. ერისთავის შემდეგ სამუდამოდ კარგამოკეტული, დამურების თავშესაფარად გადაქცეული ქართული მუდმივი თეატრის აღდგენა-დაარსების საქმეში.

დაუფასებელი ღვაწლი დასდეს შობილიურ თეატრს აგრეთვე სიმონისა და მაგდალინის ანანარქენმა შვილებმა: ივანე, ანა, პელაგია, კოტე, ეფემია და დავით მესხებმა.

<sup>5</sup> ქუთაისის მუხუდში, საბუთი № 5261.

<sup>6</sup> იხ. იგივე საბუთი.

<sup>7</sup> ქუთაისის მუხუდში, საბუთი № 1826.

<sup>8</sup> ქუთაისის მუხუდში, საბუთი № 1798.

<sup>9</sup> ქუთაისის მუხუდში, საბუთი № 1836.

<sup>10</sup> დ. მესხი „მოგონებანი“, 1940 წ. გვ. 56.

<sup>11</sup> ქუთაისის მუხუდში, საბუთი № 2055.

<sup>12</sup> დ. მესხი „მოგონებანი“, 1940 წ. გვ. 59.



ასეთია მოკლე ცნობები სიმონ მესხისა და მაგდალინა მარჯანიშვილის შესანიშნავი ქართული ოჯახის შესახებ, რომელმაც, გარდა კოტე მარჯანიშვილიან ახლო ნათესაური კავშირისა, არა ერთი და ორი საზოგადო მოღვაწე აღუსარდა სამშობლო ქვეყანას.

მიუხედავად იმისა, რომ ანდრია მარჯანიშვილს საგვარეულო წარმოშობით ბევრი არაფერი ჰქონია სასამუხრო, როგორც იმდროისათვის მიღებულ და ცნობილ პიროვნებას, მეორე ქალიშვილიც, მაგდალინას მსგავსად, შესაფერისად გაუზოხვევია. იგი ცოლად გაჰყოლია ქუთაისის მაზრის უფროსის თანამემწეის შურაბა ერისთავს. ქართულ მწერლობაში განდევნილის ფსევდონიმით ცნობილი პოეტი ქალი დომინიკა ერისთავი მათი ასულია.

თავის გამოუქვეყნებელ „მოგონებებში“ დომინიკა ერისთავი მშობლების შესახებ წერს: „მე დავიბადე მდიდარი ფეოდალის ოჯახში... მამაჩემი ძველს გამოჩენილ გვარს ეკუთვნოდა, დედა მაიორ ანდრია მარჯანიშვილის ქალი იყო, მდიდარ ოჯახში აღზრდილი, დარბაისელი ქართველი ქალი, ზედმდივენი მცემოდენე ქართული მწერლობისა. მამაჩემს მიღებული ჰქონდა საშუალო სწავლა. სამხედრო ჩინი ჰქონია, თუმცა ბოლოს მაზრის უფროსის თანამემწედ ყოფილა და ამავე თანამდებობაზე გარდაიცვალა. მე მამა არ მახსოვს, ორი წლისა დავჩენილვარ.“

ჩვენს სახლში 15 — 20 წლამდე კიდევ მოიპოვებოდა ძველი იშვიათი ხელნაწერები, რაც იმის უტყუარი მოწმეა, რომ ჩემი მშობლები მწიგნობრები იყვნენ. ჯერ არ შემიხედრია ისეთი ქართული ოჯახი, სადაც იმდენი ძვირფასი წიგნი ყოფილიყოს, რამდენიც ჩვენსას. ვამიგინია, მამა, თურმე ყოველ მოცულოდ დარბაის ლიტერატურას ანდომებდა. სხვათა შორის ჩვენს წიგნთ-საცემო ბუფერ იყო ხელნაწერი ლექსები მამაჩემისა, რაც ჯამთა ვითარებამ სხვასთან ერთად გაანადგურა. მისი ლექსი „მამაშიმ ქულაჯიანი“ დღესაც ბევრს ჩვენს მასლობელს ახსოვს ზეირანის<sup>13</sup>.

თავის სიცოცხლეშივე დაუბნიავებია ანდრია მარჯანიშვილს დანარჩენი ქალიშვილებიც. ერთი ქუთაისის მოურავის ბაქრაძის ვაჟს შეურთავს ცოლად, მეორე ცნობილ იურისტს სოლომონ ლულაძეს გაჰყოლია, ხოლო მესამე და მეოთხე ჩაკვიანებს წაუყვანიათ რძლებად. მათ შორის ერთი მღვდელი ყოფილა, მეორე კი კანკელარისი ანონოვიკი.

ქალიშვილების გარდა, ანდრიას კიდევ ორი ვაჟიშვილი ჰყოლია ალექსანდრე და კოტე, რომლებსაც შემდგომი შესანიშნავი ოჯახები შეუქმნიათ და მთელი თავიანთი ცხოვრება, მამის მსგავსად, სამხედრო სამსახურში გაუტარებიათ.

ალექსანდრე მამა იყო ჩვენი დიდი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილისა.

### მარჯანიშვილების ყვარლის შტო

როგორც ანდრია მარჯანიშვილის სასამსახურო ფორმულარული სიიდან ირკვევა, კოტეს მამა ალექსანდრე მარჯანიშვილი ქუთაისში დაბადებულია. ალექსანდრე მშობლებს სასწავ-

ლებლად გიმნაზიაში მიუბარებიათ, რომლის დაბრუნებულ შემდეგ პეტერბურგის უნივერსიტეტის სამოთხ-სამხედრო ფაკულტეტზე ჩარიცხულა.

XIX საუკუნის 60-70-ან წლებში პეტერბურგი განათლების ერთ-ერთ დიდ ცენტრს წარმოადგენდა მთელს რუსეთში, სადაც ალექსანდრესთან ერთად მრავალი ქართველი ახალგაზრდა სწავლობდა. პეტერბურგში ყოფნის დროს ალექსანდრე გასცნობა გამოჩენილი რუსი მოაზროვნეები — ლომონოსოვი, ჰუმცისკი, ლერმონტოვის, ბელინსკის, გერცენის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის პროგრესულ-დემოკრატიულ იდეებს და ამავე დროს უნივერსიტეტში გულომდგინე სწავლით საფუძვლიანი სამხედრო-საინჟინრო განათლებაც მიუღია.

პეტერბურგიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ალექსანდრე, როგორც სამხედრო პირი ყველაფერში გაუმწესებიათ ოფიცრად, სადაც მამის ქართული დრუკინის პოლკი მდგარა. ამ დროს ყვარელში ცხოვრობდა მდიდარი მემამულე, ილია ჭავჭავაძის ახლო ნათესავი, სოლომონ ჭავჭავაძე, რომლის კულტურული და მემორიალიანი ოჯახი ცნობილი ყოფილა მთელ კახეთში.

სოლომონს ცოლად ჰყოლია ივანიშვილის ქალი ნინო, რომელიც მეორედ ყოფილა გათხოვილი. სოლომონსა და ნინოს ორი ქალიშვილი ჰყოლია — ლიზა და კატო. ქართული დრუკინის ოფიცრად ალექსანდრე მარჯანიშვილი ყვარელში ჩასვლისთანავე დაახლოვებია სოლომონ ჭავჭავაძის ოჯახს და ცოლად შეურთავს მისი უფროსი ასული ლიზა.

ალექსანდრე მარჯანიშვილის მეუღლე ლიზა — დედა კოტე მარჯანიშვილისა, კეთილი, სათნო ქალი და ქართული სიმღერების საუკეთესო შემსრულებელი ყოფილა. „ბიჭოლა ლიზა — წერს თავის „მოგონებებში“ ეფემია მესხი, — მეტად სავერდილი ადამიანი იყო, საუბედუროდ, ხშირად ავადმყოფობდა და ნახვარჯერ ლოგინში იწვა. იყო კარავად აღზრდილი, დარბაისელი, ჭკვიანი, კარავად მოსაუბრე, გონება გახსნილი ქალი. როდესაც კარვ ხასიათზე იყო, ძალიან იშვიათად, იმღერდა ქართულ ბაიათებს გასაოცარის გრძობით“<sup>14</sup>. აკაკი წერეთელს დიდად ყვარებია ლიზა ჭავჭავაძის სიმღერების მოსმენა და ამიტომ იგი შემდგომი ყვარლიდან თბილისში გადმოსასვლელი ალექსანდრე მარჯანიშვილის ოჯახის ხშირი სტუმარი ყოფილა. „მე შემიმჩნევია აკაკის თვალზე ცრემლი, როდესაც ბიჭოლა ლიზა ცრემლობრუნული დღერდა მის, ჩემი თავი ბედი არ ვაერისას“<sup>15</sup>. —დასძენს ეფემია მესხი<sup>15</sup>.

სოლომონ ჭავჭავაძის მეუღლეს, ნინო ივანიშვილს პირველი ქორწინებიდან ლიზასა და კატოზე უფროსი შვილი ყოლია — სალომე, რომელიც სოლომონის ოჯახში ოზრდებოდა. შინაურების გადმოცემით, სოლომონი საკუთარ შვილებში არ არჩევდა სალომეს, ზრუნვას და მოვლა-პატრონობას არ აკლებდა მის. განსაკუთრებული სიყვარული შერჩენია ბოლომდე ერთმანეთისადმი სთავებ დასაც — ლიზას, კატოსა და სალომეს.

როცა სალომე დაქვალბოდა, სოლომონ ჭავჭავაძეს იგი აზნაურ მიხეილ სოლომონის ძე საფაროვზე გაუთხოვებია თელავში. 1860 წელს მიხეილს და სალომე საფაროვის ახ-

<sup>13</sup> საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი Hd, სასუთი № 1547.

<sup>14</sup> ეფ. მესხი „მოგონებები“ 1957 წ. გვ. 28.  
<sup>15</sup> იქვე.



ლადშექმნილ ოჯახს ქალიშვილი შეეძინა, რომელმაც შემდგომ ქართული თეატრი დაამყვანა. ეს ქალიშვილი გასლდათ მაკო საფაროვა.

პატარა მაკო შვიდ წლამდის თელავში, მამის ოჯახში იზრდებოდა. ამ პერიოდში მის მშობლებს კიდევ რამდენიმე შვილი შესძენიათ. ბევრი ბავშვების რჩენა გასჭირვებია მიხვილ საფაროვის ხელმოკლე ოჯახს და ამიტომ ბებია ნინოს მაკო ყვარელში წამოუყვანია აღსაზრდელად.

სოლომონ ჭავჭავაძის ხელგამლილი ოჯახის კარი მუდამ ღია ყოფილა არა მარტო ნათესავეებისათვის, არამედ ნაცნობ-მეგობრებისა და უცხო სტუმრებისათვისაც. ილია ჭავჭავაძესთან, რაფიელ ერისთავთან, სოლომონ ანდრონიკაშვილთან და სხვა საზოგადო მოღვაწეებთან ერთად ხშირად იკრიბებოდა აქ კახეთის იმდროინდელი ინტელიგენცია, რომელთა პატივსაცემად ეროვნულ საკითხებზე გამართული დარბაისლური, საქმიანი სჯა-ბაასის შემდეგ იმართებოდა სადილ-ვახშმები.

სოლომონ ჭავჭავაძის ამ შეძლებულ და გულუხვი მასპინძლობით განთქმულ ოჯახში 1872 წელს დაიბადა ჩვენი სახელოვანი რეჟისორი, რომელსაც მამამ თავისი უმცროსი ძმის პატივსაცემად სახელად კოტე დაარქვა. მალე ყვარელში ჩასიძებულ ალექსანდრე მარჯანიშვილის ოჯახს, კოტეს გარდა, კიდევ ხუთი შვილი შესძენია — ოთხი ქალი და ერთი ვაჟი.

უნდა ვიფიქროთ, რომ შვილების მომავლით დაინტერესებულ ალექსანდრე მარჯანიშვილს, ყვარელში ყოფნის მიუხედავად, არასოდეს გაუწყვეტია კავშირი თბილისში მცხოვრებ ახლო ნათესავეების ოჯახებთან, კერძოდ კი თავის დისშვილებთან — სურგეი, კოტე და ეფემია მესხებთან. კარგი ურთიერთობა უნდა ჰქონოდათ ალექსანდრეს ოჯახის წევრებს შემდგომ პირველი ქართველი რეჟისორი ქალის ნინო გამრეკელისა (თო-

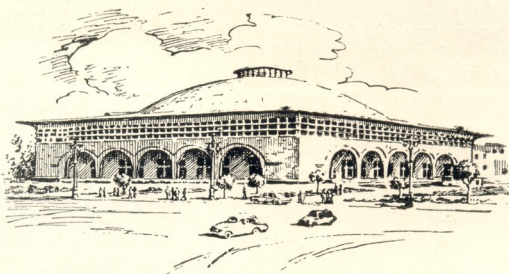
რელი) და რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობის-მამრეკელის მშობლების ოჯახთან, რადგანაც მათი დედა მარიამი და იყო ზემოდასახელებული მესხებისა.

ასეთივე ახლო ნათესაობა აკავშირებდა მარჯანიშვილებს სურგეის, კოტესა და ეფემიას უფროსი ძმის გიორგი მესხის ასულის მარიამის დარბაისლურ ქართულ ოჯახთან, სადაც დაიბადა და აღიზარდა დღევანდელი ჩვენი თეატრალური ხელოვნების მწვერება ვერნიკა ანჯაფარიძე.

კოტე მარჯანიშვილს თავისი ბავშვობა ყვარელში, პაპისეულ ოჯახში გაუტარებია. მისი მეგობრები გლეხის პატარა ბიჭები ყოფილან, რომლებთანაც ერთად დარბოდა ფეხშიშველა ვკალ-მარდებში ჩიტის ბუდეების საძებნელად, ალაზნის ნაპირებზე სათევზაოდ და მწყურის კვერცხებივით დაწინწკლული კენჭების შესაგროვებლად. ბევრჯერ დაბრუნებულა შინ ატირებული ლახტისა და ჩილიკა-ჯოხის თამაშში ხალათ-შარვალ შემოხეული. მშობლიურ სოფელში გატარებულმა ბავშვობის წლებმა გარკვეული გავლენა მოახდინა კოტე მარჯანიშვილის სულიერი და გონებრივი სამყაროს საბოლოო ფორმირებაზე. აქ გაეცნო იგი პირველად ქართველი გლეხის გაჭირვებულ ცხოვრებას, უუფლებობას, მის მაღალადმიანურ, მორალურ სახეს.

პირველდაწყებითი აღზრდა კოტეს მშობლების ზედამხედველობით მიუღია, ხოლო როცა წამოიზარდა, თელავის გიმნაზიაში შეუყვანიათ სასწავლებლად. მიუხედავად იმისა, რომ იმდროინდელ სკოლებში მეფის რუსეთის მიერ შემოღებული დესპოტურ-განდარმული წესები იყო გაბატონებული, კოტეს სწავლისადმი დიდი მისწრაფება გამოუჩენია და გიმნაზია წარმატებით დაუმთავრებია.

ამის შემდეგ იწყება კოტე მარჯანიშვილის სახელოვანი გზა თეატრალურ ხელოვნებაში.





შ. მაყაშვილი

ხადამო სოლომანი



საყოფაცხოვრებო მომსახურების ობიექტი

# თ ბ ი ლ ი ს ი ს გ ა ნ ა ხ ლ ე მ ბ ა

## კიაზო ნახუცრიშვილი

სა და საბურთალოსშიც. ამიტომ დადებითი და უარყოფითი მხარეების გამოვლინება ხელს შეუწყობს ქალაქის სწორ განვითარებას.

თბილისის მშენებლობის პრაქტიკაში ფართოდ ხორციელდება საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა კომპლექსური გადაწყვეტით — საცხოვრებელ მასივებად, საცხოვრებელ რაიონებად, მიკრორაიონებად, სადაც გათვალისწინებულია სათანადო კულტურულ-საყოფაცხოვრებო ობიექტების აგება. როგორც საცხოვრებელი, ისე კულტურულ-საყოფაცხოვრებო ნაგებობების მშენებლობა აუცილებლად უნდა წარმოებდეს ერთდროულად.

დიდმისა და ნავთლუღის საცხოვრებელი მასივები წინ გადადგმული გამართლებული ნაბიჯია ქალაქგეგმარების მიმართულებით. რასაკვირველია, ნაჭურაში ბიჯრად უკეთესია სასურველი, მაგრამ ეს ის ეტაპია, რომლის შემდეგ გროვდება გამოცდილება და აღინიშნება შემდგომი პროგრესი.

ქალაქის ძველ უბნებში, რომლებიც უკვე ვერ აკმაყოფილებს ქალაქმშენებლობის თანამედროვე პრინციპებს, საჭიროა ჩაქარდეს რეკონსტრუქცია კომპლექსურად, საცხოვრებელი რაიონის კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების ობიექტების გათვალისწინებით. დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს ქალაქის ზონირების საკითხს: ქალაქის ცენტრი, საცხოვრებელი და სამრეწველო რაიონები, საგარეუბნო ზონა და სხვ.

თბილისში დიდი ტერიტორია უკავია რკინიგზას და ჭრამ-ვით-ტროლეიბუსების პარკებს. მათი გადატანა სხვა ადგილას, უამრავ წვილ დაწინებულობათა და მათი გარკვევის ერთად თავმოყრა, საერთოღებად მოწყობა, ჩირბიტრირის რაციონალურად გამოყენების საშუალებას მოგვცემს.

საცხოვრებელი სახლების მშენებლობა ქუჩის წითელ ხაზზე, მითუმეტეს მაგისტრალურ ქუჩებსა და მიედნებზე, ყოვლად დაუშვებელია, რადგან ქუჩაში ტრანსპორტის დიდი მოძრაობით გამოწვეული ხმაური, ქუჩის მტკერი, აწუხებს მაცხოვრებ-

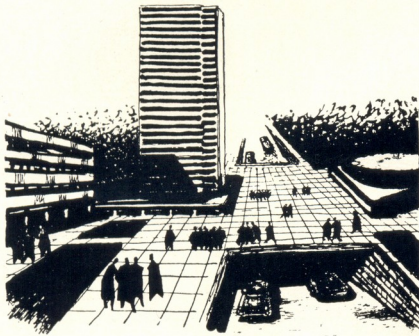


ბილისში სახალხო მეურნეობის განვითარების გეგმის შესაბამისად მომავალში უდიდესი საშუალები ჩატარდება ქალაქის მშენებლობის და

კეთილმოწყობის მხრივ. თანამედროვე ეტაპზე დიდი ცვლილებები მოხდა ქალაქგეგმარების და ქალაქმშენებლობის პრინციპულ საკითხებში, რაც ადრე გათვალისწინებული არ ყოფილა!

ძირითადად ნაკლოვანებებმა, რაც ქალაქგეგმარების ძველ მეთოდებს გააჩნდა, თბილისის განაშენიანებაზეც დატოვა კვალი, და არა მარტო ქალაქის ძველ ნაწილში, არამედ ვაკე-

<sup>1</sup> ილუსტრაციები შესრულებულია სტატიის ავტორის მიერ და წარმოადგენს ზოგიერთი წინადადების სქემას.



მიწისზედა გადასასვლელების მოწყობა

ლებს. ქუჩასა და სახლების შორის საჭიროა გამწვანების ზოლის მოწყობა (6-12 მ), რაც დიდ რეზერვს წარმოადგენს მომავალში ქუჩის გაფართოების საჭიროების შემთხვევაში.

თბილისის განაშენიანების და რეკონსტრუქციის დროს რელიეფის საკითხი განსაკუთრებულ გადაწყვეტას მოითხოვს. ამჟამად ზოგიერთი ფერდობის განაშენიანება ვერ ახდენს კარგ შთაბეჭდილებას, ფერდობების ტერასულმა დამუშავებამ შეიძლება კარგი განაშენიანება შექმნას. თარაზული უზოები, შენობების სასურველი ორიენტაციით დაყენება, მრავალგვემიანობა, განუყოფრებელ სახეს შექმნის. მომავალ პროექტებში სასურველია გაკეთდეს ამ ფერდობების პანორამები.

საჭიროა უახლოეს ხანში ჩატარდეს საგარეუბნო ზონაში პანსიონატის ტიპის დასასვენებელი სახლების მშენებლობა, სადაც დამსვენებლები უზრუნველყოფილი იქნებიან კომფორტული ბინით და კულტურული მომსახურებით.

თბილისის გენერალური გეგმის საპროექტო სამუშაოების უკეთ წარმართვისათვის უნდა დამთავრდეს საყრდენი ტპო-გეოდეზიური გენგემა, მოხდეს მიწისქვეშა კომუნიაკაციების დაზუსტება ამ გეგმაზე.

სასურველია განაშენიანების სიმჭიდროვის ნორმების გააძევა და შეცვა. სახლები ერთმანეთზეა მიყრილი თბილისის ახალ საცხოვრებელ მასივებზე კი. ამ მხრივ კარგი მაგალითია თანამედროვე ქალაქთა განაშენიანება (ხარლოუ, სტივენეჯი, კროლი, ტაპიოლა, როხემტონი და სხვ.), სადაც სიმჭიდროვე ნორმალურადაა გადაწყვეტილი, შექმნილია ქალაქი-ბაღის ტიპი. გამწვანებისათვის მეტი ფართობის დატოვება საჭირო საცხოვრებელ სახლებთან.

ამჟამად თბილისში აგებული ზოგიერთი შენობის არქიტექტურული დონე ვერ დგას სათანადო სიმაღლეზე. ნაწილობრივ ამას პროექტით გათვალისწინებული, ობიექტის მშენებლობის თანხების შეკვეცა აპირობებს, შემდეგ კი მშენებლობის ცუდად წარმოება. კონკურსების გამიცხადება დიდი მნიშვნე-

ლობის ობიექტებზე ხელს უწყობს არქიტექტურული გეგმარების დონის ამაღლებას. სასურველია მეტი მატერიალური და შემოქმედებითი დაინტერესება არქიტექტორებისა საპროექტო ინსტიტუტებში.

ახალი საშენი და მოსაპირკეთებელი მასალების უკეთ გაცნობის მიზნით საპროექტო ინსტიტუტებში უნდა შეიქმნას სათანადო კაბინეტები. თავისუფლად და უფრო გაბეჭდილად უნდა გამოვიყენოთ ჩვენს პროექტებში კერამიკა, ფერწერა, ქანდაკება.

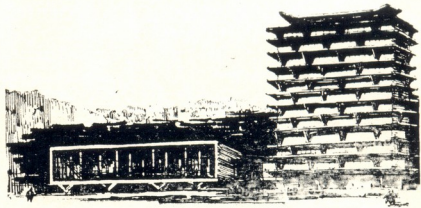
„მთავართბილმშენი“ ყოველთვის უნდა მარაგდებოდეს თანამედროვე საშენი და მოსაპირკეთებელი მასალებით, უმაღლესი ხარისხის საღებავებით შენობის ფასადების შესაღებად, დიდი ზომის მინებით, ალუმინით, პლასტმასებით და სხვ. უნდა გაგაძლიეროთ მშენებლობაზე არქიტექტორის ზედამხედველობა. უმნიშვნელო დეტალების ცვლილება კი დაუშვებელია მის გარეშე. შენობის საექსპლუატაციოდ გადაცემა პირველ რიგში ავტორის თანხმობით უნდა ხდებოდეს.

გაბედული კონსტრუქციების გამოყენებას ნაწილობრივ ზღუდავს დაბალი სიმჭიმის რკინა-ბეტონი. საჭიროა მეტი მონდომება უკეთესი ბეტონის მისაღებად. თართოდ უნდა გამოვიყენოთ ელექტროთერმული მეთოდით წინასწარ დაძაბული არმატურა ბეტონში. მსუბუქი კონსტრუქცია მასალის ეკონომიას და არქიტექტურულ ეფექტს იძლევა. რკინა-ბეტონის კონსტრუქციის შესაძლებლობანი იმდენად დიდია, რომ დღეს გემებს, თვითმფრინავის ფრთებს აშუადებენ მისგან. მას „მფრინავი ქვა“ უწოდებს და ეს ქვა სასწაულს მოახდენს მომავალში. სასურველი იქნებოდა „მთავართბილმშენს“ მეტი ემუშავა რკინა-ბეტონის სიმჭიმის გასაზრდელად. თანამედროვე არქიტექტურა ვერ იარსებებს კარგი საშენი და მოსაპირკეთებელი მასალის გარეშე. ფერს აქ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. საჭიროა კარგი ხარისხის საღებავები, ფერადი მოსაპირკეთებელი მასალები და სხვ. მეტი პასუხისმგებლობით უნდა მოვევიდეთ მშენებელი მუშებისა და ხელოსანების კვალიფიკაციას და არ დაგუშვათ მათი დენადობა მშენებლობიდან.

დროა, შენობების სახურავები კეთდებოდეს ბრტყელი გადახურვებით, კარგი ძიდროშოლაებით. მთელ რიგ ქალაქებში ამას დიდი ხანია ახორციელებენ.

დიდი მუშაობა გეგმართებს სანიტარული კანძების კულტურულად მოწყობის დარგში. წყალსადენის, გათბობის და კა-

სასტუმრო-დასასვენებელი სახლი



ნაღოსაციის მიღები ისეთნაირად უნდა მოეწყოს ბინებში, რომ მოფარებული და მოხერხებული იყოს ექსპლოატაციისათვის.

კონდიციონებული ჰაერის მიწოდება თავიდანვე უნდა იყოს გათვალისწინებული ყველა იმ შენობაში, სადაც ეს საჭიროა, რადგან მათი მოწყობა შენობის აგების შემდეგ შეუძლებელი ხდება, ან მეტისმეტად რთული.

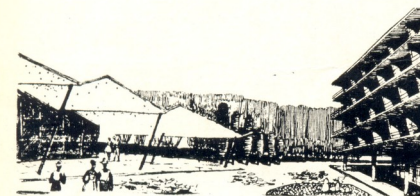
შენებლობისათვის გამოყოფილი ტერიტორიაზე აუცილებელია ეწყობოდეს მიწისქვეშა კომუნიკაციები, შენობები რელიეფის დამუშავების შემდეგ უნდა აიგოს.

მოზანშეწონილია ერთდამივე პროექტით ბევრი შენობის აგება, ასეთ პროექტებს ტიპობრივს ვუწოდებთ, მაგრამ რადგან ჩვენი ზონისათვის ყველა ტიპობრივი პროექტი არ მოგვეპოვება, გვირდება მათი გამოწერა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქიდან, ეს პროექტები, რომლებიც სხვა ზონისათვისაა განკუთვნილი, მოითხოვს მთელი რიგი კონსტრუქციების გადაკეთებას, ამას გარდა, მთავართბილშივეს ჯერჯერობით არ გააჩნია ჯანა-ბეტონის ზოგიერთი საშენებლო-ინდუსტრიული ნაკეთობანი, რომელსაც ტიპობრივი პროექტი და საკავშირო უნიფიკაცია ითვალისწინებს. ტიპობრივი საცხოვრებელი სახლების მორგება თბილისის რელიეფის პირობებში, ხშირად მოითხოვს შენობის ქვედა ნაწილის გადაკეთებას, ნაკვეთის სულ მცირე დახრილობა 2 — 2,5 მეტრს სხვაობას იძლევა შენობის სიგრძეზე. ამიტომ უკეთესი იქნება რელიეფის ტერასული დამუშავება, ნაკვეთის მოშანდაკება, რისთვისაც მიწის სამუშაოების მძლავრი მექანიზმები მოგვეპოვება. უნდა შეიქმნას საცხოვრებელი სახლების ახალი ტიპური პროექტები, რადგან აგებული სახლები როგორც შეინან, ისე გარედან, ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე მოთხოვნებს.

მცირე რაოდენობით უნდა ავაგოთ ერთთბახიანი ბინები, რადგან მომავალში საცხოვრებელი ფართობის ნორმის გადიდება მოსალოდნელია. ამას გარდა ფაქტის შესაძლებელი გაზრდის გამო, თითო თბახიანი ბინები ჩქარა ისევ გამოსაცვლელი ხდება. სასურველია ოთახების სიმალის გადიდება, რადგან არსებული ნორმა მცირეა და სამხრეთის ცხელი ჰავისათვის შეუფერებელი. ყველა ბინა უნდა მოეწყოს ფართო აივნებით. ეს აუცილებელია ჩვენი ქალაქისათვის.

საცხოვრებელ სახლებში მაღაზიების მოწყობა არ არის სასურველი. ზოგჯერ მცხოვრებლებისათვის განკუთვნილი ფოსი ნაწილი მაღაზიის სამუხრუნეო ეზოდ არის გადაქცეული, რაც

დასასვენებელი სახლი



ფერდობების განაშენიანება



დიდ უხერხულობას იწვევს, მაღაზიები და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო ობიექტები ცალკე უნდა შენდებოდეს, მხოლოდ იმ პირობით, რომ ადგილი მისადგომი იყოს მოსახლეობისათვის.

რიგი გადაუღებელი საკითხის მოგვარება ამთავითვეა საჭირო. მოხუცდავად იმისა, რომ ბევრი შენდება, დღემდე გარაქებისა და ავტომანქანების გასაჩერებელი ადგილების მოწყობის საკითხი მაინც მოუგვარებელია. ეს მიუღი პრობლემაა, რომლის დაუყოვნებელი გადაწყვეტა საჭირო. უნდა ვიცადოთ ახლო ხანში შეექმნათ (მასობრივი თავმოყრის ადგილებში, სამუშაო, გასართობ და საავტორო დაწესებულებებთან) დიდი ავტოგასაჩერებელი მოედნები ან გარაჟები, სადაც შესაძლებელი იქნება ავტომანქანის საგარანტიო ჩაბარება, განსაკუთრებით კინოთეატრებთან, თეატრებთან და სხვ. ეს ძალიან მოხერხებული იქნება ავტომანქანების მფლობელებისათვის.

ქალაქში სატრანსპორტო ტრანსპორტის მოძრაობა ბევრად გაუმჯობესდა მტკვრის სანაპირო გზების გამოყენებით, რომელთა გაგრძელება ქალაქის საზღვრებს გარეთ განკვირებად მოძრაობას, მიუთმეტყის, თუ მომავალში კიდევ გვექნება დამხმარე სატრანსპორტო გზები ქალაქის ირგვლივ.

ტრანსპორტის მოძრაობა ქალაქში ზოგიერთი ძველი ვიწრო ქუჩის გამო გაძნელებულია. ამ მხრივ ბევრია გასაკეთებელი ამ ქუჩების გაფართოებისა და რეკონსტრუქციისათვის.

ტრანსპორტის ყოველდღიური ზრდა მთავარ მაგისტრალზე იწვევს მოძრაობის გადატვირთვას. ხშირია გადამკვეთი ქუჩები, კვარტლებისა და რეკონსტრუქციისათვის. ტრანსპორტის ყოველდღიური ზრდა მთავარ მაგისტრალზე იწვევს მოძრაობის გადატვირთვას. ხშირია გადამკვეთი ქუჩები, კვარტლებისა და რეკონსტრუქციისათვის. ტრანსპორტის ყოველდღიური ზრდა მთავარ მაგისტრალზე იწვევს მოძრაობის გადატვირთვას. ხშირია გადამკვეთი ქუჩები, კვარტლებისა და რეკონსტრუქციისათვის.



სავაჭრო ცენტრების მოწყობა თბილისში ერთ-ერთი დიდი პრობლემაა. ასეთი ცენტრი მთელი კომპლექსია თავისი მოედნითა და სხვადასხვა დანიშნულების სავაჭრო შენობებითა და პავილიონებით. სასურველია იგი ქალაქის ყველა რაიონში მოწყოს, რითაც თავიდან ავიცილებთ ქალაქის ცენტრის არასასურველ გადატვირთვას ტრანსპორტითა და ხალხის ნაკადით. რას წაიშობადგენს ეს ცენტრები? ცხოვრებამ განაპირობა არსებობა „პასაჟის“ ტიპის მაღაზიებისა, როგორცაა მოსკოვში, ლენინგრადში, ბაქოში და სხვაგან. პასაჟები ორ აპოკალიფსურ ქუჩას შორის გადის. მომხმარებელთა მოძრაობა სდება ერთი ქუჩიდან მეორისაკენ, იმ განსხვავებით, რომ მაღაზიებს შორის ვიწრო გასასვლელის მაგივრად ეწყობა დიდი მოედანი, რომლის ორივე მხარეს ჩამწკრივებულია მაღაზიები. მათ უკან დიდი ეზოებია, სადაც შემოდის საქონლით დატვირთული მანქანები და მომხმარებელთა ავტომანქანის გასაჩერებლებია მოწყობილი.

მიწისქვეშა გადასასვლელების მოწყობა, რასაკვირველია, კარგია, მაგრამ საჭიროა ზოგან გადასასვლელები ისე მოეწყოს, რომ ტრანსპორტი ქვეშ გავიდეს, ხოლო ქვეთნი კი ზეით დადიოდნენ, თუ კი რელიეფი და მიწის ქვეშა კომუნიკაციები ამის საშუალებას იძლევა. ხიდი-აქვედუკის დაუმთავრებლობის გამო ვარსკის სხვზე (ბარნოვის ქუჩა), მოძრაობა შუაგულა გადასასვლელში. ზოგიერთი საცხოვრებელი კვარტალის უსოფემში შემორჩენილია ბარაკის ტიპის დროებითი ნაგებობანი, რომელთა ახლო მომავალში აღებაა საჭირო.

სასურველია მოსახლეობისა და მშენებლობის მომავალ ზრდასთან დაკავშირებით, ქალაქის გაერუმეო შეიქმნას სამგზავრო მონორელსიანი გზის რკალი, რაც მიზანშეწონილი იქნება თბილისის რთული რელიეფის პირობებით და დაკავშირებას ქალაქის თითქმის ყველა რაიონს. ეს ახალი გიდელო გზა უზრუნველყოფს მოძრაობის დიდ სისწრაფეს და უსაფრთხოებას, პრაქტიკაში მას უკვე ხვდა წრამატება, ამჟამად იქმნება პროექტი მოსკოვისათვის 15 კმ. ტრასით.

ამ ბოლო წლებში ქალაქის სამგზავრო ტრანსპორტმა გარეგნული სახე იცვალა. გვხვდება კარგი მოედლის ტროლეიბუსები, ავტობუსები, რაც ქალაქს სილამაზეს მატებს, მაგრამ შემორჩენილია აპატარა, მოძველებული მოედლის ავტობუსები, რომელიც რაც შეიძლება ჩჩარა უნდა შეიცვალოს თანამედროვე ტიპის ავტობუსებით.

პიეოლე რიგში დიდი ყურადღება უნდა მიიქცეს იმ ქუჩებს, რომლებზეც სამგზავრო ავტობუსები მოძრაობს. საჭიროა მათი გაფართოება, ასფალტირება, ბოლო განკარგულებებზე წესიერი მოსაბრუნებლებისა და მოსაცდელი პავილიონების მოწყობა და სხვ. ასეთი ქუჩების ქობულების, სვესტოპოლის, მესხი-შვილის, მონღისის, პიონერის, ინტერნაციის და სხვ.

სოციალისტური ქალაქის კეთილმოწყობა თანაბრად უნდა ხდებოდეს როგორც ცენტრში, ისე განაპირა უბნებში. ჩვენი პარტია და მთავრობა დიდ თანხებს აბანდებს კეთილმოწყობის სამუშაოების ჩასატარებლად. მათი გამოყენება უნდა მოხდეს მიზანშეწონილად და პირველ რიგში მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს ქალაქის განაპირა უბნებს.

ამჟამად დიდი ღონისძიებები ტარდება ქალაქში ჯგროვანი

სისუფთავის მისაღწევად, მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრია გასაწმენდი ბელი. შენობის ცოკოლები დასერილია და ტალახის ფერი ადევს. ყველა ქუჩას ათი დამგველი რომ ყავდეს, მიანც ვერ მივაღწევთ სასურველ შედეგს, თუ პირველ რიგში მეტროსა და ქუჩების გამოწვევ მიუხედავად არ ამოიფხვრით, საჭიროა ქალაქის ქუჩებში, ტროტუარებზე არსებულ გაზონებსა და სხვა ძირებში მიწის 15-20 სმ-ით დადაბლება, ისე რომ მორწყვადნოს ტალახის ასფალტზე არ გადავიდეს. თუ ამას ვერ მივაღწევთ, ქალაქში ყოველთვის ქუჩები და მკვირი იქნება. ბევრ ადგილას ქუჩის გაზონებსა და ეზოებში „შიშველი“ მიწის ნაკვეთები გვხვდება, რომლებსა დაფარვა აუცილებელია ასფალტით, მეტროსი ან ქეის ფილებით, მწვანე მწიფით, ყვევინიანით.

ქალაქის „გაბუჯყიანებაში“ გარკვეული წვლილი შეაქვთ ცალკეულ მოქალაქებს, აგრეთვე სარემონტო კანსტორებისა და სამშენებლო ორგანიზაციებს, რომლებიც მშენებლობისა და რემონტის შედეგ სამშენებლო ნაგავს ქუჩებსა და ეზოებში ტოვებენ, რაც ყოვლად დაუშვებელია.

თბილისის ფერდობებიდან ნიაღვარს შლამი ჩამოაქვს და ანაგვიანებს ქუჩებს, რაც ზოგჯერ ადამიანებისა და ჩრანსპორტის მოძრაობასაც კი აფერხებს. სასურველია ახლო მომავალში გაცველიდეს შლამაგმტერი ქუჩის თავსა და ბოლოში.

ქალაქის სისუფთავის მხრივ კარგ შედეგებს მიაღწიეს ამ ბოლო დროს მოსკოვში, ბაქოში, რიგში, ბათუმში.

ამჟამად ქალაქში ყველზე მეტი რაოდენობით საცხოვრებელი სახლები შენდება და მათი არქიტექტურული გათავსება გარკვეულ გავლენას ახდენს ქალაქის საერთო იერზე. საჭიროა მეტი ყურადღება მიუქცეს მათ შიგნა-პატრონობას, რადგან ზოგიერთი მცხოვრებელი თვითნებურად ცვლის აივნის და ლოჯის არქიტექტურას. ზოგიერთი სახლის სარკმლები სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ლითონის ბადებითაა „შეშველი“.

გარკვეული წარმატებაა ზოგი მაღაზიისა და კაფეს გაფორმებაში. აქ გამოიყენებულია უმთავრესად ახალი, მაღალი ხაზრისის მოსაპირკეთიბილი მასალები. ეს მისაბაძი უნდა გახდეს „მთავართილმშენისათვის“.

ასლი მდამიონები ამშენებს თბილისს, მაგრამ თუ ოთხი სინათლივც დაგაკვირდებით ზოგიერთს, შეგამწვეთ, რომ ქვედა ნაწილი მოძველებულია, სრულიად არ შეეფერება ახალ ნათობებს.

ქალაქი რთული ორგანიზმია. არქიტექტურულ ნაიბობობთან ერთად გვხვდება ბევრი საინჟინრო ნაგებობაც: მიწისქვეშა და მიწისზედა კომუნიკაციები, წყალსადენი, კაპონოზიაცია, გაზოფიციალი, ნიაღვარამტარები, საყოფიერი კვლელები, ელექტროსადგომები, გზები, ხიდები... მათი პროექტების შედგენა და მშენებლობა სხვადასხვა ორგანიზაციების მიერ ხდება. სასურველია კოორდინაციისა და შეთანხმებული მუშაობისათვის ქალაქის მთავარ არქიტექტორს მყავდეს მოადგილე — ქალაქის მთავარი ინჟინერი, რომელსაც ეყოლება კვალიფიციური შტატი და ექნება პერსაექტული გეხუ.

საუბოში დაღებში თბილისის მხატვრული მორთვა-გაფორმება ხშირად კარგია, მაგრამ ზოგჯერ ქუჩებსა და მოედნებზე — რუსთაველის, პლენანოვის, მარჯანიშვილის და სხვ. იქმნება რთული „ნაგებობები“. მათ გაფორმებას იმაზე უფრო მეტი

დრო ჭირდება, ვიდრე ისინი გამოიწვლია არსებობისათვის. ხშირად იგი, არა თუ ეფექტურია, არამედ დაბალი გემოვნებისა. შეიძლება კი უფრო მარტივი საშუალებით მეტი ეფექტის მიღწევა.

გაუმჯობესდა მაღაზიების გაფორმება, მაგრამ ზოგჯერ ვიტრინა ფორმდება ისე, რომ მაღაზია შიგნით სრულიად დაბნელებულია. დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს შენობების ფასადების გაფორმებას, მის ხარისხს. ჩვენში ფასადებს ლესავენ უმეტესად რთული ცემენტის ხსნარით, მერე კი ასხურებენ ფერ-შერეულ ცემენტის ხსნარს. ცოტა ხანში შეიძლება იფაოება ტუჭის ლაქებით, ზარბებით, აღარ ჩანს პირვანდელი ფერი. საჭირო ხდება რამდენჯერმე რემონტის ჩატარება ფასადების ჩამოფხვკა-გადაღება. ბევრად უფრო იაფი ჯდება და უკეთესი ხარისხისაა არის სხვადასხვა ფორმის და ზომის აზბესტცემენტის ფაბრიკა, კერამიკული და კერამიკის ფილები, ყალიბში გამოყვანილი ლითონის მინანქრები ფურცლები, ბუნებრივი ქვის ფილები. ამ მასალების გამოყენება უფრო მიზანშეწონილია, მითუმეტეს, რომ ფასადის ფართი საგრანბოლად შემცირდა ფანჯრის ზომების გაზრდის გამო.

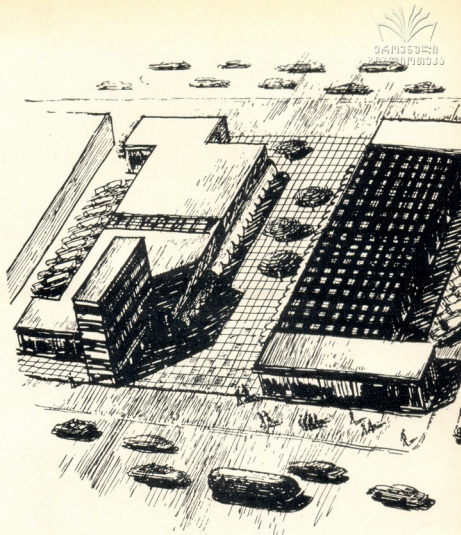
რკინა-ბეტონის პანელები შეიძლება შეუმოსავადაც დაეცოთ, თუ ზედაპირის დამუშავება მაღალი ხარისხისა იქნება. ასეთ შემთხვევაში დიდი გამოშვებითი კარნიზები აღარ არის საჭირო, წვიმის წყალი გარეცხავს ფასადის სიბრტყეებს მთელ სიმაღლეზე.

აფიშები გარკვეულ როლს ასრულებს ქუჩების, მოედნების გაფორმებაში, ამიტომ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მათ მხატვრულ და ბეჭდვის ხარისხს. საჭიროა მხატვარ-გრაფიკოსთა ფართო მოზიდვა ამ საქმეში. ამასთან, მთავარ მაგისტრალზე, მოედნებზე და პარკებში უნდა გამოინახოს სათანადო ადგილები აფიშების გასაკვერლად.

ფუნიაულორის პლატოს სილუეტში ცუდად იკითხება წყალსაცავი რეზერვუარის შენობა, რომლის დაფარვა სასურველია მის ირგვლივ მარად მწვანე ხეების დარგვით.

საკულევიზო ანძა-სადგური შაბლონურია. ასეთი თითქმის ყველა ქალაქში გვხვდება, სულ მცირედმა ხერხებმა კი შეიძლება მისი საერთო სახე შეცვალოს. თუ ანძას სამ-ოთხ ლითონის ელემენტს მივუმატებთ ვერტიკალურად ისე, რომ სიმსუბუქე და ჰეროვნება არ დაირღვეს, ანძის განუმეორებელ სახეს შევქმნით.

თბილისის ქუჩებში უამრავი სხვადასხვა ტიპის და ფორმის საგაჭრო ჯიხურებია. მათ შორის ბევრია კიდევ ისეთი, რომელიც დღევანდელ მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს (პროს-



თბილისში საგაჭრო ცენტრების მოწყობის სქემა

პექტებსა და მთავარ ქუჩებზე, როგორცაა ჭავჭავაძის, წერეთლის, ოქტომბრის, შუშიანის, პავლოვის და სხვ.). აქვე, ჯიხურის გვერდით, ხის ყუთების გროვია, ან თვითნებურად „საკუჭნაია“ მოწყობილი. საჭიროა ძველი და მდარე გემოვნებით გაფორმებული საგაზეთო და საფეხო დაფების ახლით შეცვლა უნდა აიკრძალოს შენობის კედლებზე განცხადებისა და აფიშების გავრა. არის შემთხვევები, როცა ახლად აგებულ შენობებთან ცუდად შერჩეული, მოძველებული ფორმის ლამიონები იდგმება.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ქალაქში შემოსასვლელ რკინიგზისა და ავტოტრანსპორტის ზუზუნს პირას განაშენიანების მოწყობას და გაფორმებას. თბილისში ჩამოსული სტუმრები პირველ შთაბეჭდილებას სწორედ აქედან იღებენ.

დღევანდელი ცხოვრება, ცხადია, გავლენას ახდენს ქალაქის გახვითარებაზე. საჭიროა გამოინახოს ქალაქის ისეთი შესაბამისი არქიტექტურული დაგეგმარებითი სტრუქტურა, რომელიც შექმნის უკეთეს პირობებს ცხოვრებისათვის. ის დიდი ძვრები, რომელიც მომავალში მოხდება ქალაქმშენებლობაში, თბილისს გააძლიერებს ერთ-ერთ ულამაზეს, სანიმუშო ქალაქად, რომელიც ყოველმხრივ უპასუხებს საჭირო ადამიანის საყოფაცხოვრებო და ესთეტიკურ მოთხოვნებს.



# სახალხო თეატრის საინტარესო სპექტაკლი

(მ. კაორუს „ცხოვრება ქალისა“ ტყიბულის სახალხო თეატრში)



სცენა სპექტაკლიდან

ჩემი რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთ-ერთ დიდ-მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს სახალხო თეატრების აქტივობის დიდი აღმავლობა. უკანასკნელ წლებში საქართველოს სახალხო თეატრებმა კიდევ უფრო გააფართოვეს თავიანთი სამოქმედო ასპარეზო და საგრძნობლად გააუმჯობესეს შემოქმედებითი საქმიანობა. ამ ცოტა ხნის წინ თბილისელი მკურნებელი საინტერესო ფაქტის მოწმე გახდა, — რკინიგზელთა სახლის სცენაზე ჩვენ ვიხილეთ ტყიბულის სახალხო თეატრის ფრიალ საყურადღებო სპექტაკლი, — იაონელი დრამატურგის მორმოტო კაორუს დრამა „ცხოვრება ქალისა“. ეს ნაწარმოები უფრადღებს იმსახურებს მძაფრი სოციალური ელერადობით, საინტერესო სიუჟეტური კარგით და გმირთა სულიერი სამყაროს გაღმაცემის ჩინებული ოსტატობით.

სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ ტყიბულის სახალხო თეატრმა (სამხატვრო ხელმძღვანელი ნ. ჭანტურია) ძირითადად წარმატებით გაართვა თავი ამ რთული და საინტერესო პიესის დადგმას. სპექტაკლის დამდგმელმა ნ. ჭანტურიამ (მანვე შეასრულა პიესის მთავარი გმირის კეის როლი) სწორად გაიგო ნაწარმოების იდეური შინაარსი და არ გაუვა უშიშრო ეგზოტიკის გზას. რეჟისორმა სცადა სრულყოფილად გადმოეცა გამღიერების ვიზით შეპყრობილი ბურჟუაზიული ოჯახის ატმოსფერო, სადაც ნათელ აზრს და კეთილშობილურ მისწრაფებებს ახვია აქვს.

კეი — ნ. ჭანტურია



სცენა სპექტაკლიდან





სიძე — თ. რუსელი  
სეისუკე — ე. კლიკაძე



საქართველო  
კინოფილმი

ეიმ დიდი ქონება შეიძინა, მაგრამ დაკარგა ადამიანური სახე, და-  
კარგა ის თვისებები, რომელთა გამო მას შესტრფოდა ცუსუმების  
დიდი ოჯახი.

ტუბუღელთა სპექტაკლის ღირსება აგრეთვე პროტესტული  
განწყობილება ადამიანთა ურთიერთობაში მგლური კანონების მი-  
მართ, თავისი არსით ეს წარმოადგენს ომის გამჩაღებელთა წინააღ-  
მდეგ არის მიმართული.

სპექტაკლი კარგი აქტიორული შესრულებითაც გამოირჩევა. პირ-  
ველ რიგში ქებით უნდა მოვიხსენიოთ ნ. ჭანტუიას (კეი), თ. რუ-  
სელის (სიძე ცუსუმი), ა. ცხადაძის (ეიძი), დ. ცქიფურიშვილის  
(ფუმი), ე. კლიკაძის (სეისუკე) და ც. ქარქაშაძის (ტიე) გააზრებული  
საინტერესო შესრულება. კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს მხატვარ  
ი. პეტრაიტის ნამუშევარი. მას მცირე საშუალებებით გონივრუ-  
ლად, კარგი გემოვნებით გადაუწყვეტია დეკორატიული გარემო  
სპექტაკლისა.

საერთოდ, ტუბუღელის სახალხო თეატრის ეს წარმოდგენა მნიშ-  
ვნელოვანი მხატვრული ფაქტია. უფოდ მხარდაჭერის ღირსია კო-  
ლექტივი, რომელიც არ შეუშინდა სიძნელეებს და დაღა ეს საინტე-  
რესო და საჭირო პიესა.

სპექტაკლი დამაჯერებლად არის ნაჩვენები ტრაგედია ქალისა,  
რომელიც თავისდაუნებურად, კაპიტალის ბატონობის ვითარებაში,  
ადამიანურ განცდას მოყლებულ, ფულის მომხვეტ მანქანად იქცა.



კეი — ნ. ჭანტუია  
ეიძი — ა. ცხადაძე

ფოტოები პ. შევჩენკოსი

კოტე ფოცხვერაშვილი, ია კარგარეთელი და სხვანი. მათ შორის უმეტესად, უკვე ჩვენი საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე, ქართული ხალხური სამუსიკო ფოლკლორის ნიმუშთა შეგროვებას ეწევიან კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები: შალვა მშველიძე, გრიგოლ კოკელაძე, ანდრია ბალანჩივაძე, ალექსი ფარცხალაძე, შალვა ასლანიშვილი, გრიგოლ ჩხიკავაძე, ოთარ ჩიქავაძე, მინდია ჟორდანი, კახი როსტომაშვილი, თამარ მამალაძე, მიხეილ ჩირჩინაშვილი და სხვ. მათ არა მარტო განაგრძეს სახელოვან წინამორბედთა შესანიშნავი ტრადიციები ხალხური შემოქმედების ნიმუშთა შეგროვების სფეროში, არამედ საგრძნობლად განავითარეს და თავისი საინტერესო მეცნიერულ-კვლევითი მიღწევებით გაამდიდრეს ქართული სამუსიკო ფოლკლორისტიკა. უკანასკნელთა რიცხვს მიეკუთვნება სამაგალითო ენერგიითა და შრომისმოყვარეობით გამოჩენილი მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი ვლადიმერ ბეგსარიონის ძე ახობაძე, მისმა პირველმა ღირსშესანიშნავმა შრომამ — „ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული“ (გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, თბილისი, 1957 წ.) — საყოველთაო ყურადღება მიიპყრო. კრებულში მოთავსებულია 97 სვანური სიმღერა, სათანადოდ კომპენტირებული შემდგენელის მიერ. იმავე წელს, მოსკოვში (გამომცემლობა „მუსგისი“) გამოიცა „უფაზური სიმღერები“ რიცხვით 170-მდე, რომელთა შორის 70 სიმღერა ჩაწერილია ვ. ახობაძის მიერ. სიმღერათა ტექსტები შერეოვილი, დაუსტესტებული და ჩაწერილია ი. ქორთუას მიერ.

1961 წელს იმავე ავტორის მიერ გამოცემულ იქნა ფრიად საინტერესო შრომა: „ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები“ (საბ. გამომცემლობა, ქ. ბათუმში). როგორც სვანური კრებულის, ისე ამ შრომის რედაქტორია პროფ. შალვა ასლანიშვილი. ჩვენი წერილიც სწორედ ამ შრომის განხილვისადნა მიძღვნილი.

დღი ხანია, რაც აჭარულმა ხალხურმა სიმღერებმა სამუსიკო ფოლკლორით დაინტერესებულ საქცილისტთა ყურადღება მიიზიდა. პირველყოფისა აღსანიშნავია აჭარაში ხანგრძლივად და ნაყოფიერად მომუშავე კომპოზიტორი, პედაგოგი და ცნობილი საზოგადო მოღვაწე ალექსი ფარცხალაძე. მის მიერ, 1936 წელს, გამოქვეყნებული იქნა აჭარის ხალხური სიმღერებისა და საცეკვაო მელოდიების კრებული, რომელიც პირველ და მნიშვნელოვან შრომად უნდა იქნეს მიჩნეული ქართული ფოლკლორისტიკის ამ დარგში. ამავე კუთხის ხალხური სიმღერები ჩაწერილი აქვს კომპოზიტორებს — დიმიტრი არაყიშვილსა და შალვა მშველიძეს (1936 წ.).

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მიერ 1961 წელს გამოიცა „მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“ (საქ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი), რომელშიაც დაბეჭდილია ერთი აჭარული შრომის სიმღერა (ნადური) „ქალი ვიყავ ანაური“, ჩაწერილი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფ. გრიგოლ ჩხიკავაძის მიერ. მასვე ეკუთვნის ამ სიმღერის საკმაოდ ვრცელი თეორიული ანალიზი. „მასალებში“ მოცემულია აგრეთვე აჭარული სხვა სიმღერების ტექსტები, შეკრებილი და დაუსტესტებული დოქ. ჯემალ გამაია-

## ქართული სამუსიკო

## ფოლკლორისტიკის

## თვალსაჩინო შენაქანი

პავლე ხუჭუა



ართული ხალხური სიმღერების შეგროვებას, დამუშავებას და მათს სათანადო კვლევას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორისადმი გაცხოველებულმა ინტერესმა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან იჩინა თავი. ჩვენ არ შეუვრგებით ამ საკითხის განხილვას, რადგან იგი არ შედის ჩვენი წერილის ამოცანებში. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ამ დღდენიშენელოვან საქმეს სათავეში უდგნენ ისეთი სახელგანთქმული ქართველი მუსიკოსები, როგორც იყვნენ: მელიტონ ბალანჩივაძე, ზაქარია ფალიაშვილი, დიმიტრი არაყიშვილი,

დელისა და ისტორიულ მცენიერებათა კანდიდატის ა. ინაი-შვილის მიერ. ერთი წლით ადრე, ჟურნალ „ლიტერატურულ აჭარა“-ში (ბათუმი, 1960 წ. № 1) შემოსხენებულ პირთა მიერ გამოქვეყნდა წერილი სათაურით: „აჭარული ნადური სიმღერების ოთხხმიანობის თავისებურების შესახებ“, რომელშიაც გახსილულია ამ ტიპის სიმღერებთან დაკავშირებული საკითხები.

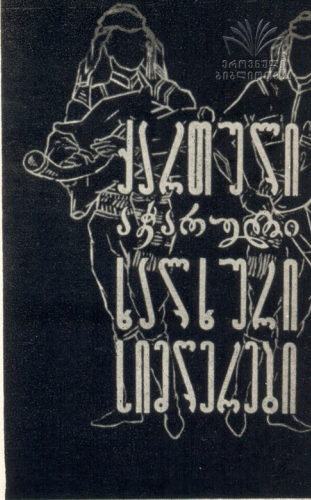
რაც შეეხება ვ. ახობაძის შრომას, იგი — აჭარული ხალხური სიმღერების ყველა, ღღემდე გამოცემულ კრებულზე უფრო სრული და ჟანრობრივად მრავალფეროვანია. ამ შრომაში შევიდა 80 ხალხური სიმღერა და საცეკვაო მელოდია, მათ შორის: 13 სიმღერა თანამედროვეობის თემაზე, ოთხი-ისტორიული, სამი — სამეზაგრო-სალაშქრო, ცხრა-სატრფიალო-ლირიკული, ორი — მაყრული, ექვსი — სალხინო, 17 — საყოფაცხოვრებო, 15 შრომის და 11 საფერხულ საცეკვაო (საკრავიერი მუსიკის ნიმუშები). შრომას დართული აქვს 20 ფოტოსურათი და ორი ნახაზი. წიგნი კარგი მხატვრული გამოყენებითაა გაფორმებული ა. ფონხას მიერ.

ვ. ახობაძემ თავის შრომას წარუძღვარა საკმაოდ ვრცელი „ნარკვევი ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერების შესახებ“, რომელშიც მოცემულია ამ სიმღერების და ხალხური საკრავების აღწერა და მათი მცენიერული გამოკვლევა. მიუხედავად შრომის მოყვანილ სიმღერებთან დაკავშირებულ, საყურადღებო პირობებებს შორის, ავტორი დამოუკიდებლად ორ საკითხს: აჭარულ ნადურ სიმღერებში დაცულ ოთხხმიანობას და ჩინგურის მეოთხე სიმის — ზილის წარმოშობას.

თავის მცენიერულ „ნარკვევს“ ვ. ახობაძე იწყებს მოკლე შესავლით, სადაც აღნიშნავს აჭარის — სახმრეთ საქართველოს ამ თვალსაჩინო კუთხის — მძიმე ისტორიულ ბედს, რაც მას XVI საუკუნიდან მიყოლებული 1879 წლამდე (თურქების ბატონობის ხანა) და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე გადახდა. ეხება მს აჭარული ხალხური სიმღერების ფორმებისა და ჟანრების ნაირფეროვნებას, ვ. ახობაძე იზიარებს სხვა მკვლევართა აზრს იმის შესახებ, რომ თურქ დამპყრობთა ხალხურმა, არაეფიხიად, ერთხმინანმა მუსიკამ ვერავითარი გავლენა ვერ იქონია აჭარულთა სამუსიკო ფოლკლორზე, უკანასკნელმა მტყიცედ დაიცვა ზოგადქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების ბუნება. ეს ფაქტი — საკმაოდ დამტკიცებელი საბუთია ქართული ერთგული კულტურის, კერძოდ კი — ხალხური სიმღერის მძლავრი სიცოცხლისუნარიანობისა, სიდიადისა და ურყევი თვითმყოფობისა.

ვ. ახობაძემ უპირატესი ყურადღება შრომისთ, განსაკუთრებით კი ნადურ სიმღერებს მიაქცია, რადგან სწორედ მათშია შემორჩენილი ის თავისებური ოთხხმიანობა, რაც მსოფლიო მუსიკალურ ფოლკლორში მართლაც რომ ფენომენალურ მოვლენად უნდა იქნეს მიჩნეული.

ცნობები აჭარული ნადური სიმღერების ოთხხმიანი წყობის შესახებ პირველად ჯ. ნოღაიდელმა გამოქვეყნა. ამავე თემას, საკითხის დაყენების სახით, შეუხო აკად. ივანე ჯავახიშვილიც, რომელიც ნოღაიდელის მიერ მიწოდებულ ცნობებს ეყრდნობოდა. დიდი მცენიერი, მისთვის ჩვეული სიფრთხილით აღნიშნავდა, რომ ოთხხმიანობის საკითხის, ისე როგორც ერთ-ერთი



მნიშვნელოვანი ხმის — შემხმობარის „დანიშნულებაც ძნელად გასარკვევია, თუ დამატებითი ცნობები არ იქნა შეკრებილი“-ო (აქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბილისი, 1938 წ. გვ. 82). ეს „დამატებითი ცნობები“ კი შეიძლება მიღებულიყო მხოლოდ ხალხური სამუსიკო პრაქტიკის საფუძვლიანი შესწავლის ნიადაგზე.

აჭარული ნადური სიმღერების გამოკვლევას ვ. ახობაძე ამ ჟანრის სიმღერათა ისტორიული მიმოხილვით იწყებს. ავტორი იმთავითვე როგორც ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცოდნე პირთ — პრაქტიკოს მომღერლების (ს. რუყვა, ი. ანანიძე, ზ. მგავანაძე და სხვ.) გამოცდილებას, ისე ქართველ (ი. ჯავახიშვილი, ჯ. ნოღაიდელი) და უცხო მეცნიერ-მკვლევართა (არქ. ლამბერტი, გ. ბიუხერი, გამბა, ს. ნადელი) შრომებს. ამას გარდა, ახობაძე დაწვრილებით იხილავს ნადური ოთხხმიანი სიმღერების თვითული ხმის არსს, მათ ბუნებას როგორც ტერმინოლოგიური, ისე მათ შორის ფუნქციონალური დამოკიდებულების თვალსაზრისით. ამასთან დაკავშირებით, ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემას ვ. ახობაძის შრომაში წარმოადგენს შემხმობარის და დაბალი ბანის ფუნქციების დადგენის საკითხი.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ პირველად ვ. ახობაძემ აჭარული ნადური ოთხხმიანი სიმღერები 1958 წლის ივლისში ჩაწერა, როდესაც იგი ხელმძღვანელობდა თბილისის კონსერვატორიის ხალხური შემოქმედების კაბინეტის სამეცნიერო-ფოლკლორულ ექსპედიციას აჭარაში. ერთი წლის შემდეგ — 12 მაისს — მანვე, კონსერვატორიის VIII სამეცნიერო სესიაზე წაიკითხა მოხსენება, ნადური სიმღერების ოთხხმიანობის შესახებ. მოხსენებამ მუსიკოს სპეციალისტთა განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია, ვინაიდან საკითხი ქართული ხალხური სიმღერების ოთხხმიანობის შესახებ დიდხანს საკვებოდ იყო



მინერული ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ისეთი ავტორიტეტული მომღვწე კი, როგორცაა გრიგოლ ჩხიკვაძე, 1940 წლის მურაღალში „საბჭოთა ხელოვნება“ (№ 10, გვ. 44) წერდა „...თხსნიანობას, რომელიც გვხვდება უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით კი გურულ სამუსიკო ფოლკლორში, ვიდრე გეტკროფონული მოვლების შედეგად, ე. ი. სამხიანი სიმღერება ერთ-ერთი ხმის გაორების საშუალებით გარკვეულ მანძილზე, როგორც ჩვენ ამას ვხედავთ შედეგად სიმღერაში“ (იგულისხმება „ხელგაყვი“). „აჰყარა, განაგრძობს ავტორი, აქ გვაქვს საქმე სამხიანობასთან და არა თხსნიანობასთან, რადგანაც ამ შემთხვევაში საჭირო იქნებოდა, ოთხ ხმათაგან ყოველ ცალკეულ ხმას ჰქონოდა დამოუკიდებელი ფუნქცია, რომელსაც ჩვენ აქ არ ვხედავთ და არც მთელ ფუნქციას ჩვენამდე რომელიმე სიმღერისას აქვეთი სახით (ხაზგასმა ჩემია ბ. ხ.). შემდეგში, თვით ჩხიკვაძე დარწმუნდა ქართული ხალხური თხსნიანი სიმღერების არსებობაში, რის შესახებაც მას ფრანკ საყურადღებო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული ზემოთ ხსენებულ „მასალებში აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან“, კერძოდ, შემხმობარის დანიშნულების შესახებ გრ. ჩხიკვაძე წერს: „მას ასახიათებს უმოძრაობა და წარმოადგენს გაბმულ ბგერას... შემხმობარი — მთქმელოსა და გამყივანის შემეხვეტილი ნაწილია“. მისი აზრით, შემხმობარი არა მხოლოდური, არამედ პარმონიული ფუნქციის მატარებელია, დამოკიდებულია მთქმელოსა და გამყივანისგან და გამოჩნდება უმთავრესად მაშინ, როდესაც ეს ორივე ხმა გამოეთიშება სიმღერას.

გ. ახოძაძე კი ეთანხმება ვ. ჩხიკვაძის აზრს, რომ შემხმობარი მხოლოდ გაბმულ ბგერას წარმოადგენს და მას უმოძრაობა ახასიათებს. მთელი რიგი მუსიკალური მაგალითების ანალიზის შედეგად ახოძაძე ამტკიცებს, რომ, თუმცა ზოგ შემთხვევაში შემხმობარი მართლაც გაბმული, მელოდიკურად — „ინერტული“ ბგერაა, მაგრამ, ამავე დროს, არის სიმღერები, სადაც შემხმობარი წარმოდგენილია როგორც სასესებით გარკვეული მელოდიური ხაზი. ეს არის მესამე, სიმღერის პარმონიული ფუნქციის გამოხატულება, კილოს განმსაზღვრელი ხმა. ახოძაძეს ტელაღურად აქვს განხილული თხსნიან ნადურ სიმღერებში შემხმობარის და დაბალი ბანის კილოპარმონიული ფუნქციები და დამაჯერებელი დასკვნებიც გამოაქვს ბანისა და შემხმობარის პიმი-კვინტურ დამოკიდებულებათა შესახებ.

საყოველთაოდ გავრცელებული აზრით კრიმანჭული მიჩნეულია მთელ რიგ გურულ-აჭარული სიმღერების თავისებულ „მორთულობად“, ინტონაციურ „ჩუქურთმად“. გარდა ამისა, ადგილი აქვს გამყივანისა და კრიმანჭულის გაიგივებას. ახოძაძე ამტკიცებს, რომ გამყივანი და კრიმანჭული — ერთი და იგივე მუსიკალური მოვლენა არიან. როგორც საშემოქმედებულელო პრაქტიკით მტკიცდება, არიან გამოჩენილი სახალხო მომღერლები, რომელნიც გამყივანის შესრულების უბაღლო ოსტატები არიან, კრიმანჭულს კი არასდროს არ იტყვიან, ან ვერ იტყვიან და პირიქით. გამყივანი მჭიდროდ კავშირშია პირველი ხმის ინტონაციურ სისტემასთან, მაშინ როდესაც არსებობს კრიმანჭულის ვარიანტები; ისინი შეიძლება გადატანილი იქ-

ნან ერთი სიმღერიდან მეორეში, ან ერთი ვარიანტი შეცვლილი იქნეს მეორეში. ამ მოვლენას ავტორი იმით ხსნის, რომ კრიმანჭულს გარდა მელიზმატისა და კისრებული ჰქონია მეტად მნიშვნელოვანი ფუნქცია: კრიმანჭულის ორი ძირითადი ბგერა წარმოადგენს სიმღერის საყრდენ ბგერებს — ტონიკას, პრიმას და კვინტას. ასე, მაგალითად, როდესაც დაბალი ბანი და შემხმობარი კვინტურ დამოკიდებულებაშია (მაგალითად: ბანშია — ლა, ხილო შემხმობარში — მი), მაშინ კრიმანჭულის ორი ძირითადი ბგერა იგივეა, რაც ბანისა და შემხმობარის საყრდენი ბგერები, ე. ი. მი-ლა; „ამრიგად, კრიმანჭული — ორი პარმონიული ფუნქციის თავისებურ ორნამენტულ იმიტაციას წარმოადგენს“ — ასკენის ავტორი.

ეყრდნობა რა სიმღერების: „ხასანბეგურა“, „შვიდაცა“, „ვახტანგური“ და აჭარული ნაღური სიმღერების ანალიზის, ვ. ახოძაძე ამტკიცებს, რომ ამ სიმღერებში ბანი ზოგჯერ იმდენად რთულ და პოლიფონურად დამოუკიდებელ ფუნქციას ასრულებს, ისეთი გაბედულობით იჭრება იგი ზედა ხმების რეგისტრებში, რომ ასეთ მომენტებში ბანი კარგავს მისთვის ჩვეულ პარმონიული ფუნქციის ფუნქციას. სწორედ ამ დროს კრიმანჭული, როგორც მაღალი ხმა, ზემო დან აღადგენს დროებით შეწყვეტილ პარმონიულ ფუნქციას სიმღერაში. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ვ. ახოძაძე, „გურულ აჭარულ სიმღერებში ბანის ფუნქციის სამი სახეობა შეინიშნება: დაბალი ბანის, მაღალი ბანის და კრიმანჭულის სახით. გარდა ამისა, სიმღერების პარმონიული ფუნქციის შეიძლება განზოგადდეს ქვემოდან — დაბალი ბანის, ზემოდაც — კრიმანჭულის და შუა ნაწილები — მაღალი ბანის სახით (გვ. 23). მითხველი დადგენიანება იმაში, რომ კრიმანჭულის ამ დღემდე უცნობი, ფუნქციის გარკვევა აჰყარა მითითების ვ. ახოძაძის თეორიულ-მეცნიერული მიკვლევის უდავო მნიშვნელოვანებაზე.

საინტერესოა ავტორის მსჯელობა ნაღური სიმღერების მელოდიისა და სიტყვიერი ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულება შესახებ. იგი მართებულად აღნიშნავს, რომ ერთსა და იმავე სიმღერის სხვადასხვა, მასთან არაორგანულად დაკავშირებული ტექსტი ახლავს. ეს იმას მოწმობს, რომ ნაღურების მუსიკა უფრო მნიშვნელოვანია მინერული, ვიდრე სიტყვიერი და რომ ამ სიმღერათა მუსიკალური ფაქტორა გაცილებით ადრე წარმოიშობა, ვიდრე დღეს ხმაურში არსებული სიტყვიერი სიმღერებში: „ქალი ვიყავ აზნაური“, „ეთერი ქორი ჭანდარზე“, „მშვიდობა“ და სხვ.

ცნობილია, რომ ყოველი სიმღერა გარკვეულ კილოში სრულდება. აჭარულ ნაღურებში სიმღერის უჩვეულო დაბოლოებას ახე კადანს ვხვდებით. ვთქვათ, სიმღერა აგებულია ლა-დორიულ კილოში. შემხმობარის ბოლო ორი, მონაცვლეობით მხმოვანი ბგერა რე-მი კვინტურ დამოკიდებულებაშია დაბალი ბანის ასევე მონაცვლეობით მოძრაე ორ ნოტთან სოლ-ლა. დაბალი ბანის ხმოვანება შეწყდა. შემხმობარი, რომელიც ახლა ბანის ფუნქციის ერთადერთი განმსაზღვრელია, განაგრძობს კვლავინდობად მოძრაობას (რე-მი), რაც VII—I საფეხობების მონაცვლეობას წარმოადგენს. მაგრამ სიმღერის ექვს უკანასკნელ ტაქტში შემხმობარი ამთავრებს სიმღერას არა მით-



(რაც მოსალოდნელი იყო), არამედ რე-თი მხოლოდ ახლა ირ-კვევს, რომ ხოტბა რე-კილოს ტრინია ყოფილა, ხოლო ნოტი მი-სა-მორე საოყვებრი! ასეთი კადანსური ფორმულა, უაღრესად ორიგინალური, ექსტრომა გურულ-აჭარულ და, საერთოდ, ქარ-თულ მრავალგვან სიმღერებს და მხოლოდ აჭარულ ნადურ სიმღერებში გვხვდება. ასეთ კადანს ვ. ახობაძემ „ნადური და-ბოლოება“ ანუ „ნადური კადანსი“ უწოდა. ასეც — ფრიად საინტერესო აზრია, პირველად გამოთქმული მის მიერ.

ნადურ სიმღერებს ვ. ახობაძე იხილავს შრომის პროცესთან მჭიდრო კავშირში, რის შედეგად ნადურებში სამ ძირითად ნა-წილს გამოყოფს. პირველი ნაწილი — გამოირჩევა ტექსტი-სადმი, სიტყვისადმი მომეტებული ყურადღების გამახვილებით. ეს ნაწილი შეესაბამება შრომის პროცესების დაწყებას. მე-ორე ნაწილი — B, დაკავშირებული საკუთრივ შრომის პრო-ცესთან (მაგალითად, მთელი ნადი ჩაბმულია თონის პროცეს-ში), წინა პლანზე წამოსწევს შრომის რიტმს, რის გამოც სიტ-ყვებს აჟგერად აღარ ექცევა ისეთივე ყურადღება, როგორც მუსიკას. რაც შეეხება მესამე ნაწილს — იგი მეტად ჩქარ ტემ-პში (პრესტო) სრულდება, დაკავშირებულია შრომის პროცესის (ან ერთი მისი მნიშვნელოვანი ეტაპის) დამთავრებასთან და ამიტომ რიტმის მოტორულიობით ხასიათდება. სწორედ ამ უკა-ნასკნულ ეტაპზე ჩაერთვის მეთხუთხ ხმა — დაბალი ბანი, რაც ნადურ სიმღერებს განსაკუთრებულ ორიგინალობას ანიჭებს. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი, ერთ-ერთი უთათულება საწნაწი-ლიანი სასიმღერო ფორმის ნიმუშებს იმეციათა შევსებებით სხვა ქართულ ხალხურ სიმღერებში. ნადურების ფორმის ეს სირ-თული მკვლევარს მართებულია გამოკავს თვით შრომის პრო-ცესის სხვადასხვა „სტადიებიდან“, რასაც სინამდვილეში ად-გილი აქვს გურულ-აჭარულ გლეხთა შრომით პრაქტიკაში.

ახლანდელა ვ. ახობაძის მიერ გარჩეული შრომის სიმღე-რა — „ელესა“, რომელსაც ასრულებენ მოჭრილი ხის შორის ტყიდან გამოტანის დროს. ავტორი ამ შრომის პროცესის ცოც-ხალ სურათს გვიხატავს, რის შედეგად ნათელი ხდება „ელე-სას“ მარგანიზებული რელი და თვითველი ხმის ფუნქცია როგორც შრომის მიმდინარეობისას, ისე სიმღერის თავისებუ-რი ფორმის ჩამოყალიბებაში. ავტორის აზრით: „სიმღერა „ელესა“, ერთი მხრით — მუშახელის ცალკეული ენერჯის გა-მართიანებულ საშუალებას წარმოადგენს, ხოლო, მეორე მხრივ, გაერთიანებული ენერჯის რაციონალური გამოყენების ფორ-მას“ (გვ. 26).

როგორც ვ. ჩიკვაძე წერს: „მეტრი ნადურ სიმღერებში ნაკლებად ცვალებადია, უმთავრესად სრულდება 3/4-ზე ან 4/4-ზე, ე. ი. მისთვის დამახასიათებელია ლუწი ზომა. ზუს და გზა ეს მეტრი ზოგჯერ ირდევდა და ერთი-ორი ტაქტის მან-ძილზე 3/4-ით იცვლება“ („ლიტერატ. აჭარა“, გვ. 76). მარ-თალია, ნადურ სიმღერებში გაბატონებულია რიტმის ლუწი ზომა, ხოლო 3/4 ზომა, ავტორის მიერ განხილულ სიმღერაში „ქალი ვიყავ აწანური“ მხოლოდ ორიოდე ტაქტს მოიცავს, მაგრამ, ამას გარდა, არსებობს სიმღერები: „ყარანაი ყანაშია“, „ვაი, თუ დილას კურდღელმა“, „ბერი კაცი ჩაჩანა ბერი“, „მთას ხობობი აფრენილა“ და სხვა, რომლებშიც, სიმღერის ბოლო ნაწილებში, ორწილადი ზომის შეცვლა საშუალოდ ზო-

მით საკმაოდ დიდხანსაა დაკული (მაგალითად, „ყარანაი ყანაშია“ — ტაქტი, „მთას ხობობი აფრენილა“ — 20 ტაქტი და ა. შ.). ეს გარემოებაც ცხადყოფს ნადურების ფორმის სირთულეს და მის ორიგინალობას.

ვ. ახობაძის ცალკე ქვეთავად გამოყოფილი აქვს აჭარაში გავრცელებული ხალხური სამუსიკო საკრავები — ტიბონი, ჩინგური და დლი და მათი აღწერა. განსაკუთრებულ ინტე-რესს იწვევს ჩინგურის აღწერა და მისი ერთ-ერთი სიმის — ზილის — ფუნქციის დადგენა. ეყრდნობა რა ი. ჯავახიშვილის მოსაზრებებს ზილის შესახებ, ახობაძე ანეითარებს მის აზრს და მეტად საგულისხმო დასკვნამდე მიდის. მისი აზრით, ზილი არ წარმოადგენს ჩინგურის დიაპაზონის გადიდებისაგან წარ-მოქმნილ მეთხუთხ სიმს. ახობაძე იმორწმუნა ა. მგერლიძის მიერ ჩინგურის სიმთა ტრადიციულ დასახელებას (I სიმი — დამ-წყები ანუ მოქმელი, II — მოძახილი, III — ბანი), ჩინგურის საწნაირ წყობას და სიმღერათა შედარებითი ანალიზის მო-ნაცემებს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ კრიმანჭლისა და შემხმობარის პარტიტურის — ერთი მხრივ, ხოლო ჩინ-გურის მეთხუთხ სიმს — ზილის შორის — მეორეს მხრივ მჭიდ-რო კავშირი არსებობს. ავტორის დამაჯერებელი მტყიცებით, „ჩინგურზე მეთხუთხ სიმის დამატება ქართული ობხმბანი სიმ-ღერის გადატანითა მიღებული და არა საკრავის დიაპაზონის გადიდებით“. ავტორის ეს მოსაზრება შუქს ფენს ზილის და-ნიშნულებს და მის ფუნქციას სიმღერათა თანხლების დროს.

ახლანდელი შრომის უდავო დირექტორს შეადგენს ის, რომ მასში, გარდა მდიდარი ფაქტური მასალისა, მეცნიერულად დასაბუთებულია რიგი დებულებები, რომლებიც ამდღერებზე ქართულ სამუსიკო ფოლკლორისტიკას. ვ. ახობაძემ, მის მიერ შეგროვილი სასიმღერო მასალის საფუძვლზე, საგრძნობლად გააღრმავა შრომითი სიმღერების ფორმის, მათი მსატრული შინაარსის, სტილისა და ლოკალურ თვისებათა თავისებურე-ბების შესწავლა, მოგვცა საკმაოდ დიდი მასალის ბიბლიოტეკური შესახება და მეცნიერული განზოგადება.

შრომა არ არის თავისუფალი ზოგიერთი ხარვეზისაგან, რომელიც, არსებითად, გავლენას არ ახდენენ მის ხარისხზე. ასე, მაგალითად, წინადადებაში: „ეს გარემოება, ერთი მხრივ, გამოწვეულია ხალხურ სიმღერებში მეტად თავისებური კონ-ტრაპუნქციული პოლიფონის ხერხების მრავალფეროვნებით“ (გვ. 8). ტაქტოლოგიას აქვს ადგილი, რადგან „კონტრაპუნქ-ტი“ და „პოლიფონია“ არსებითად ერთი და იგივე ცნებაა. მთელი შრომის მანძილზე ერთი და იგივე სიმღერა დასათუ-რებულია ხან როგორც „ბერი კაცი ჩაჩანა ბერი“, ხან კიდევ — „ბერი კაცი ჩაჩანაბერი“. ჩვენის აზრით უფრო სწორია მეორე. ნარკვევის რუსულ ვარიანტში (გვ. 42) ნათქვამია: В куль-турном обиходе народа Аджарии... უფრო სწორი იქ-ნებოდა: В культурном обиходе жителей (ან население, трудившихся) Аджарии... ავტორი მართებულად განმარტავს თურქების მიერ ვაზის გაჩანაგებას აჭარაში სარ-წმუნებრივ ნიადაგზე. მართლაც, ყურანის მიხედვით, მაკ-მადანი ვერცხვები ღვინის ან სხვა სპირტბიან სასმელის და-ლევს. სასურველი იყო, ავტორის რომ ასეთივე მოკლე განმარ-ტება მიეცა თავისი ტექსტის რუსულ ვარიანტშიც. კარგი იქნე-

ბოდა ავტორს განემარტა, თუ რა დასასლებული პუნქტები უნდა იგულისხმოს მკითხველმა, ისიც — არაქართველმა, ზემო და ქვემო აჭარის ქვეშ. უმჯობესი იქნებოდა ნაცვლად „ლომკი и отбора кукурузы“ (გვ. 43) ყოფილიყო: „Сбора урожая кукурузы и очистки початков от зерен“. რუსულ ტექსტში „საჯავახურაი — (გვ. 215) აღნიშნულია როგორც „Саджавахурская, რაც არ არის სწორი. უნდა ყოფილიყო „Саджавахская“, როგორც ეს თვით ავტორს აქვს აღნიშნული სხვა ადგილას (გვ. გვ. 42, 62 და სხვ.).

კრებულში დაბეჭდილ სიმღერებს (გარდა ზოგიერთი ნა-დურებისა) თან არ ახლავს პასპორტისაცია. აუცილებელი კი იყო აღნიშვნა იმისა, თუ სად, როდის და ვისგან (რომელი პი-რისა თუ ანსამბლისაგან) იქნა ჩაწერილი ესა თუ ის სიმღერა. ამას გარდა, სასურველი იყო, ნაცვლად ტექსტების მეტისმე-ტად მოკლე და, ამის გამო, არაფრისმთქმელი ანოტაციებისა რუსულ ენაზე, ავტორს მოეცა სრული რუსული თარგმანი მთე-ლი პოეტური ტექსტისა, უკანასკნელთა ავტორების აღნიშვნით, სადაც ეს შესაძლებელია. არ იქნებოდა ზედმეტი ავტორს, ორიოდე სიტყვით მაინც, აღნიშვნა, რომ „სტუდენტის ფილიპე გოგიჩაიშვილი“, რომელმაც კარლ ბიუხერს მიაწოდა ცნო-ბები ქართული ხალხური შრომის სიმღერების შესახებ, გახლ-დათ კ. ბიუხერის, გ. მაიერის და სხვათა მოწაფე, შემდეგში—ცნობილი ქართველი ეკონომისტი და სტატისტიკოსი, თბილი-სის უნივერსიტეტის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და ათეულ წელთა მანძილზე მისი სახელოვანი პროფესორი ფილიპე გო-გიჩაიშვილი.

თავის წინასიტყვაობაში ვ. ახობაძე აღნიშნავს, რომ „წი-ნამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს აჭარის ხალხური სიმღე-რების გამოკვლევას, აჭარის მუსიკალური ფოლკლორის თავი-სებურებათა დადგენასა და მათ განზოგადებას“, როგორც ამ წერილიდან ჩანს, ავტორმა თავისი დაპირება ჩინებულად, მაგრამ მაინც ნაწილობრივ შეასრულა. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ვ. ახობაძე, რომელსაც საკმაო გამოცდილება აქვს ხალ-ხური მუსიკალური შემოქმედების დარგში ნაყოფიერი მუშა-ობისა, გააფართოებს და გააღრმავებს როგორც ძველი, ისე ახალი აჭარული ხალხური სიმღერების მეცნიერული კვლევის არეს.

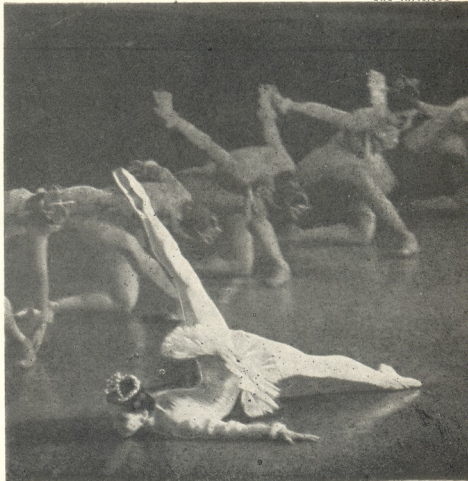
თუ რამდენად მნიშვნელოვანი და დიდი ინტერესის შემ-ცველია განხილული შრომა, მოწმობს თუნდაც ის დადებითი შეფასება, რასაც საბჭოთა და უცხოურ პრესაში და ავტორი-სადმი მიწერილ კერძო პირთა წერილებში ვხვდებით. ასე, მა-გალითად, ერთ-ერთი პირველი წერილთაგანი ვ. ახობაძის ამ შრომის შესახებ გამოქვეყნდა პოლონურ ჟურნალში „პორად-ნიკ მუზიჩინი“ (ლოდი, 1961 წ. № 10); გაზეთ „კომუნის-ტი“-ს 8 დეკემბრის ნომერში (1962) დაბეჭდილია მუსიკის-მცოდნეს ოთარ ჩიჯავაძის წერილი. შრომის ავტორს მიღებუ-ლი აქვს რიგი წერილებისა საზღვარგარეთიდან ისეთი სპეცი-ალისტებისაგან, როგორც არიან: ბუდაპეშტის უნივერსიტეტის დოცენტი, ფოლკლორისტიკის კათედრის წევრი მ. იშტვანოვი-ჩი (უნგრეთი), შედარებით ფოლკლორისტიკის სახელოვანი მცოდნე სტიან ჩუჟავეი (ბულგარეთი); პოლონელი ფოლკლო-რისტიბი იოსებ ხომისკი და ქრისტინა ვილკოვსკა ინტერნა-

ციონალური ხალხური მუსიკის საბჭოს მდივანი მოდ კერპიო-სი (ინგლისი); გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მეც-ნიერებათა აკადემიის ხალხური ხელოვნების ინსტიტუტის პროფესორი, დოქტორი ერის შტოკმანი (ბერლინი); სორბონის უნივერსიტეტის ისტორიულ და ფილოლოგიურ მეცნიერებათა სექციის წევრი პროფ. ივეტ გრიმო (საფრანგეთი) და სხვ. ზე-მოთქმული მოწმობა არა მარტო განხილული შრომის და მისი ავტორის ეჭვმიტანულ წინამძებებს, არამედ იმასაც, რომ ქარ-თველი ხალხის მუსიკალური შემოქმედება დღეს ფართო მსაყ-ლობის და ცხოველი ინტერესის საგანად იქცა სამშობლოს ფარგლებს გარეთაც. ეს გარემოება კი უაღრესად გაზრდილ მოთხოვნილებებს უყენებს ცველა მათ, ვინც ქართული კულ-ტურის ამ დარგში ერისათვის სასარგებლო და ნაყოფიერ მოღ-ვაწევობას ეწევა.

ჯორჯ ბალანჩინი



კომპოზიტორი ბენჯამინ ბრიტენა —  
„ფანტაზიები“ (დაღვმა ჯერომ რობინ-  
სისა)



კომპოზიტორი პ. ჩაიკოვსკი — „სერენადა“ (დაღვმა ჯორჯ ბალანჩინისა)





კომპოზიტორი პ. ჩაიკოვსკი — „ბრწყინვალე ალევრო“. დადგმა ჯორჯ ბალანჩინისა



კომპოზიტორი ა. გლაზუნოვი — „რაიმონდა“ (ვარიაციები)

დადგმა ჯ. ბალანჩინისა



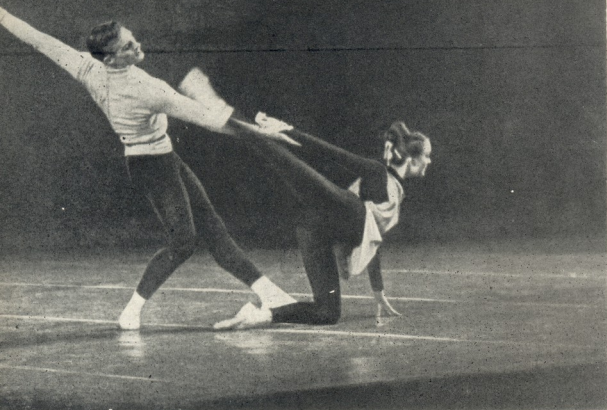
კომპოზიტორი ე. ბიზე, სიმფონია  
„ღო-შეორი“ (დადგმა ჯ. ბალანჩინისა)



კომპოზიტორი პ. ჩაიკოვსკი—„სერენადა“ (დადგმა ჯ. ბალანჩინისა)



კომპოზიტორი მარტინ გულდა —  
„თამაშობანი“ (დადგმა ჯ. რობინსონისა)



ფორტეპიანო ა. ბალაბუდევისა  
და პ. შვეჩენკოსი

კომპოზიტორი იგორ სტრავენსკი — „აგონი“ (დადგმა ჯ. ბალანჩინისა)



წელი, როცა მან დაწერა თავისი პირველი კინოსცენარის პირველი თეორიული წერილები კინოზე და კინოთეორიის წინაპირველად დადგა.

მაიაკოვსკი და კინო

## კინო თქვენთვის

## სანახაობაა, ჩემთვის—

## თითქმის

## მსოფლმხედველობა

გოგი დლოიძე



ლაიმერ მაიაკოვსკის ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს ის დიდი, მისთვის ღრმად მტკიცენული ლტოლვა კინოსაკენ, რომელიც ვერ იქნა და ვერ დაიოკა პოეტმა მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე. რევოლუციის ჭეშმარიტ პოეტს არც შეეძლო გულგრილი ყოფილიყო კინოსადმი, რომლის უდიდესი შესაძლებლობანი, პერსპექტივები ბევრს მაშინვე ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი. ამიტომაც, სასევებით კანონზომიერად უნდა მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ მაიაკოვსკი სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე დაინტერესდა „მეთაე მუხით“<sup>1</sup>. ამ ფრონტზე ეს იყო 1913

რა შეიძლება ითქვას მაშინდელ კინემატოგრაფზე?

ამ კითხვაზე, ვფიქრობ, ყოველგვარ ფაქტობრივ მასალასა და სტატისტიკურ მონაცემზე უკეთ უპასუხებს ერთი პატარა ამონაწერი<sup>1</sup> იმდროინდელი პრესიდან. აი, ისიც:

«Нынешний кинематограф — глубокий по содержанию. Это та же «битва русских с кабардинцами». Это — тот же расчет на самые низменные вкусы и инстинкты. Можно надеяться, что и в этой области придут люди совести и сердца... и волюют чистое вино творчества в новые меха».

რუსულ კინემატოგრაფიას სწორედ ამგვარი, მართლაც „დიდი გულისა და სინდისის ადამიანის“ სახით მოველინა და ახალგაზრული მგზნებარებით დაეწაფა ოცი წლის მაიაკოვსკი...

უპირველეს ყოვლისა, როგორც სცენარისტმა და მსახიობმა, მან მონაწილეობა მიიღო პირველ ფუტურისტულ ფილმში, რომელსაც ეწოდებოდა „ღრამა ფუტურისტების კაბარე № 13“<sup>2</sup>. (რეჟისორი ვ. ჰ. კასიანოვი) ამ ფილმში, მაიაკოვსკის გარდა, „თამაშობდნენ“ ძმები ბურლიუკები, მწერალი ბორის ლავრენკო, პოეტი ვადიმ შერშენევიჩი, მხატვარი მაქსიმოვიჩი და სხვ.

„სამი ათეული წლის შემდეგ — ივონებს პოეტი ვადიმ შერშენევიჩი — მესხიერებამ შემინახა ამ გადაღების ცალკეული ეპიზოდები. მაიაკოვსკი, ლავრენკო, მე და სხვები, მიგვიწვიეს როგორც „მსახიობები“. მაგონდება ვიდაცის სახე, მსხვილი პლანით გადაღებული, ისეთივე იეროლიფებით მოხატული, როგორც „კაბარე № 13-ში“ შეგავალი კარი. დეკორაციები, რომლებიც კაბარეს შიგა ნაწილს გამოხატავდნენ, ძალიან გამოზარ შენობაში იყო დამდგარი, მგონი, თვით კინოფირმის<sup>2</sup> კანტორაში.

მაიაკოვსკი, ლავრენკო, მე და სხვები, აგრეთვე ერთადერთი მსახიობი ქალი და მსახიობი კაცი, მაგიდებს ვუსხედით, ვსვამდით. ყველას სახე რაღაც კაბადისტური ნიშნებით გვექონდა მოხატული. ვიდაცის ფიზიონომიაზე კი ისარგარჭობილი გული ეხატა.

მერე გადაღებები შენობიდან ეზოში გადაიტანეს. მზიანი დღე და, მაგრამ მაინც ყინავდა... ჩემთვის ეს იყო პირველი და უკანასკნელი გადაღება. ფეხები მომყვინა, გაგზარაზდი და მერე დღეს სულაც არ გამოვცხადდი... ვალოლიამ კი ბევრი გადაიღო, მაგრამ მაინც გულს აკლდა, რადგან, მიუხედავად მისი არტისტიკული თამაშისა, სურათი ჩავარდა და მოისხნა ეკრანიდან“.

ამვე წელს დაწერა პოეტმა სამი თეორიული ხასიათის წერილი კინოზე და პირველი ორიგინალური სცენარიც, რომელიც, სამწუხაროდ არ შემოინახა. ამასთან დაკავშირებით, ჩვენი აზრით, საჭიროა მცირეოდენი კორექტივის შეტანა ქორქ

<sup>1</sup> «Вестник кинематографии», 1913, № 13.

<sup>2</sup> „ღრამა ფუტურისტების კაბარე № 13-ში“ გადაიღო კინოფირმა „გიენკლერი და ტოპოკოვი“.



სადღის შესანიშნავი წიგნის („კინოს საყოველთაო ისტორია“) ერთ-ერთ გვერდში<sup>3</sup>.

ოქტომბრის რევოლუციის რამდენიმე დღის შემდეგ ა. ლუნარსკიმ მოწოდებით მიმართა ხელოვნების მუშაკთა კავშირის პეტერბურგში, მუშაობა დაეწყოთ საბჭოთა ხელისუფლებასთან. მაიაკოვსკი სინარეზით შეხვედა ა. ლუნარსკის მოწოდებას.

1917 წლის 17/30 ნოემბერს, ა. ლუნარსკის წინადადების განსახილველად გაიმართა ხელოვნების მუშაკთა კავშირის საერთო კრება. მიერ ამონაწერი ამ კრების ოქმიდან დამაჯერებლად გვიჩვენებს რევოლუციონერი პოეტის ნათელ პოზიციას.

გ-1 განხილვა ა. ლუნარსკის მიერ შემოტანილი საკითხისა — განათლების სახალხო კომისარიატთან მხატვრულ საქმეთა სახელმწიფო საბჭოს შექმნის შესახებ.

1. მ ა ა კ ო ვ ს კ ი. საჭიროა მივესალმოთ და შევეკავშირდეთ ახალ ხელისუფლებას<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, მაიაკოვსკიმ პირველმა მოითხოვა სიტყვა.

„მაიაკოვსკი ისე შევიდა რევოლუციაში, როგორც საკუთარ სახლში. იგი პირდაპირ წავიდა და თავისი სახლის ფანჯრების გამოღება დაიწყო.

რევოლუციამ გაამაგრა და დაამშვიდა მაიაკოვსკი. ოქტომბრის რევოლუციამ შეინარჩუნა მაიაკოვსკი.

იგი ფიზიკურად ტკბებოდა რევოლუციით, რევოლუცია ძლიერ ესაჭიროებოდა მას<sup>4</sup>.

და კინოც ამისათვის სჭირდებოდა პოეტს, — როგორც მაღალი ტრამბუნა რევოლუციის ფართო მასებთან, მილიონებთან სალაპარაკოდ.

1918 წლის დასაწყისიდანვე მაიაკოვსკი საექიო საზოგადოება „ნეტუნის“ წინადადებით მთელი არსებით ემზება კინოსქემათაში.

უპირველეს ყოვლისა მან სცენარები შექმნა, რომელთა განხორციელებაში, როგორც კინოსახელობი, თვითონაც მონაწილეობდა. 1918 წლის გაზაფხულზე ორ ფილმში შეასრულა მთავარი როლი. ესენია „დაბადებული არა ფულისაგანის“ (რეჟისორი ნ. ტურკინი) ჯექ ლინდონის „მარტინ იდენის მისხდვით და ერთადერთი შემორჩენილი ფილმი „ქალიშვილი და ხელოვანი“ (რეჟისორი ე. სლაივსკი). ამ უკანასკნელს საფუძვლად დაედო პროგრესული იტალიელი მწერლის ედ-

მონდო დამიჩისის (1846—1907) მოთხრობა „La maestrina degli“ — მუშათა მასწავლებელი ქალი“.

იმ მორც გამოცდილების შედეგად, რომელიც მიიღო პოეტმა ამ ორ ფილმზე მუშაობისას, მაიაკოვსკიმ 1918 წელს დაწერა თავისი პირველი ორიგინალური სცენარი „ფილმით შემოტანილი“, რომელიც იმავე წელს გადაიღეს (რეჟისორი ნ. ტურკინი).

„ფილმით შეპყრობილს“ მაიაკოვსკი ისეთივე გატაცებით სწვრდა, როგორც თავის საუკეთესო ლექსებს. საშუაზაროდ, არ შემოგვრჩა არც ფილმი და არც სცენარი. არსებობს მხოლოდ ლიბო ბრევის მონათხრობით ჩაწერილი ნაბრეკო<sup>5</sup>.

მაიაკოვსკის სურდა ამ ფილმის მეორე სერიის შექმნა, რომელშიც იგი აჩვენებდა ბალერინით მოხიბვლილი მხატვრის ცხოვრებას ეკრანის მიღმა სამყაროში, მაგრამ პირველი ნაწილის ხალტურულმა დადგამმა (რეჟისორი ნ. ტურკინი) ყოველგვარი ხალისი დაუკარგა. მხოლოდ 1926 წელს შესძლო პოეტმა ამ განუზოტციელებელი ოცნების ნაწილობრივი ხორცშესხმა და ახალ ვარიანტს „კინოს გული“ უწოდა. თემატიკურად „კინოს გული“ თითქმის იკინოს გული „ფილმით შემოტანილი“, მაგრამ მასში უკვე აშკარად იგრძნობა ავტორის, თუ შეიძლება ითქვას, „პროფესიული მომწიფება“. მის მიერ ჩვენე ცხოვრების გვიწელი პერიოდის სადი ჭერტა, აღქმა. შთამაგონებელია სცენარის ფინალი.

„...მაღლა, სულ მაღლა, თითქოს ცაში, რომელიდაც გიგანტური მშენებლობის ხარაჩოების თავზე არხვინად მოკალათებულა სიციხვითი სასვე ახალგაზრდა ხურო და ვევებოთელა ძელს ამაგრებს.

თეატრალი იმარჯვებს აპარატს და სასწრაფოდ იჭერს ფოკუსს, რათა ფიჩზე აღბეჭდოს ეს.

«Почему бы и кино не взяться за живую жизнь?» Этот трюк почище Дугласа — ერთ-ერთი გმირის ამ რეალიკაში ჩაქსოვილია ღრმა აზრი, რომელიც მას დიდ შემეცნებით ღირსებას ანიჭებს. საშუაზაროდ ეს სცენარი არ დადგმულა.

ზემოსხენებული ფილმების გადაღებაში უშუალო მონაწილეობის დროს მაიაკოვსკი გაცემო „მეათე მუხის“ თანამედროვე მიდგომარებას და იმ საგალაო დასკვნებამდე მივიდა, რომ კინემატოგრაფიის სამყაროში სრული უთანხმოება მეფობსო, მართლაც და 1918 წლისათვის დიდი არეულობა იყო ამ სფეროში, თუმცა გორკიმ გონებასახვილურად შეინიშნა სიმშვიდე რატომ უნდა იყოს კინემატოგრაფიულ ფორმტზე, ეს რა, სასაფლაო ხომ არ არის.

ეკრძო კინოფაბრიკებისა და გაქირავების კანტორების უმრავლესობას ან თეთრების მიერ დაკავებულ ტერიტორიასკენ ეჭირა თვალი ანდა საერთოდ, რევოლუციური თემების გაკონტებაც არ უნდოდათ. ერთადერთი საბჭოთა ორგანო — კინოკომიტეტი, მთელ თავის საქმიანობას ძველი კინოსცენარების ექსპლუატაციით შემოფარგლავდა. მას, რო-

<sup>3</sup> „1914 წლის დასაწყისში (?) ახალგაზრდა პოეტმა მაიაკოვსკიმ ორი (?) სტატია უძღვნა კინემატოგრაფს... რუსეთშივე 1914 წელს (?) გამოვიდა პირველი ფეტურისტული ფილმი „ღრმა ფუნტურისტების კაბარე № 13-ში“. (Ж. Садуля. Всеобщая история кино. т. 2 стр. 301). სინამდვილეში კი არა 1914 წლის დასაწყისში, არამედ 1913 წელს „კინოურნალის“ ივლისის, აგვისტოსა და სექტემბრის ნომერში გამოქვეყნდა მაიაკოვსკის სამი და არა ორი სტატია კინემატოგრაფზე. ესენია: „თეატრი, კინემატოგრაფი და ფუნტურისტები“. „კინემატოგრაფის მიერ „თეატრის“ განადგურება, როგორც ნიშანი თეატრალური ხელოვნების ალორძინებისა“ და „დღევანდელი თეატრისა და კინემატოგრაფიის დამოუკიდებელი ხელოვნებასთან“ ასევე, პირველი ფეტურისტული ფილმი „ღრმა ფუნტურისტების კაბარე № 13-ში“ გამოვიდა არა 1914 წელს, არამედ 1913 წელს.

<sup>4</sup> ეს რა თქმა უნდა, ლაფსუსია, მაგრამ მიხვდეთ უნდა გასწორდეს. <sup>5</sup> В. Шкловский. О Маяковском, 1940, стр. 100—102.

<sup>5</sup> Маяковский. Театр и кино, 1954, стр. 468—470.

გორც ნ. ოტტენი <sup>6</sup> წერს, სურვილიც კი არ გაჩენია, რომ ეხელ-მძღვანელა კინოწარმოებისათვის, ხოლო ის მეწარმენი და რეჟისორები, რომლებიც სახელმწიფო კინოკომიტეტის შეკვეთებს ასრულებდნენ, მიღებულ სცენარებს უფრო ხშირად ამახინჯებდნენ არა ბოროტი განზრახვით, არამედ იმის გამო, რომ უბრალოდ არ ესმოდათ მათში ჩაქსოვილი აზრებისა და იდეების.

1918 წლის დეკემბერში მაიაკოვსკი ორჯერ გამოვიდა სიტყვით განათლების სახალხო კომისარიატის სახვითი ხელოვნების განყოფილების კოლეგიის სხდომაზე და თითქმის ერთი წლით ადრე კინოს ნაციონალიზაციამდე (1919 წლის აგვისტო) მოითხოვა საბჭოთა ორგანოების აქტიური ჩარევა კინოს საქმეებში. პირველ სხდომაზე (5 დეკემბერს) გ. ს. იატმანოვმა წინადადება შემოიტანა, რომ განყოფილებას ხელში აეღო კინო, რადგან მოსკოვში შექმნილი კინოკომიტეტი თავს ვერ ართმევს ამ საქმესო. მაიაკოვსკი მხურვალედ გამოეხმაურა ამ წინადადებას და მხარი დაუჭირა გ. იატმანოვს.

— საჭიროა თუ არა კინემატოგრაფიის ნაციონალიზაცია? — კითხულობდა პოეტი — ყოველშემთხვევაში ერთი რამ ნათელია, რომ განყოფილებას ამ მასშტაბით არ შეუძლია ბრძოლა გამოუცხადოს კინემატოგრაფიის ენთოგაუსთუმებელ უხამსობას. მაგრამ იგი მაინც უნდა ჩაეროს კინემატოგრაფიის მუშაობაში.

ამავე დროს მაიაკოვსკიმ კონკრეტული წინადადება წამოაყენა ამ საკითხის მოსაგვარებლად. მისი აზრით სახვითი ხელოვნების განყოფილებას მოსკოვის კინოკომიტეტისაგან უნდა მოეთხოვა წელიწადში რამდენიმე ფილმის დადგმის უფლება, აგრეთვე სრულფასოვანი მონაწილეობა კომიტეტის როგორც საორგანიზაციო, ისე მხატვრულ მუშაობაში, იქნებოდა ეს სცენარების მიღება-შეფასება, ფილმების რეჟენზირება, პლაკატების გამოშვება თუ სხვა. მაიაკოვსკიმ კარგად იცოდა, რომ ყოველივე ეს ერთი ხელისშემშობით არ გაეთედებოდა, რომ საჭირო იყო დრო, ვიღაცის დარწმუნება, ვიღაცასთან ჩხუბი, დავა, კამათი, უპირველეს ყოვლისა კი უნდა გამოეფხიზლებინა თვით კოლეგიის წევრები, რომლებმაც თათბირიც ვერ მოაწყვეს. (პირველი სხდომის შემდეგ გათვალისწინებული იყო თათბირი, რომელზედაც გამოცხადდა მხოლოდ მაიაკოვსკი) ამიტომაც, მეორე სხდომაზე, რომელიც 15 დეკემბერს გაიმართა, პოეტმა თავის მოხსენებაში დაწვრილებით ილაპარაკა ყველა იმ საკითხზე, რაც, მისი აზრით, დაუყოვნებლივ უნდა გადაჭრილიყო კინოსექციის სრული დატვირთვით ასამუშაველად.

„შენობა პატარაა მხატვრული ფილმების გადაღებისათვის 14 არშინი 21-ზე. ჩვეულებრივ, კინოატელიეს უნდა გააჩნდეს სარდაფიც, რომელშიც ჩასვლა შეიძლება. ამავე დროს, შენობა ძალიან კეთილმოუწყობელია, მის დასალაგებლად და მოსაწყობად კი, თუ ამ ტემპით ვიმუშავებთ, ორი თვე დაგვიჩრდება... საჭიროა კინოსექციამ წარმოადგინოს მუშაობის საორგანიზაციო გეგმა... უნდა შეიქმნას ლიტერატურული კოლეგია, რათა ერთმა ან ორმა კაცმა სცენარების მიღებას უხელმძღვანელოს. უნდა გადაიჭარას დასის საკითხი, აგრეთვე გაიარკვეს მისი მუშაობის ნორმალურად წარმართვისათვის საჭირო პირობები.



კადრი ფილმიდან «დაბადებული არა ფულსათვის»  
ივან ნოვი — გ. მაიაკოვსკი

მასხადამე, საჭიროა, რეალური ფორმა მიეცეს თვით ამ სექციის არსებობას, რათა იგი დამოუკიდებელი იყოს“.

პოეტმა გულისტკივლით აღნიშნა ისიც, რომ ფიგურათა მოძრაობის ტექნიკური გადმოცემის გარდა თანამედროვე კინემატოგრაფიას არაფრის თავი არ აქვს და არც არაფერი აინ-

<sup>6</sup> „Звезда“, 1948, № 7.



ტრესებს. მართალია, ხანდახან ზოგი კარგი რეჟისორის წყალობით ერთი-ორი მხატვრული ფილმი განჩნდება, მაგრამ მათი დონეც საოტრად დაბალი და მიუტკვეველია.

მაგრამ არ უნდა დაგვაყწოდეს, რომ საბჭოთა კინო მაშინ თავის ყმაწვილუკობას განიცდიდა. ეს იყო ძიების, ათასგვარი წინააღმდეგობის, დავის წლები. რევოლუციამდელი რუსული კინოწვლილებების მემკვიდრეობა დიდად ვერ დაიკვეხნიდა ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშებით. საზღვარგარეთდაც კი უხვად შემოდიოდა უსამი ფილმები, როგორც იყო „ბუფლის თავ-გადასავალი“, „ბერნარდ ბრაუნის საიდუმლოება“, „ხვევა საშინელებისა“, და სხვ. მსგავსი უცხოური სურათების შესახებ ნ. კრუპსკაია წერდა, რომ თუ ჩვენ არ გვინდა მათი იდეოლოგია, სამაგეროდ მათი ტექნიკა, მათი გამოვლილება ძალიან, ძალიან გვძირდებოდა. რეჟისორების ერთ ნაწილს კი ამ ტექნიკასა და გამოვლილებასთან ერთად, ბრძადად გამოჰქონდა უცხოური ფილმების ბურჟუაზიული არსიც. გარნა და „მხარული კანარის ჩიტი“, „ჩემი ვაჟიშვილი“ და სხვა მათი მსგავსი ფილმები, რომელთა მორალი თავისი ბუნებით წმინდა ბურჟუაზიული იყო, თუმცა მასში მოქმედებდნენ საბჭოთა ადამიანები, საბჭოთა წრესა და გარემოში.

მაიაკოვსკი დაუნდობლად — ამხილებდა ამ სამარცხვინო საგანგაშო მოვლენას და მოითხოვდა დაუნდობელი ბრძოლა გამოცხადებოდა როგორც უცხოურ ვულგაროზმს („ამერიკიანად ჩამოტყანილი ჩეჩოტკა“), ისე შინაურ თვლისამრეც სენტა-მენტალიზმს („მოჭუხინის ცრემლიანი თვალები“). თავის დეკლარაციაში, რომელიც მან 1922 წელს გამოაქვეყნა, პოეტი წერდა:

- „თქვენთვის კინო — სანახაობა.
- ჩემთვის — თითქმის მსოფლმხედველობა.
- კინო — მოძრაობის მექანიკა.
- კინო — ლიტერატურის ნოვატიორია
- კინო — დამსხვრევია ესთეტიკისა
- კინო — სუპოგერობა.
- კინო — სპორტსმენია.
- კინო — იდეების მიმოფანტველია.

მაგრამ — კინო ავადა. კაპიტალიზმმა მას ოქრო შეაყარა თვალებში. მარჯვე მეწარმეები ხელი-ხელ ჩაკიდებული დაათრევნენ მას ქაქუჩებში. ფულეხი სტეკენ გულის ამარჯვებელი სიუჟეტებით. ამას ბოლო უნდა მოეღოს.

კომუნისმმა ხელიდან უნდა გამოგლიჯოს კინო საბუკულანტებს...

უპირობად ჩვენ გვექნება ან ამერიკიდან შემოტანილი ჩეჩოტკა ან მოჭუხინების ერთფეროვანი „აცრემლებული თვალები“.

პირველი მოგებურდა. მეორე უფრო მეტად. მოჭუხინის სახით მაიაკოვსკი ებრძოდა რევოლუციამდელი რუსული კინოწვლილებების იმ საღონურ-დეკადენტურ „მარგალიტებს“, რომლებშიც ეს იმდროინდელი პოპულარული რუსი კინოსმასობრივი დემონისტური და რაღაც საოცარი იდეალებით მოცულ გმირებს ასრულებდა. მაიაკოვსკის აღშფოთებას იწვევდა ის გარემოება, რომ ეს ფილმები („სიკვილის ცეცვა“,

„ციდვის სამყაროში“ და ა. შ.). დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ 20-იანი წლების დასაწყისშიც. ამავე დროს, ჩვენს ეკრანებზე ფართოდ ურგუნებდნენ ი. პრეტსხანინის ფილმს „მამა სერგი“ (1918 წ.), მასში მოჭუხინმა მოგვცა მისი საყვარელი გმირის ახალი ვარიანტი, რომელიც მაინც არ იყო თავისუფალი მისტიკურ-პათოლოგიური ფერებისაგან.

მაიაკოვსკიმ თავისი დეკლარაციით, როგორც ნ. ოტენინი შენიშნავს, წინასწარ განჭვრიტა მოწინავე საბჭოთა კინოწვლილებებსა და მამაკურად გაუყავა მის გზა საზოგადოებრივ შეგნებაში. ჩანდა, რომ პოეტი ლენინურ პოზიციას აეგა. დიდი ლენინი ჯერ კიდევ 1907 წელს აღნიშნავდა, რომ კინოს, სანამ გაიძვერა საბუკულანტების ხელშია, სარგებლობაზე მეტად ბორთუტება მოაქვს, მაგრამ იგი ხალხთა მსახურს განათლების ერთ-ერთ უდიდეს საშუალებად გადაიქცევა, როცა მას სოციალისტური კულტურის ნამდვილი მოღვაწეები აიღებენ ხელში.

ლენინის ეს გენიალური განჭვრიტა თვალნათლივ დადასტურა ისტორიის მსვლელობა. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ კინოში მოვიდნენ პარტიული პაპისთი გამსჭვალული ახალგაზრდა კადრები, სრულიად სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები — ინჟინერი ს. ეიუნენშტეინი, ქიმიკოსი ვ. პუდოვკინი, მხატვარი ა. დოფენკო, მოქანდაკე მ. ჭიპურული, პოეტი ნ. შენგელაია და სხვები, რომელთაც, შემოქმედებითი ძიების პროცესში მრავალი შეცდომისა თუ წარუმატებლობის მოხუცდავად, მტკიცედ საფუყველი ჩაუყარეს დიდ საბჭოთა კინემატოგრაფიას. მათ შორის ერთი მოკრძალებული ადგილი უჭირავს მაიაკოვსკისაც, რომლის გარშემც შემუქმებელია სრულიყოფილი წარმოდგენა ვიქონიით საბჭოთა კინო-ხელოვნების განვითარების გზებზე.

\*\*\*

საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში, კინოტორნიკასთან ერთად, რომელსაც ლენინი სამართლიანად უწოდებდა „სახვთან პუბლიცისტიკას“, ჩვენში მტკიცედ მოიკიდა ფეხი ე. წ. აგიტაციონმა. კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის მიმდინელოვან გადაწყვეტილებათა პოპულარიზაცია და პროპაგანდა იყო მათი უპირატესი მიზანი. ამ უაღრესად პასუხსაგებ ამოცანას კარგად ართმევდნ თავს ასეთი აგიტაციონები, როგორც იყო „ნამაღი და ურო“ და სხვ. აგიტაციონების როლი განსაკუთრებით გაიზარდა კონტრრევოლუციისა და ინტერვენციის ბნულ ძალებთან ბრძოლისას. პარტია უდიდეს აგიტაციურ მუშაობას ეწეოდა, რათა მასებთანთვის ნათლად განეჩინებოდა, როგორც თავისი პოლიტიკა, ისე საერთაშორისო კონტრრევოლუციის, მენშევიკების, ესერების, ანარქისტების მშაკერული გეგმები.

1920 წლის მაისში, როცა პოლნეთის ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურმა მთავრობამ გადაწყვიტა ხელეყო უკრაინა და ბილსუდკის ჯარები უკვე კიევედ მივიდნენ, ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფომ მიიღო ძალბები ამ ფრონტზე გადაისროლა. ბრძოლაში ჩაება კინოც. შეიქმნა მრავალი, პარტიული და ინტერნაციონალური სულსკვეთებით გატყენილი აგიტაციონი — „წითელ ფრონტზე“, „გაუმარჯოს მუშურ-გლეხურ პოლინეთს“ და სხვ. ერთ-ერთ მთავანს „ფრონტისაკენ“ საფუყვალად



დადლო მაიაკოვსკის სცენარი. არც ეს ფილმი შემორჩა და არც მისი სცენარი. შესაძლოა იმიტომაც, რომ იგი, როგორც პოეტი იგონებდა, უმოკლეს დროში გადაკეცდა და შეტანილი იქნა იმ ავტობიოგრაფიულ ბრძოლაში, რომელსაც მისივე პოლიტიკის ფრონტზე უკრეს თავი. თავისი სტრუქტურული აგებულებით იგი ახლოს იყო იმ ავტობიოგრაფთან, რომელსაც პოეტი „როსტაში“ ქმნიდა.

პოეტის საპლაკატო ხელოვნების ეს სტილი უფრო მეტი სრულიყოფით შემომწვავა დასურვლებულ სცენარში „ბენცი № 22“. უფრო სწორად, ეს სცენარის პროლოგია და არა „დასურვლებული სცენარი“. როგორც ა. ფეველსკი<sup>7</sup> უწინშვანს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მაიაკოვსკიმ მისი წერა ბერლინში პირველად ჩასვლისა დაიწყო. „ბენცი“ — ცნობილი გერმანული საავტობიოტო ფირმა ამავე დროს, ტექსტში ერთგან ვხვდებით ბერლინისათვის კოლორიტულ შტრიხს. ეს არის ქუჩის გადასასვლელზე გაკრული — Zoo, რაც მეტნაკლებად სხვაგანაც, მაგრამ ბერლინში განსაკუთრებით მიღებული შემოკლება — Zoologischer Garten-სა (ხოლოფიერის ბაღი).

მაიაკოვსკი ბერლინში პირველად 1922 წლის ოქტომბერში ჩავიდა. და ისეთ გარემოცვაში მოხვდა, რომ შეიძლება ახალ სცენარზე ვიქნება. სამჯერ გამოვიდა იგი ხელოვნების სახლში (კაფე „ლენინი“), ს. პროკოფიევთან და ს. პ. დიაგილევთან მწვავედ იკამათა თანამედროვე ხელოვნების საკითხებზე. მონაწილეობა მიიღო ვიქტორ შვლოვსკის მოხსენების („ლიტერატურა და კინემატოგრაფია“) გამო გამართულ დისკუსიაში და ა. შ.

მართალია, ამ სცენარის მხოლოდ პროლოგი შემორჩა, მაგრამ მისი თემა მაინც გასაგებია. კერძოდ, ეს არის „მისტერია-ბუფისი“ ერთ-ერთი იდეური მოტივი იმის შესახებ, რომ რევოლუციამ დაანერგა კაპიტალისტური სამყაროს სასოფლო-ეზოური ურთიერთობა და აიბრძოდა, ახალ, უექსპლუატაციო სამყაროში მანქანა ადამიანის ჩაგვრის იარაღი კი არ იქნება, არამედ მისი მეგობარი და თანამეგობარი. ამის შესახებ, გარკვეულად მიუთითებს პროლოგის დამამთავრებელი ტიტრი — „მხოლოდ ოქტომბერი, რომელმაც გაანათავისუფლა ადამიანი, გაანათავისუფლებს მანქანასაც“.

უშუალოდ ბერლინური შობაგებულებების გავლენით დაიწერა ლექსი „კინო ჰორი“ (Кино-поветрие), რომელშიც პოეტმა ეფროსის კონობაზარს დაუპირისპირა ჩარლი ჩაპლინის შემოქმედება და გვიჩვენა ამ დიდი ხელოვანის ფილმების ანტიურუტუპული, სატირული მიმართულება.

მაიაკოვსკის, როგორც კინოსცენარისტის მოღვაწეობა განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო 1926-29 წლებში, როცა ამერიკიდან დაბრუნების შემდეგ იგი შეუდგა თავის მომქანცველ „მართონულ“ მოგზაურობას ჩვენი დიდი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებსა და რაიონებში. სწორედ ამ დროს შეიქმნა მისი, ასე თუ ისე, მწიფელოვანი სცენარები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევდა წარმოდგენა ვიქტორიით მაიაკოვსკის, როგორც კინოსცენარისტის ოსტატობასა<sup>8</sup> და იდეურ მიზანდასახულობაზე.

ესენია: კინოსცენარები: „ბავშვები“, „დეკაბრიზები“ და „ლიტერატურები“; „კინოს გული“, „შეაფთვების სიყვარული“, „როგორ გივითხოვო?“, „ამაზე ერთი ნაგანასა“, „ამხანაურ კობიტო“, „გადიდებულ ბუნარი“ და „ინიერნი დანას“. აღსანიშნავია, რომ ამათგან მხოლოდ ორი სცენარი განხორციელდა, ესენია „ბავშვები“ და „დეკაბრიზები და ოქტობრიზები“. ორივე შემთხვევაში კინოფირმების მიერ ამ სცენარებში დაინტერესება გამოწვეული იყო არა მათი ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული ღირსებით, არამედ იმ მათოდ გამოკვეთილი იდეური მიზანდასახულობით, რაც მათ ავტობიოგრაფიაში. სცენარების ამ პოლიტიკურად საღმა, 20-იანი წლებისათვის უძღვრესად აქტიურმა მხარემ, აშკარად „მხრებზე აიკიდა“ მათი, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების სისუსტე და მერე, განაპირობა კიდევ, მათი ეგრანვე ხორცშესხმა.

სრულიად უკრიანის ფოტოკინო სამმართველოსთან (სუფს) ხელშეკრულების თანახმად „ბავშვები“ გადაეცა რეჟისორ ვ. ი. იუნკოვსკის, რომელმაც რეჟისორულად დააშუშა იგი და უწოდა „დეკაბრილი ჯიმი“. მაგრამ ამ სახით სცენარი არ ჩაუშვეს წარმოებაში. მაშინ იგი ა. სოლოვიოვის ჩაუვარდა ხელში. ამ უკანასკნელმა მასში რამდენიმე აუცილებელი სახის შესწორება-დამატება შეიტანა და ოპერატორ ალბერტ კიუნთან ერთად დადგა იალტის კინოფაბრიკაში სახელწოდებით „სანნი“, ფილმის პრემიერა შედგა კიევში 1928 წლის ი აპრილს, მოსკოვში კი პირველად იმავე წლის აგვისტოში უჩვენეს.

„ბავშვები“ ეხებოდა მოზარდი თაობის ცხოვრებას ახალგაზრდულ პიონერთა ბანაკში — „არტკვი“. მაგრამ იგი შორიდან იწყება. ჯერ ვენცობის ჩვეულებრივ, ტიპურ ამერიკულ საქონისან, რომელიც გარკვეულ კომერციული მიზნის მიზნის საბჭოთა ქვეყანაში (Надо вывезать, надо вынуждать, а если можно и взять в концессию конкурентов). მეორე ნაწილი დათმობილი აქვს ინგლისელ მუშას, რომელიც მხოლოდ იმაზე იტყვს თავს, როგორ მოუტანოს თავის მშობრ და ავადმყოფ გოგონას ერთი ლიტრი რძე. მხოლოდ ასეთი სოციალური ფონის შემდეგ შემოდის სცენარში „არტკვი“, როგორც კონტრასტი, რომლის ცხოველყოფილი ძალა კიდევ უფრო იზრდება და მეტყველი ხდება, როცა ავტორს ამერიკელი ბიჭუნა და ინგლისელი გოგონა საბჭოთა პიონერთან ჩამომკყავს სტურბა... სხვათაშორის, მძაფრი სიუჟეტური ხლართების გასაბმელად მაიაკოვსკი აქ უხვად იყენებს მრავალ ავანტიურისტულ მოტივს, ზოგსაც პირდაპირ სესხულობს ოქტონის ცნობილი მოთხრობიდან „წითელკანიანთა ბელადის გამოსვივა“<sup>9</sup>. მხედველობაში მატებს ამერიკელი ბიჭის მოტაცებისა და გამოსიციდის სცენები.

„დეკაბრიზები და ოქტობრიზები“ კი დაიწერა ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავთან დაკავშირებით. ჯერ კიდევ ერთი უფრო ადრე, 1926 წელს უფსკ-მა შესთავაზა მაიაკოვსკის დაეწერა სცენარი სათაურით — „ათი ოქტომბერი“, თან თემაც შესთავაზა „ბავშვი — სტრკ“. ს უ ფ ვ ს სურდა, რომ იმ ხანად გავრცელებული „პათოსიანი სცენარების ჯიბრზე“ მაიაკოვსკის სცენარი ყოფილიყო „სამხიარლო“. პოეტმა ეს წინადადება მიიღო. მაგრამ თვით

<sup>7</sup> Маяковский. Театр и кино, т. 2, стр. 551.



კადრი ფილიმიან „ფილმიშე შებორკილად“  
ბოშა ქალი — ა. რებიკოვა  
მხატვარი — ვ. მაიაკოვსკი

თემა უარყო, რადგან, მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ არ შეიძლება სცენარში გატარებულიყო ისეთი რეალიზირებული მეტაფორა, როგორცაა „ბაგშვი — სსრკ“. ასეთი რამ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც მოკლებულია დამაჯერებლობას... სამაგიეროდ, მან პირად წერილობით (1929 წლის 29 სექტემბერი) ს უფ კ-ის შესთავაზა ამბავი ორი ობივანტელი ძმისა, რომლებიც ერთდროულად გარბიან წითლების ქვეშევრდების შიშით, ერთი საზღვარგარეთ აღმოჩნდება, მეორე კი ნებით თუ უნებლით რჩება საბჭოთა კავშირში, სურათის შუანაწილამდე კარგად მიდის უცხოეთში მცხოვრები ძმის საქმეები. „ჩვენის“ კი ცვლად. მეორე ნახევარში პირიქით. წერილის დასასრულს, მაიაკოვსკი რწმუნას გამოთქვამს, რომ ამ ქარგავზე შეიძლება შესანიშნავად გაეთამამოშო ჩვენი ყველა გამარჯვებისა და მოსამოყრის ისტორიაო.

სამწუხაროდ, მაიაკოვსკის არ გამოუვიდა ეს „შესანიშნავი

ასტორია“, მაგრამ ოდესის კინოფაბრიკამ (რეჟისორები ალ. სირინოვი და ო. ნიკანდერი) მაინც ითავა მისი დადგმა და უფრო გააფუჭა იგი. „დეკაბრისტოვი და ოქტაბრისტოვი“<sup>8</sup> პირველად შეუნერს კიევიში 1928 წლის 1 მაისს. მოსკოვში კი იმავე წლის 28 სექტემბერს. აღსანიშნავია, რომ ეს არის დიოტრის სცენარით გადაღებული უკანასკნელი ფილმი.

შედარებით გვიან აღმოჩნდა მაიაკოვსკის კინოსცენარი „ინჟინერი დარსი“, ამიტომაც იგი არ არის შეტანილი პოეტის კინოსცენარების არც ერთ კრებულში<sup>9</sup>. 1927 წლის 5 აგვისტოს იალტაში ს უფ კ-ის ადგილობრივ კინოფაბრიკას მაიაკოვსკიმ ხელწერილი დაუდო, რომ იმავე წლის 25 აგვისტომდე ჩააბარებდა მხატვრულ, სრულიად დამთავრებულ და კადრირებულ სცენარს თემაზე — „ბრძოლა ნავთობისათვის“.

„თემა“ ანუ როგორც ჩანს, ფაქტიური მასალა, სცენარს რომ დაედო საფუძვლად, შემოთავაზებული იყო სხვის მიერ, რომელმაც მიიღო ავტორისული პონორარის ნახევარი<sup>10</sup> — შენიშნავს ა. ფერასკი<sup>10</sup>. ეს „სხვა როგორც ირკვევა, ყოფილა ვ. მ. გორჯანიანი“<sup>11</sup>.

... მინრავლი. 1900 წელი. ახალგაზრდა ინჟინერ-გეოლოგმა პიერ დარსიმ დამთავრა თეორიული გამოკვლევა, რომლის მიხედვითაც დაამტკიცა ირანში ნავთობის მარაგის სიმდიდრე. დარსი ემზადება ირანში წასასვლელად. მას მხარს უჭერს მსხვილი მეწარმე ლეიტონი და მისი ნიუ-იორკელი კომპანიონი ტატი. მაგრამ მათ იცანა, რომ ბრძოლა მოუწყვეთ ინგლისის სააქციო საზოგადოება „შელთან“, რომლის დირექტორი სამუელი ჰოლანდის კომპანია „როიალ დატას“ უერთდება. სამუელს უპირველეს ყოვლისა აინტერესებს ადმირალი ფიშერი, რომელიც ამ კომპანიის ზურგს უკან დგას.

დარსი ჩადის ირანში და დიდხინის ძიების შემდეგ 1901 წელს ნავთობის დაუმრეტელ მარაგს აღმოაჩენს. მაღლიერი შაჰი მას უბოძებს პერგამენტზე დაწერილ დოკუმენტს, რომლითაც დარსის განსაკუთრებული პრივილეგია ეძლევა. დარსი გემით ბრუნდება კანადაში. გემზე მის გაძარცვას მოინდომებენ „ინტელიჯენს სერვისის“ აგენტები, მაგრამ ამაოდ. ჩავა თუ

<sup>8</sup> ოპერატორი ნ. გუდმი. მხატვარი ვ. მელერტი. მომღერალი როლბში: მ. ციბულსკი, ე. ვასილიკოვი და მ. გორკოვა.

<sup>9</sup> კრებული სულ გამოცემა სამჯერ (1937, 1940 და 1954 წ.წ.).  
<sup>10</sup> Искусство кино, 1955, № 5, стр. 98.  
<sup>11</sup> В. Катания, Маяковский. Литературная хроника, 1961, стр. 331.





არა მონრეალში, დ'არსი ლეიტონთან და ტაიტთან ერთად ირანის ნავთობის საექსპლოატაციოდ საექციო საზოგადოებას ქმნის. ადმირალი ფიშერი და მისკული ამაოდ ცდილობენ მის გადაბირებას. ბოლოს ისინი მის კომპანიონებს მიადგებიან. ლეიტონს გააოტრებენ, ტაიტს კი მოკლავენ. დ'არსის კომპანია სულს დაფასე, მაგრამ იგი მაინც არ იღებს ადმირალ ფიშერის წინადადებას და მის შიკრიკს, ლორდ სტრაკვონს კარნაკუნს მიუთითებს. მაშინ ხანძარტები მოიტაცებენ დ'არსის მეუღლეს და გამოსასყიდად მილობის მოითხოვენ. ერთი კვირის შემდეგ, როცა დ'არსი გადაწყვეტს, გაყიდოს პერგამენტი, ცოლი გონებადაკარგული დაუბრუნდება შინ. ამის გარდა მას ბავშვებსაც მოუწამლავენ. სასოწარკვეთილად დ'არსი<sup>12</sup> თომბს პერგამენტს და მონასტერში მიდის.

ამ სცენარის წერის პერიოდში (5-25 აგვისტო) მიაკოვსკი 9 სხვადასხვა ქალაქში გამოვიდა მოხსენებებითა და ლექციების კითხვით. ასე რომ, უზარალოდ, პრაქტიკული შესაძლებლობაც არ ჰქონდა სპეციალურად შეესწავლა ისტორიული ფაქტები, ამიტომაც მან უკრიტიკოდ მიიღო კინოფორმის მიერ ტელემიტირული მასალები. მაგრამ თავარი მაინც ის არის, რომ მიაკოვსკიმ ამ სცენარში შესანიშნავად გვიჩვენა მსოფლიო იმპერიალიზმის მტაცებლური, აგრესორული ბუნება.

... 1927 წელს, პრდაში ყოფნისას მიაკოვსკი შეპირდა ცნობილ ჩეხ მხატვარს ა. ვოფენისტერს, რომ შენი კარიკატურების პირველ დიდ გამოფენას მე გაგზავნო. „სადაც არ უნდა იყოს: ბიზეს, სადაც არ უნდა იყოს.“

და აი, მოხდა ისე, რომ მიაკოვსკიმ შესარულა თავისი სიტყვა და მართლაც გახსნა ვოფენისტერის გამოფენა... ჰპარიზში. აქ გაატარა 1928 წლის ოქტომბერი-ნოემბერი პოეტმა. გამოვიდა მოხსენებებითა და ლექციების კითხვით რუს მუშათა კავშირში, კავშირ-კულტურაში<sup>13</sup> შეხვდა ლუი არაგონს, Grand Opéra-ში ნახა ი. რუბინშტეინის საბალეტო სპექტაკლი ი. სტრაინსკის, ნ. რიმსკი-კორსაკოვისა და ა. ბოროდინის ნაწარმოებების მიხედვით და ა. შ. (სხვათაშორის ამ სპექტაკლის შესახებ 1928 წლის 25 ნოემბერს ს. პ. დიაგლევი ყურდას ს. ლიფარის: „ბევრი ხალხი ესწრებოდა, ჩვენები ყველანი იყვნენ იგორი (სტრაინსკი), ყველა დანარჩენი მუსიკოსი, მიაკოვსკი და სხვები. სპექტაკლი სასეე იყო პროვინციული მოწყვეტილობით“).

სწორედ ამ პერიოდს მიეკუთვნება ჩვენთვის საინტერესო დებუბა, რომელიც პოეტმა ლილი ბრიკს გამოუგზავნა პარიზიდან.

— Веду сценарные переговоры с Ренэ Клер. Если доведу, надеюсь машина будет.

ამ მოლაპარაკებაში, როგორც ჩანს, ვერაფერი პრაქტიკული შედეგი გამოიღო, თუმცა მანქანა მაინც შეიძინა და ჩამოიყვანა. 1957 წელს, მოსკოვში ყოფნისას, გამოჩენილ ფრანგ კინორეჟისორ რენე კლერს მოაგონეს ეს ამბავი. რენე კლერმა გაახსენა, რომ პირადად მიაკოვსკის არასდროს შეხვედრივართო. ამავე დროს, მან ვერც რაიმე მოიგონა ამის თაობაზე.

ასე რომ ეს მოლაპარაკება ალბათ საერთო ნაცნობების ვეობით მიმდინარეობდა.

ასე იყო თუ ისე, მიაკოვსკის არქივში აღმოჩნდა ერთი ფრანგულ ენაზე დაბეჭდილი მასალა, რომელსაც აწერია — Exposé du scénario de Maïakovski „L'ideal et la cou-verture“ — ლიბრეტო მიაკოვსკის სცენარის „იდეალი და საბანი“<sup>14</sup>. მისი თემა „იდეალური“ და „მიწერილი“ სიყვარული, უშეყვარებელი დაკავშირებელი იმ პიესის თემაზანა, რომელიც ჩაიფიქრა, მაგრამ ვერ განახორციელა პოეტმა. აღსანიშნავია, რომ ამ პიესაში მიაკოვსკი აპირებდა ნაეტარებინა საინტერესო ექსპერიმენტი — მას მხოლოდ ორი მოქმედი გმირის, შეყვარებული დაკავ-ვაის გამოყვანა სურდა. ახლასან ეს საკითხი უკვე გადაიჭრა ვილიამ გიბსონის პიესაში „იონი საქაზელავი“.

ეს ლიბრეტო არ უნდა იყოს მიაკოვსკის მიერ დაწერილი ლიბრეტოს ფრანგული თარგმანი. პოეტმა იგი ალბათ ვინმეს მოუხიბრა და ჩააწერინა. ამაზე მიუთითებს როგორც რუსული ტექსტის უქონლობა ისე, რაც უფრო სარწმუნოა, თვით სტილი ლიბრეტოსა.

მაინც როგორი სცენარის ლიბრეტოს თავაზობდა პოეტი რენე კლერს?

...მიაკოვსკის<sup>14</sup> უყვარს ქალები, მიაკოვსკი უყვარს ქალებს. იგი ამაღლებული გრძობების ადამიანი და ეძებს იდეალურ ქალს. ტოლსტოის კითხვასაც მიჰყო ხელი. საკუთარ თავს აღიქმა დაულო, რომ მხოლოდ იმ ქალს დავეყვანებოდა ბედს, რომელიც ჩემს იდეალს უპასუხებს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველთვის იგი სხვაგვარ ქალებს გადაყვებოდა ხოლმე.

მოხდა ისე, რომ ასეთ „სხვაგვარ“ ქალს დაუხალავდა. მასთან კავშირი სწორედ ისეთი „ხვეწა, კოცნა...“, როგორც მას სძულდა. მაგრამ ეს დიდე უფრო აუტანელი ხდება მიაკოვსკისათვის ერთი შემთხვევის შემდეგ — მის ხელში აღმოჩნდება წერილი. წერილში ტელეფონის ნომერი, რომლის მიხედვითაც დარეკავს. უპასუხებს ქალი, მისი ღრმად ადამიანური და ამაღლებული ხმით ერთიანად მოხიბობდა მიაკოვსკი, იწყება მათი „შორით ტრფობა, შორით დავვა“, რომელიც არ სცილდება წერილებსა და ტელეფონზე ლაპარაკს.

გადის ხანი და როგორც იქნა, გული მოუღება უცნობ ქალს. მან ანუგეშა უიმეოდ შეყვარებული, შენი ვიქნებო. კაცი განშორდება თავის მიწერილ სიყვარულს და განიწმინდება. ყველიან მოცული უცნობი ქალი ბუნდები შეხვედრის ადგილსაკენ უხმობს მას. მიაკოვსკიც სიხარულით მიდის თავისი ცხოვრების დასაწყისისა და დასასრულის შესახედრად.

თავის პირველი განძრევა-და ეს უცნობი, მომზილავი არსება, სწორედ ის ქალი, აღმოჩნდება, რომელთანაც გაატარა მან მთელი ეს წლები და რომელიც ახლასან დასტავა...

ამ სცენარში დიდი ადგილი უნდა ჰქონოდა დათმობილი ტელეფონზე ლაპარაკს. ამიტომაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მიაკოვსკის იგი ხმავანი კინოსთვის ჰქონდა გამოწული. მით უმეტეს, ხმავანი კინოს სწორედ ამ წლებში იყრებოდა საფუძველი საფრანგეთში...

<sup>13</sup> ტრუსლად უფრო კარგა კლერს — Идеал и ошелю.  
<sup>14</sup> სცენარის გმირის ვგარი — მიაკოვსკი შესაძლოა იმის მიგებითებს, რომ ავტორს თვითონვე სურდა მისი შესრულება.

<sup>12</sup> ისტორიულად ცნობილია უილიამ ნოქს დ'არსი — William Knox d'Arcy (1849—1917).



პოეტის სცენარებში საერთოდ ჩვენი დროის დისტანციონადაც გვჩნდება ბევრი რამ. ეს არის — აგიტაციურობა, ამ სიტყვის სრული გაგებით, თემის გარკვეულობა, დროულობა, მწვავე ცხოვრებისეული პრობლემების დაყენება, მახვილი სატირა და ცოცხალი იუმორი, დაუნდობელი ბრძოლა მავნე ბურჟუაზიული გადმონათებისა და მემანერ-ბიუროკრატიული განწყობილებების წინააღმდეგ, მოწოდება რევოლუციური სიფხიზლისაკენ, დოკუმენტური მასალის ორგანული შერწყმა ფანტასტიკურთან, ახალი ფორმების, ახალი ხერხების დაუცხრო-

მელი ძიება და, რაც ყველაზე მთავარია პასუხისმგებლობის მაღალი გრძნობა და პარტიული პათოსი.

მაგრამ არის საკითხის მეორე მხარეც — რამდენად სრულმნიშვნელოა პოეტის სცენარები, როგორც მხატვრული ნაწარმოები წმინდა ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით. ამ მხრივ კი ისინი ნამდვილად მოიკოტლებენ. მაიაკოვსკის სცენარების უმრავლესობა დასურულებული ნაწარმოებების შთაბეჭდილებას ტოვებს. თვალში გვეჩვენება მათი ესკიზურობა, სქემატურობა. როგორც ჩანს, პოეტი იზიარებდა მათ აზრს, რომელთაც სცენარი მომავალი კინოსურათის სიტყვებით გადმოცემულ პროექტად მიაჩნდათ... მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, რომ პოეტმა კარგად იცოდა ყოველივე ეს. ამიტომ შენიშნა ერთ-ერთ პირად წერილში, რომ ჩემი სცენარების დადგმის შედეგი მთლიანად არის დამოკიდებული რეჟისორის ნიჭზე, რადგან ჩემი სცენარების ევროპული ყაიდა (კადრების მონტაჟი და არა ფაბულის განვითარება) ჩვენი ახალიაო. თუ გაგითვისაღწინებთ ყოველივე ამას, მაიაკოვსკი მეტად გონივრულ გადაწყვეტილებამდე მივიდა, როცა 1926 წელს ჟურნალ „ნოვი ზრიტელის“ ანკეტაზე უპასუხა:

კადრი ფილმიდან „დაბადებული არა ფულისათვის“ ივან ნოვი — ვ. მაიაკოვსკი.



„სასცენარო მუშაობის გამოცდილებამ... მაჩვენა, რომ „ლიტერატორების“ მიერ ფაბრიკისა და წარმოებისაგან მოწყვეტილ შესრულებული სცენარები — სხვადასხვა ხარისხის ხალტურაა. და მეტი არაფერი. ამიტომაც, სვლიდამდე ვიწყებ ტრიალს კინოფაბრიკაში, რათა, კინოსაკმის შესწავლის შემდეგ, ჩემი ახლანდელი სცენარების განხორციელების საქმეში ჩავერიო“. სამწუხაროდ, ეს გადაწყვეტილება — გადაწყვეტილებად დარჩა...

მაიაკოვსკის სასცენარო მოღვაწეობაზე საუბრისას უნდა გავისვენოთ აგრეთვე ფილმი „ებრაელები მიწაზე“, რომელიც ს უ ფ კ ს-მა გადაიღო ე. წ. ებრაელ მშრომელთა მიწათმოწყობის საზოგადოების შეკვეთით. ამ ფილმისათვის, რომლის გადაღების ორგანიზატორი იყო ლილი ბრივი, მაიაკოვსკიმ ვ. შკლოვსკისთან ერთად გააკეთა წარწერები<sup>15</sup>.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს საკითხი — როგორი ფილმები მოწონდა მაიაკოვსკის?

<sup>15</sup> სცენარისტი ვ. შკლოვსკი, რეჟისორი ა. შკრიბო, რეჟისორი ა. კიოტი, გამოქვეყნებულია მაიაკოვსკის კინოკრებულში. 1940. მოსკოვი, გვ. 277-78.

უპირველეს ყოვლისა, რა თქმა უნდა, ქორნიკა, იგი პირდაპირ მიითხოვდა, რომ საბჭოთა კინომ უარი უნდა თქვას „მეფე და პოეტის“ მსგავს დადგენებზე და სახსრები, რომლებიც ასეთ ფილმებზე იხარჯება, ჩვენი შრომითი, რევოლუციური ქორნიკისათვის უნდა გაიღოს. ვატყობელი იყო იგი მლტბიპოლიკაციითაც. რაც შეეხება მხატვრულ სურათებს, მისწონდა უბრალო სიუჟეტის ფილმები, ავანტურისტული კი არა.

მაიაკოვსკივე განსაკუთრებით დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია რეჟისორ ვ. ს. ვან-დეიკის ფილმს „ჰავენელი გოგონა“, („მეტრო-გოლდვინ მეიერის“ პროდუქცია, მუსიკალური გაფორმება პ. სტოტარდისა), რომელიც მან 1929 წელს ნახა. ლილი ბრიკის მოგონებით, მაიაკოვსკი, რომელიც იმხანად მთელი არსებით ისწრაფვოდა, გამომსახველობის რეალურ საშუალებათა გაღრმავებისაკენ, დაუტყვევებია ამ ფილმის გმირთა გრძნობებისა და დამოკიდებულებების ღრმა რეალიზმს.

ოცინა წლების მეთრე ნახვერისათვის საბჭოთა კინოროდუქციამ საგრძნობლად შეაფიწროვა ჩვენს ცკრანებზე გამეფებული იმპორტი, რომლის მაგნე, იდეოლოგიური გავლენა უკვე აშკარად აუტანელი ხდებოდა საბჭოთა საზოგადოებრიობისათვის. 1927 წელს სულ გამოშვებულ იქნა 120 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი, მაგრამ ეს თავისთავად ვერაფერი სანუგეშო იქნებოდა, რაოდენობრივი წარმატებანი, რომ მხატვრული წარმატებებით არ ყოფილიყ დაშვებულნი. თავი რომ დაეანებოთ ჩვენს შედეგებს („ჯაფნოსანი“, „პოტოჟიკინი“, „დედა“), ამ დროისათვის საბჭოთა კინემატოგრაფიას უკვე შექმნილი ჰქონდა ისეთი თვალსაჩინო ნაწარმოებები, რომორიცაა „რომანოვების დინასტიის დაშობა“, „წინ, საბჭოეთით“ „უგვიცვა“, „პროცესი სამ მილიონზე“ და სხვ. მაგრამ, ამასთან ერთად, მრავალი პრობლემა რჩებოდა გადაუჭრელი. ისე იგრძნობოდა ფულადი სახსრებისა და ტექნიკის ნაკლებობა. არ გვეყვინდა უცხოური ვალიუტა, რათა შეგვეძინა ფირები და საგადამებო აპარატები, რომლებიც იმ ხნად მთლიანად სასულარგარეთიდან შემოგვეტონდა. ამის ნიადაგზე შეიქმნა თავისი ბუნებით ანტისაბჭოთა თეორია „равнения на касу“.

განათლების სახალხო კომისარიატის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი 1927 წელს წერდა — კინო რომ საკუთარ ფეხზე დადგეს, საჭიროა იგი გაცილებული სქელი ქისებიდან იკვებებოდეს, რათა ამ გზით სათანადო სახსრების მოპოვოს თავის მხატვრულ-პრობაგანდისტული მიზნებისათვის. სწორედ ასეთივე პოზიცია ეკავა „სოვეინოს“. მისი გამგეობის წარმომადგენელმა „პრაგდის“ რედაქციაში მოწყობილ თათბირზე პირდაპირ განაცხადა:

— საკითხი ისე კი არ უნდა დაისვას, რომ არყის შემოსავლიანობა კინოზე გავავრცელოთ, არამედ პრინციპულად... რატომ დაუშვებს საბჭოთა ხელისუფლებამ და პარტიამ არაყი? თუ ამ კითხვას ისე ვპასუხობთ, როგორც საჭიროა რომ ვუპასუხოთ, მაშინ რატომ კინემატოგრაფიაშიც არ შევიძლია მივიღოთ ეს პრინციპი?

ასეთი განაცხადების შემდეგ, რა თქმა უნდა, ვასაგებია, თუ „სოვეინოს“ ხელმძღვანელობა რატომ იჩინდა განსაკუთრებულ ინტერესს „შემოსავლიანი“ ფილმებისადმი.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა გაითვალისწინა ყოვე-



კალრა ფილმიდან „ღრამა ფენტურისტების კაბარე № 13-ში“. ცენტრში — დ. ბურლოვი და მაიაკოვსკი

ლივე ეს და დროულად მიიჩნია ამ საკითხზე სრულიად საკავშირო პარტიული თათბირის ჩატარება. (იგი მიეწყო 1928 წლის მარტში) კინოხელოვნების საჭირობოროტო საკითხებზე სრულიად საკავშირო პარტიული თათბირის ჩატარების იდეამ მხურვალე გამომხატურება ჰპოვა არა მარტო კინემატოგრაფისტებში, არამედ საბჭოთა საზოგადოების ფართო წრეებში. ამ მხრე განსაკუთრებით დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1927 წლის ოქტომბერში საკავშირო ალკე ცენტრალური კომიტეტის, საბჭოთა კინოს მეგობართა საზოგადოებისა და გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდას“ მიერ ორგანიზებული ორდღიანი დისპუტი თემაზე „საბჭოთა კინოს პოლიტიკა და გზები“. დისპუტზე მაიაკოვსკიმ ორჯერ წარმოთქვა სიტყვა, რომელიც მიუხედავად ძველი თათბის კინემატოგრაფისტების, კერძოდ, პროტანანოვისა და გარდინის არა სწორი შეფასებისა, თავისი პრინციპულით ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დოკუმენტად უნდა მივიჩნიოთ არა მარტო პოეტის შემოქმედებაში, არამედ მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფიის ისტორიაში.

„საკითხი აქ მხოლოდ „სოვეინოში“ როდია — ამბობდა მაიაკოვსკი, — და საერთოდაც, არც მისი გამოყოფა საჭირო კინემატოგრაფიული მუშაობის მიუღი სისტემიდან. საქმე ორგანიზაციის არასწორ აგებულებასშია. ჩვენ აქ გვხვდებით ფინანსურ ორგანიზაციას, აღმინისტრაციულ აპარატს, რომლებიც ახრბობენ ყველა დანარჩენს და საქონლის გარეშე იწყებენ გაჭრობას. საჭიწელი კი არ არის და არც იქნება, რადგან კინემატოგრაფიული კულტურის საკითხი ასე არ წყდება“. შემდეგ პოეტი იხსენებს სოვეინოსა და ს უ ფ კ-ის ორ ფილმს („მისტერ ლლიდიის რეისი“ და „ტარას ტრასილი“) და ირონიულად დასძენს — უკრანიაში არ უშვებენ სოვეინოს

ფილმებს. არა, ეს ერთი მხრივ კარგევა... ახლა კი დადეს ხელშეკრულება და რა მოყვება ამას?... საწყალი უკრაინა. (ტაში) „მისტერ ლლიიდის რეისი“ კიდევ უფრო გაგრძელდეს. თუმცა არც უკრაინა დაგვრჩება ვალში. ს უფსკ-სი თავის „ტარას ტრიახალოს“ გამოგვიგზავნის“.

უფრო დაწერილებით შეიწრაფა მიაკოვსკი „სოკოვინის“ ფილმზე „მეფე და პოეტი“, რომელიც მან სისაძაგლისა და უხამსობის ნიმუშად მიიჩნია. (ფილმი პუშკინის ცხოვრებას ეძებოდა).

— მე შევეკითხე იმ ადამიანებს, რომლებიც ლექსებს სწერენ, როგორ აკეთებთ მეთქი ამას? რა თქმა უნდა, ყველა თავისებურად. მაგრამ ყოველშემთხვევაში, თმა რომ გიეთვით აიწყო, მარცხენა ფეხი გვერდზე გასწიო, მაგიდას მიუჭდე და იმ წამსვე დასწიე შესანიშნავ ლექსს?

„ძველი ავივე ხელთაქმნილი, უნეტარესი, და ვერაფერი ვერ დაფარავს ხალხის გზას მიგენ...“

— ეს არის პოეტზე ყოველ უპაღრებო წარმოდგენა, რომელიც კი შეიძლება უხამს ადამიანებს გაანჩნდეს (ტაში).

თუნდაც ეს — განაგრძობდა პოეტი — პუშკინი თავისი დროისათვის რევოლუციონერი იყო. და აი, პუშკინი, იმ სასოვალდებამში, რომელსაც თვალს ადევნებს ვანდარმონის უფროსი, მეფის შვილების აღმზრდელ ქუკუსკის თანდასწრებით კიბთხანის რევოლუციურ ლექსს, ქუკუსკი კი ტაშს უკრავს. ეს აშკარად დახაზვევია და იდეოლოგიურად ყოველგვარ არსს უკარგავს სურათს. პუშკინს ვეცნობით, როგორც მუსუსს, ხუ-მარას, მოქიფებს... დიდებული წარმოდგენა პუშკინზე! ახლა ის ვეცნობით, როგორია მისი ისტორიული მნიშვნელობა, ისტორიული ღირსება? პუშკინი იმპერატორთან — იმ კანდაკების ფონზე, რომელიც ანტოკოლსკიმ 35 წლის წინ შექმნა. იცით რა, მოდით, თავი დავანებოთ სისულელეებს. სურათი თავიდან ბოლომდე ცუდაა და სხვაგვარი არც შეიძლება ყოფილიყო“.

დისპუტზე არა მარტო ბლიაზინისა და მიაკოვსკის, არამედ სხვების გამოსვლებშიც ბევრი ითქვა „სოკოვინის“ აპარატის ბიუროკრატისზე, მის არაკვალიფიციურობაზე კინოკულტურის საკითხებში. „აქ მიუთითებენ ეიზენშტეინსა და შუბზე — განაცხადა მიაკოვსკიმ — რა თქმა უნდა, ეს რეჟისორები სიამყავა ჩვენი კინემატოგრაფიისა, მაგრამ მათ „სოკოვინის“ გარეშე მოიპოვეს ასეთი სახელები. „ჯავნოსანი“, „პოტიოკინი“ პირველად რომ გასინჯავს, მეორე ეკრანზე გაუშვებს, პირველ კრანს კი მხოლოდ მის შემდეგ ევირას, რაც გერმანიის პრესამ ქვეყანას მისდომის წარმატების ამავეი“.

აზრობა გაცხოველებული კამათის გამო, მიაკოვსკიმ მეორედ აიღო სიტყვა და მეორედაც მოიყვანა „ჯავნოსანი“ „პოტიოკინის“ მაგალითი, ამჯერად იმის დასამტკიცებლად, რომ კომერციული თვალსაზრისით რევოლუციურ ფილმსაც შეუძლია გაამართლოს თავისი თავი, თუ იგი ნამდვილი მხატვრის მიერ არის შექმნილი.

— „მე მინდა — განაცხადა მიაკოვსკიმ — რომ ჩემი სიტყვა მეგზური იყოს დღევანდელი იდეებისა. და თუ შეგნებულნი მავს, რომ კინო მილიონებს ემსახურება, მაშინ მსურს ჩემი პოეტური ნიჭი კინემატოგრაფიაში ჩავაქსოვო, რადგან

პოეტისა და სცენარისტის ხელობას ერთი და იგივე არის უდევს საფუძვლად“.

ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს ის დაუოკებელი ლტოლვა კინოსაკენ, რომელიც მთელი სიცოცხლის განმავლობაში აფორიაქებდა მიაკოვსკის. დიდი პოეტის სცენარებისადმი ასეთი წყურვუბა კი საბოლოო კინემატოგრაფიის დანა აწევს ვალად. მართალია, ამ მხრივ გვაქვს ცალკეული, ასე ვთქვათ, ეპიზოდური წარმატებანი. ჯერ კიდევ ოლდათანინი წლების დასაწყისში დაიდგა საბავშვო მხივანი ფილმი „КЕМ БЫТЪ“<sup>16</sup> და მოკლემეტრაჟიანი მულტიპლიკაცია „ბლექ ენდ ვაიტ“<sup>17</sup>. რამდენიმე წლის წინ ა. კარანოვიჩმა განახორციელა თავისი შესანიშნავი მულტიკერანიზაცია მიაკოვსკის ლექსისა „წაიკითხე, ვაგამზავებებს — პარიზს, ჩინეთს მოგატარებს“ და ა. შ. მაგრამ ეს ცოტაა, ძალიან ცოტა. მიაკოვსკი მთელი თავისი სილიაით უნდა გაცოცხლდეს ეკრანზე. ამას უკვე სერიოზულად მოითხოვდა საბჭოთა ადამიანები, ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან. თავიანთი წერილებში, რომლებსაც აქვეყნებს ჩვენი პერიოდული პრესა, ისინი გადაჭრით მოითხოვენ პირდაპირ პასუხს კითხვაზე. — რატომ არ არის მიაკოვსკის ნაწარმოებები ეკრანზე.

მართლაც და რა მოხდა?

თავი რომ დავანებოთ დიდი პოეტის მრავალ, თავისი ბუნებით უაღრესად კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებს, რომელიცაა თუნდაც პოემა „კარგია“, რატომ არ უნდა ვიფიქროთ მიაკოვსკის ზოგი სცენარის დადგმაზე? ავი ჩვენს თეატრებში, თავიანთი მეორედ დაბადებას ზეიმობენ მისი პიესები „მისტერია-ბუფი“, „ბალიზნო“, „აბანი“. მართალია, მიაკოვსკი მუხტი კინემატოგრაფისთვის წერდა, მაგრამ მისი სცენარები ხომ თავისთავად უდიდესი შესაძლებლობის „გარანტიაა“. იმ რეჟისორისათვის, რომელსაც კი ეყოფა შემოქმედებითი სიამაყე კინემატოგრაფიულ თანავეტრად გაუძღვას დიდი პოეტის. ამ მხრივ, ჩვენი აზრით, სანიმუშო იქნება „როგორ გეცითხოთ?“ ან „სპილო და ასანთი“, ეს შესანიშნავი „ყირობული კომედია“, რომლის სატირული მასევილი დღესაც გვჭირდება ჯერ კიდევ შემორჩენილი ბიუროკრატებისა და მეშჩანების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

სასიამოვნოა აღინიშნოს, რომ მიაკოვსკის ნაწარმოებების ეკრანიზაციისთვის უკვე გაიზადა დიდი შემოქმედებითი მუშაობა. ამ საქმეს ტონი მისცა ს. იუტკევიჩისა და ა. კარანოვიჩის ნიჭიერი ნამუშევარმა, როგორცაა ფართოკრანიანი, ფინანსდ თიჯინების ფილმი „აბანი“. იმედია, რომ საბჭოთა კინოხელოვნება შესძლებს მოიხადოს ვალი, როგორც მიაკოვსკის, ისე ჩვენი მავურებლის წინაშე. მანამდე კი, პოეტის ბიოგრაფის ე. კატანიანის სიტყვებით რომ ვთქვათ ჩვენ მხოლოდ ის დაგვრჩენია, რომ გავყოყნო, ხართ კინემატოგრაფი, რომელსაც არასდროს არ ყოფინდა საკვები, ამდენ ხანს როგორ უვლიდა გვერდს ასეთ მწერალს...

<sup>16</sup> სცენარისტი თ. ბრიკი. რეჟისორი ვ. ლ. ეიმუნენი. მხატვარი ა. შ. როდენკო. კომპოზიტორი ა. ავიანოვი. ოპერატორი პ. ზოტოვი. „სოიუსტუნი“. 1931.

<sup>17</sup> სცენარი ა. კოვალენკოსა და ი. სკულაყის. მხატვარი — რეჟისორები ე. ამბროსი და ი. ვანო. კომპოზიტორი გ. გიზნებრტი. „მეგობრობის ფილმი“. 1932.

და ხარისხი; მცირე თანამედროვე საშენი და მოსაპირკეთებელი მასალების ასორტიმენტი; გადაუწყვეტელია მთელი რიგი არქიტექტურულ-მხატვრული პრობლემები და სხვ.

მიუხედავად ამისა, ბოლო დროს აგებულ შენობებში და უმთავრესად კი პროექტებში ნათლად ჩანს ის გეზი, რომლითაც ვითარდება ჩვენი არქიტექტურა, პარტიისა და მთავრობის მითითებებზე დაყრდნობით.

დღეს ჩვენ ვიმყოფებით ამ რთული პროცესის საწყისებთან და ამდენად ნადრევია დაბეჯითებით რაიმე დასკვნების გაკეთება ან „რეცეპტების“ გამოწერა, მაგრამ მაგალითები საფუძველს გვაძლევს გამოვთქვით აზრი ამა თუ იმ საკითხებზე.

საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს მისი ეროვნული ფორმა. ეს საკითხი განსაკუთრებული სიმწვავეით დგას ჩვენში, საუკუნეების მანძილზე არსებულ მკაფიოდ გამოსატულ ეროვნული კულტურის მქონე ხალხისათვის.

სწორედ ამ საკითხში იჩენს თავს აზრთა სხვადასხვაობა როგორც ხუროთმოძღვრების, ისე არასპეციალისტთა შორის.

ამის მკაფიო მაგალითად უნდა ჩაითვალოს 1959 წელს ჩატარებული კონკურსი სასოფლო-სამეურნეო გამოყენებასე საქართველოს პავილიონის პროექტებზე. კონკურსზე წარმოდგენილი იყო ორი რიგ სრულიად საწინააღმდეგო მიმართულების პროექტები: ერთი იმეორებად წარსულის შეცდომებს და ეროვნულის ნიშნით მიჰყვებოდა არქულ, თაღოვან არქიტექტურას, სადაც ნაგებობის ფუნქცია დაჩრდილა დეკორატიულმა მხარემ; მეორე — ითვალისწინებდა თანამედროვე მოთხოვნილებებს და სათანადო საშენი მასალებისა და ეროვნული ხასიათის დეკორის გაქტიანი გამოყენებით ცდილობდა საჭირო ეფექტის მიღწევას.

პროექტების განხილვის მონაწილენი და, როგორც გამოცხადდა, ჯიურის წევრებიც დიამეტრულად განსხვავებული აზრის გამოდგნენ (სხვათაშორის, ჯიურის შემადგენლობის ნახევარზე მეტი იყვნენ არასპეციალისტები, რომელნიც ამ მნიშვნელოვანი საკითხის გადაწყვეტაში მონაწილეობდნენ მხოლოდ იმიტომ, რომ სასოფლო-სამეურნეო უწყებებს წარმოადგენდნენ).

შედეგაც მასწავლები იჩინა თავი: ერთი და იგივე პრემია მიაკუთვნეს პრინციპულად განსხვავებულ პროექტებს.

ამ დიდად მნიშვნელოვან კონკურსს შედეგად თითქოს უნდა მოჰყოლოდა გარკვეული აზრი საერთოდ მიმართულების სისწორეზე, მაგრამ საბოლო გადაწყვეტილებამ უფრო მეტი არეულობა გამოიწვია ამ საკითხში. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ახალი არქიტექტურის შესახებ აზრის გამოთქმას გარკვეული წლები სჭირდება და როგორც ჩანს, ჯერჯერობით ძნელია საბოლოო დასკვნის გამოტანა, მაგრამ მსჯელობისათვის უკვე არის საკმარისი მაგალითები.

ვიდრე გამოვთქვამდეთ აზრს თანამედროვე არქიტექტურისა და ეროვნული ფორმისადმი დამოკიდებულებაზე, მკითხველს გვიჩნდა გავასხენოთ საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების ისტორიიდან რამდენიმე მომენტი:

ჩვენი საუკუნის 20-ან წლებში თავი იჩინა ახალმა მიმართულებამ, „ფუნქციონალიზმმა“ ან როგორც ჩვენში უწოდებენ — „კონსტრუქტივიზმმა“. მან უკუაგდო იმდროინდელი

# თანამედროვე არქიტექტურის პრობლემებზე

თამაზ თევზაძე



დღევანდელი საბჭოთა არქიტექტურის წინაშე დგას მთელი რიგი საჭირობოროტო საკითხებისა, რომლებიც დაკავშირებულია მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციასთან. ახალ საშენ და მოსაპირკეთებელ მასალებთან, პროექტებსა და ნაგებობების ხარისხსა თუ მხატვრულ მხარეებთან.

საბჭოთა არქიტექტორები, ახალი გზების ძიებისას მნიშვნელოვან სიძნელეებს ხედებიან: ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ ათვისებული მშენებლობის ახალი, ინდუსტრიალიზებული მეთოდები; ჩვენს მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს მშენებლობის კულტურა



გლექტიკური, ფსევდოორფენული არქიტექტურა, რომელიც განისაზღვრებოდა ისტორიული სტილების მიმადგელობით (თანაც მისაბამ მაგალითებად ერთდროულად იყენება სხვა-დასხვა დროის და სხვადასხვა კუთხის არქიტექტურის ნიმუშები).

ახალმა მიმდინარეობამ, რომელიც ყვრდნობდა ახალი საშენი მასალის — რკინა ბეტონის გამოყენების შესაძლებლობებს, შექმნა თავისი თეორია, ესთეტიკური ნორმები და გაუღენის ქვემო მოაქცია ყველა მეტ-ნაკლებად განვითარებული ქვეყანა, მათ შორის საბჭოთა კავშირიც.

მართალია, „კონსტრუქტივისზმის“ მამამთავართა თეორიების მნიშვნელოვანი ნაწილი და თვით არქიტექტურის კოსმოპოლიტური, ფორმალისტური ხასიათი ეწინააღმდეგებოდა ჩვენი სოციალისტური არქიტექტურის განვითარების პირობებს, მაგრამ ამ ახალ მიმართულებას ჰქონდა მეორე მხარეც: კონსტრუქტიული ლოგიკა, მშენებლობის მაღალი კულტურა და მშენებლობის იდეის პროგრესულობა. ამიტომ „კონსტრუქტივისზმის“ მიმართ გულგრილად ვერ დარჩნენ კლასიკური არქიტექტურის ბრმა მიმდევრებიც კი.

ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყნის არქიტექტორები შემოქმედებითად მიუღდნენ თანამედროვე არქიტექტურის განვითარებას: გამოქვეყნდა არა ერთი საინტერესო შრომა, რომელიც ყვრდნობდა სოციალისტური საზოგადოების იდეოლოგიურ პოზიციებს, ჰქონდა რამდენიმე თეიმთეობად, ყველასგან განსხვავებული ნაგებობა ჩვენი ქვეყნისა და დროის სადარი. ზოგი მათგანი დღემდე სამართლიანად ითვლება საბჭოური არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშად (მოვიკონთ თუნდაც ძმები ვესნიერის, კოლისა და ირელოვის „დენდრაქსის შენობა“. შრუკვის ლენინის მავზოლეუმი, ი. გოლოსოვის „პრავდის“ კომპანიტი და თუნდაც უფრო მოგვიანებით ნ. სვეეროვის საქ. კომპანიტი ცვ-ს შენობა თბილისში).

ცნობილია, რომ „კონსტრუქტივისტული“ არქიტექტურის ძირითადი პირობაა ახალი საშენი მასალის ლოგიკური გამოყენება და მშენებლობის მაღალი ხარისხი. სწორედ ამ საშუალებებით უნდა იქნეს მიღწეული სათანადო მხატვრული ეფექტიც. იმდროინდელ ტექნიკურად განვითარებულ ქვეყნებში, სადაც ამ პირობების დაცვა დიდ სიმძლეეს არ წარმოადგენდა, ნაგებობა: ხშირ შემთხვევაში აღწევდა საჭირო გამომოსახელობას და მისი მხატვრული დონეც შესატყვის სიმაღლეზე იდგა.

ჩვენი ახალგაზრდა ქვეყნის კი, რომელსაც უამრავი ჰეროლომა ჰქონდა მისაშუშებელი და გადასაწყვეტი მრავალი პირველმნიშვნელოვანი საკითხი, ამ დროს არ გააჩნდა სათანადო ინდუსტრიული ბაზა, თანამედროვე ხარისხიანი საშენებლო მასალა დეფიციტს წარმოადგენდა, კვალიფიკირებული მუშახელიც საძებარი იყო. ალბათ ამიტომ, ხშირ შემთხვევებში ძველი მეთოდებითა და მასალებით მშენებლობა ახალის იმიტაციით უხარისხო გამოდიოდა, რაც დაბლა სცემდა ნაგებობის ესთეტიკურ მხარსაც.

საეთ ვითარებაში ბუნებრივი იქნებოდა მთელი ძალების მიმართვა საშენებლო ტექნიკის, ინდუსტრიის და მასალების განვითარებისაკენ, მუშების კვალიფიკაციის ამაღლებისაკენ და თუ მხედველობაში მივიღებთ ჩვენი ხალხის პოტენციურ შესაძლებლობას, უნდა ვიფიქროთ, რომ სულ მცირე ხანში შეიქმ-

ნებოდა რეალური ბაზა მაღალმხატვრული ხუროთმოძღვრული შექმნისათვის.

მაგრამ მოხდა ისე, რომ ჩვენი არქიტექტურის წარმატებლობა მთლიანად დაბარალა უცხო ნიადაგზე აღმოცენებულ, ჩვენი იდეოლოგიისათვის შეუფერებელ „კონსტრუქტივისტულ“ არქიტექტურას და იგი უარყოფილი იქნა ყველა სხვა დადებით მხარეებთან ერთად. როგორც იტყვიან, აბაზანიდან წყალი გადააქციეს და ბავშვიც თან მიყოფილს.

ამას მოჰყვა ახალი ხანა ჩვენი არქიტექტურის ისტორიისა, როდესაც ათეული წლების მანძილზე, განსაკუთრებით კი ომისშემდგომი პერიოდში იქმნებოდა ყალიბი, პოპკურთი, კონსტრუქტიულად გადატვირთული ნაგებობები და ეს პროცესი ვითარდებოდა „კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების“ ნიშნად.

ეროვნული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებად მივიჩნევდით ნაგებობებს, რომლებიც თავშეუკავებლად იმისგანდნენ ყოველნაირი ორნამენტით, თუმცა თვით შენობის ფუნქცია და კონსტრუქციული სტრუქცა ამის საფუძველდ არ იძლეოდა.

ცნობილია, რომ ქართული ჩუქურთმის შესწავლით თვით ძველის ზუსტი დათარიღებაც კი არის შესაძლებელი, ხოლო ზემოთ ნახსენები პერიოდის ნაგებობები უზომოდ იკავებოდნენ ყველა დროისა და ხარისხის ჩუქურთმებით. და ეს ნაგებობები არსებობდნენ თანამედროვე ეროვნული არქიტექტურის ნიმუშების პრეტენზიით.

საეთ ვითარებას, როდესაც არქიტექტურთა უმრავლესობა თავისი პროფესიული სინდისის წინააღმდეგ მოქმედებდა, არ შეეძლო კარგი შედეგის მოცემა. მან ხელგანუწრად შეაჩერა ჩვენი ხუროთმოძღვრების წინსვლა, დააბრკოლა საშენებლო ტექნიკის განვითარება, გააღარბა ჩვენი ქვეყნის მრავალი ქალაქისა და სოფლის არქიტექტურული სახე.

ხუროთმოძღვრებისადმი ცალმხრივმა „ესთეტიკურმა“ მიდგომამ, ეკონომიური და ტექნიკური მისაშეწონილობის უგულვებლყოფამ, მივიყვანა უკიდურეს ეკლექტიზმისა და არქაიზმისაკენ. პარტიამ დიდი დახმარება გაუწია ჩვენს არქიტექტურს და მიუთითა მას გაჯანსაღების გზებზე.

მოსკოვში ჩატარებულმა მშენებლობის 1 საკავშირო თათბირმა გამოაშავარა არქიტექტურასა და მშენებლობაში არსებული დიდი ნაკლოვანებები თუ შედამტობები და გამოიტანა დადგენილება, რომლის საფუძველზე გადაისინჯა პოზიციები არქიტექტურის ესთეტიკური და ეკონომიური კატეგორიების მიმართ.

ამ ისტორიულმა თათბირმა დაუდო საფუძველი არქიტექტურული აზრის პრინციპულ შემობრუნებას. ამ დროიდან ჩვენი ქვეყნის ხუროთმოძღვრების დიდი უმრავლესობა, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდა თაობა, ახალი ენთუზიაზმით და გულისყურით შეუდგა თავისი დიდმნიშვნელოვანი მოვალეობის შესრულებას.

დღეს უკვე თამამად გაისმის ხმები თანამედროვე ტექნიკური და ინდუსტრიულ პროგრესზე დამყარებული არქიტექტორების სადიდებლად, ახლებურად დგას ქალაქთგენიკაციის პრინციპული საკითხები, პროექტების შესრულების გრაფიკი კი შეიცვალა და გამარტივდა. და თუმცა ჯერ ძალზე მცირეა



დღევანდელი დღის სადარი ხუროთმოძღვრების ნიმუშები, თითო-ოროლა მაგალითები, მრავალრიცხოვანი კონკურსები თუ დღის შექმნილი პროექტები ცხადყოფენ ჩვენი ხუროთ-მოძღვრების განვითარების გზის სისწრაფს.

ასალი სამშენობლო მასალები და კონსტრუქციები, რომ-ლებიც საფუძვლიანად იკიდებენ ფესს ჩვენს მშენებლობაში, სინთეტიკური და პლასტიკური მასები, ხელოვნური მოსაპირკე-თებელი მასალები და მშენებლობის წარმოების თანამედროვე საშუალებანი სათანადოდ მოითხოვენ პროექტირების ახალ მეთოდებსაც, ახალი არქიტექტურული ფორმებისა და სამშე-ნებლო კონსტრუქციების შექმნას. არქიტექტურული ენა უფრო ლაკონური გახდა. ყოველივე ეს ცვლის ჩვენს დამოკიდებულე-ბას ახალი არქიტექტურისადმი, მისი ეროვნული ხასიათისადმი.

ახლა ჩვენ უნდა ვეითობ ახალი ხერხები ეროვნული არქი-ტექტურის შექმნისა და მათ შორის, ალბათ, ერთ-ერთი მნიშე-ნელოვანთაგანია არქიტექტურის სინთეზი ხელოვნების სხვა დარგებთან.

გასაკვირაო, რომ ისეთ მძაფრ შემოხორენებას ჩვენს ხუროთ-მოძღვრებაში, როგორც 1954 წ. მოხდა, პირველ ხანებში თან ასლავს წარუმატებლობაც; უცხოურის ბრმად გადმოღების შემ-თხვევებიც, მაგრამ ჭეშმარიტი შემოქმედება დამყარებული სა-ფუძვლიან თეორიასა და ტექნიკურ პროგრესზე სწორად გაიკა-ფავს გზას.

თანამედროვე არქიტექტორის შემოქმედება რთული, დაძა-ბული პროცესია ხასიათდება. ჩვენი საზოგადოება განსა-ხვრეხული გულისკუთით უნდა მოეპოვოს ყოველი ახალი პროექტისა თუ ნაგებობის შეფასებას. ამ დროს შეიძლება ერთნაირად ხელისშემშლელი აღმოჩნდეს თავშეუკავებელი აღტაცებაც და ხელაღებით აუკად ხსენებაც.

ჯერ-ჯერობით კიდევ გაისმის ხმები, რომლებიც სინანუ-ლით იხსენებენ ჩვეუთთებინა, თაღვან „ქართული სტილის“ არქიტექტურას. ზოგისათვის სადა, მარტივი ნაგებობა ხუროთ-მოძღვრების გაღარბების ნიშანია, ხოლო მეორენი ყოველივე ამას „უცხოური მოდის გავლენას“ აწერენ და ეროვნული ხა-სიათის „დაკარგვის“ გამო განგაშს სტეხენ; სხვანი კი ტაისი-კართი იგებენა ყოველივე ახალს და ყოველგვარი კრიტიკის კარგეი ნათლაიერ თანამედროვე ხუროთმოძღვრების მნიშენე-ლოვან მოვლენად.

სამწუხაროდ, ჩვენი პრესის ფურცლებზე იშვიათად ვხვდე-ბით წერილებს, რომლებშიც მსგავს საკითხებზე იყოს საკმინანი მსჯელობა. ჩვენი არქიტექტურული საზოგადოება კი დაინტე-რესებულა ფართო საზოგადოებრივი განხილვისა, რომელიც დაკავშირებული იქნება თანამედროვე ქართული არქიტექტუ-რის შემოქმედებითი მიმართულების პრობლემებთან, ტექნიკუ-რი პროგრესისა და მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციაზე დამ-ყარებულ ქალაქმშენებლობისა და არქიტექტურის ამოცანე-ბის გადაწყვეტასთან, ახალი სოციალისტური სტილის ფორმი-რებასთან.

ჩამოთვლილ საკითხებზე სერიოზული დისკუსიის მოწყობა, ასრებული ნაყოფანებების კონკრეტული და პრინციპული კრიტიკა არსებითად დაეხმარება ჩვენი ეროვნული არქიტექტუ-რის განვითარებას. სამწუხაროდ, ის მცირე რაოდენობის ცნობები და წერილები, რომლებიც არქიტექტურის შესახებ

ქვეყნდება, არ არის დამაკმაყოფილებელი თავისი ხარისხით.

ხშირ შემთხვევაში ეს არის ანოტაცია შენობის ფოტო-სურათისა, სადაც ნაგებობის არქიტექტურული ღირსება გამო-ხატულია ტრაფარეტული ფრაზით „ლამაზი ნაგებობა“ (როგორც წესი მოხსენებულია ფოტოს ავტორი და არასოდეს თვით შენობისა), ან ცნობები ახალი მშენებლობების შესახებ, ზოგჯერ კი წერილები, რომლებიც „ეროვნული ხუროთმოძღე-ბის“ დაცვის ნიშნით უსაზარლოდ და მითრახებენ ყოველივე ახალს, როგორც „კოსმოპოლიტურს“ და ჩვენი ხალხისათვის მიუღებელი.

ამ მხრივ საინიშნოა „ლიტერატურული გაზეთის“ ფურც-ლებზე ბოლო წლებში გამოქვეყნებული წერილები: „როგორ ვაშენოთ?“ — ვლ. მაჭავარიანი (1960 წ. 19/VIII) და „მცირე შენიშვნები“ — მ. დუდუგავის (1961 წ. /XI).

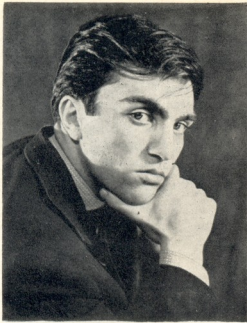
ხსენებული წერილების ნაწილი შეიცავს სამართლიან შე-ნიშვნებს ჩვენი ქალაქის გაფორმების შესახებ. რომლებსაც ძნელია არ დავთანხმობთ, მაგრამ სადაოდ მიგვარჩინა ის ადგი-ლები, სადაც ავტორები თანამედროვე ქართულ ხუროთმოძღე-რებაზე გამოთქამენ აზრს და უცხოეთიდან გადმოღებული, „ეპიკურული“ არქიტექტურის ნიმუშად ასახელებენ ლენინის ქუჩაზე აგებულ კაფეს დროებით შენობას (ავტორები: ვ. აბ-რამიშვილი, რ. ბორამაშვილი, თ. კადილაკი და. დ. მორხე-დაძე).

ვთანხმებით ვლ. მაჭავარიანის შენიშვნას იმის შესახებ, რომ ამ კაფეში „ზაფხულიანი ჯდომა არ შეიძლება, რადგან აუტანელი სიცხეა, არასად ნიაგი, ყველაფერი დღეს და გადა-დღეს... მაგრამ ამაში ბრალად უკვეს ტექნიკურ შესრულებას (პროექტში გათვალისწინებული ყველა ფანჯარების ნაცვლად, მხოლოდ სამი იღება) და არა ავტორებს, რომელთაც ვლ. მა-ჭავარიანის თქმით, „არქიტექტურული ნოვატორების“ აგვი-ტებულმა იდგება თუ შთაგონეს XX საუკუნის 20-ანი წლე-ბის კონსტრუქციების ტულ ყაიდაზე (ეროვნულ ხასიათს ვინდა დაეძებს) აგებთ შენობა, რომელიც „უვეტომონო ზიზილიპი-ლებითაა ატრელებული“. თურმე „აი, ასეთ კაფეს მშენე-ლებზე იტყვიან, უნახავა რა ნახალი“

უნდა ითქვას, რომ ხსენებულ შენობას არა აქვს არავითარი პრეტენზია „ნოვატორულსა“. იგი თავისი ფუნქციის შესაბა-მისად, გადაწყვეტილია მარტივად, იაფად და პრაქტიკული მასალების მოშეღობით, ხოლო თუკი მას დაეკავშირებო უცხოეთის ნიმუშებს — იგი თანამედროვე არქიტექტურის „ყაიდაზე“ უფრო აგებული, ვიდრე 20-იანი წლების „კონსტ-რუქტივიზმისაზე“, რომლისგანაც დასავლეთის დღევანდელი არქიტექტურაც საგრძნობლად განსხვავდება.

წერილების ავტორთა აღმოთობას იწვევს ინტერიერში კონსტრუქციის მხატვლურ სვეტი, რომელიც ნაგებობის ერთადერთ დეკორატიულ ელემენტს წარმოადგენს.

ასეთი ხერხი დეკორისა ხშირად გამოიყენება ვესტიბიუ-ლის, რესტორნების თუ კაფეების გაფორმებაში და ამჯერადაც გამართლებულად მიგვარჩნია, რადგან იგი სათანადო ტაქტიკა არის შესრულებული და მთელი ინტერიერის და ავეჯის ფერა-დოვან ელემენტებთან ერთად საჭირო სიმულდროვესა და მაკორულ დაწყობილებას ქმნის. ხოლო რაც ეწეება ამ „ზიზილიპიბიუსს“ „უნახავ“ ავტორებს, ისინი ჩვენს საზო-



ქანრი ლოლაშვილი



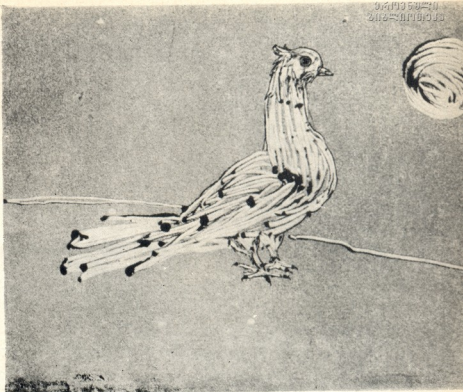
ღებო



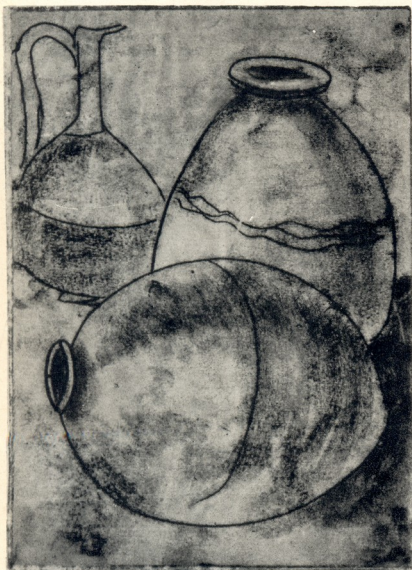
შეთევზები



ამ წამუშევრების ავტორია შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტი ენრი ლოლაშვილი. მას სპეციალური ამხატვრო განათლება არ მიუღია, მაგრამ სახვითი ხელოვნებისადმი დიდი სიყვარულით და მიღწეულიებით აიხსნება მისი სისტემატური და თანამედვერული ვარჯიში მხატვრობაში. ახალგაზრდა შემოქმედის მუშაობა განსაკუთრებით ნაყოფიერია უკანასკნელი სამი-ოთხი წლის მანძილზე. ნატურიდან მუშაობის პარალელურად იგი თავის შესაძლებლობებს ცდის სხვადასხვა მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტაში. ამ მოცანების განხორციელებისას, გარდა პროფესიული ჩვევებისა და სახვითი ხელოვნების ძირითადი კანონების დაუფლებისა, იგი ავლენს დიდ აღზრდას და მხატვრულ გემოვნებას, საყოფარ, ორიგინალურ ხელდას. წამუშევრები გამოირჩევა პლასტიკური ფორმების მშვენიერების ფაქიზი გრძნობით, მოცულობების ლაკონური გადმოცემით, ხაზების მოხდენილობით. შემოქმედს საერთოდ ახასიათებს გამომსახველობითი ენის სისხარტე, რაც მხოლოდ პროფესიული სიმწიფისას მოდის ხოლმე, ახასიათებს თემების შერჩევისა და მხატვრული ტრაქტოკის ორიგინალურობა, პოეტურობა. სამისოდ ლოლაშვილი არჩევს სხვადასხვა გრაფიკული ტექნიკის შერწყმის გზას. იგი მიმართავს განსხვავებულ საღებავებს — ზეთს, აკვარელს, გუაშს, ტუშს, შესხერებას და აღწევს მხატვრული მთლიანობის შთაბეჭდილებას.



მტრელი და მთვარე



ნატურმორტი

სოფლის პეიზაჟი





გადგებაში ახალი თაობის არქიტექტორთა წამყვან ძალებად არიან ცნობილი და უკიცობას თუ უგემოვნებას ვერაფერს დასწავებიან.

რასაკვირველია, ხსენებული კავის არქიტექტურა არ წარმოადგენს თანამედროვე ხუროთმოძღვრების დიდწილად მდგრად მოვლენას, შეიძლება მოიძებნოს მისი უარყოფითი მხარეებიც, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მან და მისი ყიდის სხვა ნაგებობებშიც (კაფე „მეტრო“ — ავტ. თ. ფოცხიშვილი, თ. მარაბელი, თ. მიქელაძე, და პავლიონი გოგირდის აბანოების წინ — ავტ. ა. პაპიაშვილი) ახალი არქიტექტურის პირველმა მერცხლებმა, სიხალისე შემატეს ჩვენი ქალაქის უბნებს.

მ. დულუაგას აზრით, ლენინის ქუჩაზე აგებულ კაფეს „დისონანსი შეაქვს ჩვენი დედაქალაქის არქიტექტურაში“. ალბათ, მ. დულუაგას, უპირველესად ყოვლისა, მხედველობაში აქვს ის „არქიტექტურული ანსამბლი“, რომლის გარემოცვაშიც იმყოფება კაფე? მაგრამ სწორედ ეს ნაგებობები (ლენინის და მელიქიშვილის ქუჩების გაყვანაზე აგებული სა-ცემობრივი სახლი, საზაფხულო კაითთვატრი, ხიდულისის მადარია) წარმოადგენენ ნიმუშებს ყალბი, უგემოვნო არქიტექტურისა და მათ გვერდით კაფეს შენობა მარგალიტად მოჩანს.

მ. დულუაგას წერილში განცვივრებას იწვევს ავტორის აზრი იმის შესახებ, რომ სახლმხრავალ ადგილზე აგებული კაფე, რომლის ფსადიც მთლიანად შემინულია და, მამასადამე, შესაძლებელია „ქუჩა გიქქერდეს საუხურობისას“ — თურმე „ახალგაზრდებს მოურიდებლობას, გადაჭარბებულ სითამამეს აწვევს“.

გაუგებარია, რატომ მიანია სტატიის ავტორს საუხურობა ასეთ მისამალ რიტუალად? ან რატომ უნდა შეაწუხოს „ნორმალური ზნეობის ადამიანი“ ქუჩაში გამეღვლება? ნუთუ ამ მიზეზით უარი უნდა ვთქვათ მინის გამოყენებაზე და სასა-უხურობის კედლები აგურით ამოვაშენოთ?

მ. დულუაგა კაფეს სვეტის მოხატვას, ისე როგორც მაგი-დებისა და სკამების შეფარადებას, უგემოვნობის მაგალითად მიიჩნევს. იგი ვერაფერს ხედავს „მასში მიმზიდველს, ესთეტი-კურს“ და უპატივსილოდ გამოთქვამს: „ვის რად უნდა ეს ჭრელ-ჭრელა გაფორმება? რით ეგუება იგი ჩვენი ხალხის გემო-ვნებას?“

უნდა ითქვას, რომ ორივე სტატია სცოდავს დელარატორობით, მათში გამოთქმული აზრები ძალზე სუბიექტურია მისი რაიმე დასაბუთების გარეშე და ამიტომ შეკამათებაც ძნელია. მაგრამ ზოგიერთი აზრი ან გამოთქმა პრინციპულ წინააღმდე-გობას იწვევს. მაგალითად, საკამათოდ მიგვაჩნია მცნება „ხალხის გემოვნება“. ჩვენი საზოგადოება შესდგება სხვადასხვა დონის, განათლებისა და ემოციების ადამიანებისაგან. ყოველ მათგანს გააჩნია თავიი შეხედულება ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოებზე და თუკი პატივცემულ მ. დულუაგას გემოვნებას არ აკმაყოფილებს კაფეს მხატვრული სახე, ეს რთი ნიშნავს, რომ ამ აზრს იზიარებს მთელი ქართველი ხალხი.

გაუგებარე მიგვაჩნია გამოთქმა „თანამედროვე მოღერნი-რომლსაც მ. დულუაგა ხმარობს ჩვენი ახალი ნაგებობების გასაკვირვებლად“.

ცნობილია, რომ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნებასა და არქიტექტურაში გავრცობულ რეაქციულ მიმართულებას ეწოდა „მოდერნი“. ეს განსაზგებრა მხოლოდ ნიშნავდა „თანამედროვეს“ და დახასიათებელი იყო მართლდ იმ პერიოდისათვის.

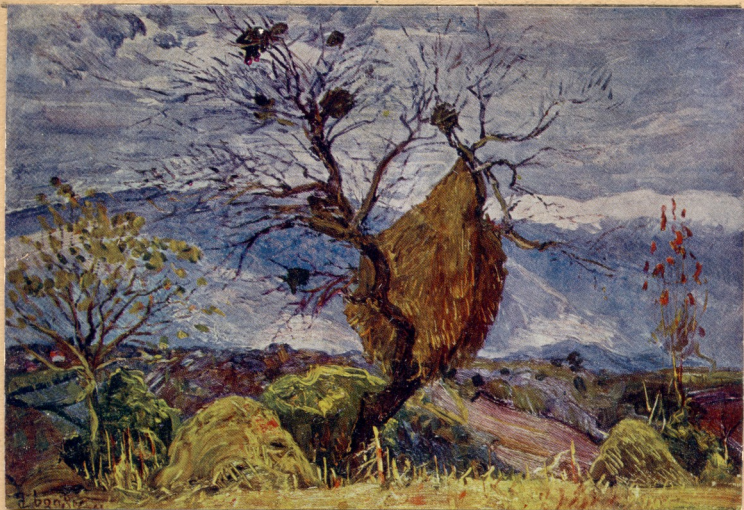
დღევანდელ ხელოვნებას, თუნდაც დასავლეთის ყველაზე რეაქციულ, არაგითარი საერთო არა აქვს იმ „მოდერნულ“ სტილთან და „კონსტრუქტივისმისაგანაც“ ძალზე შორს წა-ვიდა, ამიტომ თუ დღევანდელ ნაწარმოებს „მოდერნისტულს“ ვუწოდებთ, ისევე იმ გაგებით, რომ იგი ახალია, თანამედროვე „მოდერნი“ და თანამედროვე სინონიმებია და მათი ერთად ხმარება ისეთივე შეცდომაა. როგორც მაგ. „თავისუფალი გა-კანსია“.

რაკი ეს ასეა, „მოდერნიტ გატაცებაც“ არ უნდა ჩაგვთა-ლოთ სალანდელ სიტყვად: ყოველი შემოქმედელ უნდა იყოს გა-ტაცებული თანამედროვეობით და ხარბად ემდობოდეს ყოვე-ლივე ახალს, რაც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში შექმნილა. შემოთხსნებულ სტატიებში გამოთქმულ აზრებს იმიტომ კი არ შევედგეთ, რომ ისინი არ იწონებდნენ ლენინის ქუჩაზე აგებული კაფეს არქიტექტურას, არამედ იმიტომ, რომ მათი შენიშვნები და პოზიციები პრინციპულად მიუღებლად მიგ-ვაჩნია.

სხვათაშორის, 1960 წელს ჟურნალ „ОКТЯБРЬ“-ის № 4 გამოქვეყნდა ასტრახანის საოლქო კომიტეტის პირველი მდი-ვნის ი. განენკოს წერილი: „Против чуждых влияний“, სადაც გვჩის ქვეშ იყო დაყენებული ბოლო წლებში არქიტექ-ტორთა შემოქმედების ძირითადი მიმართულება.

სტატიის ავტორის აზრით, არქიტექტორთა ნაწილმა „ზურკი შეაქცია“ თავის ეროვნულ ისტორიულ მემკვიდრეობას და კონსტრუქტივისმის ლიდერის კორბუზის მანეიერი იდეო-ლოგიის გაღვინით ქმნიან უფერულ, კოსმოპოლიტურ ნაგე-ბობებს, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან კომუნისმის იდეოლო-გიას.

საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირის პრეზიდიუმმა განისხილა ამა ი. განენკოს სტატია და გამოიტანა გადაწყვეტილება, რომ გვიმეც ადვინშნალია, რომ სტატიის ავტორი გამოთქვამს რა მცდარ აზრს არქიტექტურული ესთეტიკის საკითხებზე, უკან ეწვევა ჩვეს არქიტექტურას ძველი შეცდომების გამეორების საკენ. დადგენილება მოყვადება სიტყვებით, რომლებითაც გვინდა დაგაბოლოოთ ჩვენი წერილიც: „ჩვენი ამოცანა იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ დავეზრუნდეთ კლასიკას და შევა-ჩერთო უსუბორი გამოცდილების ათვისება, არამედ იმაში, რომ გამოვიყენოთ ყოველივე კარგი, რაც შექმნა კაცობრიობის არქიტექტურულმა აზრმა წარსულში და თანამედროვეობის საუკეთესო ნიმუშებზე დაყრდნობით შევექმნათ კომუნისტური საზოგადოების საკადრისი არქიტექტურა“.



შ. ხვიციანი

თავის ზღინა

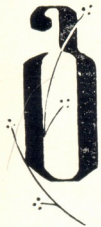


## ლანსერუს

### ილუსტრაციები

# „ჭაჯი მურატისათვის“

გიორგი მასხარაშვილი



ამოჩენილ მხატვრის ე. ლანსერუს შემოქმედებაში ლ. ტოლსტოის „ჭაჯი მურატის“ ილუსტრაციებს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს. წიგნზე იგი ჯერ კიდევ 1912 წელს იწყებს მუშაობას, ხოლო შემდგომ მრავალჯერ უბრუნდება ამ თემას. სწორედ ამით იყო შეპირობებული მხატვრის ესოდენ დიდი სიყვარული კავკასიისადმი. კავკასიის მკვიდრთა, მისი ბუნებისა და ცხოვრების ასახვამ, როგორც ცნობილია, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მთელ მის შემოქმედებაზე.

ლანსერუს მიერ შესრულებული „ჭაჯი მურატის“ ილუსტრაციები აღიარებულია რეალისტური ანტიკონსერვატიული რუსეთის წიგნის

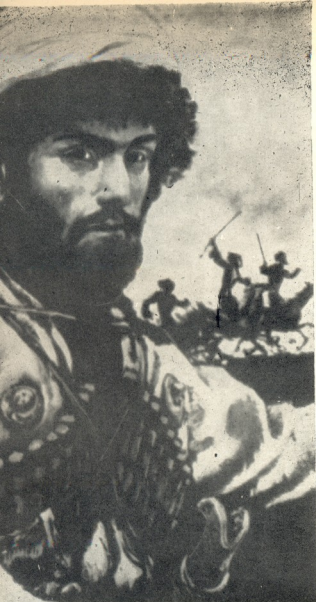
გრაფიკის ეტაპურ ნაწარმოებად. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მას მხატვრის საერთო შემოქმედებისათვის, რადგან აღრინდულ ნაშუქებებში ე. წ. „მოღერნისტული“ გატაცებისგან განსხვავებით, ლანსერე ამერიიდან მოლიანად გადადის ცოცხალი გარემოს რეალისტურ ასახვაზე.

მხატვარმა ამ ნაშუქებში გამოამჟღავნა ნიჭის მრავალმხრივობა: გამოვლინდა ბრწყინვალე გრაფიკოსი, შესანიშნავი ფერმწერი. რუსული წიგნის გრაფიკა მანამდე არასოდეს ასულა ამ სიმაღლემდე. ლანსერეს ილუსტრაციებით გამოვიდა ამ წიგნის მრავალი გამოცემა. ყოველი ახალი გამოცემისათვის მხატვარი აკეთებდა ილუსტრაციების ვარიანტს, ეძებდა სხვადასხვა გადაწყვეტას, რომელშიც ყოველთვის სიახლე შეჰქონდა.

პირველ — 1916 წლის გამოცემას (გამომცემლები ვოიოკე და ვილბორგი) დიდი წარმატება ხვდა. მკითხველთა მოთხოვნის წიგნი ხელახლა გამოიცა 1918 წელს იმავე გამომცემლობის მიერ ბრწყინვალედ დაბეჭდილი ილუსტრაციებით.

ილუსტრაციების ახალი ვარიანტი შესრულებულია 1930 წელს საქართველოში ყოფნის დროს და გამოყენებული იქნა ამ თხზულების შემდგომი მრავალი გამოცემისათვის. ამიტომ, ვიდრე ამ ვარიანტს განვიხილავდეთ, ხანტერესოა შევხვთ პირველი გამოცემის მხატვრულ მხარეს.

„ჭაჯი მურატის“ ილუსტრაციების შესასრულებლად მხატვარმა დიდი სამუშაო ჩაატარა. გაეცნო უამრავ დოკუმენტურ მასალას, შეისწავლა თავისი წინამორბედი მხატვრების პორტრეტისა და გაგარინის ნაშუქებები, მიძღვნილი კავკასიის თემისადმი და, რაც მთავარია, თვითონ მოიარა ის ადგილები, სადაც ნაწარმოების გამორეხი მოქმედებენ. იმოგზაურა დაღეს-



პატი მურატი

რად გამოყოფილ გვერდზეა წარმოდგენილი — „ახალგაზრდა ლეკ ტოლსტოის პორტრეტი“, „ბათის პორტრეტი“, „რუსი ჯარისკაცი“, „ავღვევის სიკვდილი“, „ეფორნცივის პორტრეტი“, „მანანა ორბელიანის პორტრეტი“, „ძველი თბილისის ერთ-ერთი კუთხე“, „ხანის დედა და მისი მკვლელი მიურიდი“, „ჩენჩიშვილის პორტრეტი“. ერთი ასეთი ილუსტრაცია „პატი მურატის ოთხი მიურიდი“ დაკრულია თავისუფალ გვერდზე.

ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს თვით ტექსტში ჩართულ ილუსტრაციებს, რომელთაგან შესრულების განსაკუთრებული ოსტატობით გამოირჩევა წიგნის ორივე გვერდზე ერთი მეორის გაგრძელებაზე, ფრიზივით გამოილი ორფერე ილუსტრაციები. ილუსტრაციებს ყველა შემთხვევაში თან სდევს ტექსტი. აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ხერხი ასე ფართოდ, რუსული წიგნის გრაფიკაში პირველად გამოიყენა ე. ლანსერე. სწორედ ამ ხასიათითა გადაწყვეტილი შემდეგი ილუსტრაციები: „რუსეთის ჯარი ტყეში“, „ავღვევის სიკვდილი“, „ხუნძახის ხედი“, „ზამთრის სასახლის მოედანი“, „პატი მურატის ბავშვობა“, „ალაზნის ველი“, „არონთაუს ქედი“.

ასევე საინტერესოა გადაწყვიტილი დანარჩენი თემატიკური სურათები, სხვადასხვა პერსონაჟთა პორტრეტები, რომლებიც თვით ტექსტშია ჩართული.

სიუჟეტური თავსართები და ბოლოსართები როგორც ფერწერული ასევე გრაფიკული, მოცემულია ორ და სამ ფერში: „ეფორნცივის რძალი ოფიცრების გარემოცვაში“, „პატი მურატი ეფორნცივის ვაჟსა და მის მეუღლესთან ერთად მიემართებიან გენერალთან“, „სადილი ვიონიკოსთან“, „ფელდაგერის მარხილი“, „რუსეთის ჯარის ბანაკი“, „ბუტლერი და მარია მდიტორენა“, „ჩემთა დარბევა“, „შამილის ცილი“. ფერებით შესრულებული მთის პეიზაჟები გამოყენებულია აგრეთვე თავსართებად.

ამ ილუსტრაციებში ე. ლანსერე უარყოფს ადრინდელ მხატვრულ საშუალებებს, რთული ორნამენტული დეკორატიული ელემენტებისაგან შედგენილ კომპოზიციებს. წიგნის გაფორმება ხასიათდება ლაკონიურობითა და სისადავით. წიგნის პირველი გვერდი — ტიტული — შესრულებულია სადად, მთავარი აქცენტი ემსახურება წიგნის ხასიათს და სატიტულო ფურცელზე ტექსტის განაწილებას; უმნიშვნელო გრაფიკული მოტივები წიგნის სახელწოდების ქვეშ — გადაჯგუფდინებული იარაღი — ნაწარმოების შინაარსთან გამომდინარეობს. ასეთივე გრაფიკული აქცენტებია დაბმული თხზულების ყველა თავის დასაწყისსა და ბოლოში.

წიგნის ილუსტრაციები ნაწარმოების არსს გამოსატყვენ, მიყვებიან ტექსტის როგორც ძირითად საკვანძო ადგილებს, ასევე უმნიშვნელო მომენტებს, რომლებიც წიგნში აქა-იქ ცოცხალ აქცენტებს ქმნიან. მხატვარი თავისი ილუსტრაციებით თითქმის მწერალთან ერთად მიჰყვება თხრობას. ე. ლანსერე ისტორიული გარემოს ასახვისას იცავს სისუსტეს, ზოგიერთი დეტალის გადმოცემის დროს თითქმის დოკუმენტურ სისუსტესაც კი აღწევს, მაგრამ, ამავე დროს, ინარჩუნებს მხატვრობას, უშუალობას. წიგნის მორთულობის ყოველი ელემენტი ნაწარმოების შინაარსის ინტერპრეტაციას ემსახურება. ისტორიული პერსონაჟების გამოსახულებებიც დაცულია პორტრეტული

ტანში და შეისწავლა ქვეყანა, ხალხი, მათი ჩვევები, ხასიათი, მთიელთა ბუნება. ნატურის შეასრულა ეტიუდები, რომლებშიც ცოცხლად არის გადმოცემული მთიანი ქვეყნის ცხოვრება. ზოგიერთი ეს ეტიუდი უცვლელადაა შეტანილი წიგნში. ჩაიხატა სახასიათო ტიპაჟი, რომელთა სახეებით წიგნის გვერდებზე გაეფორმებულა ტოლსტოის გმირები.

ლიტერატურულ ტექსტზე, ისტორიულ დოკუმენტებზე მე-შაობისას, დაღესტანში მოგზაურობის შემდეგ, ლანსერემ შეასრულა არა მარტო თხზულების ილუსტრაციები, არამედ შექმნა წიგნი, სადაც მხატვრის მიერ გააზრებულია წიგნის ყოველი დეტალი: ფრა, სატიტულო ფურცელი, ფორმული, შრიფტი. მხატვარი ზრუნავს არა მარტო ილუსტრაციის განაწილებისათვის წიგნის ფურცელზე, არამედ ტექსტის განაწილებაც, გარკვეული თავისუფალი არეს დატოვებზე ტექსტიდან ფურცლის ნაპირამდე.

წიგნის ილუსტრაციები შესრულების ტექნიკის, სიდიდისა და ფურცელზე განლაგების მხრივ რამდენიმე ვარიანტს ფერწერული ილუსტრაციები ტექსტის თავისუფალ გვერდზეა დაკრული — „პატი მურატი მთის ფერდობზე მიურიდებთან ერთად“, „ალ მხატვარი შემოსვლა“, „პატი მურატი სადის სახლში“, „ავღვევის დაჭრა“, „დარბაზობა ეფორნცივთან“, „პატი მურატის შეტაკება მიურიდებთან“, „მთიელი ცხენოსანთა რაზმი“, „ნიკოლოზ I-ის მისაღები ოთახში“, „ნიკოლოზ I-ის პორტრეტი“, „მთებში გახიზნული ბავშვინა ქალები“, „შამილის შემოსვლა ვიონიში“, „შამილის სამსჯავრო“, „ახალგაზრდა იუსუფი ცილმესში“ და „პატი მურატის სიკვდილი“; ორფერე და სამფერე გრაფიკული ილუსტრაციები მ. ათვის სპეციალუ-

მსგავსება. მხატვარი ამ მიზნისათვის სხვადასხვა დოკუმენტურ მასალას იყენებს: გასული საუკუნის მხატვრების ჩანახატებს, ფოტოსურათებს, მაგალითად, ჰაჯი მურატის სახის შესაქმნელად გამოყენებული გაგარიის ჩანახატი ნატურიდან. ლანსერეს მიერ ფანქრითა და ფუნჯით შექმნილი პორტრეტები ლიტერატურული ნაწარმოების გმირების გაცოცხლებული და სრულყოფილი სახეები.

ასეთებია წიგნის ფრონტისპისზე წარმოდგენილი ჰაჯი მურატის სახე: აღსავსე ვაჟაკობით, მედიდურობით, სილამაზით. ამ შესანიშნავ გარეგნულ ღირსებებთან ერთად, მხატვარი დიდ სიღრმით გადმოსცემს ამ რომანტიკული პიროვნების გონებრივსა და ადამიანურ სამყაროს: გამჭირიანობას, სიფრთხილეს და აგრეთვე შინაგან სითბოს.

ისტორიული მასალების მიხედვით შესრულებული ნახატები ასევე აღსავსეა სიცოცხლით, როგორც მხატვრის მიერ უშუალოდ ნატურის შესწავლის შედეგად შესრულებული ნამუშევრები. ეს ნახატები მხატვრულად ერთ დონეზეა და მათ შორის არ არის სტილისტიკური შეუსაბამობა.

მხატვარი წიგნს სიმბოლური აქცენტით იწყებს. ჰაჯი მურატის ისტორია დაპირისპირებულია გარეულ ყვავილთან, რომლის შესახებ ლ. ტოლსტოის თხზულების შესავალში აქვს მოთხრობილი. მხატვარს ოსტატურად აქვს გამოსახული ცარიელ ფურცელზე შავ ცვლიან ღეროზე წითელი ვილური ყვავილი ბირაჯა (репейник), რომელიც ამაყად არის შემართული.

წიგნის გაფორმებას მხატვარი ამთავრებს ამავე ყვავილის გამოსახულებით, რომელიც უკვე გათვლილი და გაშავებულია, მაგრამ მაინც დგას ღეროზე. რაც სიმბოლურ ელერადობას აძლევს ჰაჯი მურატის მთელ ცხოვრებას. მხატვარი იყენებს ლ. ტოლსტოის სიმბოლოს, მაგრამ ეს სიმბოლო ფრაგულურ წარმოსახვაში განსაკუთრებულ სიმპაზილეს იძენს.

თემატიკური ილუსტრაციები მოიქმნულია, როგორც ითქვამს, მთელ გვირგვინზე (თავის დასაწყისში) და თავსართებადაც. ხშირად მოთხრობის ახალი თავი ფერებით შესრულებული პერსონაჟებით იწყება: აქ, ამ თავში აღწერილი მოქმედების ადგილია გამოსახული. მხატვარი მკითხველის თვალწინ შლის ტექსტში აღწერილ გარემოს, ხშირად ეს არის დაღესტნის სხვადასხვა კუთხე. ერთი მხარე მეორის გაგრძელებას წარმოადგენს და ფრიადივითა გადაჭიმული წიგნის მიერ სიგრძეზე ილუსტრაციაში „ზამთრის სასახლის მოედანი“, გამოსახულია შტაბის შენობის ნახევარწრიული ფასადი, მარცხნივ ალექსანდრეს სვეტის ქვედა ნაწილი, მარჯვნივ კი, სასახლის ფონზე, მარხილი შეებმული გაჭენებული ცხენი. ილუსტრაციას ლაიონური გრაფიკული ხერხები ასაიათებს. ნახატი შესრულებულია კალმით და ოდნავაა ტონირებული ყავისფერითა და მოშვენიონაცრისფერით. ის ილუსტრაციები, რომლებიც რუსეთთანა დაკავშირებული უმეტესად გრაფიკული საშუალებებითაა შესრულებული. ასეთია ავღვევის სოფლის ცხოვრების ილუსტრაცია, თავსართი „ფელდგერის მარხილი“.

მოთხრობის პირველ თავს ერთვის ორი ფერადი სურათი „ჰაჯი მურატის შემოსვლა თავის სოფელ მსაჭეში“ და „თათბირი მიურიდებთან“. პირველში ნაჩვენებია, როგორ შემოდის ღამის წყვდიადში აულში ჰაჯი-მურატი მიურიდების

ჰაჯი მურატის ვაჟი  
იუსუფი



თანხლებით, მთელი სურათი გამსჭვალულია საიდუმლოების განწყობილებით. სახლის წინ ნაბადმობურული ორი ცხენოსანი, ბანზე წამოწოლილი მოხუცი, წინა პლანზე გამოსახული მუქი ფიგურები, სიღრმეში მთების სილუეტები, მოწითალო ცის ფონზე — ქმნის რომანტიკულ-ამაღლებულ განწყობილებას.

მეორე ილუსტრაციაა „თათბირი მიურიდებთან“. ჰაჯი მურატის ბოზა აქაც ისევ მედიდურ თავშეკაცებას გამოხატავს. მის გარშემო გამოსახული ფიგურებიც აძლიერებს გმირის მხატვრულ სახეს, საიდუმლოებით მოცულ ატმოსფეროს გან-

ჰაჯი მურატის მორიგები





წყობილებას, მთელი სურათი და განსაკუთრებით კი ფიგურები განათებულია მოწითალო ფერის ცეცხლის ალით, რითაც ყოველი სახის ინდივიდუალობაა გამოკვეთილი.

მთელ გვერდზე მოცემული ორი ილუსტრაციის გარდა, მხატვარი ამ თავში ტექსტთან ერთად ათავსებს ეპიზოდური ხასიათის პერსონაჟების გამოსახულებას. ასეთია, მაგალითად, სახლის პატრონის შვილის — პატარა ბიჭის სახე. მცირე ზომის თემატიკური ილუსტრაციით ამთავრებს მხატვარი თავს: სახლის პატრონის ცოლი და ქალიშვილი ღამე ცეცხლის სიანთლეზე საუბრის დროს.

ნაწარმოების გმირების პორტრეტები მოცემულია მოქმედებაში, მოთხრობის ამა თუ იმ ადგილის შესაფერისად, მათ დახასიათებისას, როგორც თხზულების ავტორი, ისე, მისი ილუსტრატორი დიდი სიმბაზითი არიან განწყობილი დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი მთიელებისადმი. მათი თავდადება, ვაჟკაციური ბუნება და თავისუფლებისათვის ბრძოლის უშრეტ

ენერგია ჩანს წიგნის პირველი გვერდიდან ბოლო გვერდამდე.

პაჯი მურატის მხატვრულ სახეს რამდენიმე ილუსტრაცია ეთმობა. დამახასიათებელია, რომ ყველგან მხატვარი ხაზს უსვამს მის ზოგად თვისებას — პირადი ღირსების გრძობას და მთიელი გმირის მედიდურობას, მაგრამ, გარდა ამისა, თვითვე ილუსტრაციაში, სიტუაციასთან შეფარდებით, ეს სახე ახალ ასპექტში წარმოგვიდგება, ზოგჯერ მოულოდნელი თვალსაზრისითაც იმლება მაცურებლის წინაშე.

ლანსერეს მიერ შექმნილი პაჯი მურატის მხატვრული სახე ყოველ ილუსტრაციაში ახალ შტრიხებს, ახალ ნიშნებს იღებს. მხატვარი იძლევა პაჯი მურატის სახის განვითარებას. თუ მის პირველ პორტრეტში მოცემულია მთიელი გმირის განზოგადებული სახე, სადღის სახლში პაჯი მურატი წარმოდგენილია უფრო ინტიმურ გარემოცვაში, მისი სახე მდიდრდება ახალი თვისებებით: დაღვრემილი სახე საიდუმლოებითაა მოცული და იგრძნობა წუხილს და საშიშროების მოახლოება.



ვორონცოვთან დაბაზობის დროს თეთრ ჩიხაში გამოწყო-ბილი ჰაჯი მურატის ღამაში სახე პროფილშია, ისევ მდიდერად, თავისი ღირსების დაცვით. იგი სახის კეთილი გამომეტყველებით უმცნეს ცნობისმოყვარე და მისი სიღამაზით მოხიბულ ქალებს. სიკვდილის სცენაში ხანჯალ ამართული ჰაჯი მურატს უკანასკნელ ძალას იკრეფს, რომ ფეხზე იდგეს. გასისხლანაღებული თავი, გაპროტეხული თვალები და ხეში ჩაბნა-უჭებული ხელები ბრძოლის დღი სურვილს და სიცოცხლისადმი წყურვილს გამოხატავს. მოკაუჭებული გამამხარი ტოტი, რომელიც ავსებს კომპოზიციაში თავისუფალ ზემო კუთხეს, კიდევ ტოლტოის გმირს შექმნილ განწყობილებას.

ე. ლანსერეს ილუსტრაციებში არის გმირის ხასიათის ის მრავალმხრივობა და ზოგჯერ წინააღმდეგობაც კი, რომელიც ტოლტოის გმირს უდიდეს დამაჯერებლობას ანიჭებს, სიცოცხლეთ ავსებს.

მდიდარ მასალას იძლევა მრავალფეროვანი ხასიათების შექმნისათვის ჰაჯი მურატის მიურიდებელი მხატვრული სახეობა. მხატვარი ამქედანებს ღრმა დაკვირვების უნარს, როდესაც მთელი გმირების სახეებს გვაძლევს. მან არა მარტო გაიგო და შეიყვარა მთელი ხალხი, მათი ბუნება, არამედ ჩაწვდა თავისუფლებისმოყვარე ხალხის სულისკეთებას.

ილუსტრაცია „ჰაჯი მურატის მიურიდებელი“ მოცემულია მთელ ფურცელზე. ნაჩვენებია ოთხი ფიგურა, ყველა თავის საქმიანობა გართული, მაგრამ ისინი ისე არიან განლაგებული და კომპოზიციურად შეჯერული, რომ ჯგუფი მთავარიანობაში იკითხება. მხატვარი ემყარება პერსონაჟების ტოლტოისეულ დახასიათებას, მისი ნახატი პირდაპირ შეესატყვისება მწერლის აღწერას. იგი იძლევა არა მარტო გარეგნულ დახასიათებას, არამედ გამოხატავს ყოველი პერსონაჟის შინაგან ბუნებას. სურათში წინა პლანზე, მარჯვნივ გამოსახული ხან-მამოხას მხიარული და უდარდელი გამომეტყველება შეესაბამება ავტორის სიტყვებს:

«...Скаля белые зубы и блестя черными, без рещниц глазами...» ან და «...Хан-Магома был весельчаком, кутила, не знавший куда деть избыток жизни, всегда веселый, играющий своей и чужими жизнями».

განსხვავებულ სახეს წარმოადგენს ახალგაზრდა, ვაჭაყვირი აგებულების ელდარი, იგი გულნათხრობილია, სერიოზულობით აღსავსე აკეთებს თავის საქმეს. ახალგაზრდა, ღამაში სახე, ძლიერი, მხარბეჭიანი, კუნთოვანი მკლავები მტკიცელებს მის ფიზიკურსა და სულიერ სიღამაზეზე, სიძლიერეზე. ასევე შეფერება დანარჩენი ორი პერსონაჟის გამოსახულებამ ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოცემულ დახასიათებას. სხვადასხვა გარეგნობისა და ხასიათის ოთხივე პერსონაჟის შობრაობაში, შინაგან დაძაბულობაში, რაღაც შემოფოთებულ და ყოველთვის შემართულ ბუნებაში იგრძნობა მებრძოლი მთიელების სულისკეთება. მთელითა მებრძოლი ბუნება კიდევ რამდენიმე ილუსტრაციაში აქვს მოცემული მხატვარს. ასეთებია სცენები შამილის მონაწილეობით. ილუსტრაციაში „შამილი მიურიდებთან“ მოცემულია არა ტოლტოის მიერ აწერილი მთელი სცენა, არამედ ამოღებულია ერთი კადრი, ცენტრალური, შამილი მიურიდებობით. შამილის ცენტრალური ფიგურა გამოყოფილია ფერის

საშუალებით: იგი თეთრ ცხენზე ზის, ლურჯი ჩიხა აცვია, თეთრი ჩალმა მოსავს. შამილის თითქმის გაქვავებული ფიგურა, მისი თავშეკავებული იერი, სიძლიერის, სიმკაცრისა და მდიდრობის მაჩვენებელია. მის გარშემო გამოსახული ცხენოსნები ყოფიან, თოფის ჰაერში ტრიალითა და სროლით ატყობინებენ აულს, შამილის მოსვლას. ეს კონტრასტი მოძრავ ფიგურებსა და შამილის ფიგურას შორის, ღრსებას და მდიდრობას მატებს შამილის სახეს.

ამავე ხასიათისა შამილის სახე ილუსტრაციაში „სამსაჯავრო“. ნოსხით მდიდრულად მორთულ ოთახში, დამალ ტახტზე, მუსლმორთხმულნი, უმძიროდ, თითქმის გამშვებულნი სხედან მოხუცები. მათ შორის მკდომი შამილი წინ გაშვებული ხელით უკითხავს განაჩენს ჰაჯი მურატის შვილს. მის სახესა და ფესტში ჩანს უღმობილო, მკაცრი მსაჯულის, უფლებამოსილი ადამიანის სახე. ამ ღრამატულ და აღმოსავლური სიმკაცრით გამსჭვალულ სცენაში, სადაც დიქტატორის ძალა განუზომელია, ხოლო განაჩენი — უღმობილო, მხატვარი ლაკონურ ფერადოვან გამას მიმართავს: ძირითადად ღვინისფერი და ყავისფერი ტონებია, ამ ფერისა გაფენილი ხაზოვანი, რომელთაც შეესატყვისება მიურიდების სამოსელიც, საერთოდ, ფერადოვანი შეფარდება ერთ საერთო ტონს ექვემდებარება, თუ არ ჩათვლით თეთრ ჩალმების კონტრასტებს ყავისფერ ფონზე, მხატვარს გათვალისწინებული აქვს შამილის მდიდრული ოთახის მორთულობა, ძვირფასი ნოსხები. სადღის ოთახის კედლებს (სურათი „ჰაჯი მურატის სადღისთან“) ამშვენებს ზეწარმო დაღესტნული ნახატით მოხატული ქეჩა, რაც მოწიშობს მხატვრის დიდ დაკვირვებულობას, ყოველი დეტალის ზედმიწევნით სწორად და ზუსტად გადმოცემის უნარს, ამავე დროს, ყოველივე ამის მხატვრულად გააზრებას, შეფარდებას გარემოში. შამილიან ნოსხის რთული ნახატი თვალში არ გვხვდება, საერთო მონოქრომიულ ფერადოვან გამაშია ჩართული. ცეცხლის ალით განათებულ

ილუსტრ. ეთხოვება მამას







შაშილი

მწვანე ქებაზე, მოწითალო ნარინჯისფერი ნახატი მაგაოდიაა გამოკვეთილი.

ე. ლანერე დრამა ჩაწვდა ტოლსტოის მოთხრობაში მოცემული ორი სხვადასხვა სამყაროს დაპირისპირება: ერთი მხრივ მთის მკაცრ ბუნებასთან შესრდილ, თავისუფლებისმოყვარე, ვაჟკაცური აგებულებისა და სულის, ხალხის ცხოვრებასა და ბრძოლას, და მეორე მხრივ რუსული თვითმპყრობელობა: აქ ჟანდარმული პოლიტიკის წარმომადგენლებს, რაც ბრწყინვალედ არის გახსნილი როგორც მთიელთა სახეებით, ისე ნიკოლოზ I და მისი გენერლების პორტრეტებით. ნიკოლოზ I-ის პორტრეტი 1916 წლის გამოცემაში ცნესურამ არ გაუშვა, იგი მოხლოდ რევოლუციის შემდეგ, მეორე (1918) წლის გამოცემაში იქნა გამოქვეყნებული. ნიკოლოზ I-ის უფროსი ჩამოყალიბებული თვალის უაზრო გამომეტყველება, მოდუნებული ჩამოყვანილი მსუქნული ლოყები გამოსახვას თვითმპყრობეული რუსეთის ტირანის უტიფარ სახეს.

კავკასიაში რუსეთის იმპერიის პოლიტიკის მთავარი გამტარებლის ფორნცოვის სახე მხატვარს რამდენჯერმე აქვს წარმოდგენილი: ერთგან იგი მთელ ფურცელზე იძლევა ფორნცოვის პორტრეტს, მეორეგან იგი მასლობელ პირთა წრეშია მოცემული, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შემდგომ გამოცემაში გაცილებით ნაკლები ადგილი უჭირავს მეფის რუსეთის მაღალი წრის პერსონაჟებს. მხატვრის განსაკუთრებული სიმპათია და სიზნობი იგრძნობა უბრალო რუს ჯარისკაცთა გად-

მოცემისას. ორ ილუსტრაციაში — „ავდევეის მხატვრული და „პოსპიტალი“ — ჩანს, თუ როგორი სიყვარულით არიან ერთმანეთისადმი განწყობილი უბრალო რუსი ჯარისკაცები და როგორ განიცდიან ისინი მეგობრის დაღუპვას. მხატვარი ერთ ილუსტრაციას უძღვნის ავდევეის სოფელს, მის ოჯახს. გაშლილი წიგნის ორივე გვერდზე გამოსახულია რუსეთის სოფელი ზამთარში. ავდევეის ოჯახის წევრები თბილ ქურქებში მუშაობენ გაყინული თივის ლეწვაზე. კავკასიასთან დაკავშირებული სცენები უმეტესად შესრულებულია საღებავებით. ეს ხელს უწყობს ცხოველბატულობასა და სამხრეთის მზიანი მხარის ინტენსიური ფერადოვნებით გამოსახვას. მხატვარი ამ შემთხვევაში უმთავრესად მთიან პეიზაჟებს მიმართავს, რომელთა ფონზეც იშლება კავკასიელი გმირთა მოქმედება, ფერადოვანი ელვადობით აღსანიშნავია ილუსტრაცია — ჰაჯი მურატის ვაჟი — იუსუფი — აულ ცელმესის ვიწრო ქუჩაში, მთელი სურათი გაქვინილია სამხრეთის მცხუნვარე მზის შუქით. მოვარდისფრო — მოწითალო და მოვარდისფრო ნარინჯისფერი თბილი ტონები ქმნიან ხალხიან განწყობილებას. ახალგაზრდა იუსუფის ცოცხალი, გაღიმებული სახე, რომელიც რეფლექსების მრავალი ნიუანსებითაა გადმოცემული, კიდევ მეტად აცოცხლებს ისედაც მზით და სიბოთით გამსჭვალულ სურათს.

ცხოველბატული ფერებით არის შესრულებული ილუსტრაცია „ჰაჯი მურატი მიურიდებით“. ღია მწვანე ბალახით მოფენილი მაღალი მთების ფერდობებს დრუბლები ეფინება; მაღლა, ციკაბო მთის გაყოლებით, ჰაჯი მურატის მეთაურობით ცხენოსანთა ჯგუფი მოჩანს. ჰაჯი მურატი ვაჟკაცური, მედიდური იერით მოაგონებს ცხენებს, რომლის თავისუფალ, მსუბუქ სვლაში იგრძნობა მთის მკვიდრის სილღა და შეუპოვრობა.

სურათში „ახალგაზრდა ჰაჯი მურატის შეტაკება მიურიდებით“ მოცემულია გაშლილი მთიანი სივრცე და მხოლოდ პატარა მონაკვეთზე, მარჯვენა ქვედა კუთხეში გამოსახული ფერდობის ნაწილზე გაშლილია მოქმედება: მომაკვდავი მიურიდი სისთვის ჰაჯი მურატს მიიღოს პასუხა. ახალგაზრდა ჰაჯი მურატის მოქნილი და წვრილი ტანის სილუეტი გამოკვეთილია მოყვითალო მზით გადაწყვარ კლდოვან მიწებზე. ამ მთების ძირში შორს ჩანს ჰაჯი მურატის სოფელი ცელმეში.

ამგვარად, ყოველი თემისათვის მხატვარი ეძებს მხატვრული გამომსახველობის ისეთ ხერხებს, რომლებითაც მკვეთრად გამოხატავს ამა თუ იმ გარემოს, ბუნებას, ტიპაქს.

1929-1930 წლებში, თბილისში ცხოვრების დროს, ე. ლანერე ილუსტრაციების სრულიად ახალ ციკლს ქმნის. ეს ილუსტრაციები შესრულებულია უკრაინის გამოცემლობის დაკვეთით. ამჯერად მრავალტარაქიანი და უფრო იაფფასიანი გამოცემა იყო ნავარაუდები. მხატვარმა გაითვალისწინა ეს გარემოება და ილუსტრაციები ტოპოგრაფიისათვის იოლად განსახორციელებელი ტექნიკით შესარტლა; კალმით და ტუშით გაკეთებული ნახატი შესწავლილია ერთი ან ორი ფერით, გამოყენებულია თეთრა. ნახატი შესრულებულია თავისუფალი გაკრული ხელით, ფართო შტრიხით, ზოგჯერ რამდენიმე მუწვი ხაზით, ზოგჯერ კი ხშირი მჭიდრო შტრიხებით, ისე, რომ მთლიანად ჩამავებელი ხარისხი არ გამოიკვეთებო.

მხატვარმა შეცვალა არა მარტო წიგნის გაფორმება, არა-

მედ ასლებურად გაიარა თვით ილუსტრაციებიც. წიგნიდან მთლიანად ამოღებულია თემატიკური თავსართები, ისინი გადატანილია ტექსტში. ილუსტრაციები უშუალოდ ტექსტში აღარა ჩართული. მათ მხატვარი ათავსებს ფურცელზე, მარჯვენა მხარეს. მცირერიცხოვანია ილუსტრაციები გაშლილი წიგნის ორივე გვერდზე. ილუსტრაციების ამ ვარიანტში ჭარბობს მთავარი მოქმედი გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტები; ილუსტრაციები, რომლებშიაც მოქმედება პეიზაჟის ფონზეა გაშლილი, შემცირებულია. მხატვარი მიზნად ისახავს გმირის შინაგანი ბუნების გახსნით ვადმოგვეცეს მოთხრობის პერსონაჟების სახე, მათი განცდები და ურთიერთობა. უკვე ისე აღარ იგრძნობა მხატვრის ახალგაზრდული გატაცება მთელთა ცხოვრებით, რომანტიკა მეორე პლანზეა გადასული. დაღესტანში მოგზაურობით მიღებული შთაბეჭდილებები პირველ გამოცემაში უფრო რელიეფურადაა გამოკვეთილი. ამ ილუსტრაციების თხრობითი ხასიათი, მოქმედების ადგილის ხაზგასმა, მეორე ციკლში შენელებულია. ამ შემთხვევაში მხატვარს უფრო თხულებს ტიპაჟის ფსიქოლოგიური ხასიათი იზიდავს. აღრიდელ ილუსტრაციათა ვაგუცკური, ახალგაზრდულად თავმომწონე ჰაჟი მურატის იერი შეცვლილია, მის სახეში მხატვარმა მეტი განცდა, რაღაც გულწაბრობილობისა და გაურკვეველობის ელემენტი შეიტანა, ასეთია ჰაჟი მურატის პირველ თავში მთელ გვერდზე მოცემული პორტრეტული გამოსახულება. ჰაჟი მურატის სახეში ჩანს შინაგანი დაძაბულობა, გმირის ტრაგედია. ამგვარადვე დაძაბული და შეფუთებულია იგი თავის მიურიდებთან და თეატრის ლოჟაში. როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, ტექსტში თემატიკური ილუსტრაციები შემცირებულია უკვე პირველ თავში: „აღლ მახკეტში შემოსვლა“ შეცვლილია სილუეტური ნახატი, საღოს გამოსახულებით სახსნა სახურავზე. ეს ნახატი მოცემულია პირველი თავის შუეტრეტულზე. ამავე თავში ასალი ილუსტრაციაა — ფრთავაშლილი არწივი მივებისა და აულის ფონზე. ასევე ძუნწადაა

ილუსტრირებული მესამე და მეოთხე თავები. აქაც მოცემულია მოქმედი პერსონაჟების სახეები: ერთში ბათასა და მეორეში ვირონიცების ახალგაზრდა მეუღლის პორტრეტი. ბათას სახე ხელახლა შესრულებული, ხოლო მეორე პორტრეტი პირველი გამოცემიდანაა გადმოტანილი. თუ შევადარებთ ორი სხვადასხვა გამოცემის ბათას პორტრეტებს, დავინახავთ შესრულების მანერაში მკვეთრ განსხვავებას. პირველ გამოცემაში მხატვარი ფრთხილად კვდის სწორი, პარალელური, ფაქიზად და გულდასმით გავლებული შტრიხებით ზოგჯერ ხშირი დაშტრიხვა ქანის მთლიანი ლაქების, რითაც ჩრდილოვანი სიბრტყეების კონტრასტებს იძლევა. მეორე ციკლის ილუსტრაციაში, რომელშიაც კავკასიელთა ტიპებია შექმნილი, შტრიხები ცხოველბატულად, თავისუფლადაა განლაგებული. ახალ ვარიანტში ბაც ყვილილ შეფერვას მხატვარი ცხოველბატულობის გადმოსაცემად იყენებს. პირველ ვარიანტში ეს შეფერვა ფიგურის კონტურშია, მეორე ვარიანტში კი იგი სცდება სახის კონტურს. შეცვლილია აედვევის დაჭრისა და სიკვდილის სცენები. „აედვევის დაჭრაში“ ნაჩვენებია პირქვე დამოხილი აედვევი, ჩანს მისი სახე და მასზე აღბეჭდილი ტანჯვა.

„ჰაჟი მურატის“ ილუსტრაციების მეორე ციკლში ლანსერემ თბილისთან დაკავშირებულ სცენებს მეტი ყურადღება მიუქცია, მან შეიტანა რამდენიმე ასალი ილუსტრაცია და ახლებურად გადაწყვიტა ძველები.

ილუსტრაციაში „ჰაჟი მურატის მიურიდები“ მხატვარმა მეტი კონკრეტულობა შეიტანა. მან აღრიდელი ოთხი ფიგურის ნაცვლად ამ შემთხვევაში, მხოლოდ პირველი ვარიანტის საში ფიგურა გამოსახა, ხოლო მათი პიზუები და საერთო გამომეტყველება უცვლელად დასტოვა.

ახალ ილუსტრაციებში ამოღებულია ტექსტს შორის ჩასმული რუსი გენერალის პორტრეტი. სამაგიეროდ, დამატებით მოცემულია ნიკოლოზ I და კ. როსტოვის სახეები. ნიკოლოზ I დამატებით ნაჩვენებია ქალიშვილთან ერთად. მის სახეზე მხატვარმა ოსტატურად აღბეჭდა გარეგნული პომპეზურობა. მხატვარის ასალი ციკლის დამატებით ილუსტრაციებში შეტანილი აქვს ეპიზოდები რუსეთის ჯარისა და მისი ოფიცრების ცხოვრებიდან. ასეთია გაშლილი წიგნის ორ გვერდზე მოცემული ლაშქრობა ჩანჩქერზე, ქვეითი ჯარი სიმღერით მიემართება მწკრივში. ისინი თითქოს არ არიან განწყობილი საბრძოლველად, მათი უბრალო მზიარული სახეები არ გამოსატყვენ სიძულვილს მტრისადმი, თითქოს და მათად უნებლიეთ ასრულებენ რაღაც მოვალეობას.

რუსი ოფიცერი ბუტლერი გამოსახულია ქაღალდის თამაშის დროს, მხატვარი გადმოსცემს მის სახეზე განცდას. ელანსერს გამოსახული ჰყავს თხულებების უშიშრეული პერსონაჟი — კეთილი და უბრალო რუსის ქალი, მარია დამიტრიენვა.

ე. ლანსერემ ასალი ილუსტრაცია შექმნა ჰაჟი მურატის ვაჟიშვილის იუსუფის მხატვრული სახისათვისაც. ახალგაზრდა მთიელი, წარმოდგენილია მამასთან განშორების დროს, მას გვერდით მთიელის განუყვანილი მეგობარი — ცხენია, ტანწურწეტა, მოქნილი ტანის, ჯერ სულ ახალგაზრდა, გაბრწყინებული სახით ემშვიდობება მამას, მთელ მის მოხდენილ ტანზე იგრძნობა რაღაც მსუბუქი, პატროვანი მოძრაობა.



ბათა



ასეთივე პოეტურობითა და სითბოთი არის გადმოცემული სცენა — „ჰაჯი მურატი ბავშვობაში, დედასთან“. დედისა და შვილის სახეობა გაბრწყინებული, ბედნიერი და უდარდლოა. ჰაჯი მურატის ბავშვობის წლების სისხლისე და უდარდლობა კონტრასტს ქმნის მთელი მისი შემდგომი ცხოვრების დიდ განცდებთან. თხულების ილუსტრაციების მეორე ციკლში მხატვარი ჰაჯი მურატის ხასიათის ხაზს უსვამს მებრძოლისა და ჭირვარამ გამოვილილ კაცისათვის დამახასიათებელ თავისუნურებას. ცხოვრების უკანასკნელი წლების ილუსტრაციები მკვეთრად არის მოცემული ახალ ციკლში, მთელ გვერდზეა მოცემული ამ ვარიანტში პირველი გამოცემის ბოლოსართი — ჰაჯი მურატის წაყვეთილი თავი. ოდნავ შეცვლილია ჰაჯი მურატის გაქცევის სცენა. ახალი ვარიანტებია „ჰაჯი მურატის უკანასკნელი ბრძოლა“ და „დაჭრილი ჰაჯი მურატი“.

ე. ლანსერეშ შამილის მეტად საინტერესო პორტრეტი შექმნა. წიგნის მთელ გვერდზე გამოსახულია შამილის თავი თეთრ ჩალმაში, შავი, გაჭაღარავებული, გრძელი წვერით. შამილის თავი თითქმის აგსებს წიგნის მთელ გვერდს. მეტად იმპოზანტურ სახეზე წერილი, ოდნავ მოჭუტული, გამჭრიახი და ჰაინიანი თვალები. მხატვარი პორტრეტს შავისა და თეთრის კონტრასტებზე ქმნის.

თეთრი ჩალმა უპირისპირდება შავ წვერს; წვერი შესრულებულია შავი ტუშის მთლიანი ლაქით ზემოდან თეთრას შტრიხების დატანებით. სახის ნაკეთები კი წერილი და სქელი კალმის შტრიხების ცვლით. მეტი სიმკვეთრისათვის ხშირად მხატვარი შავ ტუშზე ხელმოწერდ ავლებს შტრიხის ან მონასმს თეთრით. ეს ხერხი ხშირადაა ნახვარამ ამ გამოცემის სხვა ილუსტრაციებშიც (მაგ. ნიკოლოზ I და ვორონიკის პორტრეტები). ტიპოგრაფიული ბეჭდვის სპეციფიკის ცოდნა ხელს უწყობდა მხატვარს, რომ შედარებით იაფფასიანი და მრავალტიპიანი გამოცემის თავისებურება გაეთვალისწინებია და კალიმის ერთი ან ორფერა ილუსტრაციები მეტი სიმკვეთრითა და კონტრასტით შეესრულებია. ამგვარად, ახალ ციკლში თვით თემის ახლებურად გადაწყვეტასთან ერთად მხატვარმა სრულიად ახალი მხატვრული საშუალებები გამოიყენა.

გოლიკესა და ვილბორგის გამოცემები და შემდეგ საქართველოში 1929—1930 წ.წ. შესრულებული ილუსტრაციები, როგორც ზემოთ დავინახეთ, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან როგორც თემის გადაწყვეტით, ასევე ილუსტრაციების შესრულების მხატვრული საშუალებებით. შემდგომი გამოცემების ილუსტრაციებს საფუძვლად დაედო წინა გამოცემების ორი ვარიანტი. შემდგომ გამოცემებში მხატვარი სხვადასხვა ვარიანტებით აერთიანებს წინა გამოცემების ილუსტრაციებს.

ჰაჯი მურატის ერთ-ერთ პირველ გამოცემა, რომელშიც ილუსტრაციების ორივე ციკლია გამოყენებული, განხორციელდა 1938 წელს. ამ გამოცემაში ილუსტრაციები შემცირებულია და მოცემულია ერთად. გამოყენებულია როგორც პირველი, ასევე მეორე გამოცემის ილუსტრაციებიც. ცალკე გვერდზე

ილუსტრაციები აღარ გვხვდება. მათ მხატვარი არაა გვერდზე, ტექსტთან ერთად. თავსართებად ყველგან თითქმის ერთნაირი (უმნიშვნელო ცვლილებებით), ხის ორნამენტაინი თაღია, გარდა პირველი თავისა, სადაც თავსართად გამოყენებულია მინდვრის ყვავილების გრაფიკული ნახატი. შემოქმედულზე კეთილი ყვავილია ოვალში, ჰაჯი მურატის თავის ფონზე. ამით მხატვარმა კიდევ უფრო მეტად დაუახლოვა ჰაჯი მურატის ბუდი მინდვრის ველურ ყვავილს. ყოველი თავის ბოლოს მოცემულია ბოლოსართები, უმეტესად პერსონაჟების პორტრეტული გამოსახულებებით, აგრეთვე ორნამენტირებული ხის მოტივი და მოთხრობაში აღწერილი ზოგიერთი ადგილი: ავდევის სოფელი, ძველი თბილისის კუთხე და სხვ. ამ გამოცემის ილუსტრაციების ახალი ვარიანტია: „ლაშქრობა ჩჩენთა დასარბევად“. გამოილი წიგნის ორივე გვერდზე მოცემული ილუსტრაციის ნაცვლად, სურათი ერთ გვერდზეა. კომპოზიცია ახალია, წინ მიმავალი ორი ცხენოსანი ოფიცირი უკან მიდის ქვეითი რაზმის შეწყობილი რიგები. დანარჩენი ილუსტრაციები თითქმის უცვლელი განმეორებაა წინა გამოცემებისა: „ჰაჯი მურატის შემდეგი გამოცემები გათვალისწინებული იყოს საკოლო ბიბლიოთეკისათვის, იაფფასიანი იყო, უმეტესად პატარა ზომისა, ჯიბის ფორმატისა. ასეთებია 1941 წ., 1942 წ., 1945 წ., 1946 წ. გამოცემები. სულ რამდენიმე სიუჟეტური ილუსტრაციაა შესრულებული ტუშითა და კალიმით. მთავარი აქცენტები პერსონაჟების გამოსახულებებზეა დასმული: ჰაჯი მურატის, შამილის, ნიკოლოზ I, ვორონიკის პორტრეტები. თემატიკური ილუსტრაციები თითქმის მთლიანად ამოღებულია. ზოგიერთში დატოვებულია სცენა „ლაშქრობა ჩჩენთაზე“.

ამგვარად, ე. ლანსერე, დაწყებული 1912 წლიდან, განუწყვეტელი მუშაობს ტოლსტოის ჰაჯი მურატის ილუსტრაციებზე. საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულება მუშაობის პირველივე დღიდან, მოგზაურობა, ნაწარმოების გმირების მოქმედების ადგილების ნახვა, ამ თემასთან დაკავშირებული უამრავი ისტორიული საბუთის შესწავლა, რაც მთავარია, წიგნის გაფორმების სპეციფიკის ცოდნა, საშუალებას აძლევს ახალგაზრდა მხატვარს შექმნას მაღალხარისხიანი ილუსტრირებული წიგნი. ამ წიგნმა საყოველთაო აღიარება ჰპოვა.

თერამეტა წიგნის შემდეგ, უკვე მონოფიფული ხელოვანი ასლებუდა წყვეტს ამავე ნაწარმოების ილუსტრაციებს, როგორც მხატვრული საშუალებებით, ასევე, პირველ რიგში, თვით ნაწარმოების გმირების შინაგანი სამყაროს გადმოცემის თვალსაზრისით. ილუსტრაციების ორი სხვადასხვა გადაწყვეტა საინტერესოა თვით მხატვრის მსოფლმხედველობის წარმოსადგენად, რაც გამოიხატა ახალი ამოცანების დასმასა და მათ ახლებურად გადაწყვეტაში.

ე. ლანსერეშ, წიგნის ბრწყინვალე ოსტატმა, „ჰაჯი მურატის“ ილუსტრაციებით ერთ-ერთმა პირველიაგანმა მისცა გეზი საბჭოთა წიგნის გრაფიკას.



# მშვენიერების ✓

## საკითხი ესთეტიკაში

ბორის ნანიტაშვილი



ვენ მდიდარი არა ვართ ლიტერატურით საერთოდ ესთეტიკის საკითხებზე, კერძოდ მშვენიერების საკითხზე. ამიტომ მისასალმებელია ილია თავაძის ნაშრომის გამოცემა „მშვენიერების პრობლემა მარქსამდელი ესთეტიკის ისტორიაში“.

ნაშრომი სამი თავისაგან შედგება, აქვს შესავალი და დასკვნა. პირველ თავს ნაშრომის თითქმის ნახევარი უჭირავს. ავტორი ამას იმით ხსნის, რომ ანტიკური ესთეტიკის შესწავლას არა აქვს მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა. თანამედროვე ესთეტიკური აზროვნება, როცა სინამდვილისა და ხელოვნების მშვენიერების საკითხს იხილავს, ასე თუ ისე ანგარიშს უწევს

ანტიკური ესთეტიკის მიღწევებს. ავტორი აცხადებს, რომ ანტიკური ესთეტიკა ერთგვარი წყაროა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკისათვის.

ანტიკური ესთეტიკა ანტიკურ ხელოვნებასთან და ფილოსოფიასთან არის დაკავშირებული. ანტიკურ ფილოსოფიაში ბრძოლა წარმოებდა ორ ხაზს შორის — დემოკრიტეს ხაზსა და პლატონის ხაზს შორის, მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის. ორი მიმართულების ეს ბრძოლა აისახა ესთეტიკურ სისტემებშიც.

ბერძნული ესთეტიკური სისტემების განხილვას ავტორი იწყებს პითაგორასა და მისი სკოლის (VI საუკუნე ძველი წელთაღრიცხვით) შეხედულებების ანალიზით. ავტორი დაასკვნის, რომ პითაგორელების აზრით, მშვენიერება არის სინამდვილეშიც და ხელოვნებაშიც და იგი დაპირისპირებულ ძალთა კარმონის შედეგია.

შემდეგ განხილულია ჰერაკლიტეს შეხედულებანი. ჰერაკლიტე აწვთარებს მშვენიერების დიალექტიკურ გაგებას. მისი აზრით, მშვენიერება როგორც სინამდვილეში, ისე ხელოვნებაში დაპირისპირებულია ერთიანობისა და ბრძოლის შედეგია. სინამდვილის მშვენიერების დიალექტიკა აისახა ხელოვნების მშვენიერების დიალექტიკაში. ჰერაკლიტე ამბობს: „იგივეა ხელოვნებაში, რომელიც ბაძავს რა ბუნებას, იქცევა იმდაგვარადვე (როგორც ბუნება) სახელდობრ: ფერწერა იძლევა გამოსატულებას, შესაფერისს დედანთან, იმგვარად, რომ იგი შეურევს ერთიმეორეს (დაპირისპირებულ ფერებს) ერთს, შავს, ყვი-თელსა და წითელს. მუსიკაც ქმნის ერთიან კარმონიას იმით, რომ შეურევს (გუნდის სიმღერისას) სხვადასხვა დაბალ და მაღალ, გრძელ და მოკლე ხმის ბგერებს“.

ილია თავაძე „მშვენიერების პრობლემა მარქსამდელი ესთეტიკის ისტორიაში“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1962).



ნაშრომის ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ეს დებულება ამტკიცებს ჰერაკლეს მერ მშენიერების დიალექტიკურ-მატერიალისტურ გაგებას.

პიათორიუმებისა და ჰერაკლეს მოძღვრებათა თავისებურ სინთეზს, ავტორის აზრით, წარმოადგენს მატერიალისტ-დემოკრიტის შეხედულება. დემოკრიტე თვლის, რომ მშენიერება ის, რაც შეიცავს სიმწყობრეს, ჰაიმონიას და სწორ მათემატიკურ მიმართებებს როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში.

ავტორი გადადის სოკრატეს მოძღვრების განხილვაზე და აღნიშნავს, რომ მისი როგორც ფილოსოფიური, ისე ესთეტიკური შეხედულებისა და ჰერაკლეს ტურ საფუძველზეა აგებული. სოკრატესათვის მშენიერება ის, რაც სასარგებლოა. სასარგებლო კი ის არის, რაც ადამიანის მიზნებს აკმაყოფილებს. მასასადამე, მშენიერებას თავისთავად კი არა ჰქონია ღირებულება, არამედ მხოლოდ ადამიანთან მიმართებაში. ამით, როგორც ავტორი შენიშნავს, მშენიერებას ერთმევა ობიექტური საფუძველი და გზა ესენება მის სუბიექტივისტურ, იდეალისტურ გაგებას.

სოკრატეს იდეალისტურ შეხედულებათა განვითარება მოცემულია პლატონის ფილოსოფიაში. როგორც ცნობილია, პლატონი ერთმანეთისაგან თითქმის განშორდა სამყაროს, რეალურ სამყაროს და იდეათა სამყაროს, რომელიც სადაღაც არსებობს და რომელსაც მხოლოდ გონებით, განჭვრებით წარმოვიდგინთ. რეალური, გრძობადი სამყარო იდეათა სამყაროს მხოლოდ მკრთალი ანარეკლია, ამრდილია. აქედან გამომდინარე პლატონი აცხადებს, რომ ნამდვილი, თავისთავად მშენიერება, აბსოლუტური მშენიერება არის მხოლოდ იდეათა სამყაროში. რაც შეეხება გრძობადი სამყაროს, აქ მშენიერება შეფარდებით ხასიათს ატარებს. იდეათა სამყაროში მშენიერებას ახასიათებს მარადიულობა, უცვლელობა, უძრავობა. გრძობადი სამყაროს საგნები, მოვლენები ბაძავენ იდეათა სამყაროს ამ მშენიერებას, მისსწრაფიან ამ მშენიერებისაკენ, იცვლებიან, მაგრამ ვერასოდეს ვერ აღწევენ მას და იღუპებიან. თუ საგნები, მოვლენები იდეებს ბაძავენ, ხელოვნება საგნებს, მოვლენებს ბაძავს, მასასადამე, იგი მიბაძვის მიზაძევა და ამდენად ნაკლებ-ღირებულაია. ამ მიუღებელ შეხედულებებთან ერთად პლატონის ესთეტიკურ თეორიაში რაციონალური მარცვლებიც არის. ასეთ რაციონალურ მარცვლებად ნაშრომის ავტორის მიანია პლატონის შეხედულება მშენიერებაზე, როგორც სიმწყობრის, სიმეტრიის ანუ ჰარმონიის განსახიერებაზე, აგრეთვე ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშენიერების შინაგან კავშირზე, ხელოვნების აღმრდელობით მნიშვნელობაზე და სხვ.

ანტიკური ესთეტიკური აზროვნების უმაღლეს მწვერვალს არისტოტელის შეხედულებები წარმოადგენს. ი. თაკაძე შედარებით ვრცლად აშუქებს არისტოტელეს ფილოსოფიური ესთეტიკური მოძღვრების არსებით მხარეებს, აღნიშნავს მის მერყობას მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის. პლატონისაგან განსხვავებით და პლატონის წინააღმდეგ, არისტოტელე ერთმანეთისაგან არ თითქმის განშორდა სამყაროს და იდეათა სამყაროს, საგნებს და იდეებს, კონკრეტულსა და ზოგადს. არისტოტელე ასაბუთებს, რომ ზოგადი კერძობია, კონკრეტულშია, მის არსებას წარმოადგენს, მისი მეშვეობით არსე-

ბობს. ზოგადისა და კონკრეტულის მიმართების ამ დიალექტიკურმა გაგებამ ვ. ი. ლინინის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. მშენიერების ობიექტურ კანონს არისტოტელე ეძებს არა ზეგნობად სამყაროში, არამედ რეალურ სინამდვილეში. მისთვის მშენიერება საგნების, ნივთების ობიექტური თვისებებია. არისტოტელე აცალიბებს მშენიერების შინაგან: წესიერულობას (სივრცეში), მუხომობას, გარკვეულობას, მთლიანობას და მრავალფეროვნების ერთიანობას. არკვევს რა სიკეთისა და მშენიერების მიმართებას, არისტოტელე აცხადებს, რომ სიკეთე ყოველთვის მოქმედებით გამოისატება, მშენიერება კი უძრავ საგნებშიც არის. არისტოტელე ადიარებს მშენიერების არსებობას არა მარტო საგნებში, ნივთებში, არამედ ხელოვნებაშიც. ხელოვნება, მისი აზრით, ობიექტური მშენიერების მიზაძევა, მაგრამ მისი ფორმალური ასახვა როდია. ხელოვნება ერთეულში იჭერს ზოგადს და ამით აღწევს მხატვრულ სიამოვნებას, გვეხმარება ჭეშმარიტების შეგნებაში. ეს ზოგადი ის არის, რასაც ჩვენ ამჟამად ტიპიურ ვუწოდებთ. ხელოვნება ასასახე არა მარტო იმას, რაც სინამდვილეში მოხდა ან ხდება, არამედ იმასაც, რაც შეიძლება მომხდარიყო. მხატვრული ნაწარმოები შესაძლებლობას და აუცილებლობის მოთხოვნის მიხედვით უნდა იყოს აგებული. არისტოტელე ანალოზს ეძებებს თავისი ესთეტიკურ პრაქტიკას და პირველად აცხადებს ტრაგიკულსა და კომიკურის კატეგორიებს, განმარტავს მათ დანიშნულებას და მნიშვნელობას. ამთავრებს რა არისტოტელეს ესთეტიკურ შეხედულებათა საკრთი მიმოხილვას, წიგნის ავტორი დასკვნის: ამ შეხედულებათა ძირითადი ღირებულება ის არის, რომ ისინი მატერიალისტურია, არისტოტელეს მრავალ მოსაზრებას და განსაზრებას მნიშვნელობა დღესაც არ დაუკარგავს.

ნაშრომის მეორე თავში „მშენიერების საკითხი ფილოლოგიისმიხედვით“ აღნიშნულია, რომ საშუალო საუკუნეების თეოლოგიური ხასიათი მიიღო და ხუცები განათლებამ დვთისმტკველური ხასიათი მიიღო და ხუცები ხანაურ-დახელში. ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში თეოლოგიური, იდეალისტური შეხედულებები გაბატონდა, თუმცა ბრძოლა ორ მიმართულებას შორის — მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის არც ამ პერიოდში შეწყვეტილა.

საშუალო საუკუნეების იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლებიდან წიგნის ავტორი მოკლედ გვაცნობს ნეტარ აგუსტინესა და თომა აკვინელის შეხედულებებს. პირველი მათგანი უმთავრესად ნეოპლატონიზმის შეხედულებებს ემყარება. ნეტარ აგუსტინეს აზრით, ქვეყანა მშენიერება იმითომ, რომ ის შექმნილია ღმრთობის მიერ. ღმრთობა, ყოველგვარი მშენიერებისა და უწინაესი სილამაზის წყაროა“. ხელოვნება ღმრთობის მიერ შექმნილი სამყაროს მიზაძევა. ხელოვნებას იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც ღვთაებრივ იდეას განასახიერებს. მშენიერება არის სიკეთე და ჭეშმარიტება, რომელიც მშენიერების ფორმით გრძობებით აღიქმება. თომა აკვინელი არისტოტელეს ესთეტიკიდან გამოიღო, მაგრამ მის იდეალისტურ ინტერპრეტაციას იძლევა, ცდილობს არისტოტელეს მოძღვრება თეოლოგიას სასაზებრში ჩააყენოს. თომა აკვინელის აზრით, გრძობადი საგნების მშენიერება მათს მთლიანობაში ანუ



სრულქმნილებამი, პროპორციამი ანუ პარმონიამი და სიმკვეთრემი ანუ სინათლემია (აქ ჩანს არისტოტელეს გავლენა თომა აკვინელის შეხედულებებზე). მაგრამ ეს გრძნობადი საგნები შექმნილია ღმერთის მიერ, უმაღლესი მშვენიერება არის ღმერთის მშვენიერება, რომელიც მისტიკური ჭკერტის გზით აღიქმება.

ფეოდალიზმისდრინდელ ესთეტიკაში მშვენიერების რეალისტურ-მატერიალისტური გაგების გამოვლენის მაგალითად ი. თავაძე სასტიკის სამართლიან დასახლებს გენიოსი ქართველი პოეტისა და მოაზროვნის შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაისას“<sup>1</sup>. რუსთაველის შეხედულებანი ორგანულად არის დაკავშირებული არისტოტელეს მატერიალისტურ ესთეტიკასთან და საშუალო საუკუნეებში გაბატონებული რელიგიურ-იდეალისტური ესთეტიკური შეხედულებების სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენს.

ნაშრომის მესამე თავი „მშვენიერების საკითხი კაპიტალიზმის ჩასახვითა და ზრდის პერიოდის ესთეტიკაში“ იწყება იმ მოაზროვნეთა შეხედულებების განხილვით, რომლებიც ესთეტიკაში რეალისტურ-მატერიალისტურ თვალსაზრისს ანივთობენ.

იტალიური რენესანსის პერიოდის მოაზროვნის ლეონ ბატისტა ალბერტის შეხედულებით, მშვენიერება გრძნობადი ქვეყნის მიღმა კი არ მდებარეობს, ღმერთის ასახვა კი არ არის, არამედ სხეულთა თანდაყოლილი, მიეღ სხეულში გაშლილი თვისებია, რასაც გრძნობებით აღვიქვამთ. „მშვენიერება არის ერთგვარი შეთანხმება და შესმატებულება ნაწილებსა იმ საგანში, რომლის ნაწილებსაც ისინი წარმოადგენენ, — და ეს შეთანხმება და შესმატებულება უნდა უპასუხებდეს ზუსტ რიცხობრივობას, რომლის ფარგლებსა და განლაგებასაც პარმონია, ესე იგი, ბუნების აბსოლუტური და პირველადი საწყისი მოითხოვს“. ალბერტის ამ თვალსაზრისში ნათლად ჩანს ბერძნული ესთეტიკის მატერიალისტური მიმართულების გავლენა.

ასეთივე მატერიალისტურ თვალსაზრისზე დგას ლეონარდო და ვინჩი. იგი მხატვრებს ურჩევს „დაუდარაჯდენი“ ბუნებისა და ადამიანის მშვენიერებას, დააკვირდენ, მხედველობიდან არ გამომუშაონ ის მომენტები, როცა მათი მშვენიერება ყველაზე სრულად ჩნდება. საინტერესოა ლეონარდო და ვინჩის პარმიკულონებისა და მცენიერების მიმართების შესახებ. მცენიერება საგნის სიღრმეში, შინაგან არსში იჭრება, იმას არკვევს, რაც თვალსაწიგად არ არის, ხელოვნება კი ასახავს საგნის მრავალფეროვნებას, მათ თვისობრივ სიმდიდრეს. მცენიერებას ხელიდან უსლტება სამყაროს სიღრმეზე, ხელოვნებას კი, პირიქით, საქმე აქვს საგნების მშვენიერების მომენტებთან და მათგან ძებნავს მშვენიერების თვალსაწიგს სურათს. სწორედ ეს არის ხელოვნების არსებობის გამართლება.

მაგრამ ამ ახალ პერიოდში მშვენიერების მარტო მატერიალისტური გაგება როდეს გვხვდება. ფრანგი ესთეტიკოსის ნიკოლოზ ბუალის აზრით, მშვენიერება — სამყაროს პარმონია და კანონზომიერება — ღმერთის მიერ არის შექმნილი. ხელოვნება მართლაც ბაძავს ბუნებას, მაგრამ მეტია ბუნებაზე, რადგან გონების შემოწებით გაწმენდს ბუნების საგნებს არა-მნიშვნელოვანი და მგორხარისხიანი მომენტებიდან და წარ-

მოგვიდგენს ზოგად მშვენიერებას. ამრიგად, ბუალის მიხედვით, ხელოვნების მშვენიერება მალადა ბუნების მშვენიერებაზე. მნიშვნელოვანი და ღირებულად ზღვასა და ამ პერიოდის სხვა მოაზროვნეთა შეხედულებებში ის არის, რომ საშუალო საუკუნეებში გაბატონებული მისტიკური რწმენის ქაღაღების ნაცვლად, ისინი აღიარებენ გონების უდიდეს მნიშვნელობას, გონების უმაღლესი მსჯეულად აცხადებენ.

წინის ავტორი შემდეგ გადმოგვცემს ფრანგი მატერიალისტის — დენი დიდროს შესხედულებებს ხელოვნებაზე და მშვენიერებაზე. „სილამაჟის ხელოვნებაში, დიდროს აზრით, იგივე საფუძველი აქვს, რაც ჭეშმარიტებას ფილოსოფიაში. რა არის ჭეშმარიტება? ჩვენი მსჯელობების შესატყვისობა ბუნების ქმნილებებისადმი. რა არის წამაძველობითი ხელოვნება? სახის შესატყვისობის საგნისადმი“. მაგრამ ხელოვნებას საგნის ფოტოგრაფიული ასახვა არ არის. ვინც ბუნების ფოტოგრაფიულ სურათს იძლევა, ვინც ბუნების ისტორიისა და რა ხელოვანი; ხელოვანი ის არის, ვინც ამაუშავებს, ალამაზებს, ამაღლებს საგანს. ხელოვნებამ ზოგადი, ტიპური უნდა მოგვეცეს. დიდრო ხელოვნებას არა მარტო მორალურ მნიშვნელობას ანიჭებს, არამედ საზგასმით აღნიშნავს, რომ ხელოვნებამ „მსჯავინი უნდა გამოუტყოს“ მანკიერებასა და ბოროტებას. ხელოვანი ვალდებულია იყოს ადამიანთა აღმზრდელი, სიკეთის მქადაგებელი.

შემდეგ ავტორი კანტის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ შეხედულებებს გადმოგვცემს. კანტის მსოფლმხედველებად დუალიზტურია, უარესად წინააღმდეგობრივი. როცა კანტი აღიარებს, რომ არსებობს „საგანი თავისთავად“, ის მატერიალისტია. როცა კანტი აცხადებს, რომ „საგანი თავისთავად“ შეუცნობელია, ის ზედუღებს გონებას და ადგოს უომობს რწმენას, იდეალისტია. კანტს არ აკმაყოფილებს არც რაციონალისტური ესთეტიკური შეხედულებანი (ისინი აიცილებენ მშვენიერებას და სრულყოფილებს და არც ემპირიკოსების თვალსაზრისს (ისინი აიცილებენ მშვენიერის მიღებულთან). ის ცდილობს საშუალო ხაზს მონახოს ამ ორ უკიდურესობას შორის, ცდილობს ესთეტიკური გამოაცალკევოს ყოველივე იმისაგან, რაც შეიძლება ასე თუ ისე მისი მონათესავე იყოს. კანტის აზრით, მშვენიერია ის, რაც თავისი წმინდა ფორმით აუცილებლად მოსწონს ყველას ყოველგვარი ინტერესისაგან დამოუკიდებლად. იგი მშვენიერს წყვეტს მეცნიერებისაგან, მორალისაგან, ადამიანის პრაქტიკული მოთხოვნილებებისაგან. ისეთ მშვენიერებას, რომელთანაც არავითარი მიზანი, სარგებლობა დაკავშირებული არ არის, კანტი „თავისუფალ მშვენიერებას“ უწოდებს. „თავისუფალი მშვენიერება“ ანალოგიურია „თავისუფალი ხელოვნებისა“. კანტის მიხედვით, „თავისუფალი ხელოვნება“ მით განსხვავდება „მექანიკური ხელოვნებისაგან“, რომ ამ უკანასკნელის მიზანია შექმნას ის, რაც სასარგებლო და სასიამოვნოა, ხოლო პირველის მიზანი მშვენიერი ნაწარმოების შექმნა. „თავისუფალი ხელოვნების“ მიზანი თვით მასშია და რა მის გარეთ. „თავისუფალი ხელოვნების“ მშვენიერება ობიექტური მშვენიერების ასახვა კი არ არის, არამედ გენიოსის გონებით არის შექმნილი. მშვენიერებას ჭეშმარიტებასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. ამრიგად, უარყოფილია ხელოვნების მშვენიერებით ღირებულება, პრაქტიკული დანიშნულება. ეს არის საფუძველი ბურჟუაზიული თეორიისა — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

იდეალისტური ესთეტიკური აზროვნების მწვერვალია გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელის შეხედულებანი. ჰეგელი ობიექტური იდეალისთვის პოზიციას ეღობა. მისი აზრით, პირველად აბსოლუტური იდეა, აბსოლუტური სული — ანუ ღმერთი, ხოლო სამყარო, ბუნება მორალია, შემწნილია აბსოლუტური სულის მიერ, მისი სხვადასხვაობა. სამყარო, ბუნება აბსოლუტური სულის განვითარების საფეხურს წარმოადგენს. ბუნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, როცა ადამიანი ჩნდება, ამ უკანასკნელის საშუალებით აბსოლუტური სული შეიმეცნება თავის თავს. აბსოლუტური სულის თვითგაშლის და თვითშემეცნების ფორმაა ხელოვნება, რელიგია, ფილოსოფია. მაშასადამე, ხელოვნება ბუნების, მატერიალური სამყაროს ასახვის თავისებური ფორმა კი არ არის, არამედ ცნების თვითგანვითარება. ჰეგელი ადგენს მშვენიერების ასეთ ცნებებს: მშვენიერება საერთოდ, მშვენიერება ბუნებაში და მშვენიერება ხელოვნებაში ანუ იდეალი. მშვენიერება საერთოდ — ეს მშვენიერების იდეაა. ბუნებაში მშვენიერება მოცემული არ არის წმინდა სახით, ის არ არის სრულქმნილი. ამიტომ ბუნების მშვენიერებას ჰეგელი ესთეტიკიდან გამორიცხავს. ბუნების მშვენიერება მხოლოდ წანამდღვარია, მხოლოდ მასალა ხელოვნების მშვენიერებისა. ხელოვნება აღწევს იმას, რისკენაც მისი წრაფვის, მაგრამ რასაც ვერ აღწევს ბუნება. მშვენიერება ხელოვნებაში ბუნების მშვენიერების არც პირდაპირი და არც შეუღალაზეთი ასახვა არ არის. ხელოვნება წარმოებისასვე იდეალს, იდეალს არის ჭეშმარიტად ნამდვილი. იგი სულის მიერ წარმოშობილი მშვენიერებაა. ჰეგელი არკვევს მხატვრის, ხელოვნის როლს მშვენიერების, როგორც იდეალის, წარმოქმნის საქმეში. გენიოსი ხელოვანი საკანს მის თავისუფლებასა და ძალაში აღიქვამს. ხელოვანი გაუწმენდს საკანს მისი შემოხვევით და არაარსებითი ნიშნებისაგან, იმისაგან, რაც საგნის არცხებას, საგნის ცნებას არ შეესაბამება, და ქმნის იდეალს. ამიტომ ხელოვნების მშვენიერებას სინამდვილეში ბადალი არ მოპოვება. კანტისაგან განსხვავებით, ჰეგელი ხელოვნებაში ხედავს განვითარებას, იძლევა ამ განვითარების ზოგად სურათს. თუმცა ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებათა ახსნაში იგი იდეალისთვის პოზიციებს ეღობა, მაინც ბევრ საყურადღებო მასალას და დასკვნებს იძლევა.

მშვენიერების როგორც სუბიექტურ იდეალისტური, ისე ობიექტურ-იდეალისტური გაგების კრიტიკა მოცემულია რუსი რევოლუციონერი დებორტაკების — ბელანსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის ესთეტიკურ შეხედულებებში. ამ მოაზროვნეებიდან წინააღმდეგობა ატორი მოკლედ არჩევს ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ შეხედულებებს. მშვენიერებაზე მატერიალისტური შეხედულებების დასაპოუბებისათვის ჩერნიშევსკი აკრიტიკებს იდეალისტური ესთეტიკის იმ დებულებას, თითქოს ხელოვნება, როგორც სულის თავისუფალი განვითარება, მაღლა იდგეს სინამდვილეზე, სადაც სულიერი საწყისი სრულად და თავისუფლად არ გამოდის. ჩერნიშევსკი ახდენს სინამდვილის მშვენიერების რეალიტიკაციას. მისი აზრით, მშვენიერება ადამიანს კი არ შეაქვს სინამდვილეში, არამედ თავისთავად არსებობს. მშვენიერება თვით ცხოვრებაა. სინამდვილის მშვენიერება არასრულყოფილი კი არ

არის, არამედ, პირიქით, ყოველთვის მაღლა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე. იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ პოლემიკით გატაცებული ჩერნიშევსკი ხელოვნებას სინამდვილის „სურთავატასა“ კი უწოდებს, რაც, ცხადია, სწორი არ არის. ასეთი თვალსაზრისი არ შეესაბამება თვით ჩერნიშევსკის შეხედულებას ხელოვნების მაღალ დანიშნულებაზე, როგორც არა მხოლოდ ესთეტიკური ტიპის საგანზე, არამედ ცხოვრების შემეცნების საშუალებაზე, როგორც ცხოვრების მოვლენების არა მხოლოდ ამსახველზე, არამედ მათზე მსჯავრის გამოშტანზე. მაშრომის ავტორი დასკვნის, რომ მშვენიერების პრობლემა მარქსამდელ ესთეტიკაში სწორად ვერ იქნა გადაჭრილი. მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა იძლევა მშვენიერების პრობლემის მეცნიერულ, დიალექტიკურ-მატერიალისტურ გადაწყვეტას.

გეორგ ვილჰელმ ფრედრიხ ვაგნერის ნაშრომის ნაკლოვან მხარეებს. ჩვენი აზრით, ნაშრომში სწორად არ არის მოცემული ესთეტიკის განსაზღვრა. ავტორი წერს: „...ესთეტიკა, როგორც გარკვეული ცოდნა მშვენიერების განცდის შესახებ, იძლევა იმის განსაზღვრას, თუ რას წარმოადგენს მშვენიერება საზოგადოდ, როგორია მისი გამოვლინების ნაირთბა სინამდვილესა და ხელოვნებაში“. (გვ. 4).

განა ესთეტიკა იმის ცოდნას გვაძლევს, თუ როგორ უნდა განვიცადო მშვენიერება? ან რა და რანაირა მშვენიერება სინამდვილეში და ხელოვნებაში?

ესთეტიკა, როგორც მეცნიერება, გვაძლევს არა მშვენიერების ნაირთბის ცოდნას, არამედ ორკვევს სინამდვილისა და განსაკუთრებით ხელოვნებისადმი, როგორც საზოგადოებრივი შემეცნების საშუალებად ფორმისადმი ადამიანის დამოკიდებულების საერთო კანონზომიერებებს. კანონზომიერებათა შესწავლა და არა „ნაირთბის განსაზღვრა“ — აი მეცნიერების საგანი.

ნაშრომში სწორად არის აღნიშნული, რომ, არისტოტელეს მიხედვით, ხელოვნება არ არის ობიექტური მშვენიერების ფორტგრაფიული სურათი მიოელი თავისი დეტალებით, რომ ხელოვნება მოვლენებში ასახავს ზოგადს. რით ასაბუთებს ავტორი ამ სწორ დებულებას? მოვუსმინოთ: „ხელოვნება რომ სინამდვილის ფორტგრაფიული მიზაჟა ან ასახვა ყოფილიყო, მაშინ მახინჯი ადამიანი მიოელი ვერ გახდებოდა ხელოვნებაში მშვენიერების განსახიერებაც“ (გვ. 39). ან აზრს ავტორი შემდეგ ანივთარებს: „მახინჯი ერთეული ადამიანი რომ გატყვის ესთეტიკური ფუნქციონი, საჭიროა ხელოვნება ჩამოაშოროს მას მეთერარისტობა და არა არსებითი ნიშნები და გამოყოფს ზოგადი და ტიპური“ (გვ. 40).

გამოდის ასე: რაკი ხელოვანმა მახინჯი ერთეული ადამიანს მეორეხარისხოვანი და არაარსებითი ნიშნები ჩამოაშორა, ეს არაარსებითი და მეორეხარისხოვანი კი მახინჯისათვის იქნებოდა სიღამაზე, რაკი ხელოვანმა ზოგადი, ტიპური სიმამინჯე აქვს, ამით ეს მახინჯი ადამიანი მშვენიერი გახდა.

საქ რომინდენტია არაუელი ორი სხვადასხვა რამე: ერთია — გამოსახო მახინჯი მშვენიერად და სულ სხვაა — მახინჯი აქცესიონ მშვენიერად. ხელოვანმა მახინჯი მშვენიერად რომ აქცესიონი სინამდვილის დასაჩინჯება მიქნობდა. ხელოვანმა მახინჯი უნდა გამოსახოს მშვენიერად. მშვენიერი შეიძლება იყოს არა



მახინჯი ადამიანი (მაშინ ის მახინჯიც არ იქნებოდა), არამედ მხოლოდ მხატვრის ნაშეუვაარი. როცა მშვენივრად გამოსასულ მახინჯს ვუცქერთ, ჩვენს ადტაცებას, ჩვენს ესთეტიკურ ტკბობას იწვევს არა მახინჯე, არამედ სიმახინჯის გამოსახვის ხელოვნება.

კანტის ზოგადფილოსოფიურ შეხედულებათა გარკვევისას ავტორი აცხადებს, რომ ამ ფილოსოფოსის მიხედვით „მეცნიერული ცოდნა მოცემულია მხოლოდ მათემატიკითა და ბუნებისმეტყველებითა“, რომ „ამ მეცნიერებებს სსკმე აქვთ მოვლენათა აუცილებელ კანონზომიერებებთან“ (გვ. 62), რომ „კანტი შემოფარგლავს მეცნიერების საზღვრებს ბუნების კანონზომიერების და აუცილებლობის შესწავლით“ (გვ. 63).

რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის კანტი ამ საკითხში მატერიალისტურ თვალსაზრისზე იდგეს, თითქმის ის აღიარებულ ბუნების კანონზომიერებებს და აუცილებლობას და მეცნიერებას ამოყვანდ მათ შესწავლას უსახადებს. მადვილთა კი, როგორც ცნობილია, კანტის აზრით, კანონებს და კანონზომიერებებს ადამიანი უკანანახებს ბუნებას და არა ბუნება ადამიანს. კანტისათვის, როგორც ვ. ი. ლენინი ვგასწავლის, დამახასიათებელია „ბუნების ობიექტური კანონზომიერების უარყოფა და „ცდის“ ამა თუ იმ „პირობების“, ამა თუ იმ პრინციპების, პოსტულატების, დებულებების გამოყვანა ს უ ბ ი ე ქ ტ ი დ ა ნ, ადამიანის ცნობიერებიდან და ბუნებიდან“ (იხ. ვ. ი. ლენინი, ოსზ. ტ. 14, „მატერიალიზმი და ეპიპიროკრიტიციზმი“, გვ. 203).

ი. თავაძე აღბრუნებს გრძობას, რომ კანტის შეხედულებანი არასწორად გააშუქა და ასეთ „ახსანსა“ მიმართავს: კანტის აზრით, „განსჯას არაცნობიერად შუაქებს მოვლენებში აპირორული კატეგორიები და ამით დადგენს ბუნების კანონზომიერების ამიტომ ჩვენი შეხედვების დროს აღმოჩნდება, რომ ის ცოდნა, რომელიც მათემატიკასა და ბუნებისმეტყველებათაში მოცემული, სხვა არაფერია, თუ არა იმის გამოხატვა, რომ ბუნებაში ჩვენს აპირორულად შევიმეცნებთ იმას, რაც მეცნიერულ აზროვნებას მასში არაცნობიერად შეუტანია (გვ. 62 — 63).

ამ დებულებათა აზრის გაგება ძნელია. ჯერ ერთი, განსჯას (რაც ცნობიერების თვისებაა), თურმე, არაცნობიერად შუაქებს მოვლენებში აპირორული კატეგორიები. მასამადამე, გამოდის აბსურდი — ცნობიერებას არაცნობიერად შუაქებს მოვლენებში კატეგორიები. მეორე, მოვლენებში ამ აპირორული კატეგორიების შეტანის განსჯა ადგენს ბუნების კანონზომიერებას. მასადამე, ეს კანონზომიერება განსჯას კი არ შეუძლია, არამედ დაუდგენია, გაურკვევია. ასეთი თვალსაზრისი კანტიანური არის. მესამე, მეცნიერულ აზროვნებას, თურმე, ბუნებაში არაცნობიერად შეუტანია (მეცნიერულ აზროვნებას არაცნობიერად შეუტანია!) ის, რასაც ჩვენ აპირორულად შევიმეცნებთ.

სრულიად გაუგებარია ასეთი დებულებაც: „...კანტისათვის რწმენა არის ნებელობის ფუნქცია იმიტომ, რომ, მისი აზრით, ჩვენ გვაქვს, რომ განხორციელებდა ის მიზნები, რომლებიც გვწავლია, ე. ი. რომლებიც ეთანხმება ჩვენს ნებელობას“ (გვ. 65).

რწმენა ნებელობის ფუნქცია იმიტომ ყოფილა, რომ ჩვენ გვწავს — განხორციელებდა ის მიზნები, რომლებიც გვწავლია.

ან კიდევ: „უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ კანტი დუალისტიკა არა მარტო თეორეტიკული (უნდა იყოს — თეორიული — ბ. 5.) ფილოსოფიის სფეროში, არამედ, დუალისტიკა მაშინაც, როდესაც მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ბუნება, როგორც თეორეტიკული, ზნეობიერების სფერო, ერთი-მეორისაგან მოწყვეტილია“ (გვ. 73).

ძნელია გაგება: რა რისგან არის მოწყვეტილი? მხატვრული ნაწარმოები, კანტის მიხედვით, განუმოიერებლობა. მავალითა, რემბრანტსა, — ამბობს ის, — არც წინამორბედი, სყავდა და არც გამგრძელებელი. აქედან ფილოსოფოსი ამბობს, რომ ხელოვნებაში განვითარება არ არის.

ი. თავაძე ასე აკრიტიკებს კანტის ამ შეხედულებას: „მართალია, ჰომეროსის, რუსთაველის და სხვა-ნაწარმოებნი განუმოიერებელი არიან, მაგრამ ხელოვნებაში მაინც არის განვითარება, რადგან იგი არის სფერო სხვადასხვა მიმართულებათა ბრძოლისა. კლასიკური ხელოვნება შეიცვალა დროთა ვითარებაში ცრუკლასიკური მიმართულებით (ესეც განვითარებაა? — ბ. 5.), მაგრამ ეს უკანასკნელი შეიცვალა რეალისტური მიმართულებით, შემდეგ — სიმბოლიზით, ექსპრესიონიზმით და ამჟამად გვაქვს სოციალისტური რეალიზმი. განა ეს ხელოვნების განვითარება არ არის?“ (გვ. 76-77).

ხელოვნება, ცხადია, ისევე ვითარდება, როგორც სინამდვილის შემეცნებისა და გარდაქმნის ყველა სხვა იდეოლოგიური ფორმა. ჰომეროსის, რუსთაველის, რემბრანტის ნაწარმოებნი ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულან, არ შეიძლება და აღმოცენებულყვენ. მათი გენიალური ქმნილობანი ხელოვნების მთელი წინამდელი განვითარების გვიგერგინია, ხოლო თავის მხრივ, ისინი უდიდეს გავლენას ახდენენ ხელოვნების მთელ წარმოდგენაზე განვითარებაზე. მაგრამ ხელოვნების განვითარების უარმოდგენა, როგორც მხოლოდ სხვადასხვა მიმართულებათა ბრძოლისა და რეალიზმის განვითარებად სიმბოლიზმის ან ექსპრესიონიზმის გამოცხადება — შეცდომას წარმოადგენს.

წინააღმდეგობას შეიცავს წიგნის ავტორის მიერ დიდროს შეხედულებათა გადმოცემა. ერთსა და იმავე აზრაცში ავტორი იმასაც აცხადებს, რომ დიდროს მიხედვით „ხელოვნების დანიშნულებაა მოგვეცეს სინამდვილის შლამაზუებული სურათი“ (გვ. 61), ე. ი. ხელოვნების მშვენიერება მალაა დაყენებული სინამდვილის, ბუნების მშვენიერებაზე, და იმასაც, რომ, ისევე დიდროს მიხედვით, „ხელოვნებას არ შეუძლია სასეითი ასახოს სინამდვილის მშვენიერება, რადგან იგი მხოლოდ ასლია სინამდვილისა, ხოლო ასლი ყოველთვის მდარეა დედანთან შეღარებით“ (იქვე, გვ. 61). რომელს უნდა ვერწმუნოთ?

ავტორი წერს: „პლატონის მიხედვით, თუ ადამიანი მშვენიერების იდეის არსებობაზე მონაწილეობით სიკეთის იდეას ეჯიარა, ამით მან შეიმეცნება უკვე შეასრულა. არისტოტელე კი, პირიქით, პირველობას უთმობს თეორიულ შემეცნებას“ (გვ. 53).

გაუგებარია — რისი თქმა სურს ამით ავტორს? აღნიშნული ნაკლოვანებების მიუხედავად, ილია თავაძის ამ ნაშრომის გამოცემა დადებით მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.





ბუღაევსკი  
თავისუფლების  
მონუმენტი

უნგრული

ჩანახატების

ალგომიდან

შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს ქუთაისელი მხატვარი

არჩილ ჩოგოვაძე



ბუღაევსკი, მოედანი  
გვირაბთან



საბჭოთა მხატვრების შემოქმედებაში ახალ და ერთ-ერთ საინტერესო ფურცლად იქცევა ხოლმე უცხო ქვეყნებში მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი. სხვადასხვა მასალითა და ტექნიკით ფიქსირებული ეს შთაბეჭდილებანი კი სულ უფრო უხვად გროვდება საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ფონდში. ამ ნაწარმოებების სახით ჩვენს ადამიანები ეცნობიან მოძმე ქვეყნების ხალხის ყოფას, ბუნებასა და არქიტექტურულ გარემოს, ეროვნულ თავისებურებებს. და თუ ჩვეულებრივი ტურისტისთვის თვალს ხშირად ეპარება ბევრი საინტერესო სწორედ ამ ეროვნული კოლორიტის აღქმისთვის თვალსაზრისით, მხატვრის მახვილი ხედვა, განზოგადების უნარი ხომ გამომსახველობის განსაკუთრებული ძალით აღბეჭდავს ტიპურსა და არსებითს. მაღალმხატვრული ქმნილებები მწახველებს ცოცხლად წარმოუდგენს ამა თუ იმ უცხო ქვეყნის ყოფასა და გარემოს.

ერთმანეთის კულტურის მიღწევების, წარსულის ძეგლებისა თუ სიახლის გაცნობისადმი ინტერესი მუდამ დიდი იყო ხალხთა შორის. ეს ინტერესი კიდევ უფრო გაიზარდა დღეს, როცა ყოველდღიურად მტკიცდება და ურღვევი ხდება მსოფლიოს ხალხთა მეგობრობა, როცა სამყაროს ყველა პროგრესულ ადამიანს თავისი წვლილი შეაქვს ერთა შორის ურთიერთდაახლოებაში. ამ მიზანს ემსახურება ტურისტული მგზავრობები და

შემოქმედებითი მივლინებანი, რაც ხშირ და ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ქვეყნების ურთიერთობაში.

ღრმა შთაბეჭდილებებით აღსავსე დაბრუნდა უნგრეთის სახალხო დემოკრატიული რესპუბლიკიდან იქ შემოქმედებითი მივლინებით წასული მხატვარი გრაფიკოსი არჩილ ჩოგოვაძე. ადამიანებთან შეხვედრების დაუვიწყარი წუთების განცდასთან ერთად თან ჩამოიტანა მეტყველი ჩანახატები, რომლებშიც სხარტად გადმოსცა ქვეყნის მრავალფეროვანი ხელები, ეროვნული არქიტექტურა... ა. ჩოგოვაძე უნგრეთში იმყოფებოდა სხვადასხვა რესპუბლიკის რვა მხატვართან ერთად. დელეგაციას ხელმძღვანელობდა ლენინგრადელი მხატვარი ი. სეროვი. საბჭოთა მხატვრების ჩასვლა უნგრეთში ერთგვარი საპასუხო ვიზიტი გახლდათ: ცოტა ხნით ადრე უნგრელი მხატვრები მსკოვში იმყოფებოდნენ.

როგორც ა. ჩოგოვაძე მოგვითხრობს, მოგზაურობის მეტი დრო საბჭოთა მხატვრებმა ბუდაპეშტში გაატარეს. სახელოსნოებში ეწვივნენ დედაქალაქის ფერმწერლებს, მოქანდაკეებს, გრაფიკოსებს. იმართებოდა სჯა-ბასის ხელოვნების საკითხებზე, ცალკეული ნაწარმოების განხილვა. მეგობრული, საქმიანი და საზეიმო შეხვედრები მოეწყო კოლექტიურ სახელოსნოებშიც.

ქალაქის დათვალიერებისას მხატვართა განუყრელი თანამგზავრი იყო სახატავი მასალები. აკეთებდნენ ჩანახატებს, ეკიუდებს აკვარელითა და ზეთით. გაეცნენ ბუდაპეშტის გამომცემლობებს, სადაც პლაკატები, რეკლამები და რეპროდუქციები იბეჭდება.



ბუდაპეშტი. დაკიდებული ხიდი

მხატვრებმა დაათვალიერეს უნგრეთის მუსეუმები და ეროვნული გალერეა, იყვნენ დებრეცენში, ბალატონზე და სხვ.

მოსკოვში დაბრუნებისას მხატვართა კავშირში მოეწყო შთაბეჭდილებათა გაზიარება, ჩამოტანილი ნამუშევრების გამოფენა.



ესტერგომი. ხელი დუნიხი



ბუდაპეშტი  
ქალაქის ცენტრში



სცენა „კუბა“



ცნობილი კინომსახიობები  
ს. მარტინსონი და ს. სტოლიაროვი



კინომსახიობი  
ლ. გოლუბკინა



„მუღამ იყოს მზე“.



ათასობით მწყურებელი შეიკრიბა თბილისის „ქარიშხალას“ სტადიონზე მასობრივი წარმოდგენების მოსკოვის თეატრის პრემიერაზე „მუღამ იყოს მზე“.

ხელოვნების ნამდვილ ზეიშად გადაიქცა ეს სპექტაკლი, რომელშიც მონაწილეობდნენ თეატრებისა და კინოს ცნობილი მსახიობები. მათ წარმოადგინეს სცენები სპექტაკლებიდან და კინოფილმებიდან.

კონცერტს დიდი წარმატება ხვდა.

მეგობრობის ცეკვა

ფოტოები მ. შაბოვისა

# საქმიან სქოპონება

## შინაარსი

ოპტომგობით შთაბრუნებული ხელოვნება

ლევან ჩონდელი —	4
დოკუმენტური ფილმიები ლენინზე	7
თენგიზ მაღალია —	9
ბანდოვანა „ლენინი კოლონიეთში“	11
„ლუბოვ იაროვსკია“	15
ჩეხაძე დედოფელი —	17
სნიღაძე ჩემს გროფიანსზე	20
შაფეა აფხაზე —	26
მწიკაძე, ხელოვანი, მოკალაძე	26
ნანა კვიციანიძე —	32
როდნაძე უსამინ ხალხს და დროს	32
შაფეა ზიდაშელი —	33
რუსთაველის ისტორიკული თეორია და მისი ფილოსოფიური საფუძვლები	33
სანდრო მირიანაშვილი —	
სიმღობრაძე კვიციანი სიუჟეტური	
ელისაბედ ბალანჩივაძე —	
პარბეზული ბალებინს დრამატურგების საკითხისათვის	

ოთარ კახრავაძე —	45
მარჯანიშვილიანის სადაურბოვაზე	49
კიანო ნახუციანიშვილი —	54
თბილისის ბანახალხი	59
სახალხო თეატრის სინტეზის საკვანძო	56
პავლე ზუგუა —	56
ქართული სასოციალ-დემოკრატიის თეატრალური მუშაობის	65
გიორგი დოლიძე —	65
კინო თეატრის სანახაობა, ჩემთვის თითქმის მსოფლიო	75
მხადომიაძე	75
თამაზ თევზაძე —	81
თანამედროვე არქიტექტურის პრობლემები	81
გიორგი მასხარაშვილი —	
ლანდშაფტის რეკონსტრუქცია „მავნი-მუხრანისთვის“	
ზორის ნანიტაშვილი —	
მშენებლობის საკითხი მსოფლიოზე	

მე-2 გვ. ა. დენინკა — მარში; მე-3 გვ. სეროგი — ლენინთან ერთად (ფრაგმენტი); მე-5 გვ. ვ. ი. ლენინის პორტრეტი აწყობილი გახდა „კომუნისტის“ პოლიგრაფიკომისინტის ლინოტიპის ტ. საია იანის მიერ; მე-17 გვ. ბესარიონ ქუციანის პორტრეტი; მე-20 გვ. კომპოზიტორ ალექსი მაკეჯარიანის პორტრეტი; 21-25 გვ. გვ. ალექსი მაკეჯარიანის მოღვაწეობის ამსახველი ფოტომასალი; 32 გვ. ეფერ გვახაშვილის პორტრეტი; 33-44 გვ. სცენები ქართული ბალეტებიდან; 49-53 გვ. გვ. იუსტრაქციები სტატიისათვის „თბილისის განახლება“; 54-55 გვ. სცენები ტყიპულის სახალხო თეატრის სექტაქტულებიდან; 56-60 გვ. აღწერა ქალისა; 60 გვ. აღწერა ბალანჩინის პორტრეტი; 61-63 გვ. ფოტორეპორაჟი — ამერიკული ბალეტის გასტროლები თბილისში; 67 გვ. კადრი ფილმიდან „ღამის ბეჭედი“; 64-66 გვ. ფილმიდან „ღამის ბეჭედი“; 70 გვ. კადრი ფილმიდან „ფილმი თეატრალური“; 72 გვ. ივან ნოე — ვ. შაიაკოვსკი; 73 გვ. კადრი ფილმიდან „ღამის ბეჭედი“; 74-79 გვ. ჩანართი — თეატრალური ინსტიტუტის ფუნქციონირების შესახებ კურსის სტუდენტ ქანია ლოლაშვილის მხატვრული ნამუშევრები; 80 გვ. მთავრები, მტრები და შთავრები; ნატურმორტი და სოფლის პეიზაჟი; 81-87 გვ. ე. ლანსკრეს ილუსტრაციები ლ. ტოლსტოის „პაუკ-მუხრანისთვის“; 89 გვ. შილა თავადის პორტრეტი; 94-95 გვ. გვ. ჩანართი — ქუთაისელი მხატვრის ა. ჩოგვაძის უნდად ჩანართები; 96 გვ. შოსკოვის მასობრივი წარმოდგენების თეატრის პრეზენტაცია „მუღამ იყოს მზე“.

უფრო მეტი ჩანართები: შ. შაიაკოვსკი — „მთის სოფელი“, „სოფელი“, შ. ზვიტა — „ჩაილის ზენი“.

უფრო მეტი ჩანართები: ჩემი ქუჩის ავ. ნომრის 65-ე გვერდის მეორე სვეტის მე-8 სტრიქონი — „Нижний кинематограф — глубок по содержанию“.

უფრო მეტი ჩანართები: შ. შაიაკოვსკი — „მთის სოფელი“, „სოფელი“, შ. ზვიტა — „ჩაილის ზენი“.

მხატვარი ბ. ბალანჩივი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარვალიანი, კონტრაქტორი-კორექტორი ლ. ლენინაშვილი

გაზეთი გამოდის ყოველ კვირას, თბილისში, მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. უფ. 05656. შტაბი 1157. ქალაქის ფურცელი 6. სააგრო თაბახის რაოდენობა 17,25. სააგროცენსაგომცემლო თაბახის რაოდენობა—18,29. ტ. 4500. ფაბი 1 მბ.

ბეჭდვითი სიტყვის კომპანია, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

# САБЧОТА ХЕЛОВნება

## СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

### СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО ВДОХНОВЛЕННОЕ ОКТЯБРЕМ	4	Отар Касрадзе —	
Леван Рондели —		О ПРОИСХОЖДЕНИИ ФАМИЛИИ	45
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ О ЛЕНИНЕ	7	ШВИЛИ	
Тенгиз Маланя —		Кизао Нахуцривили —	
ВЫСТАВКА «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»	9	ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ТБИЛИСИ	49
«ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»	11	ИНТЕРЕСНЫЙ СПЕКТАКЛЬ НАРОДНОГО ТЕАТРА	54
Реваз Двалишвили —		Павел Хучуа —	
ПЕСНЬ О МОЕЙ ПРОФЕССИИ	15	ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ ГРУЗИНСКОЙ	
Шалва Анпаидзе —		МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	56
ПИСАТЕЛЬ, ХУДОЖНИК, ГРАЖДАНИН	17	Георгий Долидзе —	
Нана Кавтарадзе —		КИНО ДЛЯ ВАС ЗРЕЛИЩЕ, ДЛЯ МЕНЯ — ПОЧТИ	
КОГДА ПРИСЛУШИВАЕШЬСЯ К НАРОДУ И ВРЕ-	20	МИРОВОЗЗРЕНИЕ	65
МЕНИ		Тамаз Тевзадзе —	
Сандро Мирианашвили —		О ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ	75
ЛЮБОВЬ ПРЕВРАТИВШАЯСЯ В ПЕСНЮ	26	Георгий Масхарашвили —	
Шалва Хидашели —		ИЛЛЮСТРАЦИИ ЛАНСЕРЕ К «ХАДЖИ МУРАТУ»	81
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ РУСТАВЕЛИ И ЕЕ ФИЛО-	27	Борис Наниташвили —	
СОФСКИЕ ОСНОВЫ		ВОПРОС ПРЕКРАСНОГО В ЭСТЕТИКЕ	89
Елизавета Балачавадзе —			
К ВОПРОСУ ДРАМАТУРГИИ ГРУЗИНСКОГО БАЛЕТА	33		

На 2 стр. А. Дейнека—Марш; на 3 стр. В Серов—С Лениным вместе (фрагмент); на 5 стр. портрет В. И. Ленина, набранный литотипистом полиграфкомбината «Комунисти» Э. Санамияном; на 7 стр. фото—в зале выставки «Ленин в Польше»; на 17 стр. портрет Виссариона Жентги; на 20 стр. портрет композитора Алексея Мачавариани; на 21—25 стр. стр. фотоматериал, посвященный А. Мачавариани; на 32 стр. портрет эстрадной певицы Этери Гвазава; на 33 стр. декорация первой картины спектакля «Сердце гор»—худ. И. Гамрекели; на 34 стр. сцена из балета А. Мачавариани «Отелло». В. Чабукiani в роли Отелло, З. Кикалейшвили—Яго; на 35 стр. сцена из балета «Сердце гор», Джарджи—В. Лигвиненко, Маниже—Л. Гварамадзе; на 38 стр. сцена из балета Ш. Тактакишвили «Млантава»; охотник—Г. Бархударов, Циала—Л. Гварамадзе; на 40 стр. В. Чабукiani, З. Кикалейшвили и Л. Миташвили во время репетиции «Отелло»; на 41 стр. сцена из балета «Отелло»; на 42 стр. сцена из балета Г. Килдазе «Синатле» и из балета «Сердце гор»; на 43 стр. сцена из балета Д. Торадзе «Горда»—В. Цигнадзе и В. Чабукiani; на 44 стр. сцена из балета Д. Торадзе «За Мир»—В. Цигнадзе и З. Кикалейшвили; на 49—53 стр. стр. иллюстрации к статье «Преобразование Тбилиси»; на 54—55 стр. стр. сцены и действующие лица спектакля Ткибульского народного театра «Жизнь женщины»; на 60 стр. портрет балетмейстера Дж. Балачани; на 61—63 стр. стр. фотохроника—гастроли американского балета в Тбилиси; на 67 стр. кадр из кинофильма «Не для денег родившийся». Иван Нов —В. Маяковский; на 70 стр. кадр из фильма «Закованный фильмой»; Циганка—А. Ребикова, художник — В. Маяковский; на 72 стр. Ивач Нов — В. Маяковский; на 73 стр. кадр из фильма «Драма в футуристском кабаре № 13»; В центре Д. Бурлюк и В. Маяковский; на 78—79 стр. стр. работы студента тбилисского театрального института Жаири Лолашвили: Сестры, Рыбаки, Голубь и луна, Натюрморт и Сельский пейзаж; на 81—87 стр. стр. иллюстраций худ. Е. Лансера к «Хаджи Мурату»; на 89 стр. портрет Ильи Тавадзе; на 94—95 стр. стр. Венгерские зарисовки кутаисского художника А. Чоговадзе с текстом; на 96 стр. сцены из спектакля московского театра массовых представлений «Пусть всегда будет солнце».

На цветных вкладышах: Ш. Макашвили—«Горное село» и «В селе», М. Хвития — «Сноп». Исправление: VIII строчку II столбца 65 стр. следует читать: «Нынешний кинематограф — лубок по содержанию».

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Банделадзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5 10-24  
Госиздат Грузинской ССР «Сабчота Сакартвело»  
Тбилиси  
1963

# SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

## SOWJETKUNST INHALT

EINE KUNST, BESEELT VOM GROSSEN OKTOBER . . . . .	4	Othar Kasradse	
Leon Rondell		ÜBER ABSTAMMUNG VON MARDSHANISCHWILIS	45
DOKUMENTARFILME VON LENIN . . . . .	7	Kliso Nachurzischwill	
Tengis Malania		ERNEUERUNG VON TBILISSI . . . . .	49
DIE AUSSTELLUNG „LENIN IN POLEN“ . . . . .	9	EINE INTERESSANTE AUFFÜHRUNG IM VOLKS-	
„LIUBOW JAROWAIA“ . . . . .	11	THEATER . . . . .	54
Rewas Dwalischwill		Pawel Chutschua	
DAS LIED VON MEINEM BERUF . . . . .	15	EIN BEACHTLICHER ERWERB DER HEIMATLICHEN	
Schalwa Abchaidse		MUSIKALISCHEN FOLKLORISTIK . . . . .	56
EIN SCHRIFTSTELLER, KÜNSTLER UND BÜRGER	17	Georg Dolidse	
Nana Kawtaradse		DER FILM IST LÜSTBARKEIT FÜR EUCH, ABER	
WENN MAN DER ZEIT UND DEM VOLKE ZUHÖRT . . . . .	20	WELTANSCHAUUNG FÜR MICH . . . . .	65
Sandro Mirlanaschwill		Thamas Thewsadse	
LIEBE IN LIEDERN! . . . . .	26	ÜBER PROBLEME DER MODERNEN BAUKUNST . . . . .	75
Schalwa Chidaschell		Georg Mascharaschwill	
DIE ASTHETISCHE THEORIE von RUSTHAWELI		ILLUSTRATIONEN VON LANSERÉ ZUM „HADSHI-	
UND IHRE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN . . . . .	27	MURAT“ . . . . .	81
Elisabed Balantschwadse		Boris Nanitaschwill	
ZUR DRAMATURGIE DES GEORGISCHEN BALLETTES	33	SCHÖNHEITSFRAGEN IN DER ÄSTHETIK . . . . .	89

Auf der 2. Seite: A. Deineka—Marsch. S. 3 W. Serow—bei Lenin (Fragment). S. 5 Portrait von Lenin, ausgeführt vom Lyneptisten E. Sanamjan; S. 17 Portrait von Bessarion Shgenti. S. 20 Portrait des Komponisten Alexi Matschawariani. S. 21—25 Photographische Bilder aus dem schaffenden Leben von A. Matschawariani. S. 26 Portrait von Ether Gwasawa. S. 33—34 Szenen aus georgischen Balletten. S. 49—53. Fotos zum Aufsatz „Erneuerung unserer Stadt“. S. 54—55 Szenen und Handlungspersonen aus dem Bühnenstück des Volkstheaters in Tbilissi („Leben der Frau“). S. 60 Portrait von Georg Balantschini. S. 61—68 Fotochronik—Gastspiele des amerikanischen Balletts in Tbilissi. S. 67 Szene aus dem Film „Geboren nicht für das Geld“. Iwanow, W. Majakowski. S. 70 Szene aus dem Film „Durch Film gefesselt“ die Zigeunerin—A. Chebikowa Künstler W. Majakowski. S. 73 Szene aus dem Film „Drama im Futuristenkabarett № 13, im Zentrum Burlik und W. Majakowski. S. 78-79 Einlage—Kunsterzeugnisse von Janri Lolaschwill, Studenten des III Kurses aus dem Theatralischen Institut: die Schwestern, Fischer, der Mond und die Taube. Stilleben und Dorflandschaft. S. 81—87 Illustrationen von Laneré zum Werk Leo Tolstojs „Hadshi—Murat“. S. 89 Portrait von Illa Thawadse. S. 95—94 Einlage—Ungarische Skizzen des georgischen Künstlers A. Tschogowadse. S. 96 Die Uraufführung des Moskauer Theaters für Massenveranstaltungen „Lasst die Sonne immer strahlen“.

Auf Einlagebogen: Sch. Makaschwill—Gebirgsdorf. Sch. Makaschwill—auf dem Lande. M. Chwitia—Strohhaufen.

Chefredakteur — Othar Egadse.

Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwill, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshanischiwilistr. 5.  
Telephon: 5-10-24

# SABCHOTA KHELOVNEBA

## SOVIET ART

### CONTENTS

ART INSPIRED BY THE OCTOBER . . . . .	4	Otar Kasradze	
Levan Rondeli		ON THE PARENTAGE OF THE MARJANISHVILI	45
DOCUMENTARY FILMS ON LENIN . . . . .	7	Kiazo Nakhutsrishvili	
Tengiz Malania		RENEWING OF TBILISI . . . . .	49
EXHIBITION "LENIN IN POLAND" . . . . .	9	AN INTERESTING PERFORMANCE OF A PEOPLE'S	
*LYUBOV YAROVAYA* . . . . .	11	THEATRE . . . . .	54
Revaz Dvalishvili		Pavle Khutchua	
A SONG ABOUT MY PROFESSION . . . . .	15	A NOTABLE PURCHASE IN GEORGIAN MUSICAL	
Shalva Apkhaidze		FOLK-LORE . . . . .	56
WRITER, ARTIST, CITIZEN . . . . .	17	George Dolidze	
Nana Kavtaradze		THE CINEMA IS AN ENTERTAINMENT FOR YOU	
WHEN LISTENING TO THE TIME AND PEOPLE . . . . .	20	BUT FOR ME IT IS A CONCEPTION . . . . .	65
Sandro Mirianashvili		Tamaz Tevzadze	
THE LOVE THAT HAS BECOME A SONG . . . . .	26	ON THE PROBLEMS OF MODERN ARCHITECTURE	75
Shalva Khidasheli		George Maskharashvili	
RUSTAVELI'S AESTHETIC THEORY AND HIS		LANCERE'S ILLUSTRATIONS FOR "HAJI-MURAT" [81	
PHILOSOPHICAL PRINCIPLES . . . . .	27	Boris Nanitashvili	
Elisabed Balanchivadze		ON AESTHETIC PROBLEMS . . . . .	89
ON THE PROBLEM-OF THE DRAMATURGY OF			
GEORGIAN BALLET . . . . .	33		

On p. 2, "March" by A. Deineka, on p. 3, "With Lenin" (fragment) by V. Serov; on p. 5, portrait of V. I. Lenin set up by linotypist E. Sanamyan; on p. 17, portrait of Bessarion Zhghenti; on p. 20, portrait of composer Aleksii Matchavariani; on p. 21—25, photos reflecting the work of A. Matchavariani; on p. 26, portrait of Eteri Gvazava; on p. 33—34, scenes from Georgian ballets; on p. 49—53, photos for the article "Renewing of Tbilisi"; on p. 54—55, scenes from "Woman's Life" at the Tbilisi People's Theatre; on p. 60, portrait of George Balanchin; on p. 61—63, American Ballet in Tbilisi; on p. 67, still from the film "Born Not for Money". V. Mayakovski as Ivan Novy; on p. 70, Still from the film "Bound with a Film," A. Rebkova as the Gipsy, V. Mayakovski as the Artist; on p. 72, V. Mayakovski as Ivan Novy; on p. 73, still from the film "Drama at the Futuristic Cabaret № 13", L. Burluk and V. Mayakovsky in the centre; on p. 78—79, on the supplementary sheet the works of the student of the Theatrical Institute Zh. Lolashvili: "Sisters", "Fishermen", "The Dove and the Moon", "Still-Life" and "Village Landscape"; on p. 84—87, E. Lancere's illustrations for L. Tolstoy's "Haji-Murat"; on p. 89, portrait of Ilia Tavadze". on p. 94—95 on the supplementary sheet—Hungarian sketches by A. Chogovadze; on p. 96, the first performance of "Let the Sun Always Be" at the Moscow Mass Performances Theatre".

On the supplementary sheets colour reproductions: "A Mountain Village" by Sh. Makashvili; "In the Country" by Sh. Makashvili; "A Hayrick" by M. Khvitia.

Editor-in-Chief Otar Egauze

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksii Matchavariani, Natela Urushadze, Giorgi Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano T-ulukidze

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.  
Tel. 5-10-24.

Հայտնի չէ